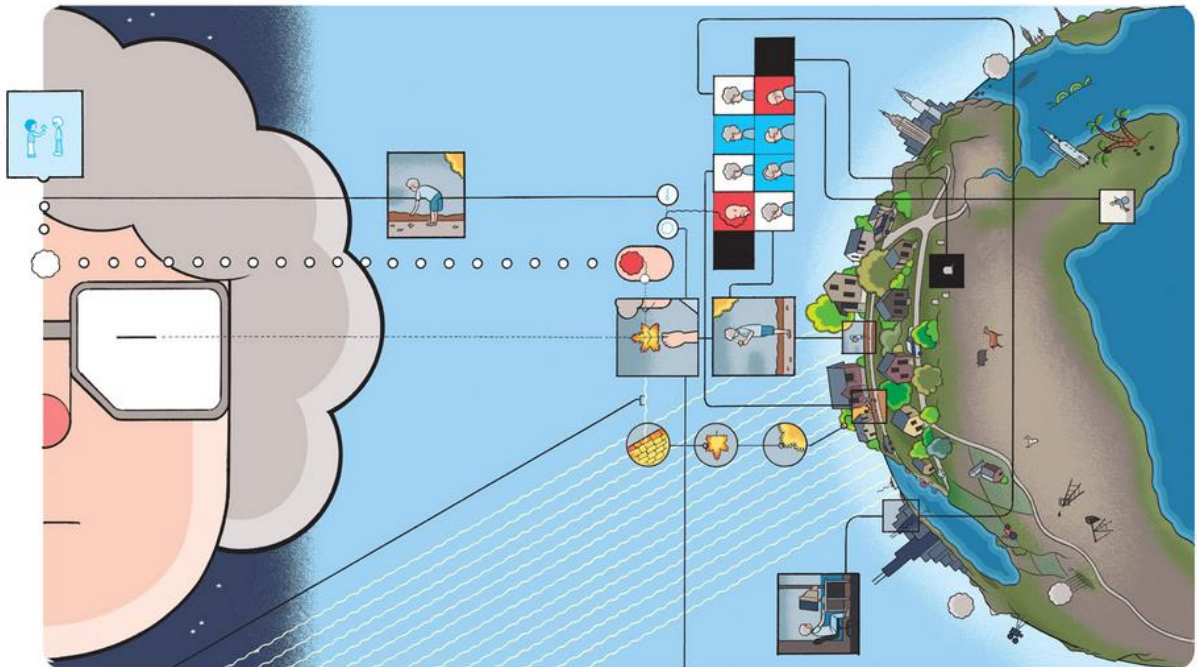


Chris Ware : La lisibilité à bout de souffle



par Ronan Chabrat
Sous la direction de
Frédéric Pâques

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
PARTIE 1 : LA LISIBILITÉ EN BANDE DESSINÉE	8
1.1 La lisibilité comme effort de lecture	8
1.2 La lisibilité comme critère de réussite	8
1.3 La lisibilité comme critère d'accessibilité	9
1.4 Critères de lisibilité	12
1.4.1 <i>Hanselmann versus Ware</i>	12
1.4.2 <i>Ébauche de critères</i>	19
1.4.3 <i>Détour par la linguistique</i>	23
PARTIE 2 : CHRIS WARE, UN AUTRE IDÉAL DE LISIBILITÉ ?	26
2.1 Le lecteur actif	
2.1.1 <i>Actif et passif</i>	26
2.1.2 <i>Vision panoptique</i>	29
2.1.3 <i>« Le lecteur est renvoyé à son propre corps »</i>	31
2.1.4 <i>Vitesse de lecture</i>	33
2.1.5 <i>Le dessin comme écriture</i>	34
2.2 Quel est le public de Chris Ware ?	37
2.2.1 <i>Prérequis</i>	37
2.2.2 <i>« Que faut-il lire d'abord, les textes ou les images ? »</i>	38
2.2.3 <i>Pédagogie</i>	39
2.2.4 <i>Expérimentation et grand public</i>	40
2.2.5 <i>Mérite et épiphanie</i>	43
CONCLUSION	45
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	46
WEBOGRAPHIE	47

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire Frédéric Pâques, ainsi que Carolina Serra, qui ont généreusement donné de leur temps pour me faire des retours avisés, en vue de parachever l'écriture de ce mémoire. Je remercie également Erwin Dejasse et Philippe Capart, qui m'ont aidé à trouver de bonnes pistes de réflexion au tout début de ma recherche.

INTRODUCTION

« Je ne suis plus capable de lire les trucs de Chris Ware. C'est trop compliqué, je suis perdu... Il me faut un putain de manuel. »¹

C'est ce qu'à exprimer, non sans provocation,² l'auteur australien de bande dessinée Simon Hanselmann.³ A ses yeux, la bande dessinée « c'est principalement l'histoire, et la *lisibilité*. (...) Il faut que ça se lise facilement. » Il accorde ainsi une grande part de son succès au fait que ses bandes dessinées soient « faciles à lire. »⁴ Il se dit « homme de gaufrier », c'est-à-dire qu'il privilégie une mise en page à la composition régulière (que l'on nomme « gaufrier ») où les cases sont de tailles identiques et donnent à la planche une allure de grille ou de gaufrier.⁵ Ce type de mise en page se veut discrète, en faveur d'un confort de lecture (de par sa prévisibilité) et d'une mise en avant du récit.

A contrario, un auteur comme Chris Ware privilégie une mise en page *ostentatoire* – qui s'impose à la vue du lecteur de par son effet global spectaculaire – se renouvelant constamment d'un récit à l'autre, si bien qu'il semble avoir fait sien cet aphorisme d'Antonio Altaribba : « Le changement est l'oxygène de la BD ». ⁶ Ce choix de mise en page peut être utilisé à des fins décoratives, mais chez Ware, ce parti pris va de pair avec un degré de complexité narratif rarement égalé en bande dessinée. Il trouve « surprenant que tant de dessinateurs semblent rechercher une lecture rapide, sans égard pour la beauté et la richesse du langage qu'ils utilisent. »⁷ Ses mises en page sautent aux yeux, quitte à troubler le parcours de lecture et à plonger le lecteur dans l'inconfort. La lecture s'en trouve aventureuse, sportive, voire illisible pour certains. Cette complexité se double d'un perfectionnisme et d'une virtuosité esthétique qui ajoute à la stupeur que peuvent procurer ses planches à la première impression.

Franklin Christenson Ware est un auteur nord-américain, né le 28 décembre 1967 à Omaha, dans le Nebraska. Remarqué par Art Spiegelman, Ware collaborera à deux numéros de la revue d'avant-garde *RAW*, en 1990 et 1991. Cette année-là, le jeune dessinateur s'installe à Chicago. Il y entame une collaboration régulière au *New City*, hebdomadaire culturel indépendant. En 1993 paraît, chez Fantagraphics, le premier numéro de *The Acme Novelty Library*, revue d'auteur qu'il conçoit entièrement seul.

¹ Marius Chapuis, *Hanselmann, le dernier diable de Tasmanie*, consultable ici :

https://next.liberation.fr/images/2017/07/14/hanselmann-le-dernier-diable-de-tasmanie_1583923 (consulté le 30/04/2019).

² Par ailleurs, il parle également de Chris Ware comme une idole, il ne faut donc pas y voir une provocation gratuite et offensive : « Il n'y a pas longtemps je me suis même retrouvé dans une soirée à discuter avec mes idoles Charles Burns et Chris Ware, le niveau est très haut avec eux » dans *Simon Hanselmann est le Iggy Pop de la bande dessinée* par Gerard Love, consultable ici : <https://gonzai.com/simon-hanselmann-est-le-iggy-pop-de-la-bande-dessinee/> (consulté le 30/04/2019).

³ Il est notamment l'auteur de la série *Megg, Mogg & Owl* qui met en scène principalement trois personnages : une sorcière (Megg), un chat (Mogg) et un hibou (Owl) qui vivent en colocation dans une banlieue australienne. Ils passent leur temps à végéter sur un sofa en regardant la télévision et à consommer de la drogue (voir p.13).

⁴ Marius Chapuis, *Hanselmann, le dernier diable de Tasmanie*, Libération, 2017 consultable ici :

https://next.liberation.fr/images/2017/07/14/hanselmann-le-dernier-diable-de-tasmanie_1583923 (consulté le 30/04/2019). Citation complète : « Je suis persuadé qu'une grosse partie de mon succès tient au fait que mes BD sont super faciles à lire. »

⁵ Xavier Guibert, *Simon Hanselmann*, du9, janvier 2017, consultable ici : <https://www.du9.org/entretien/simon-hanselmann/> (consulté le 30/04/2019).

⁶ Thierry Groensteen, *Bande dessinée : récit et modernité*, Futuropolis, 1988, p.36.

⁷ *Propos choisis*, extraits d'un échange de correspondance entre Chris Ware et 9^E Art (N°2, janvier 1997, p.57).

En 2000 paraît son roman graphique *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth* publié chez Pantheon Books.⁸ Ce livre fait partie de ceux qui auront, sans aucun doute, considérablement marqué ses contemporains et les générations d'auteurs à venir, au même titre que le désormais classique *Maus* d'Art Spiegelman. Les innovations formelles de l'ouvrage, l'ampleur du récit, sa complexité inédite et son originalité lui vaudront une renommée internationale.

Dans la même continuité artistique, plusieurs autres livres suivront (*Quimby the Mouse*, l'anthologie *Acme*, deux volumes de carnets), cependant qu'en 2005 débute la publication en feuilleton de deux nouveaux romans graphiques : *Rusty Brown* et *Building Stories*. C'est sous la forme surprenante d'une boîte de grand format que *Building Stories* chez Pantheon en 2012.⁹

Collaborateur régulier du *New Yorker*, maquettiste recherché, invité des plus grands musées américains, Chris Ware est désormais l'un des auteurs le plus en vue de la bande dessinée américaine contemporaine.¹⁰

Au contraire d'une certaine conception de la *lisibilité* en bande dessinée (dont Simon Hanselmann et beaucoup d'autres sont représentatifs), Ware évolue à contre-courant, en faveur d'expériences de lecture inhabituelles, exigeantes, et d'un travail d'auteur qui l'est tout autant. Son œuvre, à cheval entre tradition et expérimentation, met en crise l'idée même de *lisibilité*, de ses limites, et ouvrent le champ des possibles narratifs. Quelles sont ces possibles ? Comment cette difficulté de lecture s'incarne-t-elle en bande dessinée ? A quelles fins ? Qu'est-ce que cela nous dit sur la *lisibilité* classique ? La bande dessinée est-elle capable d'expérience de lecture profonde et complexe ?

Pour y répondre, il me faudra d'abord définir, en première partie, ce qu'est la *lisibilité* en bande dessinée. J'explorerai ce qu'elle signifie pour les auteurs et les lecteurs, que ce soit en termes d'*effort*, de *réussite* ou d'*accessibilité*. Puis je m'attacherai à élaborer des critères qui permettront de juger de la *lisibilité* d'un ouvrage. Pour cela, je comparerai deux planches de bande dessinée dont les stratégies de *lisibilité* semblent s'opposer : une de Chris Ware à une autre de Simon Hanselmann. Pour compléter ces critères, je ferai également un détour par les études linguistiques, dont une partie de la recherche concerne la mesurabilité de la *lisibilité*.

En seconde partie, je m'attacherai à décrypter la *lisibilité* particulière de Chris Ware. Pour cela, je montrerai d'abord en quoi et avec quels moyens cette *lisibilité*-ci entretient un rapport particulier avec son lecteur en termes d'*activité*, de *regard* et de *vitesse* de lecture. Puis, j'étudierai ce qu'une *lisibilité* difficile introduit comme attente vis-à-vis de son lecteur, en termes de *prérequis*, de *culture* et de *disposition*. Enfin, je terminerai par une exploration de ce qu'entretient l'expérimentation avec l'*accessibilité* et une remise en perspective du rôle du lecteur.

En tant qu'aspirant auteur, je cherche moi-même à explorer le langage de la bande dessinée afin d'y trouver la manière de raconter la plus adaptée possible à mes récits. Par ce travail de mémoire, je souhaite aller plus loin dans ma réflexion pratique et réussir à la transmettre convenablement. Dans mon cheminement de pensée, j'exprimerai mon propre ressenti en tant que praticien quand cela me semblera pertinent. Par ailleurs, j'ai fait le choix d'une certaine *lisibilité* théorique : je n'hésiterai pas à réduire le corps du texte à l'essentiel de mon argumentation pour disposer la majeure partie de mes articulations théoriques, références et autres compléments, en notes de bas de page.

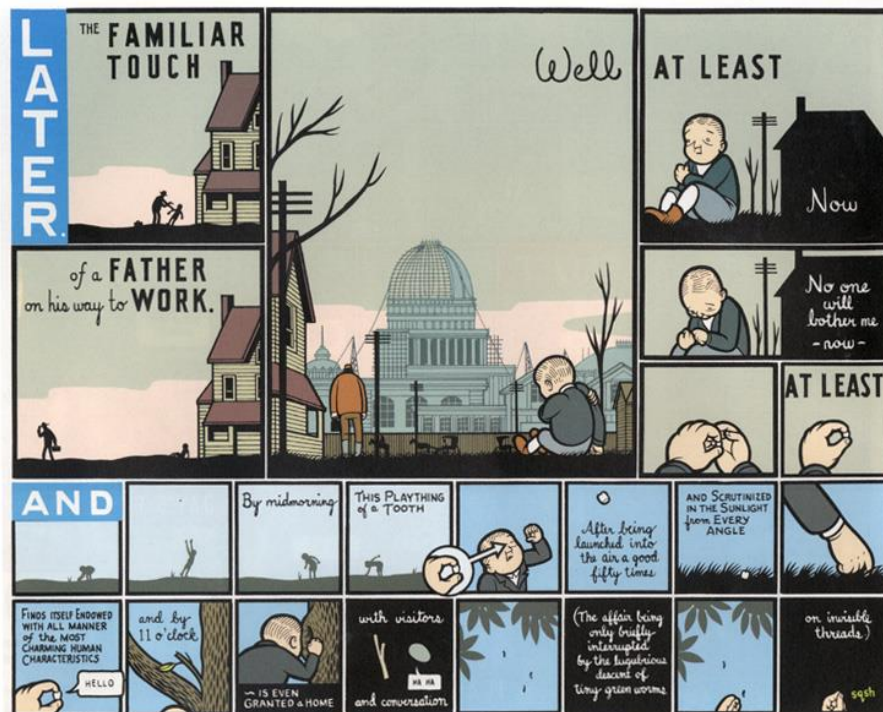
⁸ Sorti en France en 2002 aux éditions Delcourt.

⁹ Puis chez Delcourt en 2014 pour la version française, sous un titre inchangé.

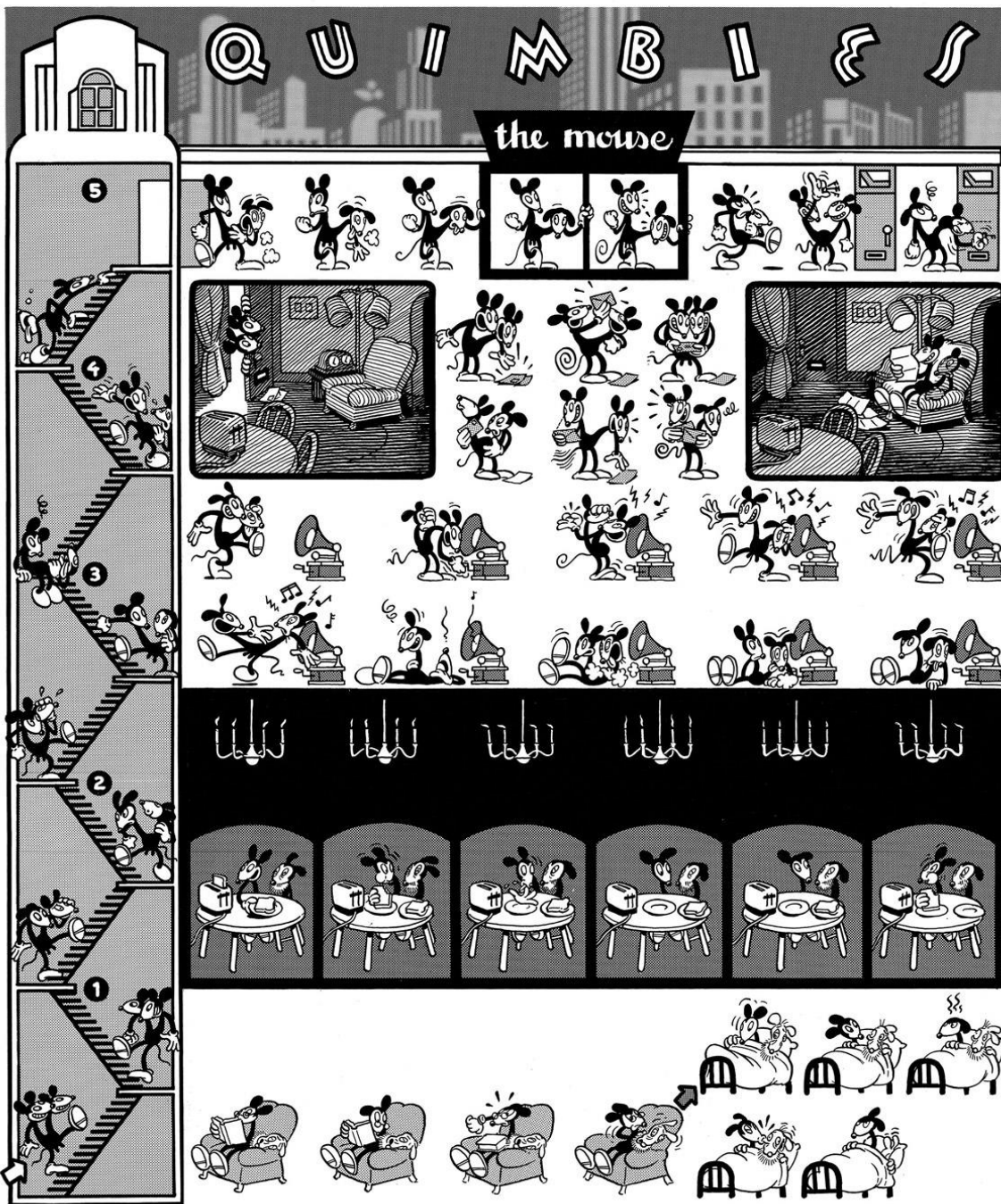
¹⁰ Cette biographie est largement empruntée à Thierry Groensteen dans *Un art en expansion* (Les Impression nouvelles, 2015, p.215-216).



Extrait de *Building Stories*, version française publiée chez Delcourt, 2002



Extrait de *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth*, version originale publiée chez Pantheon Books, 2000



Extrait de *Quimby the Mouse*, version française publiée chez L'Association, 2005

PARTIE 1 : LA LISIBILITÉ EN BANDE DESSINÉE

1.1. La lisibilité comme effort de lecture

La *lisibilité* est ce « qui peut être déchiffré sans peine » ou « qui peut être lu sans fatigue, sans ennui », lit-on dans le *petit Larousse*.¹¹ Elle est d'emblée associée à l'*effort* ainsi qu'au déchiffrement.

