

Formes graphiques de l'outrance : quand l'iconotexte se joue de la limite. Débordement et retenue dans l'humour graphique de Manel Fontdevila.

Thomas Faye

Université de Limoges CeReS

*L'humoriste est ici un moraliste qui se déguise en savant,
quelque chose comme un anatomiste qui ne ferait de la
dissection que pour nous déguster.*

Henri Bergson, *Le Rire*, chap. II.

Introduction

Le neuvième art, avant d'être un « art du récit »¹, est aussi et presque ontologiquement l'art d'une contrainte : celle de ce que Groensteen nomme le « multcadre »² ; cette échelle de plans que constituent la page, la bande ou la case à l'heure d'imposer une limite à la représentation iconotextuelle dans la bande dessinée. Cette limite « assume un rôle sémiotique important vis-à-vis de [l']espace : elle le désigne en effet comme homogène. L'image à venir reçoit ainsi, avant même d'être émise, le statut d'unité »³. Dans son évolution des premiers *strips* aux plus récentes vignettes d'humour graphique, la bande dessinée a su profiter de cette contrainte pour en tirer un pouvoir signifiant en mettant à l'épreuve les limites de l'(icono)textualité. Condamné à la concision et à la précision, l'humour graphique est tenu d'appréhender la limite et les contours que lui impose son format, afin d'en faire l'espace d'une expression qui puise sa force signifiante à la fois dans l'espace clos de la vignette et dans la projection contextuelle qu'elle est apte à développer. Comment la limite devient-elle alors l'outil de la cohésion sémantique interne et de

¹ C'est ainsi que le définit Thierry Groensteen, en évoquant notamment sa séquentialité.

² Le terme est emprunté à Henri Van Lier par Thierry Groensteen. Thierry GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris, Puf (coll. « Formes sémiotiques »), 1999, p. 27.

³ Groupe μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil (coll. « La Couleur des Idées »), 1992 cité par T. GROENSTEEN, *Id.*, p. 64.

la cohérence sémiotique du dessin et de la critique qu'il enserme ? Qu'elle soit franchie ou qu'elle résiste, la limite manifeste la tension qui se joue de part et d'autre de la bordure du cadre, entre volonté signifiante et espaces de signification. Les dessins produits par Manel Fontdevila, depuis plusieurs années, illustrent cet affrontement entre plan du contenu et plan du contenant, mais questionnent également l'existence d'une limite à l'humour dans l'observation de la crise et des bouleversements sociologiques, politiques et idéologiques qu'elle implique. Je souhaiterais examiner ici la façon dont l'œil vif et le crayon acéré du graphiste catalan s'emparent du cadre et du hors-cadre pour jouer de l'ironie, de la parodie et du cynisme et créer de la sorte les conditions sémiotiques nécessaires à l'expression presque militante d'un « post-humour » qui rend compte tout à la fois d'un engagement politique et citoyen profond de l'auteur mais également de l'impact contextuel de l'iconotexte humoristique.

Le corpus

Quelques mots, en préambule, afin de contextualiser la personnalité et l'œuvre de Manel Fontdevila, à laquelle j'emprunte le corpus qui sert de base à ce travail. Après avoir collaboré à plusieurs revues satiriques telles que *El Víbora*, *Putxa mili* ou *Tótem*, il entre à la rédaction de *El Jueves* qu'il dirige jusqu'au scandale de la couverture sur le futur roi Felipe VI, en 2014. N'admettant aucun type de censure, il quitte la revue pour collaborer avec *Público* ou encore avec la revue satirique *Mongolia*. Très préoccupé par les difficultés auxquelles se heurte la société dans laquelle il évolue, il voit dans l'humour graphique un mode idoine pour exprimer son engagement :

precisamente porque la actualidad es ahora mismo terriblemente obsesiva y monolítica, me viene bien [...] haber experimentado narrativamente en el terreno de la historieta. Contar lo que ya sabemos todos usando la mayor variedad de planteamientos gráficos posibles, permite que el resultado

*pueda ser sorprendente e interesante para el lector; además, la forma tiene también su función humorística*⁴.

Le corpus que j'ai sélectionné permet d'avoir un échantillon représentatif de la façon dont il expérimente les questions de forme à travers différents formats : compilations de vignettes publiées quotidiennement dans la presse, *¡La crisis está siendo un éxito !* de 2011, *¡Esto es importantísimo !*, de 2012 abordent en couleurs des questions plus spécifiquement liées à la crise alors que *En el lado bueno de la valla*, de 2014, uniquement en noir et blanc, embrasse un spectre bien plus large de thématiques sociales. Le spectre s'élargit encore davantage dans *No os indignéis tanto* de 2013 qui, sous un format hybride, souvent qualifié d'« essai dessiné »⁵, nourrit un constat désabusé sur la situation des institutions espagnoles et européennes au sortir de la crise. Le prisme par lequel Fontdevila dresse ce triste état des lieux d'une Espagne ramollie, en proie à la misère et à la corruption est celui de l'humour, non pas tant en tant qu'outil de la critique – le lecteur ne s'esclaffe que rarement – mais comme objet de l'observation, symptôme d'une décadence démocratique marquée par une censure toujours plus encline à canaliser, freiner voire sanctionner les formes de l'humour.

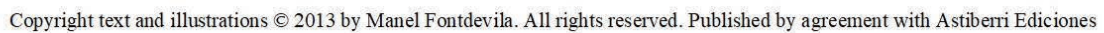
L'humour : une question de limite(s)

Le récit graphique offre, on le sait désormais, de grandes potentialités expressives à l'humour ; Thierry Groensteen parle même d'un « arsenal de l'humour » promu par la nature iconique de la bande dessinée dont l'expressivité graphique permet de compléter ce que disent les mots⁶. Avant de nous cantonner à l'examen de la

⁴ « C'est précisément parce que l'actualité est, en ce moment, terriblement obsessive et monolithique que c'est une bonne chose pour moi [...] d'avoir pu m'exercer narrativement sur le terrain de la bande dessinée. Raconter ce que l'on sait tous déjà en ayant recours à la plus grande variété possible de styles graphiques permet que le résultat soit surprenant et intéressant pour le lecteur ; en outre, la forme elle-même a une fonction humoristique ». (La traduction est nôtre). Astiberri, <http://www.astiberri.com/entrevistas.php?id=16> (interview fournie par l'éditeur depuis sa disparition du site internet).

