



Varia 4

- **Côme Martin**

Multiplicité et richesse typographique chez Chris Ware

Introduction – Le texte en bande dessinée

Chris Ware fait aujourd'hui partie des dessinateurs de bande dessinée mondialement connus, dont l'œuvre a rencontré un succès à la fois critique et public¹. Ses récits ne cessent d'étonner par la complexité de leur mise en page, la densité de la narration et la richesse des caractères humains qu'ils présentent au lecteur ; autant d'aspects qui ont pu faire l'objet de travaux universitaires². Pourtant, et à l'instar de nombreuses autres œuvres du médium, son usage du texte a moins été étudié et commenté.

Le texte en bande dessinée est intrinsèquement visuel, ne serait-ce que parce qu'il est la plupart du temps écrit à la main ou imprimé de façon à imiter l'écriture de l'auteur, afin de rapprocher son authenticité de celle du dessin, comme le notent Paul Gutjahr et Megan Benton :

¹ Son ouvrage *Jimmy Corrigan* (2000) a entre autres remporté le Harvey Award du meilleur album, l'Eisner Award de la meilleure réimpression, et l'Alph'Art du meilleur album ; il a en outre été traduit en sept langues.

² Le recueil *Chris Ware – Drawing is a Way of Thinking*, sous la direction de D. M. Ball et M. B. Kuhlman (Jackson, University Press of Mississippi, 2010) est à cet égard une lecture recommandée pour qui s'intéresse à ces facettes de l'œuvre de l'auteur.

For the cartoonist (...) the accurate reproduction of authorial marks—be they images or text—is essential in the publication of these graphic texts. In comics, the text (often hand-lettered, hence the common term lettering) is never an incidental formal element, but rather an essential graphic component of the overall page design. The accurate reproduction of the text's original appearance is linked directly to the reproduction of the images with which the text shares space on the page³.

Puisque le texte, en bande dessinée, est souvent indissociable de la partie visuelle de l'œuvre, qui d'habitude porte fortement la trace graphique de l'auteur, ou sa marque auctoriale, il est nécessaire de fournir au texte cette même trace.

De nombreux chercheurs ont souligné l'importance de l'aspect visuel du texte en bande dessinée, tout en regrettant qu'il ne soit pas plus étudié. Ainsi, Eugene Paul Kannenberg note qu'en traitant le texte des bandes dessinées comme s'il n'était pas marqué⁴, on se focalise de façon erronée sur la seule valeur littéraire du médium : « *To do so, however, neglects the visuality of the medium as a whole, to say nothing of the actual text itself* »⁵. David Carrier va dans ce sens en comparant la littérature et la bande dessinée : « *Literature is an allographic art. The physical way in which a text is presented – the typeface, color of paper, and binding – does not usually constitute an aesthetically relevant feature of a novel (...). But since comics are also a visual art, we are concerned as well with the strictly visual qualities of balloons* »⁶. La remarque de Carrier peut s'étendre à la présence de texte dans la bande dessinée en général : qu'il s'agisse de répliques contenues dans des bulles,

³ « Pour le dessinateur (...) la reproduction exacte de marques auctoriales, aussi bien le dessin que le texte, est essentielle dans le processus de publication de textes graphiques. En bande dessinée, le texte – souvent recopié à la main, d'où le terme le plus utilisé, "lettrage" – n'est jamais un élément formel sans importance, mais, au contraire, un composant graphique essentiel de la conception globale de la page. La reproduction correcte de l'apparence originelle du texte est directement liée à la reproduction des images avec lesquelles le texte partage l'espace paginal ». Pour cette citation comme pour les suivantes, la traduction en français, de notre fait, figurera en note (P. C. Gutjahr, et M. L. Benton, « *Bridge Six* », dans *Illuminating Letters – Typography and Literary Interpretation*, sous la direction de P. C. Gutjahr et M. L. Benton, Amherst, University of Massachusetts Press, 2001, p. 163).

⁴ Le terme « marqué » désigne ici un segment de texte dont la typographie se détache de la convention fixée d'une part par le texte dans son ensemble, explicitement ou non, et d'autre part par les usages que l'on observe dans la littérature romanesque en général. Ainsi, dans un texte littéraire, d'une séquence dont la mise en page se différencie à la fois des conventions générales et de la mise en page globale du livre dans lequel elle apparaît, ou dont la police est différente du reste du récit.

⁵ « Agir de cette façon est cependant négliger la visuelité du médium dans son ensemble, sans parler du texte lui-même » (E. P. Kannenberg, « *Form, function, fiction: Text and image in the comics narratives of Winsor McCay, Art Spiegelman, and Chris Ware* », Thèse de doctorat non publiée, University of Connecticut, 2002, p. 27).

⁶ « La littérature est un art allographique. L'aspect matériel d'un texte – sa police, la couleur du papier, la reliure – n'est pas en général une caractéristique pertinente pour un roman (...) Mais la nature visuelle de la bande dessinée nous pousse à considérer également la nature strictement visuelle des bulles » (D. Carrier, David, *The Aesthetics of Comics*, Pennsylvanie, Pennsylvania State University Press, 2000, p. 30).

d'un monologue narratif circonscrit aux récitatifs, ou de texte disposé de façon plus libre, l'étude de l'aspect visuel de l'ensemble de l'œuvre – c'est-à-dire les dessins *et* le texte – devrait être une généralité et non une exception. On peut tout à fait les considérer séparément, mais il serait dommageable de penser que la visualité du texte n'est pas aussi importante que son sens ; cela reviendrait à ne considérer l'image que pour son contenu narratif.

En guise d'introduction à cette question, on peut prendre pour exemple l'examen des polices utilisées dans l'adaptation en bande dessinée de *City of Glass* de Paul Auster, qui révèle l'importance du choix d'un lettrage approprié. Au fil du récit de ce roman graphique de David Mazzuchelli et Paul Karasik, et particulièrement dans sa dernière partie, le lecteur attentif remarque l'utilisation de différentes polices dans les récitatifs et les dialogues. *City of Glass* joue de ces hiérarchies, qui ont cependant une certaine cohérence. Outre la police utilisée la plupart du temps dans le récit, et qui correspond à la voix narrative du protagoniste Quinn ainsi qu'à quelques personnages secondaires, on peut noter un lettrage spécifique pour Peter Stillman et son père, pour Max Work, Daniel Auster, ainsi que pour le narrateur qui n'est pas nommé. Ces différents lettrages ne servent pas seulement à identifier plus facilement les personnages, leurs différentes voix et leur importance dans la narration, mais aussi à donner certains indices au lecteur quant à la hiérarchie narrative de *City of Glass*. Ainsi, le lettrage du narrateur, rappelant délibérément le texte d'une machine à écrire (allant jusqu'à la faire figurer de façon explicite), permet de déceler des traces de sa présence avant la dernière section du texte, alors que ce n'est pas le cas dans l'œuvre d'origine. Sur la première page du récit figure une case unique, contenant la première phrase du roman avec cette police évoquant une machine à écrire : le lecteur n'en est donc pas forcément entièrement conscient, mais dès la première page, il est confronté à un enchâssement de différents niveaux de narration (**fig. 1**).

Tout comme en littérature, certains auteurs de bande dessinée ne font cependant que peu de cas de l'aspect de leur texte : « *For the majority of comics creators, lettering remain[s] distinctly a secondary consideration* »⁷. Kannenberg fait ici allusion aux

⁷ « Pour la plupart des auteurs de bande dessinée, le lettrage reste clairement une considération secondaire. » (E. P. Kannenberg, « *Form, function, fiction: Text and image in the comics narratives of Winsor McCay, Art Spiegelman, and Chris Ware* », art. cit., p. 26.

œuvres de Winsor Mc Cay, réputées pour la qualité de leur dessin, mais dont le lettrage relève d'un tout autre style (fig. 2), comme le note Robert C. Harvey :

Only one thing blemishes Mc Cay's execution of his vision. It is odd that an artist with his exquisite sense of design should draw such ugly speech balloons. Shapeless, chintzy expletions of white space they are, so crammed with words (sometimes written sideways up the edges of the balloons) that they seem the tardiest of afterthoughts. Most cartoonists of the time (if not all of them) were no better at speech balloons than Mc Cay; but you'd think a man of his graphic genius would improve upon the prevailing conventions when they so clearly disfigure his otherwise flawless artwork⁸.

