



# **ainsi parlait agrippine : le langage et ses aberrations dans 'agrippine' de claire bretécher**

par François Poudevigne

mercredi 31 janvier 2018, par [Thierry Groensteen](#)

**[Février 2018]**

**Le nom de Claire Bretécher est inévitablement lié à ce que l'on a coutume de considérer comme « l'entrée de la bande dessinée dans l'âge adulte », au tournant des années 70. Cela s'explique d'abord par son parcours éditorial : après avoir commencé de publier dans différentes revues destinées à la jeunesse (*Tintin, Spirou, Record*), elle participe en effet à l'inflexion de la presse spécialisée vers un public plus adulte. C'est en ce sens qu'elle crée *Cellulite* pour les pages de *Pilote* (1969), mais aussi et surtout qu'elle fonde *L'Écho des savanes* (1972), en compagnie de Marcel Gotlib et Nikita Mandryka, tous deux pareillement transfuges de *Pilote*. Elle n'y publie que quelques planches de 1972 à 1974, et c'est finalement dans les pages de l'hebdomadaire généraliste *Le Nouvel Observateur* qu'elle développe l'immense majorité de son œuvre à compter de septembre 1973.**

Ce changement de support s'accompagne nécessairement (s'il n'en est la résultante logique) d'une évolution des contenus : Bretécher délaisse les fictions de genre (*Cellulite, Le Bolot, Les Naufragés...*) pour leur préférer un ancrage nettement plus quotidien. S'amorce alors une œuvre que l'on a fréquemment et justement qualifiée de « sociologique », tant s'avère précise la notation qu'elle y consigne de « tout un monde social, avec ses normes, ses conventions, ses contraintes, ses conformismes » [1]. Dans cette perspective, deux séries se distinguent clairement, toutes deux prépubliées dans *L'Obs* et collectées ensuite en albums par l'auteure : *Les Frustrés* (1973-1981), qui dépeint les obsessions et travers des « quadras de la classe moyenne de gauche bien-pensante » (nous dirions aujourd'hui plus brièvement : « les bobos »), et *Agrippine* (1988-2009), qui s'attaque pareillement aux travers et obsessions du même sociotype - mais substitue aux affres de l'âge mûr ceux de l'adolescence. Il est d'ailleurs tentant de voir en Agrippine une manière de « fille adoptive » des Frustrés tant elle creuse, *mutatis mutandis*, le même sillon suivant les mêmes logiques.

Car en effet, outre maintes caractéristiques formelles (style graphique, composition des planches), les deux séries ont en commun l'usage d'un même biais pour tourner en dérision les individus qu'elles mettent en scène : celui du langage, et de ses multiples manifestations. Qui a lu quelques planches d'*Agrippine* ou des *Frustrés* garde forcément en tête cette manière si singulière qu'a l'auteure d'y dramatiser la prise de parole et d'y consigner rigoureusement les tics, phrasés, tournures, tous les éléments qui déterminent un groupe ou un individu à travers l'usage qu'il fait de la langue. C'est en définitive dans ce traitement linguistique que s'incarnent à la fois la rigueur sociologique de l'auteure et sa formidable puissance comique - car s'y retrouvent à la fois toute l'exactitude de la satire morale et toute l'exagération de l'hyperbole bouffonne.

Ce travail sur la langue, s'il est déjà central dans les Frustrés, atteint son paroxysme dans *Agrippine*. D'abord, car Bretécher applique toute son ingéniosité à recréer par le menu le sociolecte adolescent ; ensuite, car elle fonde l'essentiel du potentiel comique de son œuvre sur la mise en scène de situations de communication dysfonctionnelles ; enfin, car elle dépasse les bornes de la caricature linguistique pour enclore l'ensemble de l'œuvre dans les limites du langage et de ses exagérations.

