

## Rire aux éclats en lisant Fabrice Caro alias Fabcaro. Quand l'humour voyage de la bande dessinée au roman

Laurent Demoulin

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/14272>

DOI : 10.4000/12xh1

ISSN : 2295-9106

### Éditeur

Ghent University

### Référence électronique

Laurent Demoulin, « Rire aux éclats en lisant Fabrice Caro alias Fabcaro. Quand l'humour voyage de la bande dessinée au roman », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 29 | 2024, mis en ligne le 15 décembre 2024, consulté le 10 janvier 2025. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/14272> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12xh1>

---

Ce document a été généré automatiquement le 16 décembre 2024.

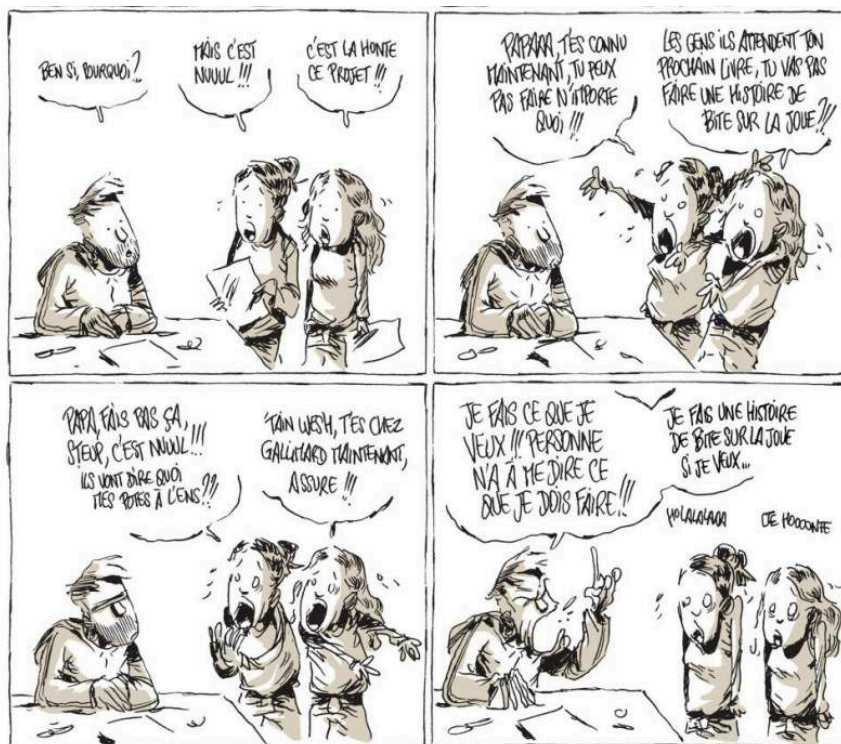


Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

# Rire aux éclats en lisant Fabrice Caro alias Fabcaro. Quand l'humour voyage de la bande dessinée au roman

Laurent Demoulin

Illustration 1



Fabcaro, *Moon River*, Montpellier, 6 Pieds sous terre, 2021, non paginé.

## Brève présentation

- 1 La présente contribution concerne un auteur qui mène une double carrière doublement couronnée de succès : sous le pseudonyme de Fabcaro, il œuvre en tant que dessinateur et / ou scénariste de bandes dessinées et, sous son nom officiel, Fabrice Caro, il a publié chez Gallimard, à ce jour, cinq romans.
- 2 Je m'intéresserai ici aux romans de Fabrice Caro, dont il s'agira de cartographier les procédés et les dispositifs humoristiques. En guise de conclusion, je les comparerai très brièvement aux mécanismes exploités dans les bandes dessinées de Fabcaro afin de déterminer si l'auteur adapte sa palette au genre pratiqué et de réfléchir aux implications éventuelles de cette adaptation<sup>1</sup>.

## Un dessinateur-scénariste qui a changé de statut

- 3 Avant de me pencher sur les romans, quelques mots encore sur le parcours d'un dessinateur-scénariste particulièrement prolifique : la bibliographie de Fabcaro compte une trentaine d'albums réalisés seuls, à peu près le même nombre en tant que scénariste et une multitude d'interventions graphiques ou scénaristiques dans la presse spécialisée<sup>2</sup>.
- 4 Né en 1973 à Montpellier, Fabcaro a publié des planches comiques dès les années 2000 dans des fanzines et des magazines plus ou moins confidentiels. Il voit paraître son premier album, *Le steak haché de Damoclès*, en 2005, chez un petit éditeur (La Cafetière). Son style, hérité de Gotlib, est (lui aussi) haché, c'est-à-dire très expressif, touffu et vaguement *underground*. La plupart de ses premières bandes dessinées, qui relèvent de l'autobiographie autodérisoire, se vendent dans un petit cercle de fidèles, entre 2 000 et 3 000 exemplaires (avec une pointe à 4 000 ventes pour *Carnet du Pérou*, un faux journal de voyage). Elles lui valent toutefois une reconnaissance du milieu, notamment, en 2014, lors du Festival d'Angoulême. C'est alors que, par souci de renouvellement, il s'essaie à un autre dessin, plus réaliste, plus figé et plus dépouillé, et se lance dans une fable tout à fait absurde, qu'il estime invendable, *Zaï zaï zaï zaï*, "dont le titre même est pensé comme anticommercial au possible ('personne ne s'en souvient, tout le monde oublie un zaï')"<sup>3</sup>. Contre toute attente, cet album, paru pourtant toujours chez un petit éditeur de Montpellier (6 Pieds sous terre), remporte un succès phénoménal<sup>4</sup>. Il sera adapté au cinéma par François Desagnat en 2022 et au théâtre par trois troupes différentes<sup>5</sup>.
- 5 En 2023, après une reconnaissance institutionnelle dans le champ marquée par une exposition à Angoulême, Fabcaro, dont les idoles d'enfance étaient Gotlib et Goscinny, réalise un rêve de gosse en scénarisant un épisode d'*Astérix* intitulé *L'iris blanc*<sup>6</sup>. Sorti le 26 octobre 2023, cet album s'était déjà vendu à 1,59 million d'exemplaires à la fin de l'année et trônait ainsi au sommet des ventes annuelles de livres, devant le nouveau *Gaston Lagaffe* et le lauréat du prix Goncourt (*Veiller sur elle* de Jean-Baptiste Andrea), selon l'institut GfK<sup>7</sup>. Fabcaro est donc passé du statut d'auteur *underground* publiant chez de petits éditeurs sis dans sa ville natale à celui d'auteur (très) grand public, voire de star française de l'humour. Même s'il reste fidèle à ses anciens collaborateurs et, pour une part de sa production, aux éditeurs qui lui ont fait confiance à ses débuts,

cette mutation n'est pas sans conséquence car elle lui interdit désormais le genre autobiographique, en raison de son thème de prédilection : l'échec. Il s'en explique en ces termes :

mon terreau, c'est l'humain, mais plus précisément l'humain qui rate ! Sauf que maintenant ça marche pas trop mal pour moi... Et ça j'ai pas envie de raconter, ça ne m'intéresse pas. Un des livres que j'ai fait à La Cafetière [son premier éditeur] s'appelle *On n'est pas là pour réussir*. J'y racontais par exemple mes séances de dédicaces sans personne, quand j'étais assis à côté de Boulet et que tout le monde s'appuyait sur mes livres pour lui faire signer les siens. Ça me fait rire de raconter ça ! Aujourd'hui, raconter les files d'attente à mes dédicaces, ça n'a aucun intérêt. C'est pour ça que, petit à petit, je m'éloigne de l'autobiographie. Je m'y remettrai quand ça marchera moins<sup>8</sup>.

- 6 Comme l'entretien dont cette citation est issue est antérieur à la sortie de *L'iris blanc*, le retour au genre autobiographique n'est sans doute pas pour demain. Cela n'empêche pas le dessinateur-scénariste de continuer à produire énormément et, à côté d'albums de grande production, de multiplier les expériences plus ou moins avant-gardistes, notamment en publiant un roman-photo parodique<sup>9</sup>, en participant à un album collectif réflexif et volontairement foireux<sup>10</sup> ou en mélangeant ses styles graphiques dans le même volume – ce qui laisse encore une toute petite place, comme le montre les cases en exergue, à l'autobiographie<sup>11</sup>.