Cette remarque à propos du lettrage de Mc Cay est cependant une exception ; la qualité de son écriture n'est presque jamais relevée par les critiques. Lorsque les auteurs de bande dessinée soignent leur texte, il est rare qu'ils lui adjoignent plus que de simples qualités graphiques, comme l'observe Jean-Paul Gabilliet, à propos de l'importance du texte dans la série *Cerebus* :

La bande dessinée refoule une partie de son potentiel d'expression et ce refoulé est le texte. Dans la majorité des récits dessinés, le langage affleure avec difficulté : la synergie entre image et texte se fait au détriment de ce dernier. Une démarche qui fait remonter le texte à la surface de la bande dessinée et le fait entrer dans un espace iconique constitue donc une pratique spéculaire. En effet, le langage résiste à tout travail de représentation graphique autre que celui purement formel de la calligraphie. La bande dessinée peut jouer sur le sens du langage grâce à la calligraphie du texte, mais c'est la limite à laquelle elle s'est traditionnellement arrêtée sur le chemin de la réflexivité⁹.

Cette « tradition » n'est pas pour autant une généralité : certains auteurs de bande dessinée vont plus loin dans la « représentation graphique » que par le simple aspect calligraphique de leur texte, et sont rejoints en ce sens par quelques chercheurs. Ainsi, Ann Miller esquisse une approche possible du texte en fonction de sa taille ou de son aspect : « *Carefully considered and executed lettering can add additional information to the comics page apart from merely conveying grammatical narrative content,*

⁸ « Une seule chose ternit l'exécution de la vision McCay. Il est étrange qu'un artiste doté d'un tel sens de la conception dessine des bulles si laides. Elles sont des expectorations d'espace blanc kitschs et sans formes, si remplies de mots – parfois écrits à la verticale, sur le côté des bulles – qu'elles semblent un ajout après coup bien tardif. La plupart, voire tous les auteurs de l'époque n'étaient pas plus doués que McCay pour dessiner des bulles ; mais on serait en droit de penser qu'un tel génie du dessin améliorerait les conventions d'alors, surtout quand elles défigurent si clairement son œuvre, sans défaut à part cela » (R. C. Harvey, *The Art of the Funnies – An Aesthetic History*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p 28).

⁹ J.-P. Gabilliet, « *Cerebus* : le retour au texte dans le *comic-book* nord-américain », dans *Image et Récit*, sous la direction de J.-M. Lacroix, S. Vauthier et H. Ventura, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, pp. 264-265.

information which should be taken into consideration when comics are studied »¹⁰. Plus loin, elle écrit :

*Hand-printed script allows for variations in the size and shape of letters which are used for expressive purposes: Fresnault-Deruelle describes this as the “imaging function” of the text. An increase in the size of letters is conventionally read as an amplification of volume, and jagged edges may be used to convey fear or shock*¹¹.

Le texte peut donc bien posséder d'autres aspects que sa simple textualité, et ces aspects peuvent ne pas se limiter à un esthétisme ou une beauté graphique, comme l'étude de la typographie chez Chris Ware visera à le démontrer.

Chris Ware, amoureux typographique

L'attachement de Ware à la typographie est connu (il a remporté le Harvey Award du meilleur lettriste à quatre reprises¹²) et évident lorsqu'on feuillette ses œuvres. Au fil de celles-ci, il a recours à de nombreux procédés pour mettre en valeur l'aspect même du texte, et lui apporter des qualités esthétiques tout aussi importantes que les dessins qui composent le récit. Ces procédés sont en général peu utilisés par la majorité des auteurs de bande dessinée, alors qu'ils peuvent aller au-delà de la simple élégance décorative et apporter des éléments concrets à la narration.

La série de couvertures du magazine *Acme Novelty Library*¹³ de Chris Ware témoigne de l'attachement de l'auteur à une tradition typographique remontant au début du XXe siècle. Daniel Raeburn, dans sa monographie sur Ware, décrit combien il doit aux typographes et concepteurs graphiques de cette époque :

¹⁰ « Un lettrage réfléchi et bien exécuté peut amener des informations supplémentaires à la page de bande dessinée, autre qu'un simple contenu grammatical et narratif. Ces informations supplémentaires devraient être prises en considération dans l'étude la bande dessinée » (A. Miller, *Reading Bande Dessinée*, Bristol, Intellect Books, 2007, p. 53).

¹¹ « Une écriture manuscrite permet des variations dans la taille et la forme des lettres, qui peuvent être utilisées avec différents buts : Fresnault-Deruelle appelle cela la “fonction d'image” du texte. Une augmentation de la taille des lettres correspond, par convention, à une amplification du volume, et des bords dentés à la peur ou au choc » (*Ibid.*, p. 99. Miller cite P. Fresnault-Deruelle, *La Bande dessinée : l'univers et les techniques de quelques comics d'expression française*, Paris : Hachette, 1972, p. 36).

¹² En 1996, 2000, 2002 et 2006 ; voir <http://www.harveyawards.org/>. Les Harvey Awards récompensent annuellement divers acteurs du monde de la bande dessinée, du meilleur scénariste au meilleur coloriste, à l'instar de pratiques similaires dans le domaine du cinéma.

¹³ Chris Ware prépublie presque tout son travail, au sein d'une série de fascicules de tailles et formes diverses, et ce depuis 1993. Une partie n'est pas reparue sous une autre forme, mais Ware a présenté les pages de *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth* dans les numéros 5 à 14 de l'*Acme Novelty Library*. Le terme « magazine » ou « revue » est donc sans doute quelque peu mal choisi, mais il est difficile de n'appliquer qu'un seul nom à un tel projet protéiforme.

As Ware was making pictures act like words he also made words act like pictures, most strikingly in his Quimby and Sparky strips such as “I Hate You” and “I’m A Very Generous Person”. In the same ways that a typographer physically transforms the words in display and logo type to make them embody the meaning of the words themselves, Ware transformed the storylines of his strips into headlines, choosing colours, typefaces and the occasional rebus to symbolize the emotions warranted by the words. He then used these headlines to move the story forward, using typography to tell not only the verbal story but also the visual story. He did this lettering by hand. For years he performed the exercises from old hand-lettering manuals and copied fruit, cigar and cosmetics labels in order to attain a proficiency, then a fluency, in the increasingly antique art of hand-lettering. This fluency is not an aesthetic end in itself; instead it is a way for him to fit more expression, and therefore more emotion, into his comics. “I’ve tried to teach myself enough about typography so that when I write a word or use a typeface I unconsciously choose a way of writing it, or drawing it, that reflects exactly the feeling that I’m going for,” he says. “I don’t want to think, Oh, Optima bold would work best here. I want to just start drawing it and have it come out with the right feeling. (...) In the same way that when you’re writing you search for the right adjective, and it comes out just right—I want to do that with my type”¹⁴.

Revenons tout d’abord sur l’effet citationnel que créent les typographies de l’auteur, notamment dans le titre des différents numéros de l’*Acme Novelty Library*. Raeburn évoque les « vieux manuels de lettrage manuscrit » et, comme on le voit dans les reproductions de *Chris Ware*, l’auteur est avant tout intéressé par une tradition typographique ancienne, puisant son inspiration dans la création graphique du XIXe et début du XXe siècle. C’est également ce que dit Steven Heller lorsqu’il

¹⁴ « Tout comme Ware produit des images qui fonctionnent comme des mots, il transforme également les mots en images ; on en trouve des exemples frappants dans ses planches de Quimby et Sparky comme “I Hate You” et “I’m A Very Generous Person”. Un typographe arrange physiquement les mots en logotypes et en affiches pour leur faire incarner leur sens même. De façon similaire, Ware transforme la narration de ses planches en manchettes, choisissant leur couleur, leur police, et y ajoutant occasionnellement un rébus, pour symboliser les émotions justifiées par les mots. Il utilise ensuite ces manchettes pour faire avancer le récit, et utilise la typographie pas simplement pour raconter l’histoire verbale mais aussi l’histoire visuelle. Tout ce lettrage est fait à la main. Pendant des années, il a effectué les exercices de vieux manuels de lettrage manuscrit, et a recopié des étiquettes de fruits, de cigares et de cosmétiques, pour atteindre une maîtrise, puis une fluidité dans l’art de plus en plus antique de l’écriture manuscrite. Cette fluidité n’est pas une fin esthétique en soi ; il s’agit plutôt pour lui d’une manière d’inclure plus d’expression – et donc plus d’émotions – dans ses bandes dessinées. “J’ai essayé d’en apprendre suffisamment sur la typographie pour que, lorsque j’écris un mot ou utilise une police, je choisisse inconsciemment une façon de l’écrire ou la dessiner qui reflète exactement le sentiment que je cherche à exprimer”, explique-t-il. “Je ne veux pas penser : ‘Oh, Optima Bold marcherait très bien ici’. Je veux juste commencer à dessiner, et obtenir un résultat exprimant le bon sentiment. (...) Quand vous écrivez, vous cherchez l’adjectif correct, et il va venir tout seul ; je veux faire de même avec la typographie” » (D. Raeburn, *Chris Ware*, Londres, Laurence King Publishing, 2004, p. 19). Dans les pages suivantes de l’ouvrage (par exemple pages 23 et 59), Raeburn compare l’image des couvertures ou posters réalisés par Ware et les documents d’origine dont il s’est inspiré. Voir aussi la description que Raeburn fait de la couverture du deuxième volume d’*Acme Novelty Library* (fig. 3) : « Ware puts words in the centre, which he usually reserves for a picture, and puts pictures in the sidebar, which he usually reserves for words. This reversal emphasizes that he is treating cartoon pictures according to the rules of typography » (30).