Le déchiffrement s'applique aux objets de lecture, qui sont des mises en forme du langage.¹² La bande dessinée, parce qu'elle est un langage, constitue un support de *déchiffrement* et relève donc du critère de *lisibilité*.¹³

Si l'*effort* de déchiffrement est trop important, la *lisibilité* diminue. Si l'*effort* est moindre, la *lisibilité* augmente. Il est ainsi question de *degré* de *lisibilité*, inversement proportionnel à la quantité d'*effort* à fournir.¹⁴ L'*effort* dont il est question ici est un effort cognitif, intellectuel. Nous verrons plus tard (avec Chris Ware) que cet *effort* peut également se révéler physique, corporel, même dans le cadre d'une lecture.¹⁵

1.2. La lisibilité comme critère de réussite

Au-delà d'être un indicateur d'*effort* de lecture, la *lisibilité*, pour la plupart des auteurs, est synonyme de réussite formelle. Être *lisible* peut signifier ne pas faire un « flop » et toucher son lecteur ; car comme tout *langage*, une bande dessinée a pour ambition d'être comprise, ou en tout cas, interprétée. Dès lors, *lisibilité* rime avec *efficacité*.

En tant que praticien, j'affirme que c'est un sentiment d'échec profond que d'être témoin de l'incompréhension de lecture d'une scène supposée *lisible* et sans ambiguïtés. Si cela arrive, on me reprochera de n'être pas assez *lisible*. Ainsi, un manque de *lisibilité* peut être imputé à la maladresse de l'auteur, une erreur de *langage*, provoquant une lecture difficile et biaisée, au détriment de l'immersion de lecture. La faible *lisibilité* s'accompagne alors d'un risque d'*illisibilité*.

Mais la faible *lisibilité* n'est pas seulement l'apanage des auteurs maladroits. Elle peut qualifier une complexité inhabituelle du *langage*, un haut degré d'expérimentation ou un écart significatif vis-à-vis de l'habitude de lecture. Pour certains auteurs, une *lisibilité* faible et assumée comme telle peut donc être synonyme de liberté plastique, narrative, et non relatif à la maladresse.

¹¹ Commode étendard des représentations collectives.

¹² Il est question ici du *langage* dans sa globalité, dont les mises en forme n'ont aucune limite. Mais en ce qui concerne notre sujet, ces mises en forme s'attachent au livre et à la page.

¹³ Il ne va pas de soi que la bande dessinée est un *langage*, mais je prends ce parti pris. A mon sens, la bande dessinée *fait langage* en tant qu'elle est un système *non fini* de signes capable d'exprimer et de communiquer. En effet, je ne tiens pas pour acquis qu'un langage se doit d'être strictement décomposable pour *faire langage* (comme c'est le cas du texte et de la langue) et j'admets donc sans difficulté que la bande dessinée puisse se définir comme tel, bien qu'elle fasse l'économie d'unités stables. Je rejoins ici Thierry Groensteen qui affirmait dans l'introduction de son *Système de la bande dessinée* : « La bande dessinée sera considérée ici en tant que langage, c'est-à-dire (...) comme un ensemble original de mécanismes producteurs de sens. » (PUFF, 1999, p.2).

¹⁴ Exemples : C'est très lisible / ce n'est pas assez lisible / c'est illisible / etc.

¹⁵ Une référence explicite à l'*effort* peut se lire sur la quatrième de couverture du *Jimmy Corrigan, The Smartest Kid on Earth* : « En récompense de vos *efforts*, ce livre obsédant changera pour longtemps votre regard sur le monde » (commentaire du *Time*), c'est moi qui souligne.

C'est le cas de Chris Ware, dont je vais analyser plus tard la *lisibilité* difficile. Un autre bon exemple peut être trouvé en littérature, avec le *Finnegans Wake* de James Joyce réputé soit *illisible* soit *génial* (ou les deux à la fois).¹⁶

Ce type de *lisibilité* induit une expérience de lecture plus difficile, mais pas nécessairement moins immersive. Il revient à chaque lecteur d'être sensible ou non à une proposition de lecture quelle qu'elle soit, indépendamment de l'effort à fournir - car l'effort n'est en aucun cas constitutif d'une lecture réussie. Ainsi, la grande *lisibilité* ne constitue pas l'horizon de tous les auteurs, et encore moins une ligne de démarcation entre les bons et les mauvais auteurs.¹⁷

Néanmoins, ce que j'ai souhaité élaborer ici peut rendre délicat et ambiguë le jugement de *lisibilité*. En effet, il n'est pas rare que ce qui, pour son auteur, constitue un choix artistique assumé soit perçu comme une maladresse du côté de son lecteur.¹⁸ Qu'est-ce qui, dans la perception, sait différencier la maladresse de l'originalité ? A mon sens, le jugement de *justesse* peut faire pencher la balance.¹⁹ Est *juste* un ouvrage, difficile ou non, qui semble en parfaite adéquation avec son niveau de *lisibilité* et dont l'audace ne peut être imputable à l'erreur, quand bien même elle ne serait pas du goût de son lecteur.²⁰ Le jugement de *lisibilité* s'accompagne donc d'un jugement de *justesse*, terme polysémique s'il en est, mais propre à cerner l'ineffable certitude du jugement. On ne saurait objectiver cette certitude, et il convient donc d'accorder au procès de *lisibilité* une part de subjectivité. Je reviendrai plus tard sur la *justesse* et ce qu'elle induit en termes de *cohérence* dans la sous-partie consacrée aux *Critères de lisibilité*.

1.3. La lisibilité comme critère d'accessibilité

Par extension au critère de réussite, la *lisibilité* peut être considérée comme un critère d'*accessibilité* : elle s'attache à définir un public. Pour une majorité d'auteurs, se demander où situer son seuil de *lisibilité* revient à se demander à qui l'on s'adresse. Cette problématique constitue un enjeu majeur en tant qu'elle met en question le sens même de la pratique artistique de l'auteur : « pourquoi » va couramment de pair avec « pour qui ». Moins l'auteur prend le risque d'être *illisible*,

¹⁶ Par ailleurs, Chris Ware considère Joyce comme une de ses références majeures, et on ne se surprend pas à constater chez l'un et l'autre une connivence de *lisibilité*. « En ce qui concerne le livre qui m'inspire le plus et qui est le plus intéressant, cela reste *Ulysse* de James Joyce. C'est le seul livre dans toute l'histoire du langage humain qui capture les textures et la complexité de la conscience et des expériences humaines » dans *Chris Ware – "Je pense que la plupart des fondements des Etats-Unis tiennent sur des mensonges"* par Julien Homère, consultable ici : <https://www.brain-magazine.fr/article/brainorama/45409-Chris-Ware> (consulté le 30/04/2019).

¹⁷ « En outre, la lisibilité est une affaire de nuances et non une ligne de partage distinguant, dans l'expression, le tout du rien. » Jacques Samson, dans *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, Les Impressions Nouvelles, 2010, p.130.

¹⁸ « ...la bande dessinée exige de son créateur une immense disponibilité et un total dévouement, l'acceptation de l'incompréhension, voire d'un possible mépris » Chris Ware (Introduction à l'anthologie de bandes dessinées *McSweeney's Quarterly Concern*, numéro 13, 2004, traduite dans *Chris Ware, la bande dessinée réinventée* de Jacques Samson et Benoît Peeters, Les Impressions Nouvelles, 2010, p.80.

¹⁹ La *justesse* constitue le graal et l'horizon de bien des artistes. On peut également la formuler comme « crédibilité poétique » ou « crédibilité artistique ».

²⁰ On pense à cette judicieuse observation de Paul Valéry : « Ce qui apparaît le plus nettement dans une œuvre de maître, c'est la « volonté », le parti pris. Pas de flottement entre les modes d'exécution. Pas d'incertitude sur le but. » Paul Valéry, *Mélange*, 1957, p.375, dans *Œuvres, t.1*, La Pléiade.

plus il élargit son public potentiel et peut prétendre à une meilleure diffusion chez de gros éditeurs.²¹ Que ce soit donc par ambition artistique ou commerciale, l'*accessibilité* constitue un lieu-privilege de la *lisibilité*.²²

Cette quête d'*accessibilité* valorise et entretient nombre d'aprioris de lecture en bande dessinée, participant à forger un idéal de *lisibilité*. En effet, dans l'imaginaire collectif une bande dessinée est « facile à lire », le lecteur de bande dessinée est un « lecteur pressé ». C'est un cliché dont le médium s'émancipe assez peu, et on peut se demander comment celui-ci s'est installé dans nos imaginaires.²³ On repense à Simon Hanselmann qui affirmait que la bande dessinée « c'est principalement l'histoire, et la *lisibilité*. (...) Il faut que ça se lise facilement » ou Hergé, pour qui « le lecteur doit pouvoir suivre aisément la narration »²⁴, ou encore les deux exégètes Jan Baetens et Pascal Lefèvre, qui observaient qu'en bande dessinée les « images [sont] faites pour être lues, en régime conventionnel, à un rythme assez soutenu. »²⁵

En premier lieu, cet idéal est dû, à mon sens, à plusieurs décennies de stigmatisation infantile dont a longtemps souffert la bande dessinée. En effet, ses détracteurs (et parfois en retour, ses auteurs même) l'ont longtemps considéré comme un médium de divertissement sans profondeur, puéril, propre à la simplicité et à l'immédiateté, non à la complexité ou à la lenteur.²⁶ Cet apriori s'essouffle peu à peu aujourd'hui, en parallèle d'une émancipation progressive des formats ainsi que d'une réelle affirmation de la bande dessinée *adulte*. Je reviendrai là-dessus.

En second lieu, on peut de la même manière remonter aux balbutiements du médium où le support de publication privilégié de la bande dessinée était le périodique. Ses apparitions étaient donc toujours fragmentaires aux yeux du public - à raison de quelques strips, une page complète tout au plus, publié dans le journal - bien loin derrière le paradigme actuel de la publication en livre. Cette contrainte de format originel a pu entretenir l'idée d'une lecture courte et furtive.

Puis, ce goût pour la facilité est à chercher dans un certain rapport à la culture actuel qui privilégie la consommation rapide (et donc facile) ; et aussi, selon moi, dans la forte influence exercée par le cinéma ou le film d'animation, dont nombres de dessinateur contemporains tentent de reproduire la même immersion hypnotique à renfort de surdécoupage, de narration diluée et de cadrages cinématographiques, toujours en quête de vitesse.

Il convient par ailleurs de ne pas pointer du doigt la vitesse de lecture comme une quête superficielle et hors de toute considération esthétique, comme semble le suggérer Chris Ware et comme je semble le suggérer moi-même.²⁷ Ce qui peut tenir à cœur dans la vitesse, c'est sa force d'immersion. Un certain plaisir de tourner la page, la volonté de provoquer chez le lecteur une transe

²¹ Ainsi la *lisibilité* semble être un miroir idéal à la tourmente classique de l'artiste, qui ne veut pas *trahir* son identité d'auteur en se normalisant, tout en voulant secrètement toucher le plus grand nombre et avoir accès à la meilleure diffusion ; équation difficile ! Surtout si l'on considère qu'un artiste devient artiste parce qu'il se situe, justement, en décalage par rapport à la norme. Les moins tourmentés sont peut-être ceux qui arrivent à conserver leur identité d'auteur au sein même de la normalisation, voir même sans se poser de question, si bien que leur style « par défaut » flirte déjà avec l'idéal de *lisibilité*.

²² Si bien que pour beaucoup, *être lisible* signifie *être accessible*.

²³ « La bande dessinée a sans doute le triste privilège d'être un des rares moyens d'expression où la diversité des pratiques s'efface derrière un discours commun, au grand dam des uns et des autres. » Frédéric Pomier, *Comment lire la bande dessinée ?*, Klincksieck, 2005, p.106.

²⁴ Numa Sadoul, *Tintin et moi*, Entretiens avec Hergé, Tournai, Casterman, 1975, p.56.

²⁵ Baetens et Lefèvre, *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, 1993, p.20.

²⁶ Il faudrait remonter loin dans l'histoire du médium pour en expliquer les fondements, ce que je ne ferai pas ici. Néanmoins, on peut considérer les arguments suivants comme découlant logiquement de cet argument ci.

²⁷ Déjà cité en introduction : « Je trouve surprenant que tant de dessinateurs semblent rechercher une lecture rapide, sans égard pour la beauté et la richesse du langage qu'ils utilisent. » dans *Propos choisis*, extraits d'un échange de correspondance entre Chris Ware et 9^E Art (N°2, janvier 1997, p.57).

de lecture, une euphorie, une dépendance au récit. Elle est un parti pris qui convient à un certain type d'histoire, de rythme.²⁸ Néanmoins, sitôt qu'un parti pris se normalise, celui-ci a tendance à perdre en crédibilité poétique. Alors ce parti pris n'a plus l'allure d'un parti pris, mais d'une valeur « par défaut » et d'une narration sans ambition.

Par ailleurs, avec l'apparition du label *Roman graphique* dans les librairies francophones, la bande dessinée s'accoutume de format plus long, en faveur d'expériences de lecture elles aussi plus longues, denses et romanesques.²⁹ On peut ainsi espérer que l'*apriori* de lecture courte et facile se déplace vers un *apriori* de pluralité et d'ouverture, contrairement au monopole encore actuel du format classique « 48CC » (48 pages, cartonnées, couleurs) qui continue d'encourager l'idée qu'une bande dessinée ne peut faire qu'une cinquantaine de pages.³⁰

Cet idéal de *lisibilité* peut décourager les lecteurs à s'ouvrir à des expériences de lecture moins faciles, ainsi que les auteurs à explorer d'autres manières de raconter. Je rejoins ce qu'a déjà exprimé Jean-Christophe Menu dans *La bande dessinée et son double* : « Ce sont les bornes mentales des acteurs du microcosme qui constituent en retour les limites du médium telles qu'elles seront perçues par le public. » Dans la même veine, Chris Ware exprimait ceci par rapport à son choix de varier les formats :

« Aujourd'hui, il y a beaucoup plus de gens qui osent. Et il n'y a pas de raison de s'en empêcher : se laisser enfermer dans de ridicules contraintes pour des raisons soi-disant commerciales, ça ne sert à rien. De toute façon ma priorité n'était pas de vendre. J'ai fait des albums de formats différents parce que je les préférais comme ça. »³¹

Plus un auteur veut être accessible, plus il est à même d'épouser les contraintes esthétiques et narratives lié à l'idéal de *lisibilité*.³² De la même façon que Victor Hugo disait « Le beau n'a qu'un type ; la laideur en a mille », je suis tenté de dire que la grande *lisibilité* correspond à un modèle, là où la faible *lisibilité* peut tout se permettre. Mais ce serait désapprouver l'évidente créativité de bon nombre de bande dessinée épousant les contraintes liées à l'idéal de *lisibilité* : il ne s'agit pas ici de favoriser une *lisibilité* par rapport à une autre, mais d'en explorer les mécanismes et les motivations respectives.

Nous allons voir quels sont ces contraintes en élaborant des critères de *lisibilité*, et ainsi dans quelles mesures il est possible de se prononcer sur la *lisibilité* d'une bande dessinée.

²⁸ A cet égard, il est intéressant de constater que nombre de bande dessinée à la lecture difficile touche à des émotions impropres à la culture du divertissement (et donc à cette recherche de plaisir et d'euphorie dont nous parlions). Je pense évidemment à Chris Ware dont les récits explorent des sujets comme la solitude, le regret ou la dépression, et qui s'accommodent donc mal des codes associés au divertissement.

²⁹ « Je pense que la bande dessinée offre la possibilité d'une densité supérieure à celle d'aucun autre média » dans *Propos choisis*, extraits d'un échange de correspondance entre Chris Ware et 9^E Art (N°2, janvier 1997, p.57).

³⁰ L'album « 48CC » : ainsi baptisé et pointé du doigt par Jean-Christophe Menu dans son opuscule *Plates-Bandes*.

³¹ Jacques Samson et Benoît Peeters dans *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, Les Impressions Nouvelles, 2010, p.55.

³² De la même façon que Victor Hugo disait « Le beau n'a qu'un type ; la laideur en a mille », on peut être tenté de dire que la grande *lisibilité* correspond à un modèle, là où la faible *lisibilité* peut tout se permettre. Mais ce serait désapprouver l'évidente créativité de bon nombre de bande dessinée épousant les contraintes liées à l'idéal de *lisibilité*. Il ne s'agit pas de favoriser une *lisibilité* par rapport à une autre, mais d'en explorer les raisons et les ressorts.

1.4. Critères de lisibilité

1.4.1. Hanselmann versus Ware

Pour dégager ces critères, nous allons comparer une bande dessinée considérée comme *très lisible* à une autre supposée *peu lisible*. Comme nous l'avons vu, ce procès de *lisibilité* se trouve être en partie subjectif. Mais si quelques ouvrages sont plus équivoques que d'autres,³³ certains font davantage consensus quant à leur degré de *lisibilité*. Ceux-là poussent ce degré dans un extrême, ce qui permet de se prononcer de manière relativement objective sur leur degré de *lisibilité* et d'en dégager plus facilement les stratégies graphiques et narratives qui participent à ce constat. Simon Hanselmann et Chris Ware font partie de ceux-là. Ils peuvent être respectivement considérés comme représentant d'une *lisibilité* élevée (Hanselmann) et d'une *lisibilité* faible (Ware).

En effet, s'agissant de Ware, il est courant que l'auteur soit interrogé là-dessus durant ses interviews ou qu'il en fasse lui-même référence dans ses propres ouvrages sous forme d'auto-parodie : « Un test audacieux de la patience du lecteur » lit-on sur la couverture de *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth*, ou « Absolument incompréhensible » peut-on lire sur la quatrième de couverture de *Quimby the Mouse*. Même des théoriciens de la bande dessinée chevronnés comme Thierry Groensteen ou Jacques Samson s'accordent à dire que « la difficulté de lecture est réelle »³⁴ ou qu'il « est rare en bande dessinée que l'acte de lecture mobilise une telle disponibilité mentale. »³⁵

Je vais donc comparer une planche de *Megg, Mogg et Owl* de Hanselmann à une planche de *Building Stories* de Ware, et je tenterai d'en déduire quelques critères de *lisibilité* adaptés à la bande dessinée.

