

## Caricature textuelle et visuelle française du XIX<sup>e</sup> siècle. Enjeux sémiologiques d'une analyse icono-textuelle

### Introduction

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la caricature visuelle comme la caricature textuelle sont pensées sur le modèle du théâtre, ce qui favorise leur rapprochement. En effet, les caricaturistes conçoivent le plus souvent leur composition comme une scène sur laquelle évolue un ou plusieurs personnages dont les actions sont commentées ou dont les paroles dialoguées sont rapportées (Guinand, 2020b, p. 321-352). De même, la caricature textuelle, « énoncé descriptif qui forme une image volontairement altérée d'un personnage ou d'une scène dans une intention comique, satirique ou ludique » (Guinand, 2020b, p. 42) est également le plus souvent accompagnée d'une légende qui se présente sous forme de titre, de commentaire ou de dialogue (Guinand, 2020b, p. 169-193).

Les écrivains comme les caricaturistes puisent donc à une source commune. Henry Monnier, créateur de Prudhomme, a pensé le premier cette filiation de la caricature et du théâtre avec ses « scènes populaires dessinées à la plume » (Bassy, 2005), titre qui montre bien la double ambition du caricaturiste-écrivain. Son personnage est risible par son physique et ses actions, mais aussi par ses répliques qui deviennent... légendaires. En ce sens, l'écrivain comme le caricaturiste travaillent conjointement une dimension visuelle et une dimension textuelle. La fortune de Prudhomme tend

---

■ Cécile Guinand – docteure en littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, diplômée de l'Université de Neuchâtel (Suisse). Adresse de correspondance : Cécile Guinand, ruelle des Jardinets 9, 2300 La Chaux-de-Fonds ; e-mail : [cecile.guinand@etu.unige.ch](mailto:cecile.guinand@etu.unige.ch)

ORCID iD : <https://orcid.org/0000-0001-6441-8658>

à prouver que la caricature n'est pas du domaine réservé des dessinateurs. De Balzac (notamment le conservateur des hypothèques dans *La Vieille Fille*) jusqu'à Huysmans (voir le portrait de Désableau dans *En Ménage*), de nombreux écrivains ont associé aux répliques ampoulées et aux opinions bourgeoises de Prudhomme sa description physique, visant à supplanter le dessin par la plume.

Aussi, l'irréductible différence qu'on pourrait maintenir entre le visuel et le textuel ne semble pas être insurmontable et, bien que de manière toujours imparfaite, il est possible à un auteur de travailler une description pour être au plus près de l'image (Didi-Huberman, 2011). Il est par ailleurs indéniable que les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle ont cherché, avec succès selon leurs contemporains, à égaler l'image par le texte. Champfleury considère ainsi qu'en 1830, « la plume prit le dessus » sur le crayon et que « le premier caricaturiste fut Balzac » (1865, p. 38).

S'il est possible de comparer une description et une image caricaturale du point de vue formel, il reste à considérer les limites à la possibilité de mettre sur le même plan la caricature visuelle et la caricature textuelle du point de vue de leur contexte médiatique. En effet, l'appréhension de leurs supports de diffusion diffère et module la réception : on n'aborde pas un roman comme on aborde un numéro du *Charivari*. Cependant, outre que les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle ont fait leur les stratégies éditoriales de la presse satirique ou de l'éditeur d'albums (Guinand, 2020b), nous pouvons noter que les contextes médiatiques des caricatures visuelles sont eux-mêmes très divers : *La Caricature* n'est pas *L'Album des familles*. Finalement, bien que souvent moins portée sur l'actualité que la caricature visuelle, la caricature textuelle est également fortement « référentielle », qu'elle se réfère à la réalité historique ou fictionnelle. Dans tous les cas, ce renvoi au contexte peut être tantôt très marqué (caricature de l'actualité politique, poème satirique publié dans la presse), tantôt plus ténu (caricature générale des mœurs, fiction littéraire).

Alors que les contextes référentiels et médiatiques varient, le dispositif de la caricature visuelle comme textuelle reste toujours sensiblement le même : une image-description favorisant certains procédés rhétoriques (exagération, réduction, animalisation, etc.) est accompagnée d'une légende sous forme de titre, dialogue ou commentaire. Pour former ce dispositif icono-textuel, l'image-description et la légende-titre/dialogue/commentaire sont conçus pour susciter un effet comique autant par eux-mêmes que dans leur articulation, articulation qui est encore relativement peu étudiée et sur laquelle nous nous proposons ici de donner quelques éclairages théoriques.

Roland Barthes, avec son article célèbre consacré à une certaine publicité Panzani (1964), a fourni des éléments essentiels pour penser l'articulation texte-image. À partir de son apport, il nous semble opportun de revisiter les rôles qu'il assigne au texte et à l'image pour montrer que, dans le cas de la caricature, leur complémentarité est loin de se présenter selon la logique de binarité qu'il a proposée. Au contraire, leurs fonctions sont beaucoup plus fluides et interchangeable. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons plus en détail sur l'articulation entre le dessin et sa légende pour mettre en évidence la diversité des ressorts comiques que permet leur

combinaison. Enfin, nous verrons que si le dispositif icono-textuel suffit en lui-même à faire naître le rire, cette mécanique tend à reconduire certains stéréotypes idéologiques qu'il importe de déconstruire.