évoque la réinvention de la couverture et du titre du « New York Times Book Review » par Ware (**fig. 4**) :

He redesigned the otherwise immutable masthead, rejecting all traces of the standard Bookman (...) The only residue on the cover of official "Times Style" was the Old English Times logo anchored to the masthead. Ware replaced the contemporary one with a much older version. (...) So devoted is he to the most arcane details of vintage commercial art that he actually knew that the earlier Old English version (long obsolete) had an iota more calligraphic flourish than the newer, ever-so-slightly streamlined version¹⁵.

Ware reconnaît d'ailleurs dans le même article ses sources d'inspiration :

In addition to his instincts, however, Ware is inspired by Victorian, Art Nouveau, and a multitude of nineteenth- and early twentieth-century commercial display styles, particularly from old sheet music, magazines, advertisements, record labels and fruit and cigar labels. "I steal constantly from all sorts of things," he admits, "especially when something affects me emotionally, either for reasons of colour, composition, letter style – sometimes it's even something as simple as the ascender and descender width relative to each other"¹⁶.

L'hommage de Ware à des typographies plus anciennes, rappelant un univers de journaux et magazines aujourd'hui disparus, s'inspire également de publicités telles que celles que l'on pouvait trouver dans le catalogue Sears au début du XXe siècle, ou dans son « jumeau maléfique »¹⁷ le catalogue Johnson Smith & Company. Ces publicités sont largement parodiées dans les différents numéros d'*Acme Novelty Library*, imitant leur mise en page globale, depuis leur police jusqu'aux illustrations qui les accompagnent (**fig. 5**)¹⁸. Chris Ware use donc de la citation de façon

¹⁵ « Il a revisité le titre de une, habituellement immuable, en rejetant toute trace de la police Bookman standard (...) Le seul indice du "Style Times" officiel sur la couverture était le logo en Old English Times, attaché à la une. Ware a remplacé le logo contemporain par une version bien plus ancienne. (...) Il est si attaché au moindre détail de l'art commercial rétro qu'il savait bel et bien que la version Old English plus ancienne (obsolète depuis longtemps) avait un chouïa plus de fioritures calligraphiques que la nouvelle version, un tout petit peu simplifiée » (S. Heller, « Smartest letterer on the planet », dans *Eye* 45.12, 2002, p. 20).

¹⁶ « Cependant, en plus de son instinct, Ware s'inspire de l'ère Victorienne, de l'Art Nouveau, et d'une multitude de styles d'affichage commerciaux du dix-neuvième et début du vingtième siècle. En particulier, il emprunte à de vieilles partitions musicales, des magazines, des publicités, des couvertures de disques, et des étiquettes de fruits et de cigares. "Je n'arrête pas de plagier toutes sortes de choses", admet-il, "surtout quand quelque chose m'affecte émotionnellement, pour des raisons de couleur, de composition, de style typographique... Parfois il s'agit même de quelque chose d'aussi simple qu'une correspondance entre la largeur de l'ascendant et celle du descendant » (*Ibid.*, p. 23).

¹⁷ « *It's sort of the evil twin of the Sears Catalog, (...) promising you naked women and cigarettes* », (« C'est un peu comme le jumeau maléfique du Catalogue Sears, (...) qui vous promet des femmes nues et des cigarettes », déclare Ware (D. Raeburn, *The Imp* 1.3, 1999, p. 15). On trouve en bas de la même page un exemple de détournement d'une publicité du catalogue.

¹⁸ Pour une comparaison entre les dessins de Ware et les sources dont il s'est fortement inspiré, voir S. Bréan, « *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth: a Hall of Mirrors* », Mémoire de maîtrise non publié,

détournée, le plus souvent dans un double but esthétique et parodique. Comme le note Emma Tinker, ces fausses publicités, auxquelles on peut aussi trouver un aspect nostalgique, vont de pair avec une « appropriation parodique du ton condescendant et ridiculement joyeux » des publicités des années 1950¹⁹ ; elles sont également une sorte d'hommage grinçant aux publicités que l'on trouve habituellement en dernière page des fascicules de *comics*.

Les couvertures de l'*Acme Novelty Library* n'offrent quant à elle pas systématiquement de commentaire sur le modèle dont elles s'inspirent plus ou moins largement²⁰ et leur choix semble s'appuyer principalement sur des critères esthétiques. En revanche, les titres mêmes qu'utilise Ware – *Jimmy Corrigan, The Smartest Kid on Earth*, *Acme Novelty Library* et *Acme Novelty Rainy Day Saturday Afternoon Fun Book* – sont autant de renvois entre parodie et hommage aux comics de super-héros et ouvrages pour enfants auxquelles ses œuvres sont encore parfois rattachées. Samuel Bréan y voit également une allusion à l'impression de fragilité, voire de futilité des sentiments humains, qui se dégage des récits de Ware :

*Ware's use of the title [Acme Novelty Library] is thus ambitious in an ironic way, as the third word of the title shows. "Novelty" represents a claim to present new, exciting things: it refers to the pages which appeared in magazines or comic books and advertised new gadgets with catchy taglines. These items were in most cases, useless. Ware thus points to the fragile nature of his work*²¹.

Il est donc difficile de trancher sur la volonté de l'auteur et ses motivations en citant graphiquement les publicités d'un autre siècle. Bruno Lecigne, en commentaire d'un ouvrage d'Yves Chaland, écrivait en 1983 :

Le pastiche, ici, se double d'une volonté de restitution ironique, mettant parodie, exercice de style, citation, imitation à contribution. De la sorte, cette multiplication des attitudes et des niveaux d'interprétation crée une incertitude d'où naît la

Université Michel de Montaigne, 2001, pp. 153-158. Nous n'avons pas trouvé d'autre étude sur ce travail de détournement, lequel est pourtant du plus grand intérêt.

¹⁹ E. Tinker, « Identity and Form in Alternative Comics, 1967-2007 », thèse de doctorat. University College of London, 2009.

²⁰ Une exception notable est la couverture du numéro 8. Voir D. Raeburn, *Chris Ware, Op. cit.*, p. 57.

²¹ « L'utilisation par Ware du titre [*Acme Novelty Library*] est donc ambitieux mais de façon ironique, comme le montre le troisième mot qui le compose. "Novelty" (nouveauté) est la prétention de présenter des choses innovantes et excitantes : cela réfère aux pages qu'on pouvait trouver dans les magazines ou les *comic books*, qui promouvaient de nouveaux gadgets avec des slogans accrocheurs. Ces objets étaient le plus souvent inutiles. Ware attire ainsi l'attention sur la nature fragile de son travail » (S. Bréan, « *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth: a Hall of Mirrors* », art. cit., p. 5).

mystification : le lecteur est incapable de déterminer à quel plan de lecture se situe le produit artistique²².

Cette même multiplication des niveaux se retrouve chez Chris Ware, qui laisse le soin à son lecteur de lire la couverture de ses ouvrages ironiquement ou avec nostalgie.

Qualités et usages du texte

L'utilisation de la typographie par Ware va cependant bien plus loin que les exemples que l'on peut trouver en couverture de ses ouvrages, et ne s'arrête pas non plus à la simple copie ou citation de sources préexistantes. L'auteur a ainsi recours à des mises en pages audacieuses, qui laissent autant de place au texte qu'à l'image, quand elles ne cèdent pas au premier certains des attributs de la seconde. Une page de *Quimby the Mouse*, intitulée « *I'm a Very Generous Person* »²³ (fig. 6), illustre cet usage, que l'on retrouve dans beaucoup des premiers travaux de l'auteur. A son propos, Eugene Paul Kannenberg écrit :

*[In this page, the text becomes] diagrammatically directive in both narrative and meta-narrative fashions; the placement of lexias acts to guide the reader's gaze across the page in a specific direction in order to read various elements in a particular order, and the appearance or placement of lexias on the page serves to reflect thematically on characters or events in the narrative*²⁴.

L'analyse de Kannenberg démontre non seulement le talent de metteur en page de Chris Ware, et la diversité des procédés auquel il a recours pour faire figurer le texte sur la page, mais aussi le sens qu'a cette mise en page : il ne s'agit pas ici de décoration gratuite mais d'un apport réel, *via* le texte et ses aspects visuels, à la signification narrative de cette planche.