## S'exprimer : le sociolecte adolescent

Agrippine et sa bande nous amusent d'abord car ils nous donnent à lire et à entendre le parler adolescent, dans toute sa spécialisation et son manque de recul. L'auteure s'applique ici à recomposer ce *jargon*, au sens non péjoratif de langage inaccessible aux individus extérieurs au groupe. Si l'on s'attache à en démonter les mécanismes, on s'aperçoit qu'il se construit sur la combinaison de procédés de manipulations lexicales et de détournements sémantiques.



L'exemple le plus évident de ces manipulations est l'usage régulier du verlan, forme caractéristique de l'argot français consistant en l'inversion de l'ordre des syllabes au sein d'un mot, et dont l'usage s'est fortement répandu parmi les jeunes urbains au cours des années 80-90 : Agrippine, qui voit le jour au tournant de ces deux décennies, ne pouvait donc en faire l'économie. C'est ainsi qu'on la voit déplorer que ce soit « *le zerdé dans [s]on carpla* » (« Soupçons crus », p. 60) [2], ou qualifier plus généralement tous les individus de sexe masculin de « gnolgui ».

Là où le comique s'imisce, c'est lorsque ce procédé emblématique de la sédition linguistique adolescente s'applique à des propos (très) faiblement subversifs. Ainsi d'Agrippine conseillant à Caresse Benchemoul : « [...] *N'aurez qu'à mettre la sedan des narcas* » (« Tenue de soirée », p. 72). De la même manière, l'usage en échappe parfois aux seuls ados, et le rire naît alors du décalage perceptible entre le locuteur (ici, la professeure de français) et son aisance à manipuler le verlan, censément « chasse gardée » de ses élèves : « [...] *Moi je vais me méfu un tarpé et pendant ce temps-là ligotez-moi le Reup Riogot et méferre vos leugues !* » (« Scollage », p. 77).



Enfin, Bretécher s'amuse à distordre l'usage commun du verlan par un effet de redoublement : c'est ainsi

qu'on voit apparaître des formes non-attestées de « verlan au carré », telles que « meurh » pour « reum », « fmeuh » pour « meuf » ou encore « meuk » pour « keum » ; ou comment tourner en dérision, par surenchère, un certain systématisme factice du parler adolescent, qui perdrait de vue les origines mêmes de son propre langage.

Divers autres procédés de manipulation relèvent de la volonté de l'auteur de rendre par l'écrit l'oralité de ce langage. Cela peut d'abord se traduire par la transcription phonétique de certains mots ou groupes de mots : ainsi d'Agrippine s'inquiétant de l'état de ses « *cropoplités* » (« Contrepoint », p. 50) à l'arrivée de l'été. Ce jeu sur le « son des mots » se retrouve également dans la notation éminemment loufoque de certains dialogues par voie d'onomatopées – lorsque Agrippine retrouve Canaan Linchbage dans l'intention de rompre, par exemple : « *Hin - Hin - Meuh - Meuh - Meuh ? - Meuh* ». Et Agrippine de conclure (au téléphone) : « *J'y arrive pas... à rompre* » (p. 265). On atteint là un comble dans la représentation des difficultés que les adolescents peuvent avoir à s'exprimer, l'auteure portant avec humour le langage aux limites de l'informulé, trouvant ainsi une façon toute littérale de donner à entendre « l'âge bête ».

Ce souci d'oralité se traduit également par l'usage fréquent de diverses formes d'abréviations et/ou de contractions lexicales : « *tu fais vraimench* » (p. 73), « *se foutre sur lague* » (p. 94), « *rendève* » (p. 122), « *n'a à fout'* » (p. 209) – dont certaines peuvent amalgamer la totalité d'une locution adverbiale (« *asteure* », p. 141), voire d'une proposition interrogative (« *stufaissoir ?* », p. 286). L'auteure insiste de cette manière sur les syncopes du phrasé adolescent, fait tout à la fois de suspens et d'accélération. Elle dit ainsi quelque chose de la psychologie de cette catégorie d'âge, prise entre paresse et précipitation, entre la volonté de se ménager et celle, impatiente, de se projeter toujours/déjà vers ce qui s'annonce.