⁵ Cultura en acción, consulté le 23/08/2019, <http://www.culturaenaccion.com/no-os-indigneis-tanto-manel-fontdevila/>. L'auteur y parle de « *ensayo dibujado* ».

⁶ Thierry GROENSTEEN, *La Bande dessinée : une littérature graphique*, Toulouse, Milan (coll. « Les essentiels »), 2005, p. 42-43.



Celle-ci porte, en l'occurrence, sur le creusement de l'incompréhension entre élites intellectuelles et population, au cours de laquelle le dessinateur s'autorise une digression dans laquelle il réunit son collègue Forges, un universitaire et un intellectuel face à des représentants du 15-M auxquels ils reprochent, d'une moquerie bonhomme, d'avoir réinventé, par leur maladresse, la *Falange*. Au moment de fermer la parenthèse, l'avatar autobiographique de l'auteur gratifie d'une énorme gifle les trois hommes qu'il accuse de se complaire dans une supériorité ironique et snobinarde et de dénigrer le malaise populaire. Ce faisant, il franchit une double limite : celle de la narration, par la représentation autobiographique de l'engagement ; celle de l'espace narratif, faisant de la parenthèse un seuil

- *Atlante. Revue d'études romanes*, n°13, automne 2020

déterminant qui enserre l'anecdote et que le dessinateur stigmatise en transgressant les conventions scripturales, à la manière du *slapstick*. L'outrance, *stricto sensu*, de la représentation vise à atténuer la violence réelle, « pour que le plaisir du spectateur ne soit pas entamé par la conscience de la douleur que peuvent ressentir les personnages »⁸. La critique, plus que dans le *storyboard*, est suggérée ici par la liberté narrative qui rend perméables les frontières figuratives au plaidoyer à charge d'un auteur qui ne cache pas son engagement. On rit moins ici du clin d'œil à la *Falange* que de ce qu'il advient aux auteurs de ce malheureux rapprochement, tancés par un geste qui va au-delà de l'attendu, au-delà de l'espace traditionnellement accordé, au-delà de la bienséance pour avoir empêché la *vox populi* d'exprimer toute velléité de s'écarter d'une norme, de sortir du sillon de la bien-pensance et de cette « correction politique » que Fontdevila décrit en interview comme « une convention » visant à « maîtriser les choses [...] sans aller jusqu'à les censurer ».

Choqué de la censure dont il est victime à *El Jueves*, il entame une réflexion sur les limites de l'humour, qu'il distille dans une série de planches constituant presque un épisode à part entière⁹ : au son de « *Ojalá un gorila sodomice a los jueces que firman penas de muerte* »¹⁰, saillance noire sur un mur de bulles, il pointe la façon dont la chanson de Brassens, en 1952, tout en provoquant le scandale, a assoupli le seuil de tolérance de la liberté d'expression en France. Comme le fit *Life of Bryan* quelques années plus tard au Royaume-Uni. Ces remarques donnent lieu à une schématisation des limites de l'humour, sous la forme de colonnes de pointillés plus ou moins épais et plus ou moins resserrés. Dans le cas de l'Espagne, le sillon de tolérance est plus complexe : l'un, officiel, en noir, aurait droit de cité là où l'autre, en gris, serait le représentant d'un « *mal gusto* » inacceptable. Qualifiant ironiquement le premier de « *inteligente* » et le second de « *zafío* »¹¹, Fontdevila fustige le bon goût

⁸ « Para que el disfrute del espectador no se vea comprometido con la consciencia del dolor que pueden experimentar los personajes ». Cf. Roberto CUETRO : « Sufrir es divertido (o las cosas que le hacen gracia a un coreano y maldita la gracia que tienen) », in Jordi COSTA, éd., *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*, Murcia, ed. Nausicaä, 2010, p. 205-218, p. 212.

⁹ M. FONTDEVILA, *No os...*, op. cit., p. 59, 78-79.

¹⁰ [Pourvu qu'un gorille sodomise les juges qui signent des peines capitales !]

¹¹ Ces adjectifs pourraient se traduire respectivement par « intelligent » et « lourdingue ».

institutionnalisé, pris dans le carcan d'un politiquement correct dont il attribue la source à la tiédeur de la Transition qui, au prix d'un *pactismo* frileux, a emmuré tout discours alternatif (p. 79) au bénéfice d'une propagande officielle.

Traits fins ou épais, continus ou pointillés, enserrant ou rejetant un personnage tantôt apeuré tantôt enjoué, c'est en jouant sur la gamme de l'écriture graphique que ces différents schémas, non consécutifs, finissent par constituer le squelette de l'argumentaire. Au questionnement des limites de ce dont on peut rire, Fontdevila expérimente également les limites de son art à représenter et à se donner à interpréter. Ainsi sur une double page¹² oppose-t-il en chiasme deux cases presque identiques représentant des manifestations opposant violemment manifestants et forces de l'ordre et différenciées principalement par les mentions « 1976 » et « 2011 ». L'insertion de cadres objectivant les scènes de répression rendues oppressantes par l'épaisseur du trait renforce l'effet d'écho, de même que le renforce la présence réitérée de l'avatar du dessinateur en ouverture et en clôture de la séquence. La redondance, la condensation du dessin et la présence du cadre invitent à faire fi de l'écart temporel dans une saisie conjointe de la violence implicitement contenue sur la double-page. Comment ne pas voir dans ces représentations une métaphore de l'humour et de la liberté d'expression, prisonniers, eux aussi du discours officiel ? Là où l'expression populaire est réprimée par le cadre, l'humour l'est, figurativement, par un ensemble de lignes constituant un seuil que le projet de l'auteur consiste à faire éclater, considérant avec cynisme que « la moindre explosion populaire qui entraîne désordre et chahut est considérée comme un terrible manque de respect envers l'esprit de la Transition »¹³. Il scelle ainsi, c'est désormais évident, le lien indissoluble entre engagement personnel et exploitation absolue des recours graphiques.

