



Laurent Baridon, Frédérique Desbuissons et Dominic Hardy (dir.)

L'Image railleuse La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Modalités visuelles du satirique

Laurent Baridon, Frédérique Desbuissons et Dominic Hardy

DOI : 10.4000/books.inha.7993

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2019

Date de mise en ligne : 6 juin 2019

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902707



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

BARIDON, Laurent ; DESBUISSONS, Frédérique ; et HARDY, Dominic. *Modalités visuelles du satirique* In : *L'Image railleuse : La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2019 (généré le 07 janvier 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/7993>>. ISBN : 9782917902707. DOI : 10.4000/books.inha.7993.

Ce document a été généré automatiquement le 7 janvier 2020.

Modalités visuelles du satirique

Laurent Baridon, Frédérique Desbuissons et Dominic Hardy

Dans le flot des nouvelles pratiques de l'image, la caricature, aussi ancien que soit ce mode de déformation graphique, peut paraître marginalisée : bien que le mot soit toujours usité dans son acception la plus générale de « portrait-charge », il tend à être remplacé par l'expression « satire graphique », voire « satire visuelle ». Ces appellations rendent bien compte des transformations du champ de l'image que l'on peut qualifier de « railleuse », soit une représentation visuelle à vocation critique s'appuyant sur l'humour et la dérision.

Cette évolution a été favorisée par l'émergence d'un espace médiatique radicalement internationalisé. Les événements qui ont touché la pratique du dessin satirique depuis l'affaire dite des « caricatures de Mahomet », en 2005, jusqu'à l'attentat qui a décimé la rédaction du journal *Charlie Hebdo* en janvier 2015¹, peuvent être perçus comme des conséquences directes de la diffusion des images satiriques dans un « contexte » – géographique, social, politique, culturel – très éloigné de celui dans lequel elles avaient été créées. Ce changement d'échelle et ces délocalisations se sont accompagnés de la confrontation à un extrémisme politico-religieux utilisant toutes les armes, et pas seulement celles de la censure institutionnalisée, pour contrer l'« efficacité » supposée de ces images. La neutralisation des représentations visuelles qui caractérisait, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, les sociétés démocratiques, où toute expression contestatrice se trouvait rapidement « récupérée » par le spectacle, s'est ainsi trouvée bouleversée par l'irruption de nouveaux publics accordant une foi inébranlable au pouvoir des images.

Conséquence de la révolution des médias, les historiennes et historiens de la satire n'étudient plus uniquement des dessins que quelques milliers ou centaines de milliers de lecteurs et lectrices retrouvaient périodiquement dans la presse, éventuellement cités par d'autres satiristes, mais des images de natures très diverses, susceptibles d'être partout et à tout moment regardées, diffusées, reprises, déformées, décontextualisées pour être détournées, retournées, falsifiées ou instrumentalisées. Si cette révolution technologique a considérablement fait évoluer les modes d'expression, elle n'est pas la première : que l'on songe aux sketches de marionnettes tels que *Le*

Muppet Show, *Spitting Image* ou *Les Guignols de l'info* qui, sans être particulièrement nouveaux en soi, avaient gagné en popularité grâce à leur diffusion à la télévision, à partir des années 1970. Depuis lors, c'est Internet et le développement des technologies numériques qui permettent à chacun de produire des dessins originaux, des images fixes ou des vidéos et de les faire circuler presque sans limite.

L'ampleur de ces bouleversements incite à infléchir les questionnements sur la satire visuelle en faisant porter le regard sur les manifestations plus anciennes de cet élargissement dans le champ déjà internationalisé de la culture des images des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. Loin de devoir se tarir, les recherches sur toutes les formes de satire graphique sont appelées à se multiplier dans la perspective d'une archéologie du satirique².

