

Aurélien Genois

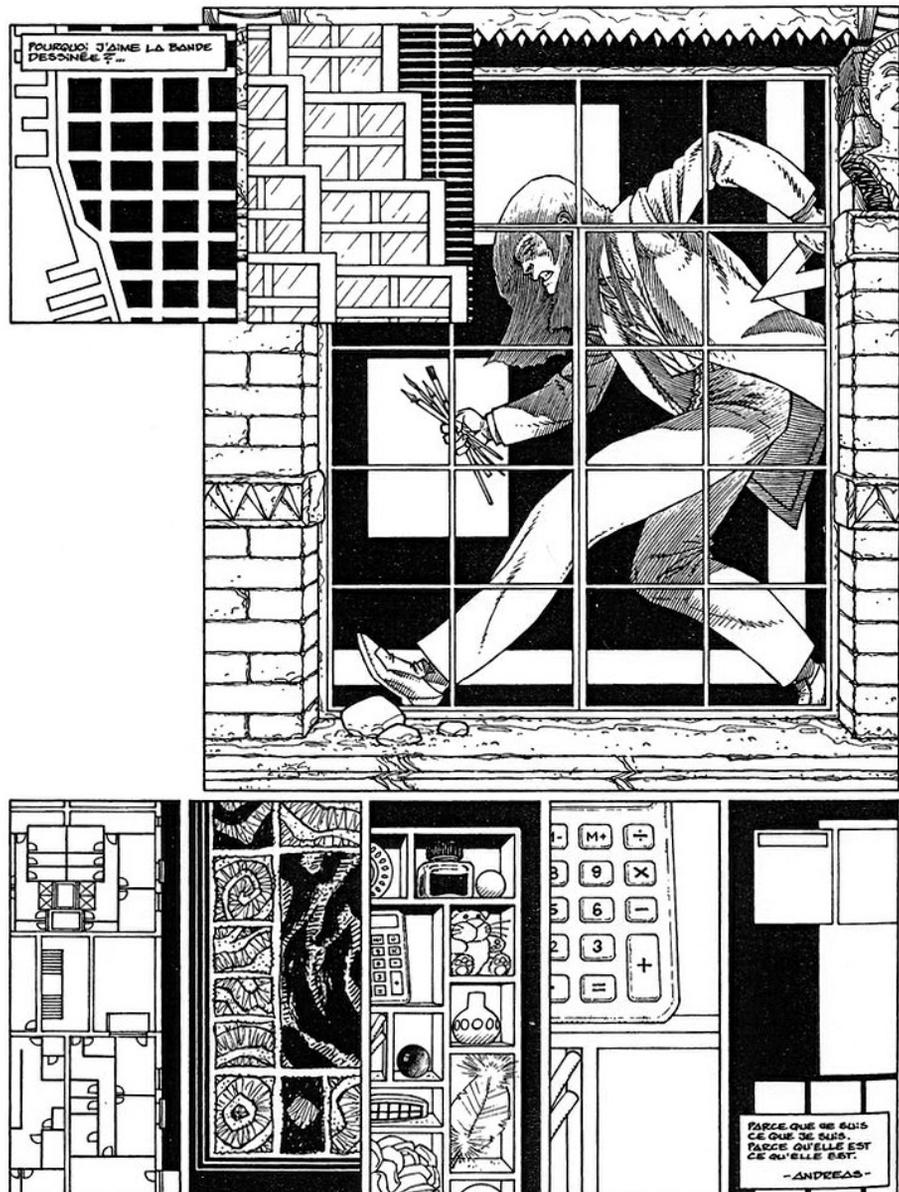
École Européenne Supérieure de l'Image  
Université de Poitiers UFR Lettres et Langues  
Année universitaire 2016-2017

Master 1 Texte-image : Bande Dessinée  
Sous la direction de Thierry Smolderen et Luc Vigier

# Le langage de la mise en page en bande dessinée

## Perceptions hétérogènes de la réalité

Joe Sacco, Chris Ware, Keiichi Koike



« Il y a plusieurs fragments dans une histoire,  
et à chaque fragment, il manque les autres fragments.  
Alors j'essaie de forcer le lecteur à s'interroger sur les fragments qui manquent.»

Andreas

# **Le langage de la mise en page en bande dessinée**

Perceptions hétérogènes de la réalité

Joe Sacco, Chris Ware, Keiichi Koike

d'Andreas à Sousanis

Pour leur attention et leurs conseils avisés, je remercie Luc Vigier et Thierry Smolderen d'avoir pris le temps d'écouter mes confuses explications sur l'avancement des recherches et de m'avoir aidé à les démêler.

Un grand merci à Désirée Lorenz dont le fort soutien méthodologique fût indispensable pour mener à bien ce mémoire.

Je remercie également Andreas pour avoir éveillé ma conscience de la mise en page par ses ingénieuses bandes dessinées et Nick Sousanis pour avoir défendu, lors du workshop qu'il a dispensé aux étudiants de l'EESI en janvier 2017, la mise en page comme une composante essentielle de la production de sens en bande dessinée.

# Sommaire

|                                                                              |           |
|------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Introduction . . . . .</b>                                                | <b>6</b>  |
| <b>I/ Joe Sacco : mettre en page le vécu . . . . .</b>                       | <b>13</b> |
| 1. La subjectivité du carnet . . . . .                                       | 14        |
| 2. La mise en page vivante et sensible . . . . .                             | 16        |
| 3. Les différentes temporalités de la narration . . . . .                    | 18        |
| 4. Le travail du journaliste . . . . .                                       | 21        |
| <b>II/ Chris Ware : mettre en page l'intime . . . . .</b>                    | <b>24</b> |
| 1. Les différentes temporalités de la mise en page . . . . .                 | 25        |
| Le temps objectif de <i>Jimmy Corrigan</i>                                   |           |
| La symétrie et le temps itératif dans <i>Building Stories</i>                |           |
| <i>Lint</i> , le temps d'une vie                                             |           |
| 2. Le récit de vie encadré par l'architecture de la planche . . . . .        | 31        |
| 3. Mise en page de la mémoire : la cognition à l'œuvre . . . . .             | 35        |
| Les souvenirs bruts de <i>Lint</i>                                           |           |
| Réseau de souvenirs et carte mémorielle dans <i>Building Stories</i>         |           |
| 4. La construction du récit exposée . . . . .                                | 41        |
| <b>III/ Keiichi Koike : mettre en page la psychose . . . . .</b>             | <b>45</b> |
| 1. Le flux de conscience mis en page. . . . .                                | 46        |
| Une composition conventionnelle pour une conscience stable de la réalité     |           |
| Une composition psychédélique pour la confusion de l'esprit                  |           |
| Les passages entre les différentes réalités perçues                          |           |
| 2. La bande dessinée comme représentation de la conscience . . . . .         | 54        |
| La coexistence des temps dans la conscience et le tressage en bande dessinée |           |
| Les hallucinations et la lecture de bande dessinée                           |           |
| 3. L'imagination comme processus fictionnel . . . . .                        | 61        |
| 4. Dystopie, perte de confiance dans la réalité . . . . .                    | 65        |
| <b>Conclusion . . . . .</b>                                                  | <b>67</b> |
| <b>Bibliographie . . . . .</b>                                               | <b>71</b> |

# INTRODUCTION

# Introduction

Au cours la deuxième moitié du XXème siècle, la « bande dessinée » s'est peu à peu imposée comme une production pour la jeunesse dans les périodiques d'après-guerre puis dans les albums formatés « 48 pages cartonné couleur ». Face à cette convention franco-belge, le désir de proposer des bandes dessinées plus matures a encouragé des dessinateurs à écrire sur eux-même et sur le réel et ils se sont notamment inspirés de la littérature romanesque dont la particularité est de transmettre la voix de l'auteur. « Pendant près d'un siècle, la bande dessinée a tenu à distance la question éminemment littéraire de la voix de l'auteur »<sup>1</sup> constate, en 2005, Thierry Smolderen qui écrit dans le même article que « ce qui caractérise le roman graphique, c'est donc l'existence d'un plan d'énonciation capable de traduire, de reprendre, d'interpréter, de recadrer les langages hétérogènes qui s'y combinent – le plan où l'histoire est racontée. » Ce plan, c'est celui du narrateur qui se confond alors avec l'auteur, ce dernier organisant le récit selon sa propre subjectivité. L'émergence et la reconnaissance du roman graphique ont ouvert la bande dessinée à de nouveaux genres et thématiques et à de nouvelles manières de raconter, ce qui a permis d'élargir mais aussi de préciser la définition de la bande dessinée, comme le décrit Thierry Groensteen, en 1999, dans *Système de la bande dessinée* :

« Puisque la bande dessinée n'est pas fondée sur un usage particulier de la langue, il n'y a pas lieu de la définir en termes de diction. Mais elle ne se confond pas non plus avec une des formes de la fiction, puisqu'il existe des bandes dessinées publicitaires ou de propagande, des bandes dessinées pédagogiques ou politiques, et, occasionnellement, des BD-reportages où domine le souci d'informer, de témoigner. Ajoutons que la prolifération des bandes dessinées autobiographiques est un phénomène remarquable de ces dernières années, venu d'Amérique, où les œuvres de Robert Crumb, Art Spiegelman et Harvey Pekar, notamment, avaient ouvert la voie. Cette plasticité de la bande dessinée, qui lui permet de véhiculer des messages de tous ordres et des narrations autres que fictionnelles, démontre qu'avant d'être un art, elle est bel et bien un langage. »<sup>2</sup>

La bande dessinée n'est pas un langage<sup>3</sup>, mais une combinaison de « langages hétérogènes », pour reprendre les mots de Thierry Smolderen à propos du roman graphique, et Groensteen décrit d'ailleurs la bande dessinée « comme un ensemble original de mécanisme producteur de sens ». Alors que la polyphonie et la polygraphie, qui correspondent respectivement à la pluralité des voix narratrices et à la pluralité des styles graphiques, ont été reconnues à la bande dessinée, la mise en page, qui est un mécanisme producteur de sens tout autant que le texte et les images, apporte selon moi autant de richesse à la bande dessinée, et ma recherche va tentée justement de démontrer ce langage de la mise en page.

\*\*\*

---

1 SMOLDEREN, Thierry, « Roman graphique et nouvelles formes d'énonciation littéraire ». *Bandes D'auteurs*, Paris, Art Press Spécial n°26, 2005, pp. 74-80, p. 74.

2 GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris : PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1999. p. 23.

3 Voir à ce sujet l'article de Harry Morgan « La bande dessinée n'est pas un langage » sur son site internet : <http://theadamantine.free.fr/semiologie.htm> ; ou dans son livre *Principes des littératures dessinées* paru en 2003 aux éditions de L'An 2.

La composition de la mise en page par bandes superposées s'est développée dans les périodiques d'après-guerre pour des raisons principalement d'ordre pratique. En effet, les cases rectangulaires disposées en bande permettaient de « monter et remonter les planches en fonction du contexte de publication »<sup>4</sup>, selon une formulation de Benoît Peeters qui situe l'origine d'une utilisation conventionnelle de la mise en page (que Groensteen renommera « régulière ») à une période où « tout se trouvait conçu en fonction des nécessités de la publication dans les quotidiens »<sup>5</sup>. Peeters construit son analyse de la mise en page à partir de la tension entre le récit et le tableau : « Le récit qui, englobant l'image dans une continuité, tend à nous faire glisser sur elle. Le tableau qui, l'isolant, permet qu'on s'y arrête »<sup>6</sup>. « L'effet tableau » qui décrit la dominance de la tabularité sur la linéarité du récit semble se produire à deux échelles : celle de la case et celle de la mise en page. Dans le second cas, « chaque double-page s'offre d'un seul coup au regard avant d'être déchiffrée case après case »<sup>7</sup>. Quand la composition attire trop l'attention du lecteur, quand elle est « ostentatoire » (pour reprendre l'adjectif de Groensteen), la mise en page influence sensiblement la manière dont le récit sera lu. « C'est l'organisation de la planche qui semble dicter le récit »<sup>8</sup> écrit Peeters à propos de cet utilisation qu'il nomme « productive » et qu'il oppose à l'utilisation « rhétorique » qui, tout en ajustant la taille des cases aux nécessités du récit, demeure discrète et transparente :

« Dans le fonctionnement rhétorique, tout était fait pour résorber la contradiction entre le découpage et la mise en pages. Dans l'utilisation productrice au contraire, cette tension se trouve exacerbée, les deux aspects de la bande dessinée étant simultanément travaillés. On aboutit donc à un résultat perpétuellement mobile, qui a pour premier effet de déstabiliser la lecture. »<sup>9</sup>

L'utilisation productive exalte la relation entre le récit et la mise en page, elle est une accentuation de l'utilisation rhétorique. La composition « ostentatoire » rappelle au lecteur qu'il est en train de lire une bande dessinée, elle accidente sa lecture mais stimule aussi sa réflexion et permet de créer des relations entre les images autres que narratives. Celles-ci sont possibles grâce au modèle d'organisation en « réseau » que décrit Groensteen qui constate « qu'au sein du multicadre feuilleté que constitue une bande dessinée complète, toute vignette est, potentiellement sinon effectivement, en relation avec chacune des autres »<sup>10</sup>. Groensteen nomme « tressage » cette mise en relation des images : « il consiste en une structuration additionnelle et remarquable qui, tenant compte du découpage et de la mise en page, définit des séries à l'intérieur d'une trame séquentielle. »<sup>11</sup> Le tressage renforce la cohésion du récit avec la mise en page en provoquant des relations sémantiques par la spatialité et la pluralité des images. Ainsi, la répétition de cases similaires ou la symétrie d'une composition pourront traduire, nous le verrons, la sensation du temps qui passe ou l'itération d'un quotidien.

4 PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 2003, p. 53.

5 PEETERS, Benoît, op. cit., p. 52

6 PEETERS, Benoît, op. cit., p. 50.

7 Ibid.

8 PEETERS, Benoît, op. cit., p. 68.

9 PEETERS, Benoît, op. cit., p. 71.

10 GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris : PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1999. p. 173.

11 Ibid.

En mettant volontairement de côté le caractère productif de la mise en page pour comprendre comment s'organise la composition d'une bande dessinée, Renaud Chavanne reprend et développe les déterminations « objectives » des classifications de Peeters et de Groensteen (soit les utilisations régulière et rhétorique) et souligne l'importance de la bande dans cette organisation : « les œuvres composées selon l'ordre de la bande font du strip un espace fondamental de composition et un guide primordial pour la lecture »<sup>12</sup>. La majorité des bandes dessinées adoptent des mises en page structurées en bande pour favoriser une lecture fluide est discrète et la fragmentation des cases, horizontale ou verticale et qui s'effectue au sein de la bande, devient le moyen principal de composer les strips et donc les planches. L'analyse approfondie de Chavanne permet d'identifier une convention de la bande qui a mûri dans les périodiques d'après-guerre pour des raisons principalement d'ordre pratique et que nous avons décrit plus haut. Cette détermination précise de l'unité fondatrice qu'est la bande permet à des dessinateurs contemporains de s'appuyer sur cette armature de la « bande » dessinée et, éventuellement, de s'en détacher pour transmettre un récit ou un discours nécessitant des articulations sémantiques autres que narratives. La démarche de Renaud Chavanne est d'ailleurs ouverte sur la richesse des potentialités de la mise en page, comme il l'annonce dès le début de l'introduction de son essai :

« Si les images de la bande dessinée sont organisées les unes avec les autres, si la bande dessinée est composée, c'est qu'elle est aussi un discours. L'exposé d'une pensée au sens large se déroulant au travers une multiplicité de propositions articulées les unes avec les autres. Dans la bande dessinée comme dans la plupart des discours, la façon dont les propositions sont combinées les unes avec les autres influe directement sur la nature de ce qui est exprimé.

Comprendre la composition de la bande dessinée, c'est donc comprendre quels y sont les modes d'organisation des images, et dans quelle mesure la variation de ces modalités est susceptible d'altérer la nature de ce qui est exprimée ».<sup>13</sup>

\*\*\*

L'éveil de mon propre intérêt pour la mise en page en bande dessinée a été suscité par l'œuvre d'Andreas. Formé à l'institut Saint-Luc auprès de Claude Renard, dont il a suivi les cours avec François Schuiten, Andreas Martens explore depuis ses premières bandes dessinées (*Cromwell Stone*, *Rork*, *Cyrrus*) les potentialités narratives de la mise en page. « Chez Andreas le projet de fiction n'est jamais vraiment séparable des envies d'expérimentation formelle qu'il contient ou qu'il a suscitées »<sup>14</sup> notent Yves Lacroix et Philippe Sohet dans l'ouvrage, *L'ambition narrative*, qu'ils consacrent dès 1999 au dessinateur allemand. Leur analyse approfondie les amène à affirmer que « le véritable objet du récit andréatique reste la bande dessinée elle-même »<sup>15</sup>. En effet, en s'inspirant notamment des compositions spectaculaires des comics de super-héros, Andreas dépasse la simple « ambition narrative » et propose dans certains albums des réflexions sur la mise en page en bande dessinée, à la manière d'un chercheur

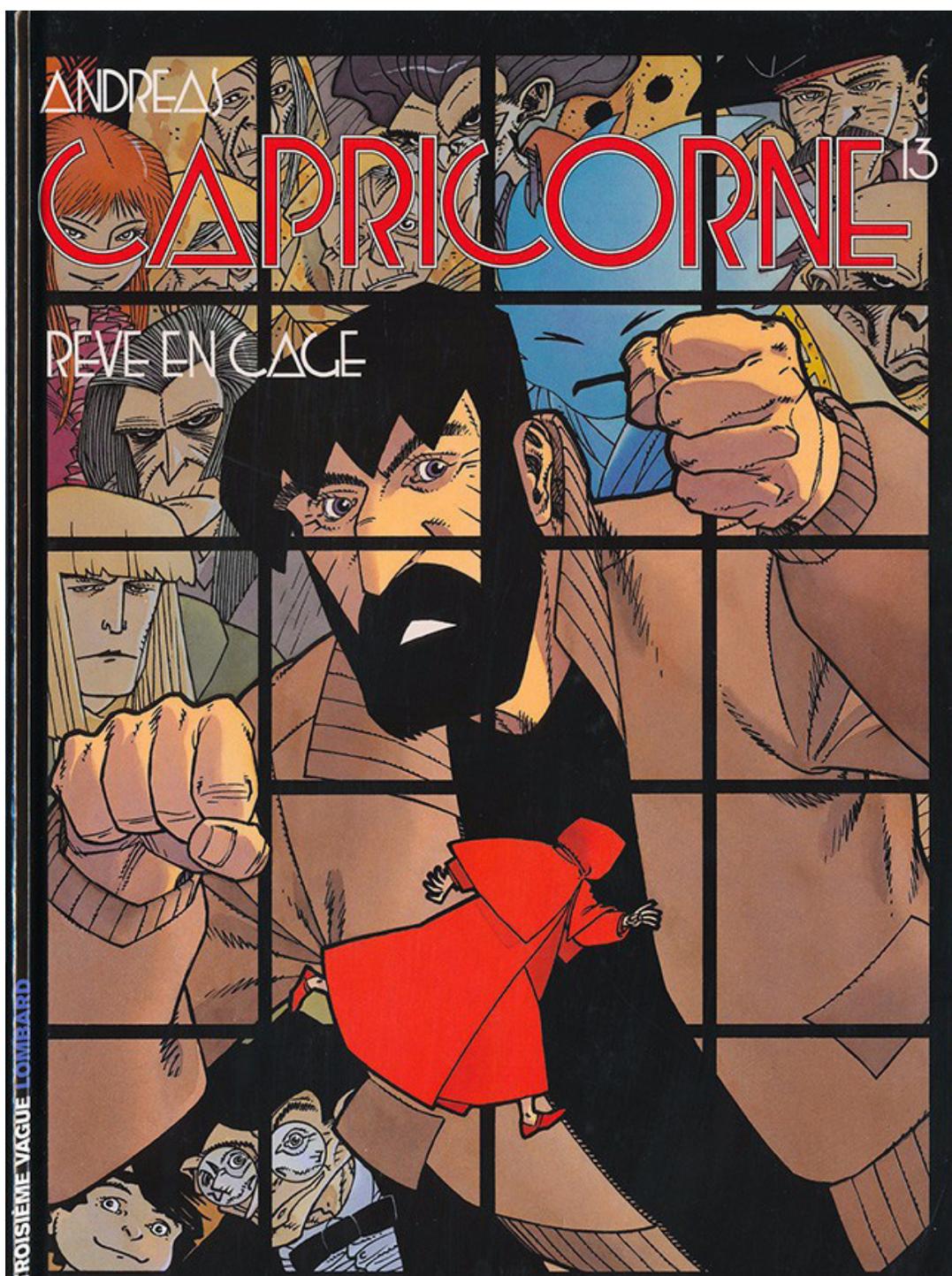
12 CHAVANNE, Renaud, *Composition de la bande dessinée*, Montrouge : PLG, 2010, p. 27.

13 CHAVANNE, Renaud, op. cit., p. 9.

14 LACROIX, Yves, SOHET, Philippe, *L'ambition narrative : Parcours dans l'œuvre d'Andreas*, Montréal : Les Éditions XYZ, coll. « Documents », 2000, p. 78.

15 LACROIX, Yves, SOHET, Philippe, op. cit., p. 233.

testant diverses contraintes et observant l'impact narratif qu'il peut obtenir (notamment à travers ses deux séries *Arq* et *Capricorne*). Il est remarquable de constater que ces expériences d'organisation des images s'opèrent dans le format « 48 pages cartonné couleur », contrainte éditoriale qui constitue un laboratoire créatif fructueux pour l'auteur allemand (qui, pourtant, dénonce cette contrainte). De plus, ce format « 48 CC » incarne la convention même de la bande dessinée franco-belge, que nous évoquions dès les premières lignes de cette introduction, et, d'une certaine manière, Andreas critique de l'intérieur la rigidité et la transparence de la composition en bande : celle-ci a prouvé son efficacité et, sans les abolir, l'auteur de bande dessinée contemporain doit les dépasser ou, tout du moins, penser la mise en page en fonction de son récit et ne plus s'astreindre à cette unique manière de la composer.



> Andreas, *Capricorne*, t. 13 « Rêve en cage », couverture, 2008. Avec cet album, Andreas s'est imposé une grille régulière de 4 x 5 cases pour représenter le rêve de Capricorne, le dessinateur joue à chaque planche de cette grille qui devient un élément diégétique et symbolise la frontière avec le lecteur.

Ce déploiement des potentialités de la mise en page s'est notamment révélé nécessaire pour des auteurs qui, s'inscrivant dans la continuité du roman graphique, ont cherché à représenter par la bande dessinée leur rapport au réel, leur propre perception de la réalité. Le phénoménologue Maurice Merleau-Ponty constate l'opposition de deux courants philosophiques sur la façon dont on a accès au réel : « la croyance dogmatique au "monde" pris comme réalité en soi dans l'empirisme et comme terme immanent de la connaissance dans l'intellectualisme »<sup>16</sup>. Ces deux conceptions se retrouvent dans l'opposition qu'opère Jacques Lacan entre les notions de réel et de réalité. Le psychanalyste, en s'appuyant sur le principe de réalité freudien, distingue la notion de réel, en l'opposant au savoir (le monde est pris « comme réalité en soi »), de la notion de réalité, qui est constituée par le savoir (le monde est pris « comme immanent de la connaissance »). Le réel nous est extérieur, inaccessible et est déjà fait, cette « nature naturée » est privilégiée par les philosophes empiristes, mais aussi par la bande dessinée de reportage. La réalité est ce que nous percevons et considérons comme réel, elle se fait et s'actualise constamment dans nos esprit, cette « nature naturante » est privilégiée par les philosophes intellectualistes, et par la bande dessinée autobiographique.

Cette seconde approche est aussi étudiée par certains auteurs de bande dessinée qui utilisent la mise en page pour tenter de représenter la conscience, la manière dont notre cerveau perçoit et construit la réalité. Ce questionnement sur la subjectivité de la perception du monde est directement issu de la littérature romanesque, comme le constate Smolderen :

« Le roman a toujours été un champ d'expérimentation pour les formes les plus spéculatives de subjectivité ; les dessinateurs y arrivent avec des cartes cognitives différentes, d'autres manières de se raconter, de se représenter, de se diagrammatiser – et pour le faire, un vocabulaire de formes pratiquement illimité. »<sup>17</sup>

Également, Groensteen déclare dans son essai que « dès l'instant où un auteur confie à la bande dessinée l'histoire qu'il entreprend de raconter, il pense cette histoire, et son œuvre à naître, à l'intérieur d'une forme mentale donnée avec laquelle il lui faudra négocier »<sup>18</sup>. Enfin, Chavanne conclut l'introduction de son essai en disant que « la bande dessinée [...] permet de construire une représentation du monde à partir de l'organisation de fragments cohérents. Et cette représentation est due autant à l'assemblage des fragments, c'est-à-dire des images, qu'aux images elles-mêmes. »<sup>19</sup> Ce que nous disent ces trois théoriciens, c'est que la composition de la bande dessinée, puisqu'elle est spatialisante, doit se concevoir mentalement. La mise en page peut ainsi refléter la construction mentale de la réalité perçue et même, grâce notamment aux relations non-narratives que le tressage autorise, représenter les mécanismes cognitifs. Mais comment la mise en page, par ces propres modalités, est-elle capable de transmettre l'hétérogénéité des perceptions de la réalité ?