## 1. Au-delà de la binarité texte-image

Comme la publicité telle que l'a analysée Roland Barthes, la caricature est « franche », « emphatique », à savoir que ses « signifiés doivent être transmis aussi clairement que possible » (Barthes, 1964, p. 40). Cette dimension est encore accentuée par le fait qu'en tant que dessin, elle est un « message codé » (p. 46)<sup>1</sup>. Déjà au XIX<sup>e</sup> siècle, il ne fait aucun doute pour Baudelaire qu'une bonne caricature se passe de titre ou de légende. Au sujet des planches de Daumier, il note : « On regarde, on a compris » et ajoute que « les légendes qu'on écrit au bas de ses dessins ne servent pas à grand-chose, car ils pourraient généralement s'en passer » (Baudelaire, 1976, p. 556).

Cette clarté sémiologique découlant du souci de rendre l'image « lisible » pourrait justifier qu'une caricature se passe de titre ou de légende. Toutefois, Roland Barthes pense que la présence du « message linguistique » est indispensable pour fixer la « polysémie » propre à toute image, même fortement codée (1964, p. 44-45). Alors que l'enjeu est pour Roland Barthes d'insister sur la force coercitive de la langue, il s'agit pour Charles Baudelaire de prouver l'autonomie artistique de la caricature qu'il définit comme un genre à part entière. Ces points de vue antithétiques nous incitent à faire le point sur les rôles respectifs de l'image et du texte qui forment une caricature.

Notons d'abord qu'une caricature obéit à certaines conventions culturelles et sociales largement partagées, de même qu'elle est construite selon certains procédés récurrents comme l'exagération ou l'animalisation. À ce titre, elle peut se passer de légende et rester compréhensible. La lisibilité de la caricature en tant qu'image est très souvent soulignée par les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle qui y voient un formidable instrument de propagande politique. Dans les premières pages de *La Chartreuse de Parme* qui narrent l'arrivée des troupes de Bonaparte à Milan, Stendhal évoque une caricature de Gros destinée à faire condamner par l'opinion publique l'archiduc installé par l'occupant autrichien :

Sur le revers de la feuille il dessina le gros archiduc ; un soldat français lui donnait un coup de baïonnette dans le ventre, et, au lieu de sang, il en sortait une quantité de blé

---

1. Barthes oppose photographie et dessin sur ce point. Cependant, il nous semble difficile de souscrire, aujourd'hui plus qu'hier, à une expérience de la photographie comme « message sans code » (Barthes, 1964, p. 46-47). N'importe quelle story Instagram tend à prouver que la photographie est moins perçue comme le « cela a été », mais bien comme le « c'est moi » qui interdit de la rattacher, comme le voudrait R. Barthes, à la « pure conscience spectatorielle, et non à la conscience fictionnelle, plus projective, plus "magique" » (p. 47).

incroyable. La chose nommée plaisanterie ou caricature n'était pas connue en ce pays de despotisme cauteleux. Le dessin laissé par Gros sur la table du café des *Servi* parut un miracle descendu du ciel ; il fut gravé dans la nuit, et le lendemain on en vendit vingt mille exemplaires. (2000, p. 24)

Cette caricature se passe de titre et de légende tout en véhiculant un message idéologique clair. En effet, les personnages sont identifiables par leur physique, leur costume et leurs attributs. Le blé sortant du ventre évoque efficacement l'idée que l'archiduc a détourné – dévoré en l'occurrence – les réserves de céréales de la région pour son propre profit. Le succès de cette caricature, alors même que Stendhal nous dit que le peuple italien n'est pas familier de cette forme de satire, confirme la portée de cette communication visuelle qui ne recourt pas au soutien du message linguistique.

Notons que la lisibilité de la caricature provient moins de symboles que de sa composition comme un système de signes. Cette caricature, si elle était dessinée, pourrait toujours être décrite en termes rhétoriques. En l'occurrence, elle est ici formée sur la métaphore (le blé qui sort du ventre) et l'hyperbole (la quantité dudit blé, le ventre de l'archiduc). Ce n'est donc pas un hasard si la caricature est un art visuel qui peut trouver un équivalent textuel (Guinand, 2020b, p. 123-161). Évidemment, la connaissance du contexte socio-historique est nécessaire pour comprendre cette caricature et, même s'il est très probable qu'une spectatrice et un spectateur non avertis rien de sa composition, ils ne comprendront pas la portée du message sans être au fait de la situation politique à laquelle elle fait référence.

