



Université de Poitiers
UFR des Lettres et Langues

Master 2 Arts, lettres et civilisations

Parcours : Littératures et Culture de l'Image (LCI)

**L'ordre de lecture de la bande dessinée :
histoires en images au XIX^e siècle et
Building Stories par Chris Ware**

Présenté par : Miju YOH

Sous la direction de :

Luc VIGIER

Maître de conférences

Année Universitaire : 2018-2019

Remerciements

Je tiens à remercier M. Luc Vigier, maître de conférences à l'Université de Poitiers, pour le temps qu'il a accordé au suivi de mon travail de recherche, ainsi que pour son regard critique qui était essentiel au bon développement de ce mémoire.

Je tiens également à remercier M^{me} Anne-Cécile Guilbard, maître de conférences et responsable du parcours du Master LCI à l'Université de Poitiers et membre du jury, pour avoir accepté d'accorder du temps pour la lecture et le jugement de ce travail.

J'adresse mes remerciements à tous ceux qui ont contribué au bon déroulement de ces recherches.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	3
I. L'ETAT DES LIEUX THEORIQUES SUR L'ORDRE DE LECTURE EN BANDE DESSINEE	11
1.1 LA FORMATION DE L'ORDRE DE LECTURE	11
1.2 L'ORDRE DE LECTURE UNIVERSEL DANS LA BANDE DESSINEE CONTEMPORAINE	16
II. L'ORDRE DE LECTURE DE LA BANDE DESSINEE AU XIX ^E SIECLE	32
2.1 LA COMPOSITION DE LA BANDE DESSINEE AU XIX ^E SIECLE	33
2.2 L'ORDRE DE LECTURE PAR L'ECS DES COMPOSITIONS	46
2.3 L'ORDRE DE LECTURE HORS DE L'ECS DES COMPOSITIONS.....	58
III. LA COMPARAISON DE L'ORDRE DE LECTURE ENTRE LES COUPES DE BATIMENT AU XIX ^E SIECLE ET LES BATIMENTS DANS <i>BUILDING STORIES</i> PAR CHRIS WARE	70
3.1 LE MONDE DES ŒUVRES DE CHRIS WARE.....	73
3.2 LE RESUME DE <i>BUILDING STORIES</i>	75
3.3 L'ANALYSE ET LA COMPARAISON DE L'ORDRE DE LECTURE ENTRE LES PLANCHES DU BATIMENT DANS <i>BUILDING STORIES</i> ET LES COUPES DE BATIMENT AU XIX ^E SIECLE	77
CONCLUSION	101
BIBLIOGRAPHIE	105
TABLE DES MATIÈRES	114
TABLE DES FIGURES	115
ANNEXE : FIGURES	117
ANNEXE 2 : FIGURES COMPLEMENTAIRES	144

Introduction

Les lecteurs de bande dessinée sont des experts en compréhension. Ils comprennent facilement et spontanément une page de bande dessinée sans mode d'emploi ou guide qui disent « il faut lire dans cet ordre, par cette direction ». Par rapport au texte dans le livre qui est simple et peu varié, la structure de la bande dessinée mêlée par le texte et l'image sont plus compliquées. Malgré cela, la raison qu'on peut lire sans problème la bande dessinée, c'est grâce aux conventions du système de lecture standard.

Après avoir eu la popularité à la transition du XIX^e et vers le XX^e siècle, la bande dessinée commençait à évoluer vers le standard contemporain que nous connaissons aujourd'hui. Les dessinateurs réfléchissaient à la façon dont les lecteurs liraient leurs vignettes et leurs dessins, et les lecteurs suivaient des yeux l'histoire sur la page se développant d'après des dispositifs narratifs créés par les dessinateurs. Par ailleurs, se joignaient à ce processus d'accord les considérations des éditeurs sur la mise en page économique et populaire des dessins. De cette façon, non seulement les conventions des éléments de la bande dessinée telles que la bulle, la case, mais aussi ses règles standards comme la composition et l'ordre de lecture s'établissaient. Autrement dit, la mise en page régulière et le sens de lecture de la bande dessinée qui se lit de gauche à droite et de haut en bas étaient uniformisés pour un but commercial¹.

Néanmoins, à la réflexion, même si de telles règles facilitent la lecture et la compréhension de la bande dessinée, elles peuvent fonctionner comme des stéréotypes ou des contraintes pour la création. Il existait donc toujours les créateurs qui challengent et détruisent les règles prédéterminées, comme des comics underground dans les années 70 qui rejetaient des super-héros monotones ou le mouvement de l'OuBaPo (Ouvroir de bande dessinée potentielle) qui tentent de créer des bandes dessinées expérimentales².

¹ Contrairement à la BD occidentale, les BD japonaises ou arabes se lisent de droite à gauche. Pour cette raison, quelques livres de bande dessinée américains importés au Moyen-Orient sont publiés en mode miroir.

² Les auteurs oubapiens produisent plutôt, des bandes dessinées à contraintes fortes dans le cadre de « *Constrained writing* ».

Leurs tentatives de donner un changement au contenu et à la forme de la bande dessinée se réalisaient généralement non pas dans le courant principal mais à la périphérie de l'industrie. Pourtant, leur esprit expérimental et leurs idées continuent d'exister jusqu'à présent, où l'environnement numérique est devenu un courant dominant, et ils ont réussi à laisser les chercheurs universitaires réviser ce genre de médium.

En effet, ce qui est ironique dans le monde académique, c'est que ces contraintes, soit les règles de la bande dessinée uniformisées, sont des éléments qui définissent le médium de la bande dessinée et déterminent son identité. Par exemple, généralement pour nous, les œuvres qui respectent strictement la définition fameuse par McCloud, « images picturales (et autres), volontairement juxtaposées en séquences, destinées à transmettre des informations et/ou à provoquer une réaction esthétique chez le lecteur³ » sont reconnues comme des bandes dessinées.

Cependant, qu'advient-il si des œuvres qui enfreignent cette définition apparaissent ? Effectivement, on peut voir que les chercheurs sérieux dans ce champ reformulent la bande dessinée par le remaniement des définitions existantes en citant des œuvres exceptionnelles. Par exemple, Meskin a redemandé en citant les bandes dessinées en hyperlien : « Les bandes dessinées doivent-elles être juxtaposées spatialement ? », et en citant celles en vignette unique : « doivent-elles être séquentielles ? »⁴. Groensteen, par contre, a élargi la définition d'Anne Miller en amenant à la discussion des contre-exemples abstraits et expérimentaux⁵. Cela étend la potentialité de la bande dessinée à travers les œuvres non conformistes qui brisent le modèle stéréotype de ce médium, ou est une sorte de dispositif de sécurité qui leur permet de ne pas s'évader à la catégorie de l'étude de la bande dessinée.

Le renversement de l'ordre de lecture serait aussi l'un des facteurs qui détruisent les contraintes prédéterminées de la bande dessinée, et obscurcit sa définition. S'appliquant à presque tous les types d'habitudes de lecture, l'ordre de lecture général sur une page papier de gauche à droite et d'une ligne à la ligne suivante, est conventionnel et stable. Mais la raison pour laquelle la bande dessinée peut l'enfreindre est qu'elle constitue non pas seulement du

³ MCCLOUD, Scott. *L'Art invisible : lire la bande dessinée*. Paris : Delcourt, 1998, p. 4.

⁴ MESKIN, Aaron, 2007. *Defining Comics ?*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [en ligne]. Vol. 65, No. 4, p. 369-379. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/4622260> [consulté le 03 janvier 2019].

⁵ GROENSTEEN, Thierry, *Bande dessinée et narration*, Paris : Presses Universitaires de France, 2011, p. 7 : « À la très grande majorité, mais pas à toutes. Au nombre des bandes dessinées expérimentales qui malmènent cette définition figurent les œuvres sans personnages, sans narration ou sans dessin [...]. »

texte dont les significations s'étalent linéairement, mais aussi des images, solidaires des signes visuels.

Le chemin suivi par les yeux dans la lecture est déterminé par des facteurs au niveau de la forme et du contenu variés, et subit naturellement l'influence du changement d'autres composants de la page. Par conséquent, pour empêcher et dévier le regard du lecteur habitué à lire de gauche à droite et d'une bande à une bande suivante, il faudrait envisager de nouvelles idées.

En effet, changer le parcours de lecture, c'était l'un des sujets de mes recherches sur la forme de la bande dessinée numérique⁶, quand j'avais fait un master dans mon pays. À ce moment-là, j'avais résolu le problème sur le renversement de l'ordre de lecture en bande dessinée à l'aide de l'environnement numérique, par le langage informatique sur l'écran de tablette. Mais, au cours de la recherche pour mon premier mémoire sur le dessin de la coupe de bâtiment au XIX^e siècle en master 1 en France, j'ai trouvé qu'il y a environ cent cinquante ans, il y avait certains dessinateurs qui réussissaient facilement sur le papier, ce que j'ai fait dans l'environnement numérique. Certains dessins de la coupe du XIX^e siècle dans une tendance de la transition, avaient des caractéristiques différentes de la bande dessinée contemporaine, et leurs ordres de lecture extraordinaires. De tels essais des dessinateurs au XIX^e siècle, étaient-ils similaires que « l'esprit expérimental » susmentionné ?

En dehors de cela, l'expérience que j'ai approfondie sur les histoires en images du XIX^e siècle m'a donné une occasion de repenser le médium de la bande dessinée. Avant la formation de ce genre du médium, le XIX^e siècle était un monde plein des images narratives libres. En reformulant sa définition dans le dictionnaire de la bande dessinée, Pierre Fresnault-Deruelle constate que la bande dessinée moderne est un genre plus simplifié que celui du siècle précédent⁷. En outre, les bandes dessinées expérimentales des années 1970 citées par Thierry Groensteen pour l'extension de la définition de la bande dessinée, dans lesquelles n'existe pas la narration ou l'iconique, sont des formes déjà essayées par certaines œuvres du XIX^e siècle

⁶ YOH, Miju, 2012. *타블렛 PC 전자만화책의 읽기 순서 연구 : 읽기 순서 바꾸기와 타이밍 에이전시를 중심으로* (A Study on Tablet PC Digital Comic Book Forms: Focused on Breaking Z-path and Time Agency Strategies). Mémoire. *Culture technology*. Daejeon : KAIST (Korea Advanced Institute of Science and Technology).

⁷ FRESNULT-DERUELLE, Pierre. *Récits et Discours par la Bande*. Paris : Hachette Essais, 1977. Ch. 1. Le Champ « stripologique ». p. 11-17 : « Par l'association d'images fixes en séquences intégrées (tant sur le plan graphique que sur le plan diégétique), dotées ou non de textes s'y insérant. »

avant la naissance du mot « bande dessinée », comme les dessins sans paroles du journal *Le Chat noir* ou les macédoines en désordre de *La Vie Parisienne*.

En rencontrant des images narratives créées avant la standardisation de la bande dessinée uniformisée, j'ai eu l'impression de trouver une perle. Enfin, j'ai réalisé que l'étude sur les images du XIX^e siècle peut être liée non seulement à la bande dessinée du XX^e siècle, mais aussi à la bande dessinée de nos jours.

Ce mémoire commence par cette motivation.

Questions entourant la forme et l'ordre de lecture

L'un des traits les plus saillants de la narration visuelle en bande dessinée est la façon dont les éléments sont disposés sur la page (*One of the most salient features of visual narratives in comics is the way that the elements are arranged on a page* (Cohn 2013a, b))⁸. Les approches formelles ou morphologiques de la bande dessinée ou l'étude de la mise en page analysent comment une bande dessinée produit des sens à travers son *layout* et sa composition globale des éléments formatifs dans une page tels que la case, la gouttière, la bulle, etc. De plus, en tant que recherches sur la narration déroulée par ces dispositifs et contraintes visuels, elles ont des sujets indispensables pour les chercheurs qui s'intéressent à l'origine et aux changements de la bande dessinée et aussi au monde numérique récent. Suite aux approches formelles traitées dans le domaine de l'esthétique et de la sémiotique (McCloud 1995 ; Peeters 1998 ; Barber 2002 ; Molotiu 2009 ; Groensteen 2009, 2011), ont commencé à se distinguer récemment les approches dans le domaine de la psychologie linguistique et de la science cognitive (Forceville 2005), ou en tant que analyses qui considèrent la bande dessinée comme un langage visuel (Cohn 2005, 2010).

En particulier, l'ordre de la lecture qui est l'un des sous-sujets de l'étude de la mise en page, est le thème le plus proche à la psychologie linguistique et à la science cognitive dans le

⁸ PEDERSON, Kaitlin, COHN, Neil, 2016. *The changing pages of comics: Page layouts across eight decades of American superhero comics. Studies in Comics*, Vol. 7, No. 1, p. 7 – 28.

champ de l'étude de la bande dessinée. Parce que la lecture de la bande dessinée implique une interaction complexe par certains processus cognitifs (*Reading comics involves a complex interplay of several cognitive processes*⁹). Aussi, grâce à l'activation de l'esthétique empirique de la bande dessinée telle que l'analyse du suivi des mouvements oculaires à partir des années 2010, ce sujet prend une nouvelle tournure (Cohn 2013, 2016 ; Lautenbacher 2017).

Le chercheur qui revitalise l'étude sur l'ordre de lecture est le psychologue et linguiste Neil Cohn. Ses théories du langage visuel (*VL*) présentent des résultats remarquables à partir des années 2000, lorsque la tendance de la recherche évolue avec les hypothèses sur la narration visuelle. En particulier, l'une de ses études quantitatives récentes couvre des œuvres anciennes publiées dans les années 1940 (Cohn 2016).

La deuxième étude considérable qui s'est concentrée sur l'ordre de lecture est celle de Renaud Chavanne, auteur de *Composition de la bande dessinée* (2009). En présentant des exemples volumineux, il a tenté des approches esthétiques et taxonomiques sur l'influence de la composition régulière et irrégulière sur l'ordre de lecture, et les formes de chemin de lecture.

S'il y a un point insuffisant pour ces recherches sur l'ordre de lectures qui ont produit de bons résultats, il serait les corpus peu variés. Contrairement aux résultats sur des bandes dessinées contemporaines papier qui ont été suffisamment présentés, ceux sur les images narratives aux siècles précédents dont la forme est plus diverse n'ont guère apparus. Également, il apparaît que les recherches sur l'ordre de lecture dans les bandes dessinées expérimentales sont aussi insuffisantes.

Par ailleurs, la question de savoir si, oui ou non, certaines histoires en images du XIX^e siècle peuvent être considérées comme des bandes dessinées, est parfois controversée¹⁰. Mais, tout le monde sera d'accord avec ce que l'analyse comparative de l'histoire en images avec la bande dessinée contemporaine sera significative. L'analyse et la classification sur la mise en page des histoires en images européennes au XIX^e siècle sont développées par Smolderen (2007), Groensteen (2009), Lefèvre (2009), Filliot (2011), etc. Mais le problème sur leurs

⁹ DUNST, Alexander, LAUBROCK, Jochen, et WILDFEUER, Janina, (dirs.). *Empirical Comics Research: Digital, Multimodal, and Cognitive Methods*, New York, Routledge, 2018, Ch. 1. *An Introduction*, p. 1 – 23.

¹⁰ MESKIN, Aaron. *art. cit.* : « *Simply put, spatially juxtaposed pictorial narratives existed well before the birth of comics in the nineteenth century and any definition that characterizes these as comics is guilty of artistic anachronism.* » Mais, il n'a pas mentionné le moment précis de la naissance de la bande dessinée.

ordres de lecture n'a été qu'envisagés dans la recherche de Lefèvre, et il semble avoir besoin d'analyses plus sérieuses. Il en est de même pour la bande dessinée expérimentale. Par rapport à d'autres sujets, l'ordre de lecture des bandes dessinées et expérimentales qui ont différentes formes n'était pas considéré comme important.

S'il en est ainsi, ce qui est le plus important dans l'état actuel, c'est peut-être la diversification des corpus. De plus, peut-on appliquer les théories de l'ordre de lecture destinées à la bande dessinée contemporaine, à des histoires en images au XIX^e siècle ? Ceci est également une question qui mérite d'être posée.

Objectifs et méthodologie

En nous fondant sur cette motivation et sur les recherches précédentes, nous avons établi l'hypothèse qu'il y a certaines histoires en images du XIX^e siècle qui suivent des ordres de lecture plus variés que la bande dessinée papier universelle, et nous supposons pouvoir y trouver d'autres règles de l'ordre de lecture qui n'étaient pas standardisées de nos jours. De plus, nous avons jugé qu'une comparaison avec les éléments dans la bande dessinée expérimentale contemporaine dont l'ordre de lecture est non standardisé, serait également significative.

Nous aurons donc trois objectifs principaux. Premièrement, en élargissant le corpus, nous envisagerons sur les tendances historiques de l'ordre de lecture de la bande dessinée au XIX^e siècle.

Deuxièmement, nous essaierons de comprendre, quels éléments de la forme et de l'ordre de lecture dans les œuvres ont contribué à la formation des règles de l'ordre de lecture. Nous proposerons aussi une nouvelle méthode de recherche en éclaircissant des patterns de l'ordre de lecture exceptionnels pour lesquels l'analyse esthétique et critique est nécessaire.

Troisièmement, par une analyse et une comparaison avec la bande dessinée expérimentale contemporaine, nous découvrons non seulement l'hérité des éléments de l'histoire en images dans la bande dessinée expérimentale, mais aussi leur modernité.

La méthodologie de recherche sera principalement l'analyse et la catégorisation, et la comparaison des corps. Sur la base des hypothèses existantes de Cohn et de Chavanne, nous vérifierons si les histoires en images (généralement françaises) au XIX^e siècle suivent ces théories. Nous comparerons ensuite les points communs et les différences dans leurs patterns avec une bande dessinée contemporaine qui n'a pas la composition standard.

Pour cela, nous avons délimité la portée de la recherche comme les histoires en images publiées en France au XIX^e siècle, et nous essayerons une analyse comparative sur une œuvre contemporaine : *Building Stories* (2012) par Chris Ware. Chris Ware est un dessinateur américain qui poursuit son style de dessin unique et la narration sur l'esprit humain, et a obtenu plusieurs prix comme le prix Guardian du premier livre (2001), le prix du livre américain (2002), et les prix Will Eisner, etc. Surtout, il offre l'expérience exceptionnelle de la lecture en utilisant la forme de bâtiment dans son œuvre *Building Stories*. Ses œuvres expérimentales ont déjà été analysées par de nombreux chercheurs, mais dans cette étude, nous essayerons l'analyse sur la composition des planches sur le bâtiment et son ordre de lecture en comparant les caricatures de la coupe de bâtiment au XIX^e siècle, celles que nous avons approfondies en master 1.

En étudiant les facteurs qui produisent les changements de l'ordre de lecture et les éléments qui déterminent des patterns exceptionnels par forme, nous tenterons de chercher des réponses aux questions soulevées par les problématiques.

Plan du mémoire

Le mémoire se compose de trois parties. Dans la première partie, nous parcourons d'abord les principes sur l'ordre de lecture dans la page de bande dessinée. Ensuite, nous présenterons diverses théories contemporaines sur le chemin de lecture de la bande dessinée universelle, comme le *Z-path*, la structure compositionnelle externe (*ECS: External Compositional Structure*) de Cohn, et les hypothèses compositionnelles de Chavanne, et l'*Iconostasis* de Molotiu.

Ensuite, nous analyserons les corpus à la base des hypothèses susmentionnées. La deuxième partie, il s'agit des analyses des images au XIX^e siècle. Après une présentation du

contexte des images narratives au XIX^e, nous examinerons d'abord les exemples qui suivent les règles, puis les contre-exemples qui contrarient l'ordre de lecture général dans le cadre de l'*ECS*, et en dehors de l'*ECS*. Nous analyserons aussi les caractéristiques et les changements de leurs éléments formels.

La troisième partie est consacrée à l'analyse et la comparaison entre les coupes de bâtiment au XIX^e siècle et les planches de *Building Stories*. Surtout, nous vérifierons les modalités de l'ordre de lecture sur ces œuvres et découvrirons leurs méthodes.

Dans la conclusion, nous retracerons les résultats de notre analyse et évoquerons les limites de l'étude. Nous penserons enfin à de nouvelles questions pour la recherche prochaine.

I. L'état des lieux théoriques sur l'ordre de lecture en bande dessinée

La mauvaise lecture – est-ce l'erreur commise par l'auteur, ou le lecteur ? Une interprétation erronée dans un film ou un texte peut apparaître quand le spectateur ou le lecteur fait une imagination contraire au propos de l'auteur. Si une quantité suffisante d'information est donnée, la possibilité de mal lire sera réduite. Mais, Marshall McLuhan a classé la bande dessinée dans la catégorie des médias froids (*cool media*). Selon lui, puisqu'elle offre très peu d'information, la bande dessinée est une forme d'expression hautement participative (*highly participational form of expression*¹¹), dont le receveur (lecteur), est forcé de participer pour interpréter le message. C'est pour cela que la bande dessinée risque d'amener plus de fautes d'interprétation que d'autres médiums. Elle exige donc du lecteur les compétences de la comprendre habilement. Ces dernières sont les connaissances des règles de lecture empiriques et habituelles, qui aident l'intention de l'auteur en bande dessinée à s'accorder à ce que le lecteur comprend. Ces règles sont la capacité d'interpréter les images simplifiées et schématisées et les protocoles de signes, et d'imaginer et d'inférer l'espace et le temps de l'histoire entre vignettes. De plus, elles sont liées à la question quelle case doit-on lire d'abord - au sens de l'orientation narrative pour avancer l'histoire dans une page selon le bon ordre voulu par l'auteur. D'abord, on va examiner le contexte sur les règles de l'ordre de lecture universelles et les facteurs de leur mécanisme.

1.1 La formation de l'ordre de lecture

On perçoit le monde par plusieurs organes sensoriels comme les yeux, le nez, l'oreille. En particulier, la grande partie du monde extérieur de notre corps se résume à des espaces physiques perçus par l'information visuelle. Les médiums exigent la capacité cognitive de l'être humain, dans le processus de la transformation et la communication des messages et de

¹¹ MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge : The MIT Press, 2001, p.179.

l'information. Parmi eux, contrairement au film et à la télévision, qui appliquent le sens audiovisuel, le roman, le tableau, la bande dessinée ne nécessitent que l'information visuelle (ou tactile).

Ces médiums partagent les points communs qu'ils montrent des histoires en offrant des informations visuelles au spectateur. Mais si on *lit* une bande dessinée, on *regarde* un film, la télévision ou un tableau¹². Comme cet emploi du mot, il semble qu'on attribue au lecteur de bande dessinée plus de rôles que les autres spectateurs des médias visuels. La lecture, action d'interpréter du texte ou de l'image, accompagne un mouvement de nos yeux. En tant que processeur graphique du corps, l'action des yeux pourrait comparer en quelque sorte à l'hypothèse de Pascal Robert, que le lecteur de bande dessinée fonctionne comme *moteur* (sans quoi rien n'avance)¹³. C'est-à-dire, puisque le mouvement des yeux sur la page est étroitement lié à l'avancement de l'histoire linéaire, on peut dire que l'ordre de lecture concorde généralement au développement du récit. Bref, la décision de l'ordre de lecture est une étape de l'interprétation participative du lecteur qui dépend du déroulement de l'histoire. Comme cela, concernant l'ordre de lecture sur la page, on pourrait considérer deux facteurs préalablement : les mouvements des yeux habituels et la disposition d'après l'ordre de la création du récit par l'auteur (bien sûr, le deuxième facteur apparaîtrait aussi à cause du premier facteur).

1.1.1 Les mouvements des yeux habituels

En général, la perception visuelle par le médium visuel accompagne les mouvements des yeux. Avec la fixation des yeux, il y a quatre types de base des mouvements des yeux : saccades, poursuite oculaire lente, mouvement convergent des yeux, et mouvement vestibulo-oculaire (*There are four basic types of eye movements: saccades, smooth pursuit movements, vergence movements, and vestibulo-ocular movements*¹⁴). Parmi eux, les recherches sur le rapport entre l'attention et la perception du médium visuel tel que le livre, l'écran, le tableau

¹² ROBERT, Pascal. *La bande dessinée, une intelligence subversive*, Villeurbanne : Presses de l'Enssib, 2018, p.233.
Mais exceptionnellement en Corée, on emploie l'expression « regarder une bande dessinée » plus souvent que « lire une bande dessinée ».

¹³ *Ibid.*, p. 222.

¹⁴ PURVES, Dale, et al. (dirs.). *Neuroscience*. 3^e édition. Sunderland (MA) : Sinauer Associates, Inc., 2004, p. 457.

discutent surtout les deux conditions : fixation et saccades. La fixation est la pause des yeux sur un objet pour un moment. Il y a une relation entre ce où l'on fixe le regard et ce que l'on pense (*there is a relationship between where we fix our gaze and what we are thinking about*¹⁵). Les saccades sont les mouvements rapides des yeux qui rejaillissent d'un point à un autre, et apparaissent entre les fixations. L'attention visuelle à travers tels mouvements est aussi catégorisée en deux : le traitement ascendant (« *bottom-up* », porté par des stimuli) et le traitement descendant (« *top-down* », orienté sur des objectifs), en fonction de la présence de la volonté, et ces deux manières sont mélangées de façon complexe dans différentes formes de processus de l'attention. Le traitement ascendant, stimulée par les éléments du niveau bas des stimuli, permet rapidement le processus primaire de l'information visuelle sans impliquer toutes les ressources attentionnelles. L'attention de sélection descendant est consciente, contrôlée, dépendante de la tâche et implique la plupart des ressources attentionnelles et cognitives (*Bottom-up attention, which is stimulated by low-level features of the stimuli, allows the primarily processing of visual information rapidly and without involving all attentional resources. Top-down selection attention is conscious, controlled, task dependent and involves most of the attentional and cognitive resources*¹⁶). Mais, il n'y a pas encore de preuve à quel point le traitement descendant peut contrôler l'attention involontaire par les stimuli. Dans le cas de la bande dessinée, la case, c'est l'unité de l'attention, et en même temps, elle compose l'unité de base de la narration visuelle (*Panels make up the basic unit of visual narrative attention*¹⁷).

Le système de lecture du texte dans le livre est la forme de l'acquisition d'information que les êtres humains expérimentaient pendant longtemps et le plus fréquemment. Au cours de la lecture, le regard progresse par un enchaînement de saccades et de fixations¹⁸. Puisque le texte a une caractéristique linéaire, le parcours de lecture se fait simplement et régulièrement. En général, le chemin de lecture du texte sur une page prend une forme en Z : notre regard passe de gauche à droite (*LTR*) dans une ligne, puis passe à l'extrémité droite de cette ligne à

¹⁵ HALLOWELL, Brooke, LANSING, Charissa, 2004. *Tracking eye movements to study cognition and communication. ASHA Leader*. Vol. 9, No. 21, p. 22-25.

¹⁶ SHARBABAKI, Shahrbanoo Talebzadeh, 2015. *Contribution of colour in guiding visual attention and in a computational model of visual saliency*. Thèse de doctorat. *Signal and Image processing*. Grenoble : Université Grenoble Alpes, p. 1.

¹⁷ COHN, Neil, 2013. *Navigating comics: an empirical and theoretical approach to strategies of reading comic page layouts. Cognitive Science*. Vol. 34, p. 413-452.

¹⁸ JACOBS, M. Arthur, LÉVY-SCHEON, Ariane, 1987. *Le contrôle des mouvements des yeux dans la lecture : questions actuelles. L'année psychologique* [en ligne]. vol. 87, no. 1, p. 55-72. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_1987_num_87_1_29185 [consulté le 27 janvier 2019].

l'extrémité gauche de la ligne suivante. Bien sûr, il y a les cas des langues dextro-sinistres (*RTL*) comme l'arabe ou l'hébreu, où le chemin de lecture du texte se forme inversement, et aussi il y a des exceptions des langues qui filent de haut en bas (*TTB*), telles que le japonais, le mongolien ou les anciennes langues asiatiques.

De telles habitudes de lecture du texte influent fortement dans les autres secteurs non-verbaux, sur la zone de l'attention des yeux et la manière de la cognition. Quand on regarde un objet, les personnes qui utilisent les langues *LTR* sont susceptibles de reconnaître plus rapidement la zone gauche que la zone droite, et inverses pour celles qui utilisent les langues *RTL* (Corballis 1994 ; Bernard M. 't Hart, Hannah C. E. F. Schmidt, Christine Roth, and Wolfgang Einhäuser 2013 ; Silke M. Göbel 2015). Ce phénomène influe également sur l'attention sur le tableau ou l'écran : les personnes dans le monde de la langue *LTR*, sont susceptibles de balayer d'abord de gauche à droite (Austen K. Smith, Lorin J. Elias 2013).

Cependant, contrairement à ce phénomène, quand on regarde des objets non séquentiels ou une image, nos yeux se concentrent sur une saillance visuelle, un point spécifique par le traitement ascendant (Koch et Ullman 1985). Plus concrètement, la saillance visuelle dépend de la forme et de la couleur. Par exemple, s'il y a un seul objet différent parmi des objets d'une forme uniforme et d'une couleur uniforme, notre regard se dirige involontairement vers ce seul objet. Donc, une telle perception visuelle est liée non seulement au fovéa (*attended locations*), mais aussi à la périphérie (*unattended locations*). Aussi, dans les cas d'un tableau ou d'une photographie, il est normal que le spectateur fasse attention aux visages des personnages en excluant tous les autres objets (Bindemann, Burton, Hooge, & Jenkins 2005 ; Markus Bindemann, A. Mike Burton, Stephen R. H. Langton, Stefan R. Schweinberger, Martin J. Doherty 2007). Cette attention involontaire influe sur le flux du regard et l'ordre de reconnaissance des objets dans une image. En particulier, dans la lecture de bande dessinée qui se combine avec le texte et l'image, les mouvements des yeux habituels sur le texte et l'image sont appliqués à la fois.

1.1.2 L'ordre de la création par l'auteur

Deuxièmement, puisque les informations se déroulent successivement dans les médiums comme le texte et la bande dessinée, il arrive souvent que l'ordre de la création de l'auteur et celui de la lecture du lecteur soient les mêmes. Étant donné que, généralement, l'auteur imagine et étale une structure narrative par ordre, il y a un risque que l'ordre du déroulement du récit se confonde si le parcours de lecture du lecteur ne correspond pas à l'intention de l'auteur. Cet aspect apparaît clairement dans la création d'anciennes images séquentielles qui se font nommer « l'ancêtre de la bande dessinée ». Surtout, des images narratives par la grande élaboration collective équivalente à la construction, prendront beaucoup de temps, et se poursuivront par ordre de l'histoire. Les exemples de ce cas sont découverts parfois parmi les édifices anciens qui racontent des histoires.

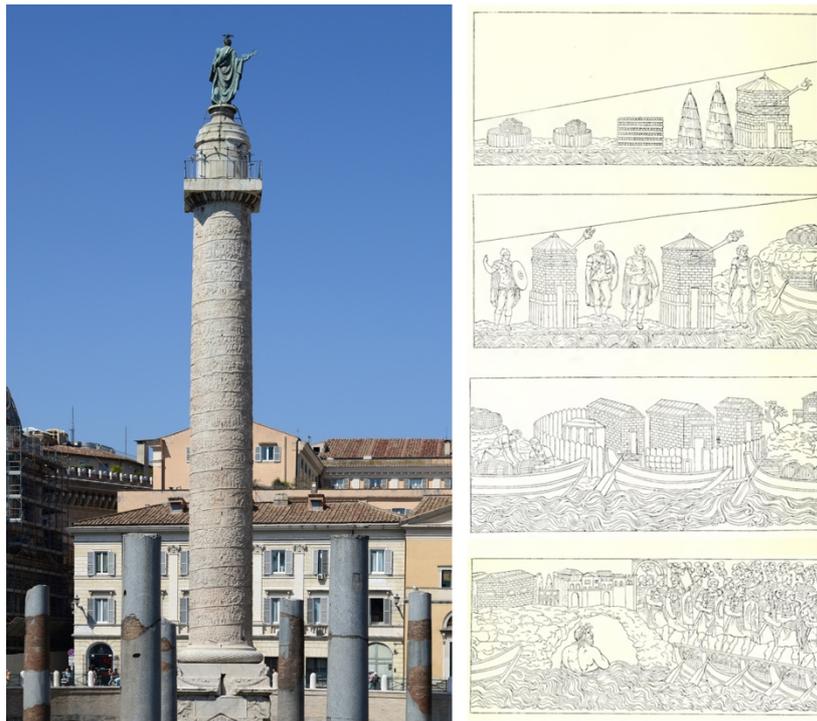


Figure 1. Les bas-reliefs de la Colonne Trajane et les scènes 1 – 4, Rome, apr. J.-C. 107 – 113.

Considérée comme l'un des ancêtres de la bande dessinée, la Colonne Trajane est un monument de l'Antiquité qui se situe au Forum de Trajan à Rome. Les travaux de cette construction énorme haute de 40 mètres, ont pris 6 ans et se sont terminés en 113. Elle célèbre la victoire de l'empereur : pendant 101 – 103 et 106, les armées romaines conduites par Trajan

ont été confrontées deux fois aux Daces. Et vers la fin de l'an 106, la Dacie devint province romaine¹⁹. L'histoire des deux guerres contre les Daces est représentée sur un rouleau (volumen) de bas-reliefs qui serpentent autour de la colonne en 23 spirales²⁰. Puisqu'il n'y a pas de cloison entre les scènes qui se succèdent sans partition comme un volumen antique et qu'elles n'ont pas de titre ni de chapitre, la lecture se déroule sans intervention. Leur ordre de lecture est exceptionnel : pour suivre ce que les bas-reliefs racontent, notre regard doit à partir du bas de la colonne, de gauche à droite, et aller vers le haut selon les spires. Parce que, naturellement, les travaux se commençaient à partir du pied de la colonne. Cette caractéristique se manifeste dans les autres bas-reliefs des colonnes historiées romaines, comme la colonne de Marc-Aurèle, et d'Arcadius. Par ailleurs, ce style d'ordre de lecture qui commence depuis le bas existe aussi dans d'autres images narratives médiévales. Par exemple, les anecdotes sur les vitraux verticaux dans la cathédrale de Saint Gatien à Tours, et les diptyques *Scènes de la vie du Christ et de la Vierge* exposés (vers 1370 – 1380) au Musée du Louvre, etc. La lecture des scènes sur quelques vitraux de la cathédrale Saint Gatien avance de gauche en bas à droite, puis une scène au-dessus de gauche, et à droite. Au contraire, les diptyques du XV^e siècle au Musée du Louvre montrent deux types d'ordre de lecture. Les 16 reliefs carrés au premier plan se lisent de gauche à droite et de haut en bas à chaque planche, mais les huit vignettes en arrière-plan se lisent de bas à droite jusqu'en haut²¹. On peut supposer non seulement que ces ordres de création ou de lecture dans les grands monuments et vestiges sont formés en raison de la sécurité dans les travaux, mais aussi qu'ils impliquent le symbolisme religieux de la résurrection et de la rotation. Ainsi, l'ordre de lecture selon l'ordre de la création nécessite le traitement descendant des yeux, autrement dit, l'attention volontaire des yeux du lecteur.

1.2 L'ordre de lecture universel dans la bande dessinée contemporaine

Les chercheurs reconnaissent généralement que la période de la naissance de la bande dessinée occidentale se situe vers la fin du XIX^e siècle ou le début du XX^e siècle, mais ils

¹⁹ FROEHNER, Wilhelm. *La colonne Trajane*. Paris : Imprimeurs des Musées impériaux, 1865, p. 26.

²⁰ *Ibid.*, p. 53.

²¹ LEFÈVRE, Pascal, 2009. *The Conquest of Space: Evolution of Panel Arrangements and Page Layouts in Early Comics Published in Belgium (1880–1929)*. *European Comic Art*. Vol.2, No.2, p. 227-252.

mettent l'accent sur différents aspects. Smolderen a appelé *Little Nemo* de Windsor McCay (1905) « l'avènement du *comic strip*²² », et Hamon a présenté *La Famille Fenouillard à l'exposition* (1889) de Christophe publiée dans *le Petit journal illustré* comme le commencement de la bande dessinée française²³. En outre, quant à *Yellow Kid* (1896) par Richard Outcault considéré comme l'une des premières bandes dessinées, Blanchard dit : « grâce à lui, les bandes dessinées eurent leur place assurée dans la presse²⁴. » De plus, *Ally Slopper* (1867) de l'Angleterre est considéré comme le premier personnage récurrent de bande dessinée²⁵. Ce qui est important, c'est que, après cette période charnière, la publication et la distribution des périodiques et des albums de bande dessinée destinés aux enfants ou aux adultes, se multipliaient de vitesse rapidement grâce à la popularité et à la commercialisation, et la bande dessinée formait, en tant que contenu commercial visuel, une culture populaire en occupant une partie des médiums papier. De là, une importante transition commence : dans ce processus dans la première moitié du XX^e siècle, les règles d'éléments constitutifs – universalisation de la bulle et de l'onomatopée, régularisation des cases, limite du nombre de pages dans chaque journal – sont normalisées tout au long du processus de changement et des tendances. Il en est de même pour l'ordre de lecture dans une page. Selon l'étude de Cohn sur la mise en page de la bande dessinée super-héros des années 40 jusqu'à présent, les règles de lecture sur le système de l'ordre de lecture et de gaufrir existaient déjà en bandes dessinées des années 1940, et au fil du temps, la mise en page échappe au style gaufrir strictement régulier au cas du genre super-héros (Cohn 2016).