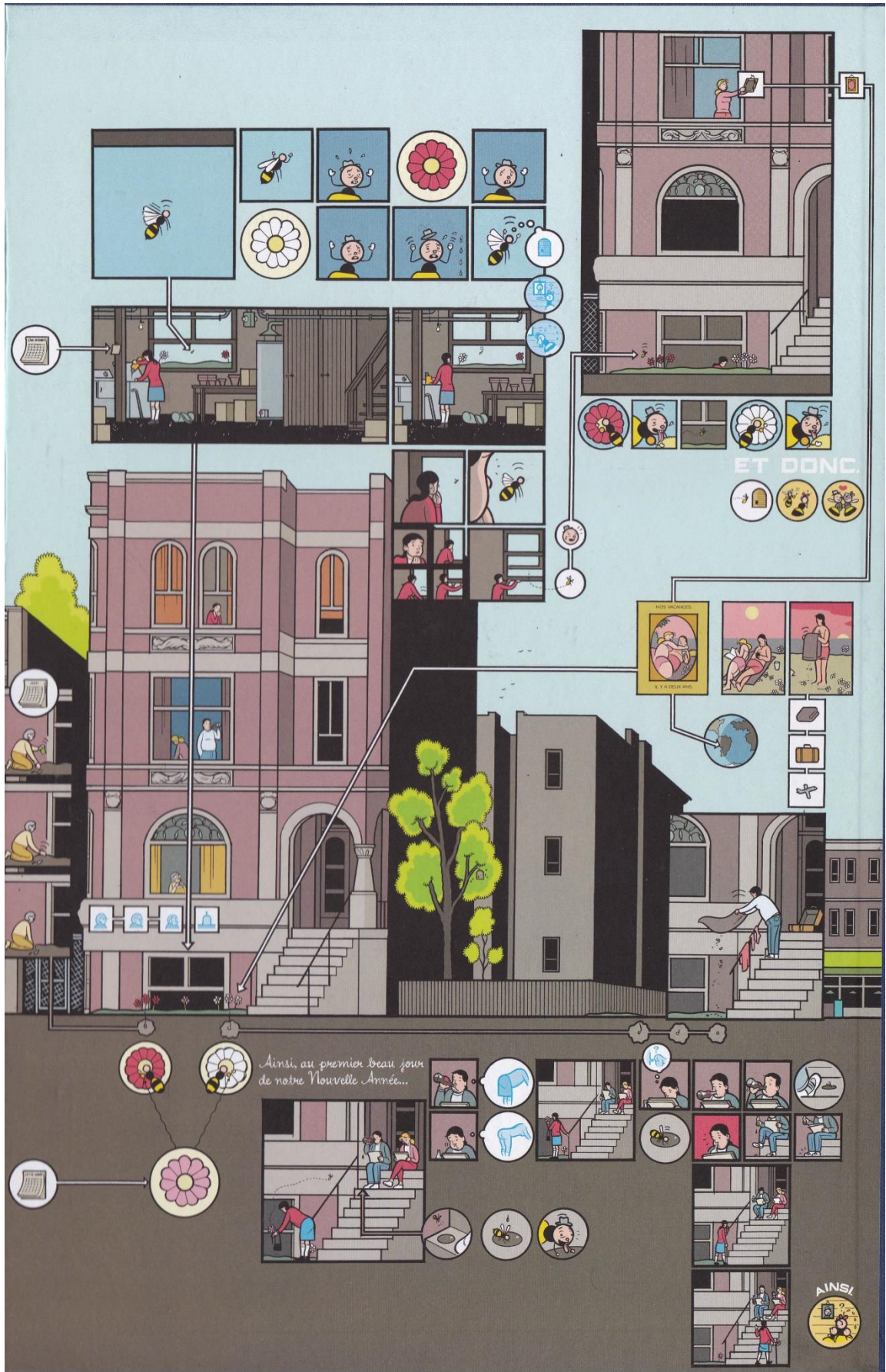
³³ Je m'accorde, par exemple, à dire que Cosey n'est pas un auteur très lisible, mais est-ce le cas pour tout le monde ?

³⁴ Citation étendue de Thierry Groensteen : « la difficulté de lecture est réelle (...) et l'on peut concevoir que plus d'un lecteur seront découragés a priori par l'effort exigé, tandis que d'autres, sans doute, verront leur curiosité majorée par cette difficulté » dans *Un art en expansion*, Les Impressions Nouvelles, 2015, p.241.

³⁵ Jacques Samson dans *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, Les Impressions Nouvelles, 2010, p.124-125.



Extrait de *Megg, Mogg & Owl*, *Maximum Spleen* de Simon Hanselmann
publié aux éditions Misma (version française), 2014



Extrait de *Building Stories* de Chris Ware, version française publiée chez Delcourt, 2002

Pour cette planche-ci, Hanselmann utilise une mise en page régulière : c'est un gaufrier de 4 cases de largeur sur 5 de hauteur. L'hypercadre a une forme géométrique simple, rectangulaire, quasiment homothétique à celle de la case et de la page.³⁶ Ainsi, le dispositif d'énonciation est clair. Avant même de lire la planche, le lecteur anticipe sans trop y penser le trajet de lecture, qui demeure de toute façon le même en amont et en aval dans l'histoire : il s'effectuera de la gauche vers la droite, strip après strip, en commençant par le strip du haut jusqu'à celui d'en bas (en vertu de la règle de lecture de base en bande dessinée).³⁷

Dès lors - comme nous l'avons évoqué en introduction - ce choix de mise en page tend à la rendre transparente, en faveur d'une focalisation sur le récit, donc d'une *lisibilité* claire et non ambiguë. On anticipe également un temps de lecture rapide, car le degré d'informations que l'on perçoit superficiellement est faible (notamment une faible *densité* de la représentation et du texte) ; ce qui signifie un moindre *effort* à fournir à la lecture. Cet argument encourage le lecteur à s'immerger dans l'acte de lecture et amplifie encore une fois la *lisibilité*.

Stylistiquement, Hanselmann utilise un *dessin au trait* et des aplats de couleurs qui optimisent la *lisibilité*. En effet, chaque personnage est immédiatement identifiable, notamment par des couleurs spécifiques associées à chacun : le vert de peau de Megg, les yeux roses de Megg et Mogg, le bec et les pattes jaunes d'Owl, ou le rose de peau de Sally.³⁸ Le *dessin au trait* permet à Hanselmann une grande simplification de la représentation, facilite la stylisation et permet une *identification* forte pour une moindre quantité de traits. La stylisation des personnages permet à Hanselmann de grossir leur visage et de les rendre très expressifs. De plus, ces visages occupent un endroit privilégié par le cadrage : sur les 20 cases, 12 sont consacrés à des gros plans de visage. Ce style esthétique et narratif apporte au récit une grande *lisibilité* émotive des personnages. En plus de quoi, le texte vient souvent en renfort : comme Owl l'air paniqué, à la case 10, qui dit « Hein ? Ça ? C'est pas à moi ! » ou le visage désabusé de Megg, à la case 6, dont on devine le sarcasme par la contradiction de son rire « Haha ».

Au niveau du récit, il s'agit de quatre personnages qui se situent dans la même pièce. Le temps diégétique³⁹ est linéaire (chaque case est la suite directe de la précédente) et l'espace intericonique⁴⁰ n'introduit pas de fortes ellipses, de transition de lieu ou autre. Le laps de temps entre chaque case semble discret et sensiblement le même, en faveur d'un rythme simple et haletant. Le découpage est

³⁶ L'hypercadre est une notion développée par Thierry Groensteen. Il désigne « le cadre souvent virtuel enrobant l'ensemble des cases d'une même page et généralement discontinu, puisque constitué des bords extérieurs de chacune des cases qui le composent. L'hypercadre sépare l'espace de la représentation, la surface utile de la page de sa périphérie qui est la marge, marge dont la largeur, la forme et l'éventuel contenu renseignent aussi sur les éléments qui y sont insérés et semblent l'exclure. » (Frédéric Pomier, *Comment lire la bande dessinée*, Klincksieck, 2005, p.92)

³⁷ Une fois une mise en page choisie, Hanselmann a pour habitude de l'assumer sur le récit entier.

³⁸ Simon Hanselmann : « A mes yeux, la bande dessinée c'est principalement l'histoire, et la lisibilité. Tu veux la lire, t'y plonger rapidement et facilement t'identifier. C'est pour cela que j'utilise aussi de la couleur, parce que je pense que — il y a quelque chose dans notre cerveau qui va comprendre les choses plus rapidement. Comme quand tu vois le vert du visage de Megg, le jaune du bec de Owl, et ton cerveau sait immédiatement de quoi il retourne. » dans *Simon Hanselmann* par Xavier Guibert, du9.org, consultable ici : <https://www.du9.org/entretien/simon-hanselmann/> (consulté le 30/04/2019).

³⁹ Relatif à la diégèse, c'est-à-dire l'espace-temps fictionnel dans lequel se déroule le récit.

⁴⁰ L'espace intericonique désigne l'espace entre deux cases (souvent blanc, mais parfois inexistant). Sur cette planche ci, il est incarné par l'espace blanc de la page. Dans la bande dessinée théorique *L'art invisible* (Vertige Comics, 1999), son auteur Scott McCloud affirme que l'ellipse serait un des mécanismes fondamentaux de la bande dessinée. « Les cases d'une bande dessinée fragmentent à la fois l'espace et le temps, proposant sur un rythme haché des instant qui ne sont pas enchaînés. Mais notre sens de l'ellipse nous permet de relier ces instants et de construire mentalement une réalité globale et continue. »

ainsi très clair, et on imagine sans peine les rapports d'espace-temps qu'entretiennent les personnages entre eux au cours du récit.

Quant au texte en lui-même, il y a rarement plus d'une bulle.⁴¹ Ces bulles contiennent généralement de courtes phrases qui n'excèdent pas une dizaine de mots. L'expressivité du texte est accentuée par l'usage régulier de points d'exclamation, d'interrogation et de suspension.

Ainsi, le rythme de lecture est très rapide, passe d'une case à l'autre en quelques microsecondes. La lecture du tout aura probablement pris moins d'une minute, à raison d'une ou deux secondes par cases.

Je vais maintenant passer à la planche tirée de *Building Stories* de Chris Ware.

D'emblée, la première impression paraît trouble.⁴² Alors qu'à la vue d'une planche de Simon Hanselmann, la question du « comment lire » ne se pose pas et que l'on se plonge facilement dans le récit sans grand égard pour la mise en page ; ici la mise en page *ostentatoire* s'impose à l'œil du lecteur et ne se laisse pas aborder facilement. Cet *effet tableau* l'invite presque à se stupéfier quelques instants, avant de lire quoi que ce soit.⁴³

L'hypercadre n'a pas une forme régulière et fermée, au contraire de la planche de Simon Hanselmann. L'image de fond, notamment, en perturbe la perception et fait passer les bordures concrètes de la page comme étant les seuls limites à l'expression de son auteur. On peut tenter de parler de petits hypercadres autonomes, propres à chaque bloc de cases représentés. Ces blocs sont des agrégations de cases en ligne ou en colonne, comme de petits strips, et dissocient entre elles les scènes représentées. En somme, la *densité* est poussée au point qu'il semble y avoir plusieurs pages dans la page.

Pour quiconque n'est pas familier à Chris Ware, cette mise en page impressionne de par sa complexité et sa non-linéarité apparente, inhabituelle en bande dessinée. En effet, l'œil anticipe difficilement le trajet de lecture, ce qui peut participer à une première impression gênée ou inconfortable, au même titre qu'un texte écrit dans une langue que l'on ne comprend pas. Cette difficulté - parce qu'elle induit un *effort* d'adaptation de la part du lecteur - diminue le seuil de *lisibilité*. Il faut réellement entamer la lecture pour trouver son propre chemin parmi les blocs de cases proposés, et en dérouler le sens petit à petit.

Bien que le trajet de lecture anticipé soit trouble, on anticipe sans difficulté un temps de lecture assez long. De fait, l'énonciation est dense (environ 80 cases) et la représentation, de par sa petitesse (hormis quelques gros plans), sollicite une concentration accrue.⁴⁴ Cet *effort* d'adaptation, dont nous avons parlé plus haut, n'encourage pas une lecture rapide mais une certaine lenteur, une *endurance* du regard.

⁴¹ Je soupçonne par ailleurs que les trois récitatifs présents sur cette page-ci – « Donc », « Mais », « Et » - et dont l'usage n'est pas coutumier chez Hanselmann, constituent une référence non dissimulée à Chris Ware, qui utilise souvent ce type d'assertions typiques pour rythmer son récit. A cet égard, on peut remarquer les occurrences « et donc » et « ainsi » présent sur la planche de Ware ci-jointe.

⁴² Néanmoins, on ne saurait objectiver cette impression qui est la mienne et que je prends ici comme référence. Je reviendrais sur la part subjective de l'appréciation de lecture dans la sous-partie suivante (*Détour par la linguistique*) ainsi que dans la deuxième partie de ce mémoire (*Qui est le public de Chris Ware ?*).

⁴³ *Effet tableau* : Expression empruntée à Benoit Peeters pour parler de la forte impression d'ensemble qu'entraîne une mise en page *ostentatoire* (la *tabularité* de la planche prend le pas sur la *linéarité* de la succession des cases).

⁴⁴ « En fait, je ne les dessine pas aussi petits, les dessins originaux font à peu près le double de ce qu'on voit sur la page imprimée. » (« I don't actually draw them that small, the original drawings are about double the size you see in the book », Interview, CNN.com, 3 oct. 2000) cité dans *Chris Ware, la bande dessinée réinventée* de Jacques Samson et Benoît Peeters, Les Impressions Nouvelles, 2010, p.122.

Au cours de la lecture, l'œil est souvent appelé à plusieurs endroits à la fois. Dès la première case du coin supérieur gauche, deux directions sont proposées à la vue : soit le regard se porte à droite en direction de ce qui semble être un double strips, ou bien le regard se porte sur la case d'en dessous, ce qu'encourage un fléchage. Or, cette case d'en dessous est elle-même l'objet d'un triple fléchage : celui que nous venons de voir, puis un autre depuis la gauche et un troisième en direction du bas (on comprend rapidement la signification de ces fléchages qui ont une fonction de zoom ou de localisation). L'ensemble de la planche se décline de la même façon : plusieurs trajets de lecture s'entrecroisent dans un sens ou dans un autre. Cette pluralité de directions encourage une lecture libre et déambulatoire, à la manière d'un détective qui doit ensuite recoller les bouts pour en faire émerger le sens. Le lecteur a le choix, il est *actif*. Encore une fois, cela induit un *effort* de sa part et baisse le seuil de *lisibilité*.

Les cases se déploient de manière *rhétorique*, c'est-à-dire qu'elles semblent s'adapter à un dessein narratif et non à une grille prédéterminée (comme c'est le cas avec le *gaufrier*). Par exemple, la forme ronde semble ici convenir à des inserts, ou des bulles de pensées qui prennent l'allure de cases. Puis, les cases s'élargissent quand il s'agit de montrer le décor et de localiser les personnages dans l'espace, et ils rétrécissent pour focaliser l'attention sur un détail particulier. Ainsi Chris Ware n'hésite pas à utiliser un panel de formes variées pour ses cases (carré, rectangle, rond, grand, petit).

Au contraire d'Hanselmann - où l'expressivité des personnages est très *lisibles* si bien qu'il peut quasiment se percevoir une narration « en surface » - ici l'ensemble est relativement austère et neutre d'émotivité dans la représentation (hormis l'abeille Branford qui bénéficie de quelques gros plans expressifs). Les personnages, qui sont habituellement des vecteurs d'émotions et de narration privilégiés, se font ici discrets, autant par leur facies à l'expressivité minimaliste⁴⁵ que par leur présence dans la page, au profit d'une importance quasi égale accordée aux éléments de décors. C'est véritablement la *lecture* qui livrera les secrets de cette représentation.

Comme Hanselmann, Ware utilise un *dessin au trait* ainsi que des aplats de couleurs. Ces aplats sont réalisés informatiquement alors qu'ils sont réalisés manuellement chez Hanselmann. Cette « perfection » de l'aplat digital confère à la représentation une *lisibilité* accrue. Chaque personnage et élément de décor possèdent des couleurs attitrées et se détachent bien des autres : jaune pour l'abeille, haut magenta pour le personnage féminin principal, marron-violet pour la façade de l'appartement, etc. Le *dessin au trait* lorgne également du côté de cette « perfection » : bien que Chris Ware le réalise manuellement, il a l'apparence d'un trait informatique de par sa rigueur géométrique et sa constance. Chris Ware joue de l'épaisseur du trait (alors que celui-ci ne varie pas chez Hanselmann) notamment pour distinguer quelques éléments par rapport à d'autres et accentuer leur *lisibilité* (exemple : les cases ont un rebord plus épais, ce qui les dissocie efficacement de l'image de fond ou de la représentation qu'elles renferment, qui utilisent l'un et l'autre des traits de contours plus maigres). Le style de la représentation est quant à lui un entre-deux entre réalisme et pictographie⁴⁶ ; un style épuré, apte à traduire la chose représentée avec simplification et *efficacité*. Ainsi, Chris Ware

⁴⁵ Ce qui me fait penser à cette intervention de Chris Ware, qui remet en cause l'utilité même d'enseigner les expressions des émotions de base aux dessinateurs de bande dessinée, avant tout parce que les adultes cachent ces émotions : « Je viens d'avoir une fille, et je crois que les seuls êtres humains de la planète à communiquer par ce biais sont les bébés. Ils sont les seuls à se servir vraiment de leur visage pour s'exprimer, et dès l'âge de deux ans ils commencent à essayer de [contrôler leur visage] ou à vous mentir. Je pense que seuls les enfants sont complètement sincères dans leurs expressions. Et au-delà de ça, l'un des secrets, ou des trucs, pour réussir une bande dessinée sur des adultes, quand on les dessine de l'extérieur, c'est de se souvenir que la majorité des adultes mentent avec leur visage » Master Class du New Yorker avec Charles Burns, disponible sur iTunes (cité par Scott McCloud, dans *Réinventer la bande dessinée*, Delcourt, 2015).

⁴⁶ A ce propos, on peut lire l'appellation « Théâtre pictographique », utilisée par Ware lui-même, sur une des pages de garde de *Jimmy Corrigan, The Smartest Kid on Earth*.

est graphiquement d'une *lisibilité* élevée, voir plus élevée qu'Hanselmann dont le trait et les couleurs sont plus « sales » (au sens de plus spontanée et moins contrôlé).

Quant au texte, il n'y en a presque pas. Cette planche fait seulement intervenir quelques mots, par ailleurs typographiés de manière différente (écriture manuscrite, lettres épaisses, lettres petites). Ce « silence » donne au dessin un caractère plus langagier qu'à l'accoutumé. Il est *lu* en tant que tel sans un renfort d'intelligibilité que pourrait fournir le texte. A cet égard, il est significatif que Ware utilise à plusieurs reprises une représentation clairement pictographique⁴⁷ (la fleur, la valise, l'avion, le calendrier...) et que certains personnages s'expriment à travers leurs bulles de pensée sans les mots et directement en images (l'abeille pense à sa douce, l'homme fantasme sur sa voisine).⁴⁸ Si il n'y a pas de texte, c'est donc qu'il n'est pas utile et que le dessin se suffit à lui-même.⁴⁹

La diégèse du récit n'est pas simple. D'une part, le récit se concentre sur plusieurs personnages différents, dont aucun ici ne semble vraiment se dégager par rapport aux autres. En termes de mise en page, cela s'exprime par des blocs de cases isolés, à la manière de petits hypercadres autonomes comme je l'ai déjà noté plus haut. Il y a l'abeille, la femme célibataire, la vieille dame propriétaire, et le couple. Chacun semble lié par l'espace qu'ils occupent : l'appartement (cette sensation de lieu commun est accentué par la représentation totale de l'appartement en image de fond, alors que dans les petites cases, celui-ci n'est évoqué que partiellement). On devine que les personnages en sont les occupants. Chacun possède au minimum un bloc de cases et se croisent à différents endroits de la page (l'abeille croise la femme célibataire en haut de la page ; le couple croisent l'abeille et la femme célibataire en bas de la page).

Le récit se complexifie quand on comprend que chacun des blocs de cases semblent s'attacher à une temporalité différente, dont les positions dans la page ne sont pas nécessairement en accord avec leur ordre chronologique. Si l'on se focalise par exemple sur le couple, les deux personnages ont une scène sur les marches d'escalier de l'appartement, puis deux autres scènes divisent le couple qui, à différents moments, accroche un tableau (la femme) et secoue une serviette (l'homme) ; ce même tableau déploie une micro-scène de souvenir de vacances, et enfin il y a la scène de l'image de fond (l'appartement en entier), où l'on voit à travers la fenêtre le couple occupant leur location du premier étage. Par déduction, on peut déduire la chronologie de ces épisodes : les vacances se passent avant que la femme accroche le tableau-souvenir (logiquement) ; la scène où l'homme secoue la serviette se passe avant que les fleurs ne poussent (elles sont absentes, et les miettes éparpillées par la serviette présagent la germination de celles-ci) ; la scène où l'homme écrase l'abeille se passe nécessairement après toutes les autres scènes où celle-ci est toujours en vie ; quant à la scène de l'image de fond, on peut simplement affirmer qu'elle se passe après la germination des fleurs. On a ainsi affaire à une diégèse complexe, aussi peu linéaire que l'est la mise en page. Ce qui, sans surprise, baisse le seuil de *lisibilité* et investi d'autant plus le lecteur dans l'effort d'intelligibilité.