À ce titre, Roland Barthes a raison de ne pas sous-estimer le message linguistique dans son analyse rhétorique de l'image : le texte, très souvent, permet de préciser ce que l'image ne saurait montrer et de combler les lacunes éventuelles du public. Toutefois, il convient de revisiter la hiérarchie que Barthes impose, attribuant systématiquement au texte les fonctions d'« ancrage » (fixer la signification de l'image) et de « relais » (donner des sens qui ne se trouvent pas dans l'image), tandis que les signifiés de l'image formeraient toujours une « chaîne flottante » (1964, p. 44). Soucieux de démontrer que « le langage est une législation » (Barthes, 1977), il insiste sur cette fonction de contrôle qu'exerce le texte sur l'image : « le texte *dirige* le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres [...] le texte est vraiment le droit de regard du créateur (et donc de la société) sur l'image » (1964, p. 44). À cette dimension coercitive – « fasciste » (1977) – de la langue, à la « valeur répressive » (1964, p. 45) du message linguistique, il oppose la « liberté des signifiés de l'image » (1964, p. 44-45). Or, dans les faits, les choses sont plus complexes et la valeur idéologique imposée par une caricature, nous l'avons vu, ne relève pas nécessairement du texte qui, de ce fait, n'assume pas toujours les fonctions d'ancrage et de relais.

L'analyse de Roland Barthes a été revisitée par les linguistes contemporains (Roque, Klinkenberg) qui ont montré que l'image est tout à fait susceptible d'assumer ces deux fonctions et plaident pour une complémentarité subtile entre texte et image.

Supposer au langage la fonction de « combattre la terreur des signes incertains » (Barthes, 1964, p. 44), c'est à la fois sous-estimer la capacité du langage à se situer en-dehors d'une fonction de contrôle comme la capacité de l'image à assurer cette même fonction.

Prenons par exemple la caricature de Daumier intitulée « Les plaisirs de l'école de natation » (fig. 1). Ce titre n'a rien de comique en soi et présage une scène optimiste. L'image assure en ce sens une fonction d'ancrage, indiquant qu'il faut lire ce titre par antiphrase, le pauvre baigneur étant sur le point de se faire écraser par un plongeur inattentif. Elle assure également une fonction de relais, donnant des indications supplémentaires et des détails burlesques suscitant l'effet comique, comme ce jet d'eau que recrache le nageur aux yeux exorbités. En somme, sans l'image,

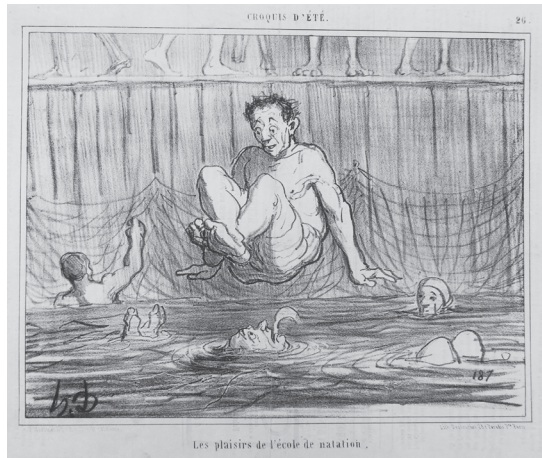


Figure 1. Daumier, « Les plaisirs de l'école de natation ». *Le Charivari*, 22 juin 1858.  
© www.daumier.org

aucun sens ne se dégagerait de ce titre laconique. Le dessin assure donc bien une fonction que Barthes réserve au texte puisqu'elle « guide non plus l'identification, mais l'interprétation » (1964, p. 44). Il apparaît ainsi essentiel de penser les rôles du texte et de l'image hors d'un système binaire qui, chez Roland Barthes, possède le défaut supplémentaire de reconduire des stéréotypes genrés, quand bien même l'auteur dénoncerait la domination de l'un (le texte) sur l'autre (l'image). À la fluidité des rôles de l'image et de la légende s'ajoute la richesse de sens qui naît de leur combinaison ainsi que des diverses possibilités de leur articulation.

## 2. L'articulation texte-image, source de richesse sémantique

Penser le texte et l'image en termes de complémentarité permet de dépasser la posture de Baudelaire qui soutient qu'une bonne caricature peut se passer de légende comme celle de Roland Barthes qui assigne une fonction coercitive de l'un sur l'autre. Leurs deux critiques se rejoignent en ce qu'ils estiment que le texte – superflu selon Baudelaire, fasciste selon Barthes – appauvrit la richesse sémantique de l'image.