Par ailleurs, le dessinateur qui a étudié de bonne heure la forme de l'ordre de lecture de la bande dessinée qui suit celui du texte et l'a reflétée à la création, était Will Eisner. Dans son livre *Theory of Comics and Sequential Art* (1985), il explique une règle de l'ordre de lecture la plus fondamentale.

²² SMOLDEREN, Thierry. *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Windsor McCay*, Paris : Les Impressions Nouvelles, 2009, p. 129.

²³ Université Rennes 2 – CREA / CELAM. [Date de publication le 1 janvier 2007]. *L'imagerie et la littérature au XIX^e siècle par Philippe Hamon, Interview avec Philippe Hamon* [vidéo en ligne] Disponible sur : <https://www.lairedu.fr/media/video/entretien/limagerie-et-la-litterature-au-xixe-siecle>], [consulté le 13 janvier 2019]. À partir de 03:42.

²⁴ BLANCHARD, Gérard. *Histoire de la bande dessinée*, Limbourg : Marabout université, 1974, p. 177.

²⁵ SABIN, Roger, 2002. *Ally Sloper: The First Comics Superstar?. Image & Narrative, Online Magazine of the Visual Narrative*, Vol. 7, [En ligne]. Disponible sur : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/rogersabin.htm> [consulté le 03 février 2019].

1.2.1 Le Z-path (chemin du Z)

Dans la création de bande dessinée, Eisner a noté que l'obstacle le plus grand à surmonter est la tendance du regard du lecteur qui erre (*The most obstacle to surmount is the tendency of the reader's eye to wander*²⁶). Dans la bande dessinée en tant qu'art séquentiel, il est important de maintenir la séquentialité entre iconiques pour ne pas interrompre le déroulement de l'histoire. À cet égard, la forme Z est le plus simple et conventionnel parcours du regard. Le fait que la plupart de pages de bande dessinée sont basées sur cette forme de lecture, est la base pour les recherches qui considèrent la bande dessinée comme un langage visuel, et signifie que la forme régulière qui exécute le plus simplement le Z-path précède la forme échelonnée ou compliquée. Aussi, à travers certaines études par l'oculométrie qui ont été effectuées avec des cases vides, on se rend compte que le Z-path peut être fondamentalement appliqué sans contenu de bande dessinée, et sans attention saillie ou traitement descendant (Cohn 2013).

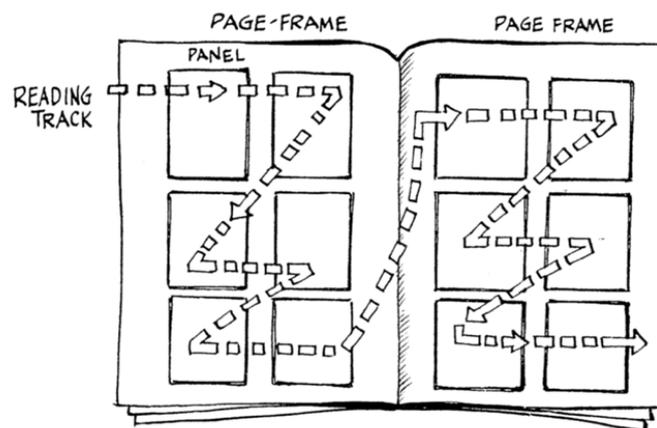


Figure 2. "Z-Path", Will Eisner, *Comics and Sequential Art*. Tamarac : Poorhouse press, 1985, p. 40.

Cohn (2013) a complété la règle d'Eisner en établissant des hypothèses sur l'ECS. Selon lui, il existe, bien sûr, d'autres facteurs qui ont un impact sur l'attention et l'ordre du regard,

²⁶ EISNER, *op. cit.*, p. 40.

mais l'ordre résulte fortement de l'espace 'sans contrainte', en dehors des cases, qu'il nomme « la structure externe ».

Z-path Rule: [vertical[Horizontal*[Unit*]]]²⁷

Dans une page physiquement limitée, le regard sur le parcours en forme de Z ne peut toujours pas s'orienter de gauche à droite : lorsque nous sommes arrivés à la fin d'une bande, notre regard doit passer de l'extrémité droite de cette bande à l'extrémité gauche de la bande suivante. S'il arrive même à l'extrémité droite de la dernière bande, il faut tourner la page. Ces contraintes simples proviennent de l'extérieur des cases. Si on voit l'attribut de la bande que Renaud Chavanne explique, on peut savoir l'importance des marges de page et des espaces intericoniques.

Une bande est constituée de l'ensemble de toutes les vignettes se succédant et par lesquelles passe le regard lorsqu'il quitte la marge gauche de la feuille (pour les œuvres dessinées selon les principes occidentaux) et jusqu'à ce qu'il soit amené à revenir de nouveau à cette marge gauche, mais plus bas (au niveau de la bande suivante)²⁸.

La règle du *Z-path* correspond aux 3^e, 4^e, 5^e règles des *ECSPR* (*External Compositional Structure Preference Rules* : Règles de préférence dans l'*ECS*) de Cohn. Il a proposé aussi quelques exceptions conventionnelles que l'on va expliquer ci-dessous. Parce que, comme Eisner l'a dit, cette discipline n'est pas absolue (*This discipline is not absolute*²⁹).

²⁷ COHN, Neil. *The Visual Language of Comics, Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*, London : Bloomsbury Advances in Semiotics, 2013, p. 91.

²⁸ CHAVANNE, Renaud. *Composition de la bande dessinée*, Montrouge : Éditions PLG, 2010, p. 23.

²⁹ EISNER, Will, *op. cit.*, p. 41.

1.2.2 L'ordre de lecture par la variation de l'ECS (Structure compositionnelle externe)

Contrairement aux théories de la bande dessinée discutées en Europe dans l'esthétique de l'art, celles de Cohn, qui envisagent la forme physique de bande dessinée contemporaine à travers l'étude empirique du point de vue en psychologie cognitive, proposent les modèles des règles de lecture plus concrets et catégoriques.

Il a procédé à des expériences sur la préférence de l'ordre de lecture dans la page de bande dessinée en 2013 et 2015. Ses principes de la théorie de l'ordre de lecture sont motivés par la psychologie de la *Gestalt* (ou le gestaltisme). La théorie de la *Gestalt* est une catégorie de la psychologie développée par des psychologues allemands tels que Max Wertheimer, Kurt Koffka, et remarque la propension de nos yeux qui veulent percevoir l'intégrité dans des informations visuelles particulières comme la proximité, la similitude, la symétrie, la continuité. Parmi elles, celle qui est étroitement liée à la disposition des cases de bande dessinée, c'est le groupement. Pour ainsi dire, plus les cases sont proches ou plus leur taille est similaire, plus notre regard s'efforce de les grouper, et on a tendance à considérer la case la plus proche d'une case comme la case suivante dans l'ordre de la lecture.

Les *Gestalts* sont des processus plus dirigés par les stimuli ou ascendants, car elles sont fondées sur des tendances autonomes, et ne dépendent pas de connaissances préalables, d'attentes, de critères volontaires, d'intentions de l'observateur, etc. (*Gestalts are more sense-driven or bottom-up process, by being based on autonomous tendencies, not depending on previous knowledge, expectations, voluntary sets, observer intentions, etc.*³⁰). Ainsi, la préférence de l'ordre de lecture de Cohn montre les tendances conventionnelles de la perception du regard du lecteur, qui élargit, conformément aux caractères linguistiques visuelles les règles du *Z-path*, qui sont plus axées sur le processus descendant.

³⁰ WAGEMANS, Johan, (dir.). *Oxford handbook of perceptual organization*, Oxford : Oxford University Press, 2014, p. 8.

1.2.2.1 Les variations de l'ECS

En appliquant les termes du langage visuel, Cohn analyse en général deux structures représentatives de la bande dessinée : la structure de la morphologie visuelle à l'intérieur des cases dans lesquelles les combinaisons des morphèmes produisent les significations, et la structure extérieure des cases en tant qu'interface de l'histoire qui transmet la narration et guident le parcours du regard par des contraintes.

D'abord, les contraintes en dehors des cases influent directement sur la mise en page de bande dessinée. Les espaces vides comme la marge, la gouttière sont psychologiquement des espaces de *Gestalt*, et leur longueur, leur largeur et leur superficie sont liées aux attributs des cases. La disposition des cases peut aussi changer.

Par exemple, un comic strip en quatre cases peut être disposé horizontalement, verticalement, ou en 2 x 2 gaufrier. Aussi longtemps que les cases sont toujours lues dans le même ordre successif, le sens de la séquence ne doit pas changer. Plutôt, ce qui change est la mise en page physique de la séquence, sa structure compositionnelle externe (ECS) (So long as the panels are still read in the same successive order, the meaning of the sequence should not change. Rather, what changes is the physical layout of the sequence, its external compositional structure (ECS)³¹).

Il a proposé l'hypothèse que les contraintes de l'ECS changent l'ordre de lecture du lecteur, et a analysé les types de ces contraintes et leurs influences sur le parcours de lecture dans une page par les tests de l'oculométrie.

³¹ COHN, Neil et CAMPBELL, Hannah. 2015. *Navigating comics II: Constraints on the reading order of page layouts. Applied Cognitive Psychology*, Vol. 29, p. 193-199.

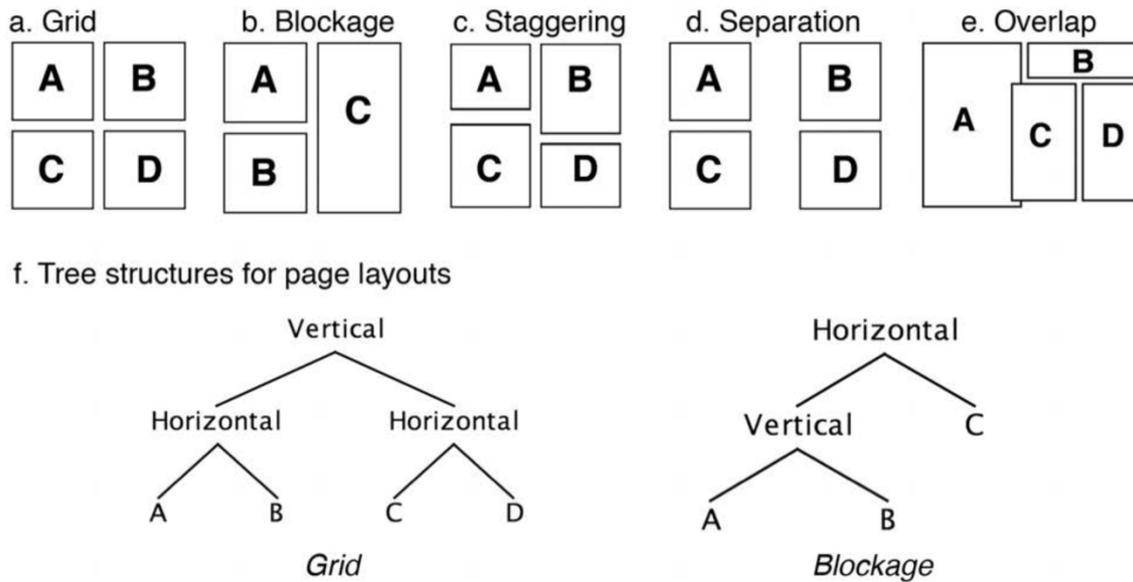


Figure 3. "Various properties of layouts in comic pages (a-e) and tree structures of Grid and Blockage", Neil Cohn et Hannah Campbell, *Navigating comics II: Constraints on the reading order of page layouts. Applied Cognitive Psychology*, Vol. 29, 2015, p. 193 – 199. Figure 1.

Les mises en pages de la figure 3 sont les types standards qu'on voit souvent dans des pages de la bande dessinée contemporaine commerciale. D'abord, le gaufrier (*Grid*, Fig. 3, a) est le modèle standard qui motive le *Z-path* le plus fort (95%). La première contrainte qui empêche le *Z-path* est le blocage (Fig. 3, b). Par poser une case oblongue qui couvre la bande suivante, elle bloque efficacement le mouvement du regard vers la droite (31%), et le guide vers le bas. Le parcours du regard se passe en forme de N renversé. Deuxièmement, l'échelonnement vertical (*Staggering*, Fig. 3, c), bloque la formation de la longue gouttière par la disposition des cases de différentes hauteurs. De façon similaire au blocage, l'échelonnement (*Staggering*) empêche le groupement des cases dans la même bande, et fait nos yeux aller vers le bas. Il est également général que l'échelonnement guide le parcours de lecture en forme de N renversé comme le blocage. Mais dans son cas, les résultats du test montrent que ce dernier brise le *Z-path* avec une probabilité inférieure au blocage (taux du *Z-path* : 89%). La longueur de la case oblongue influe sur le pourcentage du respect du *Z-path* des lecteurs (Cohn 2015).

La troisième est la séparation (Fig. 3, d), qui est une forme de mise en place profitant de la proximité, l'une des contraintes de la *Gestalt*. Elle maintient les gouttières verticales et horizontales mais écartent des cases dans une même bande afin de faire le regard se diriger vers le bas en groupant des cases dans une même colonne verticale. La séparation bloque le *Z-path*

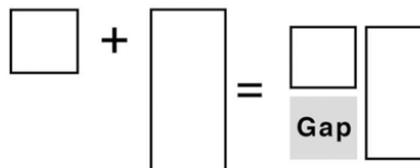
à une probabilité plus haute que l'échelonnement (taux du *Z-path* : 71%). Cohn laisse des questions sur la distance minimum des cases pour efficacement empêcher le *Z-path* (2015).

Ensuite, la superposition (Fig. 3, e) guide les yeux vers la case la plus voisine par réduire la distance entre les cases qui ne sont pas dans une même bande, et enlever sa gouttière.

En outre, Cohn a aussi fait des tests sur l'insert et le point d'entrée. L'insert est une mise en place pour insérer une petite case dans une autre grande case. Les regards de 60 pour-cent des lecteurs sont attirés par la case dominante avant la case subordonnée dans ses tests.

Le point d'entrée est le point de départ de notre regard quand une lecture de la page de bande dessinée commence. Il se pose en général dans le coin supérieur gauche. Au cas où ce coin se divise en plusieurs cases, les lecteurs décident de poser leur regard à partir de la case la plus haute ou de celle la plus à gauche, en fonction de leur penchant.

A Order of reading without maintaining Assemblage



B Order of reading maintaining Assemblage

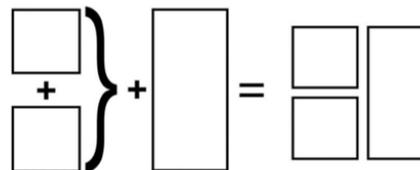


Figure 4. "Assemblage". Neil Cohn, 2013. *Navigating Comics: An Empirical and Theoretical Approach to Strategies of Reading Comic Page Layouts*. *Frontiers in Psychology*, Vol. 4, No. 186. Figure 6, p. 9.

Un autre élément important, c'est l'assemblage. Cohn a proposé une notion « assemblage », une perception probable d'un espace vide (Fig. 4, A, *Gap*) comme une case virtuelle par la supposition à l'aide des contours des cases voisines et de l'hypercadre. Par exemple, dans la forme du blocage (Fig. 4, A), la lecture du *Z-path* ne peut pas passer à l'espace vide. À l'inverse, si on lit d'abord les cases à gauche verticalement, on peut lire tous les espaces le plus économiquement. Le lecteur groupe donc la case courte et l'espace vide à gauche pour ne pas laisser d'espace vide.

1.2.2.2 Les *ECSPR* (Règles de la préférence de l'ECS)

Ainsi, Cohn conclut par établir les *ECSPR*, règles sur la préférence de la structure compositionnelle externe³². Ce sont les préférences des lecteurs sur « à quelle case leur regard se dirige généralement après une case précédente », et bien sûr, elles peuvent changer selon d'autres facteurs de variation comme la structure intérieure des cases.

D'abord, la préférence sur le point d'entrée est la suivante : *ECSPR E1*. Allez au coin supérieur gauche. C'est le même point de départ que le texte occidental ; *ECSPR E2*. Si non existant, allez 1) à la case la plus haute, ou 2) à la case la plus à gauche³³.

Si le point d'entrée est déterminé, le lecteur détermine ensuite les préférences navigationnelles de lecture : *ECSPR 1*. Suivez le contour extérieur. Ensuite, *ECSPR 2*. Suivez le contour intérieur. Lorsque le lecteur commence à partir du point d'entrée et perçoit le contour extérieur et va jusqu'au contour intérieur, il finit de lire le contenu dans une case.

ECSPR 3. Allez à droite. Le parcours vers la droite est le système de la lecture du *Z-path* naturel. Mais, s'il n'est pas possible d'aller à droite par les contraintes comme le blocage, l'échelonnement. *ECSPR 4*. Il faut aller à la baisse. *ECSPR 5*. S'il y n'a rien au côté droit, il faut descendre à l'extrémité gauche de la bande suivante. C'est-à-dire, si on finit de lire toute une bande, on descend et lit la bande suivante. *ECSPR 6*. Lisez la case qui n'est pas encore lue. Cela est préférable si on ne peut pas effectuer les autres règles dans une page qui a une structure irrégulière des cases.

Les autres contraintes sont les variables internes : les couleurs ou la position du contenu dans la case, les objets qui dépassent la case ou les contours de la case, etc. Par exemple, si une bulle dans une autre case est franchie à la case que le lecteur regarde, il peut la considérer comme la case subséquente par la théorie de *Gestalt*. Ou, le cas où les contours de la case sont obscurs, cela pourrait causer une confusion du lecteur et inverser l'ordre de lecture normal. En

³² COHN, Neil. 2013, *op. cit.*, Cohn les a expliquées dans le chapitre 5 « *Navigation of Extern Compositional Structure* » (p. 83 – 96).

³³ *Ibid.*, p.87.

citant la structure des cases de Jim Steranko (Marble 2002) qui était cité par Barber, Cohn a soulevé des questions sur de nombreux autres facteurs de variation.

1.2.3 La théorie sur la composition fragmentée de Chavanne

Contrairement aux théories de Cohn qui sont à la base de la psychologie cognitive, celles de Renaud Chavanne s'appuient sur l'esthétique de l'art en approfondissant la relation entre les cases. Avec le terme « composition », non la « mise en page », il met l'accent sur les principes de l'énonciation de la bande dessinée et les modalités de lecture en tant qu'espace narrative. Il remarque la disposition et la division des espaces locaux de la planche et leur lien organique en développant le système de classification de Peters Benoît, et cette méthodologie est également similaire à celle de Groensteen qui a établi les principes fondamentaux sur la solidarité spatiale entre cases. D'abord, Chavanne considère une page (ou une planche) comme « la zone de composition », qui correspond à la structure compositionnelle externe (*ECS*) de Cohn. En classifiant les formes de composition spatiale, il reconnaît que, pour créer une bande dessinée, le dessinateur introduit quelques contraintes de composition dans la page : par exemple, le format de page, la hauteur et la largeur des cases et des bandes, le nombre de vignettes, etc. L'ensemble de ces contraintes de composition, nous les appelons la « matrice de l'œuvre³⁴ ». Ces contraintes sont étroitement liées à la réception du lecteur et à la modalité de sa lecture.

Ainsi, la théorie de Chavanne englobe le guide du regard dans une lecture par la composition d'une page. Il emploie la notion du « parcours » du regard, plutôt que « l'ordre » ou que le « sens » de lecture. Les questions d'organisation de la lecture, de conduite du regard, sont au cœur des problématiques de la composition³⁵. Mais, la problématique n'est pas simplement la compréhension du mouvement de l'œil sur une image mais la lecture entre cases mutuellement liées dans la zone de composition (p. 19). En mentionnant que le parcours de lecture est une notion très obscure, il remarque aussi que le domaine du lecteur est une partie importante autant que celui de l'auteur.

³⁴ CHAVANNE, *op. cit.*, p. 15.

³⁵ *Ibid.*, p. 23.

1.2.3.1 La catégorisation de la composition

Selon Chavanne, la composition de la bande dessinée se divise généralement en trois catégories : la composition régulière, la composition semi-régulière, et la composition rhétorique. Cette catégorisation est un système plus physique que la catégorisation de Peeters Benoît³⁶, celle par l'utilisation conventionnelle de la planche. Une composition de bande dessinée peut changer de catégorie en réarrangeant de façon flexible ses cases et ses bandes, pour se convertir à un autre support (album, périodique, etc). Aussi, les dessinateurs ont leur propre préférence sur les catégories de la composition.

La composition régulière, qui correspond au « gaufrier » selon Smolderen³⁷, est la disposition fondamentale dont les cases carrées ou rectangulaires uniformisées sont étalées de manière économique et non rhétorique. Le parcours du regard dans cette composition maintient la forme Z régulière comme dans le texte.

Dans la composition semi-régulière, dérivée de la composition régulière, la dimension des cases peut changer de deux manières : « fusion » et « fragmentation ». La fusion fait plus d'une case de la composition régulière se fonder en une seule qui est étirée en longueur ou en largeur. La fragmentation divise une case en plusieurs cases régulières. Ces deux manières de modification peuvent se combiner. La composition semi-régulière conserve l'équilibre et le rythme, l'uniformité des cases dans la composition régulière (p. 51). Ce qui est important, c'est que la fusion et la fragmentation des cases causent le changement du parcours de lecture.

La composition rhétorique est la notion développée de la « planche rhétorique » de Peeters Benoît. Ce type de composition met l'accent sur le fait que les cases et la planche sont subordonnées à l'histoire, et leur forme et leur disposition fonctionnent comme rhétorique pour l'histoire (p. 58). La taille et la hauteur d'une case ou d'une bande, la variation de sa dimension influent sur la proportion et l'élasticité d'autres cases d'alentour. Cependant, l'obscurité de la distinction entre cases ou entre bandes à cause de certains éléments de la composition rhétorique tels que l'espace intericonique irrégulier ou la variation de la hauteur des cases suscitent

³⁶ BENOÎT, Peeters. *Case, Planche, Récit*. Paris : Casterman, 2000, p. 36.

³⁷ SMOLDEREN, Thierry. *Les naissances de la bande dessinée de William Hogarth à Winsor McCay*. Paris : Les Impressions Nouvelles, 2009.

l'affaiblissement de la fonction du guidage des bandes, qui sont des guides primordiaux, et cela peut causer une lisibilité diminuée et l'ambiguïté du parcours de lecture (p. 74).

1.2.3.2 le parcours de lecture selon la composition

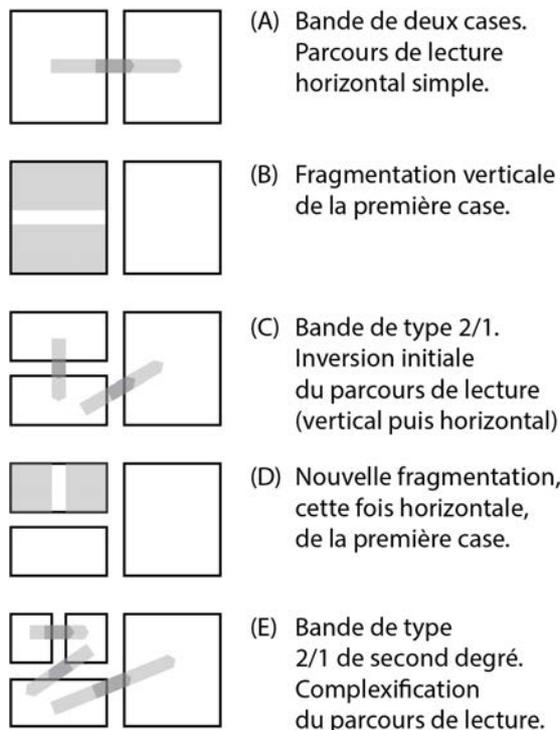


Figure 5. « Schéma de la fragmentation d'une bande de deux cases », Renaud Chavanne, *op. cit.*, Illustration 61, p. 81.

Chavanne dit : le questionnement concernant le « comment lire ? » correspond à un « comment composer ? », et à un « comment dessiner ? », autrement dit « comment conduire le regard ? »³⁸. Selon lui, le mouvement exceptionnel ou irrégulier du regard dans la page se produit par la fusion et la fragmentation des cases, surtout la fragmentation verticale.

La fragmentation et la fusion restructurent les bandes dans une composition. Par exemple, la fragmentation verticale d'une case produit une nouvelle bande inférieure (second degré) dans la bande, et cela intervient et perturbe le parcours de lecture régulier en Z. Les compositions de bandes de même forme ont le même parcours de lecture, au contraire les compositions qui ont un parcours de

lecture de même forme peuvent avoir des bandes qui sont en différentes formes. Fondamentalement, une bande dans la composition régulière a des cases horizontalement étalées par la fragmentation horizontale, mais le 2/1 modèle, qui se fragmente verticalement et forme une case en haut et une case en bas par la fragmentation verticale, peut guider le regard du lecteur de haut en bas, en forme de V, en enfreignant la lecture du Z-path.

³⁸ CHAVANNE, *op. cit.*, p. 79.

Ce concept est la notion correspondante à la contrainte du « blocage », de l'hypothèse de l'ordre de lecture par Cohn. Dans les modèles qui ont des bandes dont la hauteur n'est pas uniformisée comme les modèles 1/2, 2/3, 3/2, apparaît donc le parcours de lecture qui se passe préférentiellement de haut en bas au lieu de gauche à droite. Chavanne a remarqué un autre mouvement du regard important : quand le lecteur déplace son regard d'une bande à une bande suivante, son regard retourne de droite à gauche. Cela correspond à la ligne oblique dans le parcours en forme Z (p. 83). C'est-à-dire que si le regard du lecteur montre un tel mouvement dans une seule bande, c'est qu'il croit à tort qu'il y a deux bandes. À l'inverse, si son regard ne bouge pas de droite à gauche à l'extrémité droite d'une bande, c'est qu'il considère que cette bande a encore une case à droite à lire continuellement, ou que la fragmentation verticale ne fonctionne pas conventionnellement pour le guide du regard. Certains exemples que Chavanne a cités, montrent les parcours de lecture exceptionnels qui sont guidés comme de droite à gauche, par certaines variables à l'intérieur des vignettes comme la similarité des iconiques dans des cases adjacentes, ou les images guidant le regard. Certaines peuvent fonctionner comme dispositifs qui font nos yeux considérer deux bandes comme une même bande. Chavanne définit ces phénomènes, les « parcours de lecture à rebours ».

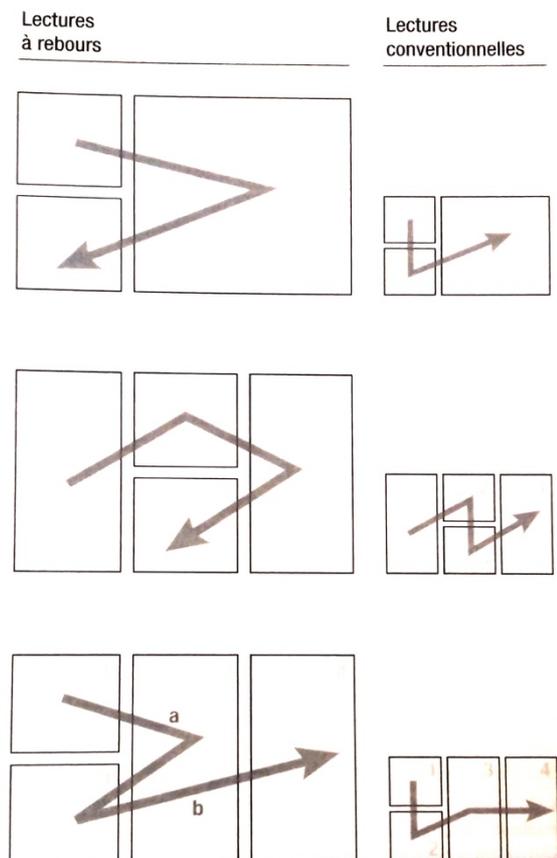


Figure 6. « Lecture à rebours », Renaud Chavanne, *op. cit.* Illustration 64, p. 84.

Par ailleurs, Chavanne a examiné la répétition de la fragmentation par degré qui peut être comparée à la poupée russe. Si une case au premier degré se fragmente, on peut considérer que les cases fragmentées sont au deuxième degré, et les cases au deuxième degré peuvent encore une fois se fragmenter en cases au troisième degré. Cette hyperfragmentation (p. 188) qui produit des niveaux, par plusieurs fragmentations, surtout plusieurs fragmentations verticales, accompagne naturellement la division des mouvements du regard. Ce qui est aussi important, c'est la notion du « mouvement de retour » du regard. Comme expliqué plus haut, pour continuer une lecture, notre regard doit se diriger à l'extrémité droite de la bande vers

l'extrémité gauche de la bande suivante. Pendant ce processus, il faut inévitablement accompagner un survol, qui passe aux cases sur le parcours oblique qu'on n'a pas besoin de regarder. Puisqu'il est impossible de passer au parcours sans les regarder, il y a lieu de repasser les yeux sur les cases déjà vues ou de prévoir les cases à venir. Aussi, la composition de planche où il y a une case centrale peut profiter de cette guide du regard (p. 201).

Chavanne présente aussi des exemples qui ont la caractéristique du boustrophédon inversé. Le boustrophédon est un système d'écriture apparu dans des textes en certaines langues anciennes, qui change de sens d'écriture à chaque ligne sans interruption : de gauche à droite dans une ligne, puis de droite à gauche dans la ligne suivante. Selon lui, si une case dont la bande n'est pas claire s'insère sur le parcours oblique du survol qui passe de l'extrémité droite à gauche, ou si le regard passe à une bande dont la hauteur des cases n'est pas égale, un parcours de lecture à rebours comme le boustrophédon peut apparaître. Il a aussi mentionné des bandes dessinées qui ont une composition rhétorique qui produit le regard centripète par une case centrale. Aussi, Chavanne a analysé le parcours de lecture en citant un nombre d'exemples divers de la composition de la bande dessinée, et a également classifié les détails des mouvements du regard possibles du lecteur. Particulièrement, il a porté l'attention sur la fonction des bandes dans le parcours de lecture, et le phénomène que l'affaiblissement de la distinction de la bande amène une lecture à rebours (p. 209).

1.2.4. Les iconostases et les séquences dynamiques³⁹

Contrairement aux hypothèses consacrées à des compositions des cases qui ont l'histoire séquentielle, Andrei Molotiu a envisagé à la composition des bandes dessinées « exceptionnelles », qui ne concordent pas avec la définition existante de la bande dessinée générale, c'est-à-dire, qui n'ont pas d'iconiques généraux ou d'histoire séquentielle. De plus, à travers son étude, il éclaircit des concepts universels qui couvrent à la bande dessinée générale.

³⁹ MOLOTIU, Andrei. *Abstract Form: Sequential Dynamism and Iconostasis in Abstract Comics and Steve Ditko's The Amazing Spider-Man*. In : SMITH, Matthew J. et DUNCAN, Randy (dirs.). *Critical Approaches to Comics: Theories and Methods*. New York : Routledge, 2012, p. 84 – 100.

D'abord, en citant les exemples de la bande dessinée abstraite, Molotiu a considéré que l'on peut avoir un sentiment de séquentialité entre cases grâce aux traces graphiques de la grille, des coups de stylo rythmiques. Le mouvement visuel et l'énergie visuelle, montrés par les iconiques graphiques internes des cases non seulement dans la bande dessinée abstraite mais aussi dans la bande dessinée générale, guident le regard du lecteur d'une case à une autre case et d'une page à une autre page, et donnent le sentiment du rythme varié et soutenu. Dans ces formes graphiques, le lecteur peut percevoir le déroulement du temps lorsqu'il ne perçoit pas le déroulement d'un récit concret. Par conséquent, leur parcours conventionnel peut changer en un autre parcours alternatif (2009). Il a appelé ce phénomène le « dynamisme séquentiel ».

Il apparaît que son hypothèse a le contexte similaire à celui de Robert Harvey. Harvey mentionne aussi que la composition des cases (*panel composition*) ne suit pas nécessairement « le centre géographique⁴⁰ » de la plupart de l'art graphique, à cause des contraintes sur les éléments graphiques, l'arrangement des bulles ou le besoin de l'angle de prise de vue, etc. (Harvey 1986). C'est dire que les centres du foyer narratif (*centre of narrative focus*) ne sont pas les cases mais les éléments internes des cases qui racontent l'histoire, et le lecteur porte son attention sur eux. Il nomme ce foyer narratif à l'intérieur des cases, « le centre graphique du foyer narratif ». Ces hypothèses sur la composition mettent l'accent sur le mouvement du regard par les contraintes graphiques dans des cases, plutôt que par la composition des cases physiques.

Par ailleurs, Molotiu a évoqué un autre phénomène du regard - l'iconostase. L'iconostase est la perception de la mise en page de la bande dessinée comme une composition unifiée (*the perception of the layout of a comics page as a unified composition*⁴¹). Le lecteur qui rencontre une page pour la première fois, obtient d'abord l'ensemble de la composition en un coup d'œil, puis tourne son regard vers les cases particulières. Ce processus peut s'appliquer non seulement à la bande dessinée abstraite mais aussi aux autres bandes dessinées générales. Peeters Benoît a aussi expliqué ce phénomène en citant la planche de Fred, où un grand chien est séparé en neuf cases. Plusieurs cases dans une page sont identifiées comme un espace homogène et simultané, et cette perception déstabilise d'abord la lecture séquentielle, puis une perception suivante pour le modèle d'ordre séquentiel commence (Benoît 1991).

⁴⁰ HARVEY, Robert, 1979. *The Aesthetics of Comic Strips. Journal of popular Culture*, Vol. XII, Issue 4, p. 640 - 654.

⁴¹ MOLOTIU, *op. cit.*, p. 91.

Dans l'état de l'iconostase, le temps du lecteur et le mouvement de son regard stagnent passagèrement, et la narration se déroule aussi en forme perceptive. Molotiu dit que l'effet esthétique principal de la bande dessinée abstraite reste dans l'harmonie et la réconciliation des deux notions, l'iconostase et le dynamisme séquentiel (Molotiu 2012).

Jusqu'ici, on a exploré une série d'études sur l'ordre ou le parcours de lecture de la bande dessinée. Parmi elles, il existe des opinions opposées. Par exemple, Cohn a montré que les cases vides ou sans bordure peuvent guider le mouvement du regard, mais, en revanche, Molotiu, traitant des bandes dessinées dont la forme des cases et des bandes ne sont pas claires, dit que les éléments graphiques conduisent le mouvement du regard. Mais comme Chavanne l'a souligné, puisque l'ordre de lecture est une notion très obscure et qu'il peut y avoir diverses interprétations, il paraît que les mystères sur le style de lecture et l'interprétation subjective du lecteur ne se résoudra pas parfaitement.

À partir du chapitre suivant, on va analyser, à la base de ces hypothèses, l'ordre de lecture des corpus au XIX^e siècle.

II. L'ordre de lecture de la bande dessinée au XIX^e siècle

On ne pourrait pas évoquer l'origine de la forme de la bande dessinée sans mentionner les histoires en images au XIX^e siècle. Le genre de la bande dessinée annonçait par avance, le préambule de sa naissance par le succès des images narratives au cours du XIX^e siècle. Avant d'être transposées au nouveau médium « bande dessinée⁴² », les histoires en images françaises étaient ses précurseurs qui marquaient en tant qu'une sorte du genre populaire à partir du XIX^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle, à l'âge d'or des médias imprimés sans précédent.

Avant le XX^e siècle, les images dans le journal et l'album préfigurent un nouveau changement. Par exemple, *La Famille Fenouillard* de Christophe se publie en feuilleton, *The Yellow Kid* par Outcault renforce sa narrativité du personnage par l'usage du texte efficace. De tels changements aux niveaux de la forme et du contenu commencent à partir de cette période, mais ces derniers signifient aussi la découverte des nouvelles contraintes de composition de ce genre – telles que la bulle, la narration étroitement liée, et l'échelle de taille du livre (*the speech ballon, the closely linked narrative, and the book-size scale*) – les caractéristiques essentielles⁴³ de la bande dessinée comme l'a dit David Carrier. Avec ces nouvelles contraintes conçues par la commercialisation, les histoires en images dans les magazines et dans l'album à la première moitié du XX^e siècle se sont penchées sur une uniformisation. En retraçant leurs traces, on doit observer de près que l'histoire en images, avant sa transformation vers la bande dessinée, racontait son récit avec les autres contraintes que celles de la bande dessinée contemporaine, et que sans les contraintes de la bande dessinée contemporaine, elle pouvait déployer pleinement son activité sur des pages dans différents buts, avec sa diversité et son expansivité.

⁴² Alors que le mot « *comic strip* » était employé en Angleterre et aux États-Unis au XIX^e siècle, le terme bande dessinée était le mot qui a commencé à être employé dès les années 1950. Mais selon l'article d'Erwann Tancé sur Comixtrip (<https://www.comixtrip.fr/dossiers/la-presque-veritable-histoire-des-mots-bande-dessinee/>), ce terme apparaissait déjà pour la première fois en 1925, dans le magazine *Spectacle* du 1 mai 1925.

⁴³ CARRIER, David. *The Aesthetics of Comics*. Pennsylvania : The Pennsylvania State University Press, 2000, p. 74.

D'après cette motivation, dans cette partie, on va analyser l'ordre de lecture de l'histoire en images française du XIX^e siècle. En se fondant sur l'hypothèse que la modalité de l'ordre de lecture est décidée par la forme et la composition, on va d'abord essayer de catégoriser, en fonction de la composition, divers types d'histoire en images. Sur la base de cette catégorisation, on analysera ensuite les modalités de l'ordre de lecture influées par la structure compositionnelle externe (*ECS*), et aussi celles par les éléments hors de l'*ECS*.