¹² M. FONTDEVILA, *No os...*, *op. cit.*, p. 74-75.

¹³ « *Cualquier estallido popular que suponga desorden y griterío se considera una falta de respeto terrible al espíritu de la Transición* ». *Cultura en acción*, consulté le 23/08/2019, <http://www.culturaenaccion.com/no-os-indigneis-tanto-manel-fontdevila/>.

Le cas de la case : cadrage, décadrage, recadrage

Le souci de travailler sur l'espace, paginal ou vignettal, semble omniprésent dans l'œuvre graphique de Fontdevila qui, en faisant converger espace de représentation et représentation de l'espace, élabore un chronotope¹⁴ indispensable au surgissement de la narration.

La vignette comme unité minimale

Le choix du format de la vignette, en tant qu'unité narrative¹⁵, offre une capacité de synthèse « mieux adaptée au support de la presse écrite »¹⁶, que son auteur sélectionne selon des critères de pertinence et d'efficacité, notamment par une saisie immédiate du sens, en tant que résultat de la fusion entre plan de la forme et plan du contenu. Sur une vignette représentant un homme au visage détruit par une balle tout juste sortie du canon fumant d'un revolver¹⁷, parodie de *Le fils de l'homme* de Magritte allant jusqu'à reproduire le cadre ancien, on peut lire un autre élément parodique « *Esto no es una democracia* »¹⁸. Le texte ici arraché à toute énonciation et désormais intrinsèque à la nouvelle œuvre parodiée acquiert une valeur sentencieuse dont le champ d'application se trouve restreint à un cas particulier par la clôture du cadre. Ce dernier rend alors plus solennelle la mort annoncée de la démocratie, de sorte que le sens de la vignette ne réside plus uniquement dans la cohérence des éléments figuratifs avec le sens connoté, mais également dans la cohésion de la représentation du figement de la fugacité à l'intérieur du cadre.

La narrativité et le figement de l'instant s'expriment tout autrement sur une double-page symboliquement agencée de part et d'autre de la pliure¹⁹. À droite : une

¹⁴ « Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par 'temps-espace' : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature ! [...] Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. » Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

¹⁵ T. Groensteen, dans son *Système de la bande dessinée*, la désigne comme unité minimale de sens de la bande dessinée.

¹⁶ Jean-Paul AUBERT et Marc MARTI, « La crise en bande dessinée : *Españistán* et *Simiocracia* d'Aleix Saló », in Erich FISBACH et Philippe RABATÉ, dir., *Actes choisis du colloque de Strasbourg "Crise(s) dans le monde ibérique et ibéro-américain"* (juin 2013), *HispanismeS*, n°4 (juillet 2014), p. 216-235, p. 224.

¹⁷ M. FONTDEVILA, *En el lado bueno de la valla*, Barcelona, eldiario.es libros, 2014, p. 77.

¹⁸ [Ceci n'est pas une démocratie. *Nous traduisons*]

¹⁹ M. FONTDEVILA : *No os...*, *op. cit.*, p. 26-27.

scène grossière et caricaturale où les forces de l'ordre boutent violemment d'un rude coup de pied une manifestante, faite allégorie du mouvement des indignés grâce à sa pancarte. À gauche : un locuteur anonyme chronique la dispersion forcée des *Indignados* de la Plaça de Catalunya à la veille d'une célébration sportive, et en profite pour ironiser sur le rééchelonnement des priorités d'une société en crise de valeurs. La représentation du temps est ici remarquable par sa suspension qui permet d'associer au corps mou une pancarte opportunément brandie et lisible, sorte de clé de lecture de la scène. Dans l'exemple antérieur, le cadre fonctionne comme indice selon la terminologie peircienne d'une interprétation rendue légitime par la parodie ; dans le second, le cadre est un cadre par défaut, surgi de la comparaison des deux éléments de la vignette, et qui suggère la dialectique du vide et du plein, de l'unique et du multiple, génératrice de tension mais qui, associée à une temporalité au signal fort, trouve sa cohésion et crée le point d'ancrage d'une interprétation de la critique²⁰.

Car la cohésion demeure bien l'élément essentiel au succès d'une vignette dont Fontdevila affirme que « ce n'est pas une illustration, c'est de la bande dessinée »²¹, capable de convoquer un avant et un après et de susciter un univers de représentation chez le lecteur. Lorsque Mariano Rajoy endosse le costume de l'instituteur²², l'univers qu'il construit réinvestit la dialectique de l'unique et du multiple pour accabler le pauvre ouvrier du premier plan, condamné à faire face à la foule de banquiers et politiciens qui, de manière tout à fait anarchique, débordent du cadre. L'élément textuel acquiert ici encore une dimension iconographique non seulement par le propos verbalisé de Rajoy, dont le découpage instaure une durée dans la scène, mais également par la présence d'un méta-cadre qui sacralise l'écrit (le tableau) dont la portée symbolique n'a d'égal que l'accablement du pauvre ouvrier

²⁰ A propos du cadrage au cinéma, Gilles Deleuze tranchait « Le cadre est inséparable de deux tendances, à la saturation ou à la raréfaction » Gilles DELEUZE, *L'Image mouvement*, Paris, Editions de Minuit (coll. « Critique »), 1983, p. 23-24.

