

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa

LA RHÉTORIQUE DE LAPARODIE DANS
Le destin de Monique
DE CLAIRE BRETÉCHER

par

NHU-HOA NGUYEN

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M.A.

Ottawa - 2000



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-58490-9

Canada

RÉSUMÉ

La bande dessinée a été l'objet de plusieurs analyses de fond, tant au plan de ses techniques sémiotiques que de ses significations et implications idéologiques. Les années quatre-vingt en France voient éclore une génération de bédéistes doués qui couvrent largement le spectre de l'humour, allant de la simple observation de Sempé ou Cabu, jusqu'à la satire sociale de Wolinski ou Bretécher, la dérision crue et cruelle de Reiser ou Binet, et allant jusqu'au pur non-sens de Mandrika, Gotlib et F'Murrr, pour ne citer que ceux-là.

Cette thèse étudie les mécanismes de la rhétorique parodique qu'utilise Claire Bretécher dans son album *Le destin de Monique* (1983), le seul album de ses oeuvres consacré entièrement à une unique diégèse, contrairement à sa pratique habituelle de *gags* d'une page ou d'une double-page.

À première vue, *Le destin de Monique* dresse un procès hilarant d'un mode de vie hollywoodien où l'on fait un usage abusif et désinvolte de la manipulation des gènes. Importé en France, ce mode de vie s'intègre dans les moeurs et les valeurs sociales de la France des années quatre-vingt.

Une première section étudie les moyens dont est mise en place une rhétorique de la parodie textuelle. Recourant abondamment à la technique du récit-parenthèse, Bretécher met en scène des personnages dotés chacun d'un registre de langue particulier, issu non pas tellement d'une réalité linguistique que d'une composition créative de l'auteur. Une autre section analyse les procédés de rhétorique iconique et s'intéresse à la façon dont Bretécher exploite le langage visuel propre à la bande dessinée, soit les rapports entre planches, cases et dessins. Une attention particulière est apportée à la technique de la citation composite au moyen

REMERCIEMENTS

Je suis profondément reconnaissante à mon conjoint, Mario Desbiens, qui m'a épargné tous les soucis de la vie quotidienne pour que je puisse me consacrer entièrement à la rédaction de cette thèse.

Je remercie sincèrement mon directeur de thèse, Monsieur Christian Vandendorpe, dont la rigueur intellectuelle et la patience de réviseur pendant les dernières longueurs du travail m'ont aidée à mener ce dernier à terme.

J'aimerais souligner l'aide précieuse de mes proches et amis, Wladimir Nguyen qui a fait une première lecture annotée des plus éclairantes, Dung Vu et Luc Desbiens dont le soutien informatique et technologique m'a été indispensable, ainsi que Le-Phan Luong qui a numérisé toutes les illustrations.

Enfin, j'aimerais mentionner Madame Maroussia Ahmed, mon ancienne professeure à l'université McMaster, qui m'a mise sur la voie intellectuellement ludique de Claire Bretécher.

de laquelle sont détournées de façon iconoclaste de nombreuses peintures religieuses de la tradition classique.

À la lumière de ces analyses, il apparaît que *Le destin de Monique* fournit un bel exemple de transmission d'un message paralittéraire et humoristique, jouant habilement sur la connivence entre l'auteur et son lecteur.

INTRODUCTION

Roland Barthes la sacre «meilleur sociologue français»¹, Pennacchioni la considère «signe social exemplaire»², son ancien éditeur chez Dargaud affirme qu'elle «réussit [...] à toucher une bonne partie de la France “moyenne”»³. On ne présente plus Claire Bretécher, la bédéiste qui, à partir des cinq *Frustrés* (1975-1980), dépeint la petite vie des intellectuels gauchistes parisiens de l'époque. Depuis, le nom de Bretécher est synonyme du seul auteur féminin qui a réussi non seulement à se faire une place respectable mais qui est devenue aussi une figure de proue dans le territoire traditionnellement masculin qu'est la bande dessinée. En effet, depuis trente ans, les bandes dessinées de Bretécher ne cessent d'être le sujet de conversation d'un public fidèle qui s'abonne sans équivoque à un humour très particulier. Il est particulier parce qu'avant tout il s'agit d'un humour féministe. Tout en identifiant dans la société des systèmes d'oppression et d'exploitation, l'humour féministe montre que ces systèmes ne sont ni souhaitables ni nécessaires. Par opposition à l'humour machiste qui ignore qu'il fait partie du système ou qui l'approuve en toute connaissance de cause, et par opposition à l'humour féminin qui ridiculise ces systèmes tout en acceptant leurs points de vue, l'humour féministe postule, comme le constate Gloria Kaufman⁴, une vision d'espoir et de changement. L'oeuvre de Bretécher diffère donc de la bande dessinée traditionnelle et par son but et par ses cibles.

¹ Florence Montreynaud, *Le XX^e siècle des femmes*, Paris, Nathan, 1989, p. 387.

² Irène Pennacchioni, *La nostalgie en images*, Paris, Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, 1982, p. 171.

³ Ce renseignement est tiré de la page consultée sur le Web le 6 septembre 1999 : www.dargaud.fr/auteurs/bretecher.html

Pour mettre cela en évidence, il faut bien regarder du côté des personnages. Traditionnellement, les personnages principaux des bandes dessinées sont du sexe masculin : Lucky Luke, Astérix, Achille Talon, Tintin, Gaston Lagaffe, Alix, Corto Maltese, etc., tandis que la femme est souvent et encore représentée par des personnages secondaires énervants (la Castafiore dans *Tintin*) ou d'esprit simple (Mademoiselle Jeanne dans *Gaston Lagaffe*) ou encore, à l'allure de femme sensuelle et irrésistible (Natasha, Yoko Tsuno), etc. On trouve néanmoins quelques exceptions : Mafalda de Quino (1964-1973) ou Adèle Blanc-Sec de Tardi (1976-1998) sont des créations féminines qui ne se caractérisent pas par leur féminité mais par leur intelligence. Les héroïnes de Bretécher, telles Cellulite, Sainte Thérèse d'Avila, Agrippine, font partie de ces exceptions-là. Elles sont nées avec le féminisme des années 70, et persistent à donner à la femme une place privilégiée. Dans la même veine, l'album *Le destin de Monique* met en relief d'autres personnages féminins que nous allons étudier en profondeur dans la présente thèse. Nous verrons comment Bretécher, par le concours de ses personnages féminins, affiche sa ferme volonté de subversion en bouleversant des idées et des valeurs imposées et acceptées par la société et en renversant l'ordre établi dans le territoire à dominance masculine de la bande dessinée.

Comme le remarque Fresnault-Deruelle, la façon dont les auteurs de bande dessinée traitent leurs thèmes est aussi important que les thèmes eux-mêmes.⁵ L'esprit perspicace de Bretécher saisit sur le vif tout ce qu'elle voit chez elle-même et autour d'elle. Cela la mène à une critique de la société contemporaine qu'elle énonce par la voie des dessins comiques. Dans les bandes dessinées comiques en général, il n'y a plus à prouver le caractère socio-critique de certains dessinateurs contemporains : Bretécher, Reiser, Wolinski, Sempé, Quino, Cabu, Tardi, Binet,

⁴ Gloria Kaufman, *Pulling our own string, feminist humor & satire*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 13.

Gotlib, viennent en tête d'une liste qui risque d'être longue à établir. Ces auteurs, par l'entremise des personnages et des situations, se moquent de toutes les institutions privées, publiques ou culturelles⁶. Leurs procédés de critique se manifestent à travers différents moyens d'expression et de persuasion propres à chacun, soit la scatologie chez Reiser, le tiers-mondisme chez Quino et les déclamations philosophiques chez Wolinski, pour ne citer que quelques exemples. Il en résulte des bandes dessinées d'excellente qualité. Leur réussite est attribuable à une double maîtrise rhétorique, car ils répondent avec brio à un critère primordial de la bande dessinée : la complicité entre l'image et le texte. Nous explorerons précisément dans les deuxième et troisième chapitres de la présente thèse les caractéristiques de la rhétorique visuelle et textuelle qu'utilise Claire Bretécher dans *Le aestin de Monique*. Nous verrons ainsi comment l'auteur met en oeuvre toutes les ressources de la parodie. Cette dernière, moyen d'expression de premier choix des humoristes, s'avère effectivement un outil de travail des plus efficace pour traiter un sujet en le subvertissant, car l'histoire de la mémoire collective a démontré maintes fois que, depuis la nuit des temps, savoir rire et faire rire relèvent du domaine de l'Art.

⁵ Pierre Fresnault-Deruelle, «La bande dessinée, objet de civilisation», *Le français dans le monde*, n° 173, novembre-décembre 1982, p. 104-111.

⁶ Thierry Groensteen, *La bande dessinée depuis 1975*, Paris, MA Éditions, 1985, p.156.

Chapitre I

LA PARODIE

Le sérieux alourdit les situations sans issues, le rire s'élève au-dessus d'elles. Le rire n'entrave pas l'homme, il le libère.⁷

Bakhtine

Qu'est-ce que la parodie? Dès que l'on s'aventure sur le terrain théorique, les réponses pullulent sans pour autant aboutir à un accord unanime parmi les chercheurs intéressés. Afin de suivre une ligne de conduite en ce qui a trait à l'analyse de la parodie dans *Le destin de Monique*, nous allons tout d'abord esquisser un bref aperçu linéaire de l'historique de la notion de parodie, et, par la suite, déterminer nos propres balises autour de quelques jalons les plus appropriés à notre présent travail.

Étymologiquement, le terme «parodie» vient du grec *parôidia* qui veut dire «chant à côté, c'est à dire qui imite»⁸. Après l'Antiquité, il n'est plus employé pendant tout le Moyen Âge, bien que cette période abonde en créations littéraires de ce genre. Il apparaît dans son sens moderne à partir du XVII^e siècle, notamment à cause de la popularité croissante du théâtre parodique. Avec l'arrivée de

⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 354.

⁸ Voir article *parodie* dans *Dictionnaire étymologique de la langue française* de O. Bloch & W. Von Wartburg, Paris, PUF, 1975.

nouveaux genres littéraires entre le XVI^e et le XIX^e siècle, soit le travestissement, le poème héroï-comique et le pastiche, la situation terminologique se complique.

En effet, Henryk Markiewicz⁹ discerne une certaine confusion dans les définitions de la parodie littéraire de l'époque classique jusqu'au XIX^e siècle. Pour rétablir l'ordre, il propose un ensemble de genres littéraires, soit la parodie *sensu largo* (imitation comique d'un modèle littéraire), la parodie *sensu stricto* (exagération comique et condensation des caractères du modèle), le burlesque de bas style (situation comique de la divergence entre un sujet sérieux et un style léger, tel *Le Virgile travesti* de Scarron), le burlesque du genre noble (situation comique de la divergence entre un sujet frivole, léger, et un style sérieux), et le travestissement (imitation fidèle d'une diégèse avec des changements dans le style et les détails, ou imitation fidèle d'un modèle littéraire et de sa composition avec des changements dans le contenu). Ces genres littéraires se regroupent par la suite sous la désignation «parodie *sensu largo*», tandis que le burlesque et le travestissement se recouvrent. Il est évident que Markiewicz, en employant le même terme «parodie *sensu largo*» dans une sous-catégorie et ensuite dans une catégorie globale, ajoute à la confusion que lui-même déplore.

Toujours dans l'effort de trouver une définition viable, Sanda Golopentia-Eretescu propose en 1969 une *Grammaire de la parodie*¹⁰ où elle distingue la parodie du pastiche¹¹. Selon Golopentia-Eretescu, le pastiche est en général monolingue - «le pastichant s'ajoute en tant que token aux manifestations de la textualité initiée par l'auteur pastiché»¹², d'où la difficulté de faire la différence entre le pastichant et le pastiché. Par contre, la parodie est bilingue car elle fait voir en même temps la

⁹ Henryk Markiewicz, «On the definitions of literary parody,» *To honor Roman Jakobson*, The Hague, Mouton, vol. 2, 1967, p. 1264-1272.

¹⁰ Sanda Golopentia-Eretescu, «Grammaire de la parodie,» *Cahiers de Linguistique théorique et appliqué*, n° 6, 1969, p. 167-181.

¹¹ La notion de pastiche sera ensuite longuement explicitée par Gérard Genette dans plusieurs chapitres de *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

¹² Golopentia-Eretescu, «Parodie, Pastiche, et Textualité,» *Le singe à la porte, Vers une théorie de la parodie*, New York, éd. Groupar, 1984, p. 124.

propre structure du parodiant et celle de son modèle, le parodié. En d'autres mots, on trouve dans la parodie la textualité originelle en même temps que celle qui la dénonce.

En 1970 apparaît un jalon des plus mémorables dans l'histoire de la parodie grâce à la publication en français de l'étude imposante de Bakhtine sur la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance. Ayant établi les trois sources antiques du rire médiéval (la *parodia sacra* d'Hippocrate, le *risus paschalis* d'Aristote et le *risus natalis* de Lucien)¹³, Bakhtine souligne l'importance «de reconnaître que le rire [de la Renaissance] a une signification positive, régénératrice, créatrice»¹⁴ tout en démontrant que ce rire ne peut s'épanouir que dans la terre depuis longtemps fertile de la culture comique populaire du Moyen Âge¹⁵. Il est intéressant de remarquer que cet aspect comique populaire de la culture reste valable en tout temps, comme le mentionne Gérard Cahen dans un ouvrage sur l'humour contemporain : «L'humour est fait de connivence et de complicité, et, à ce titre, il a toujours partie liée avec la culture dans laquelle on baigne»¹⁶.

Si l'oeuvre de Bakhtine jette une nouvelle lumière sur la culture comique du Moyen Âge, une des théories fondatrices de la parodie moderne est avancée par Wolfgang Karrer en 1977¹⁷. Pour celui-ci, la parodie en tant que phénomène sémiotique dépasse les limites littéraires et elle doit, en tant que processus de communication et au même titre que le pastiche et le travestissement, inéluctablement faire l'objet d'une étude interdisciplinaire¹⁸.

¹³ Mikhail Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 79.

¹⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Gérard Cahen, dir., *L'Humour, Un état d'esprit*, Paris, Editions Autrement, Série Mutations, n° 31, 1992, p. 163.

¹⁷ Wolfgang Karrer, *Parodie, Travestie, Pastiche*, Munich, Wilhelm Fink, 1977.

¹⁸ Clive Thomson, *Essays on Parody*, Toronto, Victoria University, vol. 4, 1986, p. v.

Quant à Lionel Dussit¹⁹ (1978), il propose une perspective rhétorique, soit la dynamique et les conditions nécessaires pour produire et pour contrôler des effets produits. Il propose également une définition de la parodie et de la satire en tant que modes et non pas comme des genres, car ce «sont des mécanismes impliquant tout un jeu de phénomènes psychiques qui ne relèvent pas d'une tradition particulière, et qui se rapportent à un modèle virtuel ne coïncidant pas avec ses formes réalisées»²⁰. Il est regrettable que l'étude de Dussit se concentre tout particulièrement sur le calembour et ses fonctions rhétoriques plutôt que de développer les fonctions de la parodie elle-même.

Depuis, les études sur la parodie se sont multipliées, surtout à compter des années 80, notamment celles de Margaret Rose (1979), Gérard Genette (1982) et Linda Hutcheon (1984) auxquelles nous reviendrons plus tard. Pour l'instant, nous constatons que les théoriciens ne semblent toujours pas s'entendre sur ce que doit être la parodie. Certains, dont J.-J. Hamm²¹, commencent à exprimer en 1981 leur exaspération devant la confusion que génère cette multitude de définitions de la parodie, du pastiche et de la satire. Nous en avons un exemple chez Peter Petro qui, dans une étude sur la satire (1982)²², tente encore une fois de définir la satire, l'ironie et la parodie. Comme ses précurseurs, il cite plusieurs critiques, dont Bakhtine, Markiewicz et Rose, sans parvenir à formuler une seule définition.

Les trois balises qu'imposent Rose, Genette et Hutcheon à la conception moderne de la parodie mènent à plusieurs recherches, notamment celles de Groupar. Après le colloque de 1981 dont les exposés sont rendus public en 1986, Groupar continue à soulever des questions d'ordre théorique et fonctionnel. Clive

¹⁹ Lionel Dussit, *Satire, Parodie, Calembour, Esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Saratoga, Amna Libri, 1978.

²⁰ *Ibid.*, p. 1.

²¹ J.-J. Hamm, «Parodie, pastiche : de l'écriture à la lecture», *Le singe à la porte, Vers une théorie de la parodie, op. cit.*, p. 105.

²² Peter Petro, *Modern Satire : Four Studies*, Berlin, Mouton Publishers, 1982.

Thomson²³, un membre du groupe, tente de voir dans les théories de Rose, Genette et Hutcheon des points communs, quoiqu'elles aient des perspectives différentes, à savoir socio-historique, structurale et pragmatique. Il en déplore cependant la pauvreté du détail et souhaite la venue d'une théorie plus complète.

En 1988, Joseph Dane²⁴ questionne de nouveau le discours théorique sur la parodie dans la littérature. Réfractaire aux analyses antérieures, notamment celles des formalistes tel Bakhtine, Dane n'accepte pas le lien temporel et linéaire entre la comédie grecque, la parodie sacrée du Moyen Âge et la parodie dans les ouvrages contemporains. Tout en reconnaissant la vigueur des systèmes de classements lexicaux de Bakhtine, d'Umberto Eco et de Genette sur la parodie, Dane refuse néanmoins de proposer une définition, qu'il juge futile.

À peu près à la même époque se tient à Cerisy-la-Salle un autre colloque, *Dire la Parodie*²⁵ (1989) qui continue à ressasser et à approfondir les problèmes de terminologie et de typologie. Toutefois, quelques conférenciers intéressés à la sociologie nous fournissent certains outils analytiques applicables à la parodie médiatique. Anne-Marie Houdebine²⁶, en retraçant l'identité des slogans publicitaires, démonte les trois temps du mécanisme du procès parodique (procès parce que la parodie attaque, de façon glorifiante ou désacralisante), à savoir la positivité, la déconstruction et de nouveau la positivité, qui n'est pas une simple répétition de la première. Dans un premier temps, il s'agit d'un jeu de citation et de référence culturelle ; le deuxième temps, comme son nom – déconstruction – le dit, est celui qui, par la dérision, éclate et déconstruit toutes les représentations ; enfin vient le troisième temps synthétique d'où émergent de nouveaux sens, de nouvelles

²³ Clive Thomson, «Problèmes théoriques de la parodie», *Études littéraires*, vol. 19, n° 1, printemps-été 1986, p. 13-19.

²⁴ Joseph A. Dane, *Parody, Critical concepts versus literary practices, Aristophanes to Sterne*, Norman, University of Oklahoma Press, 1988.

²⁵ Clive Thomson et Alain Pagès, éd., *Dire la Parodie : colloque de Cerisy*, New York, Peter Lang, 1989.

²⁶ Anne-Marie Houdebine, «Femmes/médias/parodie (ou parodie et le retour du refoulé)», *Dire la Parodie : colloque de Cerisy*, op. cit., p. 261-283.

représentations. Toutefois, comme le soutient Houdebine, «il n'est de parodie que lorsque l'hainamoration [haine + amour] dans le rire a suffisamment oeuvré, déconstruit l'objet parodié»²⁷.

Parmi la multitude d'études sur la parodie publiées au cours de la décennie 80, nous remarquons la production de trois théoriciens qui influencent beaucoup les concepts sémiologiques de la parodie littéraire et paralittéraire. Tout d'abord, suite au jalon laissé par Bakhtine, s'impose celui de Margaret Rose. Dans la même veine que Bakhtine, Margaret Rose tente à son tour de distinguer la parodie de ses voisins que sont le burlesque, le persiflage, le plagiat, le canular littéraire, le pastiche, et la satire. Bien qu'elle ne formule pas de distinctions claires, la définition que donne Margaret Rose de la parodie rejoint celle de Bakhtine : pour la première, il s'agit d'une citation littéraire et critique qui provoque des effets comiques²⁸, pour le dernier, un rire radical, hardi et lucide²⁹. Rose met en lumière le caractère de critique subversive de la parodie puisque celle-ci utilise le langage de quelqu'un d'autre pour voiler son propre message³⁰. En s'appuyant sur des exemples dans la photographie et la peinture moderne, Rose souligne l'ambivalence frontalière entre satire et parodie, et fait remarquer l'enrichissement qu'apporte la parodie au corpus artistique au lieu de le réduire à une simple imitation³¹. C'est le cas par excellence de *Reproduction interdite* de René Magritte. Dans ce tableau, on voit de dos un homme en complet-veston devant un miroir. Or, on voit exactement la même image dans ce dernier, c'est à dire l'homme vu de dos, plutôt que son visage comme l'on s'y attend. Le tableau, comme les autres oeuvres de Magritte, parodie l'art mimétique³² et incite à une réflexion sur l'art comme reflet de son sujet. Rose insiste

²⁷ *Ibid.*, p. 264.

²⁸ Margaret Rose, *Parody//Meta-fiction, An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, London, Croom Helm, 1979, p. 55.

²⁹ Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 81.

³⁰ Rose, *op. cit.*, p. 179.

³¹ *Ibid.*, p. 47.

³² *Ibid.*, p. 141-142.

également sur l'importance de la réception qui donne à la parodie sa qualité de méta-fiction : le plaisir du lecteur devant un texte ambigu provient à la fois de la reconnaissance de l'habileté de l'auteur et de sa propre perspicacité de lecteur³³. Nous aurons l'occasion de revenir à cette notion à plusieurs reprises dans notre analyse iconique et textuelle, ainsi que dans notre conclusion. Pour l'instant, nous constatons que cette condition idéale du lecteur qui communique avec le texte parodiant et le texte parodié n'est pas étrangère aux traditions de la culture comique qui déterminent la pratique du rire médiéval, comme on l'a vu précédemment.

L'année 1982 est marquée par la parution de l'ouvrage encyclopédique de Gérard Genette³⁴. Parmi une panoplie de genres, Genette fait la différence entre le travestissement burlesque qui «modifie [...] le style *sans modifier le sujet*» et la parodie qui «modifie le sujet *sans modifier le style*»³⁵. De plus, il distingue dans la parodie deux façons de modifier, soit la «parodie stricte» qui conserve «le texte noble pour l'appliquer, le plus littéralement possible, à un sujet vulgaire (réel et d'actualité)» et le «pastiche héroï-comique» qui forge «par voie d'imitation stylistique un nouveau texte noble pour l'appliquer à un sujet vulgaire»³⁶. Dans le cadre de cette thèse, il sera pertinent d'appliquer la notion de parodie stricte quand nous traiterons de la rhéorique iconique du *Destin de Monique*.

Par ailleurs, Genette distingue dans les pratiques hypertextuelles deux types de transposition diégétique : la transformation homodiégétique ou formelle (telle la traduction) et la transformation hétérodiégétique ou thématique où le sens est ouvertement et délibérément transformé³⁷. Genette s'attarde davantage au deuxième type, auquel appartient la parodie, parce que «l'action change de cadre,

³³ *Ibid.*, p. 89.

³⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

³⁵ *Ibid.*, p. 29.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 238.

et les personnages qui la supportent changent d'identité,»³⁸ comme, par exemple, dans *Ulysse* de James Joyce ou dans *Le deuil sied à Électre* de Eugène O'Neill, mettant ainsi en relief l'angle de la contemporanéité de la parodie. Ces changements temporel, géographique et social bien actualisés rapprochent la source parodiée du public contemporain. Tout comme Margaret Rose, Genette se préoccupe également de la réception du lecteur, sans lequel il ne serait pas question d'hypertexte ni d'hypotexte³⁹ (ou, respectivement, texte parodiant et texte parodié, selon les termes propres à Rose), car lire une parodie signifie une lecture relationnelle, ou «palimpsestueuse». Genette souligne le plaisir ludique et lucide de l'hypertexte grâce à «la porosité des cloisons entre les régimes»⁴⁰. Dans les arts visuels, Genette, plus précis et plus détaillé que Rose, divise la parodie en diverses pratiques hyperesthétiques⁴¹. Ces dernières sont soit en transformation picturale («la réfection d'un tableau, dont on conserverait le sujet et les principaux éléments de structure, dans un autre style»⁴²) soit en imitation directe (réplique, copie d'école) ou indirecte (pastiche).

En 1985 apparaît un autre jalon d'importance majeure pour l'étude de la parodie. Linda Hutcheon, qui explore le sujet depuis quelques années⁴³, élabore une théorie selon laquelle la parodie est une forme d'imitation ironique qui, de par sa distance critique, marque une différence plutôt qu'une similitude avec la source parodiée⁴⁴. Cette distance est créée soit par la volonté de ridiculiser, soit par l'ironie, soit par le respect. En aucune façon, cependant, les codes des valeurs culturelles de la parodie ne se veulent négatifs, contrairement à ceux de la satire.

³⁸ *Ibid.*, p. 344.

³⁹ *Ibid.*, p. 450.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 436.

⁴² *Ibid.*, p. 437.

⁴³ Linda Hutcheon, «Authorized transgression : The Paradox of Parody», *Le singe à la porte, Vers une théorie de la parodie, op. cit.*, p. 13-26.

⁴⁴ Hutcheon, *A theory of parody, the teachings of twentieth-century art forms*, New York, Methuen, 1985, p. 6.

On perçoit dans la parodie plutôt une reconnaissance, une déférence, ou une provocation, aussi cynique soit-elle. Or, dans les cas d'empiètement de la parodie et de la satire, surtout dans le domaine des arts visuels⁴⁵, le chevauchement entre «l'intramural» (qui parodie son propre genre) et «l'extramural» (qui vise des sujets hors du texte, d'ordre social ou moral) fait naître d'autres genres : la parodie satirique (le film *Zelig* de Woody Allen cible les conventions de la télévision et des documentaires⁴⁶, des dérivés de la cinématographie) et la satire parodique (les oeuvres de Brecht sur les structures familiales de la Bible⁴⁷). Nous pouvons en voir l'écho dans un numéro de *Voix et images* où Lori Saint-Martin fait la distinction entre la parodie et la satire et ensuite fait ressortir le mélange des deux genres, soit la parodie satirique et la satire parodique. Par contre, pour Saint-Martin, la parodie satirique «a pour *cible* des textes et dénonce des abus sociaux ou moraux»⁴⁸ tandis que la satire parodique «vise des *cibles* extratextuelles tout en utilisant la parodie comme dispositif structurel pour réaliser son but correctif»⁴⁹.

François Jost, quant à lui, suit les traces de Genette pour examiner tout ce qui concerne les média audio-visuels (film, publicité, télévision)⁵⁰. Il définit deux types de parodies, la parodie *in praesentia* où, «à travers les déformations ludiques se lit l'hypotexte en partie ou intégralement cité»⁵¹, et la parodie *in absentia*, où «il appartient [...] au spectateur de réactiver mentalement l'objet détourné»⁵²; on y observe une fois de plus l'importance capitale de la complicité culturelle du spectateur, comme l'ont souligné Rose et Genette. Jost fait une distinction spéciale,

⁴⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Lori Saint-Martin, «L'ironie féministe prise au piège : l'exemple de l'*Euguélonne*», *Voix et images*, n° 46, automne 1990, p. 112.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ François Jost, «La parodie audio-visuelle dans quelques-uns de ses états», *Dire la Parodie. Colloque de Cesiry*, *op. cit.*, p. 320.

⁵¹ *Ibid.*, p. 321.

⁵² *Ibid.*

dans la cinématographie, entre la parodie comme genre sur le plan du scénario, et le pastiche sur celui du style ou du mode de récit⁵³.

Il est évident que toutes ces recherches ont contribué à élucider la force critique de la parodie, bien que le débat sur la parodie en tant que genre et fonction se poursuive, les théoriciens littéraires ne cessant de démontrer leur intérêt pour le concept générique de parodie dans les champs de la littérature et des arts visuels.

La bande dessinée se trouvant au carrefour de ces deux domaines, il est naturel qu'elle soit facilement tentée par un double travail parodique, jouant sur les plans textuel et iconique. Munie des concepts clés énoncés par Rose, Genette et Hutcheon, nous allons mettre en évidence les mécanismes de cette rhétorique parodique iconique et textuelle dans l'album *Le destin de Monique* de Claire Bretécher. Tel est l'enjeu du présent travail.

⁵³ *Ibid.*, p. 322.

Chapitre II

LA RHÉTORIQUE PARODIQUE DE L'IMAGE

Le destin de Monique a tout d'abord paru dans le *Nouvel Observateur*, du 25 mars 1983 jusqu'en septembre de la même année, soit en 27 numéros, avec un total de 54 planches en doubles-pages. Deux mois après la parution dans la presse écrite, la version album a été déposée à l'imprimerie. Dans cette version, les planches sont numérotées comme dans l'hebdomadaire. Cependant, elles sont accompagnées d'un certain nombre de dessins sans légende et non numérotés mais comptés dans la pagination. Le nombre de 54 planches originales de l'oeuvre est doté d'une signification particulière. Rappelons qu'au début du siècle, la longueur des albums de bandes dessinées est laissée au gré de l'inspiration de l'artiste. Avec l'arrivée de Hergé chez Casterman, le nombre des pages se voit arrêté à 62, «de façon qu'ils [les albums] puissent être imprimés en couleur par le procédé offset»⁵⁴. Par la suite, la nature du processus de production des albums subit des changements : la création d'une bande dessinée devient semi-collective et hyper-spécialisée, et entraîne une répartition des tâches⁵⁵; ces «impératifs de production et de diffusion»⁵⁶ limiteront la longueur d'une histoire à 44 pages. Ce chiffre variera à la hausse et à la baisse pour finalement se stabiliser à 48 pages. Un coup d'oeil rapide sur quelques albums parus en 1991-1992 tels que *Achille Talon et l'appeau d'éphèse* de Greg, *Astérix, la rose et le glaive* d'Uderzo, *Largo Winch*, *O.P.A.* de

⁵⁴Pierre Ajame, *Hergé*, Paris, Gallimard, 1991, page 205.