2.1 La composition de la bande dessinée au XIX^e siècle

Les formes de l'histoire en images du XIX^e siècle sont très diversifiées et ont des facteurs différents de ceux de la bande dessinée contemporaine. Elles ont deux traits généraux : premièrement, à la place de la bulle, chaque vignette de l'histoire en images a normalement une légende de texte contenant une description de la situation ou des dialogues, et deuxièmement, la vignette n'est souvent pas encadrée. Selon Chavanne, ce qui détermine le caractère régulier de la bande dessinée, ce ne sont pas les contours des cases mais la forme des zones illustrées et la prégnance des espaces vides (blanc le plus souvent)⁴⁴. Pourtant, le désaccord de la longueur et la hauteur des vignettes légendées causé par l'absence des cadres, donne un sentiment de non-uniformité, en rompant le gestaltisme. Donc, la notion de l'interstice intervignettelle qui lie une vignette à une autre s'affaiblit, mais cette dernière est plutôt considérée comme l'espace vide simple ou la marge dans une page. C'est-à-dire que l'on perçoit plutôt la localité et la juxtaposition des iconiques dans une page, que la relation et la séquentialité entre iconiques. Par conséquent, l'autonomie des vignettes est soulignée, et le caractère solidaire est relativement faible.

Il y a un autre problème sur le texte, qui se place autour de la vignette (en général, au-dessous de la vignette). Dans la bande dessinée contemporaine conduite par les textes dialogués, l'existence du narrateur qui explique les scènes est absente. Mais récitatifs et titres, écrits à côté

⁴⁴ CHAVANNE, *op. cit.*, p. 30.

de l'image, portent la parole du créateur, celle d'un narrateur abstrait ou d'une voix intérieure⁴⁵. Dans la plupart des histoires en images, il existe le narrateur hors des vignettes amené par la légende et il narre souvent avec des phrases au passé simple. Les modalités du texte dans l'histoire en images sont assez proches de la littérature, et cela nous donne une sensation de la mise en abîme dont le sentiment d'union entre image et texte est moins que celui de la bande dessinée.

Ces facteurs sont les caractéristiques formelles des vignettes non encadrées du XIX^e siècle. Ils ne peuvent donc pas se correspondre parfaitement aux « cases » de la bande dessinée contemporaine. Mais, en considérant une vignette sans cadre avec une légende comme une case de bande dessinée, on peut d'abord catégoriser des histoires en images en trois compositions – composition régulière, composition semi-régulière, et composition libre ou non régulière – par une méthode modifiée des classifications de Chavanne et de Benoît.

2.1.1 La composition régulière

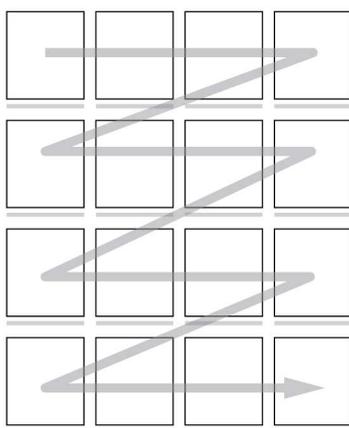
Les vignettes régulières qui sont favorables à l'expression du rythme constant, de la répétition et du contraste, offrent un ordre de lecture en forme Z. Une telle composition stable qui imite la disposition idéale du texte se trouve aussi avant le XIX^e siècle, dans les auques catalanes ou les gravures au sujet religieux et des contes de fées. En général, la composition régulière de l'histoire en images du XIX^e siècle commence à partir de trois différents points : les images populaires, et les planches dans la presse illustrée, et les caricatures inspirées par la chronophotographie au tardif XIX^e siècle.

La figure 7 est une gravure sur bois de l'Imagerie d'Épinal dans les années 1840. *Paul et Virginie* (1788) par Jacques-Henri Bernardin de Saint Pierre est l'un des sujets fréquemment représentés par des images populaires en Europe. L'imagerie d'Épinal, ou la maison Pellerin

⁴⁵ KRAJEWSKI, Pascal, 2016. La quadrature de la bande dessinée. *Appareil* [en ligne], No. 17. [mis en ligne le 04 septembre 2017]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/appareil/2328>. [consulté le 25 mai 2019.]



Figure 7. Pellerin, *Histoire de Paul et Virginie*, 440. Vers 1840. Les collections du Musée de l'Image, Épinal, Disponible sur : <https://webmuseo.com/ws/musee-de-l-image/app/collection/record/2616>.



était la plus grande fabrique des images populaires en France au XIX^e siècle. Le rôle de l'imagerie n'est pas de donner une interprétation nouvelle de l'image, mais bien une interprétation populaire et traditionnelle à la portée du grand public⁴⁶. Les œuvres produites par l'imagerie pendant le XIX^e siècle sont donc peu caricaturées, mais coloriées, en

formes régulières et stables en maintenant leur style traditionnel. Les progrès de l'imprimerie permettent la grande diffusion du livre illustré, les histoires racontées en deux, quatre, neuf, seize panneaux et plus⁴⁷. Comme l'image de la figure 7, beaucoup de gravures d'Épinal ont une composition régulière, qui contient un nombre précis de cases rectangulaires ou carrées avec des légendes, à 2X2, 4X4, 5X5, etc.

Le deuxième est la planche des vignettes sans cadre dans la presse illustrée. Au début, les premiers journaux illustrés français tels que *Le Charivari* et *L'Illustration* inspirés par les premiers journaux de l'Angleterre, n'inséraient que dans leurs pages des vignettes qui ont caractère juxtaposé ou complémentaire du texte, puis ils commencent à avoir les premières images séquentielles. D'abord, *Le Charivari* a publié *Histoire de Mr. Jabot* le 27 février 1839, et *La Journée de célibataire*, une série de caricatures de pleines pages par Daumier du 14 avril 1839 au 15 septembre 1839. Mais la première était une contrefaçon de l'œuvre töpfferienne, et la dernière n'avait pas une vraie composition de l'image séquentielle. Enfin, Cham, qui avait déjà publié quelques albums de récits graphiques, a feuilleté *Voyage de Paris en Amérique* au *Charivari* du 1 décembre 1844 au 9 janvier 1845. Mais, cette œuvre n'avait ni des cases encadrées ni une composition régulière. Comme Chavanne a dit que les compositions régulières ne sont pas nécessairement les plus anciennes attestées dans la bande dessinée⁴⁸, les premières

⁴⁶ LEFRANC, Robert, MONNERAT, Claude et PERRIAULT, Jacques. *L'enfant et l'image : 1879-1979*, Paris : Centre national de documentation pédagogique, 1979, p. 15.

⁴⁷ BLANCHARD, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁸ CHAVANNE, *op. cit.*, p.57.

œuvres francophones par les précurseurs comme Töpffer et Cham n’avaient pas la composition régulière. Au contraire, Cham présentait plus tard les caricatures en forme de grilles sans cadre dans *Le Journal pour rire* qui est fondé en 1848. La propre forme de grille de ce journal est succédée au *Journal amusant* (1856 – 1933) et *Le Petit journal pour rire* (1856 – 1904), qui remplacent en 1856 *Le Journal pour rire* (1848 – 1855). La composition régulière apparaît dans de nombreuses presses illustrées subséquentes telles que *L’Univers illustre* (1858 – 1900), *L’éclair* (1888 – 1926), etc.

Dans *Le Journal amusant*, les dessinateurs comme Stop, Nadar, Bertall et Marcelin montraient diverses compositions régulières en 2X2, 2X3, 4X4, 4X3, etc. Il existait des compositions préférées par chaque dessinateur. De plus, comme la figure 8, la plupart des dessinateurs dans ce journal choisissaient des vignettes sans cadre. Lorsque Randon préférait des

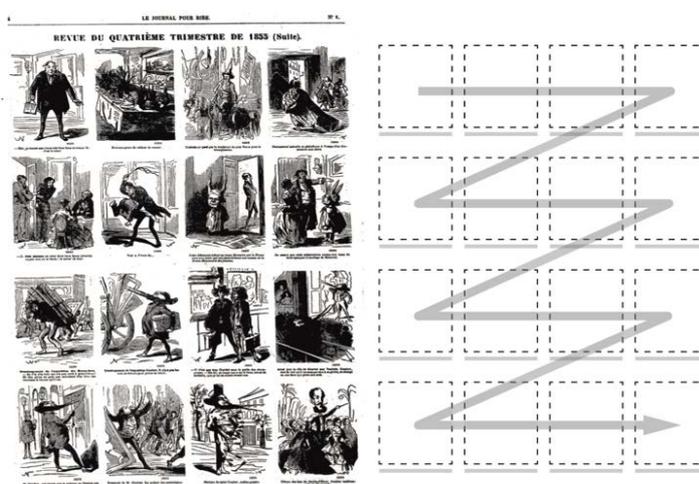


Figure 8. Nadar, « Revue du quatrième trimestre de 1855 », *Le Journal amusant*, 05/01/1856.

compositions de grandes vignettes en 2X2 ou en 2X3, celui qui appliquait souvent de petites vignettes en 4X4 ou plus, c’était Nadar. Par contre, pour coexister avec des articles dans la page, les images séquentielles forment parfois une seule bande horizontale, ou verticale (colonne). Nadar publia dans la *Revue comique* de 1848 à 1849 certains récits graphiques en feuilleton comme *Les Aventures illustrées (sinon illustres) du Prince pour rire*, *Les Aventures divertissantes et non politiques de maître Lapp et de son apprenti Pippis*, et Nadar y essaya une autre forme de dessin qui s’harmonisait avec du texte dans la page. Parmi ces œuvres, la première avait une composition régulière unique dans laquelle une colonne entre deux dans une page est remplie de deux vignettes verticalement alignées. Ce type de composition peut comparer la *Géométrie pittoresque* (02/11/1844, 16/11/1844) par MM. Letuaire et Cham à *L’Illustration*, qui se constitue de trois colonnes verticales.

Par ailleurs, la composition régulière des vignettes sans cadres apparaît aussi dans l’album. Contrairement à la presse illustrée, l’album original était une œuvre individuelle pour lequel les auteurs pouvaient considérer une mise en page plus libre. Mais certains respectaient

des compositions simples et régulières comme *Coque et Grue* (1862) par Jules Baric, qui ont la 2X2 composition. Également, pour la republication des images de journal, l'album à la française pouvait respecter naturellement sa composition. Par exemple, *Parodie des misérables de Victor Hugo* par Baric (1862) du *Journal Amusant*, et la série d'Albums comiques à *Un Franc* par Cham du *Charivari*.

Cependant, comme susmentionné, on peut remarquer que les silhouettes de délimitation des vignettes ne sont pas rectilignes à cause de l'absence de contours, et ce problème que les espaces intervignettaux sont considérés non pas comme les gouttières mais comme la marge, suscite un sentiment d'indépendance de chaque vignette. Cela risque d'empêcher donc la séquentialité du contenu.

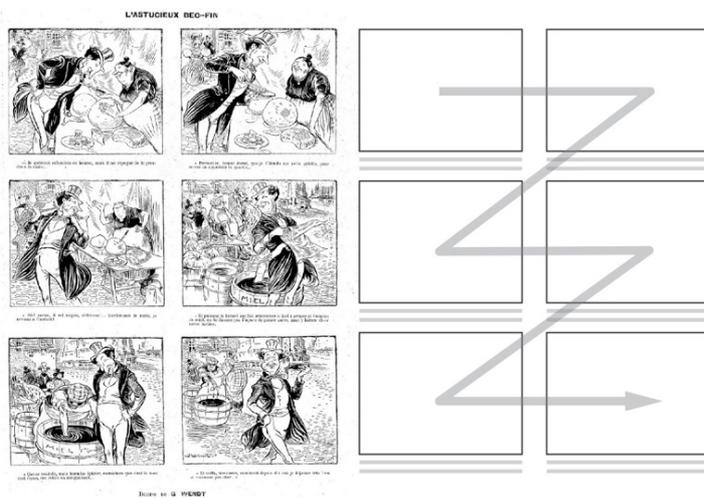


Figure 9. G. Wendt, « L'astucieux Bec-fin », *Le Journal pour tous*, 24/11/1897.

En effet, il faut considérer que la vraie composition régulière dans l'œuvre des images séquentielles apparaissait après le développement de la photographie. Apparue dans la même période que les premiers prototypes de bande dessinée, et popularisée au XIX^e siècle, la photographie influait en termes de forme et de contenu sur l'histoire en images qui va se développer vers la

forme de bande dessinée moderne. Tandis que l'image d'Épinal est fondée sur des cases rectangulaires, la forme muybridgienne qui était à la mode à la fin du XIX^e siècle dont les cases sont carrées ou plus larges, est énormément influencée par la composition de la photographie dans la presse. En 1878, *Le galop du cheval (The Horse in Motion)*, chronophotographie d'Eadweard Muybridge a été publiée pour la première fois dans *La Nature*. Le décalage entre la séquence des mouvements dans la chronophotographie était court, répétitif et régulier. Cette technique sera d'une très grande utilité pour les dessinateurs, attachés à synthétiser les mouvements de leurs personnages à travers des postures éloquentes⁴⁹. Il était donc naturel qu'apparaissent à cette période, les caricatures qui étudiaient le continuum des mouvements.

⁴⁹ GROENSTEEN, Thierry, 2014. Photographie, *Neuviemeart 2.0* [en ligne]. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article703>. [consulté le 24 mai 2019].

Le gaufrier qui décrit les mouvements séquentiels est très convenable pour le court récit humoristique. Les compositions publiées dans *Harper's New Monthly* par Arthur Burdett Frost, qui appliqua cette nouvelle technique pour la première fois, montrent une régularité. Les dessinateurs français commençaient aussi à introduire cette composition à cases carrées et encadrées. Par ailleurs, l'histoire de six cases de Frost en décembre 1879 n'a pas de gouttière, et une telle composition sans espaces intericoniques se trouve aussi dans d'autres œuvres françaises, comme les « histoire sans parole » par E. Le Mouël de *Mon Journal*.

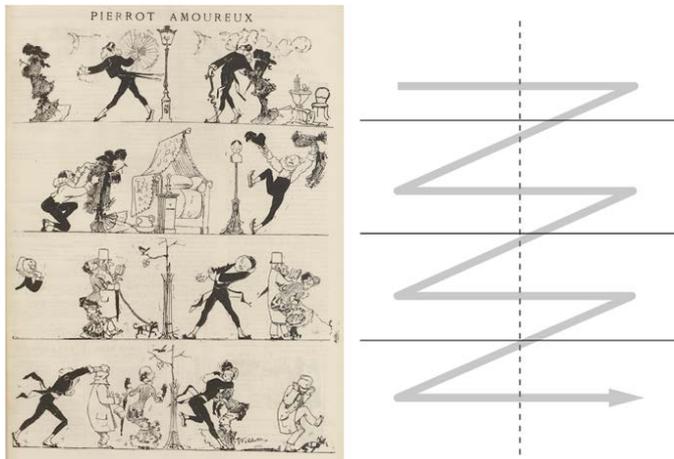


Figure 10. Willette, « Pierrot amoureux », *Le Chat noir*, 08/04/1882.

Le dessin « *slapstick* » du séquençage des mouvements était aussi souvent représenté par des vignettes régulières sans cadres, et sans légendes. Parfois, elle est composée seulement de bandes horizontales, sans découpage vertical. La série de caricatures *Pierrot* de Willette dans *Le Chat noir* (Fig. 10) et chez Loudrey dans *Le Journal pour*

tous, *Le tailleur du petit duc* par Roedel dans *Le Rire* du 5 janvier 1895, ou celles d'André Hellé dans *Le Petit journal illustré de la jeunesse* au début du XX^e siècle, sont des exemples. La figure 9 semble n'avoir que les contours horizontaux, mais si on observe attentivement, on peut découvrir que les lignes horizontales sont une expression du sol, et les objets se mettant au milieu des bandes fonctionnent comme des cloisons pour diviser deux scènes liées l'une à l'autre dans une même bande. Donc, strictement parlant, on peut dire que cette composition régulière est composée des huit scènes.

2.1.2 La composition semi-régulière

Selon Chavanne, la composition semi-régulière est la structure des multi degrés dans laquelle la fragmentation et la fusion influencent. Ce type existait à partir des premières images narratives. Mais les vraies idées de la composition semi-régulière apparaissent à la fin du XIX^e

siècle. Avant cela, elle montre des dispositions organiques d'après la superficie des vignettes plutôt que le concept de la division et de la combinaison des vignettes. Ainsi, en modifiant les idées de Chavanne, on considère comme des compositions semi-régulières, les œuvres dans lesquelles la taille des vignettes est différente, mais les vignettes maintiennent des bandes horizontales ou verticales régulières, ou, la longueur ou la hauteur de plus de deux vignettes est pareille. Donc, premièrement, on peut avant tout classer « la littérature en estampes » de Rodolphe Töpffer dans cette catégorie.

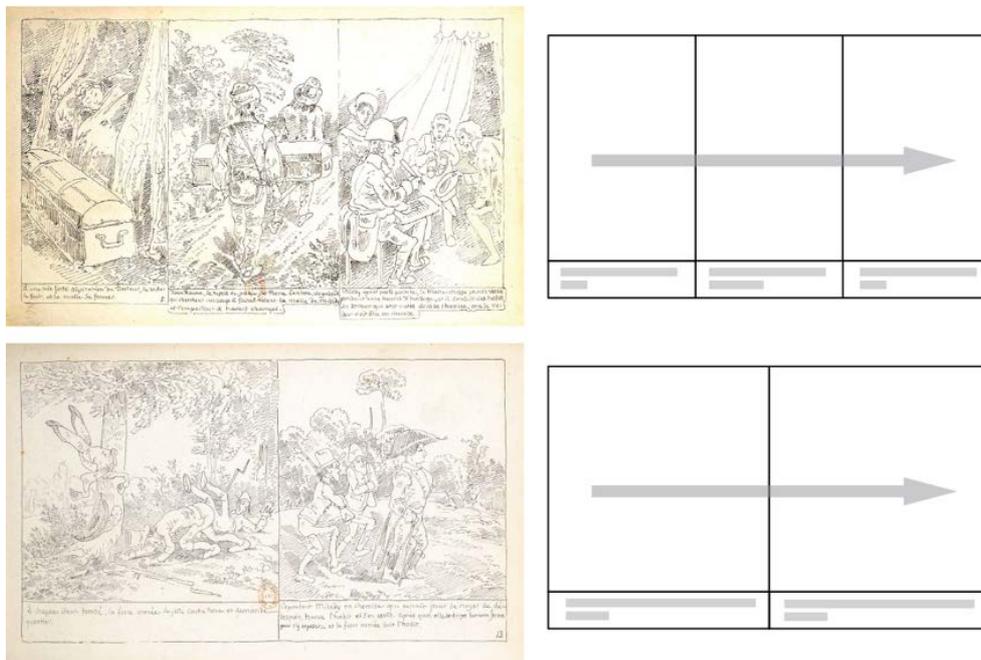


Figure 11. Rodolphe Töpffer, *Le Docteur Festus*, pl. 5 et 13. Paris : Cherbuliez, 1840.

« Vous avez créé le genre et vous n'avez pas encore vu le dernier de vos imitateurs. »
 - Jacques-Julien Dubochet à Rodolphe Töpffer, dans une lettre datée du 1er juillet 1845.

Si Rodolphe Töpffer n'était que l'auteur des sept récits en images que sont *M. Jabot*, *M. Crépin*, *M. Vieux Bois*, *M. Pencil*, *Le Docteur Festus*, *Histoire d'Albert* et *M. Cryptogame*, la dette de la bande dessinée à son égard serait déjà considérable⁵⁰. Dans toutes ses œuvres, Töpffer essaya beaucoup d'études sur la composition : la taille des vignettes, leurs variations,

⁵⁰ GROENSTEEN, Thierry. *M. Töpffer invente la bande dessinée*. Paris : Les impressions nouvelles, 2014, p. 4.

et la solidarité avec des légendes, etc⁵¹. La littérature en estampes, son invention, se compose d'une bande des vignettes légendées, qui ne peut pas moduler la hauteur mais qui peut se diviser librement en vignettes en modulant la longueur. Cette composition convient à l'album au format à l'italienne qui est oblong, et le genre inventé par Töpffer tendra, à partir des années 1850, à se diluer, presque irrésistiblement, dans l'immense variété des solutions graphiques disponibles⁵².

Les vignettes et les légendes de Töpffer ont des cadres. En profitant de ce trait formel, Töpffer essayait de moduler la superficie limitée des cases et des légendes. Si une case dans la composition s'élargit, les autres cases deviennent petites. Il pouvait aussi profiter des zones des légendes liées comme des cases : lorsque la case de l'image peut être extrêmement étroite ou large, la case de la légende peut aussi être baissée ou haussée en changeant la hauteur. Contrairement à la bulle qui est insérée dans la vignette, la quantité des textes dans les œuvres töpfferiennes était souvent un facteur pour déterminer les hauteurs des vignettes et des vignettes de légende. Cette tentative « style d'harmonica » se trouve dans les pages 24, 25 d'*Histoire d'Albert* (1845), et dans la page 9 d'*Essai de physiognomie* (1845).

La composition semi-régulière de Töpffer est respectée par plusieurs auteurs. De nombreux albums à l'italienne suivaient la forme töpfferienne, y compris ceux de *Collection des Jabots* de la Maison Aubert : à partir de *Monsieur Lajaunisse* (1839), *Monsieur Lamélasse* (1839), premier ouvrage de Cham et *Un génie incompris* (1841) par Cham, *Histoire de Mr. de Vertpré et de sa ménagère aussi* (1840) de Forest, *Les travaux d'Hercule* (1847) par Doré, etc.

Dans la presse illustrée, cette composition variait selon la mise en page. Gédeon a proposé une variation semi-régulière dans laquelle se disposent les vignettes sans cadre mais avec une ligne entre vignettes, dans *Ma première jeunesse* (1866) à *La Lune* et *Les Amours du fusilier Midou* (1868) à *L'Éclipse*. La forme de Gédeon n'a pas non plus de lignes entre l'iconique et le texte, comme d'autres vignettes générales de presse illustrée. Avant Gédeon, Stop a ajouté des bandes multiples à la composition töpfferienne, dans son œuvre *Aventures sentimentales et dramatiques de Mr. Verdreau* (1850) publiée à *L'Illustration*. En effet, ces

⁵¹ En effet, Chavanne a classé la composition de la littérature en estampes en tant que composition rhétorique (2009, p. 57). Mais, dans cette étude, puisqu'il existait des compositions plus libres que les œuvres töpfferiennes au XIX^e siècle, et puisqu'on va porter attention à la forme physique plus qu'au contenu pour la catégorisation, on la catégorise donc en composition semi-régulière.

⁵² SMOLDEREN, Thierry, 2007. Trois formes de pages. *Neuvième Art*, No. 13, p.20 - 31.

types de forme avaient déjà été essayés dans les œuvres étrangères comme *Mr. Crindle's Rapid Career upon Town* (1847) de l'écrivain Albert Smith et du dessinateur H.G. Hine dans la revue *The Man in the Moon*.

Deuxièmement, il y a un autre style de composition semi-régulière, qui se compose des bandes ou colonnes régulières de vignettes sans cadre avec légendes. C'est une structure qui est conforme à la page de la presse dont la longueur est plus longue que la hauteur, et à l'album à la française, et qui montre des variations de la hauteur et de la largeur des vignettes respectant

leurs bandes verticales ou horizontales. Les auteurs pouvaient faire de grandes vignettes et de petites vignettes coexister dans une page, en maintenant la grille virtuelle comme *Voyage de Paris en Amérique* (1844-45), *Nouveaux voyages et Nouvelles impressions lithographiques* (1846) par Cham. Comme la figure 12, la mise en page de l'album à la française de Télory maintient ses bandes horizontales en variant les tailles de



Figure 12. *Le Mirliton merveilleux* : conte bleu, pl. 4, raconté par Jules Rostaing, illustré par Télory. Paris : Maison Martinet, 1862.

leurs vignettes. Mais également, cette stratégie de la mise en page est aussi employée à l'album à l'italienne : *Impressions de voyages de Monsieur Boniface* de Cham (1844), *Histoire Sainte Russie et Des agréments d'un voyage d'agrément* par Doré (1851), *Aventures et désappointements de Mr. de la Lapinière* (1851) par Victor Adam, etc.

Dans la presse illustrée, la composition semi-régulière était aussi employée avec des vignettes sans cadre. Comme *l*, la composition semi-régulière est utilisée très souvent dans la plupart des journaux illustrés en tant qu'une variation de la composition régulière.

Cette composition, qui montre dès le début des vignettes longues dont la hauteur couvre l'ensemble des bandes, ou dont la largeur est la même que l'ensemble de deux ou trois vignettes adjacentes, correspondent aux modalités de la fragmentation et de la fusion. La diversité de la taille des vignettes implique des significations rhétoriques, souligne la physiquité des sujets comme une personne debout, des objets étendus, ou le grand ou long arrière-plan. Par exemple, on peut voir une vignette verticale longue dans la figure 13, la deuxième planche de *Des-*

agrément d'un voyage d'agrément (1851) par Doré. Le paysage des vallées sont représentées par une longue vignette verticale. De telles expressions physiques mettent l'accent sur une partie du récit en survenant brusquement entre la grille régulière de vignettes.

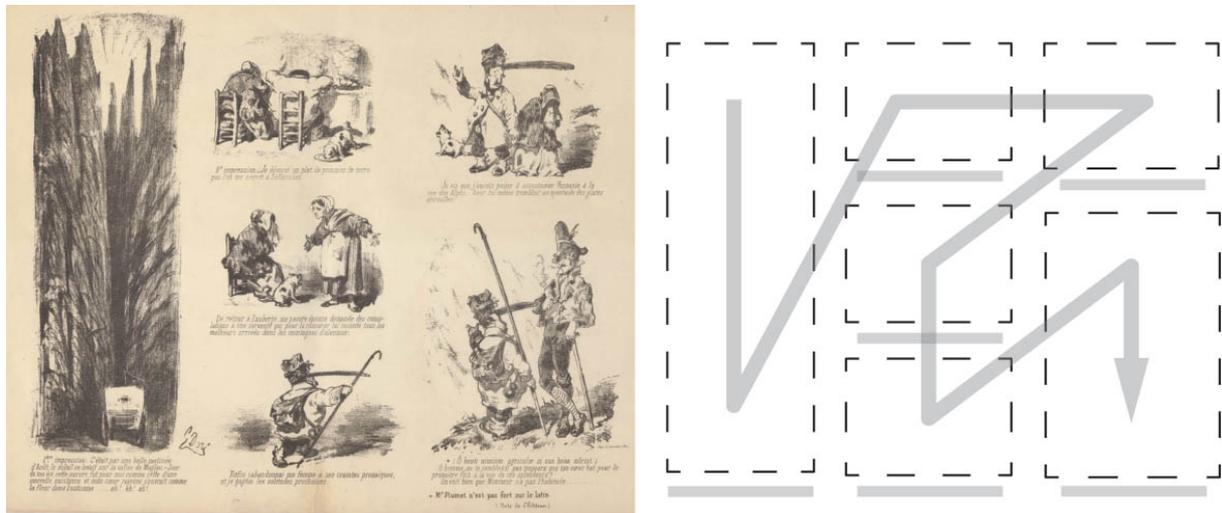


Figure 13. Gustave Doré, *Des agréments d'un voyage d'agrément*, pl. 2. Paris : Féchoz et Letouzey, 1851.

Troisièmement, depuis la formation de la composition régulière grâce à la photographie, la signification des vignettes prenait de l'importance, et est née la composition qui se constitue de la fragmentation et la fusion au sens plus strict. Ce phénomène qui apparaît dans la presse illustrée humoristique à la fin du XIX^e siècle est le résultat des essais par les auteurs, et particulièrement, on peut le voir le plus directement dans les planches de Christophe publié au *Petit Français illustré*. Il a appliqué d'abord des compositions semi-régulières ayant des cases échelonnées, dans *La vengeance de M. Jules*, *Tel s'en va chercher de la laine qui s'en retourne tondu*, publiés dans *Mon Journal* en 1887-1888. En publiant la série de *La famille Fenouillard* dans *Le Petit journal illustré* en 1889, il change son style de mise en page à la composition régulière stricte de six cases. Au cours de la publication dans ce journal, ses planches montrent un changement de forme dans la composition semi-régulière « arrangée », dans laquelle apparaît la notion de la fragmentation et de la fusion (Fig. 14, page suivante).

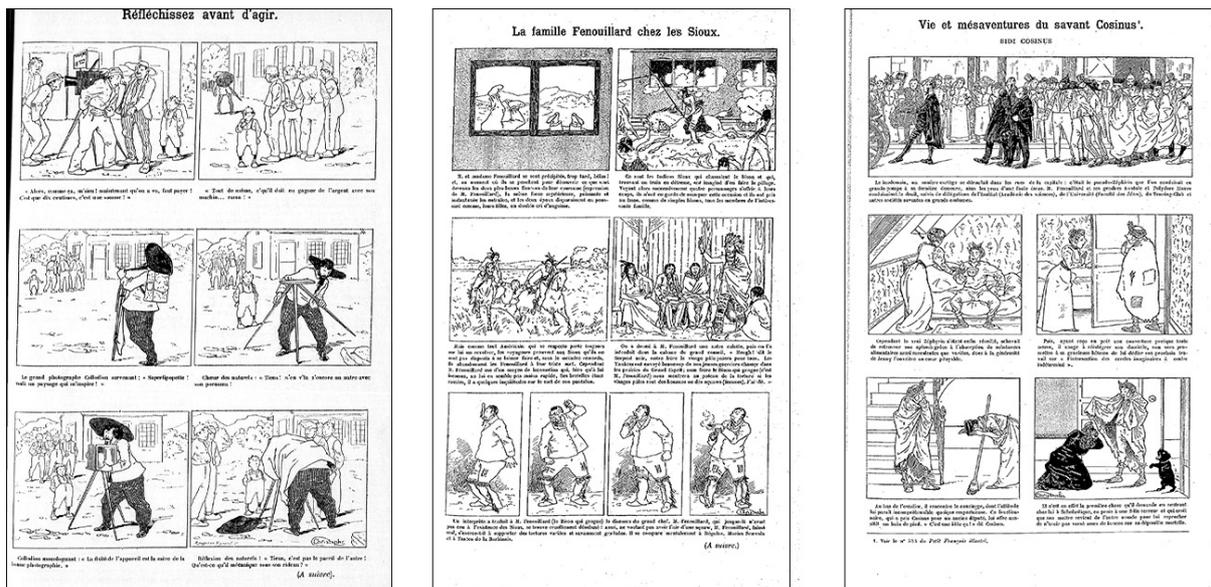


Figure 14. Planches de La famille Fenouillard par Christophe dans Le Petit journal illustré, 08/08/1891 (gauche, régulier), 13/06/1893 (centre, fragmentation), 17/06/1899 (droite, fusion).

Dans *Le Petit journal illustré*, il maintient normalement sa forme standard 2X3 jusqu'à l'année 1889, mais après il essaie de plus en plus la fragmentation et la fusion des cases à travers ses feuilletons en images.

Par ailleurs, les cases semi-régulières fonctionnaient différemment des vignettes non encadrées semi-régulières en termes de contenu. Si la composition semi-régulière de vignettes sans cadre pouvait représenter physiquement la taille du sujet par la longueur ou la hauteur de vignette, et aussi souligner la vignette par sa taille, la composition semi-régulière de cases encadrées produisait une vue plus objective et neutre qui est proche de la mise au point de la camera, par l'encadrement des sujets.

2.1.3 La composition non régulière (libre)

La composition non régulière représente la grande liberté de l'histoire en images au XIX^e siècle. La composition non régulière définit une mise en page qui ne maintient pas la grille ou qui maintient une partie de la grille comme la composition semi-régulière, mais n'a pas le

concept de la fragmentation et de la fusion, et surtout, qui provoque une confusion sur l'ordre de lecture : compositions aux vignettes dont les bandes et les colonnes ne sont pas régulières comme les planches par R. de La Nézière au *Rire* (Fig.15), celles de vignettes en différentes formes ou ayant des lignes courbes qu'on peut voir dans les planches du *Chronicle Amusant*, ou celles qui ont des légendes dont la position n'est pas régulière (*Sur le Boul' Mich' d'A. Hadrien* au *Journal pour tous* (03/02/1897), *Mon cher directeur* par J. Dépaquit au *Rire* (30/03/1895)), etc.

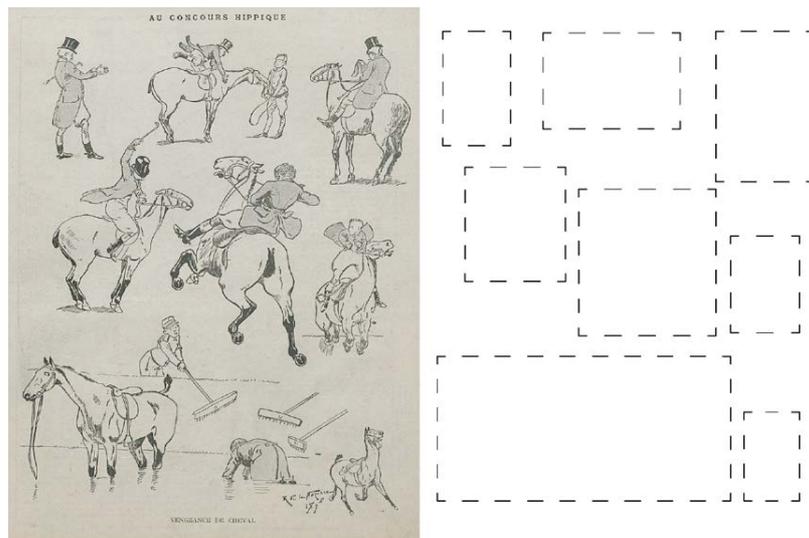


Figure 15. Raymond de la Nézière, « Au concours hippique : Vengeance du cheval », *Le Rire*, No.21, 30/03/1895, p. 7.

En particulier, les vignettes qui ne sont pas encadrées dans la composition non régulière peuvent diversifier leurs tailles en se disposant librement sans considérer les colonnes et les bandes, par contre, les vignettes encadrées montrent une mise en page rhétorique avec les règles de la disposition de la bande dessinée moderne comme « superposition », ou « case dans la case » pour disposer des vignettes non pas rectangulaires mais rondes ou polygonales, ou économiser l'espace de page. En outre, si la composition non régulière s'insère dans l'album, elle se mélange souvent avec des planches dans les œuvres de la composition semi-régulière, comme la quatrième planche de *Comment on étudie la médecine à Paris* (1851) par Lefils.

Également, quelques types de compositions non régulières pouvaient être standardisés comme la forme de la coupe d'appartement, et la forme « centripète » qui a une grande vignette soulignée au centre, comme l'exemple archaïsant du dessinateur américain Frank Bellew que Smolderen a cité dans son article⁵³, et les planches rhétoriques de *La Chronique amusante* comme la figure 16. Aussi, Albert Robida de

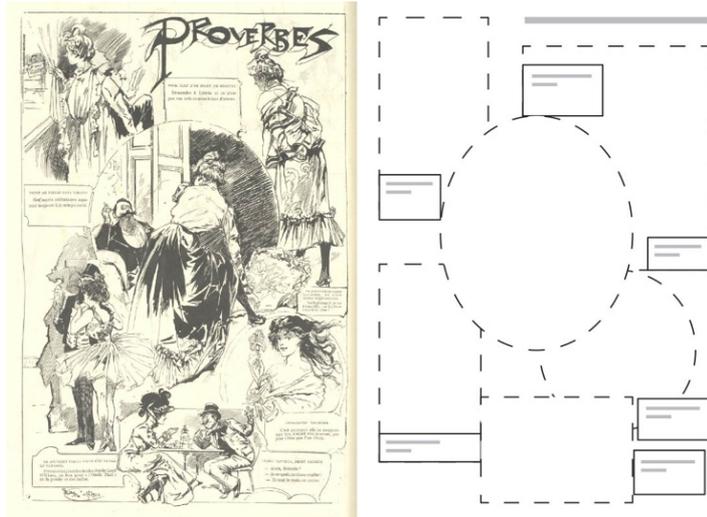


Figure 16. G. Conrad, « Proverbes », *La Chronique amusante*, 19/10/1899.

La Caricature applique souvent ce type de composition.

De plus, si le contenu séquentiel des images causait d'abord la composition régulière, c'est-à-dire l'alignement des vignettes, la composition non régulière était causée par plusieurs intentions telles que les buts décoratif ou émotionnel sur la mise en page, et rhétorique physique pour le champ extérieur de l'histoire de l'iconique évoqué par la séparation ou la division des vignettes. Néanmoins, cette composition pouvait provoquer une confusion chez le lecteur, et certaines planches étaient au contraire proches des images dans lesquelles l'ordre de lecture n'est pas nécessaire pour la compréhension de l'histoire. Ce type de composition est donc publié en tant que seule planche dans la presse illustrée plus que dans l'album ou l'œuvre en feuilleton – par exemple, la série de simples planches au sujet de la saison par Jack Abeillé dans *Le Journal pour tous*, – et il était parfois guidées par la numérotation pour le lecteur qui peut confondre l'ordre de lecture.

