

ENS de Lyon
Département Lettres & Arts

**Formes et enjeux du renouveau contemporain
du nonsense dans la bande dessinée de Fabcaro**

Mémoire de Master 1 de Lettres Modernes, option Littérature comparée

Soutenu par COURME Hannah,
sous la direction de M. LUIS Raphaël,
Maître de conférences en littérature comparée à l'ENS de Lyon
et de Mme. MARTINELLI Hélène,
Maîtresse de conférences en littérature comparée à l'ENS de Lyon,
le 24 juin 2024.

REMERCIEMENTS

Je voudrais avant tout exprimer ma gratitude envers mes deux directeurs de mémoire, Monsieur Raphaël Luis et Madame Hélène Martinelli, pour leur confiance, leurs conseils et leurs relectures. Je suis particulièrement reconnaissante à Madame Hélène Martinelli d'avoir accepté d'encadrer ce travail de recherche malgré son déplacement professionnel.

Je tiens à remercier cordialement Madame Raphaëlle Brin, ma tutrice, pour son suivi régulier, son soutien et sa bienveillance, ainsi que Monsieur Sam Racheboeuf pour son accompagnement lors des Mastérialles.

Je remercie également Véronique et Benoît Chambonnet-Garnier, de la librairie BD Oullins, pour leurs judicieuses suggestions de lecture.

Je n'oublie pas ma professeure de lettres modernes en khâgne, Madame Ingrid Elis, pour la qualité de son enseignement et surtout pour m'avoir encouragée à étudier des sujets peu académiques.

Enfin, j'adresse des remerciements chaleureux à toutes les personnes qui m'ont accompagnée lors de ce projet de recherche, que ce soit à travers des conversations, des conseils, ou simplement par leur présence : ma famille et mes ami.e.s de Nouméa ou de Lyon, notamment Carla Berardi, Laura Dubroux, Marine Desbiens, Joachim Van Thorre, Sarah Adélaïde, Prune Ermakoff, Gabriel Eychenne, Vasco Da Silva Barbosa, Gustave Liégeois, Alice Minssieux et Jeanne Oudart.

INTRODUCTION

*En fait rien n'est sérieux...*¹

Ce propos est tenu par Fabrice, personnage principal de la bande dessinée *Zai zai zai zai*, lorsqu'il fait ses adieux à Sophie et Jean-Pierre avant de tenter une dernière fois de fuir la police. En plus de résumer l'esprit de cette bande dessinée, ce propos semble parfaitement bien s'appliquer au principe même du nonsense tel qu'il se retrouve dans notre corpus. En effet, même si une analyse détaillée de ce concept aura lieu par la suite, nous pouvons d'ores et déjà caractériser le nonsense par son refus systématique et ludique de prendre quoi que ce soit au sérieux. Outre cette spécificité, le nonsense se définit au premier abord par sa préoccupation du langage et par la démultiplication des sens possibles qu'il provoque – au contraire d'une absence de sens. Il fonctionne par disjonction du sens commun, où le sens commun est entendu comme ensemble des *a priori* de pensée d'une personne. En fait, le nonsense provoque une rupture brusque avec le sens commun des personnages ou du lecteur, rupture d'autant plus brusque que la situation de départ pouvait sembler normale. Il a ainsi un effet sur le lecteur, effet qui peut être soutenu par des éléments de burlesque, de parodie ou de satire. Par ailleurs, il ne se limite pas à une analyse en littérature mais peut s'étendre à la télévision, au cinéma et, bien sûr, à la bande dessinée. Nous entendons ici la bande dessinée en suivant la définition qu'en donne Thierry Groensteen dans son *Système de la bande dessinée* comme un langage distinct de la littérature en ce qu'elle est « un ensemble original de mécanismes producteurs de sens² ». Cette production de sens se fait essentiellement grâce à la solidarité iconique, c'est-à-dire grâce à l'interdépendance des vignettes les unes envers les autres³. Celles-ci entretiennent entre elles différentes relations, étudiées par l'arthrologie, et se déploient au sein de l'espace spécifique du dispositif spatio-topique⁴. Cette définition de Thierry Groensteen a pu être critiquée pour son attachement à la séquentialité et à la notion de récit⁵ mais nous l'adoptons dans la mesure où elle s'adapte bien à notre corpus et que notre objectif n'est pas ici de définir la bande dessinée. Par ailleurs, même si la majorité de nos albums ne correspondent pas au format européen classique, à couverture rigide en 54 pages et

¹ FABCARO, *Zai zai zai zai*, Montpellier, 6 pieds sous terre, 2015, p. 61.

² T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 2.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 25-26.

⁵ É. MAIGRET, « Théorie des bandes débordées », dans *La Bande dessinée : une médiaculture*, Paris, A. Colin INA, 2012.

en format A4, nous n'établirons pas de différence entre bande dessinée et roman graphique car nous ne pensons pas que cette différenciation soit pertinente dans le cadre de notre analyse.

Alors que le nonsense a déjà été étudié en cinéma et en littérature, plus spécifiquement en littérature anglophone, il n'a jamais à notre connaissance fait le lieu d'une analyse approfondie en bande dessinée. Certes, certains auteurs de bandes dessinées anglophones qualifient leurs œuvres de *nonsense comics*⁶, mais cette qualification est de leur propre fait et n'est pas soutenue par un travail théorique. Les auteurs de bande dessinée française ne revendiquant même pas explicitement cette appellation, le nonsense est encore moins exploré outre-Atlantique, à l'exception notable de l'article d'Henri Garric dans *Le Bouquin de la BD*. D'autre part, le nonsense étant souvent considéré comme l'apanage du monde anglophone, les travaux qui s'y consacrent se focalisent dessus sans l'étendre à une autre aire culturelle, même ceux en langue française. Cette lacune scientifique concerne également les œuvres de notre corpus en général. Si leur auteur, Fabcaro, est occasionnellement mentionné par certains chercheurs – Henri Garric dans l'article précédemment cité, Thierry Groensteen ou Ann Miller dans des articles extraits du même ouvrage – et encore surtout pour sa bande dessinée la plus connue, *Zai zai zai zai*, son œuvre n'a jusqu'à maintenant pas fait l'objet d'une recherche plus systématique. Cette absence actuelle de travaux, outre le fait que le neuvième art est toujours peu abordé par la recherche littéraire, s'explique sans doute en partie par la parution récente de ces bandes dessinées et par leur appartenance à la catégorie de l'humour, catégorie qui bénéficie moins de l'attention des chercheurs que les bandes dessinées d'aventures ou d'histoire⁷. Notre sujet est donc relativement nouveau et notre travail va s'attacher à prouver la pertinence d'appliquer à un corpus de bandes dessinées françaises contemporaines un concept anglais du XIX^e siècle à l'origine. En cela – l'évaluation de l'application d'un concept d'un pays spécifique à un pays différent, sachant que l'étude du nonsense elle-même se fonde sur des œuvres anglophones – nous pouvons qualifier notre démarche de comparatiste. De plus, si notre médium, la bande dessinée, n'appartient pas au champ de la littérature, nous allons l'envisager en fonction des outils de la recherche littéraire, tout en prenant soin de ne pas oblitérer ses spécificités et en nous autorisant à emprunter des ressources à d'autres disciplines – l'analyse iconographique par exemple.

Ainsi, notre corpus est constitué de six œuvres du même auteur, Fabcaro, parues entre 2015 et 2021. Ce choix monographique s'explique par le tournant perceptible dans la bande

⁶ Voir les œuvres de Joey Strain (<https://strain-brain.com/nonsense-comics>) et Glen Baxter (<http://glenbaxter.com>) notamment.

⁷ Pour ne citer qu'un exemple emblématique, voir à ce sujet la profusion des travaux universitaires sur Hergé.

dessinée nonsensique avant et après la production de Fabcaro et par la diversité des ouvrages de ce dernier. En quelque sorte, comme les œuvres de notre corpus constituent des archétypes du nonsense français contemporain, il n'aurait pas été justifié de choisir d'autres bandes dessinées qui s'en inspirent de toute façon. Nous excluons par conséquent aussi les œuvres de Fabcaro qui n'appartiennent pas strictement au domaine de la bande dessinée, qu'il s'agisse de ses romans ou même de son roman-photo *Guacamole Vaudou* (2022). De plus, nous avons décidé de n'inclure que les bandes dessinées scénarisées et dessinées par lui uniquement. Il a pourtant scénarisé des séries originales, en collaboration avec James au dessin (*Amour, Passion et CX Diesel*) ou Fabrice Erre (*Z comme Don Diego*). Cependant, il nous semble que ces bandes dessinées ne relèvent pas du nonsense spécifique développé par Fabcaro dans la mesure où le dessin contribue trop à son émergence pour apparaître chez les personnages animaliers de James par exemple. Fabcaro a également participé à la reprise de séries préexistantes avec Serge Carrère au dessin pour *Achille Talon* et Didier Conrad pour *Astérix*. Dans ce cas, l'exclusion se justifie simplement par les contraintes qu'induisent l'inscription dans une continuité. Ces contraintes constituent un cahier des charges qui limite l'originalité du créateur ou l'inscrivent du moins dans une lignée préalable qui ne permettrait donc pas de saisir le caractère propre de son nonsense.

Or, il se trouve que Fabcaro, Fabrice Caro de son vrai nom, est un novateur dans le domaine de la bande dessinée d'humour. Né à Montpellier le 10 août 1973 et autodidacte – il poursuit à l'origine des études de physique –, il se lance dans la bande dessinée en tant que scénariste et dessinateur à partir de 1996, influencé par sa découverte de Gotlib et de la maison d'édition l'Association lancée six ans plus tôt⁸. À ses débuts, il publie des gags dans des revues d'humour comme *Psikopat*, *L'Écho des savanes* ou *Tchô !*, ainsi que des caricatures dans la presse et des petits travaux de commande. La première orientation de ses œuvres est autobiographique, à l'image de sa première bande dessinée *Le Steak haché de Damoclès*, parue en 2005 dans la petite maison d'édition indépendante La Cafetière⁹. Cependant, il s'agit déjà d'une autobiographie humoristique, marquée par l'autodérision, même si elle ne relève pas du nonsense en ce qu'elle ne joue pas avec le sens commun. En parallèle de cette orientation poursuivie avec *L'Album de l'année* (2011) par exemple, Fabcaro se lance dans un type de bandes dessinées plus décalées comme *La Bredoute* (2007), parodie du catalogue de la marque

⁸ J.-B. CHABRAN, « Fabcaro, à mourir de rire », *Libération*, 17 janvier 2018 (en ligne : <https://www.liberation.fr/livres/2018/01/17/fabcaro-a-mourir-de-rire> ; consulté le 1^{er} juin 2024).

⁹ FABCARO, « Fabcaro et ses doutes », entretien réalisé par M. Rannou, 2013, du9 (en ligne : <https://www.du9.org/entretien/fabcaro-et-ses-doutes/> ; consulté le 15 décembre 2023).

La Redoute. Il développe aussi un comique de situation dans la lignée de *Psikopat* comme *Steve Lumour* (2011) qui raconte l'histoire d'un humoriste raté ou *Parapléjack* (2014) dont tous les gags ont pour point de départ un paraplégique qui ignore son handicap. Néanmoins, ces bandes dessinées, si elles peuvent parfois provoquer un effet nonsensique, ne font pas usage des disjonctions du sens commun de façon assez systématique pour appartenir à notre corpus. De plus, la logique de leur narration est trop perceptible pour relever du nonsense. Ainsi, à partir du moment où le lecteur a compris que le personnage principal de *Parapléjack* agit comme s'il était valide, il s'attend à la suite des strips, même si la situation change à chaque planche.

Progressivement, les autobiographies de Fabcaro s'éloignent de plus en plus de la réalité pour entrer dans une fiction qui se teinte de nonsense, évolution qui s'amorce avec *La Clôture* (2009) et se confirme surtout avec *Carnet du Pérou* (2013) dans lequel Fabcaro se met en scène dans un voyage qu'il n'a jamais effectué. Cependant, la rupture nette opère en 2015, à la parution de *Zai zai zai zai*, raison pour laquelle il s'agit de la première œuvre de notre corpus. Il s'agit d'une rupture graphique d'abord, puisque le dessin s'éloigne du style habituel des bandes dessinées d'humour employé auparavant par l'auteur avec des personnages qui se rapprochent de la caricature, aux traits marqués, et dont la tête est disproportionnée par rapport au corps. Au contraire, dans *Zai zai zai zai*, les traits du visage des personnages sont à peine esquissés et laissent très peu transparaître d'émotions, ce qui est l'une des grandes caractéristiques du nonsense. La rupture est également narrative, dans la mesure où cette bande dessinée s'éloigne de la narration à la première personne pour entrer dans une fiction qui se donne l'apparence du réel, mais d'un réel dont certains éléments détonnent. En cela, *Zai zai zai zai* se différencie nettement du western de *-20% sur l'esprit de la forêt* par exemple. En outre, le récit semble se déployer dans des directions aléatoires, que le lecteur ne peut pas prévoir. Enfin, cette bande dessinée constitue une rupture dans la carrière de Fabcaro puisque, succès national, elle se vend à plus de 300 000 exemplaires. Elle reçoit aussi des prix, dont le Prix Landerneau et le Grand prix de la critique, qui font très rapidement de Fabcaro un auteur connu et reconnu.

Par la suite, si Fabcaro continue à écrire d'autres bandes dessinées qui se rapprochent de sa première production, *Pause* en 2017 par exemple, il se met surtout à explorer les possibilités offertes par le type de nonsense qu'il a développé. Les autres œuvres de notre corpus, *Et si l'amour c'était aimer* (2017), les deux tomes d'*Open bar* (2019 et 2020) *Formica* (2019) et *Moon River* (2021), s'inscrivent donc dans la continuité de *Zai zai zai zai* en ce qu'elles appartiennent aussi au nonsense spécifique à Fabcaro. En revanche, elles ont leurs

propres particularités et en développent des facettes différentes à la fois dans la forme du récit, récit long ou gags distincts en une planche, dans le type de dessin, même si le rapport du décalage texte/image reste similaire, et dans le dosage des éléments du nonsense. La question de l'intégration ou non de *Moins qu'hier (plus que demain)* (2018) s'est posée avant de pencher en faveur d'une exclusion. En effet, même si *Moins qu'hier (plus que demain)* est dessinée dans le style de *Zai zai zai zai*, cette bande dessinée nous semble plus relever de la satire de l'idée traditionnelle du couple que du nonsense exclusivement. En un sens, la focalisation explicite sur l'amour limite les possibilités de changer aléatoirement de direction, au contraire d'*Open bar* dont chaque planche ou presque présente une nouvelle situation, et la division du récit par planches sans continuité limite les possibilités de jeu avec la construction narrative. Comme dans *Parapléjack*, le lecteur s'attend au thème de la planche suivante sans connaître son angle d'approche. *Moins qu'hier (plus que demain)* peut donc employer des éléments de nonsense, et s'en rapproche plus que *Parapléjack* ou *Steve Lumour*, mais la construction de la bande dessinée n'y appartient pas et le nonsense y est moins fondamental que dans les œuvres de notre corpus.

Toutes ces raisons justifient ainsi pourquoi nous avons décidé de porter notre corpus précisément sur ces six bandes dessinées de Fabcaro, bandes dessinées qui nous semblent les plus adéquates pour une étude du fonctionnement du nonsense. Par conséquent, en quoi le concept de nonsense, qui trouve ici son déploiement idéal dans la bande-dessinée, permet-il d'analyser les modalités de disjonction du sens commun à l'œuvre dans notre corpus ? Dans quelle mesure cette disjonction témoigne-t-elle d'un refus de prendre le sens commun au sérieux, ce dont les cibles de la satire et de la parodie font les frais, à commencer par le lecteur et l'auteur lui-même ? Dans le but de répondre à ces questions, nous allons réfléchir à la manière dont notre corpus est effectivement construit à partir d'une multiplicité de disjonctions – de ruptures brusques – tant au niveau du récit, des images que des personnages. Or, le concept de nonsense permet de justifier ces disjonctions par la manière dont il cherche à contrevenir par le jeu au sens commun. Nos œuvres, aidées en cela par la parodie, refusent ainsi le sérieux du sens commun du lecteur voire de l'œuvre et de l'auteur, ce qui conduit à un certain effet politique. *In fine*, l'objectif est bien de prouver que les bandes dessinées de Fabcaro participent d'un renouveau contemporain au sein du nonsense, tant dans leur forme et leur fonctionnement, que dans leurs enjeux.

Pour mener à bien notre étude, nous devons donc avant tout nous assurer que nous considérons la bande dessinée dans son originalité, avec les outils d'analyse propres à ce médium. Dans ce cadre, notre référence principale sera les deux premiers tomes du *Système de*

la bande dessinée (1999 puis 2011) de Thierry Groensteen. En effet, le chercheur y développe une terminologie précise et décompose les éléments d'une bande dessinée, ce qui est non seulement particulièrement utile pour en identifier la construction et en comprendre le fonctionnement mais ce qui n'avait surtout encore jamais été fait. Si des ouvrages précédents pouvaient déjà se focaliser sur le neuvième art, comme les travaux de Pierre Fresnault-Deruelle, ils avaient tendance à ne pas penser ensemble l'iconique et le linguistique et à avoir une conception très structuraliste du médium, raisons pour lesquelles nous ne nous y référerons pas. Notre réflexion a également bénéficié du panorama élargi proposé par l'encyclopédie *Le Bouquin de la BD* (2020), dirigée par Thierry Groensteen aussi. Plus récente, elle permet d'envisager l'évolution de la théorie sur la bande dessinée depuis les années 2000 et présente l'avantage d'une organisation par entrées plus précises que le *Système de la bande dessinée* dont l'intérêt est surtout de fournir des outils généraux. Le mémoire de recherche de Léo-Louis Honoré, *Inexpressivité et itération dans la bande dessinée humoristique* (2011), nous a également été utile puisqu'il se focalise sur des procédés, l'inexpressivité et l'itération, qui font partie intégrante du nonsense même s'il ne se concentre pas spécifiquement sur ce concept. D'ailleurs, notre examen du fonctionnement narratif du nonsense repose sur les travaux sur les histoires drôles de Violette Morin, étendus au nonsense, et à la narratologie telle que l'entend Raphaël Baroni. En effet, ce dernier démontre que la narratologie peut inclure des médiums qui comprennent des images. Cependant, il faut noter l'absence de travaux focalisés sur notre corpus, sur Fabcaro en général, ou sur le nonsense dans la bande dessinée contemporaine. Concernant le nonsense justement, notre étude est tributaire des recherches dans les années 1970 de Robert Benayoun et Albert Laffay sur le nonsense anglophone, malgré le fait qu'ils proposent assez peu d'études de cas précises, ainsi que du panorama comparatiste offert par Wim Tigges dans *An Anatomy of Literary Nonsense* (1988) qui permet utilement d'évaluer la spécificité du concept par rapport à d'autres concepts proches. Notre définition du nonsense, et sa compatibilité avec nos œuvres, a aussi été affinée grâce à la lecture des articles généraux de Nicolas Crémona et Jean Rime qui, outre une perspective historique, permettent de prendre conscience des lacunes théoriques sur la question. Plus précisément, l'analyse de notre corpus s'est enrichie des spécificités du nonsense dans la bande dessinée relevées par Henri Garric dans son article du *Bouquin de la BD*, mais aussi des ressources de la pragmatique appliquée au nonsense dans la thèse de doctorat de Célia Schneebeli, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python* (2010), tout en gardant à l'esprit que, cette thèse n'ayant pas pour objet la bande dessinée, elle n'évoque pas la séquentialité des images propre à ce médium. Enfin, pour investiguer les effets du nonsense et la manière dont il peut jouer d'autres registres,

nous nous sommes appuyés sur les recherches de Daniel Sangsue et sur l'ouvrage *Parodies : la bande dessinée au second degré* (2010) de Thierry Groensteen pour la parodie, sur les articles de Pascal Debailly et surtout Paul Aron pour la satire, et enfin sur l'ouvrage collectif *Autobio-graphismes. Bande dessinée et représentation de soi* (2015) pour l'autofiction et les questions d'autoreprésentation, même si, encore une fois, tous ces travaux ne relèvent pas spécifiquement de l'analyse du nonsense. Pour traiter notre sujet, nous allons donc nous appuyer sur les outils de l'analyse littéraire et iconique, ainsi que sur la narratologie, la pragmatique et l'histoire des concepts. Plus globalement, nous pouvons affirmer que nous nous inscrivons dans la « néo-sémiotique » de Thierry Groensteen, c'est-à-dire dans une analyse des significations et du sens (ou des sens) de la bande dessinée en y mêlant de la sémantique et de l'esthétique¹⁰.

Notre première partie a pour objectif de prouver la possibilité d'affirmer que notre corpus appartient au nonsense et participe de son renouvellement. Pour cela, nous analyserons précisément les ressorts du nonsense et son rapport avec la notion d'absurde, qui en est proche, afin de savoir si nos bandes dessinées appartiennent à ce fonctionnement. Ensuite, nous observerons pourquoi nonsense doit se concevoir en regard du sens commun si on souhaite en percevoir les enjeux. Cela nous mènera à remarquer que le type de bande dessinée qui ressortit du nonsense existe depuis longtemps, presque depuis les origines de ce médium, avec d'abord un développement dans le monde anglophone avant une exportation en France. Par comparaison, nous pourrions alors déterminer combien les œuvres de Fabcaro développent un nonsense spécifique et novateur.

Notre deuxième partie se focalisera sur les différentes strates du nonsense à toutes les échelles de nos bandes dessinées. Dans la perspective la plus élargie, nous proposerons une narratologie du nonsense pour comprendre la manière dont nos œuvres peuvent mettre en récit la déconstruction du sens, notamment grâce aux ressources de l'itération iconique et du gaufrier. Ainsi, nous verrons que les gags du nonsense reposent sur des disjonctions dont on peut penser l'extension à la diégèse en général. Par ailleurs, nous constaterons l'étendue des décalages à l'œuvre entre le sens transmis par l'iconique et celui transmis par le linguistique, décalages qui peuvent aller jusqu'à la contradiction et remettre en cause le dispositif texte-image de la bande dessinée. Grâce à la pragmatique, nous étudierons enfin les relations entre les personnages, marquées par la violence et l'incompréhension.

¹⁰ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 2.

Quant à elle, notre troisième et dernière partie se concentrera sur les effets du nonsense dans sa remise en cause du sens commun par le jeu. Nous noterons d'abord que le nonsense fait appel à la parodie, à divers degrés, mais que cette parodie est souvent au service d'une attaque satirique qui s'en prend à des cibles récurrentes et met à nu la norme sociale. Ensuite, nous nous pencherons sur les échos entre nos bandes dessinées et la manière dont elles mettent en question la fiction grâce à la figure de l'auteur. Aussi, nous traiterons du refus de prendre le livre lui-même au sérieux comme le dernier jeu du nonsense contre le sens commun.

I- QUESTIONS DE DÉFINITIONS ET HISTORICISATION AU COEUR DE L'OBJET BANDE DESSINÉE

A) QUELLE DÉFINITION DONNER AU NONSENSE EN BANDE DESSINÉE ?

1. Première approche du nonsense

Avant de nous intéresser plus avant au fonctionnement du nonsense dans notre corpus, il importe de préciser sa définition. En effet, assez peu de travaux de recherche proposent une théorie générale du nonsense, la plupart des études se focalisant sur une œuvre en particulier, *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll dans une majorité des cas. C'est ce que signale Nicolas Crémona dans sa communication « Le nonsense » lorsqu'il écrit : « si l'on balaie la critique sur le nonsense, on constate la rareté de théories sur la question et une abondance de mises en pratique¹¹ ». Par ailleurs, ces théories parviennent rarement à un consensus quant à la définition du nonsense. Pour cette raison, nous allons désormais nous attacher à préciser quel sens nous donnons à ce terme et par rapport à quelles autres notions nous l'envisageons.

La première chose à justifier est sans doute l'élargissement du nonsense en-dehors du monde anglophone, et par conséquent la possibilité de l'appliquer à des bandes dessinées françaises du XXI^e siècle. Généralement, on considère que le nonsense est systématisé par Edward Lear avec la parution en 1846 de ses *Poèmes sans-sens (A Book of Nonsense en anglais)*¹² puis qu'il est développé et rendu populaire par Lewis Carroll avec *Alice au pays des merveilles (Alice's Adventures in Wonderland)* en 1865 puis *De l'autre côté du miroir (Through the Looking-Glass)* en 1871 et *La Chasse au Snark (The Hunting of the Snark)* en 1876. Assez significativement, les travaux de recherche sur le nonsense, y compris ceux rédigés en français, portent le plus souvent sur des artistes anglophones, qu'ils soient écrivains ou cinéastes. C'est le cas pour le livre de Robert Benayoun *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen* (1977)¹³, la thèse de doctorat de Célia Schneebeli *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python* (2010)¹⁴ ou l'ouvrage *Anatomie de l'humour et du nonsense* (1970)¹⁵ d'Albert Laffay. Néanmoins, même si le nonsense relève majoritairement du monde anglophone, cela ne signifie pas pour autant qu'il faille l'y cantonner. Neil Cornwell souligne cette allégation dans son

¹¹ N. CREMONA, « Le Nonsense », dans *L'humour : tentative de définition*, École normale supérieure de Paris, Équipe de recherche Fabula, École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 2006 (en ligne : <https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Nonsense> ; consulté le 31 janvier 2024).

¹² R. BENAYOUN, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, Paris, Balland, 1977, p. 299.

¹³ R. BENAYOUN, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, *op. cit.*.

¹⁴ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 2010.

¹⁵ A. LAFFAY, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Paris, Masson et Cie, 1970.

paragraphe consacré au nonsense : « le nonsense s'étend très clairement, ou du moins a ses équivalents, géographiquement au-delà du rivage des îles britanniques et chronologiquement après (et, d'ailleurs, avant) l'Angleterre victorienne¹⁶ ». Il peut exister un nonsense francophone et la thèse selon laquelle notre corpus relève du nonsense n'est donc pas impossible sur un plan géographique ou chronologique.

Pour définir le nonsense, les chercheurs s'accordent sur quelques points fondamentaux. Ainsi, il n'est jamais conçu comme une absence totale de sens. Dans *Logique du sens*, lorsque Gilles Deleuze affirme que le sens et le nonsense (qu'il écrit non-sens) sont dans un « mode de coprésence¹⁷ », c'est bien que le nonsense n'exclut pas la possibilité d'un sens : « le non-sens ne possède aucun sens particulier, mais s'oppose à l'absence de sens, et non pas au sens qu'il produit en excès, sans jamais entretenir avec son produit le rapport simple d'exclusion auquel on voudrait le ramener¹⁸ ». De même, Robert Benayoun écrit que « *le nonsense ne participe en aucun cas d'un défaut de signification*¹⁹ » [en italique dans le texte] et Gérard Genette soutient dans *Figures V* que le nonsense est le « négatif²⁰ » d'un dialogue sensé, c'est-à-dire construit à partir d'un sens initial, qu'il renverse sans le nier. Parmi les autres points consensuels, on retrouve le lien essentiel du nonsense au langage : le nonsense trouverait son meilleur terrain d'expression dans le langage et les jeux avec celui-ci. Cette position est soutenue, entre autres, par Albert Laffay (« Les aventures y sont des aventures du langage²¹ »), Robert Benayoun²², Wim Tigges²³, Gérard Genette²⁴ ou Célia Schneebeli²⁵. Enfin, le nonsense est très souvent associé à la notion d'humour, qu'il soit conçu comme un mode inscrit au sein de l'humour²⁶ ou comme un mode qui réemploie des éléments de l'humour sans y appartenir pleinement²⁷. À des degrés divers, ces points fondamentaux – liens au sens, au langage et à l'humour – se retrouvent dans notre corpus.

¹⁶ « nonsense clearly does extend, or at least have its counterparts, geographically beyond the shores of the British Isles and chronologically posterior to (and, for that matter, anterior to) Victorian England » (nous traduisons), N. CORNWELL, *The Absurd in Literature*, Manchester, Manchester University Press, 2006, p. 18.

¹⁷ G. DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 85.

¹⁸ *Ibid.*, p. 89.

¹⁹ R. BENAYOUN, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, *op. cit.*, p. 13.

²⁰ G. GENETTE, *Figures V*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 215.

²¹ A. LAFFAY, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, *op. cit.*, p. 213.

²² R. BENAYOUN, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, *op. cit.*, p. 19.

²³ W. TIGGES, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Boston, BRILL, 1988, p. 55.

²⁴ G. GENETTE, *Figures V*, *op. cit.*, p. 219.

²⁵ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, *op. cit.*, p. 50.

²⁶ Cf. G. K. CHESTERTON, *Le Paradoxe ambulante*, Arles, Actes sud, 2004, p. 151, R. BENAYOUN, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, *op. cit.*, p. 15 et G. GENETTE, *Figures V*, *op. cit.*, p. 215-218.

²⁷ Cf. A. LAFFAY, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, *op. cit.*, p. 94 et W. TIGGES, *An Anatomy of Literary Nonsense*, *op. cit.*, p. 98.

Cependant, des nuances existent entre les définitions des théoriciens du nonsense, qui ne l'envisagent pas selon les mêmes perspectives. Nicolas Crémona encadre ainsi le spectre des théories du nonsense :

on peut dégager deux positions antagonistes, qui représentent deux extrêmes : celle de Chesterton, polémiste catholique et polygraphe anglais du début du siècle, partisan d'une approche philosophique et existentielle du nonsense, et celle de Genette, plus centrée sur la logique et la linguistique, dans « Morts de rire »²⁸.

De fait, G. K. Chesterton considère le nonsense comme « une nouvelle littérature²⁹ », résultant de l'évolution historique de l'humour. Ce nonsense permet selon lui un « émerveillement spirituel³⁰ » qui conduit finalement à la foi chrétienne. Or, cette conception du nonsense ne s'applique pas à notre corpus puisque ni les personnages, ni les lecteurs ne ressentent de l'émerveillement mais davantage de l'incompréhension. De plus, le spirituel est plutôt tourné en dérision, par exemple dans *Formica*³¹ lorsque l'un des protagonistes profère l'exclamation « Jésus Marie Gibert Joseph » qui enfreint le sacré en y ajoutant un élément intrus. Le nonsense ne s'y inscrit pas dans une perspective chrétienne, le monde n'y est pas régi par un Dieu omnipotent et Chesterton est d'ailleurs l'un des seuls théoriciens du genre à soutenir cette idée. À l'autre extrémité du spectre, Genette, qui propose des analyses d'exemples plus qu'une définition, formule l'hypothèse de la possibilité d'une analyse logique du nonsense. Selon lui, le nonsense « relève de l'humour logique³² » et il serait possible d'en retrouver la logique sous-jacente, ce en quoi Genette rejoint Albert Laffay pour qui le nonsense « remplace le réel par un pur système verbal et logique³³ ». Cependant, certaines planches de notre corpus font usage d'un nonsense dont la logique semble introuvable. Par exemple, comment justifier logiquement la planche d'*Open bar* où un client peste dans un supermarché contre le caddie qui a un « potager de salade coincé dans la roue » (figure 1)³⁴ ? Ici, il ne s'agit apparemment pas du négatif d'un dialogue sensé, ni d'un excès d'évidence, ni d'une inversion de l'effet supposé, pour reprendre les termes de Genette. Comme le souligne Nicolas Crémona, analyser le nonsense sous un angle uniquement logique, « conduirait à envisager le *nonsense* comme une

²⁸ N. CREMONA, « Le Nonsense », *op. cit.*

²⁹ G. K. CHESTERTON, *Le Paradoxe ambulante*, *op. cit.*, p. 188.

³⁰ *Ibid.*, p. 190.

³¹ FABCARO, *Formica - Une tragédie en trois actes*, Montpellier, 6 pieds sous terre éditions, 2019, p. 7.

³² G. GENETTE, *Figures V*, *op. cit.*, p. 215.

³³ A. LAFFAY, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, *op. cit.*, p. 141.

³⁴ FABCARO, *Open bar. 01*, Paris, Delcourt, 2019, p. 14.

forme renversée de logique, un artifice rhétorique, un simple négatif d'un discours logique³⁵ ». Le nonsense présent dans notre corpus se situe donc quelque part au milieu de ce spectre.

Ce bref panorama critique nous aura permis de comprendre que le nonsense est une notion fondamentalement difficile à définir en soi, puisqu'il ne se limite pas à une aire géographique ou temporelle ni à un genre littéraire. Par conséquent, il est intéressant de le comparer à des notions similaires ou complémentaires.



Figure 1 – scan de Fabcaro, *Open bar. 01*, Paris, Delcourt, 2019, p. 14

³⁵ N. CREMONA, « Le Nonsense », *op. cit.*

2. Nonsense et absurde

Dans cette entreprise pour circonscrire le nonsense, il semble pertinent de confronter la notion au concept qui lui est peut-être le plus proche et avec lequel elle est souvent confondue – l'absurde. En effet, les deux termes paraissent parfois interchangeables. Albert Laffay par exemple, dont l'objectif n'est pas d'établir une différence entre les deux, écrit dans son chapitre consacré au nonsense : « *L'absurde n'est pas dans les résultats ; il est dans le fonctionnement autonome du langage.* »³⁶ [en italique dans le texte] ou « l'absurde vient de ce qu'on se laisse mener par le langage commun »³⁷, deux propositions qui correspondent précisément à sa propre définition du nonsense. Dans ce cas, on pourrait aussi bien qualifier notre corpus de nonsensique que d'absurde et il faut admettre que les deux présentent des points communs dans leur façon d'user de l'arbitraire et ne pas conformer à la raison. Néanmoins, il nous semble que les deux concepts sont indépendants et que nos bandes dessinées relèvent de l'un et pas de l'autre.

La première raison pour employer le terme de nonsense et pas celui d'absurde est assez pragmatique. En effet, il existe une confusion sémantique entre les différents degrés de l'absurde : l'absurde contraire à la raison du langage commun, l'absurde philosophique qui est affilié à l'existentialisme et aux écrits d'Albert Camus, ou encore l'absurde littéraire souvent limité au théâtre de l'absurde. Cette confusion rend plus difficile l'établissement d'un discours théorique sans en passer d'abord par la réfutation de tous les autres sens de l'absurde. En littérature par exemple, il est délicat de parler d'absurde sans se référer au théâtre de l'absurde défini par Martin Esslin pour catégoriser *a posteriori* les œuvres de dramaturges comme Beckett, Adamov ou Ionesco³⁸ alors que notre corpus, qui appartient à un genre bien différent du théâtre, n'est pas en conformité avec ces principes qu'il établit, ni avec la signification qu'il donne à l'absurde dans son dernier chapitre. En effet, dans celui-ci, le théoricien affirme que le théâtre de l'Absurde exprime « un sentiment tragique de perte devant la disparition des certitudes fondamentales », c'est-à-dire devant le déclin des croyances après les deux guerres mondiales, dans « un effort destiné à rendre l'homme conscient des réalités essentielles de sa condition, à lui instiller à nouveau le sens perdu du mystère universel et de l'angoisse première »³⁹. En cela, le théâtre de l'Absurde aurait un effet thérapeutique et

³⁶ A. LAFFAY, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, op. cit., p. 102.

³⁷ *Ibid.*, p. 109.

³⁸ M. ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, Buchet Marguerite, Del Pierre Francine et Franck Fance (trad.), Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1971.

³⁹ *Ibid.*, p. 378.

communiquerait une vérité métaphysique proche du domaine religieux⁴⁰. Or nous avons vu que le nonsense ne transmet au contraire aucune vérité univoque, même une éventuelle vérité métaphysique, et tourne en dérision le spirituel. Par conséquent, à l'image de Robert Benayoun qui justifie en note son choix de parler de nonsense et pas d'absurde par le substrat théorique et grammatical lié à ce dernier mot⁴¹, il nous semble plus pertinent de faire mention de nonsense que d'absurde.

De fait, les bandes dessinées de Fabcaro ne présentent pas ce substrat théorique absurde puisqu'elles ne paraissent pas nourries de références à la philosophie de l'absurde. Neil Cornwell rappelle que, même si l'absurde n'est pas une catégorie philosophique reconnue en tant que telle et que les grands dictionnaires de philosophie ne comportent pas d'entrée « absurde »⁴², le concept se fonde sur des questions philosophiques : « L'absurde naît donc du nihilisme, de l'existentialisme, alimenté par la certitude de la mort (l'angoisse, la peur et la mort étant le fléau de l'existentialiste)⁴³ ». Il faut noter que Fabcaro ne se réclame pas des philosophes existentialistes et que ses personnages n'y font pas référence non plus. Même sans allusion directe, le point de départ de l'absurde – sentiment de « vide métaphysique⁴⁴ » selon Célia Schneebeli ou « angoisse face à la condition humaine⁴⁵ » selon Wim Tigges – n'apparaît pas dans notre corpus où les personnages ne semblent pas avoir de préoccupation métaphysique quant à l'existence humaine.

Ainsi, même dans *Formica*, qui est pourtant celle de nos bandes dessinées où la mort est la plus présente puisque seuls trois des huit protagonistes de départ sont encore vivants au bout du repas, les personnages n'expriment pas d'angoisse face à cette confrontation. La mort des enfants ne provoque aucune réaction particulière, celle du mari est vécue comme une fatalité et celle des deux beaux-frères est à peine relevée. À la fin du récit, le sentiment qui domine est au contraire la joie à l'idée que la corvée du repas de famille se termine. Le fonctionnement est similaire dans *Moon River*. Au moment du questionnement métaphysique d'Hernie Baxter, qui erre dans les rues de la ville, ses pensées sont rapportées par le récitatif sous forme de discours indirect libre. Toutefois, ce questionnement tourne court rapidement

⁴⁰ *Ibid.*, p. 404.

⁴¹ R. BENAYOUN, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, *op. cit.*, p. 14.

⁴² « The absurd, then, is born of nihilism, out of existentialism, fuelled by the certainty of death (anxiety, dread and death being the scourge of the existentialist). » (nous traduisons), N. CORNWELL, *The Absurd in Literature*, *op. cit.*, p. 2.

⁴³ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁴ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁵ « anguish at the human predicament » (nous traduisons), W. TIGGES, *An Anatomy of Literary Nonsense*, *op. cit.*, p. 135.

puisque le récitant se met à divaguer sur l'adjectif « amère », ce qui le conduit à donner la recette des endives au jambon⁴⁶. Ici, la métaphysique, ramenée à des préoccupations triviales et burlesques, est impossible.

En outre, dans la mesure où l'absurde est un sentiment ressenti par le sujet, il est nécessaire que celui-ci ait conscience de l'absence de but, de sens, de l'existence pour pouvoir ressentir ce sentiment. Albert Camus le résume dans *Le Mythe de Sisyphe* par cette question rhétorique : « Et qu'est-ce qui fait le fond de ce conflit, de cette fracture entre le monde et mon esprit, sinon la conscience que j'en ai ?⁴⁷ ». Cette constatation conduit le sujet à une posture consciente et assumée de « révolte métaphysique⁴⁸ » où il embrasse l'absurde et l'accepte sans cesser de s'y confronter. Il s'agit là d'un effort perpétuel incarné par la figure mythique de Sisyphe, « héros absurde⁴⁹ » condamné à répéter éternellement la même action : pousser un rocher en haut d'une montagne avant que le rocher finisse par en tomber. Cette circularité semble se retrouver dans *Et si l'amour c'était aimer ?* dont l'histoire se conclut effectivement par un discours de Michel qui fait référence à la mort et au néant. Le tableau idyllique formé par les personnages paraît alors se colorer d'une forme d'angoisse, signalée par le changement de leur expression faciale, d'où les sourires disparaissent. Cependant, cette angoisse peut difficilement être prise au sérieux car le discours est tellement alambiqué et exagéré qu'il en perd sa crédibilité. Par ailleurs, le récit ne se termine pas véritablement sur cette pseudo-angoisse puisque, après une page blanche, une dernière planche répond à la première de la bande dessinée. Non seulement l'hypercadre des deux planches est similaire mais la composition des vignettes aussi et les dialogues de la dernière planche reprennent presque mot pour mot ceux de la première. Au contraire de Sisyphe et de l'absurde camusien, cette circularité ne conduit pas à une prise de conscience de l'absurdité de la situation par les personnages. Au lieu de se révolter et de réaliser l'absence de sens de leur vie, ils continuent aveuglément à jouer leur rôle, à la différence de Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot* de Beckett. Ceux-ci, mêmes s'ils reproduisent leur attente tous les jours en ont conscience et sont capables de l'expliquer : « ESTRAGON. – Quel est notre rôle là-dedans ? VLADIMIR. – Notre rôle ? ESTRAGON. – Prends ton temps. VLADIMIR. – Notre rôle ? Celui du suppliant.⁵⁰ ».