Ainsi, Baudelaire encense l'œuvre de Daumier, car il est au fait que le dessinateur ne légende le plus souvent pas ses caricatures, laissant ce soin aux journalistes du *Charivari* (Sueur-Hermel, 2008, p. 19). Afin de prouver que les compositions du caricaturiste parlent d'elles-mêmes, Baudelaire évoque une planche sur laquelle



Figure 2. Daumier, « À la santé des pratiques », *Le Charivari*, 26 mai 1840.  
© www.daumier.org

un homme, qu'il identifie comme un croque-mort ou un médecin, trinque avec un squelette à côté duquel sont posés un sablier et une faux, attributs qui suffisent à identifier le personnage comme une allégorie de la Mort (fig. 2). En conséquence, cette scène est rendue lisible moins par le recours au langage qu'à certaines conventions symboliques qui veulent que le sablier (la mémoire de Baudelaire est infidèle : il n'y a pas de sablier dans cette représentation)

et la faux soient les attributs de la Mort qui est maîtresse de l'heure du trépas. Baudelaire identifie ainsi la scène comme un « pari homicide » ou une « dissertation sur la mortalité » (1976, p. 554).

Force est de constater que cette démonstration de la lisibilité de l'image qui voudrait qu'on comprenne immédiatement la scène représentée est bancal et se voit invalidée par les hésitations de Baudelaire quant à l'identité de l'homme attablé et au contenu de sa conversation avec la Mort. Roland Barthes n'a donc pas tort quand il suppose que toute image, et donc toute caricature, est polysémique quand bien même elle serait fortement codée. Quand le caricaturiste et le journal qui l'emploie souhaitent donner à la caricature une signification précise, le recours au texte s'impose généralement. Toutefois, cela n'implique pas nécessairement une perte de la richesse du sens.

C'est ainsi que cette caricature de Daumier est titrée « À la santé des pratiques » et prend place dans la série intitulée *Association en commandite pour l'exploitation de l'humanité*, ce qui précise le sens de l'image : l'homme et le squelette ne parient ni ne dissertent sur la mortalité comme le soutient Baudelaire... Non, ils font affaire, exploitant tous les deux la maladie et la mort. L'enseigne de l'estaminet où ils trinquent – « Au rendez-vous des bons vivants » – signale leur ambition de tirer profit de leur activité, et ce par antiphrase avec la mort qu'ils administrent. La feuille que la Mort tient à la main contient une liste des remèdes prescrits par le médecin (qui ne saurait donc être un croque-mort), remèdes inefficaces qu'elle approuve dans un grand rire. Le texte – le titre de la série, la légende, l'enseigne et la liste de remèdes – oriente la signification de la caricature.

La caricature perd donc de sa polysémie<sup>2</sup>, mais elle acquiert également une signification riche et piquante que l'imagination d'un-e simple spectateur-trice n'aurait peut-être pas égalée. Notons que plus l'image et le texte multiplient les signes dans leur combinatoire, plus le sens se précise, et plus le contenu idéologique de l'image apparaît clairement. À ce titre, cette caricature dénonce le charlatanisme de certains médecins hypocrites qui n'hésitent pas à trahir le serment d'Hippocrate au nom de leur propre profit, et s'insère ainsi parfaitement dans la ligne éditoriale du *Charivari* qui dénonce sans cesse les remèdes censés être miraculeux qui se multiplient sur le marché, thème qui sera également très exploité par les écrivains.

Non hiérarchisée, la complémentarité entre le texte et l'image permet donc une combinatoire libre de différents effets de sens et d'éléments comiques. Toutefois, il est possible d'esquisser quelques constantes qui permettent de décrire plus précisément les modes d'articulation du texte et de l'image. Il existe en effet deux rapports principaux entre le titre/la légende et le dessin : de consonance et de dissonance. La consonance suppose que le texte et l'image construisent le sens en articulant des contenus similaires, tandis qu'en cas de dissonance, les deux proposent des contenus manifestement incompatibles qui nécessiteront une réinterprétation de l'un par l'autre<sup>3</sup>.

La consonance consiste le plus souvent à renforcer le comique en superposant les procédés rhétoriques qui lui sont propres. La série des Robert Macaire (*Caricaturana*), dessinée par Daumier et légendée par Philipon, est symptomatique de ce procédé : l'accumulation des inventions de Macaire est déclinée visuellement et textuellement (Daumier, 05 juin 1839)<sup>4</sup>. Du côté littéraire, prenons en exemple Musset qui multiplie les caricatures dans son *Roman par lettres*, notamment dans la scène d'introduction du jeune héros dans le salon de ses hôtes étrangers, où « plus de soixante vieilles femmes, empanachées comme des mulets » le regardent traverser la salle jusqu'au moment où « un monsieur énorme » lui annonce

---

2. Cependant, la polysémie peut être volontaire, soit que le caricaturiste souhaite présenter une signification ouverte donnant à réfléchir, soit qu'il se protège de la censure. Cette pluralité possible du sens est cultivée par Daumier (Planté, 1996 ; Kaenel, 2008 ; Guinand, 2020a), comme elle l'est par de nombreux écrivains, Flaubert au premier rang, qui concevait son *Dictionnaire des idées reçues* « de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non » (1973, p. 680).

3. Pour une mise au point théorique qui discute des différents partis pris des linguistes contemporains pour décrire la relation texte-image, voir Guinand (2020b, p. 174-177).