²¹ « *No es ilustración, es historieta* ». Bilbao 24 horas, consulté le 23/08/2019, <http://www.bilbao24horas.com/index.php/de-interes-y-curiosidades/el-mundo-del-comic-con-infame-co/5147-no-siempre-hay-que-decirle-al-lector-lo-que-tiene-ganas-de-oir-entrevista-a-manel-fontdevila>.

²² M. FONTDEVILA, *En el lado bueno...*, op. cit., p. 11.

presque écrasé par la leçon du jour. Ainsi, que le cadre et le méta-cadre se confondent, que le cadre soit simplement suggéré par la mise en page ou qu'il soit explicitement mis en abyme, il semble constituer un élément du jeu de l'auteur dans la création d'une unité à la fois sémantique, narrative et sémiotique.

Le lien au réel

La bande dessinée se veut, par ailleurs, « un miroir du monde »²³, dont elle donne une représentation convexe ou concave par la fictionnalisation. Or le monde est peu représenté chez Fontdevila au point que tout effort de restitution du décor, par exemple, mérite d'être examiné. Tel est le cas sur une double page de *¡No os indignéis tanto !*²⁴, lorsqu'un gorille apparaît derrière une grille qui dès lors structure la planche entière. D'abord close, puis entrouverte et enfin ouverte, le dessinateur libère la bête sauvage, mais il libère également la parole en ouvrant la vignette vers une scène hors-cadre dont on devine la violence : un juge, un gorille et la promesse d'une union charnelle sodomite et zoophile. La case devient alors le réceptacle de lieux idéaux, « à la fois fictionnel[s] et réaliste[s] »²⁵ et que le cadrage contribue à rendre idéaux : tantôt une vue du Parlement de Catalogne un jour de manifestation²⁶, tantôt une agence bancaire, symbole du drame capitaliste, incendiée par une cliente désespérée²⁷ ou encore un intérieur imbibé de misère un jour d'expulsion²⁸ obéissent à des règles strictes de représentation dans laquelle, suivant les préceptes de Barthes, rien ne manque et rien n'est en trop. Les grilles du Parlement, malmenées par une foule que les flèches incitent à les franchir, menacent de céder ; l'agence bancaire, placardée d'Euribor et autres éléments de propagande ruineuse devient une

²³ Francis LACASSIN, *Pour un 9è art la bande dessinée* (1971), cité par Michel PORRET, « La bande dessinée éprouve l'histoire », in Michel PORRET, éd. *Objectif bulles*, Genève, Georg Editeur, 2009, p. 11-41, p. 21.

²⁴ M. FONTDEVILA : *No os...*, *op. cit.*, p. 55-57.

²⁵ André HELBO, *Sémiologie de la représentation. Théâtre, télévision, bande dessinée*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1975, p. 129.

²⁶ M. FONTDEVILA, *No os...*, *op. cit.*, p. 36-37.

²⁷ M. FONTDEVILA, *¡Esto es importantísimo !*, Bilbao, Astiberri, 2012, planche 26 (les planches ont été numérotées par nos soins pour un repérage plus aisé).

²⁸ M. FONTDEVILA, *¡La crisis está siendo un éxito !*, Bilbao, Astiberri, 2011, planche 23 (les planches ont été numérotées par nos soins pour un repérage plus aisé).

métonymie de l'exploitation de la misère ; quant à l'appartement, les quelques touches de couleur ne suffisent pas à faire oublier l'expulsion prochaine. Dans tous les cas, les contours de case se confrontent à l'irrégularité du contenu dont ne nous est offerte qu'une représentation partielle et décadrée qui en soi suggère le chaos.

Chaos accentué par des objets référentiels réappropriés par la fiction graphique. Le journal, par exemple. Surdimensionné, il vilipende les puissants, notamment le roi Felipe VI et écrase de ses nouvelles le couple qui le lit²⁹. Inspirant le commentaire de la lectrice qui donne toute sa saveur à la vignette³⁰, la mise en abyme n'est pas autonome mais gouverne à la production du sens qui dépasse les bords du journal de la même manière que le journal lui-même dépasse les bords de la case. Au contraire, le même objet journalistique peut apparaître de manière plus conventionnelle : il n'est alors plus la cible de la critique, focalisée sur le militaire en premier plan et rend ainsi déterminants dans la genèse du sens et le déchiffrement de la critique des facteurs tels que l'échelle des plans ou le ratio entre objet représenté, positionnement dans la case et relation au cadre³¹. Pour Jordi Costa,

le comique repose sur une juxtaposition d'éléments non-congruents, comme un long nez et un petit chapeau, des pantalons tout petits et des chaussures très grandes, des choses comme ça. Tout comme la vie, qui nous semble aussi être une juxtaposition de non-congruences, une manière adéquate de toucher au comique³².

²⁹ M. FONTDEVILA, *En el lado...*, op. cit., p. 58.

³⁰ Alors que le journal encense le monarque en indiquant qu'il pourrait recevoir le Prix Príncipe de Asturias – ancien titre de l'actuel roi Felipe VI avant d'accéder au trône d'Espagne – pour ses discours, la ménagère s'étonne de l'usage, par le journal, du conditionnel : « ¿Sólo 'podrían' ganar el premio Príncipe de Asturias ? », à quoi son époux répond « ¡Pues claro ! ¡No hay que caer en la adulación complaciente ! ¡Se llama libertad de prensa ! », suscitant la satire [« Comment ça, ils 'pourraient' gagner le prix Príncipe de Asturias ? » // « Eh bien oui ! Il ne faut pas tomber dans l'adulation complaisante ! Ça s'appelle la liberté de la presse ! »].

³¹ M. FONTDEVILA, *¡Esto es...*, op. cit., planche 57.