Les contributions qui composent ce volume sont, pour la plupart, issues du colloque *L'Image railleuse. La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours*, qui s'est tenu à Paris, à l'Institut national d'histoire de l'art, les 25, 26 et 27 juin 2015³. Il avait pour ambition de rendre compte de la multiplicité des pratiques satiriques depuis le milieu du XVIII^e siècle, qui fut marqué par une émancipation des usages politiques et sociaux des images imprimées, et d'en étudier les formes, récurrentes ou au contraire spécifiques à certains objets, ainsi que leurs variations en fonction des cultures dans lesquelles elles s'inscrivent. Il s'agissait de mettre en évidence la complexité et la subtilité des procédés de la satire visuelle, de souligner l'amplitude de ses espaces d'exercice et la diversité de ses médias, avant et pendant la révolution technologique que nous connaissons, mais toujours à partir de celle-ci.

Avant d'aborder plus en détail ces questions, il nous faut caractériser la satire proprement dite. Si l'humour est, selon une formule célèbre, « le calvaire des définisseurs », la satire, qui s'en distingue par sa référentialité, n'est pas plus facile à circonscrire. Qualifiée de « méta-genre synthétique » par Bernd Renner⁴, la satire est certainement transgénérique dans la mesure où elle recouvre la parodie, le pastiche et la caricature – au sens particulier de déformation expressive. Elle est assez fréquemment une mise en cause d'un sujet par le biais d'un genre qui lui correspond. Ainsi le portrait-charge peut-il être considéré comme une attaque de la personne par le biais de la parodie satirique du portrait officiel ou sérieux.

Mais la satire est surtout protéiforme, puisqu'elle tire son essence de sa capacité à subvertir ce qu'elle moque autant qu'à subsumer les autres procédés à son propre processus. Elle peut ainsi être savante ou populaire et passer d'un registre à l'autre. Elle peut mobiliser un savoir ou le disqualifier au nom du bon sens. Elle peut être inventive ou jouer de la série répétitive, être ambitieuse ou banale, pratiquée en virtuose ou en amateur. Elle peut s'adresser à des publics restreints et choisis, à des proches ou des compagnons d'atelier, comme elle peut être largement diffusée. Elle peut trouver son efficacité dans un jeu d'échanges entre texte et image ou ne recourir qu'à l'un d'entre eux. Sans poursuivre plus avant cet inventaire de tous les possibles, il s'agit de comprendre ce qu'ils impliquent quant à la définition de la satire comme objet d'étude.

La satire visuelle a la particularité d'être ouverte à tous les champs disciplinaires susceptibles d'en interroger la création, la technique, le contenu, la diffusion, la réception, l'interprétation, la sociologie des dessinateurs, les publics, etc., toutes les approches des images, celles de l'histoire de l'art conjuguées à celles de l'histoire sociale, politique ou culturelle, de la sociologie, de la psychologie, de la théorie littéraire, etc.

Il est en particulier tentant de mettre en œuvre les outils de la théorie littéraire pour les appliquer au domaine visuel : emprunter au dialogisme de Bakhtine ou à l'intertextualité de Kristeva permet de comparer ces notions au système de référence à l'œuvre dans les images satiriques. Gérard Genette a défini plus précisément les deux modes principaux d'action par transformation et par imitation ; selon lui, ces modes déterminent des « fonctions » : parodie, travestissement, transposition pour le premier ; pastiche, charge, forgerie pour le second⁵. La transtextualité, par exemple la citation, et l'hypertextualité, par exemple la parodie, sont certainement des catégories fructueuses pour l'analyse du visuel. Pour les appliquer, cependant, il ne faut pas ignorer la spécificité des images – sauf à suivre Roland Barthes dans son célèbre article de 1964, « La rhétorique de l'image », qui, dans l'euphorie du développement du programme saussurien d'une sémiotique générale capable d'unifier les productions humaines⁶, contestait toute différence essentielle entre la lecture de l'image et du texte, une position qu'il fut lui-même amené à revoir par la suite⁷.