## Un romancier de plus en plus prolix

- 7 Comme Fabcaro est plus célèbre que Fabrice Caro, et depuis plus longtemps, on pourrait imaginer que le dessinateur-scénariste, désireux de se renouveler, s'est mis sur le tard au roman. Il n'en est rien. Dès ses débuts, l'homme pratique les deux genres. Dans le catalogue d'exposition déjà cité, une photo montre une dizaine de lettres de refus disposés en éventail. On y distingue les logos de différents éditeurs : Gallimard, Denoël, P.O.L, Plon, Grasset, Le Dilettante, Le Seuil et Julliard. Avec une loupe, il est possible de lire trois ou quatre dates : l'année est chaque fois 1999. Caro a alors 26 ans et n'a encore publié aucun album de bande dessinée. Son premier roman, *Figurec*, paraît dans la "Blanche" de Gallimard sept ans plus tard, en 2006, soit huit ans avant le succès de *Zaï zaï zaï* (euh, pardon, de *Zaï zaï zaï zaï*). Ce premier roman, qui, par sa facture, se distingue des quatre autres titres, restera longtemps sans lendemain et ne passera en Folio qu'en 2019, donc non seulement après la sortie de la bédé phare de l'auteur mais aussi après la parution du second roman, *Le discours*.
- 8 Un nouveau départ dans sa carrière littéraire a donc lieu avec *Le discours*, qui inaugure, en 2018, une nouvelle collection chez Gallimard : Sygne. Comme la plupart des bédés de l'auteur, le livre est vendu avec un bandeau qui spécifie "par l'auteur de la BD *Zaï zaï zaï zaï*"<sup>12</sup>. Ce roman n'atteint certes pas le palmarès des 50 meilleures ventes de l'année, mais il rencontre tout de même un franc succès. La preuve en est qu'il est assez rapidement réédité dans la collection de poche Folio avant d'être adapté au cinéma par Laurent Tirard en 2020. Trois autres romans paraissent par la suite dans la même collection : *Broadway* en 2020, *Samourai* en 2022 et *Journal d'un scénario* en 2023. Les deux premiers sont d'ores et déjà passés en Folio<sup>13</sup>. Il semblerait que Fabrice Caro écrive de plus en plus de prose romanesque : si les deux premiers romans sont parus à douze ans d'écart, les trois suivants sont sortis au rythme d'un volume tous les deux ans et les deux derniers se suivent d'une année à l'autre.

- 9 Par ailleurs, l'humour fait assurément partie des caractéristiques communes à ces cinq romans, comme y insiste souvent leur quatrième de couverture. Il arrive que l'on rie franchement en les lisant, même s'il ne faut pas les réduire à cette seule caractéristique : ils expriment également une grande sensibilité aux difficultés engendrées par les rapports humains, notamment les rapports amoureux et familiaux – sensibilité qui s'exprime par la description fine, pas toujours si drôle que cela, de “tropismes” dignes de Nathalie Sarraute. En outre, Fabrice Caro fait montre dans ses textes, dont l'écriture est pleinement maîtrisée, d'une attention stylistique, en particulier à l'évolution de la langue.

## Cinq romans aux nombreux points communs

- 10 Outre leur humour, ces cinq romans présentent de nombreux points communs formels et thématiques, ce qui va nous permettre de les envisager ensemble, en passant sans cesse de l'un à l'autre.
- 11 Ils reposent tous, d'abord, sur la même technique narrative : ils obéissent au principe de la focalisation interne fixe sur un narrateur autodiégétique, c'est-à-dire que le narrateur en “je” est le personnage principal et que nous découvrons l'histoire à travers son seul point de vue et en même temps que lui.
- 12 Ensuite, ces romans fonctionnent selon le principe de l'écriture par fragments telle qu'elle s'est développée dans le roman français depuis la fin des années 1980, c'est-à-dire qu'ils sont composés de chapitres brefs, que sépare souvent une petite ellipse temporelle, ou qui repartent à nouveau frais, nous plongeant *in medias res* dans une nouvelle saynète ou bien dans une réflexion du narrateur parfois sans lien avec la pensée qui l'occupait à la fin du chapitre précédent. Par exemple, dans *Samourai*, un chapitre se clôt sur le rêve éveillé du héros, un romancier en mal d'inspiration, qui imagine qu'il est interrogé sur son futur livre par la journaliste Claire Chazal. Le chapitre suivant commence un peu énigmatiquement par “Il y en a quatre” (Sa 86). Le narrateur est au bord de la piscine de ses voisins, sur laquelle ceux-ci lui ont demandé de veiller pendant leur absence, et constate que quatre insectes y nagent allégrement. Ce chapitre se termine par un résumé de roman que le héros envisage d'écrire. Et le suivant s'ouvre sur “Je vois bien que le type de Bricomarché ne me prend pas au sérieux” (Sa 90) . On comprend assez vite que le héros s'est rendu dans une grande surface de bricolage à la recherche d'une solution pour chasser les insectes de la piscine, mais, à chaque fois, un petit hiatus sépare le *desinit* d'un chapitre et l'*incipit* de l'autre. En épousant la forme du journal intime, *Journal d'un scénario* rend cette structure manifeste : alors que la temporalité des quatre premiers romans est de l'ordre de la narration simultanée (ils sont écrits au présent), la narration du cinquième titre est intercalée (et au passé). En revanche, nous verrons qu'une variante humoristique de ces procédés de fragmentation a été habilement mise en place dans *Figurec*.
- 13 La structure fragmentée permet à Fabrice Caro de tresser habilement plusieurs fils narratifs, un chapitre se consacrant à l'un et le suivant à l'autre. Ainsi, deux intrigues minimalistes structurent *Le discours*, qui a lieu tout entier durant un repas de famille réunissant le narrateur, ses parents, sa sœur et le compagnon de celle-ci : d'une part, le héros, qui vient de subir une séparation, attend un texto de celle qu'il aime encore, et, d'autre part, son futur beau-frère lui a demandé, en aparté, de prononcer un discours lors du mariage qui va l'unir à sa sœur. Bien que cette perspective l'angoisse

profondément, le narrateur se montre incapable de dire non à son futur beau-frère. À la fin du repas, comme son ex-compagne lui répond enfin en lui demandant simplement “Et toi comment ça va ?”<sup>14</sup>, il retrouve espoir. Pourtant, cette petite question ne prouve en aucun cas qu'elle va lui revenir ! Les deux fils narratifs resteront d'ailleurs en suspens : nous ne saurons ni si le narrateur pourra reconstruire son couple ni s'il parviendra à vaincre son angoisse et à prononcer un discours matrimonial comme il l'a promis, contre son gré, à son futur beau-frère.

- 14 Ce dernier élément est également une caractéristique que partagent la plupart des romans de Fabcaro à ce jour : souvent certains fils narratifs demeurent en suspens à la fin du récit, ou dans le vague, au prix d'une forme de “déception de l'attente”, qui ne manque pas d'élégance. De ce point de vue, *Figurec* et *Le Journal d'un scénario* font figure d'exception en se terminant tous deux de façon dramatique. Le procédé peut aussi être partiel. Dans *Broadway*, tant de petits fils narratifs s'entrecroisent qu'il en devient difficile de dégager une trame principale. Le héros est perclus d'angoisse parce qu'il a reçu une convocation pour un dépistage du cancer colorectal ; il ne parvient pas à parler à son fils qui a été puni à l'école pour avoir dessiné ses professeurs en train de copuler ; il cherche à séduire la professeure caricaturée ; son collègue de bureau tente pour sa part de draguer une collaboratrice ; le héros rêve en outre d'une vie parallèle à Buenos Aires ; sa fille souffre d'une douloureuse rupture et lui demande d'allumer des cierges à l'église dans l'espoir de récupérer son amoureux ou de nuire à sa rivale ; il redoute le voyage que veulent organiser la meilleure amie de sa femme et son mari ; il voudrait s'échapper de l'apéritif mensuel que lui impose un vieux voisin auquel il n'a pas osé dire qu'il détestait le whisky... Certaines de ses intrigues trouvent leur fin (sa fille renoue avec son amoureux et la professeure l'éconduit), d'autres restent en suspens.
- 15 Comme ces résumés l'indiquent, les romans de Caro présentent tous un fond réaliste. Certes, *Figurec* vire petit à petit à la fable paranoïaque, j'y reviendrai, mais les autres opus en restent à une satire sociale, parfois volontairement caricaturale, mais toujours crédible.
- 16 Par ailleurs, dans tous les cas, il s'agit de récits ancrés dans un monde ultracontemporain. L'univers de Fabrice Caro est en effet résolument tourné vers le présent, notamment quant aux références médiatiques, technologiques ou culturelles qui s'y trouvent disséminées<sup>15</sup>.
- 17 Mais le point commun le plus évident entre les cinq romans de Caro est thématique : il réside dans la personnalité du narrateur. Il s'agit en effet à chaque fois du même *caractère* : un homme adulte, angoissé, timide, mal à l'aise dans les rapports sociaux, velléitaire, hypocondriaque, incapable de dire non aux demandes d'autrui les plus invasives, maladroit en amour, torturé, faible, poltron, rêveur, souvent fauché, parfois sans emploi, volontiers fabulateur. Dans la plupart des cas, il est célibataire ou vient de le devenir et en souffre terriblement (seul le héros de *Broadway* vit en couple avec la mère de ses deux enfants). Soit qu'il n'ose pas dire la vérité, soit qu'il la travestisse sciemment, ce *looser* sympathique est toujours pris au piège de ses grands ou petits mensonges<sup>16</sup>.