⁵⁵Jean-Marie Rosier, «La bande dessinée francophone de Belgique», *Québec français*, n° 70, mai 1988, p. 78-82.

⁵⁶*Ibid.*

Philippe Francq et Jean Van Hamme, *XIII, Pour Maria* de W. Vance et J. Van Hamme, *Agrippine prend vapeur* de Bretécher semble confirmer ce format de 48 pages.

Or, chez Bretécher qui ne veut pas succomber au «parternalisme» des éditeurs, selon ses propres termes⁵⁷, l'autoédition est synonyme d'indépendance. En auto-éditant ses propres albums, Bretécher se libère de ces contraintes de production et se permet de dépasser le format standard. Il en résulte un format peu usuel de cinquante-quatre pages dans *Le destin de Monique*. De plus, on découvre dans l'album une rareté : onze dessins sans légende, placés chacun à la fin d'un épisode. L'ajout de ces pages de dessins dans la version album apporte des changements considérables. Des vingt-sept doubles-pages originelles parues dans l'hebdomadaire, treize doubles pages restent telles quelles, tandis que les autres quatorze pages deviennent recto-verso. De ces modifications résultent deux sortes de lecture provoquées par deux «pratiques spécifiques» - pour reprendre les termes de Fresnault-Deruelle⁵⁸ -, qui fonctionnent sur deux registres distincts, le spatial de la lecture tabulaire et le temporel de la lecture linéaire. Dans le cas des doubles-plates, la lecture tabulaire s'impose tout naturellement car, avant d'arrêter le regard à chaque vignette, à chaque récitatif et à chaque dessin, l'oeil du lecteur balaie le champ visuel que sont les deux pages ouvertes, et ce balayage inconscient et automatique donne lieu à une première impression. Par la suite, la lecture devient plus consciente, c'est-à-dire que le lecteur lit et voit les vignettes les unes après les autres. À ce moment-là, se met en action le phénomène du «péri-champ»⁵⁹, où «l'oeil, consciemment ou non, 'perçoit' en même temps, mais à un degré moindre, la case qui la précède, et celle qui la suivra, tout en apercevant des éléments des cases

⁵⁷ Propos recueillis par Françoise-Marie Santucci, consulté sur le Web en décembre 1999 : www.liberation.fr/quotidien/portrait/port981119.html

⁵⁸ Pierre Fresnault-Deruelle, «Du linéaire au tabulaire», *Communications*, Paris, Seuil, 1976, n° 24, p. 7.

⁵⁹ Benoît Peeters, *Case, planche, récit*, Paris, Casterman, 1991, p. 15.

situées au-dessus et en dessous.»⁶⁰ En d'autres mots, «la lecture se fait [...] par ensembles, par plaques narratives.»⁶¹

Bretécher, comme l'ont déjà fait d'autres grands auteurs de bande dessinée qui «se sont accommodés avec brio de cette contrainte singulière, organisant l'ensemble de la double page en fonction de préoccupations que l'on pourrait dire topologiques,»⁶² produit de semaine en semaine des doubles-pages qui respectent ces techniques du tabulaire.⁶³ De plus, dans *Le destin de Monique*, elle étoffe une diégèse continue, ce qui n'est pas usuel dans les bandes dessinées d'une page ou d'une double-page qui paraissent dans les hebdomadaires, car ce sont plutôt des récits courts mais finis. En ce sens, Bretécher se range du même côté que Hergé, si célèbre avec ses récits de Tintin, et fait partie des «auteurs qui réussissent à la fois à raconter une véritable intrigue, avec enjeu dramatique, suspense et péripéties, et à déclencher le rire.»⁶⁴ Quant à la forme de lecture occasionnée par les doubles-plates devenues recto-verso, nous y reviendrons plus en détail dans l'analyse des vignettes. Dans ce chapitre de la thèse, nous allons démontrer le mécanisme du discours iconique propre à la bande dessinée, à savoir les planches, les cadres, les plans, les angles, les vignettes et les dessins, afin d'identifier les éléments qui ont des signifiants rhétoriques.

A. Les planches

Claire Bretécher a été fortement influencée par Hergé avec qui elle a travaillé au journal *Tintin* de 1965 à 1976. Chez celui que l'on appelle le père de la bande dessinée européenne moderne, les pages sont organisées de manière identique, et la

⁶⁰ Yves Frémion, *L'ABC de la BD*, Casterman, Tournai, 1983, p. 66.

⁶¹ *Ibid.*, p. 65.

⁶² Peeters, *op. cit.*, p. 15.

⁶³ Ces techniques sont explicitées dans toutes ses particularités dans l'article «Du linéaire au tabulaire» de Fresnault-Deruelle, *op. cit.*

⁶⁴ Thierry Groensteen, «Le comique de la bande», *L'Humour, un état d'esprit*, *op. cit.*, p. 139.

disposition des cases «permet une lecture parfaitement régulière se rapprochant au maximum de la lecture conventionnelle d'une page d'écriture»⁶⁵. Cette technique de lecture est rendue possible, comme le souligne Benoît Peeters⁶⁶, grâce à «un système fortement codifié, où la disposition des cases dans la planche, à force de se répéter, tend à devenir transparente»⁶⁷, c'est-à-dire que le lecteur fait abstraction des cases et n'y prête plus attention. On peut trouver des indices de cette influence de Hergé dans le quadrillage orthogonal des planches de Bretécher, dont tous les cadres sont similaires en taille et en forme. En effet, on remarque que, dans *Le destin de Monique*, la plupart des planches contiennent soit douze soit huit vignettes; par conséquent, on peut dire que dans ce domaine Bretécher reste traditionnelle, car «l'une des spécificités fondamentales de l'écriture de la B.D. est la répétition des cadres»⁶⁸. L'emploi du quadrillage orthogonal dans *Le destin de Monique* nous rappelle non sans plaisir la Bretécher des *Frustrés* où elle brille par ses mini-histoires d'«intellectuels branchés» qui ne font que parler. À cet égard, *Le destin de Monique*, linéaire et séquentiel, est très lisible et répond doublement aux critères d'un livre, non seulement à cause de ses cadres réguliers mais aussi parce qu'il propose une narration complète avec une intrigue majeure et quelques intrigues secondaires, tel un scénario de roman classique. Il y a lieu ici de souligner que *Le destin de Monique* est le seul album de Bretécher qui répond à ces critères. Un album antérieur, *La vie passionnée de Sainte Thérèse d'Avila*, semble à première vue se ranger dans la même catégorie, mais la diégèse en est beaucoup plus serrée – vingt planches – et le scénario beaucoup plus rudimentaire.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁶⁶ En ce qui concerne les planches, Peeters établit dans «Les aventures de la page» (*Conséquences 1*, 1983, p. 32-44), une taxinomie fort utile pour classer les planches : *conventionnelles, décoratives, rhétoriques, et productrices*.

⁶⁷ Peeters, *Case, planche, récit, op. cit.*, p. 38.

⁶⁸ Michel Rio, «Cadre, plan, lecture», *Communications*, n°27, *op. cit.*, p. 97.

Il est à noter que, parmi les planches à douze vignettes dont les cadres sont quadrillés uniformément, figurent deux regroupements particuliers (les pl. 10, 11, 12 et les pl. 21, 22)⁶⁹ qui relatent des conversations entre Brigitte et Candida, entretiens d'importance primordiale car ils font avancer le récit et l'aigüillent pendant les points tournants de l'histoire. Ces planches renforcent le textuel qui établit la relation fortement confidentielle entre les deux femmes.

Cependant, Bretécher n'entend pas rester encadrée dans l'uniformité absolue. Elle fait partie des dessinateurs humoristiques «qui ont donné des exemples remarquables de séquences où la moindre modification, du fait de la régularité de l'ensemble, prend une valeur considérable, favorisant une véritable entrée dans le dessin.»⁷⁰ Une lecture iconique attentive du *Destin de Monique* démontre que, même si la plupart des planches respectent le format constant de douze vignettes de la même taille, ces légères modifications dans les planches sont presque omniprésentes. En général, les modifications (pl. 14, 16, 26, 32, 34, 35, et 36) expriment la locomotion par rapport aux positions assises. Par ailleurs, à la pl. 3, la première vignette, un peu plus longue horizontalement, exprime une certaine prolongation du temps; la sixième vignette, plus longue que les deux précédentes sur la même bande, souligne un moment fort de la discussion. À la pl. 4, la cinquième vignette s'étale sur la longueur de la bande pour mettre en scène la seule fois où les deux actants⁷¹ principaux, Théo et Candida, se trouvent au même endroit en même temps, sans jamais se connaître ou se parler. On trouve également des planches du format régulier de douze vignettes mais avec une vignette de plus

⁶⁹ Pour l'économie du texte, nous allons employer les abréviations pl. et v. pour indiquer respectivement les planches et les vignettes.

⁷⁰ Peeters, *op. cit.*, p. 38.

⁷¹ Actant dans le sens qu'utilise Greimas dans *Sémantique structurale : Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.

(pl. 6 et 38) pour exprimer l'immédiateté des conversations, ou une de moins (pl. 15 et 23) pour mettre en valeur la première vignette⁷².

Une autre constance qui paradoxalement fait varier le format est la présence des planches de six vignettes de la même taille (pl. 45, 46, 47 et 49), variance qui fait ressortir la mise en abyme de l'épisode à Sucé dont nous reparlerons dans notre analyse du textuel. Par ailleurs, dans les situations d'action – par rapport à celles d'inertie – on découvre des planches où se mélangent au format de douze ou de six vignettes des bandes linéaires de deux vignettes (pl. 19, 24, 27, 28, 37, 41, 43, 44, 48, 50, 52 et 54) ou de trois vignettes (pl. 2, 7, 9, 13, 18, 20, 29 et 53). Et, bien entendu, il y a des planches dont les cadres sont de dimensions différentes les uns des autres (pl. 2, 7, 9, 13, 18, 20, 29 et 53). La variation des planches dans *Le destin de Monique* contribue à produire un des albums les plus soigneusement conçus de Bretécher, parce qu'il manipule l'inconscient de la perception de l'oeil et du cerveau du lecteur, faisant ainsi bouger la narration iconique de façon cinématographique. En se rapprochant de beaucoup des mouvements du cinéma, son ancêtre, cette manipulation fait partie du substrat iconique préparant le lecteur à la rhétorique parodique qui va se développer davantage sur d'autres plans : le cadrage, les angles de vue ainsi que le crayonné.

B. Les cadres

À première vue, les planches de Claire Bretécher avec leurs cadres de taille homogène revêtent certes un caractère conventionnel. Or, en regardant de plus près, nous constatons que Bretécher ainsi que ses contemporains (Mandryka, Fred et Greg, entre autres) se démarquent de la bande dessinée traditionnelle en éliminant l'espace blanc entre les cases. Armés d'une connaissance solide de la logique de

⁷² Nous discuterons l'efficacité narrative de ces vignettes en détails plus loin, à la section E : Les vignettes et les dessins.

l'espace fictif des B.D., ces dessinateurs utilisent déjà «la première figure rhétorique de la composition»⁷³ qu'est le cadre, et font sauter les cases, déconstruisant ainsi l'espace blanc qui explicite la technique de l'ellipse. Ce geste, posé consciemment et volontairement, par sa nature même de déviation et, par conséquent, de subversion, non seulement ridiculise la logique traditionnelle de la répartition égale de la planche mais en fait aussi la critique, critique de l'hypertexte sur le texte d'origine; et «c'est alors que la bande dessinée en tant qu'écriture devient actant d'elle-même, et qu'elle intègre à son discours la réflexion sur ses propres codes, en les subvertissant, favorisant au maximum une lecture critique où le plaisir garde tous ses droits,» comme le signale Michel Rio⁷⁴.

À part les planches orthogonales modifiées et les cadres sans espace blanc, notre premier coup d'oeil sur l'ensemble de l'album nous apporte une autre constatation : une absence quasi totale de bulles. Les bulles, ou phylactères, si l'on veut les appeler par leur nom d'origine, revêtent un caractère spécial quand on porte sur elles le même regard étymologique que celui d'Irène Pennacchioni. Cette dernière voit le phylactère dans le contexte iconographique de la religion chrétienne médiévale, comme «une inscription qui a valeur d'insigne, d'emblème.»⁷⁵ En omettant cet «emblème»⁷⁶, Bretécher se démarque une fois de plus de ses contemporains, et attire la remarque de Pennacchioni à l'égard de la série *Les frustrés*, où «...l'absence de bulle empêche de désigner nettement celui qui parle⁷⁷,» ce qui crée, paradoxalement, chez le lecteur typique du *Nouvel Observateur* un fort sens d'identification et d'appartenance, car quand l'interlocuteur n'est pas

⁷³Catherine Saouter, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ éditeur, collection Documents, 1998, p. 26.

⁷⁴Rio, *op. cit.*, p. 100.

⁷⁵Irène Pennacchioni, *La nostalgie en images*, Paris, Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, 1982, p. 24.

⁷⁶ Technique que Bretécher semble utiliser souvent (voir annexe A : **Le rapport entre les absences de bulle et leurs présences dans l'oeuvre de Bretécher (13/18) de 1979 à 1998**). Le jeu de Bretécher dans ce registre mériterait certes une analyse plus détaillée pour voir s'il s'agit de deux systèmes distincts.

⁷⁷ Pennacchioni, *op. cit.*, p. 171.

identifié, ce qui est dit devient «la voix du groupe... qui s'adresse à lui-même la parole, et se répond à travers les membres identiques ou équivalents qui le constituent.»⁷⁸ Cette absence de bulle s'articule également sur le plan de la rhétorique du récit que nous aborderons dans le prochain chapitre. En ce qui concerne la rhétorique iconique de Bretécher, ce geste impressionnant de déviation se combine à celui des planches et se manifeste aussi à travers d'autres aspects techniques, à savoir les plans et les angles de prise de vue.

C. Les plans

Tout comme la forme des cadres, les plans constituent un élément du mécanisme de la lecture iconique. En règle générale, les plans et la taille des plans, si nous nous appuyons sur l'emplacement du point de fuite du spectateur par rapport à une scène (ce point de fuite peut être en dehors ou à l'intérieur du cadre), s'intègrent dans la dimension proxémique où l'on assiste à un va-et-vient du privé au public.⁷⁹ Dans *Le destin de Monique*, les plans moyens dominent, suivis par les plans américains. Hergé, lui aussi, dessine souvent ses héros en pied⁸⁰ et encore plus souvent en plan américain.⁸¹ L'étude des plans de Hergé démontre que

la fonction narrative est classiquement remplie par les plans moyen (on voit le sujet «en pieds»), américain (le sujet est coupé au genou), rapproché (coupé à la ceinture) et par le premier plan (aux épaules). C'est leur alternance plus ou moins progressive qui souligne le rythme des séquences, mais la prédominance de certains d'entre eux peut conférer à la narration une tonalité particulière.⁸²

Ce caractère commun des deux dessinateurs s'accorde avec leur but de créer de «véritables intrigues.»⁸³

⁷⁸ *Ibid.*, p. 171-172.

⁷⁹ À ce sujet, Catherine Saouter nous fait remarquer l'implication psychologique du spectateur par rapport à la scène (Saouter, *op. cit.*, p. 40).

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Ajame, *op. cit.*, p. 349.

⁸² Pierre Masson, *Lire la bande dessinée*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 37.

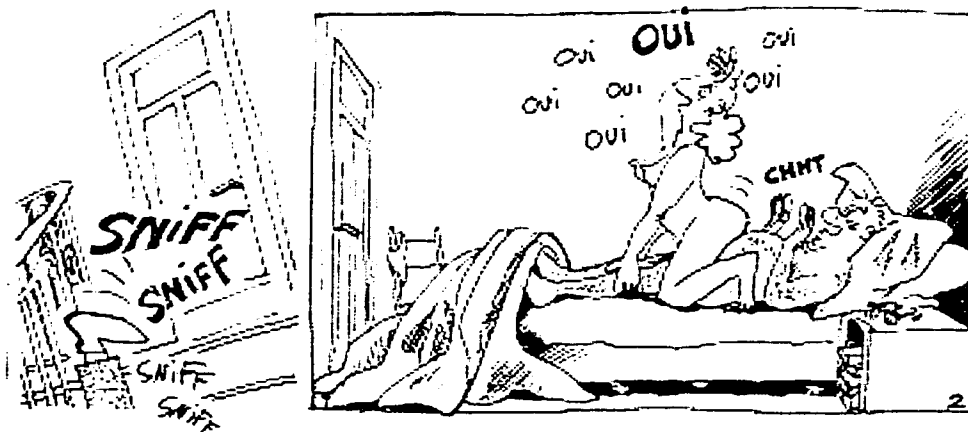
⁸³ Thierry Groensteen, «Le comique de la bande», *L'humour, un état d'esprit*, *op. cit.*, p. 139.

Les gros plans, quant à eux, obéissent à des fonctions traditionnelles semblables à celles que l'on observe chez Hergé : graphiquement, Hergé «n'introduit de gros plans qu'amenés par une série d'images qui les précèdent, comme un effet de zoom»⁸⁴; chez Bretécher, ils sont tout aussi rares. Sur le plan narratologique, le gros plan «sélectionne une de ces données en suggérant implicitement son rapport de causalité avec les autres.»⁸⁵ On en a un bel exemple dans l'insert de la pl. 7 qui met en évidence le test de grossesse tout en expliquant la vignette précédente.

Les gros plans chez Bretécher sont aussi de puissants signes iconiques et peuvent remplir la fonction rhétorique du récit de façon convaincante, puisque leur effet se fait voir aussitôt grâce à son talent de graphisme qui

...n'a pas besoin de surenchère. Il se suffit à lui-même [...], les personnages, semblables les uns aux autres, s'affrontent et s'auto-déchirent par le biais de ces lignes nerveuses, cassées, tourbillonnantes. L'absence (du moins la quasi-absence sensitive) de tout décor laisse les personnages maîtres de la planche, seuls à occuper l'attention et l'espace du lecteur. Par l'omniprésence des visages ou des corps, la bande retrouve encore ce caractère de miroir que nous lui avons déjà reconnu.⁸⁶

Examinons par exemple la v. 13 de la pl. 2. Cette vignette montre un pied de Lucienne dans un moment d'étourdissement après qu'elle a inhalé des vapeurs de colle. La vignette qui suit décrit un phénomène similaire dans le domaine des



Pl. 2, v. 13 et 14

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Masson, *op. cit.*, p. 38.

⁸⁶ Yves Di Manno, «La distanciation du quotidien», *Les cahiers de la bande dessinée*, n° 24, 1974, p. 25.

sens : la jouissance de Brigitte lors de son coït avec Théo, le père de Lucienne. Les deux vignettes, bien que côte à côte, ne se lisent pas à la manière d'une lecture linéaire du temporel. Elles jouent sur le registre spatial pour demeurer parallèles et former un ensemble : la similitude des deux extases, la contiguïté des lieux – Lucienne et Brigitte, chacune d'un côté de la porte – suggèrent la simultanéité des deux scènes. Après la vue d'ensemble des deux vignettes (13 et 14), l'attention tend à revenir sur le gros plan du pied de Lucienne. Cette image est d'une part le signe iconique de l'expression populaire «prendre son pied» qui veut dire «jouir»⁸⁷; d'autre part, elle dévoile au lecteur la première partie du casse-tête d'Électre dont les autres morceaux se révéleront petit à petit sous des formes inattendues tout au long de l'album. En effet, on ne peut s'empêcher de penser ici que Bretécher a voulu mettre en scène le complexe d'Électre. Dans la mythologie grecque, Électre, fille d'Agamemnon et de Clytemnestre, prit part à l'assassinat de sa mère afin de venger le meurtre de son père par cette dernière. Ce mythe, tout comme celui d'Oedipe, est devenu la pierre angulaire de la psychanalyse féministe qui cherche à comprendre l'amour démesuré d'une fille à l'égard de son père. Lucienne, Électre des temps modernes, petite fille d'âge scolaire, vraisemblablement mal élevée, délaissée par son père (ce dernier la laisse seule sur l'escalier d'un immeuble, scène pitoyable!), trouve son plaisir et sa consolation dans le délire procuré par les vapeurs de colle, pendant que son père trouve le sien dans les bras de Brigitte. Le «coup de pied» ainsi envoyé à la psychanalyse féministe, plutôt que simple coup d'oeil, est on ne peut plus explicite, et le lecteur cible du *Nouvel Observateur* y retrouvera son environnement familial, celui des intellectuels de gauche qui s'adonnent à la psychanalyse, très à la page dans des années 80⁸⁸, et, partagera pleinement non

⁸⁷ Voir *Le Petit Robert* sous l'article pied.

⁸⁸ On se rappellera que déjà dans le premier *Frustrés* (1975), à la page 30, Bretécher nous offre une scène d'idolâtrie d'un couple agenouillé devant le portrait de Freud.

seulement la plaisanterie d'auto-dérision, mais aussi la complicité de clan avec l'auteur⁸⁹.



Le gros plan de la v. 2 de la pl. 51 est travaillé d'une toute autre façon : il présente la tête d'une femme laide, ridée, dont la mâchoire supérieure exagérément avancée laisse voir des dents fortement protubérantes. Bretécher utilise ici un procédé rhétorique semblable au métoplasme de la littérature, celui du métagraphe⁹⁰ par addition, c'est-à-dire le

«surdéveloppement quantitatif»⁹¹ d'un élément graphique qui donne au dessin son caractère de caricature. Ce dessin ne correspond pas à l'information fournie par le récitatif qui étale les succès cinématographiques de la même femme dans des rôles de jeune fille innocente. C'est le cas par excellence où, de par la litote et l'ironie, «le texte [...] décalé par rapport à l'image, [...] acquiert une fonction poétique, incite le lecteur à un travail d'imagination.»⁹² La contradiction évidente et grotesque entre le texte et l'image de la susdite vignette déclenche une réaction d'hilarité chez le lecteur et confirme une fois de plus l'intention satirique de l'auteur.

D. Les angles⁹³

Que les vignettes du Destin de Monique soient en plans moyens, américains, rapprochés ou en gros plans, elles sont vues presque entièrement à partir de l'angle

⁸⁹ Dina Sherzer, «Claire Bretecher : Queen of BD,» *Journal of Popular Culture*, vol. 14, n° 3, 1980, p. 394-404.

⁹⁰ Terme proposé par le Groupe μ dans *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 33 et 52.

⁹¹ Dominique Noguez, «Petite rhétorique de poche pour servir à la lecture des dessins dits «d'humour», *L'art de masse n'existe pas*, Paris, Union générale d'édition, 1974, p. 107-137.

⁹² Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat et Françoise Parfait, *Petite fabrique de l'image*, Magnard, 1988, p. 119.

⁹³ Nous avons retenu le terme «angle», plus répandu que celui de Jean-Bruno Renard, «visée». Ils signifient tous les deux «le résultat d'une certaine position ou d'un certain mouvement de la caméra en train de filmer.» (Renard, *Clefs pour la bande dessinée*, Paris, Seghers, 1978, p. 164).

dominant qu'est l'angle plat, «espace sans profondeur ni perspective,»⁹⁴ et «synonyme de réalisme, de vision à hauteur d'homme.»⁹⁵ L'angle plat, comme le mot le dit, se veut monotone, mais chez certains dessinateurs qui le maîtrisent, au lieu de donner l'impression de la facilité (car il ne se passe rien dans la vignette) l'angle plat peut rendre cette dernière animée seulement par les changements de points de vue, surtout quand les vignettes des angles plats sont alignées. Ce choix de Bretécher relève de la même volonté subversive que nous avons vue sur les autres plans techniques : de rendre l'évident opaque, le facile subtil⁹⁶.

Dans *Le destin de Monique*, l'animation se manifeste à travers les positions corporelles des personnages : ils sont pour la plupart du temps debout (38 planches, soit 70 pour cent des planches) et souvent assis (25 planches, soit 46 pour cent). Par contre, les personnages sont en mouvement seulement en cas de nécessité (16 planches, soit 30 pour cent)⁹⁷. La dominance de la position verticale fixe résume et renforce la caractéristique du personnage principal, Brigitte, en ce sens qu'elle semble être une personne déterminée. En fait, au fur et à mesure que la diégèse se déroule sous les yeux du lecteur, ce dernier se rend à l'évidence que cette position prépondérante correspond plutôt aux poses que Brigitte a l'habitude de prendre dans ses rôles de vedette de cinéma. La position donne également l'impression que Brigitte s'apprête à bouger, qu'elle va enfin réagir pour mener à terme sa grossesse, car, à chaque fois que Brigitte quitte sa position verticale immobile pour entreprendre un mouvement, la motivation de l'action reste la même: avoir un enfant. Les contretemps qui interviennent à plusieurs reprises vont laisser le lecteur sur sa faim jusqu'aux toutes dernières vignettes. On retrouve là la marque qu'impose Bretécher sur ses personnages depuis la série de cinq albums des *Frustrés*

⁹⁴ Renard, *ibid.*, p. 166.

⁹⁵ Masson, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Les pourcentages dépassent cent pour cent parce que plus d'une position peuvent se trouver dans une même vignette.

dont les «héros [...] qui ont tous les mêmes visages aux yeux cernés et les mêmes corps flasques et sédentaires [...] parlent beaucoup plus qu'ils n'agissent.»⁹⁸ Cette articulation des positions verticales et horizontales, notamment à l'égard du personnage principal, Brigitte, renforce l'ironie de la situation, et par extrapolation, la diégèse, puisque finalement rien ne va se passer!

E. La vignette et le dessin

D'entrée de jeu, nous soulignons l'importance de la distinction que fait Fresnault-Deruelle entre figuration narrative et narration figurative. Dans cette dernière, le mouvement est suggéré par une succession de plans fixes, tandis que dans la figuration narrative, ce sont les relations entre les vignettes qui donnent à l'oeuvre son unité graphique, chromatique et dramatique.⁹⁹ Nous avons mentionné plus haut les différences radicales entre les planches hebdomadaires dans *Le Nouvel Observateur* et la version album du *Destin de Monique*. Les doubles-pages devenues pages recto-verso accusent un changement non négligeable dans la figuration narrative. Regardons de plus près l'un des épisodes où les conséquences sont des plus significatives. Il s'agit du cinquième épisode qui se compose de six planches, soit les pl. 17 à 22. Les doubles-planches en question, pl. 19 et 20, racontent le départ de Brigitte en avion pour Lisbonne, la location d'une voiture pour se rendre à Porto, son passage à travers un bourg et, enfin, son aboutissement chez Candida qui habite une grande et superbe maison.

Dans la version double-page parue dans l'hebdomadaire *Le Nouvel Observateur*, ces planches constituent le maillon qui lie l'attente angoissante et les recherches frénétiques de Brigitte à la réponse inattendue et surprenante de Candida au sujet de l'implantation foetale. En d'autres mots, cette double-page

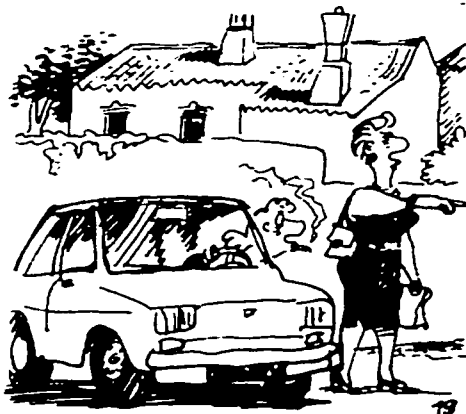
⁹⁸ Albert Barrera-Vidal, «Clés pour une lecture des *Frustrés*», *Le français dans le monde*, numéro spécial bande dessinée, n° 200, avril, 1986, p. 36-39.

⁹⁹ Fresnault-Deruelle, *Récits et discours par la bande. Essai sur les comics*, Paris, Hachette, 1977, p. 12.

donne suite à l'énigme de la semaine précédente, et prépare le lecteur à un dénouement singulier la semaine suivante. Dans la version album, le lecteur subit un effet d'anticipation à la dernière vignette de la pl. 19. Cette case, la dernière vignette d'une planche ou d'un *strip*, peut, selon l'habileté de l'auteur, se doter d'une valeur dramatique¹⁰⁰.

Dans le cas de la susdite vignette, deux éléments retiennent notre attention : de prime abord, la dessinatrice nous montre Brigitte dans un état d'agitation nerveuse dans sa petite voiture louée. Sa grande nervosité se manifeste à travers ses yeux hagards, cernés, et grand ouverts. La présence de la cigarette continuellement sur ses lèvres ainsi que d'épais nuages de fumée planant dans presque toutes les vignettes de la page trahissent également un état d'esprit agressif. Après tant d'efforts d'attente et de recherche, Brigitte trouve enfin une passante qui connaît le chemin pour aller chez Candida. Le lecteur éprouve un sentiment de soulagement de la montée de tension construite par l'auteur depuis trois pages.

Le deuxième élément se trouve en la personne de la passante, ou plus exactement dans son geste du doigt pointé. Outre la fonction discursive, le doigt



pointé de l'informatrice relève de ce que le Groupe μ appelle la «rhétorique de la reconnaissance ou rhétorique typologique.»¹⁰¹ Le dessin du doigt pointé est un signe iconique car il représente le vrai doigt pointé d'une personne. Nous allons voir plus loin que Bretécher poursuit ce travail iconique dans sa version des peintures

puisque la peinture elle-même est la représentation plastique et iconique d'un fait

¹⁰⁰ Fersnault-Deruelle, «Du linéaire au tabulaire», *Communications*, Paris, Seuil, n° 24, 1976, p. 15.