À l'inverse de ce principe d'accélération, un autre procédé de manipulation identifiable consiste en l'adjonction récurrente et parfaitement aléatoire de suffixes immotivés : ainsi de « *me fais pas rigolmane !* », « *naturellement t'es jalmince* », ou « *je me suis fait gonflos* ». L'ajout de ces suffixes n'est que rarement pertinent du point de vue sémantique : il faut davantage y voir une manière unilatérale de s'approprier des éléments du lexique, suivant une logique parfaitement arbitraire. Le surcroît de sens, s'il existe, est identitaire : on peut en effet lire en creux dans ces dérivations impromptues la volonté des adolescents de parler une langue qui ne soit que la leur, qui ne renvoie qu'à eux-mêmes.



Au-delà de ces divers procédés de manipulation, la réappropriation de la langue commune passe également par différentes pratiques de détournements – et notamment par l'emploi récurrent de l'argot, pratique linguistique fondée sur de nombreux néologismes de sens. Agrippine et ses camarades en fournissent ainsi de nombreux exemples : « *j'ai pas une goutte* » (p. 60), « *tu t'en peignes le cresson* » (p. 205), ou le fameux « *prendre vapeur* » et sa variante « *prendre remous* ». Les éléments argotiques peuvent être d'usage ponctuels, ou parfois se combiner, dans des répliques telles que « *Mais que veux-tu*

que je croque avec un pascal ? Les gens sont d'un rat papa ! » (« Pourboire », p. 16). Dans ces deux phrases se rencontrent à la fois des procédés de type métaphorique (« croquer » pour « faire », comparer « les gens » à des « rats ») et des glissements métonymiques (« un pascal » pour « un billet de 500 francs », sur lesquels figuraient une gravure de Blaise Pascal). On se rend ainsi compte de tout le relief que l'argot donne à langue, de tout son dynamisme aussi, propre à relayer celui du locuteur adolescent : l'argot est par excellence une langue en mouvement, en perpétuelle mutation, une langue contrevenante – quoi de mieux dès lors pour dire l'adolescence ? D'autant que la plupart du temps, cette « faculté imageante » de la langue argotique est propre à faire surgir dans l'esprit du lecteur des décalages féconds car déroutants, surprenants, et par là même propices au rire.

Cet effet se trouve renforcé dès lors que l'on s'extrait du cadre à peu près établi de la langue argotique avérée à laquelle « emprunte » Agrippine, pour entrer dans le champ plus confidentiel des créations proprement bretécheriennes. C'est le cas de néologismes de sens fameux, par lesquels certains mots acquièrent de nouvelles significations au sein de l'œuvre, pour le moins imaginées : « tu es vraiment friable aujourd'hui » (p. 72), « Tu me plisses avec ton tag » (p. 85), « Tocsin les voilà » (p. 93), « il est sous-ex » (p. 122), « on se transvase » (p. 304)... Ces nouveaux usages de termes usuels s'étendent parfois aux proportions de la phrase, et cette fois encore l'effet s'en trouve exhaussé : « vous avez les tubes bourrés de calcaire » (p. 209), « comment ça me gratte dans les plis cette rentrée j'agonise » (p. 279 – où l'on notera également l'hyperbole finale qui vient en quelque sorte porter l'estocade). Même privées de leur contexte d'énonciation, le sens de ces expressions reste aisément perceptible : « vous faites erreur », « cette rentrée m'est désagréable » ; ce qui change ici, c'est le potentiel évocateur – et partant, humoristique – de ces nouvelles tournures ; le langage d'Agrippine gagne en force de frappe ce qu'il perd en immédiateté. C'est également le cas pour certaines dérivations impropres, où Agrippine « transvase » justement certains termes d'une classe grammaticale à une autre ; c'est ainsi qu'elle s'exclame : « je m'esclave à te le dire tu m'écoutes pas » (« Fusées folles », p. 71). Se manifeste ainsi l'un de ses talents oratoires (et pas des moindres) : le sens de la formule, clef de voûte de l'humour linguistique chez Bretécher.