4. Pour mesurer l'ampleur de cette accumulation, voici la légende dans son entier, citée sans correction de l'orthographe, telle qu'elle a paru dans *Le Charivari* : Grande Exposition de l'industrie et des Blagues contemporaines. Entrez et jugez ! J'ai tout dirigé tout encouragé, la galette des Tribunaux consacrée au digeste, (à Part : et d'une digestion difficile). La Phisyonochipe qui attrape tout ! (hormis la ressemblance) Le bitume coulé (tout-à-fait.) Les Chemises d'hommes à l'usage des petits enfans dont on n'apperçoit que les (Colles.) Les chapeaux merveilleux indestructibles (qui fondent au soleil et se délayent à la pluie). La pommade du Dromadaire tant recherchée! (par les chameaux.) La graine de niais que vous connaissez (tous.) La Brasserie anglaise qui mousse si bien! (dans les Journaux.) et le sublime, le classique charbon de St Pétrain qu'on peut mettre à l'épreuve (du feu.).

que « Monseigneur est étonné, désolé, qu'il s'est vu forcé, qu'il désire beaucoup, qu'il espère bien que [...] » (1960, p. 290) : l'accumulation verbale exprimant l'hésitation est couplée à l'exagération de la description et vient renforcer l'effet comique.

À l'inverse, la dissonance procède par ironie, à savoir une non-coïncidence entre ce que le texte dit et ce que l'image montre (Jaubert, 2013). Dans le cas de la caricature, un cas très fréquent consiste à associer un titre euphorique à une réalité dysphorique, telle cette orgie chez Titine décrite par Huysmans dans *Marthe*. Le narrateur externe amorce sa description par une appréciation : « La soirée fut charmante » (2005, p. 51) qui forme l'intitulé de la description qui suit. Or, le portrait caricatural du premier invité désavoue cette tonalité annoncée :

Le gros négociant arriva, flanqué d'un pâté aux truffes et d'un panier de vins. C'était un crapoussin bonasse et un jovial compère que ce commerçant coureur de guilledou. Ventripotent et poussif, il avait des favoris en nageoires, et sa figure offrait cette particularité étonnante, que le nez était en couleur d'aubergine, tandis que le reste de la figure semblait teint avec ce rouge éclatant des peintres émailleurs, la pourpre de Cassius. (Huysmans, 2005, p. 51)

Loin de s'avérer charmante, la soirée est émaillée de ses « lubriques sornettes » qui participent à l'ambiance débraillée de la fête. Le fait que « charmant » soit un adjectif équivoque – souvent utilisé « par ironie et familièrement » d'après Littré – aiguille la lectrice et le lecteur vers une compréhension par antiphrase de cet intitulé.

La même dissonance s'observe dans cette caricature de Gavarni où un jeune étudiant de Paris, cachant visiblement sa maîtresse derrière la porte entrebâillée, déclare à l'ami qui lui rend visite : « Mon cher ami, je suis en affaire avec mon oncle » (fig. 3).

Au rire déclenché par l'ironie de la situation – non-coïncidence entre texte et image – s'ajoute le plaisir de la spectatrice/du spectateur qui décrypte l'antiphrase et rétablit la signification véritable de la scène, prenant du recul sur celle-ci, décodant ses enjeux. La dissonance provoque donc un décalage qui enclenche



Figure 3. Gavarni, « Les Étudiants de Paris », *Le Charivari*, 13 décembre 1839. BnF.



une réinterprétation. Dans ce cas, l'image est souvent porteuse de la « vérité » et le texte une antiphrase comique qui mésinterprète volontairement la scène.

Cette mise à contribution de la spectatrice et du spectateur dans le processus de déchiffrement confirme encore une fois que les potentialités comiques de la caricature se situent dans l'articulation du texte et de l'image qui entraîne un jeu de décodage source de plaisir comme du rire.

Ce rire vise généralement une cible et la caricature assume, comme toute œuvre d'art et texte littéraire, une dimension idéologique. Se pose, dès lors, la question de savoir si le rire déclenché par la composition peut nous épargner une réflexion sur les systèmes de valeurs avec et contre lesquels nous rions, que ces valeurs soient explicites ou implicites.

### 3. Les couches idéologiques de la caricature

Une caricature comporte plusieurs couches idéologiques : certaines représentations sont volontairement mobilisées, mais d'autres, conscientes ou inconscientes, peuvent s'y ajouter. Lorsque Flaubert, dans *L'Éducation sentimentale*, décrit cet « espèce de singe-nègre, extrêmement chevelu », mieux connu comme le « patriote de Barcelone » (2002, p. 449), il cherche simplement à renforcer, par cette caricature du physique du personnage, l'ineptie de son discours qu'il prononce en catalan devant l'assemblée médusée. Cependant, nous pouvons remarquer la présence sous-jacente de valeurs idéologiques qui, plus largement aux yeux d'aujourd'hui qu'à ceux d'alors, sont problématiques d'un point de vue éthique. Le trait d'union entre le singe et le nègre reconduit le stéréotype raciste qui construit l'infériorité de la race sur l'assimilation des personnes racisées à des animaux, quel que soit par ailleurs l'avis personnel de Flaubert à ce sujet.