²² B. Lecigne, *Les Héritiers d'Hergé*, Bruxelles : Magic Strip, 1983, p. 109.

²³ *Acme Novelty Library* 4, p. 14. Republiée dans *Quimby the Mouse*, p. 56.

²⁴ « [Sur cette page, le texte devient] directif diagrammatiquement, dans un sens à la fois *narratif* et *méta-narratif* : le placements des lexias a pour but de guider le regard de lecteur à travers la page dans une direction spécifiquement, pour qu'il lise divers éléments dans un ordre précis. L'apparence et le placement des lexias sur la page commente en outre thématiquement sur les personnages ou les événements de la narration » (E. P. Kannenberg, « *Graphic Text, Graphic Context : Interpreting Custom Fonts and Hands in Contemporary Comics* » dans *Illuminating Letters – Typography and Literary Interpretation, Op. cit.*, p. 181).

Jimmy Corrigan (2000) ne comporte pas de citations visuelles ou de mises en page semblables à celles qui viennent d'être évoquées, mais l'œuvre témoigne également des compétences typographiques de l'auteur. Pour paraphraser Kannenberg à ce sujet, la façon qu'a Ware de considérer le texte au sein de son œuvre la structure dans son ensemble²⁵. Kannenberg écrit également :

*Text reads as an image in Ware's comics (...) His comics can present simultaneous narrative strands by combining text and image in non-traditional designs. In his long narratives, Ware brings together many different strategies of reference between visual elements both within and across comics pages, exploring the narrative potential of the comics form*²⁶.

Afin d'apprécier l'usage innovant que fait Ware du texte au sein de *Jimmy Corrigan*, il convient tout d'abord de considérer les fonctions habituelles du texte dans la bande dessinée. Kannenberg distingue trois types de relation entre le texte et la narration dans une bande dessinée :

(1) Narrative qualities, including the ways the text's position within compositions influences the order in which discrete units combine into an aggregate narrative whole. (2) Metanarrative qualities, including the way the appearance of text can enhance the narrative in areas such as timing, characterization, or theme, as opposed to plot or structure. (3) Extranarrative qualities, including the ways that factors like text design and larger publication design can signify for the reader the type of story, regardless, of that story's specific narrative content. These factors, which lie outside of the story proper, identify a work either as an example by a particular creator or of a certain title or genre²⁷.

Plusieurs autres chercheurs vont dans le même sens ; c'est le cas de Paul Gutjahr et de Megan Benton : « *The narrative qualities of lettering, such as placement within and across compositions on the page, influence the acquisition of information by the reader in flexible, fluid ways. Metanarrative qualities comment to varying degrees on a given work in areas such as*

²⁵ E. P. Kannenberg, « *Form, function, fiction : Text and image in the comics narratives of Winsor McCay, Art Spiegelman, and Chris Ware* », art. cit., p. 173.

²⁶ « Le texte se lit comme une image dans les bandes dessinées de Chris Ware (...) Ses bandes dessinées peuvent afficher plusieurs fils narratifs simultanément en combinant image et texte de façon non conventionnelle. Au sein de ses récits plus longs, Ware associe de nombreuses stratégies de référencement d'éléments visuelles, sur la même page mais également entre plusieurs planches, explorant ainsi le potentiel narratif du médium » (*Ibid.*).

²⁷ « (1) Les qualités *narratives*, ce qui inclut les façons dont la position du texte au sein de la composition influence l'ordre dans lequel de discrètes unités s'associent en un groupe narratif cohérent. (2) Les qualités *metanarratives*, ce qui inclut la façon dont l'apparence du texte peut souligner la narration en termes de rythme, de caractérisation, ou de thème, au lieu de l'intrigue ou de la structure. (3) Les qualités *extranarratives*, ce qui inclut les façons dont l'aspect visuel du texte, et du livre, indiquent au lecteur à quel *type* d'histoire il a à faire, sans tenir compte du contenu narratif spécifique de l'histoire. Ces facteurs, qui ne concernent pas le récit en tant que tel, identifient une œuvre comme exemplaire d'un certain créateur ou appartenant à un certain titre ou genre » (*Ibid.*, p. 25).

timing, characterization, and theme »²⁸ ; ou d'Ann Miller, qui écrit que la bande dessinée emploie cinq types de texte : « *The peritext, to be found on the covers and fly leaves, the narrative voice-over or récitatif, the dialogue, the sound effects or onomatopées, and any texts which exist within the fictional world* »²⁹. Elle ajoute que l'intégration ou la séparation d'un texte par rapport à l'image dépend de son statut par rapport à la narration dans son ensemble³⁰. Lawrence Abbott, de façon plus oblique, applique les mêmes types de distinctions : « *Traditionally, there are three main types of language in comic art: narration, dialogue and sound effect; and each adheres to its own distinct visual form in the panel* »³¹. Ces distinctions, qui peuvent sans doute être appliquées à des bandes dessinées où le texte n'apparaît qu'à l'intérieur de cartouches narratifs ou de bulles de dialogue, trouvent leurs limites dans des œuvres plus expérimentales sur ce point, comme *Jimmy Corrigan*. La fortune critique concernant le texte dans la bande dessinée étant assez pauvre – alors que des œuvres comme *Jimmy Corrigan* démontrent à la fois la potentialité du médium en la matière, et les possibilités d'analyse qui en découlent – nous nous bornerons ici à nous pencher sur des exemples explicitant les deux premiers types de relations relevés par Kannenberg³².

Les deux premières qualités que Kannenberg dénombre sont, au sein de *Jimmy Corrigan*, souvent liées, le rythme de la narration et son contenu étant en réalité fréquemment indissociables. Kannenberg qualifie d'ailleurs les pages de l'auteur de totalité visuelle-littéraire : « *A closed system in which the various elements both act in their traditional representative fashions and, through their spatial juxtaposition, participate in creating larger units of meaning* »³³. La juxtaposition spatiale du texte et de l'image est également

²⁸ « Les aspects narratifs du lettrage, comme le placement sur et à travers les compositions de la page, influencent l'acquisition d'information par le lecteur de façon fluide et flexible. Les aspects métanarratifs commentent, de façon plus ou moins nette, sur le rythme, la caractérisation ou le thème d'une œuvre donnée » (P. C. Gutjahr et M. L. Benton, « Bridge Six », art. cit., p. 163).

²⁹ « Le péritexte, que l'on trouve sur les couvertures et les rabats, la voix-off narrative ou *récitatif*, le dialogue, les effets sonores ou *onomatopées*, et tous les textes qui existent dans le monde fictionnel » (A. Miller, *Reading Bande Dessinée*, Op. cit., p. 97).

³⁰ *Ibid.*

³¹ « Traditionnellement, il y a trois principaux types de langage dans l'art de la bande dessinée : la narration, le dialogue et les effets sonores. Chacun a sa propre forme visuelle à l'intérieur de la case » (L. L. Abbott, « *Comic Art: Characteristics and Potentialities of a Narrative Medium* », dans *Journal of Popular Culture* 19.4, 1986, p. 156).

³² Nous reviendrons cependant sur d'autres aspects du texte dans la section suivante.

³³ « Un système clos, dans lequel les différents éléments remplissent à la fois leur fonction représentative traditionnelle, et, de par leur juxtaposition spatiale, participent à la création d'unités de sens plus grandes ». E. P. Kannenberg, « *Form, function, fiction: Text and image in the comics narratives of*

étudiée par Thierry Groensteen, qui note : « Bien qu'on n'ait guère l'habitude de la considérer ainsi, la bulle fait partie des espaces constitutifs de la bande dessinée – de même que les cartouches enfermant un texte narratif, que je désigne, avec quelques autres, comme les *récitatifs* »³⁴. Et, plus loin : « La bulle est peut-être le seul élément du dispositif paginal sur lequel le regard s'arrête à coup sûr (...) Elle est un point d'ancrage, un passage obligé. Dès lors, la lecture peut être dans une certaine mesure dirigée, conduite par le réseau que tissent à travers la page les positions occupées par les bulles successives »³⁵. Ces remarques s'appliquent tout aussi bien aux *récitatifs*, et aux textes qui ne contiennent pas de supplément visuel³⁶ puisque, toujours selon Groensteen, « il arrive parfois que le texte ne soit pas serti, les mots étant alors accueillis à l'intérieur de l'espace représentatif sans que le domaine de l'écrit et de l'iconique soient explicitement démarqués »³⁷.