¹⁰¹ Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992, p. 291.

réel ou d'une situation réelle. Ce signe iconique placé en bas à droite d'une page renvoie à un autre signe iconique, «le silhouettage»¹⁰². Fidèle à sa spécialité d'auto-dérision, Bretécher utilise ici la technique du silhouettage, ou le dessin des contours au trait avec intérieur vide, ce qui est d'autant plus comique lorsque l'on compare cette technique à celle de la sur-représentation dans une planche antérieure des *Frustrés 4* (pl. 5, page 32) où non seulement le lecteur a droit au dessin du doigt pointé mais où il peut aussi voir la flèche indiquant la direction et lire la réplique «c'est par là». Le silhouettage d'une main fermée avec un doigt pointé est un signe qui veut dire «plus loin» ou «par là». Au moment où l'oeil du lecteur tombe sur ce dessin, le cerveau enregistre en même temps le message de l'icone, et la main tourne la page. C'est là, après l'anticipation, que le lecteur va éprouver un effet de surprise en voyant la demeure imposante de la femme de ménage. La séquence anticipation-surprise est menée à terme d'une part par une écriture linéaire et rhétorique, et d'autre part par le procédé technique de la première vignette dite «privilégiée» de la pl. 20¹⁰³, ainsi le dessinateur, en jouant de rectos intermédiaires, cache un instant aux yeux du lecteur son dessin agrandi au format de l'imprimé¹⁰⁴, agrandi pour mieux saisir l'attention et créer la surprise voulue.

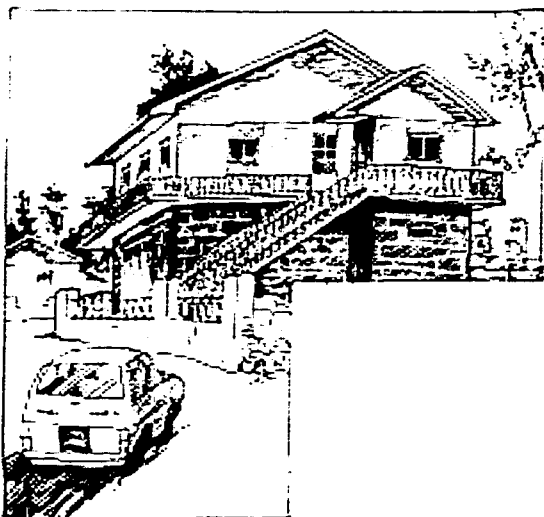
Cette planche s'avère la plus puissante de l'album au point de vue de l'articulation sémiologique. D'une part, la lecture tabulaire est immédiatement commandée par la variété des cadres (un grand, trois carrés, et cinq rectangulaires), des plans (panoramique, moyen, américain, rapproché), des bulles (sans et avec bulle) et des calligraphies (en majuscules, en minuscules, dans le sens horizontal normal de la lecture ainsi que dans le sens vertical et en biais). D'autre part, le déroulement de l'action se répartit en deux temps également forts : la surprise de Brigitte en arrivant chez Candida, et la conversation au rythme soutenu et rapide

¹⁰² *Ibid.*, p. 304.

¹⁰³ Nous aurons l'occasion d'étudier les vignettes privilégiées en détail un peu plus loin.

¹⁰⁴ Fresnault-Deruelle, *op. cit.*, p. 19.

produit par le changement constant de points de vue et qui impose la lecture en zigzag. Au premier temps, la rhétorique se joue sur le plan diégétique : la surprise de Brigitte provient du fait que ce qu'elle voit ne correspond pas à ce qu'elle imagine : maison colossale (contrairement à l'idée stéréotypée que l'on se fait de la demeure d'une femme de ménage), personne avec une jambe dans le plâtre qu'elle ne connaît pas, Victoria qu'elle ne s'attend pas à rencontrer. Au deuxième temps, la manipulation technique de la séquence de cinq vignettes verticales qui sont, comme l'a noté Sokal, «idéales pour un dialogue nerveux, fait de reparties percutantes»¹⁰⁵ dans un cadrage serré (les vignettes semblent s'étirer et se rapprocher) introduit efficacement l'atmosphère : la domination physique et psychologique de Candida et l'angoisse écrasante de Brigitte. Les positions graphiques de Brigitte et Candida (Brigitte est iconographiquement nettement plus petite que Candida) annoncent d'ores et déjà la situation inférieure dans laquelle Brigitte va se trouver dans les



planches suivantes. Le renversement de l'ordre établi maîtresse-bonne, tel qu'annoncé dans la première vignette, est complet à la fin de la séquence.

Regardons l'angle de la prise de vue en contre-plongée dans cette première vignette de la pl. 20. En règle générale, cet angle établit «une relation duelle [qui], en installant un personnage "en dessous", (ce qui

revient à le rapprocher du lecteur, au premier plan) suppose un obstacle à [son] élévation.»¹⁰⁶ Le lecteur ne voit ni Brigitte ni Candida, mais il n'a pas besoin qu'on

¹⁰⁵ Sokal, «Pensées», cité par Peeters dans *Autour du scénario, op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁶ Masson, *op. cit.*, p. 40.

lui dise explicitement qu'il s'agit bel et bien d'elles. L'importance de cette vignette est signalée en plus par sa taille. En effet, elle est la plus grande de tout l'album, trois fois plus grande qu'une case normale chez Bretécher. La fonction discursive d'une telle vignette, en rompant le rythme narratif, sert à signaler au lecteur qu'il s'agit d'«un moment de découverte ou de réflexion.»¹⁰⁷ On retrouve la même technique chez Hergé, qui souligne les moments particulièrement forts par l'intervention d'images de vaste dimension.¹⁰⁸ Nous pouvons conclure que la lecture polysémique du moment de découverte et du moment à venir rend cette vignette particulièrement intéressante.

Qui dit vignette dit vignette privilégiée de la planche, c'est-à-dire que «la première case et la dernière, la plus vaste ou la plus contrastée, sont autant de lieux stratégiques que le conteur peut investir.»¹⁰⁹ Nous avons vu comment Bretécher construit soigneusement la dernière vignette de la pl. 19 ainsi que les premières vignettes des pl. 15, 20 et 23. Ces vignettes attirent l'attention du lecteur sur le changement de l'espace scénique à cause de leur position privilégiée et parce qu'elles se démarquent du reste de la page de par leur taille distincte. Les premières vignettes des pl. 13 et 53 sont toutes les deux constituées d'un même plan d'ensemble, c'est-à-dire un plan qui «entraîne un arrêt sur l'image que l'oeil met plus de temps à parcourir; il correspond ainsi, au propre comme au figuré, à une prise de recul chargé de valeur emphatique.»¹¹⁰ Le recul dans ce cas-ci est très évident puisque sur le plan temporel, la première vignette de la pl. 53 renvoie le lecteur à la pl. 13, 44 ans plus tôt dans la vie du personnage principal. L'effet comique est accru par la dichotomie «sortie de la clinique (pl. 13) et entrée en clinique» (pl. 53). À la pl. 13, le lecteur est leurré par ce qui a eu lieu, le transfert foetal, car aussitôt

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰⁸ Peeters, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁰ Masson, *op. cit.*, p. 38.

fait, aussitôt défait (à son insu); à la pl. 53, il est de nouveau leurré par ce qui va être fait car la ré-implantation de l'embryon dans Brigitte demeure un geste désiré, mais qui ne sera jamais accompli parce que celle-ci va mourir avant l'acte d'implantation.

La rhétorique iconique du *Destin de Monique* se manifeste sur tous les paliers, de la planche en général jusqu'aux détails dans les vignettes, notamment le dessin. En effet, ce dernier représente la force centrale de la rhétorique iconique en ce sens, comme s'accordent à le dire François Yoshitaka Uchida et Jean-Bruno Renard¹¹¹, que le dessin satiro-humoristique de par son «essence simplificatrice»¹¹² «va droit à l'essentiel»¹¹³, et réussit en quelques traits de crayon «à créer des 'types', des concentrés d'humanité»¹¹⁴ que le lecteur peut rapidement reconnaître, voire auxquels il peut s'identifier. Dans le cas de Bretécher, ses «lignes nerveuses, cassées, tourbillonnantes»¹¹⁵ vont dans la direction de l'abstraction de la caricature de Reiser tout en restant fidèles à la ligne claire (où «le dessin est toujours lisible»¹¹⁶) de l'école belge de la B. D. Les dessins de Bretécher sont rigoureusement simples et neutres, souvent dénués d'arrière-scène (Pierre Naville va jusqu'à les qualifier de «déjections graphiques»). Par contre, on remarque une variance dans l'introduction d'un autre élément dans ses dessins épurés : le gonflement artificiel des corps, notamment le nez, comme pour les «[délester] de leur poids ontologique.»¹¹⁷

Dans ses dessins d'un crayonné propre mais expressif, on aperçoit l'utilisation fréquente des instruments comme élément narratif à part entière. Prenons l'exemple de l'incipit, constitué des six premières vignettes de l'album.

¹¹¹ Voir *Le trait graphique* de Jean-Bruno Renard, *op. cit.*, p. 140.

¹¹² François Yoshitaka Uchida, *L'énigme onomastique et la création romanesque dans «Armançe»*, Genève, Droz, 1987.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Di Manno, *op. cit.*

¹¹⁶ Ajame, *op. cit.*, p. 300.

¹¹⁷ Pennacchioni, *op. cit.*, p. 177.

Nous voyons Brigitte se maquiller devant un petit miroir pour se faire belle et séduisante pour la visite de son amant, Léo. Avec l'utilisation du miroir dans *Le destin de Monique*, Bretécher dévie du graphisme minimaliste qui la caractérise, car, comme le remarque Di Manno, c'est «l'absence de tout décor [et] l'omniprésence des visages ou des corps [qui donne à ses bandes dessinées] le caractère de miroir»¹¹⁸ plutôt qu'un miroir physique lui-même, comme ici. Il s'agit d'une mise en scène muette mais convaincante du corps féminin, en vue d'une séduction sexuelle. Rappelons-nous que *Le destin de Monique* est paru d'abord en 54 planches hebdomadaires avant d'être publié en album en 1983. Il a donc été créé et présenté au public pendant les années édifiantes du mouvement féministe, lorsque celui-ci a laissé son empreinte sur tous les aspects de la société française, que ce soit la littérature, le mode de vie, les modes vestimentaires, etc. La mise en scène de Bretécher semble parodier le discours féministe de l'époque. Brigitte qui incarne la femme française moderne, est en parfait accord avec la façon dont Luce Irigaray voit la beauté féminine :

la beauté féminine serait toujours parure pour, éventuellement pour attirer l'autre en soi. Elle n'est presque jamais manifestation de, apparaît de, phénomène qui dit l'intériorité – de l'amour, de la pensée, de la chair. Nous nous regardons dans le miroir pour plaire à. Rarement pour interroger l'état de notre corps, de notre "âme", rarement pour nous et en vue de notre devenir. Le miroir presque toujours nous sert de moyen pour nous réduire à une pure extériorité...¹¹⁹

Nous reviendrons dans le troisième chapitre de cette thèse sur l'isotopie iconique qui vient renforcer de façon rhétorique les grands thèmes de la culture de masse – amour, jeunesse et beauté – cible de prédilection des féministes des années 80.

D'autre part, l'incipit révèle d'ores et déjà un égocentrisme qui n'est pas tout à fait étranger au monde du vedettariat. L'idée de l'égocentrisme est suggérée par le

¹¹⁸ Di Manno, *op. cit.*

¹¹⁹ Luce Irigaray, «Femmes divines», *Critique*, n° 454, mars 1985, p. 300.

petit miroir rond dans les cinq premières vignettes. Plus tard, le personnage de Brigitte confirme petit à petit le rôle instrumental dont a fait état Irigaray, rôle que Brigitte donne à son corps pour arriver à d'autres sortes d'assouvissement égocentrique, qu'il soit professionnel ou maternel. Toujours par l'entremise de l'isotopie du miroir, ce dernier va prendre de l'ampleur et devenir un grand rectangle sur toute la hauteur du mur (pl. 9, v. 15)¹²⁰. On a déjà perçu l'image d'une actrice égocentrique. La vignette nous présente également la fausseté sentimentale de Brigitte, car on voit reflétée dans le fameux miroir de Bretécher la pose de Brigitte qui essaie plusieurs façons théâtrales de dire la phrase «c'est mon enfant, personne ne me l'enlèvera». Ce qui fait rire le lecteur ici puise ses sources dans «l'imagerie parodique qui met en question le principe assertif de ces propositions»¹²¹, comme le constate Pennacchioni au sujet de la parodie chez Bretécher. La fausseté du sentiment ressentie ici sera confirmée par une scène parallèle, les cinq premières vignettes de la planche 18, où Brigitte apprend les répliques «du rôle principal du prochain Zidi»¹²². Déjà en 1982, dans un numéro consacré à Claire Bretécher du fanzine *Bédésup*¹²³, on a constaté que dans *Les frustrés*,

Bretécher nous invite à une représentation de type théâtral, dont les scènes sont autant de pages vécues quotidiennement; miroir caricatural, car mille fois redonné à voir, mille fois présentant la même image outrée des contradictions entre le penser et l'agir...¹²⁴

¹²⁰ Nous avons déjà vu ce grand miroir rectangulaire dans «Mon cul est un camion», *Frustrés 2*, page 55; «40 N», *Frustrés 3*, p. 61; et «Gras-double», *Frustrés 5*, p. 7, où un homme et deux femmes se sentent frustrés devant certains aspects physiologiques de leur corps qui ne correspondent pas aux idéaux d'un beau corps dans la culture de masse.

¹²¹ Pennacchioni, *op. cit.*, p. 101.

¹²² *Le destin de Monique*, pl. 8, v. 4. Rappelons la première apparition (dans la planche *Vers l'abîme*, *Frustrés 2*, p. 32) de ce film mythique - mythique parce qu'il y est toujours référé sans jamais s'actualiser dans l'oeuvre de Bretécher. Il est question d'une actrice en chômage qui hésite entre faire 4 minutes de figuration dans un prochain tournage de Zidi que l'auteur laisse entendre prestigieux, ou tourner «Douces Pénétrations» pour 2 millions de francs anciens.

¹²³ *Bédésup*, n° 20, mars 1982.

¹²⁴ Patrick Destombes et Jean-Pierre Tamine, «Le miroir immobile de Bretécher», *Bédésup*, n° 20, *ibid.*, p. 39.

L'égoïsme occupe une place importante dans l'oeuvre de Bretécher et se manifeste souvent par le lieu commun du miroir rhétorique, selon le constat de Destombes et Tamine :

Les préoccupations des acteurs entrent aussi dans la contradiction du miroir de Bretécher : préoccupations égoïstes (son apparence physique, ses fringues, son fric, sa chaîne hifi, ses vacances, ses mômes, ses problèmes de couple) prennent le pas sur les préoccupations de type social (problème des femmes, des marginaux, de la politique) qui ne sont encore que références intellectuelles théoriques.¹²⁵

Ce miroir fait partie des lieux communs qui servent à articuler les gags à répétition (notamment l'habillement, les accessoires vestimentaires, l'environnement socio-culturel et le mobilier). Outre le miroir, nous trouvons ici et là dans *Le destin de Monique* des gags à répétition par l'entremise de la cigarette, objet qui est accessoire au même titre qu'un accessoire vestimentaire car elle est devenue représentative d'un groupe social français en général, à savoir les intellectuels. Un coup d'oeil à la pl. 19 suffit à nous convaincre de la nervosité que provoque un autre instrument narratif efficace, le téléphone. En effet, ce dernier figure dans 85 vignettes, y compris l'ellipse entre les v. 8 et 9 de la pl. 12. À elle seule, Brigitte accumule autour d'elle tous les repères sociaux qui permettent au lecteur de s'identifier à elle et de rire de soi.

Avec le personnage de Candida, nous avons une bonne dose de *running gags* autant dans les stéréotypes vestimentaires que dans la métonymie. Ses inséparables sacs de magasins à rayons bon marché – Félix Potin (pl. 6, v. 60), Stopprix (pl. 10, v. 2), Faciprix (pl. 13, v. 1) –, ses robes sans manche qui laissent voir ses gros avant-bras, stéréotype des femmes fortes, sans oublier sa robe de chambre en polyester rembourré des années 70 (pl. 24, v. 1). Comme chez Brigitte, ce sont des signes évidents d'appartenance sociale du personnage. Ces détails rendent donc encore plus signifiant le changement de statut (de la femme de

¹²⁵ *Ibid.*, p. 41.

ménage à la confidente de star) par le fait que Candida porte à la fin de l'histoire (pl. 53 et 54) un sac à main qui fait plus riche, plus distingué parce qu'il ne porte pas de nom de magasin. Dans les mêmes planches, on remarque un autre changement, presque imperceptible mais tout aussi important car il renforce le signalement du changement de statut de Candida : pour la première fois on la voit porter sur la tête un foulard, ce qui lui donne un air plus habillé, voire distingué.

Quant à l'environnement socio-culturel, Destombes et Tamine ont noté que les espaces intérieurs chez Bretécher ont une signification des plus importante, puisque «les scènes se passent dans des lieux de rupture du déplacement (appartement, café, restaurant).»¹²⁶ Comme dans une pièce de théâtre où l'espace scénique ou le lieu de représentation est l'espace-clos, enfermé de la pièce,¹²⁷ *Le destin de Monique* utilise cette règle abondamment, puisque les scènes d'intérieur occupent, sur 54 planches, 19 planches entières et une grande partie de 6 autres planches. Ceci s'ajoute à la longue liste des techniques iconiques qu'utilise Bretécher dans ses dessins pour articuler ses idées parodiantes.

F. Les ajouts

Il convient de se rappeler encore une fois que la «tendance à la simplification graphique est dominante dans les bandes dessinées comiques et satiriques, où le trait est caricatural.»¹²⁸ Ceci est important dans la mesure où Bretécher utilise le trait simple afin de rendre son discours aussi caricatural que possible, technique que nous allons découvrir en analysant les ajouts dans la version album.

Outre les planches originellement parues dans l'hebdomadaire *Le Nouvel Observateur*, *Le destin de Monique* de l'édition 1983 comporte une couverture

¹²⁶ *Ibid*, p. 42.

¹²⁷ *Ibid*.

particulière. Nous allons étudier cette particularité à la lumière des observations génériques de Grivel, à savoir que «la couverture manipule le livre : elle veut cadrer par avance, impérativement, pour que le sens aille au plus vite à sa fin : sa traduction - fictive, puisqu'il n'a pas lu! - dans l'esprit du lecteur.»¹²⁹

Les pages de la couverture¹³⁰ présentent certains éléments iconiques intrigants. À la page C1, le lecteur voit le dessin d'une femme d'allure moderne qui concentre son regard de surprise sur un tube de laboratoire ; en même temps, le lecteur constate la présence d'un titre appendu d'une flèche qui le relie au tube. On



Page C1

lit le titre : *Le destin de Monique*, et l'on se pose alors les questions : Qui est Monique? Est-ce la femme que l'on voit sur le dessin? Est-ce



Page C4

Monique dans le tube? Est-ce le tube qui détermine son destin? Le regard inquisiteur de la femme porte-t-il sur le tube, sur le destin d'une dénommée Monique, ou seulement sur le nom de Monique? Cette ambiguïté fait partie de la manipulation dont parle Grivel. Certains de ces signes

¹²⁸ Renard, *op. cit.*, p. 142.

¹²⁹ Charles Grivel, «La couverture d'images», *Mannheim-Analytiques, Texte et médialité*, Mannheim, Jürgen E. Müller, 1987, p. 129.

¹³⁰ Afin d'alléger le texte tout en gardant une précision qui est d'importance primordiale dans cette partie de l'analyse, nous utiliserons les termes techniques de l'imprimerie, C1, C2, C3, C4, pour désigner respectivement la première page et la deuxième page de la partie devant de la couverture, ainsi que la troisième page et la quatrième page de l'arrière de la couverture.

iconiques sont renvoyés explicitement à la page C4 par la répétition de la flèche qui pointe cette fois-ci sur un bidon sur lequel est assise une femme portant une robe blanche courte ressemblant à une uniforme d'hôpital. On remarque une série d'oppositions dichotomiques entre les deux pages. La taille relativement plus grande de l'image et l'écriture en grosses lettres de la C1 deviennent dans la C4 une modeste image dénuée de mots. La tenue des deux corps contraste en ce sens que le premier est décontracté, voire flasque dans une position assise-presque-couchée, tandis que le dernier se tient très raide, bras et jambes croisés, l'air déterminé. De la même façon, les petits yeux mécontents s'opposent au gros oeil étonné du début. Il est d'autant plus remarquable que le jeu de contraste se joue non seulement sur le plan iconique mais aussi en très grande partie sur le plan de la plasticité, à savoir les couleurs. Le jaune voyant encadré par une bordure grise de la C1 est remplacé par une page blanche non-balisée à la C4. La couleur rose éclatante du fauteuil qui occupe la moitié de la page C1 est reprise à la C4 dans les espadrilles de l'infirmière. Le bleu roi du maillot de corps de Brigitte est rappelé par le bidon, la jupe blanche par la blouse de l'infirmière. Les petits pois noirs sur la jupe de Brigitte se retrouvent inversés dans les petits cercles blancs aux extrémités des cheveux de l'infirmière. Et, bien entendu, il y a le contraste classique entre femme de race blanche aux cheveux blonds et celle de race noire aux cheveux crépus avec un renvoi aux «codes ornementaux»¹³¹ du style des cheveux blonds ondulés et celui des cheveux noirs frisés tressés à l'Africaine importé en Europe des années 70, 80. Sans entrer dans les détails techniques développés par le Groupe μ ¹³² sur l'utilisation de la couleur en tant que signe iconique, nous pourrions voir dans les deux pages C1 et C4 de la couverture une synthèse à laquelle le lecteur est mené, consciemment ou pas. Cette nouvelle création appartient à divers codes, soit

¹³¹ Fozza, *op. cit.*, p. 113.

¹³² Groupe μ , *op. cit.*, p. 291.

le code chromatique (langage des couleurs), le code gestuel (positions), le code morphologique et les symboles nés de connotations stéréotypées.¹³³

En effet, le jeu de l'écho chromatique fait de la couverture un résumé de l'oeuvre : la fanfaronnade (suggérée par le jaune, le rose et le bleu éclatants) de la maternité de Brigitte n'est qu'un fait anodin et «bidon», tout comme le bidon de congélation d'embryons dont l'utilité est réduite à un siège banal dans un décor blanc insignifiant. Ce processus icono-plastique de la forme et de la couleur donne forme au discours de l'image dont les éléments sont «porteurs de sens»¹³⁴.

La transformation chromatique de la couverture n'a pas que des fonctions diégétique et rhétorique, elle prépare également le lecteur à une autre transformation picturale à l'intérieur de l'album. Nous avons mentionné au début de ce chapitre l'ajout de onze pages de dessins sans légende à la fin des épisodes. À première vue, ces dessins servent à indiquer la rupture séquentielle ; à un autre niveau, voire en un autre langage, ils semblent résumer l'épisode. Une deuxième lecture révèle au lecteur que ces «images renvoient explicitement à des modèles déjà connus»¹³⁵.

Dans les arts visuels, ces pratiques hyperesthétiques, à savoir, selon Genette, la transformation picturale et l'imitation directe ou indirecte¹³⁶, sont très fréquentes. La peinture, tout comme le dessin, est la représentation plastique et iconique d'un fait réel ou d'une situation réelle, et quand on ajoute à la peinture sa propre version, on obtient un cas de lecture «palimpsestueuse» très particulière, car le lecteur doit s'appuyer sur des sources de références iconographiques, tout comme une «littérature au second degré [...] qui prend appui sur d'autres livres.»¹³⁷ Les manifestations modernes de ce phénomène remontent au début de la Première Guerre Mondiale. On se souvient encore chez les dadaïstes des *readymade* de

¹³³ Antonio Gómez-Moriana, *La subversion du discours rituel*, Longueuil, Édition du Préambule, 1985., p. 27.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Fozza, *op. cit.*, p. 115.

¹³⁶ Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 436.

¹³⁷ Genette, *ibid.*, p. 453.

Marcel Duchamp (1887-1968) où le peintre ajoute une moustache et une barbiche à une reproduction de la *Joconde*, «afin d'illustrer son opinion [...] que l'art était devenu trop précieux et trop coûteux. Quelques années plus tard, [Duchamp] signa une autre reproduction [...], en y ajoutant le sous-titre : «*Rasée*»¹³⁸. Il y a lieu ici de se rappeler l'interaction entre la parodie et la satire, en d'autres mots, l'utilisation satirique des formes parodiques, dont Hutcheon fait état dans les arts visuels. Celle-ci évoque les satires évidentes des expressionnistes abstraits ayant comme cible l'univers artistique new yorkais des années 40 et 50 (Lichtenstein et Warhol, menant tambour battant le règne de l'anti-expressionisme, créent des collages de photos et d'illustrations à la façon des bandes dessinées). Afin de parodier les peintres académiques didactiques qui, en voulant comprendre la complexité des développements dans les arts, les réduisirent à des diagrammes simplistes, Ad Reinhardt (1913-1967), l'un des premiers *action painters* austères de l'art conceptuel des années 60, va jusqu'à écrire que «l'artiste doit répudier tous ses moyens traditionnels : matière, travail de la touche, dessin, formes, composition, couleur, lumière, espace, temps, échelle, mouvement, sujet.»¹³⁹ Magritte, quant à lui, reprend d'une façon parodique les cercueils de David et de Manet, et même s'il nie l'intention satirique, cela n'empêche pas le public d'y voir un commentaire idéologique d'une culture aristocratique ou bourgeoise¹⁴⁰.

Ce procédé de la citation parodique existe aussi dans d'autres expressions artistiques contemporaines. Ainsi, en musique, Linda Hutcheon signale l'exemple de *Hymnen : Anthems for Electronic and Concrete Sounds* de Karlheinz Stockhausen. Ce dernier utilise des hymnes nationaux connus pour que les auditeurs puissent entendre le travail de manipulation et de transformation¹⁴¹.

¹³⁸ Tomkins, Calvin et les Rédacteurs des Éditions TIME-LIFE, Nederland, TIME-LIFE, 1973, p. 61.

¹³⁹ Les Rédacteurs, *La peinture américaine 1900-1970*, Nederland, TIME-LIFE International, 1973, p. 158.

¹⁴⁰ Hutcheon, *op. cit.*, p. 47.

¹⁴¹ *Ibid.*

Des exemples antérieurs au XX^e siècle ne manquent pas. Nous avons, par exemple, l'analyse de Maingueneau¹⁴² étudiant l'influence du tableau de Titien, *Les Pèlerins d'Emmaüs*, sur le tableau *Le Souper d'Emmaüs* de l'école de Philippe de Champaigne. Dans cette analyse, Maingueneau compare le texte source et le texte transformé, et découvre trois étapes dans la «transformation interdiscursive», ou transformation du texte source en une nouvelle structure textuelle : 1) l'original; 2) le «filtrage» des éléments conformes et non-conformes au registre, où s'effectuent les éliminations, les déplacements ou les remplacements des éléments sémantiques; 3) le nouveau système ou la nouvelle structure dans laquelle s'intègrent ces éléments.

Ces étapes s'appliquent bien à un procédé nommé – par les auteurs de *Petite fabrique de l'image – «l'image citation»*¹⁴³ que l'on retrouve dans *Le destin de Monique*. En effet, une lecture attentive de l'album nous a amenés à percevoir dans *Le destin de Monique* des appels à certains tableaux renommés et repris maintes fois par plusieurs peintres de différentes époques. Ce procédé n'est pas étonnant de la part d'une dessinatrice qui connaît bien la peinture puisqu'elle a fait des études de beaux arts, et qui a enseigné le dessin au début de sa carrière¹⁴⁴. Suite à de longues fouilles approfondies dans plusieurs bibliothèques de beaux arts, nous avons pu identifier et classer ces images citations en deux catégories : celle qui cite des tableaux religieux et celle qui cite des peintures préromantiques et romantiques.

Dans les images citations des peintures religieuses, nous retrouvons des traces évidentes de plusieurs tableaux : *La Madone Lucca* (XV^e siècle), *La Nativité* (XV^e siècle), *La Madone Sixtine* (XVI^e siècle), *L'Annonciation* (XVI^e siècle), *Madeleine de la veilleuse* (XVII^e siècle), *L'Angélu*s (XIX^e siècle). Ces images citations des tableaux religieux ne sont pas sans nous rappeler le coutume du temps jadis des écoliers qui inséraient des images pieuses dans leurs cahiers. Dans les images

¹⁴² Dominique Maingueneau, *Genèses du discours*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1984, p. 165-169.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Maurice Horn, éd., *The World Encyclopedia of Cartoons*, New York, Chelsea House Publishers, 1980, vol. I.

citations des peintures préromantiques et romantiques, nous retrouvons *Gabrielle d'Estrées* (XVI^e siècle), *Les Funérailles d'Atala* (XVIII^e siècle) et *Olympia* (XIX^e siècle). Il s'agit clairement de la parodie stricte qui, selon Genette,

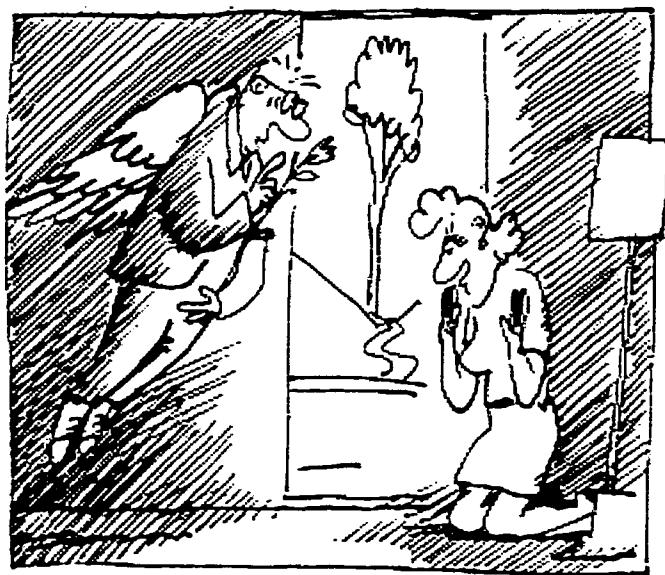
modifie le sujet sans *modifier le style* [...] en conservant le texte noble pour l'appliquer, le plus littéralement possible, à un sujet vulgaire (réel et d'actualité)¹⁴⁵.