16 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : La Librairie Gallimard, 1945, p. 37.

17 SMOLDEREN, Thierry, « Roman graphique et nouvelles formes d'énonciation littéraire ». *Bandes D'auteurs*, Paris, Art Press Spécial n°26, 2005, pp. 74-80, p. 80.

18 GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris : PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1999, p. 26.

19 CHAVANNE, Renaud, *Composition de la bande dessinée*, Montrouge : PLG, 2010, p. 11. (Chavanne déduit d'ailleurs son observation d'après la planche d'Andreas qui est reproduite en couverture de ce mémoire, notons aussi qu'il insiste comme le dessinateur allemand sur la notion de fragment comme unité constitutive d'un récit en bande dessinée.

Pour tenter de répondre à cette question, notre analyse s'appuiera sur trois auteurs en particulier : Joe Sacco, Chris Ware et Keiichi Koike. Chacun d'eux transmet sa propre expérience de la réalité (ou subjectivité), et ce sont des auteurs complets dans le sens où ils réalisent l'écriture, le dessin et la composition de leurs bandes dessinées. Bien qu'il aient des vies très différentes, Sacco (né en 1960), Ware (né en 1967) et Koike (né en 1960) sont quasiment de la même génération et ont tous trois eu la nécessité de diversifier la mise en page de leurs ouvrages pour transmettre une réalité à partir d'une multitude de perceptions distinctes.

Joe Sacco sera notre valeur étalon puisque son approche est portée sur le réel. En effet, pour tendre vers une objectivité journalistique tout en attestant par sa subjectivité la véracité de son propre témoignage, le dessinateur-reporter intègre et fait dialoguer dans *Palestine* de nombreux témoignages recueillis sur le terrain. Cela extériorise la réalité palestinienne de la réalité qu'a perçue Sacco et la première apparaît donc comme un réel extérieur (au sens lacanien) à la subjectivité de l'auteur.

Chris Ware prend de la distance avec le réel en inventant la vie de personnages fictifs. Pourtant, ces récits contiennent de nombreux éléments issus de sa propre vie et ses bandes dessinées peuvent s'apparenter à de longues introspections sur lui-même et à travers sa propre mémoire. L'introspection et la remémoration constituent d'ailleurs la matière principale des récents ouvrages de Ware, *Building Stories* et *Lint*, mais étaient déjà présentes dès *Quimby the Mouse*. En racontant des vies par les bribes de la mémoire que sont les souvenirs, Ware ne représente que la réalité perçue par les personnages pour saisir l'authenticité de leur existence.

Alors que l'auteur chicagoin représente une conscience normale, Keiichi Koike s'interroge aussi sur la nature de la réalité perçue mais en mettant à l'épreuve les limites de la conscience. Fruit de la société futuriste et profondément dystopique dans laquelle il vit, le personnage principal de son manga *Ultra Heaven*, à force de prises répétées de drogues hallucinogènes, ne sait plus distinguer la réalité de ses rêves, fantasmes ou autres hallucinations. Koike remet en question la réalité, et la mise en page, qu'il déstabilise à l'image de la conscience du personnage, lui permet de donner forme à ses réflexions qui sont plutôt d'ordre méta-physique que narratif.

Ainsi, la mise en page peut même s'affranchir de la narration pour transmettre un discours théorique, comme le prouve la thèse de Nick Sousanis, *Le déploiement*, dont la composition produit, en unissant le visuel et le verbal, l'essentiel du discours.

Notre analyse suivra donc ces trois études de cas de manière progressive, du rapport le plus direct avec le réel vers une réalité construite par la conscience, réalité dont l'on peut douter ; autrement dit, d'une approche empiriste vers une approche intellectualiste ce qui nécessitera de convoquer quelques notions de sciences cognitives et de la phénoménologie de la perception. Pour chaque auteur, nous décrirons les différentes caractéristiques de la mise en page, analyserons l'hétérogénéité de la narration sur l'ensemble de l'ouvrage, puis nous questionneront le caractère fictionnel de leurs bandes dessinées. J'essaierai toujours de me positionner du côté de l'auteur mais j'évoquerai parfois l'effet produit chez le lecteur, car, étant moi-même lecteur, mon analyse est marquée par la subjectivité de ma propre lecture.

# JOE SACCO

## Mettre en page le vécu



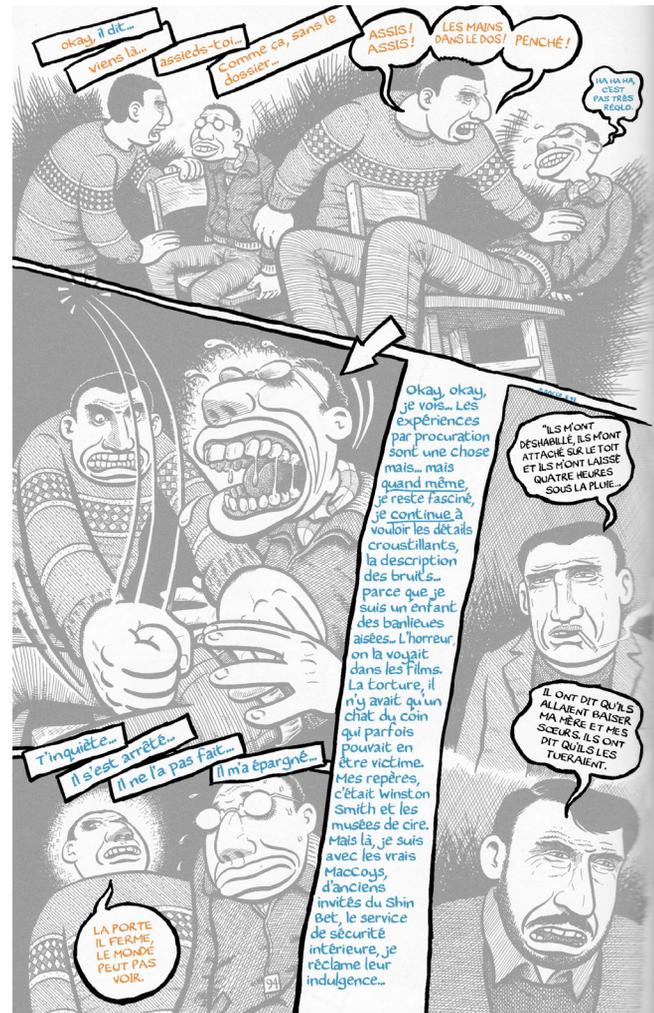
## 1. La subjectivité du carnet

Durant l'hiver 1991-1992, Joe Sacco voyagea en Israël et en Palestine afin d'enquêter sur un conflit qui durait depuis déjà quatre ans et dont les médias ne transmettaient qu'une réalité biaisée. En allant à la rencontre de la population palestinienne, le dessinateur souhaitait témoigner d'une réalité plus juste. Son intention était d'écrire « une espèce de carnet de route illustré de [son] voyage à travers les derniers jours de la première Intifada »<sup>1</sup>. Bien que la bande dessinée résultant de ce périple fût montée comme un reportage, l'expérience personnelle du reporter est conservée dans les mises en page de l'ouvrage. En effet, Sacco a composé les planches de *Palestine* comme-ci il les avait dessinées sur le vif en rajoutant par dessus les notes extraites de son journal. Le cadre des cases est tracé à la main et les récitatifs sont fractionnés et disposés comme des post-it ou sont écrits sur des parties qui semblent déchirées. Cette matérialité d'un carnet qui aurait été réalisé sur le terrain solidifie le rapport au réel et contribue à la véracité du récit.

La réalité que nous transmet l'auteur demeure cependant conditionnée par sa subjectivité et les mises en page nous rappellent que, bien que différente de celle des médias, la vision de Sacco n'est que la sienne. À première vue, la planche 94, composée de trois cases qui se divisent chacune en deux images et dont le texte, inscrit dans la gouttière, semble sectionner le récit dans la seconde bande, expose le dessinateur-reporter mis en échec. En effet, alors que Sacco recueille des témoignages de personnes victimes de « pression modérée », il se retrouve lui même dans une situation similaire. La voix de son oppresseur est d'abord transmise calmement par le narrateur (« il dit »), avec des points de suspension, puis sort directement de la bouche de l'homme, avec des points d'exclamation, à la deuxième image. Les phylactères ont pris le dessus sur les récitatifs et indiquent la domination de l'oppresseur sur Sacco (le narrateur) et la distance entre les deux hommes est supprimée. Le poing s'abat dans le silence entre la première et la deuxième case puis le narrateur s'adresse au lecteur pour le rassurer. Ses propos relient telles des agrafes, ou des points de suture, l'image à sa suivante dans laquelle l'oppresseur, toujours dominant, complète son témoignage par la parole. Malgré la frayeur qu'il a ressenti, Sacco nous fait part de sa persévérance à « vouloir les détails croustillants » dans un texte vertical qui coupe le bas de la planche en deux, comme-ci la deuxième bande avait été déchirée pour effacer l'atteinte qu'a subit la dignité de l'auteur. Les deux dernières images confirment cette incision dans la narration par une ellipse, elles présentent deux témoignages que le reporter, fort de son obstination, a réussi à obtenir. Cette planche ne nous montre pas un Joe Sacco mis en échec mais un Joe Sacco intrépide qui est prêt à se sacrifier pour son reportage. Le découpage et la mise en page du récit sont inféodés à la subjectivité de l'auteur et prouvent aussi que la bande dessinée n'a pas été réalisée sur le vif.

---

<sup>1</sup> SACCO, Joe, *Palestine* (1996), Trad. de l'anglais par Professeur A., Paris : Éditeur Rackham, 2010, avant-propos, « Quelques réflexions sur Palestine ».



> Palestine, planche 94, 2010 (1993).

En effet, Sacco n'a pas dessiné sur le terrain mais a consigné quotidiennement les informations par écrit dans un journal et par de nombreuses photographies. Sacco les a ensuite utilisées comme documentation pour dessiner les cases et la disposition de certaines d'entre-elles évoquent clairement le médium photographique. Dans le chapitre II de *Palestine*, Sacco visite un hôpital et se représente en train de photographier des blessés. À la planche 33, la première case, située en arrière plan, expose la situation du reporter emmené à la rencontre d'enfants hospitalisés. Sa main droite chevauche la deuxième case et donne l'illusion de tenir l'image, conférant une présence physique à l'ensemble des quatre cases qui se détachent du fond noir. En forme de quadrilatères irréguliers, ces cases s'apparentent à des photographies qui auraient été collées précipitamment sur le carnet, surtout la troisième dont les angles sont protégés telle une véritable photographie : cela atteste de la source matérielle de l'image. La matérialité apparente du carnet et la subjectivité du reporter contribuent à crédibiliser le récit.



> Palestine, planche 33, 2010 (1992).

## 2. La mise en page vivante et sensible

Au chapitre III de *Palestine*, la photographie devient un élément du récit. Une agence de presse internationale est intéressée par un cliché pris par le reporter alors qu'il assistait à des violences policières en marge d'une manifestation. Les planches 55 et 56 représentent le cœur de l'événement. Leur composition est à première vue désordonnée pour traduire la confusion de la scène mais contient néanmoins un chemin de lecture précis. La planche 55 est constituée de sept cases dont la première entraîne le regard à droite, de concert avec la manifestante qui se fait matraquer à la deuxième image. Le coup du policier propulse la lecture en bas à gauche, dans la même direction que le groupe de femmes de la troisième case. Sous le regard du policier de la quatrième case, elles sont poussées dans le camion à droite de la cinquième case. Le chemin de lecture revient à la bande suivante pour les deux dernières cases qui montrent un autre épisode de la scène. Ce deuxième passage à tabac n'est pas commenté par Sacco et c'est toute la seconde moitié de la planche qui ne possède pas de récitatif. La violence policière est passée sous silence, à l'image de la dernière case dont la silhouette des policiers cache le manifestant tabassé. Cette image, située à l'exact milieu de la séquence de six pages, à l'angle inférieur droit de la troisième, synthétise les violences policières et aussi le propos de l'auteur qui dénonce l'impunité des policiers. Pour dessiner cette image, Sacco s'est inspiré d'une photographie qu'il a prise, celle qui justement a intéressée l'agence de presse mais que cette dernière a refusée car le cliché ne montrait pas les visages. En représentant la photo qu'il a prise sur le terrain, Sacco montre au lecteur ce que lui-même a pu voir dans l'agitation de la manifestation. Cette image se détache clairement par son silence et par sa position de la composition désordonnée du reste de la planche, elle apparaît comme un élément isolé, une vision furtive pourtant fixée à jamais par la photographie.

L'éphémère et le permanent caractérisent l'image de bande dessinée, ces deux aspects sont exacerbés par la mise en page de la planche 55. En effet, bien que produisant un effet tableau, l'intrication des images tend à créer une immédiateté de l'action lors de la lecture afin de renforcer l'immersion du lecteur. Quelques années avant, Sacco avait déjà expérimenté ce type de mises en page anarchiques sur l'ensemble d'un récit d'une trentaine de pages, *En Compagnie des Chevelus*. Celui-ci raconte les déboires du dessinateur qui accompagne un groupe de Rock dans une tournée en Europe, voyage de toute évidence peu préparé. Les personnages improvisent leur virée musicale et la mise en page évolue au rythme de la tournée. Psychédélique, la composition des planches est tout aussi altérée que l'esprit des membres du groupe, drogués et alcoolisés. À un moment du récit les personnages font une pause et ce retour à la réalité est appuyée par une mise en page conventionnelle, mais à la fin, le narrateur pique une colère et les planches s'affolent de plus belle alors qu'il se remémore les moments humiliants qu'il a subit pendant la tournée. Les images sont imbriquées comme des bribes de souvenirs et chaque planche représente littéralement un épisode gravé dans la mémoire de Sacco, gravé tel qu'il l'a vécu, c'est à dire de manière psychédélique.



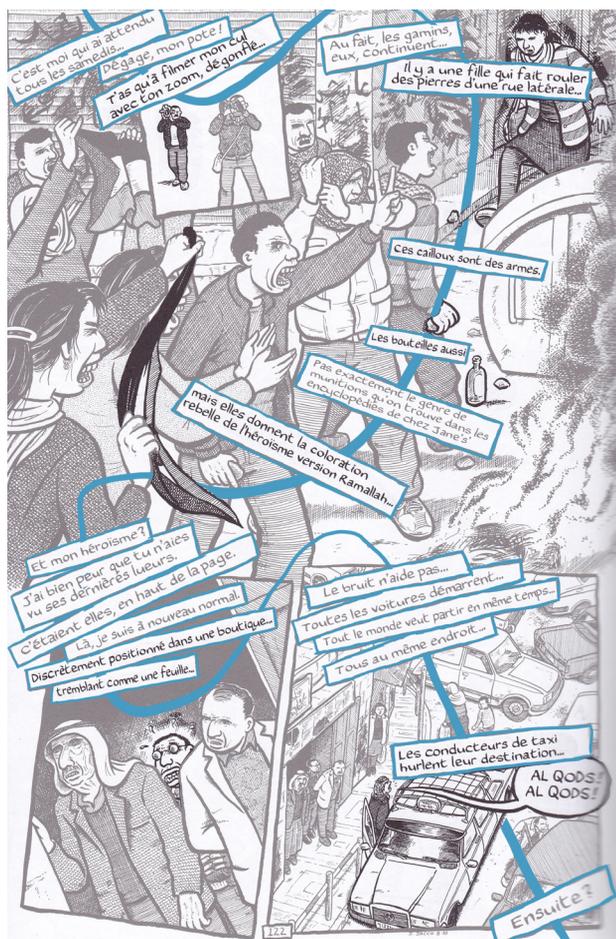
Pour faire sentir cette virée de débauche au lecteur, le dessinateur a aussi entremêlé le texte aux images pour que le chemin de lecture soit sinueux et tumultueux. Aussi, le texte, qui se confond d'abord avec le dessin, se distingue au fil des pages de celui-ci sous la forme de petits récitatifs éparpillés qui tracent le chemin de lecture. En dessinant cette bande dessinée de 1988, l'auteur a expérimenté la mise en page et la relation texte-image. En plus de représenter sa propre mémoire de la tournée, *En Compagnie des Chevelus* révèle comment les mises en page caractéristiques de Joe Sacco sont apparues. Pour créer une sensation de réel et donner l'illusion au lecteur d'accompagner le narrateur dans ses pérégrinations, les mises en page de Sacco reproduisent la matérialité d'un carnet de voyage et vivent au rythme du récit. En synchronisant la composition des images avec celui-ci, notamment par un effet d'immédiateté de l'instant dans le tracé des cadres et du dessin, Joe Sacco restitue son expérience personnelle et tumultueuse des reportages. Lors d'une interview en 2006, le dessinateur-reporter défend cette approche sensible que permet la bande dessinée :

« Les photojournalistes n'utilisent souvent qu'une seule image pour raconter toute une histoire. C'est en général leur but. Mais avec une bande dessinée, l'auteur s'appuie sur un grand nombre d'images pour faire sentir ce qu'est la vie à un endroit »<sup>2</sup>.

### 3. Les différentes temporalités de la narration

Dans *Palestine*, le narrateur s'exprime directement au lecteur par le présent. Il explique le contexte des événements et fait part de ses propres pensées. De plus, sa narration cite régulièrement ce que disent les personnages qu'il rencontre et décrit les scènes montrées par les images. Comme on peut le voir sur la planche 122, le texte s'apparente au flux de pensée de l'auteur qui nous raconte en se remémorant par bribes ce qu'il a vu mais l'emploi du présent crée un effet d'immédiateté. Le lecteur suit, au fil du chemin de lecture tracé par les récitatifs, le regard de Sacco lui-même qui fait littéralement la lecture de l'image : ici « une fille qui fait rouler des pierres », ici les « cailloux sont des armes », ici « les bouteilles aussi »,... Ainsi, le texte complète ce que l'image instantanée nous révèle tout en lui conférant une durée.

> *Palestine*, planche 122, 2010 (1993).



<sup>2</sup> TISSOT, Boris, « Bande dessinée et journalisme, Interview de Joe Sacco ». Dans DELANNOY, Pierre Alban (Coord.), *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris : L'Harmattan, 2007, pp 67-78.



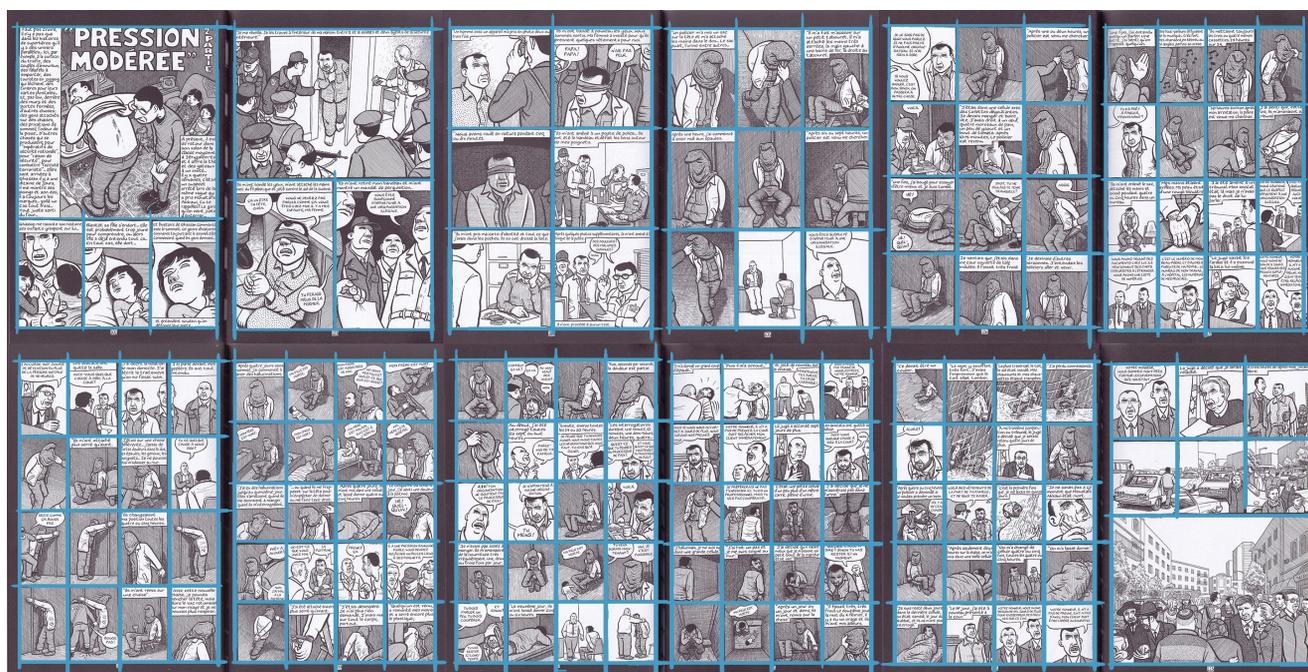
> Palestine, planches 123-124, 2010 (1993).



Dans les deux planches suivantes, c'est la disposition des images qui exprime la durée, et, en l'occurrence, des temps rapides. La planche 123 présente une succession de cases dont le nombre, la composition désorganisée et l'arrière plan noir griffonné traduisent la vivacité de l'assaut. De plus, le texte intervient pour souligner que la scène « est très rapide » et les cases s'enchaînent comme les « tirs en rafales » des soldats, selon le rythme « ratatatata ». La planche 124 propose une autre façon d'exprimer le temps par l'image en associant au déroulement temporel le déplacement spatial. Plusieurs cases cadrent le même véhicule en haut ou la même manifestante en bas dans un seul décor chacun. Ce parallèle synthétise la confrontation qui vient d'avoir lieu et expose sa vanité : « Les israéliens contrôlent » et la population palestinienne n'est « jamais vaincue ». Comme pour la planche 55 commentée plus haut, c'est encore une scène de violence qui a motivé Sacco à bousculer la composition afin de créer une intensité narrative. L'auteur adapte la mise en page à ces scènes relativement rapides et désorganisée afin de traduire un temps de l'instant. Contrairement à Chris Ware que l'on verra plus bas, dont les mises en page produisent le temps du récit, pour Sacco c'est le temps de la narration qui s'impose à la mise en page.

Lorsque le récit se déroule dans un temps long, le dessinateur-reporteur adopte plutôt des mises en page régulières. La séquence de « pression modérée » de la page 102 à la page 113, qui présente le témoignage d'un père récemment arrêté par la police, exploite bien l'efficacité de telles compositions.

Plus la détention dure dans le temps, plus la grille des mises en page, telle des barreaux de prison, se resserre, comme les liens autour des poignets de la victime. En effet, la page 103 est constituée de deux bandes dont la seconde est divisée en deux. La planche 104 conserve les deux colonnes mais avec une bande en plus. Une colonne se rajoute à la page 105, une bande à la page 106, une quatrième colonne à la page 107 et enfin une cinquième bande à la planche 109 jusqu'à la planche 112. La séquestration dure six pages et cent-quarante-deux cases sur une séquence de douze pages de cent-cinquante-trois cases. Le lecteur est soumis à un récit qui s'étire et qui semble ne jamais se terminer, comme la détention que subit ce père de famille. De plus, les cases deviennent de plus en plus petites comme la cellule du détenu et la fragmentation de la planche traduit la conscience du père de famille qui perd peu à peu la notion du temps et commence à avoir des illusions. Sacco a choisi cette régularité progressive et croissante afin de traduire la subjectivité du prisonnier.



> *Palestine*, planches 102-113, 2010 (1993).

À l'exception de la marge hermétique et carcérale, le fond noir et la mise en page orthogonale de cette séquence sont appliqués au chapitre VIII consacré aux camps de réfugié. Les palestiniens apparaissent alors comme prisonniers des camps, condamnés à assister à la destruction de leurs maisons, à la mort de leurs proches puis à y mourir eux-mêmes. La mise en page de ces séquences accroît leur force émotionnelle bien plus que les scènes de violences aux compositions mouvementées. Aussi, la régularité parasite moins le récit et favorise le déroulement du temps, notamment son caractère inéluctable. Comme les mises en page orthogonales de Chris Ware que nous verrons plus bas, ce sentiment de fatalité suscite l'empathie du lecteur.

## 4. Le travail du journaliste

Les témoignages relayés par le reporter sont l'objet principal de *Palestine*. Sacco s'auto-représente en train de les écouter afin d'asseoir la véracité des propos recueillis en les resituant dans leur contexte, dont l'influence n'est pas négligeable. C'est donc au travers de son autobiographie que Sacco présente les témoignages. Jonathan Haudot décrit cette situation comme « témoin de témoin(s) » dans l'ouvrage *La bande dessinée à l'épreuve du réel* : « Un récit testimonial de témoignage se construirait autour d'un pôle autobiographique (l'énonciation de l'auteur/témoin) englobant un pôle biographique (l'énonciation du témoin de l'auteur) »<sup>3</sup>. Le témoignage de témoignages propose



> *Palestine*, planche 129, 2010 (1993). (extrait)

donc deux niveaux biographiques dont les récits enchâssés, ou métalepses selon la terminologie de Gérard Genette, sont subordonnés à la fidélité du premier niveau diégétique de l'autobiographie. Témoin de témoins, Sacco reprend le caractère autobiographique comme principe de vérité qu'Art Spiegelman avait déjà proposé la décennie précédente. En effet, le récit de *Maus* se déroule sur deux couches narratives : celle de Vladek, témoin de la deuxième guerre mondiale, et celle de son fils Art, l'auteur qui l'interview dans les années 1980. Spiegelman se présente dès le début de la bande dessinée comme un tiers entre le témoignage de son père et le lecteur et les deux temporalités sont distinctement séparées. Jonathan Haudot constate que la composition des deux niveaux biographiques dans *Maus* est claire et inflexible:

« L'œuvre est scindée en chapitres organisés sur un schéma récurrent : tout d'abord une scène d'introduction avec l'auteur qui à la fin de cette séquence demande à son père de commencer son récit (autobiographie) puis, le témoignage de Vladek (biographie) et enfin, retour à Spiegelman fils en conclusion (autobiographie) »<sup>4</sup>.