L'emploi des dialogues dans *Jimmy Corrigan* obéit en majorité aux codes du genre, et ne se démarque pas des pratiques habituelles en bande dessinée. On peut noter néanmoins une exception, située entre le dialogue véritable et le *récitatif*. Dans le premier tiers du récit, alors que Jimmy s'est fait renverser par un camion et se fait soigner à l'hôpital, son père lui demande s'il a parlé de lui à sa petite amie. Jimmy répondant par l'affirmative, son père lui demande alors ce qu'elle a dit. Après une case silencieuse, la séquence jusqu'ici uniforme dans les couleurs aussi bien que dans les postures des personnages change radicalement (**fig. 7**). Cette case est particulière à deux égards : d'une part, à part les mots « *Uh I guess* », les paroles de Jimmy viennent se placer sous la case, à la position qui est habituellement celle du *récitatif*³⁸. Par ailleurs, ces trois mots sont placés de part et d'autre de Jimmy, à la fois dans des bulles mais aussi en lettres capitales, en blanc alors que le fond de la case est rouge. L'effet est frappant, et rappelle une case survenue trois pages auparavant, lorsque le

Winsor Mc Cay, Art Spiegelman, and Chris Ware », art. cit., p. 178. Et quelques lignes plus bas : « *Ware produces comics text which functions both grammatically and pictorially, reinforcing or otherwise commenting on the images* » (« Ware produit un texte de bande dessinée qui fonctionne à la fois grammaticalement et picturalement, renforçant ou commentant les images »).

³⁴ T. Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, pp. 79-80.

³⁵ *Ibid.*, p. 95.

³⁶ Par « supplément », nous entendons le contour d'une bulle pour un dialogue, le tracé d'un cartouche pour un *récitatif*.

³⁷ *Ibid.*, p. 80.

³⁸ Renvoyant par là à une tradition des bandes dessinées du début du XXe siècle qui figuraient le dialogue ainsi au lieu de le placer dans des bulles (**fig. 8**).

père de Jimmy lui demande s'il a une petite amie (fig. 9). Dans les deux cas, cette perturbation dans le flot narratif, à la fois visuelle (la couleur rouge) et textuelle, survient lorsque le père de Jimmy le met dans l'embarras par ses questions. La typographie inhabituelle sert donc à surprendre le lecteur mais aussi à traduire l'état affectif du protagoniste à cet instant précis.

Kannenberg examine deux autres usages de la typographie au fil du récit : le premier étant l'usage de cartouches narratifs de conjonction (de type « *And* », « *But* », « *Thus* »), le second l'apparition, au sein de l'analepse que constitue le récit de James Sr., de cartouches narratifs occupant l'ensemble de la case, et dont la typographie rappelle les inserts de texte utilisés dans les films muets (figs. 10 et 11). Dans le premier cas, Kannenberg écrit :

The picture narratives convey brief incidents, and the conjunctions demonstrate the relatedness of such incidents to each other. Unlike typical comics narrative blocks which float at the top of panels and which form only part of a larger omniscient narrative voice, these conjunctions serve as striking, graphic punctuation on the narrative level, linking not verbal sentences but illustrated events³⁹.

Samuel Bréan décrit ainsi ces « conjonctions » :

There are appoggiaturas of a strange nature: instead of being indications like "On the following morning" or a sentence explaining what happened between the panels, there are mostly simple adverbs or conjunctions like "and," "anyway" or "thus". They appear vertically or horizontally, elaborately crafted in various typographies and colors, and are systematically followed by a period. Ware agrees to mark the passage between two different moments, but he chooses to be ironic in its use of generic indications. They do not have much significance in themselves, but only as functional markers⁴⁰.

Bien que nous souscrivions au point de vue de Bréan, qui voit dans l'usage de ces cartouches une volonté ironique de la part de l'auteur, il ne s'agit cependant sans doute pas de leur seule fonction. En effet, ils peuvent aussi avoir une fonction

³⁹ « Les séquences narratives relatent de brefs incidents, et les conjonctions démontrent la relation entre ces incidents. Alors que les blocs narratifs de bande dessinée flottent conventionnellement en haut des cases et ne forment qu'une partie d'une voix narrative omnisciente plus large, ces conjonctions font office de ponctuation graphique et frappante au niveau narratif, reliant non des phrases verbales mais des événements illustrés » (E. P. Kannenberg, « *Form, function, fiction : Text and image in the comics narratives of Winsor McCay, Art Spiegelman, and Chris Ware* », art. cit., pp. 188-189).

⁴⁰ « Il y a des appoggiatures de nature étrange : au lieu d'être des indications comme "Le matin suivant" ou une phrase expliquant ce qui est arrivé entre les cases, il y a surtout de simples adverbess ou des conjonctions comme "and", "anyway" ou "thus". Elles apparaissent verticalement ou horizontalement, réalisées avec soin dans diverses polices et couleurs, et sont systématiquement suivies d'un point. Ware accepte de marquer le passage entre deux moments différents, mais il choisit d'être ironique dans son usage d'indications génériques. Elles n'ont pas beaucoup de sens en elles-mêmes, et ne sont que des marqueurs fonctionnels » (S. Bréan, « *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth: a Hall of Mirrors* », art. cit., pp. 50-51).

structurante au sein du récit, de la même façon que l'usage du texte dans la planche de *Quimby the Mouse* citée précédemment guidait le lecteur à travers l'espace narratif.

Steven Heller semble aller dans ce sens lorsqu'il écrit :

[Numerous pages of Jimmy Corrigan] typify Ware's belief that words are as important as pictures in progressing the overall narrative. Boldly rendered words such as "thus", "later" and "so" substitute for drawings of particular scenes and characters. Ware's words are signposts along the way towards understanding. The weight of letterforms and the scale of words, in concert with subtle changes in colour and indications of movement, contribute to the overall drama of the exquisitely produced sequences⁴¹.

Un exemple de ces multiples fonctions du récitatif se trouve à la fin du récit (fig. 12). Après avoir appris la mort de son père qu'il venait à peine de rencontrer, et avoir – croit-il – été rejeté par sa demi-sœur, Jimmy rentre chez lui dans un état de profonde détresse. Une série de huit cases sur le côté gauche de la planche montrent en train de comprendre qu'une fois rentré, il n'aura plus rien pour occuper son existence⁴². La présence du récitatif « *And so* », encadrant l'image de Jimmy en pleine détresse dans la rue remplit plusieurs fonctions : tout d'abord, il insiste sur la mise en page de la planche, en répétant de façon textuelle l'agencement des cases de la bande supérieure et de la série de huit cases de la partie gauche. Il guide ensuite le regard, en aidant le lecteur à naviguer à travers une planche où les cases ne se suivent pas de manière conventionnelle (c'est-à-dire en séries de bandes se lisant de gauche à droite et de haut en bas) ; en effet, le mot « *And* » est imprimé à la verticale et sert donc à guider l'œil vers la série de huit cases sur la gauche, au lieu, par exemple, qu'il n'en lise que deux avant de passer à la case du coin inférieur droit⁴³. Enfin, la très

⁴¹ « [De nombreuses pages de *Jimmy Corrigan*] explicitent l'opinion de Ware selon laquelle les mots sont aussi importants que les images pour faire progresser la narration globale. Des mots affichés en gros comme "thus", "later" et "so" se substituent aux dessins de certaines scènes et personnages. Les mots de Ware sont des poteaux indicateurs sur la route vers la compréhension. Le poids de leur tracé, l'échelle de ces mots, de concert avec de subtils changements de couleurs et des indications de mouvement, contribuent à la dramatisation globale de ces séquences élégamment produites » (S. Heller, « *Smartest letterer on the planet* », art. cit., p. 24).

⁴² On notera d'ailleurs que quatre de ces huit cases sont en réalité des bulles de pensées, et devraient donc, dans une bande dessinée plus conventionnelle, contenir du texte. D'autre part, la présence d'un point d'interrogation grandissant dans le coin inférieur droit de ces cases insiste sur la détresse grandissante de Jimmy, et anticipe le cartouche adjacent. De la même façon, les mots « *And so* » ont été anticipés par deux autres cartouches au texte identique mais de corps moins large dans les pages précédentes.

⁴³ On peut néanmoins raisonnablement penser que cette fonction n'est que mineure, puisqu'à ce stade du récit le lecteur aura déjà rencontré de nombreux agencements inhabituels des cases, et n'aura donc probablement pas besoin d'un guide visuel pour lire la planche. Cependant, la présence de ce

grande taille de la typographie souligne l'état affectif de Jimmy, ici écrasé par sa tristesse. Il n'y a donc pas qu'un usage ironique lié à ce cartouche, mais bien une multitude de fonctions s'appliquant aussi bien à la forme du récit qu'à son sens narratif.

Eugene Kannenberg décrit un second type de récitatif, qui vient trouver sa place dans la section de *Jimmy Corrigan* concernant le récit de son grand-père :

Another form of narration that Ware uses in the series' flashback sequences is a third- or first-person narrative voice, presented in cursive handwriting, which "floats" in unadorned lexical units amongst panels on the page. (...) Readers need to "assemble" a sentence over a long series of non-contiguous panels that may be interspersed with scenes of dialogue as well. This narrative technique mandates a non-linear reading strategy that once again demonstrates Ware's use of comics to describe events from multiple points of view in the same space⁴⁴.