Avant d'étudier de plus près le mécanisme parodiant de chacune de ces images citations dans leur ordre diégétique, il importe de s'attarder sur le travail d'épuration iconique de Bretécher dans ces images citations. Nous avons mentionnée antérieurement, dans la partie **Les plans**, la technique du métagraphe par addition bien connue des parodistes en arts visuels (le cas le plus célèbre est indiscutablement le mouvement «jocondoclaste» avec, entre autres, Duchamp et Dalí). Or, Bretécher utilise ici une technique tout à fait à l'inverse, ses traits deviennent de plus en plus simples, ce qu'est caractéristique de la technique de la ligne claire (qui atteint son sommet d'économie graphique dans les dessins de Reiser). En effet, dans les images citations, nous retrouvons très peu de détails de la peinture d'origine, et il résulte de cette épuration une «décontextualisation»¹⁴⁶ qui pourrait rendre, selon Catherine Saouter, «indifférent - ou impossible - l'identification du lieu dans lequel, [...] est inscrit un personnage.» Pourtant, dans les images citations du *Destin de Monique*, il est toujours possible d'identifier non seulement le lieu mais la citation entière, car la dessinatrice a su choisir les détails les plus marquants et les plus évidents. Voyons cela de plus près :

La première séquence du *Destin de Monique* se termine quand Brigitte soupçonne qu'elle est enceinte de Théo, son amant, à l'insu de ce dernier. À la page 11 de l'album, c'est-à-dire à la fin de la séquence, nous trouvons une image où Théo et Brigitte prennent la place de l'ange Gabriel et de la Vierge Marie. Dès le départ,

¹⁴⁵ Genette, *Pamlimpsestes*, op. cit., p. 29.

¹⁴⁶ Saouter, op. cit., p. 39.



Le Titien, *Annonciation* (vers 1540) Scuola di San Rocco, Venise

nous constatons un cas de «jeu d'ambiguïté rendu par l'emploi aliénant d'un référent intertextuel»¹⁴⁷, jeu des discours subversifs dont a fait état Gómez-Moriana. Dans les représentations iconographiques de la scène de l'Annonciation, la Sainte Vierge est très souvent en train de lire dans un état de méditation (symbolisé par le geste de son bras droit croisé et posé sur son épaule gauche). Or, Brigitte, à genoux, lève ses deux bras comme voulant dire : «Arrête!» ou comme si

elle s'apprêtait à se prosterner à la musulmane. On ne peut s'empêcher de penser à l'importante population arabe qui se trouve en France et qui influence la société française de plusieurs façons. Bretécher y fait allusion d'ailleurs de temps en temps dans ses bandes dessinées.

Quant à Théo, il reprend la position légèrement inclinée et flottant dans l'air de l'archange Gabriel dans le tableau *L'Annonciation* du Titien, mais tandis que la position de la main droite (l'index et le pouce) de l'ange Gabriel dans l'original indique un geste de discours, l'inversion de la position de l'index et la disparition du pouce dans le dessin de Théo semble indiquer une interdiction (nous savons déjà à la pl. 3 que Théo ne veut pas d'enfants). La main gauche de l'ange tient une branche de lys, symbole de pureté et d'innocence, tandis que la main gauche de Théo semble vouloir cacher ses parties génitales. Le renversement Immaculée conception/conception réelle produit un effet subversif des plus évident. Sur le plan référentiel, le lecteur doit exercer ici une «lecture relationnelle (lire deux ou plusieurs textes en fonction l'un de l'autre)»¹⁴⁸ car le reste des détails – l'arbre, la rivière, le lutrin à gauche de la Sainte Vierge – est emprunté au tableau *L'Annonciation* de Botticelli. Ces détails, toujours très travaillés, «exécutés avec une minutie qui évoque la formation d'orfèvre suivie par Botticelli,»¹⁴⁹ sont dépouillés au strict minimum dans *Le destin de Monique*.



Sandro Botticelli, *Annonciation* (1445-1510), Galleria degli Uffizi, Florence

¹⁴⁷Gómez-Moriana, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁸ Genette, *op. cit.*, p. 452.

¹⁴⁹ Mandred Wundram, *La Peinture de la Renaissance*, Köln, Taschen, 1997, p. 36.

Le phénomène de la «référentialité croisée» a été mentionné par Gómez-Moriana¹⁵⁰ comme un processus qui part du texte, passe par les co-textes avant d'arriver jusqu'à l'anecdote. Il est donc nécessaire de supposer chez le lecteur non seulement la connaissance évoquée par le texte comme co-texte mais aussi la reconstitution «des présupposés d'information sans lesquels la communication demeurerait bloquée par l'absence d'un code commun à l'émetteur [...] et au destinataire...»¹⁵¹. C'est ainsi que s'amorce le parcours de la parodie des tableaux

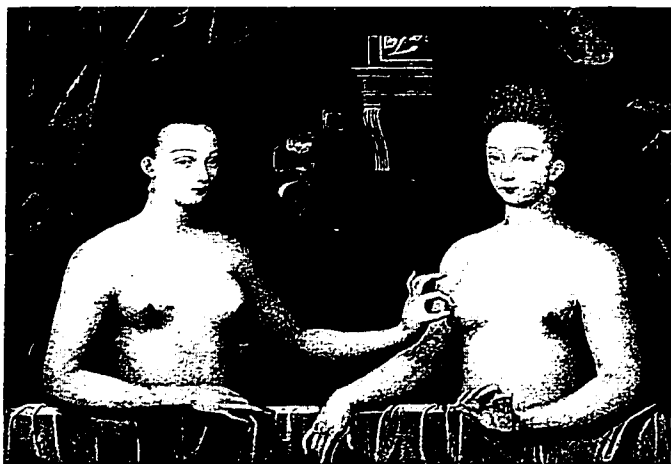
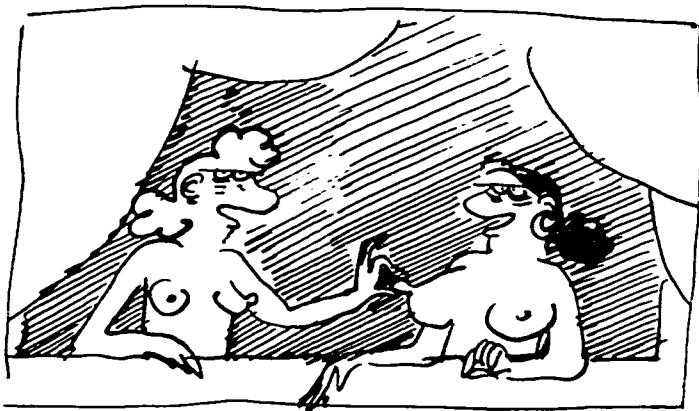


Illustration 5 : Ecole de Fontainebleau,
Gabrielle d'Estrées (vers 1595), Louvre, Paris

religieux dans *Le destin de Monique*. Et cette technique de lecture relationnelle va se poursuivre jusqu'à la toute fin de l'album, jusqu'à la dernière image citation.

Tandis que la première image citation est une combinaison de deux tableaux, la deuxième à la page 18 reproduit presque exactement le tableau *Gabrielle d'Estrées* de l'École de Fontainebleau, dans lequel Gabrielle d'Estrée «montre de ces deux doigts l'élargissement du mamelon de sa compagne, signe de sa

¹⁵⁰ Gómez-Moriana, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵¹ *Ibid.*

grossesse»¹⁵². À la place de Gabrielle d'Estrée et de la maréchale de Balagny (à moins que ce soit la Duchesse de Villars, les spécialistes ne s'accordent pas sur l'identité de la deuxième femme dans le tableau), nous voyons Brigitte pinçant le sein de Candida qui vient d'accepter de porter l'embryon de Brigitte pour mener à terme la grossesse à sa place. La citation bretéchérienne subvertit «le geste à la fois plein de hardiesse et de délicatesse»¹⁵³ de Gabrielle d'Estrées car, à la place du sentiment délicat, nous ressentons plutôt la hargne des deux antagonistes à travers l'expression des yeux et des regards. La citation de ce tableau suscite la question du palimpseste posée par Genette. Le tableau de l'école de Fontainebleau est inspiré par *La Joconde nue* dont l'original provient de l'atelier de Léonard de Vinci.¹⁵⁴ À son tour, «le tableau de l'école de Fontainebleau inspire d'autres artistes, chacun aussi hardi que possible pour son époque.»¹⁵⁵ En fait, il est de notoriété publique que le sujet léonardesque a donné naissance aux phénomènes de la Jocondolatrie et de la Jocondoclastrie¹⁵⁶, et *Gabrielle d'Estrées* n'est qu'un maillon dans cette chaîne. Plus récemment, en 1974, nous remarquons une caricature de ce tableau qui annonce la vente du numéro 4 de la revue *Le canard sauvage*¹⁵⁷.



À la page 24 de l'album, nous voyons Brigitte-enfant sur les genoux de sa mère, tel un tableau de la Madone et l'enfant Jésus-Christ. La citation a beaucoup

¹⁵² Librairie Larousse, *Les plus beaux tableaux du monde*, Paris, Éditions du Montparnasse, 1988, p. 61.

¹⁵³ Edward Lucie-Smith, *La sexualité dans l'art occidental*, Londres, Thames & Hudson, 1991, p. 72.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Lucie-Smith, *op. cit.*, p. 73.

¹⁵⁶ Angela Ottino Della Chiesa, *Tout l'oeuvre peint de Léonard de Vinci*, Paris, Flammarion, 1968, p. 105.

d'affinité avec *La Madone Lucca* de Van Eyck (vers 1455), ce qui est intéressant à retenir comme hypothèse, parce que dans ce tableau de Van Eyck, la Vierge, comme l'a très bien vu G. C. Argan,

revêt une forme et une taille plus humaines, plus familières. Ce n'est pas pur hasard si le trône au dais fleuri se dresse à mi-distance entre la niche où sont des ustensils et la fenêtre qui diffuse une lumière sereine et terrestre : la Vierge a pris place entre les symboles de la liturgie sacrée et le ciel ouvert de notre monde.¹⁵⁸

Ce n'est pas pur hasard non plus si Bretécher a choisi de faire abstraction de ces détails, ne dessinant que la Mère et l'Enfant. En effaçant le décor qui nous rappelle le sacré et le mondain, Bretécher ne fait-elle pas fi des deux éléments fondamentaux de la culture occidentale dont elle-même fait partie? On sait que, de son propre aveu, Bretécher reconnaît chez elle une «haine profonde» du milieu des couvents ainsi qu'une impulsion d'«extérioriser le sujet» suite aux douze ans de pensionnat chez les religieuses¹⁵⁹.



Jan Van Eyck, *La Madone Lucca*, (vers 1455), Ständel Institute, Francfort

On peut trouver d'autres exemples de la même technique, comme par exemple dans la peinture *White Flag* de

¹⁵⁷ L'annonce se trouve à la page C3 de la revue *Les cahiers de la bande dessinée*, n° 24, 1974.

¹⁵⁸ G. C. Argan, *Histoire générale de la peinture. Tome III. Renaissance*, Paris, Flammarion, 1968, p. 71.

¹⁵⁹ Propos recueillis par Louis Bernard Robitaille dans l'article «Bretécher, la sale gamine de la BD», *Châteline*, juin 1987, p. 39-48.

Jasper Johns où, comme le note Linda Hutcheon¹⁶⁰, non seulement le drapeau américain reste statique et ne peut flotter dans les airs mais est aussi blanchi de ses couleurs évocatrices. Johns vide ainsi le drapeau et de sa connotation émotionnellement patriotique et du culte américaniste des Américains. À travers ces exemples, on se rend compte que, dans un sens, les objets ne sont que des formes dont la signification est déterminée par l'usage social. Nous voilà devant un des éléments clés de l'auto-dérision de l'art subversif, comme le pratique la peinture moderne ou la bande dessinée.



Raphaël, *La Sainte Famille* (1506),
Musée de l'Ermitage, Leningrad



Domenico Ghirlandaio,
La Vierge à l'Enfant (1449-1494)
National Gallery of Arts, Washington D. C.

Dans l'image citation mentionnée, on remarque également plusieurs modifications significatives : la position de l'Enfant est presque identique à celle qu'elle a dans le tableau de Van Eyck, sauf pour sa main droite qui se pose sur le sein de sa mère comme dans *La Sainte Famille* de Raphaël¹⁶¹ au lieu d'en toucher la main comme dans le tableau de Van Eyck. Quant à la main droite de la Mère,

¹⁶⁰ Hutcheon, *op. cit.*, p. 106.

parmi des centaines de tableaux qui représentent le même thème, la seule composition qui la fait poser sur le fessier de l'Enfant semble être *La Sainte Famille* de Raphaël.

La mère dans l'image citation porte une grande robe royale comme dans le tableau de Van Eyck, mais on remarque également sur elle une cape retenue par une broche pectorale comme dans *La Vierge à l'Enfant* de Domenico Ghirlandaio. Dans l'iconographie classique, la broche pectorale est un ornement ovale en pierre précieuse placé dans le sens vertical, servant à retenir la cape par deux agrafes horizontales ; l'ensemble représente ainsi la croix, tel que présentée dans le tableau de Domenico Ghirlandaio. Dans l'image citation de Bretécher, la représentation de la croix est renversée et sa signification détruite puisque l'imagerie sacrée devient subversivement une broche horizontale quelconque. Par ces divers détails empruntés à divers tableaux, on voit à quel point Bretécher, en puisant à une vaste culture iconographique, s'est spécialisée dans la technique de la citation composite.

À côté de cette dernière, nous remarquons également deux métagaphes : l'addition des lunettes sur la figure de la Sainte Vierge qui permet l'identification de la mère de Brigitte, et le remplacement de l'Enfant Jésus par une petite fille qui est en fait une miniature de Brigitte. Ces figures s'inscrivent dans la catégorie des pratiques hyperesthétiques, dites de transformation, dans la typologie de Genette (voir Chapitre I). Cette image citation clôture une séquence dans laquelle apparaît la relation comique entre Brigitte et sa mère pendant la visite de la première chez sa mère à la campagne. Brigitte est tendue et énervée à la fois à cause de son prochain statut de mère et à cause du secret du transfert foetal; pendant ce temps-là, sa mère démontre un tempérament aussi égocentrique que sa fille, rattachant la grossesse de cette dernière aux préoccupations de sa propre vie avec son savoir, ses amies et ses accumulations de biens matériels. Les deux métagaphes assoient le pastiche de

¹⁶¹ Musée de l'Ermitage, *Peinture d'Europe Occidentale des XIII^e-XVIII^e siècles*, Leningrad, Éditions

l'amour maternel exemplifié par la Sainte Vierge et couronnent l'ironie de la relation

entre Brigitte et sa mère.



Edouard Manet, *Olympia* (1865) Musée du Jeu de Paume, Louvre, Paris



Le Titien, *La Vénus d'Urbain* (vers 1538), Galleria degli Uffizi, Florence



Francisco Goya, *La Maya nue* (1797), Musée du Prado, Madrid

L'origine de la citation de la page 40 est bien plus évidente. Il s'agit de l'*Olympia* d'Édouard Manet, que Louis Réau qualifie d'«intolérable défi aux convenances», ou d'«apothéose cynique de l'amour vénal», en mettant en scène la «petite Vénus des Batignolles, étendue toute nue sur son lit, à laquelle une négresse apporte de la part de son

amant passager un bouquet de fleurs»¹⁶². Seulement, «la petite

d'art Aurore, 1977, p. 8-9.

¹⁶² Louis Réau, *Encyclopédie de l'art, Les Arts Plastiques*, Paris, Fernand Nathan, 1951, p. 239.

Vénus» devient le professeur Belloeuf tout habillé, et la négresse se nomme Mathilde, son assistante de laboratoire. Quand on sait que le docteur Belloeuf se plie aux caprices futiles d'une clientèle riche et à la mode, on reconnaît que la valeur «véonale» des deux figures sur le lit est identique.

Cette deuxième citation que fait Bretécher des tableaux non-religieux jette une nouvelle lumière sur celle qu'elle a faite de *Gabrielle d'Estrées*, car les deux originaux sont fondamentalement de nature contestataire et ont provoqué un véritable scandale en allant à l'encontre de l'expression artistique de leur époque. Manet lui-même

a voulu [...] se confronter une fois de plus avec les maîtres du passé, tout en reprenant à un thème très fréquent dans le Salon du XIX^e siècle, traité sur un mode parodique. Les sources picturales évidentes sont la *Vénus d'Urbain* du Titien qu'il avait copiée à Florence, pour la composition d'ensemble et la pose même d'Olympia, et aussi, pour son arrogance et son insolence, la *Maja desnuda* de Goya.¹⁶³

Or, *Gabrielle d'Estrées* et *Olympia* sont devenus avec le temps des normes qui se font à leur tour parodier, comme en témoigne le tableau *Une moderne Olympia* (1873) de Cézanne que l'on a présenté comme

une version plus hardie : une femme nue se replie gauchement sur son lit, tandis qu'un domestique noir lui ôte son déshabillé; un homme barbu et en habit [...] est assis au premier plan et observe (et apprécie?) la scène¹⁶⁴.

Il est clair que Cézanne a voulu parodier *l'Olympia* de Manet, qu'il juge «trop sage et conventionnel»¹⁶⁵. Plus récemment, des tableaux comme *I like Olympia in Black Face* de Larry Rivers (1970, Musée d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris) et *Manet's Olympia* de Mel Ramos (1974) illustrent ouvertement cette tendance parodique en détruisant toute

¹⁶³ Geneviève Lacambre, *Chefs-d'œuvre impressionnistes du Musée du Jeu de Paume*, Londres, Thames and Hudson, 1984, p. 76.

¹⁶⁴ John Russell Taylor, *Les Impressionnistes*, Paris, C.I.L., 1981, p. 42.

¹⁶⁵ Taylor, *ibid.*, p. 42.



Cézanne, *Une moderne Olympia* vers 1873-74, Musée de Paume, Paris



Mel Ramos, *Manet's Olympia*, (1974), collection privée, Chicago

connotation révérencielle. Dans le cas des deux derniers tableaux, il s'agit, comme nous l'avons vu au premier chapitre, de cas de travestissement, ou transformation stylistique à la fois ludique et satirique. En ce sens, Bretécher prouve à nouveau qu'elle fait partie de la lignée des parodistes.

Après avoir remué ciel et terre pour retrouver Candida, après avoir provoqué des scènes à la clinique à propos de son embryon congelé, Brigitte donne tous les indices de vouloir réimplanter l'embryon, mais elle surprend le lecteur en repoussant l'implantation à un moment ultérieur. Cette

procrastination est résumée à la fin de l'épisode (page 48) par une image citation qui reprend *La Madeleine pénitente* de Georges de La Tour. Les seules différences avec l'original sont que le crucifix et le fouet de flagellation sont éliminés, que la tête de Brigitte remplace celle de Madeleine, et le thermos le crâne. Remarquons le motif du crâne qui revient souvent dans la peinture classique du baroque au romantisme.

Ce symbole qui représente à la fois la mélancolie et la réflexion métaphysique sur la mort disparaît tout à fait dans l'image citation.

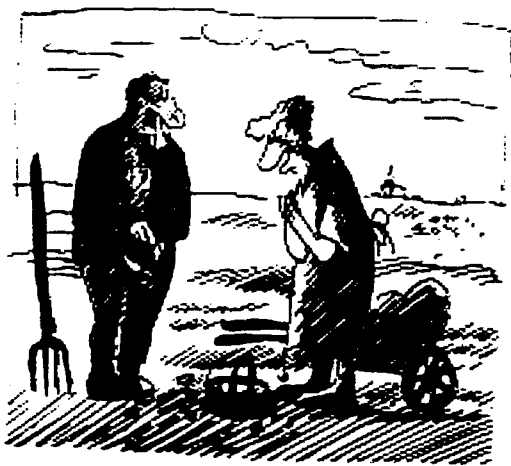


Georges de La Tour, *La Madeleine pénitente*, (vers 1640-1645), Musée du Louvre, Paris

Il importe de noter qu'en citant ce tableau, le plus austère parmi la série des *Madeleine* de Georges de La Tour, Bretécher fait trois choix significatifs : 1) le tableau original est lui-même une reprise de tableaux antérieurs, mais en plus dépouillé, tout comme les dessins de Bretécher dont nous avons discuté dans la partie Dessin ; 2) cette toile est celle où la médiation du miroir disparaît, chose curieuse car le miroir est fortement présent dans les autres tableaux de la série des *Madeleine* de Georges de La Tour, doublement curieuse parce que le miroir est également un motif fréquent chez Bretécher, comme nous l'avons montré antérieurement ; 3) Bretécher ne s'éloigne pas du thème de l'imagerie religieuse en choisissant sainte Madeleine, dont on a dit qu'elle est l'«être [...] qui [,] à la

fois femme et pécheresse, prend place auprès du Christ aux côtés de Marie, [...] source de renoncement suprême et d'amour infini.»¹⁶⁶ Nous trouvons chez De La Tour la dernière étape de l'itinéraire spirituel de la sainte : «après la conversion, après les doutes et tentations, vient l'apaisement», et surtout, avec la disparition du miroir comme médiation, c'est «comme si le chemin vers la perfection d'une union était parcouru»¹⁶⁷. En plus, avec le tableau *Madeleine*, Georges de La Tour voulait opposer «la vanité du monde et la dignité de l'ascèse morale»¹⁶⁸. Bien entendu, ces sentiments nobles sont tournés en dérision dans la version bretécherienne, car loin de se mortifier, Brigitte vient de refaire congeler l'embryon dont l'implantation ne lui convient pas dans l'immédiat. Son «apaisement», s'il y en a un, ne serait que celui d'avoir réussi encore une fois à arranger sa vie autour de ses propres besoins et ambitions. Sa tristesse devient dès lors inadéquate parce qu'il y a une non-conformité évidente entre les deux niveaux discursifs, celui des éléments empruntés au tableau original et celui du calque subversif. Et un tel décalage ne manque pas de produire un effet grotesque.

Bretécher continue de dénoncer les



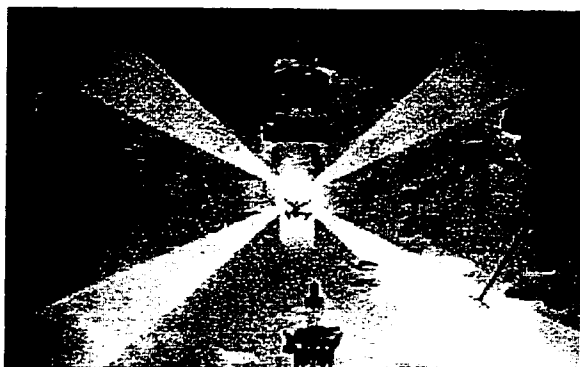
François Millet, *Angélus* (1857-1859) Musée du Louvre, Paris

¹⁶⁶ Béatrice Sarrazin, *L'ABCdaire de Georges de La Tour*, Paris, Flammarion, 1997, p. 85.

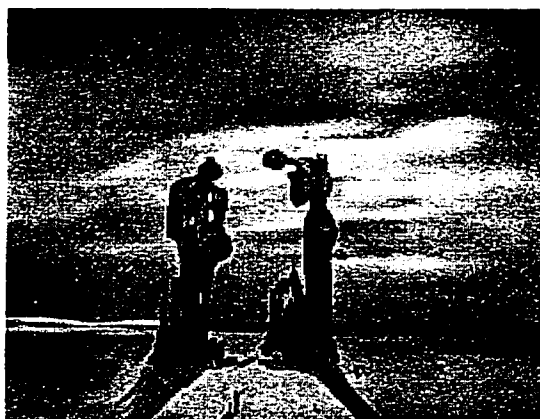
¹⁶⁷ Anne Reinbold, *ibid.*, p. 88.

¹⁶⁸ Jacques Thuillier, *Tout l'oeuvre peint de Georges de La Tour*, Paris, Flammarion, coll. Les Classiques de l'Art, 1973, p. 7.

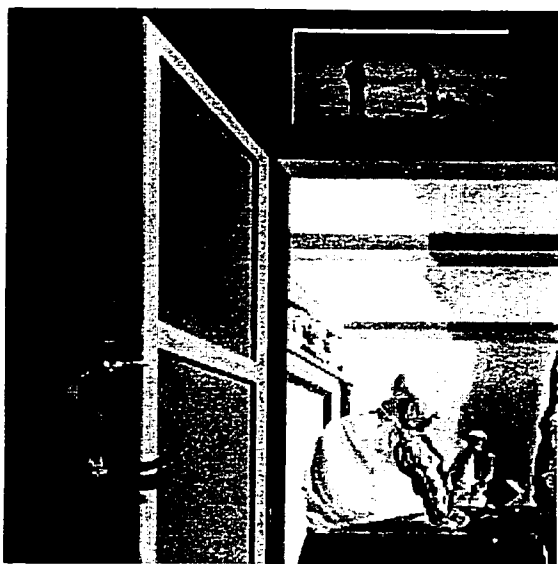
faux sentiments pieux plus loin, à la page 55. Rien n'est plus profondément enraciné dans les campagnes françaises que la religion catholique avec ses rituels quotidiens. Millet s'émouvant de son origine à la fois française et campagnarde créa le désormais célèbre couple de paysans dans *L'angélus*.



Dalí, *La gare de Perpignan* (1965) Musée Ludwind, Cologne



Dalí, *Réminiscences archéologiques de L'Angélus de Millet* (1933-1935), Musée Dalí de Saint Petersburg, Floride

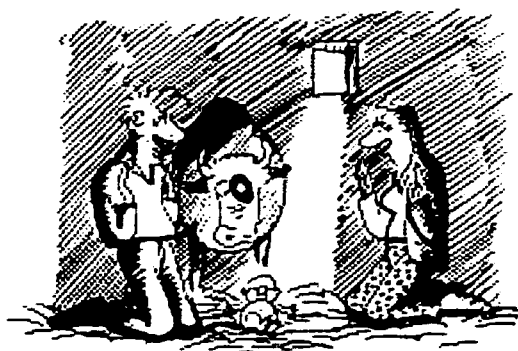


Dalí, *Gala et L'Angélus de Millet précédant l'arrivée imminente de l'anamorphose* (1933), Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa

L'angélus, tout comme *l'Olympia* et *Gabrielle d'Estrées*, donne lieu à une suite célèbre de tableaux intertextuels, dont les plus connus se trouvent dans la série de Dalí. C'est en fait un procédé parodique que pratiquent plusieurs peintres modernes, tel Pierre van Soest avec sa série *With Van Eyck on a Visit to the Arnolfini Family*¹⁶⁹. En plus, comme

¹⁶⁹ Rose, *op. cit.*, p. 47.

dans le cas de *Gabrielle d'Estrées*, nous avons trouvé un exemple de citation de *L'angélus* dans la bande dessinée, notamment un dessin inédit du bédéiste Dany¹⁷⁰ où le couple, au lieu de faire sa prière de «dévotion mariale», s'adonne à la lecture d'une revue de B.D. Bretécher, quant à elle, transporte le couple tel quel, dans les mêmes positions, avec les mêmes accessoires, à Sucé en Loire-Atlantique. Seulement, les personnages deviennent plus vieux et portent le nom de monsieur et madame Radigois. Or, dans la vie quotidienne de ce dernier couple, que Bretécher décrit sans ménagement dans cette séquence, on voit s'étaler des vices (alcoolisme, vulgarité, violence, famille sans amour) défendus par l'Église.



Maître de Saint-Sébastien, *L'Adoration de l'Enfant* (XV^e siècle), Musée du Louvre, Paris

L'épisode suivant se termine à la page 62 avec une scène de la *Nativité* intéressante par le déplacement subversif de plusieurs détails référentiels qui embrouille sensiblement les pistes. Traditionnellement, la composition de la scène de la *Nativité* place le plus souvent Marie et Joseph d'un même côté. Or Monique et Didier prennent place chacun d'un côté de l'Enfant. Dans les nombreux tableaux qui représentent la *Nativité*, nous n'avons pu trouver que quelques rares exemples d'une telle disposition, la plus ressemblante étant celle du tableau *L'adoration de l'enfant* du Maître de Saint-Sébastien. Seulement, Monique, comme dans le tableau

¹⁷⁰ Actes du premier colloque international éducation et bande dessinée, La Roque d'Antheron, Edisud,



Maître de Moulins, *La Nativité du Christ avec le donateur Jean Rolin, cardinal-archevêque* (vers 1480), Musée Rolin, Autun



Gérard de Saint-Jean, *Nativité* (vers 1460-1495), National Gallery, Londres

La Nativité du Christ avec le donateur Jean Rolin, cardinal-archevêque (vers 1480) du Maître de Moulins, tient les deux mains ouvertes. Didier est figuré dans une position en miroir avec celle de Monique; les deux personnages, avec leurs bras pliés et leurs mains ouvertes, ont l'air de dire «Ce n'est pas moi!» Ce geste renvoie également à celui de la Sainte Vierge dans la première image citation (*l'Annonciation*) avec toutes les connotations associées aux gestes de la prière musulmane. Parallèlement aux moqueries de la religion catholique, nous apercevons des allusions au phénomène de l'inceste fraternel qui ravage en sourdine la campagne française.¹⁷¹ Reporter perspicace, Bretécher ne manque pas de marquer le phénomène, tel que

1977.