## Le comique de caractère

- 18 Cela nous amène, très naturellement, à la première arme de l'arsenal humoristique de Fabrice Caro : le comique de caractère, qui, comme le notait Bergson, "exprime avant tout une certaine inadaptation particulière de la personne à la société"<sup>17</sup>. Cela semble convenir à merveille aux héros de Caro. Or, explique le philosophe, ces inadaptations suscitent d'abord plutôt la pitié ou la terreur :

Où la personne d'autrui cesse de nous émouvoir, là seulement peut commencer la comédie. Et elle commence avec ce qu'on pourrait appeler *le raidissement contre la vie sociale*. Est comique le personnage qui suit automatiquement son chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres. Le rire est là pour corriger sa distraction et pour le tirer de son rêve.<sup>18</sup>

- 19 En d'autres termes, ce serait une forme d'automatisme dans les comportements liés au défaut de caractère qui susciterait le rire au lieu de la pitié ou la terreur. Freud, qui a lu ce qu'il appelle "le beau livre plein de vie et de fraîcheur qu'a écrit Bergson"<sup>19</sup>, s'en écarte quelque peu mais il note tout de même que "[l]a mise en évidence des automatismes psychiques est une des techniques du comique, au même titre que toute opération visant à démasquer quelqu'un ou à se trahir soi-même"<sup>20</sup>. L'explication par l'automatisme psychique fonctionne quant aux personnages principaux de Caro, dont les défaillances spectaculaires enclenchent souvent une mécanique fatale. Ainsi, le narrateur du *Journal d'un scénario*. Au début du roman, il triomphe doublement : un producteur s'intéresse à son scénario et, Aurélie, une jeune femme, à sa personne. Hélas ! petit à petit, le producteur l'amène à métamorphoser son projet, à tel point qu'il n'en restera rien à la fin. Le héros n'ose cependant pas évoquer ses changements décevants à Aurélie alors que le projet de film occupe une grande place dans leur relation naissante. Cent fois, il a l'occasion de lui avouer la vérité tant qu'il est encore temps : une personne "normale" y arriverait sans encombre. Quand, finalement, Aurélie découvre elle-même le pot aux roses, elle se sent trahie. Mais il ne cherche pas à s'en expliquer, à tel point qu'il la perd sans réagir. Son commentaire montre qu'il se considère à cet égard comme un cas particulier :

Pourquoi ne l'ai-je pas retenue ? Pourquoi ne lui ai-je pas couru après dans la cage d'escalier ? Parce que ce n'est pas moi. Ça n'est pas dans mon ADN. Les garçons naissent dans les choux, les filles dans les roses, je suis né dans la capitulation.<sup>21</sup>

- 20 La paralysie du héros est donc caricaturalement névrotique, et obéit en effet à un comportement quelque peu mécanique.
- 21 Il faut cependant nuancer le propos : dans la mesure où le caractère en question est celui du narrateur, qui est en même temps le personnage principal, les sentiments des lecteurs et des lectrices sont probablement partagés. Car, comme le note Christine Montalbetti :

Un personnage, quand il est principal, c'est un point de vue sur le monde, un foyer de sensations – et c'est peut-être pour cette raison qu'il est le plus proche de l'auteur, comme du lecteur, car c'est bien cela le cœur de notre expérience, que nous en sommes le point de vue.<sup>22</sup>

- 22 En vertu d'un principe d'identification presque inévitable, le rire se teinte de sympathie, d'empathie, voire de pitié. Ou, à rebours de la pitié, éprouve-t-on peut-être une forme d'admiration pour ce narrateur. En effet, la formule finale du passage cité s'apparente au fameux "Witz" analysé par Freud, c'est-à-dire au "mot d'esprit". Or, note le père de la psychanalyse, quand l'humour se tourne contre soi-même, il relève du

surmoi et présente un “caractère grandiose”<sup>23</sup> dans la mesure où le sujet s’élève au-dessus de la situation.

- 23 Quoiqu’il en soit, le comique de caractère se trouve atténué, chez Fabrice Caro, par la prise de parole du personnage caricaturé. C’est pourquoi, peut-être, le romancier affuble-t-il volontiers son narrateur d’un double, qui présente les mêmes tares que lui, mais qui ne s’auto-commente pas. Ainsi, si je m’en tiens à mes propres impressions de lecture, je n’ai pu me départir d’une forme de malaise quand le narrateur de *Broadway* cherchait maladroitement à séduire la professeure de son fils, alors que je riais franchement, “sans pitié” pourrait-on dire, devant les tentatives similaires de son collègue auprès d’une collaboratrice<sup>24</sup>. Celui-ci est d’ailleurs clairement désigné comme un double aggravé : “moi qui me suis toujours considéré comme un handicapé de la communication, à côté de lui je suis un golden boy”<sup>25</sup>. Il en va de même, dans *Samourai*, d’un ami du narrateur, qui offre à sa belle-mère un roman qu’il prétend, de façon mensongère, avoir lu et apprécié alors que, comme il s’en rendra compte ensuite, ce roman met en scène un homme secrètement amoureux de sa belle-mère. La proximité avec le narrateur, là aussi, est explicite : “Voilà ce qui nous a toujours rapprochés, Florent et moi : le gène de la catastrophe auto-immune, une aptitude à rendre la vie plus pénible encore sans la moindre aide extérieure” (Sa 70). De manière plus conjecturale, on pourrait considérer que Jade, la fille du narrateur de *Broadway*, qui espère voir revenir vers elle son petit ami, est le double du narrateur du *Discours*, qui se trouve dans la même situation amoureuse : il et elle se réjouissent en fin de volume de recevoir de l’autre un texto (Br 173 ; LD 192).
- 24 En revanche, le comique de caractère est renforcé par des contrastes, c’est-à-dire par des personnages présentant les caractéristiques inverses du narrateur. Ils sont d’ailleurs parfois décrits explicitement comme tels : “Mon frère, par rapport à moi, déclare le narrateur de *Figurec*, en photo, on appelle ça un négatif”<sup>26</sup>. Comme dans une comédie héritée de Molière, l’excès est considéré ici comme néfaste : ces personnages, parce qu’ils sont, eux aussi, caricaturaux, ont droit, pour la plupart, à des portraits péjoratifs. Toujours est-il qu’ils jouent un double rôle : non seulement, ils sont drôles en eux-mêmes par leurs excès mécaniques, mais en plus ils soulignent les carences du héros. Il en va ainsi des caractères arrogants ou trop sûrs d’eux-mêmes. Ils ne font parfois qu’une brève apparition, comme le vendeur du Bricomarché de la phrase citée dans le point précédent, qui méprise le narrateur en raison de son ignorance en matière d’entretien des piscines. Parfois, au contraire, ces fortes personnalités jouent des rôles structurants dans l’ensemble du roman. Outre le frère trop parfait du narrateur de *Figurec*, il en va ainsi du beau-frère dans *Le discours*, dont l’“autorité naturelle ne s’encombre d’aucune question” (LD 7) , du rival en amour, prétentieux et snob, du protagoniste de *Samourai* ou des producteurs sans scrupule du *Journal d’un scénario*. Autant de variations sur le thème du mâle dominant. De façon un peu différente, le contrepoint peut venir d’une figure féminine. Ainsi, le narrateur de *Samourai*, qui est timide au point de passer “pour une sorte d’autiste” (Sa 81) et qui souffre d’une “politesse malade” (Sa 82) , trouve son contraire chez Chloé, une fonceuse sans gêne qui prend des initiatives incontrôlées et le pousse dans ses derniers retranchements, notamment quand elle s’empare de son téléphone portable pour envoyer un message indiscret à sa mère (à lui) au sujet de la mort de son père, dont il ignore tout.

## Satires sociales

- 25 Il ne s'agit cependant pas de caractères absolus ou essentialisés car les êtres humains, chez Caro, sont toujours situés dans un contexte, que celui-ci soit professionnel ou familial.
- 26 Le texte mentionne en effet volontiers la profession des protagonistes, de sorte que leur portrait acquiert une portée sociale, et relève par conséquent de la satire. Ainsi, le rival du narrateur de *Samouraï* est-il un universitaire spécialiste de Ronsard... Il arrive aussi que des personnages ne jouant aucun rôle dans la diégèse ou des groupes donnent lieu à de la satire sociale. Ainsi, dans *Broadway*, durant un bref passage sarcastique, le narrateur s'imagine en nouveau hippy produisant des graines de courges dans le Larzac "entouré de Brise perpétuelle et Lotus astringent ([s]es enfants)" (*Br* 97, 149). Le même roman se moque des barbecues entre amis (*Br* respectivement 149 et 119). Dans *Le discours* se lit une description féroce satirique des chenilles dans les fêtes de mariage (*LD* 67). *Figurec* croque la distribution des cadeaux à Noël en famille (*Fi* 212-213). *Samouraï* peint "deux parents démissionnaires" (*Sa* 147) ... Les exemples sont légion. Le plus riche se trouve peut-être dans un passage de *Broadway*, où le narrateur croise, en miroir et avec brio, deux caricatures contrastées de caissières : celle d'une grande surface face à celle d'un magasin bio. La scène se termine en ajoutant à la satire le comique de situation, car, au moment de payer dans le second établissement, il sort une carte bleue et se sent mal à l'aise comme "un trader dans une yourte" au point de craindre que la caissière bio lui réponde : "Je suis désolé monsieur, ici la monnaie d'échange est le grain de quinoa" (*Br* 122).