À la différence de Spiegelman, Sacco entremêle dans *Palestine* le présent narratif du reporter aux nombreux récits racontés par les différents témoins. Ceux-ci ne sont pas organisés de manière chronologique mais thématique, en fonction de la nature des témoignages. De plus, des représentations des témoins en train de raconter s'insèrent régulièrement au milieu de leurs récits afin d'ancrer les témoins dans la réalité de la rencontre avec Sacco. Cela positionne ainsi le lecteur comme un témoin des témoignages qu'il écouterait en direct au côté de Sacco.

<sup>3</sup> HAUDOY, Jonathan, « *Maus* et *Auschwitz* : des récits testimoniaux de témoignage(s) ? ». Dans DELANNOY, Pierre Alban (Coord.), *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris : L'Harmattan, 2007, pp. 27-45, p. 31.

<sup>4</sup> HAUDOY, Jonathan, op. cit., p. 34.

Mais les témoignages sont parfois entremêlés entre-eux. Consacré aux « pressions modérés », le chapitre IV commence par une séquence sur la prison Ansar III en croisant trois témoignages d'anciens prisonniers. Propres à chacun des témoins, ces récits se complètent au fil de leur tissage pour rendre compte de la vie des détenus et constituent l'expérience générique d'un prisonnier<sup>5</sup>. De plus, le reporter se documente beaucoup pour représenter les scènes de manière plus fidèle et être plus objectif. Dans l'introduction de *Palestine*, Joe Sacco explique comment il a dû se documenter :

« À quelques occasions, j'ai demandé à certains de dessiner des choses que je n'avais pas vues. Ça s'est révélé particulièrement utile dans le chapitre qui traite d'Ansar III, un endroit qu'il était impossible de visiter. J'ai demandé à plusieurs prisonniers de me faire des plans pour pouvoir rendre au mieux le dispositif de la prison.

Pour beaucoup de détails terre-à-terre, mais essentiels, que je n'avais pas suffisamment « enregistré » par moi-même, comme les marques de voitures, les armes, les vêtements, etc., je me suis également servi de livres et travaux publiés par les photos-journalistes. J'ai fait de nombreux tours à la bibliothèque en quête de références visuelles quand j'étais coincé ; Internet n'offrait pas encore une solution simple et rapide à ce genre de problèmes. »<sup>6</sup>

Nous avons vu que, dans les parties autobiographiques, Sacco affirme sa propre subjectivité pour accréditer la véracité de son témoignage et, à contrario, pour les témoignages qu'il relays, Sacco cherche à les extérioriser de sa subjectivité afin de représenter plus fidèlement la réalité vécue par le témoin. *Palestine* se trouve alors sous tension entre la subjectivité (matériaux brut, autobiographie) de l'auteur et l'objectivité (documentée) du journaliste vis à vis de la réalité extérieure.

Alors que l'on peut considérer la subjectivité comme une forme de fictionnalisation du réel, le travail journalistique s'apparente quant à lui à une reconstitution de la réalité. En effet, *Palestine* fut publiée sous la forme épistolaire de neuf comic books (initialement prévue en six) et cette contrainte éditoriale empêcha Sacco d'écrire d'un seul bloc l'ensemble de la bande dessinée, chaque épisode étant dessiné avant l'écriture du suivant. De plus, bien que certains passages s'en inspirent, les récitatifs ne reprennent pas les notes prises sur le terrain et le travail a consisté pour l'auteur à transposer ces traces écrites et photographiques mais aussi ses souvenirs en un témoignage destiné à être lu. Ce travail de reconstitution est patent dans la matérialité factice du carnet, que nous avons vue plus haut, mais aussi dans l'auto-dérision et l'ironie dont fait preuve le narrateur. Cela permet notamment à Sacco de critiquer le journalisme qui montre de manière spectaculaire les conflits à l'étranger. L'épisode que nous avons évoqué de l'agence de presse intéressée par des photos de violences illustre bien cela et Sacco avait d'ailleurs déjà dénoncé ces dérives médiatiques lors de la guerre du Golfe avec le récit *Comment j'ai aimé la guerre*. C'est pour transmettre une réalité plus juste que Sacco renonce à la neutralité en assumant sa subjectivité :

<sup>5</sup> Cet aspect métonymique recouvre l'ensemble de *Palestine*. En réunissant de nombreux témoignages personnels sur une période et un territoire donnés et en plus de sa propre expérience sur le terrain, Sacco restitue la réalité des palestiniens pendant la première Intifada. Aussi, on peut retrouver une métonymie similaire dans la frise dessinée que Sacco a réalisée pour le centenaire de la première guerre mondiale. En se limitant à la seule première journée de la bataille de la Somme et au seul front britannique (qui n'est pas explicitement identifiable), l'auteur met en évidence un schéma, ou plutôt un cycle (de la prière du général à l'enterrement des soldats), qui caractérise toutes les guerres dont l'auteur dénonce la futilité et la fatalité.

<sup>6</sup> SACCO, Joe, *Palestine* (1996), Trad. de l'anglais par Professeur A., Paris : Éditeur Rackham, 2010, avant-propos, « Écrire et dessiner ».

« Ce n'est pas un travail objectif, si on entend par objectivité cette approche américaine qui consiste à laisser s'exprimer chaque camp sans se préoccuper que la réalité soit tronquée. Mon idée n'était pas de faire un livre objectif mais un livre honnête. »<sup>7</sup>

## **BILAN**

Privilégiant l'honnêteté à l'objectivité, les bandes dessinées de Joe Sacco sont donc ostensiblement subjectives, mais cette subjectivité est retenue afin que les témoignages soient fidèlement relayés. Ces derniers semblent ainsi directement restitués à partir du terrain et la dimension autobiographique les ancre au lieu et au moment sur lequel ils ont été recueillis. La tension entre la subjectivité de l'auteur et l'objectivité du journaliste confère un sentiment de véracité aux récits et accentue leur caractère empathique. La régularité ou la vivacité de certaines compositions traduisent bien le fait que le cœur du projet de Joe Sacco est de faire sentir au lecteur une réalité qui lui est extérieure. Pour conforter ce réel, l'identification du lecteur aux personnages (Sacco et les témoins) est empêchée par la distance journalistique, à la différence de Chris Ware dont les personnages fictifs, par leur mode de vie d'américains de classe moyenne, peuvent renvoyer au mode de vie du lecteur lui-même.

---

7 SACCO, Joe, op. cit. « Quelques réflexions sur Palestine ».

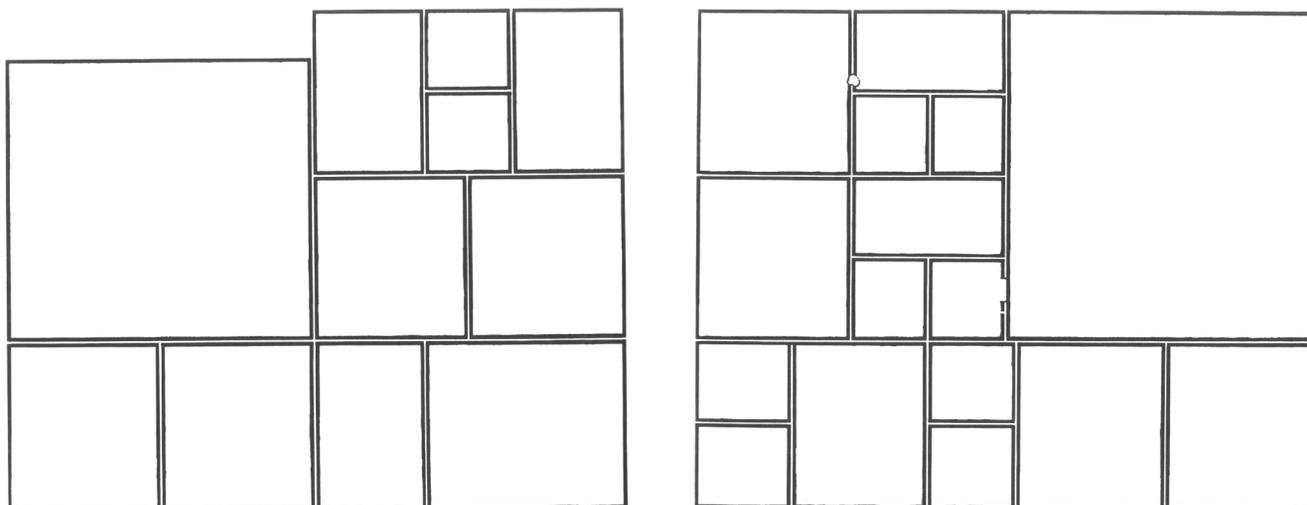
# CHRIS WARE

## Mettre en page l'intime



# 1. Les différentes temporalités de la mise en page

## Le temps objectif de *Jimmy Corrigan*



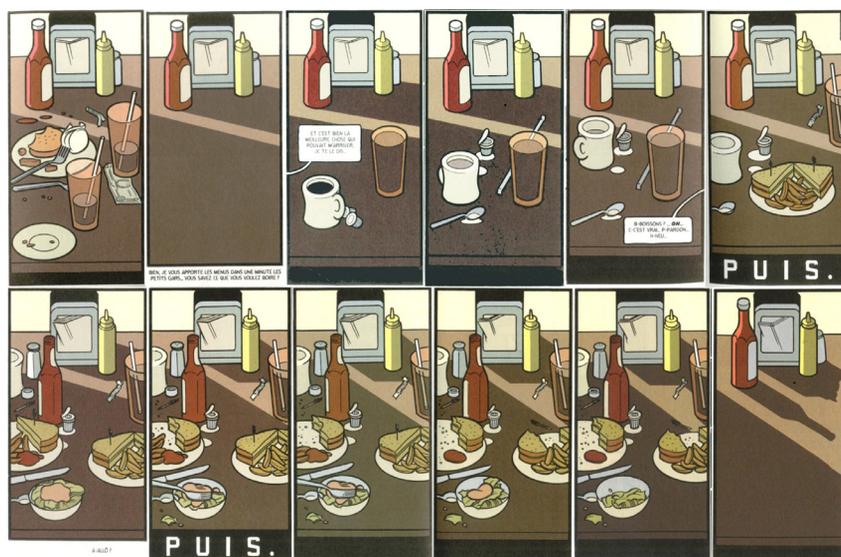
> *Jimmy Corrigan*, planches 298-299, 2002 (2000). (vidées de leurs images)

Une des spécificités de la bande dessinée est d'organiser le temps sur l'espace paginal, chaque case comportant une durée qui lui est propre. Dans les œuvres de Chris Ware, cette dimension spatio-temporelle est exacerbée par les mises en page. À l'image d'un tableau de Mondrian, les compositions orthogonales et très serrées fractionnent la page en cases de tailles variées et leurs formes, souvent proches du carré, cadencent le récit. Les cases allongées étirent le temps qui devient tendu ou apaisé selon leur orientation verticale ou horizontale. Les fragmentations divisent les images en vignettes d'égales proportions, constituant de petites séquences régulières à l'intérieur de la bande. La durée ainsi divisée, les cases se succèdent plus rapidement et transmettent souvent des dialogues, des hésitations ou des gestes routiniers. Le temps ainsi fragmenté en actions courtes se trouve inversement allongé au niveau de la bande. De plus, les images de même taille conservent généralement le même point de vue sur le personnage, ce qui produit un effet d'animation lors de la lecture, les moindres variations de mouvements étant perceptibles et la perception du temps accrue.

À l'échelle du livre, des images présentant un même lieu avec le même point de vue sont parfois éloignées de plusieurs cases voire plusieurs pages. Leur tressage ponctue le récit en lui donnant un rythme qui accentue le déroulement du temps, créant une sensation d'inexorabilité mais aussi une objectivisation du récit par le temps. Dans son mémoire *Chris Ware : architecte de la mémoire*, Maxime Galand constate la récurrence de la représentation d'une intersection urbaine rigoureusement disposée au fil des planches de l'ouvrage *Jimmy Corrigan* :

« Un lieu en particulier accueille sans exception tous les temps du récit : il s'agit d'une intersection, vraisemblablement au centre-ville de Chicago. Elle apparaît pour la première fois à la page 20, alors que Jimmy assiste à l'écrasement de Superman, qui saute du toit d'un immeuble. Ce lieu, au cours du récit, sera toujours représenté d'après le même point de vue : celui qu'à Jimmy de la fenêtre de son bureau. [...] Soit l'intersection est représentée en pleine page, soit elle occupe une demi-page »<sup>1</sup>.

Rapprochant cette intersection avec la récurrence d'autres lieux comme le palais d'exposition et la maison de la grand-mère de James, Galand conclut que « si les lieux accompagnent la mémoire des personnages (surtout celle de James), ils constituent également un indice du passage du temps, nourrissent une mémoire historique qui dépasse les personnages. »<sup>2</sup> Cette « mémoire historique » que souligne Galand tend à générer une objectivisation de la narration qui adopte alors un point de vue surplombant sur plusieurs générations. Nous allons progressivement au cours de ce chapitre analyser comment Chris Ware représente le temps long dans ces bandes dessinées mais attardons nous sur une séquence qui utilise le même procédé pour marquer le passage du temps.



> Jimmy Corrigan, extraits p 161-175, 2002 (1998). (l'ensemble des cases montrant la table de café)

Après leur passage à la clinique pour le nez de Jimmy, le père et le fils prennent leur dîner dans un petit restaurant. Une douzaine de vignettes disposées symétriquement sur les doubles-pages montre la table du début à la fin du repas entre Jimmy et Jim. À l'image d'une caméra de surveillance, cette série pose un regard objectif sur le déroulement du dîner. Les deux protagonistes ne sont pas visibles et leur échange n'est pas relayé. Témoin silencieux, la table représente la distance qui sépare le père et son fils, chacun étant distingué par son appétit et peut-être même symbolisé par la bouteille de ketchup et celle de mayonnaise (Jimmy est aussi timide que la bouteille jaune est immobile). À l'image des deux sauces qui demeurent religieusement à gauche et à droite des serviettes, Jim et Jimmy ne franchissent pas la distance qui les sépare. Cette série d'images qui accompagne tout le dîner jusqu'à son (in)achèvement atteste que le trop long éloignement a rendu impossible le rapprochement entre le père et le fils.

1 GALAND, Maxime, « Chris Ware, architecte de la mémoire. La projection spatiale de la mémoire en bande dessinée » [en ligne]. Montréal, Université du Québec à Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. Mnémosyne, vol. 05, 2014. Disponible sur : <http://mnemosyne5.nt2.ca/> (consulté le 04 Juin 2017), « Les lieux de la mémoire historique ».

2 Ibid.

## La symétrie et le temps itératif dans *Building Stories*

La mise en page impose son rythme au récit par son architecture et, chez Chris Ware, elle est souvent symétrique afin de traduire un temps long et de stabiliser la narration. C'est ce qui teinte les histoires de Ware de la douce mélancolie qu'on leur connaît, l'auteur cherchant à dissimuler sa propre expressivité derrière la rigueur des mises en page. La symétrie produit un effet de répétition, de routine qui n'en finit pas à l'image de la planche régulière nommée « La routine » de *Building Stories*, planche qui représente le quotidien de la protagoniste en tant que mère. Le même sujet est abordé par le petit format horizontal consacré aux premières années de Lucy, la fille de cette femme unijambiste. Chaque page contient une bande structurée sur quatre cases unitaires qui sont fragmentées et fusionnées. Jouant de la superposition des pages, les 52 strips tous symétriques racontent le quotidien de la relation mère-fille, de la naissance jusqu'à une Lucy âgée de 7-8 ans environ. Le début et la fin du récit se répondent en miroir : sur les six premières pages, la mère est couchée dans le lit aux moments qui précèdent et suivent la naissance et les dernières pages la montrent dans la même position alors qu'elle se remémore, après que sa fille l'ait rejoint dans le lit, la conception, la grossesse et la maternité de son enfant. Bien que cela puisse conduire le lecteur à penser que chaque bande représente un fragment de sa mémoire, les souvenirs ne sont pas des événements marquants mais sont plutôt banals, issus de la vie de tous les jours. La composition symétrique fige chaque moments remémorés en les mettant en résonance les uns par rapport aux autres. En effet, les strips et les cases se répondent sur l'ensemble du livret, comme par exemple la séquence du père qui porte sa fille dans la cuisine. Celui-ci est d'ailleurs peu présent dans ce livret et la dernière page le représente en train de quitter la chambre alors que la protagoniste est plus âgée (elle a une ride sur le front), cela annonce-t-il la séparation du couple ? Quoi qu'il en soit, une certaine tension semble se dessiner entre les deux parents, distance renforcée par le silence complet du récit, qui fait aussi écho au silence du moment de la remembrance, et distance que cherche clairement à combler l'enfant.

De plus, à en croire la superposition des pages 1 et 5 (surtout la dernière case) Lucy remplace le chat qui disparaît du récit avant même sa naissance (à l'exception de deux cases qui exposent le désintéressement de la femme pour son animal). La mère a substituée son chat par sa fille dès que celle-ci fût en gestation, ce qui révèle l'attachement maternel qu'elle avait pour son animal. Au chat a succédé Lucy et ce petit format horizontal montre que la vie n'est qu'une succession et répétition de moments plus ou moins banals qui finissent dans nos souvenirs par s'amonceler et se confondre. « La question qui préoccupe Ware », comme l'écrit Groensteen, « semble bien, au bout du compte, pouvoir être résumée (en termes bouddhistes) comme celle de la permanence et de l'impermanence des êtres et des choses. À la fois tout change et tout demeure. »<sup>3</sup>

---

3 GROENSTEEN, Thierry, « Chris Ware : Transmission, ressemblances, Impermanence » [en ligne]. Neuvième art 2.0, janvier 2010. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article17> (consulté le 04 Juin 2017)



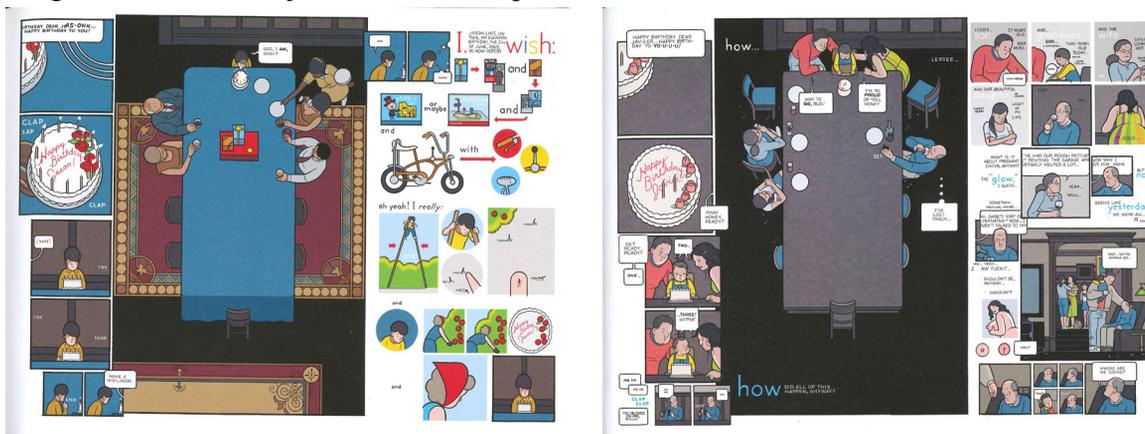
Le cycle répétitif de la vie quotidienne est encore mieux traduit par la composition symétrique des deux doubles-pages centrales des livrets consacrés à la propriétaire et au couple du premier étage. L'organisation des bandes est reprise case par case sur le bandeau qui présente la femme unijambiste sortant faire un tour sous la neige en cogitant des pensées moroses. Car c'est bien ce que ressentent la propriétaire, la voisine et la femme unijambiste en s'apitoyant sur leur sort, sentiment de fatalité parfaitement retransmis par l'éternel recommencement du récit. Les trois femmes s'éloignent de l'immeuble, puis s'arrêtent à la deuxième bande, au niveau de la boutique de fleuriste, dans laquelle travaille la protagoniste. Elles reprennent leur marche à la troisième bande et les trois dernières cases les montrent en train de revenir. Pour des raisons différentes (vie solitaire, vie de couple, vie avec la mère) la protagoniste, la femme du premier étage et la propriétaire semblent toutes trois désireuses de quitter l'immeuble mais sont obligées d'y retourner car une partie de leur vie y est attachée, en plus de leur logement. Cette boucle narrative se retrouve dans la composition même de chaque bande dont les cases sont inversées selon une symétrie centrale. Mieux encore, lors de sa transposition sur le bandeau, la bande du milieu est coupée en deux pour que ses moitiés et les bandes du haut et du bas deviennent recto-verso. La lecture est condamnée comme la femme unijambiste à revivre en boucle ses pensées moroses. La symétrie de la composition traduit ici physiquement le cycle d'un quotidien répété.



> *Building Stories*, format horizontal et recto-verso (71 x 8,9 cm), 2014 (2012) et sa version sur trois bandes (par moi); formats non-cartonnés 27,8 x 20,9 cm, doubles-pages centrales, 2014 (2012).

## Lint, le temps d'une vie

Enfin, avec le dernier numéro de l'Acme Novelty Library, Chris Ware s'est attelé à raconter la vie entière d'un personnage apparu dans *Rusty Brown*. *Lint* est structuré selon la contrainte qu'une page représente une année de la vie de Jordan Lint depuis sa naissance jusqu'à sa mort. Cette dernière fait écho à sa naissance, ce qui donne l'impression que le personnage voit sa vie défiler devant ses yeux alors qu'il meurt. Aussi, on retrouve un effet de boucle narrative au niveau des premiers et derniers mots du personnage. Les « ma ma ma » prononcés par le bébé pour désigner sa mère se reflètent aux « I am, I am, am am am » qui concluent la conscience de Jordan Lint et qui se poursuivent, inversés, sur la quatrième de couverture. Les « am », de la formule « I am », prennent la place qui est traditionnellement dévolue au résumé au dos d'un livre. Les pages de la vie du personnage se trouvent alors comprimées entre le titre de la couverture qui arbore son nom « Lint » et ce mot qui signifie « être ». Le nom venant remplacer le « I » de « I am », on peut lire ces deux seuls mots qui apparaissent sur la couverture comme « Lint est ». À la différence du temps objectivant de *Jimmy Corrigan*, cette affirmation de l'identité du personnage atteste de la subjectivité du récit qui est donné à lire.

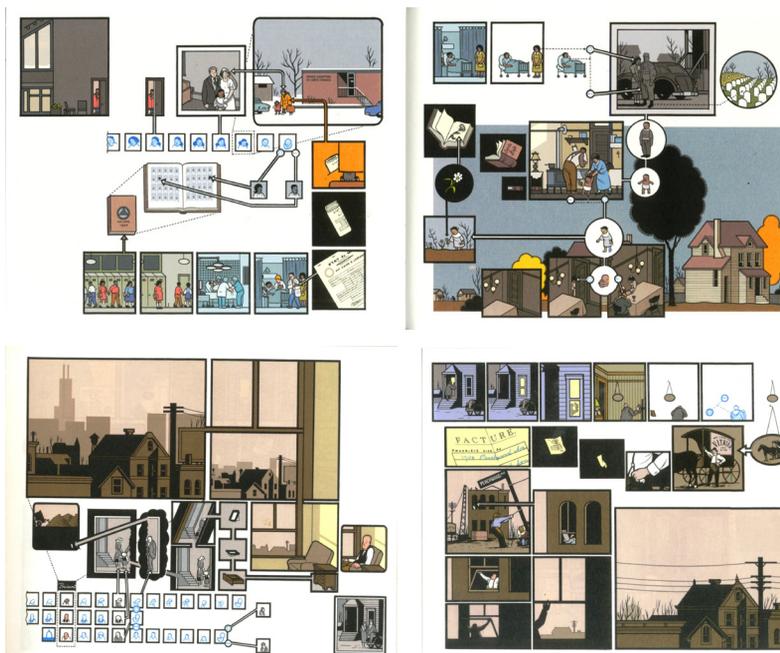


> *Jordan Lint*, planches 15 et 61, 2010. (Jordan âgé de 11 ans et anniversaire de son petit fils Javier alors qu'il a 57 ans)

La contrainte d'une année par page impose une sélection d'épisodes, sélection subjective faite par le protagoniste et qui révèle son auto-jugement sur les différentes périodes de sa vie, ce qui implique que beaucoup d'événements sont laissés sous silence. « Chaque changement de page impose une rupture, un vide qui n'est jamais comblé par une voix narrative unificatrice »<sup>4</sup>, note Maxime Galand, le lecteur ne reçoit alors que des informations partielles, ce qui l'incite à observer les effets de tressage pour déceler des relations sémantiques entre les âges. Certaines pages se font en effet écho comme celles consacrées à l'anniversaire des 11 ans de Jordan Lint et à celui des 2 ans de son petit fils Javier, scènes qui se déroulent dans le même lieu mais à 46 ans d'écart. Similaires par leur sujet et leur composition, ces planches produisent un parallèle entre les deux générations (et un contraste entre un Jordan seul et Javier entouré de ses parents), ce qui n'est pas sans rappeler celui entre James et Jimmy : Javier aura-t-il la même personnalité que son grand-père ? Quoi qu'il en soit, par sa construction et ses mises en page, le livre transmet un temps long compilé en épisodes courts et représentatifs de la vie entière du personnage.