¹⁷¹ Voir le dossier «L'inceste en France» dans le *Nouvel Observateur* du vendredi 11 novembre 1983, p. 36-43, notamment l'article d'André Burguière, «Le plus vieux péché du monde» et l'entretien avec le docteur Françoise Dolto, «Ma soeur, mon amour...» qui traitent de l'inceste entre frère et soeur en particulier.

nous le démontre le numéro spécial du *Nouvel Observateur* dans lequel sont publiées plusieurs de ses bandes dessinées qui traitent du même sujet. Nous aurons l'occasion de parler de ce thème plus en détail dans le prochain chapitre. Un autre référent déplacé est le boeuf qui se trouve être le seul animal présent dans l'étable, au lieu d'être dehors et de regarder par la fenêtre comme dans la plupart des tableaux traditionnels de cette scène. Il va de soi que si Monique et Didier prennent la place de Marie et Joseph, c'est la vache qui est à la place du boeuf, et c'est elle qui a mis bas un humain et non pas la Sainte Vierge qui donne naissance à l'Enfant. L'importance de la vache dans la diégèse du *Destin de Monique* est soulignée par le choix de citer, parmi une multitude de tableaux sur le même thème, le tableau *Nativité* de Gérard de Saint-Jean (ou Geertgen tot Sint Jans) du XV^e siècle, une des rares représentations où le boeuf se trouve au milieu de la composition dans l'étable plutôt que dans un coin, à l'arrière-plan, ou encore, dehors et aperçu par une petite fenêtre.

La dernière image citation (page 70) est une combinaison de peinture religieuse et de peinture préromantique. Il s'agit de Brigitte morte dans les bras de



Girodet-Trioson, *Funérailles d'Atala* (1808),
The High Museum, Atlanta

Candida et Victoria (la fille de Candida). La pose de Brigitte est semblable à celle du tableau *Religieuse de l'ordre de Sainte-Brigitte sur son lit de mort* de François

Duchastel (1625-1694). Or la composition de l'image citation est identique à celle des *Funérailles d'Atala* d'Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson.

Comme dans le cas des peintures citées plus haut, *Les funérailles d'Atala* représente une lecture intertextuelle car il reprend la composition traditionnelle de la Descente de Croix, celle de la Pièta ainsi que celle de la Déposition, dont les exemples les plus connus sont la *Lamentation sur le Christ mort* de Botticelli ou la *Mise au tombeau* du Caravage.



Sandro Botticelli, *Lamentation sur le Christ Mort* (après 1490), Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich



Le Caravage, *La mise au tombeau* (vers 1662-64), Musei Vaticani, Rome

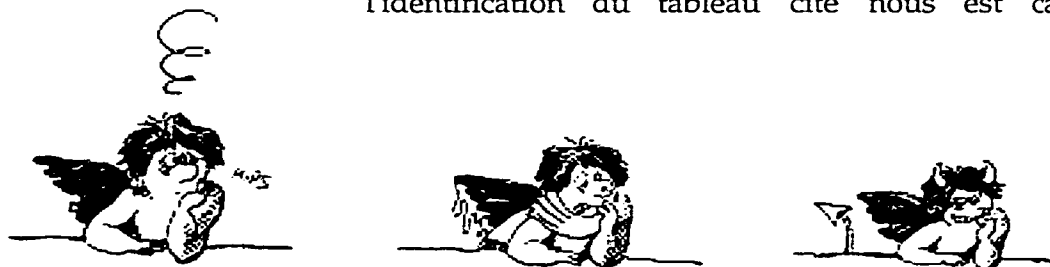
Remarquons dans toutes ces citations la similitude de la position mi-couchée du Christ ainsi que les personnes le soutenant à la tête et aux pieds. De plus, comme nous le rappelle Réau¹⁷², ce tableau est inspiré du roman *Atala* de Chateaubriand, qui raconte l'histoire d'une passion religieuse et romantique. Nous constatons le parallélisme de cette dernière avec *Révélations*, ouvrage écrit par sainte Brigitte sur la Passion. À travers l'intertextualité iconique et littéraire (ou la transposition intersémiotique selon Leo Hoek¹⁷³), l'image citation, placée à la dernière page de

¹⁷² Réau, *op. cit.*, p. 206.

¹⁷³ Leo H. Hoek, *Rhétorique et image. Textes en hommage à A. Kibédi Varga*, Amsterdam, Éditions Rodopi B. V., 1995, p. 68.

l'album, résume les deux sujets de parodie picturale, soit la religion et le romantisme.

À part ces images citations, on remarque un ensemble de dessins qui montrent un ange sous plusieurs aspects - ivre (page 21), enrhumé, gelé (page 31), démoniaque (page 45), perplexe (page 65). La ligne conductrice entre ces variations de l'ange se trouve dans la position de ses bras. Or l'identification du tableau cité nous est cachée



jusqu'au dernier calque où l'on peut voir la position originale de l'ange qui se trouve aux arrière-plans dans le tableau *La Madone Sixtine* de Raphaël.

Épilogue



Raphaël, *La Madone Sixtine* (vers 1513-1516), Musée de Dresde



Il s'agit donc d'images qui «empruntent directement au fonds [...] iconographique»¹⁷⁴ mais l'emprunt est fait avec habileté car Bretécher exploite pleinement ce que Genette appelle la «porosité des cloisons entre les régimes»¹⁷⁵, à savoir celui de la grande peinture et celui du dessin humoristique. En retravaillant les tableaux classiques, Bretécher déplace certains détails et ajoute ses propres éléments discursifs. Il en résulte à la fois une refonte qui porte son sceau d'appropriation et un nouveau discours qui traduit la «poly-isotopie»¹⁷⁶ ou rencontre de plusieurs discours différents portant les mêmes catégories sémantiques. Par des techniques tantôt de modification tantôt d'altération d'un aspect graphique, la dessinatrice parvient à «[désacraliser] les figures les plus codées, les plus valorisées de la culture, » pour toucher à «l'intouchable» et ébranler les tabous.¹⁷⁷

Nous venons d'analyser le mécanisme du processus de la citation de tableaux classiques de renommée universelle à l'intérieur de l'album *Le destin de Monique*. Celui-ci démontre on ne peut plus clairement une interdiscursivité où la parodie est à la fois doublage unifiant et différenciation irréconciliable dans un paradoxe typique de la parodie qu'Anne-Marie Houdebine, évoquée dans le premier chapitre, et Linda Hutcheon ont fort bien analysé¹⁷⁸. Nous avons constaté en même temps le fonctionnement et les enjeux de la technique dite de citation intégrale et partielle qu'a mentionnée Jost¹⁷⁹. À travers ce travail de transgression et ces clins d'oeil au lecteur, Bretécher manifeste encore une fois cette intention subversive de parodier l'art classique religieux ou maniériste, illustrant ainsi, comme

¹⁷⁴ Fozza, *op. cit.*, p. 115.

¹⁷⁵ Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 452.

¹⁷⁶ Gómez-Moriana, *op. cit.*, p. 118.

¹⁷⁷ Noguez, *op. cit.*, p. 113.

¹⁷⁸ Hutcheon, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷⁹ Jost, *op. cit.*, p. 313.

le souligne Fozza, que la référence peut être subtile quand elle «prend forme de parodie, [...], ou détournement humoristique.»¹⁸⁰

La lucidité manifeste de la parodie dans *Le destin de Monique* rejoint la raison d'être d'une bande dessinée qui se doit avant tout d'être ludique, et cette ludicité est la force centrale de la rhétorique iconique de l'album.

¹⁸⁰*Ibid.*

Chapitre III

LA RHÉTORIQUE PARODIQUE DU TEXTUEL

Le récit en dit toujours moins qu'il n'en sait, mais il en fait souvent savoir plus qu'il n'en dit.¹⁸¹

Genette

Le système iconique du *Destin de Monique* n'est élucidé par le lecteur qu'à la lumière de ses connaissances culturelles, notamment dans le domaine des beaux arts. Toutes proportions gardées, le déchiffrement de la parodie dans le texte est un travail moins exigeant. Textuellement *Le destin de Monique* demeure dans la réalité contemporaine, beaucoup plus proche du quotidien du lecteur des années 80 que les originaux des citations iconiques ; son caractère satirique est donc plus facilement décrypté. L'effet parodique du texte n'en est toutefois pas moins saisissant pour autant. Afin de le mesurer à sa juste valeur, nous allons apposer quelques grilles analytiques sur l'écriture scénaristique de Bretécher dans *Le Destin de Monique* afin d'y distinguer deux types de stratégies discursives que Sullerot questionne dans *Les bandes dessinées, antichambre de la culture* : le discours développé par l'auteur, et les façons dont ces discours interagissent pour conduire le récit à une rhétorique parodique¹⁸². Cette rhétorique se manifestant sur plusieurs plans et dépassant les limites d'une thèse de maîtrise, nous avons choisi, comme au chapitre précédent, de limiter notre étude à la parodie dans les fonctions narratives

¹⁸¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, collection Poétique, 1972 p. 213.

¹⁸² Evelyne Sullerot, «Les bandes dessinées, antichambre de la culture», *Droit de regard*, Paris, Denoël/Gonthier, 1970, p. 71-85.

les plus évidentes de l'album, allant, pour emprunter métaphoriquement à la lexicographie linguistique, de l'hyperonymie à l'hyponymie. Dans ce chapitre, il sera donc question du genre narratif, des personnages, des discours sociaux, et, finalement, de l'onomastique.

A. Le récit-parenthèse comme genre narratif

Des quatre types de narration (ultérieure, antérieure, simultanée et intercalée) systématisés par Genette¹⁸³, Bretécher emploie le plus souvent le récit ultérieur dans *Le destin de Monique*. En effet, l'objectif de l'album est de raconter une histoire, c'est à dire des événements qui se sont passés avant le moment de la narration. Dans ce sens-là, Bretécher concrétise l'affirmation de Hergé selon laquelle «la qualité primordiale d'une bande dessinée [...] est de savoir raconter une histoire.»¹⁸⁴

Il y a cependant plusieurs façons de raconter une histoire, et, bien entendu, plusieurs types d'histoire. Outre que les bédéistes les plus marginaux se spécialisent dans l'épopée cosmique (Druillet, Bilal, entre autres), c'est un fait établi que la bande dessinée, en général, se greffe sur les techniques narratives du roman¹⁸⁵. *Le destin de Monique*, avec ses semblables (*Tintin*, *Alex*, *Blake et Mortimer*, etc.), se trouve à la frontière de cette paralittérature particulière. En raison de cette caractéristique romanesque, nous allons dans ce chapitre fonder notre analyse principalement sur les postulats de Genette dans *Figures III* qui traite sous plusieurs angles le discours du récit.

Cependant, comme nous l'avons mentionné au début du chapitre précédent, *Le destin de Monique* est différent des albums de Hergé et d'autres parce qu'il se

¹⁸³ Genette, *op. cit.*, p. 229.

¹⁸⁴ Irène Pennacchioni, *La nostalgie en images*, Paris, Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, 1982, p. 124.

¹⁸⁵ Jean-Marie Rosier, «La bande dessinée francophone de Belgique», *Québec français*, n° 70, mai 1988, p. 78-82.

définit non seulement par les caractéristiques du roman mais aussi par celles du roman populaire. Il se spécifie encore plus parce qu'il s'agit d'une sorte de roman populaire particulière : le roman-feuilleton. Nous en trouvons des traces dans des BD antérieures qui remontent au tout début de l'histoire de la BD : la première bande dessinée dramatique, *Tarzan*, bien qu'apparue en 1929 aux États-Unis en bandes quotidiennes de quatre images, avait été à son origine (1912) un roman-feuilleton d'Edgar Rice Burroughs¹⁸⁶. En France, pas très longtemps avant la parution du *Destin de Monique* (1983), le «roman en bandes dessinées ... dont la longueur oscille entre 80 et 170 pages»¹⁸⁷ commence à prendre un grand essor dans le mensuel (*À suivre*). Ce genre paralittéraire de roman-feuilleton en BD suit une formule bien huilée : le récit-parenthèse comme forme et les ingrédients communs, en particulier «l'exploitation d'archétypes»¹⁸⁸, de la littérature populaire comme contenu.

Ces techniques de narration nous incitent à décortiquer la formule du roman-feuilleton d'après les cadres théoriques proposés par Nicole Everaert-Desmedt¹⁸⁹. Selon cette dernière, c'est la présence ou l'absence de tel personnage, ou l'introduction d'un nouveau personnage qui déterminent les séquences¹⁹⁰. En appliquant cette définition de disjonctions actérielles d'Everaert-Desmedt, nous relevons quatre séquences majeures déterminées par l'apparition ou l'absence du personnage principal qu'est Brigitte :

1. de la pl. 1 à la pl. 24 : Brigitte est présente dans chaque planche.
2. de la pl. 25 à la pl. 36 : sa présence est intermittente, et quand elle est présente, elle se trouve souvent dans des situations d'attente.

¹⁸⁶ Francis Lacassin, «Étude comparative des archétypes de la littérature populaire de la bande dessinée», *Entretiens sur la paralittérature*, Arnaud, Noël, Francis Lacassin et Jena Tortel, dir., Paris, Plon, 1970, p. 204.

¹⁸⁷ Thierry Groensteen, *La bande dessinée depuis 1975*, Paris, MA Éditions, 1985, p. 154.

¹⁸⁸ Rosier, *op. cit.*, p. 80.

¹⁸⁹ Nicole Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit*, Louvain-la Neuve, Cabay, 1984.

¹⁹⁰ V. les disjonctions actérielles dans *Sémiotique du récit*, *ibid.*, p. 23.

3. de la pl. 37 à la pl. 50 : l'absence de Brigitte est totale.

4. de la pl. 51 à la pl. 54 : Brigitte redevient omniprésente.

À ce niveau superficiel du récit, (par rapport au niveau profond dans la composante discursive, toujours selon Everaert-Desmedt¹⁹¹), nous avons donc un facteur qui délimite quatre séquences. À l'intérieur de ces quatre séquences, un autre type de narration vient enrichir le texte : le récit simultané, «récit au présent contemporain de l'action»¹⁹². À la deuxième séquence, pendant que l'héroïne fulmine dans la salle d'attente du CHU du Dr. Belloeuf, le lecteur est mis dans la confidence des secrets professionnels qui vont de la confusion dans le bureau du médecin à celle de son laboratoire; il apprend aussi l'histoire sordide du quatrième sous-sol de l'hôpital, sous le terrain de stationnement. Ce dernier récit a la fonction explicative d'une métadiégèse¹⁹³, soit de présenter l'univers d'un récit second dans un récit premier, car il expose, bien que partiellement, le chemin tortueux que prend l'embryon de Brigitte. Rappelons cette série de jeux de dupes : Brigitte qui fait un enfant «dans le dos» (pl. 3 v. 12) de son amant, Candida qui accepte de porter l'embryon de Brigitte et ensuite se le fait enlever et congeler sans avertir cette dernière, l'ouvrier de la clinique qui en se trompant de tube envoie l'embryon de Brigitte au Japon avec ceux des vaches, l'infirmière qui remplace l'embryon perdu par un autre, le chercheur sans scrupule qui tient un commerce clandestin de gènes manipulés et qui donne par chantage un embryon injecté de tous les gènes démoniaques possible. Tout cela résulte en un chasse-croisé hilarant pour le lecteur, effet caractéristique que recherche le roman populaire. De la même façon, le récit simultané de la troisième séquence à Sucé donne une suite à la destination finale de l'embryon, à l'insu de tout le monde sauf, encore une fois, des lecteurs extradiégétiques privilégiés que nous sommes. Suivant tout de suite la séquence à

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 83.

¹⁹² Genette, *op. cit.*, p. 229.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 242.

l'hôpital, ce récit renforce l'effet de la simultanéité de la vie réelle. C'est habile de la part de l'auteur car cette écriture occasionne chez le lecteur un agréable sentiment à la fois de supériorité envers les personnages et de complicité avec l'auteur.

Sur le plan de l'articulation narrative, puisque la première et la quatrième séquences ont la même disjonction actorielle soit l'omniprésence de Brigitte, nous discernons clairement trois récits : l'envie de progéniture et la fécondation de Brigitte (première et dernière séquences), les manipulations scientifiques des embryons (deuxième séquence), et les drames familiaux de la campagne française (troisième séquence). Dans ces trois récits autonomes qui constituent la trame de la diégèse, on peut distinguer un fil d'Ariane qui les relie les uns aux autres. Il s'agit de l'anthroponyme mystérieux du titre, Monique, qui est présent dès le début de l'album. Il est sous-entendu que la conception fut réalisée à la pl. 2 v. 14. Cet anthroponyme se manifeste ensuite sous la forme d'un embryon maltraité par toutes les personnes concernées, et son destin, voire sa destination finale, se révèle seulement à la toute fin (pl. 50 v. 7), avant l'épilogue. On constate qu'ici, tout comme dans le dessin, Bretécher continue à employer la rhétorique narrative qui consiste à cacher aux yeux de son lecteur les éléments clés afin de le mener à la surprise du *gag* ou renversement final.

Sous la plume créative de Bretécher, la narration est en outre entrecoupée de temps à autre par le récitatif intra-diégétique. Celui-ci se trouve à la pl. 23 et à la première moitié de la pl. 24, où Brigitte narre au lecteur la suite de son voyage à Lisbonne ainsi que son retour à Paris. Il est aussi employé à la pl. 49, où le brigadier rédige un rapport destiné à son supérieur, lecteur intra-diégétique méconnu de nous, lecteurs extra-diégétiques. Finalement, le récitatif de la pl. 51 débute en force par une ellipse de la v. 1 qui informe le lecteur du succès de l'entreprise annoncée depuis la pl. 8 v. 4 (il s'agit du grand rôle longtemps attendu par Brigitte). Dans ce récitatif, où Brigitte raconte à Mimi Pinson son passé glorieux au grand écran, la

position extra-diégétique réelle du lecteur est mise en évidence par rapport au réel du récit qui se compose de deux temps : le temps présent du récit créé par le dialogue, et le passé créé par une «analepse interne homodiégétique»¹⁹⁴ (le documentaire fictif constitue l'anachronie temporelle portant sur un même contenu diégétique — la vie professionnelle de Brigitte).

Malgré la multiplicité des techniques de narration utilisées dans *Le destin de Monique*, l'auteur a su maintenir l'unité de son récit par son choix de focalisation interne comme mode narratif principal, puisque la diégèse se concentre sur Brigitte et ses périples et raconte du point de vue de l'héroïne. Notons enfin que la focalisation interne est variable puisque le personnage focal est Brigitte, mais celle-ci sort de la scène de temps en temps pour donner voix à l'autre Brigitte (Radigois), à l'assistante du Dr. Belloeuf, et au brigadier de Sucé.

Il nous semble approprié de mettre en oeuvre dans notre analyse des quatre séquences du récit les niveaux d'analyse sémiotique que propose Everaert-Desmedt. Everaert-Desmedt, s'appuyant sur la notion d'axe sémantique de Greimas¹⁹⁵ et celle de succession temporelle de Genette¹⁹⁶, distingue d'entrée de jeu deux notions de base : le récit comme représentation d'un événement, et l'événement comme transformation ou passage d'un état S à un état S'. Dans *Le destin de Monique*, nous relevons plusieurs états qui servent de repères au récit, que nous appelons ici S, S1, S2 et S3. La transformation de ces états donne donc des états S', S1', S2' et S3' dans le tableau ci-dessous. Notons les transformations hiérarchisées¹⁹⁷ manifestes par l'ordre des états et de leur transformation, exposées dans le schéma suivant :

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹⁹⁵ Voir A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.

¹⁹⁶ Voir Gérard Genette, *Communications 11*, Le Seuil, 1968.

¹⁹⁷ Everaert-Desmedt, *op. cit.*, p. 19.

S →

S1 → S1'

S2 → S2'

S3 → S3'

(S →) S'

ou, plus explicitement :

- S : Brigitte découvre qu'elle est enceinte.
→ S' : Brigitte, sous le coup d'une crise cardiaque, laisse tomber le tube qui contient l'embryon congelé; le tube se brise, et rend futiles tous les périples de Brigitte.
- S1 : Brigitte se voit proposer un contrat de film important, qui ne lui permet pas d'être enceinte. Elle décide donc de faire planter l'embryon dans Candida.
→ S1' : Le retour inattendu du mari de Candida oblige cette dernière à se faire enlever l'embryon.
- S2 : Candida fait congeler l'embryon .
→ S2' : L'embryon est volé par Monique Radigois.
- S3 : André Radigois plante l'embryon dans la vache.
→ S3' : La vache donne naissance à un être humain.

Ces événements et leurs transformations font ressortir les phénomènes d'enchâssement ou inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre¹⁹⁸ que Jean-Marie Rosier nomme aussi des parenthèses. Effectivement, le récit s'ouvre avec l'état S et se termine avec la transformation S', mais à l'intérieur de cet événement,

il se trouve également trois autres événements entre parenthèses, l'un après l'autre. Ces mouvements du récit (récit parallèle, temps présent par rapport à l'analepse) imitent la vie réelle en ce sens qu'ils donnent une impression de profondeur que ne peut créer un support bi-dimensionnel tel que le livre (c'est d'ailleurs de cette manière que l'on peut affirmer que la bande dessinée est plus près des techniques cinématographiques). Pour paraphraser ce que dit Catherine Saouter au sujet des règles de la perspective visuelle, nous pouvons dire que la polyscopie du récit du *Destin de Monique* fait ressortir «l'intelligence avec laquelle l'auteur orchestre l'ubiquité du lecteur»¹⁹⁹, car celui-ci est appelé à jongler avec plusieurs intertextes à maintes reprises.

L'événement majeur du récit ($S \rightarrow S'$) résume les manipulations que fait Brigitte afin d'obtenir ce qu'elle veut quand cela lui convient. Cette technique de récit-parenthèse comme genre narratif permet à Bretécher de communiquer à ses lecteurs des références pertinentes sur la manipulation scientifique des embryons (S^2), car on lit dans *Le Nouvel Observateur* du 1^{er} avril 1983 (le même numéro dans lequel apparaissent les pl. 3 et 4 du *Destin de Monique*) un article sur la culture des roses in vitro et des pieds de vigne en labo par le groupe Moët et Chandon-Hennessy. L'événement S^2 donne une tribune publique à l'auteur pour ridiculiser le mode de transfert de l'embryon ainsi que pour souligner la question inextricablement morale et scientifique (verbalisée par le comité de bioéthique, pl. 25-28) de l'intervention et de la manipulation médicales. Enfin, l'événement S^3 , ou la paralipse (c'est-à-dire le «récit [qui] passe à côté d'une donnée»²⁰⁰) ouvre une parenthèse pour esquisser des scènes de pauvreté dans la vie rurale, et dénoncer le quotidien éthylique de la campagne française en général et de la figure du père en

¹⁹⁸ Voir Tzvetan Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *Communications*, n° 8, Paris, Seuil 1981, p. 146.

¹⁹⁹ Saouter, *op. cit.*, p. 69.

²⁰⁰ Genette, *op. cit.*, p. 93.

particulier. Il dévoile également l'existence des désaccords familiaux au sujet des différentes techniques agricoles entre les générations. Cette paralipse, qui fait ici figure d'une ellipse latérale parce qu'en principe elle raconte un événement qui doit se trouver à l'intérieur de la période couverte par le récit, nous place à mi-chemin entre le comique du dessin et le pathétique du récit, tout comme la v. 2 de la pl. 51 dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. Comme l'a constaté Pennacchioni, le tragi-comique est évidemment voulu et s'intègre parfaitement dans la construction d'un récit qui se veut parodique.²⁰¹

Le récit-parenthèse permet également à l'auteur d'employer la technique de l'analepse rétrospective à trois endroits : *primo*, aux pl. 23 et 24, Brigitte, à titre de narrateur intradiégétique, raconte aux lecteurs virtuels que nous sommes la suite de sa rencontre avec Candida; *secundo*, à la pl. 49, le rapport du brigadier tient lieu de conclusion à l'épisode; et *tertio*, à la pl. 51 (v. 1, 2, 3, 4, 5), Brigitte visionne un documentaire à son sujet («la carrière de Brigitte Lemercier ...») en présence de Mimi Pinson, une sorte d'admiratrice inconditionnelle de la star sur le déclin. Cette dernière analepse interne homodiégétique complétive²⁰² «vient combler une lacune antérieure du récit»²⁰³ pour répondre à notre interrogation à l'égard de ce qui est arrivé dans la vie de Brigitte depuis la scène à la clinique. Du point de vue rhétorique, le récit de l'analepse semble vouloir établir un parallèle entre la longue carrière fictive de Brigitte Lemercier et celle de Brigitte Bardot, qui n'a duré que vingt-et-un ans. L'analepse nous rappelle aussi des séquences de grands films réputés tels *Sunset Boulevard* et *All about Eve*, tournés la même année que le lancement de la carrière de Brigitte Bardot (1950). Dans le premier film, on retrouve le thème de la «star déchue et névrosée»²⁰⁴ qui s'accroche à son illusion de grandeur

²⁰¹ Pennacchioni, *op. cit.*, p. 136.

²⁰² Terme de Genette dans *Figures III*, *op. cit.*, p. 91.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Montreynaud, *op. cit.*, p. 387.

et de beauté éternelle. Dans le deuxième, c'est le renforcement du thème de la jeune admiratrice dévouée, comme Mimi Pinson avec Brigitte Lemercier. Ce thème est explicité davantage par le parallélisme de l'animosité qu'éprouvent Candida/Birdie (la femme de ménage dans *All about Eve*) envers Mimi Pinson/Eve. Quand on lit à la pl. 51 v. 10 et 11 («il faut une femme MÛÛÛRE pour ce rôle ... une femme dans mes âges ... la soixantaine»), on trouve un écho de Gloria Swanson, l'actrice vedette de *Sunset Boulevard*, et de Norma Desmond, l'actrice fictive du film : les signaux de l'intertexte deviennent à la fois complexes et multiples. Sur le plan de la lecture intertextuelle, soulignons que *Sunset Boulevard* fait référence aux films *Queen Kelly* et *Salomé*. La nouvelle et la pièce de théâtre *The Wisdom of Eve* de Mary Orr sont la source du film *All about Eve*. À la fin de ce dernier, la scène de la jeune admiratrice se répète, tel un cercle vicieux. Dans le contexte social des années 70 et 80, l'intelligentsia parisienne aime citer Woody Allen qui cite *Casablanca* (1942) dans *Play it again, Sam* (1972). La citation textuelle rejoint celles des peintures cultes que nous avons vues dans le chapitre précédent : il en résulte une articulation rhétorique fluide et fort riche en valeurs sociologiques. Nous reprendrons cette articulation dans la section D qui a pour sujet l'onomastique.

Il est dès lors évident qu'en reprenant les mêmes éléments-clés du roman-feuilleton en général et les séries feuilletonesques télévisées en particulier, Bretécher se distingue par sa manière narrative qui parodie et par sa structure qui reformule les poncifs. De par ces techniques, la bédéiste se distancie du genre du roman-feuilleton ou des séries télévisées, tout en jetant un regard perçant sur les mécanismes de ces pratiques visuelles, télévisées surtout.

B. Les personnages

Les présences actantielles relevées dans *Le destin de Monique* nous démontrent clairement que les deux acteurs principaux du récit sont Brigitte et Candida²⁰⁵ : respectivement trois cent quatre fois et cent trente-cinq fois, par rapport à leur partenaire masculin, Théo (trente-quatre fois) et le mari de Candida (quatre fois). Contrairement à la norme qui veut que, selon Sullerot²⁰⁶, la représentation masculine domine dans le pourcentage des personnages de bandes dessinées, la plupart des personnages de Bretécher sont des femmes, comme l'illustrent les titres de ses albums²⁰⁷. Est-ce parce que Bretécher a «grandi dans une famille dominée par les femmes, où les hommes étaient des crétins»²⁰⁸ qu'elle privilège les personnages féminins? Nous ne cherchons certes pas à y trouver une réponse psychanalytique, nous nous contenterons de constater que ce choix apparemment délibéré permet à Bretécher de se tailler une place unique non seulement chez les bédéistes majoritairement masculins mais aussi dans la lignée des auteurs féministes des années 80 qui redonnent la parole à la femme.

Ce choix permet également d'attribuer aux personnages de Claire Bretécher la fonction de produits parodiques culturels que son auteur utilise systématiquement. Dans *Le destin de Monique*, le personnage fictif principal de la diégèse au nom de Brigitte fait figure d'un personnage à clefs quand l'auteur lui donne comme identité un nom et un métier qui pointent vers une comédienne en chair et en os en la personne de Brigitte Bardot, actrice française de renommée internationale. Seulement, les cartes que le lecteur croit détenir sont brouillées puisque, contrairement à Brigitte Lemercier qui croit qu'à quatre-vingt-deux ans on peut encore jouer des rôles de jeunes filles (pl 51 v 10), Brigitte Bardot s'arrête de

²⁰⁵ Voir Annexe C.

²⁰⁶ «...les bandes dessinées favorisent largement la représentation masculine. 72% des personnages hommes, 29% de personnages femmes, donnent les analyses américaines. Et ce serait encore plus accentué dans la production française...», Sullerot, *op. cit.*, p. 84.

²⁰⁷ Voir Bibliographie à la fin de cette thèse.