Le projet du colloque *L'Image railleuse* consistait précisément à circonscrire ce qui serait de l'ordre d'une spécificité du visuel. Émettons l'hypothèse que celle-ci réside dans un phénomène ambigu qui vaut sans doute pour toutes les images, mais dont la satire, non seulement révèle l'omniprésence, mais joue en permanence : les images sont à la fois immédiatement identifiables – elles se « donnent à voir » – et d'un sens indéfinissable – leur contenu peut être interprété de façons extrêmement diverses. En dépit d'une réputation qui lui confère la capacité de montrer de façon explicite et directe, « mieux qu'un long discours », l'image ne représente qu'en tronquant, idéalisant, déformant, amplifiant, etc. Or les images satiriques jouent particulièrement de cette capacité à détourner voire inverser le sens des situations réelles qu'elles représentent. Le visuel, par sa labilité et sa polysémie, diffère du texte et de sa supposée stabilité sémantique. Pour le dire simplement, l'instabilité des images satiriques est telle que leur interprétation peut être absolument divergente d'un sujet à l'autre en fonction de ses propres représentations de la situation satirisée. Mais c'est précisément la révélation de l'implicite, entre subjectivité et représentations collectives, qui caractérise la compréhension de la satire. Le visuel de la satire est ainsi doublement instable, par la nature de l'image et par celle de la satire. La compréhension de l'image satirique passe donc par un ensemble de dispositifs et de processus. Ils structurent ce volume.

Réflexivités

Si le bouffon tend un miroir aux puissants, la satire ne dédaigne pas d'user d'une semblable réflexivité, avec les mêmes fonctions ambivalentes : moquer et légitimer. Pour autant, le phénomène ne doit pas être essentialisé car des facteurs historiques jouent à plein. On peut ainsi penser, avec Kathryn Desplanque, que, pendant la Restauration, les illustrateurs et éditeurs d'albums comiques en France caractérisent le genre nouveau de publication qui les occupe d'une façon volontiers critique, comme s'ils entendaient faire comprendre au public que leur travail est un pis-aller destiné à les faire vivre, un sacrifice consenti à l'amusement des lecteurs. Les autoreprésentations et personnifications de la presse satirique européenne au XIX^e siècle, telles que les envisage Sandro Morachioli, visent à renforcer l'identité du journal et, ce faisant, à rendre plus sensibles la censure et les sanctions qui s'exercent contre lui. Elles visent aussi sans doute à dialoguer avec le lecteur pour déterminer

chez lui des « postures de réception » qui rendent plus explicites les messages souvent ambigus de la satire. Le journal acquiert ainsi une existence équivalente à celle de ses cibles ; en se faisant dessin, il pénètre dans le champ de la visualité qu'il contribue à définir. La question de la réflexivité de la satire visuelle tourne naturellement autour de son rapport à l'art : non pas tant dans sa relation à la dimension véritablement esthétique de celui-ci, mais plutôt dans celle à sa pratique, voire à une sociologie de cette pratique – les dessinateurs, illustrateurs, caricaturistes étant évidemment considérés comme inférieurs aux peintres reconnus comme artistes. Toutefois, à partir du milieu du XIX^e siècle, une évolution se fait jour dans le contexte de grands débats qui associent politique et orientation esthétique. Patricia Mainardi le met en évidence, en étudiant la multiplication des représentations d'ateliers dans les journaux d'opposition. Les sphères de l'art et de la satire sont peut-être effectivement liées depuis toujours, mais la première semble feindre d'ignorer la seconde, tandis que la seconde se réfère volontiers à la première, y compris lorsque les mêmes acteurs œuvrent dans les deux domaines. Juliette Bertron et Morgan Labar s'intéressent à des pratiques postérieures d'un siècle, dans un contexte qui n'est plus celui de la modernité naissante mais de sa crise. Les réflexivités opèrent ici au prisme de la parodie, dont Linda Hutcheon a étudié la puissance postmoderne⁸. La citation parodique des « maîtres » relève dès lors d'un hommage parfois chargé d'autodérision envers les générations précédentes. Juliette Bertron montre qu'elle vise peut-être davantage les critiques et les historiens de l'art que les pères spirituels ou les parodistes. La satire ici expose toute son ambivalence. Elle confine à l'absurde avec le collectif *Présence Panchouette* et l'artiste Martin Kippenberger, que Morgan Labar replace également dans le contexte plus général d'une ironie postmoderne. Sans cible claire, la satire acquiert une autoréférentialité ultime qui vise l'art lui-même, déhiérarchisant les productions visuelles, en intégrant non seulement le pop, mais le kitsch. Il va de soi qu'une telle production n'a de sens que si elle opère dans une galerie ou accompagnée de publications qui la légitiment comme production artistique.