Par ailleurs, ce type de composition était déjà diversement employé avant 1850 dans la presse illustrée britannique comme *Punch or The London Charivari*, *The Graphic*. Smolderen a appelé ces formes, le style « rococo », la « marqueterie », ou la forme du « storyboard »⁵⁴. Les œuvres britanniques pouvaient aussi être insérées dans les presses illustrées françaises, et

⁵³ SMOLDEREN, Thierry. Trois formes de pages. *art. cit.*

⁵⁴ GROENSTEEN, Thierry. Photographie. *art. cit.*

les dessinateurs français qui s'occupaient aussi des planches décoratives dans *La Caricature* ou *La Vie parisienne* préféraient la composition non régulière.

Certaines compositions de la fin du XIX^e siècle au XX^e siècle semblent être dans le cadre du mouvement d'Art nouveau : ce type d'organisation rappelle aussi une certaine tradition de l'estampe et en particulier des ballades illustrées de l'époque baroque⁵⁵. On peut également rencontrer des planches archaïques dans les journaux illustrés y compris des almanachs illustrés. Ce style de forme libre et décoratif succéda aux magazines pour les enfants au début du XX^e siècle comme *La Semaine de Suzette*, et *Le Jeudi de la jeunesse*.

2.2 L'ordre de lecture par l'ECS des compositions

Sauf la composition non régulière, qui a une grande liberté sur la mise en page, les deux autres deux compositions – régulière et semi-régulière – ne semblent pas vraiment loin de la composition de la bande dessinée contemporaine. Mais, le guide du parcours de lecture par l'auteur et la réception du lecteur, montraient-ils les mêmes modalités ? D'abord, comme dit auparavant, la lecture des vignettes sans cadre peut donner une confusion au lecteur. L'espace où se déroule le récit de la bande dessinée, c'est la vignette, mais le cadre joue aussi une fonction importante. Bien sûr, elle (vignette) attire assez l'œil pour que, même non encadrée, le lecteur s'y arrête au moins un instant⁵⁶. Mais, c'est le cadre qui joue plus le rôle du guide des mouvements oculaires du lecteur en proposant les vignettes suivantes à regarder, par la division claire des bandes et des colonnes. C'est pourquoi Neil Cohn a indiqué que la structure compositionnelle externe (ECS), autrement dit, les gouttières formées par les cadres qui s'occupent parfois du « hors champ » physique, influe sur l'ordre de lecture. Les vignettes sans cadre, provoquent quel trouble à la lecture ? Ou, entraînent-elles d'autres règles ? D'abord, on va analyser les modalités de lecture par l'ECS de l'histoire en images selon les compositions précédemment catégorisées, puis les propres éléments de l'histoire en images dans la composition libre qui guident le parcours de lecture hors de l'ECS.

⁵⁵ SMOLDEREN, Thierry. Trois formes de pages. *art. cit.*

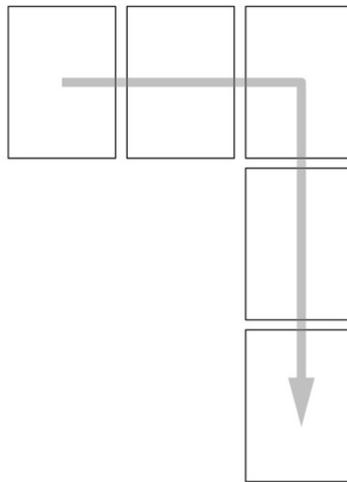
⁵⁶ GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses universitaires de France, 1999, p. 65.

2.2.1. Les modalités du *Z-path*

Fondamentalement, le parcours de lecture traditionnel sur le livre du texte détermine l'alignement des vignettes et leur ordre de lecture dans l'histoire en images de l'album et de la presse illustrée au XIX^e siècle, de gauche à droite, et d'une bande à une bande suivante. On peut savoir que, au XIX^e siècle, est déjà généralisée la lecture du *Z-path* et si une œuvre a la composition régulière, c'est évident. Mais l'inconvénient est que, si on lit une œuvre qui a des légendes, l'on s'attend au *Z-path* « double » : il faut regarder d'abord la vignette puis baisser nos yeux pour lire le texte de sa légende. Nos yeux répéteront donc régulièrement des mouvements locaux en forme Z dans un ensemble d'une vignette et d'une légende dans les compositions régulières ou semi-régulières. De plus, le lecteur risque de retourner à l'image après une lecture du texte de la légende. Cette fatigue de la double lecture est simplifiée plus tard par l'insertion des textes et des bulles dans les vignettes grâce à l'apparition des œuvres modernes comme *The Yellow Kid*.



Figure 17. A. Schlaich, « Recette infallible pour apprendre à patiner avec une canne à pêche, un chien et un os de poulet ». *Le Rire*, 09/02/1895.



Par ailleurs, on peut vérifier différentes modalités de l'ordre de lecture qu'offrent les *strips* disposés en formes particulières. Si un *strip* d'une composition régulière s'insérait sur une page avec des articles du journal, il pouvait être aligné en forme polygonale ou courbée qui change le parcours de l'œil. Ces formes de lecture se trouvent dans la presse illustrée telles que *Le Journal pour tous* et

Le Rire, et en effet, de telles œuvres étaient importées des presses illustrées internationales comme *Puck*, *Judge*, *Lustige Blätter*. Leurs formes étaient republiées en l'état, mais parfois modifiées.

Regardons la figure 17, la troisième page du *Rire* du 9 février 1895. Deux œuvres sont mises dans une page : une caricature d'une vignette d'A. Gumery, et les cinq cases d'A.

Schlaich qui décrivent une situation comique lors de la canne à pêche. Pour utiliser efficacement la page de journal, le *strip* de Schlaich devait être courbé. Le parcours de l'œil du lecteur changeait donc en forme de L tourné.

Dans un autre exemple similaire, Pascal Lefèvre a présenté *Une Couvée extraordinaire*, *strip* en cinq cases en forme de L qui a été publié dans *L'Illustration européenne* (20/05/1900, p. 316), et *Le Patriote illustré* (20/05/1900, p. 236) au tournant du XX^e siècle⁵⁷. Lefèvre explique, dans cette composition, qu'on passe à partir d'une organisation verticale à une lecture horizontale (*We go from a vertical organisation to a horizontal reading, although on the whole such hybrids were unusual*⁵⁸).

Ensuite, La septième page du *Journal pour tous* publiée le 27 juillet en 1899 (Fig. 18) offre aussi une lecture particulière. La caricature en huit cases par le dessinateur américain F. M. Howard est arrangée en forme de T. Ayant une grille régulière, elle n'est pas vraiment hors des règles du *Z-path*, mais les mouvements de

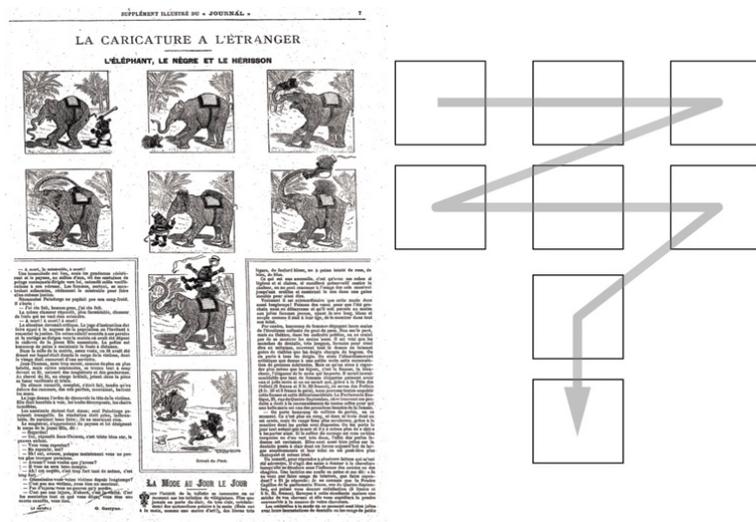


Figure 18. F. M. Howarth, « L'Éléphant, le nègre, et le hérisson », *Le Journal pour tous*, 27/07/1899.

l'œil qui commencent à partir d'une lecture horizontale, changent soudain pour une lecture verticale. Ces exemples ne sont pas familiers dans le monde de la bande dessinée contemporaine.

En effet, le *strip* de Howard dans le journal français est le même que ce qui était publié dans le magazine illustré américain *Puck*. Ce magazine disposait fréquemment des *strips* en formes exceptionnelles pour les publier avec d'autres textes dans une page.

⁵⁷ LEFÈVRE, Pascal, 2009. *The Conquest of Space: Evolution of Panel Arrangements and Page Layouts in Early Comics Published in Belgium (1880—1929)*. *European Comic Art*, No. 2, août 2009, p. 227-252.

⁵⁸ *ibid.*

Par ailleurs, un cas similaire se déroule dans la cinquième page du *Progrès illustré Supplément littéraire* du 11 février en 1900. *Une bonne pipe*, œuvre de six cases par René Obled était publié en forme de T renversé, avec d'autres caricatures.

Ensuite, il y a des exceptions dans la composition régulière qui se lit préférentiellement de haut en bas. Ce phénomène semble influé par la composition de pages en deux ou trois colonnes du journal, mais il a tendance à disparaître au XX^e siècle. J. Dépaquit a souvent montrés les exemples. Ses planches publiées dans *Le Rire*, incitent à une lecture verticale en divisant une page en deux colonnes par une ligne de division. Mais parfois, il y a des exemples sans ligne, comme la figure 19. Cette dernière est le coin de la caricature étrangère du *Rire*, issu de *Lustige Blätter*, un hebdomadaire illustré berlinois. Il s'agit d'une composition régulière des vignettes sans cadre, et on peut reconnaître le cours du temps selon le changement des arrière-plans et de l'apparence des militaires. En particulier, le parcours de lecture n'est pas de gauche à droite mais de haut en bas. Cependant, les lecteurs ne peuvent avoir aucune évidence dans l'ECS sur cet ordre de lecture exceptionnel.

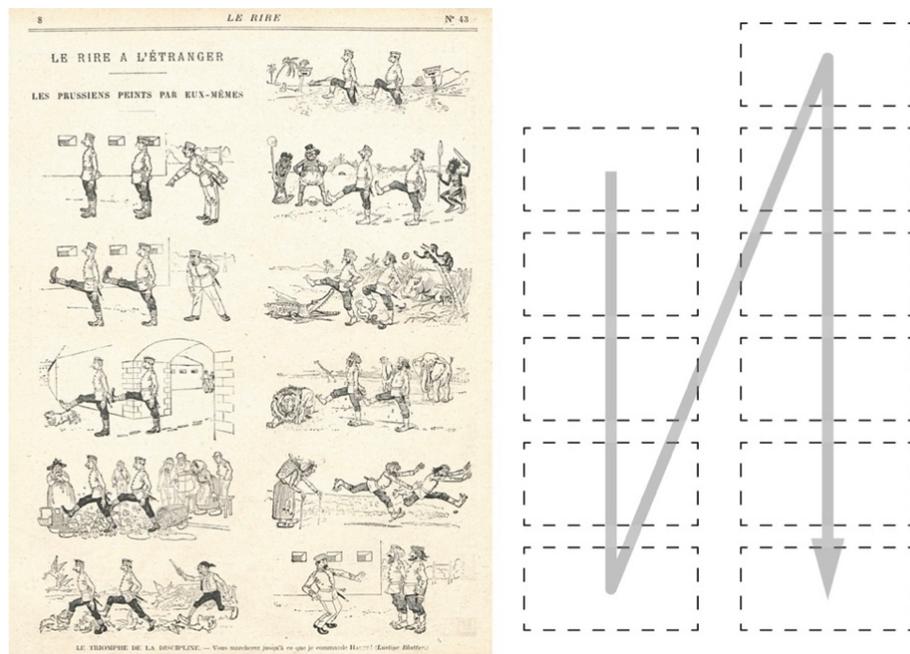


Figure 19. « Les prussiens peints par eux-mêmes », *Le Rire*, 31/08/1895.

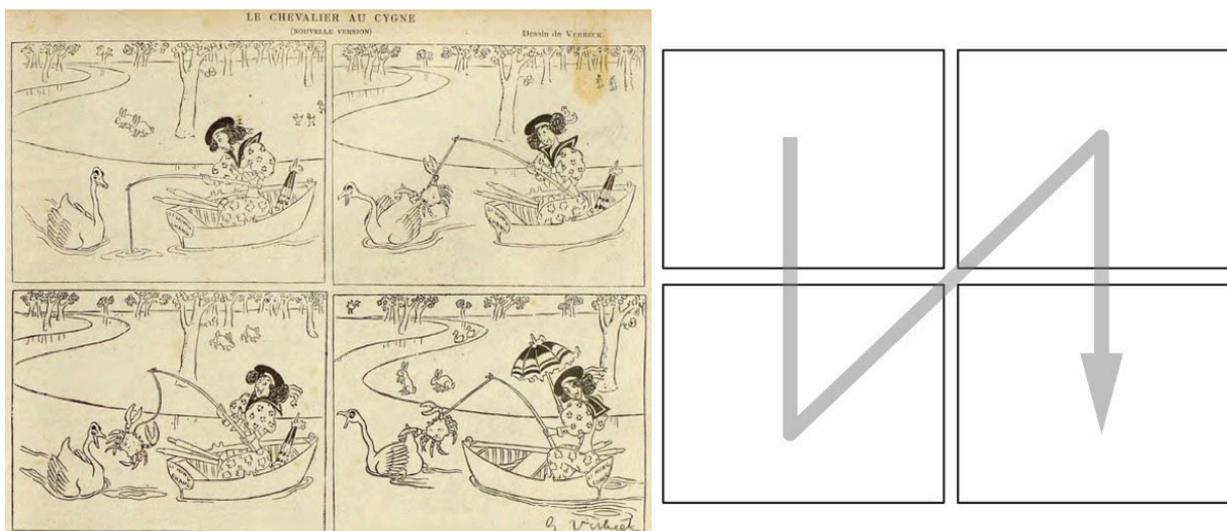


Figure 20. Gustave Verbeek (Verveck), « Le chevalier du cygne », *Le Rire*, 16/11/1895.

Au milieu de ces confusions, il y a une autre image intéressante. Regardons la figure 20, la caricature en quatre cases par Gustave Verbeek⁵⁹ (ou Verbeck) publiée dans le même journal, *Le Rire*, le 16 novembre 1895. Le récit est : 1) Un cygne s’approche d’une canne à pêche. 2) Mais un crabe apparaît au bout de la ligne. 3) Et le cygne se fait piquer par le crabe. 4) Surpris, il s’enfuit. Si on regarde attentivement, on peut remarquer que cette histoire ne se lit pas de gauche à droite, mais de haut en bas. Cela ne respecte pas le schéma du parcours de lecture en Z. Mais, Verbeek dessinait d’habitude des *strips* qui se lisaient normalement de gauche à droite. Quelle en était la cause ? On peut trouver que dans le gaufrier de Verbeek, les bandes des cases sont légèrement décalées : les lignes verticales sont bien alignées, mais les lignes horizontales ne sont pas exactement alignées. Pour cette raison, on peut supposer que c’est le résultat de la modification d’une bande verticale de Verbeek en quatre cases afin de republier comme une grille en quatre cases. Parce que, il est écrit ‘nouvelle version’ en haut à droite dans cette image, et cet auteur avait déjà dessiné un autre *strip* vertical très similaire sous le nom *A quelque chose malheur est bon*, dans lequel apparaissaient également un cygne et une femme dans un bateau. Il semble donc que la version originale de la caricature de Verbeek soit une bande verticale. Dans un contexte similaire, Lefèvre a mentionné un autre exemple : *Les Espiègleries de Bébé - Comment le grand'papa faillit passer pour un voleur* par Ladendorck publié dans *L’Illustration Européenne* du 17 juin 1900, qui a été modifié en grille de quatre cases qui se lit

⁵⁹ Benoît Peeters a mentionné dans son livre (*Case, planche, récit. Comment lire la bande dessinée* (Paris : Casterman, 1998)) *The Upside Downs of Little Lady Lovekins and Old Man Muffaroo* par Verbeek au XX^e siècle, qui se lit dans deux sens, de manière réversible.

préférentiellement de haut en bas, à la place de son *strip* original de quatre cases dans sa première publication du *World*⁶⁰.

En outre des changements de l'ordre et du parcours de lecture présentés par les exemples susmentionnés, il existe, de manière plus diverse, des œuvres qui ne respectent pas le *Z-path* par les éléments hors de l'*ECS*. On va en découvrir à partir de la page 58.

2.2.2 Les règles de la préférence de l'*ECS*

Comme expliqué dans le premier chapitre, selon l'hypothèse de Cohn, certains éléments de la structure compositionnelle externe (*ECS*) empêchent le lecteur de lire régulièrement en direction de *Z* : la séparation, le blocage, l'échelonnement, et la superposition, etc. Il est remarquable que les symptômes de ces éléments étaient déjà représentés par les auteurs de l'histoire en images à la première moitié du XIX^e siècle. Mais, il semble que l'influence et les modalités de ces éléments trouvés aux œuvres du XIX^e siècle ne fussent pas les mêmes que ceux des œuvres contemporaines.

2.2.2.1 La séparation

La « séparation » des vignettes dans la structure compositionnelle externe, est une contrainte de lecture qui sépare deux vignettes, surtout deux vignettes horizontalement alignées, pour faire lire non pas de gauche à droite mais préférentiellement de haut en bas. Selon les recherches de Cohn, l'usage de telles contraintes montrait une tendance à la petite augmentation dans les *comics super-héros* américains à partir des années 1940 jusqu'à présent (Cohn 2016). Dans l'histoire en images au XIX^e siècle, la séparation apparaît dans les compositions qui sont

⁶⁰ LEFÈVRE. *art. cit.*

régulières mais n'a pas encore le système de la forme de bande dessinée moderne. Mais, cela n'avait pas le phénomène du changement d'ordre de lecture.

Fondamentalement, la plupart des vignettes dans l'histoire en images n'engendrent pas souvent la séparation horizontale, parce qu'elles doivent normalement préparer l'espace suffisant pour une légende en bas. Les vignettes ayant des légendes ont tendance à espacer plus au-dessous de l'image, qu'à côté de l'image. Cependant, entre des vignettes sans légende, la distance horizontale est parfois plus grande que la distance verticale. Par exemple, on peut voir dans la caricature du *Journal pour tous* de la figure 18, que les espaces à côté des cases sont plus spacieux que les espaces entre bandes. Aussi, *Le Portrait trop ressemblant et la veuve trop démonstrative*, une caricature en neuf cases par Howarth dans *Le Rire* du 4 mai 1895, a les espaces intericoniques horizontaux plus larges que les espaces verticaux, bien qu'elle maintienne une lecture du *Z-path*. Cela signifie que les auteurs du XIX^e siècle n'utilisent ni ne considèrent la séparation comme une contrainte pour empêcher la lecture du *Z-path*. Pourtant, du point de vue du gestaltisme, ce type de compositions où apparaissent les éléments de la séparation peuvent toujours confondre les lecteurs dans leur lecture.

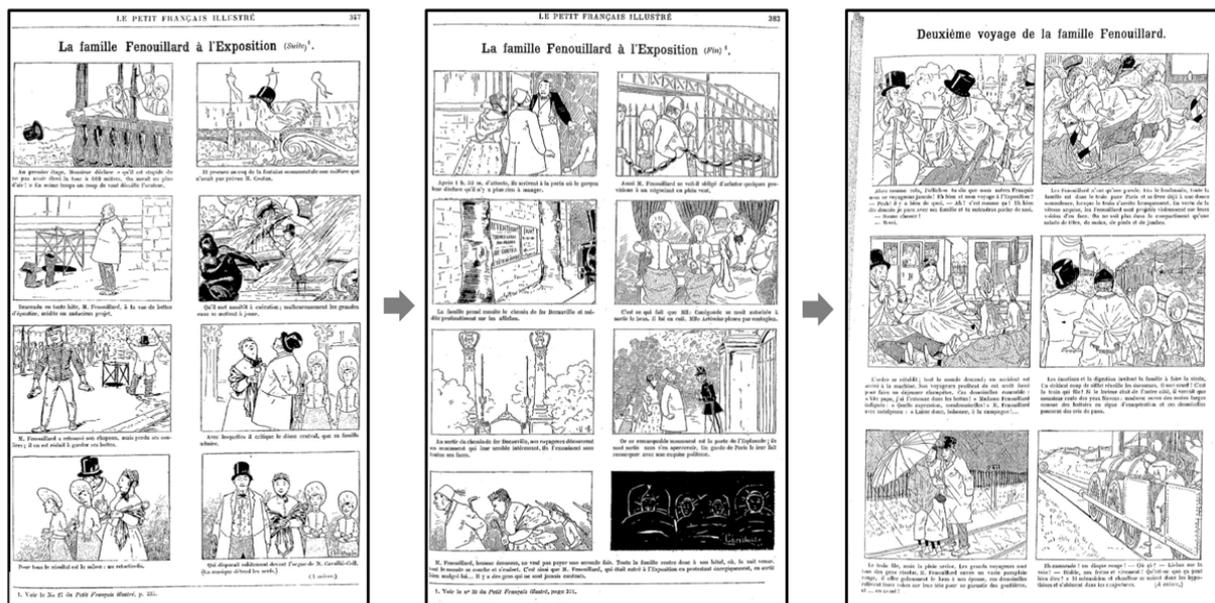


Figure 21. Christophe, *Le deuxième épisode et la fin d'épisode de La famille Fenouillard à l'Exposition, Deuxième voyage de la famille Fenouillard*, *Le Petit Français illustré*, le 7 septembre 1889, le 28 septembre 1889, et le 8 février 1890.

Dans ce phénomène, les expériences de Christophe sur la composition sont assez intéressantes. *La famille Fenouillard*, son œuvre publié en feuilleton dans *Le Petit Français*

illustré à partir de l'année 1889, commence au début par une composition régulière de 2X3 (31/08/1889) qui contient une longue introduction textuelle, puis celles de 2X4 (07/09/1889, 14/09/1889, 21/09/1889). Avant *La famille Fenouillard*, il avait normalement préféré la composition 2X3 à travers les autres planches, donc il semble qu'il ait voulu élaborer spécialement le récit par cet essai. Mais, malgré les légendes s'insérant au-dessous de chaque case, l'espace entre les cases d'une même bande est au début très prononcé dans sa composition 2X4. Par cette séparation, même si les cases sont disposées de gauche à droite, il est possible que certains lecteurs aient eu tendance à lire les cases de haut en bas. Par conséquent, il change peut-être la composition en 2X3 à partir de l'épisode de l'année suivante, et il essaie de plus en plus de réduire l'espace entre les cases d'une même bande, en agrandissant l'espace vertical par allonger le texte en légendes. On peut observer ce changement des espaces entre cases à travers les numéros du *Petit Français Illustré*. Cette composition changée à ce moment-là s'applique à ses œuvres suivantes.

2.2.2.2 Le blocage

Le blocage est une autre méthode de bloquer une lecture de gauche à droite en guidant de haut en bas par la disposition d'une case verticalement longue dont la hauteur couvre plus de deux bandes. Il est aussi possible de le considérer dans le cadre de la « fusion » des cases. Le blocage n'apparaît pas dans les œuvres à une seule bande comme les albums töpfferiens, mais certains premiers auteurs pouvaient profiter du blocage pour efficacement changer l'ordre de lecture dès leurs premières histoires en images qui ont plus de deux bandes de vignettes sans cadre. De même, ils utilisaient aussi la longueur de l'espace des légendes au-dessous des vignettes où le lecteur doit inévitablement baisser son regard.

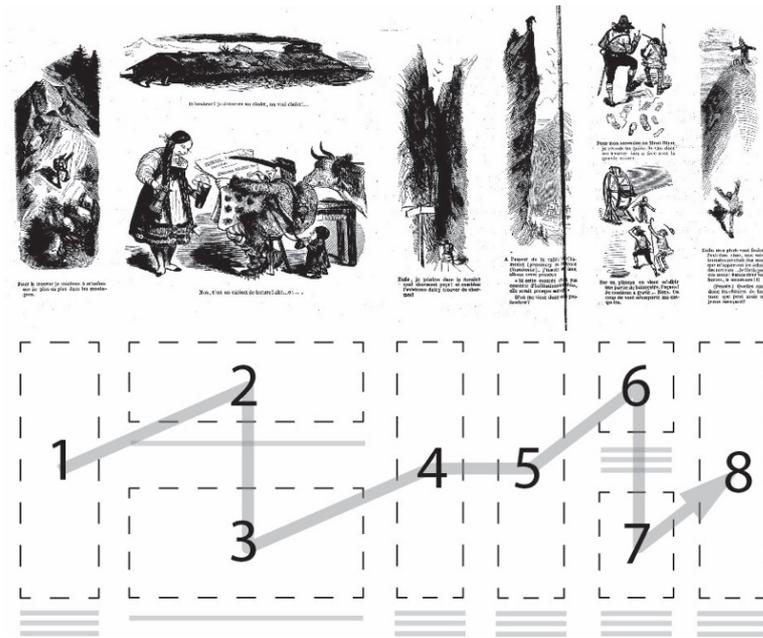


Figure 22. Gustave Doré, « Une ascension au Mont-Blanc », *Le Journal pour rire*, n° 37, 12/06/1852, p. 4-5 (partie).

Gustave Doré est l'un des dessinateurs qui profitait efficacement du blocage. Sa planche de deux pages dans *Le Journal pour tous* du 12 juin en 1852 contient des vignettes verticalement longues pour les effets du blocage, comme la figure 22. Surtout, son autre œuvre *Histoire de la sainte Russie* (1854) montre une variété de ces effets. Par exemple, dans les planches 95 et 99, Doré essaie de changer

l'ordre de lecture en mettant une longue vignette à côté des vignettes verticalement alignées, mais aussi d'éviter une confusion de l'ordre de lecture en la plaçant un peu en bas. Mais, dans la page 105, il a fait une composition qui respecte le *Z-path*, en n'allongeant pas la longue vignette jusqu'au bout en bas. La page 109 est plus compliquée : la longue vignette n'est pas suffisamment étendue et le parcours de lecture est confus, car il finit par se placer au point du trajet de survol oblique du *Z-path*. Par contre, dans la page 145, il semble réussir encore une fois à faire le parcours de lecture de haut en bas, par une séparation qui éloigne l'espace à côté de la vignette. Mais ces compositions ambiguës de vignettes sans cadre de Doré ne sont pas difficiles à comprendre, parce que son récit n'est pas strictement séquentiel et ses vignettes n'exigent pas d'une lecture en bon ordre pour une correcte compréhension. Ce type de blocage ambigu se trouvait souvent dans les autres compositions de vignettes sans cadre.

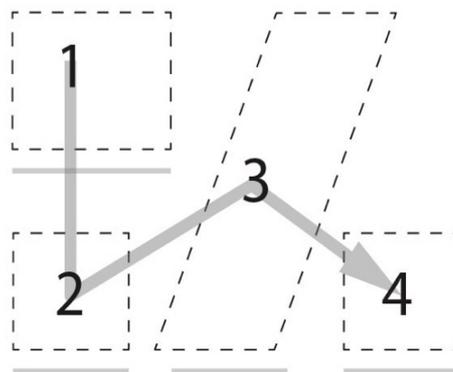


Figure 23. Lefils, *Comment on étudie la médecine à Paris. Histoire de Fiascaud, (bien aimé) ex-étudiant, ex-noceur, viveur, polkeur, aujourd'hui père de famille et propriétaire.* Paris : Aubert et Cie, Éditeurs, 1851, pl. 4 (partie).

Il y a d'autres compositions intéressantes qui profitent des vignettes sans cadre. Dans la quatrième planche de l'album *Comment on étudie la médecine à Paris. Histoire de Fiascaud* (1851) par Lefils (Fig. 23), une vignette oblique de Fiascaud et le gardien montant les escaliers, bloque la lecture du Z-path en couvrant l'espace d'une vignette virtuelle en haut de la vignette suivante.

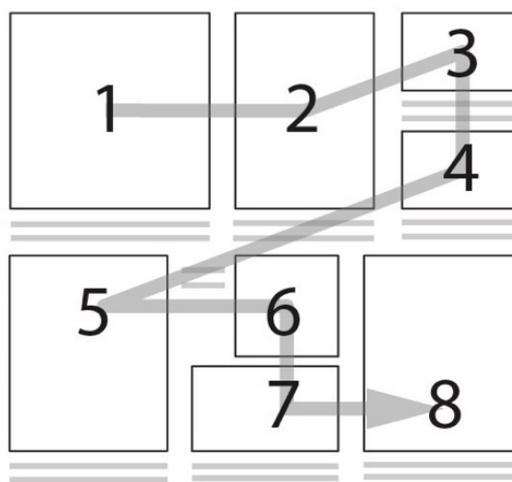


Figure 24. B. Moloch, « *Causerie scientifique* », *La Chronique amusante*, 31/08/1899.

Par ailleurs, les œuvres qui contiennent des vignettes encadrées sous l'influence de la chronophotographie montrent plus fréquemment la fusion horizontale. Le blocage entraîné par la fusion verticale n'apparaît pas souvent, mais après le XX^e siècle, la fusion verticale, c'est-à-dire le blocage, s'applique plus souvent. Regardons un exemple, *Causserie scientifique* de B. Moloch dans *La Chronique amusante* publiée en 1899 (Fig. 24). C'est une composition semi-régulière qui a des blocages qui empêchent la lecture du *Z-path*, surtout de la cinquième à la huitième cases. Particulièrement, la sixième case pousse à lire sa légende avant elle, en plaçant la légende du côté gauche – où notre regard passe avant tout – de la case. Par ailleurs, les chiffres dans chaque vignette qui guide les mouvements du regard en ordre dans cette planche, est un élément qui se trouve fréquemment dans les œuvres à partir de la fin du XIX^e siècle dont la séquentialité était renforcée. En général, la numérotation, élément hors de l'*ECS* qu'on va découvrir dans le sous-chapitre suivant, a tendance à aider les effets du blocage et de l'échelonnement comme dans l'œuvre de Cham, *Impressions de voyages de Monsieur Boniface* (1844).

2.2.2.3 L'échelonnement

L'échelonnement vertical est similaire au blocage, mais c'est une contrainte qui fait lire de haut en bas en disposant non pas une vignette verticale couvrant une colonne entière, mais deux ou plus de deux vignettes d'une colonne dont la hauteur est différente de deux ou plus de deux vignettes d'une autre colonne à côté. En tant qu'un des signes de la bande



Figure 25. RIP, « Un projet téméraire », Imagerie Quentin, 1888.

dessinée moderne au tournant du XX^e siècle, cette mise en composition apparaît dans certaines œuvres modernes telles que la série de *Little Nemo* par Winsor McCay qui a des vignettes verticalement longues. Mais comme *Little Nemo*, jusqu'au début du XX^e siècle,

l'échelonnement vertical n'a guère une convention de lecture de haut en bas mais respecte le *Z-path*. Également, on peut rencontrer certains essais sur l'échelonnement vertical dans les œuvres françaises du XIX^e siècle, mais il y a peu d'exemples qui se lisent de haut en bas. La figure 25, une image populaire de l'Imagerie Quentin, montre une composition moderne présentant un échelonnement parfait. Selon la règle de lecture de la bande dessinée contemporaine, cette image doit se lire normalement de haut en bas. Cependant, son parcours de lecture maintient le *Z-path*. Comme la figure 25, la plupart des compositions des vignettes sans cadre maintiennent le *Z-path*, ainsi que la page 99 d'*Histoire de la sainte Russie* par Doré. Dans les compositions des cases encadrées aussi, l'échelonnement horizontal est plus fréquent que l'échelonnement vertical, et elles maintiennent la lecture du *Z-path*. Mais quelquefois,



Figure 26. E. Thelem, « Ma semaine », *La Chronique amusante*, 27/07/1899.

l'échelonnement vertical réussit à changer la lecture horizontale en lecture verticale. La planche de *La Chronique amusante* publié le 27 juillet 1899 (Fig. 26) est l'un des exemples : la hauteur de la quatrième case est devenue courte en faisant grouper avec la vignette au-dessous d'une même colonne, non pas les vignettes à droite, afin de guider la lecture de haut en bas.

2.2.2.4 La superposition

D'après la théorie de Gestalt, notre regard a tendance à passer naturellement d'une vignette à la vignette la plus proche. La superposition des vignettes change aussi l'ordre de lecture en réduisant la distance entre les vignettes. Cette contrainte s'applique souvent dans les compositions non régulières qui ont l'intention rhétorique, et plus le XX^e siècle se rapproche, plus son usage va augmenter. En tant qu'élément de la composition non régulière, la forme des cases superposée était variée comme ronde ou polygone, et elles ornaient la forme ou le contenu des vignettes. En effet, les histoires en images qui ont des superpositions des cases apparaissent

plus tôt dans les magazines britanniques comme *The Graphic*, *Punch* au milieu du XIX^e siècle, et naturellement, les journaux illustrés français étaient influencés aussi par ce type de composition. On peut trouver les cases superposées non seulement dans les journaux illustrés mais aussi dans les images Quentin : *Le Perroquet*, dessiné par Raymond de la Nazière publié en 1894 est uniquement composé de cases superposées.

Néanmoins, il semble que la superposition ne fonctionne que dans la rhétorique ou la division des espaces, mais qu'elle ne puisse guère changer l'ordre de lecture. Par exemple, dans la figure 27, une planche du *Petit français illustré* a une petite case superposée sur les autres cases voisines. Puisqu'elle n'a pas d'espace entre cases, sa légende s'insère au bas de la planche avec les légendes de la dernière bande.

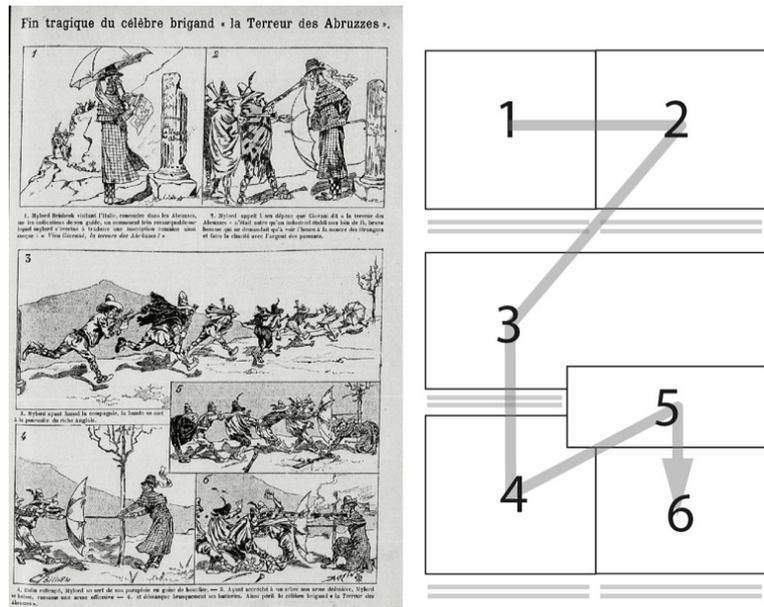


Figure 27. Martin, « Fin tragique du célèbre Brigand “La Terreur des Abruzzes” ». *Le Petit français illustré*, 28/11/1891.

Cette case se situe le plus près de la troisième case, et même au point du survol du parcours de *Z-path*, elle peut donc facilement se lire juste après la troisième case. Pourtant, la case superposée est considérée comme le blocage, avec la sixième case au-dessous, et par conséquent elle fait un parcours de haut en bas à partir de la troisième jusqu'à la sixième case.

2.3 L'ordre de lecture hors de l'ECS des compositions

Ce qui influe sur l'ordre de lecture, ce n'est pas seulement la structure compositionnelle externe. Naturellement, le regard du lecteur peut être guidé d'après quelques éléments à l'intérieur des cases. Ce guide n'est pas causé par les règles conventionnelles, mais est relativement libre, irrégulier, et personnel en manifestant la personnalité de l'auteur. Par

exemple, Töpffer guida le regard du lecteur par l'alignement des formes de sujets dans les cases de sa composition d'une bande. Surtout, Töpffer représente le zigzag de plusieurs façons : zigzag des lignes de crête des montagnes alpines, zigzag des flots secouant en tous sens le frêle esquif qui le transporte avec ses élèves, zigzag des sentiers qui serpentent le long des pentes pour en atténuer le côté abrupt⁶¹. En suivant ses yeux selon ces lignes composées par des sujets à travers des cases, le lecteur ressent le rythme et la dynamique. Non seulement les formes des sujets, mais aussi la direction des figures dans les œuvres de Töpffer est importante pour les mouvements du regard du lecteur. Les personnages dans les œuvres töpfferiennes avancent normalement leur corps vers la droite, et s'ils rencontrent des difficultés ou le récit court de façon négative, leur position se dirige vers la gauche. Ce déroulement physique intervient aussi aux mouvements du regard. Benoît Peeters a déjà mentionné un épisode sur cette technique de Töpffer : en 1845, Cham a redessiné par des gravures sur bois d'*Histoire de Monsieur Cryptogame* (1830) de Töpffer pour la publication dans *L'Illustration*, mais les dessins ont été inversement adaptés comme en miroir. Conformément, les mouvements des personnages dans la version de *L'Illustration* se dirigent non pas vers la droite mais vers la direction inverse, la gauche. La dynamique de Cham des acteurs se trouve, dans son adaptation, contrariée et contredite par la trajectoire du regard⁶². Cela a entraîné une diminution de la vivacité et de la sensation chez Töpffer.

Ainsi, en tant que partie de l'image, existaient les éléments qui interviennent au parcours de lecture à l'ère de l'histoire de l'image, et certains d'eux aidaient la compréhension du lecteur en tant que standards convenus, comme la structure externe. Mais les éléments à l'intérieur des cases se heurtaient parfois à l'ordre de lecture guidé par la structure compositionnelle externe et amenaient le désordre, et parfois, ils avaient plus de force sur le guide que l'ECS.