4 GALAND, Maxime, « Chris Ware, architecte de la mémoire. La projection spatiale de la mémoire en bande dessinée » [en ligne]. Montréal, Université du Québec à Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. Mnémosyne, vol. 05, 2014. Disponible sur : <http://mnemosyne5.nt2.ca/> (consulté le 04 Juin 2017), « Des épisodes et leurs indices ».

## 2. Le récit de vie encadré par l'architecture de la planche

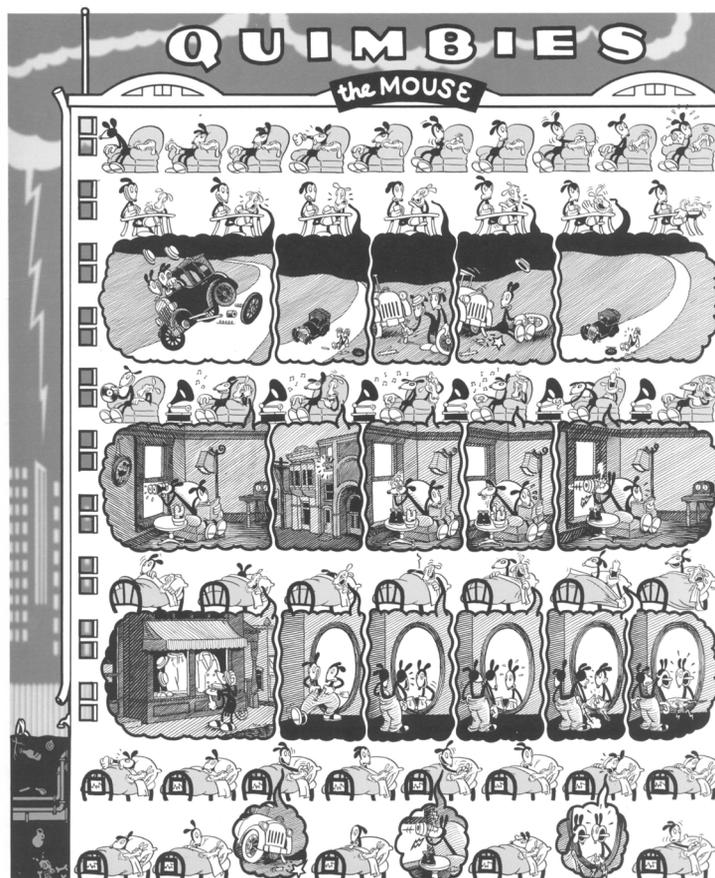


> *Jimmy Corrigan*, planches 350-351, 2002 (2000) (diagramme des ancêtres d'Amy, situé à -24 pages de la fin) ; et planches 31-32, 2002 (1993) (planches recto-verso pour le diagramme sur les ancêtres de Jimmy)

Dans *Jimmy Corrigan*, en plus des nombreux parallèles entre les récits de James et de Jimmy, deux couples de pages, quasi-symétriques à l'échelle du livre, racontent par des compositions en diagramme la généalogie d'Amy et de Jimmy. Les deux planches consacrées aux parents d'Amy se font face pour relier et mettre sur le même plan le présent de James et le présent de Jimmy avec qui elle partage le même arrière grand-père. Cette double-page, se situe à la fin du séjour de Jimmy et répond au premier couple de planches diagrammatiques placé peu de temps après son arrivée et dont le recto-verso sépare physiquement le présent de Jimmy et celui de James. Ces deux pages révèlent que l'arrière grand-père a posé la fenêtre du logement qu'habite Jimmy, représentent-elles la malédiction qui condamne ce dernier à subir la même solitude que le fils de son aïeul vitrier ? Quoi qu'il en soit, cette fenêtre redouble explicitement par son cadre les cases de la bande dessinée, et cela dès l'ouverture du récit, à la page 8, avec deux cases qui montrent que le paysage urbain que le lecteur voit est perçu à travers la fenêtre.

De même, dans le diagramme sur Jimmy, le cadre de la fenêtre guide la lecture en chevauchant les gouttières et existe donc sur le même plan que le cadre des cases. Les images de l'ensemble de *Jimmy Corrigan* sont d'ailleurs composées de manière à ce que les lignes architecturales des décors poursuivent les gouttières à l'intérieur des cases, la mise en page orthogonale prime donc sur le contenu des cases. La symétrie renforçant en plus la présence des cadres épais, la mise en page apparaît comme l'architecture du livre. À l'image de barreaux de fenêtres ou du plomb de vitraux, les lignes architecturales encadrent le récit et, par extension, la vie du personnage.

Dans *Quimby The Mouse*, Chris Ware assimile déjà la bande dessinée à l'architecture avec des mises en page dont les bandes s'apparentent aux étages d'un immeuble. Plus qu'elle ne représente le lieu diégétique du récit, la forme du bâtiment structure la narration. « Un toit et une bordure de fenêtre définissent le cadre de l'action. » comme l'écrit Maxime Galand qui déduit : « Les figures



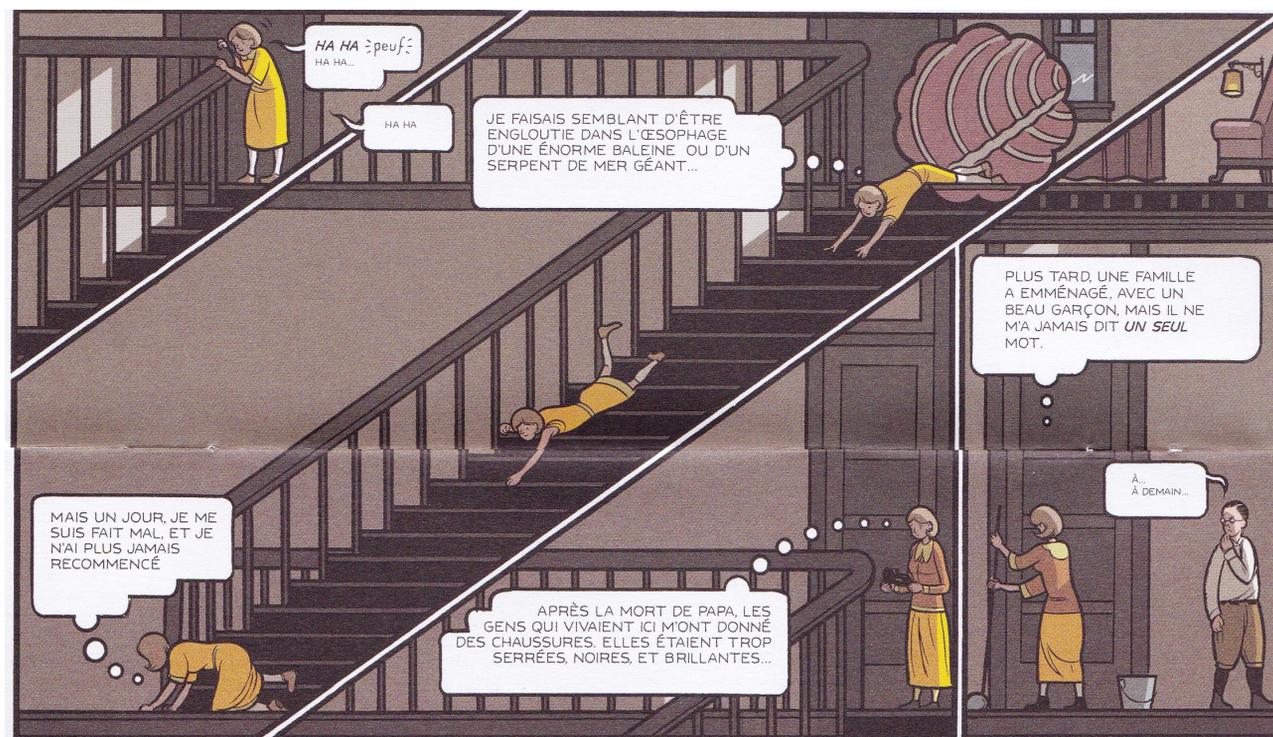
> *Quimby the Mouse*, planche 19, 2003 (1994).

architecturales de ces planches constituent avant tout des clin d'œil formels, rappelant la parenté de la construction de la bande dessinée et de la construction architecturale. »<sup>5</sup> Cependant, une telle parenté n'est pas gratuite puisque la verticalité étagée de l'immeuble accompagne le récit. Sur la planche 19, à mesure que la lecture descend l'immeuble, le Quimby de gauche se rapproche de la mort, et celle-ci est imminente, voire déjà là, dans les dernières bandes situées sous terre. On retrouve le sujet de la mort dans les planches consacrées au deuil de la grand-mère, planches qui font aussi appel à une métaphore architecturale. Dessinée de manière réaliste, la maison de la grand-mère est représentée en arrière plan des vignettes au dessin minimaliste qui montre Quimby tenter vainement d'entrer dans la maison. Le contraste entre l'immuabilité du décor romantique et la narration burlesque des strips indiquent que la maison et le personnage de Quimby n'appartiennent pas à la même dimension : le lieu attaché à la mémoire de la grand-mère est une projection de l'esprit de Quimby, il est au cœur des préoccupations du personnage. Maxime Galand observe : « Alors que Quimby se trouve prisonnier d'un récit plein d'embûches, incapable de pénétrer dans la maison de son enfance, cette maison s'avère le lieu unique, englobant, presque décoratif, de la narration. Comme un souvenir éteint, un palais désaffecté, la maison ne peut s'inscrire dans le récit... mais le contient pourtant. »<sup>6</sup> Alors que l'immeuble des premières planches s'impose comme une structure de mise en page, la maison de la grand-mère détermine le sens de la narration des vignettes.

5 GALAND, Maxime, « Chris Ware, architecte de la mémoire. La projection spatiale de la mémoire en bande dessinée » [en ligne]. Montréal, Université du Québec à Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. Mnémosyne, vol. 05, 2014. Disponible sur : <http://mnemosyne5.nt2.ca/> (consulté le 04 Juin 2017), « Des mises en page qui font perdre la tête ».

6 GALAND, Maxime, op. cit., « La maison de la grand-mère : une figure incrustante ».

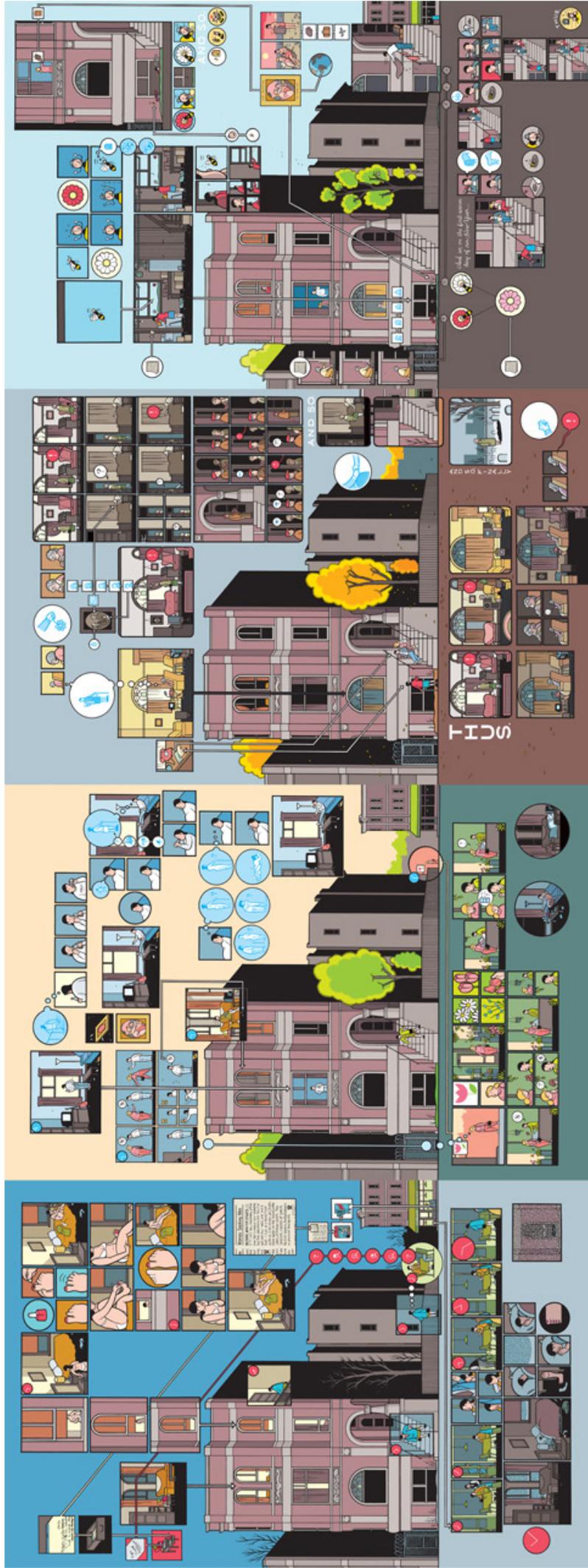
L'immeuble centenaire de *Building Stories* associe comme celui de Quimby sa verticalité à la descente vers la mort. Tout d'abord, le bâtiment occupe toute la page sur quelques planches du premier livre<sup>7</sup> et de celui intitulé « 23 septembre 2000 ». Le flux de pensée de l'immeuble parcourt son architecture à mesure qu'il exprime son opinion sur les locataires. Sur ces pages, la figure de l'immeuble est perçue comme une image autonome avant que le regard ne l'explore au fil de la lecture. Le fait que l'immeuble soit capable de penser (et la mise en page aussi par la même occasion), comme l'imagine à un moment la narratrice, le fait passer pour un être vivant voire une grosse créature comme « une énorme baleine ».



> *Building Stories*, format non-cartonné 27,8 x 20,9 cm, pages 6-7, 2014 (2012). (extrait)

L'immeuble constitue en effet un lieu vivant dont chaque étage correspond à une étape de la vie. Cela est explicite sur le format en forme de paravent, cartonné et divisé en quatre parties au dos desquelles figurent les plans isométriques des différents niveaux. Les deuxième et premier étages incarnent la jeunesse (de la protagoniste) et la vie de couple (des voisins) et le rez-de-chaussée et le sous-sol représentent la vieillesse (de la propriétaire) et la mort (de l'abeille Brandford). L'été et l'automne sont accordés respectivement à la vie de couple et à la vieillesse, mais, curieusement, l'hiver est associé à la jeunesse et le printemps à la mort (sûrement pour symboliser le renouveau, le cycle de vie). Chaque planche synthétise la période de vie que les locataires ont passée dans l'immeuble : les années de solitude pour la protagoniste, les multiples querelles et réconciliations pour le couple, les décennies de solitude (encore) pour la propriétaire et la vie gourmande mais éphémère pour Brandford. L'immeuble centenaire ne conserve qu'un souvenir condensé des personnes qu'il l'ont habité et le paravent, de grand format, résume à son échelle sa mémoire des quatre locataires.

7 celui qui est d'abord paru dans l'*Acme Novelty Library* (le volume 18)



> *Building Stories*, format paravent 106,5 x 40,5 cm, 2014 (2012).

### 3. Mise en page de la mémoire : la cognition à l'œuvre

Chaque personnage de Chris Ware vit son propre récit dont la subjectivité se manifeste par la pluralité des dimensions cognitives comme le fantasme, le rêve ou le souvenir. Dans son essai, Maxime Galand relève deux processus d'encodage de la mémoire : la mémoire épisodique s'enregistre au moment de l'événement, elle est involontaire, inconsciente ; la mémoire narrative se construit par la remémoration, elle relie les épisodes, issus du premier encodage, entre eux et constitue le fil de la pensée. « Le terme de mémoire épisodique renvoie au moment, alors que la mémoire narrative implique une histoire, une construction sémantique » note Maxime Galand qui fait le parallèle avec l'opposition entre l'image, qui demeure figée, et le texte, qui s'inscrit dans la durée :

« Cette limitation, loin d'être une faiblesse, permet au texte et aux images, une fois réunis, de construire une expression complexe de la mémoire. Si les images ont l'évidence perceptive d'un épisode (remémoré ou non), le texte peut les inscrire dans une logique narrative, leur conférer une temporalité plus large ».<sup>8</sup>

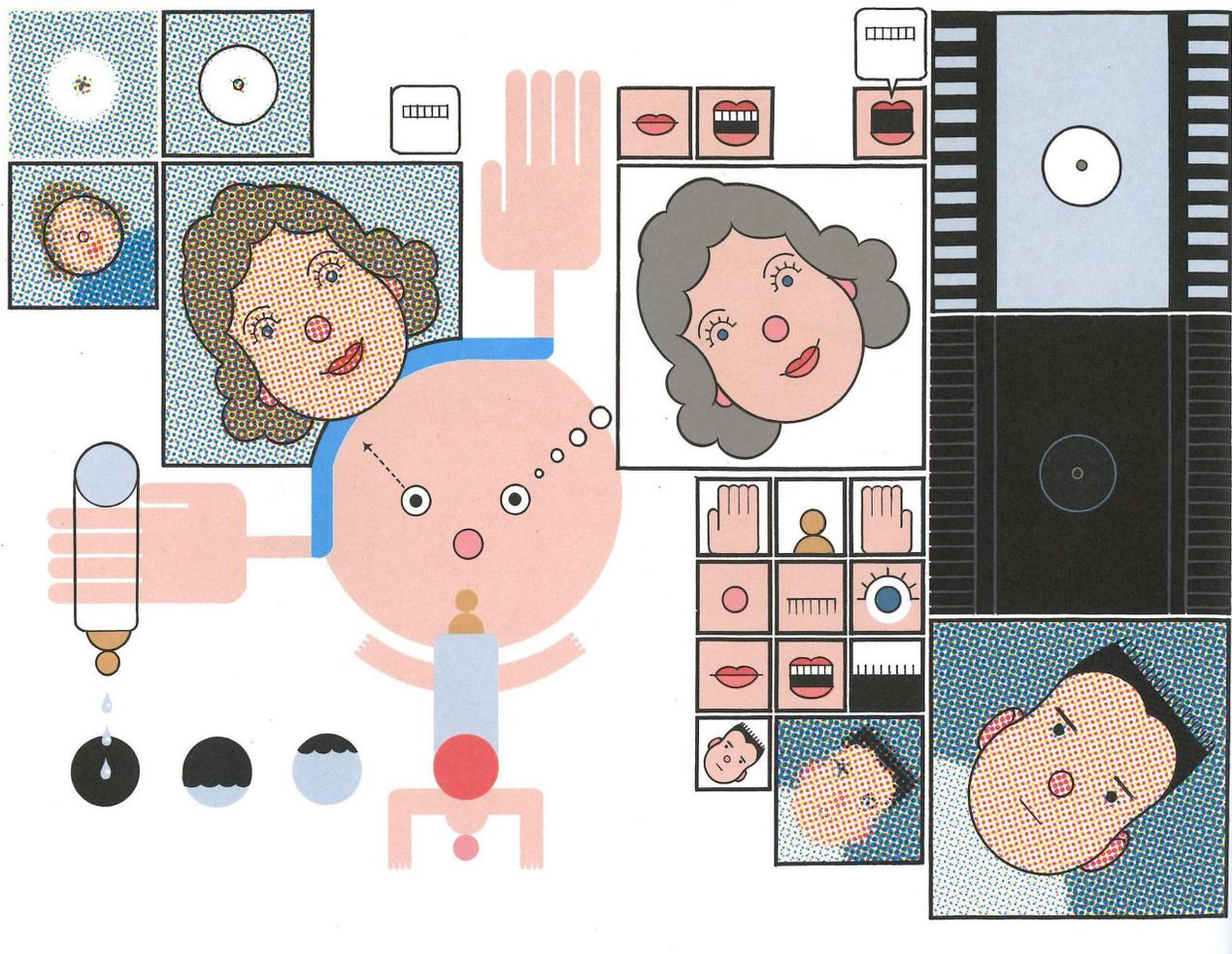
En bande dessinée, le texte n'est pas le seul à s'inscrire dans la durée et, nous l'avons vu, Chris Ware, comme Joe Sacco, propose des mises en page qui déterminent des temporalités variées. Pour l'auteur de *Building Stories*, cette diversité de composition représente aussi les deux processus d'encodage de la mémoire que nous avons décrit. La mémoire narrative s'étend dans le temps et se structure de façon linéaire, c'est le flux de conscience qui est relayé par le sens de lecture. La mémoire épisodique, quant à elle, organise les souvenirs en réseau, de façon tabulaire, elle se déploie dans l'architecture de la page, voire du livre.

#### Les souvenirs bruts de *Lint*

Dans les bandes dessinées qui donnent à voir les pensées du personnage, la représentation de ses rêves, ses fantasmes et ses angoisses se mêlent au récit lui-même, la lecture suivant ainsi sa conscience. La partie droite de la planche des 11 ans de Jordan Lint illustre bien cette pensée linéaire qui associe aux perceptions réelles, figurées par les six roses rouges sur le gâteau, le souvenir de la belle-mère. Ce dernier est lié à celui de la fourmi sur le doigt, lui-même apparu à partir de l'imagination de l'enfant (les échasses) qui réfléchit à ce qu'il veut pour son anniversaire. Cette séquence montre que les associations automatiques de la pensée connectent entre eux les mécanismes perceptifs, ceux de la mémoire, de l'imagination et de la réflexion. De plus, c'est par associations que le cerveau construit nos premières perceptions et compréhensions du monde, et Chris Ware s'en est inspirées pour composer les premières pages de *Lint* afin de traduire « la construction progressive de l'univers représentationnel du jeune Jordan ».<sup>9</sup> selon les mots de Maxime Galand.

8 GALAND, Maxime, op. cit., « De la mémoire : quelques jalons théoriques ».

9 GALAND, Maxime, op. cit., « Lint : l'effet de mémoire ».



> *Jordan Lint*, planche 4, 2010. (Jordan âgé de moins d'un an)

Sur la quatrième planche de l'ouvrage, Jordan, âgé de moins d'un an, est représenté hors cadre de manière très schématique et sans contour, ce qui figure la conscience qu'il a de son corps. Comme l'indique une flèche depuis l'œil droit du bébé, ce qu'il voit est exposé dans les cases en haut à gauche. La première, non cadrée, est constituée uniquement par des points de trames colorées et ceux-ci semblent évoquer les cônes présents sur la rétine. La deuxième image souligne la manière dont le cerveau, à partir de cette information sensorielle, délimite les contours des zones contrastées, en l'occurrence le rond blanc (en réalité la lampe du plafond). Dans la troisième case, une silhouette colorée se superpose au cercle et, à l'image suivante, le bébé applique les contours au visage de sa mère. Dans la case presque identique à droite, la couleur remplit uniformément les parties du visage et le fond est laissé blanc, le nourrisson comprend alors que la tête forme un tout, qu'elle est physique et solide. Les bulles qui relient cette case à l'œil gauche du bébé indiquent la nature mentale de l'image, et aussi de celles qui lui sont supérieures et inférieures (puis sûrement celles de l'ensemble de l'ouvrage). Plus petites, ces cases représentent comment le bébé identifie les deux mains, respectivement à droite et à gauche de la tête, et les éléments du visage : le nez demeure figé, l'oeil et la bouche se ferment et s'ouvrent. Les dents, elles, sont associées à la voix de sa mère et le bébé comprendra, à la page suivante, quand les dents seront remplacées par des lettres, qu'il s'agit de paroles. Pour le moment, le bébé apprend à reconnaître un visage et il n'a d'ailleurs plus besoins de l'appuie de la forme ronde pour distinguer le visage de son

père en bas à droite de la planche. De plus, la figure schématique du bébé que nous évoquions plus haut signifie qu'il prend conscience de son corps en tant que récipient en le comparant avec le biberon dont le liquide passe dans son ventre. En définitive, cette mise en page nous explique que les perceptions du nourrisson se développent par associations de figures (le cercle et le visage, les dents et la voix, le biberon et le corps), développement qui est accompagné par la mise en place progressive des cases et du dessin. « Avec la psyché du personnage, le langage même de la bande dessinée se construit. » écrit Maxime Galand qui poursuit « Le récit, en quelque sorte, coexiste avec son personnage : il naît et disparaît avec lui. »<sup>10</sup> Il en va de même pour la mise en page qui, contrairement aux autres livres de Ware, est ici inféodée à la cognition de Jordan Lint, qui est d'ailleurs un des seuls personnages de Ware à avoir une vie éloignée de la banalité et qui nous est révélée dans toute son étendue.