La lecture de l'ensemble aura pris bien plus de temps que la planche d'Hanselmann : on peut approcher un temps de lecture avoisinant deux ou trois minutes.

⁴⁷ Le pictogramme étant le prototype même du symbole ou du signe graphique.

⁴⁸ « Parfait pour Montrer des Trucs, sans les Grands Mots » peut-on lire sur la page de garde de *Jimmy Corrigan, The Smartest Kid on Earth* de Chris Ware (non sans l'ironie et l'autodépréciation qu'on lui connaît).

⁴⁹ Nous reviendrons là-dessus dans la seconde partie consacrée aux notions de *lisible* et de *visible* (*Actif et Passif*).

1.4.2. Ébauche de critères

A la suite de cette comparaison, je me propose de formaliser quelques critères de *lisibilité*.

D'abord, au niveau de l'articulation des cadres (c'est-à-dire la mise en page⁵⁰) ; si celle-ci tend vers plus de *régularité*, elle tendra du même coup vers une plus grande *lisibilité*. La *régularité* s'incarne à merveille dans un « gaufrier » comme celui d'Hanselmann, qui implique une même dimension et une même forme de case (et par extension, une même dimension pour chaque strip) ainsi qu'une même gestion de l'espace intericonique (même écart entre chaque case, si tant est qu'il s'agit d'un espace intericonique visible).

La *régularité* d'un procédé le rend prévisible, et donc plus apte à faciliter la tâche du lecteur qui n'a pas à adapter son regard et à se poser trop de questions sur la signification d'une irrégularité ou le trajet de la lecture. Il est mis en position de confort et de familiarité. A l'opposé, une mise en page *ostentatoire* comme celle de Chris Ware est plus à même d'encourager une permanente adaptation du lecteur et une sensation d'inconfort.

Par extension, la *régularité*, ainsi que l'ensemble des critères de *lisibilité* que je vais dégager ici, peuvent s'appliquer à l'ensemble des planches d'un même récit, voir au-delà (un album complet, une série d'albums...) selon l'échelle à laquelle on souhaite prononcer un jugement de *lisibilité*.⁵¹ Plus la *régularité* est constante, plus la *lisibilité* de l'ensemble s'en trouvera rehaussée, car à contrario, si le parti pris de la mise en page change d'une page à l'autre, le seuil de *lisibilité* s'en trouvera diminué.

Ware se situe en rupture complète avec les mises en page classiques et nombre des facteurs de *régularité* que je me suis proposé d'évoquer ne s'appliquent pas à lui aussi directement que chez Hanselmann. L'impression d'avoir plusieurs pages en une seule fait que l'on distingue de très fortes *régularités* mais seulement localement : si on isole des petits bouts de séquence, on constate qu'ils sont d'une *lisibilité* exemplaire, mais l'ensemble demeure *dense* et hétérogène.

Je postule également que la *lisibilité* en bande dessinée peut être accentuée par un alignement rigoureux des cases au même titre que la *lisibilité* du verbe est optimisé par un stricte alignement des lignes de texte les unes au-dessus des autres. C'est le cas chez Hanselmann et localement chez Ware, mais un peu moins chez un auteur comme Joann Sfar par exemple, où le style est plus jeté et moins systématique.⁵² Par extension, on peut affirmer que plus la planche figure des continuités virtuelles rigoureuses (comme des lignes de force ou des rapports homothétiques), plus elle est à même d'accueillir le regard de manière *lisible* (on pense à l'hypercadre, dont la forme est souvent homothétique aux cases et à la planche). Chez Ware, la cohérence géométrique de l'ensemble de la page constitue un bel argument de *lisibilité* : on distingue sans difficulté des lignes de forces et une attention marquée pour la composition.

Il convient de mettre en avant le critère de *densité*, particulièrement probant chez Chris Ware. Plus le nombre de strips et/ou le nombre de cases est élevé, plus la quantité d'information disponible sur une même page augmente (ainsi que le temps de lecture potentiel), et plus les cases seront petites (dans le cas où le support du dessin est une page aux bordures finies, la densité induit inmanquablement la petitesse⁵³).

⁵⁰ Je reprends ici les notions de découpage et de mise en page telles qu'introduites par Thierry Groensteen : « Articuler les matériaux iconiques et linguistiques, c'est l'affaire du découpage. Articuler les cadres, c'est celle de la mise en page » dans *Système de la bande dessinée*, PUF, 1999.

⁵¹ Je ne m'intéresserai ici qu'à l'échelle de la planche.

⁵² Je pense également à Robert Crumb, dont on peut lire une planche p.22.

⁵³ Un certain épisode de *Quimby the Mouse* ne fait pas moins de 325 cases en une seule page ! (un record de densité en bande dessinée ?) Je pense également à cette observation de Ira Glass, dans la préface de *Monograph*

A mon sens, la densité est particulièrement un bon indice de complexité. Elle ne s'applique pas qu'au nombre de case mais à tout ce qui constitue une information perceptible (c'est-à-dire une matière à lire, soit à peu près tout ce qui fait la bande dessinée). Que ce soit donc à propos de la mise en page, de la représentation ou du texte, plus la *densité* augmente, plus la *lisibilité* perd en évidence.⁵⁴

A propos du style graphique, il me semble que celui-ci gagne en *lisibilité* s'il fait preuve de clarté d'énonciation. Parmi les stratégies graphiques notables, je propose de considérer la *suggestion* (ou simplification, minimalisme) et le degré d'*identification* de la chose représentée, l'un et l'autre étant fort à l'œuvre chez Hanselmann et Ware.

La *suggestion* est inhérente au dessin, qui demeure elliptique par essence au contraire de l'image photographique qui n'induit pas un tri de l'information. Néanmoins, cette propriété du dessin peut être plus ou moins accentuée d'un style graphique à un autre. Une esthétique d'allure pictographique comme celle de Ware induit une forte *suggestion* : chaque élément se réduit à une moindre quantité de trait et de couleur pour une compréhension immédiate. A contrario, on peut opposer à Ware le style graphique de Robert Crumb (voir p.22), dont le dessin se nourrit d'une formidable quantité de petites lignes tramées qui ajoutent des informations supplémentaires de volume, d'ombre et de lumière. Stylistiquement, il peut donc être qualifié de moins *lisible* car le dessin est *dense* et contient plus d'information, donc plus de matière à lire. La *suggestion* va ainsi de pair avec une économie de moyen, ainsi qu'une volonté d'essentialisation qui peut du même coup réduire le degré de *spécificité* de la chose représentée.

Quant au degré d'*identification*, j'entends par là le degré d'évidence avec lequel l'œil du lecteur arrive à *identifier* la chose représentée, que ce soit une figure ou un élément de mise en page comme la case. Concrètement, pour le dessinateur il s'agit de fournir une quantité suffisante d'indice visuel pour que la chose représentée (je parle ici de figure) puisse « s'incarner » dans l'imagination du lecteur (il s'agira d'indice de formes, de couleurs, d'émotion, etc). Si il s'agit de représenter un tigre par exemple, le dessinateur doit s'assurer que la chose ressemble à un tigre, et il se demandera inconsciemment « Qu'est-ce qui *fait* un tigre? » Des rayures noires dans le pelage, une certaine silhouette, des moustaches... Plus le parti pris se voudra *suggestif*, plus le dessinateur se contentera d'une quantité minimale mais suffisante d'information pour permettre l'*identification*. Si la représentation n'est pas assez identifiable, le tigre pourrait passer pour un chaton, ou pour une tâche bizarre et abstraite dans le pire des cas. On peut saluer à cet égard la forme épurée et minimalistes des fleurs ou des feuilles d'arbres dans la planche de *Building Stories*.

Ainsi, *suggestion* et *identification* sont intimement liées et relèvent d'une même volonté de *lisibilité* : une *suggestion* aboutie permet à l'*identification* d'être rapide et efficace dans la perception du lecteur. Chez Ware, cette *identification* est accentuée par la rigueur du trait de contour, qui isole efficacement chaque figure les unes des autres. Leur perception dans l'espace est appuyée par une différence d'épaisseur (un élément en avant plan aura un trait de contour plus gros et un élément de fond aura un trait de contour plus maigre). Le choix du *dessin au trait* et l'usage de la couleur répondent efficacement à ces deux stratégies de la *lisibilité*.⁵⁵ Je reviendrai en profondeur là-dessus dans la seconde partie (*Le dessin comme écriture*).

de Chris Ware : « reading him, I always have the feeling that the pages aren't big enough for everything he's trying to squeeze into those orderly rectangular panels. » (Rizzoli, 2017)

⁵⁴ « Je pense que la bande dessinée offre la possibilité d'une densité supérieure à celle d'aucun autre média » Chris Ware dans *Propos choisis*, extraits d'un échange de correspondance entre Chris Ware et 9^E Art (N°2, janvier 1997, p.57).

⁵⁵ Sans pour autant avoir le monopole de la *lisibilité*, j'en conviens. Néanmoins, ces choix esthétiques constituent sans aucun doute l'idéal de *lisibilité* stylistique de la bande dessinée.

On peut bien sûr appliquer le critère de *densité* et de *régularité* au style graphique, intimement liés aux degrés de *suggestion* et d'*identification*. Un dessin hétérogène (*irrégulier*) ou saturé (*dense*) aura une moindre *lisibilité* comparé à un graphisme homogène et épuré : même si une figure est clairement dessinée (*suggestion*), il suffit qu'elle soit noyée parmi d'autres pour la rendre moins évidente au regard, donc moins *identifiable*. Je pense aux livres-jeux *Où est Charlie*,⁵⁶ où il s'agit de localiser du regard certaines figures noyées parmi des milliers d'autres (la faible *lisibilité* y est assumée et utilisée sur le mode du jeu).

Enfin, le dernier critère de *lisibilité* que je mettrai en avant ici est la complexité de la diégèse, ou découpage (c'est-à-dire l'articulation des matériaux iconiques et linguistiques). On a pu remarquer que chez Hanselmann le récit était linéaire : l'espace représenté reste le même et la chronologie est simple. Il ne fait pas usage d'ellipses particulières, de changement de lieu ou de focalisation : le raccord entre chaque case est ainsi très explicite et d'une *lisibilité* élevée. Chez Chris Ware, c'est sur une pluralité de personnages que le récit s'intéresse. Ceux-ci se trouvent parfois à des endroits différents, à des moments différents. A la lecture, le raccord entre chaque case est imprévisible et beaucoup moins explicite que chez Hanselmann. Cette discontinuité diégétique « oblige le lecteur à produire des inférences pour interpréter comme il convient chaque image nouvelle, c'est-à-dire pour la corrélérer correctement à la précédente et à l'ensemble du discours dans lequel elle s'inscrit. »⁵⁷ En conséquence, le lecteur doit fournir plus d'*effort* et s'impliquer avec force dans l'élaboration du sens. Dans le même ordre d'idée, le récit de Ware, portée essentiellement par le dessin et non par le texte, accorde au lecteur une plus grande liberté d'interprétation (le dessin étant généralement plus polysémique que les mots) et augmente encore son investissement de lecture.

Il convient de décrire ce qu'est un raccord explicite (c'est-à-dire fort *lisible*) entre deux cases : cela tient principalement à un rappel de la case précédente au sein de la nouvelle case. Dans *Megg, Mogg et Owl* le raccord entre chaque case est toujours très explicite. Chacune souligne le cours de l'action ainsi que la présence des autres personnages (qui sont les principaux moteurs de cette action); que ce soit par la parole, comme la réplique « Ouais, pas mal Owl » de Megg à la case 2, qui rappelle la présence de Owl en aval et en amont de la case ; ou bien visuellement, comme à l'avant dernière case de la planche, où la présence de Megg est rappelée par son grand chapeau visible en amorce. Chaque case se relie aisément : le lecteur déduit ainsi sans grand *effort* les inférences nécessaires à l'intelligibilité du récit.⁵⁸

A la suite de cette démonstration, je me propose donc d'établir que la *lisibilité* en bande dessinée se base sur le degré de complexité de la mise en page, du style graphique et du découpage, dont les indices de complexité les plus flagrants semblent être la **densité** (ou quantité d'information), la **régularité** (ou degré de *continuité*, d'homogénéité), et le degré d'**identification** (facilité avec laquelle le lecteur identifie un procédé ou une représentation).

⁵⁶ Martin Handford, *Où est Charlie ?*, Éditions Grund.

⁵⁷ Thierry Groensteen, *Bande dessinée et Narration*, PUF, 2011, p.36.

⁵⁸ A ce titre, on peut se rapporter aux types d'enchaînements intericoniques décrits par Scott McCloud dans *L'Art invisible* (Vertige Comics, 1999) : de moment à moment, d'action à action, de sujet à sujet, de scène à scène ou de point de vue à point de vue (je n'inclue pas ici le 6^{ième} enchaînement, la « solution de continuité » - du coq à l'âne - qui relève du raccord non explicite).

Le jugement de *lisibilité* se voit donc porter par une pluralité de critères, qui le rend d'autant plus complexe et équivoque : un lecteur pourrait porter un jugement de *lisibilité* intégral bien qu'il ne fasse référence qu'à la *lisibilité* du texte, alors qu'un autre pourrait juger la *lisibilité* du même ouvrage avec en tête un tout autre critère de référence, par exemple la *lisibilité* du dessin. On parle donc de *lisibilité* là où il conviendrait peut être mieux de parler de *lisibilité[s]*.



Extrait de *Nausea* de Robert Crumb (from *Hup* #3, published by Last Gasp, November 1989)
 Consultable ici: <https://bukowskiforum.com/threads/crumb-dont-sartre-that-again.12385/>

1.4.3. Détour par la linguistique

J'aimerais compléter les critères de *lisibilité* que je me suis proposé d'établir en faisant un détour par la linguistique, où il existe des études attachées à la mesurabilité de la *lisibilité* des textes.⁵⁹ Elles apportent certaines bases théoriques intéressantes qu'il est possible d'étendre au champ de la bande dessinée.

Parmi les critères établis par ces études, certains ont trait « à la présentation matérielle du texte écrit, c'est-à-dire à sa *lisibilité* en tant qu'imprimé : utilisation de caractères typographiques plus faciles à lire, meilleure disposition des lignes dans la page, qualité du papier, de la composition, disposition des illustrations, etc. »⁶⁰ Ces critères rejoignent le facteur *régularité* que j'ai évoqué en amont, mais introduit également un nouvel aspect : la **qualité matérielle**. On imagine bien qu'une bonne qualité d'impression, un bon papier, ainsi qu'un maquettisme éditorial *efficace* participent à rehausser la *lisibilité*, et on peut donc sans difficulté appliquer ce critère à la bande dessinée.⁶¹ Quant à « l'utilisation de caractères typographiques plus faciles à lire », le transfert à la bande dessinée semble *a priori* se faire sans défaut pour son aspect textuel. Mais une question se pose : quelle typographie est la plus *lisible* pour la bande dessinée ? Manuscrite ou numérique ? La question n'est pas si simple, bien que l'on soit tenté de répondre qu'une écriture informatisée soit plus *lisible* (et elle l'est sans aucun doute, si on la considère en dehors du champ de la bande dessinée). Il y a plusieurs écoles : certains auteurs dissocient esthétiquement dessin et texte et utilisent une typographie informatique sans crise de conscience, alors que d'autres considèrent que dessin et texte constituent un tout homogène et choisissent donc de le typographier eux même, dans un style avoisinant celui du dessin.⁶² A ce titre, on peut penser à André Franquin qui affirmait écrire ses textes avec la même plume qu'il utilisait pour encrer ses dessins, et on remarque que Ware et Hanselmann typographie également eux même leur texte.⁶³ Chez Hanselmann, la typographie légèrement maladroite, en plus d'être cohérente esthétiquement (car elle semble écrite avec le même outil que le dessin), demeure signifiante car elle convient parfaitement à la gaucherie de ses personnages. Il est question de cohérence graphique : une typographie informatique « propre » au cœur d'une esthétique « sale » comme celle d'Hanselmann créerait un contraste esthétique évident et sans pertinence. Il y aurait dissonance, ou *discontinuité* (si on l'oppose au critère de régularité/*continuité*) ; ce qui implique une moindre *lisibilité*. La question n'est donc pas « quelle typographie est la plus *lisible* pour la bande dessinée ? » mais « quelle typographie est la plus *lisible* pour *cette* bande dessinée en particulier ? » Je postule donc que la **cohérence**, dans la pluralité des rapports esthétiques possibles, constitue également un critère de *lisibilité*.

⁵⁹ A ma connaissance, ces études sont prisées dans la sphère anglo-saxonne mais le sont beaucoup moins en francophonie, ce qui rend ce domaine de recherche plus ou moins délaissé et non actualisé.

⁶⁰ Yvon Laframboise, *La lisibilité : qu'est-ce que la lisibilité? Quels éléments rendent un texte lisible et un autre pas?*, Québec Français, n°32, 1978, p.27, consultable ici : <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/1978-n32-qf1204337/56560ac.pdf> (consulté le 20/04/2019).

⁶¹ A ce propos, on peut penser à cette anecdote de Chris Ware : « Je suis allé à Hong-Kong pour le troisième tirage de Jimmy Corrigan, parce que j'étais très déçu des deux premiers, les couleurs étaient mauvaises, parce qu'ils n'avaient pas utilisé le papier que je souhaitais. (...) Tout était plat et mort et je me suis dit « c'est raté ». La plupart des gens ne s'en rendent pas compte, alors que c'est extrêmement important, car en fin de compte le dessinateur est tributaire de l'impression. Il n'est pas peintre, il est artisan autant qu'il est auteur. A l'arrivée, l'objet fini est un imprimé, rien d'autre. » dans *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, de Jacques Samson et Benoît Peeters, Les Impressions Nouvelles, 2010.

⁶² Cette divergence de méthode tient à un certain *regard* vis-à-vis du médium que nous nous proposons d'approfondir dans la seconde partie (*Actif et passif*).

⁶³ Les planches analysées ici ont été traduites en français, ce qui n'a pas empêché l'éditeur de faire appel à un graphiste pour reproduire une typographie semblable à l'originale.

Si je continue mon détour par les études de *lisibilité* en linguistiques, je peux constater qu'elles accordent une place importante aux **critères subjectifs** de la lecture (c'est-à-dire qui s'attachent à l'individualité du lecteur et non au texte). Il y a d'une part « les compétences cognitives et procédurales qui recouvrent les connaissances générales et linguistiques du lecteur ainsi que ses habiletés à investir ces connaissances dans l'acte de lecture »⁶⁴, et d'autre part les facteurs externes situationnels et sociolinguistiques. Il paraît en effet clair qu'un doctorant en littérature, assis dans un fauteuil, en train de lire *un bon gros pavé* ne jugera pas la *lisibilité* de son ouvrage sur les mêmes critères qu'un lecteur occasionnel, assis sur le strapontin d'un train bondé. De même, un chercheur scientifique n'aura pas les mêmes clés de lecture pour juger de la *lisibilité* d'une thèse d'astrophysique en comparaison à un doctorant en littérature. Cet aspect de la *lisibilité* peut sans problème se valider en bande dessinée. Nous reviendrons en profondeur sur cette subjectivité dans la partie de ce mémoire consacrée au public de Chris Ware (*Qui peut lire Chris Ware ?*).