²⁰⁸ Françoise-Marie Santucci, *op. cit.*

tourner à l'âge de trente-neuf ans (1973). Sans entrer dans d'autres faits biographiques, il est de notoriété publique que Brigitte Bardot a fait carrière grâce aux réalisateurs fort populaires que furent Roger Vadim, Henri-Georges Clouzot, Sacha Guítry, Claude Autant-Lara, Louis Malle, *etc.* La filmographie de Brigitte Bardot semble trouver quelques échos dans la litanie des films fictifs que Brigitte cite à la pl. 51. Remarquons aussi quelques détails iconiques telles les dents protubérantes à la v. 2 qui font référence au titre du film dans lequel a tourné Brigitte Bardot, *Les dents longues*, ou la jeune fille dansante (v. 3) qui rappelle que Brigitte Bardot, issue d'une famille bourgeoise comme celle de Bretécher²⁰⁹, a étudié la danse classique.



Pl. 51, v. 2

À part le clin d'oeil à la société contemporaine, l'auteur poursuit sans relâche son but de parodier cette société par l'entremise du personnage de Brigitte. Cependant, nous devons noter d'entrée de jeu une remarque pertinente de Judith Stora-Sandor, à savoir que, malgré ses propos d'allure féministe, «l'humour de Claire Bretécher n'est pas marqué par son appartenance sexuelle»²¹⁰, qu'elle peut rire autant des hommes que des femmes ou d'elle-même. Brigitte Lemercier va à l'encontre de la littérature moderne dont on a pu dire qu'elle «fuit la représentation des personnages, les récits construits, et les fins dégageant quelque morale»²¹¹. Au contraire, Brigitte, comme les autres personnages féminins de Bretécher, est en fait bien représentative de la femme moderne, branchée, carriériste, calculatrice, tout en tenant opiniâtement aux notions traditionnelles²¹² de ce qu'est une femme, c'est à dire le besoin d'être mère et maternelle. En ce sens, elle répond aux stéréotypes

²⁰⁹ Montreynaud, *op. cit.*, p. 574-575.

²¹⁰ Judith Stora-Sandor, «Le rire minoritaire» dans *L'Humour, Un état d'esprit*, Gérald Cahen, dir., Paris, Editions Autrement, Série Mutations, n° 131, 1992, p. 181.

²¹¹ Sullerot, *op. cit.*, p. 75.

féminins de la littérature comique depuis le Moyen Âge – comédies, fabliaux, contes facétieux : «la mégère et la femme adultère/séductrice [...] dominent les hommes et, par leur ruse, elles arrivent à leurs fins.»²¹³ La ruse de Brigitte (pl. 1, v. 1, 2, 5, 8, 11, 12, et pl. 3, v. 3) porte fruit car elle réussit à faire un enfant avec Théo «dans le dos» (pl. 3, v. 12) de ce dernier. Cette volonté de faire ce que l'on veut nous rappelle, sans forcément qu'on doive y voir un lien biographique, un propos virulent de Bretécher à ce sujet : «être enceinte sans le vouloir, c'était la même chose qu'avoir un cancer.»²¹⁴

Après avoir établi un rapport de force chez ses personnages féminins, Bretécher utilise ces derniers à une fin particulière : en utilisant dans la diégèse le processus de transfert d'embryon d'un ventre à un autre, une nouveauté²¹⁵ des années 80, Bretécher fait fi des polémiques entre deux tendances aussi très à la mode à cette époque-là, à savoir les études psychologiques qui prônent l'instinct maternel et le discours féministe représenté par l'essai *L'amour en plus* d'Elisabeth Badinter²¹⁶. C'est effectivement l'époque où nous avons droit à des remarques féministes comme celles de Luce Irigaray :

Notre tradition nous présente et représente l'épanouissement glorieux de la mère, rarement celui de la femme. Et elle nous oblige à des alternatives meurtrières : ou mère (l'enfant garçon étant ce qui nous rend véritablement mère) ou femme (prostituée et bien de l'homme). La trinité féminine nous manque. Mais sans divin qui lui convienne, la femme ne peut accomplir sa subjectivité selon et dans un objectif qui lui correspond. Elle manque d'idéal qui lui soit un but et un chemin pour devenir.²¹⁷

On pourrait dire que Brigitte est la personnification de l'image de la femme que dépeint Irigaray : femme palpitante de par son tempérament, facilement

²¹² Pierre Ajame, «L'esprit "Claire"», *Le Nouvel Observateur*, du 27 janvier au 2 février, 1984, p. 53.

²¹³ Stora-Sandor, *op. cit.*, p. 179-180.

²¹⁴ Santucci, *op. cit.*

²¹⁵ Le premier enfant conçu par fivette est né en Grande-Bretagne en 1978, et le premier bébé-éprouvette français, Armandine, naît en 1982 (renseignement tiré de Montreynaud, «1980-1989 : Nouvelle façons de faire les enfants», p. 632).

²¹⁶ Elisabeth Badinter, *L'amour en plus, Histoire de l'amour maternel (XVII^e-XX^e siècle)*, Paris, Flammarion, 1980.

²¹⁷ Luce Irigaray, «Femmes divines», *Critique*, n° 454, mars 1985, p. 300-301.

enflammée, perpétuellement en gestation (littéralement et professionnellement, parce qu'elle attend toujours LE rôle de sa vie d'actrice) sans toutefois arriver à ses fins, perpétuellement en conflit entre son désir d'être femme, amante, et mère. Comme l'observe Michelle Stanworth, en enlevant l'embryon d'une femme et en l'implantant dans une autre, les méthodes de la médecine moderne ont le dessus sur les mères et leur maternité²¹⁸. Nous avons vu de quelle façon cette position censément supérieure de la médecine moderne perd tout son pouvoir dans la séquence de confusion totale du corps médical à l'hôpital. Cependant, *Le destin de Monique* ne se contente pas de refléter le contexte socio-temporel, il le ridiculise en poussant encore plus loin la parodie, jusqu'au point de l'in vraisemblable implantation de l'embryon dans une vache. Elle nous rappelle curieusement la transgression carnavalesque des temps médiévaux où, le temps d'une fête, le fou devient évêque et l'âne devient sacré à l'église. La vie humaine ainsi manipulée n'a pas plus de valeur qu'une vie animale.

C. Les discours sociaux

La galerie des portraits de personnages venant de toutes les couches sociales est rendue encore plus vivante par leurs discours respectifs. Ce sera par le concours du Groupe d'Entrevernes que nous aborderons un autre aspect de la rhétorique parodique du *Destin de Monique*, le texte proprement dit. Le Groupe d'Entrevernes souligne l'importance de l'analyse sémiotique du texte et du discours qui mènent à discerner «la *compétence discursive*»²¹⁹ de l'auteur, c'est-à-dire comment l'auteur construit l'organisation et la production de ses textes. Nous allons donc faire ressortir les dispositifs saillants du texte que sont les discours sociaux dans ce cas-ci.

²¹⁸Michelle Stanworth, éd., *Reproductive technologies, gender, motherhood and medicine*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

En raison de sa spécificité icono-scripturaire, la bande dessinée est assurément le médium idéal pour jouer entre ce qui se dit et ce qui s'écrit. Son écriture scénaristique peut, dans les bandes de haute qualité, traverser et retraverser avec aisance et souplesse les frontières entre les situations de communication, celle de l'écrit et celle de l'oral (ou plutôt la représentation écrite de l'oral). Dans une bande dessinée socio-humoristique de surcroît, il est évident que le jeu réside surtout dans les divers usages du langage comme fait social, en raison de la diversification socio-professionnelle. On n'a qu'à lire *Les frustrés* pour retrouver rapidement le langage des intellectuels parisiens de gauche, le lectorat par excellence du *Nouvel Observateur*, ou *Agrippine* pour le langage hautement codé (voire «néologismes branchés»²²⁰) des lycéens. On constate dès lors que le texte chez Bretécher est important : il constitue en général une bonne transcription de l'oral mais dans un langage composite propre à l'auteur. Cependant, comme le remarque très justement Sullerot à propos de ce genre de pratique, ce langage appartient non pas au registre de la dérision mais plutôt à celui «d'un humour, [...] d'une auto-caricature de la société parlante qui enregistre son parler vulgaire quotidien de manière criante.»²²¹ *Le destin de Monique* est écrit pour le lectorat du *Nouvel Observateur*, ce qui signifie d'emblée une langue qui se moque de la langue sérieuse et cultivée des journaux intellectuels tel *Le Monde* ainsi que des variantes dites «gouaille» du *Canard Enchaîné* et «underground» de *Libération*.

Tout en poursuivant ce chemin naturel de l'humour burlesque au niveau du langage des textes dialogiques et des récitatifs, mais sans verser dans les deux extrêmes langagiers mentionnés, Bretécher démontre un intérêt particulier pour le langage quotidien «en vogue» dans toutes les classes sociales. On retrouve donc

²¹⁹ Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979, p. 8.

²²⁰ Groensteen, *op. cit.*, p. 137.

²²¹ Sullerot, *op. cit.*, p. 77.

dans *Le destin de Monique* une panoplie de sociolectes du parler quotidien et des textes publics.

Étant donné la spécificité de la bande dessinée, nous commencerons par noter la présence de plusieurs registres d'oralité : celui des artistes (Brigitte et Théo), de la petite bourgeoisie (la mère de Brigitte), des immigrants portugais (Candida), des paysans, des citoyens justiciers, du corps médical, et, enfin, celui du Français moyen. De prime abord, les scènes dialoguées entre Brigitte et Candida dominant et occupent la plupart du temps notre attention, nous mettant devant l'évidence d'une opposition entre le parler des Français et celui des immigrants portugais. Le français oral des Français ordinaires devient, non seulement dans *Le destin de Monique* mais aussi dans l'oeuvre de Bretécher, presque un substrat, un parler supplanté par d'autres parlers. Comme le constate Groensteen, «prêter à un personnage un usage particulier de la langue est l'une des voies royales de la caractérisation»²²², et Bretécher exploite pleinement cette technique avec le personnage de Candida plein des stéréotypes cités par Sullerot : «le rythme, l'accent, la prononciation, les tics, les impropriétés du langage parlé.»²²³ Nous avons mentionné plus haut que Bretécher soumet au lecteur un rapport brillant des dialectes sociaux qui ont pour valeur la démarcation de l'appartenance à certaines couches sociales, et elle y réussit par le seul fait qu'elle puise dans leur propre lexicographie exclusive, voire hermétique. Dans le cas de Candida, la transcription suit une tout autre technique : elle retranscrit en style phonétique (comme le font les enfants qui apprennent à écrire selon la méthode dite holistique ou globale) la prononciation qui trahit la langue d'origine de Candida, et parvient à rendre vivante la façon dont celle-ci s'exprime. Par exemple, Candida dit «tcha» pour dire ça, «dou», «oune», «dépuis», pour dire du, une, depuis, «hore», «plore» pour dire

²²² Groensteen, *op. cit.*

²²³ Sullerot, *op. cit.*

heure, pleure, «fa», «mazon» pour dire faire, maison, etc. C'est le genre de réussite que sollicite Pennacchioni : faire «du message verbal un message iconique.»²²⁴

L'opposition entre Brigitte et Candida fonctionne sur plusieurs plans : socialement, l'une est employeur et l'autre femme de ménage; familialement, l'une a une liaison régulière avec son agent, l'autre un mari ouvrier parti construire une usine et revenu avec une jambe en plâtre; sur le plan personnel, l'une est artiste avec tout ce que cela implique (jeunesse, beauté, statut de star, reconnaissance publique, amant, argent, vacances, etc.), l'autre mène une vie quotidiennement difficile (sans cesse préoccupée par des questions d'argent (pl. 10 v. 3 et 4, pl. 11 v. 10), de permis de travail (pl. 5 v. 6 et 7), de mauvaise santé, de physique déplaisant, etc.) Mais voilà la surprise qui renverse sans équivoque cet ordre : si nous observons le dialogue entre la femme française riche et moderne qu'est Brigitte et sa pauvre bonne immigrée (pl. 11, 12), nous constatons un décalage très net entre les termes qu'utilise Brigitte

«...les médecins peuvent aspirer l'oeuf ... et après ils peuvent le souffler avec une pipette dans le ventre d'une autre femme qui serait d'accord pour accoucher...»

par rapport au vocabulaire juste de Candida : «l'embryon, la fécondation, l'utérus, le ganglion, la maladie de Hodgkin.» Ce renversement de l'ordre langagier fait partie de l'ensemble du jeu parodique du discours social chez Bretécher, et renforce la rhétorique subversive de l'album. Cependant, la complicité entre les deux personnages opposés se fait sentir dans leurs conversations, lieux qui ont également la fonction de faire avancer le récit, car à chacun de leurs tête-à-tête, on franchit une étape tournante dans la diégèse.

Le personnage de Brigitte incarne l'artiste avec tous ses tics linguistiques. Ceci se signale dans son discours par l'usage inusité du pronom «je» à deux instants différents : pl. 9, v. 9 et 10, et pl. 24, v. 5,6,7. À la planche 9, il s'agit d'un

²²⁴ Pennacchioni, *op. cit.*, p. 145.

monologue qui affirme trois désirs du vouloir chez Brigitte : «je veux ce rôle», «je veux cet enfant» et «je l'aurai». L'égoïsme des vedettes est résumé dans ces quelques phrases d'apparence anodine mais qui trouveront certes des exemples réels dans la société contemporaine. On ressent cependant un désir sincère chez Brigitte d'avoir un enfant. Malheureusement, c'est un feu de paille qui devient vite, dans les cinq vignettes qui suivent, une excuse pour que la comédienne se mette en scène, en point de mire devant un public imaginaire symbolisé par le miroir, élément narratif que nous avons mentionné dans le chapitre précédent. Ce «je» qui vient du fond du coeur est ainsi nullifié ; par contre, il retient sa place dans la narration homodiégétique dont nous avons fait état plus haut, il «remplit une double fonction: en tant que narrateur (je-narrant) il assume la narration du récit, et en tant qu'acteur (je-narré) il joue un rôle dans l'histoire.»²²⁵ On pourrait appliquer à ce «je» «inauthentique» les mots de Gómez-Mariana : «artifice et stratégie» qui, «...tout en créant l'illusion de mouvement [...] laissent voir les ficelles de marionnettes de la farce.»²²⁶

Le même personnage emploie un langage mêlé de notions de superstitions pseudo-savantes du genre que l'on retrouve dans le roman populaire par excellence: «c'est mon trigone Mars-Neptune et mon Mercure en maison solaire 6», pl. 8 v. 5. Ce langage témoigne de l'époque et reflète «les préoccupations de l'heure», comme le remarque précisément Lacassin :

...l'un des traits les plus remarquables de la littérature populaire - et de la bande dessinée qui la prolonge - est [...] d'aller au devant et au delà de ce qu'attend le lecteur, de transposer l'actualité en termes héroïques dans l'imaginaire.²²⁷

²²⁵ Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative, le «point de vue», théorie et analyse*, Paris, Librairie José Corti, 1981, p. 38.

²²⁶ Gómez-Mariana, *op. cit.*, p. 50.

²²⁷ Lacassin, *op. cit.*, p. 259.

Le récit comportant plusieurs allusions au monde des stars, il est normal que l'on y trouve des phrases stéréotypées du métier («le scénar», «l'Allemagne et le Japon ont déjà acheté», partir «en repérage» (pour «repérage géographique»), et américanisme oblige, «en string» pl. 9 v. 2).

Même la mère de Brigitte, à qui l'auteur a consacré une double-page (pl. 15 et 16), n'échappe pas à la règle des maniérismes langagiers et gestuels propres à son vécu de mère riche, bien instruite, apparemment bienveillante mais tout aussi égocentrique que sa fille, car toute excuse, même la grossesse de sa fille, est une occasion pour ramener les pensées et la conversation à son vécu, sa connaissance, son entourage («moi qui en ai parlé à toutes mes amies ... voilà l'occasion rêvée pour me faire offrir par Raymond cette divine camera video ... j'ai raté bêtement l'accouchement de ta soeur, le tien sera mon chef d'oeuvre...»).

Qu'en est-il du parler spécialisé?



Pl. 26, v. 3

Lors de la séquence à l'hôpital du professeur Belloeuf (pl. 25 à 28), le lecteur assiste à un dialogue de sourds entre le corps médical sans éthique et les représentants du peuple pleins de bienséance et de droiture. Au premier coup d'oeil, les pages sont iconiquement aussi remplies de mots que de dessins.

Cela annonce d'emblée une séance de «parler pour parler» (pour reprendre le titre d'une émission populaire à la télévision québécoise) qui n'aboutira à rien. D'un côté, la force de la morale publique est bien exprimée par plusieurs groupes d'intérêt, chacun armé de son arsenal lexicologique. Les religieux représentés en nombre par un catholique, un luthérien et un hébraïque («nous nous intéressons essentiellement au problème de

l'Être»), la force humaniste («clean»), la force de la famille («blanc-bleu»), la force juridique («nous sommes confrontés à un vide terrifiant»); de l'autre côté, il y a le chercheur de médecine qui déploie la terminologie technique du laboratoire tout en sachant très bien qu'elle est hermétique pour le grand public et ne peut satisfaire les interrogations que celui-ci pose. Mais il espère ainsi détourner temporairement le tir avec son propre arsenal de «hotte à flux laminaire pour les cultures cellulaires», «centrifugeuse thermostatée pour centrifugation à basse température», «spectrophotomètre à absorption atomique, extracteur d'hormones, cafetière italienne». L'utilisation de la figure rhétorique du zeugma dans cette dernière phrase apporte une note de discordance à la fin d'une liste de termes savants et ajoute du comique à une intrigue déjà assez invraisemblable. Le sentiment de disparité créé par le zeugma, «variété de caractérisation non pertinente», selon les termes de Molinié²²⁸, prépare le lecteur à la situation saugrenue de l'embryon humain mêlé avec ceux des veaux («c'est pas exceptionnel qu'on mette les enfants avec les bêtes...»).

Tout de suite après cette explosion de mots érudits, le lecteur est transporté dans une localité tout à fait opposée au milieu clinique, la commune de Sucé, en Loire-Atlantique. Le temps de quatorze planches, on y entend un parler des plus variés propres aux petites gens. À La Maison Familiale Rurale (pl. 37), on entend le langage typique des jeunes agriculteurs intello-socialistes en débat : «prendre conscience de notre ruralité et de notre agriculture, de les vivre, de les assumer, de les revendiquer» (v.2), «exploitations à visage humain» (v. 4) — référence intertextuelle à un ouvrage qui a fait du bruit dans les cercles intellectuels français à sa sortie en 1977, *La barbarie à visage humain* du philosophe médiatique Bernard-Henri Lévy —, «nous sommes les techniciens de la Nature et de la Vie» (v. 6), etc. Ces débats sont entremêlés d'américanismes («le cash-flow» à la v.4) et d'argot

²²⁸ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, 1992, p. 30 et 337.

sexiste et éthylique (on y commande de l'alcool, bien sûr, mais en demandant au serveur : «tu nous rhabilles deux fillettes de gros plant» (v. 1). Cependant, l'échantillon du langage campagnard le plus représentatif vient de la bouche de Madame Radigois, la mère de Didier et Monique. Il émane d'elle des références à la religion («c'est la croix et la bannière, doux Jésus, Sainte Vierge on est-y mortifiés») ou des expressions et des prononciations inusitées mais que nous entendons encore dans quelques endroits ruraux (tels que «dame», «à la veillée», «asteure», «écou donc», «ça fait y grand dangère», «cheux nous», «y a t'y des fois où t'aurais du bénéfice»). L'ensemble du processus sémantique de cette séquence est parfois brouillé par des expressions peu usuelles («t'es rien pressé tout par un coup», «ton père est pas guère d'un bon tour», «y a pu pied à vivre avec», «en pour de toi», etc.) ou du solécisme («ça pourrait vanté bien être plus pire») qui rendent l'échantillon patoisant de Bretécher à la fois vivant et représentatif. Ne se contentant pas de retranscrire fidèlement l'oralité, la bédéiste ajoute un aspect ludique au texte avec son jeu créateur de compositions langagières, procédé qui est devenu sa marque de commerce plus tard dans la série *Agrippine*. Il va sans dire que ces effets rhétoriques provenant des registres populaire et familier produisent un effet de dérive humoristique sur le lecteur.

Il est curieux que le seul personnage qui parle poliment et correctement dans cet album soit Victoria, la petite fille de Candida, de toute évidence scolarisée en France. Ses tournures de phrases sont exemplaires au plan stylistique et attestent d'une recherche livresque :

puis-je avoir un peu de porto, maman? (pl. 14 v. 3)

Je ne m'en souviens pas maman (pl. 14 v. 8)

papa laisse entendre sans équivoque aucune encore qu'à demi-mot qu'il prendrait volontiers une légère collation (pl. 21. v. 9)

Il n'est donc pas surprenant de la retrouver à la fin de la diégèse, plusieurs années plus tard, dans la peau du professeur Rosario qui fait le même travail que le docteur Belloeuf dans le même CHU.

En ce qui a trait au discours public, un exemple particulièrement intéressant nous est fourni par l'épisode de Sucé. Au niveau de la diégèse, nous y lisons un rapport caricaturant le style juridique des rapports policiers. Au niveau structural du récit, ce rapport a un caractère plurifonctionnel. Sur le plan récitatif, il s'agit d'une ellipse latérale, selon la terminologie de Genette²²⁹, c'est-à-dire que l'auteur extradiégétique ne saute pas l'ordre chronologique du récit mais, par l'entremise d'un narrateur extradiégétique, raconte la suite de l'incident au narrataire virtuel qu'est son supérieur direct. Sur le plan diégétique, il tient le lecteur au courant de la suite d'un drame familial violent mais anodin puisque personne n'en sort blessé. Sur le plan rhétorique, le rapport révèle au lecteur la réalité du niveau d'instruction assez primaire des autorités policières de la petite campagne française. Cette réalité se présente sous la forme d'une pléthore de barbarismes, de formes aberrantes, de solécismes et d'expressions obscures, dont nous donnons ci-dessous les principales catégories.

D'une part, les défauts de langage les plus frappants se trouvent dans les fautes d'orthographe, soit par redoublement de consonne («téléphonique, emannant, provenance, comunne, innanimmé, voullant, présummer, victimmes, déclarrations, accidantellement, calibre, mannufrance, organne, égallément, gravitté, valloir»), soit par réduction de géminées («netoyant, efigie»), soit par élimination d'accent grave ou d'accent aigu («a, emannant»), soit tout simplement par confusion de voyelle ou de consonne («accompagné, confusions, épeinglé, ramboure, accidantellement, avont»). C'est une page écrite sous le signe de la redondance, puisque non seulement la page est parsemée de redoublements de



Pl. 49. v. 8

consonnes, mais nous y voyons aussi le nez gonflé et coloré du gendarme, signe d'une ivresse avancée qui est souvent accompagnée par une vue double (d'où la gémation erronée?) De plus, nous apercevons un litre de rouge sur le bureau, et, en arrivant en bas

de page, nous découvrons le nom du gendarme : Meurdesoif. Cette redondance orthographique et iconique confirme encore chez Bretécher la maîtrise de la technique de *gag*. Celle-ci, qu'a étudiée notamment Fresnault-Deruelle sous le titre de «reprise»²³⁰, est un procédé indispensable à l'économie narrative des productions épisodiques, où les mêmes caractéristiques reviennent périodiquement pour donner une constance à la diégèse. N'oublions pas que *Le destin de Monique* étant à l'origine des doubles planches dans l'hebdomadaire *Le Nouvel Observateur*, l'auteur doit faire appel aux *gags* afin de ramener le lecteur chaque semaine dans la structure profonde du récit et maintenir son intérêt.

Ce même rapport comporte également des fautes d'accord du nombre («13 heure, nous nous sommes rendus a laditte ferme acconpagné ..., de leurs fils andré, ces deux dernier ... également inannimé, les premières constatation, confusions nerveuse»), d'accord du genre («constatation médicales effectués, la balle s'étant écrasé, médaille ... qu'il portait épeinglé, aucune organe vitale ... sa fille monique se serait blessé») ainsi que des fautes d'accord verbal. En effet, l'auteur du rapport policier ne voit pas de toute évidence l'écran s'intercalant entre le sujet et le verbe. Il

²²⁹ Genette, *op. cit.*, p. 93.

fait tout simplement accorder ses formes verbales avec le nom le plus proche (« nous avons reçus ... des coups de feu avait été entendus ... avons constatés ... Monsieur Radigois voullant venir en aide a ses enfants aurait heurtés ... les premières constatation médicales effectués par le docteur Le Coniac laisse présumer ... le journal [...] en raison des frimats auraient amortis ... nous avons établis ...»). De plus, il confond les formes du participe passé et de l'infinitif (« a également été atteind, son état est considérer ... »).

On remarque ici et là un article manquant (« à hauteur du coeur »), une préposition mal choisie (« heurtés de la tête »), mais c'est surtout sur le plan syntaxique que le rédacteur du rapport en question ne respecte nullement l'unité thématique de ses phrases puisque celles-ci contiennent plusieurs messages de registres différents qui rendent les relations syntaxiques ambiguës, voire incohérentes. La vignette 3, par exemple, juxtapose deux propositions sans aucun signe de ponctuation :

avons constatés dans l'étable la présence de monsieur radigois innanimme, de madame radigois son épouse, de leurs fils andré et de leur fille monique ces deux dernier blessés par balle et également inannimé et d'une vache laitière de race comune

La phrase nous présente dans un seul souffle les acteurs du drame, leurs liens familiaux, ce qui leur est arrivé, leur état physique, et, nouveau cas de zeugma tout à coup, la race de leur vache. Quant à la phrase à la vignette 6, « ... une médaille à l'effigie de Monsieur Michel Rocard ministre de l'agriculture qu'il portait épeinglé... » donne une description de la médaille, information hétérogène qui dérape dans une phrase récitative. Dans un cas comme dans l'autre, il nous serait impossible de procéder à une analyse de cette phrase afin de visualiser clairement le fonctionnement des liens grammaticaux et propositionnels. Ce dérapage syntaxique nous en rappelle un autre sur le plan lexical (pl. 26, où se trouve un exemple de

²³⁰ Fresnault-Deruelle, « Aspects de la Bande Dessinée en France », *La Bande Dessinée et la culture visuelle. Travaux de recherche réalisés dans dix pays*, éd. par Herausgegeben von Alphons Silbermann

zeugma dans le discours du médecin face au comité de bioéthique). Encore une fois, cette règle de la reprise mentionnée par Fresnault-Deruelle est subtilement omniprésente, ce qui a pour effet de renforcer la rhétorique de la parodie des discours publics.

D'autre part, sur le plan stylistique, nous remarquons un décalage de niveaux : côtoyant les phrases qui démontrent une écriture du niveau de l'école primaire, des tournures soutenues de style administratif ou juridique telles que «il appert que...», «en foi de quoi nous avons établis le présent procès-verbal pour valloir ce que de droit» donnent un mélange des plus bizarres. Comme l'a noté Pennachioni, cette technique est utilisée pour parodier, voire ridiculiser, non «seulement les signes d'appartenance, mais la pseudo-intellectualité du discours, ses tics, ses clichés»²³¹. Dans ce cas-ci, Bretécher vise la pseudo-intellectualité et les clichés portant sur les policiers, catégorie socio-professionnelle que le lecteur du *Nouvel Observateur* aime haïr.

D. L'onomastique

Nous avons mentionné dans la partie A (**Les personnages**) que les titres des albums de Bretécher sont constitués pour la plupart par des noms propres. Ce fait indique une démarche importante du bédéiste que l'on aurait tort d'ignorer, car, comme l'a mis en évidence François Rigolot à propos de la fonction descriptive de l'onomastique, «tout grand satirique impose la caricature des caractères et des situations à son lecteur en choisissant des appellatifs qui captent l'essence du vice qu'ils veulent stigmatiser.»²³² Nous allons nous pencher sur cette question de l'onomastique dans *Le destin de Monique* afin d'y trouver le système parodiant et le mécanisme rhétorique.

et H. -D. Dyroff, München, K.G.Saur, 1986, p. 70.

²³¹ Pennachioni, *op. cit.*, p. 169.

Parmi les vingt-cinq albums de Bretécher parus entre 1972 et 1998, douze contiennent des noms propres dans leur titre : *Les états d'âme de Cellulite*, *Les angoisses de Cellulite*, *Baratine et Molgaga*, *La vie passionnée de Thérèse d'Avila*, *Docteur Ventouse Bobologue* (1) et (2), *Le destin de Monique*, *Agrippine*, *Agrippine prend vapeur*, *Agrippine et les inclus*, *Les combats d'Agrippine*, *Agrippine et l'ancêtre*.

Encore une fois, il est possible d'esquisser un autre lien entre ce fait contemporain et la tradition culturelle populaire du temps médiéval. En effet, l'utilisation de l'onomastique n'est pas un concept moderne. Dans son étude sur la poétique et l'onomastique de la Renaissance, Rigolot démontre que ces nominations ludiques sont inhérentes à «la veine populaire» et à la «nature du carnaval»²³³. Les humoristes, qu'ils soient bédéistes modernes ou conteurs médiévaux, ont un but précis dans leur jeu sur les noms. Le nom choisi avec soin a la même valeur qu'un dessin sans légende, il résume en mettant en vedette la caractéristique la plus importante de la personne ou du lieu. Il va sans dire que le lecteur doit posséder la référence extradiégétique afin d'entrer dans le jeu. C'est le même principe que l'ellipse - ce blanc entre deux cases - où le lecteur est laissé à lui-même pour reconstituer mentalement et rapidement ce que l'auteur ne lui dit pas. Gómez-Moriana, dans une lecture intertextuelle du *Lazarillo de Tormes*, observe que «le nom de 'Lazare' est déjà par lui-même le condensé de tout un programme narratif.»²³⁴ Grâce à cette économie d'énergie²³⁵, l'auteur peut faire des clins d'oeil à des strates plus profondes du texte. Ces allusions sont parfois facilement discernables, d'autres fois elles prennent un chemin plus tortueux, comme le prouve le cas célèbre de Stendhal que Uchida a exposé longuement dans son ouvrage sur

²³² François Rigolot, *Poétique et onomastique, l'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977, p. 88.