⁴⁶ FABCARO, *Moon River*, Montpellier, 6 pieds sous terre éditions, 2021, p. 64-65.

⁴⁷ A. CAMUS, « Le Mythe de Sisyphe », dans *Essais*, Paris, Gallimard, 2000, p. 136.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 196.

⁵⁰ S. BECKETT, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, p. 28-29.

La différenciation entre nonsense et absurde passe également par la question du sérieux. Suivant la définition qu'en donne le TLF⁵¹, le sérieux est ici compris comme ce qui s'intéresse à des sujets importants, dignes d'être pris en considération, et les traite avec réflexion, application et gravité ; et le nonsense apparaît comme beaucoup moins sérieux que l'absurde, malgré leurs points communs, ainsi que le souligne Neil Cornwell :

On peut considérer l'inutilité et l'arbitraire comme des éléments constitutifs du nonsense et de l'absurde. La différence fondamentale est peut-être que l'inutilité comme principe du non-sens est essentiellement non sérieuse ; l'inutilité comme principe de l'absurde est cependant (potentiellement, du moins) bien plus sérieuse.⁵²

Dans les deux tomes d'*Open bar*, trois planches traitent d'une cérémonie de deuil, crémation⁵³ ou enterrement⁵⁴. Alors que ce sujet semble être celui qui appelle le plus au sérieux, il subit au contraire un traitement burlesque puisque ces trois planches n'ont rien de grave ou de réfléchi et prennent à contrepied les codes associés au deuil⁵⁵. Dans deux cas le prêtre, figure qui incarne par excellence la réserve, accomplit des actions désinvoltes, soit en utilisant un vocoder pour déclamer la messe soit en proposant de « liker » le profil du défunt sur les réseaux sociaux. Dans le troisième cas, le non sérieux est hyperboliquement montré par le contraste entre les participants en costume noir et celui qui porte un short et une chemise hawaïenne. Fabcaro montre bien ici par le recours au burlesque son refus de traiter un sujet, même funèbre, avec une considération consciencieuse et rigoureuse, ce qui tend encore une fois à classer ses bandes dessinées du côté du nonsense.

Enfin, les œuvres qui relèvent de l'absurde sont pour la plupart hors du temps : il n'y a pas d'ancrage temporel défini dans *Fin de partie* ou *En attendant Godot* de Beckett, ni dans *Rhinocéros* de Ionesco, pour ne citer que trois des pièces les plus célèbres associées au théâtre de l'absurde. De même chez Kafka, dont les histoires se passent sans référence à des événements historiques (dans *La Métamorphose* ou *Le Procès*). Au contraire, les œuvres qui relèvent du nonsense semblent avoir plus tendance à être historiquement situées, ce que met en

⁵¹ Sérieux. *TLFI* [en ligne]. Nancy, CNRTL, 2012 [consulté le 12/04/2024].

<https://www.cnrtl.fr/definition/s%C3%A9rieux>.

⁵² « Pointlessness and arbitrariness are singled out as building blocks of both nonsense and the absurd. The basic difference may be that pointlessness as the point of nonsense is essentially non-serious; pointlessness as the point of the absurd, however, is (potentially, at least) altogether more serious. » (nous traduisons), N. CORNWELL, *The Absurd in Literature*, op. cit., p. 22.

⁵³ FABCARO, *Open bar: 01*, op. cit., p. 39.

⁵⁴ FABCARO, *Open bar: 02*, Paris, Delcourt, 2020, p. 42-46.

⁵⁵ J. EMELINA, « Comment définir le burlesque », dans *Poétiques du burlesque: actes du colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines de l'Université Blaise Pascal*, Paris, Champion, 1998, p. 57.

évidence Neil Cornwell en affirmant que « le nonsense a bien tendance à interagir avec la société ou la civilisation, qu'il s'agisse de l'expression d'une aliénation culturelle ou politique, ou d'autres formes de commentaire indirect⁵⁶ ». Les nombreuses références à l'actualité dans notre corpus, l'allusion à la pandémie de covid-19 dans *Moon River*⁵⁷ par exemple, en sont la preuve. Après cet examen des points de divergence entre nonsense et absurde, il nous semble donc justifié de qualifier notre corpus de nonsensique et non d'absurde, le versant absurde ou métaphysique de la bande dessinée se trouvant plutôt chez Franquin et ses *Idées noires* ou chez Ptiluc et sa série *Rat's*.

3. Nonsense et sens commun

Pour compléter notre panorama du concept de nonsense, il est maintenant nécessaire de nous intéresser à son contexte de réception puisque sa présence dans une œuvre ne devient effective qu'à partir du moment où un lecteur l'interprète comme tel. Pour reprendre un exemple précédent, si nous vivions dans un monde où les rangées de salade avaient l'habitude de s'accrocher aux roues de caddies de supermarché, la planche 14 du premier tome de *Open bar* semblerait tout à fait normale. Certes, se contenter d'affirmer cela revient à une lapalissade tant il est évident que le nonsense s'appréhende par rapport à quelque chose, « *un certain sens* attendu par le lecteur⁵⁸ » selon Robert Benayoun [en italique dans le texte], mais la caractérisation de ce quelque chose peut s'avérer particulièrement utile pour en comprendre les ressorts. Dans sa thèse de doctorat, *Pragmatique du nonsense*, Célia Schneebeli nomme « sens commun » ce par rapport à quoi le nonsense fait effet. Nous reprenons ici le fil de son argumentation puisqu'elle a remarquablement démontré en quoi le nonsense devait s'envisager au regard du sens commun.

Tout d'abord, pourquoi parler de sens commun plutôt que de bon sens ? La définition qu'en donne le TLF permet une première ébauche de réponse. En effet, le TLF établit que le bon sens est une capacité personnelle à exercer un jugement sain, opposé à la folie et à l'emportement, alors que le sens commun, opposé pour sa part à l'irrationnel, est un ensemble collectif « des jugements, des opinions donnés comme ne pouvant être raisonnablement remis en question »⁵⁹. Ceci implique que le bon sens comporterait une connotation morale et une

⁵⁶ « nonsense does tend to interact with society or civilisation, whether as an expression of cultural or political alienation, or of other forms of oblique comment » (nous traduisons), N. CORNWELL, *The Absurd in Literature*, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁷ FABCARO, *Moon River*, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸ R. BENAYOUN, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁹ Sens. *TLFI* [en ligne]. Nancy, CNRTL, 2012 [consulté le 12/04/2024]. <https://www.cnrtl.fr/definition/sens>

dimension moins collective, moins partagée, que le sens commun. Célia Schneebeli approfondit cette définition et justifie ainsi le choix du syntagme de sens commun, en partant d'un article de Sir Edward Strachey⁶⁰, première tentative de théorisation du nonsense :

le nonsense, comme le souligne Strachey, joue bien plus sur le « commun » que sur le « bon », et il se pose bien moins dans ce rapport axiologique (ou bien ne le fait peut-être que dans un second temps, ou consécutivement : il n'est jugé être le bon que parce qu'il est commun) que dans un rapport normatif, contenu dans le terme de « sens commun » auquel la connotation axiologique peut éventuellement être subordonnée.⁶¹

Cependant, une fois choisi le syntagme de sens commun, qui apparaît comme plus neutre sur un plan axiologique que le bon sens, il reste à préciser à quelle conception précise du sens commun nous faisons référence. Ici, Célia Schneebeli s'appuie sur l'analyse de Georges-Elia Sarfati⁶² qui a envisagé deux traditions philosophiques au sens commun : la tradition aristotélicienne selon laquelle « le sens commun correspond à la rationalité commune dérivée des cinq sens » ou la tradition platonicienne « du versant normatif, idéologique, du sens commun »⁶³. Cette seconde tradition se manifeste comme la plus stimulante pour le nonsense, dans la mesure où celle rattachée à Aristote, beaucoup plus matérielle, ne met pas en jeu la norme. Par conséquent, nous entendrons désormais le sens commun comme « un ensemble de croyances et connaissances par une communauté donnée qui sert d'arrière-plan ordinaire et évident de nos pratiques quotidiennes, rarement remis en cause ni même réfléchi⁶⁴ ».

Le sens commun fait surface de façon la plus évidente dans le langage, étant donné que les interactions verbales ou les productions écrites sont prépondérantes au quotidien à tous les niveaux des relations humaines. À cette étape de sa réflexion, Célia Schneebeli se reporte au chercheur en sémantique Oswald Ducrot pour affirmer que :

le langage, comme phénomène social et collectif, n'existe pas hors de sa pratique, inscrite dans un contexte, une histoire, un ensemble de croyances et de savoirs plus ou moins établis et communs à une communauté de locuteurs. Et inversement, si le sens commun est également reflété dans la pratique langagière, c'est que chaque production verbale n'a de sens, de lisibilité ou d'interprétabilité que dans ce cadre qu'elle reflète dans ce que son utilisation autorise ou non, plus que la réalité supposée de ce à quoi elle réfère.⁶⁵

⁶⁰ E. STRACHEY, « Nonsense As a Fine Art », *Quarterly Review*, n° 167, 1888, p. 335-365.

⁶¹ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, op. cit., p. 46.

⁶² G.-E. SARFATI, *La Sémantique : de l'énonciation au sens commun. Éléments d'une pragmatique topique*, Mémoire d'habilitation, Université Paris IV, 2004.

⁶³ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, op. cit., p. 46.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 48-49.

D'ailleurs, le langage véhicule bien un certain nombre de lieux communs ou d'images préconçues dans les métaphores figées, les expressions ou les connotations associées à tel ou tel mot, ce dont le nonsense use allègrement. Ainsi, les échanges verbaux quotidiens occupent une très grande place dans notre corpus, il s'agit par exemple de la source de l'intrigue de *Formica* puisque les personnages cherchent un sujet de conversation à un repas de famille. Fabcaro met en scène des situations ordinaires qu'il détourne grâce au nonsense. C'est le cas dans *Zai zai zai zai* lors de la scène de la boulangerie (figure 2)⁶⁶, lieu par excellence où le langage est censé être complètement balisé puisqu'on s'y rend dans un objectif précis et que les potentielles variations dans ce qu'on y demande sont minimales. Or Fabcaro introduit au sein de la forme des dialogues entre la boulangère et les clientes, forme connue par le lecteur, une modification via un commentaire réflexif sur le récit agrémenté de vocabulaire hyper-spécialisé, inhabituel dans ce genre de discussions. Ainsi, une cliente emploie l'adverbe technique « scénaristiquement », une autre l'adjectif rare « inéluctable » et la boulangère évoque « un certain systématisme dans ses schémas de narration ». Pourtant, en parallèle de ce discours spécialisé, des remarques semblent relever de la fonction phatique du langage : « c'est sûr », « Et voilà, c'est ça » ou « Eeuh oui ». Ces propos n'ajoutent aucune information à l'échange mais servent à maintenir la communication et à marquer la prise en compte de l'autre, ce qui est classique dans un tel contexte d'achat en boulangerie et contraste donc avec le reste du dialogue. Alors que le fait d'acheter du pain correspond à l'accomplissement d'une fonction triviale du corps – se nourrir – les personnages emploient un style élevé, et cette disparité rend la situation héroï-comique selon la définition qu'en donne Jean Emelina⁶⁷. L'esprit de sérieux du discours littéraire, placé sur le même plan que le fait de se nourrir, est ainsi tourné en dérision. Cette modification provoque un effet nonsensique qui est rendu possible parce que le lecteur, ou l'interlocuteur, s'attend à autre chose. Le sens commun, ce « régulateur et cadre commun qui préexiste et coexiste à toute prise de parole en société »⁶⁸, est perturbé dans son fonctionnement.

⁶⁶ FABCARO, *Zai zai zai zai*, Montpellier, 6 pieds sous terre, 2015, p. 18.

⁶⁷ J. EMELINA, « Comment définir le burlesque », *op. cit.*, p. 51.

⁶⁸ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, *op. cit.*, p. 61.

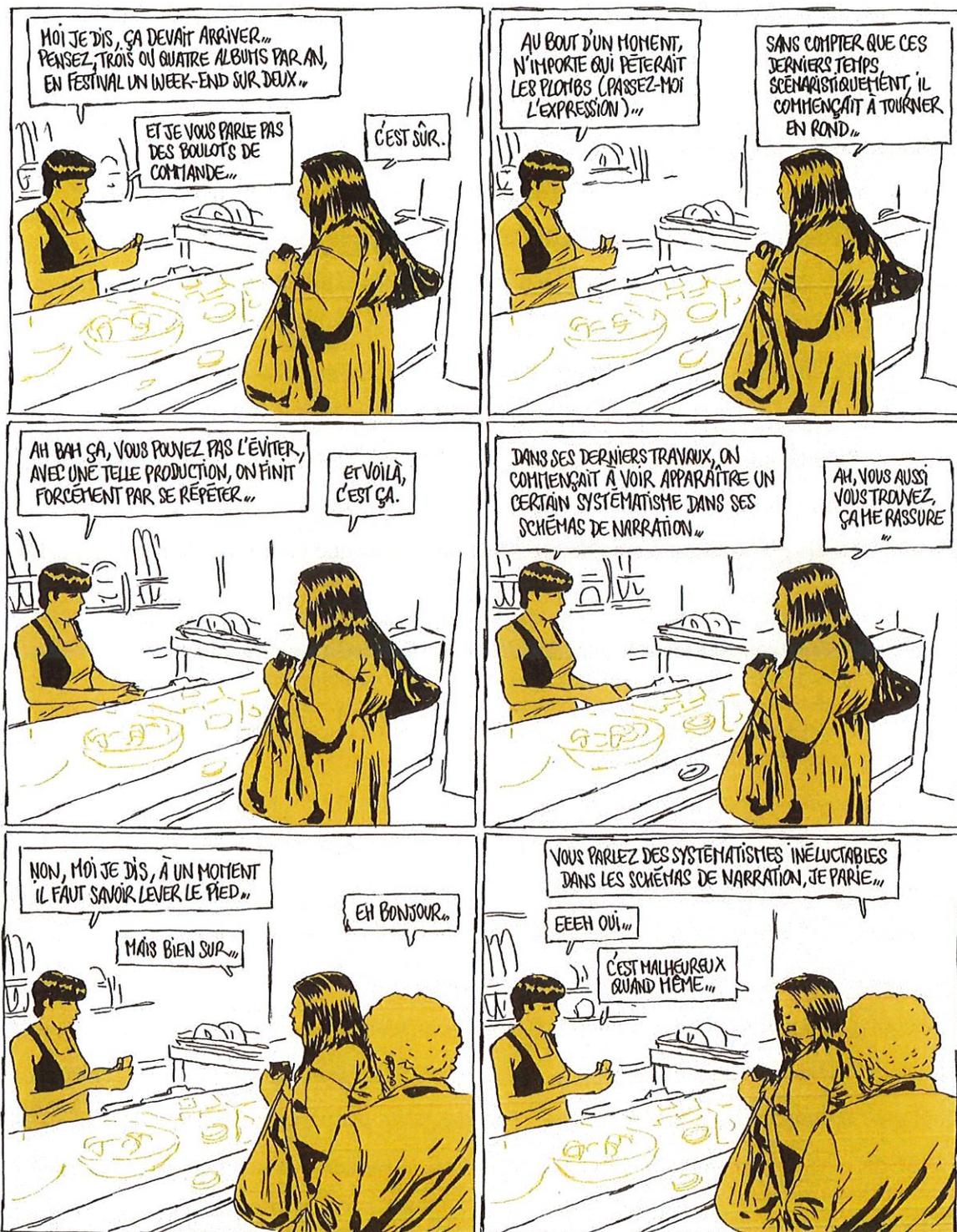


Figure 2 – scan de Fabcaro, *Zai zai zai zai*, Montpellier, 6 pieds sous terre, 2015, p. 18

Le nonsense joue avec le sens commun sur deux différents degrés, que nous allons maintenant détailler, toujours en suivant le raisonnement de Célia Schneebeli. En premier lieu, le nonsense met au jour l'*a priori* doxal des locuteurs de sens commun. Cette notion d'« a

priori doxal » est empruntée par Célia Schneebeli à Georges-Elia Sarfati qui la définit comme ce qui « postule l'antériorité d'une disposition doxale sur tout acte d'énonciation⁶⁹ », autrement dit ce qui préexiste à l'énonciation du point de vue de la norme. Selon Georges-Elia Sarfati des *topoi*, c'est-à-dire des lieux communs contenus dans les énoncés, se regroupent en une doxa, une doctrine, et plusieurs doxas en interrelations forment l'*a priori* doxal d'une société donnée. Le nonsense remet donc en question cet *a priori* doxal, ce préconstruit qui préexiste à tout échange. Par exemple, dans une planche d'*Open bar*⁷⁰, une discussion entre des parents et leur enfant permet de mettre en exergue les attendus ordinaires concernant les études et la réussite sociale. La situation subit un retournement nonsensique dans la mesure où les études de « manager conseil » sont le premier choix d'orientation du jeune homme qui se résout à contrecœur à devenir « artiste ». L'*a priori* doxal selon lequel être artiste serait plus compliqué, plus valorisé socialement et le fruit d'une passion plus grande que le métier de manager conseil est donc révélé grâce à l'inversion des propositions. Ainsi que le résume Célia Schneebeli :

Les locuteurs du genre ne perdent jamais de vue le sens commun, et discuter, dans le corpus du nonsense, revient souvent à la fois à remettre en question le sens commun et à le rendre saillant, ce qui revient à rendre saillant le dispositif normatif tout autant que les lieux communs que les locuteurs tiennent pour évidents et « naturels » sans même y penser. Ces mêmes lieux communs qui régulent, sans qu'on s'en aperçoive au quotidien, la plupart de nos échanges langagiers.⁷¹

Dans un second temps, en plus du contenu et des présupposés des interactions verbales, le sens commun débusqué par le nonsense fait effet au niveau de leur structuration et des directions qu'elles peuvent prendre. Célia Schneebeli appelle, toujours d'après Georges-Elia Sarfati, « compétence topique⁷² » des locuteurs cette « compétence à manier les topiques à investir dans un échange verbal » qui s'associe à « une capacité à intervenir opportunément, de manière cohérente, dans l'échange verbal »⁷³. Cette compétence topique, qui est orientée par les données du sens commun, devient « incompétence topique ou jeu avec la compétence topique⁷⁴ » dans le cas d'une œuvre nonsensique. Cela est particulièrement frappant dans la scène du restaurant entre Michel et Sandrine⁷⁵ où le rendez-vous amoureux est marqué par plusieurs moments d'incompétence flagrante de la part de Michel. Dans certains cas, Michel

⁶⁹ G.-E. SARFATI, *Précis de pragmatique*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 112.

⁷⁰ FABCARO, *Open bar: 01*, *op. cit.*, p. 26.

⁷¹ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, *op. cit.*, p. 76.

⁷² G.-E. SARFATI, *Précis de pragmatique*, *op. cit.*, p. 112.

⁷³ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, *op. cit.*, p. 80.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁵ FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?*, Montpellier, 6 pieds sous terre éditions, 2017, p. 10 à 13.

ne réussit pas à « intervenir opportunément » dans l'échange verbal et réagit soit par le silence, après la révélation par Sandrine de son souvenir douloureux, soit par une réponse décalée voire misogynne, lorsqu'il rassure Sandrine en lui disant qu'elle va sans doute avoir ses menstruations. Dans d'autres cas, Michel est incapable de « manier les topiques », en l'occurrence la topique de séduction au moment où Sandrine suggère qu'ils s'embrassent, puisqu'il rebondit sur le thème de la surprise (à la dernière vignette de la planche 12) au lieu de rebondir sur celui de la séduction. Le nonsense apparaît justement parce que Michel ne fait pas preuve de sens commun, dans une « entreprise de frustration des attentes des participants à la conversation⁷⁶ » où la notion de frustration est empruntée par Célia Schneebeli à Robert Longacre⁷⁷ : l'attente de Sandrine est frustrée par l'incompétence de Michel. Les réponses de Michel n'en sont pas pour autant dépourvues de sens, elles sont simplement inadéquates dans ce contexte précis et auraient pu être adaptées à un autre contexte. Il n'est pas capable d'opérer une sélection pour s'adapter à l'énoncé précédent et ne respecte donc pas le principe des « chaînes d'attente » de Robert Longacre⁷⁸. Célia Schneebeli en vient donc à synthétiser le jeu du nonsense avec le sens commun dans ses degrés de compétence topique et d'*a priori* doxal en affirmant que :

plus un énoncé est non-problématique et non-ambigu, ou encore plus le procédé de frustration semble naturel, presque insensible, plus l'effet créé par le nonsense est grand. Parallèlement, on voit que c'est quand il s'insinue dans les enchaînements où le locuteur de sens commun pensait avoir laissé le moins d'espace d'erreur possible, ou plutôt ne pensait pas avoir laissé d'espace d'erreur, et donc de liberté, que le nonsense éclate le plus.⁷⁹

La démonstration de Célia Schneebeli nous aura permis de conceptualiser ce avec quoi le nonsense fonctionne, c'est-à-dire le sens commun. Cette notion de sens commun, qui repose sur un partage d'opinions et de normes implicites, est visible essentiellement dans les interactions verbales grâce à l'aptitude des locuteurs à mener une conversation. D'ailleurs, Célia Schneebeli conduit sa thèse en pragmatique et se focalise donc sur les échanges verbaux entre personnages. Cependant, dans la mesure où notre corpus appartient au médium de la bande dessinée et que les informations y passent essentiellement par l'image, le nonsense y trouve un infléchissement spécifique en-dehors de ces échanges. Nous formulons l'hypothèse de l'existence d'une forme de sens commun dans l'appréhension des images, sur laquelle le nonsense pourrait jouer. En effet, les images sont elles aussi reçues par le lecteur, et par les personnages, à partir d'un certain nombre de préconstruits qui relèvent du sens commun et

⁷⁶ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python, op. cit.*, p. 82. «

⁷⁷ R. LONGACRE, *The Grammar of Discourse*, New York, Plenum Press, 1983, p. 134.

⁷⁸ « expectancy chains » (nous traduisons), *Ibid.*, p. 135.

⁷⁹ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python, op. cit.*, p. 90.

supposent un certain enchaînement. Par exemple, un décalage nonsensique se produit si des personnages dessinés comme des adultes ont une conversation rattachée à celle d'une cour de récréation de maternelle. L'articulation texte-image, très peu explorée par les théoriciens du nonsense, apparaît donc comme un de ses terrains d'expression potentiels.

B) UN TOURNANT SYSTEMATIQUE DES BANDES DESSINEES NONSENSIQUES ABORDE PAR FABCARO

Désormais que nous avons cerné une définition plus précise du nonsense, il nous faut aborder le rapport du nonsense à la bande dessinée sur un plan synchronique et diachronique, tant il apparaît que Fabcaro a impulsé une évolution à ce genre, évolution visible dans le champ contemporain et qui s'inscrit dans une continuité depuis les premiers temps de la bande dessinée.

1. Perspectives historiques de la bande dessinée nonsensique

Pour mieux comprendre les enjeux et les modalités du nonsense dans notre corpus, il semble pertinent de retracer l'évolution historique du nonsense en bande dessinée. Le nonsense et la bande dessinée sont apparus et se sont autonomisés à peu près à la même période – au milieu du XIX^e siècle. Or, il ne s'agit là pas d'une simple concomitance dans la mesure où leur évolution a connu des points de rapprochement. En effet, dès sa systématisation par Edward Lear, lui-même également peintre et graveur⁸⁰, le nonsense est associé à des illustrations. Dans son *Livre du nonsense, ses limericks*, courts poèmes nonsensiques en cinq vers, sont tous assortis d'illustrations de sa propre main⁸¹. Ces illustrations vont à rebours de la mode de l'époque concernant les publications destinées à la jeunesse puisqu'elles sont tracées d'un trait faussement spontané, sans ornementation ni puérilité⁸². Edward Lear est alors, selon Robert Benayoun, « l'initiateur de toute une école de dessinateurs qui se caractérise par la simplicité du trait et par une naïveté toute fortuitement descriptive⁸³ ». Ces dessinateurs font des illustrations plus que des bandes dessinées, c'est-à-dire qu'ils subordonnent leurs dessins à des textes qui se suffisent à eux-mêmes. Robert Benayoun observe cependant que les dessins de Rodolphe Töpffer, considéré comme l'inventeur de la bande dessinée⁸⁴, contiennent le « même

⁸⁰ R. BENAYOUN, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, op. cit., p. 299.

⁸¹ H. GARRIC, « Nonsense », dans *Le Bouquin de la BD*, Paris, Robert Laffont ; Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 486.

⁸² R. BENAYOUN, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, op. cit., p. 301.

⁸³ *Id.*

⁸⁴ T. GROENSTEEN et B. PEETERS, *Töpffer : l'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, 1994, p. 87-88.

laciés de texte et d'image » qu'Edward Lear, la même finesse du trait malgré un dessin plus « dirigé »⁸⁵, plus travaillé et plus détaillé que celui de ce dernier. Même s'il faut garder à l'esprit que l'*Histoire de M. Jabot*, le premier des albums de « littérature en estampes », ainsi que les nomme Töpffer, est publié en 1933⁸⁶, soit 13 ans avant le *Livre du Nonsense*, l'observation de Robert Benayoun souligne malgré tout que le premier style de dessin de la bande dessinée se rapproche beaucoup du style d'illustration du nonsense, ce qui constitue un premier point de rapprochement.

Par ailleurs, le lien historique entre la bande dessinée et le nonsense, étudié par Henri Garric dans son article « Nonsense » du *Bouquin de la bande dessinée*, ne s'arrête pas à une ressemblance de style. Effectivement, deux phénomènes opèrent en parallèle au début du XX^e siècle. D'une part, les illustrations de *limericks* se développent progressivement en passant d'un dessin par page à plusieurs dessins par page⁸⁷, c'est-à-dire à une forme de séquentialité instaurant ainsi un des principes fondamentaux de la bande dessinée. D'autre part, les premières bandes dessinées nonsensiques sont des œuvres qui « s'inspirent directement des modèles littéraires illustrés anglais⁸⁸ » comme *Alice's Adventures in Funnyland* en 1901. Par la suite, le nonsense devient un élément fondamental des *comic strips* américains des années 1920 et 1930 puisque ces strips, « même s'ils ne produisent pas à proprement parler une bande dessinée nonsense, construisent des gags où le décalage entre la situation initiale et la situation finale est si forte qu'ils en deviennent absurdes⁸⁹ ». Par exemple, les aventures de Popeye, l'un des personnages de *comics* les plus populaires de cette époque, créé par Elzie Crisler Segar en 1929 dans sa série *The Thimble Theatre*, prennent place dans un univers dont certains éléments ressortissent du nonsense. Ainsi, les valeurs de la société américaine n'y sont pas prises au sérieux puisque les signes extérieurs de classe sociale sont effacés et que les convenances sont tournées en dérision. De plus, les situations jouent de l'incongru, à l'image de l'ingestion d'épinards pour devenir superpuissant, et parodient des genres célèbres comme les westerns ou le fantastique⁹⁰. Cette mode du nonsense dans les *comics* continue avec les *comic strips* *Krazy Kat* de George Herriman de 1913 à 1944, *Pogo* de Walt Kelly de 1948 à 1975 ou *King Aroo* de

⁸⁵ R. BENAYOUN, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, op. cit., p. 302.

⁸⁶ T. GROENSTEEN et B. PEETERS, *Töpffer : l'invention de la bande dessinée*, op. cit., p. xv.

⁸⁷ H. GARRIC, « Nonsense », op. cit., p. 487.

⁸⁸ *Id.*

⁸⁹ *Id.*

⁹⁰ C. FERREYROLLE, « Popeye est c'qu'il est et voilà tout c'qu'il est », sur *Le blog de Gallica*, 2020 (en ligne : <https://gallica.bnf.fr/blog/28012020/popeye-est-cquil-est-et-voila-tout-cquil-est?mode=desktop> ; consulté le 23 avril 2024).

Jack Kent de 1950 à 1965⁹¹. Toutes ces séries mettent en scène des animaux étranges qui reprennent des éléments du bestiaire du nonsense, comme dans les *limericks* d'Edward Lear où les animaux agissent de façon étonnante : dans le comic *Pogo*, les animaux mis en scène existent dans le monde réel mais ils sont ici des créatures « dont aucune ne jouit de ses propriétés naturelles⁹² », c'est-à-dire que le chien a l'attitude d'un papillon. Les animaux confondent leurs propriétés, ce qui introduit un désordre nonsensique : le sens commun des lecteurs, habitué à ce que tel animal ait tel comportement, est ainsi perturbé par ces quiproquos.

Le nonsense se développe donc dans les *comic strips* américains publiés dans les revues, plutôt à grand public, des années 1920 et 1930 avant de trouver un infléchissement plus parodique dans les bandes dessinées *underground* des années 1950⁹³. La revue *Mad*, dirigée par Harvey Kurtzman, joue un rôle essentiel dans ce processus avec, entre autres, une parodie décomplexée des bandes dessinées populaires antérieures (*Prince Valiant* devient *Prince Violent* par exemple) qui induit une réflexion et un jeu sur les codes de la bande dessinée, mais aussi une forte satire de la société américaine⁹⁴. Encore une fois, même si tous les *comics* qui paraissent dans la revue *Mad* n'appartiennent pas toujours pleinement au nonsense, ils en reprennent des éléments et contribuent à le perpétuer. Dans ce cas précis, le plus intéressant est sans doute l'exportation du nonsense en France permise par *Mad*. Effectivement, la revue est une source d'inspiration pour de jeunes auteurs outre-Atlantique, puisque « à partir de 1961, dans *Hara-Kiri*, Fred et Gébé s'inspirent directement de *Mad*⁹⁵ ». Or leurs bandes dessinées peuvent ressortir du nonsense, à l'image de la série des *Philémon* de Fred, dont le cœur de l'intrigue repose sur une littéralisation nonsensique du langage, à savoir les voyages sur les « îles-lettres de l'océan Atlantique⁹⁶ ». À partir de ce moment-là, le nonsense se retrouve chez des auteurs comme Mandryka avec *Le Concombre masqué* dont le personnage éponyme est renommé pour son inventivité linguistique⁹⁷ ou Gotlib, dont une étude approfondie sera proposée par la suite. On retrouve aussi F'Murr et *Le Génie des Alpes* qui se déroule dans un monde revendiquant son artificialité⁹⁸, Claire Brétécher et *Les Frustrés* dont les chutes sont bien souvent violemment érigées contre le sens commun puis Boucq et *Les Aventures de*

⁹¹ R. BENAYOUN, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, *op. cit.*, p. 303.

⁹² *Ibid.*, p. 311.

⁹³ H. GARRIC, « Nonsense », *op. cit.*, p. 487.

⁹⁴ T. GROENSTEEN, *Parodies : la bande dessinée au second degré*, Paris, Skira Flammarion, 2010, p. 61.

⁹⁵ H. GARRIC, « Nonsense », *op. cit.*, p. 488.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 489.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 488.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 490.

Jérôme Moucherot. Tous ces auteurs forment un panorama du nonsense francophone des années 1960 à la fin du XX^e siècle, panorama dont Fabcaro hérite.

2. Le cas remarquable de Gotlib

Désormais que nous avons précisé le contexte historique d'émergence du nonsense en bande dessinée, dont nous avons vu qu'il apparaissait au début du XX^e siècle aux États-Unis avant de s'exporter en France dans les années 1960, il semble nécessaire de détailler plus précisément le cas de Gotlib. En effet, Gotlib, de son vrai nom Marcel Gotlieb, est une référence majeure pour Fabcaro qui l'évoque dans un entretien avec Mathieu Charrier :

Jusqu'à Gotlib, je lisais *Astérix*, *Tintin*, les héros c'était Astérix, c'était Tintin. Là d'un coup graphiquement c'est une claque, narrativement c'est une claque, et il n'y a pas vraiment de personnage central. Moi je ne connaissais pas *Gai-Luron* à l'époque et je me dis « Mais tiens, qui fait ça ? » et là pour la première fois je me pose la question de qui fait ça, l'auteur derrière. Du coup je crois que ça a été ma première idole de BD et peut-être idole en général. Ça le reste aujourd'hui. [...] Gotlib ça reste un acte fondateur, une idole fondatrice.⁹⁹

Fabcaro souligne le tournant majeur dans son rapport à la bande dessinée qui s'est opéré avec sa découverte de Gotlib et un certain nombre des procédés employés par ce dernier se retrouvent dans notre corpus.

En premier lieu, Gotlib est lui-même influencé par le nonsense anglophone¹⁰⁰ : « L'absurde, l'illogisme, la déraison sont une composante du comique gotlibien. Un absurde qui puise ses racines aussi bien dans les blagues juives que chez Tex Avery ou les Marx Brothers¹⁰¹ ». Le chien Gai-Luron inventé par Gotlib est ainsi directement inspiré de Tex Avery. Au contraire de ce qu'annonce son nom, Gai-Luron est un personnage apathique, caractérisé par son inexpressivité¹⁰², c'est-à-dire que les traits de son visage n'expriment pas de sentiments ni d'émotions, ce qui forme un décalage comique avec les situations dans lesquelles il se trouve¹⁰³. Cette inexpressivité se retrouve régulièrement chez Fabcaro, dans les deux scènes de *Zai zai zai zai* par exemple où Fabrice assiste aux ébats sexuels de Sophie et son mari sans que son visage ni sa posture ne traduisent aucune réaction¹⁰⁴. Les personnages inventés par Gotlib par la suite, ceux qui prennent place dans sa *Rubrique-à-brac* ou *Pervers pépère*, vont à rebours

⁹⁹ M. CHARRIER, « Fabcaro », n° 19, s. d., 32 minutes (en ligne : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/ep19-fabcaro> ; consulté le 17 mars 2024).

¹⁰⁰ M. RANNOU, « Marcel Gotlib. Rubriques-à-brac », *Beaux-Arts hors série*, 2015, p. 82.

¹⁰¹ T. GROENSTEEN, *Gotlib : un abécédaire*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2019, p. 9.

¹⁰² L. LOUIS-HONORÉ, *Itération et inexpressivité dans la BD humoristique*, mémoire de master, Angoulême, EESI d'Angoulême, 2011, p. 54.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰⁴ FABCARO, *Zai zai zai zai*, *op. cit.*, p. 47 et 51.

de Gai-Luron et jouent au contraire de la sur-expressivité, du décalage inverse entre la situation présentée et le dessin comme l'explique Maël Rannou :

Un décalage renforcé par un trait semi-réaliste bien éloigné de l'habituel « gros-nez » franco-belge. Gotlib utilise en effet une rigoureuse connaissance du dessin anatomique pour rendre encore plus efficaces ces moments – fréquents – où le grotesque investit soudain les pages à travers des angles de vue sciemment faussés, des déformations corporelles servant le renversement et des poses grimaçantes délicieusement théâtrales.¹⁰⁵

Cette sur-expressivité est visible dans *Et si l'amour c'était aimer ?* et *Formica*. Ces deux bandes dessinées sont inspirées du roman-photo donc les dessins en sont réalistes, au contraire des déformations graphiques de Gotlib. En revanche, les réactions des personnages et leurs postures tendent vers le grotesque tant elles sont démesurées. Ainsi, au début de *Formica*¹⁰⁶, les répliques comme « J'en étais sûre, je le savais, je le savais ! » ou « calme-toi mon amour » font usage d'exclamations et d'apostrophes qui tendent à signifier un haut degré d'émotion. De plus, les expressions des personnages sont très théâtrales comme celle de Céline la main dans les cheveux et le visage crispé ou celle de Cathy avec les deux mains autour du visage. Cette démesure grotesque inscrit Fabcaro dans la lignée de Gotlib, même si leurs réalisations graphiques sont différentes.

Fabcaro semble ainsi reprendre des éléments du comique de Gotlib, qui repose sur une « gradation vers l'énorme, l'inconcevable, le délire superlatif¹⁰⁷ ». Toujours dans *Formica* (figure 3), un « délire superlatif » se met en place lorsque tous les personnages se jettent les uns à la suite des autres en s'exclamant sur Cathy, allongée au sol dans une attitude de désespoir¹⁰⁸. Leurs corps ne sont pas déformés mais ils s'empilent en un amas bel et bien « inconcevable » dans la mesure où les personnages semblent presque mêlés les uns aux autres dans une accumulation de couleurs, augmentée par la séquentialité qui ajoute un personnage supplémentaire à chaque vignette. Le superlatif provient aussi de l'ignorance délibérée des lois de la gravité pour augmenter l'impact du dessin, avec par exemple, les jambes de Henri dirigées vers le ciel. La formule de Thierry Groensteen concernant Gotlib s'applique donc bien à Fabcaro aussi.

¹⁰⁵ M. RANNOU, « Marcel Gotlib. Rubriques-à-brac », *op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁶ FABCARO, *Formica*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰⁷ T. GROENSTEEN, *Gotlib*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁸ FABCARO, *Formica*, *op. cit.*, p. 25.



Figure 3 – scan de Fabcaro, *Formica*, Montpellier, 6 pieds sous terre, 2019, p. 25

Ensuite, au niveau du scénario des bandes dessinées, Fabcaro semble également s'inspirer de Gotlib sur certains points. La ressemblance la plus frappante est sans doute l'intrigue policière de *Moon River*. Effectivement, la remarque de Maël Rannou concernant les inspecteurs Bougret et Charolles dans les *Rubriques-à-brac*, « les récits mettent en scène un coupable évident qui se retrouve innocenté par une réflexion complètement tirée par les

cheveux permettant de coffrer le véritable malfrat¹⁰⁹ », s'applique exactement au fonctionnement de ce récit, à ceci près que le coupable évident est bien coupable. L'enquête du lieutenant Hernie Baxter fait fi de tous les éléments qui désignent l'acteur Glenn Wilson comme coupable, que ce soit la présence de son cheval sur les lieux du crime, les soupçons du dresseur ou ses demandes louches envers Betty Pennymay¹¹⁰. En revanche, le lieutenant a une révélation concernant l'identité du coupable à partir d'une « réflexion complètement tirée par les cheveux¹¹¹ », en l'occurrence le rapport entre beurre salé et piège, et cette révélation est soulignée par les majuscules et les points d'exclamation : « BON SANG MAIS... BIEN SÛR ! Personne au monde ne mange du beurre salé à part dans les contrées les plus arriérées, tout ceci est donc un piège !!¹¹² ». L'exclamation en majuscule est exactement la même que la célèbre réplique de l'inspecteur Bougret au moment de sa résolution des énigmes. La trame policière de *Moon River* est donc directement issue des *Rubriques-à-brac*.

Enfin, un dernier héritage de Gotlib pour Fabcaro se situe dans la frontière avec la fiction et le rapport à l'auteur. Selon Thierry Groensteen, Gotlib érige « l'autoreprésentation en système¹¹³ » et il est le premier auteur de bandes dessinées à multiplier les « jeux de masques, envahissant non seulement le texte mais, plus encore, le paratexte¹¹⁴ ». Toujours dans *Moon River*, Hernie Baxter, nommé ainsi d'après la hernie discale de l'auteur, est lié à Fabcaro mais de façon masquée, par des références biographiques comme leur âge¹¹⁵, même si le lieutenant ne ressemble pas physiquement à Fabcaro comme Bougret et Charolles ressemblent à des auteurs de la revue *Pilote*. Dans cette même bande dessinée, Fabcaro apparaît lui-même et se dessine dans des scènes marquées par l'autodérision, comme l'épisode de la voiture¹¹⁶. Cette question du masque et de l'autoreprésentation est présente aussi dans les autres bandes dessinées du corpus, à des degrés divers qui seront précisés dans la troisième partie de cette analyse. Il reste indubitable que Gotlib est fondateur pour Fabcaro et permet de comprendre que notre corpus puise beaucoup dans ses bandes dessinées, malgré sa singularité.

¹⁰⁹ M. RANNOU, « Marcel Gotlib. Rubriques-à-brac », *op. cit.*, p. 84.

¹¹⁰ FABCARO, *Moon River*, *op. cit.*, p. 10, 29 et 66.

¹¹¹ M. RANNOU, « Marcel Gotlib. Rubriques-à-brac », *op. cit.*, p. 84.