Il apparaît tout à fait fréquent de rire d'une caricature indépendamment de son contenu idéologique, simplement parce que la scène représentée et les procédés formels déclenchent notre rire. En dehors de la question de savoir si l'on identifie clairement la cible et le message de la caricature en question, il faut se demander dans quelle mesure ce rire provoque, consciemment ou inconsciemment, une adhésion aux contenus idéologiques présents dans l'image.

En effet, une idéologie n'est pas seulement un système de valeurs, mais comme le rappelle Greimas, dépend aussi de son actualisation par un individu ou une communauté (Greimas, 1979, p. 179-80). Dans le cas de la caricature, cette actualisation dans l'imaginaire de la spectatrice et du spectateur est dépendante de l'acte de réception dans lequel ils peuvent approuver, rejeter ou nuancer les contenus idéologiques proposés. Cette décision prise lors du processus de réception n'est pas toujours issue d'une réflexion logique et peut tout à fait être involontaire.

La prise en compte des couches idéologiques, particulièrement de celles les plus implicites, nécessite en effet un travail de déconstruction, au-delà de l'étude formelle,

médiatique et historique qui préside généralement l'analyse d'une caricature. Ceci n'est pas sans rappeler une certaine posture idéale de lecture qui voudrait appréhender l'œuvre pour elle-même et en lien avec son contexte et son auteur, sans toujours remettre en perspective les contenus idéologiques que cette œuvre véhicule.

Or, dans le cas de la caricature comme de toute œuvre littéraire ou artistique, il nous semble essentiel de mener sans cesse ce travail de déconstruction. Notre plaisir esthétique doit se confronter aux idéologies explicites et implicites portées par l'œuvre. Dans le cas particulier de la caricature, notre rire doit être réévalué, sous peine de reconduire sans recul les systèmes de valeurs pris en charge, notamment le sexisme que la caricature diffuse souvent au XIX<sup>e</sup> siècle comme aujourd'hui.



Figure 4. Daumier, « La mère est dans le feu de la composition, l'enfant est dans l'eau de la baignoire ! », *Les Bas-Bleus*, *Le Charivari*, 26 février 1844. © www.daumier.org

Prenons par exemple le mécanisme icono-textuel de cette caricature de Daumier qui représente ce bas-bleu « dans le feu de la composition », tandis que son marmot se noie « dans l'eau de la baignoire » (fig. 4). La composition prête à rire : l'antithèse portée dans la légende opposant le feu métaphorique de la création et l'eau réelle du bain se retrouve dans la structure iconique, l'enfant la tête dans le bac, les pieds en l'air formant une parfaite diagonale avec le dos de sa mère la tête dans ses feuilles.

Mon rire se déclenche, et après ? Ne suis-je pas censée, en tant que femme du XXI<sup>e</sup> siècle, ne pas seulement faire le constat que le bas-bleu a suscité la verve caricaturale des hommes du XIX<sup>e</sup> siècle, mais également prendre position contre un système qui, jusque dans les journaux satiriques supposés être un contre-pouvoir, se moque des tentatives d'émancipation des femmes et leur rappelle sans cesse leur « juste place » ?

Excuser, gommer ou ignorer la portée misogyne des caricatures des bas-bleus, des actrices, des lorettes sous

prétexte de satisfaire l'exigence de « neutralité » scientifique et l'idéal d'une étude des œuvres pour elles-mêmes selon l'intention – sacralisée – de leur auteur, c'est se dérober au devoir de les problématiser dans leur contexte et dans le contexte

d'aujourd'hui, les laissant allègrement continuer de diffuser une idéologie coercitive à travers des analyses présentées comme neutres et objectives<sup>5</sup>.

De même que la langue « est fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire » (Barthes, 1977), la caricature est fasciste car elle *oblige à rire*. Dans la lignée de Roland Barthes nous devons poursuivre la traque du fascisme propre aux images et aux textes. L'étude de l'articulation des images et des légendes nous a permis de comprendre le rire comme un mécanisme, mécanisme qui n'implique pas une adhésion au contenu idéologique qui doit faire à son tour l'objet d'un examen. Il ne s'agit pas de se priver du rire, mais d'y associer une réflexion critique afin de ne pas proroger, même sans le vouloir, diverses stratégies de domination souvent portées, volontairement ou non, par la caricature.

## Conclusion

En partant du constat que les caricatures visuelles et textuelles étaient comparables du point de vue de leur dispositif icono-textuel qui articule à l'image une légende, nous avons proposé une étude sémiotique de cette articulation, puisant nos exemples dans le répertoire littéraire et journalistique du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans un premier temps, nous avons revisité les fonctions respectives du texte et de l'image dans le dispositif icono-textuel qu'est la caricature. En dépassant la position de Roland Barthes qui veut que le texte serve toujours d'ancrage ou de relais à une image dont le sens est flottant, nous avons montré qu'il est pertinent de renoncer à cette conception binaire du dispositif icono-textuel pour privilégier la fluidité des rôles du texte et de l'image.