## Comique de situation

- 27 Le caractère du personnage a des implications quant à l'intrigue. Sa propension au mensonge et sa difficulté à dire la vérité l'entraîne dans des situations très embarrassantes. Ainsi, dans *Broadway*, est-il obligé de faire semblant d'aimer le whisky quand son voisin lui en offre lors de l'apéritif mensuel auquel il n'ose se dérober et qui a lieu tour à tour chez l'un puis chez l'autre. Or, il déteste cela. Ce premier mensonge par omission en entraîne d'autres : bientôt, il doit faire semblant d'être un fin connaisseur en la matière puis, en conséquence, il est obligé d'acheter des bouteilles de marques différentes à chaque fois que vient son tour de recevoir... Ses angoisses le poussent à commettre des bévues : pour calmer son stress avant un premier rendez-vous amoureux, le héros du *Discours* note au préalable des sujets de conversation sur un bout de papier, qu'il tend distraitemment plus tard à la jeune femme aimée afin qu'elle écrive au dos les titres des romans dont elle lui parle et qu'il se promet de lire. Dans *Figurec*, de *Discours* et *Broadway*, les narrateurs, tout à leurs obsessions, n'écoutent guère ce que leur raconte leur vis-à-vis, ce qui les amène à réagir de façon complètement inapproprié (*Fi* 60, 73 ; *LD* 86 ; *Br* 45).
- 28 Caro, qui a été un lecteur de Franquin, utilise aussi le motif irrésistible de la gaffe : le narrateur de *Broadway* envoie par erreur à son patron un texto salé qu'il destinait à un vieil ami et, comme un camarade de son fils, pendant le goûter, se rue sur le Nutella, il lui lance "eh ben ta mère te fait pas à manger chez toi" avant d'apprendre que la mère en question vient de se suicider (*Br* respectivement 137 et 153).

- 29 Il arrive que le narrateur ne soit pas vraiment responsable de la situation gênante dans laquelle il s'empêtre. Dans *Samourai*, une amie pleine de bonnes intentions cherche à le recaser pour l'aider à tourner la page de sa douloureuse rupture et ne cesse de l'inviter en même temps que des jeunes femmes célibataires, ce qui le mortifie. Dans le même roman, le héros doit "déposer deux galets de chlore par semaine" (Sa 13) dans la piscine de ses voisins qui partent en vacances : la demande ne paraît pas excessive et il est normal de l'accepter<sup>27</sup>. Le caractère du narrateur n'est donc, dans ce cas, nullement responsable du comique de situation qui s'ensuit. Sans que l'on sache pourquoi le bassin va se trouver, comme nous l'avons vu *supra*, envahi par des insectes, des grenouilles puis, finalement, selon la logique comique de l'escalade, par un cadavre humain.

## Références culturelles contrastées

- 30 D'un certain point de vue, les romans de Fabrice Caro, qui a souvent recours à ce que l'on nomme désormais le *name dropping*, sont franchement intellos. L'on croise dans ses romans des noms d'écrivaines et d'écrivains, de poètes, de philosophes, de psychanalystes, de sociologues, de scientifiques, de cinéastes, de compositeurs appartenant toutes et tous à la culture la plus légitime. Ces patronymes apparaissent naturellement dans le discours du narrateur, qui n'éprouve nullement le besoin d'expliquer qui est qui, de sorte que le texte postule un narrateur assez cultivé. La dimension comique apparaît quand, en contrepoint, surgissent des personnalités appartenant à d'autres aires culturelles, non seulement plus populaires mais surtout tout à fait ringardes, comme les animatrices d'une émission d'aérobic télévisuel Véronique et Davina que les moins de vingt ans ne doivent pas connaître (Sa 79).
- 31 Fabrice Caro excelle à jouer du contraste entre les deux types de références, soit dans le cadre d'une formule rapide (le narrateur imaginant un film intitulé "*Les servitudes silencieuses* avec Bernard Ménez et Jean-Paul Sartre" (JS 170) ), soit dans le cadre d'une scène embarrassante, qui mêle par conséquent humour culturel et comique de situation. Deux scènes semblent ainsi se répondre d'un roman à l'autre. Il y est question de cadeaux destinés aux mères respectives des narrateurs, l'une d'elles adorant Julio Iglésias, dont le héros achète d'occasion l'autobiographie "comme on achète un sachet d'héroïne ou une revue porno, vérifiant tout autour de [lui] que personne n'ait repéré le geste" (Sa 73), l'autre, Claude Barzotti, dont il acquiert à la Fnac le CD intitulé *Les plus grands tubes*. Hélas, voilà qu'il voit venir en face de lui la jeune femme cultivée dont il est épris. Il range alors très vite le CD dans son sac avant de s'emparer d'un "recueil de poésies format poche, *L'accent grave et l'accent aigu* de Jean Tardieu" (LD 101) ... Je vous laisse imaginer la suite...

## Situations incongrues et humour noir

- 32 *Figurec* s'ouvre sur une situation incongrue, qui frôle l'absurde et qui se teinte d'humour noir : le narrateur assiste à un enterrement et l'on comprend bientôt, à ses commentaires, qu'il ne connaît ni le mort ni ses proches. Il se rend ainsi souvent à de nombreuses funérailles comme à des spectacles qu'il juge cyniquement en fonction

leurs qualités respectives : assistance, performance du curé, pleurs de la famille, etc. La drôlerie se fait dans ce cas un peu sacrilège.

- 33 Il ne me semble pas que pareilles scènes se donnent à lire dans le reste de mon corpus. Paru plus de dix ans avant les autres romans, *Figurec* pourrait être décrit comme une sorte de chaînon manquant entre ceux-ci et les bandes dessinées signées Fabcaro. D'ailleurs, il s'agit du seul roman à avoir connu une adaptation en bédé. On la doit à Christian De Metter, dont le dessin, très réaliste, apparemment réalisé d'après photo, annule étrangement le comique de l'intrigue, qui devient bien plus angoissante que drôle<sup>28</sup>. Du moins, en a-t-il été ainsi de ma propre lecture : comme chacun sait, la réception de l'humour est particulièrement subjective et l'écart séparant le rire des sentiments de pitié ou de terreur évoqués par Bergson est très mince.

## Absurde ?

- 34 La 4<sup>e</sup> de couverture du *Journal d'un scénario*, avant de rappeler que Fabrice Caro est l'auteur du "fameux" *Zaï zaï zaï zaï*, déclare qu'il "développe ici son art de l'absurde dans un délicieux crescendo comique". Va pour le crescendo comique, mais le propos demeure réaliste et ne bascule jamais dans l'absurde. Est-ce pour établir un lien avec la bande dessinée en question, qui joue bel et bien avec le *nonsense*<sup>29</sup> ?
- 35 Comme je viens de le souligner, seule l'intrigue de *Figurec* se mâtine d'absurde. Mais le point de départ est assez crédible, même s'il est saugrenu. Le narrateur y apprend qu'une société multinationale, baptisée "Figurec", loue à ses clients, en grand secret, des figurants pour faire nombre aux enterrements, dans les conférences, les vernissages, les manifestations, etc. Jusque-là, l'intrigue demeure plus ou moins crédible, mais elle cesse de l'être quand on apprend que Figurec fonctionne comme une sorte de mafia qui contrôle clients et employés en allant parfois jusqu'au meurtre pour protéger sa structure. Le narrateur, au départ, se montre incrédule. C'est donc petit à petit que l'on quitte le réalisme pour entrer dans une fable paranoïaque. L'absurde à proprement parler n'intervient vraiment que lors de la chute finale, quand nous découvrons qu'en fait le héros fait lui-même partie de la tentaculaire organisation.
- 36 *Zaï zaï zaï zaï*, au contraire, est d'emblée absurde et le comique réside notamment dans le fait que personne ne s'étonne jamais de la situation. La différence entre l'absurde initial de la bande dessinée et son lent déploiement dans le roman rappelle celle qui sépare, selon Todorov, le merveilleux et le fantastique. Comme les récits illustrant ce dernier genre, *Figurec* demeure dans l'hésitation entre réel et imaginaire et "occupe le temps de cette incertitude"<sup>30</sup>.
- 37 Quant aux quatre autres romans, si les situations ne sont pas absurdes, il arrive que les phrases, dans leur formulation, le soient. Ainsi, l'expression "mes décès nocturnes" (*LD* 92), derrière laquelle lectrices et lecteurs lisent sans peine "mes angoisses de mort pendant la nuit", sans croire que le narrateur est capable de mourir à répétition. Ainsi, dans *Broadway* : "On s'épuise plus vite à quarante-six ans bientôt cinquante qu'à quarante-six ans tout court" (*Br* 88)<sup>31</sup>. Lectrices et lecteurs, qui connaissent le contexte (le narrateur, qui a 46 ans, a reçu une convocation pour un examen médical normalement prescrit à partir de 50 ans), traduisent en termes (presque) logiques cette remarque, justifiée, à nouveau, par les angoisses du narrateur. Dans "un tel non-sens spirituel, comme le note encore Freud, se trouve un sens et [...] ce sens dans le non-sens

fait du non-sens un mot d'esprit"<sup>32</sup>. Le père de la psychanalyse ajoute que l'ensemble du procédé a pour but de souligner le non-sens d'une parole ou d'une situation antérieure ou englobante : dans ce cas-ci, le narrateur dénonce ainsi l'erreur administrative à l'origine de l'envoi de la convocation. L'humour tient par ailleurs dans la condensation : déployée, la formule cesserait d'être drôle<sup>33</sup>.