³² « La comicidad radica en una juxtaposición de elementos incongruentes, como una nariz grande y un sombrero pequeño, unos pantalones pequeños y unos zapatos grandes, y cosas así. Como la vida nos parece también una juxtaposición de incongruencias, una forma adecuada de aproximarse en la cómica. ». Miqui OTERO : « 'Spoof movies' Esto no es otro estúpido ensayo sobre la comedia americana » in, J. COSTA, éd., *Una risa nueva...*, op. cit., p. 31-57, p. 51.

Chez Fontdevila, l'incongruité serait ontologique : rien de ce qui figure sur le papier n'est superflu et les excès de la représentation n'ont d'autre objectif que celui de signifier les excès et les fragilités de la société qu'il observe depuis une perspective souvent comparable à un cadrage cinématographique.

Effets de cadrage

Le cadre, en tant qu'il structure l'espace, est un élément déterminant de la composition de l'image : il informe, pendant toute la phase d'exécution, le dessin qui s'élabore en son sein, comme il infléchira plus tard sa lecture³³.

Objet sémiotique par excellence, les variations sur le cadre complètent la notion de densité et de fragilité des contours de cases. Ces deux séries de cadres de l'illustration [Illustration 2]³⁴, non consécutives mais comparables car se faisant face, intègrent plusieurs types de supports qui, iconiques ou textuels, traduisent la faillite et l'abandon.

Illustration 2



Manel FONTDEVILA, *¿La crisis está siendo un éxito*, Bilbao, Astiberri, 2011, p. 18-19.

Copyright text and illustrations © 2011 by Manel Fontdevila. All rights reserved. Published by agreement with Astiberri Ediciones.

³³ T. GROENSTEEN, *Système...*, *op. cit.* p. 57. On ajoutera volontiers que selon Hergé le bon cadrage est « une case au sein de laquelle ne figure que la fraction des objets dont l'auteur a besoin », in Pierre FRESNAULT-DERUELLE, *Hergéologie. Cohérence et cohésion du récit en images dans les aventures de Tintin*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais (coll. « Iconotextes »), 2011, p. 58.

³⁴ M. FONTDEVILA, *¿La crisis...*, *op. cit.*, p. 18-19. Copyright texte et illustrations © 2011 par Manel Fontdevila. Tous droits réservés. Publié avec l'accord de Astiberri Ediciones.

La désolation, rendue infinie par la poursuite de l'enchaînement au-delà de la case, n'est interrompue que par une présence humaine évanescence qui ne fait que rendre plus évidente encore l'absence de toute trace d'activité dans un monde de désolation que le cadrage incomplet tend à universaliser. Observons à présent son impact sur la perception du parcours narratif. Il n'est pas rare que les personnages soient représentés selon une vision relative des proportions : sur telle vignette, Rajoy sera nanifié, encadré d'un policier et d'un curé dont il reconnaît ainsi la suprématie sur les décisions du pouvoir ; sur telle autre, une ouvrière au sein nu, parodiant *La Liberté guidant le peuple* est également entourée de deux masses, ici des ouvriers enthousiastes³⁵. Dans le premier cas, le texte vient combler l'absence de charisme de Rajoy en remplissant l'espace libre de la vignette et en marquant le rapprochement évident entre Église et armée dans l'esprit de l'auteur. Au contraire, dans le deuxième cas, la stature et l'attitude du personnage rendent tout texte superflu, et le peu de texte présent est transpercé par le poing levé et victorieux. L'ouvrière prend, de cette manière, des airs de bas-relief dominant le charnier métonymique de la classe dirigeante, entre un lion du Congrès dubitatif, un Zapatero épileptique, un Rajoy recroquevillé et une masse aussi informe qu'infinie de corps que le cadre ne suffit pas à contenir.

Face à ce type de cadrage, parfois responsable d'une sensation de trop plein, le décadrage peut susciter quant à lui une sensation de vide, toute aussi expressive. Sur l'une des vignettes de *En el lado bueno de la valla*, on remarque un groupe d'oligarques, revenus du pluripartisme et de la démocratie excessive, qui sont mis en valeur par le balcon au détriment du bas peuple dont seul le haut des crânes affleure d'un cadre non plus incluant mais excluant³⁶. Un sort comparable est réservé à un juge lancé dans une pathétique chasse aux corrompus dans laquelle un minuscule juge, à peine visible, pourchasse de son filet d'énormes juges lestés de ballots d'argent sale en s'écriant « *¡tengo uno, tengo uno!* »³⁷ et que Fontdevila met en scène à la fois par un décadrage qui ne fait véritablement apparaître personne, renvoyant le

³⁵ *Id.*, p. 82.

³⁶ M. FONTDEVILA, *En el lado...*, *op. cit.*, p. 51.

³⁷ [« J'en ai un, j'en ai un ! »]. *Id.*, p. 82.

juge à son insignifiance, puis un recadrage excluant qui condense les corps obèses mêlés aux ballots de pots-de-vin et traduit l'oppression de la corruption. Qu'il cherche à attirer l'attention sur le centre de la vignette ou qu'au contraire il en privilégie la périphérie, le jeu de condensation/décondensation de Fontdevila, obsédé par son intention de stigmatiser les points faibles des puissants³⁸, charge la limite d'un sens qui dépasse largement celui de l'objet lui-même qui, sans l'effet centrifuge ou centripète produit par le cadrage, n'aurait qu'un sens réduit.

De l'humour potache à la chronique du temps présent

« Moi, je crois que l'humour lourdingue existe bel et bien (rires). Ou disons un humour qui a la volonté d'offenser »³⁹. Face aux critiques, Fontdevila assume la vulgarité et l'outrance dans la dénonciation, via un humour lancé à la recherche de l'excès, de l'oppression ou du malaise plus que du rire.