Cet usage de la typographie a également plusieurs effets sur la lecture du récit. D'une part, comme Kannenberg le souligne, le rythme de la lecture est ralenti puisque les lecteurs doivent « assembler » une phrase morcelée à travers plusieurs cases ; ce qui est également une façon de faire référence au mode de narration de la bande dessinée, qui est lui-même séquentiel et donc fragmentaire. La police utilisée pour cette partie du récit, que Kannenberg qualifie de « cursive », est elle aussi pertinente, puisqu'elle sépare visuellement le texte des bulles – dont l'apparence est conforme aux standards de la bande dessinée – de celui de ces récitatifs qui rapprochent *Jimmy Corrigan* d'œuvres plus littéraires. Le fait que la police évoque une écriture « manuscrite » n'est pas non plus innocent, puisque l'on apprendra à la fin de cette longue séquence qu'il s'agissait des souvenirs du grand-père de Jimmy racontés oralement à sa petite-fille. L'écriture est donc un substitut de la voix de James Sr. ; Ware a recours à cette typographie pour donner un caractère subjectif à la narration,

cartouche vient renforcer, par un réflexe de l'œil, ce cheminement que le lecteur aurait pu comprendre seul.

⁴⁴ « Une autre forme de narration que Ware utilise dans les séquences analeptiques de la série est une voix narrative à la première ou troisième personne, présentée sous forme d'écriture manuscrite cursive, qui "flotte" sous forme d'unités lexicales sans ornements sur les cases de la page. (...) Les lecteurs doivent "assembler" une phrase au fil d'une longue série de panels non contigus, qui peuvent être également interrompus par des scènes de dialogue. Cette technique narrative demande une stratégie de lecture non-linéaire, qui démontre encore une fois l'usage par Ware de la bande dessinée pour décrire des événements depuis plusieurs points de vue dans le même espace » (E. P. Kannenberg, « *The Comics of Chris Ware: Text, Image, and Visual Narratives Strategies* », dans *The Language of Comics: Word and Image*, sous la direction de R. Varnum et C. Gibbons, Jacksonville, University Press of Mississippi, 2002, p. 189).

comme on peut distinguer à un discours des qualités personnelles – le timbre de la voix, l'intonation, *etc.*

Chris Ware, au fil de ses œuvres, utilise donc le texte et son apparence typographique de manière très diverse, et pour des buts et effets distincts. Comme l'écrit Kannenberg : « *In his comics, (...) the deliberate design of the text—in grammatical reference as well as the reference invoked by placement and appearance—allows for ever-expanding possibilities for text/image relationships upon the comics page* »⁴⁵. John Barber ajoute :

*It's easy for some to dismiss Ware's stylistic tricks [... as] overtly fancy (...), that's missing the essential quality of Ware's work: that these tricks aren't being applied to the sort of comics we're used to—they're applied to an altogether different way of looking at the medium, and in that way they're all-important. They provide a bridge between comics-as-literature and comics-as-graphic-design*⁴⁶.

Chris Ware montre, si cela était nécessaire, que le lettrage dans la bande dessinée peut être aussi significatif que l'image dans son apport à la narration tout comme dans sa structure, malgré le fait que de nombreux auteurs de bande dessinée n'exploitent pas autant ses possibilités.

Typographie du narrateur

Chris Ware profite également des potentialités du texte en bande dessinée pour interroger de façon complexe certaines habitudes narratives du médium, à commencer par l'identité du narrateur. Il a produit de nombreuses planches dans lesquelles le texte narratif pouvait avoir différents aspects, voire même faire partie intégrante du dessin : il faudrait dans ces exemples – par exemple les séquences incluant le récit du grand-père de Jimmy – admettre une co-présence, ou une collaboration du monstre et du récitant. Or Thierry Groensteen, lorsqu'il analyse la narration de *Jimmy Corrigan*, ne semble pas arriver à cette conclusion :

⁴⁵ « Dans ses bande dessinées, (...) la conception délibérée du texte – ses références grammaticales aussi bien que les références invoquées par son placement et son apparence – laissent entrevoir des possibilités de plus en plus grandes pour les relations entre texte et image sur la page de bande dessinée » (*Ibid.*, p. 192).

⁴⁶ « Il est tentant de qualifier les astuces stylistiques de Ware (...) [d]'exagérément fantaisistes (...), ce qui est une manière de ne pas voir la qualité essentielle du travail de Ware : ces astuces ne sont pas appliquées au type de bande dessinée dont nous avons l'habitude ; elles sont appliquées à une façon de considérer le médium complètement différente, et c'est en cela qu'elles sont si importantes. Elles fournissent un passage entre la bande dessinée en tant que littérature, et la bande dessinée en tant que conception graphique » (J. Barber, John, « *Quimby the Mouse* », sur [John Barber Comics](#), 2003, en ligne (version archivée), consulté le 21 septembre 2011).

On peut observer que Ware adopte successivement trois stratégies énonciatives différentes. Dans le récit de la vie de Jimmy, le récitant n'intervient que parcimonieusement, pour des notations de régie ou pour indiquer, d'un mot, sur un mode propre à l'auteur, les articulations logiques entre les scènes (« *Mais* », « *Et donc* », « *Ainsi* », etc.). Dans les autres parties, en revanche, le récitant est tantôt en retrait, tantôt très interventionniste, ponctuant l'action de ses commentaires et narrant au présent ces événements situés dans un passé déjà lointain (la fin du XIXe siècle) : « *Aujourd'hui, M. William Corrigan (47 ans) se trouve...* », etc. Enfin, une longue séquence de 43 pages est racontée à la première personne par l'enfant qu'était, à cette époque, le grand-père de Jimmy, lequel accède donc, pour cette partie seulement, au rang de narrateur actorialisé – seul des quatre Corrigan successifs à avoir ce privilège. Il semble que ce récit rétrospectif, portant sur certains événements de son enfance (« *Je crois qu'à l'époque, je n'ai pas compris grand-chose à cet après-midi-là...* »), soit fait en réponse aux questions de sa petite-fille Amy⁴⁷.

Les « trois stratégies » qu'énumère Groensteen ne nous paraissent pas être uniquement énonciatives : en premier lieu, les « notations de régie » qu'il évoque au sujet du récit principal ne se limitent pas à des articulations logiques, et n'ont d'ailleurs pas qu'une fonction narrative. L'on reprendra à cet égard l'une des dernières pages du livre, analysée plus haut (**fig. 12**), dans laquelle les récitatifs soulignent ironiquement un lien logique qui peut paraître superflu – l'image seule suffit au lecteur pour comprendre que Jimmy descend du train et rentre à pied chez lui –, tout en insistant par leur taille sur l'état émotionnel du protagoniste, et, accompagnés de la mise en page de la planche – et donc du narrateur – guident l'œil vers la case du coin inférieur gauche. En d'autres termes, dans cette planche, le récitatif semble remplir à la fois les fonctions du récitant, du monstateur et du narrateur.

En second lieu, il est étrange de distinguer deux récitants différents pour le récit qui se déroule à la fin du XIXe siècle. Il serait plus intéressant d'approcher ce récit sous un autre angle, et de parler d'effet de recontextualisation : le récitant, que l'on croyait neutre, se révèle soudain être James, le grand-père de Jimmy, qui « accède (...) au rang de narrateur actorialisé ». Un changement de pronom – James s'exprime d'abord à la troisième personne du singulier, puis à la première – n'est sans doute pas suffisant pour parler de deux récitants différents, d'autant plus que l'on retrouve un ton et un champ lexical similaire dans les deux cas.

⁴⁷ T. Groensteen, *Bande dessinée et narration*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 130.

Enfin, la théorie de Groensteen est insatisfaisante en ce qui concerne les questions de focalisation. Pour lui, la focalisation interne peut, en bande dessinée, se faire par le récitant (qui rapporte les pensées et les émotions du personnage sur le mode du discours indirect), par le narrateur (utilisant notamment les bulles de pensée), ou par le monstateur, traduisant la pensée en images. Ces trois modes sont présents dans *Jimmy Corrigan*, mais pas de façon aussi clairement délimitée : ainsi, dans certains cas, il est difficile de savoir qui, du récitant, du monstateur ou du narrateur montre au lecteur ce que pense et ressent le personnage (figs. 9, 13 et 14). C'est par ailleurs ce que note Jacques Samson, à l'occasion de son analyse d'une planche de *Jimmy Corrigan* (fig. 15) :

A travers les quatre cases serrant de près le personnage de Jimmy, une furtive présence corporelle se déplace dans la page. Jimmy l'observe intensément mais elle demeure à peine visible pour nous. Pourquoi cette restriction de vue ? (...) C'est que le point de vue de la lecture oscille, dans cette planche, entre une perception objective de l'événement et sa perception subjective, à travers le regard de Jimmy⁴⁸.