## Humour sexuel, scatologique et urologique

- 38 Fabrice Caro ne néglige pas les ressorts inusables des domaines sexuels, scatologiques ou urologiques, qui relèvent traditionnellement de tabous toujours plaisants à transgresser. *Le discours* contient dans ses premières pages l'évocation d'un bricolage de Noël que le narrateur a réalisé adolescent à l'école et qui trône toujours dans la cuisine de ses parents :

très vite, la situation m'échappa et mon sapin se mit à prendre une forme aussi incongrue que périlleuse. J'avais beau tenter de rectifier le tir, scier, meuler, limer, fraiser, rien à faire, j'assistais, impuissant, à la genèse d'une forme qui prenait vie malgré moi, revendiquait son indépendance avec morgue et rébellion, et je regardais, hébété, paniqué, mon porte-serviette de Noël s'éloigner du concept initial de sapin pour se rapprocher lentement mais sûrement de celui de bite. (LD 8)

- 39 Bien entendu, l'humour ne repose pas ici uniquement sur le caractère sexuel de l'anecdote. Le désarroi impuissant du héros est comique en lui-même. Et, si l'on rit, c'est aussi en raison du contraste entre la phrase, très écrite, avec ses nombreuses incises et ses termes choisis, et la trivialité du terme final. Ce contraste atteint un comble avec la juxtaposition du terme "concept", déjà peu approprié pour s'appliquer à "sapin", et franchement incongru au contact de "bite". L'effet aurait été moins fort si l'écrivain avait opté pour un terme plus neutre, comme "pénis". Mais, reconnaissons-le, le passage aurait été également moins drôle, si, au lieu d'un organe sexuel, le bricolage avait pris une autre forme, celle-ci fût-elle désignée également par un mot argotique ou familier, comme "caboché", "ciboulot" ou "trombine" pour "tête". Le "concept de la trombine" est peut-être plus fin que le "concept de la bite", mais risque de faire moins rire<sup>34</sup>.
- 40 D'autres passages jouent sur le registre sexuel, comme le dessin pornographique du fils du narrateur de *Broadway* évoqué *supra* ou l'évocation de la *sex-tape* d'un député dans *Samourai* (Sa 20-21).
- 41 La scatologie, source de situations gênantes, joue un rôle dans *Broadway* car la convocation médicale qu'a reçue le narrateur concerne le dépistage du cancer colorectal, ce qui est sans doute plus drôle que le cancer du poumon – ne serait-ce que parce que le héros est embarrassé à l'idée d'en parler autour de lui pour se rassurer. Il ne parvient en effet pas à demander à son collègue s'il a reçu la même convocation et tire de sa propre incapacité une conclusion pour le moins abusive : "et voilà peut-être la vraie définition de l'amitié : un ami c'est quelqu'un à qui l'on peut demander s'il a reçu un test de dépistage colorectal" (Br 45) . Cette phrase, que je trouve drôle, montre, si besoin était, qu'il est évidemment artificiel de distinguer les mécanismes, qui ont tendance à se croiser : au-delà de l'aspect scatologique gênant, on a affaire ici à un jeu avec la logique, à de faux liens entre des réalités sans commune mesure entre elles, à la généralisation abusive d'un élément d'une expérience personnelle et, quant au ton, à une grandiloquence déplacée.

- 42 Il arrive aussi que l'humour se fasse urologique, par exemple quand le narrateur de *Broadway* envisage comme un super-pouvoir son aptitude à se réveiller chaque nuit à la même heure pour aller uriner : “La journée il est Axel, un employé discret et sans histoire, mais dès que la nuit arrive, il devient... Uriner ! Le super-héros qui se lève pour faire pipi à 3h15 pile, le monde du crime n'en sortira pas indemne” (Br 25).

## Humour répétitif ou *running gag*

- 43 Adolescent, Fabrice Caro était un grand lecteur de Gotlib, comme je l'ai souligné plus haut. Ce dernier est connu, notamment, pour un *running gag* désopilant de sa série *La Rubrique à Brac* : presque chaque épisode se terminait par le motif d'Isaac Newton recevant une pomme (ou autre chose) sur la tête. Caro ne reprend pas le procédé avec la même mécanique, mais il a lui aussi recours à l'humour de répétition, qui se traduit par le retour de motifs obsédants. En note, j'ai déjà souligné que “quarante-six ans presque cinquante” revenait comme un refrain dans *Broadway*, où se répète également le motif des graines de courge censées prévenir les maux urinaires.
- 44 Dans *Le discours*, le narrateur emploie lui-même l'expression “*running gag*” pour désigner les encyclopédies que sa sœur lui offre invariablement à Noël (LD 15). Dans le chef de celle-ci, le gag est involontaire, certes, mais l'écrivain va se resservir régulièrement de ce motif. La phrase de sa mère “Tu dois boire du jus d'orange” (LD 54), qui est sa seule réplique quand il lui fait part de ses soucis existentiels, revient aussi régulièrement. D'autres motifs ne cessent de se croiser dans le roman : le discours éponyme, bien sûr, le bricolage en forme de bite, le gratin dauphinois et différents sujets de conversation familiale, tels que le chauffage par le sol, le projet de “faire construire” (verbe employé de façon intransitive), la lecture du *Livre de l'intranquillité* de Pessoa et le visionnage des *Gendarmes de Saint-Tropez* (nouvel exemple de contraste culturel), les “décès nocturnes” déjà cités et des épisodes passés gênants ou accablants (vomir dans une voiture, blesser une jeune femme avec la griffe d'un gant de déguisement, être repoussé par une jeune fille investie dans l'aide au Bénin...)
- 45 En outre, ces motifs se rejoignent volontiers de manière à la fois plaisante et significative. Dans un article paru en 2021, Roselyne de Villeneuve analyse avec soin la “composition enchevêtrée et rhapsodique”<sup>35</sup> de *Broadway*. Elle cite un passage où se condensent les différents motifs, qu'elle lit dans une perspective existentielle. Il s'agit en effet à ses yeux d’“une écriture anti-linéaire qui entortille des fils, les reprend, les noue avec un autre fil, les remet sur le métier, donne à voir un cheminement ou plutôt un tâtonnement existentiel anti-linéaire lui aussi puisque le narrateur a perdu le fil”<sup>36</sup>. Cette analyse vaudrait également pour *Le discours* dont les motifs récurrents se rencontrent eux aussi de façon saisissante à l'avant-dernière page du livre :
- Alors oui, tu seras le dernier à être choisi dans les équipes de foot, tu vomiras sur des auto-stoppeurs, on interrompra brusquement tes dons de stylos au Bénin, tu planteras des griffes en plastique dans les griffes des filles, tu mourras souvent d'attaques cardiaques et tes porte-serviettes ressembleront à des bites, mais un jour (LD 197)
- 46 Et le roman de se terminer par le plus voyant de ces motifs : “Je reprends du chocolat, regarde le mur de la cuisine et je me dis qu'après tout, il n'est pas si mal ce porte-serviettes” (LD 198). Cet *explicit* constitue, en outre, un bel exemple de chute humoristique.

## Calembours et jeux de langage

- 47 Certains calembours sont auto-désignés comme très mauvais, ce qui implique, à nouveau, une situation gênante pour le narrateur qui s'est hasardé à les lancer à la cantonade : “Un jour, à table, Tristan [mon fils], à sa mère qui lui demandait ce qu'il faisait en ce moment en histoire, avait répondu *Les tranchées*, du tac au tac j'avais dit *Les tranchées d'Albert Camous ?* en roulant les r, un silence s'était suivi” (Br 39) . Mais d'autres calembours sont assumés par la narration : ainsi, le héros, face à une bande de mâles *alpha* qui le dominent autour d'un barbecue, se désigne comme “mâle hors alphabet” (Br 150) . Le jeu de mots peut se faire un tantinet savant, comme quand Adrien, le narrateur du *Discours*, décompose son prénom via un détour par le latin : “*Ad Rien, vers rien*” (LD 93). Qui plus est, le calembour peut se mêler intimement à la satire : le même héros se retient de faire une blague au sujet de l'écran plat de sa sœur, qui affiche une image de feu de cheminée. Il sent bien que le second degré humoristique sera mal perçu et, jouant sur les deux sens du terme “degré”, il conclut :

Nous baignions bien dans le premier degré jusqu'au cou et, peut-être, à l'instar de l'eau de mer qui est fraîche quand on y entre mais bonne une fois qu'on y est, finirais-je par m'y habituer et trouver le premier degré à température, sinon idéale, du mois tout à fait acceptable – aidé pour ce faire par un feu de cheminée crépitant.  
(LD 129)

- 48 Parfois, c'est la syntaxe qui donne lieu à un jeu sur le langage, comme dans cette phrase de *Figurec*, qui souligne le caractère exclusif du seul dessert à la carte du troquet que fréquente le héros : “Nous avons le choix entre une mousse au chocolat” (Fi 80).