Ensuite, en ce qui concerne le contenu des textes, les idées exprimées (le fond) et la façon de les exprimer (la forme), ces études ont mis en place des formules de *lisibilité* qui induisent le lexique : il sera calculé le nombre de phrases (simples, complexes, composées, etc) ou la fréquence de mots rares ou compliqués pour juger du niveau de difficulté d'un texte.⁶⁵ Si l'on souhaite transférer ces critères à la bande dessinée, il est bien entendu possible de le faire pour son aspect textuel. Le texte n'étant pas constitutif du médium (car une bande dessinée muette ne cesse pas d'être une bande dessinée), je n'irais pas plus loin dans l'analyse de la *lisibilité* textuelle.⁶⁶

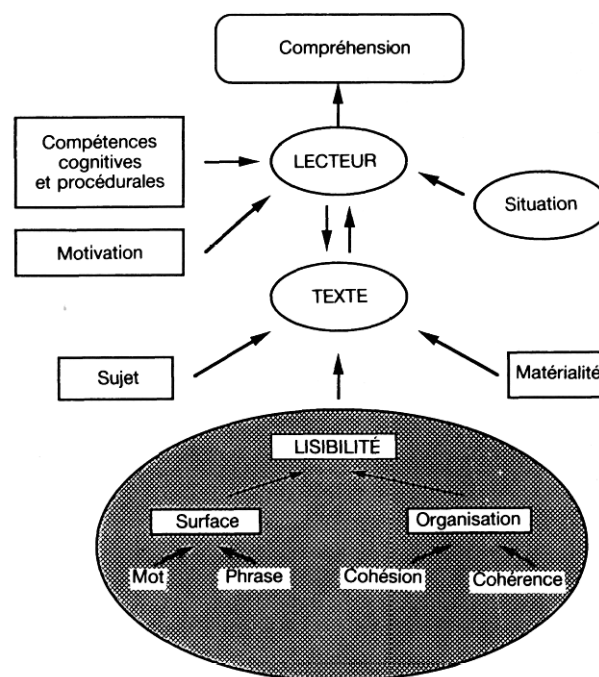


Figure 1, *La compréhensibilité*, extrait de la revue Française de Pédagogie n° 99, avril-mai-juin 1992, p.8⁶⁷

⁶⁴ Jean-Yves Boyer, *La lisibilité*, Revue française de pédagogie, 99, 1992, p.8, consultable ici : https://www.persee.fr/docAsPDF/rfp_0556-7807_1992_num_99_1_1322.pdf (consulté le 21/04/2019).

⁶⁵ Il est calculé le nombre de mots absents d'une base de mots « fondamentaux » préétablis.

⁶⁶ Mais j'engage le lecteur intéressé à investir les études linguistiques de *lisibilité* que je n'ai fait ici qu'effleurer.

⁶⁷ Extraite de *La lisibilité* par Jean-Yves Boyer, Revue française de pédagogie, 99, 1992, p.8, consultable ici : https://www.persee.fr/docAsPDF/rfp_0556-7807_1992_num_99_1_1322.pdf (consulté le 21/04/2019).

PARTIE 2 : CHRIS WARE, UN AUTRE IDÉAL DE LISIBILITÉ ?

2.1. Le lecteur actif

Je le répéterai une dernière fois : la lecture de Chris Ware demande plus d'effort que la plupart des bandes dessinées. A ce titre, comme j'ai pu le démontrer en première partie, son œuvre témoigne d'une faible *lisibilité* dont j'ai proposé de cerner les critères. Cette *lisibilité* diminuée n'est pas du ressort de la maladresse ou du « flop », mais tient à une « mise en crise » de ces critères : notamment *surdensité* et *discontinuité*. Cette démarche profondément expérimentale est révélatrice des possibilités cachées du médium et remet en cause la position même du lecteur dans l'acte de lecture.

Je vais maintenant explorer de quelles manières Chris Ware utilise les vertus d'une *lisibilité* difficile, orientée vers plus de *justesse* et moins de facilité.

D'abord, je m'appliquerai à définir dans quelle mesure il est possible de parler d'*activité* (en opposition à la *passivité*) au sein de la lecture, car il s'agit bien de cela : une faible *lisibilité* demande au lecteur d'être beaucoup plus *actif*.

2.1.1. Actif et passif

« Pour moi, la grande différence entre le cinéma et la bande dessinée est que le spectateur de cinéma est relativement passif, alors que le lecteur de bande dessinée s'investit beaucoup plus dans la construction même du sens. Si on devait faire une comparaison avec la musique, je dirais ceci : quand on regarde un film, c'est comme si on écoutait de la musique enregistrée, alors que quand on lit une bande dessinée, c'est comme si on lisait une partition. C'est à nous, lecteurs, de faire jaillir la musique de cette partition. »⁶⁸

Cette considération de Chris Ware fait écho à une dualité conceptuelle, typique des sémiologues de l'image, qui oppose le *lisible* (actif) au *visible* (passif).⁶⁹ Cette dichotomie formalise une différence d'attitude visuelle : il s'agit d'un regard qui s'attache au *déchiffrement* de la chose perçue,⁷⁰ que l'on peut considérer comme *actif*, en opposition au regard *contemplatif* que l'on peut considérer comme *passif* (celui du « spectateur de cinéma »).

La lecture « exige un regard traversant, qui ne s'embarrasse plus des caractères visuels des signes » et permet ainsi de « faire jaillir », ainsi que l'exprime Ware, « le message que ceux-ci transportent ». ⁷¹ Il est ainsi bon de rappeler que la bande dessinée se *lit* et ne se *voit* pas comme on regarde un film

⁶⁸ Thierry Groensteen, *L'humour graphique fin de siècle*, Humoresque, n°10, 1999, p.125, 1999, cité par Thierry Groensteen dans *La bande dessinée, mode d'emploi*, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », Bruxelles, 2007, p.67.

⁶⁹ Formulé autrement, on parle aussi du *linéaire* et du *tabulaire* (formulation prisée par les théoriciens de la bande dessinée), ou du *scriptural* et du *pictural*.

⁷⁰ Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, dans la partie sur *La lisibilité comme effort de lecture*.

⁷¹ « On définit comme dyslexique toute personne qui se focalise sur les signes écrits, fixant leur apparence matérielle, sans parvenir à dépasser ce stade et comprendre le message que ceux-ci transportent. La norme de lecture est ici clairement énoncée : s'arrêter aux apparences, c'est ne pas réellement savoir lire, la lecture exige un regard traversant, qui ne s'embarrasse plus des caractères visuels des signes. » Emmanuel Alloa (éd.), *Penser l'image III Comment lire les images ?*, Les presses du réel, 2017, p.11.

d'animation.⁷² Elle se constitue en tant que langage ou code,⁷³ et se présente à la vue comme support de *déchiffrement*.

Il faut préciser un point : ce n'est pas parce que la bande dessinée peut faire intervenir du texte qu'elle est *lisible*, c'est le dispositif visuel de la bande dessinée, dans sa globalité, qui s'apprécie en tant que *lisible*.⁷⁴

« C'est une affaire de «lecture» contre «vision» (...). Cette lecture des images est, pour moi, l'essence même de la bande dessinée, c'est là que réside le pouvoir de son langage. Comment les images posées sur le papier donnent lieu à une lecture et pas seulement à une observation. »⁷⁵

Le lecteur de bande dessinée peut donc être considéré comme *actif* quoiqu'il en soit. Ainsi, Chris Ware ne fait qu'amplifier une condition inhérente au médium ; mais en repoussant les limites de la *lisibilité*, il remet au centre cette place accordée au lecteur et ses potentialités.

De ce fait, une planche de bande dessinée ne s'apprécie pas en toute quiétude car elle est orientée vers son *déchiffrement*. Parce que le dessin s'insère dans le dispositif de la bande dessinée (avec notamment ces petites cases minutieusement cernés, « indice qu'un quelque chose à lire »⁷⁶), le regard est appelé à investir minutieusement chaque zone de la page en mode « lecture ». ⁷⁷ De même qu'un alpiniste regarde le sommet d'une montagne qu'il s'apprête à gravir et anticipe son parcours et les *efforts* futurs, le lecteur scrute la page et simule dans son esprit le chemin de l'œil, la pulsation de l'ensemble, le temps de lecture à venir.⁷⁸ C'est cette *anticipation* dont nous avons déjà parlé à propos des deux planches analysées.

En contrepoint, prenons à tout hasard *Le Jardin des délices* de Jérôme Bosch (l'objet tableau étant un bon exemple d'image *visible*), dont la saturation des éléments graphiques est grossièrement comparable à celle d'une planche de Chris Ware. Le regard est appelé à se promener sur l'image au gré des rencontres visuelles en mode « contemplation ». Même si le regard n'investit pas la totalité de l'image, c'est avec légèreté que le spectateur peut s'en aller et détourner les yeux ; il ne ressentira pas

⁷² Le texte n'a pas le monopole de l'acte de lecture, mais il lui est à ce point associé qu'il se confond avec la pure intelligibilité, car trop habitué à le *lire*, le regard a tendance à oublier l'aspect visuel du texte pour n'en retenir que le sens.

⁷³ Guy Gauthier, cité par Groensteen dans *Système de la Bande dessinée* (PUF, 1999), parle de l'image comme « un sous-code, en ce qu'il caractérise un seul dessinateur tout en étant accessible à des millions de lecteurs ». Je pense également à Roland Barthes qui parle du dessin « qui, même dénoté, est un message codé » dans *Rhétorique de l'image*, *Communications*, 4, 1964, p.46 consultable ici : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027 (consulté le 13/04/2019).

⁷⁴ « Toutes les définitions de la bande dessinée qui s'appuient sur l'idée de la combinaison entre le texte et l'image sont à mon avis à côté de la plaque. La bande dessinée, c'est un langage visuel qui se lit, les dessins aussi se lisent. » Chris Ware, dans *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, de Jacques Samson et Benoît Peeters, Les Impressions Nouvelles, 2010, p.48.

⁷⁵ Marius Chapuis, *Chris Ware : Tout est une question d'accidents*, Libération, 2018, consultable ici : https://next.liberation.fr/images/2018/04/13/chris-ware-tout-est-question-d-accidents_1643233 (consulté le 1/05/2019).

⁷⁶ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, PUF, 1999, p.64.

⁷⁷ C'est une des choses qui m'émeut le plus à propos de la bande dessinée : le ravissement esthétique se double d'une promesse d'immersion, d'histoire, de sens. Non seulement ça peut être incroyablement beau, mais en plus ça se *lit* ! *Voir* me permet de dire « c'est beau », *lire* me permet de dire « je comprends ». La bande dessinée est comme une porte d'entrée à l'intérieur de l'image, là où certains tableaux ou illustrations semblent me tenir à l'écart.

⁷⁸ « Le lecteur aborde la page à la fois comme un segment de récit et comme une unité plastique. Il perçoit d'emblée que la page qu'il se dispose à lire comporte un certain nombre de cases, c'est-à-dire de stases, de temps d'arrêt à l'intérieur du protocole narratif. » Thierry Groensteen, *Bande dessinée et Narration*, PUF, 2011.

pour autant d'incomplétude de l'expérience. En bande dessinée, le « contrat de lecture » inhérent au dispositif peut provoquer une forme de crispation, de tension dans le regard qui embarrassera (ou pas) un lecteur qui ne souhaite que *voir*. C'est un appel à *lire* qui brouille la contemplation.⁷⁹

Chez Chris Ware, cela tend à surinvestir la *densité* déjà présente de ses impressionnantes compositions. La promesse narrative est si puissante au premier abord que le lecteur, qui n'a pas encore lu, peut se sentir acculé, découragé ou stimulé, selon sa disposition ; car il sait qu'il devra être profondément *actif* pour en venir à bout.



Le Jardin des délices de Jérôme Bosch, Musée du Prado

⁷⁹ Dans *La bande dessinée et son double* (L'Association, 2010), Jean-Christophe Menu parle de la difficulté à exposer la bande dessinée : « Nous sommes face à un objet destiné à la reproduction et à la lecture, qui, ôté de ce processus, donné à *voir* et non plus à *lire*, sollicite des émotions d'autant plus paradoxales qu'il renvoie toujours à autre chose qu'à lui-même. » (p.142) Je pense également à cette observation de Chris Ware, qui exprimait à propos de la planche exposée : « A mes yeux, ce n'est pas le travail final mais un résidu de livre. Je comprends cependant l'envie de voir ces dessins, j'aime bien observer les planches des autres. Il y a une dizaine d'années, j'ai exposé l'intégralité des 380 pages de *Jimmy Corrigan* sur un mur du musée d'Art contemporain de Chicago. Ça devenait un autre objet, quelque chose qui ne peut pas se lire, une forme folle » (Marius Chapuis, *Chris Ware : Tout est une question d'accidents*, Libération, 2018, consultable ici : https://next.liberation.fr/images/2018/04/13/chris-ware-tout-est-question-d-accidents_1643233 [consulté le 1/05/2019]).

2.1.2. Vision panoptique

Ce regard *anticipatoire* profite d'une spécificité lectrice de la bande dessinée : la vision *panoptique* ou *tabulaire*.⁸⁰ Il s'agit de la vue d'ensemble de la planche.

Au contraire de l'écran de cinéma où chaque image remplace définitivement la précédente, en bande dessinée plusieurs images se côtoient sur la même page. Dès lors, cela rend le lecteur de bande dessinée doublement *actif* : il a la possibilité d'arrêter le cours de sa lecture pour loucher un peu,⁸¹ relire ce qu'il a déjà lu ou lire ce qu'il n'est pas sensé lire.⁸² Mais ce n'est pas qu'une « possibilité » car à partir du moment où les cases s'organisent sur un même espace (celui de la page), « la vision focale ne cesse d'être enrichie par la vision périphérique. »⁸³ Il devient impossible d'ignorer ce que Benoit Peeters nomme le *périchamp*, et une case ne se perçoit jamais isolément.⁸⁴ Ce qui peut provoquer chez le lecteur un sentiment permanent de *flashback* ou d'anticipation à l'égard du récit.

Il est notable, à cet égard, de voir que beaucoup d'auteurs utilisent cet effet *panoptique* à bon escient, par exemple en travaillant la *cohérence* de la page ou de la double page, afin de créer un effet globale, que ce soit par un traitement spécifique de la couleur, ou une unité de lieu, de rythme...

De même, Chris Ware amplifie cette part *active* de la lecture à des degrés superlatifs. Plus que jamais, ses planches sont des visions d'ensemble ou la *tabularité* de la planche bat son plein. L'*effet tableau* encourage le lecteur à faire des liens d'une image à l'autre dans une dynamique libre et non linéaire : une dynamique de *réseau*. Si l'on reprend exemple sur la planche de *Building Stories*, chacune des cases se déploie en écho aux autres, dans la maille d'un ambitieux *réseau* narratif. Chaque occurrence des protagonistes résonne immédiatement avec les autres : le fantasme secret de l'homme pour sa voisine n'est pas sans évoquer (avec ironie) l'heureux souvenir de vacances avec sa femme en Amérique du Sud.

C'est parce que toutes les cases se trouvent sur le même espace qu'elles favorisent le « travail de détective » du lecteur. Dans une bande dessinée classique qui aurait, disons, quatre strips par page, l'effet « détective » serait moindre. La vision *panoptique* bénéficierait d'un nombre plus réduit de cases, et par là même réduirait l'ampleur des connexions immédiatement possibles du *réseau* de cases sur une même page ou double page. Il va sans dire que la survivance mémorielle du lecteur peut suffire à faire dialoguer les images entre les pages, mais alors chaque image ne serait qu'un souvenir sur lequel viendrait s'ajouter une nouvelle : le processus sémantique serait plus *passif* qu'*actif*. Il faudrait que le lecteur tourne les pages si il souhaite se remémorer concrètement une partie antérieure du récit et juger de leur résonance avec d'autres, ce qui est moins engageant et moins *signifiant* que la possibilité d'avoir accès à toutes les cases sur le même espace paginal, avec leur force d'évocation intacte.

Chez Chris Ware, cette vision en *réseau* est d'autant plus *signifiante* que ses récits ont pour thème récurrent la mémoire, la nostalgie, les regrets ou le temps qui passe. Avec *Building Stories*, Chris

⁸⁰ Cette spécificité *panoptique* est beaucoup plus flagrante qu'en littérature, où les mots seuls n'ont pas cette force d'évocation visuelle qui appelle sans cesse le regard du lecteur de bande dessinée.

⁸¹ Combien de fois n'ai-je pas regardé la dernière case de la page de droite en tournant la page, alors que je suis supposé commencer ma lecture sur la première case de la page de gauche ?

⁸² « La BD, plus que le cinéma, bénéficie de la collaboration des lecteurs : on leur raconte une histoire qu'ils se racontent à eux-mêmes ; à leur propre rythme et imaginaire, en allant en avant et en arrière. », *Federico Fellini sage comme la lune*, interview dans *Le Soir*, Bruxelles, 1^{er} août 1990, p.3 du supplément *MAD*.

⁸³ « Une page de bande dessinée s'offre à une première vision globale, synthétique, mais ne peut s'en satisfaire. Elle exige d'être ensuite épelée, parcourue, déchiffrée analytiquement. Cette lecture terme à terme n'en continue pas moins de prendre en compte la totalité du champ panoptique que constitue la page (ou la double page), puisque la vision focale ne cesse d'être enrichie par la vision périphérique. » Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, PUF, 1999, p.24.

⁸⁴ Benoit Peeters, *Lire la bande dessinée*, Flammarion, 2003.

Ware raconte l'histoire d'un lieu, de ses habitants, de leur transformation, leurs histoires à travers les âges de la vie. Ces histoires sont sans panache, anecdotiques et souvent misérables, mais la poésie émerge une fois que l'on prend conscience de ce temps qui englobe le tout, qui se fait narrateur, et de ce lieu (l'immeuble⁸⁵) qui se fait metteur en scène. Les personnages se sentent seuls et isolés, ce qui se traduit visuellement par des cases nombreuses et aux cernes très épais, « leur conférant un aspect presque carcéral. »⁸⁶ La mise en page originale et expérimentale vient donc en contrepoint de personnages banals et frustrés, ce qui ne manque pas de renforcer l'impact de l'un sur l'autre et de faire émerger – parmi d'autre – un sens caché : les protagonistes n'ont pas conscience de la vue d'ensemble et de la beauté qui les entoure (celle de la page – par extension celle du monde à travers l'espace et le temps). Leur tristesse (locale) est sublimée par le ravissement esthétique du tout (global, panoptique).⁸⁷ Je pense à cet aphorisme d'Oscar Wilde qui observait qu'il « est deux choses des plus émouvantes dans la vie : la laideur qui se sait, et la beauté qui s'ignore. » De fait, la forme semble en parfaite adéquation avec le sujet, ce qui selon moi imprègne l'ouvrage d'une grande *justesse*. J'imagine mal une planche de Ware où chaque case serait lue isolément du reste : le récit resterait compréhensible, mais perdrait toute sa puissance.⁸⁸

Mais au lieu de *justesse*, l'originalité jusqu'au-boutiste de ses compositions peut être perçue comme outrageusement démonstratives (ce qui a, par ailleurs, été une de mes opinions initiales). Sur ce point, Chris Ware se défend :

« En ce qui concerne le souci du détail et l'aspect méticuleux, je n'essaie pas d'impressionner qui que ce soit. Je veux juste qu'un album ait l'air le plus riche possible, aussi riche qu'une expérience réelle et concrète, comme quand on regarde la feuille d'un arbre et qu'on distingue les infimes détails de sa structure. C'est en fait comme la structure même du monde qu'il est presque impossible de comprendre, c'est ce que j'essaie de refléter dans mon travail, me semble-t-il. Je ne veux pas qu'on le croit hermétique ou provocateur, je veux qu'on se dise que ça vaut la peine d'être lu, que personne ne s'y sente insulté, que bien au contraire on y sente un grand respect pour le lecteur... »⁸⁹

Comme j'ai proposé de le montrer, cette invocation de la vision *panoptique* place le lecteur au cœur de la fabrication même du récit et rejoint cette volonté de « grand respect pour le lecteur ». ⁹⁰ Sans doute Chris Ware n'aurait pas renié cette affirmation de Michel Tournier suivant laquelle « un livre a toujours deux auteurs : celui qui l'a écrit et celui qui le lit. »⁹¹ Je pense également au *choix* du parcours de lecture, que j'ai déjà évoqué lors de la comparaison de planche (avec notamment les indications fléchées sur la page de *Building Stories*), qui est une manière plus concrète de percevoir cette importance accordée au lecteur dans le processus sémantique. Comparativement au spectateur de cinéma, le lecteur de bande dessinée semble avoir plus de *choix* (de rythme, de trajet de lecture),

⁸⁵ Il s'agit seulement de quelques fragments particuliers de l'histoire, d'autres fragments situent le récit en dehors de l'immeuble.