¹¹² *Ibid.*, p. 69.

¹¹³ T. GROENSTEEN, *Gotlib*, *op. cit.*, p. 27.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹¹⁵ FABCARO, *Moon River*, *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

3. Spécificité des bandes dessinées de Fabcaro dans l'horizon du nonsense contemporain

Il nous faut maintenant expliquer en quoi Fabcaro, qui s'inscrit donc dans une certaine historicité, crée un nouveau nonsense en bande dessinée. Au tournant entre les XX^e et XXI^e siècles, la bande dessinée connaît une impulsion nouvelle et une plus grande attention est portée aux spécificités formelles du médium. Les expérimentations de l'Oubapo reflètent cet esprit de l'époque. L'Oubapo, Ouvroir de Bande dessinée Potentielle inspiré de l'Oulipo en littérature dont Marion Lejeune retrace l'histoire dans son article du *Bouquin de la BD*, est une « communauté d'auteurs et de théoriciens qui ont à cœur d'explorer les potentialités de la bande dessinée dans un esprit ludique¹¹⁷ ». Né le 28 octobre 1992 et réuni pour la première fois le 26 février 1993 à Paris, à l'atelier Nawak, l'Oubapo est créé par « François Ayroles, Anne Baraou, Gilles Ciment, Jochen Gerner, Thierry Groensteen, Patrice Killoffer, Étienne Lécroart, Jean-Christophe Menu et Lewis Trondheim¹¹⁸ ». Son apparition est liée au lancement de la maison d'édition indépendante l'Association en 1990 dans la mesure où l'Association « a beaucoup contribué, à travers les publications, à donner un débouché pratique ainsi qu'une visibilité rapide aux travaux oubapiens¹¹⁹ ». L'Oubapo nous intéresse en ce que cette structure est la première à ériger en système l'emploi de contraintes en bande dessinée, partant de l'idée que ces contraintes sont un outil de créations novatrices¹²⁰. Ces contraintes présentent aussi l'avantage d'aiguiser les capacités du lecteur, qui « aiguillé par la connaissance de la contrainte ou, lorsque celle-ci n'est pas mentionnée, intrigué par l'étrangeté de ce qu'il a sous les yeux, doit mener une lecture critique et attentive, détachée du pur récit¹²¹ ». Le lecteur est ainsi incité à prendre une position de distance vis-à-vis de l'œuvre. Les contraintes sont de deux types, génératrices, au moment d'élaboration d'une bande dessinée, ou transformatrices, à partir d'une bande dessinée préexistante¹²². Dans le cadre de notre corpus, seules les contraintes génératrices nous intéressent donc et, parmi ces contraintes, la plus visible dans nos bandes dessinées est sans doute l'itération iconique, c'est-à-dire, selon Léo Louis-Honoré, une « invariabilité graphique d'une vignette à l'autre¹²³ » dont les phylactères peuvent cependant

¹¹⁷ M. LEJEUNE, « Oubapo », dans *Le Bouquin de la BD*, Paris, Robert Laffont ; Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 526.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 526-527.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 527.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 529.

¹²¹ *Ibid.*, p. 529-530.

¹²² *Ibid.*, p. 528.

¹²³ L. LOUIS-HONORÉ, *Itération et inexpressivité dans la BD humoristique*, op. cit., p. 23

changer. Elle est employée à l'échelle d'un album pour la première fois dans *Moins d'un quart de seconde pour vivre* de Jean-Christophe Menu et Lewis Trondheim en 1991¹²⁴. La dix-neuvième planche de *Zaï zaï zaï zaï* est elle aussi fondée sur l'itération iconique (figure 4), tout comme d'ailleurs un certain nombre de celles d'*Open bar*. Cette planche, qui constitue une rupture dans la narration immédiate, pourrait presque résulter d'un exercice de l'Oubapo tant elle met en exergue d'une façon ludique les possibilités de la contrainte de l'itération iconique.

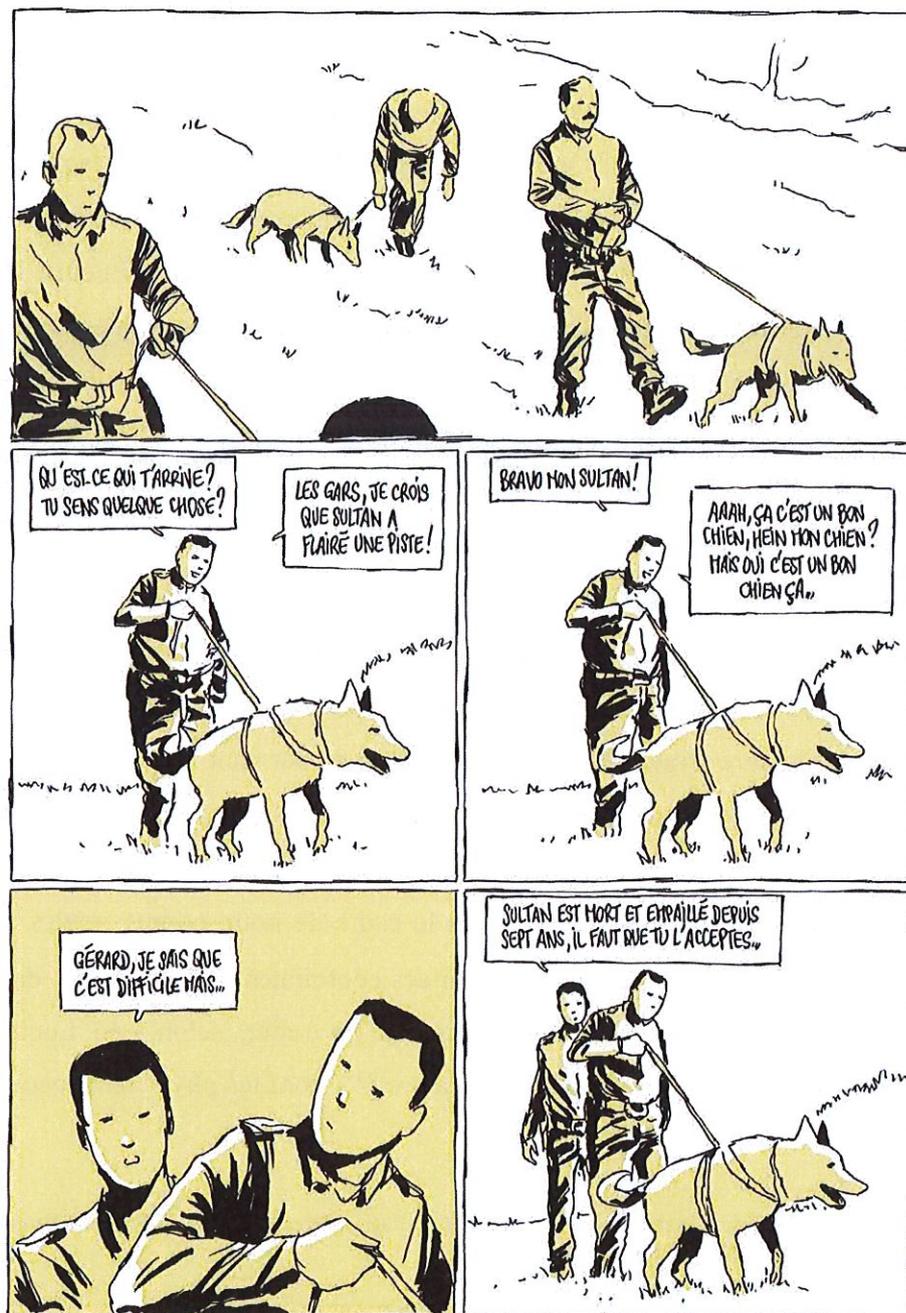


Figure 4 – scan de Fabcaro, *Zaï zaï zaï zaï*, Montpellier, 6 pieds sous terre, 2015, p. 19

¹²⁴ *Id.*

En première impression, rien n'attire visuellement l'attention, la mise en page est régulière dans un gaufrier « souple¹²⁵ », c'est-à-dire que, même si une vignette est plus large, elle est constituée d'un multiple des autres vignettes de façon à ne pas rompre le gaufrier et à ne pas perturber la lecture. Ce qui nous intéresse ici est le fonctionnement du deuxième et du troisième strip, le premier étant constitué d'une seule vignette muette et plus large, sans itération. Le deuxième strip est formé par deux vignettes dont l'itération iconique est quasi-totale puisque seuls des détails infimes changent entre les deux : les ombres, la position des yeux et du bras gauche du maître, la disposition des brins d'herbe et la fermeture des yeux du chien. La focalisation est placée sur le chien, au premier plan et en contre-plongée par rapport au maître, ce qui le fait paraître plus gros. D'autre part, les paroles du maître s'adressent essentiellement au chien dans un langage hypocoristique marqué par les exclamations, les déterminants possessifs et la répétition du terme « chien ». La multiplication des bulles permet d'insister sur les énoncés et de créer un rythme, puisque ces bulles différentes inscrivent les vignettes dans une temporalité. Sultan semble ainsi être le centre de l'attention, en plus d'un des embrayeurs de l'intrigue puisqu'il est censé avoir « flairé une piste ». Cependant, le dernier strip est marqué par une chute en deux temps. La première vignette forme une rupture graphique, soulignée par la prédominance de la couleur ocre et l'arrière-plan uni, avec un gros plan sur le visage du maître et le surgissement brusque d'un nouveau personnage. Les paroles de ce personnage, qui contrastent avec l'enthousiasme initial de Gérard, signalent l'apparition d'un élément perturbateur dramatisé par les points de suspension. Dans la dernière vignette, le personnage spécifie la nature de cet élément perturbateur, qui fait effet de disjonction nonsensique. Ainsi la bulle finale, « Sultan est mort et empaillé depuis sept ans, il faut que tu l'acceptes... », provoque une véritable chute et une lecture à rebours de l'ensemble de la planche. L'effet est accentué par la représentation, dans cette vignette, d'une image quasi identique au strip précédent, le nouveau personnage en plus.

Le lecteur, pris au jeu de la bande dessinée qui construit de la séquentialité même à partir de deux vignettes identiques, est ironiquement tourné en dérision puisque qu'il est incité à imaginer une fausse mise en mouvement et que l'itération iconique est détournée (si le chien est empaillé, c'est normal qu'il ne bouge pas). Le sens apparaît comme indéfini, sans résolution possible, ce qui laisse la place au nonsense. Cette chute semble inciter le lecteur à mettre en doute la représentation de toutes les autres vignettes. Ici, Fabcaro parvient à employer l'itération iconique d'une façon qui dépasse la simple contrainte formelle, suivant en cela les

¹²⁵ T. GROENSTEEN, *Bande dessinée et narration*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 44.

principes de l'Oubapo. Sans en être membre, Fabcaro réemploie donc certaines de leurs innovations dans le cadre du nonsense et on peut sans se tromper affirmer qu'il a lui aussi « à cœur d'explorer les potentialités de la bande dessinée dans un esprit ludique », esprit ludique qui est d'ailleurs l'une des caractéristiques du nonsense.

En dehors de l'Oubapo, d'autres auteurs du début du XXI^e siècle, avant l'émergence de Fabcaro, créent des bandes dessinées qui semblent par certains aspects s'apparenter au nonsense. Par exemple, *La Famille* de Bastien Vivès¹²⁶ s'ancre dans un univers qui ressemble au quotidien et les chutes des planches, qui reposent beaucoup sur l'itération iconique, jouent de la distance avec le sens commun. Néanmoins, cette bande dessinée ne semble pas tout à fait appartenir au nonsense, dans la mesure où les personnages ont conscience des facteurs qui perturbent le sens commun et y réagissent par de l'indignation ou de la colère, ce qui contredit l'une des spécificités du nonsense selon Wim Tiggès, c'est-à-dire l'absence chez les personnages de l'émotion attendue par le lecteur¹²⁷. Ruppert et Mulot, dans des bandes dessinées comme *Famille Royale*¹²⁸, qui sont publiées à l'Association, reprennent certains de ces procédés, mais, là encore, le nonsense n'est pas pleinement déployé, entre autres parce que le sens ne reste pas indéfini et que des éléments du registre merveilleux viennent justifier l'intrigue.

Fabcaro semble quant à lui être le seul bédéaste francophone à avoir opéré une systématisation de l'utilisation du nonsense, sous toutes ses facettes, dans ses bandes dessinées. Une première amorce de mouvement vers le nonsense est visible dans *Carnets du Pérou*, *La Clôture* et *-20% sur l'esprit de la forêt*, bandes dessinées dont Fabcaro affirme qu'elles résultent d'expérimentation via le nonsense¹²⁹. Cependant, le tournant véritable s'opère à la publication de *Zai zai zai zai* en 2015, bande dessinée dont le succès national lance une mode chez de nouveaux auteurs. Le nonsense à la Fabcaro se différencie du nonsense précédent puisqu'il prend place dans un univers qui ressemble à celui du quotidien, et dont certains paramètres seulement, qui seront analysés dans la suite du développement, posent problème, à la différence de Fred ou Boucq dont les bandes dessinées présentent des éléments indubitablement imaginaires. À la différence de Bretécher également, qui paraît plus satirique, Fabcaro propose des modes de récits beaucoup plus variés, explorant certes les histoires en une planche dans *Open bar* mais aussi la construction d'un récit nonsensique long dans *Zai zai zai*

¹²⁶ B. VIVÈS, *La Famille*, Paris, Delcourt, 2012.

¹²⁷ W. TIGGÈS, *An Anatomy of Literary Nonsense*, op. cit., p. 52-53.

¹²⁸ F. RUPPERT et J. MULOT, *Famille royale*, Paris, L'Association, 2015.

¹²⁹ FABCARO, « Fabcaro et ses doutes », op. cit.

zai, *Formica*, *Et si l'amour c'était aimer ?* et *Moon River*. Fabcaro est important en ce qu'il modèle toute une part de la production postérieure et constitue une référence incontournable de la bande dessinée nonsensique contemporaine. Depuis 2015, de nombreuses parutions semblent effectivement hériter de lui, d'une façon plus ou moins assumée. L'itération iconique est ainsi employée de façon massive dans la série *Faut pas prendre les cons pour des gens* depuis 2019¹³⁰, dirigée par Emmanuel Reuzé, et dont le trait graphique présente des similitudes fortes avec celui de Fabcaro. Chez Ami inintéressant, la filiation est revendiquée puisque la bande dessinée *Plein feu sur l'escalope milanaise* intègre deux planches de Fabcaro qui font remarquer la similitude de l'intrigue avec celles de *Zai zai zai zai* et de *Moon River*¹³¹. Un auteur comme Simon Roure, dont la première bande dessinée est parue en 2023, *Hors Cadre*¹³², semble également bénéficier des explorations du nonsense de Fabcaro pour construire une intrigue lisible malgré les ruptures narratives. D'autres exemples (Geoffroy Monde, Lorrain Oiseau...) confirment cette influence de Fabcaro en tant qu'acteur privilégié de la bande dessinée nonsensique contemporaine, raison pour laquelle l'analyse de ses œuvres permet également de mettre en place des outils pour analyser la production qui suit.

Le concept de nonsense trouve donc bel et bien une application dans notre corpus de bandes dessinées françaises. Ainsi, les jeux avec le langage, le sens commun et le sérieux ne dépendent pas d'une aire géographique, temporelle ni médiatique. D'ailleurs, il faut noter que, si Fabcaro s'inscrit dans une continuité marquée par l'influence de Gotlib, il affirme sa singularité grâce à sa réappropriation du nonsense, et notamment sa systématisation de l'itération iconique. Cependant, pour mieux comprendre les spécificités du nonsense de notre corpus, il importe maintenant d'en explorer le fonctionnement concret à toutes les échelles de nos œuvres.

¹³⁰ E. REUZÉ et N. ROUHAUD, *Faut pas prendre les cons pour des gens*, Paris, Fluide glacial, 2019, vol. 1, E. REUZÉ et N. ROUHAUD, *Faut pas prendre les cons pour des gens*, Paris, Fluide glacial, 2020, vol. 2, E. REUZÉ et N. ROUHAUD, *Faut pas prendre les cons pour des gens*, Paris, Fluide glacial, 2021, vol. 3 et E. REUZÉ, J. BERNSTEIN et V. HAUDIQUET, *Faut pas prendre les cons pour des gens*, Paris, Fluide glacial, 2023, vol. 4.

¹³¹ AMI ININTÉRESSANT, *Plein feu sur l'escalope milanaise*, Dieulefit, Exemplaïre, 2023, p. 24-25 et 48-49.

¹³² S. ROURE, *Hors Cadre*, Villeurbanne, Vraoum !, 2023.

II- LES STRATES DU NONSENSE

A) NARRATOLOGIE DU NONSENSE OU COMMENT ENVISAGER UNE MISE EN RECIT DE LA DECONSTRUCTION DU SENS

La strate du nonsense la plus large de notre corpus se situe sans doute dans la construction, ou plutôt la déconstruction, du récit, qui concerne tant les histoires en un album que celles en une page, voire en une vignette. Effectivement, l'absence de « direction¹³³ » du nonsense, caractérisée par Robert Benayoun, passe aussi par une absence de direction univoque de l'intrigue, c'est-à-dire par un schéma narratif qui ne suit pas l'évolution linéaire élémentaire envisagée par Vladimir Propp dans sa *Morphologie du conte* en 1928.

Cependant, pour être en mesure de mobiliser une narratologie du nonsense en bande dessinée, encore faut-il que les outils de la discipline s'appliquent à ce médium. À cet égard, notre réflexion bénéficie des travaux de recherche de Raphaël Baroni, qui s'est notamment attelé à prouver la possibilité d'un élargissement de la narratologie en-dehors du cadre strict de la littérature. Dès sa thèse, *La Tension narrative*, un chapitre est consacré à la construction de la tension narrative en bande dessinée¹³⁴. Raphaël Baroni affirme ainsi sa conviction que « la narratologie n'appartient pas au champ des études littéraires¹³⁵ » et qu'« est narratologue toute personne qui théorise un phénomène narratif vis-à-vis de quelque médium que ce soit¹³⁶ ». Il en déduit qu'on peut supposer la narrativité d'une image fixe :

Pour le dire simplement, l'image fixe peut effectivement donner forme à une histoire, mais elle ne peut réaliser son potentiel narratif qu'avec le concours d'un interprète qui reconstruit mentalement, par son parcours de lecture ou en s'appuyant sur ses propres compétences narratives, le flux temporel à partir de la représentation¹³⁷.

C'est donc à l'interprète, au lecteur, de « rechronologiser ce qui se donne à première vue comme la représentation synthétique d'un état¹³⁸ », et donc de construire une temporalité. Dans le cas de la bande dessinée cette construction est relativement complexe, dans la mesure où chaque vignette vaut en soi mais aussi en association avec les autres, raison pour laquelle Thierry Groensteen qualifie cette narration de « plurivectorielle » : « Il y a ce que chacune des

¹³³ R. BENAYOUN, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, op. cit., p. 15.

¹³⁴ R. BARONI, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, chap. 13.

¹³⁵ R. BARONI et al., « Des récits visuels : narratologie et histoire de l'art. Un débat entre Raphaël Baroni, Guillaume Cassegrain, Agnès Guiderdoni et Sandrine Hériché-Pradeau, mené par Jérémie Koering », *Perspective*, n° 2, 13 octobre 2022, p. 97.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 102.

¹³⁷ R. BARONI, « Le Récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration », *Image & Narrative*, vol. 12, n° 1, 2011, p. 282.

¹³⁸ *Id.*

images me *montre*, et il y a ce que leur confrontation me permet de leur faire *dire* »¹³⁹. La narration en bande dessinée s'opère ainsi grâce à la mise en rapport de différents « plans de signifiante », ceux de la vignette (la case seule), du syntagme (la case, celle qui précède et celle qui suit) et de la séquence (réunion signifiante d'un ensemble de syntagmes)¹⁴⁰. Fabcaro lui-même souligne d'ailleurs l'importance qu'il accorde à la narration pour le fonctionnement de ses bandes dessinées lorsqu'il déclare : « je ne me sens pas dessinateur, je me sens avant tout narrateur »¹⁴¹.

Il nous faut donc analyser comment notre corpus réussit, ou non, à concilier l'opposition apparente entre émergence du nonsense, dont nous avons vu qu'il refuse l'univocité du sens, et poursuite d'une intrigue « composée essentiellement d'un *nœud* et d'un *dénouement*¹⁴² », *a fortiori* encore plus lorsque le récit dure tout un album. Comme se questionne Nicolas Crémona, « on peut se demander si le *nonsense* peut se développer à grande échelle, sur plusieurs pages, de façon illogique : la mise en récit n'implique-t-elle pas obligatoirement une mise en ordre, un déroulement logique ?¹⁴³ ».

1. Le principe de disjonction, élément narratif fondamental du nonsense

Le nonsense doit donc trouver un équilibre à l'échelle du récit entre compréhension des enjeux par le lecteur et maintien d'une indétermination du sens. Si le nonsense n'est pas un « pur chaos » selon les mots d'Albert Laffay¹⁴⁴, il faut bien que le lecteur puisse avoir des points de références et reconnaître les éléments de son sens commun remis en cause. Dans notre corpus, un procédé est récurrent pour maintenir cette tension, c'est celui de la disjonction.

Nous empruntons la notion de disjonction à Violette Morin, en faisant l'hypothèse que le phénomène qu'elle identifie dans le fonctionnement des histoires drôles¹⁴⁵ peut être élargi à une analyse en narratologie. Selon Violette Morin, chaque histoire drôle est

réductible à une séquence unique qui pose, argumente, et dénoue une certaine problématique. Cette séquence nous semble être uniformément articulée par trois fonctions que nous avons ordonnées comme suit : *une fonction de normalisation*, qui met en avant les personnages ; *une fonction locutrice d'enclenchement*, avec ou sans locuteur, qui pose le problème à résoudre, ou questionne ; enfin *une fonction interlocutrice de disjonction*, avec ou sans interlocuteur, qui dénoue « drôlement » le problème, qui répond

¹³⁹ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 127.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 130.

¹⁴¹ FABCARO, « Fabcaro et ses doutes », *op. cit.*

¹⁴² R. BARONI, *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴³ N. CREMONA, « Le Nonsense », dans *L'humour : tentative de définition*, *op. cit.*

¹⁴⁴ A. LAFFAY, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁴⁵ V. MORIN, « L'Histoire drôle », *Communications*, n° 8, 1966, p. 102-119.

« drôlement » à la question. Cette dernière fonction fait bifurquer le récit du « sérieux » au « comique », et donne à la séquence narrative son existence de *récit disjoint*, d'histoire « dernière ». ¹⁴⁶

L'élément qui permet cette « direction nouvelle et inattendue » de l'histoire est un « disjoncteur »¹⁴⁷, qui peut être sémantique, « lorsque le disjoncteur est un signe » ou référentiel, « lorsque le disjoncteur est un élément auquel se réfèrent les signes »¹⁴⁸. L'effet de la disjonction est de « lib[érer] les signifiés et les significations de toute contrainte de sens¹⁴⁹ ». On repère bien ici que Violette Morin fait référence à des ressorts qui peuvent pleinement s'appliquer au nonsense : l'inattendu, l'absence de direction préétablie, l'éloignement d'avec la norme et le sens commun. Dans notre corpus, au lieu que la fonction interlocutrice de disjonction dénoue seulement « drôlement » le problème, elle le dénoue d'une façon nonsensique et la disjonction référentielle peut être appuyée par le dessin. Pour prouver que cette terminologie peut être pertinente dans le cadre de notre analyse, nous allons maintenant nous focaliser sur deux histoires en une planche, en partant du principe que ce type de récit se rapproche le plus des histoires drôles.

Dans le premier cas, la planche 44 du deuxième tome d'*Open bar*¹⁵⁰, le disjoncteur est sémantique. Cette histoire est, selon la typologie de Violette Morin, à « articulation progressive par homonymie de signification »¹⁵¹ : le récit normal disjoncte « en se trompant de significations », c'est-à-dire du sens à donner à une proposition. Ainsi, d'après la fonction de normalisation, la situation est ici celle d'un professeur de mathématiques en train de donner cours, ce qui est indiqué à la fois par les paroles du professeur « On démontre alors que le triangle ABC est rectangle » et le dessin où l'on voit un homme en train de tracer un triangle sur un tableau. La problématique, le fait qu'un élève est en train de « couper les oreilles de Maxence avec [s]on cutter », est concrétisée par la fonction d'enclenchement en fonction du rôle du professeur qui doit gérer sa classe. Le professeur réagit à cette problématique « selon sa logique propre¹⁵² », qui correspond au départ au sens commun puisqu'il demande à son élève d'arrêter et que, face au refus de ce dernier, il le menace de « prendre les mesures qui s'imposent ». Cependant, ces mesures se trompent de signification et, au lieu de tenter d'arrêter l'élève agresseur, sont de chercher « du scotch pour faire tenir les lunettes de Maxence », ce

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 102

¹⁴⁷ *Id.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹⁴⁹ *Id.*

¹⁵⁰ FABCARO, *Open bar. 02, op. cit.*, p. 44

¹⁵¹ V. MORIN, « L'Histoire drôle », *op. cit.*, p. 115.

¹⁵² *Ibid.*, p. 116.

qui enclenche la disjonction sémantique. Dans ce récit, la disjonction peut être qualifiée de nonsensique puisque la réaction du professeur va totalement à l'encontre du sens commun, joue du suspense mis en place par la succession des vignettes et ne résout pas le sens, l'agression pouvant continuer dans toutes les directions, ce qui lie le nonsense à l'humour noir. Il y a bien « deux logiques consécutives et hétérogènes, la normale contre la parasite, que la cohérence formelle du récit rive l'une à l'autre¹⁵³ ».

Dans le second cas, à la planche 48 du même ouvrage (figure 3)¹⁵⁴, dont le disjoncteur est référentiel, l'histoire présente une « articulation bloquée par polysémies antinomiques »¹⁵⁵ : « l'interlocution se donne raison en donnant raison à l'opinion locutrice qui lui est contraire ». Ainsi la planche représente en trois vignettes larges une soirée pendant laquelle les participants chantonnent « La la la la » ou poussent des petites exclamations comme « Youpi ! ». La disjonction nonsensique survient à la troisième vignette, lorsque l'un des participants déclare « Écoutez, on ne va pas se mentir, cette soirée trash métal est un fiasco... ». Il s'agit là d'une « fausse justification empirique¹⁵⁶ » puisque la soirée n'a effectivement rien d'une « soirée trash métal » : ni les tenues, ni l'ambiance, ni la musique. En revanche, cette justification a pour effet de renforcer l'opposition référentielle aux vignettes précédentes, dans lesquelles les participants sont assis autour d'une table basse, chantonnent des ritournelles sans instruments, portent des habits plutôt distingués mais ont les corps avachis. Ces éléments, contraires à l'énergie censée provenir du trash métal tournent en dérision le sens commun, selon lequel ce type de musique est joué dans des soirées en boîte de nuit. Cette planche n'est pas une histoire à chute, le nonsense est présent dès le départ mais ne fait que s'accumuler avant l'apparition du disjoncteur qui le révèle.

¹⁵³ *Id.*

¹⁵⁴ FABCARO, *Open bar. 02, op. cit.*, p. 48.

¹⁵⁵ V. MORIN, « L'Histoire drôle », *op. cit.*, p. 106.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 108.



Figure 5 – scan de Fabcaro, *Open bar: 02*, Paris, Delcourt, 2020, p. 48

La terminologie de Violette Morin s'applique donc bien aux histoires nonsensiques en une planche et permet de distinguer les différents paramètres narratifs de leur structure. Ces planches, qui correspondent aux histoires drôles mais dans le domaine de la bande dessinée du nonsense, peuvent être considérées pour certaines comme des gags, c'est-à-dire le résultat d'un « effet comique produit par des jeux de scène burlesques, des répliques ou des péripéties inattendues¹⁵⁷ ». En effet les gags, tels qu'analysés par Henri Garric, fonctionnent aussi par une disjonction, « brusque rupture¹⁵⁸ » entre la souplesse des corps en mouvement et le surgissement brutal d'une raideur mécanique qui vient interrompre cette souplesse¹⁵⁹. Si un gag est souvent visuel, comme dans le cas de la planche 48 d'*Open bar 02*, il faut « admettre que la dialectique de la souplesse et de la raideur puisse jouer moins sur la dimension visuelle (et donc sur le dessin) que sur la dimension narrative de la bande dessinée¹⁶⁰ ». Ainsi, le gag provient d'abord d'une « progression narrative¹⁶¹ », d'une évolution de la narration, ce qui est bien illustré par la planche 44 du même ouvrage. Selon Henri Garric, cette progression se fonde en bande dessinée sur le découpage de la planche :

la mise en cases de la bande dessinée vient comme redoubler l'opposition naturelle à l'événement comique, au gag : là où une raideur naturelle est imposée à la souplesse vivante du corps (par distraction, par inertie), les découpages transposent leur raideur mécanique sur la souplesse du trait dessiné¹⁶².

Lors du découpage, c'est donc l'espace intericonique qui est mis en avant et fait ressortir le fonctionnement nonsensique du gag : la disjonction survient lors du passage entre deux vignettes. Ce passage peut être organisé par le découpage grâce à un élargissement final du champ par exemple, qui dévoile une scène dont le lecteur n'avait jusque-là qu'une vue partielle et qui provoque la disjonction. Trois gags de notre corpus fonctionnent selon ce processus, deux dans *Open bar*¹⁶³ et un dans *Moon River*¹⁶⁴ : la vignette finale prend toute la largeur de la planche et révèle un environnement qui détonne complètement par rapport au récit initial, disjonction qui a un effet nonsensique. Les gags ne se limitent cependant pas aux histoires en une planche et peuvent parfois se retrouver à une échelle réduite ou élargie, comme dans

¹⁵⁷ Gag. *TLFI* [en ligne]. Nancy, CNRTL, 2012 [consulté le 09/05/2024]. <https://www.cnrtl.fr/definition/gag>

¹⁵⁸ H. GARRIC, « Gag », dans *Le Bouquin de la BD*, Paris, Robert Laffont ; Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 324.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 320

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 324.

¹⁶¹ *Id.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 321.

¹⁶³ FABCARO, *Open bar. 01*, *op. cit.*, p. 13 et 39.

¹⁶⁴ FABCARO, *Moon River*, *op. cit.*, p. 59.

Formica lors du dialogue en un strip entre deux membres du chœur¹⁶⁵ ou dans *Zai zai zai zai* au moment du journal télévisé en deux planches¹⁶⁶, mais ces cas restent très marginaux dans notre corpus.

La disjonction, très nettement perceptible dans les gags, est donc bien un élément fondamental du fonctionnement diégétique du nonsense, en ce qu'elle permet de comprendre la bifurcation narrative qui s'opère à partir d'une situation initiale pourtant conforme au sens commun.

2. Le cas de l'itération iconique ou comment faire récit avec une image fixe

L'itération iconique, telle que définie au I-B)3. de cette analyse, semble *a priori* être un frein pour la construction du récit et pourrait donc rendre plus difficile l'apparition de la disjonction nonsensique. En effet, la répétition graphique paraît s'opposer à la construction de la temporalité nécessaire pour faire récit : la diégèse ne peut pas avancer par le dessin puisqu'il est identique et « c'est par conséquent le texte qui assure la fonction narrative¹⁶⁷ » comme le souligne Léo Louis-Honoré. Seuls l'enchaînement des vignettes et la succession des bulles permettent de suggérer le passage du temps. Il nous faut donc étudier la manière dont, malgré cette opposition apparente, notre corpus parvient à utiliser la séquentialité propre à la bande dessinée de telle sorte que l'itération iconique est mise au service de la narration du nonsense. Nous avons déjà vu un exemple de chute rendue possible par l'itération iconique avec la planche 19 de *Zai zai zai zai* mais nous faisons l'hypothèse que ce procédé, bien plus qu'une simple contrainte, est une part intégrante de la diégèse, surtout que Fabcaro commence à l'utiliser massivement au moment de la publication de *Zai zai zai zai*, sa première bande dessinée réellement nonsensique.

L'itération iconique est récurrente dans notre corpus : elle est présente dans quasi toutes les planches des deux tomes d'*Open bar*, dans une majorité de celles de *Zai zai zai zai*, dans un grand nombre de celles de *Moon River* et dans une bien moindre mesure dans *Formica* et *Et si l'amour c'était aimer ?*. Dans ces deux derniers cas, cette moindre proportion s'explique sans doute par le fait que le dessin inspiré des romans-photos est beaucoup plus détaillé et les personnages exagérément expressifs. Or l'itération iconique, qui s'accompagne plutôt d'un dessin simplifié, semble plus efficace dans le cas où les personnages sont inexpressifs puisque

¹⁶⁵ FABCARO, *Formica*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶⁶ FABCARO, *Zai zai zai zai*, *op. cit.*, p. 56-57.

¹⁶⁷ L. LOUIS-HONORÉ, *Itération et inexpressivité dans la BD humoristique*, *op. cit.*, p. 23.

les visages plus neutres sont interprétés en fonction du contexte dans une démonstration de « l'effet-Koulechov¹⁶⁸ ». Ce processus est expliqué comme suit par Léo-Louis Honoré :

Lev Koulechov a montré par une expérience cinématographique restée célèbre que, affecté par son voisinage, le visage semble acquérir une expression déterminée, différente selon le contexte. Koulechov avait monté en alternance des plans immobiles du visage d'un acteur volontairement inexpressif et impassible, avec des plans montrant une assiette de soupe, un cadavre, une femme nue, etc. Demandant à des spectateurs de caractériser l'expression du visage de l'acteur, ceux-ci indiquaient une expression en rapport avec le contexte. En bande dessinée, la même contamination existe entre le dessin et le texte.¹⁶⁹

Ainsi, le lecteur interprète l'expression, ou plutôt l'inexpression, d'un visage en fonction du contexte et cette interprétation peut évoluer au fil de la conversation lisible dans les bulles. Une même page est donc susceptible de fournir un grand nombre d'histoires possibles, comme le montrent les six planches des deux tomes d'*Open bar* représentant un repas entre amis, dont le dessin varie très peu d'une planche à l'autre. Par exemple entre les planches 11¹⁷⁰ et 30¹⁷¹, le dessin est quasi-similaire avec le même angle de vue, le même nombre de participants, la même disposition sur la table, et la même posture des personnages dont au moins un a le verre levé. Cependant, les récits sont bien différents, portant dans un cas sur une discussion raciste et dans l'autre sur des actions sur le climat. Lors de l'itération iconique comme lors de toute opération narrative, c'est le lecteur qui reconstruit la chronologie pour donner l'impression que le récit évolue dans le temps. Simplement, dans ce cas précis, la part d'interprétation du lecteur est plus grande, celui-ci est plus sollicité, même si quelques indices graphiques discrets peuvent souligner l'évolution narrative, par exemple l'esquisse d'un sourire. Les dessins ne sont jamais parfaitement identiques comme un copier-coller sur tablette graphique, et cela participe sans doute de l'indétermination nonsensique puisqu'un dessin exhibé comme identique ne l'est pas tout à fait. Fabcaro souligne d'ailleurs lui-même l'efficacité narrative de l'itération au-delà de son utilité pratique¹⁷².

3. Gaufrier et rythme du récit

Pour être en mesure d'appréhender de façon plus précise les spécificités de la narration en bande dessinée, il nous semble essentiel de nous consacrer maintenant aux spécificités du

¹⁶⁸ B. PEETERS, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2010, p. 138.

¹⁶⁹ L. LOUIS-HONORÉ, *Itération et inexpressivité dans la BD humoristique*, op. cit., p. 53.

¹⁷⁰ FABCARO, *Open bar. 01*, op. cit., p. 11.

¹⁷¹ FABCARO, *Open bar. 02*, op. cit., p. 30.

¹⁷² M. CHARRIER, « Fabcaro », op. cit..

médium. Dans sa construction narrative, le premier des paramètres essentiels identifiés par Thierry Groensteen est celui du découpage, de la mise en case du récit, tant sur un plan graphique que narratif¹⁷³. Le découpage répartit les informations et « leur attribue un mode d'énonciation (iconique ou linguistique) puis les distille dans le temps en organisant leur coopération diachronique et leurs déterminations réciproques¹⁷⁴ ». Le découpage est intrinsèquement lié à la mise en page, l'organisation des vignettes sur la page, dans la mesure où les vignettes doivent tenir et faire sens pour le lecteur sur l'espace limité de la planche. La mise en page suit trois principes essentiels : veiller à ce que les cadres soient compatibles entre eux, suggérer un sens de lecture et éventuellement participer d'une composition globale de la bande dessinée¹⁷⁵. Il existe un nombre limité de types de mise en page, que Thierry Groensteen classe selon deux critères : la mise en page est-elle « régulière ou irrégulière », « discrète ou ostentatoire »¹⁷⁶ ? Il appelle « mise en page régulière¹⁷⁷ » celle qui correspond au gaufrier en y incluant le gaufrier dit « souple » et c'est une mise en page quasi-omniprésente dans notre corpus puisqu'elle se retrouve dans toutes les planches sauf celles avec des vignettes incrustées. La seule exception se retrouve dans *Et si l'amour c'était aimer ?* car la mise en page n'y est pas tout à fait orthogonale sans être complètement irrégulière non plus, et avec quelques cas de gaufrier. Cependant, cette bande dessinée ne vient pas infirmer la démonstration puisque les variations de largeur entre les vignettes sont assez minimales et que les planches conservent la même structure en grille de deux vignettes de côté et trois de long.

Cette mise en page régulière est appelée « conventionnelle » par Benoît Peeters¹⁷⁸ selon l'idée qu'elle favoriserait une lecture fluide et tendrait à « devenir transparente¹⁷⁹ », discrète dans la terminologie de Thierry Groensteen. Benoît Peeters formule néanmoins l'hypothèse que l'utilisation radicale de ce procédé relèverait d'une utilisation productrice¹⁸⁰ où « c'est l'organisation de la planche qui semble dicter le récit¹⁸¹ ». Justement, dans notre corpus, cette utilisation est si fréquente qu'elle vient véritablement dicter le récit et rompre ostensiblement avec la norme implicite de la mise en page rhétorique¹⁸². Thierry Groensteen souligne qu'elle

¹⁷³ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 141.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 167.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 106.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 114.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 112.

¹⁷⁸ B. PEETERS, *Lire la bande dessinée*, op. cit., p. 49.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁸² T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 111.

« offre de multiples possibilités intéressantes au découpage comme au tressage¹⁸³ » et, dans le second tome de son *Système de la bande dessinée, Bande dessinée et narration*, il consacre un sous-chapitre à la « cadence du gaufrier » selon l'idée que le gaufrier donne une pulsation régulière à la planche et donc au récit¹⁸⁴, pour représenter la lenteur de l'écoulement du temps dans *Formica* par exemple.

Cette régularité permet dans notre cas de mettre en exergue la disjonction nonsensique, pour reprendre les termes d'Henri Garric, dans une dialectique entre la raideur de la mise en page et la souplesse de l'indétermination du nonsense. Non seulement le gaufrier, qui se fait discret du fait de sa répétition, permet de mettre en valeur le reste de la planche, par exemple les micro-variations de l'itération iconique, mais il permet également, lorsqu'il se fait subitement ostentatoire, de déréaliser les bandes dessinées pour mieux les exhiber comme support du nonsense.

4. Hypothèse d'une extension de la disjonction nonsensique à l'ensemble de la diégèse

Désormais que nous avons envisagé la narratologie du nonsense à l'échelle restreinte du strip ou de la planche, il nous reste à élargir la perspective pour réfléchir à la manière dont le récit du nonsense peut tenir sur tout un album. Dans une première analyse, tous nos récits semblent suivre un déroulement chronologique, ils commencent par la situation initiale pour parvenir à une situation finale et il n'y a aucune analepse. En revanche, deux éléments au moins éloignent fondamentalement notre corpus du schéma narratologique classique.

En premier lieu, les étapes du récit sont déconnectées entre elles, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas explicitement liées les unes aux autres, et cette déconnexion « va faire la spécificité de la bande dessinée absurde contemporaine¹⁸⁵ » d'après Henri Garric. Ceci est d'autant plus vrai que les récits longs de notre corpus sont essentiellement construits à partir d'une accumulation d'histoires en une planche qui pourraient presque être autonomes. Ceci est sans doute dû au fait que l'utilisation productrice des planches, la contrainte du gaufrier dans notre cas, paraît « infiniment plus facile à utiliser sur une échelle courte (une planche semble la dimension idéale) que dans un vaste projet¹⁸⁶ », ainsi que le remarque Benoît Peeters. Cette construction par fragments favorise les ellipses et le passage abrupte d'une scène à une autre,

¹⁸³ *Ibid.*, p. 113.