## Parodies

- 49 Certaines bandes dessinées de Fabcaro sont constitutivement consacrées à la parodie : inutile de préciser quel feuilleton *Z comme don Diego* tourne en dérision, ni *La bredoute* quel catalogue de mode. Et le désopilant *Et si l'amour c'était aimer ?* rit au détriment du roman-photo ou du feuilleton sentimental. Aucun roman n'est ainsi tout entier voué à une parodie générale, mais de nombreuses micros-parodies les émaillent tous.
- 50 *Broadway*, au gré d'une parodie du “MacGuffin hitchcockien” (Br 118) , met ainsi en scène Cary Grant jurant que la convocation au dépistage colorectal qu'il a reçue par la poste ne le concerne en rien. *Journal d'un scénario* contient différents résumés de longs-métrages qui vont du film d'auteur en noir et blanc à la comédie vulgaire : autant de parodies ! Il en va de même des différents projets de roman du narrateur de *Samourai* : roman engagé, roman historique, “*narrative non fiction*” (Sa 132) , roman féministe, etc. sont ainsi parodiés allégrement. Ils sont en général suivis d'un entretien entre écrivain et journaliste télévisuel et l'un d'eux d'une critique acerbe des *Inrockuptibles* (Sa 105) : encore autant de parodies.
- 51 En outre, si l'on entend la notion de “parodie” au sens de Genette dans *Palimpseste*, c'est-à-dire de “détournement de texte à transformation minimale”<sup>37</sup>, de nouveaux cas se rencontrent dans les romans de Caro, par exemple : “Au commencement était le verbe, au recommencement était la question” (LD 74). Ou : “Un seul être vous manque et tous les autres prennent la fuite” (LD 81).

## Expressions exagérées

- 52 Le rire vient parfois uniquement d'un paroxysme de l'expression, auquel correspond une dramatisation ridicule du contenu. Je me contente ici d'en énumérer quelques-uns : "On n'aura jamais vu dans l'histoire mondiale des discours de mariage un discours aussi peu inspiré" (*JS* 57) ; "Je sors de sa chambre, comme j'y suis entré, un courant d'air, les dix minutes les plus inutiles de l'histoire de l'humanité, en dix minutes Stendhal avait déjà écrit une page de *La chartreuse de Parme*" (*Br* 86). Enfin, cette tirade, dont je ne donne que les premières lignes et qui demande une rapide mise en contexte : le narrateur de *Samourai* hésite à suivre le conseil du vendeur du Bricomarché pour chasser les insectes de la piscine de ses voisins :

Je ne parviens pas à franchir le pas du chlore choc, aussitôt me viennent des images d'apocalypse, de guerre, de chutes de météorites éteignant en un claquement de doigts des milliers d'espèces de dinosaures dans des hurlements déchirants, c'est Hiroshima et Nagasaki, et des enfants notonectes qui hurlent et pleurent, leurs deux longues pattes sur la tête, cherchant leurs parents au milieu de ce bouillonnement laiteux qui les prend à la gorge (*Sa* 129-130)

## Mauvaise foi narratologique

- 53 Il arrive que l'humour de Caro repose sur un processus subtil que j'ai appelé ailleurs la "mauvaise foi narratologique"<sup>38</sup> : le narrateur donne de sa conduite une justification à laquelle il ne peut croire lui-même. Il s'agit d'un tour de force, puisque l'auteur doit faire comprendre aux lecteurs et aux lectrices que le narrateur se ment alors que seul celui-ci a droit à la parole. Dans *Broadway*, on a vu que, pour complaire à sa fille, le héros accepte d'allumer des cierges dans une église, d'abord dans l'espoir que lui revienne son amoureux ensuite pour nuire à sa rivale. Par la suite, à propos d'un ami dont la femme est partie avec un chiropracteur, il déclare : "plutôt que d'aller voir Notre-Dame d'Espérance et allumer un cierge pour que le chiropracteur perde un œil comme l'aurait fait n'importe qui, il l'avait admis" (*Br* 113) . Le procédé est d'autant plus subtil qu'il ne s'agit pas pour lui de justifier directement un geste absurde, inutile, ridicule, méchant et mesquin, mais de le considérer avec distance comme une pratique courante. Dans *Samourai*, en participant à une battue dans la forêt, le narrateur, un romancier qui ne cesse de procrastiner, rêve de manière floue au tableau qu'il pourrait en broser et aux commentaires que ses exégètes futurs ne manqueront pas d'en tirer. Il en arrive ainsi à penser, sans rire de lui-même le moins du monde : "c'est parfait, mon livre avance à grands pas" (*Sa* 152)<sup>39</sup>.
- 54 Il ne s'agit là que de détails. En revanche, le principe de la mauvaise foi joue un rôle fondamental et structurant dans *Le journal d'un scénario*. À chaque étape de la diégèse, les producteurs obligent le narrateur à revoir son texte pour des raisons bassement commerciales. Le héros commence par s'indigner, se promet de rendre son tablier. Puis il cède, mais, à chaque fois, il s'aveugle lui-même en se convainquant que, finalement, les changements demandés sont autant de chances à saisir pour améliorer son scénario. Une part de lui se rend compte de la supercherie, ce qui ne l'empêche pas d'avancer dans le sens exigé par les producteurs : "Et je mesure toute la mauvaise foi de mon raisonnement, le validant malgré tout" (*JS* 62).

## Autres jeux narratifs humoristiques

- 55 Un bref chapitre de *Figurec* est occupé par une figure de narration que Genette a nommée la “métalepse” et qu’il a défini comme “une manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...] – de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l’autre, l’auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d’une représentation à cette représentation elle-même”<sup>40</sup>. En l’occurrence, c’est la frontière, normalement infranchissable, entre un récit enchâssé et un récit enchâssant qui est transgressée dans *Figurec* : les personnages de la pièce que le narrateur ne parvient pas à écrire s’adressent à lui pour lui demander des comptes (*Fi* 191-193)<sup>41</sup>. Toujours selon Genette, la métalepse “produit un effet de bizarrerie soit bouffonne [...] soit fantastique”<sup>42</sup> : si le lecteur et la lectrice rient, c’est que l’effet ici est bouffon !
- 56 J’ai pu noter que Caro avait parfois recours à des procédés bien connus. Cela ne l’a pas empêché d’avoir mis en place, dans *Figurec*, un procédé narratif tout à fait original (me semble-t-il) et très frappant dans sa drôlerie. Comme je l’ai annoncé plus haut, il a traité la fragmentation du texte : nombre de chapitres s’interrompent, en pleine phrase, ou en plein dialogue, sur des points de suspension. Le chapitre suivant a l’air de poursuivre la phrase interrompue, sauf que c’est une toute autre idée qui est exprimée. Par exemple, le chapitre 3 se termine par : “– Et ta pièce, ça...” (*Fi* 18), alors que le 4 commence par “... fait environ un an que j’ai rencontré Julien” (*Fi* 19). Le démonstratif “ça”, qui n’est pas répété au début du chapitre 4, crée une indétermination très momentanée. Mais le jeu ne s’arrête pas là, car ce chapitre 4 se termine par “Chacun trouve sa propre solution face au désert qui...” (*Fi* 20) pour sembler se poursuivre dans l’incipit du chapitre 5 : “... avance ?” (*Fi* 21). Cette seconde manipulation est plus remarquable que la première pour deux raisons : d’abord, elle porte sur un mot plein (le verbe “avancer”) et non plus sur un pronom (“ça”), de sorte que c’est le point d’interrogation qui nous fait comprendre qu’un hiatus a eu lieu, mais aussi et surtout parce que tout en semblant poursuivre le chapitre 4, le terme reprend en fait le chapitre 3 là où on l’avait laissé : c’est en effet la fin de la question “Et ta pièce, ça... avance ?”, auquel le narrateur va devoir répondre. Le même procédé, sans être systématique, est exploité à plusieurs reprises. Il s’enrichit entre les chapitres 31, 32 et 33 d’un calembour sur le terme “gratin” employé à la fois dans son sens métaphorique (là où il est sous-entendu) et dans son sens premier (quand il apparaît) : “Reprenez donc un peu de...” / “... tendresse [...]” / “[...] des listes d’invités pour la première, des listes qui comprenait tout le...” / “–... gratin. C’est fait avec des courgettes bio” (*Fi* 88, 89, 91, 92). Excellent, non ?