Ces contributions montrent que la réflexivité de la satire passe donc par un système de références à la presse – plus spécifiquement au journal – et à l'art. Ces références peuvent être les socles et les cibles de ces pratiques ; elles servent aussi de cadres à leur compréhension.

Espaces du satirique

Plus encore que dans ses formes textuelles où la matérialité joue un moindre rôle, l'une des spécificités de la performativité de la satire visuelle réside dans ses espaces de réception, comme le montre Kate Grandjouan à propos des expositions publiques des années 1770 à Londres. Dans ce contexte particulier, des artistes voulant se faire une réputation ont utilisé l'estampe en référence aux genres picturaux, plus « nobles », exposés dans les mêmes espaces et ont ainsi favorisé une légitimation de la satire. Identifiées comme des œuvres d'art en vertu de leur proximité avec, par exemple, les œuvres de William Hogarth, ces gravures bénéficièrent alors d'une reconnaissance qui explique le formidable essor de la satire en Grande-Bretagne, à cette époque.

La satire opère aussi dans un rapport à l'espace des médias. L'exemple de la célèbre caricature de Stéphane Mallarmé par Luque, étudiée par Bertrand Tillier, démontre que ce portrait en faune, qui déplaisait tant au poète, a acquis notoriété et légitimité auprès

de ses contemporains car il leur semblait caractériser l'esthétique littéraire du modèle. Satirique, elle acquiert une valeur emblématique, retournée et requalifiée à la faveur des changements de supports médiatiques illustrés. L'image en mouvement des écrans semble, pour sa part, moins déterminée par les spécificités de ses canaux de diffusion. Fabio Parasecoli, analysant la présence de l'alimentation, montre les convergences entre des émissions humoristiques télévisées, la série d'animation *South Park*, diffusée sur une chaîne télévisée et des vidéos sur Internet. Les auteurs de ces vidéos empruntent les uns aux autres pour satiriser les évolutions du rapport à l'alimentation aux États-Unis et les marqueurs sociologiques qu'elles véhiculent et révèlent. C'est en praticien de la caricature que Clément de Gaulejac aborde la question délicate de l'effet de la satire. Ayant participé à la contestation de la loi des universités au Québec en 2012, ses dessins réagissaient alors à l'actualité la plus immédiate. Ils étaient montrés sur les lieux mêmes de la mobilisation ainsi que dans les cortèges des manifestations. Quelques années plus tard, ses dessins continuent de paraître dans la presse, où ils bénéficient d'une sorte d'institutionnalisation, ne serait-ce que par leur rapport distancié aux événements. La satire se banalise en changeant de contexte et peut parfois même jouer le rôle de soupape de sûreté dans l'opinion, alors qu'en temps de crise politique aiguë, elle joue au contraire celui de déclencheur⁹.