La dérision potache : construction des stéréotypes

Aubert et Marti pointent « la plasticité du dessin, les possibilités de faire dialoguer les personnages, d'introduire des commentaires »⁴⁰ comme autant de viatiques à l'humour en BD. Fontdevila joue précisément sur ce potentiel pour rendre perceptible la critique sous-jacente, à travers la mise en place de stéréotypes visant à la déparcicularisation des personnages. « La forme est essentiellement liée à la répétition. L'idole du nouveau est donc contraire au souci de la forme », disait Paul Valéry. L'ouvrier aura donc toujours un marcel blanc et un casque jaune ; le riche banquier sera un obèse à lunettes, cigare au bec. Les politiciens seront quant à eux caricaturés, sur le mode de la métonymie, la barbe et le costume étriqué renvoyant à Rajoy, l'œil globuleux à Zapatero.

³⁸ « *Al empresario quiero que se lo note que es una persona, no le pongo chistera. Bueno, le pongo gafas oscuras y ya es bastante* » [Le chef d'entreprise, je ne veux pas qu'on voie que c'est une personne, je ne lui mets pas de chapeau melon. Bon, je lui fais porter des lunettes noires et c'est déjà pas mal. *Nous traduisons*], interview donnée par Manel Fontdevila disponible sur Entrecomics, [site suspendu], <http://www.entrecomics.com/?p=95794>.

³⁹ « *Yo creo que el humor zafio sí existe (risas). O un humor con voluntad de ofender, digamos* », *Id.*, consulté le [site suspendu]

⁴⁰ J.P. AUBERT et M. MARTI, « La crise en bande dessinée... », art. cit., p. 220.

En fait, on finit par recourir aux archétypes, bien sûr. Si on va à l'essentiel, quand tu prépares un gag, tu ordonnes des signes et des symboles sur le papier. Il y a des dessins, mais aussi des lettres, des polices, des titres, des graphiques, des pancartes. Le petit travailleur, finalement, on le perçoit comme si c'était une lettre de plus du texte, comme un idéogramme. Cela dit, ce qui est sûr c'est que l'actualité du moment est propice à la récupération de cette iconographie de années soixante-dix de l'exploité et de l'exploitant, il y a un *revival* politique des plus intéressants !⁴¹

Le stéréotype devient signe et peut même s'entendre à deux niveaux. Souvent, le politique, le puissant et l'impuissant apparaissent sous des traits stéréotypés en offrant une lecture simplifiée, en tant qu'unités minimales iconiques de sens. Mais au-delà, l'auteur réinvestit la dialectique du vide et du plein, désormais elle aussi stéréotypée, qui par sa répétition et sa récurrence, dénonce le pouvoir outrancier des puissants. La forme, proche du stylème⁴², est faite signe et porte en elle la portée dérisoire du propos, en ceci qu'elle « renverse le rôle de son objet en le rendant risible aux yeux du public qui assiste au spectacle de son humiliation. Dans ce sens, on peut tourner en dérision sans faire rire »⁴³. Sur une vignette publiée dans *En el lado bueno de la valla*, un Rajoy rieur rassure un politicard surdimensionné et partiellement hors-cadre sur la jambe duquel un juge tenu en laisse par l'ancien chef du gouvernement et dérisoirement petit s'excite. L'ancien premier ministre dit alors

⁴¹ « Al final, uno se rinde al uso de los arquetipos, claro. Si vamos a lo esencial, cuando haces un chiste estás ordenando signos y símbolos sobre el papel. Hay dibujos, pero también letras, tipografías, títulos, diagramas, cartelitos. Al currela bajito, finalmente, ya lo leemos como si fuera una letra más del texto, como un ideograma. Dicho esto, la verdad es que la actualidad del momento se presta mucho a recuperar esta iconografía setentera del explotado y del explotador, ¡hay un revival político de lo más interesante! ». Interview initialement disponible sur la page web des éditions Astiberri, <http://www.astiberri.com/entrevistas.php?id=16>. Suite à la disparition de l'interview du site, le texte intégral nous a été confié par l'éditeur.

⁴² C'est par le terme « *estilema* » que Jordi Costa désigne toute forme stylistique récurrente dans la représentation d'un motif, d'une scène ou d'une séquence narrative. Voir J. COSTA, « El chiste sucio que salvó la humanidad. Provocación, obscenidad, blasfemia y post-humor en la nueva comedia americana », in J. COSTA, éd., *Una risa nueva...*, op.cit., p. 113-136, p. 122.

⁴³ Paul MAGDALINO, « Tourner en dérision à Byzance », in Elisabeth CROUZET-PAVAN et Jacques VERGER, dir., *La Dérision au Moyen-Age. De la pratique sociale au rituel politique. Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, Paris, PUPS, 2007, p. 55-72, p. 55.

« *Tranquilo, está jugando... No hace nada... No hace nada* »⁴⁴. Que ce soit par le rejet hors-du cadre, par la caricature ou l'infinité de la représentation, aucun des personnages de cette vignette ne trouve finalement grâce aux yeux de Fontdevila. Il recourt ainsi à un processus généralisant pour que « le coup parte vers le haut »⁴⁵, pour s'attaquer aux puissants dont la représentation se fait toujours selon un rapport idiosyncrasique au cadre.

De l'image au texte. Du texte à l'image

En marge des fonctions par lesquelles Barthes définit les relations du texte à l'image⁴⁶, observons ce qu'il se passe chez Fontdevila lorsque l'absence de texte libère l'espace du cadre, ou lorsqu'au contraire le texte s'iconise pour devenir image et occuper l'espace du cadre. L'image de l'illustration [Illustration 3]⁴⁷, par exemple, est autonome : hormis une onomatopée superfétatoire, ce sont les facteurs iconographiques qui font ici sens : le chahut de manifestants enragés qui ne sont qu'yeux, bouches et mâchoires, faisant face à des forces de l'ordre anonymes mais aux corps intègres suréquipées qui les fracassent au sang à coup de matraques, dans le plus pur style *slapstick*, génère une impression de confusion débordant les limites de la page malgré l'effort de contention de la police.