Explorant ensuite la riche complémentarité du texte et de l'image propres aux caricatures visuelles et textuelles, nous avons décrit les mécanismes de leur articulation qui concourent à donner une épaisseur de sens à la composition. Nous avons plus précisément étudié les rapports entretenus entre la légende et l'image en termes de consonance et dissonance, ce qui nous a permis de mieux saisir la portée comique, complexe et ingénieuse, que ces rapports construisent.

Finalement, bien que le rire naisse d'un mécanisme interne propre à une caricature qui articule de manière ingénieuse un texte et une image, il vise toujours une cible et, en cela, la caricature est porteuse de systèmes de valeurs auxquels elle tente de nous faire adhérer. À ce titre nous pensons qu'il ne faut pas négliger sa dimension idéologique au profit d'une pure appréciation formelle et historique qui serait déglagée

---

5. L'ensemble de mes chapitres sur les bas-bleus (Guinand, 2020b, p. 247-254), les actrices et les lorettes (p. 255-265) devraient ainsi faire l'objet d'une relecture critique féministe que je regrette de ne pas avoir intégrée. Je regrette également de ne pas avoir donné de réponse à ces femmes ridiculisées. J'aurais souhaité plus tôt rejoindre l'école des chercheuses ayant œuvré pour la réhabilitation des femmes dans l'histoire de la littérature dont on trouve une excellente synthèse dans Reid (2020).

d'un questionnement éthique. Nous plaillons donc pour que l'analyse de la caricature, comme de toute œuvre littéraire ou artistique, comporte une déconstruction et une évaluation des idéologies qui lui sont sous-jacentes. À l'analyse contextuelle s'adjoindrait ainsi une forme d'actualisation critique qui favoriserait, dans le présent, la prise de conscience des différentes structures de domination que les œuvres soutiennent volontairement ou non.

## RÉFÉRENCES

- Balzac, H. (1996). *Œuvres diverses*, vol. 2. P.-G. Castex (éd.). Paris : Gallimard.
- Balzac, H. (1976a). *La Comédie humaine*. P.-G. Castex (éd.). t. I. Paris : Gallimard.
- Balzac, H. (1976b). *La Comédie humaine*. P.-G. Castex (éd.). t. IV. Paris : Gallimard.
- Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communications*, 4, 40-51.
- Barthes, R. (07.01.1977). Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France. <https://www.roland-barthes.org/lecon.html>
- Bassy, A.-M. (2005). Images en abyme. Prudhomme-Monnier-Prudhomme. Dans N. Preiss et J. Raineau (dir.), *L'Image à la lettre* (p. 109-135). Paris : Éditions des Cendres ; Paris-Musées.
- Baudelaire, Ch. (1976) [1857]. *Quelques caricaturistes français. Œuvres complètes* (p. 544-563). Cl. Pichois (éd.). Paris : Gallimard.
- Champfleury. (1865). *Histoire de la caricature moderne*. Paris : Dentu.
- Didi-Huberman, G. (2011). La condition des images. Entretien avec F. Lambert et F. Niney. *Médiamorphoses*, 22, 6-17.
- Flaubert, G. (1973). *Correspondance*. t. I. J. Bruneau et Y. Leclerc (éd.). Paris : Gallimard.
- Flaubert, G. (2002). *L'Éducation sentimentale*. P.-M. de Biasi (éd.). Paris : Le Livre de Poche.
- Greimas, A. J. et Courtès, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette.
- Guinand, C. (2013). « Bonjour, Monsieur Courbet !!! » Banville rencontre Courbet sur les voies de la parodie. *Poétique*, 174, 289-309.
- Guinand, C. (2015). La caricature littéraire : *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. *Quêtes littéraires*, 5, 65-77. <https://doi.org/10.31743/ql.239>
- Guinand, C. (2020a). Caricature du théâtre de société (1840-1880). *Les Comédiens de société* par Daumier. Dans V. Ponzetto, J. Ruimi et Ch. Schuwey (dir.), *Espaces des théâtres de société. Définitions, enjeux, postérité* (p. 133-145). Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Guinand, C. (2020b). *Roman et caricature au XIX<sup>e</sup> siècle. Poétiques réalistes entre Illusions perdues et Éducation sentimentale*. Genève : Librairie Droz.
- Huysmans J.-K. (2005). *Marthe*. Dans P. Brunel et S. Thorel-Cailleteau (éd.). *Romans I* (p. 3-66). Paris : Robert Laffont.
- Jaubert, A. (2013). La figure et le dess(e)in. Les conditions de l'acte ironique. *L'Information grammaticale*, 137, 29-35.
- Kaenel, Ph. (2008). Daumier « au point de vue de l'artiste et au point de vue du moral ». Dans *Daumier, L'Écriture du lithographe*. Paris : Bibliothèque nationale de France.
- Klinkenberg, J.-M. (2008). La relation texte-image. Essai de grammaire générale. *Bulletin de la Classe des Lettres*, 6<sup>e</sup> série, t. XIX, 21-79.