> *Jordan Lint*, planche 57, 2010. (Jordan âgé de 53 ans)

Le livre suit le flux de conscience linéaire du personnage, et la mise en page fluctuante traduit le caractère éphémère de l'identité. Cependant, certaines années ont une composition régulière et identique afin de s'accorder aux quelques périodes stables de la vie de Jordan et des sentiments récurrents comme la solitude ou le souvenir funèbre de son ami de jeunesse consolident la cohérence du récit. Cette planche qui nous présente un Jordan âgé de 53 ans ne raconte aucun événement et pourtant la narration nous fait ressentir tout le spleen qui pèse sur le personnage. Celui-ci est d'ailleurs petit à l'échelle de la planche (surtout dans la grande case en haut à droite), comme si il était écrasé par la mise en page et notamment

10 GALAND, Maxime, op. cit., « Lint : l'effet de mémoire ».

par les écrans. Bien qu'il vive avec une conjointe et sa fille, dont la photo embellit le fond d'écran de son téléphone, leur présence centrale sur la page ne fait qu'accroître ce sentiment de solitude, solitude qu'il choisit lui-même puisqu'il refuse de répondre à l'homme, « Jeff », qui l'appelle. Jordan Lint a le visage résigné et silencieux et semble totalement accaparé par le petit pois de son assiette et la vidéo du football américain qui ouvrent la séquence et occupent un tiers de la planche. Cette planche met en scène une part de l'identité du personnage qui finira sa vie seul, dans son lit, devant un écran... mais elle fait aussi écho à sa jeunesse. En effet, Jordan a développé ses passions pour le Rock et le football américain lorsqu'il était adolescent. Stylisée par un rond vert flanqué d'éclair, la représentation de la sonnerie de téléphone rappelle la forme dynamique des éléments graphiques des pages liées à ses 15/16 ans et sa couleur verte paraît délavée en comparaison avec la figure similaire du petit pois. Le spleen de Lint s'explique donc par la nostalgie des années excitantes de sa jeunesse, adolescence qui le hante tout au long de sa vie à l'image son ami Bretislav, qui est décédé dans la voiture de Jordan par la faute de ce dernier et dont le visage fantomatique apparaît régulièrement. C'est d'ailleurs Bretislav qui apparaît devant l'écran au Jordan mourant pour l'accompagner dans la mort. Subjective, cette planche ne peut être que celle de la vie de Jordan. Chaque page représentant un épisode remémoré, le livre expose la mémoire épisodique de Jordan et le lecteur reconstitue à partir de celle-ci sa mémoire narrative.

### **Réseau de souvenirs et carte mémorielle dans *Building Stories***

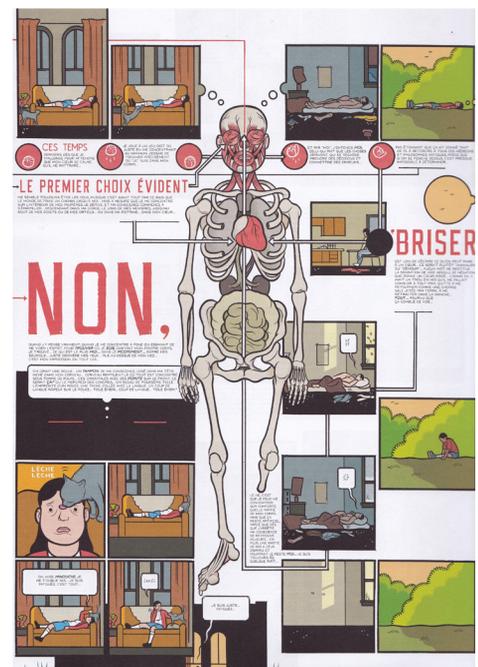
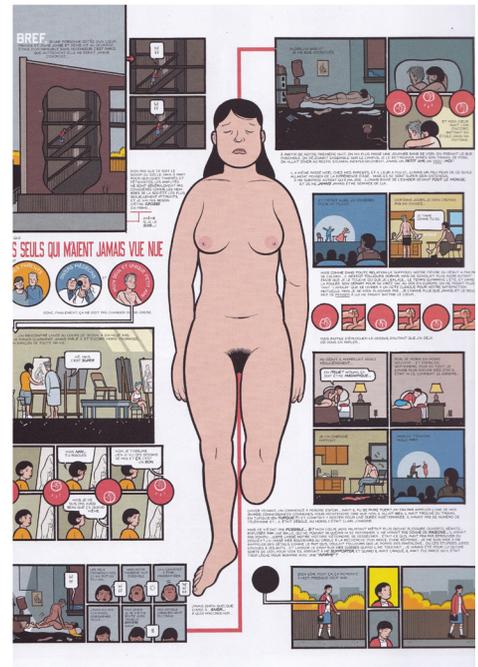
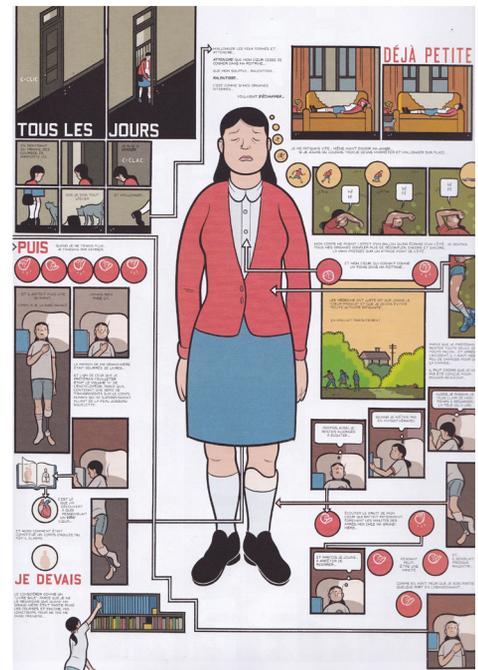
Le construction de *Lint* d'un épisode remémoré par page n'est pas sans rappeler le format horizontal consacré à la relation mère-fille de *Building Stories* que nous avons déjà commenté plus haut, et dont chaque page représentait un souvenir de cette relation. Dans d'autres livrets de *Building Stories*, certaines mises en page traduisent les deux processus épisodique et narratif de la mémoire. En analysant le volume 18 de l'*Acme Novelty Library*, premier livre consacré à la femme unijambiste, Maxime Galand distingue plusieurs dimensions narratives caractérisées par leur composition. En plus des planches consacrées à l'immeuble que nous avons déjà évoquées plus haut, l'ouvrage contient deux séries de mises en page qui dépeignent la routine de la jeune femme. Les planches de la première sont muettes et composées sur une grille de quatre cases sur cinq, fragmentées et fusionnées, et elles racontent, mises bout à bout, une journée type de la fleuriste alors qu'elle habite dans l'immeuble. La deuxième série, complémentaire, transmet par des mises en page régulières ses réflexions quotidiennes sur sa vie. Un autre ensemble de pages est consacré à la remémoration de la jeune femme sur des périodes de son passé et ces planches s'organisent principalement en double-page et c'est celles-ci qui nous intéressent ici. Maxime Galand les analyse comme ceci :

« Avant même la lecture proprement dite, ces doubles pages proposent un système cohérent en soi : autour d'une case centrale gravitent quelques blocs de cases qui s'avèreront des épisodes distincts. Ainsi, l'expression de la mémoire de la narratrice, bien qu'elle soit soutenue par le fil d'une narration textuelle, ne connaît pas moins une expression spatiale indépendante de ce fil ».<sup>11</sup>

11 GALAND, Maxime, op. cit., « La mémoire et la mise en page narratives. ».

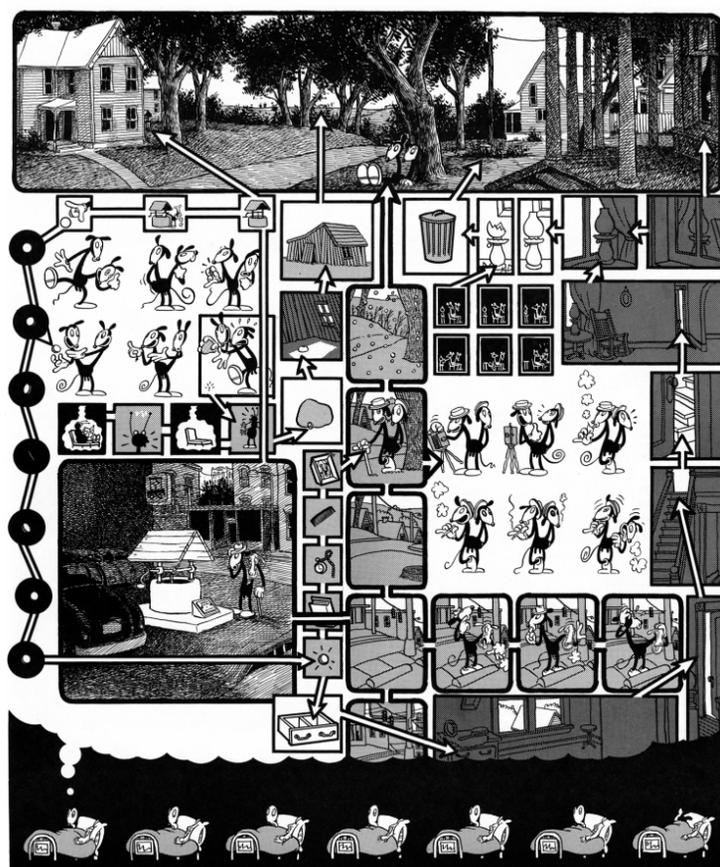
Autrement dit, par leur composition, ces planches soulignent la nature remémorée de leur contenu, les souvenirs existent déjà dans l'esprit de la protagoniste et c'est elle qui, par sa pensée exprimée par le texte, tisse la trame narrative qui les relie. Les trois planches fameuses qui exposent la femme étendue au centre de la composition confirment cette interprétation. Sur ces pages de droite, qui superposent les trois représentations de son corps, la jeune femme écoute son cœur en repensant à son enfance sur la première planche et à sa première relation amoureuse sur la deuxième, puis, sur la troisième page, elle cherche à déterminer où se situe sa conscience dans son corps. Celui-ci est déshabillé entre la première et la deuxième planche et seul le squelette demeure à la troisième. De plus, le chemin de lecture contourne la figure sur la première page, la parcourt des orteils au crâne sur la deuxième puis traverse son squelette quatre fois. Le dépouillement du corps accompagne l'introspection de la protagoniste qui s'enfonce plus profondément dans ses pensées comme l'indiquent les intrusions redoublées du chemin de lecture. D'ailleurs, sur la troisième planche, c'est le chemin de lecture qui accompagne la narration textuelle plus que les images. Celles-ci, moins nombreuses, représentent la situation réelle à gauche de la planche et les souvenirs à droite, eux même divisés en deux colonnes qui évoquent les souvenirs des deux planches précédentes. Les deux dernières cases en bas à droite montrent un décor vide, comme-ci les deux souvenirs rémanents s'étaient effacés, mais cela peut s'expliquer par le fait que, au même niveau à gauche, la protagoniste vient d'être réveillée par son chat. Avec ces trois planches, il est évident que les « blocs de cases » qui gravitent autour d'une image centrale représentent, pour Ware, des épisodes remémorés. Cela nous amène à confirmer que, dans les planches qui exposent l'immeuble sur toute sa hauteur, les cases correspondent bien aux pensées du bâtiment lui-même puisqu'elles sont reliées (notamment sur le format en paravent) de manière similaire avec des flèches.

> Building Stories, format cartonné 30,4 x 22,9 cm, planches 39, 41 et 43, 2014 (2012).



Cette manière de relier les cases apparaît dès *Quimby Mouse*, ouvrage qui réunit les premières expérimentations de mises en page de l'auteur publiées initialement dans les volumes 2 et 3 de l'*Acme Novelty Library*. Nous avons déjà évoqué plus haut la place privilégiée qu'occupe la maison de la grand-mère sur certaines planches, et quatre d'entre-elles<sup>12</sup> ont été rajoutées au recueil de 2003. Ces deux doubles-pages, explicitement autobiographiques et consacrées au deuil de la grand-mère de Chris Ware, sont composées de blocs de cases reliés entre eux par des flèches. Derrière certaines séquences de vignettes, des images montrent un arbre aux branches nues sur fond noir et l'arrière plan général présente un paysage désolé qui s'étend sur les quatre pages dont seule la première expose la maison. Ainsi, au fil de la narration des vignettes, le récit s'éloigne de la maison de la défunte, ce qui traduit l'effacement progressif du souvenir de celle-ci qui n'est d'ailleurs pas représentée dans les cases. Les flèches permettent à Chris Ware de mettre « en avant » l'arrière plan en inscrivant la narration du souvenir dans ce lieu précis. Dans *Composition de la bande dessinée*, Renaud Chavanne analyse pertinemment le sens de ces mises en page par blocs de vignettes, ou « agrégats » :

« Les souvenirs lorsqu'ils viennent, la rêverie des réminiscences, l'état dans lequel on est lorsqu'on entre en souvenance : tout ceci est vaporeux, non-linéaire, et procède plus par association d'idées et de sentiments que par l'articulation rigoureuse de la pensée. L'enjeu est là pour le dessinateur : évoquer la venue des songes de la remembrance. Ware emploie et organise ses agrégats de cases pour faire ressentir au lecteur ce délicat désordre de l'esprit. »<sup>13</sup>



D'ailleurs, sur la première (et célèbre) planche sur laquelle l'auteur utilise des flèches, ces indications, au lieu de la guider, complexifient la lecture en entraînant le lecteur dans un labyrinthe de souvenirs afin de représenter la rumination qui empêche Quimby de dormir, en bas à gauche de la planche. Les pages et doubles-pages consacrées à la remémoration de la protagoniste de *Building Stories* ont bien une origine cognitive dans l'œuvre de Chris Ware.

> *Quimby the Mouse*, planche 10, 2003 (1994).

12 WARE, Chris, *Quimby the Mouse* (2003), Trad. de l'anglais par Christophe Gouveia Roberto et Charlotte Miquel, Paris : L'Association, 2005, pp. 28-31.

13 CHAVANNE, Renaud, *Composition de la bande dessinée*, Montrouge : PLG, 2010, p. 251.

#### 4. La construction du récit exposée

Nous avons vu que les mises en page de Ware définissent le temps du récit, que certaines figures architecturales le structurent et que l'auteur compose la narration à l'image de la mémoire pour attester, par son caractère cognitif, leur subjectivité. Contrairement à Sacco, Ware ne tend pas à représenter la réalité générale d'un ensemble d'individus mais celle personnelle et intime de ses personnages. Pourtant, Jimmy Corrigan, Quimby Mouse, la femme unijambiste et Jordan Lint partagent tous une existence plus ou moins solitaire et urbaine et vivent dans une Amérique contemporaine. Ajouté aux faits que la protagoniste de *Building Stories* n'a pas de nom et que le dessin clair, lisible et presque inexpressif peut faire passer certaines séquences comme un mode d'emploi, nous pouvons comprendre la vie des personnages de Ware comme le mode de vie d'un américain de classe moyenne. Ainsi, leur quotidien peut sembler banal pour un lecteur contemporain et citadin, ce qui permet au lecteur de s'identifier au personnage, et c'est la raison pour laquelle les bandes dessinées de Chris Ware suscitent tant d'empathie. Aussi, l'homogénéité des thèmes et la concordance des lieux entre les personnages et l'auteur (la maison de la grand mère, Chicago et sa banlieue) nous amène à penser que Ware transmet son propre mode de vie. Mais pour protéger et dissimuler les éléments biographiques, l'auteur met en avant le côté construit et fictionnel.

Dans *Quimby Mouse*, Ware reprend les codes de la presse en ce moquant de la crédibilité que l'on accorde à de telles éditions et se sert de leur aspect composite pour proposer des formats de textes variés. Dans son essai, Renaud Chavanne constate :

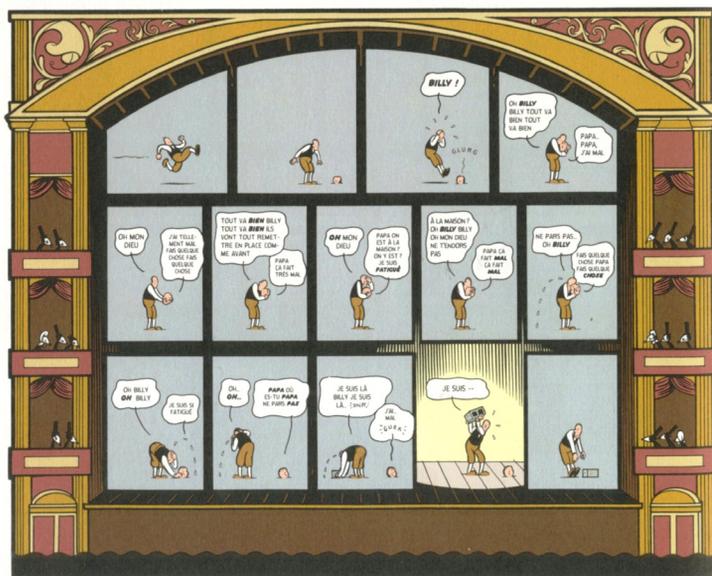
« Il y a donc une stratégie de complexification par la multiplicité d'éléments simples ne posant aucun problème de décodage à titre individuel. Cette façon de faire concerne tous les composants du livre : le péri texte comme le style littéraire des articles, les fausses publicités ainsi que les bandes dessinées. »<sup>14</sup>

Cela fait ressortir la matérialité de l'édition, matérialité qui, contrairement à Sacco, n'est pas la preuve de véracité mais du caractère construit du récit. Aussi, en présentant avec une ironie affichée la (fausse) vie de la publication par des tampons, écritures manuscrites, publicités et courriers des lecteurs, Ware rappelle au lecteur, en cassant le quatrième mur, que ce qu'il lit est une fiction créée par un auteur. Certaines planches de *Jimmy Corrigan* manifestent la même intention en inscrivant par exemple les vignettes dans un décors théâtrale.

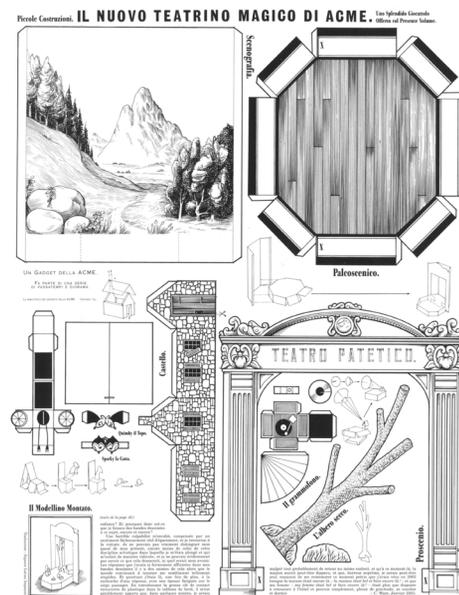
Dans ces deux premiers ouvrages, l'auteur propose au lecteur des maquettes à construire lui-même, et donc à faire un acte similaire à celui du dessinateur qui fabrique les éléments du récit. En effet, dans *Jimmy Corrigan*, la maison miniature présentée sous la forme de patrons appartient à la diégèse. Non seulement c'est la maison de la grand-mère de James mais la maquette représente la version intériorisée de l'enfant, qui l'a récemment vue du haut du palais d'exposition et l'a comparée à

14 CHAVANNE, Renaud, op. cit., p. 257.

une maison de poupée. Dans l'introduction de *Quimby Mouse*, Chris Ware écrit : « J'ai un souvenir de la ville et des principaux décors de mon enfance quasiment en trois dimensions, comme sur une carte topographique, que je peux aller chercher dans ma mémoire et examiner sous tous les angles. » En s'inspirant de sa propre remémoration, l'auteur propose au lecteur de déployer dans l'espace le souvenir que James a de la maison de son enfance. D'ailleurs, dans une édition limitée de *Building Stories*, l'ouvrage était accompagné de la maquette de l'immeuble, bâtiment qui, nous l'avons vu, contient le souvenir des locataires qui l'ont habité.



> Jimmy Corrigan, planche 46, 2002 (1995).



> *Quimby the Mouse*, planche 68, 2003.

Tous les ouvrages de Chris Ware comportent de la réflexivité à d'autres média, comme les journaux, la télévision, le téléphone (souvent à échelle 1), l'internet et plus particulièrement Facebook. En plus de mettre en abîme la fiction et la case de bande dessinée, ces récurrences expriment un rapport au monde de plus en plus à distance. Face à ces média tournés vers l'extérieur, l'écriture apparaît comme un moyen d'introspection. En effet, comme le remarque Maxime Galand, dans le volume 18 d'*Acme Novelty Library*, les premiers mots que la protagoniste de *Building stories* écrit à page 25, « tous les jours », ouvrent les trois planches fameuses qui l'exposent pensive au centre de la composition et que nous avons déjà commentées. C'est dès ce premier livre que l'on apprend qu'elle suit des cours d'écriture et on peut d'ailleurs constater que le texte narratif de l'ensemble de *Building Stories* s'adresse à un lectorat : la narratrice se corrige parfois, émet des doutes et désigne même directement le lecteur « j'ai déjà dût vous en parler... ».

Le livret qui expose le mieux cet acte d'écriture est celui consacré à la journée du « 23 Septembre 2000 » et qui fait le lien entre sa vie solitaire dans l'immeuble et sa vie de famille en banlieue. La narration de cette journée mémorable fait coexister deux points de vue : celui de l'immeuble qui introduit et clôt le récit, impose un rythme horaire et s'intéresse à l'ensemble des locataires et celui de la jeune femme qui à la fin écrit l'histoire que l'on vient de lire. On pourrait penser que les passages qui exposent la vie des locataires ne sont pas liés à son récit, pourtant, la protagoniste spéculer sur ses voisins alors

qu'elle les entend (et sent l'odeur des pancakes) et la propriétaire lui raconte sa vie et le rêve qu'elle a eu le matin même. Aussi, dans le premier livre, la jeune femme imagine à la page 20 que l'immeuble peut la connaître et, des années plus tard, alors qu'elle est maman, elle raconte l'histoire de « Brandford l'abeille » à sa fille. Tous ces éléments peuvent amener le lecteur à déduire que la protagoniste est l'auteur des planches sur l'immeuble et des livrets sur les voisins, sur la propriétaire et sur Brandford, ou du moins qu'ils sont issus de son imagination. D'ailleurs, dans un des grands formats consacrés sa vie en banlieue, elle avoue par rapport à ses nouveaux voisins que : « essayer de reconstituer ce qu'avait pu être leur vie ne m'a pas autant captivée que du temps où je vivais seule et où je tachais d'écrire ». Elle confie aussi : « j'allais à un cours d'écriture, j'illustrai mon journal ».

Cela semble confirmer notre interprétation, cependant, dans le même livret, l'éditeur corrige la narratrice à deux reprises : quand elle dit que son dernier dessin remonte à deux ans, « sept en réalité – N.D.E » et quand elle dit avoir parlé à son amie récemment décédée il y a un mois, « quatre en réalité – N.D.E ». L'éditeur, dans lequel on reconnaît Chris Ware lui-même dont on sait l'implication qu'il met dans la forme publiée de ses ouvrages, n'est donc pas totalement étranger dans la construction du récit. Cette seconde hypothèse est renforcée par la planche nommée « Fouinage » qui peut être lue comme la dernière page du livre et qui expose un rêve dans lequel la protagoniste trouve l'ouvrage sur sa vie et s'exclame « quelqu'un avait publié mon livre ! ». Celui-ci est décrit « comme des livres qui tomberaient d'un carton » et qui contiendraient « tout » ce qu'avait écrit la jeune femme et notamment les histoires de son cours d'écriture. De plus, la protagoniste reconnaît qu'elle n'aurait pas pu dessiner toutes les illustrations. Cela résout nos deux interprétations précédentes en présentant la jeune femme et l'éditeur que nous citons plus haut comme des coauteurs : elle serait la scénariste (malgré elle) et lui serait le dessinateur. L'identité de ce dernier ne fait aucun doute, comme le souligne Maxime Galand :

« Dans ce passage, Chris Ware se manifeste donc comme auteur, très discrètement. Il est l'architecte qui a dessiné le livre de son personnage – ou plus exactement pour son personnage. [...] Ware se présente, comme auteur, au service de son personnage. Son récit, de la même manière, ne met pas en scène des sujets ; il leur prête corps et voix ».<sup>15</sup>

Ainsi, pour saisir l'authenticité du personnage, Chris Ware insiste sur le caractère subjectif et fictionnel de sa bande dessinée, à l'image des souvenirs qui relèvent à la fois de l'intimité de chaque individu et d'une construction de l'esprit. « C'est comme une réinvention bizarroïde de mes propres souvenirs en fait, comme si je mélangeais tous mes souvenirs et qu'en dessinant je les restructurais autrement de manière fictionnelle »,<sup>16</sup> explique Ware lors d'un entretien avec Benoît Peeters retranscrit dans un ouvrage qui lui est consacré en 2010. Dans ce recueil est aussi inclus un texte de l'auteur dans lequel il assume son détachement au réel pour se rapprocher de ce qui fait l'authenticité d'un individu :

---

15 GALAND, Maxime, « Chris Ware, architecte de la mémoire. La projection spatiale de la mémoire en bande dessinée » [en ligne]. Montréal, Université du Québec à Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. Mnémosyne, vol. 05, 2014. Disponible sur : <http://mnemosyne5.nt2.ca/> (consulté le 04 Juin 2017), « En ouverture : la mise en page réflexive ».