Intermédialités

L'effectivité de la satire dans l'espace public dépend donc souvent de son support. C'est une des raisons pour lesquelles elle transite souvent d'un médium à l'autre dans une intermédialité qui lie différentes formes d'expression : le texte et l'image, l'estampe et la peinture, l'estampe et la photographie, etc. Valentine Toutain-Quittelier explore la façon dont la dénonciation de la spéculation financière dans les années 1720 fut l'occasion d'échanges, à travers toute l'Europe, entre des dessinateurs, le plus souvent anonymes. Empruntant à des iconographies diverses, ces productions témoignent de l'essor de la gravure originale satirique en Europe, la dénonciation du papier-monnaie favorisant l'essor du papier satirique. Ery Contougouris montre, pour sa part, comment James Gillray s'est immiscé dans la grande peinture d'histoire : son estampe sur la mort de l'amiral Nelson se retrouve en concurrence avec les différentes versions élaborées par les peintres d'histoire, jusqu'à ce que Benjamin West finisse par la reprendre à son compte. Un phénomène comparable est étudié par Christina Smylitopoulos, qui fait voir que Goya s'est certainement inspiré de l'illustrateur George Cruikshank. Une de ses gravures décrivant les méfaits de Napoléon, *The Murder of duc d'Enghien*, est ainsi reprise par l'artiste espagnol dans son *Tres de mayo* pour attaquer tout à la fois Napoléon et la satire anglaise.

Les intermédialités ne passent pas toujours par le seul jeu des images. À Paris, sous la Restauration, le commerce de l'estampe satirique et le théâtre populaire voisinent sur les boulevards. Ils ont une même cible : les calicots, ces jeunes commis de boutiques de tissus. Comme l'explique Peggy Davis, cette très intense production témoigne de la prolifération des images satiriques dans une période méconnue et de leur capacité à passer de la scène à la vitrine des vendeurs d'estampes, au point que les victimes elles-mêmes manifestent dans les théâtres pour protester contre le mauvais sort visuel qui leur est fait. C'est entre caricature et photographie qu'Érika Wicky montre les convergences. Sous l'apparent caractère consensuel de la satire des portraits

photographiques, volontiers décrits comme des « caricatures » de leurs modèles, les dessinateurs satiriques pointent les similitudes entre leur pratique et celle des photographes de portraits. Ils partagent ce que Daguerre appelle la « promptitude du regard », qui saisit en quelques secondes une physionomie, tout en étant victime d'un certain discrédit révélant l'infériorité de leur statut vis-à-vis des peintres ou des miniaturistes.

Circulation du satirique

La satire passe aisément d'un médium à l'autre à la faveur d'une rapide circulation géographique. Étudiant la première bande dessinée dans le *Glasgow Looking Glass* en 1825, Laurence Grove met en évidence le rôle pionnier de ce journal illustré. Ses expérimentations seront d'ailleurs reprises dans les premiers journaux londoniens, en particulier dans *Punch*. Suzanne Simoneau montre ensuite comment au Bas-Canada, dans les années 1840, la *Ménagerie annexionniste* de Joseph Légaré emprunte à toutes sortes de sources, satiriques ou non, notamment celles venues des mères-patries de l'autre côté de l'Atlantique. Pour sa part, Frank Knoery étudie comment la satire républicaine française, en particulier celle d'Honoré Daumier, fait l'objet d'un fort intérêt en Allemagne dans les années 1920. Cette culture de l'opposition par l'image a notamment été reprise par John Heartfield dans ses photomontages.

Au Canada, de nouveau, un siècle après Légaré, la satire et le visuel s'articulent à leur tour dans la réception journalistique de l'exposition d'une sculpture en bois de Robert Roussil devant le musée des Beaux-Arts de Montréal, comme le démontre Julie-Anne Godin Laverdière. Le scandale causé par la représentation d'une famille révélée dans toute sa nudité est le point de départ d'un traitement satirique qui s'inscrit au sein des codes visuels et textuels de la presse quotidienne montréalaise de 1949. Chez le Britannique Martin Rowson, étudié par Brigitte Friant-Kessler, la satire circule dans un processus d'actualisation. La ferveur satirique de Rowson puise une partie de sa force critique dans la référence au précurseur que fut Jonathan Swift, la circulation opérant ici au sein d'une forte tradition nationale.