On peut enfin distinguer un ultime procédé d'ébranlement de la langue ordinaire par les locuteurs adolescents : l'emploi à plus ou moins bon escient de nombreux anglicismes. Une fois encore, on peut y voir la notation scrupuleuse d'un de ces effets d'époque, où la propagation du « franglais » tend à devenir un net marqueur de snobisme : « les cadeaux ça me collapse », « c'est être straight avec toi qu'est nul » (« Faveurs », p. 20). Mais Bretécher s'attache évidemment à tourner ce snobisme en dérision, en soulignant notamment le mésusage de la langue anglaise dans des emplois tels que « j'me casse away » (« Volte-face », p. 79), où la préposition est inutile car redondante, le personnage ne pouvant « se casser » qu'« ailleurs (away) ». En certaines autres occurrences, l'auteure s'en prend à la prononciation française d'expressions anglaises, rendant par une transcription phonétique ces approximations : « de quoi tu taukebaout ? » (p. 276), demande ainsi Agrippine à Modern Mesclun, en un sommet de redondance et de ruminantion

française.

## Communiquer : le langage et ses dysfonctionnements

Mais l'humour linguistique de Bretécher ne repose pas seulement sur les usages combinés de ces différents marqueurs sociolectaux : il naît aussi de la mise en scène de diverses situations de communication défailtantes, où les interlocuteurs aux prises avec le langage ne parviennent plus à s'entendre - aux différents sens du terme.

Il peut s'agir d'une difficulté à se comprendre : la série abonde ainsi en ce qu'il conviendrait d'appeler des dialogues de sourds. Les interlocuteurs, pour diverses raisons, restent empêtrés dans leurs propos respectifs et ne parviennent pas à mener conjointement une conversation cohérente. Cela peut provenir d'un défaut de la part de l'émetteur : Agrippine est parfois incapable de s'exprimer clairement - lorsqu'elle tente laborieusement de servir une gauloiserie à Modern Mesclun lors d'un slow, par exemple. Toute la planche la montre aux prises avec ses difficultés de formulation et de remémoration, et la réplique tant attendue fait nécessairement long feu lorsqu'elle parvient enfin à l'énoncer (« Sérénade », p. 42). Autre défaut d'expression : les nombreuses fois où, partant d'un sujet donné, le discours d'Agrippine prend la tangente pour finalement se perdre en route. C'est ainsi qu'elle maintient Bergère sur le grill, à qui elle confie d'abord « *Je l'aime je l'aime je l'aime* » avant de lui répondre (après maintes et maintes digressions) quand celle-ci l'interrompt pour savoir de qui l'on parle : « *heu attends...* » (« Coup de foudre », p. 122). Il s'agit là d'un exemple caractéristique d'une énonciation « à sauts et à gambades » qui finit par égarer l'émetteur autant que le destinataire.

Or c'est précisément le destinataire qui en d'autres endroits défaille. Cela peut provenir d'une surdité effective : Zonzon l'ancêtre, à qui l'on prescrit du « DHEA », refuse de prendre « *Deux chats* », prétextant que « *les chats, on s'y attache trop* » (p. 342). En d'autres endroits, le destinataire entend bien mais ne comprend pas. Ainsi d'Agrippine qui ne parvient pas à décoder l'argot parlé par Riton, le vieux délinquant : « *j'intègre queud à ce qu'il dit lui* » (« Humanitaire », p. 179). À l'humour argotique décrit précédemment vient s'ajouter un nouvel effet comique du fait qu'Agrippine, dont on connaît pourtant l'aisance en la matière, se trouve ici mise en échec. Il n'est enfin de pire sourd que celui qui ne veut entendre, et c'est le cas de Morose le Hachis qui refuse d'admettre le fait qu'Agrippine veuille rompre. Cela se traduit par un échange invraisemblable, où Morose méseprend la phrase qu'Agrippine lui assène inlassablement : « *Je crois qu'il faut que nous cessions de nous voir quelques temps pour réfléchir* » (« Perspectives », p. 148). Le décalage qui s'instaure entre les réponses dilatoires du garçon à cette déclaration pourtant très explicite constitue ici encore le principal ressort humoristique de la scène.