¹⁸⁴ T. GROENSTEEN, *Bande dessinée et narration*, *op. cit.*, p. 158.

¹⁸⁵ H. GARRIC, « Nonsense », *op. cit.*, p. 491.

¹⁸⁶ B. PEETERS, *Lire la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 75.

sans connecteur logique. À la différence d'un grand nombre de bandes dessinées, aucun récitatif n'indique « Pendant ce temps-là » ou « Deux heures plus tard », ce qui a pour effet de forcer le lecteur à tenter d'inférer ces connexions. Pour reprendre la bande dessinée citée par Henri Garric, *Zai zai zai zai*, c'est bien au lecteur de supposer que l'enquête policière et l'emballage médiatique concernent la fuite du suspect et se produisent en parallèle puisque les récitatifs ne le précisent pas. Cependant, une étrangeté semble se glisser dans ce parallèle, étrangeté qui n'est donc jamais explicitée par les récitatifs : la chronologie suivie par la fuite de Fabrice d'un côté et celle suivie par les réactions publiques de l'autre ne sont pas compatibles. En effet, lors de sa fuite, Fabrice, qui « vit à Bédarieux, dans l'Hérault¹⁸⁷ » et doit faire ses courses à proximité, parvient « dans un village de Lozère¹⁸⁸ ». Or la commune de Bédarieux est à environ 220 km du point le plus éloigné de la Lozère, soit un peu plus de deux heures de voiture, ce qui correspond bien à l'itinéraire en stop emprunté par Fabrice. Les autres récits déconnectés semblent cependant se dérouler sur beaucoup plus de temps puisqu'on y trouve le moyen de faire une discussion à l'Assemblée nationale sur le sujet, de convoquer des experts pour des débats ou encore d'enregistrer un disque de soutien et de le diffuser¹⁸⁹. Le nonsense se glisse ici dans la perturbation implicite de la narration, qui donne l'impression de l'existence non résolue de plusieurs récits en parallèle, d'autant que certaines planches n'apportent aucune information narrative et ne font pas progresser le récit, comme la planche muette où Fabrice, seul personnage présent, est simplement dessiné sous différents angles de vue¹⁹⁰.

Dans un second temps, notre corpus s'éloigne du schéma narratif classique par l'impossibilité de prévoir ce qui va se passer : la situation finale ne correspond jamais tout à fait à ce qu'on aurait pu prévoir à partir de la situation initiale. Ceci participe de la non-résolution du sens caractéristique du nonsense. Dans *Zai zai zai zai*, Fabrice n'est pas innocent mais bien arrêté et sa condamnation est de chanter dans un karaoké¹⁹¹. Dans *Et si l'amour c'était aimer ?*, Michel et Sandrine finissent bien par être ensemble mais Henri retrouve brusquement son fils et Bruno se pacse avec une Stéphanie qui n'est mentionnée que dans une seule vignette de la bande dessinée¹⁹². Dans *Formica*, le repas de famille finit bien par se conclure mais cinq des huit participants sont morts. Enfin, dans *Moon River*, l'enquête est bien

¹⁸⁷ FABCARO, *Zai zai zai zai*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 30, 20, 24-25, 35 et 53.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁹² FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?*, *op. cit.*, p. 47.

conclue, Hernie et Betty finissent par s’embrasser mais cela fait suite à une série d’événements rocambolesques. En fait, la construction du récit semble presque exemplifier la fiction présente dans la nouvelle « L’Aiguilleur » de Juan José Arreola dans laquelle les trains évoqués par l’aiguilleur peuvent arriver à n’importe quelle heure et suivre n’importe quelle trajectoire, voire n’arriver à aucune destination prévue. De même, dans les récits longs de notre corpus, une bifurcation narrative peut surgir à n’importe quel moment, par exemple dans *Formica* lorsque Julien tue sa nièce Clara, et suivre n’importe quelle direction, en l’occurrence lorsque les autres convives prennent le meurtre à la rigolade¹⁹³. Certains récits sont amorcés mais n’aboutissent jamais, comme la matérialisation de la conscience de Sandrine dans *Et si l’amour c’était aimer ?*¹⁹⁴ qui ne survient qu’à un moment de la bande dessinée sans que l’idée soit réexploitée plus tard, mis à part en arrière-plan d’une vignette isolée. Cependant, en fonction des récits, ce principe d’incertitude du sens est plus ou moins exploité. Ainsi, *Zai zai zai zai* et *Moon River* semblent plus employer ces disjonctions narratives, ou du moins de façon plus visible parce que les disjonctions s’accompagnent de ruptures temporelles et spatiales en passant d’un endroit à un autre, ce qui n’est pas le cas dans *Formica*, qui est un huis-clos, ni dans *Et si l’amour c’était aimer ?*.

La question posée par Nicolas Crémona – la possibilité de mettre en récit sans mettre en ordre – trouve donc des éléments de réponse dans les principes de disjonction et de déconnexion. Néanmoins, pour comprendre précisément le fonctionnement du nonsense, il nous faut maintenant nous intéresser à la façon dont il exploite le dispositif texte-image propre à la bande dessinée.

B) LE DISPOSITIF TEXTE-IMAGE, UNE RELATION ESSENTIELLE POUR LE DEPLOIEMENT DU NONSENSE

1. Mise en scène d’un décalage constant entre l’iconique et le linguistique

En bande dessinée, les processus de déchiffrage de l’image et de lecture du texte, lorsqu’il y en a un, sont réalisés conjointement par le lecteur et s’informent mutuellement, elles sont dans un principe de coopération souligné par Thierry Groensteen¹⁹⁵. Ainsi, une image est interprétée par rapport au texte qui l’accompagne et inversement sans que le lecteur le remette en question puisque l’un des principes essentiels de la bande dessinée se situe dans le fait que l’iconique et le linguistique sont accordés. Le nonsense peut donc jouer de cette réciprocity

¹⁹³ FABCARO, *Formica*, op. cit., p. 37.

¹⁹⁴ FABCARO, *Et si l’amour c’était aimer ?*, op. cit., p. 25.

¹⁹⁵ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 155.

apparemment non discutable pour y introduire des éléments qui viennent perturber la lecture, soit que le texte ne réponde pas à l'image, soit que l'image contredise le texte. Selon Henri Garric, il s'agit là de l'une des spécificités du nonsense dans la bande dessinée, qui fait sa plus-value en comparaison avec ses autres modes d'expression¹⁹⁶. En réalité, le nonsense exploite alors une tension déjà à l'œuvre dans la bande dessinée humoristique¹⁹⁷.

Ce décalage peut survenir lorsque le rapport entre iconique et linguistique est déséquilibré : l'image semble hypertrophier le sens par rapport à ce que dit le texte. Le sens véhiculé par le texte peut être déjà nonsensique, et dans ce cas l'image pousse le nonsense encore plus loin. Le « langage de l'énormité », identifié par Robert Benayoun¹⁹⁸ comme caractéristique du nonsense, trouve de cette façon une application graphique dans la bande dessinée. Ainsi, dans le second tome d'*Open bar*, une femme fait le reproche à son partenaire de la déconcentrer lors d'un rapport sexuel¹⁹⁹. En effet, ce partenaire commence par chanter du « Eddy Mitchell » avant de se préparer une « raclette », toujours pendant l'acte sexuel. La chute est nonsensique par le texte seulement, tant le fait de cuisiner une raclette dans cette situation contrevient au sens commun. Cependant, l'image accentue très largement cet effet. Dans la dernière vignette, l'itération iconique est brisée puisque l'appareil à raclette ainsi que les ingrédients sont grossièrement dessinés par-dessus l'image de base, sans aucune volonté de les y intégrer au point que des saladiers et des assiettes donnent l'impression de flotter en l'air. La nonchalance voulue du dessin souligne alors explicitement le nonsense.

Le déséquilibre survient également lorsque les images introduisent par leur exagération un nonsense que le texte ne transmet pas forcément. Par exemple, dans *Formica*, les moqueries d'Hervé envers sa belle-mère sont violentes puisqu'il passe brusquement du vouvoiement « Quelle gourde vous faites » au tutoiement « On t'a bercée » et qu'il l'insulte explicitement « Non mais tu le crois une conne pareille ?! »²⁰⁰. Cependant, on ne peut pas vraiment considérer qu'il y ait une forte gradation dans ces insultes puisqu'il semble aussi blessant de dire de quelqu'un que c'est une « gourde » et qu'on l'a « bercée un peu trop près du mur ». En revanche, tout au long de cette diatribe, les images marquent une nette gradation : Hervé commence par marquer sa virulence en levant le bras à la troisième vignette avant de s'en prendre physiquement à sa belle-mère à la cinquième vignette. Cette gradation iconique finit

¹⁹⁶ H. GARRIC, « Nonsense », *op. cit.*, p. 492.

¹⁹⁷ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁹⁸ R. BENAYOUN, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹⁹ FABCARO, *Open bar. 02*, *op. cit.*, p. 50.

²⁰⁰ FABCARO, *Formica*, *op. cit.*, p. 46.

par entrer en plein dans le nonsense lorsqu'Hervé amorce une prise de catch qui défie les lois de la gravité. Ici, le déséquilibre entre texte et image passe par une gradation nonsense de l'image qui suit une direction beaucoup plus radicale que le texte. Ainsi que le déclare Nicolas Crémona : « Le *nonsense* joue de l'accumulation et du décalage²⁰¹ ».

Ce déséquilibre peut également se produire selon le même processus mais dans une vignette unique, comme c'est le cas dans le second tome d'*Open bar*²⁰². Alors que l'interaction verbale se contente de faire référence à un problème capillaire rebattu « dès qu'il pleut, mes cheveux, c'est n'importe quoi », l'image représente ce « n'importe quoi » au pied de la lettre, en l'occurrence avec la métamorphose des cheveux en une autruche posée sur la tête de l'interlocutrice. L'hypertrophie iconique est visible par la disproportion graphique car l'autruche, dessinée selon des proportions réalistes, occupe quasi la moitié de l'image. Le nonsense apparaît ici par la figuration sous forme de surenchère de ce qui est écrit.

De la même façon, dans *Et si l'amour c'était aimer*, certaines postures empruntées par les personnages provoquent un effet nonsense en redoublant lourdement et en sur-explicitant un texte qui ne l'est pas au départ. À deux reprises²⁰³, lorsqu'Henri est en phase d'intense réflexion (figures 6 et 7), le texte se contente pour le signaler de points de suspension, de l'onomatopée « Mmh » et de questions comme « Pourquoi transpire-t-elle de sous les bras ? ». Quant à eux, les dessins semblent chercher à représenter l'archétype absolu de la réflexion, dans un cas avec une représentation de profil, le regard dans le vide et la main sous le menton dans une posture qui rappellerait presque celle du *Penseur* de Rodin, et dans l'autre cas avec les sourcils froncés, la tête légèrement penchée et un index sur la tempe. Le fait que ces deux dessins contiennent des mains dans des positions caricaturales, alors que le reste de cette bande dessinée se focalise plutôt sur les visages seuls dans les plans rapprochés, confirme l'intention d'exagérer de Fabcaro.

²⁰¹ N. CREMONA, « Le Nonsense », *op. cit.*

²⁰² FABCARO, *Open bar: 02*, *op. cit.*, p. 18.

²⁰³ FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?*, *op. cit.*, p. 8 et 22.

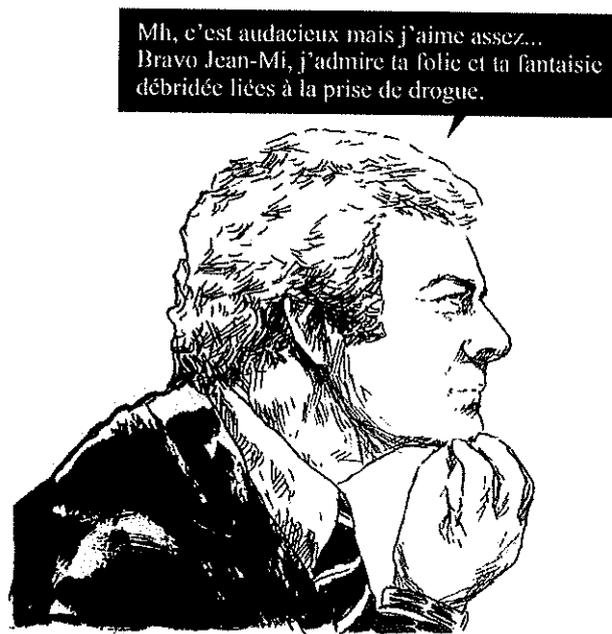


Figure 6 – scan de Fabcaro, *Et si l'amour c'était aimer ?*, Montpellier, 2017, p. 8



Figure 7 – scan de Fabcaro, *Et si l'amour c'était aimer ?*, Montpellier, 2017, p. 22

Dans ce même ouvrage, certaines vignettes représentent les visages des personnages sous un plan très rapproché auquel s'ajoute parfois une incrustation de la vignette concernée, qui se retrouve donc à ne pas avoir de cadre contrairement aux autres, et l'affadissement de la palette

chromatique avec des traits gris pâle au lieu d'être noirs²⁰⁴. Ces procédés graphiques contribuent à focaliser l'attention du lecteur sur la vignette. Pourtant, l'information contenue dans les phylactères de ces vignettes n'est pas essentielle et les personnages poursuivent simplement une conversation commencée auparavant. Il y a alors un décalage entre le contenu des phylactères et l'impression d'importance dans l'économie de l'intrigue signifiée par l'image. Si ce phénomène précis ne produit pas à proprement parler de disjonction nonsensique, il contribue du moins à déséquilibrer le dispositif texte-image.

Enfin, un fait annoncé dans un phylactère d'une planche peut trouver une résolution graphique hyperbolique quelques vignettes plus tard sans que le texte y fasse référence de nouveau. C'est ce qui se produit de façon similaire à la planche 43 de *Formica*²⁰⁵ et à celle 41 de *Moon River*²⁰⁶. Le texte qui évoque l'événement est considéré comme secondaire et n'attire pas spécialement l'attention avant une exemplification graphique complètement exagérée : dans le premier cas, la mère déclare « Oups pardon, j'en ai mis un peu à côté » dans la deuxième vignette et à la cinquième, Hervé est représenté avec un monticule de spaghettis sur la tête, dans le second cas, Hernie se dit à la quatrième vignette « Il faudrait que j'arrive à roter discrétos » et à la sixième Betty est littéralement recouverte de vomi. Le nonsense est bien produit par l'exagération graphique à partir d'une déclaration verbale non-problématique en soi, redoublée ici par le suspens narratif.

Le nonsense bénéficie bien des failles entre l'iconique et le linguistique pour s'en jouer et y introduire un décalage qui peut aller jusqu'à la disjonction.

2. La contradiction entre iconique et linguistique, ou le décalage poussé à bout

Le moyen le plus radical de réaliser un décalage nonsensique entre l'iconique et le linguistique, au-delà de la disjonction, est de créer une contradiction explicite entre les deux.

Cette contradiction peut survenir à partir des dialogues entre les personnages. *Moon River* en joue particulièrement dans les scènes censées représenter les tournages d'un film. Pour *Les Collines dans la plaine*, cette contradiction survient puisque la contrainte imposée par les acteurs de jouer de leur profil droit à la suite de l'attentat perpétré contre Betty Pennymay²⁰⁷ ne s'accompagne pas d'une adaptation du scénario. Lors d'une des scènes (figure 8), Jake

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 2, 5 ou 32.

²⁰⁵ FABCARO, *Formica*, *op. cit.*, p. 43.

²⁰⁶ FABCARO, *Moon River*, *op. cit.*, p. 41.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 16

déclare son amour à Miss Dorothy, jouée par Betty Pennymay, en lui disant « j'adore vos yeux, je pourrais passer des heures à les regarder ainsi », ce à quoi son interlocutrice répond « Les vôtres sont si brillants que je peux m'y voir dedans »²⁰⁸. Cet échange verbal contient des éléments proprement contraires à la situation : non seulement Miss Dorothy est dos à Jake mais les deux ont le regard dirigé vers le ciel. L'adverbe « ainsi » et la proposition « je peux m'y voir dedans » font donc référence à l'inverse de ce qui se passe graphiquement. Le reste de la scène ne fait qu'accentuer la contradiction puisque, dans la dernière vignette muette, qui représente la réponse à la demande injonctive de Miss Dorothy « Jake, embrassez-moi, je veux sentir vos lèvres sur les miennes », les deux personnages ne sont toujours pas face à face. Miss Dorothy tend pourtant les lèvres et lève les mains comme pour tenir le visage de Jake alors qu'elle se trouve face au vide, ce qui crée une situation proprement nonsensique et rend la scène complètement ridicule. Quant à elle, l'autre scène de film est contradictoire aussi²⁰⁹. En effet, pour la représenter, Fabcaro utilise des photographies. La rupture avec le reste de la bande dessinée est accentuée par la modification de la marge, qui prend à cette double page une couleur jaune avec une très forte granulosité, comme dans les vieux films. Cependant les dialogues en phylactères par-dessus ne correspondent pas aux photographies : le seul personnage atteint d'une calvitie est désigné comme ayant « des cheveux hyper longs » et la jeune femme est appelée « Bertrand ». L'exhibition de cette contradiction est également augmentée par le fait que le lecteur ne comprend qu'en tournant la double page qu'il s'agissait du tournage d'un film. D'ailleurs, il doit le déduire à partir du phylactère « Eeeet coupez ! Elle est parfaite, les enfants, on reprend tout à l'heure²¹⁰ » ce qui provoque un sentiment de résolution mais qui reste nonsensique dans la mesure où l'insertion abrupte de photographies n'est pas véritablement expliquée.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 17

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 52-53.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 54.

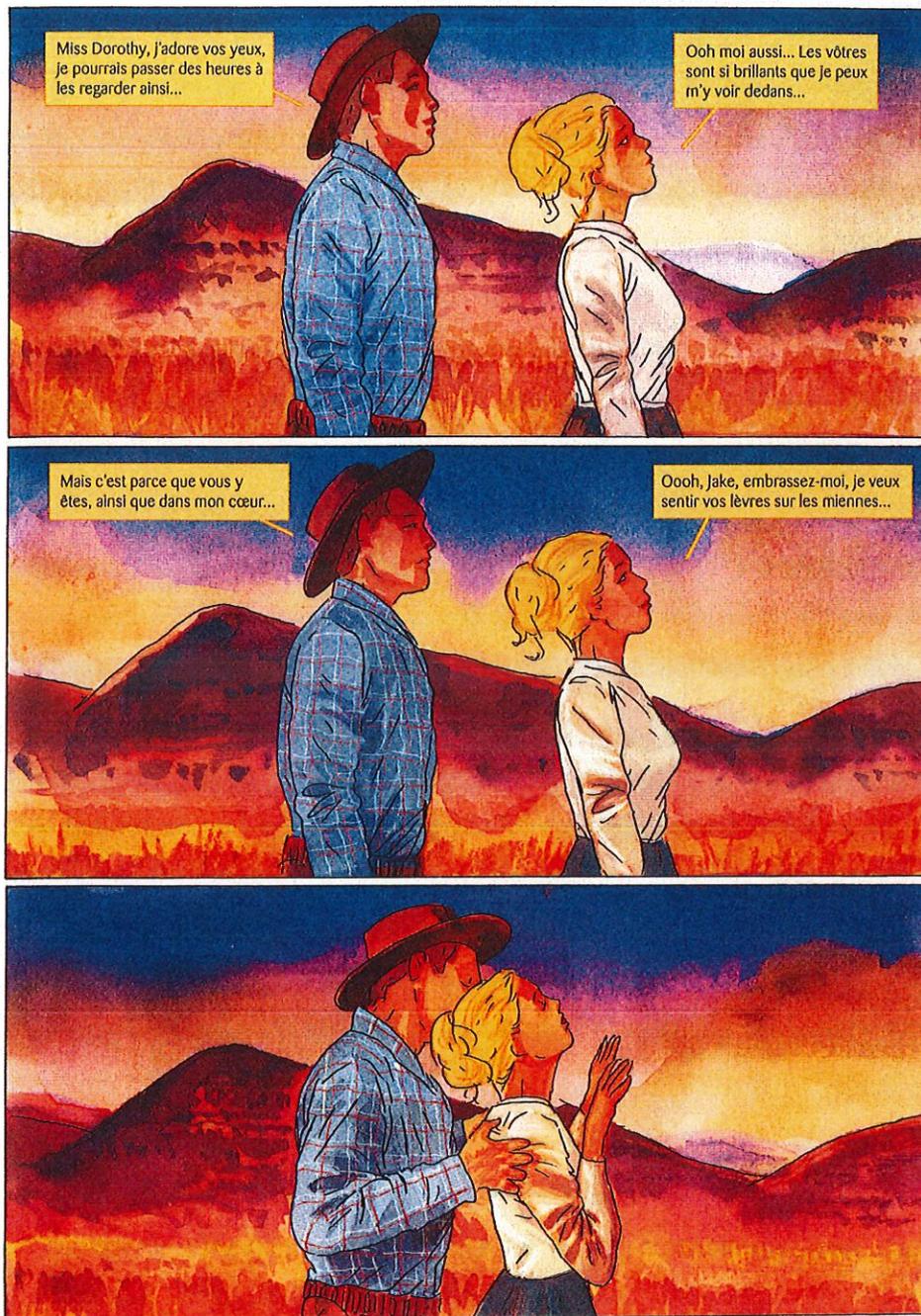


Figure 8 – scan de Fabcaro, *Moon River*, Montpellier, 6 pieds sous terre éditions, 2021, p. 17

Un procédé récurrent dans l'apparition de la contradiction est le mélange de deux situations opposées, l'une développée par le dessin et l'autre par le texte. Dans *Formica*, ce phénomène est présent à plusieurs reprises. L'un des cas les plus emblématiques est celui de la

première interruption diégétique²¹¹. Le dialogue fait référence à une situation censée se dérouler en voiture comme le signale l'isotopie de la voiture : « essence », « le plein avant de partir » ou « la queue à la pompe ». Pourtant, le même dessin, répété en itération iconique toute la planche, représente un avion vu de loin. Il y a donc une collusion impossible à résoudre entre les dialogues et les dessins. Si l'on peut admettre qu'un avion fonctionne à l'essence et non au gasoil, il est complètement inenvisageable de vouloir « trouve[r] une sortie pour faire le plein et faire pipi » dans le ciel, ce qui crée du nonsense. La confrontation de deux situations opposées survient aussi lorsqu'une nouvelle situation est développée par l'iconique seul ou le linguistique seul. C'est le cas lors de la première tentative de la famille pour trouver un sujet de conversation avec l'appel des voisins²¹². La réponse téléphonique de ces voisins introduit dans la scène initiale une scène parasite, celle d'une salle de classe. Cette scène parasite dérive à partir du sens du terme « sujet » qui peut être « sujet de discussion » comme « sujet d'un devoir ». Ainsi, dans le dialogue entre les personnages, des éléments font référence au domaine scolaire comme les verbes « copier » et « vous avez travaillé ». La réplique de Céline, « Dis-lui qu'on changera des mots par-ci par-là pour pas se faire choper par le prof », abonde également en ce sens. Cependant, aucune variation graphique ne se produit, le dessin se poursuit comme si le discours parasite n'existait pas, alors qu'on aurait pu imaginer par exemple l'ajout en arrière-plan d'une référence à une salle de classe pour appuyer la comparaison. La présence inexplicée de ce discours provoque donc une impression nonsensique. D'ailleurs, les salles de classe semblent être une façon productive pour introduire via les phylactères un discours parasite puisque le cas se reproduit dans le second tome d'*Open bar*²¹³. Là encore, le dessin, en itération iconique, fait référence à une scène parfaitement claire puisque deux femmes en tenue de sport sont en train d'effectuer une posture de yoga. Pourtant, les dialogues entre ces femmes pourraient parfaitement être extraits d'une conversation de collègue, à condition de remplacer « 3^e chakra » par « exercice », avec les élisions, le vocabulaire grossier et le tutoiement : « T'as réussi à l'ouvrir, toi, ton 3^e chakra ? / Je crois... / Vas-y, t'as fait comment ?... / Non, mais je suis pas sûre, j'ai fait au hasard... / Vas-y, fais pas ta pute, file-moi la réponse... ». Les situations dialogique et graphique sont ici dans une confrontation nonsensique augmentée par l'opposition sociale entre des femmes qui pratiquent

²¹¹ FABCARO, *Formica*, op. cit., p. 16.

²¹² *Ibid.*, p. 8.

²¹³ FABCARO, *Open bar: 02*, op. cit., p. 9.

le yoga et des élèves qui s'insultent et tentent de tricher. De tels mélanges conduisent chez le lecteur à une perplexité cognitive qui résulte d'un aller-retour constant entre les deux situations.

La contradiction peut également provenir d'un décalage entre ce que présente le monstrateur et ce que signale le récitant, instance responsable du texte narratif²¹⁴, à condition bien sûr qu'il y ait des récitatifs, ce qui n'est pas le cas de tout notre corpus. Ainsi, cette contradiction spécifique se retrouve essentiellement dans *Et si l'amour c'était aimer ?*, par exemple lorsque le récitant déclare avec emphase « Cette nuit-là, son sommeil [celui de Sandrine] fut houleux et sans cesse agité de rêves d'un érotisme torride...²¹⁵ » alors que l'image ne correspond absolument pas à cette affirmation. En effet, ni un lave-linge, ni un canard ni une bûche surmontée d'un chapeau d'anniversaire ne figurent un « érotisme torride », ni au sens propre ni au sens figuré. Le récitant semble même parfois tenter de prendre le dessus sur le monstrateur, comme au moment où Michel et Sandrine viennent de s'avouer leur amour²¹⁶. Leur idylle est représentée graphiquement : les deux personnages se tiennent l'épaule ou le bras et font une promenade en amoureux. Progressivement, le récitant prend cependant de plus en plus de place, jusqu'à empiéter sur l'image et couvrir le haut du corps et le visage de Michel et Sandrine, tout en déviant sur des sujets qui s'éloignent complètement de la fiction amoureuse et de la représentation iconique – les courses ou les devoirs des enfants. Ici, le texte narratif déborde sur le sens de l'image et vient le subvertir puisque l'interprétation du lecteur est forcément détournée par la lecture de ce récitant qui s'emballe. La contradiction entre iconique et linguistique confine donc bien au nonsense dans la mesure où la tension provoquée entre le sens véhiculé par l'image et celui véhiculé par le texte n'est pas résolue et ne peut pas l'être, ce qui induit un vacillement du sens. Ce vacillement permet ainsi au nonsense de mettre en cause la solidarité apparemment indissoluble entre texte et image.

3. Des images qui tendent à fonctionner en autonomie totale du linguistique

Cependant, au-delà d'un simple décalage entre iconique et linguistique, l'image tend parfois à fonctionner en autonomie, comme si elle prenait son indépendance par rapport au texte et portait seule le nonsense. Cette possibilité de l'image est soutenue par l'idée selon laquelle, dans les bandes dessinées, elle serait plus essentielle que le texte. Ainsi, Thierry Groensteen soutient que « sa prédominance au sein du système tient à ce que l'essentiel de la

²¹⁴ T. GROENSTEEN, *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 96.

²¹⁵ FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?*, op. cit., p. 3.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 15

production du sens s'effectue à travers elle²¹⁷ », raison pour laquelle la bande dessinée est « une espèce narrative à dominante visuelle²¹⁸ ». Il est possible de choisir de parcourir une bande dessinée sans lire les phylactères ni les récitatifs – qui forment son système linguistique – alors que la réciproque n'est pas vraie. Effectivement, il n'est pas possible de la parcourir sans en voir les images : leur appréhension, même dans l'hypothèse où il n'y aurait qu'une succession de vignettes blanches, est forcément nécessaire pour avoir accès au texte. Bien sûr, le sens pâtit de cette lecture tronquée mais celle-ci souligne malgré tout l'importance de la dimension iconique de la bande dessinée. L'itération iconique pourrait constituer un contre-exemple de cette prédominance de l'image puisque nous avons vu que la narration passe alors par le texte, mais ce n'est pas tout à fait un cas limite non plus puisque nous avons vu aussi que le lecteur donne un sens différent aux images qu'il voit en fonction de l'évolution narrative, les images comptent toujours. Dans ce contexte, on comprend pourquoi le nonsense peut assez facilement être porté par les images seules. Pour preuve, on compte dans notre corpus un grand nombre de cases muettes, dans lesquelles il n'y a ni récitatif ni phylactère, parfois à l'échelle de planches entières, qui comportent tout de même du nonsense.

Le nonsense porté par des images muettes semble fonctionner essentiellement par hyperbole visuelle, c'est-à-dire que la situation est poussée à son comble, jusqu'à la disjonction qui la fait sortir des limites du sens. Ainsi, on retrouve dans *Et si l'amour c'était aimer ?*²¹⁹ et dans *Formica*²²⁰ deux planches muettes avec une construction assez similaire. Le premier cas est celui des retrouvailles entre Michel et Sandrine après leur séparation. Suivant le principe de qui structure tout l'ouvrage, ces retrouvailles sont d'une mièvrerie extrême. Dans la première vignette, plus large, les deux personnages courent l'un vers l'autre puis trois vignettes les montrent en train de se prendre dans les bras, longuement et en tournant sur eux-mêmes. Jusque-là, si la scène est exagérée, elle n'en est pas pour autant nonsensique. Cependant, une disjonction graphique opère dans la dernière vignette puisque les personnages sont subitement représentés en train de faire des postures de gymnastique, Sandrine dans la position de la chandelle et Michel *a priori* en roulade arrière. Cette dernière vignette dévie le sens véhiculé par le début de la planche, celui des retrouvailles amoureuses, pour en proposer un second en parallèle, celui d'une représentation de gymnastique. Le second cas est assez similaire : Hervé

²¹⁷ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 10.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

²¹⁹ FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?*, op. cit., p. 45

²²⁰ FABCARO, *Formica*, op. cit., p. 31

et Julien commencent par se battre puis une déviation de la situation survient et, dans le dernier strip, les deux personnages simulent l'acte sexuel avec des poses et des expressions du visage explicites. Le nonsense joue du glissement de sens possible à partir de deux situations qui impliquent une forte proximité des corps. Dans les deux cas, l'absence de tout texte permet sans doute à la disjonction d'apparaître de façon plus surprenante, et donc plus nonsense, dans la mesure où le texte ne transmet pas son propre sens par rapport auquel l'image devrait se positionner.

Ce principe du nonsense porté par l'iconique en dépit du linguistique se retrouve dans le cas particulier des moyens de transports. Dans plusieurs bandes dessinées de notre corpus, les déplacements sont l'objet d'exagérations hyperboliques et burlesques. Pour ne prendre qu'un exemple, dans *Zai zai zai zai*²²¹, lorsqu'un reportage est commandé sur les lieux du crime, le journaliste envoyé en mission emprunte des transports de plus en plus incongrus et surtout de plus en plus lents, ce qui est tout à fait contraire au sens normalement déduit de la situation. Il prend d'abord l'avion puis un taxi, ce semble déjà un déploiement d'énergie important mais qui pourrait éventuellement se comprendre si l'agence de presse était très éloignée du point d'arrivée. Cependant, par la suite, une série de petites disjonctions rendent graduellement la situation nonsense. Le moyen de transport suivant est un train, mais un train anachronique car mené par une locomotive à charbon comme en témoigne la fumée blanche qui sort de sa cheminée. Ensuite, le journaliste monte dans une charrette remplie de foin et conduite par un cheval, ce qui est là encore anachronique dans la France du XXI^e siècle. Enfin, il avance à pied, suivi par des porteurs dans ce qui ressemble à une forêt tropicale avec des herbes hautes, des lianes et une végétation luxuriante. À l'anachronisme s'ajoute ici une incompatibilité géographique, d'ailleurs en accord avec la géographie aléatoire de l'ouvrage dans lequel Quimper et la Lozère sont au même endroit²²². Le dessin, en plus d'être dissocié de l'écrit, s'autonomise aussi de la narration et prend une direction aléatoire, apparemment guidée uniquement par la volonté de l'auteur de dessiner une série de moyens de transports et de montrer qu'il ne se préoccupe pas d'une quelconque vraisemblance.

L'iconique peut également se dissocier du linguistique lorsque, même si les vignettes ne sont pas muettes, le dessin semble fonctionner tout seul, sans que le texte y fasse référence explicitement, à tel point que le lecteur peut se demander si le dessin figure un élément présent dans l'univers des personnages. Ainsi, lorsque Fabrice fait sa diatribe dans la forêt en faveur

²²¹ FABCARO, *Zai zai zai zai*, op. cit., p. 10.

²²² *Ibid.*, p. 45.

de l'amour et de la paix, le dessin représente un regroupement croissant d'animaux, d'abord un lapin puis d'autres animaux forestiers et, dans la dernière vignette, plus large, on voit apparaître en plus une autruche, un rhinocéros et un dauphin, tout cela sans que le personnage paraisse surpris ou y fasse allusion²²³. Le dessin semble simplement se jouer du discours de Fabrice en l'illustrant jusqu'au nonsense. Dans *Moon River*, l'effet produit est encore plus radical. Lors de l'interrogatoire du dresseur de chevaux par Hernie Baxter²²⁴, si l'on passe outre l'aveuglement évident de l'inspecteur, le dialogue est tout à fait conforme à celui d'un interrogatoire classique. En revanche, le dessin, lui, l'est beaucoup moins. En effet, si le dresseur de chevaux est dessiné en train de faire du rodéo, ce qui correspond bien à son métier et au lieu dans lequel il se trouve, Hernie Baxter est quant à lui dessiné dans des postures tout à fait étonnantes, comme s'il tournait sur lui-même en l'air en dépit de la gravité. L'absence de cadre et d'hypercadre de cette planche, ainsi que son fond uni accroissent l'impression nonsensique, qui finit par contaminer aussi le dresseur, dont la dernière figure est hautement improbable. Comme rien dans le dialogue ne fait référence à la scène dessinée, la confusion est encore augmentée au point que le lecteur peut se demander s'il se trompe dans sa lecture de l'image et manque un élément qui l'expliquerait.

Cette autonomie du dessin peut conduire le monstateur à jouer avec cette autonomie de l'image, sans plus se préoccuper ni du récitant ni du narrateur fondamental, c'est-à-dire de la logique, ou non-logique, de l'histoire. Ce jeu est explicite dans *Et si l'amour c'était aimer* (figure 9) lorsqu'un homme fait du diabolo à l'arrière-plan alors que Sandrine et Henri ont une discussion sérieuse au premier plan²²⁵. Pendant deux strips, le lecteur peut se demander si la présence de ce diabolo est un simple amusement du monstateur, peut-être pour exemplifier le fait que Sandrine aurait « perdu la tête ». La situation se résout brusquement à la cinquième vignette au moment où Henri déclare « Excusez-moi, est-ce que vous pouvez arrêter de faire du diabolo dans notre salon ? », ce qui signifie à rebours que l'homme était effectivement présent dans le salon et non un jeu autonome du dessin. Cependant, ce détail semble bien être le résultat d'une initiative presque autonome du monstateur, contre la logique narrative qui se retrouve à le justifier *a posteriori*.

²²³ *Ibid.*, p. 26.

²²⁴ FABCARO, *Moon River*, *op. cit.*, p. 29.

²²⁵ FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?*, *op. cit.*, p. 30.

Les décalages entre iconique et linguistique sont donc un moyen particulièrement productif pour le surgissement du nonsense, et nos bandes dessinées en jouent de toutes les façons possibles.

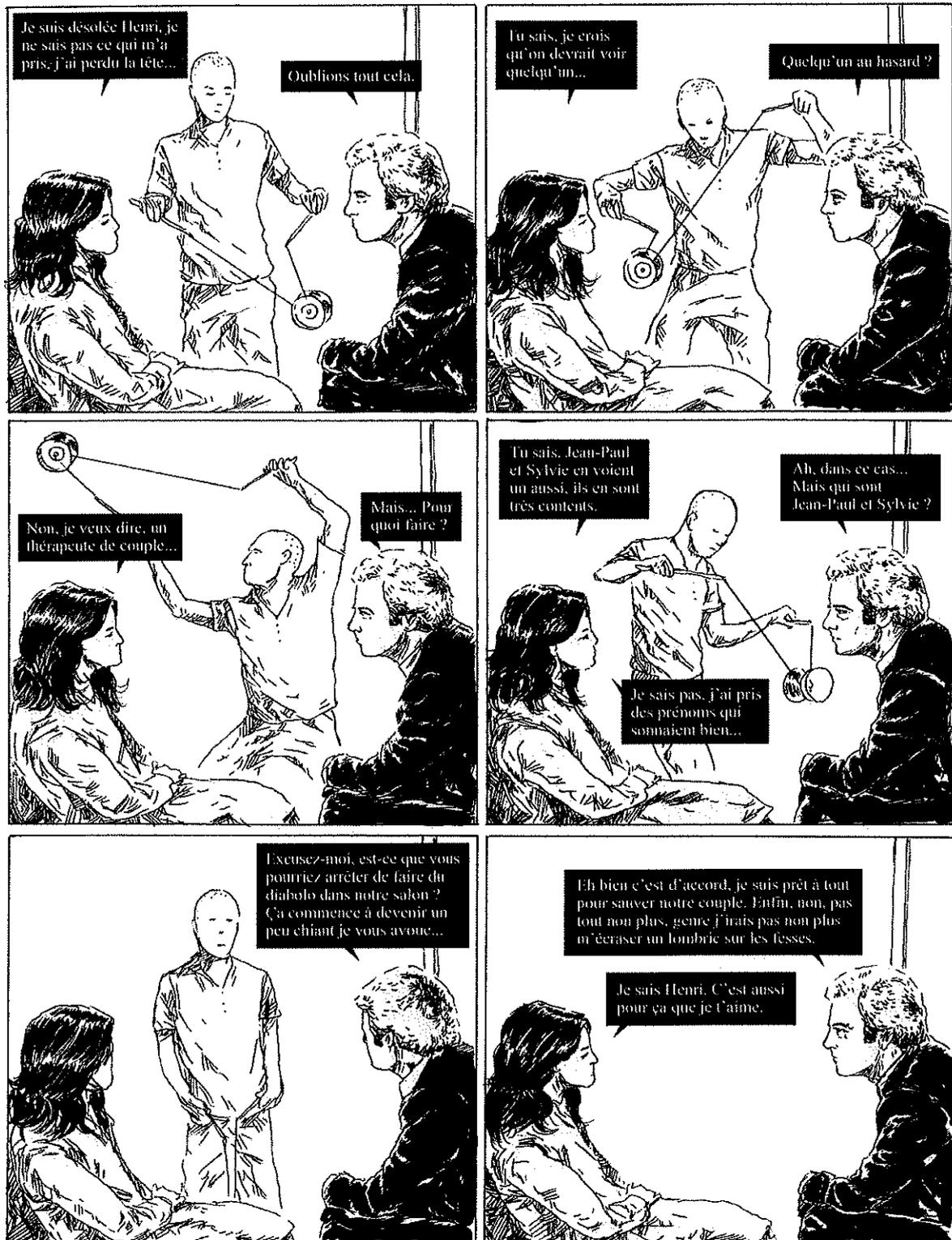


Figure 9 - scan de Fabcaro, *Et si l'amour c'était aimer ?*, Montpellier, 2017, p. 39

C) DES RELATIONS NONSENSIQUES ENTRE DES PERSONNAGES MARQUÉS PAR L'ENFERMEMENT

À l'échelle la plus restreinte, la dernière strate du nonsense de notre corpus se situe au niveau intradiégétique des relations entre les personnages, c'est-à-dire des rapports qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Ces relations sont guidées en fonction des objectifs qu'ils poursuivent chacun, objectifs qui peuvent être congruents ou non. Les personnages doivent donc composer avec les liens de dépendance, d'influence ou d'interdépendance qui les unissent²²⁶. Ces relations, données à voir par leurs interactions verbales ou non-verbales, peuvent relever du nonsense lorsqu'elles ne suivent pas la direction attendue par les interlocuteurs ou le lecteur. Pour leur analyse, la pragmatique du nonsense développée par Célia Schneebeli nous sera encore une fois d'une aide cruciale pour en comprendre les ressorts, sans pour autant oublier l'importance du dessin pour exprimer la dimension pragmatique non-verbale de ces relations. En effet, un « acte pragmatique » est « un acte, verbal ou non, par lequel on communique avec un interlocuteur dans une séquence d'interaction »²²⁷.