Hors de l'ECS, on peut trouver plusieurs éléments dans les cases qui guident le regard : surtout, la numérotation, la coupe de bâtiment, la composition centripète, et le défilé sont les exemples les plus typiques.

⁶¹ GORRIDGE, Gérald, 2016. Töpffer, zigzag versus horizon, *Genesis* [en ligne], Vol. 43, 2016. [mis en ligne le 29 novembre 2017]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/genesis/1710>. [consulté le 02 mai 2019].

⁶² PEETERS, Benoît. *Case, planche, récit. Comment lire la bande dessinée*. Paris : Casterman, 1998, p.57.

2.2.1 La numérotation

La numérotation est l'élément le plus puissant qui affaiblit la plupart des influences sur l'ordre de la lecture des autres éléments à l'intérieur et à l'extérieur des cases, en mettant les chiffres dans l'image ou au début du texte de la légende. Cette stratégie du guide était en vogue dans les planches des journaux humoristiques au tournant du XX^e siècle le moment où la séquentialité de l'histoire en images commençait à être renforcée, mais il semble que sa fréquence fût graduellement diminuée lorsque la numérotation était considérée comme inutile par la standardisation de la page des magazines et de l'ECS de la bande dessinée moderne qui a une manière fixe de la lecture. Malgré cela, certaines bandes dessinées de nos jours l'appliquent des fois pour fixer l'ordre de lecture des cases.

On peut voir dans les images narratives au XIX^e siècle, que la numérotation est employée très efficacement pour perturber la lecture du Z-path de l'ECS. En premier lieu, dans *Impressions de voyage de Monsieur Boniface* (1844), Cham a créé une composition remarquable par la numérotation efficace. En imitant la forme de la littérature dans laquelle se disposent des chapitres et des aphorismes, cet album expérimental déroule efficacement son histoire en mêlant les compositions régulières et semi-régulières. En particulier, apparaît un



Figure 28. Cham, *Impressions de voyage de Monsieur Boniface*. Paris : Éditeur. Paulin, 1844. pl. 9.

phénomène que les quatre vignettes régulièrement composées se lisent non pas de gauche à droite, mais de haut en bas par le guide de la numérotation comme dans la figure 28. Cet essai qui rend l'ECS de la composition régulière impuissante seulement par une simple contrainte à l'intérieur des vignettes, est une exception parmi les œuvres de Cham, qui n'appliquait guère la numérotation.

En deuxième lieu, la fréquence de la numérotation augmentait à la fin du XIX^e siècle, parce que les planches de compositions libres et non régulières qui étaient difficiles à comprendre sans un bon ordre de lecture, se multipliaient dans les journaux humoristiques de cette époque.



Figure 29. Blanchet-Magon, « La semaine humoristique », *La Chronique amusante*, 23/11/1899.

L'image de la figure 29 est un bon exemple. Cette planche composée de neuf vignettes était publiée en 1889, dans *La Chronique amusante*. En tant que composition non régulière dont les vignettes sans cadre sont librement disposées, elle a une séquentialité faible, mais elle offre un ordre de lecture fixe grâce à la numérotation. Ce qui est intéressant, c'est que le point d'entrée, qui se situe en général en haut à gauche, changeait en haut au centre.

D'ailleurs, il y a des modalités particulières de la numérotation dans certaines œuvres, ainsi *La Journée du mousse*, planche de Ch. Huard publiée dans *La Chronique amusante* du 06 janvier 1899, et *La Province* par Edmond Savoyat dans le même périodique du 28 décembre 1899. La première est une planche de composition non régulière en huit vignettes partiellement encadrées, avec leurs légendes chiffrées. Mais, le nombre des vignettes ne correspond pas à celui des légendes : ainsi, les chiffres dans les légendes ne sont que des numéros 1 à 7. Peut-être, la quatrième légende et son chiffre 4 indiquent les deux vignettes de deux côtés, celle-là à gauche qui est ronde, et celle-ci à droite. Par ailleurs, ayant une composition compliquée, la dernière est aussi guidée par la numérotation, mais il n'y a pas le chiffre 4. On peut trouver le 4 dans un autre espace des légendes complémentaires en allemand, au bas de la page : « 4. *Romeo und Julie* ». La vignette ronde ajoutée au centre de la planche qui est petite et ronde, c'est donc la quatrième vignette.

2.2.2 La coupe de bâtiment

Un autre élément notable est la coupe de bâtiment. À l'origine, la coupe de bâtiment était un type de dessin architectural pour la construction, mais suite à la vogue de la presse illustrée, elle prend une place en tant qu'illustration dans les journaux dans plusieurs buts, comme l'offre de l'information, le spectacle, la décoration. Et puis, elle commence à s'hybrider avec le genre de caricature. À partir des années 1840, elle eut des patterns réguliers sur sa composition et son sujet⁶³. Ce qui forma ces patterns de la coupe dans la presse française⁶⁴, ce fut « la coupe de Bertall ». *Coupe d'une maison parisienne le 1^{er} janvier 1845*, dessinée par Bertall et gravée par Lavieille, était originalement une illustration dans un recueil collectif *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens, « revue comique »*, (1845), mais était republiée dans *L'Illustration* du 11 janvier 1845. À cette époque-là, les appartements parisiens des années 1840 représentaient à petite échelle la société hiérarchisée du XIX^e siècle, et les caricatures des appartements faisaient la satire de la vie et des mœurs des résidents du rez-de-chaussée jusqu'aux mansardes qui se séparaient par le niveau de la richesse.

La chambre dans l'appartement rappelle la case de la bande dessinée, et par cette nature la coupe est incitée au mélange avec les autres images narratives. À la deuxième moitié du siècle, ce type de caricatures était donc fréquemment publié dans la presse illustrée en formant un genre. Les périodiques qui le publiaient le plus souvent sont *La Vie parisienne* et *La Caricature*. Dans la revue *La Vie parisienne*, plusieurs coupes sont publiées à partir de l'année 1863 : *Les mystères d'une maison de campagne* (22/08/1863), *Un hôtel de Paris au mois de juillet* (20/07/1864), *Une maison de Paris – Boulevard Haussmann*, 350 (22/02/1868), *Au château – avant & après votre arrivée* (16/07/1870), *Mon hôtel à Luchon* (20/09/1873), *Au château – bêtes et gens : 2^e série* (27/11/1880), etc. Ces caricatures étaient moins satiriques mais décoratives en profitant des chambres et des étages de la coupe. Par contre, un autre périodique, *La Caricature* publiait les coupes dont la forme est plus proche de la bande dessinée moderne : *Pot-bouille ou tous détraqués mais tous vertueux* par Albert Robida (13/05/1882), *Au Vaudeville* par LOÏS (21/10/1882), *Au Bonheur des dames, coupe du roman de M. Émile*

⁶³ YOH, Miju, 2018. L'Analyse de l'illustration panoptique dans les journaux illustrés au XIX^e siècle. Mémoire de master 1 de master 1. TEXTE / IMAGE (parcours Littératures et culture de l'image). Université de Poitiers. p. 23.

⁶⁴ En Angleterre, la coupe d'appartement à huit étages était déjà publiée dans *The Northern Looking Glass (The Glasgow Looking Glass)* le 23 janvier 1826.

Zola par Robida (31/03/1883), *Un Restaurant pendant la nuit de la mi-carême* (14/03/1885) par Robida, etc. En particulier, Albert Robida était l'auteur qui dessinait fréquemment ce genre de dessins dans ces deux périodiques illustrés. Au début, la coupe de bâtiment souligne la simultanéité des micro-histoires déroulées dans chaque chambre plus que la séquentialité du récit, mais de plus en plus la séquentialité est soulignée sous l'influence des autres images séquentielles.

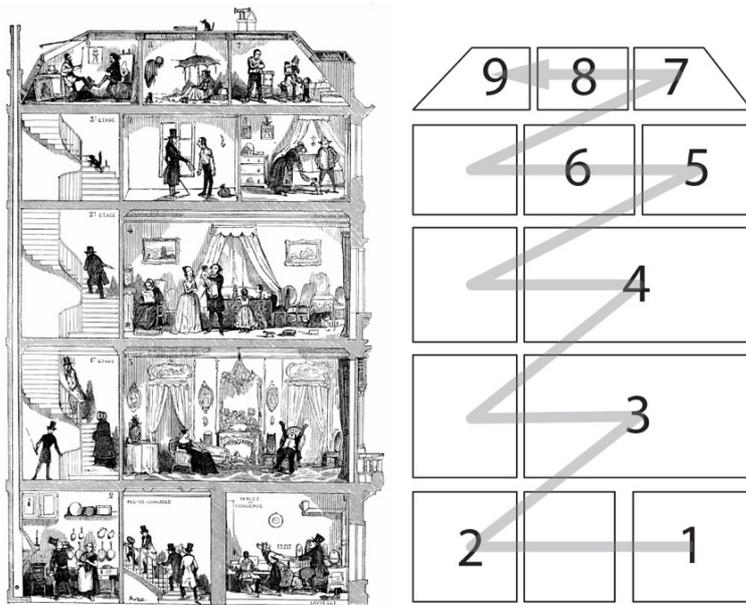


Figure 30. Bertall, « Coupe d'une maison parisienne - cinq étages du monde parisien », *L'Illustration*, 11/01/1845.

L'autre facteur qu'on doit également remarquer est l'ordre de lecture exceptionnellement standardisé dans la coupe. Le texte dans la même page de *L'Illustration* de la coupe de Bertall indique que la lecture de la coupe suit la direction du bas en haut comme la figure 30. Ce qui est intéressant, c'est que l'histoire à travers cet ordre de lecture est comme l'ordre de la narration des paroles des *cinq étage* (1830),

chanson par Pierre-Jean de Béranger qui raconte la vie d'une femme à partir du rez-de-chaussée jusqu'au dernier étage. L'image qui décrit les petites histoires locales déroulées dans un même temps à un appartement, semble être loin de la bande dessinée moderne, pourtant elle fournit toutes les notions des cases, des bandes et des espaces intericoniques. On lit de bas en haut : d'abord l'histoire des domestiques et des concierges au rez-de-chaussée, puis la grande chambre de la bourgeoisie, et celle de la famille petite bourgeoise, ensuite, le peuple du troisième étage, et dernièrement l'histoire des pauvres aux mansardes. Si on regarde attentivement, on peut trouver dans chaque chambre les chiffres qui guident le parcours de lecture. Mais, dans les zones d'escaliers, s'écrivent les numéros d'étage à part, à la place des numéros de chambre, donc on peut lire séparément, de bas en haut, les « cases » de l'escalier. Comme cela, le point d'entrée de l'ordre de lecture standardisé des caricatures de la coupe commence normalement au bas. Mais cette règle disparaissait de plus en plus, à mesure que le XX^e siècle s'approchait, et aussi à mesure que la séquentialité dans les images devenait forte, et l'ordre de lecture de la coupe changeait comme celui des autres histoires en images modernisées.

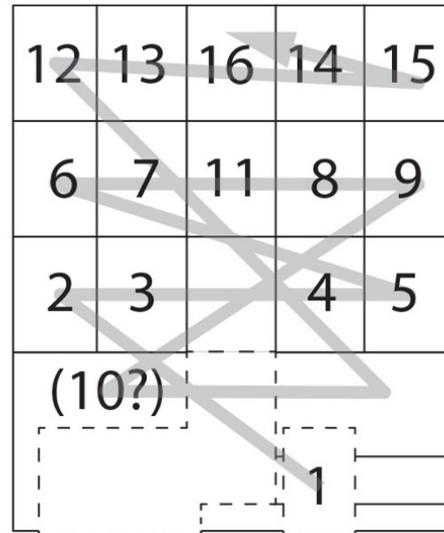


Figure 31. Albert Robida, « Un Restaurant pendant la nuit de la mi-carême », *La Caricature*, 14/03/1885.

Voici un autre exemple dont l'ordre de lecture est plus compliqué : *Un restaurant pendant la nuit de la mi-carême* par Robida publié dans *Le Supplément de La Caricature* du 14 mars 1885 (Fig. 31). C'est une planche dont les cases sont peu séquentielles, mais décoratives et expressives qui constituent une coupe d'un restaurant. Le texte des légendes ne se situent pas au-dessous de chaque case, mais se réunissent ensemble au bas de la page. On peut apprendre, par la numérotation, dans quel ordre lire cette coupe, mais c'est extrêmement irrégulier et compliqué : la coupe du restaurant de Robida reprend fondamentalement la règle de lecture de la coupe dans la direction vers le haut, mais après, continue un ordre imprévisible. Il faut lire en sautant quelques cases selon les chiffres, de plus il n'y a même pas le numéro 10. Par les textes numérotés au bas de la page « 10. *Le grand salon légèrement tumultueux et vacarmiste. Réunion publique anarchiste.* », on peut au moins conjecturer que la dixième case est celle de la bande la plus basse et la plus grande. Parce qu'elle est la seule case qui n'est pas numérotée (excepté la case souterraine pour les cuisiniers).

2.2.3 La composition centripète

La composition centripète est toujours employée dans la bande dessinée contemporaine. Elle désordonne le parcours de lecture en mettant une image grande ou soulignée au milieu de la planche. Par rapport à la composition linéaire, Pierre Deruelle-Fresnault l'a appelée « composition tabulaire⁶⁵ », en citant une planche de *Little Nemo in Slumberland* du 25 novembre 1905 dans laquelle une grande case ronde se met entre les cases régulièrement disposées. Ainsi, la composition centripète est produite non seulement par l'élément interne de la case mais aussi par la structure compositionnelle externe liée. Cette composition apparaît souvent dans les périodiques illustrés qui ont des planches de composition non régulière et peu séquentielle, tels que *La chronique amusant*, *Le Journal pour tous : Proverbes* par G. Conrad dans *La chronique amusante* du 19 octobre 1899, *La semaine humorisque* par Jehan Testvuide dans le même journal du 16 janvier 1899, *Sous la pluie* par A. Falco dans *Le Journal pour tous* publié le 3 novembre 1897, *Le jour d'an caustique* par Luc Leguey du 30 décembre 1896, *Petites Rosseries* par Georges Grellet du 15 décembre 1897, etc. Ces compositions pouvaient s'appliquer à plusieurs fins, comme la rhétorique de la page, le résumé, l'insertion de titre, ou l'accentuation d'une partie de l'histoire, etc. Elle évoque également le design traditionnel de la gravure européenne, comme *Master Charley's Prize-Fight* par Frank Bellow dans *Harpers New Monthly* des années 1850, qui était cité dans l'article de Smolderen (2007). Sa composition centripète a centré une grande image représentative du personnage faisant un mouvement dynamique. Smolderen dit que ce design rappelle « mise en page gothique des recueils de ballades et de contes allemands évoqués plus haut⁶⁶ ». Sous l'influence du mouvement de l'Art nouveau apparu à la fin du XIX^e siècle, la fonction de la rhétorique succédait aux revues enfantines du XX^e siècle tels que *La Semaine de la Suzette* ou *Fillette*.

⁶⁵ FRESNAULT-DERUELLE. *op. cit.*, p. 46.

⁶⁶ SMOLDEREN, *art. cit.*

L'ordre de lecture sur ce type de compositions est normalement ambigu, mais, même s'il est interverti, ce n'est pas forcément nécessaire pour la compréhension grâce au contexte des autres cases solidaires avec la case centrée. Aussi, certaines œuvres ont une composition palindrome qui circule autour de l'image centrée, comme *Tout Paris par Terre* (1881) par Robida (Fig. 32) dans *La Caricature*. Il s'agit d'une planche qui décrit des femmes et hommes qui tombent sur le chemin verglacé glissant en hiver. Il y a une grande case carrée au centre de la page dans laquelle une femme sur le traîneau est dessinée en gros. Bien que la séquentialité entre les vignettes entourant celle au centre n'apparaisse pas fortement, au moins on peut deviner lesquelles sont le point d'entrée et la dernière vignette : parce que la vignette en haut à gauche et celle en bas à droite sont les seules qui ont un sous-titre au-dessous de la légende (« En avant deux », « Correspondance »), ces vignettes semblent plus importantes que les autres. De même, la grande vignette au centre a également un sous-titre « Petit conseil ».



Figure 32. Albert Robida, « Tout Paris par terre », *La Caricature*, 05/02/1881.

Mais il paraît que l'ordre de lecture dans cette planche n'est pas important pour la compréhension des histoires juxtaposées. La case centrée, « Petit conseil », trouble l'ordre de lecture en attirant les yeux et à la fois en perturbant les bandes et les colonnes.

2.2.4 Le défilé

L'histoire en images construisait la séquentialité par l'encadrement des images, mais, il existait un autre mouvement dans les images au XIX^e siècle. C'est la modalité de l'alignement, ou du défilé : une édification de la séquentialité par l'alignement des figures dans l'espace de

l'image, qui peut faire le regard du lecteur suivre. Philippe Hamon a défini la forme du défilé : « défilé, sous forme d'une série de silhouettes-portraits (dessinées) se déroulant sur une planche, file de personnages, cavalcades de la Bohême, mise en cortège des célébrités du temps, défilé de types sociaux, cortèges des rituels mondains⁶⁷. Surtout, comme *Grand chemin de la postérité* par Benjamin Roubaud (1842), *Panthéon Nadar* (1854), étaient en vogue les caricatures qui décrivent des personnes célèbres, particulièrement des gens de lettres de l'époque, défilant à la queue. Il semble que le motif de la vogue de ce type d'images soit lié à l'idée sur la foule du XIX^e siècle. Comme l'a décrit Balzac, « La population parisienne sort de ses alvéoles, vient bourdonner sur les boulevards, coule comme un serpent aux mille couleurs⁶⁸», la foule était non seulement un phénomène culturel de la ville de Paris au XIX^e siècle, mais aussi un spectacle en tant que tel. La foule faisant la queue était une métaphore de la popularité et de la vogue de l'époque. Parfois, elle est un monstre à la physionomie monstrueuse, animé et mis en branle par la force irrésistible de la contagion, et au cœur duquel se développe, toujours, l'action suggestive et hypnotique de meneurs (le plus souvent) malintentionnés⁶⁹. Dans les caricatures du défilé, apparaît la tendance de grouper ou de considérer comme une foule la queue des célèbres qui ont un même métier.

Selon le défilé des figures, nos yeux se déplacent. Dans certaines histoires en images, le défilé fait fonction des vignettes locales qui divisent des images et déroulent l'histoire. C'est une « bande » (de personnages) mise en « bande » (*strip*) dessinée⁷⁰.

Comme dit auparavant, les auteurs au XIX^e siècle comme Töpffer savaient que la direction des figures et le regard du lecteur sont étroitement liés, et ils profitaient donc de la technique de faire les figures se mouvoir vers l'avancement du récit. Ces effets peuvent se voir souvent chez Doré. En particulier, dans la page 8 de *Dés-agréments d'un voyage d'agrément*, nos yeux se dirigent d'après le défilé du zigzag des gens qui franchissent la montagne. Un autre exemple notable est – bien que ce soit une caricature assez loin de la bande dessinée séquentielle, – les gens faisant la queue en haut de la planche de Robida dans *La Caricature* du 30 décembre

⁶⁷ HAMON, Philippe. La bande sans la case, la case sans la bande, et la BD sans la BD. In : NOVAK-LECHEVALIER, Agathe (dir.) *"Et la BD fut !", Magasin du XIXe siècle*. Paris : Champ Vallon, 2016, p. 79 – 84.

⁶⁸ BALZAC, Honoré de. *La Fille aux yeux d'or* (1835). Lausanne : Éditions Rencontre Et Cercle Du Bibliophile, 1968, Ch. 1. Physionomies parisiennes, p. 37.

⁶⁹ RUBIO, Vincent. 2010. Foule. Réflexions autour d'une abstraction, *Conserveries mémorielles* [en ligne]. Vol. 8, 2010. [mise en ligne le 25 septembre 2010]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/cm/737>. [consulté le 06 juin 2019].

⁷⁰ HAMON, Philippe. *art. cit.*

1882 : les figures des naturalistes, des vieux de la vieille du Romantisme, et des lycéens ne sont pas séparées par les cases, mais on comprend l’histoire en les groupant selon les légendes au-dessous du défilé. Dans ce cas, le regard du lecteur se dirige vers la droite, selon le défilé.



Figure 33. Paul Hadol, *Les théâtres de cette année*, *La Vie parisienne*, 1867. p. 930-931.

Il y a un autre exemple par Paul Hadol dans *La Vie Parisienne* (Fig. 33) : *Les théâtres de cette année* n’a pas également une forte séquentialité, mais il y a des dispositifs intéressants produits par le long défilé qui guident le regard du lecteur. Les figures composent une longue ligne, mais en étant courbées deux fois, sont pratiquement formées de trois « bandes » dans la planche. Il s’agit d’une présentation des opéras et des théâtres, des vaudevilles représentés pendant l’année, et leurs personnages caricaturés sont mis en rang en ordre. Dans ce défilé, les figures de la première bande et de la dernière bande se dirigent vers la gauche, la direction inverse comme le boustrophédon, mais le regard du lecteur ne suit pas la direction des figures, mais parfois la direction inverse. Parce qu’il se concentre plutôt sur la forme de la ligne des figures agglomérés comme une masse. Également, le lecteur peut choisir subjectivement l’ordre de lecture entre deux manières au point du rebroussement en haut à droite, après avoir lu la première bande : aller à l’extrémité gauche de la deuxième bande dans le même sens, ou aller alternativement de droite à gauche comme le boustrophédon.

De plus, on peut voir dans le défilé, les effets de diviser les figures comme la vignette sans cadre, en les groupant. Par exemple, dans la partie inférieure de *Grande parade avec coups de Tam-tam* par Robida dans *Supplément de la Caricature* de 1879, un groupe de foules se sont réunis dans le même but et dans la même direction, et on peut reconnaître ce groupement comme une petite unité dans l'image qui peut être interprétée comme une vignette séparée.

III. La comparaison de l'ordre de lecture entre les coupes de bâtiment au XIX^e siècle et les bâtiments dans *Building Stories* par Chris Ware

Les mouvements des auteurs pour l'ordre de lecture exceptionnel se trouvent souvent dans le monde des bandes dessinées contemporaines dont le standard de la composition était déjà établi. En particulier, les bandes dessinées expérimentales qui sont produites sans considération du lecteur mais radicalement à l'intention de l'auteur, essaient audacieusement diverses méthodes et formes de lecture. À partir de la fin des années 1960, les tentatives des bandes dessinées expérimentales qui poursuivaient la déviation du stéréotype de bande dessinée se convergeant vers le genre super-héros, étaient conduites par le mouvement des *underground comix* à commencer par les auteurs comme Robert Crumb et Gilbert Shelton, puis les *alternative comics* par certains magazines qui prenaient le bâton de relais. En France, suite aux œuvres auteuristes inspirées par ces mouvements américains, ils se produisaient dynamiquement par le groupe Oubapo (Ouvroir de bande dessinée potentielle), qui a le même moyen avec « *constrained writing* » de l'OuLiPo (Ouvroir de littérature potentielle), groupe d'écriture avant-gardiste fondé par les écrivains tels que Raymond Queneau et Jacques Roubaud dans les années 1960.

Bande dessinée et littérature ont en commun de véhiculer ou de produire un discours⁷¹. Mais il y a aussi des différences entre les contraintes dans la littérature que l'Oulipo poursuit et celles dans la bande dessinée : ce que la littérature utilise comme médiation dominante est le texte, par contre dans la bande dessinée, la médiation dominante ce sont les éléments graphiques et ils permettent le texte en tant que composant. De plus, ce qui est important, c'est que, contrairement à la littérature dont les grammaires et la structure étaient établies pendant une longue période de l'histoire humaine, la bande dessinée était standardisée pendant la période relativement courte, et dès que ses normes et son standard étaient constitués, elle poursuivait de nouveau la déviation en profitant de l'avantage de la modernisation et du développement de la culture visuelle. Les auteurs reconnaissaient que la forme dans le champ de ce genre est un

⁷¹ GROENSTEEN, Thierry. Un premier bouquet de contraintes. In : *Oubapo Oupus 1*, Paris : L'Association, 1997. P. 13-59.

élément important qui influe à la détermination de beaucoup de parties de l'œuvre, et aussi qui comporte une infinité de possibilité. De même, c'est intéressant que les expériences intentionnelles et conscientes sur la forme de la bande dessinée contemporaines soient les modalités en contraste avec les essais libres et inconscients de certaines premières bande dessinées au XIX^e siècle qui n'avaient pas de règles standardisées et uniformisées.

Jan Baetens distingue la définition des notions essayées dans le genre de bande dessinée expérimentale – les contraintes (*constraints*), les règles (*rules*), et le support (*device*). Selon lui, les contraintes sont les supports globalement activés dont la nature n'est ni grammaticale ni discursive, et elles se différencient des deux autres notions – les règles de la structure grammaticale du langage donné ou des normes discursives imposées par le genre et/ou le contexte, et le support qui est défini comme un instrument stylistique pour l'emphase du phénomène textuel local (*the rules of either the grammatical structure of a given language, or the discursive norms imposed by genres and/or contexts, defined as a stylistic means of underlining local textual phenomena*), and "constraint" (*defined as a globally active device whose nature is neither grammatical nor discursive*⁷²). Ainsi, les contraintes dans la bande dessinée font la fonction d'accentuer les caractéristiques et le sujet de l'œuvre par les limites intentionnées par l'auteur, et par rapport aux autres notions, les résultats de l'interprétation de ces dernières peuvent être plus subjectifs.

En France, l'Oubapo, fondé en 1991 autour des auteurs tels que Louis Trondheim, Étienne Lécroart, Patrice Killoffer, Jean-Christophe Menu, etc., est le groupe qui tente la création des bandes dessinées inventives et systématiques par l'invention des contraintes en appliquant *constrained writing* de la littérature, pour s'évader de la forme de bande dessinée « presque toujours standardisée, stéréotypée et supermarchiée⁷³ ».

Parmi les auteurs qui poursuivent les méthodes similaires, Chris Ware (1967 ~), dessinateur et graphiste américain, se fait surtout remarquer par les critiques et les lecteurs. Franklin Christenson Ware, autrement Chris Ware, est un auteur qui travaille à Chicago. Il a étudié les beaux-arts à l'Université de Texas à Austin, et commence à publier les *strips*

⁷² BAETENS, Jan, 2003. Comic strips and constrained writing. *Image & Narrative* [en ligne]. Issue 7. History and Theory of the Graphic Novel special section IAWIS conference, Hamburg 2002. [mise en ligne octobre 2003]. Disponible sur : http://www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/janbaetens_constrained.htm. [consulté le 9 juin 2019].

⁷³ MENU, Jean-Christophe. Ouvre-Boîte-Po. In : *Oubapo 1*. Paris : L'Association, 1997, p.9 – 12.

alternatifs et expérimentaux dans le magazine *RAW* des années 1980, dirigé par Art Spiegelman, et dans son propre magazine indépendant *Acme Novelty Library* dont le premier numéro a été publié en 1993.

Suite à la publication *Jimmy Corrigan* (2000) qui lui a valu de nombreux prix et l'attention du public, il continue à présenter ses méthodes indépendantes et inventives en publiant *Building Stories* (2012), *Monograph* (2017), etc.

Les œuvres de Ware ont des structures compliquées et difficiles à lire, et offrent les expériences originales sur la lecture et les parcours de lecture par de nouvelles techniques de la bande dessinée contemporaine. Mais, Chris Ware représente non seulement le futur de la bande dessinée mais aussi son passé (*Chris ware represents not just the future of comics but also its past*⁷⁴). Drôlement, certaines de ses planches semblent avoir une liaison à la forme et au style des histoires en images au passé. Les pages sur le bâtiment que Ware a présentées dans *Building Stories* peuvent être considérées comme les héritiers des caricatures de la coupe de bâtiment au XIX^e siècle, et elles rappellent aussi partiellement les histoires en images dans la presse illustrée qui ont des expériences de lecture instables et ambiguës.

Dans ce chapitre, nous découvrirons donc divers essais sur le guide de l'ordre de lecture dans les planches de bâtiment de Ware et établirons les points communs et les différences en comparant avec les caricatures de coupe de bâtiment au XIX^e siècle. Les caricatures de la coupe de bâtiment étaient exceptionnellement le genre qui avaient des règles et des contraintes conventionnelles par les dessinateurs au XIX^e siècle depuis « la coupe de Bertall ». Nous pourrions aussi savoir quels éléments représentent les caractéristiques de l'auteur et l'ordre de lecture original à travers l'analyse comparative des deux types de planches.

⁷⁴ HEER, Jeet. *Inventing Cartooning Ancestors: Ware and the Comics Canon*. In : BALL, David, M, KUHLMAN, Martha B. (Eds.). *The Comics of Chris Ware: Drawing is a Way of Thinking*. Mississippi : University Press of Mississippi, 2010, p. 10.

3.1 Le monde des œuvres de Chris Ware

Chris Ware est l'auteur remarqué par son style de dessin et de composition originaux. Son style de dessin rappelle le graphique vectoriel et les signes visuels. Le style de dessin simple et iconographique de Ware demande un engagement de l'audience plus profond dont le lecteur doit activement produire les sens (*Ware's simple, iconographic drawing style demands a deeper audience engagement in which the readers must actively produce meaning*⁷⁵). De plus, en produisant quelques œuvres du genre numérique comme *Touch Sensitive, comic* interactif de *McSweeney's*, et l'audiobook *Lost Building*, il élargit son monde d'œuvres transmédia. L'un des points qui doivent être remarqué chez Ware est que, le pouvoir de la forme, autrement dit la matérialité, a des sens importants, et nous le retrouvons dans la représentation des bâtiments.

Tout d'abord, Chris Ware est un maître d'architecte de la bande dessinée⁷⁶. Dans la plupart de ses œuvres, l'épisode se déroule autour du bâtiment et le bâtiment implique des sens importants. Parfois il devient un espace qui détermine tout le rayon d'action du personnage, et parfois il s'emploie comme l'élément principal de la narration. L'auteur traite de la vie des êtres ordinaires en tant que thème de l'œuvre, et leur vie est une chaîne d'événements qui est soumise à un bâtiment, espace géographique qui détermine le cycle quotidien de l'être humain. La narration se déroule à la base de la vue neutre sans exagération et du style de dessin sec fondé sur les rectilignes, mais ironiquement la plupart des textes sont des monologues sentimentaux issus de l'intérieur des personnages. En d'autres termes, il traite de la psychologie humaine de manière autobiographique, mais au monde reflété dans les cases et la vue qui manquent des lignes courbées et de la mollesse romantique, la psychologie et l'intérieur du personnage qui sont décrits comme réticents et nostalgiques ne se développent pas et ne peuvent pas s'en échapper ou s'élargir dans le bâtiment fermé.

Comme cela, la plupart des personnages qu'il dessine sont des personnes passives, qui sont bloquées par un mur invisible depuis la société et perdent leur vitalité. En effet, cela est relatif aux expériences autobiographiques de l'auteur. Dans son interview en 2014, il a dit que

⁷⁵ GAMBOA, Michelle, 2009. *Architecture, Construction, and the Comics Reading Experience in Chris Ware's Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*. *ECLS Student Scholarship 2009* [en ligne]. Disponible sur : http://scholar.oxy.edu/ecls_student/19. [consulté le 2 juillet 2019].

⁷⁶ GAMBOA, *ibid.*

l'histoire de *Building Stories* était établie à la base de ce qu'il a ressenti, en affirmant qu'une vie réelle n'est pas différente d'une fiction.

Disons que toute autobiographie est encore une fiction, c'est ce dont parle ce livre. Bien évidemment, un grand nombre de détails renvoie à ma vie, j'ai vécu à Chicago et à Oak Park, j'ai une fille et je me sens parfois comme un artiste raté. Je voulais que ce livre soit le plus réel possible, comme tout ce que j'écris, avec les doutes et les incertitudes de l'expérience humaine qui accompagnent le mot « réel »⁷⁷.

Donc, avec la narration réaliste, le volume et la matérialité du bâtiment est senti lourdement tout au long de l'œuvre, et cela déploie une influence dominante du début jusqu'à la fin de l'œuvre.

De plus, les cases ne restent pas à la fonction du contenant, mais démontrent leur existence puissante en supportant le style de dessin formaliste de Ware. La disposition et la division des cases compliquées font que le lecteur vit souvent la confusion du parcours de lecture et une expérience dure de lecture, et c'est aussi lié à la forme du livre peu familier dont la page à gauche et celle à droite ne sont pas séparées (double page). Au reste, en poursuivant différentes formes d'imprimés, Ware persiste dans l'esprit expérimental.

Cela devient une expérience physique : ouvrir le journal, feuilleter livre de colportage, manier le plateau de jeu, chacun est soigneusement élaboré et raffiné. Les pièces sont des fragments architecturaux, s'appuyant l'un sur l'autre, et accumulant le sens (It becomes a physical experience: unfurling the newspapers, flipping through chapbooks, handling the game board, each of which is carefully crafted and exquisite. The pieces are architectural fragments, building upon each other and accumulating meaning⁷⁸).

⁷⁷ POTET, Frédéric, 2014. Chris Ware : Toute autobiographie est une fiction. *Le Monde édition globale* [en ligne]. [mise en ligne 20 novembre 2014]. Disponible sur : <https://www.lemonde.fr/blog/bandedessinee/2014/11/20/chris-ware-toute-autobiographie-est-une-fiction/>. [consulté le 6 juillet 2019].

⁷⁸ ROEDER, Kathrine, 2012. Building Stories: Stories about Art and Buildings, and Growing Up. *The Comics Journal* [en ligne]. [mise en ligne 10 octobre 2012]. Disponible sur : <http://www.tcj.com/building-stories-stories-about-art-and-buildings-and-growing-up/>. [consulté le 8 juillet 2019].

Son style formaliste et ses méthodes du travail non seulement existent dans l'espace virtuel sur les pages, mais aussi intervient à la forme réelle de l'œuvre et sa matérialité, de plus, il lance des questions sur l'identité de la bande dessinée ou du roman graphique.

3.2 Le résumé de *Building Stories*

Building Stories de Chris Ware est un roman graphique publié en 2012 par l'édition *Pantheon*, la même maison d'édition qui a publié Jimmy Corrigan. C'est une collection des œuvres imprimées achevées pendant presque 10 années, depuis qu'il a élaboré le projet. Les imprimés dans *Building Stories* incluent certaines planches publiées dans *Acme Novelty Library* ou les presses *The New Yorker*, *The Chicago Reader*, ou le magazine *McSweeney's*, etc. Ces courtes œuvres produites comme différents supports – les presses en A2, le *flipbook*, le plateau de jeu, les magazines, et les *strips*, etc. – sont mises dans une boîte carton de format A3, et cette forme de la collection rappelle *De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy (Boîte-en-valise)* (1935-1941), une œuvre par Marcel Duchamp, composée d'une boîte avec 68 objets.

La collection *Building Stories* se constitue de 14 courts romans graphiques imprimés : le panneau du jeu (*The Game Board*), le livre doré (*The Golden Book*), le livre vert (*The Green Book*), six grands journaux (*Forest*), le petit livret *Branford the Best Bee in the World*, le journal *The Daily Bee*, deux *strips* accordéon *Snow* et *Daughter*, le petit livre des *strips* oblong, un poster, le magazine *Disconnect*, le magazine *Neighbors*, le magazine *Old Woman*.

Le protagoniste de l'histoire est une femme handicapée aux cheveux bruns dont le nom est inconnu. Depuis l'accident dans sa jeunesse où elle a perdu sa jambe gauche, elle vit avec sa jambe artificielle, et a des mémoires dures sur la disparation. Ses mémoires se déroulent de manière fragmentaire dans chaque support de *Building Stories* : expérience à l'école des beaux-arts, la mort de son chat, le trauma sur l'avortement, etc. Après, elle emménage au troisième étage du bâtiment d'*Oak Park* à *Illinois*, et fonde une famille ordinaire avec son mari et sa fille en tant que femme au foyer, mais elle et ne surmonte pas ses traumatismes dans les recoins de son cœur.

Même s'il y n'a pas une grande liaison directe, un couple cohabite aussi au deuxième étage du bâtiment d'*Oak Park*, au-dessous de la protagoniste. La femme et l'homme se disputent toujours, et il semble qu'ils se soient séparés à la fin. Au premier étage, habite la propriétaire du bâtiment, et cette vieille femme observe toujours solitairement en dehors de la fenêtre en reflétant son passé aux paysages du présent. Par ailleurs, dans la collection il y a une extra-histoire sur une abeille appelée Branford, que la femme aux cheveux bruns raconte à sa fille.

L'auteur ne propose pas concrètement l'ordre de la lecture de ces quatorze unités d'histoire. La lecture géographique – par cette déconstruction physique du support, il attribue au lecteur le choix de l'ordre de la lecture en donnant une nouvelle expérience de la lecture. De plus, ces hyper-cadrages exceptionnels par différents supports rappellent que le contenu et le contenant ont une relation interactive et que le *storytelling* n'est pas l'apanage du contenu.

D'ailleurs, certains relient le monde des signes chez Ware au « rhizome », le concept par Gilles Deleuze et Félix Gattari. Dans l'avant-propos de leur livre *Mille Plateaux* (Paris, Éditions de Minuit, 1980), Deleuze et Gattari ont comparé des chapitres dans le livre aux plateaux. « Dans une certaine mesure, ces plateaux peuvent être lus indépendamment les uns des autres, sauf la conclusion qui ne devra être lue qu'à la fin" ⁷⁹ ». Effectivement, la lecture chez Ware, dont le lecteur interprète la narration à travers la relativité entre cases en avançant l'histoire selon des flèches et des lignes, et dont le début et la fin sont ambiguës, est évidemment liée à la caractéristique ouverte du rhizome.