⁸⁶ Thierry Groensteen, *Bande dessinée et Narration*, PUF, 2011, p.49.

⁸⁷ "Almost all his characters are literally trapped in little boxes, in lives writ small with quiet desperation. They just can't see the majestic beauty of the big picture: the page and the world around them. The artist offers exquisite design as a compensation for exquisite pain." Art Spiegelman (New York, 2017) dans la préface de *Monograph* de Chris Ware, Rizzoli, 2017, p.3.

⁸⁸ « Si je lis un livre en ne voyant que les lettres individuelles, je lis fort mal. » Kierkegaard, cité par Emmanuel Alloa dans *Penser l'image III : Comment lire les images ?*, Les presses du réel, 2017, p.12.

⁸⁹ Jacques Samson et Benoît Peeters, *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, Les Impressions Nouvelles, 2010, p.56-57.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Michel Tournier, cité par Antoine Gallimard, « Défendons le libre commerce des idées et de la création », Le Monde, édition en ligne du vendredi 13 mars 2009 ; cité par Jacques Samson dans *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, Les Impressions Nouvelles, 2010, p.131.

ce qui le rend profondément *actif*. Amplifier ce *choix* comme le fait Chris Ware, revient à s'inscrire dans la continuité de cette condition et exploiter la bande dessinée à son plein potentiel. On peut également noter une absence récurrente de la numérotation des pages chez Ware, comme pour faire signifier au lecteur que, quand bien même les pages seraient numéroté et induirait une forme de chronologie, celle-ci ne serait que factice.⁹²

2.1.3. « Le lecteur est renvoyé à son propre corps »

« Avant même de lire ses histoires, d'assembler mentalement les vignettes, on remarque que le rapport imposé par ses ouvrages au lecteur est un rapport d'incongruence. Par sa taille, le dernier numéro de *l'Acme Novelty Library* est pénible à manier. Il est imprimé de telle sorte que l'on est obligé de le retourner plusieurs fois pour le déchiffrer. En outre, les vignettes y sont paradoxalement trop petites, ce qui se retrouve dans *Jimmy Corrigan* (lequel est d'une invraisemblable épaisseur, livre-parpaing). On est obligé de les scruter pour lire le texte. Leur arrangement dans la page dérange si bien les habitudes de lecture qu'on peine pour suivre leur logique propre, leur idiolecte graphique, malgré ce qu'en dit l'auteur (...). Ici l'inadaptation règne, le lecteur est renvoyé à son propre corps, à la façon de s'en servir. Les livres de Ware résistent, la lecture devient un sport. »⁹³

Une autre facette de la part *active* du lecteur concerne le rapport au corps. Comme Éric Loret le formule si bien, avec Chris Ware « le lecteur est renvoyé à son propre corps. »

Tout d'abord, il faut admettre un rapport au corps inhérent à l'acte de lecture : on tourne les pages avec ses doigts, les yeux se mettent à une certaine distance, on s'assoit confortablement... C'est une attitude habituelle, qui ne constitue donc pas un *effort* particulier. L'habitude fait oublier le corps, l'*effort* nous remet face à lui.

Comme j'ai pu le constater sur la planche de *Building Stories*, le nombre de cases est élevé et certaines sont minuscules : en conséquence, la lecture de la planche induit une perception particulièrement attentive et aiguisée, au point que le lecteur est encouragé *physiquement* à se rapprocher des pages, à les scruter au plus près,⁹⁴ voir à utiliser une loupe si ses yeux ne suffisent pas.⁹⁵ Selon Ware, « reproduire les images en si petit aide le lecteur à s'en rapprocher. La petitesse contribue à créer un monde plus compact. Un petit monde magique. »⁹⁶

On peut admettre que la lecture est associée à l'*intime* : la solitude en est la condition actantielle, contrairement au cinéma dont l'expérience est plutôt associé au collectif.⁹⁷ Avec

⁹² Lors d'un entretien écrit, Chris Ware souligne l'idée que son travail ne « soit pas irrespectueux pour le lecteur, ou pire, [qu'il] ne propage pas de fausses illusions. » cité dans *Chris Ware, la bande dessinée réinventée* de Jacques Samson et Benoît Peeters, Les Impressions Nouvelles, 2010 (*Réponses écrites*, Chris Ware, 2009).

⁹³ Éric Loret, *Chris Superstar : « Ma vie assis à une table »*, Libération (Spécial BD), jeudi 23 janvier 2003, p.2-3.

⁹⁴ « Discovering his work forced me into getting new prescription glasses, damn it », Art Spiegelman dans *Monograph* de Chris Ware, Rizzoli, 2017, p.3.

⁹⁵ « [le] caractère extrêmement tassé de l'ouvrage et [la] petitesse de nombre de ses dessins et lettrages (...) force à se munir d'une loupe pour accéder pleinement et de manière confortable à son contenu. » Jacques Samson dans *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, Les Impressions Nouvelles, 2010, p.122.

⁹⁶ Cité par Jacques Samson dans *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, Les Impressions Nouvelles, 2010, p.12 ; citation complète originale : « I don't actually draw them that small, the original drawings are about double size you see in the book. (...) Making the images small helps draw the reader in. Smaller makes for a more compact world. A little magical world. » (Interview, CNN.com, 3 oct. 2000).

⁹⁷ « ... j'aime bien l'idée de quelqu'un qui lit seul, c'est quelque chose de très personnel, de très intime. Dans un livre, il y a tous ces petits secrets, tous ces détails qu'on ne veut pas révéler aux autres, ils sont enfouis à

cet usage de la petitesse, c'est comme si Chris Ware souhaitait amplifier cette condition-là, la rendre plus forte encore, plus charnelle. Comme toute *intimité*, elle ne se dévoile pas facilement ou en surface, elle demeure secrète, entre les cases, et se dévoile à quiconque prendra le temps, la lenteur, l'effort de s'y plonger. Cette *intimité*, c'est le sens qui se dévoile au fur et à mesure de la lecture.⁹⁸

De manière plus concrète, l'ouvrage *Building Stories* met en avant l'interaction *pratique* du lecteur.⁹⁹ C'est un livre-objet qui a l'allure d'une boîte de jeu, ce qui peut le rendre *ludique* aux yeux du lecteur et le mettre en disposition d'interagir. D'entrée, il y a une condition manipulative à la lecture : il faut ouvrir la boîte, pour y découvrir 14 fragments de formats différents dont l'ordre de lecture n'est pas indiqué. Comme sur la planche de *Building Stories*, où le lecteur pouvait choisir à sa guise le trajet de lecture, ici le lecteur fait son propre choix dans l'ordre de lecture des fragments, et se confond presque avec l'auteur qui habituellement est le seul détenteur de la chronologie du récit. Certains fragments invoquent des interactions inhabituelles comme le dépliage (les très grands formats ou les deux fragments en forme oblongs, à déployer en accordéon¹⁰⁰). D'autres sont encombrants et nécessitent une manipulation délicate (les très grands formats comme celui en forme



Tous les fragments de *Building Stories* ouverts et dépliés

l'intérieur. » Chris Ware dans *Chris Ware, la bande dessinée réinventée* par Jacques Samson et Benoît Peeters, Les Impressions Nouvelles, 2010, p.65.

⁹⁸ On peut rapprocher cette idée d'*intimité* qui se dévoile avec cette observation de Groensteen : « Dès l'instant où l'on reconnaît la part que le lecteur prend, cognitivement, dans l'élaboration du sens, cela signifie que ce qui est à lire dans l'image ne coïncide pas avec ce qui est à voir, et fréquemment le déborde. » dans *Bande dessinée et Narration*, PUF, 2011, p.36.

⁹⁹ « *Building Stories* peut se lire comme « les histoires d'un bâtiment » ou comme « des histoires en construction ». Remarquons que l'action de *construire des histoires* vaut ici à la fois pour l'auteur et, de manière différente, pour le lecteur, qui doit trouver son chemin à travers ce puzzle narratif. L'exposition au *storytelling* passe par un *storybuilding*. » Thierry Groensteen, *Un art en expansion*, Les Impressions Nouvelles, 2015.

¹⁰⁰ On pense également à la jaquette dépliable de *Jimmy Corrigan* ou à celle du *McSweeney's Quaterly Concern*, No.13, dont Chris Ware a été l'éditeur invité.

de jeu de plateau ou celui au format « journal »¹⁰¹), et d'autres encore contiennent des pages devant être tournées dans plusieurs sens afin d'être lu (voir l'extrait de *Building Stories* p.26). Autant de manipulations qui participent à investir le lecteur et à renouveler son potentiel d'action au cœur de l'acte de lecture.

Plus concrètes encore sont les incitations à plier,¹⁰² découper (avec de petits traits de découpe), recoudre le livre, à fabriquer de petites choses (comme des robots ou des meubles) comme on peut le voir dans certaines pages de *Jimmy Corrigan* ou le recueil *Quimby the Mouse*. Ce qui s'apparente encore une fois à l'esthétique du jeu, non sans un sous-texte ironique et narratif.

Ce rapport du corps à l'objet peut être considéré comme un énième critère de *lisibilité* : plus un objet sollicitera le corps *activement*, plus sa *lisibilité* sera moindre.

2.1.4. Vitesse de lecture

Sur une des pages « pliage » du recueil *Quimby the Mouse*, on peut ainsi lire :

« Nombre de nos lecteurs nous ont donné leur avis sur nos précédentes activités de pliage, et il en ressort généralement que celles-ci sont perçues comme étant d'un niveau de difficulté élevé. Alors que le nivellement par le bas destiné destinés à quelques déficients et retardataires ne fait pas partie de la politique de l'*ACME Novelty Library*, nous espérons au moins que cette activité-ci sera en mesure d'assouvir la soif créatrice de n'importe quel nigaud. De grâce, veuillez suivre toutes les instructions à la lettre et vous montrer *patient*. Nul ne souhaite essuyer un échec esthétique dû à la négligence, particulièrement lorsqu'il s'agit d'un exercice aussi primitivement simple que celui-ci. »¹⁰³

On peut facilement supposer que ce sarcasme non dissimulé fasse référence à l'idéal de *lisibilité* dont nous avons parlé en première partie, qui tend à rendre le lecteur de bande dessinée impatient et allergique à la difficulté. La *patience* est un mot clé chez Chris Ware (il est d'ailleurs mis en italique dans le texte original) et elle s'accoutume peu de cet idéal-ci, qui prône la vitesse et un certain type de récit essentiellement porté par l'action et l'évènementiel.

D'une part, la *patience* se situe du côté de l'auteur qui doit passer des jours (ou années) entiers à l'exécution d'une œuvre qui ne sera lu qu'en quelques minutes ou quelques heures.¹⁰⁴ Puis la *patience* s'attache au lecteur, dont l'effort de lecture prononcé le dispose à la lenteur. En sus de cette faible *lisibilité*, la force *panoptique* des planches de Chris Ware incite *activement* le lecteur à prendre le temps d'élaborer son propre parcours et sa propre investigation sémantique. Lire Chris Ware en lecteur pressé, ce serait « se condamner à manquer l'essentiel. »¹⁰⁵ Ainsi que le souligne Thierry

¹⁰¹ On pense également à l'immense volume *Monograph* (monographie de Chris Ware par Chris Ware, éditions Rizzoli, 2017), qui a été le livre le plus encombrant qu'il m'ait été donné de lire.

¹⁰² A cet égard, je pense aux explorations narratives de l'Oubapo, comme dans *Pervenche & Victor* d'Etienne Lecroart, où le lecteur-joueur était invité à plier la page pour faire émerger le sens caché du récit.

¹⁰³ Ce texte est écrit en minuscule sur un coin de page du recueil *Quimby the Mouse* publié chez l'Association (2005). Il n'est pas sans évoquer le ton cruel et sarcastique propre à de nombreux à-côtés des bandes dessinées de Ware, qui simulent et moquent un ton faussement publicitaire et pédagogique, notamment dans les publications de l'*Acme Novelty Library* (comme il est fait référence ici). Ce semblant de condescendance s'inscrit dans la continuité d'un jeu de *distanciation* et de *niveaux de lecture* qui parcourt toute son œuvre.

¹⁰⁴ A de nombreuses reprises, Ware déplore l'aspect chronophage de sa pratique.

¹⁰⁵ Thierry Groensteen, dans *Système de la bande dessinée* (PUF, 1999, p.85), à propos d'une planche de l'espagnol Aleix Barba, tirée d'une histoire intitulée *A Winter Story* (1985), dont la lecture appelle à une certaine lenteur.

Groensteen, le lecteur pressé s'attache à convertir « des énonçables en énoncés – (...) soucieux d'une seule chose : accéder à l'intelligibilité du récit pour en suivre les péripéties – [ce qui] constitue une formidable réduction de l'œuvre à la sphère de l'agir et de l'événementiel, une mutilation qui ne retient que la chaîne actantielle, ne s'intéresse qu'à ce qui arrive aux protagonistes. »¹⁰⁶ Le lecteur pressé de Chris Ware serait alors bien déçu du *vide* événementiel de ses récits, qui fleurissent en non-événements, en immobilité et en frustration. Le temps y semble s'éterniser. Chaque micro événement devient prétexte à un déploiement narratif qui trouve son sens et sa poésie dans l'attention qu'on y accorde et la conscience de l'ensemble dans lequel il s'insère. Encore une fois, la lenteur semble faire *sens* et la forme s'accorde au fond.

A propos, il faut rappeler que l'acte de lecture induit une liberté de vitesse, et, comme toute *liberté*, contribue à investir *activement* le lecteur. L'auteur de bande dessinée peut évidemment chercher un rythme, proposer une cadence savamment orchestrée par la mise en page, mais c'est finalement le lecteur qui choisira de lire à la vitesse qui lui est la plus appropriée. Une vitesse de lecture lente - dans un récit qui n'invite pas à la lenteur - peut être due à un regard contemplatif, qui prend le temps d'apprécier le dessin, ou bien à un manque de concentration. Quant à une lecture trop rapide, elle peut être due à un lecteur assoiffé de récit, plus pressé encore que les autres (si on continue de penser que tous les lecteurs de bases sont des lecteurs pressés, en vertu de l'idéal de *lisibilité*). Les raisons de cette vitesse de lecture sont donc en partie subjectives, et il va sans dire qu'il n'est pas question d'une durée objective de la lecture au même titre qu'il est possible de mesurer la durée d'un film.¹⁰⁷ Pour autant, cela n'occulte pas les raisons plus ou moins objectives liées à la vitesse de lecture, que j'assimile aisément aux critères de *lisibilité* que je me suis proposé d'élaborer en première partie (densité, régularité, identification). Les amalgames possibles de la *lisibilité* sont donc nombreux : effort, vitesse, réussite, accessibilité...

2.1.5. Le dessin comme écriture

On a pu constater, lors de la comparaison de planche, que la *lisibilité* chez Chris Ware est ambivalente. Le style graphique poursuit une *lisibilité* maximale avec l'usage du *dessin au trait* et de la couleur, tandis que la mise en page et le découpage s'aventurent dans une complexité inhabituelle et baisse le seuil de *lisibilité*. C'est comme si Chris Ware avait voulu équilibrer sa *lisibilité* narrative difficile avec un dessin parfaitement clair. A propos de *Jimmy Corrigan*, il déclare avoir voulu « faire quelque chose d'aussi dense que possible, et en même temps d'aussi compliqué que possible »¹⁰⁸ alors qu'il affirme par ailleurs essayer « vraiment d'être le plus clair possible sur chaque page, de faire en sorte que tout soit le plus finement et le plus précisément défini. »¹⁰⁹ On peut supposer que la première observation concerne la mise en page et le découpage, tandis que la seconde concerne le style graphique. Comment expliquer cette bipolarité de la *lisibilité* ? Comment cela influence-t-il la perception de la *lisibilité* ?

¹⁰⁶ Thierry Groensteen, dans *Système de la bande dessinée*, p.162.

¹⁰⁷ Néanmoins, on peut imaginer que dans un monde où la mesurabilité précise de la *lisibilité* d'un ouvrage soit d'importance, il soit accompli une moyenne de plusieurs durées de lecture, et que cette moyenne, en fonction d'autres critères étalons, permette d'en déduire relativement la *lisibilité* objective.

¹⁰⁸ Gary Groth, *Chris Ware. Le plus astucieux dessinateur de la planète* (interview), Bang!, n°2, Beaux-Arts/Casterman, printemps 2003.

¹⁰⁹ *Chris Ware, la bande dessinée réinventée* de Jacques Samson et Benoit Peeters, Les Impressions Nouvelles, 2010, p.42.

Je me propose d'ébaucher un raisonnement à partir de cette observation de Chris Ware :

« Je veux que (...) l'objet dessiné corresponde à l'idée que le lecteur peut se faire de cet objet. (...) Je ne veux pas que le lecteur s'attarde sur les dessins, je voudrais qu'il les survole sans vraiment les voir en tant que tels. »¹¹⁰

Ce qu'il exprime ici est révélateur d'une démarche d'auteur, dont le dessin se pense en tant qu'écriture (objet de lecture) et non en tant que « dessin pour le dessin »¹¹¹ (objet de contemplation). Son dessin, qu'il souhaite transparent, répond à une tentative consciente de donner à l'image une évidence linguistique. Cette réflexivité rejoint ce que j'ai élaboré plus haut à propos de la notion de *lisible* et de *visible*. A l'instar d'Hugo Pratt qui affirmait : « Je dessine mon écriture et j'écris mes dessins » ; Chris Ware affirme à son tour « je me dis aussi que j'écris avec des images ou que je dessine avec des mots. (...) Pour moi, l'écriture naît du dessin ». ¹¹²

Ainsi, la recherche de *lisibilité* encourage une attitude réflexive du dessin en tant que *lisible* et se retrouve chez la plupart des auteurs de bande dessinée à différents degrés.¹¹³ Des auteurs comme Hergé, Chris Ware ou Petit-Roulet (pour ne citer qu'eux) pourraient représenter cette frange assumée d'un dessin qui se pense en tant que *lisible*.¹¹⁴ C'est-à-dire un dessin tourné vers une signification spontanée, essentielle ; une maîtrise profonde de la *suggestion* (associée à une forte *identification*), de l'épure graphique, de la simplification (et qui côtoie sans surprise le pictogramme).

Dans son appellation même, la « ligne claire » de Hergé exprime on ne peut mieux cette priorité esthétique accordée à la *lisibilité* : tout doit être « clair » et sans ambiguïté. Dans son dessin, il y a très peu d'abstractions ou d'incertitudes : tout se veut *lisible* au possible afin de favoriser l'immersion de lecture.