1. Quiproquos et malentendus, l'incompréhension sous toutes ses formes

Dans notre corpus, les relations entre les personnages sont presque toujours problématiques puisque les objectifs qu'ils poursuivent parviennent rarement à leur terme sans encombre, ce qui est le fondement d'un certain nombre de situations nonsensiques. Cette difficulté est le résultat d'une incapacité mutuelle à produire un acte pragmatique clair, que ce soit parce que les personnages refusent d'écouter leur interlocuteur ou parce qu'ils ne comprennent pas ce qui leur est dit. L'incompréhension, résultat de différents facteurs, est ainsi exacerbée jusqu'au nonsense.

Un contexte d'émission ou de réception défavorable est un premier facteur d'apparition d'un problème dans la transmission de l'information. Dans notre corpus, un certain nombre de situations nonsensiques sont causées par une incompréhension à la suite d'un appel téléphonique puisque l'usage du téléphone instaure une distance entre l'émetteur et le récepteur de l'acte pragmatique. L'échec de la communication peut résulter d'une mauvaise identification du récepteur. C'est le cas dans *Zai zai zai zai* lorsque Fabrice appelle ses filles pour les prévenir de la poursuite policière dont il fait l'objet²²⁸. Depuis sa cabine téléphonique,

²²⁶ Relation. *TLFI* [en ligne]. Nancy, CNRTL, 2012 [consulté le 17/05/2024].

<https://www.cnrtl.fr/definition/relation>.

²²⁷ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, op. cit., p. 42.

²²⁸ FABCARO, *Zai zai zai zai*, op. cit., p. 28.

il ne peut pas vérifier à distance si son récepteur est bien celui qu'il voulait contacter et la chute indique son erreur, à la fois graphiquement avec le changement d'image et textuellement avec la réplique du cuisinier. Cette réplique signale l'inutilité du discours précédent, dont la dimension adressée était pourtant soulignée par la multiplication des pronoms à la deuxième personne du pluriel. Le nonsense est également augmenté par la durée pendant laquelle Fabrice se fourvoie et par le pathétique de son discours. Cependant, même lorsque la communication téléphonique atteint la personne à laquelle elle était destinée, la réussite de l'acte pragmatique n'est pas garantie. Dans *Et si l'amour c'était aimer*, à plusieurs reprises, le récepteur comprend mal l'objectif de l'émetteur, à l'image de Michel qui justifie son costume de lapin par le fait qu'il a « mal entendu » la consigne de Sandrine²²⁹. De même, l'imprimeur des affiches a « mal entendu » le nom du groupe à partir d'une homophonie entre « Michel et les pirates » et « Miches et pilates »²³⁰. Le téléphone prive le récepteur d'une partie du contexte de l'acte pragmatique, Michel ne peut pas voir l'air inquiet de Sandrine par exemple, et le récepteur ne peut plus se fonder que sur des indices restreints et d'autant moins fiable que les similarités phoniques sont fréquentes dans le langage. Le canal de communication est souvent défectueux, ce qui laisse au nonsense la possibilité de d'y glisser.

Cependant, l'incompréhension entre les personnages lors d'un échange peut également provenir plus fondamentalement des ambiguïtés de la langue elle-même, du fait que la langue ne soit pas parfaitement transparente et contienne des homophones par exemple. Cette ambiguïté induit selon Célia Schneebeli une grande difficulté :

la mise en pratique de chacune des étapes de l'échange, particulièrement le décodage, c'est-à-dire le traitement linguistique de l'énoncé par le co-énonciateur, lié à l'inadéquation du langage comme instrument d'expression, toujours entre excès et insuffisance, aussi bien dans la structure de la langue que dans ses mots²³¹.

En pratique, l'indétermination de la langue conduit à des quiproquos puisque l'émetteur et le récepteur pensent faire allusion au même référent alors que ce n'est pas le cas, ce qui revient comme le remarque Gérard Genette à une « confusion logique sur le point d'application du propos²³² ». L'un des quiproquos les plus nonsensiques de notre corpus est sans doute celui du costume de chœur dans *Formica*. En effet, ce quiproquo est souligné avec insistance : il s'agit du sujet de la première et de la dernière planche de l'ouvrage, et le personnage déguisé en kebab est le seul en couleur parmi les autres membres du chœur en noir et blanc. L'explication

²²⁹ FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?*, op. cit., p. 23.

²³⁰ *Ibid.*, p. 41.

²³¹ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, op. cit., p. 167.

²³² G. GENETTE, *Figures V*, op. cit., p. 218.

de cette étrangeté est fournie seulement au milieu de l'ouvrage²³³ (figure 10), ce qui maintient la curiosité du lecteur et augmente la chute. L'émetteur de la consigne constate son échec, dont l'origine est la polysémie du terme « grec » qui peut faire référence à un habitant de la Grèce ou, par métonymie, à un kébab. Le nonsense joue bien de cette opacité intrinsèque de la langue, mais il en joue d'autant plus que la confusion logique résulte également d'un manque flagrant de compétence topique de la part de Jean-Paul, ainsi que le remarque son collègue : « On est dans une tragédie, Jean-Paul, tu as déjà vu un kébab géant dans une tragédie ?! ». Le manque de précision de la langue, induit par la métonymie, conduit donc au nonsense.

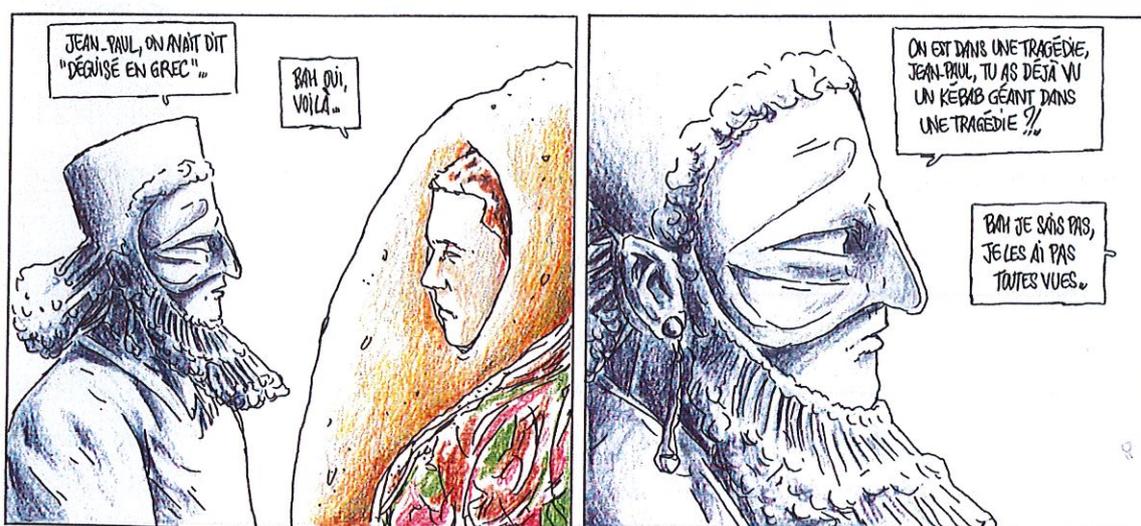


Figure 10 – scan de Fabcaro, *Formica*, Montpellier, 6 pieds sous terre, 2019, p. 30

Par ailleurs, même sans se tromper sur le sens à donner à un mot, une incompréhension peut résulter d'un emploi de la langue dans le cadre de l'échange, « dans cet espace de flottement référentiel inévitable de la communication verbale qu'est celui des signes qui n'ont pas de référents stables ou précis derrière eux²³⁴ ». Par exemple, lors d'un dialogue entre Sandrine et Henri, Sandrine lui suggère qu'ils aillent « voir quelqu'un »²³⁵ (figure 9 ci-dessus), expression figée employée comme euphémisme pour « voir un thérapeute de couple ». Or Henri ne repère pas le sous-entendu contenu derrière le pronom indéfini « quelqu'un », raison pour laquelle il demande une explicitation, ce qui est une nouvelle preuve de la difficulté de l'échange pragmatique qui ne réussit pas à la première tentative. Justement, les personnages

²³³ FABCARO, *Formica*, *op. cit.*, p. 26.

²³⁴ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, *op. cit.*, p. 181.

²³⁵ FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?*, *op. cit.*, p. 30.

qui ont conscience de ces difficultés peuvent faire preuve d'un « mouvement de compensation excessif²³⁶ » via une sur-explicitation ayant pour objectif d'éviter les ambiguïtés de la langue. Toujours à la même planche de *Et si l'amour c'était aimer ?*, Henri se sent obligé d'explicitier dans une épanorthose ce qu'il entend par l'adverbe « tout » : « je suis prêt à tout pour sauver notre couple. Enfin, non, pas tout non plus, genre j'irais pas non plus m'écraser un lombric sur les fesses ». Ici, cette précision, en plus d'empêcher tout romantisme par la trivialité de la remarque, a un effet nonsensique puisque le locuteur de sens commun sait en théorie qu'il ne faut pas prendre un tel adverbe au pied de la lettre. Or, selon Albert Laffay, le pied de la lettre est bien l'une des caractéristiques constantes du nonsense²³⁷.

Finalement, l'incompréhension entre les personnages est sans doute causée en partie par leur incapacité à prendre leur interlocuteur en compte. C'est ce qu'affirme Jean-Jacques Lecercle dans *Le Nonsense : genre, histoire, mythe*, cité par Célia Schneebeli :

Ce que semble vouloir dire le Nonsense est donc que le langage ne permet pas de communiquer, que c'est un outil tout à fait impropre, que chaque personnage, occupant tour à tour les pôles antagoniques de la situation de parole est, en fait, miné de son monde intérieur. Ceci se manifeste à la perception immédiate du lecteur comme un trait psychologique des personnages du Nonsense : leur égoïsme, leur orgueil, leur préoccupation exclusive de soi²³⁸.

Le caractère égocentrique des personnages qui ne tentent pas de comprendre leur interlocuteur empêche la réalisation de l'acte pragmatique puisque, dès le départ, l'un des termes est faussé. Ainsi, lors de l'interview du vigile de *Zai zai zai zai*²³⁹, toutes les réponses de ce dernier concernent sa propre personne. Malgré les rectifications du journaliste, et après s'être excusé, il recommence obstinément à parler de lui. Au-delà du comique de répétition, cette planche illustre bien le fait que l'égoïsme provoque l'incompréhension. D'ailleurs, l'accès aux pensées des personnages dans certaines de nos bandes dessinées permet de confirmer cette hypothèse. Pendant une conversation en voiture entre Betty Pennyway et Hernie Baxter²⁴⁰, Betty parle au lieutenant en s'adressant explicitement à lui. Pourtant, celui-ci n'écoute absolument pas et se concentre uniquement sur ses propres sensations, ainsi que l'indiquent ses pensées où le pronom personnel à la première personne du singulier est omniprésent. Là encore, l'acte pragmatique est coupé : l'émetteur ne peut pas communiquer puisque le récepteur n'est pas prêt à l'entendre.

²³⁶ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, op. cit., p. 205.

²³⁷ A. LAFFAY, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, op. cit., p. 109.

²³⁸ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, op. cit., p. 164.

²³⁹ FABCARO, *Zai zai zai zai*, op. cit., p. 6.

²⁴⁰ FABCARO, *Moon River*, op. cit., p. 41.

Les relations d'incompréhension entre les personnages, présentes à divers degrés de l'échange, perturbent donc bien la communication et permettent au nonsense de créer une confusion inattendue.

2. Un système de rupture des règles de la conversation

L'incompréhension qui guide les interactions verbales et non-verbales entre les personnages de notre corpus induit une rupture quasi-systématique des règles conventionnelles d'une conversation. En effet, toute conversation est structurée par un ensemble de règles implicites nécessaires à son bon déroulement, règles que le chercheur Paul Grice a formulé sous le terme de « maximes conversationnelles » en 1967 :

Maximes de quantité

1. Que votre contribution soit aussi informative que nécessaire (pour le but actuel de l'échange).
2. Que votre contribution ne soit pas plus informative que nécessaire.

Maximes de qualité

Supermaxime : Que votre contribution soit vraie.

1. Ne dites pas ce que vous croyez être faux.
2. Ne dites pas ce pour quoi vous manquez de preuves suffisantes.

Maxime de relation

Soyez pertinent.

Maximes de manière

1. Évitez l'obscurité d'expression.
2. Évitez l'ambiguïté.
3. Soyez bref.
4. Soyez ordonné²⁴¹.

Or, dans notre corpus, ces maximes sont volontairement détournées, ce qui provoque un effet nonsensique. Le nonsense est ainsi caractérisé par Célia Schneebeli par une « absence de volonté réelle de dire quoi que ce soit, c'est-à-dire de communiquer ou de transmettre une information²⁴² », ce qui se traduit par un refus des « principes d'économie, d'efficacité, de pertinence habituellement rapportés par les pragmaticiens²⁴³ ».

²⁴¹ G. POLITZER, « L'Informativité des énoncés : contraintes sur le jugement et le raisonnement », *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, vol. 11, n° 1, 1991, p. 112-113.

²⁴² C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python, op. cit.*, p. 130.

²⁴³ *Ibid.*, p. 131.

Les « dialogues univoques » sont un bon exemple d'infraction à la maxime de quantité tant ils semblent infinis et à la maxime de manière puisqu'ils sont « inutilement verbeux, confus, tortueux, désordonné ou contradictoire »²⁴⁴. D'ailleurs, les « longues logorrhées²⁴⁵ » sont bien selon Henri Garric une des directions de l'utilisation du langage caractéristique du nonsense, direction qui bénéficie de plus en bande dessinée de la place concrète de la bulle au sein de la case²⁴⁶. Dans quasi toutes les bandes dessinées de notre corpus se trouvent des exemples de dialogue univoque, mais l'un de ceux qui en regroupe les caractéristiques les plus évidentes se situe dans *Formica* (figure 11). Il s'agit du discours d'encouragement de Julien au reste de la famille pour ne pas céder au désespoir²⁴⁷. L'emballement autonome du discours est visible dans l'augmentation progressive de la proportion de la vignette accordée au phylactère qui s'agrandit jusqu'à empiéter sur les cheveux de Céline à la cinquième vignette. Par ailleurs, le propos de Julien est particulièrement tortueux, ce qui se traduit par une augmentation aussi de la longueur des phrases. Le phylactère de la dernière vignette correspond à une seule longue phrase de cinq lignes dont le sens est impossible à saisir tant des mots semblent ajoutés inutilement. De plus, assez rapidement, plus aucune information pertinente n'est ajoutée à l'idée de base et les pseudo-arguments avancés sont incompréhensibles, à l'image de la proposition « nous avancerons tous ensemble sur ce chemin de la vie dans le regard d'un enfant qui pleure sur le bord de la route ». Cette proposition ne fait pas sens puisqu'on ne peut pas « avancer dans un regard », même d'un point de vue métaphorique. Les infractions de Julien aux maximes sont telles que personne n'y répond, la conversation coupe court et, à la planche suivante, on change de lieu et de personnages. Les dialogues univoques exemplifient donc bien cette rupture des règles de la conversation qui mène au nonsense.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 150.

²⁴⁵ H. GARRIC, « Nonsense », *op. cit.*, p. 488.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 489.

²⁴⁷ FABCARO, *Formica*, *op. cit.*, p. 9.

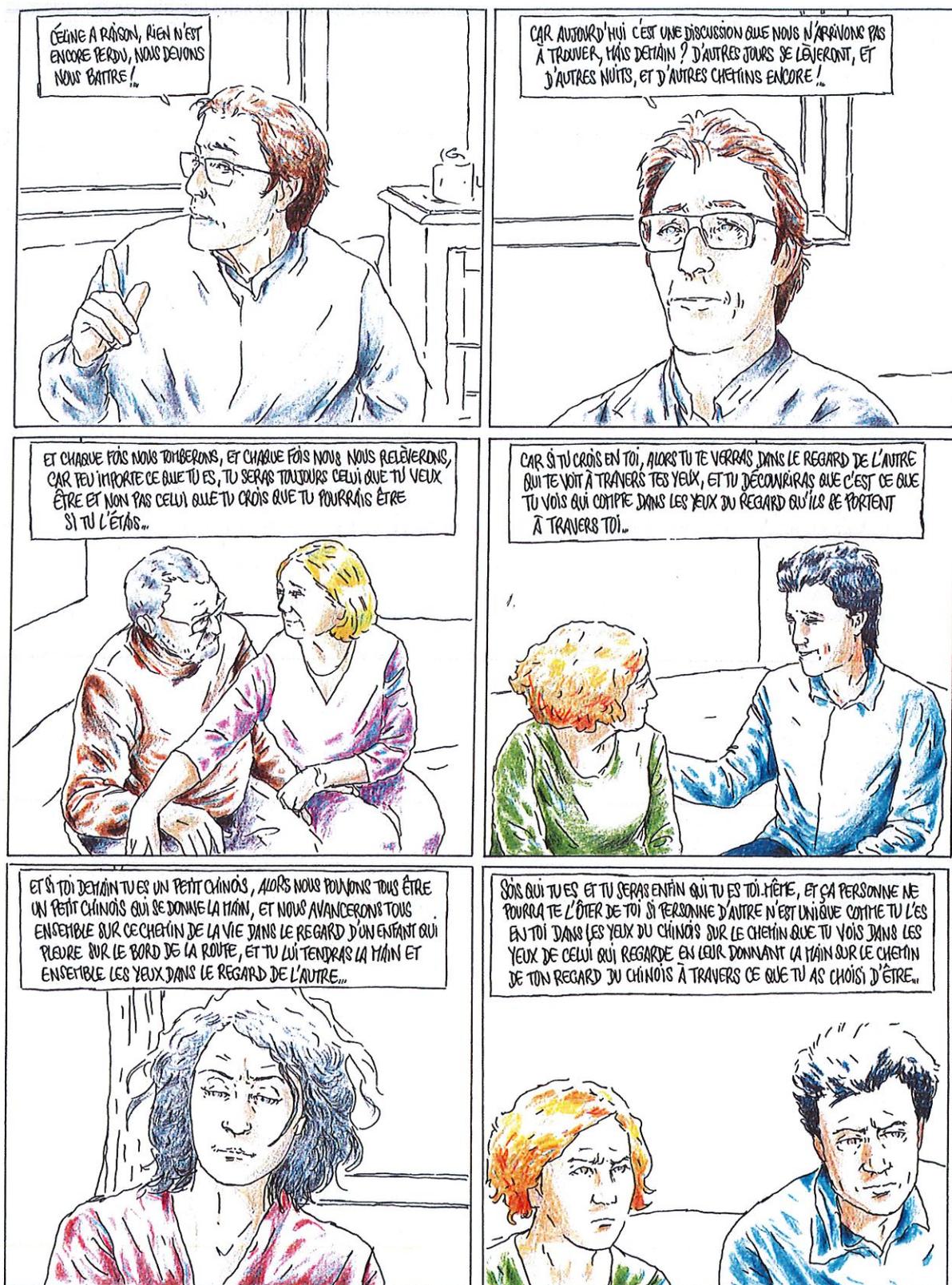


Figure 11 – scan de Fabcaro, *Formica*, Montpellier, 6 pieds sous terre, 2019, p. 9

D'ailleurs, ces dialogues univoques emploient un certain nombre de procédés qui se retrouvent également en d'autres passages de notre corpus, toujours pour subvertir le déroulement attendu d'une conversation. Pour reprendre le cas du discours de Julien, on peut y identifier plusieurs tautologies comme « Sois qui tu es et tu seras enfin qui tu es toi-même » ou « tu te verras dans le regard de l'autre qui te voit à travers tes yeux, et tu découvriras que c'est ce que tu vois qui compte dans les yeux du regard qu'ils se portent à travers toi ». Ces tautologies, en plus d'être très alambiquées, ne permettent pas de poursuivre la conversation puisqu'elles bloquent l'interlocuteur en assertant une idée présentée comme absolument incontestable. Or, d'après Célia Schneebeli, les tautologies sont représentatives en cela de la position du nonsense sur le langage :

le langage tautologique n'est jamais qu'un dire fermé sur lui-même, auto-satisfait, sans véritable vouloir-dire et donc sans pertinence. Il exhibe en cela la possibilité d'un système linguistique qui ne communique rien.²⁴⁸

Au demeurant, il n'est sans doute pas anodin que le titre de l'une des bandes dessinées de notre corpus soit une tautologie sous forme de question, *Et si l'amour c'était aimer ?*, question à laquelle l'intrigue répond de façon tautologique elle-même par un retour à la situation de départ. Du reste, cette résolution de l'intrigue est lourdement soulignée par des tautologies comme « Tout est bien qui se déroule bien » ou « Tout est bien qui se conclut agréablement »²⁴⁹.

L'autre procédé essentiel du nonsense pour la rupture de la conversation est celui du paradoxe. Le paradoxe peut être purement logique, comme le titre du film dans lequel joue Betty Pennyway, *Les Collines dans la plaine*, dans *Moon River*. Sur un plan large, le paradoxe peut influencer sur la suite de la conversation en étant compris « au sens étymologique du terme²⁵⁰ », comme ce qui est contre l'opinion commune. Dans ce cas, la conversation n'est pas forcément complètement rompue mais prend une direction inattendue. Cela se produit de façon évidente lorsque, parmi une série qui comprend un intrus, l'interlocuteur rebondit sur un élément qui n'est précisément pas problématique. Dans *Open bar*, lors d'un entretien d'embauche, le candidat déclare « J'aime le jazz, la peinture de la Renaissance, le nazisme et l'horticulture ornementale²⁵¹ ». Cette accumulation hétéroclite comprend une affirmation – celle d'aimer le nazisme – qui est tout à fait contraire à la norme acceptée, et même à la loi. Or, le recruteur n'y réagit pas et pose au contraire une question sur le dernier élément de l'accumulation. En faisant cela, il enfreint la maxime de relation, celle de la pertinence, et

²⁴⁸ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, op. cit., p. 120.

²⁴⁹ FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?*, op. cit., p. 39 et 46.

²⁵⁰ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, op. cit., p. 94.

²⁵¹ FABCARO, *Open bar. 01*, op. cit., p. 15.

valide ainsi le paradoxe. On pourrait alors dire que la conversation de sens commun s'arrête pour laisser place à la conversation du nonsense. Le paradoxe peut également être linguistique s'il reprend un *topos* et « en reproduit la forme avec perversité²⁵² », c'est-à-dire s'il donne l'illusion de respecter le *topos* tout en le retournant. Par exemple, dans *Formica*, la mère demande à Julien de ne pas fumer à l'intérieur parce que « Henri ne supporte pas la fumée ». Or Julien fait remarquer qu'Henri est mort, ce à quoi la mère répond « Raison de plus j'ai envie de dire ». Ici, ce qui se donne l'apparence d'une justification n'est en réalité pas une mais est un complet paradoxe. Ceci participe de la rupture de la conversation, parce que l'un des personnages est contraint de se retirer, mais surtout parce que ce paradoxe permet à la mère de se justifier unilatéralement – rejoignant en cela la tautologie. Pourtant l'issue aurait pu aussi bien être l'opposé, que Julien puisse fumer à l'intérieur en raison de la mort d'Henri. Le paradoxe permet donc de compromettre la conversation de sens commun et de laisser place au nonsense.

Enfin, un dernier procédé récurrent, qui peut se rapprocher de la tautologie et du paradoxe en ce qu'il bloque la conversation tout en faisant mine d'y contribuer, est celui du détournement des proverbes et des citations. En effet, les proverbes sont communément admis comme représentant le sens commun populaire et les citations servent d'argument d'autorité pour mener une conversation. Les détourner revient donc encore une fois à en faire dérailler le déroulement, et Robert Benayoun considère d'ailleurs les « proverbes modifiés » comme la preuve la plus perceptible du nonsense car une impression faussée de sens leur est associée par le lecteur²⁵³. Pour ne prendre qu'un exemple qui combine citation et faux proverbe, dans *Zai zai zai zai*, au moment de l'interview des experts, l'un d'eux déclare « j'ai toujours gardé en mémoire cette phrase que répétait souvent ma grand-mère : “Les pierres n'ont pas toujours la même ombre”²⁵⁴ ». Cependant, cette affirmation qui se voulait argument produit l'effet inverse : elle contrevient à la maxime de qualité, l'expert n'ayant aucune preuve, à la maxime de relation car elle ne répond pas à la question du journaliste, et à la maxime de manière puisqu'il est difficile d'en comprendre le sens. La conversation est bel et bien bloquée et, au moment où le journaliste lui demande d'explicitier, l'intervenant est incapable de le faire, il se tait et n'intervient plus de tout le reste de l'interview.

²⁵² C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, op. cit., p. 107.

²⁵³ R. BENAYOUN, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, op. cit., p. 9.

²⁵⁴ FABCARO, *Zai zai zai zai*, op. cit., p. 24.

Dans notre corpus, le nonsense peut donc bien provenir d'une rupture systématique des règles de la discussion qui, en plus d'empêcher l'avancée de l'intrigue, démontre l'inanité du langage.

3. Usage des réactions disproportionnées

Le non-respect des règles habituelles des interactions entre personnages, associé à l'impression d'incompréhension, provoque chez eux des réactions à la fois surprenantes et hyperboliques, qui participent donc du nonsense. En effet, ainsi que le spécifie Célia Schneebeli : « L'échange nonsensique est avant tout un lieu d'action, et la prise de parole y est d'abord un acte dont le sens réside dans les effets », raison pour laquelle la « valeur référentielle des énoncés » et leur « valeur de vérité » passent au second plan²⁵⁵. En cela, le langage du nonsense présente une forte dimension illocutoire, où l'illocutoire est conçu par Célia Schneebeli d'après J.L. Austin. Selon ce dernier, l'énonciation contient trois activités :

locutoire, qui consiste à produire un énoncé, illocutoire, où un acte est accompli au moyen de la parole et où l'acte coïncide avec l'énonciation, et perlocutoire, qui consiste à accomplir un acte par ou à travers la parole, c'est-à-dire consécutivement à l'énonciation²⁵⁶.

Or, c'est bien grâce à la réaction de l'interlocuteur que le locuteur peut vérifier si son énoncé a eu la valeur illocutoire escomptée, s'il a effectivement pu « modifier le réel au moyen de la parole²⁵⁷ ». De son côté, l'interlocuteur réagit aux questions ou aux injonctions tout en cherchant à maintenir ses propres positions, ce qui le force à choisir entre « l'acceptation ou le refus de la force prétendument imposée²⁵⁸ » et se traduit par différentes options de réponse.

Une première option, qui se range dans la catégorie de l'acceptation, est celle de l'enthousiasme hyperbolique. Cette option est présente à de nombreuses reprises dans *Formica*, toujours selon le même schéma : le personnage à l'origine de la proposition est mis en avant, soit en étant le seul personnage dessiné de la vignette²⁵⁹, soit en étant au premier plan et les autres dans un arrière-plan monochrome²⁶⁰. À l'énoncé de ce personnage, qui frappe le plus souvent par sa trivialité, « Je reviens, je vais faire pipi » par exemple, les interlocuteurs de la conversation réagissent par des encouragements débordants. Ces encouragements sont souvent exprimés dans des phrases averbales exclamatives comme « À la bonne heure ! » ou « Bien

²⁵⁵ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, op. cit., p. 237.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 240-241.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 241.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 249.

²⁵⁹ FABCARO, *Formica*, op. cit., p. 6, 36 et 37.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 27.

joué » et assortis de termes hypocoristiques comme « mon amour » ou « mon chéri ». En outre, il faut noter que les phylactères qui les présentent sont le plus souvent dissociés de leur récepteur qui n'est pas dessiné, ce qui donne l'impression qu'ils sont proférés par tous. Cela renforce d'autant le front uni que forment les personnages, et cette approbation dans toutes les circonstances participe de la création de nonsense via une impression de perte du sens des contenus énonciatifs.

Au contraire de l'acceptation, le refus de l'énonciation de l'autre, peut passer par différentes options, surtout que cette réaction est beaucoup plus présente dans notre corpus que l'acceptation. La violence est une des possibilités qui découle de ce refus de se conformer à la tentative de l'énonciateur de modifier le monde par la parole, il s'agit d'une des réponses possibles dans un cas où le langage prouve son incapacité à servir de moyen de communication. La violence peut être verbale comme dans *Moon River*, lors de la confrontation de la fermière et d'Hernie Baxter²⁶¹. En effet, celle-ci commence son rapport de force par poser au lieutenant des questions exclamatives, dont l'impact est matérialisé par le fait que tout le phylactère est en majuscules. Or, dans un texte écrit, les majuscules constituent un code pour signifier l'énervement et le cri. Hernie Baxter répond également à la fermière par des questions exclamatives sans lui fournir de réponse, preuve qu'il se positionne contre elle, d'autant que ses phylactères sont eux-aussi en majuscules. La communication n'est alors plus possible. Cependant, la violence peut aller jusqu'à devenir physique et, comme le remarque Célia Schneebeli, « le coup de force signe aussi l'arrêt de mort de l'échange verbal²⁶² ». Dans *Et si l'amour c'était aimer ?*, Michel répond par un coup de poing aux remarques de Bruno²⁶³. Il commence par le prévenir en s'exclamant « Alors là, tu es allé trop loin !! » puis il le frappe au menton. Les bords de la bulle « Clop. » censée indiquer le bruit de l'action, présentent des angles pointus, ce qui, dans le langage de la bande dessinée, signifie un bruit fort. Par ailleurs, cet acte de violence a des conséquences hyperboliques qui vont jusqu'au nonsense puisque Bruno, qui exprime sa douleur par l'exclamation répétée « AAAAAAAAAAARGH !!! » dans les trois vignettes suivantes, est littéralement projeté dans les airs. Même lorsque le dialogue reprend entre Michel et le dernier musicien, Bruno continue de tourner à l'arrière-plan. La réponse à l'échange verbal par la violence permet donc à l'interlocuteur de signifier de façon extrême son désaccord et, lorsque le langage ne permet plus d'exprimer ce désaccord, la violence se fait physique, voire nonsensique.

²⁶¹ FABCARO, *Moon River*, op. cit., p. 28.

²⁶² C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, op. cit., p. 336.

²⁶³ FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?*, op. cit., p. 16.

Au contraire de la disproportion par la surenchère, l'autre versant possible du refus est celui de l'absence de réaction. Cette absence de réaction peut être donnée à voir lorsque les personnages, par leur apathie, vont à rebours du sens commun qui attendrait justement dans de telles situations une réponse plus intense. Ainsi, dans *Zai zai zai zai*, une des histoires parallèles concerne l'acte de rébellion d'une adolescente qui, après avoir insulté ses parents de « gros facho » et de « vieux cons », finit par se suicider en sautant par la fenêtre²⁶⁴. Pourtant, cet acte pragmatique particulièrement radical n'a pas d'effet illocutoire. Les parents réagissent par une simple interrogation, « Mais qu'est-ce que j'ai dit de mal ? », là où le lecteur, et l'adolescente aussi sans doute, se serait attendu à une réponse concernant le suicide et la révolte. Cette réponse apathique inattendue en devient donc nonsensique. Le silence est une façon encore plus simple d'exprimer la désapprobation et le refus de donner du crédit à l'acte de parole de l'émetteur car il réduit à néant son effet illocutoire potentiel. C'est la raison pour laquelle le silence, qui est un « acte pragmatique à part entière, doté d'une valeur²⁶⁵ », peut également servir de « représailles discursives²⁶⁶ », ce dont les personnages ont bien conscience. On le voit dans *Open bar*²⁶⁷ (figure 12) lorsque, après la remarque virulente « ils nous font chier avec leur grève, ces fainéants ! », la case suivante est complètement muette et tous les interlocuteurs détournent légèrement le regard. La signification de ce silence est largement soulignée par le journaliste survenu brusquement pour interroger l'auteur de la remarque : « Ouii, je me trouve actuellement en plein silence gênant... / Que s'est-il passé Jean-Pierre ? Stress ? Manque de préparation ? ». Cette intervention inopinée du journaliste permet de confirmer le hiatus entre les opinions de Jean-Pierre et celle des autres membres de la tablée, désapprobation exprimée par le silence et donc le refus d'accréditer cette opinion. Le nonsense surgit ici à cause de l'insistance sur ce hiatus créé par le journaliste.

Les réactions disproportionnées et nonsensiques sont donc utilisées par les interlocuteurs pour marquer leur positionnement dans des échanges essentiellement empreints d'une volonté de marquer sa position dominante.

Le nonsense de nos bandes dessinées a donc un fonctionnement spécifique : par disjonction au niveau de la narration, disjonction d'ailleurs servie par le procédé propre à

²⁶⁴ FABCARO, *Zai zai zai zai*, op. cit., p. 48-49.

²⁶⁵ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, op. cit., p. 337.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 341.

²⁶⁷ FABCARO, *Open bar: 02*, op. cit., p. 19.

Fabcaro de l'itération iconique, par décalage ou contradiction au niveau de la relation entre iconique et linguistique, et par incompréhension et mise en valeur des ambiguïtés du langage au niveau des rapports entre personnages. Le nonsense, en plus de contrevvenir au sens commun, contribue donc à démythifier des données conçues comme impossibles à remettre en cause – la capacité du langage à communiquer par exemple, ou la construction d'une bande dessinée – ce qui peut avoir un effet politique que nous allons maintenant analyser.

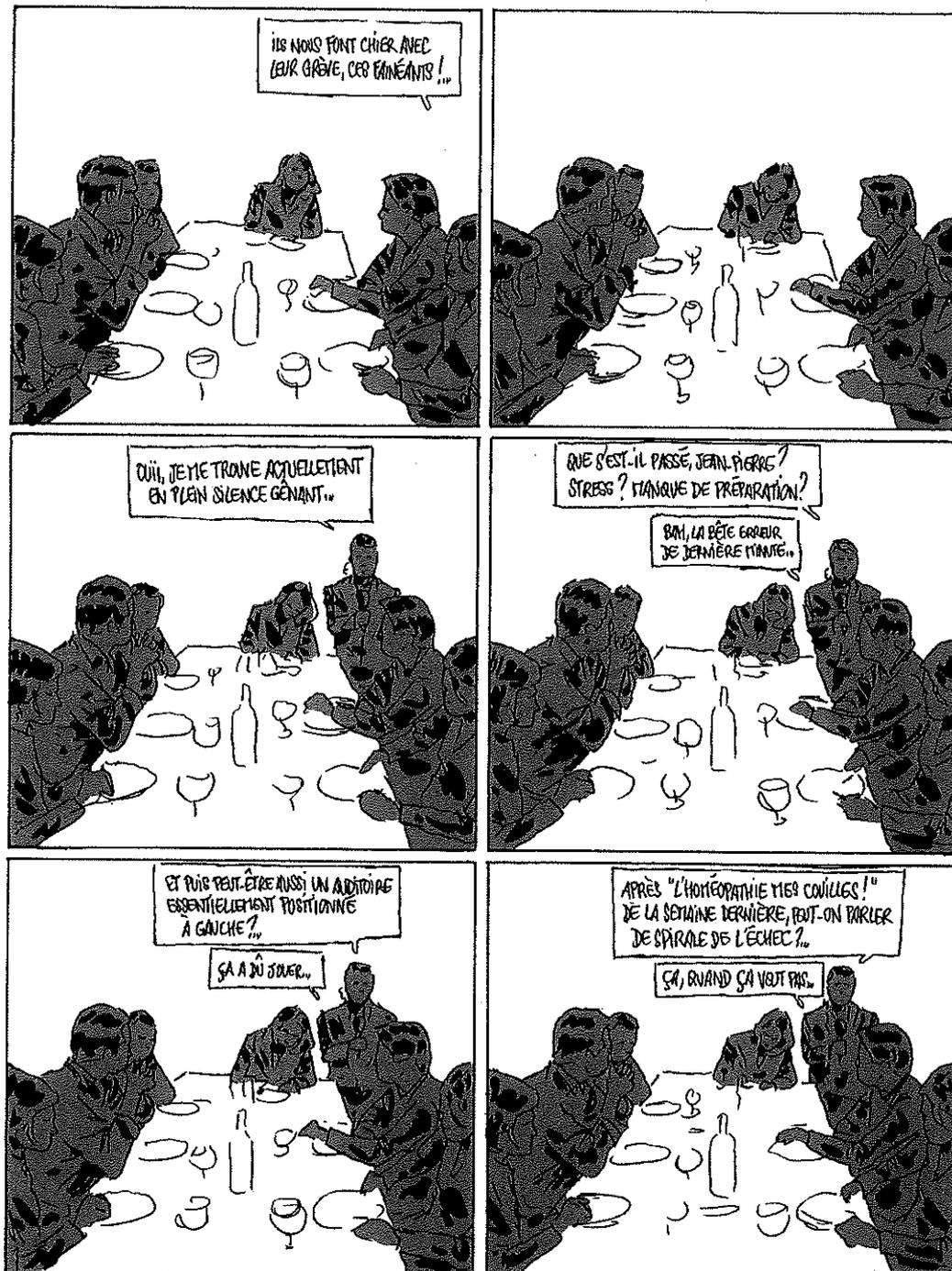


Figure 12 – scan de Fabcaro, *Open bar. 02*, Paris, Delcourt, 2020, p. 19

III- UNE « PARODIE SATIRIQUE²⁶⁸ » NONSENSIQUE POUR SE JOUER DU SÉRIEUX DU SENS COMMUN

A) SATIRE ET PARODIE, EFFETS A MODALITES VARIABLES DU MIROIR DEFORMANT DU NONSENSE

Nous avons vu que le nonsense dans notre corpus permet de mettre en scène une démultiplication des sens possibles, comme un kaléidoscope, créant ainsi une indécision fondamentale. Du reste, ce sentiment du nonsense n'est pas cantonné au monde de la fiction, il a un effet direct sur le lecteur qui est mis face à cette démultiplication. Le lecteur peut ainsi interpréter la remise en question du sens sous un angle parodique – s'il perçoit l'œuvre comme le résultat de la déformation d'une œuvre préalable –, et/ou sous un angle satirique – s'il identifie des cibles visées par l'œuvre. Cependant, le lien entre nonsense et satire ou parodie semble questionnable : supposer une intention satirique ou parodique au nonsense ne reviendrait-il pas à lui donner un sens univoque, ce qui est antinomique du nonsense ? Il nous faut donc envisager si les œuvres de notre corpus sont susceptibles d'être lues selon un angle parodique ou satirique et si cela entre en contradiction avec leur dimension nonsensique incontestable.

1. Quelle parodie dans le nonsense ?

Il importe ainsi d'analyser la potentielle compatibilité du nonsense et de la parodie, et d'observer les moyens de sa mise en œuvre. Nous suivons ici la définition de la parodie qui résulte des recherches de Daniel Sangsue. Il entend par ce concept « la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier²⁶⁹ ». Il convient donc de noter le principe de « dédoublement parodique²⁷⁰ » : un texte originel subit des transformations qui en donnent un nouveau, forme de dédoublement modifié du premier.

La première remarque à faire concerne sans doute le lien intrinsèque entre la parodie et la bande dessinée, indépendamment de l'éventuelle dimension nonsensique de cette dernière. Thierry Groensteen note effectivement dans son ouvrage sur la parodie en bande dessinée la présence d'une veine parodique dans toute l'histoire du médium, au point où il se demande si ce procédé lui serait consubstantiel²⁷¹. Ce lien est présent dès les origines de la bande dessinée

²⁶⁸ D. SANGSUE, « Parodie et satire : l'exemple de *Macbett* d'Eugène Ionesco », dans *Mauvais genre, la satire littéraire moderne*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 350.

²⁶⁹ D. SANGSUE, *La Relation parodique*, Paris, J. Corti, 2007, p. 104.

²⁷⁰ L. HUTCHEON, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, vol. 46, Editions du Seuil, 1981, p. 143.

²⁷¹ T. GROENSTEEN, *Parodies, op. cit.*, p. 6.

avec les histoires en estampes de Rodolphe Töpffer « dont *Monsieur Vieux-Bois* parodie le roman pastoral et *La Nouvelle Héloïse*²⁷² » comme le constate Daniel Sangsue. Celui-ci précise le champ concerné en remarquant que « la bande dessinée, dans sa veine humoristique, fait une grande place à la parodie²⁷³ », plus que la bande dessinée autobiographique par exemple, ce qui se conçoit assez bien si on prend en compte la part de jeu liée à la parodie. Cependant, malgré ce lien fort entre parodie et bande dessinée, et même si la bande dessinée du nonsense peut être assimilée à la bande dessinée humoristique – en tout cas plus qu’aux catégories abstraites, autobiographiques ou d’aventures – cela ne signifie pas non plus que notre corpus peut sans contradiction être qualifié de parodique.