Enfin, l'incompréhension peut naître non plus du seul fait de l'émetteur ou du destinataire, mais plus simplement des difficultés à établir un lien entre les deux. Certains personnages mènent parfois des conversations simultanées, mais disjointes : Caresse Benchemoul cherche à faire deviner l'identité du nouveau colocataire de Mélopée Legroin à Agrippine, celle-ci ne s'intéresse qu'à l'appartement (« La Crise », p. 109). L'une et l'autre ne démordant pas du sujet qui les obsède, cela donne des alternances de répliques complètement incohérentes : « *Tu savais toi qu'elle avait cassé avec Morphée Naumann ? - 25000 le m<sup>2</sup> parfaitement et il y avait des travaux* », et ainsi toute la planche. À l'inverse, l'intégrité du message est parfois préservée, mais c'est l'identité de l'émetteur et/ou du destinataire qui fait défaut. Agrippine reçoit en classe un petit papier portant la simple mention : « *je rompt* » (« Haïku », p. 21, *sic*). Bien qu'ignorant quel en est l'émetteur (« c'est de qui ? »), et si elle en est le destinataire (« c'est pour qui ? »), elle finit par biffer le message initial pour rectifier : « non c'est moi qui rompt ». Les règles de communication importent peu, pourvu qu'on communique...



Ne pas s'entendre, ce n'est pas seulement ne pas se comprendre - c'est aussi être en conflit. Le langage devient en ce sens le lieu de nombreux désaccords. Cela passe d'abord par une forme non dissimulée de violence verbale, dont l'exemple le plus évident est le lot d'insultes qu'échangent Agrippine et son petit frère Biron à diverses reprises : «  *salope* », «  *pouffe* », «  *pauvre merdeux* », «  *bloc de moule* » («  *Alibis* », p. 59) ; «  *Pétasse, gros nibards* », «  *zob zob morue* », «  *gros cul crêpe minute* » («  *Sucreries* », p. 86), etc. Les mots attestent en ce sens de l'entrée de la bande dessinée dans un âge résolument adulte - bien que ce soient des enfants qui participent ici de cette évolution. Cette violence verbale se traduit également au travers de répliques cinglantes, qu'elles soient ouvertement hostiles («  *et pour me harceler le cou avec ce tentacule gluant t'as une autorisation écrite ?* », p. 276), ou plus insidieusement malveillantes («  *Maman... le sousti que tu m'as prêté à Noël / je te le rends* », «  *Élégie* », p. 24), ainsi que par des accusations et reproches parfois peu justifiés. La spécialiste de ces perfidies ordinaires est sans conteste la grand-mère d'Agrippine, qui peut conclure un chapelet de reproches à sa petite-fille venue la visiter par un paradoxal (mais néanmoins sournois) : «  *d'ailleurs tu ne viens jamais me voir* » («  *Complainte* », p. 111). Cette planche est assez emblématique d'un type de conflit récurrent dans la série : le conflit générationnel. Agrippine entretient en effet des rapports pour le moins tendus avec les générations du dessus (mère, grand-mère, oncle) comme du dessous (petit frère - cf. supra). Cette tension se cristallise dans certains usages linguistiques, et notamment dans l'emploi maternel du mode impératif : «  *Agrippine, cesse de te gratter les fesses* », «  *Ne mange pas tout le gigot* », «  *et Agrippine ne te cure pas les dents avec cet air de duchesse* » - ce à quoi la principale intéressée répond par un usage vindicatif (et existentiel) de l'interrogation : «  *Et le droit d'exister, j'ai ? Sinon, pourquoi m'as-tu faite ?* » («  *Atmosphère* », p. 87). Le langage permet ainsi au drame éducatif de se jouer pleinement, chacun tenant et assumant son rôle du mieux qu'il peut. Une variante de ce conflit générationnel, moins franche mais toute aussi linguistique, s'instaure quand les représentantes de la génération précédente tentent de s'approprier le sociolecte adolescent : cela vaut pour la mère («  *Feeling* », p. 9) comme pour la grand-mère («  *Carte senior* », p. 353). Dans l'un et l'autre cas, elles se voient opposer par Agrippine une fin de non-recevoir pour le moins tranchante («  *la cerise sur le ghetto c'est ce langage neo post ado urbain décadent et mal assimilé que tu utilises à tort et à travers* », p. 353), qui ruine leurs prétentions linguistiques à ne plus paraître ce qu'elles sont pourtant.