²³³ *Ibid.*, p. 43.

²³⁴ Gómez-Moriana, *op. cit.*, p. 50.

²³⁵ Rigolot, *op. cit.*, p. 88.

Armanche, qui donne par son nom «le secret de son identité»²³⁶. Stendhal utilise l'onomastique pour décrire le caractère du personnage d'une façon si énigmatique que Uchida nous met en garde contre le

risque de prendre ce qui est fortuit pour ce qui est voulu, et de tomber dans des conclusions arbitraires. Sans preuve de la part de l'auteur, on ne saurait s'il s'agit d'encodages voulus ou fortuits.²³⁷

Tout en tenant compte de cet avertissement, nous notons dans l'oeuvre de Bretécher une forte préférence pour des noms comico-satiriques plutôt que pour des noms réels. Par ailleurs, à l'intérieur des albums que nous venons de citer ainsi que dans d'autres albums de Bretécher, on relève d'innombrables exemples où les appellations personnelles portent des connotations évidentes. Par conséquent, nous tenterons d'établir une sorte de système onomastique dont le but parodique est transparent ou fortement suggestif. On identifie dans *Le destin de Monique* deux catégories de noms propres, les anthroponymes et les toponymes.

Parmi les anthroponymes, on distingue les noms empruntés à la vie réelle (Monique, Lucienne, Théo, Yvette, Simone, Micheline, Raymond, Jocelyne, Maryse, Mathilde, Édouard, Dédé, Fonfonse, Emilie, Margot, Mimi, etc.), les noms imaginés (Cellulite, Docteur Ventouse, Baratine, Molgaga) et des noms des célébrités (Mimi Pinson, Zidi, Proust, Freud, Marguerite Yourcenar, Sainte Thérèse d'Avila, Agrippine, etc.) Dans *Le destin de Monique*, il s'agit majoritairement de noms empruntés à la réalité quotidienne. Des vingt personnages qui jouent un rôle dans la diégèse de l'album, on en compte seulement deux qui portent des noms farfelus, soit le docteur Belloeuf, médecin du Centre de transfert foetal, et Meurdesoif, le brigadier qui rédige le procès-verbal sur le drame familial de Sucé, épisode qui constitue la troisième séquence du récit.

²³⁶ Uchida, *op. cit.*, p. 17.

²³⁷ *Ibid.*, p. 32.



Il est intéressant de noter que les noms farfelus se trouvent surtout mis en abyme, la plupart apparaissant sur des affiches ou des pancartes. La série des noms de saints sur le calendrier chez Brigitte (pl. 17 et 18), soit St-Rouste, St-Rouillé, Ste- Boboque, St-Jean-Mou, Ste-Branle, St-Exquis, vient appuyer la parodie iconique des tableaux religieux que nous avons étudiée dans le chapitre précédent. Le mécanisme parodique continue à suivre son train dans l'appellation du CHU, à savoir Julio Iglesias. Ce nom ridiculise déjà toutes les démarches de transfert foetal que Brigitte entreprend à trente-huit ans (pl. 13, v. 1). Le choix du nom d'un chanteur de charme populaire annonce le manque de sérieux tant de la démarche que de l'institution. À la deuxième apparition du CHU, quand Brigitte a quatre-vingt-deux ans (pl. 53, v. 1) la liste des médecins pratiquant le transfert foetal se voit allongée de quelques noms farfelus tels que Dedans, Dehors, et Ailleurs, allusion certes aux endroits où l'on peut insérer un embryon. Les autres anthroponymes farfelus de l'album se regroupent dans le même rapport : le gendarme auxiliaire Batard et le Docteur Le Coniac, médecin de campagne. Ce sont des personnages qui ne contribuent pas à la diégèse de l'album et qui n'apparaissent qu'à la séquence de Sucé, dans de petits rôles de figurants. Cependant, la valeur de cette insertion est à chercher dans leur fonction rhétorique car elle permet à l'auteur d'utiliser le procédé de l'antonomase (comme c'est le cas

avec «Belloeuf», «Meurdesoif» provient évidemment de «meurt de soif», et «Coniac» de «cognac») pour mettre de l'avant un des messages sociaux du *Destin de Monique*, soit le problème de l'alcoolisme dans la campagne française. Elle permet aussi au lecteur d'établir une double lecture, voire une double vision, car la contiguïté des noms comico-satiriques et des noms empruntés à la réalité oblige le lecteur à effectuer un va-et-vient entre l'invraisemblable et le crédible ; ce qui prépare et prédispose le lecteur, ainsi que l'a noté Uchida, «à accepter les déformations du réel par la vraisemblance du nom qui les signale»²³⁸ dans des noms comme Emile Beziat (fort probablement une déformation d'Émile Zola), ou Fonsine Rabalard (déformation de François Rabelais). C'est la raison pour laquelle nous trouvons dans *Le destin de Monique* des anthroponymes comme celui d'Iron Duke et Royale Ida, ou celui d'Isabelle Mayereau, une chanteuse de musique populaire. Cependant, contrairement à l'affiche qui annonce son spectacle, dans la vie réelle, elle ne se produisait pas sur scène à cette époque-là. Il s'agit ici d'une technique que nous analyserons en plus amples détails un peu plus loin.

Un second regard sur les anthroponymes nous révèle une sous-catégorie de patronymes et de prénoms. Les noms de famille sont une dizaine, soit - par ordre de présence - Lemercier, Peau, Rosario, Pon, Chouin, Radigois, Batard, Bourriche, Pinson. Nous devons signaler d'abord une caractéristique grammaticale des patronymes. Selon Marc Wilmet, la plupart des patronymes sont des noms propres accidentels en ce sens qu'ils sont à l'origine des noms communs qui ont acquis au fil de l'Histoire une signification permanente²³⁹. Wilmet donne à titre d'exemple Lefèvre, Lefebvre ou Lefébure qui viennent tous du mot «forgeron».

Le nom de Lemercier (étymologiquement «la marchandise» en ancien français du X^e siècle) semble être un nom fétiche de Claire Bretécher, car on le

²³⁸ *Ibid.*, p. 88.

²³⁹ Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, Duculot, 1998, p. 81-82.

retrouve dans plusieurs de ses albums, notamment dans *Salades de saison* et dans la série des *Frustrés*. L'intertextualité du patronyme Lemerrier relève d'une technique propre à la bande dessinée nommée *running gag* ou gag à répétition²⁴⁰ (les jurons du capitaine Haddock dans *Tintin* en sont un exemple par excellence, ou encore l'expression «Ils sont fous, ces Romains» dans *Astérix*). Comme dans toute série, le héros revient inlassablement et se campe fidèlement dans ses traits de caractère (encore une fois, la règle de la reprise dont parle Fresnault-Deruelle s'y applique). En revanche, même si le personnage de Lemerrier apparaît à plusieurs reprises, il revêt plusieurs identités. Ce peut être Janine, Claudine, Esther, Marc, Raoul, ou Lemerrier tout court. Il peut s'agir d'un gynécologue, d'un artiste, d'une écrivaine ou d'une femme au foyer, ainsi qu'on peut le voir en consultant l'annexe B. Seulement le lecteur s'attend à ce que Lemerrier apparaisse, quelle que soit son identité; autrement dit, le gag à répétition est constitué par le personnage de Lemerrier lui-même. Pour cette raison, il n'est pas étonnant que Bretécher ait choisi ce patronyme pour son personnage le plus important — important en ce sens que *Le destin de Monique* est le seul album compartant un récit complet d'une seule histoire. Le démiurge y pousse le gag encore plus loin en lui donnant une variante orthographique de Dumercier, appellation faite par une cliente à la pharmacie (pl. 6 v. 6). Cette erreur orthographique que les gens pourraient très naturellement commettre avec un nom aussi courant que le Dupont d'autrefois ou le Gagné canadien donne une crédibilité à l'illusion de vie du personnage. Remarquons enfin que le nom du personnage principal de l'album n'est mentionné en entier, c'est à dire avec nom et prénom, qu'à trois reprises : au début (pl. 6 v. 6) avec erreur («Brigitte Dumercier»), et à la fin (pl. 51 v. 1 et pl. 53 v. 3). Cela s'explique par le fait qu'il y a deux *gags* distincts dans cet anthroponyme : le prénom Brigitte, à part le clin d'oeil à Sainte Brigitte que nous avons mentionné à l'illustration 28, relève du

²⁴⁰ Groensteen, «Le comique de la bande», *op. cit.*, p. 140.

pastiche sur Brigitte Bardot, comme nous l'avons remarqué antérieurement, tandis le nom de famille Lemercier s'inscrit dans le *running gag* de la série des bandes dessinées de Bretécher.

Quant aux prénoms, on trouve ainsi, entre autres : Brigitte, Monique, Lucienne, Théo, Yvette, Simone, Candida alias Maria, Micheline, Jos, Victoria, Raymond, Jocelyne, Maryse, Mathilde, Édouard, Dédé, Fonfonse, Emilie, Margot, Mimi, etc. Ils sont plus nombreux que les patronymes, fait normal vu que l'album met en scène des situations quotidiennes interactives dans lesquelles les gens s'interpellent de façon plus familière. Thierry Groensteen remarque qu'il y a en général moins de connotations onomastiques dans les prénoms que l'on donne à quelqu'un parce que depuis la nuit des temps, les gens, sous l'influence de la religion ou de la politique, choisissent de nommer quelqu'un d'après le nom des saints ou des personnages connus de l'histoire ancienne²⁴¹.

Cependant, il y a certaines particularités à souligner. Au même titre que Lemercier comme produit parodique, on reconnaît dans *Le destin de Monique* un autre personnage fétiche de Claire Bretécher, connu sous le prénom de Candida. Candida en portugais ou Candide en français vient du latin *candidus*, qui veut dire proprement «d'un blanc éclatant»²⁴² (d'où le célèbre personnage de Voltaire au jugement droit et d'esprit simple). Or, Candida est très au courant du commerce «au noir» (pl. 12 v. 5) des mères porteuses et ne se gêne pas pour y participer activement! Une fois de plus, la lecture polytextuelle s'impose, mais à la lumière rhétorique de l'oxymore.

Contrairement à Lemercier qui change d'identité à chaque album, le personnage de Candida est figé dans son physique d'immigrée portugaise dont le portrait est complété par des clichés sur l'accent particulier qu'ont certains

²⁴¹ Groensteen, *La bande dessinée depuis 1975, op. cit.*, p. 33.

Portugais quand ils parlent français ainsi que par le cliché selon lequel les immigrantes portugaises font souvent le métier de femme de ménage. Ces lieux communs rendent le gag à répétition facilement repérable. Le personnage de Candida paraît pour la première fois dans *Le destin de Monique* à titre de femme de ménage de Brigitte Lemercier. Le choix de ce personnage et de ce métier nous rappelle un fait biographique, celui de la bonne espagnole de Claire Bretécher qui s'appelle également Maria (deuxième nom de Candida). L'importance de leur relation est davantage soulignée par l'ordre d'entrée en scène des personnages : Brigitte paraît à la page couverture, suivie aussitôt par Candida à la page titre. Candida va resurgir dans «Bobo-logue» (*Docteur Ventouse, bobologue*, 1985) et de nouveau en 1991 dans «Plouc tour» et «Tourista», (*Tourista*). Dans ce dernier album, Candida et Lemercier se retrouvent, entretenant la même relation patronne-femme de ménage, constituant ainsi un autre gag à répétition chez Bretécher.

À côté de Candida, il y a une présence aussi significative, celle de Sue-Ellen. Le personnage qui porte ce nom se classe septième en importance dans les dix-neuf présences actantielles de l'album. Pourquoi l'auteur donne-t-il ce nom à une vache? L'immédiate connotation vient de l'autre côté de l'Atlantique : l'Amérique. Nous avons vu dans la partie précédente la référence au phénomène de l'américanisme dans les couches de la société française. La séquence à la Maison Familiale Rurale de Sucé (pl. 37) nous informe du désir de modernisation des jeunes agriculteurs. Ceux-ci, qui répondent au nom d'enfance de Fonfonse ou Dédé, parlent passionnément de l'exemple hollandais, mais l'appellation de Sue-Ellen ne vient certainement pas de cette influence-là. Ce nom joue en fait sur plusieurs registres. Premièrement, il s'agit d'une vache. Mais ce n'est pas l'humble boeuf en adoration de l'enfant Jésus dans le décor de la scène de Nativité comme le veut la tradition chrétienne, l'auteur nous le rappelle dans sa citation image à la page 62 de

²⁴² Voir article *candide* dans *Dictionnaire étymologique de la langue française* de Bloch, O. & W. Von

l'album. Sur le plan du récitatif, rappelons que le boeuf devient la vache, et que celle-ci tient le rôle essentiel de récipient du fœtus, son ventre doublant celui d'une femme dans sa fonction de reproduction génétique, et, dans ce cas-ci, suppléant irrévérencieusement à celui de la Sainte Vierge. En plus, Sue-Ellen existe réellement comme une vache de première qualité. Elle est née en 1983 (l'année de la parution du *Destin de Monique*), issue d'un transfert d'embryon de la compagnie Limb Cattle au Texas²⁴³. Deuxièmement, Bretécher ne se contente pas de donner une version parodique à la vache. Elle nous emmène dans un autre lieu contemporain : les séries télévisées, aussi parallèles au film que la bande dessinée est parallèle au livre. Il y a lieu de rappeler ici la technique du récit parenthèse qui parodie le récit feuilletonesque dont nous avons discuté dans la première partie de ce chapitre. Car le nom de Sue-Ellen évoque le personnage «vache» par excellence de la populaire série américaine *Dallas*. Sue-Ellen Shepard, celle qui vient du Texas, tout comme la vache, possède elle aussi des caractéristiques physiques de première qualité puisqu'elle a gagné le concours de beauté de Miss Texas. D'une part, donner le nom d'un personnage fictif très populaire à une vache équivaut à mettre en évidence l'intertextualité récitative. D'autre part, la connotation américaine est inévitable dans un discours référentiel, aussi fictif soit-il, comme dans ce cas-ci, sur la société française des années 80. Rendue en France, notamment dans une France rurale et agricole, sous le regard perçant de Claire Bretécher, Sue-Ellen se voit francisée en Soue-Hélène (pl. 40 v. 9) par Madame Radigois. Dans sa bouche patoise, Soue est évidemment la transcription phonétique de Sue, tout en renvoyant également à ses homonymes : soûl, pour reprendre de plus belle le thème de l'alcoolisme, et soue, l'étable à cochons. Ce deuxième homonyme s'avère un lapsus non seulement de fermière mais aussi du jugement sévère qu'elle réserve à l'endroit de sa fille, clin

Wartburg, Paris, PUF, 1975.

²⁴³ Information tirée de la page du site Web consultée en décembre 1999 : www.ghg.net/dlimb/sueellen.htm.

d'œil au lieu commun qui voulait que les jeunes provinciales parties chercher du travail à Paris durent finir par faire le métier de prostituée.

À part le renversement d'identité religieuse (la vache au lieu du bœuf qui fait partie intégrante de la Nativité du Christ), et la suggestion d'identité populaire (personnage populaire dans *Dallas*) que nous venons de voir, la vache sert finalement de lieu de rencontre dans la relation ambiguë entre Dédé et sa soeur Monique. Le cordon ombilical de la vache (pl. 44 v. 10), signe de parenté par excellence, se comprend à deux niveaux : physiquement il identifie la parenté indéniable du bébé, symboliquement il lie à tout jamais Dédé et sa soeur dans cette histoire vraisemblablement incestueuse («c'est Monique mon seul amour... oui, ma propre soeur... je l'ai toujours aimée et elle aussi m'aimait» pl. 47 v. 6). On se rappellera que dans le numéro 992 du 11 novembre 1983 du *Nouvel Observateur*, c'est à dire sept numéros après la fin de la série *Le destin de Monique* dans l'hebdomadaire, la rubrique «Notre époque» faisait le tour de la question de l'inceste avec les articles «L'inceste en France» de Chantal de Rudder, et «Ma soeur, mon amour» de Françoise Dolto. Cette dernière confirme ce dont Bretécher se fait l'écho : «L'inceste frère-soeur, [...] est presque banal.»²⁴⁴

Le récitatif et le dialogue à la planche 51 donnent lieu à un tableau caricatural des plus absurde. La voix *off* du documentaire sur «la carrière de Brigitte Lemercier» raconte aux spectateurs intradiégétiques, Brigitte Lemercier elle-même et Mimi Pinson, que l'actrice fictive est devenue célèbre à la suite d'un film de Claude Zidi sur un scénario de Marguerite Yourcenar, deux noms qui ont déjà été mentionnés au début de la diégèse, à la pl. 8. La reprise de l'information accentue de nouveau le *gag à répétition* par le mélange entre le réel et l'invraisemblable puisqu'il s'agit de deux personnes réelles que nous connaissons tous, Claude Zidi et

²⁴⁴ Propos recueillis par Jean-Paul Enthoven dans «Ma soeur, mon amour», Entretien avec Françoise Dolto, *Le Nouvel Observateur*, n° 992, vendredi 11 novembre 1983, p. 66-67.

Marguerite Yourcenar. Ce sont des figures de proue dont la réputation s'est bâtie sur deux critères tout à fait distincts, voire opposés : l'accessibilité de la comédie au grand public et la reconnaissance du cercle restreint de la grande littérature. Claude Zidi est un cinéaste «vilipendé par la critique mais plébiscité par le public»²⁴⁵ car il est surtout efficace dans la réalisation des séries populaires telles que *Bidasses* (1971, 1974) et *Les ripoux* (1984, 1990), ou des films comiques tels *L'aile ou la cuisse* (1976), *La zizanie* (1978) et tout récemment, *Astérix et Obélix contre César* (1999). Il travaille souvent avec des comiques français de premier plan tels Pierre Richard, Louis de Funès, Coluche. Ce cinéaste, comme Lemercier ou Candida, est utilisé en tant que *gag* à répétition parce qu'il revient dans *Le destin de Monique* après avoir été mentionné dans d'autres bandes dessinées de Bretécher («Vers l'abîme, *Frustrés 2*, par exemple).

Quant à Marguerite Yourcenar, nous remarquons d'entrée de jeu qu'elle est appelée Margot (pl. 51, v. 10), fort probablement par référence à Margo Channing, l'alter-ego de Brigitte Lemercier. Remarquons également le thème commun de Brigitte Lemercier et Marguerite Yourcenar : le déni et la hantise maternels²⁴⁶. Contrairement à Claude Zidi, Marguerite Yourcenar se meut dans le monde subtil, poétique et éclectique des lettres où elle règne en tant que première académicienne. De plus, Yourcenar peut être historienne, poète, romancière, traductrice, essayiste et critique, mais elle n'écrit pas de scénario. Pourquoi donc Bretécher choisit-elle ce nom? Ce ne serait pas un acte gratuit de la part de la bédéiste d'avoir choisi de mentionner cet auteur ; au contraire, la lecture intertextuelle est à nouveau présente, comme dans la formule usée mais toujours utilisable : un auteur en appelle un autre. En effet, la bédéiste semble nous aiguiller sur une autre piste, ou plutôt une autre Marguerite, Marguerite Duras, qui est tout le contraire de Yourcenar. Comme avec le

²⁴⁵ Jean Loup Passek, dir., *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Larousse, 1986, p. 704.

²⁴⁶ Voir Pascale Doré, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Éditions Droz, 1999.

nom d'Isabelle Mayereau, l'auteur nous fait entrer dans le jeu des contradictions, prenant soin de les mettre en évidence, parce que «intervertir les valeurs en signalant qu'on les intervertit, c'est encore le moyen le plus sûr d'indiquer leur vraie place»²⁴⁷. Duras a écrit des pièces de théâtre et le scénario du film *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, plusieurs de ses textes sont d'ailleurs adaptés au cinéma et elle a aussi réalisé des films. Le phénomène «B.B.» a également conduit Duras à lui consacrer des articles.

On peut voir dans le choix que Brétécher a fait de juxtaposer les noms de Zidi et Yourcenar un effet comique voulu, semblable à celui du zeugma syntaxique que nous avons mentionné dans la partie **Discours publics**, car l'un est l'antithèse de l'autre et l'on imagine mal qu'ils puissent travailler ensemble. L'utilisation onomastique de ces deux noms (Zidi et Yourcenar) s'avère, à notre avis, particulièrement efficace et démontre clairement une technique de l'économie, recommandable aux textes limités que sont les textes dans les bandes dessinées. Tous ces jeux de personnages fictifs, personnages à clefs et personnages réels qui se renvoient la balle effacent la frontière entre la réalité et la fiction, ainsi créent chez le lecteur des impressions de faux-semblant, comme dans le clin d'oeil que l'auteur nous envoie à la pl. 6 v. 2 : «je vois qui tu veux dire mais c'est pas elle, je te dis que c'est elle ...».

De tous les anthroponymes des personnages de la diégèse, nous en remarquons un seul qui soit toujours mentionné en entier (c'est-à-dire avec prénom et nom de famille) : Mimi Pinson (p. 51 v. 7, 9, pl. 52 v. 1, , pl. 53 v. 2, pl. 54 v. 1). Mimi Pinson, le personnage d'un conte d'Alfred de Musset, est à l'origine «le type de la grisette au coeur gai et qui va au mélodrame manger des oranges et

²⁴⁷ Dominique Noguez, «L'humour ou la dernière des tristesses», *Études françaises*, vol. 5, n° 2, mai 1969, p. 139-161.

pleurer»²⁴⁸. Aux temps modernes, elle devient l'élégante Parisienne de la Belle Époque, muse des artistes et musiciens²⁴⁹. Ce personnage secondaire apparaît seulement à la dernière séquence du récit pour servir d'excuse à une lecture intertextuelle par le concours de l'analepse interne homodiégétique complétive que nous avons notée dans la partie **Récit**. La présence de Mimi Pinson est nécessaire pour faire acte d'auditrice aux réminiscences de Brigitte, mais aussi pour faire référence au jeune gigolo de Norma Desmond dans *Sunset Boulevard* ou à la jeune admiratrice de Margo Channing dans *All about Eve*. Le personnage de Mimi Pinson, tissé dans plusieurs intertextes, fonctionne donc plus sur le plan onomastique que sur celui du récit.

Nous ne pouvons clôturer notre analyse des anthroponymes sans mentionner le prénom du personnage le plus mystérieux de l'album, Monique. Ce prénom, évoqué au tout début du récit dans le titre, reste dans l'esprit du lecteur comme un simple nom jusqu'à la pl. 37 v. 8. Il a déjà pris la forme du personnage de la secrétaire du Dr. Belloeuf (pl. 29 v. 10), mais le lecteur ignore son importance jusqu'à ce que Didier prononce le nom de sa soeur. Dès lors, le nom prend une identité physique, mais ce ne serait que secondaire par rapport à la vraie Monique qu'est le bébé né de l'embryon de Brigitte, volé par Monique Radigois. Son destin est dévoilé et le titre de l'album expliqué seulement à la pl. 50 v. 5 : Monique sera adoptée «par des gens convenables... au noir», détail qui nous renvoie au début de son existence, quand Candida parle des services payés au noir comme un fait normal de la vie (pl. 11, 12). Ainsi se termine l'histoire de Monique, car ce qui vient après, soit l'épilogue, sert à boucler le récit de Brigitte, comme nous l'avons montré dans la partie **Récit**.

²⁴⁸ Le Petit Robert 2, 1992.

²⁴⁹ Voir l'opérette *Mimi Pinson ou la vie de bohème*.

À part les anthroponymes, Bretécher se sert largement de la liberté de création pour parodier les situations sociales par l'entremise de toponymes fictifs ou réels, tels les noms d'une pharmacie, des magasins ou des villes. Les noms des sacs que porte Candida à trois reprises (Félix Potin, Stoprix, et Faciprix) ont une double fonction : d'une part, il s'agit d'un autre *gag* à répétition ; d'autre part, ils soulignent encore une fois le mélange entre le réel (Félix Potin) et le fictif (Stoprix, Faciprix – qui font penser au magasin réel Monoprix) . Que le magasin s'appelle Félix Potin ou Stoprix ou Faciprix, le sac semble faire partie intégrante du personnage. Candida aurait beau changer de sac, son archétype reste sclérosé, comme l'a remarqué Pennacchioni à propos d'une planche hebdomadaire de Bretécher, à savoir que «nul ne peut sortir du cercle magique de la publicité qui vend du même en tenant le discours de la différence.»²⁵⁰ Cependant, Bretécher nous réserve une surprise : quand on s'attend à voir Candida avec un autre sac semblable, la voilà qui porte une bourse (pl. 53 v. 6). Cette rupture du fil conducteur signale le changement de statut chez Candida et tout ce qui en découle : de femme de ménage d'humeur maussade qui se contente de recevoir des ordres, elle se transforme petit à petit en confidente libre et fidèle de sa patronne, comme Birdie, la femme de ménage de Margo Manning dans *All about Eve*.

Par ailleurs, on trouve insérés de temps à autre quelques toponymes pris dans la vie réelle, tels que la pharmacie de la Butte (pl. 6, v. 3), la commune de Sucé et la ville de Carquefou (pl. 37 v. 1), et celle de Garches (pl. 17, v. 9). La Butte est à l'origine un nom commun qui est devenu avec l'usage un nom propre dans la catégorie des noms sémantiques selon Wilmet²⁵¹. Le choix des villes s'avère intéressant car il donne des indices biographiques sur l'auteur. En effet, Bretécher vient de Nantes, mais quitte son lieu de d'enfance qu'elle qualifie «d'une étroitesse

²⁵⁰ Pennacchioni, *op. cit.*, p. 169.

²⁵¹ Wilmet, *op. cit.*, p. 74.

totale, bourge et catho»²⁵² pour s'installer à Paris. Nous retrouvons le même cheminement dans *Le destin de Monique* : Sucé est une des communes de l'arrondissement de Nantes, Carquefou (nom sur l'affiche d'Isabelle Mayereau) est le chef-lieu de canton de la Loire-Atlantique. Par contre, Garches se trouve beaucoup plus proche de Paris car c'est le chef-lieu des Hautes-de-Seine, dans l'arrondissement de Nanterre.

Notre analyse des points saillants de l'onomastique dans *Le destin de Monique* a permis de montrer le jeu complexe de l'auteur qui réclame de la part du lecteur une capacité d'interprétation très étendue. Cette complexité ludique — soulignée par Rose, et déjà évoquée dans le premier chapitre — est néanmoins nécessaire, puisque *Le destin de Monique*, comme toute autre oeuvre littéraire, sert de miroir au contexte social de son temps, comme le postule le Groupe d'Entrevernes, à savoir que «les éléments d'un texte ne tiennent leur signification et ne peuvent être reconnus signifiants que par le jeu des relations qu'ils entretiennent.»²⁵³ L'analyse montre également que l'originalité de Bretécher ne se limite pas au graphisme. Nous constatons que l'auteur maîtrise bien le récit et dépasse largement les anciennes bornes de la bande dessinée, que l'on a parfois caractérisé comme «une série de dessins qu'un scénario – généralement primaire – occasionne et soutient.»²⁵⁴ Une fois de plus, Bretécher s'affirme et se distingue par cette subversion des règles du métier.

²⁵² Santicci, *op. cit.*

²⁵³ Groupe d'Entrevernes, *op. cit.*

²⁵⁴ Grivel, *op. cit.*, p. 127-136.

Conclusion

LA RÉCEPTION DE LA PARODIE CHEZ LE LECTEUR

Il n'y a pas de risible en soi, c'est le rieur qui trouve un double sens à une chose et c'est en quoi elle devient risible.²⁵⁵

Claude Saulnier

Bretécher, en parlant de ses dessins, nous rappelle qu'«il y a jamais vraiment de spontanéité»²⁵⁶, que ses dessins sont finis avec un soin minutieux. Dans le deuxième chapitre, nous avons eu l'occasion de constater qu'effectivement, Bretécher ne laisse aucun détail au hasard dans *Le destin de Monique*. Ses images citations ne laissent point de doute sur son intention de parodier l'art pictural sclérosé dans son statut d'objet de musée. Quant aux thèmes abordés de face (l'implantation *in vitro* des embryons) ou de biais (l'angoisse des stars, le personnel domestique immigré, l'alcoolisme, la paysannerie, l'inceste), nous avons vu dans le troisième chapitre que l'auteur les traite par tous les moyens disponibles, que ce soit à l'aide d'un processus complexe de narration, par l'entremise d'une distribution de personnages puisés dans ses *gags* à répétition ou par un large éventail de langages appropriés à chacun d'eux. La virtuosité de sa rhétorique textuelle se reconnaît au raffinement avec lequel l'auteur présente ses thèmes au

²⁵⁵ Claude Saulnier, *Le sens du comique, essai sur le caractère esthétique du rire*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1940, p. 36.

²⁵⁶ Ce renseignement est tiré des propos recueillis par Elisabeth Gilles dans «Entretien avec la dessinatrice Claire Bretécher», consulté le 4 décembre 1999 à *Construire*, n° 20, 20-04-99. <http://www.construire.ch/SOMMAIRE/9916/16entret.htm>.

lecteur. On pourrait dire de Bretécher ce que Gómez-Moriana dit du procédé journalistique du *Nouvel Observateur*, qui pousse

le message vers les limites de tolérance de l'univers «intellectuel» pour jouer avec quelques-unes de ses croyances, mais d'une manière telle que le lecteur [est] bien en peine de dire si c'est à l'intérieur ou à l'extérieur que se situe l'auteur, s'il est pour ou s'il est contre, s'il est sérieux, non-sérieux ou sérieux dans le non-sérieux...²⁵⁷.