Il y a longtemps j'ai attendu de faire un livre qui n'avait pas un commencement ni une fin, un livre dont vous ne savez pas par où il commence ni où par où il finit, mais qui une fois en tête, pourrait commencer à s'unir. (For a long time I'd been wanting to do a book that didn't have a beginning or end, a book that you didn't know where to start and you didn't necessarily know where it finished, but once it was in your mind it would start to, kind of, coalesce⁸⁰).

⁷⁹ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mille Plateau*. Paris : Éditions de Minuit, 1980. p. 8.

⁸⁰ CHUTE, Hillary L et JAGODA, Patrick. Panel: Graphic Novel Forms Today Charles Burns, Daniel Clowes, Seth, Chris Ware Moderated by Hillary Chute, May 20, 2012. In : *Comics & Media: A Special Issue of "Critical Inquiry*. Chicago : The University of Chicago Press, 2014. p. 151 – 168.

3.3 L'analyse et la comparaison de l'ordre de lecture entre les planches du bâtiment dans *Building Stories* et les coupes de bâtiment au XIX^e siècle

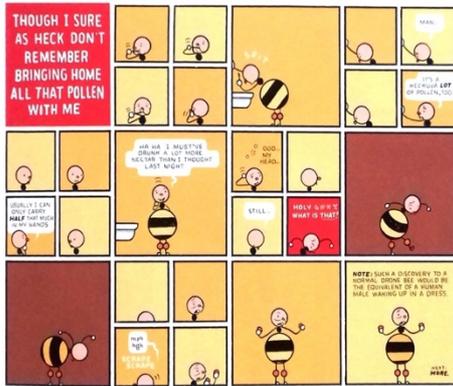


Figure 34. Chris Ware, "Bradford the best bee in the world", *Building Stories*. New York : Pantheon, 2012.

La mise en page et le parcours de lecture de Ware évalués comme « la lecture et l'écriture à multiniveaux et poly-séquentielles (*multi layered, poly-sequential reading and writing*⁸¹) », sont à la base des règles de la bande dessinée universelle, mais ont deux caractéristiques particulières : premièrement, il profite de la fragmentation des cases carrées. Comme la figure 35, on peut souvent voir le style du déploiement des images répétitives qui montre une séquence découpée par la fragmentation d'une case carrée en quatre petites cases carrées. Cette technique guide les lectures en petit Z locales. Elle provoque aussi un effet du ralenti qui divise de courtes durées et met l'accent sur l'expression de la psychologie des personnages.

Deuxièmement, hors des cases, l'auteur guide une lecture exceptionnelle en utilisant des signes visuels comme les flèches et les lignes. Le cours des flèches et des lignes en tant que guide se développe vers diverses directions en allant contre le *Z-path*, comme de droite à gauche, de bas en haut. Ware ne détermine pas l'ordre de lecture stricte de ses planches. Différents lecteurs produiraient différentes narrations comme ils avancent à travers les cases et les gouttières anti-optiques de leur propre façon (*different readers will produce different narratives as they wind their way through the panels and the anti-optical gutters in their own unique fashion*⁸²).

Certains chercheurs ont utilisé le terme « diagramme » pour se référer à ces compositions très distinctives (*Some scholars have used the term "diagram" to refer to these*

⁸¹ BAETEN, Jean. *art., cit.*

⁸² Dittmer, Jason, 2010. Comic Book Visualities: A Methodological Manifesto on Geography, Montage and Narration. *Transactions of the Institute of British Geographers*, Vol. 35, No. 2, avril 2010, p. 222 – 236. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/40647321>. [consulté le 11 juillet 2019].

very characteristic compositions (Cates 2010 ; Samson and Peeters 2010, 115)⁸³). Les grammaires produites par Ware dans ses œuvres sont étranges pour le lecteur, même si les signes fonctionnent promptement comme des guides. Il nous produit donc une confusion similaire que l'expérience dont notre expérience nous fait hésiter par quel imprimé commencer parmi les 14 imprimés.

Ce qui doit se faire remarquer, c'est, évidemment, le bâtiment. Ware est l'auteur qui déploie plusieurs éléments architecturaux dans ses œuvres. Les scènes intérieures et extérieures rectilignes et sèches du bâtiment dominant l'atmosphère entière de l'œuvre. Lorsque les *buildings* mornes soulignent la nature fermée de la société urbaine dans *Jimmy Corrigan*, la caractéristique saillante de *Building Stories* est que des limites et des bonds de l'espace et du temps sont créés par l'insertion de la nature physique du bâtiment dans la totalité des pages. C'est une écologie des éléments mutables dont le dispositif de changement change la notion de l'histoire en tant que séquence du moment dans le temps en l'idée de l'histoire comme une géographie des corps spatiaux et des dispositifs, comme les blocs de l'espace-temps (an ecology of mutable elements whose shifting arrangements shift the notion of story as a sequence of moments in time to the idea of story as a geography of spatial bodies and arrangements, as blocs of space-time.⁸⁴). Également, Chris Ware semble intentionnellement prêter la grande attention à la manière de lecture.

*Un autre moyen est de faire marche en arrière et de considérer toute la composition dans son ensemble, comme la façade d'un bâtiment. Vous pouvez regarder la structure dont vous pourriez tourner autour dans votre imagination et que vous pourriez voir tous les côtés à la fois. (Another way is to pull back and consider the composition all at once, as you would the facade of a building. You can look at a structure that you could turn around in your mind and see all sides of at once*⁸⁵.

⁸³ BARTUAL, Roberto, 2012. *Towards a Panoptical Representation of Time and Memory : Chris Ware, Marcel Proust and Henri Bergson's "Pure Duration"*. *Scandinavian Journal of Comic Art* (SJOCA), Vol. 1, No. 1, printemps 2012. p. 45-68. Disponible sur : https://www.academia.edu/17352608/Towards_a_Panoptical_Representation_of_Time_and_Memory_Chris_Ware_Marcel_Proust_and_Henri_Bergsons_Pure_Duration. [consulté le 12 juillet 2019].

⁸⁴ O'REILLY, John. *Milieu and the Creation of the Illustrator Deleuze and Design: Chris Ware and Saul Steinberg 191*. In : MARENKO, Betty, BRASSETT, Jamie (dirs.). *Deleuze and Design*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2015, p. 191-218.

⁸⁵ RAEBURN, Daniel K. *Chris Ware*. New Haven : Yale University, 2004, p. 25.

Les planches qui soulignent la forme de bâtiment, ou celles des coupes de bâtiment apparaissent des fois tout au long de l'œuvre. Premièrement, les intérieurs de chaque studio du bâtiment en isométrie dans les versos de quatre pages du panneau de jeu. Ware a élaboré les plans de la structure des logements des personnages, et on peut voir qu'il a soigné les détails de tous les espaces du bâtiment, qui joue un rôle centré dans la narration. Dans les rectos des pages du panneau de jeu, il y a les dessins qui résument l'ensemble des histoires dans le bâtiment : chaque page montre chaque personnage et les éléments principaux de son histoire se développant en style de diagramme, autour de quatre façades constantes du bâtiment. Deuxièmement, la double page insérée dans le magazine *Old Woman* a une composition des cases diagonales qui applique une forme de l'escalier du bâtiment. Également, dans le livre vert, (*The Green Blank Book*) apparaissent quatre planches de la façade, une coupe de la façade, et une planche du bâtiment isométrique. Dernièrement, dans le livre d'or (*The Golden Book*), il y a trois planches du bâtiment isométrique, et celle de la coupe de la façade, et une autre planche de la coupe en isométrie. Les ordres de lecture de ses planches sur le bâtiment sont irréguliers : par la matérialité du bâtiment, elles font mouvoir le regard du lecteur, et prennent un aspect de détruire les grammaires existantes de la bande dessinée. Ces modalités peuvent faire une comparaison avec les caricatures de la coupe de bâtiment au XIX^e siècle, dont les grammaires et la composition sont complètement différentes de la bande dessinée contemporaine. En comparant avec elles, analysons comment l'auteur profite de la forme du bâtiment dans les pages de *Building Stories* pour l'expérience exceptionnelle de la lecture.

3. 3. 1 Façades dans le panneau de jeu

L'élévation d'un bâtiment établie en forme de quadrilatère est un sujet idéal pour la vue rectangulaire de la caméra des médias visuels. Ayant le caractère symbolique sur l'entrée, la façade s'emploie traditionnellement à la décoration du frontispice du livre. La façade d'un bâtiment qui n'est pas découpée représente sa fonction et son identité, et l'ouverture et la fermeture de la porte et de la fenêtre sont un critère de la sociabilité du bâtiment, parce que la porte et la fenêtre sont les passages liés au monde extérieur. De plus, celles-ci entrouvertes suscitent la curiosité du lecteur.

Fondamentalement dans la bande dessinée, la façade d'un bâtiment qui est dessinée dans l'hypercadre rectangulaire par la page et qui incluent les cadres comme des fenêtres et des chambres, ressemble à un ensemble des cases. En profitant de cette caractéristique du dessin de bâtiment, les dessinateurs du XIX^e siècle présentaient, de bonne heure, une sorte de conventions qui les font insérer de petites histoires dans chaque chambre ou fenêtre de la façade du bâtiment. On pourrait donc appeler les dessins de bâtiment de Ware qui revêtent diverses formes, les successeurs de la caricature de la coupe de bâtiment traditionnelle. Pareillement, les personnages principaux sont tous les résidents du bâtiment, et cette œuvre par Ware en tant que telle, est comme un bâtiment virtuel, espace pour les personnages. Avant d'être l'objet qui contient le récit, le livre semble pour Ware être d'abord un lieu, celui où évoluent les personnages et leur univers diégétique⁸⁶.

D'abord, les quatre grandes façades dans le panneau de jeu qui représentent un résumé de la narration centrale de *Building Stories*, semblent bien faire leur rôle : comme Ware en a formé le dessin, on parcourt tout au début l'ensemble de la planche au premier coup d'œil. Les quatre façades signifient la portée des histoires, c'est-à-dire la portée des activités des personnages qui résume leur vie spatialement. Les façades de Ware représentées à la mode du design graphique moderne sont vues en angle légèrement à gauche, donc apparaît la partie de l'ombre noire latérale. Les façades auxquelles la décoration minimale est permise se revêtent de la solitude et de l'épuisement de la ville, mais exposent un dynamisme minimal en montrant que les gens y habitent, et que les lumières des chambres vues par leurs fenêtres sont allumées. Tout au long des quatre planches répétitives, ce qui ne change

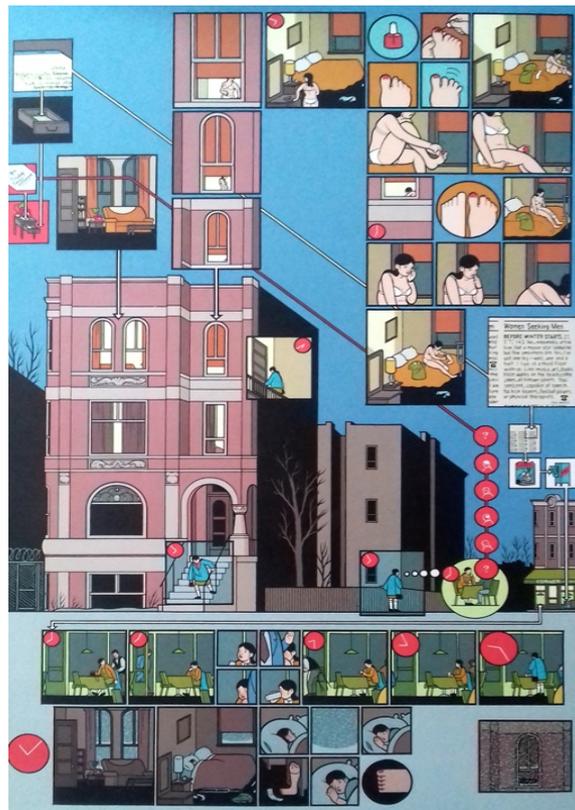


Figure 35. Chris Ware, *The Game Board*, pl. 1, op. cit.

⁸⁶ MARTIN, Côme. Les livres-mondes de Chris Ware, ou la tentation de l'homogène. In : REGGIANI, Christelle, REIG, Christophe, et al. (dir.). *Revue Formules n° 17, Constrained Worlds / Mondes contraints*. Paris : Presse Universitaires du Nouveau Monde. 2013, p. 69-83.

pas, c'est le bâtiment. Le bâtiment permanent est constaté aux micro-histoires des personnages représentés comme de petites figures.

Dans ces quatre planches du panneau de jeu, Ware n'a pas choisi le moyen de présenter l'intérieur du bâtiment découpé, mais le moyen de développer la narration séquentielle en reliant les lignes à partir de certaines parties du bâtiment aux cases complémentaires à l'extérieur du bâtiment. Cette méthode de la disposition / expansion des cases est mise en relief à la première façade du panneau de jeu (Fig. 35, p. 80). C'est une planche qui décrit implicitement la solitude de la protagoniste, la femme aux cheveux bruns. Les autres résidents dans le bâtiment n'y apparaissent pas, et de même, il n'y a pas de dialogues. Un quotidien de la femme résumant sa vie est représenté par une série de cases disposée aux marges de la façade du bâtiment. Le parcours de lecture dans cette planche guidé par les flèches et les liens est compliqué, et très ouvert pour qu'on imagine divers trajets. D'abord, le lecteur regarde l'ensemble de la forme sur la planche y compris le bâtiment au premier coup d'œil, puis commence et avance son regard à partir d'une note de la femme dans la case carrée dans le coin supérieur gauche. Mais, les lignes qui guident le parcours suivant sont au nombre de deux : à partir de là, l'ordre de lecture dépendra donc du lecteur. Si on fait suivre par notre regard la flèche qui est plus courte que l'autre, apparaît la note de la femme dans un tiroir, meuble au troisième étage, avec d'autres notes. Ensuite, une autre note est liée à la ligne rouge qui se parallélise avec la ligne blanche oblique issue de la première case. Dans les petites cases rondes connectées, est décrit le sentiment d'espoir de la femme qui attend un rendez-vous amoureux. Une autre ligne blanche oblique trace les scènes schématisées, où le contenu de la note est publié dans un journal en tant que petite annonce et le journal est disposé au présentoir d'un tabac.

Par ailleurs, les deux flèches qui indiquent les fenêtres au troisième étage du bâtiment sont aussi issues des cases à l'extérieur. Une série des cases en haut à droite décrivent la protagoniste qui attend le rendez-vous à venir en se mettant du vernis à ongle sur les ongles des orteils. Ces scènes sont séquentiellement arrangées en respectant la règle du *Z-path*. Si on lit de bas en haut les autres trois cases verticalement disposées depuis la fenêtre du bâtiment en liant à cette série des cases, le parcours du regard se succédera naturellement sans sauter. Par contre, si on les lit de haut en bas selon la direction de la flèche, on pourra les lier aux cases à l'intérieur du bâtiment jusqu'à la scène de la femme descendant l'escalier à l'entrée du bâtiment, et cet ordre de lecture serait donc un choix possible. Bien sûr, le lecteur pourra librement interpréter

si la caméra zoome ou dézoome sur la fenêtre de la femme à travers les trois cases verticalement arrangées. Ainsi, les flèches chez Ware dirigées vers le bâtiment peuvent être interprétées de deux façons : lire vers la direction des flèches, ou lire juste selon les lignes vers la direction souhaitée.

Même si le bâtiment n'est pas la coupe, les deux cases carrées superposées sur lui montrent les actions de la femme à chaque position dans le bâtiment. Ware a profité de la caractéristique spatiale du bâtiment, en superposant les cases sur les positions réelles dans le bâtiment. Par contre, une autre série de cases à la zone base de la planche, qui commence par une flèche pointant vers les deux côtés depuis le présentoir du tabac, guide une lecture générale en forme Z. La femme attend au café jusque tard le soir, mais personne n'est venue, elle rentre donc chez elle. Dans la nuit, il neige en dehors du bâtiment, Ware met en relief dans la case ronde les ongles du pied de la femme, et souligne l'atmosphère de solitude en éloignant la dernière case des autres cases.

Ce qui est notable dans cette planche, c'est l'expression du temps de l'auteur. Il offre des clés sur la perception des horaires en plaçant les signes de l'horloge analogique au sein de la disposition des cases et du parcours du regard compliqués. Le lecteur pose son regard sur chaque horloge dans les cases, pour trouver un bon ordre du cours de temps. Comme a remarqué McCloud « temps = espace⁸⁷ », à partir du point où la femme sort du bâtiment jusqu'à la série de cases disposée en bas de la page, le lecteur peut percevoir le passage du temps pictural au cours du regard passant les espaces. En plus de cela, à mesure que les horaires à chaque case sautent, le lecteur peut ressentir un passage rapide du temps. En proposant le temps objectif fictionnel par les signes du temps, l'auteur donne au lecteur un effet de ressentir le laps du temps plus rapide par rapport à la durée au ralenti à travers des cases fragmentées de la figure 34. Cela peut aussi être considéré comme une sorte de contrainte en tant que signe visuel. Parce que, Ware limite à l'avance le temps pictural que le lecteur perçoit, et dans le même temps il laisse le lecteur trouver le bon ordre de lecture en regardant les signes du temps.

Les autres trois planches dans le panneau de jeu ont une structure similaire que cette première planche. De manière répétitive, la façade du bâtiment se place au milieu gauche de chaque page, et les cases extérieures qui s'étendent depuis le dessin du bâtiment par les flèches racontent l'histoire sur l'espace interne du bâtiment, donc le lecteur ressent clairement le poids

⁸⁷ MCCLLOUD. *op. cit.*, 1998. p. 100.

du bâtiment, l'arrière-plan de l'histoire. Les flèches accompagnant des lignes parcourent, parfois avant d'arriver une case suivante, de petites cases schématisées dans lesquelles un seul objet est simplement inséré comme les cases rondes séquentielles de la figure 35, et enfin guident le regard du lecteur.

Au cours des changements des cases environnantes, le bâtiment est permanent, et se situe à un même emplacement dans les planches, sans considération du laps du temps avec de l'air sec et neutre. On dirait que le bâtiment n'est pas celui qui se place autour et à l'arrière-plan de la vie des personnages, mais qu'ils tournent de manière récurrente autour du bâtiment. Ware élargit vers l'extérieur certaines parties dans la façade par les signes visuels, et montre la narration sur l'espace interne du bâtiment en profitant des marges de la page. Cela renforce l'omniprésence du bâtiment qui déborde sur les espaces à l'extérieur du bâtiment dans la page.

Dans d'autres œuvres du XIX^e siècle, y a-t-il quelle différence sur l'utilisation de l'extérieur du bâtiment ? Les planches du panneau de jeu par Ware qui élargissent le sens du bâtiment, peuvent être comparées à deux caricatures publiées à la deuxième moitié du XIX^e siècle : *Mystère d'une maison de campagne*, dans la revue *La Vie parisienne* du 22 août 1863, et *Au vaudeville* par Loÿs dans le numéro du 21 octobre 1882 de *La Caricature*.



Figure 36. « *Mystère d'une maison de campagne* », *La Vie Parisienne*, 22/08/1863.

Mystère d'une maison de campagne est une planche de double page qui traite de la vie et la culture provinciales (fig. 36), et a une forme symétrique de la coupe d'une maison rurale

composée de 11 chambres. En présentant une maison qui accueille des visiteurs, cette planche caricature et exagère ridiculement les coutumes « barbares » et « curieuses » de la campagne vues d'un œil de citadin. On peut y trouver une caractéristique différente de la manière du développement des cases à l'extérieur du bâtiment de Ware : Ware a tiré l'histoire de l'intérieur du bâtiment vers l'extérieur par la connexion avec des cases complémentaires par des flèches, par contre, la caricature de *La Vie parisienne* a choisi de placer les épisodes de l'intérieur du bâtiment dans la coupe, et ceux de l'extérieur du bâtiment en dehors de la coupe. De plus, ses cases sont non séquentielles plus que celles de *Building Stories* : les histoires dans les cases à l'extérieur du bâtiment ne sont pas séquentielles mais plutôt parallèles, et celles à l'intérieur du bâtiment se déroulent simultanément. Puisqu'il n'y a pas d'ordre précis, le lecteur peut la lire librement.

L'apparence de la maison n'est pas dessinée de manière réaliste, mais schématisée comme un ensemble de cases. Le titre est écrit sur le toit, avec le maître de la maison décrit comme un barbare. Les cases, c'est-à-dire les chambres dans la coupe, contiennent les meubles peu modernisés et les campagnards détendus. En opposition avec l'intérieur, dans les deux côtés de l'extérieur de la maison auquel un sous-titre, « Les invités de Mr. et leurs réflexions à propos de... », est donné, les épisodes caricaturés sur les activités extérieures telles que la cueillette des fruits, l'équitation, et le tir du fusil de chasse, etc. C'est juste que les positions géographiques des espaces internes et externes du bâtiment sont rapportées telles quelles sur la page. Mais, les espaces à l'extérieur du bâtiment ne représentent pas d'espaces réels mais ne sont qu'abstraitement distingués par les vignettes encadrées par les décorations des textes.

Quant à l'ordre de lecture de l'intérieur de la maison, il semble mieux de lire de bas en haut comme la convention établie par la coupe de Bertall, parce que les histoires au rez-de-chaussée sont les plus denses, mais en effet, cette caricature porte une simultanéité et toutes les histoires dans la maison se déroulent dans le même temps, il n'y aura donc pas de problème si on lit dans n'importe quel ordre.

Puisque les histoires de l'intérieur et l'extérieur de la maison sont séparées par la silhouette du bâtiment, le lecteur lit séparément les vignettes de l'extérieur du bâtiment, normalement en forme Z. Par ailleurs, les personnages des côtés gauche et droite du bâtiment tentent de percevoir l'espace externe et l'espace interne et de les lier. Le garçon au côté gauche de la maison sonne la cloche suspendue au mur – contour d'une case, et le paysan en dehors de la maison reçoit une botte de paille depuis son collègue à l'intérieur de la maison. De cette

manière, l’auteur lie, par l’action des personnages, l’intérieur et l’extérieur du bâtiment qui a perdu sa physicalité et sa nature géographique à cause de la schématisation et de la simplification, et renforce la nature physique du bâtiment.

Au contraire, dans la façade du panneau de jeu de Ware, même si l’auteur emploie le bâtiment comme le dispositif de la narration, le bâtiment se met dans la planche au niveau de l’arrière-plan, qui se sépare au niveau d’autres objets y compris des cases. Il ne fait preuve que peu activement de sa caractéristique positionnelle sur la page au niveau de la narration des cases. Mais exceptionnellement, les trois cases, – la case dans laquelle la femme ferme la porte vers 19h 40, et celle dont la femme descend l’escalier vers 19h 50, et celle dans laquelle la femme tient la barre dans la rue à 19h 55 – l’auteur les a disposées en considération de leurs positions sur le niveau de l’arrière-plan de la page. La première se situe à côté du troisième étage du dessin du bâtiment, et la deuxième située à l’escalier encadre l’escalier du niveau de l’arrière-plan en tant que tel, et même la troisième : elle encadre et reflète un autre bâtiment au niveau de l’arrière-plan. Ces trois cases qui interagissent le plus fortement avec le bâtiment de l’arrière-plan s’associent proprement aux autres éléments de la page, en faisant fonction d’une tête de pont entre une séquence des cases supérieures et une autre séquence des cases inférieures.

Comme la caricature de la figure 36, les coupes de bâtiments au XIX^e siècle qui décrivent non seulement l’histoire de l’intérieur du bâtiment mais aussi celle de l’extérieur du bâtiment, reflètent normalement la nature physique du bâtiment. Regardons un autre exemple : *Au vaudeville* par Loÿs (Fig. 37). C’est une planche qui résume, comme une bande-annonce, une comédie intitulée *Tête de Linotte*, par Théodore Barrière et Edmond Gondinet, jouée pour la première fois en 1882⁸⁸. En effet, le bâtiment dans cette caricature est simplifié et plutôt comme un ensemble des cases dans l’histoire en images. Mais en séparant l’histoire en deux, celle de l’intérieur (Acte I) et de l’extérieur de l’appartement (Acte II), l’auteur identifie à la



Figure 37. LOÏS, « Au Vaudeville », La Caricature, 21/10/1882.

⁸⁸ Notre étude précédente a déjà analysé en détail ces images de la coupe de bâtiment.

forme de l'ensemble des cases à droite dans la planche, un bâtiment. Sous le titre *Tête de Linotte*, certains épisodes de l'Acte I tels que le retour de la campagne des personnages, la perte des clés, sont disposés dans la colonne gauche, de haut en bas. Ce sont des événements avant l'arrivée de l'appartement de Jules Carpiquel. Puisque les lignes verticales ou le contour du bâtiment limitent la lecture horizontale, il est facile de lire en bon ordre de haut en bas. Après avoir lu la première colonne de l'Acte I, le lecteur arrête son regard au coin inférieur de la colonne. Ainsi, l'histoire interne de l'appartement commence à partir du bas, et pour le lecteur, il est facile de lire de bas en haut comme la convention de Bertall. Mais strictement dit, l'histoire dans le bâtiment n'a pas une séquentialité claire, et en effet l'ordre de la narration de l'Acte II du vaudeville est mélangé à travers les cases dans le bâtiment.

Bref, Ware a représenté l'histoire de l'intérieur de la façade par la connexion avec les flèches et les lignes vers les cases explicatives en dehors du bâtiment en guidant le regard du lecteur, par contre, dans certaines coupes au XIX^e siècle, l'extérieur de la coupe a eu une caractéristique positionnelle à laquelle les activités externes sont faites, et il semble que l'ordre de lecture conventionnel du XIX^e siècle qui se lit de bas en haut ne s'applique pas à l'extérieur du bâtiment.

3.3.2 Les bâtiments isométriques, la coupe (*Cutaway*), l'élévation dans le petit livre d'or (*Little Golden Book*)

Le protagoniste du petit livre d'or de *Building Stories* est le bâtiment lui-même à l'âge de 98 ans. À partir de la première page, le locuteur-bâtiment est nerveux en observant une fille qui s'y approche avec une publicité d'un journal à sa main. Le texte blanc de la narration est inséré dans sa tête – la toiture vide – et quelques phrases sont disposées dans les bulles de pensée entourant le bâtiment. Le bâtiment ne parle pas, mais pense – en regardant ses entourages sans cesse, et revêt les phrases au passé, racontées par l'auteur, autre narrateur.

Le petit livre d'or porte le titre de « Septembre 23rd, 2000 ». Il s'agit des mémoires du bâtiment, sur les événements déroulés à tous les étages pendant une journée. Il y a trois types

dans les bulles de pensée blanches, et les phrases que le locuteur-auteur raconte en l'appelant « it » sont placées dans les espaces vides de la surface comme les murs et la toiture ou autour du bâtiment. À la place de l'utilisation des cases complémentaires, le bâtiment au niveau de l'arrière-plan consacre ses espaces vides de la surface aux éléments narratifs. Le regard du lecteur prend d'abord la totalité de l'apparence du bâtiment, puis suit d'après l'ordre des textes disposés de haut en bas. Les deux parties des textes sur le sol blanc qui commencent par « And » jettent aussi la confusion sur l'ordre de lecture : puisque le regard du lecteur descend depuis le coin droit, il semble se lire de droite puis à gauche, et finir par le texte dans le coin inférieur gauche.

Cette modalité de l'utilisation du texte peut être comparée avec une caricature d'une façade dans la presse *L'Illustration*. C'est la figure 39, *Bureau d'abonnement de L'Illustration* par Henri Valentin publiée le 2 mars 1844. Pour déployer de façon exagérée le grand succès de la presse *L'Illustration*, l'auteur a décrit les scènes des foules qui affluent vers le bureau de la presse, et en outre découpe une partie du premier étage de la façade. Le remplissage de l'extérieur du bureau par la foule confuse, est insuffisant pour décrire l'enthousiasme : la gravure montre également la bousculade à l'intérieur du bureau en enlevant le mur du premier étage⁹¹. En affichant les textes par les enseignes et les posters, elle insère non

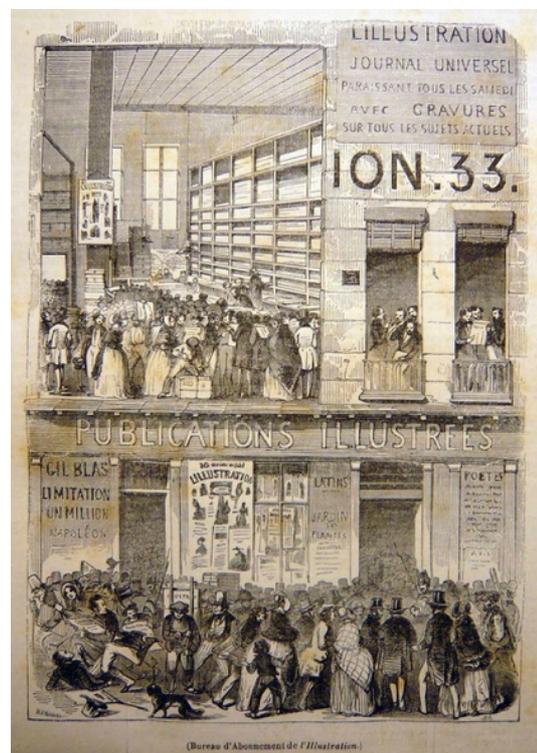


Figure 39. Henri Valentin, « Bureau d'Abonnement de *L'Illustration* », *L'Illustration*, 02/03/1844.

seulement de l'information textuelle que l'image ne peut représenter, mais aussi fait les yeux du lecteur se fixer aux grands textes. Cette planche prend le bureau de *L'Illustration* réel sur Paris pour modèle, mais les textes sur les murs du bâtiment sont imaginaires : peut-être pour informer que le bâtiment se situe au 33 rue de Seine, le dessinateur insère le numéro 33. Même si les grands textes sont disposés dans le cadre du bâtiment, ils semblent qu'ils soient les éléments séparés qui ont une information différente, comme la modalité des textes dans le

⁹¹ YOH. *mémoire cit.*, p. 27.

bâtiment chez Ware. Il apparaît que ce sens de l'hétérogénéité des éléments guide le regard du lecteur indépendamment dans le dessin du bâtiment.

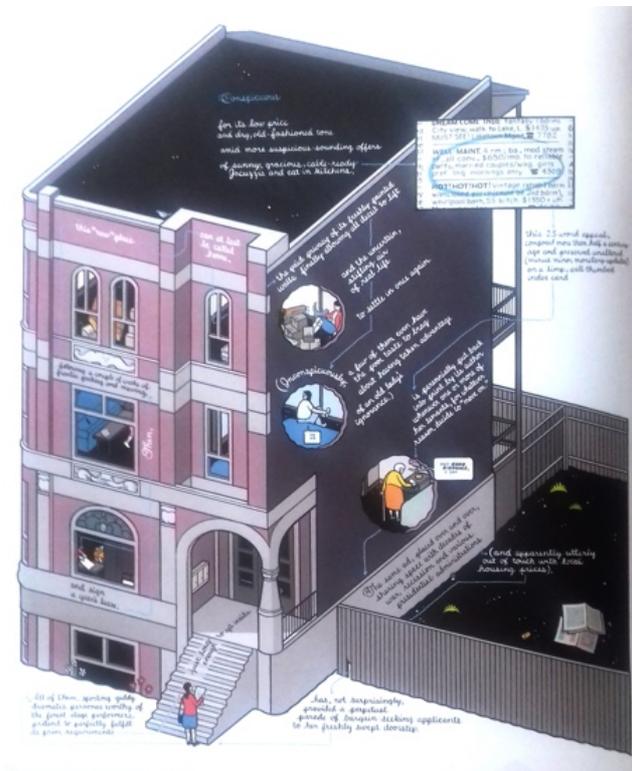


Figure 40. Chris Ware, Bâtiment isométrique dans *The Golden Book*, op. cit.

Par contre, le lecteur peut plus facilement décider l'ordre de lecture dans le bâtiment isométrique de la deuxième planche (fig. 40) : y sont ajoutées les lignes et les flèches bleues faisant fonction de guides. Quelques éléments ont changé, mais l'apparence du bâtiment est constante par rapport à la première planche. Elle décrit l'histoire du bâtiment répétitive, que les résidents qui ont vu l'annonce de location visitent et font le contrat avec la propriétaire, et commencent à y séjourner.

Par le texte blanc sur le toit noir, le narrateur de la troisième personne parle de l'annonce de loyer du point de

vue pessimiste en appelant l'appartement « it ». Après le texte, on peut lire l'annonce dans la case à droite selon la flèche bleue. La flèche est liée aux autres phrases sur le mur gris et aux cases rondes découpées qui montrent l'intérieur. Si on lit selon ces liaisons, nos yeux passent d'abord de haut en bas sur le mur, et volent sur le sol de droite à gauche, puis montent le bâtiment jusqu'au troisième étage en passant les textes et les fenêtres, et arrêtent sa route au milieu de la page, à la chambre ronde découpée et au texte de l'homme au deuxième étage. De cette façon, ce bâtiment offre une lecture linéaire par les flèches. De plus, comme la caricature de bâtiment de *L'Illustration* en 1844, quelques parties du bâtiment de cette planche sont découpées. Similairement à la caricature du XIX^e siècle qui a découpé ses murs pour montrer les gens de l'intérieur, les intérieurs des chambres rondement découpées du bâtiment de Ware deviennent non seulement sous-cadres du bâtiment mais aussi cases, unités qui ont une histoire, et se joignent à la narration. Mais, les textes racontent l'histoire linéaire rétrospective qui englobe le passé jusqu'au présent, par contre, on peut interpréter par deux façons : les chambres internes du bâtiment représentent différents moments selon le développement des textes, ou,

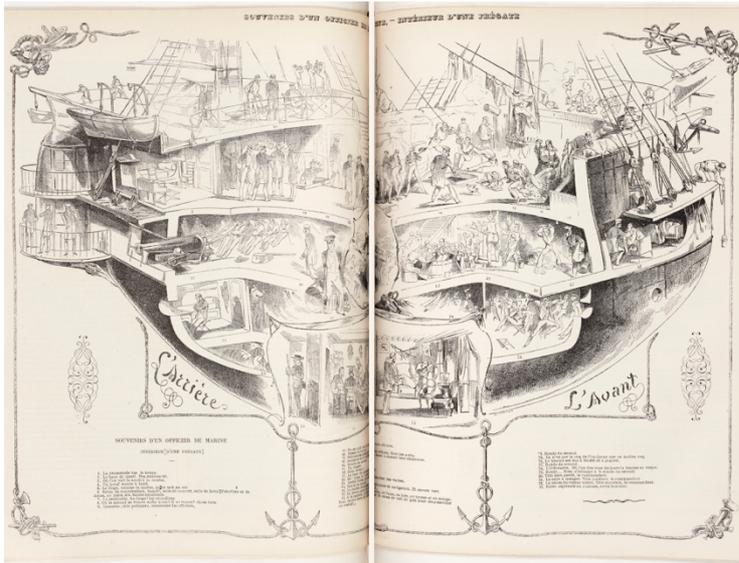


Figure 42. « Souvenir d'un officier de marine - intérieur d'une frégate », *La Vie parisienne*, 20/04/1867.

Par ailleurs, les caricatures de la coupe françaises au XIX^e siècle sont généralement représentées comme façade à l'angle de front. Exceptionnellement, il existait dans la presse illustrée certaines coupes à un angle similaire. Par exemple – même s'il n'est pas un dessin du bâtiment, – on peut comparer la coupe de Ware avec la planche de double page publiée le 20 avril 1867 de *La Vie parisienne*,

intitulée *Souvenirs d'un officier de marine – intérieur d'une frégate* (Fig. 42). C'est une caricature qui décrit l'intérieur d'une grande frégate restructurées par les mémoires d'un officier de la marine. Cette dernière représente toutes les activités des marins dans chaque espace dans le vaisseau. La coupe de Ware et celle de la frégate utilisent toutes le texte pour représenter des souvenirs d'un édifice, mais quelques différences apparaissent : les chambres dans la frégate sont numérotées, qui guident les yeux du lecteur de gauche à droite et du niveau haut au niveau bas. Mais, contrairement à la coupe de Ware, le protagoniste du dessin de la frégate est un officier de la marine, et chaque chambre dans la frégate ne décrit pas les événements se déroulant simultanément. On peut voir l'officier à moustache qui apporte un chapeau réapparaître plusieurs fois à chaque chambre dans les souvenirs représentés par la frégate et joue son rôle avec les autres marins. Cette présence omniprésente du protagoniste laisse le lecteur reconnaître que les scènes dans les chambres dans ce grand vaisseau n'indiquent pas un moment donné, mais l'ensemble des moments des souvenirs.

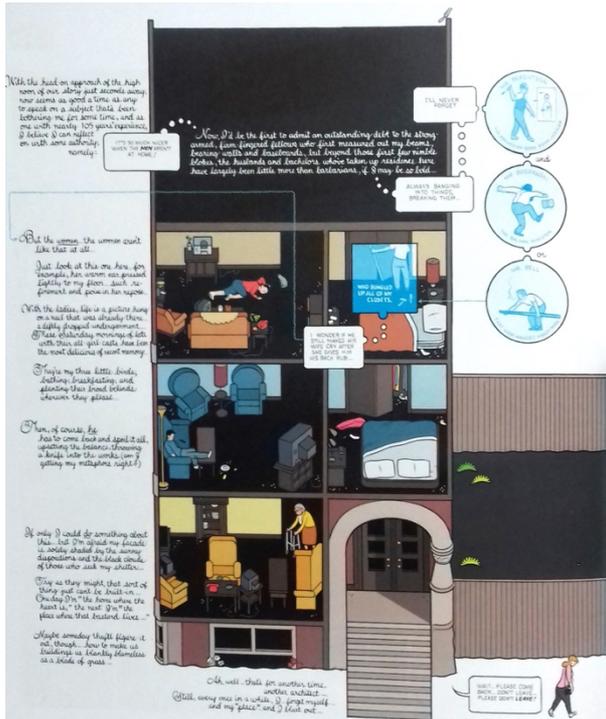


Figure 43. Chris Ware, *Coupe*, *The Golden Book*, op. cit.