Le dessin au trait fait à ce point parti de l'histoire de la bande dessinée qu'elle lui est immédiatement assimilée. C'est parce que la bande dessinée est un art du *lisible* qu'elle a encouragé l'émergence d'un style qui se *lit* bien.¹¹⁵ A ce propos, Rodolphe Töpffer utilisait le *dessin au trait* dès l'origine du 9^e Art.¹¹⁶ Il affirmait que le « trait graphique » du narrateur en images est moins concerné par un idéal de beauté ou d'exactitude que par « toutes les exigences de l'expression comme (...) toutes celles de la clarté. »¹¹⁷ Ce qui rejoint cette observation de Chris Ware, qui considère que « la plupart des dessins en bande dessinée sont très mauvais » car « plus ils sont détaillés et sophistiqués, moins ils semblent "fonctionner" et plus ils résistent à la lecture. »¹¹⁸

¹¹⁰ Jacques Samson et Benoit Peeters, *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, Les Impressions Nouvelles, 2010, p.67.

¹¹¹ « Je suis à l'opposé du dessin pour le dessin dans mes histoires. » Ibid, p.42.

¹¹² Ibid, p.48.

¹¹³ A contrario, quelques auteurs adoptent un dessin plus plastique et pictural, qui semble moins soucieux de la *lisibilité* au sens classique (et dont l'aspect *visible* prend le pas sur *lisible* ?). Je pense notamment à certains auteurs publiés chez le Fremok comme Alex Barbier ou Vincent Fortemps.

¹¹⁴ On remarque du même coup que chacun des auteurs cités possède un dessin immédiatement assimilable à la bande dessinée.

¹¹⁵ Je rejoins ce qu'à déjà exprimé Benoît Peeters : « Si le dessin au trait est en effet privilégié, c'est à cause de la simplification qu'il introduit, et donc d'un gain de lisibilité. »

¹¹⁶ Töpffer est un auteur genevois du 18^e siècle à qui l'on adresse la paternité historique de la bande dessinée.

¹¹⁷ Töpffer, *Essai de physiognomie*, chap.4, réédité dans *Töpffer : l'invention de la bande dessinée* de Thierry Groensteen et Benoît Peeters, Les Impressions Nouvelles, 2014, p.191 et 194.), cité par Thierry Groensteen dans *Système de la bande dessinée*, PUF, 1999, p.192.

¹¹⁸ Jacques Samson et Benoît Peeters, *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, Les Impressions Nouvelles, 2010, p.81.

Il pousse ainsi cette volonté de « lisifier » le dessin à un degré maximum : le trait est « parfait », ainsi que les aplats de couleur qui n'accusent aucune nuance ; au risque de paraître froid, distant ou trop démonstratif. Parce qu'il est plus *lu* qu'il n'est *vu*, le dessin est investi par le lecteur plus *activement*, en opposition à un graphisme surdétaillé et hyperréaliste, dont la trop grande spécificité pourrait le mettre à distance (et serait plus *vu* qu'il n'est *lu* ?). Pour une plus grande *lisibilité* émotionnelle, il incombe donc à la bande dessinée d'adopter un juste milieu entre la neutralité du pictogramme et le manque de crédibilité du roman photo.¹¹⁹ Ainsi que l'observait Hergé : « La grande difficulté, semble-t-il, dans la bande dessinée, c'est de montrer exclusivement ce qui est nécessaire et suffisant pour l'intelligence du récit ; rien de plus, rien de moins. »¹²⁰

Le *dessin au trait* peut être considéré comme une spécificité stylistique du médium, et à ce titre, ne constitue pas un choix paradoxal dans la démarche de Ware, qui semble tenir à pousser les spécificités expressives de la bande dessinée hors des limites cloisonnées de l'idéal de *lisibilité*. C'est donc moins une volonté de complexifier la *lisibilité* que d'amplifier au maximum les potentialités propres au langage qu'il utilise.



Extrait de *Tintin au Tibet*, Casterman, 1960

¹¹⁹ Je prends cet exemple car pour le roman photo, il s'agit de photographie, soit le degré maximum du réalisme imprimé. A mon sens, la trop grande présence du spécifique (celui des acteurs) dans l'image fait que la sauce ne prend pas ; la « suspension de l'incrédulité » n'est ici plus du tout suspendu, et j'éprouve peu d'empathie pour les acteurs dont la fixité devient comique.

¹²⁰ Cité par Benoît Peeters dans *Lire la bande dessinée*, Flammarion, 2003, p.84.

2.2. Quel est le public de Chris Ware ?

J'ai observé en première partie que la lecture facile est une norme en bande dessinée, et que ce qui a une *lisibilité* faible induit une faible *accessibilité*. C'est le cas de Chris Ware, qui peut donc être qualifié de peu *accessible*. A présent, il me semble légitime de questionner la portée de son public pour saisir l'importance de la *lisibilité* dans le rapport auteur-lecteur.

D'abord, il faut préciser que le travail de Chris Ware a toujours été publié de façon fragmentaire dans des journaux avant leur compilation en livre, comme dans le journal étudiant *The Daily Texan*, le journal *New City* ou la revue *RAW*. C'est donc premièrement à un public susceptible de voir ou d'acheter son travail que Chris Ware s'adresse. Il faudrait interroger la diffusion de son œuvre ainsi que le public de chacun de ses supports de publication (une certaine classe sociale), mais ce serait passer à côté de ce qui me tient à cœur ici, c'est-à-dire la *lisibilité*. Il faudrait formuler la question autrement : à qui s'adresse cette *lisibilité*-là ? Qui *peut* lire Chris Ware ? Qui est à même de lui accorder cet *effort*-là de lecture ? Le choix d'une *lisibilité* difficile le condamne-t-il à être un auteur de niche, seulement susceptible d'atteindre les connaisseurs ?

2.2.1. Prérequis

Les œuvres de Chris Ware semblent faire partie de celles dont la lecture suppose une forte intimité avec le médium en question. En effet, selon moi les œuvres qui bousculent la norme, *supposent* la norme.

D'abord, il va de soi qu'il faut que le lecteur soit au courant des règles de lecture de base, sans quoi « ce ne serait plus d'une lecture qu'il s'agirait, mais d'une pure et simple hallucination. »¹²¹ Je peux rappeler ces règles, qui sont sensiblement assimilables à celles de la lecture de texte ou de partition : il faut lire de gauche à droite, en « revenant à la ligne » une fois atteinte l'extrémité d'un strip, depuis le bord supérieur gauche jusqu'au bord inférieur droit.¹²²

Puis, le public de Chris Ware semble être un public de lecteurs initiés, qui possède un minimum d'expérience et de culture de la bande dessinée. Ce minimum de familiarité doit transformer la lecture en activité réflexive et demeure une des conditions essentielles à l'immersion de lecture. Elle dispense le lecteur de l'*effort* d'apprentissage afin de pouvoir le plonger directement dans le contenu ; car la lecture de Chris Ware demandant déjà une forte sollicitation cognitive, il est difficile d'imaginer un lecteur non initié en venir à bout.¹²³ Pour qui veut s'initier à la bande dessinée, il constitue probablement la pire première lecture !

¹²¹ « Nulle lecture n'est à rejeter, à condition qu'elle ne méconnaisse pas totalement les particularités de son objet. Sans quoi ce ne serait plus d'une lecture qu'il s'agirait, mais d'une pure et simple hallucination. » Benoit Peeters, *Lire la bande dessinée*, Flammarion, 2003, p.9.

¹²² Je parle ici de l'Occident, au contraire du Japon par exemple où le *manga* se lit en sens inverse.

¹²³ « Les vignettes ne renvoient que des éclats du monde supposé dans lequel se déroule l'histoire, mais, ce dernier étant censément continu et homogène, tout se passe comme si le lecteur, une fois entré dans ce monde, ne sortait plus jamais de l'image qui lui en a ouvert l'accès. Le franchissement des cases devient une opération mécanique et largement inconsciente, masquée par l'investissement (l'absorption) dans le monde virtuelle, fantasmatique, qui comprend toutes les vignettes, les transcende, et que le lecteur peut habiter. » Thierry Groensteen, *Plaisir de la bande dessinée*, 9^e Art n°2, Angoulême, CNBDI, janvier 1997, p. 14-21.

2.2.2. « Que faut-il lire d'abord, les textes ou les images ? »

On sait la difficulté de lecture qu'ont certains adultes à propos de la bande dessinée en général :

« La lecture d'une BD se révèle toujours pour les adultes non initiés une activité difficile, sinon rébarbative. « Que faut-il lire d'abord, les textes ou les images ? » La question revient chaque fois qu'un adulte s'avance pour la première fois dans un album de BD. Il faut souligner qu'à l'âge habituel de « l'initiation » - vers cinq ou six ans – la dominance du monde du verbal sur celui des images n'est pas encore tout à fait établie. On peut imaginer que la « lecture » d'une BD requiert une participation plus active que dans la lecture normale du cerveau droit, spécialisé dans l'analyse des configurations spatiales et donc particulièrement concerné par le décodage de la topologie complexe d'une planche de BD. »¹²⁴

Ce raisonnement quasi-biologique rappelle encore une fois la dichotomie du *lisible* et du *visible*, notamment à propos de « la dominance du monde du verbal sur celui des images » que l'on peut respectivement associer au *lisible* et au *visible*. Il faut rappeler que la bande dessinée est souvent définie par sa mixité, celle du texte et de l'image.¹²⁵ Il s'agit d'un rapport fusionnel (où texte et image forment un tout cohérent) et non illustratif (où texte et image conserveraient leurs caractéristiques propres sans se mélanger). Dans *L'art invisible*, « Scott McCloud, entre autres apports théoriques, creuse la question du lien entre le dessin et l'écriture pour en arriver à la conclusion que la bande dessinée renoue avec l'idéogramme des débuts de l'Humanité, et participe à réconcilier le texte et l'image artificiellement *séparés* par des siècles de culture académique occidentale. »¹²⁶ Ainsi l'appréciation de l'un et de l'autre s'est distancié dans le temps jusqu'à ce que l'on puisse distinguer les choses en tant que *lisible* et *visible*. Texte et image s'apparentent donc à ces deux régimes d'appréciation différents, et c'est cette ambivalence qui peut déranger le lecteur néophyte. Pour ces lecteurs, je suppose que l'expérience de lecture d'une bande dessinée devient duelle, troublée, incertaine. Le regard identifie peut être trop l'image au *visible* alors que celle-ci revendique une qualité de *lisible* au sein du dispositif de la bande dessinée. Pour un lecteur amateur de littérature mais non initié à la bande dessinée, l'intelligibilité du récit pourrait se trouver portée par le texte et non par le dessin, là où les deux *ensembles* demandent à être lu.¹²⁷

Par ailleurs, cette lecture biaisée peut occasionnellement arriver même aux initiés ; il m'est arrivé moi-même d'éprouver de la difficulté à m'immerger dans une bande dessinée (indépendamment de la qualité de l'ouvrage ; par distraction ou manque de concentration). Dans de telles conditions, je n'arrive pas à *lire*, je me contente de *voir* cases après cases en réalisant, peu à peu, que je ne comprends rien, que je n'arrive pas à en déduire le sens (et qu'il faut que je me concentre davantage).

¹²⁴ De la Croix et Smolderen (1984 : 57) cité par Frédéric Pomier dans *Comment lire la bande dessinée ?*, Klincksieck, 2005.

¹²⁵ Op.cit.

¹²⁶ Scott McCloud (*L'art invisible*, Vertige Comics, 1999) cité par Jean-Christophe Menu dans *La bande dessinée et son double*, L'Association, 2010, p.399.

¹²⁷ Ce qui est, par ailleurs, soutenu par un certain type de narration en bandes dessinées comme *Blake et Mortimer* (abondant en récitatifs) ou certains *manga* (qui abondent en textes introspectifs et autres explications, je pense par exemple à *Hikaru No Go*). Ce type de bande dessinée, sinon de par leur aspect bavard qui peut en rebuter certains, ne pose généralement aucun soucis de *lisibilité* car l'intelligibilité du récit est très fort portée par le texte.

[Un interviewer demande à Chris Ware :] « Vous croyez profondément à la force de la bande dessinée, mais pour la plupart des gens, ce genre ne peut pas exprimer grand-chose : ni les émotions fines, ni les sentiments personnels et intimes. Qu'en pensez-vous ? Avez-vous l'impression que la bande dessinée a des limites à cet égard ?

[Il répond :] (...) Parfois je me dis qu'il y a une raison évidente pour laquelle ça ne marche pas, mais que je ne l'ai pas parfaitement saisie. Parfois je me dis que ça tient au fait de lire et de regarder des images en même temps, que notre cerveau n'est pas vraiment équipé pour cette double opération. En ce cas, la bande dessinée en tant que forme d'art serait voué à l'échec. »¹²⁸

La bande dessinée n'est décidément pas vouée à l'échec (ou bien je peux renier les immersions *totales* que j'ai éprouvé à la lecture de bien des ouvrages) ; on peut néanmoins regretter - comme le suggère Chris Ware à propos d'une partie du public - que pour un langage qui tend à une plus grande *accessibilité* que la littérature (le dessin n'a pas besoin de traduction, il tend vers une compréhension universelle¹²⁹), la lecture de la bande dessinée puisse être l'objet d'une difficulté insurmontable. A cet égard, je citerai ici une partie des facétieuses « Instructions générales » – genre d'introduction indigeste et sarcastique à la bande dessinée (qui plus est écrit en minuscule) – que le lecteur peut parcourir au dos de la couverture de *Jimmy Corrigan* :

« Bien qu'il ne soit pas dans l'intention de l'auteur de cette publication de produire une œuvre qui puisse être en aucune façon considérée comme « difficile », « obscure », ou pire encore, « impénétrable », il est venu à l'attention de notre faculté de recherche que certains lecteurs, en raison d'un manque de familiarité (totalement excusable) avec certaines tendances et vogues irriguant les affluents de la « culture acérée » d'aujourd'hui, pourraient ne pas être suffisamment armés pour soutenir une relation linguistique épanouie avec le théâtre pictographique qu'elle propose.

Même si la majorité des principes et des règles qui gouvernent cette œuvre sont de nature intuitive, les éditeurs ont jugé bénéfique de proposer un guide sommaire relatif à leur modification et/ou adaptation dans le cadre de cette forme entièrement nouvelle de drame imaginaire. Bien sûr, dans le cas où le/là lecteur/trice se sent déjà à l'aise avec de tels mécanismes, et peut consacrer un investissement temporel adéquat à la consommation ininterrompue des contenus de ce volume, il ou elle est alors encouragé(e) à survoler cette introduction et à se diriger directement vers le « corps » du présent ouvrage. »

2.2.3. Pédagogie

Il faut souligner que l'idéal de *lisibilité*, qui solidarise la majeure partie des attentes du public initié, n'est pas le même selon le contexte historique. Le lecteur moyen évolue au même titre que la culture évolue.¹³⁰

Il me semble qu'un médium nouveau, pour survivre et conserver sa force de spectacle (et donc de surprise), a tendance à se *subtiliser* au fur et à mesure que le public se familiarise avec ses codes. Les artistes jouent ainsi de cette connivence supposée avec le spectateur qu'amène cette familiarité : les attentes sont détournées, des clichés s'installent puis se renouvellent, des parodies se créent, l'ironie autoréférentiel entre en jeu... En termes de *lisibilité*, il ne devient plus nécessaire de diriger

¹²⁸ Jacques Samson et Benoît Peeters, *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, Les Impressions Nouvelles, 2010, p.46.

¹²⁹ D'autant qu'une bande dessinée ayant fait le choix du *muet* (je pense à *Là où vont nos pères* de Shuan Tan) relève d'une utopie lectorale très concrète.

¹³⁰ « Toute image est prise dans un tissage serré de pratiques et de codages qui déterminent d'emblée la place de ses spectateurs, et donc aussi l'horizon de ses lectures potentielles. » Emmanuel Alloa (éd.), *Penser l'image III : Comment lire les images ?*, Les presses du réel, 2017, p.6.

trop explicitement le spectateur et d'appuyer certains effets de style, car ce que le lecteur connaît trop ne le touche plus. Dès lors, le médium gagne en *justesse* ce qu'il perd en pédagogie.

C'est le cas des « cartons » dans le cinéma muet des débuts, ou des tutoriels introductifs dans le jeu vidéo (toujours indispensables, mais de plus en plus subtiles). En bande dessinée, il s'agit des « béquilles » (selon le mot d'Hergé) de type « pendant ce temps », ou du fléchage pour indiquer la direction de lecture, ou encore de la numérotation des cases (chez McCay, voir p.41).

Chris Ware pratique abondamment la référence au passé de la bande dessinée et n'hésite pas à utiliser ces « béquilles » de manière ironique, mais pas seulement ; certains fléchages chez lui, à mon sens, dépendent d'un réel souci de clarté (et donc d'un aveu de *lisibilité* complexe).

Son œuvre s'inscrit en *actualité* avec une certaine histoire de la bande dessinée. Ainsi le lecteur de Chris Ware, en plus de connaître les règles de lecture, est idéalement un lecteur à peu près cultivé en bande dessinée, avec qui l'auteur peut entretenir une connivence socio-culturelle, à base de références communes. L'ironie récurrente chez Ware nécessite cette connivence, et permet donc au lecteur d'accéder à différents niveaux de lecture (le second degré suppose le premier) et d'apprécier toute la teneur de son discours. Je parle bien ici d'une lecture *idéale* de Chris Ware, tout en gardant à l'esprit que « Nulle lecture n'est à rejeter, à condition qu'elle ne méconnaisse pas totalement les particularités de son objet ». ¹³¹

“Je ne peux pas dire aux gens comment lire une bande dessinée. S'ils survolent les pages sans y entrer, je n'y peux rien, même si je ne vois pas les choses comme ça. C'est sûrement, c'est peut-être de ma faute. (...) Mais on ne peut pas forcer les gens, leur imposer une manière de lire. Alors je fais de mon mieux en espérant que ça marche. »¹³²

2.2.4. Expérimentation et grand public

Même si certains lecteurs sont familiers avec le médium, cela ne signifie pas pour autant qu'ils seront en mesure de *lire* Chris Ware.¹³³ Selon moi, cela tient moins à une réelle capacité de lecture qu'à un écart trop grand avec l'idéal de *lisibilité* auquel ces lecteurs identifient leurs attentes. Un lecteur, s'il attend d'une bande dessinée qu'elle soit facile à lire et comique, ne peut qu'être déçu par Chris Ware, voir le trouver réellement illisible.

Ainsi que l'observe Jacques Samson, Chris Ware ne « dessine pas pour un public envisagé comme pure généralité mais pour un lecteur formé et acquis à l'idée de singularité dans l'expression. »¹³⁴ Cette idée de « singularité de l'expression » ne coule pas de soi, elle est l'apanage du regard de l'artiste, des critiques et des sémiologues, mais pas nécessairement celle du « public envisagé comme pur généralité » acquis, en majeure partie, à l'idéal de *lisibilité*.

¹³¹ Déjà cité : « Nulle lecture n'est à rejeter, à condition qu'elle ne méconnaisse pas totalement les particularités de son objet. Sans quoi ce ne serait plus d'une lecture qu'il s'agirait, mais d'une pure et simple hallucination. » Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*, Flammarion, 2003, p.9.

¹³² Jacques Samson et Benoît Peeters, *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, Les Impressions Nouvelles, 2010 p.42.

¹³³ Dans mon propre entourage (des étudiants comme moi qui apprennent la pratique de la bande dessinée) j'entends dire que Chris Ware est *trop* compliqué à lire. Ça a également été mon ressenti il y a quelques années.

¹³⁴ Ibid, p.131.