Cette façon complexe et subtile de subvertir le message entraîne chez le lecteur un sentiment non pas de complaisance mais de savoir rire de tout. Dès lors, on peut voir des motifs constants : le lecteur exerce une pression sur l'auteur dans le choix de ses thèmes, et l'auteur façonne le public dans ses techniques de lecture ainsi que dans sa vision de la société. Il résulte de ces influences mutuelles le plaisir ludique de la connivence que nous apporte toute bonne bande dessinée. C'est la notion de la méta-fiction de Rose déjà mentionnée au premier chapitre.

En effet, suite aux analyses iconique et textuelle du *Destin de Monique*, force est de constater qu'à travers ses dessins et ses textes, l'éloquence multidisciplinaire de Bretécher contribue largement au succès de son album. Ce succès présuppose deux conditions obligatoires et interreliées : de la part de l'auteur, une connaissance des référents culturels du lecteur, ce qui, par conséquent, impose ces référents comme pré-requis pour une compréhension juste de l'oeuvre, ainsi que pour le lecteur, la capacité de naviguer entre les eaux des intertextes. De la part de l'auteur, cela se manifeste non seulement par l'étendue de ses connaissances culturelles et sociales, mais aussi par son opinion à l'égard de l'oeuvre. Il est effectivement arrivé à Bretécher de réviser sa position quant à la reproduction du langage des adolescents français, comme nous le rapporte un entretien de Bretécher dans *Construire*²⁵⁸, car celle qui se place souvent entre «l'hérétique et la norme»²⁵⁹ s'est «un peu calmée» parce qu'on lui a «tellement reproché de décourager le lecteur»²⁶⁰.

²⁵⁷ Gómez-Mariana, *op. cit.*, p. 59.

²⁵⁸ Gilles, *op. cit.*

Dans le cas propre au *Destin de Monique*, nous remarquons un remaniement radical des pages C1 et C4 de la couverture dans la réédition en 1998. Sur le plan



Page C1 de l'édition 1983



Page C4 de l'édition 1983



Page C1 de l'édition 1998

**DESIRS EN DEVERTIR
DANS LES CERS
DU FUTURE**

**SEMS DE NERE
EN CHOCLE IMPERIALIN**

*Amagnose du gène
au bord du clone*

**LE NON DIT
DU NON NÉ**

*Solitude du doute
Bioéthique*

**LE PLEIN DE VIDES
JURIDIQUES**

**UN DUEL
AGRICOLE**



Page C4 de l'édition 1998

259 Pennacchioni, *op. cit.*

260 Gilles, *op. cit.*

plastique, les couleurs deviennent plus pastel et moins contrastantes, les lignes plus arrondies. Sur le plan iconique, l'opposition entre l'individualisme (Brigitte) et l'uniformité (l'infirmière) est disparue en même temps que le dessin de l'infirmière (à la page C4 de l'édition de 1983). Par contre, la bédéiste ajoute le personnage de Candida en arrière-plan de la page C1, et à la page C4, on voit, à la place de l'infirmière malicieuse assise sur le bidon d'embryon, une vache dont les yeux reprennent la couleur bleuâtre du tube de test de grossesse de la page C1. La calligraphie est également changée : à la page C1, les mots «LE DESTIN» sont mis en évidence par la grosseur et le lettrage en majuscule ; à la page C4, des sous-titres, tous aussi différents en lettrage les uns des autres, occupent la plus grande partie de la page. Ces titres, du genre publicité de choc («désirs en devenir dans les gels du futur — femme ou mère, un choix inhumain — angoisse du gène au bord du clone — le non dit du non né — l'esclavage postmoderne — solitude du doute bioéthique — le plein de vides juridiques — un duel agricole») servent de table des matières et affichent clairement les thèmes. Nous constatons dans cette modification non seulement le jeu habituel que fait Bretécher avec le langage mais aussi une volonté d'explicitier et de faciliter pour le lecteur le message plastico-iconique de la première édition qui, plus subtil et plus intrigant, a inspiré l'analyse que nous avons faite dans le deuxième chapitre.

Dans les chapitres précédents, nous avons effleuré le portrait robot du lecteur de Bretécher : un intellectuel de gauche qui lit le *Nouvel Observateur*. Celui-ci a la capacité de voir le «je» ironisé des personnages et de se reconnaître dans le «vous» du lecteur incrédule, appelé à se joindre au jeu. Il y va de façon active dans sa complicité avec l'auteur, et c'est ainsi que se forme le «nous» humoristique²⁶¹ mentionné par Noguez, quand l'auteur et le lecteur rient de bon cœur de tout et

²⁶¹ Noguez, «L'humour ou la dernière des tristesses», *op. cit.*, p. 156.

d'eux-mêmes, parce que l'histoire leur est si familière, et que les personnages leur ressemblent étrangement.

Cette ludicité créée par le démiurge attire aussi le lecteur car, comme l'a souligné Pennacchioni à l'égard de Bretécher, en faisant «authentifier par le social tout ce qui jusqu'ici était du domaine de la vie privée»²⁶², elle rassure son lecteur dans ses besoins narcissiques, et en rendant publics «nos goûts, nos plaisirs, nos désirs, nos sentiments, nos caprices»²⁶³, elle leur donne une voix d'autorité (donc légitime), qui reconnaît les tendances, les normes, les minorités, les revendications, les débats, les controverses, les prises de paroles, etc., et ainsi retranscrit à sa façon une réalité sociologique d'importance, celle de l'emprise du groupe. Il revient donc à l'auteur de «répertorier les thèmes constants ou plutôt les cibles de prédilection»²⁶⁴ comme stratégie d'écriture. Or, le jeu se joue dans les deux sens. Si la bédéiste puise ses sources parodiques dans la vie quotidienne de ses contemporains, elle subit par contre les diktats de son lectorat. Comme le constate Lacassin, ce public qui demeure préoccupé par l'actualité de son temps transmet ses préoccupations à l'auteur qui, à son tour, les reflète dans ses créations²⁶⁵. En effet, lors de la conception de son album, l'auteur est influencé non seulement dans le choix de ses thèmes mais aussi dans la composition de ses personnages. En aucun moment le lecteur ne croit à cette histoire invraisemblable du *Destin de Monique* - le genre même de la bande dessinée dicte cette attitude de lecture, comme nous le rappelle Kientz²⁶⁶ — mais des clins d'oeil ici et là le ramènent à ce qui se passe dans sa société réelle. Selon Pinto, l'utilisation de références, qu'elles soient intellectuelles ou plébéiennes, poussées «jusque dans des situations où elles apparaissent

²⁶² Pennacchioni, *op. cit.*, p. 193.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ Gómez-Moriana, *op. cit.*, p. 56.

²⁶⁵ Lacassin, *Pour un 9^e art de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 256-257.

²⁶⁶ Albert Kientz, *Pour analyser les médias, l'analyse de contenu*, Collection aujourd'hui, Maison Mame, 1971.

franchement décalées sinon grotesques ou cocasses», est intentionnelle pour faire rire l'intellectuel qui se trouve, comme dans le cas des images citations du *Destin de Monique*, devant «une volonté délibérée de mauvais goût» disposée de façon cultivée.

Malgré tout cela, le lecteur s'approprie le produit final. On peut le constater dans le cas des personnages de Lemercier et Candida. Une fois établi, le héros se fige et devient en quelque sorte la propriété du public. Dès lors, l'auteur a du mal à transformer les traits de la personnalité du héros (particulièrement dans la forme feuilletonesque) parce que le lecteur doit pouvoir l'identifier dès le premier instant de son apparition dans n'importe quel strip. Pour que le lecteur y arrive, Catherine Saouter impose à celui-ci comme «règle de départ» le pouvoir, la capacité ainsi que le devoir d'

adopter plusieurs points de vue. Tout d'abord, le sien propre, perpendiculaire au plan du tissu, mais aussi au point de vue *diégétisé*, c'est-à-dire celui d'un des personnages du récit. Si le lecteur n'admet pas cette ubiquité, il ne pourra comprendre la répartition des motifs brodés.²⁶⁷

En d'autres mots, il doit lui-même rassembler les éléments du message afin de les mettre en relation les uns avec les autres, afin de reconstituer le sens du portrait dépeint par l'auteur. Dans *Le destin de Monique*, le lecteur retrouve avec un certain plaisir «son» Lemercier et «sa» Candida. Il s'agit d'un exemple des «modèles les plus universellement symboliques, codés et même surcodés»²⁶⁸. Le *gag* à répétition de ces personnages, comme nous l'avons constaté précédemment, les rend plus reconnaissables; par conséquent, il rend la tâche du décodage plus facile pour le lecteur.

Cependant, dans une bande dessinée à caractère parodique comme *Le destin de Monique*, le lecteur ne peut ignorer la position de méta-fiction dont parle

²⁶⁷ Saouter, *op. cit.*, p. 67.

²⁶⁸ Noguez, «Petite rhétorique de poche pour servir à la lecture des dessins dits d'humour», *op. cit.*, p. 115.

Margaret Rose. En même temps que s'opère sa reconnaissance des référents culturels et sociaux, le lecteur aperçoit, dans les messages à demi-voilés de l'auteur, une critique subversive. Par exemple, dans l'ouvrage *Le message politique et social de la bande dessinée*, les auteurs ont constaté que la «vision manichéenne de la femme»²⁶⁹ «confond beauté et attirance» et «élève» la femme aux âges où l'homme peut la désirer et «l'abaisse» aux âges où l'homme n'éprouve aucun attrait physique vers elle²⁷⁰. Chez «la première grande dame de la BD française»²⁷¹, on est loin de la femme «dessinée par un homme et pour des hommes»²⁷². Hommes ou femmes, ses personnages ont la même physionomie, aussi laids et aussi peu attirants les uns que les autres. C'est à ce moment-là que la conspiration entre l'encodeur et le décodeur a lieu parce que l'auteur sait aller rejoindre le lecteur dans ses goûts et ses préférences et ensuite l'inviter à partager ses propres choix d'auteur.

Jusqu'à où le lecteur peut-il interpréter l'oeuvre ou prêter à l'auteur certaines intentions²⁷³? Même s'il est difficile pour le lecteur d'affirmer les intentions de l'auteur ou d'imposer ses propres intentions dans sa lecture, les éléments contemporains, sociaux et autobiographiques dont nous avons fait mention dans notre analyse (famille bourgeoise et catholique, origine nantaise, études aux beaux arts, bonne espagnole, etc.) sont, quoique non explicités, très présents dans le texte. Et puisque le lecteur est conscient de ces éléments, il peut «réactiver mentalement l'objet détourné»²⁷⁴ pour percevoir la parodie *in absentia* dans l'intention du texte et, ce faisant, il réactive en même temps la jouissance humoristique que recherche tout lecteur de bande dessinée.

²⁶⁹ Simy Benatar, Mazaltob Emergui & Dominique Liatchein, «L'image de la femme dans *Spirou*», *Le message politique et social de la bande dessinée*, p. 178.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 179.

²⁷¹ Ce renseignement est tiré du dossier rédigé par Annie Pillooy dans *Les femmes dans la BD ...*, consulté le 4 décembre 1999 à <http://www.bdparadisio.com/femmes.htm> (© 1996, B. On The Net).

²⁷² Benatar, *op. cit.*

²⁷³ Umberto Eco, «Interpretation and History», *Interpretation and overinterpretation*, ed. Stefan Collini, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 23-43.

²⁷⁴ Jost, *op. cit.*, p. 321.

Le rapport entre les absences de bulles et leurs présences
dans l'oeuvre de Bretécher (13/18)
de 1979 à 1998

•L'absence de bulles.

dans les albums en noir et blanc

Les Frustrés, édité par l'auteur, 1975

Le Cordon infernal, édité par l'auteur, 1976

Les Frustrés, édité par l'auteur, 1978

Les Frustrés 4, édité par l'auteur, 1979

Les Frustrés 2, édité par l'auteur, 1980

Les Frustrés 5, édité par l'auteur, 1980

Les mères, édité par l'auteur, 1982

Le destin de Monique, édité par l'auteur, 1983

Docteur Ventouse Bobologie, édité par l'auteur, 1985

Mouler démouler, édité par l'auteur, 1996

dans les albums en couleurs

Agrippine, édité par l'auteur, 1988

Agrippine prend vapeur, édité par l'auteur, 1991

Tourista, édité par l'auteur, sans date

•Les bulles dans des albums en noir et blanc

«La vie sans motif de Meredith Blanchard», *Le Cordon infernal* , édité par l'auteur, 1976

Mouler démouler, édité par l'auteur, 1996

Les Gnanngnan, Grenoble, Glénat, 1974

Les bulles blanches dans les albums en couleurs

Les amours écologiques du Bolot Occidental, édité par l'auteur, 1977

Tourista, édité par l'auteur, sans date

Agrippine, édité par l'auteur, 1988

Agrippine prend vapeur, édité par l'auteur, 1991

Agrippine et l'ancêtre, Paris, Hyhen SA, 1998

Les états d'âme de Cellulite, Dargaud, 1972

Salades de saison, Dargaud, 1973

Les angoisses de Cellulite, Dargaud, 1974

en collaboration avec Raoul Cauvin, *Les naufragés*, Grenoble, Glénat, 1976

Baratine et Molgaga, Grenoble, Glénat, 1977

Le Bolot occidental , édité par l'auteur, sans date

La vie passionnée de Thérèse d'Avila, édité par l'auteur, 1980

Docteur Ventouse Bobologue 2, édité par l'auteur, 1986

Les combats d'Agrippine, édité par l'auteur, sans date

Agrippine et les inclus, édité par l'auteur, 1995

Lemercier, personnage fétiche

Janine Lemercier, dans «La belle aventure de madame lemercier», *Salades de saison*.

Lemercier, dans «Clair foyer», *Salades de saison*.

Claudine Lemercier, dans «mon problème», *Salades de saison*.

Lemercier, dans «l'escalier», *Salades de saison*.

Lemercier, dans «madame et le bonheur», *Salades de saison*.

gynécologue Lemercier, dans «La totalité», *Les frustrés 2*.

Marc Lemercier, dans «Guide des passions», *Les frustrés 2*.

Janine Lemercier, artiste, dans «La femme et la création», *Les frustrés 2*.

Raoul Lemercier, dans «Les tracas de Raoul», *Le cordon infernal*.

Lemercier, dans «Les surmoules», *Les frustrés 3*.

Lemercier, dans «la biaiseuse», *Les frustrés 3*.

Esther Lemercier, écrivaine, dans «Les joies de l'auteur», *Les frustrés 4*.

Annexe C

Présence actantielle

Brigitte	est présente dans 304 vignettes
Candida	135
Dédé	111
la mère de Dédé	83
Dr. Belloeuf	65
Monique	60
Sue Ellen	53
Mathilde	51
le père de Dédé	45
Édouard	44
Théo	34
le nouveau-né	28
Lucienne	23
la mère de Brigitte	21
Victoria	19
Mimi Pinson	16
l'infirmière	9
l'abbé	7
le mari de Candida	4

BIBLIOGRAPHIE

- Ajame, Pierre, *Hergé*, Paris, Gallimard, 1991.
- _____, «L'esprit "Claire"», *Le Nouvel Observateur*, 27 janvier-2 février 1984, p. 53.
- Argan, G. C., *Histoire générale de la peinture. Tome III. Renaissance*, Paris, Flammarion, 1968.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- _____, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- Badinter, Elisabeth, *L'Amour en plus, Histoire de l'amour maternel (XVII^e-XX^e siècle)*, Paris, Flammarion, 1980.
- Barrera-Vidal, Albert, «Clés pour une lecture des *Frustrés*», *Le français dans le monde*, numéro spécial bande dessinée, n° 200, avril, 1986, p. 36-39.
- Benatar, Simy, Mazaltob Emergui et Dominique Liatchein, «L'image de la femme dans *Spirou*», *Le message politique et social de la bande dessinée*, dir. Charles-Olivier Carbonell, Toulouse, Privat, 1975.
- Bloch, O. & W. Von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, 1975.
- Bretécher, Claire, *Agrippine*, édité par l'auteur, 1988.
- _____, *Agrippine et l'ancêtre*, Paris, Hyhen SA, 1998.
- _____, *Agrippine et les inclus*, édité par l'auteur, 1995.
- _____, *Agrippine prend vapeur*, édité par l'auteur, 1991.
- _____, *Baratine et Molgaga*, Grenoble, Glénat, 1977.
- _____, *Docteur Ventouse Bobologue*, édité par l'auteur, 1985.
- _____, *Docteur Ventouse Bobologue 2*, édité par l'auteur, 1986.
- _____, *La vie passionnée de Thérèse d'Avvila*, édité par l'auteur, 1980.

- _____, *Le Bolot occidental*, édité par l'auteur, sans date.
- _____, *Le cordon infernal*, édité par l'auteur, 1976.
- _____, *Le destin de Monique*, édité par l'auteur, 1983.
- _____, *Les amours écologiques du Bolot Occidental*, édité par l'auteur, 1977.
- _____, *Les angoisses de Cellulite*, Dargaud, 1974.
- _____, *Les combats d'Agrippine*, édité par l'auteur, sans date.
- _____, *Les états d'âme de Cellulite*, Dargaud, 1972.
- _____, *Les frustrés*, édité par l'auteur, 1975.
- _____, *Les frustrés 2*, édité par l'auteur, 1980.
- _____, *Les frustrés 3*, édité par l'auteur, 1978.
- _____, *Les frustrés 4*, édité par l'auteur, 1979.
- _____, *Les frustrés 5*, édité par l'auteur, 1980.
- _____, *Les gnangnan*, Grenoble, Glénat, 1974.
- _____, *Les mères*, édité par l'auteur, 1982.
- _____, *Mouler démouler*, édité par l'auteur, 1996.
- _____, *Salades de saison*, Dargaud, 1973.
- _____, *Tourista*, édité par l'auteur, sans date.
- _____, en collaboration avec Raoul Cauvin, *Les naufragés*, Grenoble, Glénat, 1973.
- Cahen, Gérard, éd., *L'Humour, Un état d'esprit*, Paris, Éditions Autrement, Série Mutations, n° 31, 1992.
- Dane, Joseph A., *Parody, Critical Concepts Versus Literary Practices, Aristophanes to Sterne*, Norman, University of Oklahoma Press, 1988.
- Dany, *Actes du premier colloque international éducation et bande dessinée*, La Roque d'Antheron, Edisud, 1977.
- Destombes, Patrick et Jean-Pierre Tamine, «Le miroir immobile de Bretécher», *Bédésup*, n° 20, mars 1982, p. 39-45.

- Di Manno, Yves, «La distanciation du quotidien», *Les cahiers de la bande dessinée*, n° 24, 1974, p. 23-25.
- Dolto, Françoise, propos recueillis par Jean-Paul Enthoven dans l'entretien «Ma soeur, mon amour», *Le Nouvel Observateur*, n° 992, vendredi 11 novembre 1983, p. 66-67.
- Duisit, Lionel, *Satire, Parodie, Calembour, Esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Saratoga, Amna Libri, 1978.
- Eco, Umberto, «Interpretation and History», *Interpretation and overinterpretation*, éd. Stefan Collini, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 23-43.
- Everaert-Desmedt, Nicole, *Sémiotique du récit*, Louvain-la-Neuve, Cabay, 1984.
- Fozza, Jean-Claude, Anne-Marie Garat et Françoise Parfait, *Petite fabrique de l'image*, Magnard, 1988.
- Frémion, Yves, *L'ABC de la BD*, Tournai, Casterman, 1983.
- Fresnault-Deruelle, Pierre, «Aspects de la Bande Dessinée en France», *La Bande Dessinée et la culture visuelle. Travaux de recherche réalisés dans dix pays*, éd. Herausgegeben von Alphons Silbermann et H. – D. Dyroff, München, K. G. Saur, 1986, p. 62-78.
- _____, «La bande dessinée, objet de civilisation», *Le français dans le monde*, n° 173, novembre-décembre 1982, p. 104-111.
- _____, «Du linéaire au tabulaire», *Communications*, Paris, Seuil, n° 24, 1976, p. 7-23.
- _____, *Récits et discours par la bande. Essai sur les comics*, Paris, Hachette, 1977.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, collection Poétique, 1972.
- _____, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Golopentia-Eretescu, Sanda, «Grammaire de la parodie», *Cahiers de Linguistique théorique et appliqué*, n° 6, 1969, p. 167-181.

- _____, «Parodie, Pastiche, et Textualité», *Le singe à la porte, Vers une théorie de la parodie*, éd. Groupar, New York, Peter Lang, 1984, p. 117-134.
- Gómez-Moriana, Antonio, *La subversion du discours rituel*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1985.
- Greimas, A.-J., *Sémantique structurale : Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.
- Grivel, Charles, «La couverture d'images», *Mannheim-Analytiques, Texte et médialité*, Mannheim, Jürgen E. Müller, 1987, p. 127-179.
- Groensteen, Thierry, *La bande dessinée depuis 1975*, Paris, MA Éditions, 1985.
- _____, «Le comique de la bande», *L'Humour, un état d'esprit*, Paris, Éditions Autrement, 1992, p. 135-142.
- Groupe d'Entrevemes, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979.
- Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.
- _____, *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.
- Hamm, J. -J., «Parodie, pastiche : de l'écriture à la lecture», *Le singe à la porte, Vers une théorie de la parodie*, éd. Groupar, New York, Peter Lang, 1984, p. 105-116.
- Hoek, Leo H., *Rhétorique et image. Textes en hommage à A. Kibédi Varga*, Amsterdam, Éditions Rodopi B. V., 1995.
- Houdebine, Anne-Marie, «Femmes/médias/parodie (ou parodie et le retour du refoulé)», *Dire la Parodie : colloque de Cerisy*, éd. Clive Thomson & Alain Pagès, New York, Peter Lang, 1989, p. 261-283.
- Horn, Maurice, éd., *The World Encyclopedia of Cartoons*, New York, Chelsea House Publishers, vol. I, 1980.
- Hutcheon, Linda, *A theory of parody, the teachings of twentieth-century art forms*, New York, Methuen, 1985.

- _____, «Authorized transgression : The Paradox of Parody», *Le singe à la porte, Vers une théorie de la parodie*, éd. Groupar, New York, Peter Lang, 1984, p. 13-26.
- Irigaray, Luce, «Femmes divines», *Critique*, n° 454, mars 1985, p. 294-308.
- Jost, François, «La parodie audio-visuelle dans quelques-uns de ses états», *Dire la Parodie. Colloque de Cerisy*, éd. Clive Thomson & Alain Pagès, New York, Peter Lang, 1989, p. 311-328.
- Karrer, Wolfgang, *Parodie, Travestie, Pastiche*, Munich, Wilhelm Fink, 1977.
- Kaufman, Gloria, *Pulling our own string, feminist humor & satire*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.
- Kientz, Albert, *Pour analyser les médias, l'analyse de contenu*, Collection aujourd'hui, Maison Mame, 1971.
- Lacambre, Geneviève, *Chefs-d'oeuvre impressionistes du Musée du Jeu de Paume*, Londres, Thames and Hudson, 1984.
- Lacassin, Francis, «Étude comparative des archétypes de la littérature populaire et de la bande dessinée», *Entretiens sur la paralittérature*, dir. Noël Arcand, Francis Lacassin et Jean Tortel, Paris, Plon, 1970.
- _____, *Pour un 9^e art de la bande dessinée*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1971.
- Librairie Larousse, *Les plus beaux tableaux du monde*, Paris, Éditions du Montparnasse, 1988.
- Linvelt, Jaap, *Essai de typologie narrative, le "point de vue", théorie et analyse*, Paris, Librairie José Corti, 1981.
- Lucie-Smith, Edward, *La sexualité dans l'art occidental*, Londres, Thames & Hudson, 1991.
- Maingueneau, Dominique, *Genèses du discours*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1984.
- Markiewicz, Henryk, «On the definitions of literary parody», *To Honor Roman Jakobson*, The Hague, Mouton, vol. 2, 1967, p. 1264-1272.

- Masson, Pierre, *Lire la bande dessinée*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985.
- Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, 1992.
- Montreynaud, Florence, *Le XX^e siècle des femmes*, Paris, Nathan, 1989.
- Naville, Pierre, *Préface, La nostalgie en images* d'Irène Pennacchioni, Paris, Librairie des Méridiens, 1982.
- Noguez, Dominique, «L'humour ou la dernière des tristesses», *Études Françaises*, vol. 5, n° 2, mai 1969, p. 139-161.
- _____, «Petite rhétorique de poche pour servir à la lecture des dessins dits 'd'humour'», *Revue d'Esthétique, L'art de masse n'existe pas*, Paris, Union générale d'édition, n° 3/4, 1974, p. 107-137.
- Ottino Della Chiesa, Angela, *Tout l'oeuvre peint de Léonard de Vinci*, Paris, Flammarion, 1968.
- Passek, Jean-Loup, dir., *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Larousse, 1986.
- Peeters, Benoît, *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*. Paris, Casterman, 1991.
- Pennacchioni, Irène, *La nostalgie en images*, Paris, Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, 1982.
- Petro, Peter, *Modern Satire : Four Studies*, Berlin, Mouton, 1982.
- Réau, Louis, *Encyclopédie de l'art, Les Arts Plastiques*, Paris, Fernand Nathan, 1951.
- Reinbold, Anne, *L'ABCdaire de Georges de La Tour*, Paris, Flammarion, 1997.
- Renard, Jean-Bruno, *Clefs pour la bande dessinée*, Paris, Seghers, 1978.
- Rigolot, François, *Poétique et onomastique, l'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977.
- Rio, Michel, «Cadre, plan, lecture», *Communications*, Paris, Seuil, n° 24, 1976, p. 94-107.

- Rose, Margaret A., *Parody//meta-fiction, An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, London, Croom Helm, 1979.
- Rosier, Jean-Marie, «La bande dessinée francophone de Belgique», *Québec français*, n° 70, mai 1988, p. 78-82.
- Robitaille, Louis Bernard, «Bretécher, la sale gamine de la BD», *Châtelaine*, juin 1987, p. 39-48.
- Saint-Martin, Lori, «L'ironie féministe prise au piège : l'exemple de l'*Euguélienne*», *Voix et images*, n° 46, automne 1990, p. 110-121.
- Sauter, Catherine, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ éditeur, collection Documents, 1998.
- Sarrazin, Béatrice, *L'ABCdaire de Georges de La Tour*, Paris, Flammarion, 1997.
- Saulnier, Claude, *Le sens du comique. Essai sur le caractère esthétique du rire*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1940.
- Sherzer, Dina, «Claire Bretecher : Queen of BD,» *Journal of Popular Culture*, vol. 14, n° 3, 1980, p. 394-404.
- Stanworth, Michelle, éd., *Reproductive technologies, gender, motherhood and medicine*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- Stora-Sandor, Judith, «Le rire minoritaire», *L'Humour, Un état d'esprit*, dir. Gérald Cahen, Paris, Éditions Autrement, Séries Mutations, n° 131, 1992, p. 172-182.
- Sullerot, Evelyne, «Les bandes dessinées, antichambre de la culture», *Droit de regard*, Paris, Denoël/Gonthier, 1970.
- Taylor, Russell, *Les Impressionistes*, Paris, C.I.L., 1981.
- Thomson, Clive, éd., *Essays on parody*, Toronto, Victoria University, vol. 4, 1986.
- _____, «Problèmes théoriques de la parodie», *Études littéraires*, vol. 19, n° 1, printemps-été 1986, p. 13-19.

- _____ et Alain Pagès, *Dire la Parodie, Colloque de Cerisy*, New York, Peter Lang Publishing, 1989.
- Thuillier, Jacques, *Tout l'oeuvre peint de Georges de La Tour*, Paris, Flammarion, coll. Les Classiques de l'Art, 1973.
- TIME-LIFE, Les Rédacteurs, *La peinture américaine 1900-1970*, Nederland, TIME-LIFE International, 1973.
- Todorov, Tzvetan, «Les catégories du récit littéraire», *Communications*, Paris, Seuil, n° 8, 1981.
- Tomkins, Calvin et les Rédacteurs des Éditions TIME-LIFE, *Duchamp et son temps*, Nederland, TIME-LIFE, 1973.
- Wilmet, Marc, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, Duculot, 1998.
- Uchida, François Yoshitaka, *L'énigme onomastique et la création romanesque dans «Armance»*, Genève, Droz, 1987.
- Wundram, Mandred, *La Peinture de la Renaissance*, Köln, Taschen, 1997.

OUVRAGES ÉLECTRONIQUES

- Gilles, Elisabeth, «Entretien avec la dessinatrice Claire Bretécher», *Construire*, n° 20, 20-04-99, consulté sur le Web en décembre 1999 :
www.construire.ch/SOMMAIRE9916/16entret.htm
- Pilloy, Annie, «Les femmes dans la BD...», consulté sur le Web en décembre 1999 :
<http://www.bdparadisio.com/femmes.htm>
- Santucci, François-Marie, consulté sur le Web en octobre 1999 :
www.liberation.fr/quotidien/portrait/port981119.html
- www.dargaud.fr/auteurs/bretecher.html (page consultée sur le Web en septembre 1999).
- www.ghg.net/dlimb/sueellen.htm (page consultée sur le Web en décembre 1999).

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	p. 5
Chapitre I : La parodie	p. 8
Chapitre II : La rhétorique parodique de l'image	p. 18
A. Les planches	
B. Les cadres	
C. Les plans	
D. Les angles	
E. Les vignettes et les dessins	
F. Les ajouts	
Chapitre III : La rhétorique parodique du textuel	p. 66
A. Le récit-parenthèse	
B. Les personnages	
C. Les discours sociaux	
D. L'étude onomastique	
Conclusion : La réception de la parodie chez le lecteur	p. 105
Annexes A-C	p. 112
Bibliographie	p. 116
Table des matières	p. 124