16 SAMSON, Jacques, PEETERS, Benoît, *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2010, p. 50. (Entretien avec Benoît Peeters, à Chicago le 19 Juillet 2003)

« Je finis par comprendre que c'était ça la véritable valeur de la fiction : dépasser les détails et les doutes qui portent sur des événements réels et "ramener à la vie" l'essence d'un être tel qu'on se le rappelle ». <sup>17</sup>

## BILAN

Ware ne cache pas qu'il s'inspire de sa propre vie pour écrire ses récits, mais en affirmant leur dimension fictionnelle l'auteur dissimule les éléments biographiques. Il n'en demeure pas moins que la forme introspective de la narration reflète les pensées de Ware lui-même. Contrairement à Sacco qui s'ouvre vers le réel extérieur, l'auteur chicogoan s'intéresse aux territoires de l'intime par un regard intérieur. Cette introspection, ce retour sur soi, est figurée par les compositions en miroir de ses bandes dessinées. La présence forte de l'orthogonalité de la mise en page semble parfois tendre vers une certaine objectivité mais l'articulation du récit qui suit la conscience des personnages atteste de la subjectivité des ouvrages de Ware. Aussi, les compositions symétriques traduisent la stabilité de la conscience de la réalité, pourtant, il arrive à cette dernière de s'affoler sous certaines substances. C'est la raison qui a amené le mangaka Keiichi Koike à altérer la mise en page de son manga *Ultra Heaven* à l'image de la conscience de son personnage.

---

17 SAMSON, Jacques, PEETERS, Benoît, op. cit., p. 74. (Introduction au catalogue de l'exposition « Chris Ware », présentée à la Sheldon Memorial Art Gallery, de la ville de Lincoln, au Nebraska, en 2007.)

# KEIICHI KOIKE

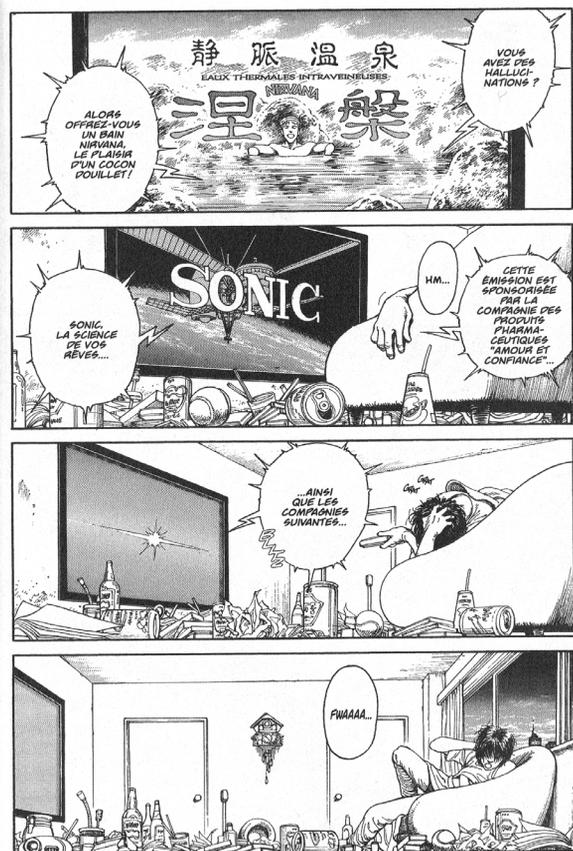
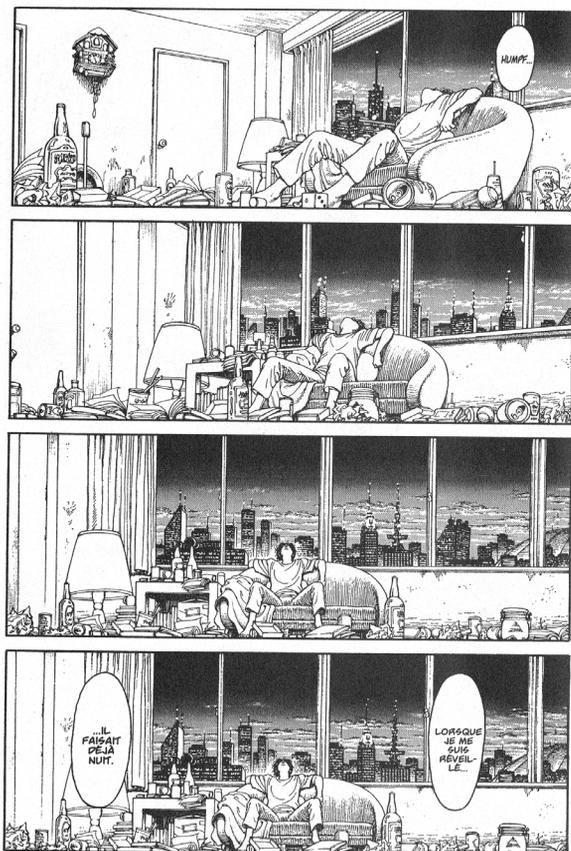
## Mettre en page la psychose



# 1. Le flux de conscience mis en page

## Une composition conventionnelle pour une conscience stable de la réalité

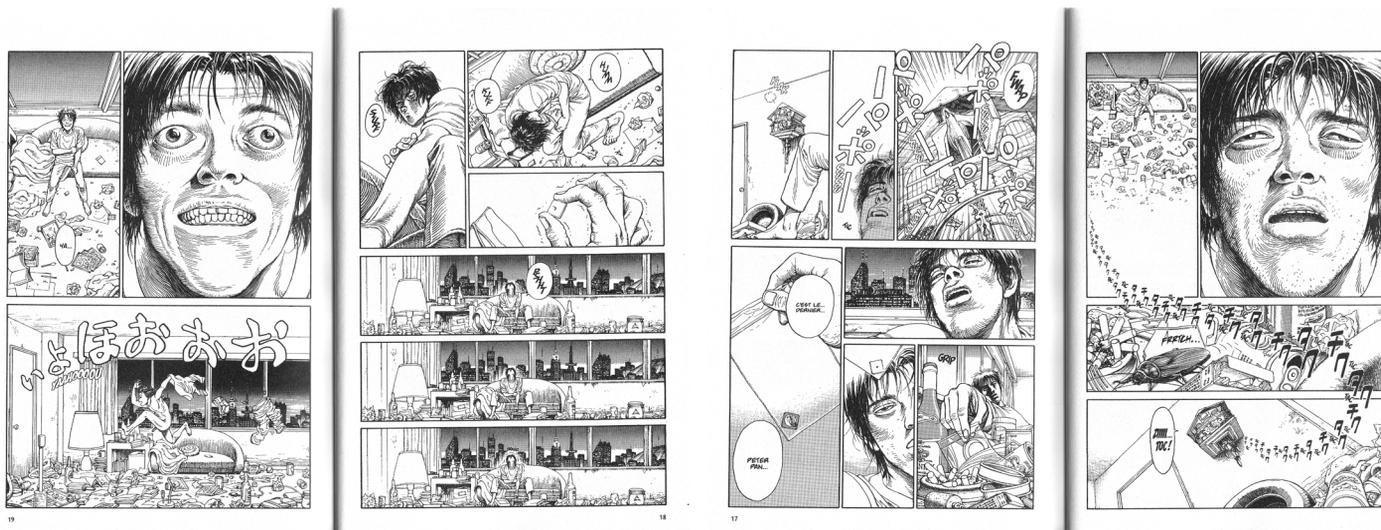
Les mises en page du manga *Ultra Heaven* ont largement contribué à la renommée de son auteur, Keiichi Koike, par leur caractère psychédélique, mais nous allons d'abord observer comment fonctionnent les planches conventionnelles. Le récit présente une société futuriste dans laquelle les drogues sont légales et industrialisées sous l'appellation « pompes ». Le premier tome commence d'ailleurs par la publicité télévisée d'une drogue, mais le tournage de ce spot se révèle lui-même être une émission faisant la promotion d'une autre pompe. La télévision qui la diffuse est éteinte par un personnage, Kab, couché dans son canapé à la double-page 14-15. L'ensemble de cette dernière est consacrée à l'homme qui sort de sa léthargie et les cases horizontales organisées de manière régulière rendent compte de la lenteur de ce réveil. De plus, la constance du format rectangulaire accompagne la succession des images tel un plan séquence cinématographique. En effet, la « caméra » effectue une rotation de 180° du point de vue du personnage à celui de la télévision. Au milieu, dans le passage de la page de droite à celle de gauche, le personnage s'assoit puis se retrouve à la dernière case dans la même



> *Ultra Heaven*, T. 1, planches 14-15, 2008 (2002).

(Le sens de lecture se fait de droite à gauche, les pages suivantes seront donc positionnées dans ce sens de lecture)

position que l'acteur de la première case. L'analogie créée par la composition établit que, à l'image du public visé par la publicité, le personnage consomme des pompes, et cela est attesté par l'état de son appartement. Cette double page ne raconte qu'une seule action – un homme se réveille – mais elle est enrichie par la composition régulière – son réveil est long et l'homme est un drogué.



> *Ultra Heaven*, T. 1, planches 16-17 et 18-19, 2008 (2002).

La mise en page rhétorique des doubles-pages qui suivent est tout autant productive. Quatre planches sont nécessaires pour que le personnage (re)prenne une dose de drogue pour se réveiller complètement et l'écoulement du temps est accentué, à défaut d'une régularité de la composition, par l'onomatopée de la pendule qui passe par-dessus les cases. Aussi, la première et la dernière de ces quatre pages (16-19) se reflètent explicitement et les trois cases horizontales, à la page 18, consacrées au temps de l'absorption de la drogue répondent à la première double page de la séquence. Cette symétrie de la composition, comme chez Ware, exprime l'habitude du personnage. En plus du récit itératif qui consiste à montrer une fois ce que le personnage effectue plusieurs fois, selon les termes de Genette, Koike utilise aussi, à l'échelle des trois tomes d'*Ultra Heaven*, la forme narrative répétitive qui consiste à répéter plusieurs fois un même événement. La répétition est expliquée dans la diégèse par la mémoire capricieuse du personnage et engendrée dans la mise en page par le tressage sur l'ensemble des tomes afin de créer des parallèles et des confusions entre différentes séquences, ce qui, nous le verrons plus bas, compresse le temps et traduit une coexistence des temps dans l'esprit du personnage.

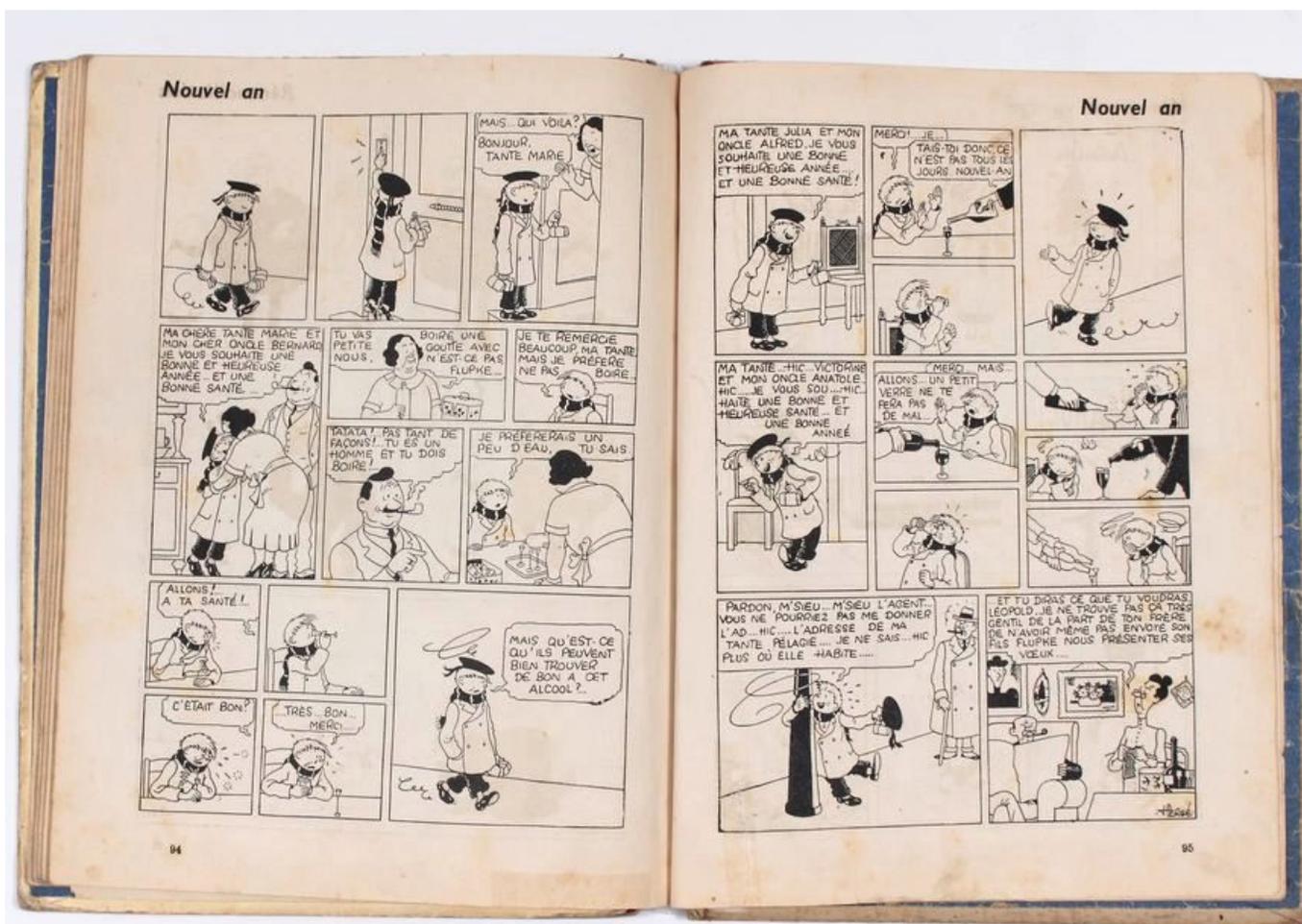
### Une composition psychédélique pour la confusion de l'esprit

Car c'est bien à travers l'esprit du personnage que la mise en page transmet le récit ou plutôt ce que perçoit le personnage et les compositions psychédéliques en sont la preuve. Le premier trip hallucinatoire commence d'ailleurs, à la double-page 42-43, par la multiplication des yeux du personnage, multiplication qui affecte l'image à la page suivante. Dans *Composition de la bande dessinée*, Renaud Chavanne constate chez Hergé que la fragmentation des cases s'associe souvent au dédoublement de

la vue du fait de l'ivresse et commente notamment l'avant-dernier strip de l'histoire « Nouvel an » de *Quick et Flupke*, dans lequel Flupke se fait offrir à boire par chaque parent à qui il rend visite pour la nouvelle année :



« La dernière case montre explicitement le rapport entre le dédoublement de la case dans la fragmentation et le dédoublement de la vue dans l'ivresse. Autrement dit, Hergé établit qu'il peut y avoir dans la fragmentation et la multiplication des images qui en résulte une perception des phénomènes du même ordre que celle à l'œuvre dans l'ivresse. »<sup>1</sup>

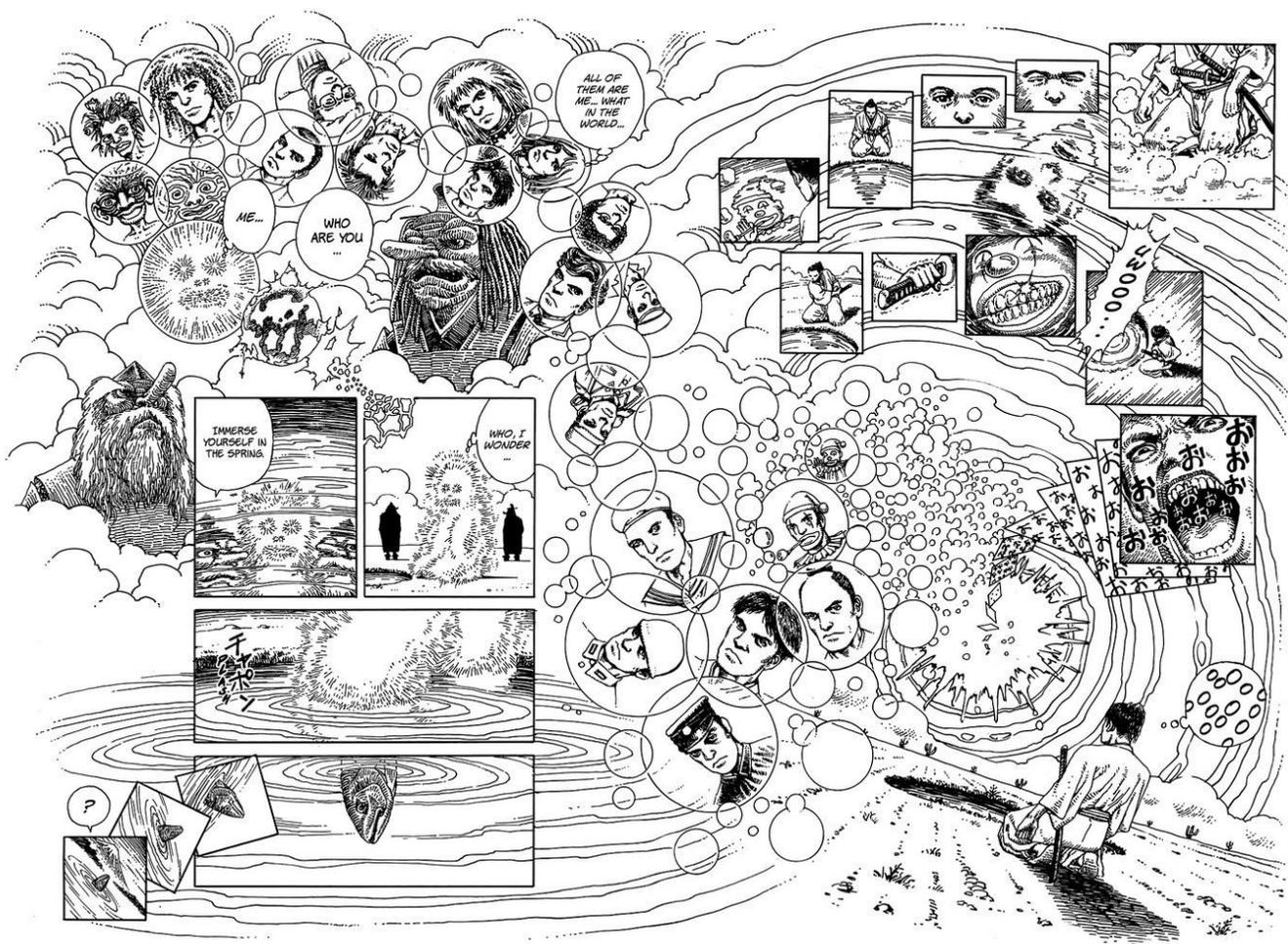


> Hergé, *Quick et Flupke gamins de Bruxelles 4<sup>e</sup> série*, Bruxelles : Casterman, 1937.

1 CHAVANNE, Renaud, *Composition de la bande dessinée*, Montrouge : PLG, 2010, p. 114. Chavanne note que les fragmentations sont très rares dans *Quick et Flupke* et que dans *Tintin*, elles représentent souvent l'alcoolomanie du capitaine Haddock.



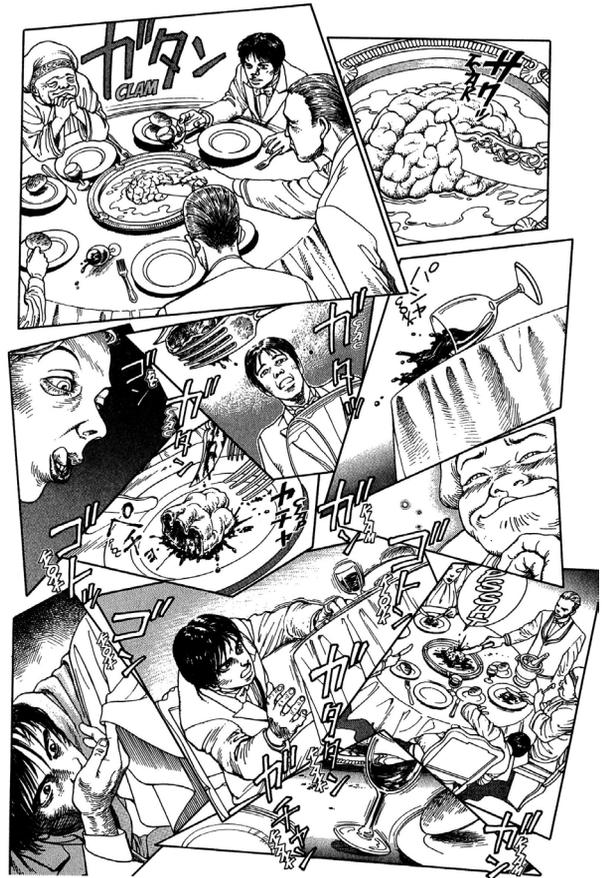
Au Japon et 65 ans après Hergé, Koike associe comme le dessinateur belge le morcellement de l'image aux perceptions multiples engendrées par la drogue hallucinogène et cette dernière, en altérant la stabilité de la réalité, altère aussi la stabilité des cases. Ces compositions psychédéliques sont caractérisées par la composition organique des images dont la forme épouse la position du personnage et la mise en page s'effondre à mesure que le corps de ce dernier se désagrège. De plus, la suppression des gouttières renforce la fluidité propre à l'hallucination mais aussi la coprésence des images qui unifie chaque étape du trip, comme-ci les cases coexistaient entre elles, coïncidant ainsi avec la multiplication des regards de la première page. Ainsi, la déformation du réel perçu par l'halluciné s'applique à la mise en page et ces compositions psychédéliques ne sont pas sans rappeler celles de Sacco que nous avons vues plus haut, dans le court récit *En compagnie des chevelus*. Comme le dessinateur-reporter, Koike cherche à « faire sentir » au lecteur ce que l'on peut ressentir – ou percevoir – sous l'emprise de drogues, ou dans des états de conscience entre la vie et la mort. C'est un sujet qui intéresse le mangaka depuis ses débuts dans la bande dessinée et qui semble lié au médium lui-même car les possibilités infinies de l'organisation des images sur la page permettent d'exposer différentes perceptions de réalité. Koike s'en est vite rendu compte et a tenté dès 1988, avec le manga *Katajikenai*, des mises en pages éclatées pour traduire les limites de la conscience.



> *Katajikenai*, planches 48-49, 1988.



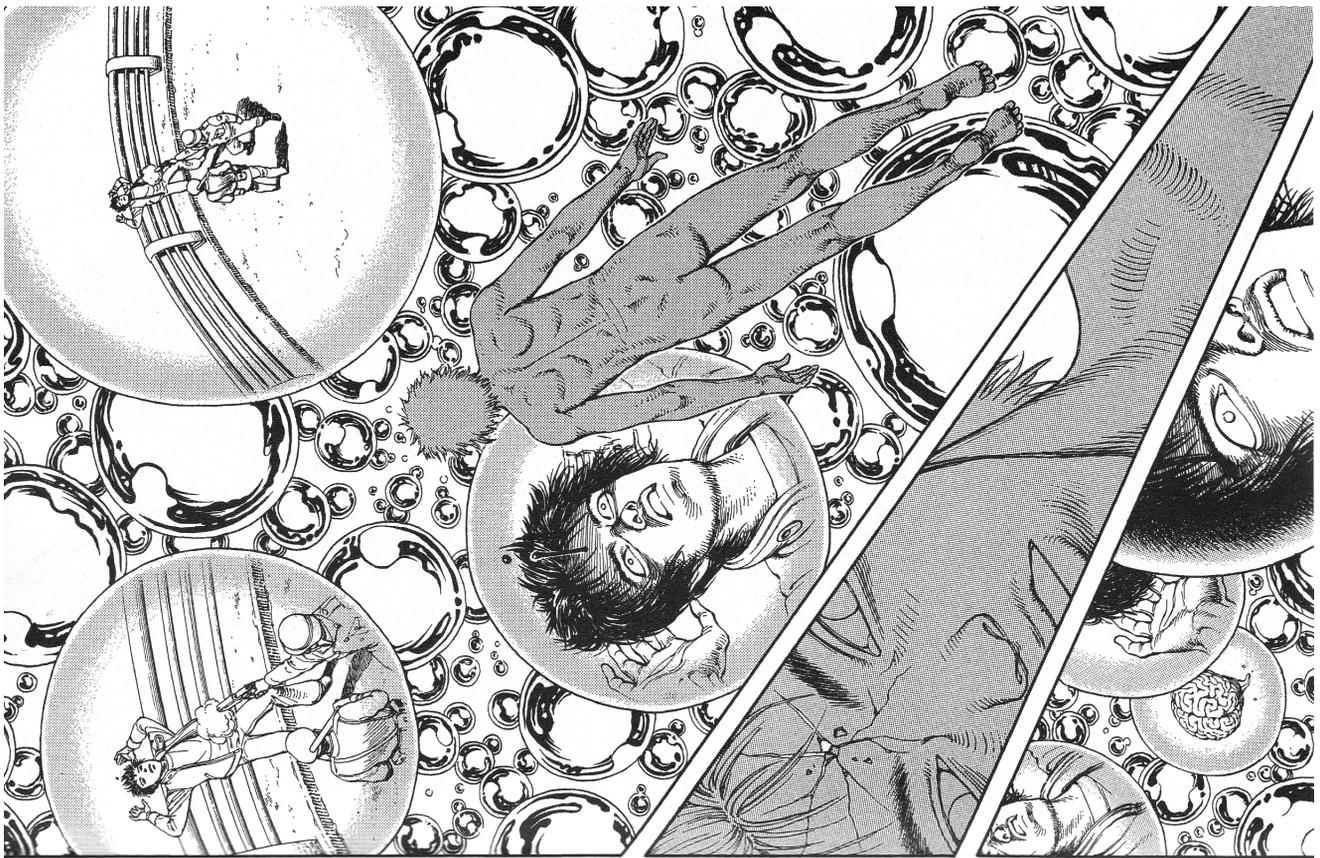
> Andreas, *Capricorne*, T. 14 « L'opération », planche 9, 2009.