Anatomie du satirique

Le caractère visuel de la satire s'exprime selon des modalités très diverses. Laurent Baridon examine la question du rapport au texte chez Grandville. En satirisant les esthétiques littéraires de son temps, l'illustrateur se pose en rival des grands écrivains qu'il refuse dorénavant d'illustrer afin de s'affirmer comme un auteur à part entière, par l'image. Frédérique Desbuissons identifie l'existence d'un sous-genre spécifique, la recette satirique, dont elle analyse les quatre modalités principales et souligne la dimension réflexive. Elle montre qu'ayant partie liée avec la dimension anthropologique de la fonction alimentaire, la satire des processus de production des subsistances a la capacité de révéler avec une acuité souvent féroce les évolutions de toute nature des sociétés contemporaines. Emily Falvey, à travers les *Hellscapes* des frères Dinos et Jake Chapman, procède à une enquête sur les rapports entre le mode grotesque et le mode satirique. Les appréciations contradictoires qu'en ont livrées les théoriciens des deux derniers siècles laissent entrevoir des régimes d'intentionnalité critiques différents. Transposés dans le champ de l'art contemporain, ils provoquent

des réceptions contrastées de ces œuvres. Enfin, Josée Desforges révèle à partir d'une caricature d'Yvon Roy toute la richesse sémantique qui se loge dans les cadres et marges dessinées autour de portraits, une façon de satiriser, par l'image et dans l'image, la politique de l'exploitation commerciale des ressources naturelles du Canada.

La diversité et la subtilité des procédures présentées dans l'ensemble des contributions témoignent bien de la richesse de la culture visuelle satirique occidentale au cours des deux cent cinquante dernières années. Les évolutions récentes identifiées plus haut constituent certainement une crise de l'esprit satirique et de la satire visuelle. Celle-ci a toujours été profondément déterminée par l'évolution des techniques de reproduction et de diffusion, mais aussi par le contexte de sa diffusion et l'implication de ses lectrices et lecteurs. L'élargissement considérable des publics que ces révolutions entraînent, révèle, dans le même temps, de très importants écarts culturels ; c'est particulièrement vrai du visuel, qui franchit plus facilement les barrières linguistiques, le risque étant non pas tant celui du contre-sens que celui de la prolifération du sens des textes qui accompagnent éventuellement les images.

C'est pourquoi il n'y a pas à craindre un affadissement de la satire visuelle, qui serait le signe avant-coureur de son déclin, voire de sa disparition. Indéniablement en crise, la satire n'appartient pas à une époque révolue, celle des démocraties occidentales fondées sur un idéal de liberté d'expression et, pour la France, de laïcité. La satire a toujours existé, même si elle se diffuse et qu'elle s'exprime plus ou moins facilement et ouvertement. Chaque révolution technologique a entraîné un accroissement de la diffusion de la satire, notamment visuelle : pourquoi en serait-il autrement d'Internet, même si des contrôles se renforcent à l'échelle planétaire ? La montée des populismes nationalistes et des néoconservatismes hypermodernes fait certes peser une menace sur la liberté d'expression¹⁰. Mais la satire visuelle n'est-elle pas précisément une forme de contre-pouvoir qui, dans l'ambiguïté des images, excelle à tenir des discours implicites susceptibles de déjouer les censures ? Comme toute crise, celle de la satire visuelle ne peut être que l'occasion d'une recomposition.

L'histoire de la satire visuelle reste encore très largement à écrire. Elle doit l'être pour contribuer à l'étude des cultures européennes qui en revendiquent la paternité ; mais elle doit l'être surtout dans les aires culturelles où son existence est si discrète qu'il serait tentant de croire qu'elle n'y a pas droit de cité, ou qu'elle n'y a même jamais existé. Partant de l'hypothèse que la satire existe dans toutes les cultures, les directeurs et la directrice de ce volume appellent de leurs vœux la constitution d'un réseau international pour l'étude de la satire visuelle, capable de fédérer les chercheurs autour de son histoire et de ses évolutions futures.