## Brèves conclusions

- 57 Ma lectrice et mon lecteur auront sans doute remarqué que les différentes rubriques se suivent dans un ordre qui n’est pas tout à fait dû au hasard. Viennent d’abord des procédés affectant le contenu (les “caractères”, la satire, les situations, les références, l’absurde, le sexuel), puis des mécanismes touchant à la forme, au niveau des mots et de la phrase d’abord puis du récit (la narration). Mais je n’ai pas insisté sur ces regroupements, qui sont non seulement discutables (et entraîneraient donc des discussions de nature à alourdir cet article déjà trop long), mais aussi partiels, tant mes exemples recoupent souvent plusieurs niveaux : “La forme fait corps avec le fond, ils

sont indissociablement, inextricablement, intimement liés !” (JS 32), s'exclame le narrateur du *Journal d'un scénario* – certes, dans un passage où il cède, comme je l'ai expliqué plus haut, à la plus pure mauvaise foi.

- 58 Toujours est-il que cet inventaire prouve, si besoin était, que Fabrice Caro ne ménage pas sa peine pour susciter le rire. Aussi sera-t-on peut-être étonné de lire, quant à la différence entre ses bandes dessinées et ses romans, cette déclaration de l'écrivain-dessinateur :

Dans le roman mon but n'est pas nécessairement de faire rire. Je m'y autorise une approche plus “sensible”. En revanche en bande dessinée, oui. Je pars du principe assez basique que si je prétends faire de l'humour, le minimum syndical, c'est de faire rire.<sup>43</sup>

- 59 À y regarder de près, ce que je n'aurai pas l'occasion de faire ici, on constaterait, en effet, que les bandes dessinées de Fabcaro sont franchement beaucoup plus humoristiques que ses romans, même si ceux-ci le sont déjà. Elles vont plus loin dans la caricature comme dans la parodie. Comme on l'a vu *supra* lors de la comparaison rapide de *Figurec* et de *Zai zai zai zai*, elles n'hésitent pas à plonger dans le nonsense et dans l'absurde, que les romans ne font que frôler. De plus, elles cherchent à faire rire à toutes les pages, voire à la fin de chaque *strip*<sup>44</sup>. Les romans, dont la tonalité est douce-amère, alternent comédie et tragédie et ne cachent pas le profond pessimisme de l'auteur, qui s'exprime volontiers de façon explicite (alors qu'il ne fait que se deviner dans certaines de ses bandes de la veine autobiographique) : “les modèles ne sont pas faits pour être atteints, ils sont là pour qu'on s'accroche à la paroi” (JS 20) . Ou : “Nous sommes la succession de personnes étrangères les unes aux autres qui, probablement, n'auraient pas grand chose à se dire si elles se croisaient” (Br 80).

- 60 Ces différences ne sont pas étonnantes, si l'on en croit Gérard Genette, qui notait dans *Postscript* :

un auteur peut changer (plus ou moins) de style en changeant de genre : le style des *Plaideurs* n'est pas exactement ou pas constamment celui d'*Andromaque*, celui du *Dos de Mayo* n'est pas celui de la *Maja desnuda*, celui du *Requiem* n'est pas celui des *Noces de Figaro*. Pourtant quelque chose de racinien, de goyesque ou de mozartien peut franchir ces frontières génériques<sup>45</sup>

- 61 Il en va ainsi du passage de Fabcaro, le dessinateur-scénariste de bandes dessinées, à Fabrice Caro, l'auteur de romans. On reconnaît de part et d'autre *quelque chose de caroiën* [?], mais le style n'est pas exactement le même : purement comique d'un côté, tragicomique de l'autre.

- 62 Or, le passage du comique au tragique (et vice-versa), qu'opèrent les romans de Caro, est périlleux à plus d'un titre, car chacune de ces deux tonalités implique un positionnement différent du lecteur et de la lectrice. Si l'on pleure, on est au côté du personnage. Si l'on rit, on est au côté du narrateur, c'est-à-dire à distance du personnage, car, quand bien même le roman est autodiégétique et que le narrateur en “je” et le personnage sont une seule et même personne, les deux places sont nettement distinctes. Il s'agit d'un mérite des romans de Fabrice Caro : l'auteur nous fait passer sans encombre d'une position à l'autre. Sans doute, malgré sa grande modestie, en a-t-il conscience, lui qui écrit dans *Broadway* que “chaque événement porte en lui sa comédie autant que sa tragédie” (Br 133) .

---

## NOTES DE FIN

1. La bande dessinée est plus souvent considérée comme un art à part entière, tel le cinéma, que comme un genre littéraire parmi d'autres, tel le théâtre : c'est même le "neuvième art". Il ne m'appartient pas de remettre en question cette classification. C'est uniquement parce qu'il s'agit, dans le cas de Fabcaro / Fabrice Caro, de deux pratiques artistiques partageant un humour (partiellement) commun que j'envisage ici roman et bande dessinée comme deux genres proches.
2. La plupart des informations qui suivent proviennent du catalogue de l'exposition consacrée à Fabcaro à Angoulême en 2022 : Mathieu Charrier, Maël Rannou et Camille de Singly (dir.), *Fabcaro sur la colline*, Montpellier, 6 Pieds sous terre, 2022.
3. Mathieu Charrier, Maël Rannou et Camille de Singly, "Introduction", dans *ibid.*, p. 19.
4. En mars 2018, d'après un entretien donné par l'auteur, *Zaï zaï zaï zaï* avait atteint les 120 000 exemplaires vendus. Voir François Annycke, "Fabcaro & Gilles Rochier. Cases en plus", *LM Art & Culture*, 1<sup>er</sup> mars 2018, disponible sur : <https://www.lm-magazine.com/blog/2018/03/01/fabcaro-gilles-rochier/>.
5. *Zaï zaï zaï zaï* a été adapté pour la scène par Nicolas & Bruno à la Comédie de Paris en 2019, Paul Moulin au Théâtre de l'Atelier à Paris en 2021 et par Nicolas Ancion et le collectif Mensuel pour le Théâtre de Poche de Bruxelles et le Théâtre de Liège en 2024.
6. Didier Conrad et Fabcaro d'après Albert Uderzo et René Goscinny, *L'iris blanc*, Vanves, Hachette Livre / Éditions Albert René, 2023.
7. <https://www.gfk.com/fr/press/meilleures-ventes-livres-2023>.
8. "Entretien avec Fabcaro. 14 février 2022, Montpellier", dans Mathieu Charrier, Maël Rannou et Camille de Singly (dir.), *op. cit.*, p. 33. Notons que le narrateur du roman *Samourai*, qui est romancier, doit subir également une séance de dédicaces pitoyable dans un supermarché. Voir Fabrice Caro, *Samourai*, Paris, Gallimard, 2022, <Folio>, p. 97. Dorénavant *Sa*.
9. Éric Judor & Fabcaro, *Guacamole Vaudou*, Paris, Seuil, 2022.
10. B-Gnet, Bouzard, Fabrice Erre, Fabcaro et Gilles Rochier, *T'inquiète*, Montpellier, 6 Pieds sous terre, 2024.
11. Fabcaro, *Moon River*, Montpellier, 6 Pieds sous terre, 2022.
12. Le personnage de la bédé autobiographique *Pause* s'insurge en vain contre cette pratique : "Cela devient n'importe quoi cette histoire... Bientôt y'aura un bandeau sur tout ce que je fais.", s'écrie-t-il avant d'imaginer un bandeau sur le tas de bois qu'il a coupé dans le jardin, sur la carte postale qu'il envoie à des amis ou sur son mouchoir usagé (Fabcaro, *Pause*, Paris, La Cafetière, 2017, non paginé).
13. Entre la rédaction de cet article et sa publication, Fabrice Caro a fait sortir en 2024, dans la collection Sygne de Gallimard, un sixième roman intitulé *Fort Alamo*, dont il ne sera pas question ici.
14. Fabrice Caro, *Le discours*, Paris, Gallimard, 2018, <Sygne>, p. 192. Dorénavant *LD*.
15. Denis Saint-Amand, que je remercie pour sa relecture attentive et sagace, me fait remarquer que l'ultracontemporain au second degré peut faire songer aux romans de Michel Houellebecq, qui s'amuse parfois à réinventer les trajectoires de certaines figures du paysage politique, médiatique ou culturel. Les anti-héros de Caro sont en effet peut-être de gentils petits frères des sombres narrateurs désabusés houellebecquiens. Cependant, à tort ou à raison, une tout autre référence s'est imposée à mon esprit. Humour, récit fragmenté, attention au monde contemporain, intrigue minimaliste dont on ne connaîtra guère le dénouement : à plus d'un égard, les romans de Fabrice Caro pourraient être comparés à ceux des auteurs des Éditions de

Minuit de la fin des années 1980 et des années 1990, tels *La salle de bain* (1985) ou *La télévision* (1997) de Jean-Philippe Toussaint. Est-ce parce que je suis fasciné par celui-ci ? Nous retrouverons en tout cas un peu plus loin d'autres points communs entre sa production et celle de Caro.