Parler de parodie dans le cadre du nonsense semble en effet assez problématique, comme en témoignent les réserves de Wim Tigges. Selon lui, le nonsense doit être distingué de la parodie en ce que, même s’ils ont une dimension ludique en commun, la parodie ne correspondrait pas aux trois éléments fondamentaux du nonsense, à savoir la tension entre sens et absence de sens, la création d’une nouvelle réalité par le langage et l’absence d’émotions²⁷⁴. Cette réticence de Wim Tigges est confirmée par Daniel Sangsue dans son chapitre consacré à l’incongru et à la parodie. Même si l’incongru n’équivaut pas au nonsense, ces deux notions sont relativement proches, et Daniel Sangsue statue bien que « la parodie, faisant cas de son modèle, se réglant sur son sens, ne peut être assez émancipée du sens pour apparaître globalement comme une incongruité²⁷⁵ », c’est-à-dire que la parodie pourrait difficilement refuser l’univocité du sens.

Cependant, la cartographie de Wim Tigges, si elle permet d’appréhender le nonsense par différenciation avec d’autres concepts proches, présente un inconvénient par sa rigidité qui laisse finalement peu de place à la diversité des œuvres nonsensiques, ainsi que le souligne Jean Rime²⁷⁶. On pourrait également contester les affirmations de Wim Tigges, dans la mesure où il serait possible de concevoir une parodie, de tragédie par exemple, dont les personnages ne ressentiraient aucune émotion et dont le sens ne serait pas défini, d’autant plus qu’un texte parodique peut s’inspirer de différentes œuvres aux sens opposés. D’ailleurs, d’autres chercheurs affirment quant à eux que le nonsense et la parodie peuvent cohabiter. Plus précisément, « plusieurs variétés de nonsense, celui du conteur, du moraliste, du théologien, du

²⁷² D. SANGSUE, « La Parodie », dans *L’Empire du rire*, Paris, CNRS éditions, 2021, p. 314.

²⁷³ *Ibid.*, p. 315.

²⁷⁴ W. TIGGES, *An Anatomy of Literary Nonsense*, *op. cit.*, p. 136.

²⁷⁵ D. SANGSUE, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 208.

²⁷⁶ J. RIME, « Le Nonsense », dans *L’Empire du rire*, Paris, CNRS éditions, 2021, p. 384.

dramaturge, de la poésie, de la satire, de la parodie, de la caricature, du journal comique et, enfin, le nonsense “pur et absolu” de Lear²⁷⁷ » sont identifiés par Edward Stratchey au XIX^e siècle, dont Jean Rime rapporte les grandes lignes de la pensée. Ici, la conception d’Edward Stratchey, plus ouverte que celle de Wim Tigges, laisse la possibilité à des déclinaisons au sein du nonsense, ce que valide également Albert Laffay²⁷⁸. Jean-Jacques Lecercle va même plus loin dans son postulat expliqué par Jean Rime :

Le texte nonsensique, parodie du texte littéraire qui lui-même pasticherait le réel, fait ainsi le procès de la constitution du sens, qui n’est pas donné préalablement à l’expression, mais qui émerge d’elle parmi tous les autres possibles que permettent de forger les structures ainsi dénudées.²⁷⁹

Il considère ainsi l’œuvre du nonsense comme la transformation ludique d’un texte originel, déformée dans l’absence de sens univoque, ce qui met la parodie au centre du nonsense. Néanmoins, la parodie évoquée par Jean-Jacques Lecercle, plus que la parodie d’un texte spécifique et identifiable, est une « parodie virtuelle » selon l’expression de Thierry Groensteen, c’est-à-dire une « parodie implicite d’une œuvre fantôme », « indépendamment de toute référence intertextuelle renvoyant à des modèles précis »²⁸⁰. Si Thierry Groensteen fait ici référence à la « bande dessinée d’aventures humoristique » en général, il est possible d’appliquer sa remarque, et par extension celle de Jean-Jacques Lecercle, à notre corpus nonsensique en particulier. Cette légère inflexion de la notion de parodie permet de résoudre le problème de la compatibilité de la tension entre le sens parodique et son absence nonsensique. Contrairement à Wim Tigges et Daniel Sangsue, qui faisaient tous deux références à la parodie générale d’une œuvre spécifique, il est donc possible d’envisager la parodie d’une œuvre nonsensique. D’ailleurs, Daniel Sangsue lui-même confirme cette compatibilité soit si cette parodie est « du côté de manifestations locales²⁸¹ », par exemple pour l’auteur de nonsense F’Murr les « parodies ponctuelles de son *Génie des Alpages*²⁸² », soit si elle ne s’applique pas à un texte en particulier.

Il faut effectivement noter que quasiment toutes les œuvres de notre corpus relèvent de la parodie virtuelle dans la mesure où elles se réclament explicitement de la « parodie de

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 381.

²⁷⁸ A. LAFFAY, *Anatomie de l’humour et du nonsense*, *op. cit.*, p. 94.

²⁷⁹ J. RIME, « Le Nonsense », *op. cit.*, p. 383.

²⁸⁰ T. GROENSTEEN, *Parodies*, *op. cit.*, p. 171.

²⁸¹ D. SANGSUE, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 209.

²⁸² D. SANGSUE, « La Parodie », *op. cit.*, p. 315.

genre », à laquelle Thierry Groensteen consacre un chapitre entier²⁸³, soit un type de parodie virtuelle où c'est le genre littéraire de l'œuvre fantôme qui est mis en cause :

En plus d'être un répertoire de thèmes, de situations, d'emplois archétypes, un genre a la particularité de fonctionner selon une « règle du jeu » implicite. [...] En règle générale, le parodiste brode des variations sur les ingrédients typiques et les clichés du genre ; quant à la *règle du jeu*, il la bafoue ou, au contraire, la porte à un degré d'absurdité.²⁸⁴

Cette parodie de genre est la plus visible dans le péri-texte. Ainsi, les sous-titres inscrivent la bande dessinée dans l'horizon d'attente d'un genre, même lorsqu'il ne s'agit pas du médium d'expression conventionnel de ce genre : dès la couverture, *Zai zai zai zai* est sous-titré « un road-movie » et *Formica* « une tragédie en trois actes » alors que ces deux œuvres ne sont ni un film ni une pièce de théâtre. Dans *Et si l'amour c'était aimer ?*, même si aucune référence directe n'est faite au roman-photo sentimental, on retrouve des éléments caractéristiques du genre dans le dessin coloré de la couverture avec un couple jeune et souriant²⁸⁵, mais aussi dans le résumé de la bande dessinée qui suggère l'histoire romantique et dans les deuxièmes et troisièmes de couverture dont le dessin figure le studio de photographie des prétendues prises de vue de l'œuvre. Outre le péri-texte, la parodie de genre peut également être explicite dans la narration, comme pour *Moon River* où le personnage qui figure Fabcaro déclare au sujet de cette bande dessinée : « l'idée c'est de faire un polar genre film noir des années 40-50²⁸⁶ ». La parodie, ou du moins un certain type de parodie, est donc une composante essentielle de notre corpus. D'ailleurs, si la parodie est définie par Linda Hutcheon comme une « synthèse bitextuelle fonctionnant toujours de manière paradoxale, c'est-à-dire afin de marquer une transgression de la *doxa* littéraire²⁸⁷ », elle rejoint en cela l'écart général du nonsense par rapport au sens commun.

2. Divers degrés de parodie portés par le nonsense

Si la compatibilité entre nonsense et parodie est donc avérée, il nous reste à examiner comment elle s'exprime dans notre corpus. En effet, certains procédés récurrents de la parodie, dont Thierry Groensteen établit une typologie²⁸⁸, sont assez proches de ceux que nous avons déjà analysés pour le nonsense.

²⁸³ T. GROENSTEEN, *Parodies*, *op. cit.*, p. 155-173.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 158.

²⁸⁵ I. ANTONUTTI, « Presse du cœur ou presse sentimentale », dans *Encyclopædia Universalis*, 2024 (en ligne : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/presse-du-coeur-presse-sentimentale> ; consulté le 23 mai 2024).

²⁸⁶ FABCARO, *Moon River*, *op. cit.*, p. 13.

²⁸⁷ L. HUTCHEON, « Ironie, Satire, Parodie », *op. cit.*, p. 143.

²⁸⁸ T. GROENSTEEN, *Parodies*, *op. cit.*, p. 26-27.

Ainsi, il identifie certains procédés que nous avons déjà analysés précédemment, comme l'exagération graphique, ou sur lesquels nous nous concentrerons par la suite, comme la « transgression des usages sociaux ». En premier lieu, Thierry Groensteen repère la « dérive onomastique, c'est-à-dire la distorsion du nom du protagoniste »²⁸⁹, qui se retrouve par exemple au deuxième tome d'*Open bar*. Lorsqu'une professeure des écoles lit un album pour enfants à ses élèves, les protagonistes de cet album sont « Dudule la libellule », « Momo l'escargot » et « Néneille l'abeille »²⁹⁰. Il s'agit là d'une déformation parodique à partir de la collection des albums de jeunesse *Drôles de petites bêtes* d'Antoon Krings. Dans ces albums, les animaux ont des prénoms complets qui finissent de la même façon que le nom de l'animal concerné, comme « Mireille l'abeille », « Ursule la libellule » et « Margot l'escargot » au lieu des surnoms parodiques réduits et ridicules de la parodie. Ensuite, l'accélération narrative est particulièrement visible dans *Formica*, bande dessinée censée être une tragédie mais dont le deuxième acte se déroule en une page et deux vignettes²⁹¹ et dont les rares actions spectaculaires se finissent extrêmement vite, à l'image des meurtres de Théo et Clara. La justification du meurtre, l'attaque et la mort effective se déroulent en trois cases dans les deux cas²⁹².

Un autre procédé parodique typique est celui de la « requalification d'un motif, d'une situation, qui équivaut à une dégradation symbolique²⁹³ ». Dans *Et si l'amour c'était aimer ?*, une requalification triviale concerne le thème fort de la scène de reconnaissance. La reconnaissance, celle du lien familial entre Henri et son fils caché, se produit grâce au *topos* de la tache de naissance²⁹⁴. L'effet parodique opère grâce à la dégradation de ce *topos* puisque cette tache de naissance est représentée comme un pénis grossièrement dessiné sur la cuisse d'Henri. L'allusion au domaine sexuel fait instantanément passer la scène du côté de la trivialité en une véritable « dégradation burlesque²⁹⁵ ». Par ailleurs, cette scène provoque également un effet nonsensique, dans la mesure où le contexte de la reconnaissance en redouble la trivialité à l'extrême : si la tache est dévoilée, c'est parce que Henri a abruptement retiré son pantalon malgré la présence d'autres personnes. Il dévoile ainsi sa cuisse mais aussi son « appareil uro-

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 26.

²⁹⁰ FABCARO, *Open bar. 02, op. cit.*, p. 17.

²⁹¹ FABCARO, *Formica, op. cit.*, p. 19.

²⁹² *Ibid.*, p. 15 et 37.

²⁹³ T. GROENSTEEN, *Parodies, op. cit.*, p. 27.

²⁹⁴ FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?, op. cit.*, p. 46.

²⁹⁵ D. SANGSUE, « La Parodie », *op. cit.*, p. 306.

génital », expression héroï-comique – le vocabulaire spécialisé contraste avec la trivialité de l'élément décrit – qui dépasse la parodie et fait basculer la scène dans le nonsense.

Parmi les procédés de la parodie, Thierry Groensteen évoque aussi l'accumulation narrative, par exemple la succession des planches qui représentent la fuite de Fabrice dans *Zai zai zai zai*, d'abord à pied puis en auto-stop, comme s'il s'agissait d'insister lourdement sur le « road » de « road-movie »²⁹⁶. Enfin, il s'attache à l'incongruité, c'est-à-dire au surgissement soudain d'un élément ou d'un événement inattendu et inapproprié. Dans *Moon River* (figure 13), au moment de l'arrestation de Glenn Wilson²⁹⁷, la première vignette de la planche, qui fait toute la largeur de la page, montre Glenn Wilson menotté et encadré par des policiers face à Hernie Baxter. Cependant, une scène incongrue se trouve dans la partie droite de la vignette : les personnages du dessin animé d'enquêtes et d'aventures *Scooby-Doo* sont représentés en train d'observer l'arrestation. Ils sont parfaitement reconnaissables, d'autant que Fabcaro pastiche le style du dessin animé. Ce surgissement incongru participe de la parodie puisque *Scooby-Doo* n'est absolument pas un film noir et que l'intrigue de *Moon River* est rabaissée par le burlesque à celle d'un dessin animé à destination des enfants. D'ailleurs, cet incongru est également anachronique puisque *Scooby-Doo* se déroule à partir du milieu des années 1960, date de sa création, alors que *Moon River* est censé se passer dans les années 1940-1950²⁹⁸. D'autres anachronismes émaillent le texte, dont l'appel par Hernie Baxter à la société d'assurance « MAAF » ou l'allusion au traité de Maastricht signé en 1992²⁹⁹. Or, selon Daniel Sangsue, « l'anachronisme est en effet une des grandes ressources de l'incongru dans la parodie³⁰⁰ ».



Figure 13 – scan de Fabcaro, *Moon River*, Montpellier, 6 pieds sous terre, p. 74

²⁹⁶ FABCARO, *Zai zai zai zai*, op. cit., p. 8, 11, 15, 17, 21, 31, 34 et 36.

²⁹⁷ FABCARO, *Moon River*, op. cit., p. 74.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 18 et 39.

³⁰⁰ D. SANGSUE, *La Relation parodique*, op. cit., p. 210.

Enfin, les thèmes de notre corpus correspondent parfois aux cibles habituelles de la parodie comme en témoigne la récurrence des références au western, que Thierry Groensteen identifie comme « l'un des genres les plus fréquemment brocardés ou détournés³⁰¹ » en bande dessinée. Ainsi, Betty Pennymay est actrice dans un western qui respecte les codes du genre avec des problèmes de chemin de fer, des amérindiens, un duel et un shérif³⁰². Dans *Open bar*, la question du western est également évoquée avec la parodie du film *Le Bon, la brute et le truand* de Sergio Leone. Une première planche détourne la réplique la plus célèbre du film en la rendant nonsensique puisque les propositions n'ont pas de lien entre elles, il n'y a aucune cohérence logique : « Tu vois... / Le monde se divise en deux catégories... / Ceux qui prennent rendez-vous chez l'ophtalmo... / ...Et ceux qui mangent leurs falafels avec les doigts... / Toi, tu fais des photocopies couleurs³⁰³ ». Une seconde planche parodie les plans typiques du western avec une première vignette en plan large et d'autres en plan rapproché sur les visages des personnages. Quant à lui, le titre du film est parodié en « Le Bon, la brute et le manager conseil³⁰⁴ ». Il faut également noter que ces deux planches mettent en scène le western en tant que film puisque la dernière vignette fonctionne comme une chute pour indiquer au lecteur que les vignettes précédentes représentaient les images du film regardé par les personnages de la bande dessinée. D'autre part, dans *Formica*, la parodie de la tragédie s'inscrit dans la longue tradition burlesque qui s'amuse à rabaisser ce genre noble par excellence car, ainsi que le souligne Jean Emelina, « le burlesque est surtout parodie³⁰⁵ ». Ainsi, les chansons du chœur antique reprennent des extraits de pièces de théâtre, comme la parodie du monologue de Don Diègue dans *Le Cid* de Corneille, ou des chansons de variétés, comme la reprise de *Ma Philosophie* d'Amel Bent³⁰⁶.

Le nonsense et la parodie partagent donc bien un certain nombre de procédés, ce qui nous permet de confirmer leur lien. Ces parodies, qui restent très majoritairement virtuelles, permettent de jouer ludiquement avec un genre littéraire sans pour autant donner un trop grand sens au texte parodique et les cas de parodies semblent toujours subordonnés au nonsense.

³⁰¹ T. GROENSTEEN, *Parodies*, op. cit., p. 162.

³⁰² FABCARO, *Moon River*, op. cit., p. 1, 2, 17, 33, 49, 57, 66 et 77.

³⁰³ FABCARO, *Open bar. 01*, op. cit., p. 43.

³⁰⁴ FABCARO, *Open bar. 02*, op. cit., p. 16.

³⁰⁵ J. EMELINA, « Comment définir le burlesque », op. cit., p. 50.

³⁰⁶ FABCARO, *Formica*, op. cit., p. 14 et 42.

3. Une parodie au service de la satire

Dans notre corpus, pour reprendre la définition que donne Daniel Sangsue de la parodie, celle-ci ne semble pas toujours relever d'une transformation simplement ludique d'un texte, mais bien parfois d'une transformation dans un but satirique, c'est-à-dire pour « dénonce[r] par le rire les vices, les abus, les défauts d'un individu, d'une institution, ou d'une catégorie sociale ou professionnelle³⁰⁷ ». Par exemple, la parodie dans *Open bar* de la série d'albums jeunesse *Drôles de petites bêtes*, évoquée ci-dessus³⁰⁸ a bien un objectif satirique, dans la mesure où, si Fabcaro prend comme point de départ une œuvre à destination des enfants, il la transforme pour viser des cibles extratextuelles. La connaissance qu'a le lecteur de la fin toujours heureuse et des liens d'amitié représentés dans cette série permet de créer un écart d'autant plus grand avec l'histoire parodique dans laquelle la libellule et l'abeille devenues amies « vont se faire tabasser en croisant la manif pour tous ». L'effet satirique est également renforcé par le fait que les participants à la manif pour tous proclamaient leur objectif de protéger les enfants, ce qui contraste avec la violence transmise par le texte parodique.

Ainsi, la parodie peut ne pas seulement jouer des codes d'un genre littéraire mais être « au service de la satire, et donc donner une cible extratextuelle à une transformation textuelle³⁰⁹ ». Thierry Groensteen confirme lui aussi le rapprochement entre parodie et satire, en spécifiant que la bande dessinée parodique trouve au départ son origine dans la satire³¹⁰. Daniel Sangsue précise cette relation entre parodie et satire selon deux possibilités :

On distinguera, d'une part, la *satire parodique*, qui correspond à la transformation parodique d'un texte dans le but de railler ce texte (la cible de cette parodie est alors textuelle) et, d'autre part, la *parodie satirique*, qui est la transformation parodique d'un texte dans le but de faire la satire d'un objet extérieur à ce texte.³¹¹

Donc, la parodie de *Drôles de petites bêtes* relève bien de la parodie satirique en ce que la cible visée – les participants à la manif pour tous – sont extérieurs au texte d'origine. La valeur ajoutée de la parodie satirique par rapport à une simple satire est bien la dimension de jeu de la parodie qui permet d'ajouter un aspect ludique à la satire. D'ailleurs, les caractéristiques de la parodie satirique identifiées par Daniel Sangsue dans *Macbett* d'Eugène Ionesco correspondent bien à ceux de notre corpus : hyperboles, anachronismes, incongruités et

³⁰⁷ D. SANGSUE, « Parodie et satire : l'exemple de *Macbett* d'Eugène Ionesco », *op. cit.*, p. 349.

³⁰⁸ FABCARO, *Open bar. 02*, *op. cit.*, p. 17.

³⁰⁹ D. SANGSUE, « Parodie et satire : l'exemple de *Macbett* d'Eugène Ionesco », *op. cit.*, p. 350.

³¹⁰ T. GROENSTEEN, *Parodies*, *op. cit.*, p. 232 et T. GROENSTEEN, « Comique », dans *Le Bouquin de la BD*, Paris, Robert Laffont ; Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 160.

³¹¹ D. SANGSUE, « Parodie et satire : l'exemple de *Macbett* d'Eugène Ionesco », *op. cit.*, p. 350.

amplifications³¹². Quant à la satire parodique, elle est présente également dans certaines de nos bandes dessinées, et nous pourrions par exemple envisager sous cette catégorie les procédés parodiques de *Et si l'amour c'était aimer*. Ainsi, la scène de reconnaissance triviale sert bien à railler les techniques habituelles des romans-photos, tout comme l'exhibition de la résolution heureuse de l'intrigue, soulignée par les formules tautologiques analysées précédemment. Satire parodique et parodie satirique sont à envisager ensemble, et un même texte peut parfaitement relever de ces deux catégories³¹³.

Cependant, la notion de satire semble poser un problème de compatibilité avec le nonsense, notamment en ce qui concerne les objectifs que poursuit le satiriste. Pascal Debailly, dans son examen des fondements de la satire, déduit en effet des principes qui contredisent le principe du nonsense. Certes, il reconnaît que le registre de la satire peut s'appliquer à n'importe quel texte et que la satire « résulte largement d'un *déni de dignité* personnelle³¹⁴ », ce qui s'applique à notre corpus dans la mesure où on y trouve plusieurs références au peu de considération sociale concédé au métier d'auteur de bandes dessinées³¹⁵ et où la figure de Fabcaro est assez présente. En revanche, l'origine de la satire est selon Pascal Debailly une « angoisse fondamentale³¹⁶ » face à un monde dans lequel l'idéal et l'épopée sont devenus impossibles, angoisse dont nous avons vu qu'elle ne s'exprime pas dans le nonsense. De plus, les deux effets principaux que la satire est censée produire ne correspondent pas non plus au nonsense.

Tout d'abord, la satire serait un « mécanisme de régulation sociale et un processus de civilisation³¹⁷ » et relèverait donc des « pratiques informelles de socialisation qui favorisent la bienveillance ou la politesse³¹⁸ », opinion partagée par Linda Hutcheon³¹⁹. Or, le nonsense que nous avons analysé dans nos œuvres est au contraire caractérisé par sa démythification de la régulation sociale et sa violence, d'autant que les relations entre des personnages préoccupés uniquement d'eux-mêmes ne sont absolument pas régulées par la bienveillance. Ensuite, le satiriste serait guidé par « une mystique du verbe et de la vérité, par la quête d'une épiphanie

³¹² *Ibid.*, p. 356, 357 et 359.

³¹³ *Ibid.*, p. 353.

³¹⁴ P. DEBAILLY, « Poétique de la satire », *Revista de estudos literários*, vol. 7, Coimbra University Press, 2018, p. 24.

³¹⁵ FABCARO, *Moon River*, *op. cit.*, p. 59 et FABCARO, *Zai zai zai zai*, *op. cit.*, p. 24, 25, 27, 35, 48 et 53.

³¹⁶ P. DEBAILLY, « Poétique de la satire », *op. cit.*, p. 35.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

³¹⁹ L. HUTCHEON, « Ironie, Satire, Parodie », *op. cit.*, p. 146.

de la vérité dans le verbe³²⁰ », ce qui ferait de la satire un « détergent » qui « nettoie la parole du mensonge et des excès de la flatterie ; elle lui redonne du sens et de la crédibilité »³²¹. Là encore, notre corpus dément ces affirmations : le nonsense montre l'impossibilité de trouver la vérité dans une langue essentiellement ambiguë et démultiplie les sens possibles sans se préoccuper d'une vérité unique. S'il est un détergent, c'est seulement en ce qu'il décrédibilise les discours assertifs.

Le nonsense n'est donc pas compatible avec une conception classique de la satire et de ses implications. Pourtant, il demeure indéniable que notre corpus est nonsensique, qu'une parodie satirique s'y trouve malgré tout, et que l'on semble même pouvoir y identifier une satire sans parodie. Pour résoudre cette aporie, il convient sans doute d'élargir le sens donné à la satire, en suivant les réflexions de Paul Aron. En effet, il insiste non tant sur la satire que sur une « relation satirique » analysable en fonction de trois instances spécifiques : « un énonciateur indigné par une situation et construisant une scène destinée à faire rire sur laquelle paraîtront, déformés ou transposés, les agents ou les causes de cette situation »³²². Cette relation satirique existe à partir du moment où le récepteur la présuppose à la lecture d'un texte donc il peut « transformer en satire à peu près n'importe quelle production artistique, médiatique ou textuelle dont [il] imagine qu'elle est produite par un triangle satirique³²³ », triangle qui réunit les trois instances ci-dessus. Cela implique qu'en fonction du lecteur, « une même production peut recevoir plusieurs qualifications³²⁴ », être interprétée comme de la satire ou non. S'il est perçu comme tel, un texte de notre corpus peut donc logiquement impliquer une relation satirique, d'autant que nous avons déjà observé que des références à la réalité contemporaine ancrent nos bandes dessinées dans un univers référentiel actuel et que le nonsense est en lien avec la société³²⁵. Or, la « relation privilégiée à l'actualité est une des constantes essentielles de la satire³²⁶ ». On pourrait donc affirmer que notre corpus contient bien une relation satirique avec des cibles extratextuelles mais il ne vise pas à déplorer un passé idéal ni à rétablir les vraies valeurs de la société, et en cela il n'est pas une satire classique. Comme le résume Jean Rime, le nonsense n'est pas dirigé contre un sens précis,

³²⁰ P. DEBAILLY, « L'Éthos du poète satirique », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, vol. 57, n° 1, PERSEE Program, 2003, p. 87.

³²¹ P. DEBAILLY, « Poétique de la satire », *op. cit.*, p. 28.

³²² P. ARON, « La Satire », dans *L'Empire du rire*, Paris, CNRS éditions, 2021, p. 286.

³²³ *Ibid.*, p. 291.

³²⁴ *Id.*

³²⁵ N. CORNWELL, *The Absurd in Literature*, *op. cit.*, p. 19.

³²⁶ P. ARON, « La Satire », *op. cit.*, p. 286.

il l'est contre le principe même du sens – appelons le *senséité* –, véhiculé par le langage et substrat de toute idéologie sociale ou littéraire. Cette qualité lui permet d'être intertextuel, parodique et satirique sans attaquer une cible univoque, mais en visant plutôt les contraintes institutionnelles pesant sur cette senséité³²⁷.

Par ailleurs, il ne faut pas exclure non plus que notre corpus puisse parfois sortir du nonsense pour relever uniquement de la satire³²⁸ puisqu'il s'agit de bandes dessinées qui ne se cantonnent évidemment pas à un seul genre.

B) REJET DU SENS COMMUN ET DES POSTURES IDENTITAIRES : PEUT-ON ENVISAGER UNE PERSPECTIVE POLITIQUE AU NONSENSE ?

1. Des cibles privilégiées et récurrentes de la parodie satirique et de la satire

Parmi les objets tournés en dérision dans notre corpus, il est possible de relever un certain nombre de constantes. Ces cibles sont représentées par le nonsense d'une façon qui crée un effet transgressif et satirique – que cet effet passe ou non par la parodie satirique. Cet effet peut alors avoir une dimension politique, parce qu'il décrédibilise des hommes ou des sujets politiques mais aussi plus largement parce qu'il se moque des institutions conventionnelles, des catégories sociales ou du sens commun dominant.

En premier lieu, Fabcaro s'en prend aux cibles plutôt habituelles des journaux satiriques comme *Le Canard Enchaîné*, à ceci près que la satire n'est ici jamais directe mais toujours mise en scène pas le nonsense. Ainsi, les attaques *ad hominem* qui tournent en dérision les pouvoirs politiques sont relativement implicites. Par exemple, notre corpus évoque nommément deux fois l'homme politique François Bayrou, une fois dans *Formica* et l'autre dans *Moon River*, mais cette évocation n'est pas directe. Dans un cas, François Bayrou est identifié comme un gourou de secte (« les témoins de François Bayrou³²⁹ ») et dans l'autre comme une personnalité dont la vie fait l'objet d'article de magazines people³³⁰. Ce décalage d'identification par rapport à la réalité le décrédibilise ainsi que son discours politique, assimilé au mieux à des paroles populistes, au pire à des dérives sectaires. De même, si on note dans *Formica*³³¹ une référence directe au président de la République Emmanuel Macron, celle-ci est non seulement entre parenthèses mais dans une bulle plus petite que les autres : « (En plus bonjour les prix, merci Macron...) ». Cette planche est particulièrement nonsensique, pour des

³²⁷ J. RIME, « Le Nonsense », *op. cit.*, p. 397.

³²⁸ D. SANGSUE, « Parodie et satire : l'exemple de Macbett d'Eugène Ionesco », *op. cit.*, p. 363.

³²⁹ FABCARO, *Formica*, *op. cit.*, p. 29.

³³⁰ FABCARO, *Moon River*, *op. cit.*, p. 23.

³³¹ FABCARO, *Formica*, *op. cit.*, p. 16.

raisons que nous avons déjà explicitées, et l'allusion au président et à l'augmentation des prix de l'essence en surenchérit l'effet grâce à la remarque insolente du pilote, d'autant que la publication de la bande dessinée en 2019 fait suite à la crise des gilets jaunes. Les hommes politiques en général sont également mis en cause, sans en accuser un en particulier, notamment par rapport à la manière condescendante dont ils s'adressent à la population : soit ils se trompent par négligence en lisant un discours³³², soit ils mentent éhontément après un accident pétrochimique³³³. Dans ces deux cas, le mépris et la nonchalance avec lesquels ils traitent le sujet sont représentés par la répétition ou la surenchère de leurs erreurs qui fait basculer les planches dans le nonsense. Les forces de l'ordre sont une autre cible privilégiée de notre corpus, plutôt fréquente aussi dans la satire politique dans la mesure où elles dépendent de l'exécutif et représentent le pouvoir en place. Ainsi, dans *Zai zai zai zai*, tous les membres de la police sont caractérisés par leur idiotie, même par comparaison avec les autres personnages de nos bandes dessinées, et cette idiotie est tellement exagérée qu'elle va jusqu'au nonsense. Par exemple, le commissaire est incapable de comprendre l'implicite d'un énoncé³³⁴, des policiers ne savent pas quelle langue est parlée en Lozère³³⁵ et un médiateur pense que le mot « hypokhâgne » n'existe pas³³⁶. Au-delà du simple nonsense, le lecteur peut interpréter ces planches via le prisme d'une relation satirique dans laquelle le manque de discernement et de culture des policiers de la fiction trouverait son origine dans un manque des policiers de la réalité. Un autre type de personnes dont l'idiotie est mise en valeur dans un objectif satirique est celui des entrepreneurs, à travers le système du brainstorming, dont la sottise est rendue patente par les réponses inadéquates des personnages qui semblent incapables de faire preuve de pertinence³³⁷.

Ensuite, l'effet satirique peut ressortir du langage du nonsense, qui souligne les habitudes de langage d'une catégorie de personnes en les rendant ridicules. C'est le cas pour le discours journalistique, le discours nostalgique et celui d'une classe sociale favorisée et exagérément progressiste et écologiste. Dans ce premier cas, les emplois abusifs du conditionnel sont désignés comme le symptôme d'un discours journalistique qui formule des hypothèses souvent alarmistes pour maintenir l'attention des lecteurs sans fondement. Pour ne

³³² FABCARO, *Open bar. 01*, op. cit., p. 18.

³³³ FABCARO, *Open bar. 02*, op. cit., p. 32.

³³⁴ FABCARO, *Zai zai zai zai*, op. cit., p. 12.

³³⁵ *Ibid.*, p. 45.

³³⁶ *Ibid.*, p. 54.

³³⁷ FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?*, op. cit., p. 8 et 34, et FABCARO, *Open bar. 02*, op. cit., p. 39.

prendre qu'un exemple extrait de *Zai zai zai zai*,³³⁸ on remarque que, si la journaliste reporter commence par reconnaître son ignorance, « nous ne savons absolument pas ce qu'il se passe », elle construit son discours à partir de déductions de plus en plus hypothétiques au conditionnel qui commencent par « il pourrait s'agir d'une prise d'otage » jusqu'à imaginer sans autre information que des enfants malades kidnappés « nécessiteraient un soin médical urgent ». La conclusion de fin du journaliste, « Nous vous retrouverons plus tard pour de plus amples suppositions », qui détourne la phrase topique « Nous vous retrouverons plus tard pour de plus amples informations », parachève d'accuser ces procédés journalistiques mécaniques et trompeurs. Dans le second cas, la parodie du discours nostalgique réactionnaire est visible dans *Formica*, lorsque les membres de la famille racontent à Clara combien leur enfance était difficile³³⁹. Or, la scène devient nonsensique en plusieurs points. Une cacophonie est créée par la multiplication des phylactères au-dessus des personnages. Le discours se fragmente puisque certains de ces phylactères contiennent un terme unique comme « valeurs » ou « nostalgie », d'autant que les répétitions et les hyperboles ajoutent à la surenchère. En effet, si l'on peut éventuellement admettre l'affirmation « mon ballon de foot c'était un caillou », il est rigoureusement impossible d'accepter celle selon laquelle « mon vélo, c'était un noyau d'olive ». Ce glissement vers le nonsense, permis par la parodie poussée à son apogée, conduit à un effet satirique dans la mesure où le langage nostalgique ne peut plus être pris au sérieux. Dans le troisième cas, le langage d'une classe sociale privilégiée mais prétendument engagée, déjà visée par Claire Bretécher dans sa série *Les Frustrés*, est mis en valeur par des procédés d'insistance. À plusieurs reprises, des expansions du nom sont ajoutées à des termes quotidiens, dans l'objectif affiché de montrer leur qualité. La communication en est rendue plus ardue parce que les répliques des personnages s'allongent, avec le remplacement du nom « radis » par le groupe nominal « radis issu de l'agriculture raisonnée » par exemple³⁴⁰. Les précisions « pour le climat », « dans les énergies renouvelables » ou « avec un ami homosexuel » peuvent être interprétées dans cette même logique d'expansion abusive. La seule explication suffisante pour justifier de contrevenir autant à la maxime de quantité est la volonté de mettre en avant les spécificités socialement positives de ces produits ou actions. Cette mise en avant devient donc une norme à respecter mécaniquement même si une position contraire peut être comprise à demi-mot³⁴¹. En effet, le fait de pointer l'attraction sexuelle de la personne avec qui l'on

³³⁸ FABCARO, *Zai zai zai zai*, *op. cit.*, p. 56-57.

³³⁹ FABCARO, *Formica*, *op. cit.*, p. 33.

³⁴⁰ FABCARO, *Zai zai zai zai*, *op. cit.*, p. 55.

³⁴¹ FABCARO, *Open bar. 01*, *op. cit.*, p. 23 et 33, et FABCARO, *Open bar. 02*, *op. cit.*, p. 30, 34 et 40.

déjeune sous-entend que cette attirance est suffisamment anormale pour justifier une précision, ce qui n'est justement pas une preuve de tolérance. L'effet satirique passe alors par la parodie du langage jusqu'au nonsense.

Par ailleurs, le nonsense montre l'inanité de la pensée complotiste en jouant de la construction argumentative de son discours. Cette pensée se définit en effet par des raccourcis de pensée abusifs, qui déduisent des conclusions à partir de postulats erronés ou déformés par une idéologie antisémite ou raciste. Le nonsense pousse au maximum ces raccourcis de pensée pour qu'ils apparaissent dans leur manque de logique. Cela se traduit par une simplification à l'extrême du discours à l'aide du marqueur typographique des flèches (« Jeudi → Judaïque → Juifs »)³⁴² ou au contraire par une exhibition des connecteurs forcés entre des propositions indépendantes les unes des autres³⁴³. La démonstration n'est alors plus crédible.

Enfin, l'effet satirique peut bénéficier de déplacements de situation caractéristiques du nonsense, provoquant alors un décalage entre la réponse du personnage et celle attendue par le lecteur. Par exemple, dans *Et si l'amour c'était aimer ?*, lorsqu'Henri découvre l'existence de son fils caché, il lui déclare « on va rattraper le temps perdu fiston... On ira à la pêche, on construira un petit moulin en bois qui tourne dans l'eau et on mangera du jambon, parce que rien n'est plus important que la tradition³⁴⁴ ». Or, il existe un décalage patent entre l'âge de son fils et ce discours traditionnel stéréotypé. Ce décalage est souligné par son fils mais sa réponse « Vas-y c'est bon, tu me files pas d'ordres, j'ai pas douze ans » témoigne pourtant plus de la mentalité d'un adolescent révolté que de celle d'un adulte, ce qui participe du nonsense au-delà de la ridiculisation des idéaux nostalgiques. De même, toute l'intrigue de *Zai zai zai zai* est construite sur un déplacement du discours sécuritaire envers une cible, un auteur de bandes dessinées, qui ne semble pas adéquate. Cela conduit à la subversion du discours qui vise habituellement les populations défavorisées ou immigrées avec des phrases comme « Je te les [les auteurs de bandes dessinées] foutrais tous dans un charter moi et hop, direction Bruxelles » ou « C'est facile de chanter ça quand on habite tranquille dans le 16^{ème} et qu'on a aucun auteur de BD dans son quartier »³⁴⁵. Ces déplacements peuvent aller jusqu'à des renversements, qui fonctionnent comme des raisonnements par l'absurde : en présentant une situation problématique comme parfaitement banale, cela en exhibe le caractère problématique. Ce caractère peut être causé par une acceptation de ce qui est normalement refusé par le sens

³⁴² FABCARO, *Zai zai zai zai*, *op. cit.*, p. 38 et 70.

³⁴³ FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?*, *op. cit.*, p. 43 et FABCARO, *Moon River*, *op. cit.*, p. 39.

³⁴⁴ FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?*, *op. cit.*, p. 47.

³⁴⁵ FABCARO, *Zai zai zai zai*, *op. cit.*, p. 49 et 53.

commun, voire sanctionnée par la loi mais qui transparait à mots couverts dans certains discours. Ainsi, dans *Formica*, les personnages assument totalement de tenir une discussion raciste, tout comme dans *Open bar* avec la critique à caractère xénophobe des bénéficiaires d'allocations ou le choix de visiter un pays du tiers-monde pour feindre la charité. Dans ce même ouvrage, un exercice scolaire institutionnalise les discriminations causées par un patronyme à consonnance étrangère³⁴⁶. Ces renversements nonsensiques permettent, en prenant à contre-pied ce qui est attendu par le lecteur de sens commun, de provoquer une décrédibilisation satirique et de pointer du doigt des sous-entendus xénophobes.

Parmi les cibles visées par la relation satirique, il est donc possible d'en identifier des récurrentes et de les classer en fonction de la manière dont le nonsense s'y prend pour les décrédibiliser, que ce soit par le langage, des déplacements de situation... Dans tous les cas, nous remarquons que le nonsense, en multipliant ses cibles, ne se cantonne pas à un type de satire spécifique et, au lieu de se réduire à un sens univoque, agrandit le nombre de ses lectures potentielles, qui ne s'excluent pas les unes des autres.

2. Mise à nu de la norme sociale par la représentation de sa violence

La dimension satirique de notre corpus passe également par le dévoilement, grâce au nonsense, des ressorts de la société et des rapports de force qui sous-tendent les relations humaines³⁴⁷. Cette mise à nu peut être interprétée comme politique puisque le nonsense refuse de les faire passer pour normales en les mettant en scène dans leur arbitraire.

La première façon de mettre à nu la norme sociale est de récuser les formes d'expression de la civilité, soit en d'autres termes de mettre au jour les stratégies de politesse qui régissent habituellement les relations entre les personnages. Les stratégies de politesse correspondent au « respect des bonnes manières, des règles de bienséances³⁴⁸ ». Ainsi que le note Célia Schneebeli : « tout le jeu du nonsense consiste à les défaire pour en exhiber les mécanismes tout autant que l'aspect mécanique³⁴⁹ ». L'impolitesse est ainsi pratiquée assez systématiquement dans notre corpus, c'est-à-dire que les personnages s'adressent les uns aux autres avec violence. Par exemple, dans *Moon River*³⁵⁰, Hernie Baxter interpelle la domestique

³⁴⁶ FABCARO, *Formica*, *op. cit.*, p. 11-12, FABCARO, *Open bar. 01*, *op. cit.*, p. 17 et 20, et FABCARO, *Open bar. 02*, *op. cit.*, p. 4 et 11.

³⁴⁷ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, *op. cit.*, p. 293.

³⁴⁸ Politesse. *TLFI* [en ligne]. Nancy, CNRTL, 2012 [consulté le 28/05/2024].

<https://www.cnrtl.fr/definition/politesse>.

³⁴⁹ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, *op. cit.*, p. 274.