Mais le conflit peut également n'impliquer qu'un seul individu, en une manière de discordance intérieure. C'est ainsi que se manifeste une vive tension entre le corps et l'esprit de Modern Mesclun, lorsque celui-ci disserte sur le sens de l'existence, plaçant son discours dans les plus hautes sphères de la pensée, tout en enlaçant progressivement Agrippine - son corps attestant dès lors de préoccupations beaucoup plus

terrestres (« Aubade », p. 12). Dans une autre planche, l'auteure place son héroïne face à elle-même, s'interrogeant dans le miroir de sa salle de bain : « *Agrippine Agrippine qui es-tu ? [...] Est-ce moi qui t'écoute ou toi qui me parles ?* » (« *Moi* », p. 106). Ici encore, le conflit intérieur vécu par la protagoniste perce par le biais du langage : c'est en s'apostrophant qu'Agrippine cherche à résoudre la plus essentielle des questions existentielles, « Qui suis-je ? ». Si les effets de redoublements de ce dispositif éminemment réflexif prêtent à sourire, ils permettent également de souligner que c'est au miroir du langage qu'Agrippine cherche à s'atteindre.

## Exhiber : le langage et ses débordements

Le langage occupe donc dans *Agrippine* les deux fonctions essentielles qu'il assure dans toute l'œuvre de Bretécher : sociologique et comique. Mais la série se distingue du reste de l'œuvre en ce sens que le langage et ses usages atteignent ici une forme de paroxysme.

Si l'on vient d'en explorer certains aspects qualitatifs, cela ne saurait en faire oublier l'aspect strictement quantitatif – et ce constat s'impose : le langage est partout. Tout le monde parle, se parle, tout le temps, en grande quantité ; l'espace des planches est saturé par la parole. Certaines scènes thématisent cela de manière particulièrement frappante, à l'image des retrouvailles entre adolescents qui donnent lieu à un dialogue collectif proprement illisible (p. 275) – ou à l'inverse, lorsqu'un personnage accapare la parole en d'interminables monologues : Agrippine cherchant à convaincre sa mère, par exemple (p. 124). Cette hégémonie linguistique bascule même dans l'invraisemblable lorsqu'une créature virtuelle (en l'espèce, un bolot occidental) entame une conversation avec Zonzon, finissant même par passer de l'autre côté de l'écran (p. 235). Tout parle dans *Agrippine*, même ce qui n'existe pas – et qui finit par exister par et dans le langage.

Cette prédominance se laisse également sentir par contraste : sur l'ensemble des planches de la série, une seule ne comporte strictement aucune parole (« Attaque », p. 119). C'est peu dire que le comique est davantage linguistique que visuel. L'auteure va même ponctuellement évacuer l'image pour ne préserver que le texte, par le biais des différents « encarts » rythmant l'album *Agrippine et l'ancêtre* : « *Chacun s'est enlisé depuis vilaine lurette dans le marigot du verbe zonzonien [...]* » (p. 222) – et l'on aurait pu dire, paraphrasant l'auteure, « du verbe bretécherien ».