L'usage de la focalisation interne est simple à délimiter dans le cas des bandes dessinées autobiographiques, où les trois instances se confondent, mais il est plus complexe de se prononcer dans le cas de bandes dessinées fictionnelles, d'autant plus lorsque leur construction est complexe comme c'est fréquemment le cas chez Chris Ware.

Le texte comme révélateur métaleptique

En outre, et pour terminer, l'instance narrative est d'autant plus difficile à identifier clairement dans l'œuvre de Ware que celui-ci a plusieurs fois recours à des effets, soit de recontextualisation, soit métaleptiques⁴⁹.

Dans *Jimmy Corrigan*, la division du récit en différents chapitres et différentes temporalités est propice à une narration fragmentaire et multiple, et l'auteur a déclaré dans un entretien qu'il n'y avait pas de narrateur à proprement parler dans la bande

⁴⁸ J. Samson, « Micro-lecture 2 : Le regard furtif de Jimmy », dans *Chris Ware – La bande dessinée réinventée*, sous la direction de B. Peeters et J. Samson, Bruxelles, « Les Impressions Nouvelles », 2010, p. 150.

⁴⁹ Selon la définition qu'en a donnée Gérard Genette, la métalepse survient « lorsqu'un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur » (dans *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 58).

dessinée, simplement la main de l'auteur montrant le récit au lecteur⁵⁰. Pourtant, plusieurs segments de *Jimmy Corrigan* remettent en question la logique de la narration, et présentent des effets de recontextualisation en venant remettre en question, à plusieurs reprises, l'identité de l'instance narrative du récit.

Ainsi, une séquence dans le premier tiers du récit présente une scène se déroulant *a priori* pendant la guerre de Sécession et met en scène un personnage jusqu'alors inconnu (**fig. 16**). On y voit ce soldat se tirer dans la main, pour pouvoir ensuite être déclaré invalide et quitter du champ de bataille. Cette séquence est cruciale quant aux problèmes narratifs du récit, puisqu'elle contredit une autre séquence, située bien plus tard dans l'ouvrage, dans laquelle William, l'arrière-grand-père de Jimmy, demande à son fils de lui dire qui a gagné la bataille de Shiloh et comment il y a perdu un doigt. James lui récite alors ce que William lui a raconté de l'épisode, à savoir qu'il se serait blessé en attaquant un soldat ennemi (**fig. 17**). La vraie version des événements n'est donc jamais connue de James ni d'aucun autre personnage, et n'est présentée qu'aux yeux du seul lecteur, par un narrateur inconnu. Remarquons d'autre part que cette voix narrative (présentée sous la forme d'une écriture cursive) n'intervient que dans la partie du récit racontée par James ; on peut donc présupposer que c'est également lui qui raconte la séquence de la bataille de Shiloh, bien qu'il ne l'ait pas vécue et n'ait aucun moyen de savoir que ce que son père lui raconte est une vision fantasmée des événements. C'est ce point en particulier qui pose problème, puisque l'identité du narrateur de cette courte séquence demeure floue, et qu'il est impossible de l'attribuer à James ou à son père sans créer un paradoxe logique. Ce type de paradoxe survient plusieurs fois pendant cette partie de *Jimmy Corrigan* : ainsi, James en tant que narrateur semble raconter sa propre histoire mais s'arrête parfois pour considérer des personnages secondaires, comme lors d'un épisode où des amis de William, ainsi qu'un docteur, viennent l'assister pour les funérailles de sa mère (**figs. 18 et 19**). On pourrait donc légitimement penser que, dans cette partie du récit, nous sommes faces à un narrateur omniscient, typique de la littérature écrite et ne présentant pas de problème particulier. Pourtant, vers la fin de cette partie du récit, après plusieurs pages sans

⁵⁰ G. Groth, « *Understanding Chris Ware's Comics* », dans *The Comics Journal* 200, 1997, p. 141.

intervention narrative, on retrouve la même typographie, le même type de vocabulaire, mais prêté cette fois-ci à une voix à la première personne du singulier (**fig. 13**). Dès lors, on peut se demander si James a inventé, ou reconstruit, des épisodes auxquels il n'a jamais assisté. Une séquence, où il se représente en pyjama en plein milieu de l'Exposition universelle, est très révélatrice à cet égard : « *I have to continually remind myself to keep such details straight. Besides, these bits and pieces of memory have been floating around in my mind for my whole life... I can't be expected to remember them all* »⁵¹, déclare-t-il. Elle est d'autant plus révélatrice qu'à la vue de cette phrase, on comprend que non seulement James fait office de narrateur dans cette partie, mais que c'est aussi lui qui montre les images au lecteur, avec ce que cela implique d'erreurs factuelles. On se rappelle à cette occasion les propos de Genette dans *Figures III* :

Transgression plus forte encore, le changement de personne grammaticale pour désigner le même personnage : (...) ainsi, dans *Jean Santeuil* [roman inachevé de Marcel Proust, débuté en 1895 et publié en 1952], le héros passe-t-il inversement du « il » au « je ». (...) On sait que le roman contemporain (...) n'hésite pas à établir entre narrateur et personnage(s) une relation variable ou flottante, vertige pronominal accordé à une logique plus libre, et à une idée plus complexe de la « personnalité »⁵².

Le récit de l'enfance de James achève sa mise en abyme lorsque, arrivé à sa conclusion, le lecteur découvre que toute cette séquence était un récit oral de James à sa petite-fille Amy, dans le cadre d'un projet scolaire (**fig. 20**). C'est ce point précis qui catégorise cet emboîtement de séquences comme paradoxe narratif : si l'histoire que l'on vient de lire est orale, alors des détails comme James se représentant en pyjama n'ont pas lieu d'être. D'un autre côté, les passages à la première personne semblent indiquer que James est bien en train de raconter cette histoire à quelqu'un. La question de savoir si ce quelqu'un est le lecteur ou Amy est néanmoins probablement insoluble et, si elle soulève de nombreuses questions sur la logique narrative du récit, ces problèmes ne gênent pas outre mesure la progression de l'histoire.

⁵¹ « Je dois sans cesse faire attention à corriger de tels détails. De plus, ces miettes de mémoire ont flotté toute ma vie dans mon esprit... On ne peut pas s'attendre à ce que je me souvienne de chacune d'entre elles ».

⁵² G. Genette, « Discours du récit – essai deméthode », dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 253-254.

Un autre effet cette fois-ci métalectique se retrouve à plusieurs reprises, dans les inserts qui viennent interrompre le récit en appelant le lecteur à construire des modèles réduits en papier. On en trouve un premier exemple au début de l'ouvrage, au milieu d'une séquence qui raconte plusieurs rêves de Jimmy (figs. 21 et 22). Comme le note Thomas Bredehoft, cette page est métalectique en bien des aspects :

Here the zootrope directions, which are hand-lettered by Ware in a style intended to visually recall the printed instructions of this sort of paper toy, turn out to be interlinked with Jimmy's own internal monologue and the speech of the flight attendant. Although visually presented as construction instructions, the text serves to collapse at least the distance between narrative voice and character voice. Again, the problem of distinguishing between Ware as author on the one hand and the narrator of Jimmy Corrigan on the other is made especially difficult because Ware not only draws all the images but hand-letters virtually all of the text, and the constant visual evidence of the author's hand at work seems to minimize the distance between author and narrator⁵³.

Cette page révèle donc la volonté de Ware de brouiller les limites entre narrateur et personnage. On notera par ailleurs que la remarque de Bredehoft sur le lettrage du texte tient pour le zootrope, mais pas pour un des deux autres inserts présents dans *Jimmy Corrigan*, à savoir des cartes de la ville de Waukosha, où, la typographie utilisée n'est plus manuscrite mais tapuscrite, ce qui paraît amplifier la distance entre l'auteur et le narrateur au lieu de la diminuer comme auparavant.