⁴⁴ M. FONTDEVILA, *En el lado...*, *op. cit.*, p. 63. [Ne vous inquiétez pas, c'est pour jouer. Il ne vous fera rien...Il ne vous fera rien... *Nous traduisons*].

⁴⁵ L'expression originale est « *disparar hacia arriba* ».

⁴⁶ Roland BARTHES, « Rhétorique de l'image », in *Communications*, 4, 1964, p. 40-51, p. 44.

⁴⁷ M. FONTDEVILA, *No os...*, *op. cit.*, p. 40. Copyright texte et illustrations © 2013 par Manel Fontdevila. Tous droits réservés. Publié avec l'accord de Astiberri Ediciones.

Illustration 3



Manel FONTDEVILA, *No os indignéis tanto*, Bilbao, Astiberri, 2013, p. 40.

Copyright text and illustrations © 2013 by Manel Fontdevila. All rights reserved. Published by agreement with Astiberri Ediciones.

Le même démembrement se retrouve à l'œuvre sur d'autres vignettes telle celle qui représente l'Europe sous la forme d'un squelette de dinosaure épars⁴⁸, montrant qu'à partir de deux esthétiques très différentes, l'une de la surcharge, l'autre plus épurée, un chaos destructeur, difficile à maîtriser, tant au sein de la case comme à sa périphérie, s'impose comme leitmotiv dans l'œuvre de Fontdevila. Les indices distillés par l'onomatopée ou le drapeau européen assument alors une fonction particularisante explicitant l'excès de violence dans un cas ou simplement le contexte de lecture dans l'autre. Il est d'autres occasions où le texte, à son tour, s'iconise. C'est le cas dans la parodie de Magritte ou encore sur les vignettes représentant des pancartes ou autres banderoles par lesquelles le texte devient image par la présence du méta-cadre. Élément supposément complémentaire du panneau signalétique dont il dépend, le méta-cadre constitué par la pancarte occupe en général un rôle de premier plan et éclaire, en feignant de condamner avec une politesse excessive et antiphrastique ces « *inmundos cabronazos* »⁴⁹, la portée critique du dessin qui, sans cela, se cantonnerait à un sens figuratif et ne représenterait qu'une masse d'entrepreneurs mafieux portant des ballots d'argent. Or c'est bien ici sa mise en cadre à l'interne qui en fait une charge contre les puissants croqués et qui, en outre,

⁴⁸ M. FONTDEVILA, *¡Esto es...*, *op. cit.*, planche 5.

⁴⁹ Le texte de la pancarte qui occupe le centre de la vignette est le suivant : « *Prohibido el gesto obsceno y la palabra soez a la hora de dirigirse a estos inundo cabronazos* » [Geste obscène et parole grossière interdits pour s'adresser à ces immondes connards] in M. FONTDEVILA, *En el lado...*, *op. cit.*, p. 50.

devient porteuse d'un parti pris. Le texte, plus qu'un ancrage, constituerait un élément de particularisation, notamment par la superposition des espaces diégétiques : souvent, ce que disent les personnages n'est que redite de ce qui apparaît sur le méta-texte (en particulier sur les vignettes représentant des journaux surdimensionnés) ; le passage du texte de l'écrit à l'oral constitue un franchissement des limites du méta-cadre (le journal), le cadre principal représentant, lui, le monde réel. Cette perméabilité narrative tend à humaniser les ouvriers et à donner ainsi plus de force à une critique qui, si elle demeure anonyme, n'est plus si générale.

Du chaos à l'échec

L'épisode inaugural de *No os indignéis tanto* se veut une métaphore de la difficulté à s'engager, que l'image restitue en figurant l'étouffement ressenti par l'auteur auto-portraituré, coincé dans un avion en surcharge qui menace de faire éclater les bords de la case. En mettant en scène sa propre remise en question, il met en place un humour, un post-humour même, dirait Jordi Costa, non pas destiné à faire rire mais à déranger, à faire réfléchir par une mise en scène du chaos, comme un moyen d'« appliquer les stratégies de la comédie à un discours qui, directement, invalide toute possibilité d'humour »⁵⁰ et qui, en cherchant le malaise et l'inconfort⁵¹, « invalide l'hypothèse du triomphe lorsqu'il s'agit de surprendre par l'échec »⁵². Cet humour au vitriol allie graphisme⁵³ et savoir contextuel permettant à l'énonciataire

⁵⁰ « *Aplicar la ingeniería de la comedia a un discurso que, directamente, anula toda posibilidad de humor* », J. COSTA, « El chiste sucio... », art. cit., p. 117.

⁵¹ « *La comedia donde la obtención de la risa ya no es la primera prioridad. Es un humor que puede primar la incomodidad, el malestar por encima de otras cosas* » [La comédie dans laquelle l'obtention du rire n'est plus la chose primordiale. C'est un humour qui peut privilégier l'inconfort, le malaise plus que d'autres choses. *Nous traduisons*]. Extrait d'une interview de Jordi Costa par Miguel Iribar, disponible sur Jotdown, consulté le 23/08/2019, <https://www.jotdown.es/2014/12/el-posthumor-la-tortilla-deconstruida-de-la-risa/>.

⁵² « *Anula el supuesto del triunfo a la hora de sorprender con el fracaso.* ». Cf. la bande dessinée de Darío Adanti qui met en scène une méta-réflexion sur la présentation de l'humour grave en bande dessinée, in J. COSTA, éd., *Una risa nueva...*, op. cit., cahier d'illustration sans pagination.