NOTES

1. Cinq des douze victimes de l'attentat contre la rédaction de *Charlie Hebdo* étaient des caricaturistes : Cabu, Charb, Honoré, Tignous et Wolinski. Voir Pierre Serna (dir.), *La Politique du rire. Satires, caricatures et blasphèmes. XVI^e-XXI^e siècles*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015 ; Pascal Ory,

Christian Delporte *et al.*, *La Caricature... et si c'était sérieux ? Décryptage de la violence satirique*, Paris, Nouveau monde, 2015.

2. Parmi les travaux qui ont marqué ce domaine de recherche depuis 2005, on peut établir une lignée qui débute avec le colloque organisé par Ségolène Le Men et Todd Porterfield à l'Institut national d'histoire de l'art à Paris en décembre 2006, ayant donné lieu à la publication de l'ouvrage collectif *L'Art de la caricature* (Nanterre, Presses universitaires de Nanterre, 2011), et se prolonge dans les colloques organisés au Québec en 2013-2014 par Dominic Hardy et ses collègues Anne-Marie Bouchard (« La satire dans les arts visuels. Questions de la recherche actuelle ») et Josée Desforges (« L'histoire de l'art aux limites du satirique »). À ces publications font écho les nombreuses manifestations à destination du grand public : des expositions, à l'instar de la récente *Love Bites. Caricatures by James Gillray*, organisée par Todd Porterfield à l'Ashmolean Museum d'Oxford (26 mars – 21 juin 2015), des festivals de plus en plus nombreux en France (à Castelnaudary, Joyeuse, L'Estaque, Orléans, Saint-Just-le-Martel...), ainsi que des musées, dont l'Université libre de Bruxelles, haut lieu de la culture satirique au XIX^e siècle, a dressé la cartographie, [en ligne] URL : www.ulb.ac.be/phil/cedic/internet/musees_caricature.htm.

3. On en retrouvera l'argument ainsi que le programme sur le site internet de l'INHA, [en ligne] URL : www.inha.fr/fr/agenda/parcourir-par-annee/en-2015/juin-2015/l-image-railleuse-2.html.

4. Bernd Renner, « *Difficile est saturam non scribere* ». *L'Herméneutique de la satire rabelaisienne*, Genève, Librairie Droz (« Études rabelaisiennes », 45), 2006, p. 13-15.

5. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (« Points »), 1982.

6. « La langue est un système de signes exprimant des idées, et par là, comparable à l'écriture, à l'alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques, aux formes de politesse, aux signaux militaires, etc., etc. Elle est seulement le plus important de ces systèmes / On peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale ; nous la nommerons sémiologie. » Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éd. Charles Bally, Albert Sechehaye et Albert Riedlinger (1916), rééd. Paris, Payot (« Études et documents Payot »), 1971, p. 33.

7. Roland Barthes, « La rhétorique de l'image » (1964), repris dans *id.*, *Œuvres complètes*, I : 1942-1965, Paris, Seuil, 1993, p. 1417-1429. Voir également « La cuisine du sens » (1964), *ibid.*, p. 1430-1431 et « Éléments de sémiologie » (1965), *ibid.*, p. 1467-1524.

8. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms* (1985), rééd. avec une nouvelle introduction, Champaign, University of Illinois Press, 2001.

9. Ainsi l'affirmait Tignous : « Nous détendons l'atmosphère, nous sommes des calmants... Est-ce un bien, est-ce un mal ? » Christian-Marc Bosséno, Marielle Silhouette et Laurent Tastet, « "Celui-là, il va tuer". Entretien avec Tignous », *Sociétés & Représentations*, 10, 2000/2, p. 235-243, ici p. 239.

10. Juliette Grange, *Les Néoconservateurs*, Paris, Pocket, 2017.

AUTEURS

LAURENT BARIDON

université Lumière Lyon 2 ; LARHRA UMR 5190

FRÉDÉRIQUE DESBUISSONS

université de Reims Champagne-Ardenne ; HiCSA

DOMINIC HARDY

Université du Québec à Montréal