Dernièrement, il y a une autre coupe de la façade dans le petit livre d'or (fig. 43). Ce bâtiment n'est pas un front exact, mais en vue légèrement plongeant : il semble que l'auteur ait voulu une coupe à un angle rare pour utiliser l'espace du toit.

Les scènes dans la coupe reflètent les actions simultanées des résidents dans un même temps, vues de point de vue du bâtiment. Après une querelle entre le couple au deuxième étage, la femme blonde est sortie, et la femme aux cheveux bruns appose son oreille sur le sol en se couchant pour savoir ce qui se produit à

l'étage inférieur, mais le point de vue du tiers, c'est-à-dire, le point de vue du bâtiment-narrateur « I », paraît encore une fois. En ne comprenant pas la gravité de la situation, – parce qu'il n'est pas être humain – il jette un regard furtif aux résidents actuels en les comparant avec les anciens résidents. En effet, cette planche du bâtiment intervient au sein des pages composées des cases générales, et produit l'effet de changer le narrateur : le bâtiment monologue en tant que narrateur voyeuriste et subjectif, qui regarde les personnages internes qui ont été décrits de manière neutre dans les autres pages.

Dans la planche, les textes explicatifs sont déployés à côté des chambres correspondantes, comme les légendes de l'histoire en images aux siècles précédents. En ce qui concerne le parcours de lecture, la lecture commence à partir des phrases en haut à gauche, puis le regard passe de gauche à droite selon la bulle de pensée et le texte sur le toit. À mesure qu'on descende selon les trois cases rondes qui se souviennent des anciens locataires, les flèches guident facilement nos yeux de droite à gauche et en laissant passer naturellement le studio de la femme au troisième étage. Si on arrive au texte au bout de la dernière flèche, on lit les textes du côté gauche du bâtiment de haut en bas, jusqu'au coin inférieur droit. Là, on peut entendre un cri d'une bulle vers la femme sortante, « *Don't leave !* ». Le cri est celui de l'homme dans le couple, ou dans le même temps peut-être celui du bâtiment.

Le livre vert, de format un peu plus grand que A4, contient les histoires du passé de la protagoniste, femme aux cheveux bruns : années de l'école des Beaux-Arts, cohabitation avec son ancien petit ami, période du travail, etc. L'histoire principale est celle de la femme au troisième étage, mais, dans les scènes des planches du dessin du bâtiment, cette dernière est mise dans la situation entremêlée avec les histoires de la propriétaire et d'autres anciens locataires sous l'influence temporelle et spatiale du bâtiment. Le bâtiment est non seulement l'arrière-plan dans l'histoire de la femme, mais dans le même temps un médium temporel de la chronique de la vieille propriétaire. Par conséquent, il est indispensable que le récit de la femme coexiste en désordre avec les autres traces des anciennes mémoires de l'intérieur du bâtiment. Celles qui ont bien représenté tel croisement entre l'histoire de la femme et celle du bâtiment, ce sont les quatre planches du front du bâtiment. Surtout, les éléments de la chronique interviennent au parcours du regard et à l'ordre de lecture, et laissent le regard passer selon la séquence temporelle. Par exemple, le front de double page de la figure 44 raconte l'évolution physique du bâtiment en déployant les éléments architecturaux tels que le panneau, le tapis, et la peinture par les cases rondes rouges. Dans le même temps, en alignant aussi les apparences depuis la jeunesse jusqu'au présent de la vieille propriétaire par les cases carrées, elle conduit une réflexion sur le temps, le sujet commun. La série de petites cases qui décrivent la croissance de la propriétaire dans le coin inférieur gauche, se développe de bas en haut selon la flèche blanche, et se lie à la bande des cases rondes bleues qui déploient une chronique des jambes des locataires et arrive à la fenêtre du studio de la locataire actuelle au troisième étage. Cela peut être relié à la métaphore spatiale, l'ascension d'un immeuble de bas en haut. Il semble que le déplacement vers le haut à l'intérieur d'un bâtiment à partir de l'entrée jusqu'au sommet, soit comparé à la croissance et à l'évolution de l'humanité, et à sa chronique. Ainsi, selon tel sens du mouvement, le parcours de lecture du lecteur se développe aussi de bas en haut, et correspondant au sens vers le haut du regard, à l'une des contraintes de la caricature de la coupe de bâtiment du XIX^e siècle.

Ensuite, les deux planches du front qui apparaissent l'une après l'autre, sont dessinées pour mettre en contraste deux différents moments de la même façade. D'abord, la première montre l'épisode sur la jeunesse de la vieille propriétaire, en impliquant la métaphore de la croissance (Fig. 45, à gauche).

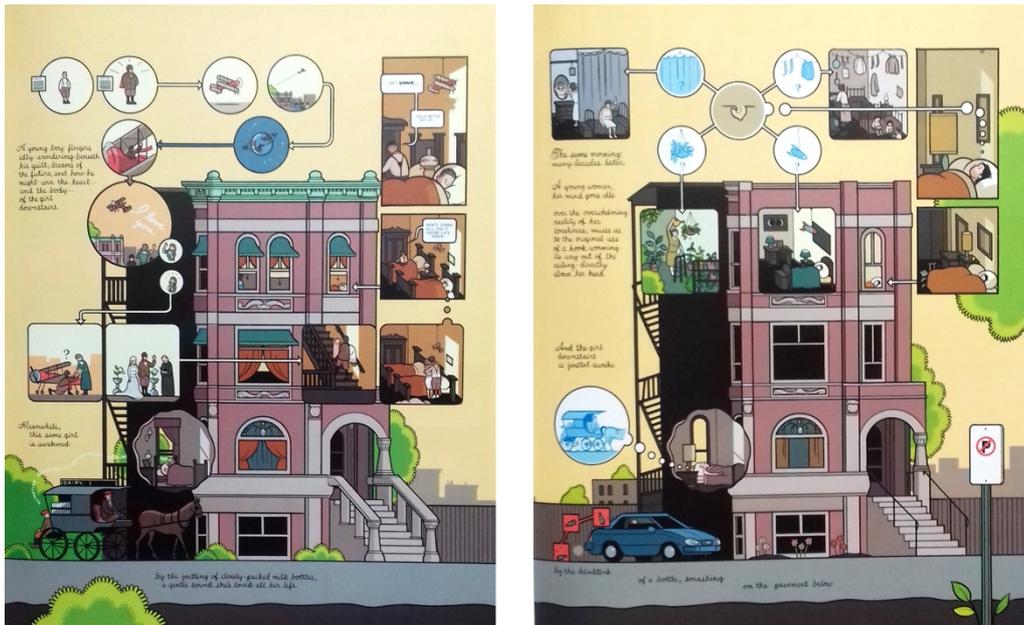


Figure 45. Chris Ware, Deux façades dans *The Green Book*, op. cit.

Dans la figure 45 à gauche, la moitié supérieure de la planche contient une histoire sur le rêve d'un petit garçon, ancien locataire du bâtiment : en suivant les flèches, l'histoire que le garçon devient pilote et se marie avec la femme à l'étage inférieur (la jeune propriétaire) se développe de haut en bas, et au côté droit du bâtiment, l'histoire que le garçon se réveille du rêve se déroule vers le haut. Au contraire, la case ronde découpée et son texte au premier étage montrent le réveil de la fille en contraste avec les cases à la partie supérieure droite sur le réveil des illusions du garçon. L'intérieur vu à travers les fenêtres représente la réalité des locataires, mais les cases autour du bâtiment, excepté celle découpée, contiennent l'imagination – la réalité et l'imagination coexistent à l'intérieur et à l'extérieur de la façade. C'est une manière différente de la planche (Fig. 35) dans le panneau de jeu, dans laquelle l'auteur essaie d'expliquer les scènes à l'intérieur par la liaison aux cases externes complémentaires. De cette façon, l'intérieur et l'extérieur du bâtiment auxquels la réalité et l'imagination se mélangent, manifestent à la fois la simultanéité et la séquentialité, et la coexistence en désordre de l'espace et du temps.

De plus, il semble que les cases autour du bâtiment soient comme les cases de pensées, l'imagination du bâtiment soi-même : cette composition fait que le lecteur identifie le petit garçon au bâtiment. Cette interprétation peut être possible sous le point de vue que le vrai protagoniste de *Building Stories* serait le bâtiment, et toutes les choses dans le bâtiment deviennent une partie de l'histoire du bâtiment. De même, puisque l'auteur insuffle

inconsciemment son sexe, sa masculinité – le voyeurisme et la curiosité sur la femme, etc. – au bâtiment-narrateur, et on peut donc interpréter l'imagination du petit garçon sur la jeune propriétaire ayant le complexe d'Électre comme l'imagination du bâtiment, auquel l'auteur identifie.

D'ailleurs, le deuxième bâtiment dans la figure 45 à droite semble plus caduc que la première, parce qu'elle a fait un saut dans le temps. Cette fois-ci, le bâtiment est un espace dans lequel coexistent le temps de la jeunesse de la propriétaire et le temps de la femme au troisième étage au présent. Bâtiment, l'espace commun entre les deux femmes, fonctionne comme un médium qui connecte les deux femmes et laisse elles coexister dedans.

En se couchant au lit dans son studio au troisième étage, la protagoniste trouve une trace au plafond. En commençant à imaginer le passé de la trace, elle déploie les branches de pensées, et ces branches se croisent avec les souvenirs de la jeune propriétaire. Qu'était-ce la trace au plafond ? Les linges, le rideau, la plante en pot, le rocket – chaque objet que la femme devine est simplifié comme un petit signe, et se développe sur quatre cases dont les coins sont arrondis, qui contiennent les scènes des souvenirs de la jeune propriétaire. Donc, les mémoires de la jeune propriétaire dans le coin supérieur gauche se rejoignent au milieu, à l'imagination de la femme aux cheveux bruns, et proposent quatre directions de lecture. Les quatre morceaux des objets dérivés de la case ronde au centre n'ont pas un ordre déterminé, mais peuvent se lire librement. La case ronde centrale est liée par la ligne de pensée de la femme qui est dans la case rectangulaire à droite, et fait notre regard arriver jusqu'à la fenêtre du troisième étage.

Globalement, le parcours de lecture se développe similairement à celui de la première planche : il commence à partir du coin supérieur gauche et explore les éléments au milieu, puis passe aux cases rectangulaires séquentielles verticalement déployées à droite, et descend aux éléments au coin inférieur gauche du bâtiment et arrive aux textes sur la terre. De plus, on peut comparer les composants répétitifs dans les deux planches : la position de la jeune propriétaire et celle de la propriétaire à présent concordent, et la calèche dans la première planche se correspond à la voiture au coin inférieur de la deuxième planche. Par conséquent, ces éléments répétitifs provoquent aussi le pattern similaire du parcours de lecture entre les deux façades.

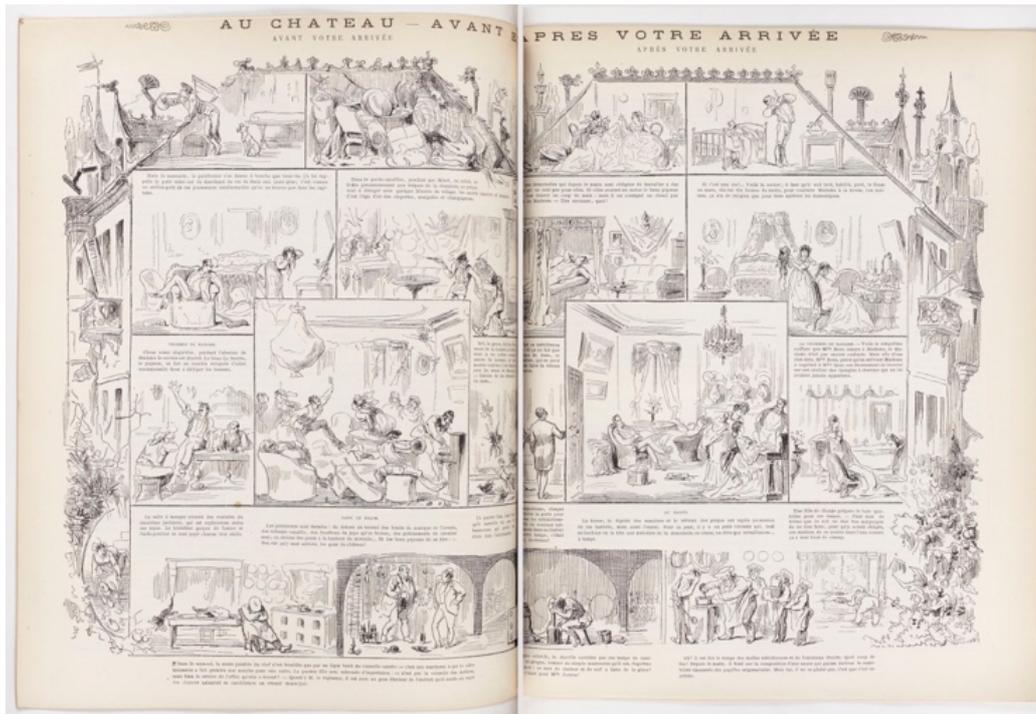


Figure 46. « Au château – avant & après votre arrivée », *La Vie parisienne*, 16/07/1870.

On peut trouver des points communs avec une caricature de deux coupes sur la double page, *Au château – avant & après votre arrivée* dans le numéro du 16 juillet 1870 de *La Vie parisienne*. L'idée de la comparaison entre les deux différents temps du même bâtiment, apparait dans cette planche (Fig. 46). Pour expliquer brièvement, cette dernière met en contraste les situations avant et après l'arrivée du client.

Comme les deux fronts du bâtiment de Ware, la disposition des chambres et les composants du bâtiment de ces deux façades de l'hôtel sont aussi correspondants les uns aux autres, même le parcours de lecture. Ce qui est différent des bâtiments comparatifs de Ware, est que les deux bâtiments de cette double page sont symétriques comme une décalcomanie sur la double page. Pourtant, puisqu'ils traitent des scènes qui se déroulent simultanément dans l'hôtel, l'ordre de lecture n'est ni déterminé ni symétrique.

3.3.4 L'escalier du magazine de la vieille femme (*The Old Woman Magazine*)



Figure 47. Chris Ware, *L'escalier* dans *The Old Woman Magazine*, op. cit.

Enfin, le magazine de la vieille femme raconte l'histoire de la propriétaire de la vieille maison. Il est rempli des mémoires sur l'enfance et la jeunesse de la vieille femme, avec le bâtiment à l'arrière-plan. La partie qui est la plus remarquable, ce serait la planche verticale de double page qui décrit les escaliers dans la maison. En effet, c'est l'hommage pour Charles Forbell(1884 – 1946), dont l'exemple de l'escalier dans son *Naughty Pete* de *Sunday-page* en 1913 faisait une énorme impression pour le jeune Chris Ware quand il l'a découvert dans *The Smithsonian Collection of Newspaper Strips* édité en 1978 par Bill Blackbeard (*whose staircase-structured example of his Sunday-page feature Naughty Pete in 1913 made a huge impression on the young Chris Ware when he discovered it in The Smithsonian Collection of Newspaper Strips edited in 1978 by Bill Blackbeard*⁹²).

La double page (Fig. 47) développe la mémoire sur l'escalier de la vieille propriétaire en la condensant en une longue page. La petite enfant qui aimait l'escalier, assise à l'étage supérieur, devient une jeune fille en descendant le grand escalier diagonal au milieu de la page. Si elle descend encore une bande, il y a, elle plus âgée, une maîtresse d'une maison qui nettoie l'escalier. Encore une fois, le lecteur descend l'escalier oblique avec la propriétaire qui devient une grand-mère pinailleuse plongée dans ses souvenirs sur l'escalier. « *No...it's not a playhouse.* » Dans la dernière case, la fille qui aimait jouer n'utilise pas l'escalier non plus. En descendant l'escalier, le regard du lecteur rencontre la croissance corporelle et mentale du personnage. En reconfigurant la page de bande dessinée en tant que « mnémotechnique », Ware permet à la psychologie intérieure et au physique extérieur

⁹² GRAVETT, Paul. [mise en ligne le 04 octobre 2012]. *Chris Ware: Building Stories* [en ligne]. Disponible sur : http://www.paulgravett.com/articles/article/chris_ware. [consulté le 13 juillet 2019].

de se mélanger et se confondre, même en laissant « *tak tak tak* » des traces juvéniles de la propriétaire indiquer le passage incessant des années (*Reconfiguring the comic page as its own “mnemotechnic,” Ware allows psychological insides and physical outsides to merge and blend, even having the “tak tak tak” of the landlady’s youthful footsteps tick off the relentless passage of years*⁹³).

La fonction des cases diagonales de l’escalier se différencie des autres cases généralement rectangulaires. Les cases – faisant référence à une célèbre page de 1913 du dessinateur Charles Forbell – imitent le pas des marches et les lignes des mains courantes, en organisant la page en une série de « paliers » horizontaux et de grands escaliers diagonaux (*Even the panels—referencing a famous 1913 page by cartoonist Charles Forbell—mimic the pitch of the steps and the lines of the handrails, organizing the page into a series of horizontal “landings” and large diagonal staircases*⁹⁴). Les deux grands escaliers diagonaux dans la planche se concordent avec le parcours du “survol” du *Z-path*, et lient la case de la bande supérieure à celle inférieure. Chaque fois qu’on descend l’escalier des cases obliques, on peut percevoir l’évolution du temps et retrouver la jeune propriétaire grandie. Les lignes obliques des rampes d’escalier exercent une grande influence sur le regard du lecteur. Sur ces escaliers qui maintiennent le mouvement oblique du regard, l’auteur a mis en place répétitivement le personnage plus d’une fois, afin de souligner la croissance et le processus, les caractères symboliques de l’escalier.

Naughty Pete, l’œuvre qui a touché à la planche de l’escalier de Ware, est une série de la bande dessinée américaine qui a présenté diverses compositions esthétiques depuis les années 1910 jusqu’aux années 1930. Le dessinateur Charles Forbell a essayé dans cette série des mises en page très modernes et progressives, surtout, la technique de l’échelonnement des cases : l’ordre de lecture contemporain de l’échelonnement des cases que Cohn a défini, était déjà établi dans *Naughty Pete* (*Los Angeles Sunday Times*, 07/12/1913).

⁹³ SATTler, Peter, R. *Past Imperfect: “Building Stories” and the Art of Memory*. In : BALL, David, M, KUHLMAN, Martha B. (dirs.). *The Comics of Chris Ware : Drawing is a Way of Thinking*. op. cit. p.206 – 222.

⁹⁴ *ibid.*

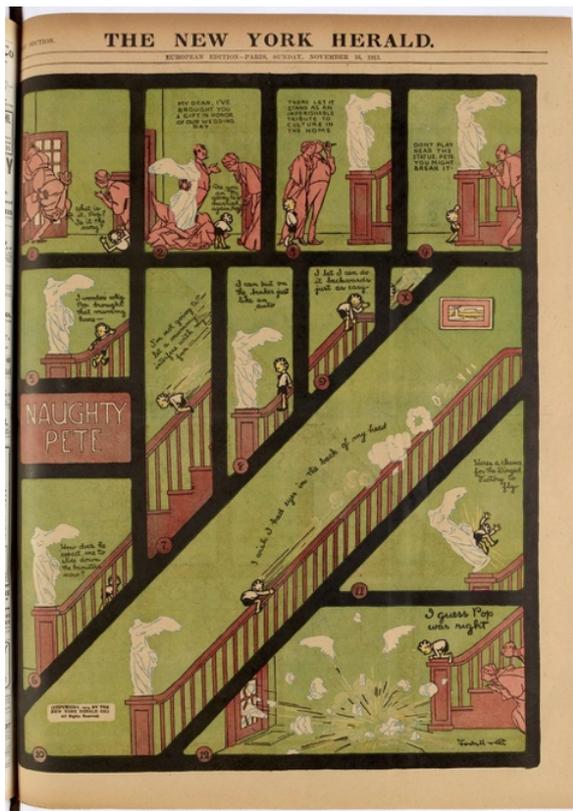


Figure 48. Charles Forbell, "Naughty Pete", *New York Herald Europe Edition*, 16/11/1913.

Sa planche (Fig. 48), publiée dans le numéro du 16 novembre 1913 du *New York Herald Europe Edition*, a une histoire simple : le protagoniste enfant casse une statue sculptée que ses parents ont apportée, en jouant dans l'escalier. Mais, la composition qui profite de la forme diagonale de l'escalier est efficacement représentée.

D'abord, on peut remarquer que les marchepieds de l'escalier n'apparaissent pas dans les cases. Pourtant, on s'aperçoit facilement qu'elles décrivent l'escalier, grâce à la forme diagonale. Quant à la bande au-dessus de la grande case de l'escalier, Forbell l'a divisée en cinq cases dont la ligne inférieure est oblique, contrairement à Ware que ne l'a pas

divisée. Donc, dans cette bande, plus la case se situe à droite, plus sa hauteur est courte. Par cette technique, quand on lit cette bande, on a le sentiment de monter l'escalier de bas en haut, puis de glisser et descendre soudain en lisant la grande case oblique de l'escalier. Ce mouvement du regard nous donne aussi une accélération quand on descend l'escalier. De plus, les cases numérotées, sauf une petite case en forme de triangle rectangle qui se situe juste à côté du sommet de l'escalier. C'est intéressant que l'alphabet « X » est écrit dans cette case, à la place du numéro 10 en tant que dixième case : on peut deviner que, pour l'auteur, elle est trop petite pour contenir une histoire suffisante qui mérite une numérotation.

En insérant la forme diagonale de l'escalier jusqu'à la dernière case, la planche maintient une unité entre le flux et le dynamisme. Ware a rendu hommage à cette histoire de l'escalier dont le protagoniste est un enfant, en y ajoutant le sujet de la croissance. Ce n'est pas une coïncidence que cela convient en parfaite harmonie à la métaphore physique de l'escalier qui implique l'avancement.

Conclusion

Les lecteurs de bandes dessinées ressentent-ils et interprètent la narration de quelle façon ? Les auteurs et les chercheurs qui sont les lecteurs eux-mêmes recherchent des réponses à ces questions radicales. L'étude sur la forme ou l'étude morphologique de la bande dessinée, qui est l'un des sujets qui donnent des solutions à telles questions, était un grand thème que les chercheurs n'ont pas abandonné depuis longtemps, et en particulier, l'étude sur l'ordre de lecture est un domaine sur lequel l'on commence récemment à apporter un nouvel éclairage.

Les recherches entourant l'étude de la forme se succèdent par les études quantitatives, et qualitatives. À la base de ces études antérieures, on a procédé à l'étude et à l'analyse comparative sur les œuvres françaises du XIX^e siècle que les chercheurs n'ont guère traitées, et l'œuvre de Ware qui conçoit son propre itinéraire dans le domaine de la bande dessinée expérimentale. En même temps, cette recherche était motivée dans le cadre de l'histoire de la bande dessinée, en tant que poursuite de l'étude sur « l'illustration panoptique », le dessin de la coupe de bâtiment dans la presse illustrée dans mon mémoire en Master.

Pour résumer le mémoire, dans le premier chapitre, nous avons présenté les théories et hypothèses entourant l'ordre de lecture en révisant les études précédentes. D'abord, plusieurs facteurs historiques et habituels comme la disposition du texte sur la page du livre, et les œuvres sur les architectures aux derniers siècles sont considérés comme susceptibles d'influencer la formation de la structure et l'ordre de la bande dessinée. Les mouvements de notre regard sur la page de bande dessinée de gauche à droite et de la bande supérieure à la bande inférieure découlent de l'habitude traditionnelle de lecture du texte, et aussi du développement séquentiel de la narration disposé selon l'ordre de la création de l'auteur. Le *Z-path*, le mouvement élémentaire du regard, peut être brisé par les variations des structures compositionnelles externes (*ECS*) comme le blocage, l'échelonnement, la séparation, et la superposition d'après les hypothèses de Neil Cohn. Renaud Chavanne, qui a développé les théories de Peeters Benoît, a établi l'hypothèse que diverses formes de la fragmentation et de la fusion des cases de la bande dessinée influent sur le parcours de lecture, et a approfondi les patterns exceptionnels comme le parcours à rebours et le boustrophédon. La théorie de l'iconostase est la notion d'Andrei Molotiu, que le lecteur regarde d'abord la totalité de la forme de la page dans

l'ensemble avant le commencement de sa lecture, et influence le regard du lecteur avec le dynamisme des éléments graphiques dans les cases.

En s'appuyant sur ces théories, nous avons analysé dans le deuxième chapitre, divers ordres de lecture des histoires en images au XIX^e siècle – les œuvres dans la presse illustrée, les albums, et les images populaires – qui sont considérées comme le vrai commencement de l'histoire de la bande dessinée. Dans les œuvres du XIX^e siècle, nous avons trouvé la composition régulière ou semi-régulière qu'on rencontre dans la bande dessinée contemporaine. Mais puisque les règles conventionnelles de la bande dessinée contemporaine n'ont pas été établis, apparaissaient certaines œuvres qui avaient une composition très libre, et ces dernières avaient des ordres de lectures de patterns irréguliers. De plus, nous avons découvert le processus de l'évolution de certaines œuvres qui se transformaient vers la forme universelle de la bande dessinée contemporaine. Par ailleurs, nous avons essayé l'analyse selon l'*ECS*, et avons vérifié que plusieurs œuvres au XIX^e siècle ont tendance à ne pas respecter le *Z-path*. Bien que les structures telles que la séparation, le blocage, l'échelonnement et la superposition apparaissaient, leurs ordres de lecture montraient des patterns différents des ceux de la bande dessinée contemporaine. Également, nous avons revérifié que les contraintes originales comme la numérotation, la coupe, la forme centripète et le défilé interviennent aussi sur l'ordre de lecture de l'histoire en image au XIX^e siècle.

Le troisième chapitre a été consacré à l'analyse de *Building Stories*, bande dessinée expérimentale au XXI^e siècle, et la comparaison avec les coupes de bâtiment du XIX^e siècle. Dans *Building Stories*, Ware narre l'histoire en s'appuyant sur la forme et la métaphore du bâtiment, en tant que non seulement arrière-plan mais aussi narrateur. Le bâtiment de Ware est une géométrie spatiale dans lequel tous les moments sont accumulés, et le passé et le présent y coexistent. Par ajouter et allonger des cases subsidiaires sur le dessin du bâtiment ou autour de lui, Ware avance les chroniques en réduisant cette nature spatiale du bâtiment à la nature temporelle des cases. Là, les flèches et les lignes fonctionnent non seulement pour la liaison entre les cases et le bâtiment, mais aussi pour le guide du regard. Le regard du lecteur est influencé par la temporalité de l'espace, et si les moments des éléments narratifs sont disposés en désordre dans l'espace, ou si l'espace traite des événements qui se déroulent dans le même temps, l'ordre de lecture peut être perturbé. Par ailleurs, quant aux caricatures françaises de la coupe du bâtiment publiées au XIX^e siècle, la plupart d'elles étaient dessinées à la base de l'ordre de lecture de bas en haut, selon la convention. Mais en effet, dans les cas des caricatures

qui traitent des événements qui se passent simultanément dans le bâtiment, on peut dire que leur ordre de lecture dépend du lecteur, parce qu'une lecture libre de lecture ne fait guère obstacle à l'interprétation. De plus, certaines caricatures présentent les idées très modernes qui soutiennent la comparaison de celles de Ware. De cette façon, les planches du bâtiment de Ware au XXI^e siècle, et celles de la coupe de bâtiment des dessinateurs au XIX^e siècle produisaient divers ordres de lectures créatifs par leurs propres manières de l'établissement des contraintes.

Ce mémoire est significatif parce qu'il a élargi les corpus de l'étude sur l'ordre de lecture qui ont traité des pages de la bande dessinée commerciale et universelle, en englobant l'histoire en images et la bande dessinée expérimentale. À travers cela, nous avons découvert de nouveaux éléments importants dans le monde des histoires en images au XIX^e siècle. De plus, par l'analyse comparative entre les planches de bâtiment parmi celles de Ware qui ont déjà rendu plusieurs études et les coupes au XIX^e siècle, nous avons prouvé que la comparaison entre les œuvres des différentes périodes peut être une nouvelle méthode sur l'analyse formelle de la bande dessinée. De cette analyse comparaison des œuvres des deux différentes époques, nous avons obtenu le résultat que les deux genres de bande ont une relation en termes de leur nature expérimentale.

Néanmoins, l'ordre de lecture est une notion subjective et abstraite, il y a donc des limites pour les recherches de point de vue de l'esthétique. C'est pourquoi les recherches empiriques ont commencé depuis les années 2010. Puisque ces recherches empiriques ont tiré ces résultats relativement récemment et ses résultats ne sont pas encore traités dans le domaine de l'esthétique, il y a eu des difficultés d'approfondir notre étude de niveau du master avec de nouvelles méthodes sans de bons exemples existants. Par conséquent, ce mémoire laisse encore apparaître des insuffisances.

Tout d'abord, pour découvrir l'histoire totale de l'évolution de l'ordre de lecture de la bande dessinée occidentale, les corpus que nous avons limités n'étaient pas suffisants : il apparaît qu'il faut faire des essais qui englobent, en tant que corpus, non seulement des œuvres françaises au XIX^e siècle, mais aussi les planches de la presse illustrée britanniques et européennes, et des magazines américains. Deuxièmement, nous avons traité des corpus au XIX^e siècle à partir de l'œuvre de Töpffer, mais en effet, plus nous avons avancé dans les recherches plus nous avons compris que les œuvres depuis le début du XX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle étaient le « *missing link* » et celles-ci du moment décisif pour le

changement de la forme de la bande dessinée et l'histoire de l'ordre de lecture. Il laisse donc à désirer que nous n'ayons pas inclus ces corpus.

Par ailleurs, en plus de la complémentation des corpus, nous pouvons penser à d'autres idées sur les recherches prochaines, en tant que prolongation du sujet de ce mémoire. Premièrement, la caricature du défilé, traitée dans le deuxième chapitre. Comme la coupe de bâtiment, la caricature du défilé des gens était un genre de caricature imprimé souvent au XIX^e siècle. En dehors des dessins fameux comme *Panthéon-Nadar* ou le *Grand chemin de postérité* de Benjamin Roubaud, il existait de nombreuses caricatures du défilé, et on peut supposer que ceux-ci reflètent les idées sur la foule qui se réunissait et est emportée par la culture populaire du XIX^e siècle. Comme certains sociologues comme Gabriel Tarde et Gustave Le Bon ont écrit dans leurs livres sur la psychologie de la foule et le rassemblement en les reconnaissant en tant que notions négatives, la vogue de la caricature du défilé de la foule est étroitement liée aux idées à son époque, et aussi au contexte du temps qui avait certains mots clés comme la révolution, la politique, le carnaval, la consommation. Ainsi, il apparaît que sera nécessaire une approche sociologique fondée sur le contexte social du XIX^e siècle.

Autre chose est l'étude sur l'ordre de lecture de la bande dessinée asiatique. L'ordre de lecture du manga japonais est opposé à celui de la bande dessinée occidentale, – de droite à gauche et de haut en bas – mais, le *Manhwa* coréen et le *Manhua* chinois standard respectent actuellement l'ordre de lecture occidental. Ces deux pays ont abandonné l'habitude de l'écriture verticale et de l'ordre de lecture de droite à gauche, et ont choisi la convention occidentale. Dans le cas de la Corée, elle produisait des bandes dessinées qui se lisent de droite à gauche même dans les années 1970. Il vaut donc la peine d'étudier l'évolution de la forme et de l'ordre de lecture des œuvres pendant une certaine période.

Enfin, les notions des règles et des contraintes qui influent sur l'ordre de lecture sont étroitement liées à la production de la bande dessinée numérique, qui est fondée sur la matérialité du support. Ces sujets seront de bonnes matières pour établir de nouvelles hypothèses dans ce domaine, à l'heure actuelle où on a besoin de nouveaux discours sur la bande dessinée numérique. Pour cette raison, les recherches sur l'ordre de lecture dans le cadre de l'étude morphologique, sera plus dynamiquement développées dans le domaine de la bande dessinée numérique.

Bibliographie

I. Corpus

- Albums et gravures

CHAM. *Impressions de voyage de Monsieur Boniface*. Paris : Paulin, 1844.

CHAM. *Les Comiques sans le savoir. Album de 60 caricatures par Cham*. Paris : Arnauld de Vresse, Éditeur, 1868.

CHAM. *Les Folies parisiennes, Quinze années comique 1864-1879*. Paris : Calmann Lévy, 1883.

CHRISTOPHE. *La Famille Fenouillard*. 5^e édition. Paris : Librairie Armand Colin, 1893.

DORÉ, Gustave. *Dés-agréments d'un voyage d'agrément*. Paris : Aubert & Cie Éditeurs, 1851.

DORÉ, Gustave. *Histoire dramatique, pittoresque et caricaturale de la Sainte Russie. D'après les chroniqueurs et historiens Nestor, Nikan, Sylvestre, Karamsin, Ségur, etc.* Paris : J. Bry aîné, libraire-éditeur, 1854.

MCCAY, Winsor. *Little Nemo in Slumberland*. Vol. 1. (October 15, 1905 – January 21, 1906). [ebook]. Kentauron, ARBEL, Wirton (dir.), 2014.

LEFILS. *Comment on étudie la médecine à Paris. Histoire de Fiascaud, (bien aimé) ex-étudiant, ex-noceur, viveur, polkeur. Aujourd'hui père de famille et propriétaire*. Paris : Aubert et Cie, Éditeurs, 1851.

NADAR. *Le Panthéon Nadar*, gravure. Paris : Imp. Le Mercier, 1854.

PETIT, Léonce. *Recueil. Histoires illustrées humoristiques par Léonce Petit*. Paris : Bureaux du Journal amusant et du Petit Journal pour rire, 1879-1880.

RIP, « *Un projet téméraire* », Imagerie Quentin, 1888.

TÉLORY et ROSTAING, Jules. *Le Mirliton merveilleux : conte bleu*. Paris : Maison Martinet, 1862.

TÖPFFER, Rodolphe. *Histoire de Mr. Jabot*. Genève : Imprimerie Caillet, 1833.

WARE, Chris. *Building Stories*. Chris Ware, “Bradford the best bee in the world”, Building Stories. New York : Pantheon, 2012.

Histoire de Paul et Virginie. No. 440. Épinal : l'Imagerie Pellerin, vers 1840.

- Planches dans les périodiques illustrés

BLANCHET-MAGON. Blanchet-Magon, « La semaine humoristique », *La Chronique amusante*, 23/11/1899.

BERTALL. « Défauts des enfants », dans *La semaine des enfants*, 1858.

Bertall, « Coupe d'une maison parisienne - cinq étages du monde parisien », *L'Illustration*, 11/01/1845.

CONRAD, G. « Proverbes », *La Chronique amusante*, 19/10/1899.

DORÉ, Gustave Doré, « Une ascension au Mont-Blanc », *Le Journal pour rire*, n° 37, 12/06/1852, p. 4-5 (partie).

FORBELL, Charles Forbell, « Naughty Pete », *New York Herald Europe Edition*, 16/11/1913.

GIRARDET, Karl. « Coupe de maison », *Magasin pittoresque*, 1847, p. 401.

HADOL, Paul Hadol, Les théâtres de cette année, *La Vie parisienne*, 1867. p. 930-931.

HOWARTH, F. M. Howarth, « L'Éléphant, le nègre, et le hérisson », *Le Journal pour tous*, 27/07/1899.

LOÏS, « Au Vaudeville », *La Caricature*, 21/10/1882.

Martin, « Fin tragique du célèbre Brigand "La Terreur des Abruzzes" ». *Le Petit français illustré*, 28/11/1891.

Nadar, « Revue du quatrième trimestre de 1855 », *Le Journal amusant*, 05/01/1856.

de la NAZIÈRE. « Raymond de la Nazière, « Au concours hippique : Vengeance du cheval », *Le Rire*, No.21, 30/03/1895, p. 7.

PETIT, Léonce. « Comment on devient réactionnaire ou Les palinodies d'Agénor Pistocharde », *Le Grelot*, 1873.

ROBIDA, Albert. « Albert Robida, « Tout Paris par terre », *La Caricature*, 05/02/1881.

ROBIDA, Albert. « Un Restaurant pendant la nuit de la mi-carême », *La Caricature*, 14/03/1885. G. Wendt, « L'astucieux Bec-fin », *Le Journal pour tous*, 24/11/1897.

WILETTEWilette, « Pierrot amoureux », *Le Chat noir*, 08/04/1882.

SCHLAICH, A. A. Schlaich, « Recette infallible pour apprendre à patiner avec une canne à pêche, un chien et un os de poulet ». *Le Rire*, 09/02/1895.

SMITH, Albert et HINE, H.G. « Mr. Crindle's Rapid Career upon Town – Part the Ninth », *The Man in the Moon*, 1847.

THELEM, E. Thelem, « Ma semaine », *La Chronique amusante*, 27/07/1899.