On retrouve cependant le même double effet de distanciation entre l'auteur et le narrateur et de rapprochement entre le lecteur et les personnages du récit avec les pages 206 et 207 de *Jimmy Corrigan*. Il y figure un modèle de la maison où James a passé son enfance, que le lecteur peut découper et assembler ; des instructions, tapées et non manuscrites (comme pour les cartes de Waukosha), le guident dans ce but (figs. 23 et 24). Cependant, comme le fait remarquer Thomas Bredehoft, la syntaxe du texte ainsi que son vocabulaire l'apparente plus à l'époque de l'enfance de James qu'à la nôtre, rapprochant ces pages de l'univers fictionnel du livre, comme le

⁵³ « Ici, les instructions du zootrope, qui sont écrites à la main par Ware dans un style censé rappeler visuellement les instructions imprimées de ce genre de jouets en papier, se révèlent être liées au monologue intérieur de Jimmy, et au discours de l'hôtesse de l'air. Même s'il est visuellement présenté comme les instructions de montage du jouet, le texte sert à faire s'effondrer, au minimum, la distance entre la voix narrative et celle du personnage. Une fois encore, distinguer Ware comme auteur d'une part, et comme narrateur de *Jimmy Corrigan* d'autre part, est rendu particulièrement difficile par le fait que Ware ne dessine pas seulement les images mais trace également tout le texte. La preuve visuelle constante de la main de l'auteur au travail semble minimiser la distance entre auteur et narrateur » (T. Bredehoft, « *Multidimensionality, and Time: Chris Ware's Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth* », dans *Modern Fiction Studies* 52.4, 2006, p. 889, note 22).

permettait l'insertion du zootrope : l'énonciateur fait ainsi référence à un possible « agrandissement pantographique ou électrostatique » des figures du modèle, des principes d'agrandissement aujourd'hui technologiquement dépassés⁵⁴. Bredehoft poursuit en soulignant que les instructions ont pour contexte explicite l'ouvrage, et y font référence sous le terme de « *novella* » (un roman court) : « *Where the model zootrope at the beginning of the book served to open up the possibility of reader-character identification (as readers could construct the same model as Jimmy), no such identification is possible here, as none of the characters engage in building these models* »⁵⁵. Pour Bredehoft, le lien n'est plus ici entre le lecteur et le personnage, mais entre le lecteur et l'auteur lui-même, d'autant plus que Ware a lui-même réalisé son modèle pour s'en servir comme référence pour ses dessins⁵⁶.

Cette double page présente au moins deux autres paradoxes logiques, aussi bien au niveau narratif que matériel. D'une part, et comme le rappelle Bredehoft, ces deux pages sont les seules à être numérotées de tout l'ouvrage ; mais la page 206 est un recto, et la page 207 un verso, ce qui va à l'encontre des conventions de pagination⁵⁷. De plus, les éléments du modèle se situant de part et d'autre des deux pages, il est matériellement impossible de le construire, à moins de photocopier les pages. Enfin, le lecteur attentif remarquera sur la page 207 un élément qui n'a rien à faire dans la construction d'une maison, et qui est pourtant présenté comme partie intégrante du modèle : des sauterelles disproportionnées, légendées « *imaginary giant grasshoppers* ». On retrouve ces sauterelles imaginaires dans un cauchemar de James concernant sa grand-mère plus loin dans le récit (fig. 25). Ainsi, avec ces deux pages, Ware semble s'amuser à un jeu de va-et-vient avec le lecteur, l'éloignant et le rapprochant de la réalité diégétique de *Jimmy Corrigan* à l'envi, jusqu'à nier toute logique aux différents niveaux diégétiques. On en trouve un autre exemple dans les pages du « *Corrigenda* », déjà mentionné, dans lequel Ware mêle un texte de postface, des remerciements, et

⁵⁴ *Ibid.* p. 881.

⁵⁵ « Alors que le modèle de zootrope au début du livre servait à laisser entrevoir la possibilité d'une identification entre lecteur et personnage (puisque les lecteurs pouvaient construire le même modèle que Jimmy), il n'y a pas d'identification possible ici, puisqu'aucun des personnages n'est en train de construire ces modèles » (*Ibid.*).

⁵⁶ Voir D. Raeburn, *Chris Ware, Op. cit.*, p. 73.

⁵⁷ T. Bredehoft, « *Multidimensionality, and Time: Chris Ware's Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth* », art. cit., p. 888, note 16.

de micro-séquences narratives appartenant à la diégèse du récit. Il y a donc ici encore une maîtrise certaine des relations entre texte et image de la part de l'auteur, qui sait déjouer les attentes du lecteur quant au rôle conventionnel du texte en bande dessinée.

Pour finir, on peut trouver dans l'*Acme Novelty* numéro 19 (2008) une autre sorte d'effet métalectique entre différentes diégèses. Ce volume, qui est présenté à la manière d'un magazine de science-fiction des années 1960, promet au lecteur trois nouvelles qui sont en réalité deux chapitres dessinés de *Rusty Brown* et un texte en prose. La première partie du volume est un récit de science-fiction, dont on découvre, à la fin de la lecture, qu'il s'agirait en réalité d'un texte publié par Woody Brown – le père de Rusty – dans sa jeunesse⁵⁸. La transition d'un niveau diégétique à l'autre se fait par une reproduction dessinée du magazine dans lequel la nouvelle a été publiée, *Nebulous*, en particulier sa dernière page et sa couverture (figs. 26, 27 et 28). Les différences de styles graphiques entre cette couverture, le dessin humoristique se situant sous le texte et le style habituel de Ware permettent à l'auteur de souligner ce soudain changement de niveau diégétique.

Tout comme dans *Jimmy Corrigan*, les images présentées au lecteur dans la première partie de ce volume seraient la reproduction dessinée de la voix d'un personnage, cette fois-ci écrite ; cela est particulièrement explicite lorsque, page 9, le texte d'un récitatif vient contredire le dessin se trouvant dans la même case (fig. 29). On y voit une femme aux cheveux bruns pourtant décrite comme rousse ; c'est que, si le texte des récitatifs est bien celui du texte écrit par Woody, les images que voit le lecteur correspondent à sa relecture du texte dans la deuxième partie du volume. En effet, une longue analepse décrit l'histoire d'amour qu'a vécue Woody dans sa jeunesse avec une femme brune, avant de se marier avec sa femme actuelle, qui est rousse. L'indécision de Woody entre ces deux femmes est retranscrite dans le passage de son manuscrit qui décrit son héroïne, tantôt comme rousse et tantôt comme brune ; deux autres passages, pages 31 et 65 de l'*Acme Novelty Library* 19 mettent en image cette indécision (figs. 30 et 31). En outre, certains passages des deux premiers

⁵⁸ Cette révélation est explicitée directement dans le récit par plusieurs pages représentant Woody en train de lire une version textuelle de la bande dessinée dont on vient d'achever la lecture.

chapitres de l'ouvrage se répondent visuellement, comme pour mieux souligner les points communs entre Woody et son héros (pages 3 et 38) (figs. 32 et 33).

A l'instar de *Jimmy Corrigan*, le lecteur assiste donc ici à une sorte d'écroulement des niveaux narratifs, complexité métaleptique qui vient également contredire l'affirmation de Ware selon laquelle seule la main de l'auteur présente le récit au lecteur : cette présence auctoriale peut en réalité se camoufler de bien des façons, et Ware n'hésite pas à exploiter au maximum les possibilités du médium de la bande dessinée dans ce domaine. Il s'agit également de montrer, en manipulant non seulement les conventions de la narration mais aussi l'espace du livre lui-même (le volume étant présenté comme un recueil de nouvelles écrites), à quel point les relations entre texte et image permettent de repenser nos habitudes de lecture. Ces « paradoxes métaleptiques » perturbent la logique de la narration, mais on peut cependant également considérer que c'est précisément ce hiatus dans la logique qui fait à la fois la force et l'intérêt de ces récits.

Conclusion – Multiplicité et potentialité du texte

Ces quelques exemples, parmi les très nombreux que l'on peut trouver dans l'œuvre de Chris Ware, donnent un aperçu des potentialités de la relation entre texte et image en général en bande dessinée, et des capacités du texte en particulier. Alors que l'image – par des variations de style graphique – ou la séquence narrative – par la création de récits pluri-narratifs – ont déjà démontré à quel point elles pouvaient être l'objet d'expérimentations, et ce y compris au sein de bandes dessinées relativement conventionnelles, l'aspect visuel du texte est encore trop souvent uniforme, d'une œuvre et d'un auteur à l'autre.

Des exceptions existent : outre Chris Ware, on peut citer Alison Bechdel, David Mazzuchelli, Alex Baladi ou encore François Ayroles comme autant d'auteurs qui cherchent à utiliser le texte aussi pleinement que possible ; mais ces auteurs restent marginaux dans leur pratique. Est-ce parce qu'en bande dessinée, on considère encore que le texte est assujéti à l'image, et qu'il est le plus souvent optionnel ? Ce serait oublier que, tout comme l'image peut être un texte – au sens narratif du terme –, le texte peut également être une image. Alors que la plupart des ouvrages et articles universitaires cités ici datent du début des années 2000, on est en

droit d'espérer qu'auteurs comme critiques s'intéressent de façon plus systématique à la typographie en bande dessinée : ce qu'elle permet, ce qu'elle a pu accomplir et ce qui reste à théoriser à son propos.