16. Les lectrices et les lecteurs des albums autobiographiques de Fabcaro auront reconnu là le portrait peu flatteur que le dessinateur y donne de lui-même – sauf qu'il n'est nullement velléitaire (il est au contraire très productif), qu'il a l'air heureux en amour, bien dans sa famille (même si sa compagne et ses filles se moquent volontiers de lui ou le critiquent) et que, finalement, après avoir connu des années de galère, il rencontre le succès. Pour le reste, Fabcaro partage les angoisses, les affres, les doutes et l'hypersensibilité des narrateurs des romans de Caro. Si aucun d'entre ceux-ci n'est auteur de bande dessinée, trois d'entre eux pratiquent des activités créatrices proches, puisque le narrateur de *Figurec* est auteur dramatique, celui de *Samourai*, écrivain comique et celui de *Journal d'un scénario*, scénariste de cinéma. Ils semblent donc être tous des *alter ego* négatifs de l'auteur, des autoportraits en raté, en quelque sorte.

17. Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002 [1940], <Quadrige>, p. 101.

18. *Ibid.*, p. 102-103.

19. Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, traduit de l'allemand par Denis Messier, Paris, Gallimard, 1988 [1905], <Folio Essais>, p. 390.

20. *Ibid.*, p. 136.

21. Fabrice Caro, *Journal d'un scénario*, Paris, Gallimard, 2023, <Sygne>, p. 180. Dorénavant JS.

22. Christine Montalbetti, *En écrivant Journée américaine*, Paris / Beaumont, P.O.L. / Biro éditeur, 2009, p. 24.

23. Sigmund Freud, "L'humour", dans *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985 [1928], <Folio Essais>, p. 323.

24. Fabcaro a recours également au motif du séducteur (très) maladroit dans ses bandes dessinées, notamment dans *Z comme Don Diego*, dont il assure le scénario. Voir Fabrice Erre & Fabcaro, *Z comme Don Diego*, p. 34 et suivantes.

25. Fabrice Caro, *Broadway*, Paris, Gallimard, 2020, <Sygne>, p. 112. Dorénavant Br.

26. Fabrice Caro, *Figurec*, Paris, Gallimard, 2006, <Folio>, p. 28. Dorénavant Fi.

27. Ce motif des voisins en partance demandant un petit service au narrateur, qui accepte mais qui réalise ensuite sa mission de façon catastrophique, me fait songer à *La télévision* de Jean-Philippe Toussaint. Le narrateur doit y veiller non sur une piscine mais sur des plantes, qui vont souffrir de la canicule...

28. Christian De Metter, d'après le roman de Fabrice Caro, *Figurec*, Casterman, 2007.

29. Pour rappel ou pour info, *Zai zai zai zai* raconte la cavale d'un homme poursuivi par toutes les polices de France parce qu'il s'est rendu dans un grand magasin sans sa carte de fidélité. Quand il est enfin arrêté, sa peine consiste à participer à un karaoké.

30. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, <Points>, p. 29.

31. Un peu plus loin, le narrateur insiste à deux reprises, de sorte qu'à la remarque absurde se mêle le principe du *running gag*, dont il sera bientôt question : "J'ai quarante-six presque cinquante" (Br 95) ; "un type de quarante-six ans presque cinquante" (Br 99). Ce trait me rappelle à nouveau le premier Jean-Philippe Toussaint : le héros de *La salle de bain* déclarait en effet "qu'il n'était peut-être pas très sain, à vingt-sept ans bientôt vingt-neuf, de vivre plus ou moins reclus dans une baignoire" (Jean-Philippe Toussaint, *La salle de bain*, Paris, Minuit, 1985, p. 15). Notons que, chez Toussaint, la remarque n'est nullement justifiée narrativement – mais bien symboliquement dans la mesure où tout le roman est baigné (hum) par l'angoisse du temps qui passe.

32. Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, *op. cit.*, p. 123.

33. Autre exemple de sentence jouant sur le nonsense mais que le récit rend compréhensible : "Je passe ma vie à refaire le match sans jamais l'avoir joué." (JS 127)

34. Freud note que les mots d'esprit qu'il appelle "tendancieux" sont plus hilarants que les "innocents". Il classe ceux-ci dans un premier temps en deux catégories, hostiles et obscènes, avant d'en ajouter deux autres (blasphématoire et sceptique). Les mots d'espris obscènes, qui nous occupent ici, concernent à la fois le sexuel et le scatologique, étant entendu que l'un englobe l'autre dans la mesure où, durant la petite enfance, "la séparation du sexuel et de l'excrémentiel se fait mal ou pas du tout" (Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, op. cit., p. 189) et que "dans le domaine mental propre à la psychologie des névroses, le sexuel continue d'inclure l'excrémentiel, d'être compris dans son sens ancien, infantile" (*ibid.*).

35. Roselyne de Villeneuve, "Broadway de Fabrice Caro", sur le site *Fabula / Les colloques*, disponible sur : <<https://www.fabula.org/colloques/document7408.php>>, article mis en ligne le 8 novembre 2021, consulté le 31 août 2024. Je remercie Alain Vaillant d'avoir attiré mon attention sur ce bel article.

36. *Ibid.*

37. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, <Points Essais>, p. 40.

38. Dans un article consacré, encore une fois, à Toussaint : "Mauvaise foi narratologique dans deux romans de Jean-Philippe Toussaint", dans Didier Alexandre et Pierre Schoentjes, avec la collaboration d'Irina De Herdt et Sarah Sindaco, *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2013, <Rencontre>, p. 115-130. Ce narrateur de mauvaise foi est sans doute une variante du "narrateur non-fiable". Voir Frank Wagner, "Narrateur non fiable", sur le site RéNaf, disponible sur <<https://wp.unil.ch/narratologie/2019/11/narrateur-non-fiable-unreliable-narrator/>>. Et Frank Wagner, "Narrations contradictoires", *Poétique*, n° 193, Paris, Seuil, 2023, p. 31-48.

39. Ce trait me rappelle le narrateur de *La télévision* de Toussaint qui s'autopersuade qu'il avance sur sa thèse de doctorat quand il va nager nu dans un lac et qui termine sa description de sa façon de faire la planche par ces mots : "Le travail, quoi." (Jean-Philippe Toussaint, *La télévision*, Paris, Minuit, 1997, p. 74)

40. Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, <Poétique>, p. 13-14.

41. Il s'agit, pour être précis, d'une métalepse intérieure verticale ascendante. Je me permets de renvoyer sur ce sujet à mon article : "Essai de typologie des métalepses narratives", *Poétique*, n° 194, 2023, p. 141-168.

42. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, <Poétique>, p. 244.

43. "Entretien avec Fabcaro. 14 février 2022, Montpellier", dans Mathieu Charrier, Maël Rannou et Camille de Singly (dir.), op. cit., p. 30.

44. Sur l'humour dans les albums de Fabcaro, voir notamment Henri Garric, "La rencontre d'un bébé éléphant et d'une salade sur une table en bois de châtaignier issu de forêts écogérées", dans *ibid.*, p. 59-62.

45. Gérard Genette, *Postscript*, Paris, Seuil, 2016, <Fiction et C<sup>ie</sup>>, p. 157.

## RÉSUMÉS

Fabrice Caro est surtout connu, sous le pseudonyme de Fabcaro, comme dessinateur et scénariste de bandes dessinées (il est l'auteur, notamment, de *Zai zai zai* paru en 2015 et du scénario d'un épisode d'*Astérix, L'iris blanc*). Mais, depuis ses débuts, il poursuit en parallèle une carrière de romancier. L'humour dans les deux pans de son œuvre correspond assurément à un enjeu spécifique tant il est omniprésent. On peut, en effet, sans trop de risque, affirmer que le rire est au cœur de sa poétique. Le présent article a pour but de cartographier les procédés et les dispositifs humoristiques à l'œuvre dans les romans de Fabrice Caro : le comique de caractère, la satire sociale, les références culturelles contrastées, les situations incongrues, l'humour noir,

l'humour sexuel, scatologique ou urologique, le *running gag*, les calembours, les parodies, les exagérations, la mauvaise foi. Brièvement, en conclusion, ces procédés seront comparés avec ceux qui sont exploités et mis en place dans ses bandes dessinées signées Fabcaro. Fabrice Caro adapte-t-il sa palette humoristique au genre pratiqué? Telle sera la question à laquelle nous chercherons à répondre *in fine*.

Fabrice Caro is best known, under the pseudonym Fabcaro, as a comic strip artist and scriptwriter (he is the author of *Zai zai zai*, published in 2015, and of the script for an episode of *Asterix, L'iris blanc*). But since he started out, he has also pursued a career as a novelist. The humor in both parts of his work is so omnipresent that it undoubtedly corresponds to a specific objective. Indeed, it's safe to say that laughter lies at the heart of his poetics. The aim of this article is to map the humorous devices and procedures at work in Fabrice Caro's novels: character comedy, social satire, contrasting cultural references, incongruous situations, black humor, sexual, scatological or urological humor, running gags, puns, parodies, exaggerations and bad faith. In the conclusion, we'll briefly compare these techniques with those used in Fabcaro's comic strips. Does Fabrice Caro adapt his range of humorous devices to the genre? That is question we seek to answer in the end.

## INDEX

**Mots-clés** : roman, bande dessinée, satire, calembour, comique de caractère

**Keywords** : novel, comics, satire, pun, character comedy

## AUTEURS

**LAURENT DEMOULIN**

Université de Liège