> *Heaven's Door*, page 138, 2009 (2003).  
(*Par Avion*, planche 4, 1991.)

Dans le court récit *Par Avion* originalement publié en 1991, un homme tombé en syncope à cause d'une tumeur au tronc cérébral se fait greffer une partie d'un cerveau récupéré sur une victime d'un crash aérien. Le manga commence par le personnage qui, dans son coma, se trouve dans un avion et rêve, à partir des discussions des passagers, qu'il s'apprête, à une table de restaurant, à découvrir un plat particulier. Ce plat est un cerveau et, à la page 4, le serveur découpe les parts et sert les convives. Lorsque le lecteur arrive sur cette planche, il la considère d'abord dans son ensemble – c'est l'effet tableau décrit par Peeters – car la composition semble désordonnée. L'écroulement et le fracas de la mise en page sont induits par le tremblement de la table et les bruits que perçoit le personnage. Il est le seul à remarquer ces secousses et à se pencher pour en voir l'origine, la composition traduit le point de vue subjectif de ce personnage. De plus, à mesure que le regard descend le lecteur s'interroge sur le parcours de lecture, la confusion de la mise en page fait sentir au lecteur le trouble que ressent l'homme plongé dans le coma. À la page suivante on apprend que cet instant de confusion correspond dans la réalité au retrait de la partie tuméfiée du cerveau. La composition « désordonnée » de la page 4 est donc influencée par une réalité extérieure – l'opération du cerveau – au récit qu'elle contient – le cerveau découpé et servi aux convives. En 2009, pour le tome 14 de *Capricorne*, Andreas a déstabilisé la mise en page de la même manière pour une séquence similaire. Alors que *Capricorne* pense passer une soirée conviviale avec des matelots, ses perceptions se troublent et il découvre qu'en réalité il se fait opérer du cœur. Ces deux exemples attestent bien de la capacité de la bande dessinée à synchroniser différentes perceptions de la réalité.





> Ultra Heaven, T. 1, planches 182-183, 2008 (2002).

C'est à la page 181 qu'apparaissent pour la première fois les bulles de conscience, dont on retrouve déjà l'ébauche dans *Katajikenai* de 1988 et dans *Par Avion* de 1996. Dans ce dernier, les bulles représentent des souvenirs qui surgissent dans l'esprit du personnage et qui, à la différence de la mémoire chez Ware, ne résultent donc pas d'une remémoration volontaire. Dans *Ultra Heaven* la nature de ses images-bulles est moins précise : sont-ce des fragments de souvenirs ? d'imagination ? des visions d'un voyage astral ? d'une autre réalité ? Je reviendrai sur cette dernière interprétation, qui peut à la fois être le présent de remémoration ou une prolepse, mais en tout cas il est certain que le lecteur se trouve dans l'esprit du personnage qui ne sait plus où il en est car il perçoit plusieurs réalités simultanément. Par ailleurs, ces images-bulles reproduisent dans les cases la pluralité des images d'une planche de bande dessinée. Cette mise en abîme du médium pour représenter l'esprit du personnage assimile le médium lui-même comme représentation de l'esprit du personnage. Les planches dont les cases contiennent ce genre de bulles sont, dans le déroulement du récit, des moments de passages entre différentes formes de pensées ou perceptions, comme le passage d'une hallucination à un souvenir par exemple. Le lecteur a ainsi l'impression de suivre la conscience du personnage, de voyager dans son esprit. Le mangaka a choisi le sujet de la drogue, qu'il assume avoir consommé dans une interview pour la revue *Coyote Mag* en 2010, pour faire sentir au lecteur ce passage entre la mécanique nos pensée et notre perception de la réalité :

« Le choix du sujet est évidemment lié à mon intérêt pour la question et à ma propre expérience, mais je désirais avant tout décrire le phénomène du point de vue de ce qu'on ressent dans ces situations-là, et surtout aborder la question de la frontière entre rêve et réalité. Pour aborder ce genre de thème, le sujet de la drogue me paraissait parfaitement adapté. »<sup>2</sup>

## 2. La bande dessinée comme représentation de la conscience

À la frontière entre songes et réalité, Koike cherche à représenter la manière dont notre cerveau connecte les perceptions avec les souvenirs et les images mentales de notre inconscient. Contrairement à Ware, qui s'intéresse au fonctionnement normal de notre conscience (la mémoire, la réflexion, les associations automatiques), le mangaka s'intéresse aux états de conscience incontrôlés, ou plutôt de l'inconscience, et donc aux hallucinations : rêve, ré-émergence de souvenirs oubliés, vision autoscopique, sensation de mort imminente, distorsion spatio-temporelle... Cette mise à l'épreuve des limites du fonctionnement du cerveau entraîne une confusion de la narration voire une impossibilité de faire récit. La mémoire narrative est empêchée car la réalité est constamment remise en question, ce qui produit une coexistence des temps dans l'esprit du personnage. Le mangaka cherche, en mettant en retrait la narration par les limites de la conscience, à représenter la conscience elle-même.

---

<sup>2</sup> « Keiichi Koike, le maître méconnu de l'étrange ». *Coyote Mag*, sept-oct. 2010, n°36, pp.98-99 (réponse à la question : « Pourquoi la drogue est-elle le sujet de la série ULTRA HEAVEN ? »)

## La coexistence des temps dans la conscience et le tressage en bande dessinée



> *Ultra Heaven*, T. 1, planches 142 et T. 2, planches 30-31 et 32-33, 2008 (2002/2005).

Cette coexistence des temps est essentiellement traduite par des effets de tressage et d'intrication de séquences comme on peut le constater aux planches 30 à 32 du tome II, lorsque Kab prend une douche après être revenu de son trip. Les quatre cases qui ouvrent cette scène de douche et les quatre cases qui la closent sont directement issues de la page 142 du tome I alors que le personnage était, le matin même, dans son trip. La ré-émergence de l'hallucination est suscitée par la similitude entre la scène de pluie précédemment hallucinée et la scène présente de douche, comme un sentiment de déjà-vu. De plus, la préparation des spaghettis est entremêlée avec cette scène et on apprend à la page 36 que c'est Kab lui-même qui, sans s'en souvenir, les a cuisinés après la douche. Le passé (l'hallucination), le présent (la douche) et l'avenir (les spaghettis) sont intriqués : ils coexistent dans l'esprit du personnage. Ainsi, c'est la conscience qui constitue le temps, ou plutôt « l'enregistrement final » selon Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception* :

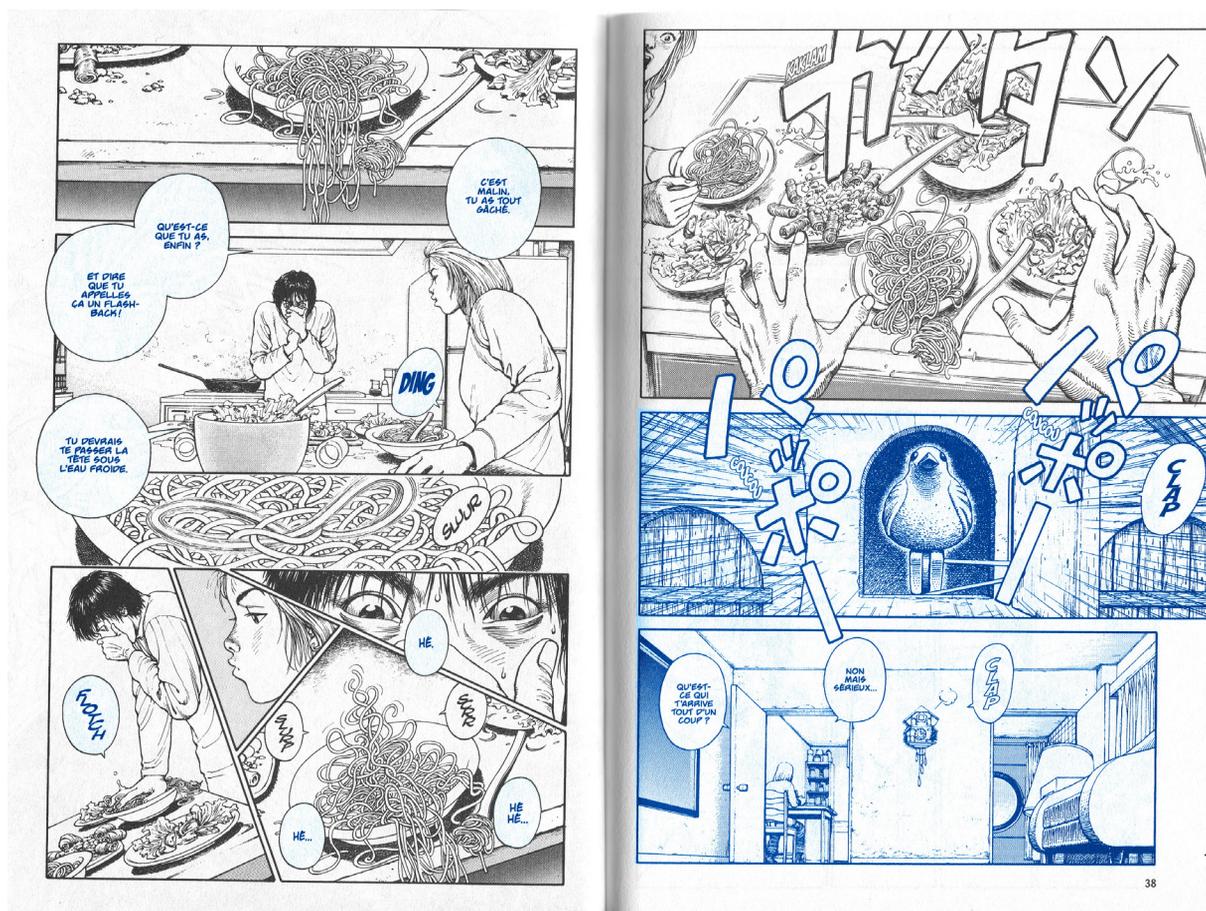
« Ne sommes-nous pas toujours aussi loin de comprendre ce que peuvent être l'avenir, le passé, le présent et le passage de l'un à l'autre ? Le temps comme objet immanent d'une conscience est un temps nivelé, en d'autres termes n'est plus du temps. Il ne peut y avoir de temps que s'il n'est pas complètement déployé, si passé, présent et avenir ne sont pas dans le même sens. Il est essentiel au temps de se faire et de n'être pas, de n'être jamais complètement constitué. Le temps constitué, la série des relations possibles selon l'avant et l'après, ce n'est pas le temps même, c'en est l'enregistrement final, c'est le résultat de son passage que la pensée objective présuppose toujours et ne réussit pas à saisir. C'est de l'espace, puisque ses moments coexistent devant la pensée, c'est du présent, puisque la conscience est contemporaine de tous les temps ».<sup>3</sup>

3 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : La Librairie Gallimard, 1945, p. 474.

La bande dessinée, contrairement au cinéma ou au texte littéraire qui ne présentent le récit que dans la durée de la lecture, expose le récit comme déjà constitué par des images qui coexistent sur un même support, l'espace de la page. Cet « espace » est idéal pour représenter ce « présent » constant de la conscience et, au niveau du livre, le tressage fait coexister l'ensemble des images entres-elle. Des auteurs comme Koike ou Ware usent de ce réseau pour créer une contemporanéité des séquences narratives et traduire cette coexistence des temps dans la conscience.

Considérées dans la durée de la narration, les séquences d'*Ultra Heaven* semblent anachroniques au sens des « anachronies narratives » de Genette qui les définit comme « les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit ». <sup>4</sup> En effet, dans la séquence des pages 57 à 75, alors que Kab se repose sur le canapé, il remonte une heure dans le temps pour se saisir lui-même dans la cuisine (il se passe la tête sous l'eau du robinet) puis glisse dans l'hallucination pluvieuse du trip de la matinée. Il se voit ensuite branché à une machine avec des scientifiques qui observent son cerveau et, après un passage de deux planches de bulles-cases qui repassent par l'hallucination pluvieuse et le moment dans la cuisine, Kab revient au présent sur son canapé. À propos de Proust, Genette écrit :

« Ainsi, l'anachronisme du récit est tantôt celui de l'existence même, tantôt celui du souvenir, qui obéit à d'autres lois que celles du temps. Les variations de tempo, de même, sont tantôt le fait de la « vie », tantôt l'œuvre de la mémoire, ou plutôt de l'oubli. » <sup>5</sup>



> *Ultra Heaven*, T.2, planches 38-39, 2008 (2005).

4 GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 79.

5 GENETTE, Gérard, op. cit., p.180.



> *Ultra Heaven*, T.2, planches 60-61, 2008 (2005). (recto-verso)

À mesure que la lecture d'*Ultra Heaven* avance, quand Kab remonte une heure dans le temps à la page 60, le lecteur relit la scène qu'il a lu vingt pages avant à la page 38. De même, l'hallucination pluvieuse et la vision des scientifiques qui l'auscultent suscitent la mémoire du lecteur en montrant des scènes déjà-vues dans le long trip à la fin du tome I. Certes, le récit alterne entre « l'existence même » et le « souvenir » et les variations de composition sont tantôt « le fait de la vie » ou « de la mémoire », mais si on considère que la narration suit la conscience du personnage, ce n'est pas le récit qui est anachronique mais le fil de pensée du personnage, et par extension celui du lecteur qui partage les sentiments de déjà-vu avec lui. L'anachronie est créée par la contemporanéité des temps dans la conscience que nous évoquons plus haut. Cette contemporanéité ajoutée à la confusion produite par la drogue empêche la mémoire narrative du personnage de faire récit. En effet, comment pourrait-il comprendre que c'est lui même qui, revenu dans le passé et invisible, s'est saisi pour se passer la tête sous l'eau froide ? Est-ce encore une hallucination ? Une simple déréalisation ou dépersonnalisation ? L'enchaînement des pensées de Kab n'est pas d'ordre narratif et n'est pas contrôlé par le personnage, c'est l'automatisme des associations de l'inconscience qui, déclenché par la drogue, remonte à la surface de la conscience.



> *Ultra Heaven*, T.2, planche 11, 2008 (2005). (extrait)

## Les hallucinations et la lecture de bande dessinée

En psychanalyse, Jacques Lacan, en s'appuyant sur le principe de réalité freudien, distingue la notion de réel, en l'opposant au savoir, de la notion de réalité, qui est constitué par le savoir. Le réel nous est extérieur, inaccessible et est déjà fait, cette « nature naturée » est privilégiée par les philosophes empiristes. La réalité est ce que nous percevons et considérons comme réel, elle se fait et s'actualise constamment dans nos esprit, cette « nature naturante » est privilégiée par les philosophes intellectualistes. Autrement dit, selon la formulation de Merleau-Ponty : « la croyance dogmatique au «monde» [est] pris comme réalité en soi dans l'empirisme et comme terme immanent de la connaissance dans l'intellectualisme ».<sup>6</sup> Dans la *Phénoménologie de la perception*, le philosophe affirme que « l'hallucination désintègre le réel sous nos yeux, elle lui substitue une quasi-réalité »<sup>7</sup> dès la première phrase de son analyse du phénomène hallucinatoire, qu'il décrit cinq pages plus loin :

« Les hallucinations se jouent sur une autre scène que celle du monde perçu, elles sont comme en surimpression [...] Si l'hallucination ne prend pas place dans le monde stable et intersubjectif, c'est qu'il lui manque la plénitude, l'articulation interne qui font que la chose vraie repose «en soi», agit et existe par elle-même. La chose hallucinatoire n'est pas comme la chose vraie bourrée de petites perceptions qui la portent dans l'existence. C'est une signification implicite et inarticulée. En face de la chose vraie, notre comportement se sent motivé par des «stimuli» qui en remplissent et en justifient l'intention. S'il s'agit d'un fantasme, c'est de nous que vient l'initiative, rien n'y répond au-dehors. La chose hallucinatoire n'est pas comme la chose vraie un être profond qui contracte en lui-même une épaisseur de durée et l'hallucination n'est pas, comme la perception, ma prise concrète sur le temps dans un présent vivant. Elle glisse sur le temps comme sur le monde. La personne qui me parle en rêve n'a pas même desserré les dents, sa pensée se communique à moi magiquement, je sais ce qu'elle me dit avant même qu'elle ait rien dit. L'hallucination n'est pas dans le monde mais «devant» lui ».<sup>8</sup>

Une fois encore, la bande dessinée, par le caractère fixe des images dont les personnages « ne desserrent pas les dents » et dont leur parole ou pensée est déjà écrite à leur côté, est le médium idéal pour représenter des hallucinations. C'est cette parenté avec le processus hallucinatoire qui permet au lecteur de bande dessinée de croire à la diégèse de l'histoire racontée, d'entendre les personnages de papier parler et de donner vie aux images statiques. Chaque saut entre deux cases est comme une petite hallucination stimulée par les analogies et la continuité qui existent entre les deux images. Or, dans *Ultra Heaven*, ce monde fictionnel qui existe donc dans l'esprit du lecteur ne cesse d'être remis en cause et le lecteur, comme le personnage, ne peut distinguer ce qui est réel de ce qui est halluciné puisque la réalité et l'hallucination sont toutes les deux transmises par des images fixes. On comprend alors la nécessité de recourir à une mise en page conventionnelle pour indiquer les séquences qui sont perçues comme une réalité stable. Par ailleurs, les différentes hallucinations et visions coexistent dans les images qui contiennent des bulles-cases, c'est à dire dans l'esprit du personnage. Dans la séquence des pages 57-75 que l'on vient de voir, dans la « vision » qui précède les deux planches bulles-cases, Kab se voit branché

6 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : La Librairie Gallimard, 1945, p. 37.

7 MERLEAU-PONTY, Maurice, op. cit., p. 385.

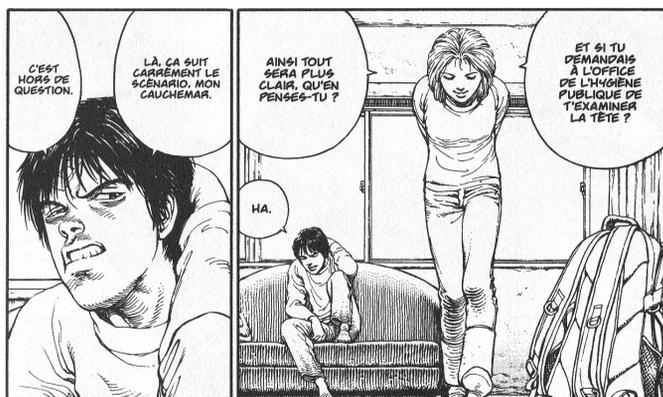
8 MERLEAU-PONTY, Maurice, op. cit., p. 391.



> Ultra Heaven, T.2, planches 70-71, 2008 (2005).

à une machine qui sonde son cerveau et, lors de la première apparition de cette scène à la fin du tome I, on avait appris qu'il s'agit d'« un traitement au centre de l'hygiène publique » (p. 186). On apprend dans le tome II que Kab craint d'être examiné dans ce centre : « Là, ça suit carrément le scénario, mon cauchemar » (p. 84). Peut-être est-ce véritablement le scénario et le personnage a des visions de ce qui l'attend dans les prochains tomes ? Quoi qu'il en soit, la bande dessinée est par nature hallucinatoire et cela lui permet de transmettre l'incertitude, le doute et donc une réflexion sur la nature de la réalité perçue.

Comme je l'évoquais plus haut à propos de la nature des bulles-cases qui pouvait être celle de la réalité d'une prolepse ou d'un présent, ce que disent les scientifiques (« cela laisse supposer qu'il reconstruisait sa mémoire » p.71) sous-entend que l'ensemble du récit représente la mémoire du



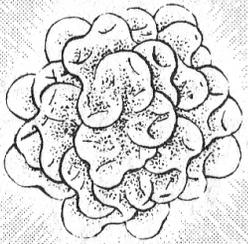
> Ultra Heaven, T.2, planche 84, 2008 (2005). (extrait)

personnage au moment même où il est branché au centre. En proposant une anachronie apparente du récit par la confusion de la conscience du personnage, le mangaka stimule aussi les pensées propres du lecteur. Le récit et la mise en page sont réflexifs au sens où ils reflètent le fait que le lecteur réfléchit en lisant le fil des pensées du personnage.



C'EST UN MÉLANGE DE TOI ET DE MOI, D'ABORD...  
OUI, MAIS CE N'EST QU'UNE APPROXIMATION.

AH OUAIS...  
ALORS CA A CETTE GUEULE-LÀ...



JE VOIS QUE TU AS UN CARACTÈRE ASSEZ GROSSIER, MA COCOTTE...

T'OCCUPE.

T'ES PAS SOUS LA MAUVAISE INFLUENCE DES POMPES ?  
TU T'ATTARDES TROP DANS DES ENDROITS INSIGNIFIANTS.

J'AUGMENTE ENCORE LE NIVEAU.  
ON N'A PAS LE TEMPS DE RESTER LÀ!  
CLIC

JE VOIS... ON CATEGORISE RAPIDEMENT LES CHOSSES...

> Ultra Heaven, T.2, planche 98, 2008 (2005).

Toute la seconde moitié du tome II est consacrée à Kab et son amie qui se branchent en mode tandem, celui-ci consiste, par deux casques neuro-amplificateurs de méditation ou « ampli », à fusionner leur deux esprits. La mise en page, à l'exception de la page 98, n'est pas affectée par cette double subjectivité qui, au-lieu de proposer une coexistence des deux consciences permet par l'esprit de la fille d'adopter un point de vue extérieur sur les hallucinations de Kab. Les souvenirs profonds qui ressurgissent sont isolés des autres pensées et sont rendus lisibles pour le lecteur. Ce dernier comprend alors, comme l'amie du personnage, que les spaghettis sont associés dans l'esprit de Kab à la mère de ce dernier, et notamment au traumatisme de la mort de celle-ci quand il était enfant. Le côté très viscérale et organique des spaghettis et de la vaisselle sale n'est pas sans rappeler la bande dessinée *Six cent soixante-seize apparitions de Kiloffer* par Kiloffer. La mise en page de cet ouvrage est en effet proche des compositions psychédéliques d'*Ultra Heaven* : alors que les premières et dernières planches sont régulières, les cases des pages intérieures s'entremêlent à mesure que les personnalités de Kiloffer se multiplient. Renaud Chavanne compare cette « entropie croissante » aux « interprétations métaphoriques de la prolifération des cellules cancéreuses »<sup>9</sup>. Si on suit cette interprétation, c'est l'altération du corps – et donc des perceptions – qui est à l'origine de la composition psychédélique. Pour en revenir à la séquence du mode tandem d'*Ultra Heaven*, le point de vue extérieur de la fille sur les hallucinations du personnage reflète aussi la position du lecteur face à ces compositions psychédéliques.

### 3. L'imagination comme processus fictionnel

Dans *Ultra Heaven* le processus cognitif s'apparente au processus fictionnel, la fiction est mise en abîme par le flux de pensée du personnage, flux de pensée que Kab construit à partir de la réalité qu'il perçoit. Dans l'ouvrage *Perception et réalité*, le professeur de psychologie Claude Bonnet conclut son chapitre sur « les sens chimiques » en insistant sur la nature « naturante » de la réalité que l'on perçoit :

« Pour nous, les perceptions en tant qu'expériences phénoménales (conscientes) du monde sont des représentations, des interprétations cognitives, des reconstructions dépendantes de contraintes biologiques, d'expériences perceptives et affectives antérieures et de connaissances (ou de croyances) plus ou moins expertes. Ce que tout un chacun connaît de ses perceptions est le « produit fini » d'une élaboration sensorielle et conceptuelle d'une réalité reconstruite. »<sup>10</sup>

Nous concevons chacun notre propre réalité, et nous l'actualisons quotidiennement, à partir de nos nombreux rapports au réel (expériences perceptives et affectives, connaissances...) mais ceux-ci sont limitées par nos « contraintes biologiques », nos capacités sensorielles, et la « réalité sensorielle » n'est donc pas la même pour les différentes formes de vie. À en croire le « chercheur en cerveaux » qui passe à la télé dans le tome II d'*Ultra Heaven*, pour accéder à une conscience supérieure de la réalité,

9 CHAVANNE, Renaud, *Composition de la bande dessinée*, Montrouge : PLG, 2010, p. 40.

10 BONNET, Claude, « chapitre 8 : Les sens chimiques ». Dans DELORME, André, FLÜCKIGER, Michelangelo (dir.), *Perception et réalité*, Paris : De Boeck Supérieur, 2003, pp. 173-196, p. 195.

« le premier pas à franchir est de prendre conscience que la réalité que nous percevons est virtuelle, conçue par nos cerveaux » (p 46). « Tout repose sur la faculté d'imagination. La conscience et la matière sont comme deux miroirs qui se font face. Le cerveau représente l'univers... » (p 53) nous explique le chercheur qui décrit le monde « comme un océan d'énergie » à la surface duquel résiderait notre conscience et dont les vagues constitueraient la matière et l'espace-temps que notre cerveau percevrait. Lors de leur trip en mode tandem, Kab et son amie réutilisent ces notions pour comprendre les différents niveaux qu'ils atteignent en élargissant leur conscience mais ce long trip est aussi pour l'auteur une façon d'appliquer – à travers son imagination – ses propres réflexions qu'il prête à la voie du « chercheur en cerveau ».