Un objet cristallise particulièrement cet état de fait sur l'ensemble de la série : le téléphone, moyen de circulation et d'amplification de la parole. Les scènes d'appel y occupent en effet une place capitale, donnant lieu à d'innombrables variations. Le téléphone peut ainsi devenir le témoin de la coercition parentale (« Sur écoute », p. 178), des fantasmes adolescents (« Contes et légendes », p. 116), de la propagation de rumeurs (« Déballage », p. 120), du conflit mère-fille (« Top sur la ligne », p. 170), etc. Surtout, il paraît s'immiscer dans tout type de lieu ou de situation, l'arrivée du portable ne faisant qu'accroître cet état de fait : c'est ainsi qu'Agrippine appelle son amie Bergère (qui décroche !) alors qu'elle est au Louvre (« Food culture », p. 334), voire « *en full contrôle tantrique* » (p. 372). L'auteure tourne en dérision ces différents débordements en les poussant à bout : c'est ainsi que l'on assiste aux vaines tentatives d'une enseignante pour empêcher que chacun de ses élèves ne décroche durant la classe – avant de finir elle-même par répondre, puis d'être *in fine* rappelée par Agrippine, en une planche justement intitulée « Invasion » (p. 159).

Cette hégémonie linguistique est d'autre part renforcée par la discrétion de certains éléments du dispositif, qui tend à en souligner les effets. Bretécher use ainsi régulièrement d'une forme d'itération iconique partielle, dont la fixité met en valeur l'élément variable, à savoir le dialogue (« Le Gadget », p. 146). De la même manière, le représenté tend à se focaliser sur les seuls interlocuteurs, les éléments du décor étant la plupart du temps réduits au strict minimum, voire s'estompant une fois posés en première case (« Parasites », p. 186). La mise en page se caractérise également par une grande économie de moyens, la plupart des planches s'organisant de façon régulière, jusqu'au gaufrier. Les gouttières sont absentes la plupart du temps, comme le cadre de certaines cases : on voit donc bien comment tout tend à l'effacement, au retrait – à l'exception du texte.

Cette discrétion n'est pourtant pas sans effets rhétoriques, dans le sens où elle exhause la moindre

variation en son sein : c'est le cas de l'itération iconique partielle, dont la partialité justement assume parfois l'essentiel de la charge comique d'une séquence. Lorsqu'Agrippine se plaint d'être accablée de travail, elle le fait dans un décor immuable (bureau, tabouret, poubelle, lampe, papiers, livre), au sein d'un gaufrier de 3 x 3, sans « gouttières » : on ne saurait être plus régulier (« Au bain », p. 187). Mais c'est précisément l'immuabilité de l'ensemble qui permet de goûter au mieux les innombrables contorsions qui accompagnent ces déplorations, aucun élément du cadre ne venant parasiter le regard, tout entier focalisé sur le corps dramatique de l'adolescente. De la même manière, cette régularité du dispositif permet parfois de ménager un effet de chute : c'est le cas lorsqu'Agrippine déclare en première case d'un gaufrier de 3 x 3 (encore) : « *Tout le monde me hait* », avant de conclure huit cases plus loin, après d'infimes variations de posture : « *J'adore* » (« A star is morne », p. 74), cette sentence finale résonnant dans le silence des cases précédentes.



Il y a enfin les fois où le langage s'exhibe dans toute sa souveraineté pour s'affirmer comme une fin en soi. C'est notamment le cas du recours fréquent à différents jargons : jargon informatique (« *processeur 64 bits tournant à 200 mégaHertz de vitesse d'horloge 32 Mégaoctets de Ram* », p. 242), créatif (« *C'était un concept matriciel rétro-novateur, paradigmatique primal néo-post-Obama* », p. 416), intellectuel (« *alors tu t'aperçois que l'Absolu n'est pas un résultat mais une potentialité par rapport à ton syncrétisme* », p. 12), ou encore psycho-médical (« *l'asneezie est le symptôme d'un blocage de la combustion émotionnelle* », p. 91). L'hermétisme des jargons fait perdre au langage sa transitivity : il cesse de désigner le monde et les objets du monde pour ne renvoyer qu'à lui-même, par excès de sophistication. Ça ne veut rien dire, et l'on rit justement de ne pas comprendre.