³⁵⁰ FABCARO, *Moon River*, *op. cit.*, p. 10.

de Betty Pennyway en la désignant par le vocable grossier et dégradant de « bonniche ». Lorsque celle-ci le reprend en précisant par une périphrase qu'elle est « agente d'entretien à domicile préposée aux espaces intérieurs », sa réplique n'apporte aucune information supplémentaire. Elle n'a pas d'autre but que de faire comprendre au lieutenant qu'il a commis une impolitesse dans sa désignation et de rétablir un semblant de politesse. D'ailleurs, celui-ci s'excuse brièvement en disant « oui pardon, c'est ce que je voulais dire ». À proprement parler, « bonniche » et « agente d'entretien à domicile préposée aux espaces intérieurs » signifient effectivement la même chose et désignent la même fonction. Toutefois, qualifier une personne de « bonniche » donne à entendre de la part de l'interlocuteur une intention de la dévaloriser, et c'est bien parce que le lieutenant de police se considère dans une position sociale dominante par rapport à la femme de ménage qu'il peut se le permettre, ce que le nonsense dévoile par contraste. De même, dans *Open bar*³⁵¹ (figure 14), les rapports de force du monde de l'entreprise sont satirisés grâce au détournement des « politesses d'usage » de la rédaction d'un courriel professionnel qui se conclut par « “Cordialement”, suivi d'un émoji de bite qui danse ». Cette conclusion inhabituelle fait entrer la situation dans le burlesque, non seulement avec le terme grossier « bite » mais avec l'image du mouvement accompli par cet émoji. Cela contraste avec le discours spécialisé précédent du chef d'entreprise et sa représentation graphique, qui réunit toutes les caractéristiques stéréotypées d'un homme sérieux : costume, cravate, lunettes rectangulaires, position droite mains sur les hanches et regard au loin. L'effet nonsensique est également renforcé par l'absence de réaction de la secrétaire et la rupture avec les formules de politesse d'un courriel, conventions particulièrement strictes. Il s'agit sans doute de faire référence au sexisme omniprésent dans le monde de l'entreprise mais peut-être plus encore de montrer dimension arbitraire des rituels sociaux acceptés par tous.

³⁵¹ FABCARO, *Open bar. 01, op. cit.*, p. 24.

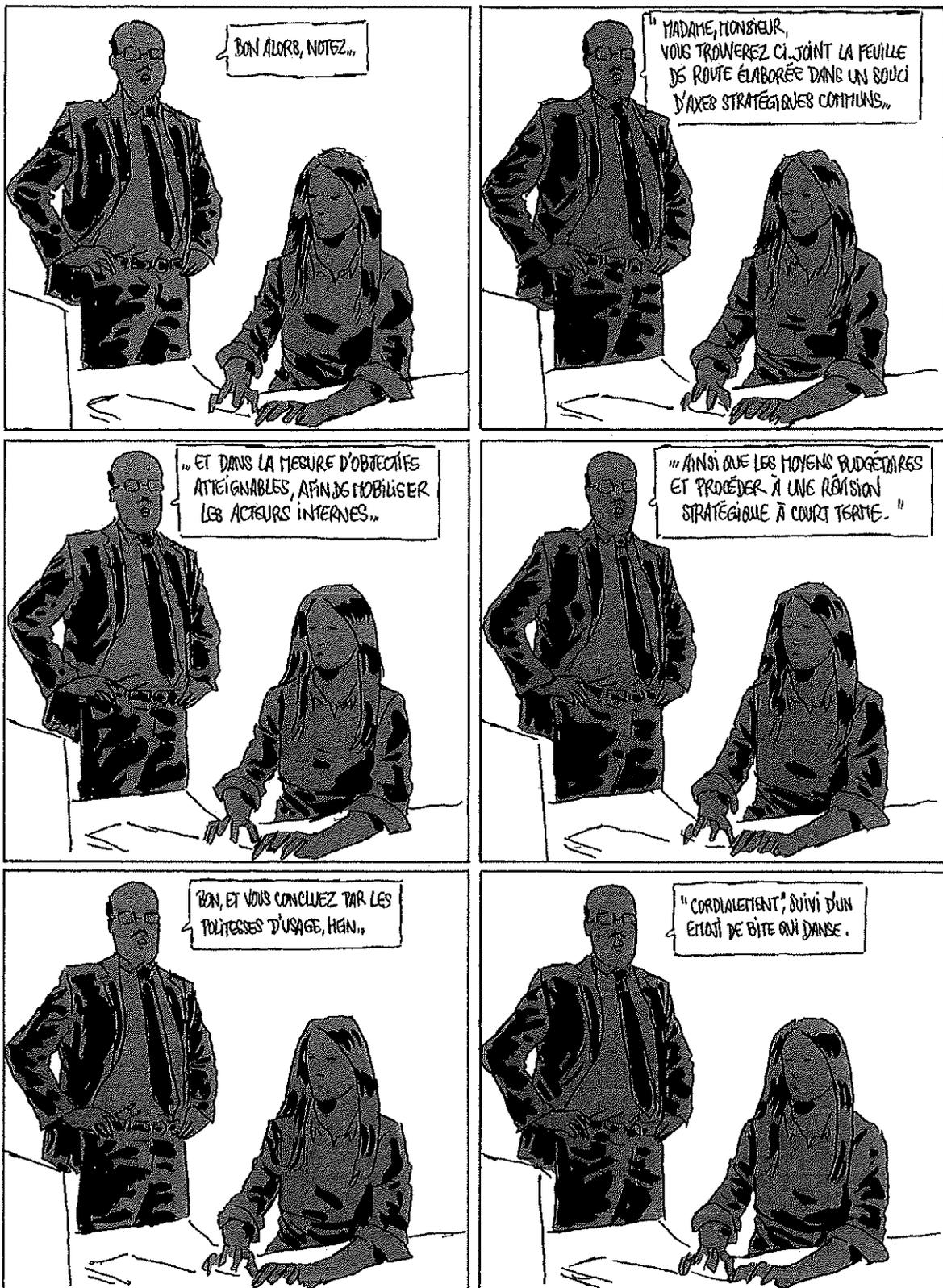


Figure 14 – scan de Fabcaro, *Open bar. 01*, Paris, Delcourt, 2019, p. 24

Cependant, la politesse ne passe pas forcément par des formules toutes faites, que le nonsense peut détourner, mais également par le respect d'un certain code de conduite. Ainsi, l'irruption subite de mots grossiers ou d'insultes dans des contextes *a priori* inappropriés, une exposition d'art contemporain par exemple³⁵², participe de la déconstruction des règles de savoir-vivre conventionnelles puisqu'elle dévoile en creux un autre schéma possible des rapports humains. Le code de conduite de la politesse s'exprime aussi par l'attitude des personnages les uns envers les autres, dans la mesure où il s'agit de respecter chacun pour garantir la bonne tenue des relations sociales. Les personnages de notre corpus sont pourtant prompts à faire immédiatement remarquer lorsque l'un d'entre eux commet une erreur, alors que la politesse demanderait de la discrétion, surtout lorsque la remarque prend place dans un contexte coercitif. Dans *Zai zai zai zai*³⁵³, alors que le médiateur de la police est en négociation avec Fabrice, il tente de le persuader de se rendre au nom de la clémence de la future sentence. Or son adjoint, en arrière-plan de la vignette, marque à deux reprises son accord avec Fabrice au lieu d'abonder dans le sens de son supérieur. Ici, dans un reversement typiquement nonsensique, le souci de la vérité passe subitement avant le respect et la politesse dus par l'adjoint à sa hiérarchie. Pour toutes ces raisons, le nonsense est bien « incompatible avec la politesse³⁵⁴ » puisqu'il refuse son vernis social.

Dans notre corpus, la figure de l'enfant est un parfait révélateur de l'arbitraire des normes de comportement d'une société, que ce soit dans le cas du comportement des adultes envers eux ou le contraire. Dans le premier cas, ces réactions sont caractérisées par une violence qui contrevient au sens commun. Cette violence peut passer par un discours agressif, comme au moment où l'un des adultes de *Formica* coupe la parole à Clara en lui disant « Tais-toi ma chérie, tu casses les couilles à tout le monde³⁵⁵ ». L'ordre à l'impératif est renforcé par la vulgarité de l'expression « casser les couilles » et par le contraste avec l'appellation hypocoristique « ma chérie ». La réaction du lecteur est d'autant plus forte que les enfants correspondent à un archétype de l'innocence à protéger et que le sens commun tend plutôt à inciter à prohiber les expressions grossières face à eux. De plus, au lieu de minimiser les situations difficiles auxquelles ils peuvent être confrontés, les adultes les leur présentent sans détour, à l'image de la mère de famille qui justifie à son fils la présence d'un intrus dans sa

³⁵² FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?*, op. cit., p. 14.

³⁵³ FABCARO, *Zai zai zai zai*, op. cit., p. 59.

³⁵⁴ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, op. cit., p. 304.

³⁵⁵ FABCARO, *Formica*, op. cit., p. 35.

salade par la menace d'avoir « un cancer des testicules³⁵⁶ ». Dans le deuxième cas, celui du comportement des enfants eux-mêmes, le plus frappant est sans doute la perte de l'innocence et la crudité de leurs propos qui prennent au pied de la lettre, jusqu'au nonsense, l'adage selon lequel la vérité sort de leur bouche. Un contraste opère entre les propos des enfants et leur âge, lorsque l'un d'entre eux fait l'hypothèse que le personnage d'un conte se fasse « importuner sexuellement », ou lorsqu'une adolescente souhaite participer à une « partouze »³⁵⁷. Le contraste se trouve renforcé par l'allusion au domaine sexuel dont les adultes considèrent qu'il est antinomique avec l'univers de l'enfance. L'effet satirique passe dans le rapport aux enfants par la présentation de la violence qui peut ressortir du comportement des adultes ou de la société, toujours en jouant du nonsense. En effet, le sens est incertain dans la mesure où le lecteur est laissé face à sa propre compréhension d'une situation présentée comme normale puisqu'aucun jugement moral ne ressort des autres personnages ni du narrateur.

Une dimension politique ressort bel et bien d'une telle mise à nu des comportements sociaux puisque le nonsense les met en scène dans leur arbitraire et présente les rapports de force qu'ils tentent de dissimuler.

3. Engagement d'une performativité dans la mise en jeu du lecteur

Le refus qu'engage le nonsense de prendre quoi que ce soit pour acquis a un effet politique dans la mesure où le lecteur se retrouve à remettre en question ses propres certitudes et raccourcis de pensée induits par le sens commun. Les jeux du nonsense sont ainsi performatifs, dans la mesure où ils engagent le lecteur à mettre à distance et à démystifier son rapport au langage et à la société : au moment de la disjonction nonsensique, la perturbation du sens est révélée et la certitude jamais remise en cause se fait soudainement incertaine.

L'absence de prise au sérieux des interactions entre les personnages est particulièrement perceptible dans les cas où le jeu est mis en scène, ce qui se produit assez souvent car, comme le rappelle Célia Schneebeli, « il n'y a souvent, pour les locuteurs nonsensiques, qu'un pas de la conversation au jeu³⁵⁸ ». Ce jeu peut être « jeu-*ludus* », régi par des règles dans le but de gagner, ou « jeu-*paidia* », régi par la seule dimension de plaisir, différence que la chercheuse établit d'après les travaux de Roger Caillois³⁵⁹. Le nonsense investit alternativement ces deux dimensions du jeu mais c'est le jeu-*ludus* qui nous intéresse principalement ici en ce que les

³⁵⁶ FABCARO, *Open bar. 01, op. cit.*, p. 3.

³⁵⁷ FABCARO, *Open bar. 02, op. cit.*, p. 17 et 31.

³⁵⁸ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python, op. cit.*, p. 280.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 281.

joueurs sont censés avoir connaissance des règles conventionnelles, même s'ils peuvent les enfreindre. Tant que les joueurs respectent les règles, il n'est pas nécessaire de les rappeler et le jeu passe ainsi inaperçu pour les personnes qui ne savent pas qu'il se déroule. La plupart du temps, le lecteur n'en prend conscience que lorsque l'un des personnages fait remarquer une entorse aux règles. L'interrogation des voisins de Fabrice dans *Zai zai zai zai* (figure 15) est assez exemplaire à cet égard³⁶⁰, mais se retrouve de façon similaire dans *Moon River*.³⁶¹ Pendant les quatre premières vignettes du gaufrier, le même schéma se répète : le journaliste pose une question fermée aux voisins de Fabrice et le couple y répond en reprenant mot pour mot le thème de la question, assortit d'un « Oh oui » d'assentiment. À la cinquième vignette cependant, le journaliste change légèrement la formulation de sa question mais le couple y répond comme aux précédentes. La vignette suivante a un effet de chute puisque la réplique du journaliste signale que le couple, qui n'a pas remarqué la différence de formulation, vient de perdre à un jeu. Il leur déclare en effet « Perdu, j'avais pas dit "diriez-vous" », ce à quoi le couple réagit en riant, mais d'un rire jaune assorti de l'insulte « l'enculé », comme s'il prenait conscience avec un amusement déçu de sa défaite. Le lecteur, seul à ne pas avoir eu connaissance du jeu, semble s'être fait avoir lui-même en interprétant le début de la planche comme une interview sérieuse uniquement. Cet effet de désacralisation, d'autant plus grand que le lecteur se retrouve à devoir changer son interprétation *a posteriori*, est encore plus patent lorsqu'il touche les institutions qui sont censées garantir le respect de la démocratie – l'Assemblée nationale par exemple³⁶². Dans ce cas, le rappel des règles du jeu, à savoir huer lorsque son adversaire prend la parole, conduit le lecteur à se demander dans quelle mesure les acteurs politiques jouent un rôle préétabli. Le jeu paraît à la fois omniprésent mais ne se révèle qu'à de rares moments, ce qui concourt à l'indétermination du sens pour le lecteur³⁶³. Celui-ci est alors incité à toujours chercher la règle du jeu, à se demander ce qui en fait partie ou non, dans notre corpus mais également hors de la fiction. Le jeu ne semble plus gratuit mais sa justification intéressée n'est pas évidente non plus tant le nonsense se refuse à être pris au sérieux³⁶⁴.

³⁶⁰ FABCARO, *Zai zai zai zai*, *op. cit.*, p. 22.

³⁶¹ FABCARO, *Moon River*, *op. cit.*, p. 24.

³⁶² FABCARO, *Zai zai zai zai*, *op. cit.*, p. 30.

³⁶³ W. TIGGES, *An Anatomy of Literary Nonsense*, *op. cit.*, p. 54.

³⁶⁴ R. BENAYOUN, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, *op. cit.*, p. 15.

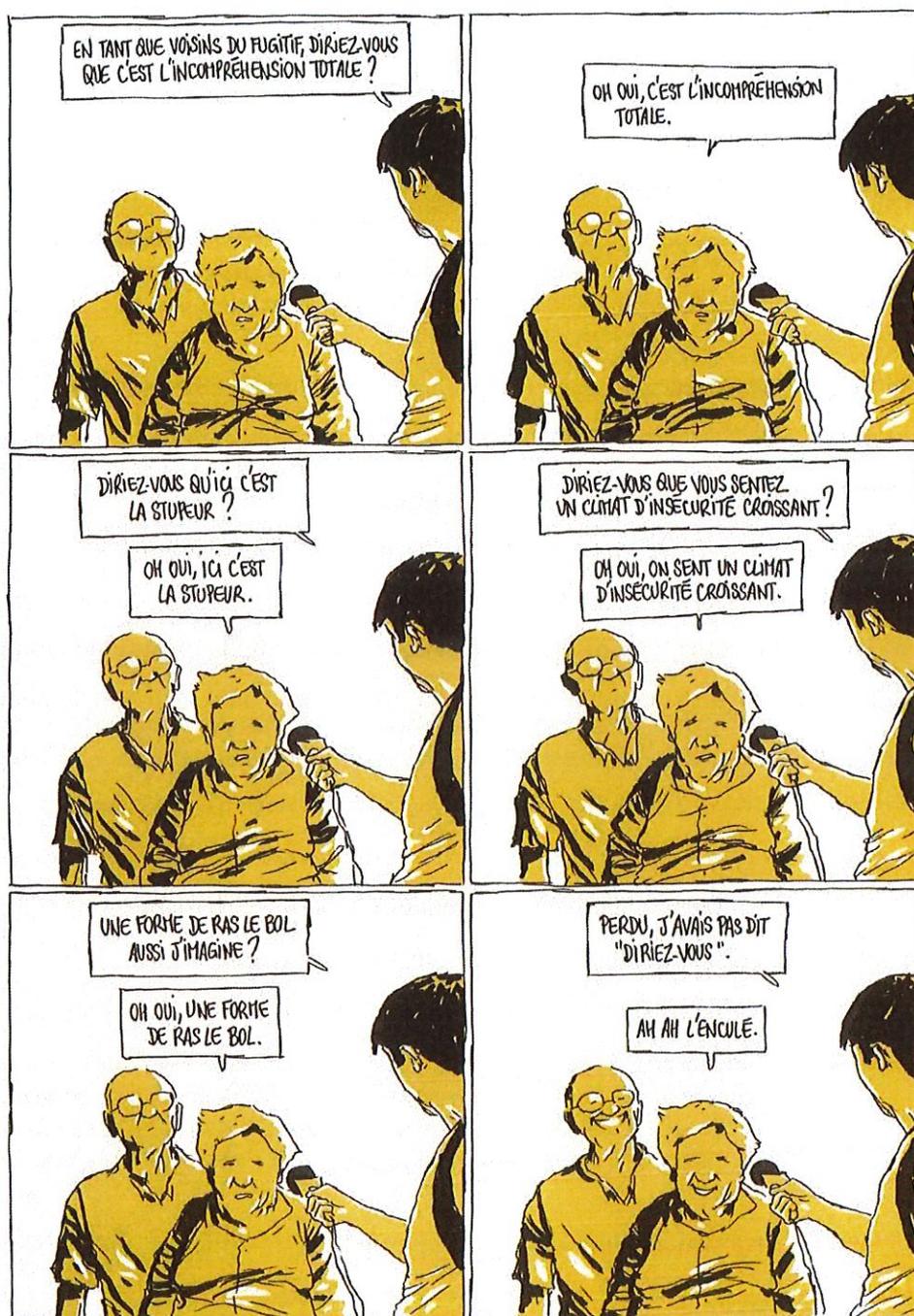


Figure 15 – scan de Fabcaro, *Zai zai zai zai*, Montpellier, 6 pieds sous terre, 2015, p. 22

Robert Benayoun en déduit une conséquence politique au nonsense qui « tend à désorganiser le monde par la bande, à coups perfides d'incongru³⁶⁵ ». Cette désorganisation

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 16.

systématique du monde du nonsense n'est jamais résolue, ce qui en fait sa particularité, à la différence du monde à l'envers du carnaval qui n'est qu'une parenthèse cathartique avant un retour à l'ordre et au sérieux, comme le remarque Nicolas Crémona³⁶⁶. Nous pourrions donc, suivant Jean Rime, caractériser ainsi l'effet du rire du nonsense chez le lecteur :

Aussi ce rire principalement ludique s'épanouit-il également comme un rire transgressif. Il naît de l'incongruité, de l'infraction à une norme, qui n'est pas occasionnelle, comme dans la simple plaisanterie aussitôt ramenée à l'ordre du discours, mais qui devient systémique.³⁶⁷

Cette transgression érigée en système fait usage du « potentiel risible de tout discours à prétention sérieuse³⁶⁸ ». En d'autres termes, le moindre discours qui se voudrait réfléchi et important est tourné en dérision, à l'image du discours amoureux dans *Et si l'amour c'était aimer ?*. Même si le sujet de la bande dessinée est une histoire sentimentale, sa parodie par le nonsense est tellement systématique qu'il devient impossible de prendre au sérieux ces discours. Ainsi, au moment où Michel se questionne avec emphase sur le pouvoir de l'art pour représenter le sentiment amoureux, discours qui finit en apothéose par la métaphore « l'amour et l'art ne sont-ils pas deux frères siamois nés d'une même matrice divine ? », Bruno le rabroue par la raillerie « Fais pas le con Michel »³⁶⁹. La portée grossière de cette raillerie contraste avec le discours précédent et met en évidence le ridicule de Michel, dont le discours est décrédibilisé. Une fois encore, ce doute concernant le potentiel risible du sérieux peut conduire le lecteur à tourner en dérision des situations qui se déroulent dans la réalité.

En cela, Ann Miller dans son article sur la politique en bande dessinée peut affirmer :

On peut tracer une ligne droite entre la dérision des humoristes des années 1970 envers tout ce qui est bien-pensant et complaisant et celle de Fabcaro dans *Zai zai zai zai* (2015), où les réactions réflexes provoquées par la fuite d'un jeune homme après un (non-) délit démontrent l'absurdité de la hantise sécuritaire.³⁷⁰

Ce sont bien les disjonctions du nonsense qui permettent de railler les discours sécuritaires et de prouver leur inanité, grâce à une transgression satirique. En revanche, il serait sans doute plus juste d'employer le verbe « montrer » plutôt que « démontre[r] l'absurdité de la hantise sécuritaire ». En effet, notre corpus ne fait pas à proprement parler une démonstration argumentée par des explications étayées avec des expériences pour établir la vérité d'une

³⁶⁶ N. CREMONA, « Le Nonsense », *op. cit.*

³⁶⁷ J. RIME, « Le Nonsense », *op. cit.*, p. 395.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 397.

³⁶⁹ FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?*, *op. cit.*, p. 39.

³⁷⁰ A. MILLER, « Politique », dans *Le Bouquin de la BD*, Paris, Robert Laffont ; Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 607.

proposition³⁷¹, justement parce que le nonsense ne considère pas qu'il existe une vérité ni un sens univoques. Il se contente de montrer au lecteur que ceux qui affirment le contraire sont risibles. En cela, il n'a pas une ambition politique, il ne propose pas de remplacer le discours qu'il met en question par un autre discours et, ainsi que le signale Neil Cornwell, on ne peut pas véritablement avoir une lecture symbolique du nonsense en fonction d'une idéologie³⁷². Ainsi, dans *Open bar*, lorsqu'un homme veut mettre un « samoussa » dans l'urne de vote³⁷³, il ne s'agit pas d'un symbole pour critiquer un quelconque parti ni une orientation politique. Cette planche montre plutôt l'incompréhension du sens de la démocratie et de l'action de voter puisque la confusion de l'électeur provient du fait qu'il pensait « qu'on pouvait mettre ce qu'on voulait ».

La réflexion critique du lecteur est donc engagée à la lecture de notre corpus par les ressorts du nonsense et ses effets parodiques et satiriques. Le lecteur passe ainsi d'une attitude de certitude quant au fonctionnement du langage ou de la société à « une acceptation inquiète, toujours en suspens, aussi longtemps que dure la représentation, voire au-delà...³⁷⁴ ». Cet au-delà concerne bien le monde référentiel et le nonsense, en plus de s'en prendre à des cibles extratextuelles, peut finir par s'en prendre à son mode d'expression lui-même – le livre.

C) REFLEXIVITE ET AUTOFICTION : JEUX SUR LES REFERENTS JUSQU'À METTRE EN CAUSE L'OBJET-LIVRE LUI-MEME

1. Questions d'« intratextualité³⁷⁵ »

La dimension ludique du nonsense semble également résulter de la création d'un réseau de liens entre nos bandes dessinées. En effet, on retrouve dans notre corpus de nombreux indices d'« intratextualité », selon le concept de Kareen Martel, c'est-à-dire d'intertextualité au sein même des œuvres de Fabcaro. Or, l'intratextualité nous intéresse en ce qu'elle contribue à donner au texte en soi un aspect ludique qui s'ajoute aux situations incongrues, aux relations équivoques entre personnages, et aux décalages entre iconique et linguistique.

Dans notre corpus, l'intratextualité peut être perçue de façon évidente lorsque des références sont reprises dans des bandes dessinées différentes. Ces références peuvent

³⁷¹ Démonstration. *TLFI* [en ligne]. Nancy, CNRTL, 2012 [consulté le 29/05/2024].

<https://www.cnrtl.fr/definition/demonstration>.

³⁷² N. CORNWELL, *The Absurd in Literature*, op. cit., p. 22.

³⁷³ FABCARO, *Open bar*. 01, op. cit., p. 16.

³⁷⁴ J. RIME, « Le Nonsense », op. cit., p. 396.

³⁷⁵ K. MARTEL, « Les Notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, vol. 33, n° 1, 12 mai 2006, p. 93.

appartenir au monde référentiel, à l'image des deux allusions faites au chanteur réel François Feldman. Dans le premier cas, extrait de *Et si l'amour c'était aimer*³⁷⁶, il s'agit du brainstorming d'entreprise supervisé par Henri pendant lequel l'un des participants avance comme sujet de réflexion « François Feldman », ce qui n'est absolument pas adapté à la question d'Henri et participe de l'effet nonsensique provoqué par l'accumulation de proposition inadéquates. Dans le second cas, extrait du premier tome d'*Open bar*³⁷⁷, une épreuve sportive consiste à réaliser « un bonhomme de neige en forme de François Feldman », ce qui semble très surprenant dans le cadre des « JO d'hiver » et s'inscrit dans la continuité nonsensique de la « préparation de la moussaka ». Comme ce chanteur n'appartient pas au cercle des personnalités publiques les plus connues, les citations de son nom se remarquent plus et le lecteur peut établir un lien entre ces deux allusions mais sans pour autant leur trouver une véritable justification. Les références reprises peuvent également exister dans le cadre de nos bandes dessinées uniquement. Dans cette même planche d'*Open bar*, le sportif français qui réalise les épreuves se prénomme Jean-Paul, nom qui est répété aux vignettes trois et quatre. Or, dans le second tome d'*Open bar*³⁷⁸, le commentateur de la « finale d'introduction de couette dans sa housse de couette » donne le nom du sportif en s'exclamant « Allez Jean-Paul, on y croit, allez Jean-Paul !! ». Cette similarité appuyée par la répétition du prénom est un facteur de nonsense dans la mesure où le lecteur ne peut pas savoir s'il s'agit du même Jean-Paul ou pas. Certes, certains prénoms reviennent très fréquemment dans notre corpus, comme Sandrine ou Henri, sans se référer aux mêmes personnes, mais, comme il existe un cas indiscutable où le même prénom concerne le même personnage dans deux bandes dessinées différentes, Jean-Paul pourrait aussi bien être le même sportif. Ce cas est celui de « Nathalie Martois-Brossard » dans *Zai zai zai zai* et *Open bar*³⁷⁹ puisque dans ces deux bandes dessinées dont l'intrigue est pourtant bien différente ce personnage est journaliste, dessiné de façon similaire, avec le micro dans la main droite, les cheveux aux épaules et les mêmes manies de langages (le fait de commencer une phrase par « Écoutez » par exemple). Par conséquent, il est impossible pour le lecteur de résoudre la question de la correspondance entre les deux Jean-Paul, les indices de l'intratextualité ne sont pas définitifs, ce qui provoque un effet nonsensique.

L'intratextualité peut également se situer au niveau de la manière dont les thématiques sont traitées par le nonsense. Par exemple, dans *Et si l'amour c'était aimer ?*, au moment où

³⁷⁶ FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?*, op. cit., p. 8.

³⁷⁷ FABCARO, *Open bar. 01*, op. cit., p. 28.

³⁷⁸ FABCARO, *Open bar. 02*, op. cit., p. 21.

³⁷⁹ FABCARO, *Zai zai zai zai*, op. cit., p. 56-57 et FABCARO, *Open bar. 01*, op. cit., p. 10.

Bruno et son acolyte manigencent une vengeance contre Michel, Bruno fait la proposition suivante : « On pourrait l'inviter à une kermesse d'école de fin d'année³⁸⁰ ». Le lecteur de sens commun comprend qu'il s'agit d'une menace grâce au contexte et au cotexte mais cette menace reste relativement incompréhensible étant donné qu'une kermesse n'est pas un événement redoutable. En revanche, à la publication du second tome d'*Open bar* en 2020, trois ans après celle de *Et si l'amour c'était aimer ?*, une planche semble fournir une justification³⁸¹. Dans cette planche en itération iconique, les vignettes représentent une foule de parents venus assister à une « kermesse de fin d'année ». Les phylactères, qui proviennent du présentateur hors champ, annoncent le déroulement de la soirée selon un programme particulièrement rébarbatif avec une quantité hyperbolique de classes, « 356 classes de primaire et 278 de maternelle », des spectacles disharmonieux, « petite pièce hyper cucul, mal jouée », et une organisation répressive, « des CRS seront postés à l'entrée afin de bloquer tout parent qui serait tenté de partir après avoir vu son enfant ». Au regard de cette planche et en prenant en compte l'intratextualité, la proposition de Bruno paraît effectivement menaçante. Il faut néanmoins noter que le sens n'est pas tout à fait résolu non plus, même en comparant ces deux bandes dessinées. En effet, ce que représente la planche d'*Open bar* est plus un spectacle de fin d'année qu'une kermesse à proprement parler, puisqu'une kermesse équivaut à une foire ou une fête foraine avec des stands³⁸². Or, ce n'est pas le cas ici même si le présentateur emploie ce terme, donc le lecteur peut se demander, sans jamais obtenir de réponse définitive, si la relation qu'il établit entre les deux planches est justifiable, ce qui provoque du nonsense.

Enfin, la comparaison explicite entre deux intrigues peut conduire à l'intratextualité. Nous avons déjà évoqué le fait que *Et si l'amour c'était aimer ?* était une parodie dessinée de roman-photo. Dans *Moon River* cependant, on trouve une parodie de roman-photo avec des vraies photographies, et dont l'extrait parodie l'intrigue de *Et si l'amour c'était aimer ?*³⁸³. Ainsi, il y est fait référence à des thèmes fondamentaux de cette bande dessinée, à savoir les groupes de musique (« tu es viré de notre groupe de hard rock »), l'amour impossible (« te déclarer mon amour dévastateur ») et les tentatives de vengeance incongrue (« Si on disait à tout le monde que son groupe s'appelle "Les couilles plates" ?). Les phénomènes d'écho entre

³⁸⁰ FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?*, op. cit., p. 17.

³⁸¹ FABCARO, *Open bar. 02*, op. cit., p. 23.

³⁸² Kermesse. *TLFI* [en ligne]. Nancy, CNRTL, 2012 [consulté le 31/05/2024].
<https://www.cnrtl.fr/definition/kermesse>.

³⁸³ FABCARO, *Moon River*, op. cit., p. 52-53.

ces deux bandes dessinées permettent donc de considérer un effet d'auto-parodie provoqué par l'intratextualité, mais une auto-parodie décalée et nonsensique.

L'intratextualité incite donc à considérer le parcours de lecture comme un jeu de reconnaissance et provoque chez le lecteur, selon Kareen Martel, « la montée de diverses émotions, dont la principale est sans nul doute le plaisir de la familiarité³⁸⁴ ». Ce plaisir se fonde essentiellement sur « le fait que la lecture intratextuelle peut s'appuyer sur des indices plus ténus et considérer un plus large éventail d'éléments » que pour l'intertextualité et donc que le lecteur, qui tend déjà à supposer une relation entre les œuvres d'un même auteur, a l'impression de découvrir un univers cohérent³⁸⁵. Dans notre corpus, cet univers cohérent est celui du nonsense, qui, comme le rappelle Nicolas Crémona, « se présente toujours sous les traits de la gaité, du plaisir³⁸⁶ », et auquel l'intratextualité participe dans la mesure où elle renforce le plaisir sans fournir des clefs de lecture. Ainsi, si l'univers du nonsense créé par l'intratextualité est cohérent, ce n'est pas qu'il devient rationnel et que le lecteur devrait chercher des pistes pour accéder à un sens suprême et univoque, mais c'est que les œuvres résonnent les unes avec les autres. Cela rajoute même à l'indécision du sens puisque les bandes dessinées de notre corpus semblent former les pièces d'un puzzle qui n'aura jamais de solution. En quelque sorte, le tressage évoqué par Thierry Groensteen, qui « définit des *séries* à l'intérieur d'une trame séquentielle³⁸⁷ » pourrait être étendu à l'intratextualité dans le cas des séries qui prennent place parmi les bandes dessinées d'un même auteur. Les coordonnées « hyper-topiques³⁸⁸ » attribuées à une vignette par le tressage et l'appartenance à une série pourraient alors s'étendre au-delà d'une seule bande dessinée et contribuer à l'univers du nonsense.

2. Les modalités d'intégration de l'autofiction

Un autre jeu que nos bandes dessinées mettent en place et qui contribue au nonsense est celui du rapport flou que notre corpus entretient entre la fiction et la réalité³⁸⁹. En effet, la fiction peut être perturbée par le surgissement plus ou moins direct de la figure de l'auteur. D'ailleurs, Fabcaro le reconnaît lui-même lorsqu'il affirme : « Je crois que mon travail est toujours, et j'allais dire "fatalement" autobiographique. Plus ou moins ouvertement en fonction

³⁸⁴ K. MARTEL, « Les Notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *op. cit.*, p. 101.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 100.

³⁸⁶ N. CREMONA, « Le Nonsense », *op. cit.*

³⁸⁷ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 173.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 175.

³⁸⁹ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, *op. cit.*, p. 368.

des livres, mais je pars toujours d'un état intérieur³⁹⁰ ». Un peu de la même façon que pour l'intratextualité, le repérage par le lecteur des marques de cette présence de l'auteur ajoute au ludique du nonsense. Cependant, il importe de noter que ce surgissement n'est pas du tout similaire au sein de nos bandes dessinées et il est possible de tracer un continuum parmi les modalités d'apparition de Fabcaro dans ses œuvres.

Ainsi, la figure de l'auteur n'est tout simplement pas perceptible dans les deux tomes d'*Open bar*. Cette divergence s'explique sans doute par le fait que les planches du premier tome ont été publiées dans le magazine *Les Inrockuptibles*. Or la publication dans la presse semble moins propice à la manifestation auctoriale dans la mesure où le lecteur du magazine n'a pas forcément de familiarité avec l'auteur, au contraire d'une publication en album où le nom de l'auteur est au moins écrit visiblement sur la couverture. Le lecteur ne repèrerait donc sans doute pas ces manifestations. Concernant le deuxième tome, Fabcaro aurait seulement poursuivi dans la ligne du premier.

Dans *Formica* et *Et si l'amour c'était aimer ?*, l'apparition de la figure de l'auteur est très ponctuelle, en un seul moment des bandes dessinées dans les deux cas³⁹¹. De plus, ces apparitions sont nettement coupées de la fiction, en d'autres termes, elles désignent l'œuvre dans son artificialité mais ne portent pas à conséquence dans le récit et ne le contaminent pas. La rupture de la fiction est le fait du récitant de *Et si l'amour c'était aimer ?* (figure 16) puisque celui-ci sort du commentaire de l'histoire d'amour entre Michel et Sandrine pour dévier sur un sujet personnel à partir du terme « quotidien » à la fin de la quatrième vignette. Par conséquent, le dernier strip contient un discours narratorial expansif qui se signale clairement comme une allusion à la vie personnelle de Fabcaro. En effet, la caractérisation du quotidien évolue vers un dialogue implicite entre le récitant qui devient personnage (« moi »), et un « tu » qui désigne implicitement la compagne de l'auteur via la préoccupation de leur vie familiale (répétition du nom « enfants »). Le dialogue sous-entendu embraye à partir de la « remarque » au sujet du lave-vaisselle et mène à la mise en scène d'une dispute univoque marquée par des questions rhétoriques, un vocabulaire plus familier, à l'image des expressions « j'en ai rien à foutre » ou « Moyen Âge de mes couilles », et des justifications sur les « devoirs » et les « repas ». La similarité prétendue entre le discours du récitant et celui de l'auteur est explicite à la toute fin de la planche, avec la question « parce que auteur c'est pas un vrai boulot peut-être ? » qui fait référence au métier réel de Fabcaro. Le récitant, qui se fait « interventionniste » et

³⁹⁰ FABCARO, « Fabcaro et ses doutes », *op. cit.*.

³⁹¹ FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?*, *op. cit.*, p. 15 et FABCARO, *Formica*, *op. cit.*, p. 40.

« impliqué »³⁹², contribue alors à mettre la fiction à distance et, en l'occurrence, à rendre risible par contraste l'artificialité de l'histoire d'amour romantique.

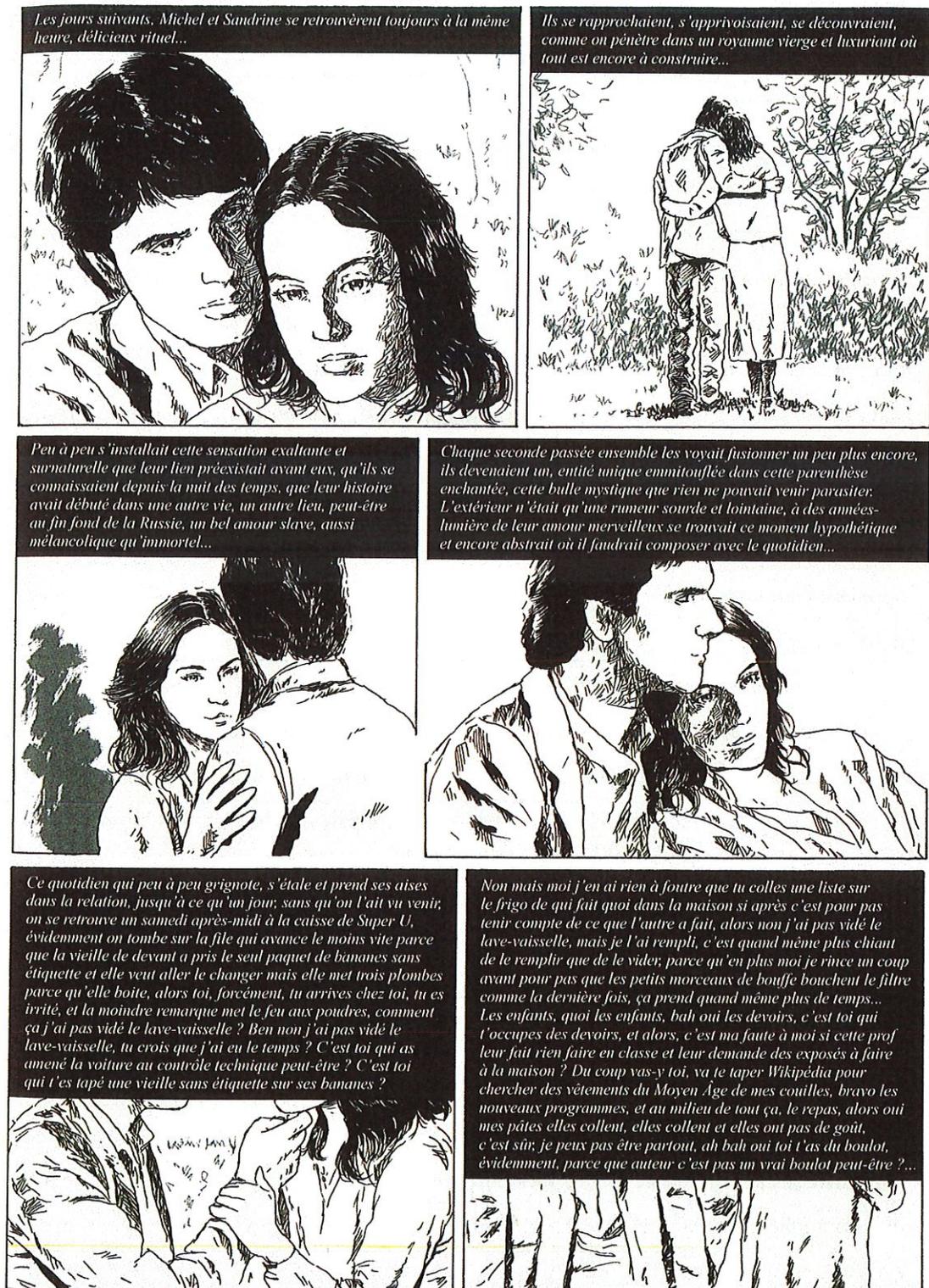


Figure 16 – scan de de Fabcaro, *Et si l'amour c'était aimer ?*, Montpellier, 2017, p. 15

³⁹² T. GROENSTEEN, *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 99.