⁵³ La fonction de « tableau » que Deyzieux attribue à la case, in Agnès DEYZIEUX et Marcel PHILIPPE, *Le Cas des cases. Informations, études et bibliographie sur la bande dessinée*, Paris, Bulle en tête, 1993.

d'associer un contenu à un système de représentation faisant sens pour lui⁵⁴. Autrement dit, ici encore, un double niveau de pertinence perceptible sur l'illustration [Illustration 4], sémiotiquement riche⁵⁵ : l'invariance du personnage représenté sur le mur, le dégradé de nuances de gris, l'échelle de plan qui oppose l'espace supérieur au bandeau inférieur, le clair-obscur entre ces deux plans sont en soi des signes de la détresse du personnage féminin ; la mise en texte génère une ultra-signifiante. Point d'orgue du crescendo de vignettes déjà à peine supportables, la réplique de Rajoy est intolérable de cruauté. Pourtant, qui ne conviendrait pas que le *storyboard* suit une montée en puissance telle qu'il ne peut pas nous arracher au moins un sourire ?

Illustration 4



M. FONTDEVILA, *En el lado bueno de la valla*, Barcelone, Roca Editorial, 2014, p. 48.

Copyright text and illustrations © 2014 by Manel Fontdevila. All rights reserved. Published by agreement with Roca Editorial.

Quel rôle joue donc le multi-cadre dans la construction de ce processus de suspension et d'apothéose narrative ? En travaillant tout à la fois le « contexte », c'est-à-dire « l'ensemble des liens qui font dépendre [la case] d'un univers visuel et

⁵⁴ « L'interprétation des données visuelles est fonction du savoir (moyen et commun pour un groupe humain donné) de l'énonciataire à qui s'adresse cette bande dessinée », in Joseph COURTÈS, *Du lisible au visible. Initiation à la sémiotique du texte et de l'image*, Bruxelles, De Boek Université (coll. « Culture et Communication »), 1995, p. 195.

⁵⁵ M. FONTDEVILA, *En el lado bueno...*, *op. cit.*, p. 48. Copyright texte et illustrations © 2014 par Manel Fontdevila. Tous droits réservés. Publié avec l'accord de Roca Editorial.

sémantique qui lui est extérieur » et la « 'contexture' (c'est-à-dire la disposition relative de ses éléments, qui conditionne la manière dont le regard s'y oriente et la parcourt) »⁵⁶, on ne repousse donc pas les limites du cadre par convention mais pour créer un effet de réel, montrant que la vignette n'est qu'une saisie partielle d'un ensemble qui la dépasse, mêlant fiction et réalité : on observe sur l'illustration [Illustration 5]⁵⁷ la façon dont le chromatisme dramatise la violence d'un aveu de désillusion de l'ouvrier qui croyait en la refonte du capitalisme.

Illustration 5



M. FONTDEVILA, *¡Esto es importantísimo*, Bilbao, Astiberri, 2012., planche 1.

Copyright text and illustrations © 2012 by Manel Fontdevila. All rights reserved. Published by agreement with Astiberri Ediciones.

Texte et image se font notionnellement suite, en ceci que l'ironie du texte répond à l'hyperbole iconographique, comme si à chaque élément du *medium* était dévolue une figure porteuse d'engagement. La disproportion contextuelle rend inacceptable la représentation donnée, mais l'idée sous-jacente, actualisée par une série de symboles trouvant un écho direct dans le vrai monde capitaliste permet d'établir un sens contextuel d'où point la colère. Car la présence d'indices d'une réalité augmentée ou synthétisée par les dessins nous invite à admettre, avec Santiago García, que Fontdevila ne se limite pas à caricaturer l'actualité : il en fait la

⁵⁶ P. FRESNAULT-DERUELLE, *Hergéologie...*, op. cit., p. 177.

⁵⁷ M. FONTDEVILA, *¡Esto es...*, op. cit., planche 1. Copyright texte et illustrations © 2012 par Manel Fontdevila. Tous droits réservés. Publié avec l'accord de Astiberri Ediciones.

chronique, usant du cadre non pas comme d'un appareil fictionnel et artificiel mais comme d'un signe générateur de sens.

Conclusion

Jean-Paul Aubert et Marc Marti nous enseignent que « l'humour [...] remplit aussi une fonction sociale majeure, celle d'une catharsis par le rire. Il vient soulager l'impression d'impuissance face à la crise et aux élites du pays »⁵⁸. La dimension cathartique de l'œuvre de Fontdevila ne fait désormais plus l'ombre d'un doute. J'espère avoir montré que le dessinateur, conscient du pouvoir fortement expressif de la case en tant qu'unité narrative et sémiotique, la dote d'un sens interne et d'un sens activable en contexte. Convaincu que « l'humour est une arme, c'est ça qui fait mal »⁵⁹, l'éclatement de la case consiste, dans son œuvre graphique, à matérialiser une rupture plus profonde : celle, empreinte d'une esthétique postmoderne, par laquelle il fait le constat de l'échec partiel d'un humour tiède et conventionnel, politiquement correct, auquel il confronte un humour qui, à son tour, explore l'au-delà de la limite pour porter un engagement critique. S'il déclare que « désormais on appelle cela des vignettes et plus des histoires drôles »⁶⁰, c'est bien parce qu'il a une conscience aiguë que l'humour doit désormais s'entendre comme une voie d'engagement et que la vignette en est le moyen d'expression le plus simple et le plus percutant. Tout comme Deleuze qui affirmait que « le cadre est inséparable de deux tendances, à la saturation ou à la raréfaction », Manel Fontdevila nous démontre à quel point dans l'outrance de son écriture graphique, il n'est pas un seul élément de la représentation qui ne participe de la puissance sémiotique du message, mais aussi et surtout de la prise de position d'un artiste engagé dans la revendication d'une nouvelle manière de penser le monde qui s'exprime par l'acceptation de l'échec, l'assomption du chaos et l'élaboration d'un modèle qui, au lieu de subir les contraintes s'efforce de les maîtriser.

⁵⁸ J.P. AUBERT et M. MARTI, « La crise en bande dessinée... », art. cit., p. 234.

⁵⁹ « *El humor es un arma, es lo que duele* ».

⁶⁰ « *Ahora se les llama viñetas y no chistes* ».