Cette réflexivité se retrouve également dans certains gags métalinguistiques - qui prennent le langage pour objet. Ainsi de cet échange invraisemblable entre Agrippine et Bergère sur les subtilités du discours amoureux : « *Tu lui as dit MEUH ? - Sur ma mère je me rappelle plus si j'ai dit BÊÊÊ ou MEUH - Ah c'est trop pas pareil parce que BÊÊÊ ça connote - BÊÊÊ ça connote ? - Grave.* » (p. 273). Les deux adolescentes se font linguistes pour déterminer les incidences du propos d'Agrippine, l'humour naissant ici du décalage entre le sérieux de la démarche et l'absurdité du langage concerné, cristallisé par l'apposition de termes aussi discordants que l'onomatopée « BÊÊÊ » et le verbe « connoter ».

Ce tour d'horizon du comique linguistique serait incomplet si l'on ne mentionnait pas toutes les occurrences où le langage échappe aux personnages pour désigner en creux l'espièglerie de l'auteure. On peut penser en premier lieu aux patronymes des personnages, dont la responsabilité incombe directement et exclusivement à l'instance créatrice : Modern Mesclun, Chlorine Bankrut, Kacem le Moël, Bergère



Leprince, Mirtill Galère, Pelouse Quéméneur, Moonlight Mollard, Melfrid Potétoz, Rouge-Gorge de Cossé-Balzac, Fenouil Le Glocq, Psyché Chia, Caresse Benchemoul, Soledad Rognon, Kelly Pocrizzi... autant d'indices de la façon dont l'auteure exerce avec largesse sa fantaisie verbale. S'agissant de son implication explicite au sein de la série, on peut également lire dans les titres de nombreuses planches une invitation à appréhender la séquence suivante par le biais du langage : « Lapsus » (p. 10), « Aubade » (p. 12), « Psaume » (p. 29), « Rumeurs » (p. 92), « Complainte » (p. 111), « Contes et légendes » (p. 116), etc. Ultime confirmation, si besoin était, de l'importance qu'occupent le langage et ses diverses manifestations dans le fonctionnement de la série - et, partant, dans l'esprit de sa créatrice.

## En guise de conclusion

Le souci de ce texte était de proposer une lecture orientée de l'œuvre de Bretécher. Il s'agissait de déployer l'éventail du langage et de ses actualisations dans *Agrippine*, afin de démontrer que l'auteure parvenait à la fois à saisir les spécificités du sociolecte adolescent ; à mettre en scène les usages dévoyés du langage ; et à atteindre, par excès, un certain paroxysme langagier. Tout cela sans jamais perdre de vue l'horizon premier de l'œuvre : sa visée comique.

Il n'était pas question, ce faisant, de réduire la totalité de l'œuvre à ces spécificités linguistiques, si importantes soient-elles quantitativement et qualitativement : il existe une puissance graphique chez Bretécher que ne saurait éclipser son travail sur la langue, si brillant soit-il. Le dessin se fraie d'ailleurs un chemin dans les méandres du texte, et ne se laisse jamais asphyxier par lui, ni reléguer au second plan. L'immédiateté du trait, « le génie de la posture » [3] participent pleinement et indéniablement de la singularité de ce travail, et l'étude de leurs interactions nécessairement complexes avec ce verbe omniprésent (omnipotent ?) serait vraisemblablement féconde.

*François Poudevigne*

---

## Notes

[1] Pierre Bourdieu, « Agrippine et le moderne », *Lecture jeune* No.77, janvier 1996, p. 22.

[2] Les numéros de pages renvoient à l'édition suivante des huit albums d'Agrippine : Claire Bretécher, *Agrippine - L'intégrale*, Dargaud, 2010.

[3] Catherine Meurisse, « Centre Pompidou : l'expo Claire Bretécher vue par Catherine Meurisse de Charlie Hebdo », *Télérama.fr*, 28/11/2015 : <http://www.telerama.fr/sortir/centre-pompidou-l-expo-claire-bretecher-vue-par-catherine-meurisse-de-charlie-hebdo,134813.php> [consulté le 28 janvier 2018].