Extrait de Little Nemo in Slumberland de Winsor McCay (1909) où l'on constate la numérotation des cases

Pour juger de la *pertinence* de cet idéal, qui encourage peu l'expérimentation, il faudrait élaborer tout un discours sur le rôle de l'art, en particulier en bande dessinée ; comprendre si l'art conserve toute sa *pertinence* au sein de cet idéal-ci, si celui-ci ne sclérose pas l'idée même de *lisibilité* et s'il ne mériterait pas de se déplacer *ailleurs*. Ainsi que l'a exprimé Jacques Samson à propos de Ware :

« ...c'est aussi pour lui l'occasion de railler une certaine prétention à la « lisibilité » habituellement revendiquée à propos de bande dessinée, comme si elle ne pouvait engendrer d'œuvres réputées plus « difficiles » ou moins « lisibles » sous peine de disqualification au regard du média lui-même. Dans le cas d'œuvres offrant davantage qu'un formatage convenu, si le fait d'être lisible signifie qu'elles puissent être parcourues sans opacité et sans reste, traversées en toute commodité, cette lisibilité-là n'est qu'une illusion ou en effet de surface. Il y a toujours quelque chose qui résiste ou qui échappe à la compréhension immanente dans une œuvre de qualité. »¹³⁵

Pour autant, je peux reprocher à l'expérimentation de nombreux défauts, notamment son hermétisme et sa prétention latente, c'est-à-dire sa tendance à ne s'adresser qu'à une communauté de connaisseurs et de perdre le contact avec un public plus large. La démarche expérimentale peut alors se perdre en subtilités au risque d'une trop grande *illisibilité*.¹³⁶ A mon sens, une œuvre ne doit pas perdre de vue qu'elle est avant tout un *langage* et, en tant que tel, existe pour être comprise ou interprétée.¹³⁷ Se confondre en subtilités signifierait par la même perdre en *pertinence*, et reviendrait à s'exprimer en haut d'une tour d'ivoire. Mais il reste délicat de formuler quelques assertions que ce soit à cet égard, au risque d'exclure ou de condamner toute démarche *poétique, surréaliste*, dont la force tient justement à un certain rapport avec l'*illisibilité*, l'incompréhension ou l'ineffable. A cet endroit, il est probablement encore question de *degré* et de *subjectivité*.

Bien qu'il me semble important pour un artiste de ne pas perdre de vue son public, il me semble tout aussi important pour lui de ne pas oublier cet « élan vital » qui le pousse à faire ce qu'il fait ; cette « urgence » à exprimer. Cela peut l'amener à expérimenter un langage artistique préexistant jusque dans ses limites, afin de se l'approprier de la manière la plus authentique et adapté possible à son discours, quitte à élaborer un nouveau langage ou, dans le cas de la bande dessinée, une nouvelle compétence de lecture (ce que n'a cessé de faire Chris Ware). Au fond, il s'agit peut-être de *liberté*, comme l'a solennellement exprimé l'illustrateur Grandville :

« Vos inspirations ne me suffisent plus, votre tyrannie me fatigue ; j'ai été trop modeste jusqu'ici ; il est temps que l'univers apprenne à me connaître. Dès aujourd'hui, je prends la clé des champs ; je veux aller où me conduire ma fantaisie ; je prétends moi-même me servir de guide : vive la liberté. »¹³⁸

Pour certains auteurs, il peut donc s'agir de trouver sa propre *liberté* au sein d'un langage préexistant, qui peut se traduire par un certain choix de *lisibilité*. Dans le meilleur des mondes, une telle exigence artistique devrait solidariser en retour une semblable exigence perceptive de la part du

¹³⁵ Ibid, p.130.

¹³⁶ "... si on fait trop d'expérimentations, on finit par se perdre et perdre aussi le lecteur." Chris Ware, ibid, p.48.

¹³⁷ Je pense ici à cette affirmation de Jean-Christophe Menu : « Pour moi, la bande dessinée exigeante et expérimentale telle que nous l'envisagions ne pouvait trouver plus d'adepte que la poésie la plus âcre. Le discours avant-gardiste était au diapason de cette certitude de ne pouvoir touché que quelques centaines de personnes dans le meilleur des cas. », dans *La bande dessinée et son double*, L'Association, 2010, p.190.

¹³⁸ Grandville, *Un autre monde*, texte cité dans *La vie et l'œuvre de J.-J. Grandville*, cité par Benoît Peeters dans *Lire la bande dessinée*, Flammarion, 2003, p.110.

public. Les contours de cette problématique sont autant philosophiques que politiques : on parle ici de l'attitude face à la différence, et d'effort consenti face à cette différence.

Une expérimentation qui ne parle à personne ne vaut pas moins qu'un produit commercial qui parle à tout le monde. Il ne s'agit pas de hiérarchiser tel ou tel production : il demeure évidemment capital que la production soit plurielle et diversifiée, autant que le soit la conception d'un langage et ses horizons. Par ailleurs, c'est sûrement l'équivocité des conceptions qui prouve le mieux l'importance et la bonne santé d'une forme d'expression. Il faut néanmoins se garder des points de vue univoques qui refusent l'équivocité.

Bien rares sont les œuvres qui peuvent être qualifiées à la fois d'expérimental et de grand public, il s'agit là d'un tout autre idéal de lisibilité, au combien idéal ! Il conviendrait autant à celui ou celle qui cherche une lecture facile, qu'à celui qui accorde de l'importance à « la singularité de l'expression », ce qui réglerait du même coup la tare d'inaccessibilité qu'accuse trop souvent la démarche expérimentale ainsi que la vexation d'inauthenticité présumée de la démarche commerciale.

2.2.5. Mérite et épiphanie

En faveur d'une lisibilité de l'effort, j'aimerais souligner le mérite particulier que procure l'aboutissement d'une lecture difficile. Comme à la fin de la lecture de *Building Stories* (ou à la fin d'un marathon de 10 km), c'est une véritable sensation d'accomplissement qui parcourt le lecteur méritant (ou une perte de temps colossale, mais c'est un risque à prendre). L'effort peut apporter une dimension organique au récit et permet au lecteur de s'y perdre totalement, corps et âme (ainsi que nous l'avons vu plus haut).

A propos de Ware, cette lisibilité-là peut pousser le lecteur à profondément prendre conscience qu'il est en train de lire une bande dessinée et rien d'autre. Lire Chris Ware (et par extension, une œuvre à la lisibilité faible ?) c'est se rendre compte de ce qu'est la bande dessinée, de ce qu'elle permet, en quoi elle constitue un langage particulier avec ses propres stratégies d'expression.¹³⁹ Son esthétique et sa narration confronte si bien le lecteur aux mécanismes de son langage (ce qui est, somme toute, le propre de l'expérimentation) qu'il le fait devenir un peu auteur lui-même. A cet égard, Jacques Samson observait judicieusement que « le lecteur compétent de Ware est un double fantasmé de lui-même, peut-être pas auteur mais premier lecteur *embarqué* ou *impliqué*. »¹⁴⁰ Je pense aussi au philosophe pragmatique John Dewey, qui observait judicieusement que « nous ne nous approprions vraiment l'importance d'une œuvre d'art que si nous accomplissons dans nos propres processus vitaux les processus que l'artiste a accomplis pour produire l'œuvre »¹⁴¹, ce qu'encourage précisément l'exigence lecturale de Ware.

Ainsi, un grand effort de lecture s'accompagne possiblement d'une épiphanie médiumnique : la lecture devient apprentissage, celui d'une nouvelle capacité de lecture (en empathie profonde avec son auteur) et d'un perfectionnement de « la faculté de percevoir. »¹⁴²

¹³⁹ On imagine par exemple facilement une transposition de *Megg, Mogg & Owl* en série TV ; on peine à imaginer une planche de Ware sur un autre médium.

¹⁴⁰ Jacques Samson et Benoit Peeters, *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, Les Impressions Nouvelles, 2010, p.131.

¹⁴¹ John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010 (1934), p.521.

¹⁴² « l'art lui-même a pour fonction morale d'extirper les préjugés, de faire tomber les écailles qui empêchent l'œil de voir, de déchirer les voiles déposés par les habitudes et les traditions, de perfectionner la faculté de percevoir. » John Dewey, *ibid*, p.520.

A propos de la durée en particulier, une grande quantité de temps investi peut donner à la lecture l'amplitude nécessaire pour se déployer en d'infini nuances. Les lectures qui ne peuvent pas se faire en un jour induisent un décrochage de la part du lecteur, qui doit se séparer de l'œuvre pour la retrouver plus tard. Ce décrochage peut permettre au lecteur de tisser une vraie relation avec l'ouvrage, faite de distanciation, de manque et de souvenirs. Même quand le lecteur ne lit pas, il y pense encore parce qu'il n'en a pas fini la lecture, il suppose la suite, en parle autour de lui... L'ouvrage prend vie à l'intérieur de lui-même, et cette relation devient celle d'un ami que l'on aime retrouver. Cette sensation de mérite et de l'art « qui prend vie » correspond à l'*intimité* que j'ai évoquée plus haut. Elle est favorisée par l'amplitude qu'autorise une *lisibilité* de l'*effort*.

Selon moi, on ne peut toutefois pas négliger le communautarisme inhérent à tout mérite. Une fois acquis, ce mérite n'est pas nécessairement partagé mais peut devenir l'argument de connivences secrètes entre différents individus qui se reconnaîtront entre eux. C'est peut être cela qui explique l'élitisme parfois figé du public des œuvres difficiles ou expérimentales : le ticket d'entrée - sur lequel est marqué « mérite » ou « culture » - d'un club avare qui chérit sa sensibilité comme une *identité* forte en marge des autres.

Je pourrais suggérer que le rôle du lecteur soit remis en question, de la même façon que l'auteur questionne sa propre pratique quand il s'agit d'expérimenter. Peut-être l'expérimentation se doit d'être aussi dans l'œil du lecteur, qui prend le risque de lire ce qui le repousse, ce qui ne lui correspond pas de prime abord ou ce qu'il n'est pas sensé comprendre. On pourrait associer le rôle du lecteur à celui d'un explorateur, qui repousse les limites de ses propres horizons de lecture vers de nouveaux territoires. Être lecteur pourrait signifier *creuser* la culture, la partager, la critiquer, la citer, la réinterpréter, en chercher *l'au-delà* : il s'agit là d'une autre part *active* de la lecture dont nous n'avons pas parlé, qui sort de l'objet pour le prolonger et le faire *vivre*.

CONCLUSION

Par ce travail de mémoire, j'ai souhaité démontrer que la mise à l'épreuve de la *lisibilité* chez Chris Ware lui permettait d'investir en profondeur le médium bande dessinée, autant par l'amplification de ce que la bande dessinée entretient en propre avec son lecteur (déchiffrement, vision panoptique, choix du rythme, rapport au corps) que par l'originalité du découpage et de la mise en page. Cette mise à l'épreuve est un pied de nez à l'idéal de *lisibilité* classique, qui privilégie le moindre *effort* et la vitesse. Cette faible *lisibilité* de Ware est à considérer comme la maturité d'une *lisibilité* propre, sans égard pour la polysémie inopportune du terme « faible ». C'est presque accidentellement que ses planches se complexifient, se densifient et changent de forme, car ce que semble rechercher Chris Ware, c'est avant tout une esthétique consciente de ses possibilités et à l'écoute de ses récits ; une certaine *justesse*, qui se traduit par une *cohérence* de démarche de bout en bout.

Parce qu'elle convient en propre à Chris Ware, la *lisibilité* faible n'est pas à considérer comme un *nouvel horizon* de la *lisibilité*, mais comme un *possible horizon* ; on ne saurait désavouer l'évidente *justesse* d'ouvrages à la *lisibilité* élevée telle que *Megg, Mogg & Owl* ou des classiques comme *Tintin* ou *Lucky Luke*. Par ailleurs, bien que Simon Hanselmann et Chris Ware s'opposent en termes de *lisibilité*, ils se rejoignent sur d'autres préoccupations :

« Tu vois, je veux simplement lire vite, je veux — je pense que les bandes dessinées devraient se lire comme la vie. Par exemple je ne mets pas beaucoup de texte dans mes bulles, j'essaie de faire court, pour que ça bouge, que ça respire, que ce soit comme dans la vraie vie. C'est ce que je vise, je ne sais pas si c'est complètement réussi, mais c'est mon objectif. » *Simon Hanselmann*¹⁴³

« Mon principal combat, c'est d'essayer de créer le sentiment authentique de la vie à l'intérieur de mes planches. » *Chris Ware*¹⁴⁴

Il est intéressant de se rendre compte qu'un objectif commun puisse prendre des voies radicalement opposées, en l'occurrence la volonté de donner l'impression de la *vie* au récit. La *lisibilité* de l'un et de l'autre semble traduire une certaine vue, un certain *intime* vis-à-vis de la plus équivoque et subjective des notions : la *vie* et son expression. Ainsi, même si des auteurs partagent les mêmes horizons, il me semble que les stratégies pour les atteindre seront toujours différentes et profondément subjectives quoiqu'il en soit.

A quel point la bande dessinée se fait-elle traductrice de la *subjectivité* d'un auteur ? Par quels moyens un certain *rapport au monde* se traduit-il visuellement ? Peut-on tout traduire en bande dessinée ? Qu'est-ce qu'un certain *rapport au monde* entretient avec la notion de *style* ? L'exercice de la bande dessinée, en lui-même, suppose-t-il un *rapport au monde* particulier ?

¹⁴³ Xavier Guibert, *Simon Hanselmann*, du9, janvier 2017, consultable ici : <https://www.du9.org/entretien/simon-hanselmann/> (consulté le 30/04/2019).

¹⁴⁴ Jacques Samson et Benoît Peeters, *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, Les Impressions Nouvelles, 2010, p.47.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- ALLOA Emmanuel (éd.), *Penser l'image III : Comment lire les images ?*, Les presses du réel, 2017.
- BAETENS Jan, LEFÈVRE Pascal, *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Centre Belge de la Bande Dessinée, 1993.
- CRUCIFIX Benoît, *From loose to boxed fragments and back again. Seriality and archive in Chris Ware's Building Stories*, *Journal of Graphic Novels and Comics*, 9:1, 3-22, 2018.
- DEWEY John, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010 (1934).
- DURING Elie, JEANPIERRE Laurent, KIHM Christophe, ZABUNYAN Dork, *In actu, De l'expérimental dans l'art*, Les presses du réel, 2009.
- GROENSTEEN Thierry, *Un art en expansion*, Les Impressions Nouvelles, 2015.
- GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, PUF, 1999.
- GROENSTEEN Thierry, *Bande dessinée et Narration*, PUF, 2011.
- GROENSTEEN Thierry, *Bande dessinée : récit et modernité*, 2014, p.36.
- GROENSTEEN Thierry, *L'humour graphique fin de siècle*, Humoresque, n°10, 1999, p.125, 1999.
- GROENSTEEN Thierry, *Plaisir de la bande dessinée*, (*9^e Art*, n°2, janvier 1997).
- LORET Éric, *Chris Superstar : « Ma vie assis à une table »*, Libération (Spécial BD), jeudi 23 janvier 2003.
- MCCLOUD Scott, *L'art invisible*, Vertige Comics, 1999.
- MCCLOUD Scott, *Réinventer la bande dessinée*, Delcourt, 2015.
- MENU Jean-Christophe, *La bande dessinée et son double*, L'Association, 2010.
- PEETERS Benoît, *Lire la bande dessinée*, Flammarion, 2003.
- PEETERS Benoît, SAMSON Jacques, *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, Les Impressions Nouvelles, 2010.
- POMIER Frédéric, *Comment lire la bande dessinée*, Klincksieck, 2005
- RAEBURN Daniel, *The Smartest Cartoonist on Earth*, dans *The Imp*, vol. 1, n°3, Editions Humeurs, 2005.
- SADOUL Numa, *Tintin et moi*, Entretiens avec Hergé, Tournai, Casterman, 1975.
- VALÉRY Paul, *Mélange*, dans *Œuvres, t.1*, La Pléiade, 1957.
- WARE Chris, *Building Stories*, Delcourt, 2014.
- WARE Chris, *Jimmy Corrigan : The Smartest Kid on Earth*, Delcourt, 2002.
- WARE Chris, *Acme*, Delcourt, 2007.
- WARE Chris, *Quimby the Mouse*, L'Association, 2005.
- WARE Chris, *The Acme Novelty Date Book, vol. 1*, 2003.
- WARE Chris, *Monograph*, Rizzoli, 2017.

WEBOGRAPHIE

- AMIRSHANI Pouaria, *Avant propos*, 9e art, avril 2011, consultable ici : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article305>
- BOYER Jean-Yves, *La lisibilité*, Revue française de pédagogie, 99, 1992, p.8, consultable ici : https://www.persee.fr/docAsPDF/rfp_0556-7807_1992_num_99_1_1322.pdf
- CAPURON Anne, *Traduire Chris Ware*, 9e art, juillet 2015, consultable ici : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article964>
- CHAPUIS Marius, *Hanselmann, le dernier diable de Tasmanie*, Libération, 2017 consultable ici : https://next.liberation.fr/images/2017/07/14/hanselmann-le-dernier-diable-de-tasmanie_1583923
- CHAPUIS Marius, *Chris Ware : Tout est une question d'accidents*, Libération, 2018, consultable ici : https://next.liberation.fr/images/2018/04/13/chris-ware-tout-est-question-d-accidents_1643233
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *Quimby the Mouse ou le rire jaune*, 9e art, janvier 2010, consultable ici : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article18>
- GROENSTEEN Thierry, *Commentaire de planche : Jimmy Corrigan, the smartest kid on earth*, 9e art, septembre 2013, consultable ici : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article484>
- GROENSTEEN Thierry, *Transmission, ressemblances, impermanences*, 9e art, janvier 2010, consultable ici : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article17>
- GUIBERT Xavier, *Simon Hanselmann*, septembre 2017 consultable ici : <https://www.du9.org/entretien/simon-hanselmann/>
- HAKEM Tewfik, *Chris Ware : "J'oublie que je suis dessinateur, je me considère plus comme un écrivain, tout ce qui m'intéresse c'est raconter des histoires"*, Interview de Chris Ware dans *Le réveil culturel*, France Culture, podcast disponible ici : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-reveil-culturel/chris-ware-joublie-que-je-suis-dessinateur-je-me-considere-plus-comme-un-ecrivain-tout-ce-qui>
- LAFRAMBOISE Yvon, *La lisibilité : qu'est-ce que la lisibilité? Quels éléments rendent un texte lisible et un autre pas?*, Québec Français, n°32, 1978, p.27, consultable ici : <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/1978-n32-qf1204337/56560ac.pdf>
- LOVE Gerard, *Simon Hanselmann est le Iggy Pop de la bande dessinée*, consultable ici : <https://gonzai.com/simon-hanselmann-est-le-iggy-pop-de-la-bande-dessinee/>
- MENU Jean-Christophe, *Le prodigieux projet de Chris Ware* (paru dans le n° 2 de 9^e Art en janvier 1997), consultable ici : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article180>
- PEETERS Benoît, *Un art de la mémoire*, Série "Comix", Arte/INA, 2005
- SAMSON Jacques, *War(e)mest regards in contemporary comics*, 9e art, mai 2010, consultable ici : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article492>
- SAMSON Jacques, *après Jimmy Corrigan*, 9e art, janvier 2010, consultable ici : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article26>
- SAMSON Jacques, *Commentaire de planche : Quimby the Mouse*, 9e art, consultable ici : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article48>
- WARE Chris, *Chris Ware on Here by Richard McGuire – a game-changing graphic novel*, The Guardian, 2014, consultable ici : <https://www.theguardian.com/books/2014/dec/17/chris-ware-here-richard-mcguire-review-graphic-novel>
- *Propos choisis*, extraits d'un échange de correspondance entre Chris Ware et 9^e Art (n°2, janvier 1997, p.57), consultable ici : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article181>