Dans *Formica*, la figure de l'auteur apparaît à travers l'un des personnages, Henri, qui, dessiné en train de regarder vers le lecteur, commence à s'adresser à lui par l'apostrophe en écriture inclusive erronée « Lecteur, lecteu.s.e ». Or, l'adresse au lecteur est l'une des marques de la prise en compte par l'auteur de la double situation d'énonciation de la fiction – « celle dans laquelle l'auteur s'adresse au lecteur, spectateur ou téléspectateur, et celle dans laquelle, à l'intérieur de l'échange dialogué, un personnage s'adresse à un autre personnage³⁹³ » selon Célia Schneebeli – d'autant que Henri emploie l'appellation « cette BD », dont le déterminant fonctionne comme un déictique pour pointer l'objet concret entre les mains du lecteur. L'intervention se fait violente avec une interpellation virulente du lecteur et des exclamations, et Henri ne survit d'ailleurs pas à l'expérience et meurt deux pages plus loin. Dans ce cas, il est intéressant de noter l'imprécision de la rupture entre les deux situations d'énonciation : Henri s'adresse au lecteur et prête sa voix à l'auteur mais les autres personnages le remarquent et produisent des commentaires comme « il regarde qui ? » ou « si ça se trouve c'est Alzheimer ». Il ne s'agit pas à proprement parler d'un aparté comme au théâtre ou dans les bandes dessinées de Gotlib dont les interventions de la coccinelle restaient inaperçues pour les autres personnages, et le nonsense bénéficie de ce flou.

Dans *Zai zai zai zai* et *Moon River*, la présence auctoriale se rapproche beaucoup plus d'une forme d'autofiction, et infuse le récit de ces deux bandes dessinées. Nous parlons d'une forme d'autofiction et pas d'autofiction en général dans la mesure où les possibilités de réalisation de l'autofiction sont très hétérogènes³⁹⁴. Notre corpus ne correspond effectivement pas du tout aux applications qu'en fait Serge Doubrovksy comme voie d'accès à la vie intérieure³⁹⁵ : il n'y a aucune bulle de pensée dans *Zai zai zai zai* et elles sont très limitées dans *Moon River*. Dans cette forme autofictionnelle au sens large, l'introduction du créateur dans une histoire se fait « de façon déguisée ou avouée », comme le précise Thierry Groensteen³⁹⁶. L'autofiction est presque avouée dans *Zai zai zai zai* tant les indices de rapprochement entre le personnage et l'auteur sont importants. Le dévoilement se fait progressif avec d'abord la correspondance entre la description physique du personnage et celle de Fabcaro : « petit, les

³⁹³ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python, op. cit.*, p. 369.

³⁹⁴ A. SCHMITT, « De l'autonarration à la fiction du réel : les modalités subjectives », dans *Autofiction(s) : colloque de Cerisy, 2008*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 419.

³⁹⁵ C. BURGELIN, « Pour l'autofiction », dans *Autofiction(s) : colloque de Cerisy, 2008*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 18.

³⁹⁶ T. GROENSTEEN, « Problèmes de l'autoreprésentation », dans *Autobio-graphismes : bande dessinée et représentation de soi*, Chêne-Bourg, Éditeur Georg, 2015, p. 50.

cheveux gris, la quarantaine », « un jeans et un gilet à capuche »³⁹⁷. En outre, les dessins du personnage le représentent avec une boucle à l'oreille droite, identifiable sur les véritables photos de l'auteur. Ensuite, leur domicile est pour tous les deux « à Bédarieux, dans l'Hérault³⁹⁸ ». Le personnage est également auteur de bandes dessinées d'humour avec une première allusion (« albums » et « festivals ») puis une confirmation explicite³⁹⁹. Enfin, le personnage a lui aussi deux filles, il a fait son collègue à Montpellier au milieu des années 1980, et son prénom est Fabrice⁴⁰⁰, qui est le prénom de Fabcaro également. Tous ces indices conduisent nettement à établir un parallèle entre l'auteur et le personnage mais le « processus de fictionnalisation⁴⁰¹ » l'empêche puisque le récit de cette bande dessinée n'est évidemment pas autobiographique, et que l'autofiction joue de la frontière floue avec le réel, ce qui conduit au nonsense.

Dans *Moon River*, l'équilibre est différent dans la mesure où l'œuvre est divisée en deux récits parallèles qui se répondent grâce à une mise en abyme. Une partie se veut clairement autobiographique avec des ruptures dans la diégèse, un récitant à la première personne, l'insertion d'un document personnel (la radiographie d'une hernie discale⁴⁰²), une rupture de l'homogénéité graphique et une autoreprésentation qui, fidèle à soi-même, correspond à celles de la période autobiographique de Fabcaro, marquée par la publication de *Like a steak machine* ou *Le Steak haché de Damoclès*. Autrement dit, Fabcaro respecte les principes de fidélité et de ressemblance énoncés par Thierry Groensteen concernant la représentation de soi⁴⁰³, ce qui est marqué de façon symbolique par la présence récurrente du *topos* de l'auteur devant sa table à dessin⁴⁰⁴. Dans l'autre partie, celle du récit, l'autofiction est plus déguisée avec seulement quelques indices de la correspondance entre Hernie Baxter et Fabcaro que nous avons déjà énoncés dans la première partie de cette analyse, mais auxquels se rajoutent la référence au festival d'Angoulême et au fait d'être « auteur de BD »⁴⁰⁵. En outre, le point intéressant est la porosité entre la mise en abyme et la pseudo-autobiographie qui exhibe la bande dessinée en train de se faire. Cette porosité est d'abord signalée par les différences de lettrage entre la police d'ordinateur de la fiction et l'autographie des passages autofictionnels, qui permettent au

³⁹⁷ FABCARO, *Zai zai zai zai*, *op. cit.*, p. 6.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 10.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 18 et 24-25.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 28, 33 et 39.

⁴⁰¹ T. GROENSTEEN, « Problèmes de l'autoreprésentation », *op. cit.*, p. 52.

⁴⁰² FABCARO, *Moon River*, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁰³ T. GROENSTEEN, « Problèmes de l'autoreprésentation », *op. cit.*, p. 55-56.

⁴⁰⁴ FABCARO, *Moon River*, *op. cit.*, p. 13, 19, 21, 26, 30, 31 et 62.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 38 et 59.

lecteur de comprendre que la personne qui appelle le lieutenant au téléphone est l'une des filles de l'auteur par exemple⁴⁰⁶. La porosité peut également se situer dans la transition entre la fiction et l'autofiction, comme lorsque la phrase commencée dans le journal que lit Hernie Baxter et annonce la mort véritable de Jean-Claude Carrière se finit à la radio qu'écoute Fabcaro⁴⁰⁷. Ainsi, le rapport entre fiction et non fiction n'est pas résolu, et le lecteur peut toujours se demander ce qui y appartient, même lorsque c'est exhibé comme véridique.

L'autofiction sous ses différentes modalités provoque donc une perplexité nonsensique face à la fiction, ce qui semble avoir un effet réflexif. Comme le remarque Thierry Groensteen dans son article « Réflexivité », un cas de franchissement de la fiction « est celui où un auteur se diégétise pour apparaître dans sa propre œuvre, aux côtés de ses personnages⁴⁰⁸ », ce que nous venons d'observer dans notre corpus.

3. Refus de se prendre au sérieux : le livre comme dernier jeu du nonsense

Si nos bandes dessinées mettent perpétuellement en scène l'artificialité de la fiction, on pourrait qualifier ce procédé de réflexif dans le sens où, l'œuvre se désignant comme œuvre, elle est une métafiction selon Wim Tigges, une « fiction qui est consciente de son propre déroulement⁴⁰⁹ ». Cependant, ce chercheur, même s'il reconnaît l'existence de cas limites, établit une différence très nette entre métafiction et nonsense puisque non seulement ce dernier ne se considère pas comme son propre sujet, mais il n'atteint pas non plus le niveau de conscience de soi de la métafiction⁴¹⁰.

Pourtant, les différents éléments de notre corpus, dont nous avons vus qu'ils participaient du nonsense, convergent vers la question de la réflexivité. En premier lieu, le gag, un des moyens fondamentaux d'apparition du nonsense, contient selon Henri Garric une « vertu critique et réflexive » induite par sa capacité à se renouveler et à former des ruptures. Ainsi, un « anti-gag »⁴¹¹ prend à rebours les gags classiques et les met à distance, à l'image du deuxième acte de *Formica*. Ce deuxième acte est constitué d'une seule planche et représente le premier changement d'emplacement des personnages depuis le début de l'intrigue⁴¹². Le

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁰⁸ T. GROENSTEEN, « Réflexivité », dans *Le Bouquin de la BD*, Paris, Robert Laffont ; Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 664.

⁴⁰⁹ « fiction that is conscious of its own proceedings » (nous traduisons), W. TIGGES, *An Anatomy of Literary Nonsense*, *op. cit.*, p. 131

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 133.

⁴¹¹ H. GARRIC, « Gag », *op. cit.*, p. 325.

⁴¹² FABCARO, *Formica*, *op. cit.*, p. 19.

lecteur pourrait donc s'attendre à ce qu'il soit l'occasion un gag physique lié à la posture inconfortable et inhabituelle des personnages dans l'espace réduit de la salle de bain, ou d'un gag de répétition lié à la poursuite de la série sur l'absence de sujet de conversation. Or, la deuxième vignette, en itération iconique, ajoute uniquement le phylactère « Allez, passons à la salle à manger... », une réplique inattendue qui coupe toute suite possible à l'acte et met fin au gag avant même son début. Un anti-gag est créé grâce à la déception de l'attente du lecteur. Ensuite, la parodie fait également usage de la réflexivité puisque le rapport à la fiction est déjà mis à distance par le fait qu'elle se fonde sur une œuvre parodiée en tant que telle. Toujours dans *Formica*, les membres du chœur ont conscience de jouer un rôle dans ce qui est censé être une tragédie, comme le précise l'un d'entre eux en déclarant « On est dans une tragédie⁴¹³ ». Ils définissent eux-mêmes ainsi le chœur antique auquel ils appartiennent : « dans les tragédies, c'est un chœur qui vient de temps en temps raconter l'histoire⁴¹⁴ ». D'ailleurs, si les autres personnages n'apprécient pas leurs interventions qui les interrompent, ils ne contredisent pas pour autant leur rôle. En d'autres termes, ils ne récusent pas de jouer à la tragédie. Enfin, concernant la satire ou du moins la relation satirique, Pascal Debailly souligne que les commentaires métapoétiques et réflexifs y sont très nombreux car ils permettent au poète de se justifier et de justifier sa démarche⁴¹⁵. On peut établir ici une nuance entre la posture du satiriste et celle de l'auteur qui se met en scène dans notre corpus, dans la mesure où le satiriste est censé être en surplomb par rapport à la réalité qu'il moque dans ses œuvres⁴¹⁶ alors que Fabcaro, lorsqu'il se représente dans *Moon River*, est plutôt tenté par l'autodépréciation et n'hésite pas à insister sur l'humiliation qu'il subit face à la fermière ou dans la voiture de son ami⁴¹⁷. En revanche, son surplomb se fait plus net dans *Open bar*, justement parce qu'il ne se met pas en scène lui-même, et se retrouve par exemple dans les railleries envers les comportements pseudo-écologiques qui virent au nonsense, à l'image de la planche qui évoque un écoquartier où « tout est construit en compost par souci d'écologie », même certains habitants⁴¹⁸. Nos bandes dessinées contiennent donc une part de réflexivité par le simple fait que certains procédés qu'elles emploient pour renforcer le nonsense y tendent déjà d'eux-mêmes.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 26.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁴¹⁵ P. DEBAILLY, « Poétique de la satire », *op. cit.*, p. 34.

⁴¹⁶ P. DEBAILLY, « L'Éthos du poète satirique », *op. cit.*, p. 73.

⁴¹⁷ FABCARO, *Moon River*, *op. cit.*, p. 19 et 37.

⁴¹⁸ FABCARO, *Open bar. 02*, *op. cit.*, p. 34.

Certes, comme le prévient Wim Tigges, la réflexivité ne devient pas le point central de nos œuvres mais elle est tout de même fondamentale puisque, selon Henri Garric, « la bande dessinée *nonsense* nourrit constamment sa réflexivité⁴¹⁹ ». En quelque sorte, cette réflexivité étend l'entreprise de décrédibilisation ludique du nonsense à l'œuvre elle-même et il s'agit là de sa dernière étape, ainsi que le souligne Célia Schneebeli : « c'est donc l'œuvre de fiction elle-même, en tant que dispositif de communication [...], qui devient le terrain de jeu du nonsense⁴²⁰ ». En effet,

Ce qui apparaît alors, à la lecture des œuvres du nonsense, c'est que la lecture est elle aussi un acte pragmatique : l'interprétation du texte, comme l'interprétation des énoncés d'un interlocuteur, se fait par anticipation, via le contexte, les *topoi* mis en œuvre dans la situation d'énonciation, l'argumentation et les multiples indices, indications et éléments qui structurent le texte.⁴²¹

Ainsi, le nonsense cherche à faire obstacle à cette lecture pour se jouer du lecteur et de la construction de la bande dessinée. Comme le rappelle Thierry Groensteen, « toute rupture dans le code rappelle au lecteur qu'il a affaire à du dessin et, partant, combat ou atténue la production de l'illusion fictionnelle⁴²² ». Cette rupture du code peut être implicite et déduite par le lecteur, dans la planche d'*Open bar* qui représente un avion bloqué en l'air par un tronc d'arbre devant lui par exemple⁴²³. Le dessin se manifeste dans la mesure où une illusion fictionnelle ne peut pas justifier la présence d'un arbre volant dans les airs et bloquant un avion qui devrait pouvoir passer au-dessus, en dessous ou à côté. Le nonsense est tellement évident qu'il devient réflexif et manifeste l'artificialité du dessin. La rupture du code peut également passer par un jeu sur le dispositif textuel, comme pendant le dénouement de *Formica* lors duquel la mère donne à ses filles « le secret du bonheur et le sens de la vie⁴²⁴ ». Comme le phylactère qui contient ce secret est recouvert par celui du cri d'Hervé au premier plan, le lecteur n'y a pas accès et le narrateur nonsensique met en scène son refus de prendre quoi que ce soit au sérieux, y compris ce fameux secret métaphysique. Enfin, la rupture du code peut être tout à fait explicite, toujours dans *Formica* lorsque l'identité graphique de la mère change à deux reprises et se justifie par le processus de travail de Fabcaro : « l'auteur travaille à partir de photos et, comme un gros débile qu'il est, il a complètement oublié de prendre des photos de scènes de cuisine, du coup

⁴¹⁹ H. GARRIC, « Nonsense », *op. cit.*, p. 490.

⁴²⁰ C. SCHNEEBELI, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, *op. cit.*, p. 372.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 375.

⁴²² T. GROENSTEEN, *Bande dessinée et narration*, *op. cit.*, p. 125.

⁴²³ FABCARO, *Open bar. 01*, *op. cit.*, p. 46.

⁴²⁴ FABCARO, *Formica*, *op. cit.*, p. 52.

je suis la doublure mère juste pour cette page⁴²⁵ ». De même, dans *Moon River*, l'auteur se représente en train de dessiner debout et représente ce résultat pour le moins mitigé avec des personnages dont les couleurs et les ombres débordent et dont les traits sont très irréguliers (figure 17)⁴²⁶. La discussion de ces personnages mal dessinés accentue l'impression nonsensique hyperbolique puisque l'un d'eux demande à l'autre s'il est un cheval alors que, même si les dessins ne sont pas précis, il est toujours possible de distinguer un humain d'un cheval. De plus, ils font directement référence à leur statut de personnages de papier et au style de dessin de Fabcaro : « déjà que dessinés ainsi on ne se ressemblait pas d'une case à l'autre ».



Figure 17 – scan de de Fabcaro, *Moon River*, Montpellier, 6 pieds sous terre, p. 31

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 36 et 45.

⁴²⁶ FABCARO, *Moon River*, *op. cit.*, p. 31.

En un sens, le lecteur de sens commun finit par être lui-même l'objet de la plaisanterie au point que le nonsense peut aller jusqu'à lui donner l'impression qu'il perd son temps⁴²⁷. Ainsi, Fabcaro insiste lourdement sur l'idée qu'il fait le même livre depuis le début, au sein de la fiction avec le « systématisme dans ses schémas de narration » dans la scène de la boulangerie de *Zai zai zai zai* (figure 2) ou au sein de l'autofiction avec la référence à un autre de ses ouvrages, *Pause*, dans *Moon River*, assorti de la réflexion « oui je sais, je fais toujours le même livre⁴²⁸ ». Cette impression de perdre son temps atteint son apogée dans ce même ouvrage lorsque la résolution de l'intrigue est dévoilée comme par erreur à la page 13 et lorsque l'itération iconique devient itération linguistique. Ce procédé est qualifié d'« arnaque », comme si l'auteur se jouait du lecteur au point non seulement de l'arnaquer mais de le tourner en dérision en le lui montrant ostensiblement⁴²⁹. Cependant, comme le lecteur voit bien que les livres ne sont pas réellement identiques, sans trouver d'explication définitive, cela renforce encore l'impression nonsensique qu'on se joue de lui. L'amusement de l'auteur envers le lecteur est le plus visible à travers l'exclamation « classique » qui est omniprésente dans nos bandes dessinées⁴³⁰. Non seulement cette exclamation produit un effet nonsensique parce qu'elle parce qu'elle qualifie d'ordinaire des événements qui ne le sont absolument pas pour le lecteur (se retrouver avec une cuisse de poulet sur la tête par exemple) mais surtout parce qu'elle se moque du lecteur en lui montrant avec dédain que les gags et procédés des bandes dessinées ne sont pas vraiment dignes d'intérêt. On peut alors se demander avec Thierry Groensteen « dans quelle mesure le lecteur est censé adhérer à la fable qui lui est proposée, s'y investir affectivement, émotionnellement, dès l'instant où l'auteur lui-même paraît s'en amuser et multiplier les points de sortie », question qu'il pose pour la parodie mais s'applique parfaitement au nonsense⁴³¹. Un élément de réponse se situe peut-être dans l'esprit joueur du nonsense qui contamine le lecteur même si celui-ci finit par avoir conscience d'en être également l'objet.

Ainsi, la réflexivité à l'œuvre dans nos bandes dessinées est au service du nonsense dans la mesure où, en plus d'instaurer le doute chez le lecteur sur la fiction qu'il est en train de

⁴²⁷ R. BENAYOUN, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, op. cit., p. 15.

⁴²⁸ FABCARO, *Zai zai zai zai*, op. cit., p. 18 et FABCARO, *Moon River*, op. cit., p. 19.

⁴²⁹ FABCARO, *Moon River*, op. cit., p. 67.

⁴³⁰ FABCARO, *Zai zai zai zai*, op. cit., p. 31 et 54, FABCARO, *Et si l'amour c'était aimer ?*, op. cit., p. 19 et 36, FABCARO, *Formica*, op. cit., p. 8, 29 et 51, FABCARO, *Open bar. 01*, op. cit., p. 46, FABCARO, *Open bar. 02*, op. cit., p. 3, 21 et 26, et FABCARO, *Moon River*, op. cit., p. 38 et 40.

⁴³¹ R. BENAYOUN, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, op. cit., p. 224.

lire, elle instaure un doute concernant l'activité elle-même qu'il est en train de faire, et lui donne l'impression non résolue d'être le jouet du nonsense.

CONCLUSION

Nous avons posé, en introduction à cette étude, la question de la possibilité d'étendre le concept de nonsense à la bande dessinée française contemporaine. Au terme de notre exploration des ressorts du nonsense dans notre corpus, nous espérons y avoir répondu et avoir montré combien l'étude du nonsense en bande dessinée peut s'avérer utile à la compréhension du médium en général. En effet, parce que le nonsense se glisse dans ses mécanismes, le plus souvent impensés par les lecteurs, il découvre les possibilités offertes par le langage de la bande dessinée, et par ce langage uniquement. Ainsi, les modalités de disjonction du nonsense permettent de mettre en question la création d'une séquentialité par le lecteur à partir d'images fixes, la cohérence du dispositif texte-image ou la narratologie propre à la bande dessinée. Pour cela, le nonsense joue des libertés qu'offre le dessin, qui n'est soumis qu'aux limites de l'imagination de l'auteur et au cadre de la planche. Ces libertés se retrouvent dans la multiplication des décalages graphiques hyperboliques, dans les nombreuses incohérences de l'iconique avec le linguistique, dans les passages inexpliqués d'une scène à une autre, ou encore dans la rupture de l'hétérogénéité du dessin. À la différence de la littérature par exemple, dont un texte est lu de façon linéaire, l'appréhension presque simultanée en bande dessinée du texte et de l'image permet d'introduire un nonsense causé par la discordance entre le sens porté par la lecture de l'image et celui porté par la lecture du texte. Nous pouvons ainsi affirmer, avec Henri Garric, que « la BD, parce qu'elle articule le texte et l'image, parce qu'elle construit un récit séquentiel et parce qu'elle est un art de la surface, serait finalement le lieu où le nonsense a trouvé son meilleur terrain de développement⁴³² ».

D'autre part, l'étude précise de nos œuvres nous aura permis d'appréhender le nonsense dans la complexité de ses applications et, par un raisonnement inductif, d'en proposer une définition fine qui s'appuie sur des éléments concrets. À cet effet, nous avons d'abord tenté de concevoir le nonsense en fonction de concepts proches, et notamment de démontrer que, malgré certaines ressemblances dans leur fonctionnement, il est très différent de l'absurde dans ses conclusions, en dépit de l'assimilation qui est souvent faite entre les deux. Cependant, le nonsense n'est pas non plus autonome et s'appuie sur les mécanismes du burlesque, du comique de situation ou de la parodie. En revanche, il emploie toujours ces procédés en fonction de son objectif propre, à savoir de refuser toute prise au sérieux et toute résolution univoque du sens. D'ailleurs, nous espérons également avoir prouvé l'importance du sens

⁴³² H. GARRIC, « Nonsense », *op. cit.*, p. 492.

commun pour comprendre le nonsense, notamment par rapport à quoi il joue et de quelle façon, entre autres grâce aux outils fournis par la pragmatique. En effet, le sens commun partagé par les membres d'une société sert d'arrière-plan au nonsense, qui s'appuie dessus pour mettre en évidence ses préjugés, ses raccourcis de pensée, ses incohérences et les limites du langage comme outil de communication. Cela peut avoir un effet satirique puisque l'attaque envers le sens commun s'étend aux codes sociaux, à des comportements ou à des acteurs en particulier. Le sens commun mis en cause est alors tout autant celui des personnages, qui appartiennent au monde du nonsense, que celui du lecteur, qui n'y appartient pas et est donc perturbé par ces enfreintes. En cela, le jeu du nonsense avec la double énonciation des textes finit par avoir un enjeu politique puisqu'il démythifie tout ce qui est considéré par le sens commun comme immuable et incontestable, sans que cet enjeu politique ne minimise cependant la dimension ludique du concept. L'efficacité du nonsense est d'autant plus grande qu'il se contente de montrer ce qui apparaît comme risible sans passer par la moindre démonstration et sans y substituer un discours idéologique. Cette efficacité est également d'autant plus grande que le doute ludique qui touche le sens commun des personnages de la bande dessinée touche par ricochet la bande dessinée elle-même, en tant qu'objet, ainsi que le lecteur et l'auteur. L'absence de prise au sérieux concerne toutes ces instances, nul n'est épargné.

Enfin, nous avons pour objectif d'analyser les spécificités du nonsense dans les bandes dessinées de Fabcaro. Ces bandes dessinées permettent effectivement de proposer une forme de panorama du nonsense contemporain grâce à leurs différences de dessin, de narration, et d'insertion de l'autofiction, malgré des points communs qui les inscrivent indubitablement au sein de ce concept. Nous espérons avoir démontré que, même s'il s'inscrit dans une continuité historique marquée principalement par Gotlib, Fabcaro instaure une nouvelle manière de développer le nonsense dans ses œuvres, en proposant des procédés inédits mais également en systématisant des procédés déjà existants. Ainsi, en plus de jouer avec les codes de la bande dessinée, il emploie et prouve la productivité de l'itération iconique, du dessin inexpressif et du gaufrier. Il inaugure également un nonsense ancré dans une forme faussée de quotidien, à la différence des mondes incontestablement imaginaires de Fred, Mandryka ou Boucq, mais dans un quotidien qui se décale plus nettement du réel que l'univers de Bretécher par exemple, entre autres grâce au dessin de situations incongrues. Enfin, Fabcaro érige en système l'emploi des flous dans la fiction, à la fois par les nombreuses situations d'intratextualité, parfois irrésolues, et par l'exploration des divers degrés d'autofiction qui le mettent en scène. Pour toutes ces raisons, et par la mode qu'il a provoquée chez d'autres auteurs de bande dessinée, nous pouvons dire que Fabcaro a permis un renouveau du nonsense en bande dessinée

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire :

FABCARO, *Moon River*, Montpellier, 6 Pieds sous terre éditions, 2021.

Open bar. 02, Paris, Delcourt, coll. « Pataquès », 2020.

Open bar. 01, Paris, Delcourt, coll. « Pataquès », 2019.

Formica - Une tragédie en trois actes, Montpellier, 6 pieds sous terre éditions, coll. « Monotrème », 2019.

Et si l'amour c'était aimer ?, Montpellier, 6 pieds sous terre éditions, coll. « Monotrème », 2017.

Zai zai zai zai, Montpellier, 6 pieds sous terre, coll. « Monotrème mini », 2015.

Autres bandes dessinées de Fabcaro :

FABCARO, *Steve Lumour. L'Art de la winne*, Bruxelles, le Lombard, coll. « Steve Lumour », 2011

Moins qu'hier (plus que demain), Grenoble, Éditions Glénat, coll. « Glénaaarg ! », 2018.

Pause, Paris, la Cafetière, coll. « Corazón », 2017.

Talk show, Nantes, Vide cocagne, coll. « Alimentation générale », 2015.

ParapléJack, Paris, la Cafetière, 2014.

Carnet du Pérou : sur la route de Guzco, Montpellier, 6 pieds sous terre éd, coll. « Monotrème mini », 2013.

L'Album de l'année, Paris, la Cafetière, 2011.

La Clôture, Montpellier, 6 pieds sous terre, coll. « Monotrème », 2009.

Like a steak machine, Paris, la Cafetière, coll. « Corazón », 2009.

La Bredoute, Montpellier, 6 pieds sous terre éd, coll. « Lépidoptère », n° 22, 2007.

Le Steak haché de Damoclès, Paris, la Cafetière, coll. « Corazón », 2005.

Autres bandes dessinées liées au nonsense ou à l'absurde :

AMI ININTÉRESSANT, *Plein feu sur l'escalope milanaise*, Dieulefit, Exempleire, 2023.

BOUCQ François, *Les Dents du recoin*, Bruxelles, le Lombard, coll. « Les Aventures de Jérôme Moucherot », n° 1, 2012.

BRETÉCHER Claire, *Les Frustrés. L'intégrale*, Paris, Dargaud, 2007.

- FRANQUIN, *Idées noires : l'intégrale*, Paris, Fluide glacial, 2020.
- FRED, *Philémon : l'intégrale*, Paris, Dargaud, 2011.
- GOTLIB, *Rubrique-à-brac : l'intégrale*, Paris, Dargaud, 2018.
- MONDE Geoffroy, *De rien*, Paris, Delcourt, 2016.
- OISEAU Lorrain et Maxime MORIN, *Anthropocène muséum*, Dieulefit, Exemplaïre, 2023.
- PTILUC, *Rat's. Volume 1*, Paris, Les Humanoïdes associés, 2008.
- REUZÉ Emmanuel, Jorge BERNSTEIN et Vincent HAUDIQUET, *Faut pas prendre les cons pour des gens*, Paris, Fluide glacial, 2023, vol. 4.
- REUZÉ Emmanuel et Nicolas ROUHAUD, *Faut pas prendre les cons pour des gens*, Paris, Fluide glacial, 2021, vol. 3.
- REUZÉ Emmanuel et Nicolas ROUHAUD, *Faut pas prendre les cons pour des gens*, Paris, Fluide glacial, 2020, vol. 2.
- REUZÉ Emmanuel et Nicolas ROUHAUD, *Faut pas prendre les cons pour des gens*, Paris, Fluide glacial, 2019, vol. 1.
- ROURE Simon, *Hors Cadre*, Villeurbanne, Vraoum !, coll. « Vraoum », 2023.
- RUPPERT Florent et Jérôme MULOT, *Famille royale*, Paris, L'Association, 2015.
- VIVÈS Bastien, *La Famille*, Paris, Delcourt, coll. « Shampooing », 2012.

Sur Fabcaro :

- CHABRAN Jean-Baptiste, « Fabcaro, à mourir de rire », *Libération*, 17 janvier 2018 (en ligne : https://www.liberation.fr/livres/2018/01/17/fabcaro-a-mourir-de-rire_1623165/ ; consulté le 1^{er} juin 2024).
- CHARRIER Mathieu, « Fabcaro », n° 19, coll. « Neuvième art », 2023, 32 minutes (en ligne : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/ep19-fabcaro> ; consulté le 17 mars 2024).
- FABCARO, « Fabcaro et ses doutes », entretien réalisé par Maël Rannou, 2013, du9 (en ligne : <https://www.du9.org/entretien/fabcaro-et-ses-doutes/> ; consulté le 15 décembre 2023).

Sur d'autres auteurs de bande dessinée :

- BERNIÈRE Vincent, *Les secrets des chefs-d'oeuvre de la BD d'humour : Gaston Lagaffe, Lucky Luke, Astérix, Jack Palmer*, Issy-les-Moulineaux, Beaux-arts éditions, 2015.
- BRUNELLA Christophe, « François Boucq. Jérôme Moucherot », *Beaux-Arts hors série*, 2015.
- GROENSTEEN Thierry, *Gotlib : un abécédaire*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2019.
- MASSÉ Rodolphe, *Gotlib*, Paris, Le Monde. Hors-série, les grandes signatures de la BD, 2022.
- RANNOU Maël, « Marcel Gotlib. Rubriques-à-brac », *Beaux-Arts hors série*, 2015.

Sur la bande dessinée :

FERREYROLLE Catherine, « Popeye est c'qu'il est et voilà tout c'qu'il est », sur *Le blog de Gallica*, 2020 (en ligne : <https://gallica.bnf.fr/blog/28012020/popeye-est-cquil-est-et-voila-tout-cquil-est?mode=desktop> ; consulté le 23 avril 2024).

FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *Images à mi-mots : bandes dessinées dessins d'humour*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites pratique et théorie », 2008.

L'Éloquence des images, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Images fixes », n° 3, 1993.

GARRIC Henri, « Gag », dans *Le Bouquin de la BD*, Paris, Robert Laffont ; Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, coll. « Bouquins », 2020.

GROENSTEEN Thierry, « Comique », dans *Le Bouquin de la BD*, Paris, Robert Laffont ; Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, coll. « Bouquins », 2020.

« Réflexivité », dans *Le Bouquin de la BD*, Paris, Robert Laffont ; Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, coll. « Bouquins », 2020.

Bande dessinée et narration, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Système de la bande dessinée », n° 2, 2011.

Système de la bande dessinée, 2. ed, Paris, Presses Univ. de France, coll. « Formes sémiotiques », 2011.

GROENSTEEN Thierry et Benoît PEETERS, *Töpffer : l'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, coll. « Savoir : sur l'art », 1994.

LEJEUNE Marion, « Oubapo », dans *Le Bouquin de la BD*, Paris, Robert Laffont ; Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, coll. « Bouquins », 2020.

LESAGE Sylvain, « La Bande dessinée », dans *L'Empire du rire*, Paris, CNRS éditions, 2021.

LOUIS-HONORÉ Léo, *Itération et inexpressivité dans la BD humoristique*, Mémoire de master, Angoulême, EESI d'Angoulême, 2011.

MAIGRET Éric, « Théorie des bandes débordées », dans *La Bande dessinée : une médiaculture*, Paris, A. Colin INA, coll. « Médiacultures », 2012.

MILLER Ann, « Politique », dans *Le Bouquin de la BD*, Paris, Robert Laffont ; Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, coll. « Bouquins », 2020.

PEETERS Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2010.

Sur le nonsense :

BENAYOUN Robert, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, Paris, Balland, 1977.

- CHESTERTON G. K., *Le Paradoxe ambulante*, Arles, Actes sud, 2004.
- CREMONA Nicolas, « Le Nonsense », dans *L'humour : tentative de définition*, École normale supérieure de Paris, Équipe de recherche Fabula, École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 2006 (en ligne : <https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Nonsense> ; consulté le 31 janvier 2024).
- DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Collection Critique », 1969.
- GARRIC Henri, « Nonsense », dans *Le Bouquin de la BD*, Paris, Robert Laffont ; Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, coll. « Bouquins », 2020.
- GENETTE Gérard, *Figures V*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2002.
- LAFFAY Albert, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Paris, Masson et Cie, coll. « Documents de littérature et de civilisation anglaises », 1970.
- RIME Jean, « Le Nonsense », dans *L'Empire du rire*, Paris, CNRS éditions, 2021.
- SCHNEEBELI Célia, *Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python*, Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 2010.
- STRACHEY Edward, « Nonsense As a Fine Art », *Quarterly Review*, n° 167, 1888.
- TIGGES Wim, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Boston, BRILL, 1988.

Sur l'absurde :

- BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.
- CAMUS Albert, « Le Mythe de Sisyphe », dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 183, 2000.
- CORNWELL Neil, *The Absurd in Literature*, Manchester, Manchester University Press, 2006.
- ESSLIN Martin, *Théâtre de l'absurde*, Buchet Marguerite, Del Pierre Francine et Franck Fance (trad.), Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1971.

Sur la satire, la parodie et le burlesque :

- ARON Paul, « La Satire », dans *L'Empire du rire*, Paris, CNRS éditions, 2021.
- DEBAILLY Pascal, « Poétique de la satire », *Revista de estudos literários*, vol. 7, Coimbra University Press, 2018.
- « L'Éthos du poète satirique », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, vol. 57, n° 1, PERSEE Program, 2003.
- EMELINA Jean, « Comment définir le burlesque », dans *Poétiques du burlesque : actes du colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et*

Contemporaines de l'Université Blaise Pascal, Paris, Champion, coll. « Champion-varia », n° 27, 1998.

GROENSTEEN Thierry, *Parodies : la bande dessinée au second degré*, Paris, Skira Flammarion, 2010.

HUTCHEON Linda, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, vol. 46, Editions du Seuil, 1981.

SANGSUE Daniel, « La Parodie », dans *L'Empire du rire*, Paris, CNRS éditions, 2021.

« Parodie et satire : l'exemple de Macbett d'Eugène Ionesco », dans *Mauvais genre, la satire littéraire moderne*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 27, 2008.

La Relation parodique, Paris, J. Corti, coll. « Les Essais », 2007.

Sur la narratologie :

BARONI Raphaël, « Perspective narrative, focalisation et point de vue : pour une synthèse », *Fabula-LhT : littérature, histoire, théorie*, n° 25, 25 septembre 2022.

« Le Récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration », *Image & Narrative*, vol. 12, n° 1, 2011.

La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.

BARONI Raphaël, Guillaume CASSEGRAIN, Agnès GUIDERDONI, Sandrine HÉRICHÉ-PRADEAU et Jérémie KOERING, « Des récits visuels : narratologie et histoire de l'art. Un débat entre Raphaël Baroni, Guillaume Cassegrain, Agnès Guiderdoni et Sandrine Hériché-Pradeau, mené par Jérémie Koering », *Perspective*, n° 2, 13 octobre 2022.

MORIN Violette, « L'Histoire drôle », *Communications*, n° 8, coll. « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », 1966.

Sur l'autofiction et l'intratextualité :

BURGELIN Claude, « Pour l'autofiction », dans *Autofiction(s) : colloque de Cerisy, 2008*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofictions, etc », 2010.

GROENSTEEN Thierry, « Problèmes de l'autoreprésentation », dans *Autobio-graphismes : bande dessinée et représentation de soi*, Chêne-Bourg, Éditeur Georg, coll. « L'Equinoxe, collection de sciences humaines », 2015.

MARTEL Kareen, « Les Notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, vol. 33, n° 1, 12 mai 2006.

SCHMITT Arnaud, « De l'autonarration à la fiction du réel : les modalités subjectives », dans *Autofiction(s) : colloque de Cerisy, 2008*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofictions, etc », 2010.

Sur la pragmatique :

LONGACRE Robert, *The Grammar of Discourse*, New York, Plenum Press, 1983.

POLITZER Guy, « L'Informativité des énoncés : contraintes sur le jugement et le raisonnement », *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, vol. 11, n° 1, 1991.

SARFATI Georges-Elia, *Précis de pragmatique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005.

La Sémantique : de l'énonciation au sens commun. Éléments d'une pragmatique topique, Mémoire d'habilitation, Université Paris IV, 2004.

Usuels :

Encyclopaedia Universalis, 2024 (en ligne : <https://www.universalis.fr>).

TLFI, Nancy, CNRTL, 2012 (en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/>).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	4
I- QUESTIONS DE DÉFINITIONS ET HISTORICISATION AU CŒUR DE L'OBJET BANDE DESSINÉE.....	12
A) QUELLES DÉFINITIONS DONNER AU NONSENSE EN BANDE DESSINÉE ?.....	12
1. Première approche du nonsense.....	12
2. Nonsense et absurde.....	16
3. Nonsense et sens commun.....	20
B) UN TOURNANT SYSTÉMATIQUE DES BANDES DESSINÉES NONSENSIQUES ABORDÉ PAR FABCARO.....	26
1. Perspectives historiques de la bande-dessinée nonsensique.....	26
2. Le cas remarquable de Gotlib.....	29
3. Spécificités des bande-dessinées de Fabcaro dans l'horizon du nonsense contemporain.....	33
II- LES STRATES DU NONSENSE.....	38
A) NARRATOLOGIE DU NONSENSE OU COMMENT ENVISAGER UNE MISE EN RÉCIT DE LA DÉCONSTRUCTION DU SENS.....	38
1. Le principe de disjonction, élément narratif fondamental du nonsense.....	39
2. Le cas de l'itération iconique ou comment faire récit avec une image fixe.....	44
3. Gaufrier et rythme du récit.....	45
4. Hypothèse d'une extension de la disjonction nonsensique à l'ensemble de la diégèse.....	47
B) LE DISPOSITIF TEXTE-IMAGE, UNE RELATION ESSENTIELLE POUR LE DÉPLOIEMENT DU NONSENSE.....	49
1. Mise en scène d'un décalage constant entre l'iconique et le linguistique.....	49
2. La contradiction entre iconique et linguistique, ou le décalage poussé à bout.....	53
3. Des images qui tendent à fonctionner en autonomie totale du linguistique.....	57

C)	DES RELATIONS NONSENSIQUES ENTRE DES PERSONNAGES MARQUÉS PAR L'ENFERMEMENT.....	62
1.	Quiproquos et malentendus, l'incompréhension sous toutes ses formes...	62
2.	Un système de rupture des règles de la conversation.....	66
3.	Usage des réactions disproportionnées.....	71
III-	UNE « PARODIE SATIRIQUE » NONSENSIQUE POUR SE JOUER DU SÉRIEUX DU SENS COMMUN.....	75
A)	SATIRE ET PARODIE, EFFETS À MODALITÉS VARIABLES DU MIROIR DÉFORMANT DU NONSENSE.....	75
1.	Quelle parodie dans le nonsense ?.....	75
2.	Divers degrés de parodie portés par le nonsense.....	78
3.	Une parodie au service de la satire.....	82
B)	REJET DU SENS COMMUN ET DES POSTURES IDENTITAIRES : PEUT-ON ENVISAGER UNE PERSPECTIVE POLITIQUE AU NONSENSE ?.....	85
1.	Des cibles privilégiées et récurrentes de la parodie satirique et de la satire.....	85
2.	Mise à nu de la norme sociale par la représentation de sa violence.....	89
3.	Engagement d'une performativité dans la mise en jeu du lecteur.....	93
C)	RÉFLEXIVITÉ ET AUTOFICTION : JEUX SUR LES RÉFÉRENTS JUSQU'À METTRE EN CAUSE L'OBJET-LIVRE LUI-MÊME.....	97
1.	Questions d'« intratextualité ».....	97
2.	Les modalités d'intégration de l'autofiction.....	100
3.	Refus de se prendre au sérieux : le livre comme dernier jeu du nonsense.....	105
	CONCLUSION.....	111
	BIBLIOGRAPHIE.....	113
	TABLE DES MATIÈRES.....	119