- Musset, A. (1960). *Œuvres complètes en prose*. M. Allem et P. Courant (éd.). Paris : Gallimard.
- Planté, Ch. (1996). Les *Bas-Bleus* de Daumier : de quoi rit-on dans la caricature ? Dans Ph. Régner (dir.), *La Caricature en République et censure. L'image satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?* (p. 192-203). Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Reid, M. (dir.). (2020). *Femmes et littérature : une histoire culturelle*. 2 vol. Paris : Gallimard.
- Roque, G. (2016). Esquisse d'une rhétorique des interactions verbo-iconiques. *Images Re-vues*, hors-série n° 5. *Après le tournant iconique*.  
<https://journals.openedition.org/imagesrevues/3434>
- Stendhal. (2000). *La Chartreuse de Parme*. M. Crouzet (éd.). Paris : Le Livre de Poche.
- Sueur-Hermel, V. (2008). 220/4000. Dans V. Sueur-Hermel (dir.), *Daumier, L'Écriture du lithographe* (p. 9-21). Paris : Bibliothèque nationale de France.

## FIGURES

- Daumier, H. (5 juin 1839). Grande exposition de l'industrie et des blagues contemporaines. *Le Charivari*. DR 556. Daumier Register.  
<http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=556>
- Daumier, H. (26 juin 1840). À la santé des pratiques. Association en commandite pour l'exploitation de l'humanité. *Le Charivari*. DR 796. Daumier Register.  
<http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=796>
- Daumier, H. (26 février 1844). La mère est dans le feu de la composition, l'enfant est dans l'eau de la baignoire !, *Les Bas-Bleus. Le Charivari*. DR 1227. Daumier Register. <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1227>
- Daumier, H. (22 juin 1858). Les plaisirs de l'école de natation. *Le Charivari*. DR 2864. Daumier Register.  
<http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=2864>
- Gavarni, P. (13 décembre 1839). Les Étudiants de Paris. *Le Charivari*. BnF. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3053516g/f3.image>

RÉSUMÉ : Cet article considère la caricature en tant que dispositif icono-verbal qui mobilise des codes culturels partagés. Il montre qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, la caricature visuelle (ici Daumier et Gavarni) comme la caricature textuelle (ici Balzac, Baudelaire, Stendhal, Musset, Flaubert, Huysmans) sont pensées sur le modèle de la scène théâtrale qui joue des riches possibilités offertes par la combinatoire du texte et de l'image au cœur des mécanismes comiques.

En effet, invalidant le constat d'un primat de l'image sur le texte (position de Charles Baudelaire) ou inversement du texte sur l'image (position de Roland Barthes), cet article rappelle que le visuel et le textuel assument des rôles fluides et qu'ils se complètent. À ce titre, la consonance ou dissonance entre l'image et son titre/sa légende sont deux types de rapports qui concourent à la naissance du rire comme à la richesse sémantique de la caricature.

Cette vision d'un rire procédant avant tout de mécanismes formels pourrait tendre à faire croire que l'évaluation des systèmes de valeur mobilisés est superflue. L'important serait de comprendre et d'analyser, pas de juger. Contre une telle prétention, cet article soutient la nécessité d'ajouter à l'analyse formelle d'une œuvre dans son contexte historique un positionnement éthique face à ses implications idéologiques explicites et implicites.

**Mots-clés :** caricature, sémiologie, rhétorique de l'image, textuel, visuel, idéologie

## **French visual and textual caricature of the 19th century.**

### **Semiological issues in an icono-textual analysis**

**ABSTRACT:** This article considers caricature as an icono-verbal tool that mobilizes shared cultural codes. It shows that in the 19th century, both visual (in this case, Daumier and Gavarni) and textual caricature (in this case, Balzac, Baudelaire, Stendhal, Musset, Flaubert, Huysmans) were designed based on the model of a theatrical scene which plays on the rich possibilities offered by the combination of text and image at the heart of comical mechanisms.

Indeed, invalidating the observation of the primacy of image over text (Charles Baudelaire's stance) or vice versa: of text over image (represented by Roland Barthes), this article posits that the visual and the textual take on fluid roles and complement each other. As such, the consonance or dissonance between the image and its title/legend are two types of relationships that contribute to the birth of laughter as well as to the semantic richness of a caricature.

This vision of laughter proceeding above all from formal mechanisms could lead one to believe that the evaluation of the adopted value systems is superfluous. The important thing would be to understand and analyze, not to judge. Against such a claim, this article supports the need to add to the formal analysis of a work in its historical context, its ethical positioning in the face of its explicit and implicit ideological implications.

**Keywords:** caricature, semiology, image rhetoric, textual, visual, ideology