47



46

> *Ultra Heaven*, T.2, planches 46-47, 2008 (2005).

La fiction se trouve aussi évoquée par les références culturelles que Koike – à partir de ses connaissances personnelles – dissémine dans la diégèse : « Alice » et « Peter Pan » sont des noms de drogues, un lecteur perspicace reconnaîtra la forme issue de *L'Incal* de Jodorowsky et Moebius dès la page 12 du premier tome, et les éditeurs soulignent dans le tome III les références au dessin animé *Sally, la petite sorcière* et à *Ultraman*. Nourrie par une culture personnelle, l'imagination permet à Koike de transmettre ses réflexions sur la nature de la réalité et la fiction est une forme de pensée pour le mangaka. En effet, c'est à travers les pensées et les dialogues de ses personnages, comme le « chercheur en cerveau », que Koike formule ses spéculations (notamment en reprenant des termes

scientifiques) sur la manière dont fonctionne le cerveau ; et les expériences à la frontière entre songe et réalité qu'éprouvent les personnages illustrent les réflexions du mangaka. À plusieurs reprises, ce dernier insiste sur la formule : « Tout repose sur la faculté d'imagination. Le cerveau représente l'univers... ». L'imagination est pour Koike un moyen de s'émanciper de la réalité et il rejoint en ce sens la pensée de Nick Sousanis qui consacre un chapitre entier à cette « cinquième dimension » dans sa thèse *Le déploiement*, intégralement réalisée en bande dessinée, et qui y écrit : « L'imagination nous permet de dépasser notre point de vue inévitablement limité pour trouver des perspectives inédites ou des dimensions non encore accessibles. »<sup>11</sup>



<sup>1</sup> OUVERTURE APRÈS RÉNOVATION.

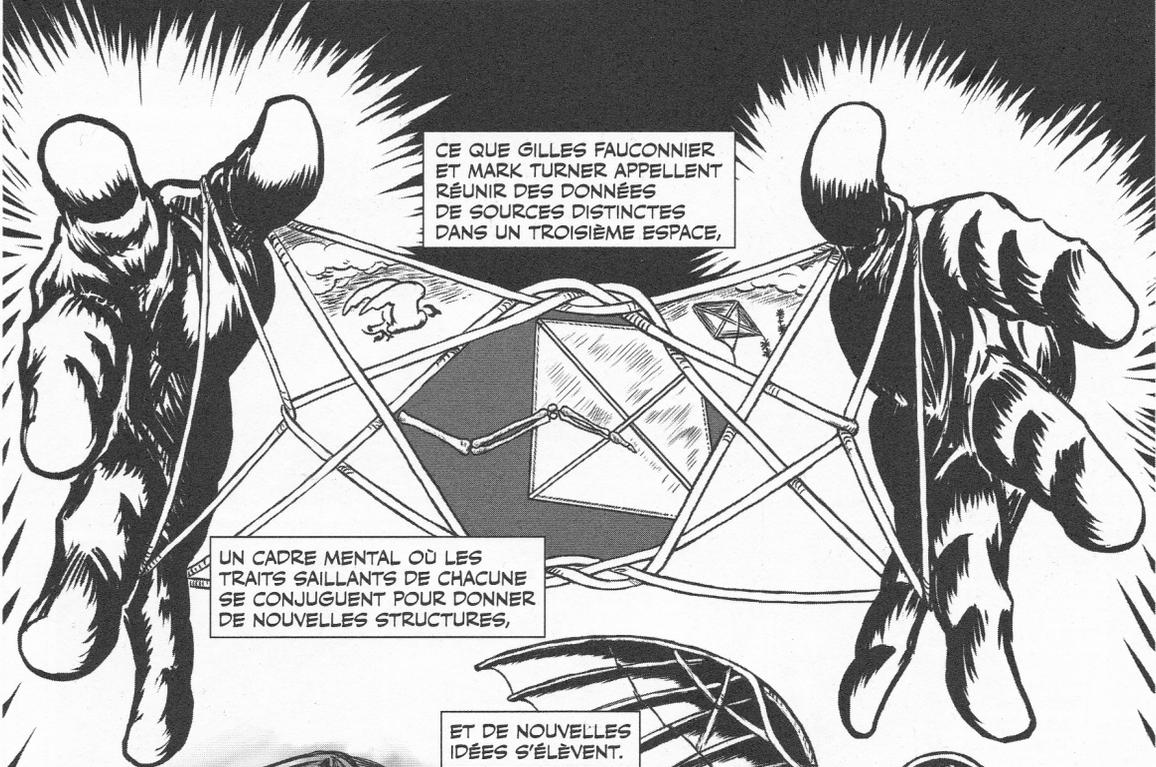
> *Ultra Heaven*, T.3, planche 58, 2010 (2009). (extrait)

11 SOUSANIS, Nick, *Le déploiement* (2015), Trad. de l'anglais par Marc Voltine, Arles : Actes Sud, coll. « L'An 2 », 2016, p. 98.

LIANT AGENT ET ACTION, L'IMAGINATION NOUS PERMET D'ENJAMBER LES FAILLES DE LA PERCEPTION.



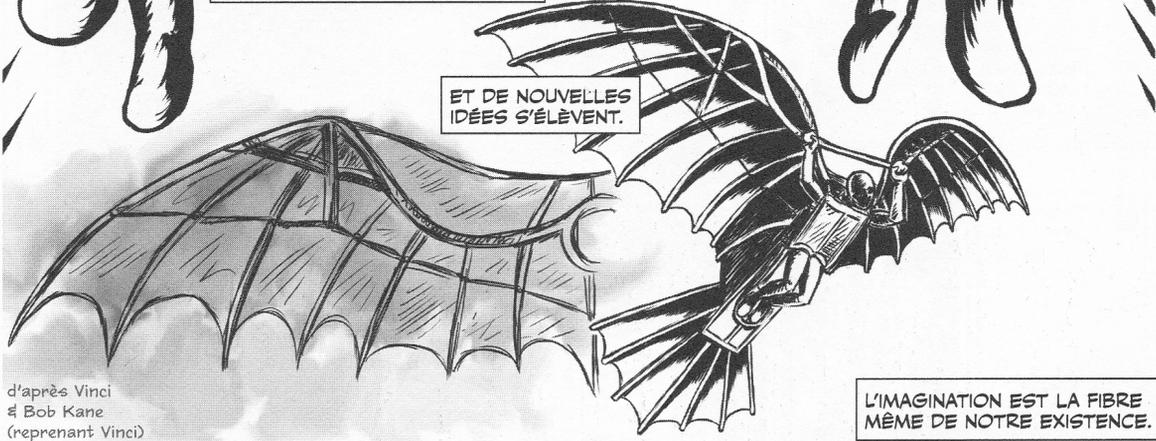
DE L'INÉDIT AU LIEU COMMUN, C'EST AINSI QUE NOUS FORMULONS LES CONCEPTS,



CE QUE GILLES FAUCCONNIER ET MARK TURNER APPELLENT RÉUNIR DES DONNÉES DE SOURCES DISTINCTES DANS UN TROISIÈME ESPACE,

UN CADRE MENTAL OÙ LES TRAITES SAILLANTS DE CHACUNE SE CONJUGENT POUR DONNER DE NOUVELLES STRUCTURES,

ET DE NOUVELLES IDÉES S'ÉLÈVENT.



d'après Vinci  
& Bob Kane  
(reprenant Vinci)

L'IMAGINATION EST LA FIBRE MÊME DE NOTRE EXISTENCE.

#### 4. Dystopie, perte de confiance dans la réalité

Dans le tome III d'*Ultra Heaven*, la position du lecteur qui s'apprête à entrer dans la fiction du manga est reflétée par un personnage qui ouvre et clôt le récit, un homme qui est branché à une machine. Cela fait « dix minutes depuis le début de la méditation » ou « cinq minutes depuis la rupture des afférents<sup>12</sup> » à la page 8 puis « 15 minutes depuis la rupture des afférents » à la page 225 alors que le personnage sort de sa méditation. Dix minutes semblent s'être écoulées mais le début est en fait en avance de plus de cent-cinquante pages. En effet, la première planche présente une question insistante qui semble posée au lecteur, « qui es-tu? », mais qui en réalité s'adresse à Kab à la page 157, alors que celui-ci est déjà branché depuis la page 40 au Drôme, une « zone de transe collective ». Cette « illusion commune créée par l'ensemble des participants », c'est à dire une petite centaine, s'apparente à un monde multijoueur vidéoludique auquel les joueurs se branchent par des sortes de casques de réalité virtuelle. Le Drôme, forgé par l'imagination de l'ensemble des participants, est en constante évolution et n'échappe pas aux conflits entre joueurs aux idées opposées. Les querelles s'enveniment à telle point que « le Dieu Vivant » doit intervenir, justement à partir de la page 157 : c'est l'homme branché au début et à la fin du tome et qui demande à Kab qui il est. Koike développe avec ce tome III une réflexion sur la nécessité d'un créateur régnant sur le monde : l'anarchie d'un monde totalement libre est-elle mieux qu'un monde stable maintenu par un Dieu ?

En enchâssant différents mondes les uns dans les autres, ou plutôt différents niveaux de réalité, dans ses mangas, notamment par la distinction des marges, Koike n'est guère éloigné d'un auteur comme Andreas qui propose dans ses bandes dessinées, surtout *Arq*, *Le Triangle Rouge*, *Cyrrus* et bien sûr *Capricorne*, des dimensions de réalité parallèles et les distingue aussi par la composition ou le noir et blanc. Comme le dessinateur allemand, Koike s'interroge par la mise en page et par le récit sur la nature de la réalité mais, chez le mangaka, cette réflexion prend la forme d'un récit futuriste de science fiction et non d'un passé réinventé. En effet, la société futuriste d'*Ultra Heaven* est profondément dystopique : les drogues sont industrialisées et commercialisées en masse et le virtuel est omniprésent. Koike dénonce avec cette dystopie le détachement croissant de la réalité que l'on constate aujourd'hui avec la fiction de plus en plus envahissante, les communications de plus en plus à distance, la démultiplication des médias, les jeux-vidéo et la réalité virtuelle. Les illusions technologiques ou chimiques sont tellement ancrées dans le quotidien de la population que le personnage d'*Ultra Heaven* déplore, alors qu'il est justement plongé dans son rêve du tome I des pages 101-119, que tout ne soit qu'illusion. Kab exprime une perte de confiance dans la réalité du monde et désire une réalité dont il ne pourrait plus douter :

« Qu'est-ce qu'il peut bien y avoir d'autre que des illusions dans le monde ? Chacun est accro à quelque chose. Accro à l'ampli, accro aux jeux vidéo, à la télé, au boulot... Tout n'est qu'illusion, mon vieux. Ce que je veux, moi...c'est une illusion parfaite. Une illusion ultime dont on ne pourrait aucunement douter. »

12 Les voies afférentes sont les nerfs sensitifs qui font remonter les informations depuis les récepteurs sensoriels jusqu'au système nerveux central. (à ne pas confondre avec les voies efférentes qui sont les nerfs moteurs qui transportent la commande motrice depuis le système nerveux central jusqu'aux muscles.)

Au regard du sujet de la drogue, que Koike assume avoir consommée dans une interview pour la revue Coyote Mag en 2010, et de ses réflexions autour la nature de la réalité, il n'est pas étonnant que le mangaka confirme dans la même interview être un fan de l'écrivain Philip K. Dick :

« C'est un auteur que j'aime bien effectivement. Je n'ai pas lu tout ce qu'il a écrit mais un de mes titres préférés est *A Scanner Darkly*. En faisant ce manga j'ai aussi pensé à notre société, avec toutes ses formes de dépendance. Notre société est un peu une « société du contrôle » et pour moi, la forme de contrôle la plus primaire, la plus sauvage, reste la tyrannie sous la forme gouvernementale. L'histoire d'*Ultra Heaven* part de ce postulat et y intègre une forme de libéralisation du marché de la drogue, pour donner ce qui serait à mes yeux la pire société de contrôle possible. »<sup>13</sup>

## BILAN

Contrairement à Ware avec lequel il partage le caractère introspectif, Koike cherche, en mettant en retrait la narration par les limites de la conscience, à représenter la conscience elle-même. Ainsi, à l'image de celle du personnage, la mise en page est mouvementée mais contrairement à Sacco, cette déstabilisation n'est pas la conséquence du réel mais celle de l'esprit, elle représente l'instabilité des pensées. Comme pour Ware, la forme introspective reflète les pensées du mangaka lui-même et notamment ses réflexions sur la nature de la réalité. Pour déployer à partir de son récit de science-fiction ses réflexions proches de la métaphysique, le dessinateur japonais tire profit des capacités formelles de la bande dessinée. Cette sophistication de la mise en page et de la composition du scénario chez des auteurs comme Koike, Ware et Andreas participent grandement au plaisir de la lecture en invitant le lecteur à enquêter et décoder toutes les ingéniosités de leurs bandes dessinées. Ce plaisir peut notamment s'expliquer par le fait que, comme je l'ai déjà évoqué plus haut, la composition du récit et des mises en page reflète, en réponse aux pensées de l'auteur, la réflexion qu'effectue le lecteur en décodant la narration de la mise en page, dont les effets de tressage. La fiction est une forme de pensée et la bande dessinée est un médium capable de s'affranchir du récit pour ne transmettre que, comme le prouve la thèse de Nick Sousanis, des réflexions théoriques, et cela notamment grâce aux potentialités infinies de la mise en page.

---

13 « Keiichi Koike, le maître méconnu de l'étrange ». *Coyote Mag*, sept-oct. 2010, n°36, pp.98-99 (réponse à la remarque : « On a dû vous le dire plusieurs fois, mais il y a du Philip K.Dick dans votre scénario... »)

# CONCLUSION

Joe Sacco, Chris Ware et Keiichi Koike transmettent chacun par la mise en page de leurs bandes dessinées un rapport au réel différent. Sacco adapte la composition en fonction du rythme des récits pour faire sentir au lecteur une réalité extérieure, un réel lacanien rendu possible par l'objectivité du journaliste. Autrement dit, la diversité des mises en page de *Palestine* traduit le rythme turbulent et imprévisible du récit subjectif de Sacco et des témoignages qu'il relait, et le double regard auteur-journaliste accrédite leur véracité.

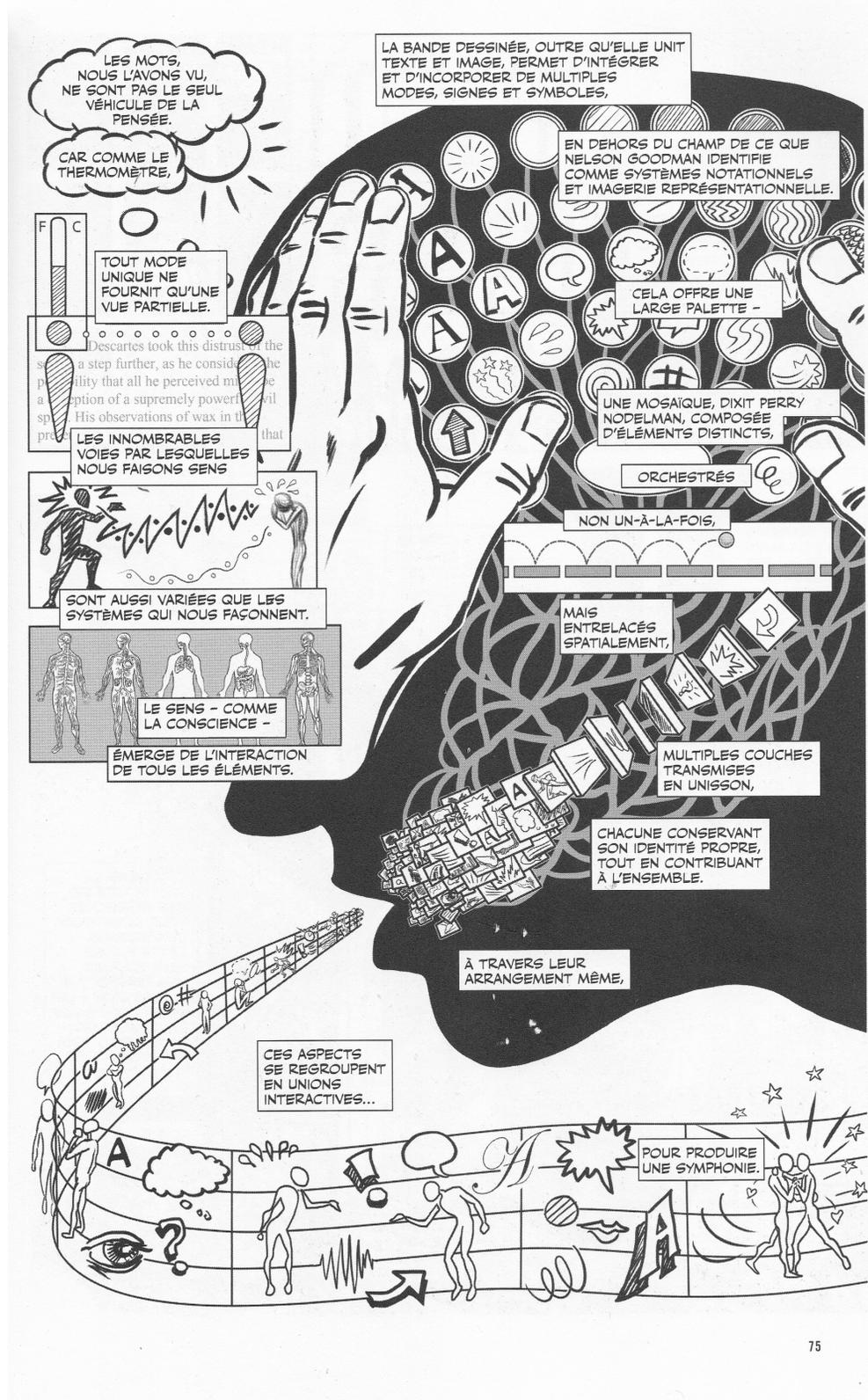
Ware accuente la présence de la mise en page (orthogonalité, symétrie, architecture) pour rendre perceptible le passage du temps (et celui du récit). Cette tension entre tabularité et linéarité est nécessaire pour représenter le processus de remémoration au cours duquel mémoires épisodique et narrative se conjuguent. Ainsi, la dimension introspective de *Building Stories* et de *Lint* est immanente à la mise en page, celle-ci contient l'identité des personnages, l'authenticité de leur vie.

Koike déstabilise la mise en page à partir d'une composition conventionnelle pour faire sentir l'état psychédélique de la conscience lorsque celle-ci est perturbée par des substances hallucinogènes. La diversité des compositions d'*Ultra Heaven* traduit l'instabilité des pensées du personnage et ses doutes sur la nature de la réalité. Grâce aux potentialités de la mise en page, la bande dessinée reflète alors la réflexion méta-physique du personnage, de l'auteur et aussi du lecteur et la fiction devient une forme de pensée.

Pour chaque auteur, la mise en page n'est pas transparente, elle se montre ostensiblement comme une construction et incite le lecteur à prendre de la distance avec le récit. Cette affirmation de la composition permet à Sacco de rappeler sa subjectivité, à Ware de rappeler que c'est une fiction et à Koike de remettre en question la réalité du récit. Leurs mises en page sont donc productives dans le sens où elles exposent la tension entre la tabularité de la planche et la linéarité du récit. Aussi, les trois dessinateurs donnent de l'importance à la dimension sensible de leurs compositions : faire sentir ce qu'est la vie des palestiniens, faire sentir la vie solitaire à Chicago, faire sentir les effets de drogues hallucinogènes ; ainsi, la mise en page de chaque auteur suscite l'empathie du lecteur, et le récit apparaît comme la métaphore de sa propre élaboration (fait sur le vif/ remémoration/ trip psychédélique). Enfin, on constate chez Sacco, Ware et Koike qu'une composition régulière exacerbe la sensation du passage du temps alors qu'une composition d'apparence désordonnée arrête la lecture par son effet tableau et traduit un temps de l'instant, il n'est donc pas étonnant que la première est utilisée pour des temps longs et la seconde pour des temps rapides voire simultanés. Pour ces trois auteurs, on peut donc affirmer que la mise en page est un mécanisme producteur de sens et que celui-ci est indispensable pour transmettre toute la richesse des récits.

La mise en page constitue un langage au sein de la bande dessinée, mais un langage non-autonome et solidaire à ceux des images et du texte. La bande dessinée est un médium par nature composite, et c'est parce qu'elle a su le rester après cent-cinquante ans d'existence qu'elle est capable aujourd'hui de transmettre des récits et discours très diversifiés. Chaque auteur peut ainsi s'approprier le médium et construire avec lui son propre langage en privilégiant soit le texte, soit le dessin, soit la

mise en page ou une combinaison de ceux-ci. Certaines combinaisons se sont imposées dans l'histoire de la bande dessinée (et continuent encore) comme la régularité transparente issue des codes éditoriaux des magazines. La bande dessinée n'est donc pas un langage unifié mais demeure par sa plasticité une combinaison de langages hétérogènes, et les façons de les combiner sont infinies. Certaines potentialités du médium sont encore peu explorées, comme celles de la mise en page, et la thèse de Nick Sousanis, *Le déploiement*, révèle à quel point cette dernière recèle de facultés linguistiques.



> Nick Sousanis, *Le déploiement*, planche 75, 2016 (2015).

« La BD peut rendre la manière non plate dont la pensée se déploie. [...] Peut-être avons-nous dans la BD ce langage amphibie fait de fragments et juxtapositions, [...] un moyen de capturer et de transmettre nos pensées, dans toute leur complexité hirsute, et un véhicule bien équipé pour les explorations futures. »

Sousanis

# Bibliographie

## Corpus de bandes dessinées

ANDREAS, Martens, *Capricorne*, 20 tomes, Bruxelles : Le Lombard, coll. « Troisième vague », 1997-2017.

SACCO, Joe, *Palestine* (1996), Trad. de l'anglais par Professeur A., Paris : Éditeur Rackham, 2010.

SACCO, Joe, *Journal d'un défaitiste* (2003), Trad. de l'anglais par Sidonie Van den Dries, Paris : Éditeur Rackham, 2014.

WARE, Chris, *Building Stories* (2012), Trad. de l'anglais par Anne Capuron, Paris : Delcourt, 2014.

WARE, Chris, *Jimmy Corrigan* (2000), Trad. de l'anglais par Anne Capuron, Paris : Delcourt, 2002.

WARE, Chris, *Quimby the Mouse* (2003), Trad. de l'anglais par Christophe Gouveia Roberto et Charlotte Miquel, Paris : L'Association, 2005.

WARE, Chris, *Jordan Lint*, Montréal : Drawn and Quarterly, 2010.

KOIKE, Keiichi, *Ultra Heaven*, vol. 1 (2002), Trad. du japonais par Satoko Fujimoto, Anthony Prezman, Grenoble : Glénat, 2008.

KOIKE, Keiichi, *Ultra Heaven*, vol. 2 (2005), Trad. du japonais par Sylvie Siffointe, Grenoble : Glénat, 2008.

KOIKE, Keiichi, *Ultra Heaven*, vol. 3 (2009), Trad. du japonais par Satoko Fujimoto, Anthony Prezman, Grenoble : Glénat, 2010.

KOIKE, Keiichi, *Heaven's Door* (2003), Trad. du japonais par Satoko Fujimoto, Anthony Prezman, Grenoble : Glénat, 2009.

SOUSANIS, Nick, *Le déploiement* (2015), Trad. de l'anglais par Marc Voltine, Arles : Actes Sud, coll. « L'An 2 », 2016.

## Littérature théorique

CHAVANNE, Renaud, *Composition de la bande dessinée*, Montrouge : PLG, 2010.

BONNET, Claude, « chapitre 8 : Les sens chimiques ». Dans DELORME, André, FIÜCKIGER, Michelangelo (dir.), *Perception et réalité*, Paris : De Boeck Supérieur, 2003, pp. 173-196.

GALAND, Maxime, « Chris Ware, architecte de la mémoire. La projection spatiale de la mémoire en bande dessinée » [en ligne]. Montréal, Université du Québec à Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. Mnémosyne, vol. 05, 2014. Disponible sur : <http://mnemosyne5.nt2.ca/> (consulté le 04 Juin 2017)

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris : PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1999.

GROENSTEEN, Thierry, « Chris Ware : Transmission, ressemblances, Impermanence » [en ligne]. Neuvième art 2.0, janvier 2010. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article17> (consulté le 04 Juin 2017)

HAUDOY, Jonathan, « *Maus* et *Auschwitz* : des récits testimoniaux de témoignage(s) ? ». Dans DELANNOY, Pierre Alban (Coord.), *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris : L'Harmattan, 2007, pp. 27-45.

LACROIX, Yves, SOHET, Philippe, *L'ambition narrative : Parcours dans l'œuvre d'Andreas*, Montréal : Les Éditions XYZ, coll. « Documents », 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : La Librairie Gallimard, 1945.

PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 2003.

SAMSON, Jacques, PEETERS, Benoît, *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2010.

SMOLDEREN, Thierry, « Roman graphique et nouvelles formes d'énonciation littéraire ». *Bandes D'auteurs*, Paris, Art Press Spécial n°26, 2005, p. 74-80.

TISSOT, Boris, « Bande dessinée et journalisme, Interview de Joe Sacco ». Dans DELANNOY, Pierre Alban (Coord.), *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris : L'Harmattan, 2007, pp 67-78.