VALENTIN, Henri. « Henri Valentin, « Bureau d'Abonnement de L'Illustration », *L'Illustration*, 02/03/1844.

VERBEEK, Gustave Verbeek (Verveck), « Le chevalier du cygne », *Le Rire*, 16/11/1895.
« Au château – avant & après votre arrivée », *La Vie parisienne*, 16/07/1870.
« Les prussiens peints par eux-mêmes », *Le Rire*, 31/08/1895.
« Mystère d'une maison de campagne », *La Vie Parisienne*, 22/08/1863.

II. Livres

- Livres sur l'art visuel et les sciences cognitives

COHN, Neil. *Early Writings on Visual Language*. Carlsbad : Emaki Productions, 2003.

COHN, Neil. *The Visual Language of Comics, Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*, London : Bloomsbury Advances in Semiotics, 2013.

COHN, Neil (dir). *The Visual Narrative Reader*. London : Bloomsbury, 2016.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mille Plateau*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.

DUNST, Alexander, LAUBROCK, Jochen, et WILDFEUER, Janina, (dir.). *Empirical Comics Research: Digital, Multimodal, and Cognitive Methods*, New York : Routledge, 2018, Ch. 1. *An Introduction*, p. 1 – 23.

FROEHNER, Wilhelm. *La colonne Trajane*. Paris : Imprimeurs des Musées impériaux, 1865.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge : The MIT Press, 2001.

PURVES, Dale, et al. (dirs.). *Neuroscience*. 3^e édition. Sunderland (MA) : Sinauer Associates, Inc., 2004.

WAGEMANS, Johan, (dir.). *Oxford handbook of perceptual organization*, Oxford : Oxford University Press, 2014.

- Livres sur la bande dessinée générale

BAETENS, Jan et FREY, Hugo. *The Graphic Novel: An Introduction*. Cambridge : Cambridge University Press.

CARRIER, David. *The Aesthetics of Comics*. Pennsylvania : The Pennsylvania State University Press, 2000, p. 74.

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

FRESNQUET-DERUELLE, Pierre. *Récits et Discours par la Bande*. Paris : Hachette Essais, 1977.

GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

- GROENSTEEN, Thierry, *Bande dessinée et narration*, Paris : Presses Universitaires de France, 2011.
- GROVE, Laurence. *Comics in French: The European Bande Dessinée in Context*, New York, Oxford : Berghahn Books, 2010.
- HATFIELD, Charles. *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson : University Press of Mississippi, 2005.
- MCCLLOUD, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York; Harper Collins Publishers, 1993.
- PEETERS, Benoît. *Case, planche, récit. Comment lire la bande dessinée*. Paris : Casterman, 1998.
- POMIER, Frédéric. *Comment lire la bande dessinée ?*. Paris : Klincksieck, 2005.
- STEIN, Daniel, THON, Jan-Noel (dirs.). *From Comic Strips to Graphic Novels*. Berlin : De Gruyter, 2013.
- Livres sur les auteurs et les œuvres au XIX^e siècle
- BLANCHARD, Gérard. *Histoire de la bande dessinée*, Limbourg : Marabout université, 1974, p. 177.
- GROENSTEEN, Thierry. *M. Töpffer invente la bande dessinée*. Paris : Les impressions nouvelles, 2014.
- KAENEL, Philippe. *Le métier d'illustrateur 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Granville, Gustave Doré*. Genève : Librairie Droz, 2004.
- KUNZLE, David. *Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer*, Mississippi : University of Mississippi, 2007.
- LEFÈVRE, Pascal, DIERICK, Charles (dirs.). *Forging a New Medium: The Comic Strip in the Nineteenth Century*. Brussel : VUB University Press, 1998.
- LEFRANC, Robert, MONNERAT, Claude et PERRIAULT, Jacques. *L'enfant et l'image : 1879-1979*, Paris : Centre national de documentation pédagogique, 1979.
- LE MEN, Ségolène (dir.). *L'art de la caricature*. Paris : Presses Universitaires Paris Nanterre, 2011.
- NOVAK-LECHVALIER, Agathe. *Le Magasin du XIX^e siècle : La BD fut!*. Paris : Société des études romantiques et dix-neuviémistes, Éditions Champ Vallon, 2016.
- RIBEYRE, Félix. *Cham, sa vie et son œuvre*. Paris : Librairie Plon, 1884.
- SMOLDEREN, Thierry. *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Windsor McCay*, Paris : Les Impressions Nouvelles, 2009.

TÖPFFER, Rodolphe. *Essai de Physiognomonie*, Genève : Librairie allemande de J. Kessmann, 1845.

- Livres sur les auteurs et les œuvres contemporains

BALL, David, M, KUHLMAN, Martha B. (dirs.). *The Comics of Chris Ware: Drawing is a Way of Thinking*. Jackson : University Press of Mississippi, 2010.

RAEBURN, Daniel K. *Chris Ware*. New Haven : Yale University, 2004, p. 25.

Oubapo Oupus 1, Paris : L'Association, 1997.

III. Articles

- Articles sur l'art visuel et les sciences cognitives

CHOKRON, S., & De AGOSTINI, M. D. (2000). Reading habits influence aesthetic preference. *Cognitive Brain Research*, Vol. 10, No. 1-2, p. 45-49. doi:10.1016/s0926-6410(00)00021-5

COHN, Neil, 2013. *Navigating comics: an empirical and theoretical approach to strategies of reading comic page layouts*. *Frontiers in Psychology*. Vol. 4, No. 186, avril 2013. DOI : 10.3389/fpsyg.2013.00186

COHN, Neil, 2014. *The architecture of visual narrative comprehension: The interaction of narrative structure and page layout in understanding comics*. *Frontiers in Psychology*, Vol. 5, No. 680. Juillet 2014. DOI : 10.3389/fpsyg.2014.00680

COHN, Neil, et CAMPBELL, Hannah, 2015. *Navigating comics II: Constraints on the reading order of page layouts*. *Applied Cognitive Psychology*, Vol. 29, p. 193-199. DOI : 10.1002/acp.3086.

HALLOWELL, Brooke, LANSING, Charissa. 2004. *Tracking eye movements to study cognition and communication*. *ASHA Leader*. Vol. 9, No. 21, p. 22-25.

JACOBS, M. Arthur, LÉVY-SCHEON, Ariane, 1987. *Le contrôle des mouvements des yeux dans la lecture : questions actuelles*. *L'année psychologique*. vol. 87, no. 1, p. 55-72.

- Articles sur la BD générale

BAETENS, Jan, 2003. *Comic strips and constrained writing*. *Image & Narrative* [en ligne]. Issue 7. *History and Theory of the Graphic Novel special section IAWIS conference*,

- Hamburg 2002*. [mise en ligne octobre 2003]. Disponible sur :
http://www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/janbaetens_constrained.htm.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, 1976. Du linéaire au tabulaire. *Communications*, Vol. 24, No. 1, p. 7-23. DOI : 10.3406/comm.1976.1363
- GROENSTEEN, Thierry, 2014. Photographie, *Neuvième art 2.0* [en ligne]. Disponible sur :
<http://neuvièmeart.citebd.org/spip.php?article703>.
- HARVEY, Robert. 1979. *The Aesthetics of Comic Strips*. *Journal of popular Culture*, Vol. XII, Issue 4, p. 640 - 654. DIO : 10.1111/j.0022-3840.1979.1204_640.xs
- KRAJEWSKI, Pascal, 2016. La quadrature de la bande dessinée. *Appareil* [en ligne], No. 17. [mis en ligne le 04 septembre 2017]. Disponible sur :
<http://journals.openedition.org/appareil/2328>.
- MESKIN, Aaron, 2007. *Defining Comics?*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [en ligne], Vol. 65, No. 4, p. 369 – 379. Disponible sur :
<http://www.jstor.org/stable/4622260>.
- MOLOTIU, Andrei. *Abstract Form: Sequential Dynamism and Iconostasis in Abstract Comics and Steve Ditko's The Amazing Spider-Man*. In : SMITH, Matthew J. et DUNCAN, Randy (dirs.). *Critical Approaches to Comics: Theories and Methods*. New York : Routledge, 2012, p. 84 – 100.
- PEDERSON, Kaitlin, COHN, Neil, 2016. *The changing pages of comics: Page layouts across eight decades of American superhero comics*. *Studies in Comics*, Vol. 7, No. 1, 2016, p. 7 – 28.
- Articles sur les auteurs et les œuvres au XIX^e siècle
- GORRIDGE, Gérald, 2016. Töpffer, zigzag versus horizon, *Genesis* [en ligne], Vol. 43, « Bande dessinée », p. 163-174. [mis en ligne le 29 novembre 2017]. Disponible sur :
<http://journals.openedition.org/genesis/1710>.
- GROENSTEEN, Thierry, 1997. Histoire de la bande dessinée muette. *Neuvième Art*, Vol. 3, p. 92 – 105.
- LEFÈVRE, Pascal, 2009. *The Conquest of Space: Evolution of Panel Arrangements and Page Layouts in Early Comics Published in Belgium (1880–1929)*. *European Comic Art*. Vol.2, No.2, p. 227 – 252.
- PATRICIA, Mainardi, 2007. *The Invention of Comics*. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 6, No. 1. Disponible sur <http://www.19thc-artworldwide.org/spring07/145-the-invention-of-comics>.

- RUBIO, Vincent. 2010. Foule. Réflexions autour d'une abstraction, *Conserveries mémorielles* [en ligne]. Vol. 8. [mise en ligne le 25 septembre 2010]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/cm/737>.
- SABIN, Roger. 2002, *Ally Sloper: The First Comics Superstar?. Image & Narrative, Online Magazine of the Visual Narrative*. Vol. 7, [En ligne]. Disponible sur : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/rogersabin.htm>.
- SMOLDEREN, Thierry, 2007. Trois formes de pages. *Neuvième Art*. Vol. 13, p. 20 – 31.
- SMOLDEREN, Thierry, 2012. Les débuts de la bande dessinée dans l'« Illustrated London News ». *Neuvième Art 2.0*. Disponible sur : <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article357>.
- SMOLDEREN, Thierry, 2012. Les suppléments de Noël et d'été. *Neuvième Art 2.0*. Disponible sur : <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article359>.
- SMOLDEREN, Thierry, 2012. Les bandes dessinées journalistiques du « Graphic » et de l'« Illustrated London News ». *Neuvième Art 2.0*. Disponible sur : <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article358>.
- WILLEMS, Philippe, 2012. *Between Panoramic and Sequential: Nadar and the Serial Image. Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 11, No. 3. Disponible sur : <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn12/willems-nadar-and-the-serial-image>.
- WILLEMS, Philippe, 2015. *Cartooning in the Age of Realism: Léonce Petit's Les bonnes gens de province and Histoires campagnardes. Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 14, No. 3. Disponible sur : <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn15/willems-on-leonce-petit-les-bonnes-gens-de-province-and-histoires-campagnardes>.

- Articles sur les auteurs et les œuvres contemporains

- BARTUAL, Roberto, 2012. Towards a Panoptical Representation of Time and Memory : Chris Ware, Marcel Proust and Henri Bergson's "Pure Duration". *Scandinavian Journal of Comic Art (SJOCA)*, Vol. 1, No. 1. p. 45-68. Disponible sur : https://www.academia.edu/17352608/Towards_a_Panoptical_Representation_of_Time_and_Memory_Chris_Ware_Marcel_Proust_and_Henri_Bergsons_Pure_Duration.
- CHUTE, Hillary L et JAGODA, Patrick, 2014. *Panel: Graphic Novel Forms Today Charles Burns, Daniel Clowes, Seth, Chris Ware Moderated by Hillary Chute*, May 20, 2012. In : *Comics & Media: A Special Issue of "Critical Inquiry"*. Chicago : The University of Chicago Press, p. 151 – 168.

- GAMBOA, Michelle, 2009. *Architecture, Construction, and the Comics Reading Experience in Chris Ware's Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*. ECLS Student Scholarship 2009 [en ligne]. Disponible sur : http://scholar.oxy.edu/ecls_student/19.
- MARTIN, Côme. Les livres-mondes de Chris Ware, ou la tentation de l'homogène. In : REGGIANI, Christelle, REIG, Christophe, et al. (dir.). *Revue Formules n° 17, Constrained Worlds / Mondes contraints*. Paris : Presse Universitaires du Nouveau Monde. 2013, p. 69 – 83.
- O'REILLY, John. *Milieu and the Creation of the Illustrator Deleuze and Design: Chris Ware and Saul Steinberg 191*. In : MARENKO, Betty, BRASSETT, Jamie (dirs.). *Deleuze and Design*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2015, p. 191 – 218.
- POTET, Frédéric, 2014. Chris Ware : Toute autobiographie est une fiction. *Le Monde édition globale* [en ligne]. [mise en ligne 20 novembre 2014]. Disponible sur : <https://www.lemonde.fr/blog/bandedessinee/2014/11/20/chris-ware-toute-autobiographie-est-une-fiction/>.
- ROEDER, Kathrine, 2012. *Building Stories: Stories about Art and Buildings, and Growing Up*. *The Comics Journal* [en ligne]. [mise en ligne 10 octobre 2012]. Disponible sur : <http://www.tcj.com/building-stories-stories-about-art-and-buildings-and-growing-up/>.

IV. Thèses et mémoires

- DORÉ, Sandrine, 2014. Albert Robida (1848-1926), un dessinateur fin de siècle dans la société des images. Thèse de doctorat. Lettres. Université Paris Ouest Nanterre. Disponible sur : https://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2014PA100151_1.pdf.
- DUNCAN, Ralph Randolph II, 1990. *Panel analysis: A critical method for analyzing the rhetoric of comic book form*. These de doctorat. Louisiana State University, USA. Consulté sur https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/4910.
- FILLIOT, Camille, 2011. La bande dessinée au siècle de Rodolphe Töpffer : catalogue commenté des albums et feuillets publiés à Paris et à Genève, de 1835 à 1905. Thèse de doctorat. Université de Toulouse 2. Consulté sur <http://www.topfferiana.fr/category/thematiques/these/>.
- PÂQUES, Frédéric, 2012. Avant Hergé. Étude des premières apparitions de bande dessinée en Belgique francophone (1830-1914). Thèse de doctorat. Faculté de Philosophie et Lettres, Département des Sciences Humaines. Université de Liège. Consulté sur : [https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/99449/2/%5BPaques%2C%20Fre%CC%81de%](https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/99449/2/%5BPaques%2C%20Fre%CC%81de%20)

[CC%81ric%5D%20%20%27Avant%20Herge%CC%81.%20E%CC%81tude%20des
%20premie%CC%80res%20apparitions%20de%20bande%20dessine%CC%81e%20e
n%20Belgique%20francophone%20%281830-
1914%29.%20T1%20%28Texte%29%27%20-%20The%CC%80se%20doctorale%20
%28ULG%2C%202011%29.pdf.](https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01241487/file/TALEBZADEH-SHAHRBABA%20KI_2015_archivage.pdf)

SHARBABAKI, Shahrbanoo, Talebzadeh, 2015. *Contribution of colour in guiding visual attention and in a computational model of visual saliency*. Thèse de doctorat. *Signal and Image processing*. Grenoble : Université Grenoble Alpes. Consulté sur : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01241487/file/TALEBZADEH-SHAHRBABA%20KI_2015_archivage.pdf.

SIIRTOLA, Alekski, 2014. *Chris Ware's Building Stories: A Feminist Reading*, Mémoire de master (MA). School of Language. University of Tampere.

YOH, Miju, 2018. L'Analyse de l'illustration panoptique dans les journaux illustrés au XIX^e siècle. Mémoire de master 1 de master 1. TEXTE / IMAGE parcours Littératures et Culture de l'Image. Université de Poitiers.

VI. Pages de site web

GRAVETT, Paul. [mise en ligne le 04 octobre 2012]. *Chris Ware: Building Stories* [en ligne]. Disponible sur : http://www.paulgravett.com/articles/article/chris_ware.

TANCÉ, Erwann, La (presque) véritable histoire des mots « bande dessinée », *Comixtrip* [mise en ligne le 02 décembre 2014]. Disponible sur : <https://www.comixtrip.fr/dossiers/la-presque-veritable-histoire-des-mots-bande-dessinee/>

Université Rennes 2 – CREA / CELAM. *L'imagerie et la littérature au XIXe siècle par Philippe Hamon, Interview avec Philippe Hamon* [vidéo en ligne]. [mise en ligne le 1 janvier 2007]. Disponible sur : <https://www.lairedu.fr/media/video/entretien/limagerie-et-la-litterature-au-xixe-siecle>.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	3
I. L'ÉTAT DES LIEUX THEORIQUES SUR L'ORDRE DE LECTURE EN BANDE DESSINEE	11
1.1 LA FORMATION DE L'ORDRE DE LECTURE	11
1.1.1 <i>Les mouvements des yeux habituels</i>	12
1.1.2 <i>L'ordre de la création par l'auteur</i>	15
1.2 L'ORDRE DE LECTURE UNIVERSEL DANS LA BANDE DESSINEE CONTEMPORAINE	16
1.2.1 <i>Le Z-path (chemin du Z)</i>	18
1.2.2 <i>L'ordre de lecture par la variation de l'ECS (Structure compositionnelle externe)</i>	20
1.2.3 <i>La théorie sur la composition fragmentée de Chavanne</i>	25
1.2.4 <i>Les iconostases et les séquences dynamiques</i>	29
II. L'ORDRE DE LECTURE DE LA BANDE DESSINEE AU XIX^E SIECLE	32
2.1 LA COMPOSITION DE LA BANDE DESSINEE AU XIX^E SIECLE	33
2.1.1 <i>La composition régulière</i>	34
2.1.2 <i>La composition semi-régulière</i>	38
2.1.3 <i>La composition non régulière (libre)</i>	43
2.2 L'ORDRE DE LECTURE PAR L'ECS	46
2.2.1 <i>Les modalités du Z-path</i>	47
2.2.2 <i>Les règles de la préférence de l'ECS</i>	51
2.3 L'ORDRE DE LECTURE HORS DE L'ECS	58
2.3.1 <i>La numérotation</i>	60
2.3.2 <i>La coupe de bâtiment</i>	62
2.3.3 <i>La composition centripète</i>	65
2.3.4 <i>Le défilé</i>	66
III. LA COMPARAISON DE L'ORDRE DE LECTURE ENTRE LES COUPES DE BATIMENT AU XIX^E SIECLE ET LES BATIMENTS DANS BUILDING STORIES PAR CHRIS WARE	70
3.1 LE MONDE DES ŒUVRES DE CHRIS WARE	73
3.2 LE RÉSUMÉ DE BUILDING STORIES	75
3.3 L'ANALYSE ET LA COMPARAISON DE L'ORDRE DE LECTURE ENTRE LES PLANCHES DU BATIMENT DANS BUILDING STORIES ET LES COUPES DE BATIMENT AU XIX^E SIECLE	77
3.3.1 <i>Façades dans le panneau de jeu</i>	79
3.3.2 <i>Les bâtiments isométriques, la coupe (Cutaway), l'élévation dans le petit livre d'or (Little Golden Book)</i>	86
3.3.3 <i>Les bâtiments du temps et de la croissance dans le livre vert (The Green Book)</i>	93
3.3.4 <i>L'escalier du magazine de la vieille femme (The Old Woman Magazine)</i>	98
CONCLUSION	101
BIBLIOGRAPHIE	105
TABLE DES MATIÈRES	114
TABLE DES FIGURES	115
ANNEXE : FIGURES	117

TABLE DES FIGURES

FIGURE 1. LES BAS-RELIEFS DE LA COLONNE TRAJANE ET LES SCENES 1 – 4, ROME, APR. J.-C. 107 – 113.....	15
FIGURE 2. “Z-PATH”, WILL EISNER, COMICS AND SEQUENTIAL ART. TAMARAC : POORHOUSE PRESS, 1985, P. 40. ...	18
FIGURE 3. “VARIOUS PROPERTIES OF LAYOUTS IN COMIC PAGES (A-E) AND TREE STRUCTURES OF GRID AND BLOCKAGE”, NEIL COHN ET HANNAH CAMPBELL, NAVIGATING COMICS II: CONSTRAINTS ON THE READING ORDER OF PAGE LAYOUTS. APPLIED COGNITIVE PSYCHOLOGY, VOL. 29, 2015, P. 193 – 199. FIGURE 1.....	22
FIGURE 4. “ASSEMBLAGE”. NEIL COHN, 2013. NAVIGATING COMICS: AN EMPIRICAL AND THEORETICAL APPROACH TO STRATEGIES OF READING COMIC PAGE LAYOUTS. FRONTIERS IN PSYCHOLOGY, VOL. 4, NO. 186. FIGURE 6, P. 9.	23
FIGURE 5. « SCHEMA DE LA FRAGMENTATION D’UNE BANDE DE DEUX CASES », RENAUD CHAVANNE, OP. CIT., ILLUSTRATION 61, P. 81.....	27
FIGURE 6. « LECTURE A REBOURS », RENAUD CHAVANNE, OP. CIT. ILLUSTRATION 64, P. 84.	28
FIGURE 7. PELLERIN, HISTOIRE DE PAUL ET VIRGINIE, 440. VERS 1840. LES COLLECTIONS DU MUSEE DE L’IMAGE, ÉPINAL, DISPONIBLE SUR : HTTPS://WEBMUSEO.COM/WS/MUSEE-DE-L- IMAGE/APP/COLLECTION/RECORD/2616	35
FIGURE 8. NADAR, « REVUE DU QUATRIEME TRIMESTRE DE 1855 », LE JOURNAL AMUSANT, 05/01/1856.	36
FIGURE 9. G. WENDT, « L’ASTUCIEUX BEC-FIN », LE JOURNAL POUR TOUS, 24/11/1897.....	37
FIGURE 10. WILETTE, « PIERROT AMOUREUX », LE CHAT NOIR, 08/04/1882.	38
FIGURE 11. RODOLPHE TÖPFFER, LE DOCTEUR FESTUS, PL. 5 ET 13. PARIS : CHERBULIEZ, 1840.	39
FIGURE 12. LE MIRLITON MERVEILLEUX : CONTE BLEU, PL. 4. RACONTE PAR JULES ROSTAING, ILLUSTRE PAR TELORY. PARIS : MAISON MARTINET, 1862.	41
FIGURE 13. GUSTAVE DORE, DES-AGREMENTS D’UN VOYAGE D’AGREMENT, PL. 2. PARIS : FECHOZ ET LETOUZEY, 1851.	42
FIGURE 14. PLANCHES DE LA FAMILLE FENOULLARD PAR CHRISTOPHE DANS LE PETIT JOURNAL ILLUSTRE, 08/08/1891 (GAUCHE, REGULIER), 13/06/1893 (CENTRE, FRAGMENTATION), 17/06/1899 (DROITE, FUSION).....	43
FIGURE 15. RAYMOND DE LA NAZIERE. « AU CONCOURS HIPPIQUE : VENGEANCE DU CHEVAL », LE RIRE, NO.21, 30/03/1895, P. 7.....	44
FIGURE 16. G. CONRAD, « PROVERBES », LA CHRONIQUE AMUSANTE, 19/10/1899.	45
FIGURE 17. A. SCHLAICH, « RECETTE INFALLIBLE POUR APPRENDRE A PATINER AVEC UNE CANNE A PECHE, UN CHIEN ET UN OS DE POULET ». LE RIRE, 09/02/1895.	47
FIGURE 18. F. M. HOWARTH, « L’ÉLÉPHANT, LE NEGRE, ET LE HERISSON », LE JOURNAL POUR TOUS, 27/07/1899.	48
FIGURE 19. « LES PRUSSIENS PEINTS PAR EUX-MEMES », LE RIRE, 31/08/1895.....	49
FIGURE 20. GUSTAVE VERBEEK (VERVECK), « LE CHEVALIER DU CYGNE », LE RIRE, 16/11/1895.....	50

FIGURE 21. CHISTOPHE, LE DEUXIEME EPISODE ET LA FIN D'EPISODE DE LA FAMILLE FENOULLARD A L'EXPOSITION, DEUXIEME VOYAGE DE LA FAMILLE FENOULLARD, LE PETIT FRANÇAIS ILLUSTRÉ, LE 7 SEPTEMBRE 1889, LE 28 SEPTEMBRE 1889, ET LE 8 FEVRIER 1890.....	52
FIGURE 22. GUSTAVE DORE, « UNE ASCENSION AU MONT-BLANC », LE JOURNAL POUR RIRE, N° 37, 12/06/1852, P. 4-5 (PARTIE).	54
FIGURE 23. LEFILS, COMMENT ON ETUDIE LA MEDECINE À PARIS. HISTOIRE DE FIASCAUD, (BIEN AIMÉ) EX-ETUDIANT, EX-NOCEUR, VIVEUR, POLKEUR, AUJOURD'HUI PERE DE FAMILLE ET PROPRIETAIRE. PARIS : AUBERT ET CIE, ÉDITEURS, 1851, PL. 4 (PARTIE).	55
FIGURE 24. B. MOLOCH, « CAUSSERIE SCIENTIFIQUE », LA CHRONIQUE AMUSANTE, 31/08/1899.	55
FIGURE 25. RIP, « UN PROJET TEMERAIRE », IMAGERIE QUENTIN, 1888.	56
FIGURE 26. E. THELEM, « MA SEMAINE », LA CHRONIQUE AMUSANTE, 27/07/1899.....	57
FIGURE 27. MARTIN, « FIN TRAGIQUE DU CELEBRE BRIGAND “LA TERREUR DES ABRUZZES” ». LE PETIT FRANÇAIS ILLUSTRÉ, 28/11/1891.	58
FIGURE 28. CHAM, IMPRESSIONS DE VOYAGE DE MONSIEUR BONIFACE. PARIS : ÉDITEUR. PAULIN, 1844. PL. 9.....	60
FIGURE 29. BLANCHET-MAGON, « LA SEMAINE HUMORISTIQUE », LA CHRONIQUE AMUSANTE, 23/11/1899.	61
FIGURE 30. BERTALL, « COUPE D'UNE MAISON PARISIENNE - CINQ ETAGES DU MONDE PARISIEN », L'ILLUSTRATION, 11/01/1845.....	63
FIGURE 31. ALBERT ROBIDA, « UN RESTAURANT PENDANT LA NUIT DE LA MI-CARÊME », LA CARICATURE, 14/03/1885.....	64
FIGURE 32. ALBERT ROBIDA, « TOUT PARIS PAR TERRE », LA CARICATURE, 05/02/1881.	66
FIGURE 33. PAUL HADOL, LES THEATRES DE CETTE ANNEE, LA VIE PARISIENNE, 1867. P. 930-931.	68
FIGURE 34. CHRIS WARE, “BRADFORD THE BEST BEE IN THE WORLD”, BUILDING STORIES. NEW YORK : PANTHEON, 2012.....	77
FIGURE 35. CHRIS WARE, THE GAME BOARD, PL. 1, OP. CIT.	80
FIGURE 36. « MYSTERE D'UNE MAISON DE CAMPAGNE », LA VIE PARISIENNE, 22/08/1863.....	83
FIGURE 37. LOÏS, « AU VAUDEVILLE », LA CARICATURE, 21/10/1882.	85
FIGURE 38. CHRIS WARE, BÂTIMENT ISOMÉTRIQUE, THE GOLDEN BOOK, OP. CIT.....	87
FIGURE 39. HENRI VALENTIN, « BUREAU D'ABONNEMENT DE L'ILLUSTRATION », L'ILLUSTRATION, 02/03/1844.....	88
FIGURE 40. CHRIS WARE, BÂTIMENT ISOMÉTRIQUE DANS THE GOLDEN BOOK, OP. CIT.	89
FIGURE 41. CHRIS WARE, COUPE ISOMÉTRIQUE DANS THE GOLDEN BOOK, OP. CIT.	90
FIGURE 42. « SOUVENIR D'UN OFFICIER DE MARINE - INTERIEUR D'UNE FREGATE », LA VIE PARISIENNE, 20/04/1867.	91
FIGURE 43. CHRIS WARE, COUPE, THE GOLDEN BOOK, OP. CIT.	92
FIGURE 44. CHRIS WARE, BÂTIMENT DE DOUBLE PAGE, THE GREEN BOOK, OP. CIT.	93
FIGURE 45. CHRIS WARE, DEUX FAÇADES DANS THE GREEN BOOK, OP. CIT.	95
FIGURE 46. « AU CHATEAU – AVANT & APRES VOTRE ARRIVEE », LA VIE PARISIENNE, 16/07/1870.	97
FIGURE 47. CHRIS WARE, L'ESCALIER DANS THE OLD WOMAN MAGAZINE, OP. CIT.	98
FIGURE 48. CHARLES FORBELL, “NAUGHTY PETE”, NEW YORK HERALD EUROPE EDITION, 16/11/1913.	100

ANNEXE : Figures

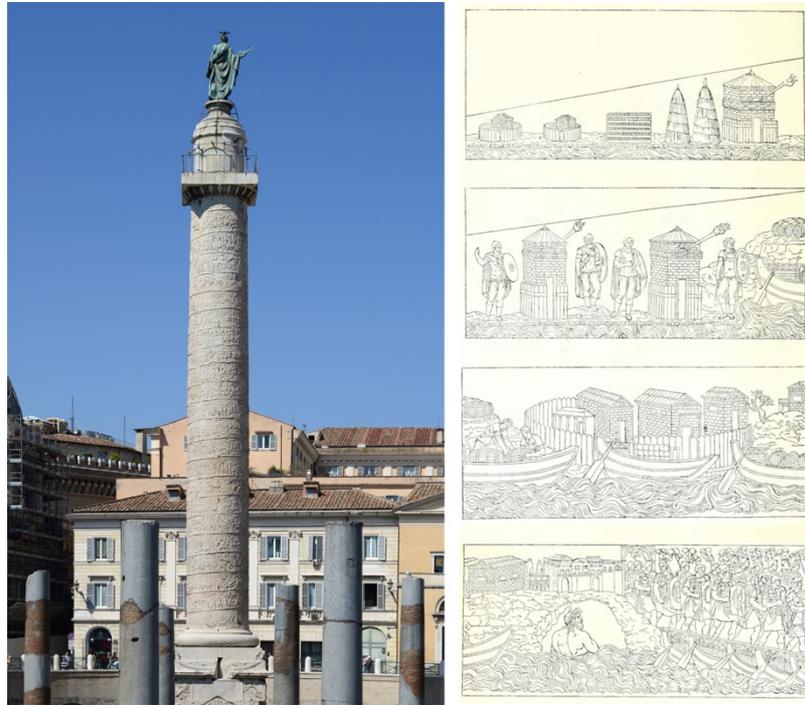


Figure 1. Les bas-reliefs de la Colonne Trajane et les scènes 1 – 4, Rome, apr. J.-C. 107 – 113.

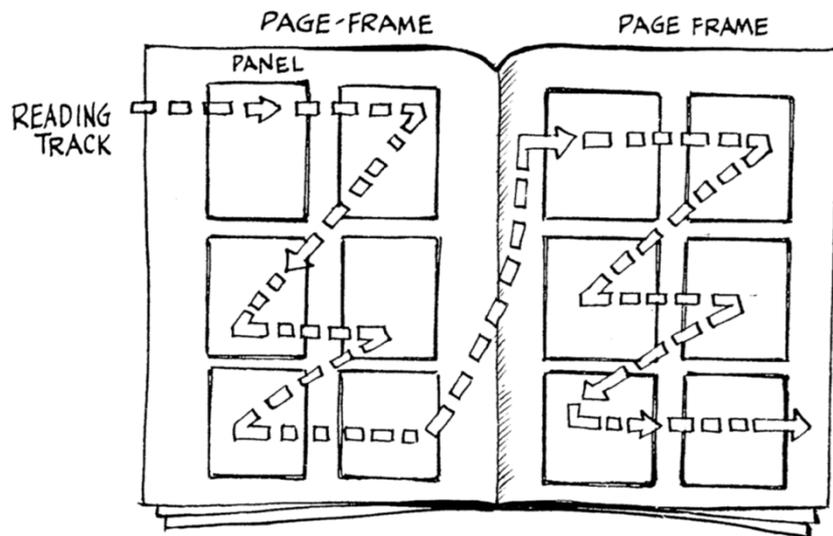
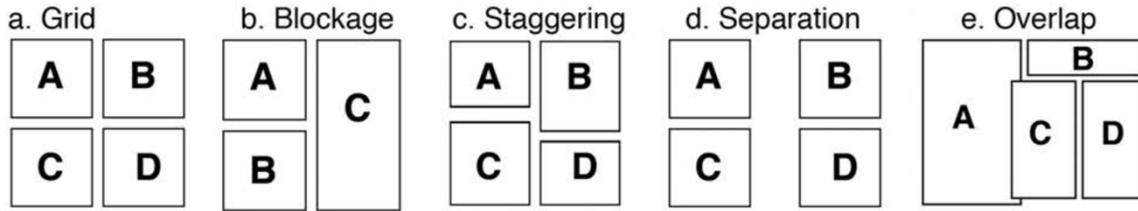


Figure 2. "Z-Path", Will Eisner, *Comics and Sequential Art*. Tamarac : Poorhouse press, 1985, p. 40.



f. Tree structures for page layouts

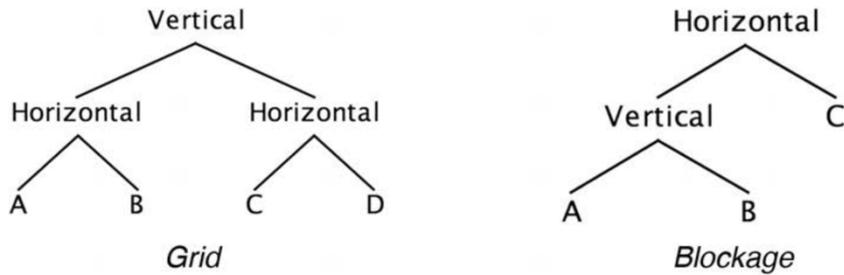
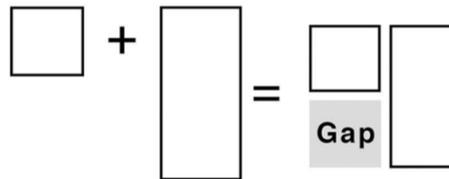


Figure 3. “Various properties of layouts in comic pages (a-e) and tree structures of Grid and Blockage”, Neil Cohn et Hannah Campbell, *Navigating comics II: Constraints on the reading order of page layouts. Applied Cognitive Psychology*, Vol. 29, 2015, p. 193 – 199. Figure 1.

A Order of reading without maintaining Assemblage



B Order of reading maintaining Assemblage

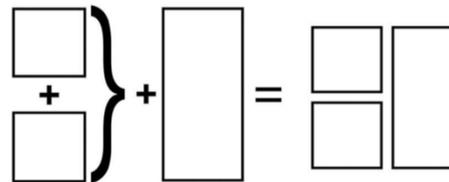


Figure 4. “Assemblage”. Neil Cohn, 2013. *Navigating Comics: An Empirical and Theoretical Approach to Strategies of Reading Comic Page Layouts. Frontiers in Psychology*, Vol. 4, No. 186. Figure 6, p. 9.

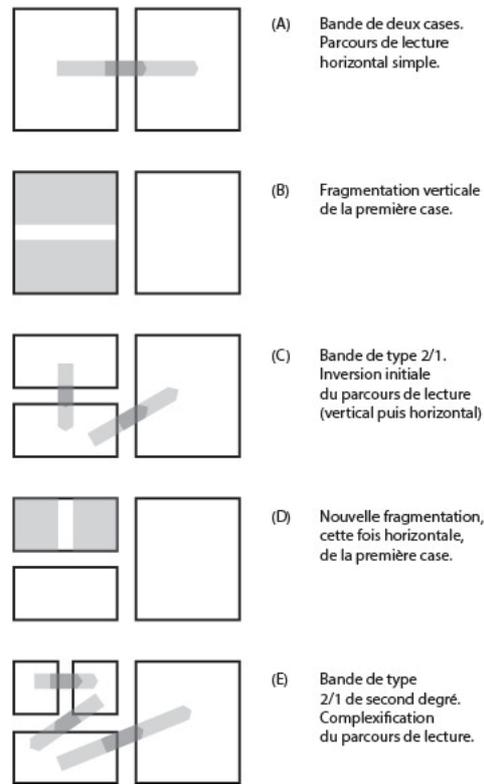


Figure 5. « Schéma de la fragmentation d'une bande de deux cases », Renaud Chavanne, *Composition de la bande dessinée*, Illustration 61, p. 81.

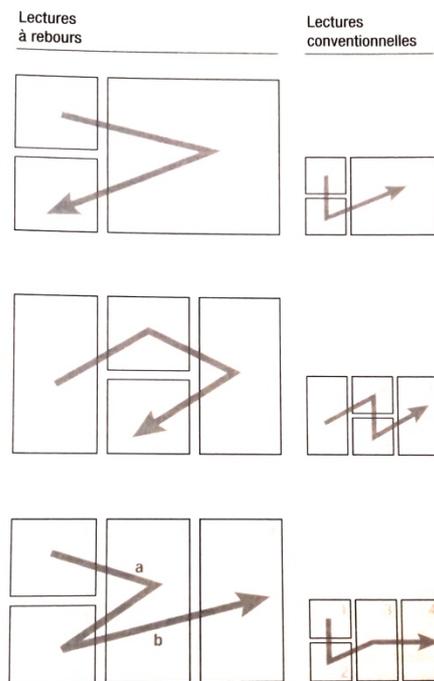


Figure 6. « Lecture à rebours », Renaud Chavanne, *ibid.*, Illustration 64, p. 84.

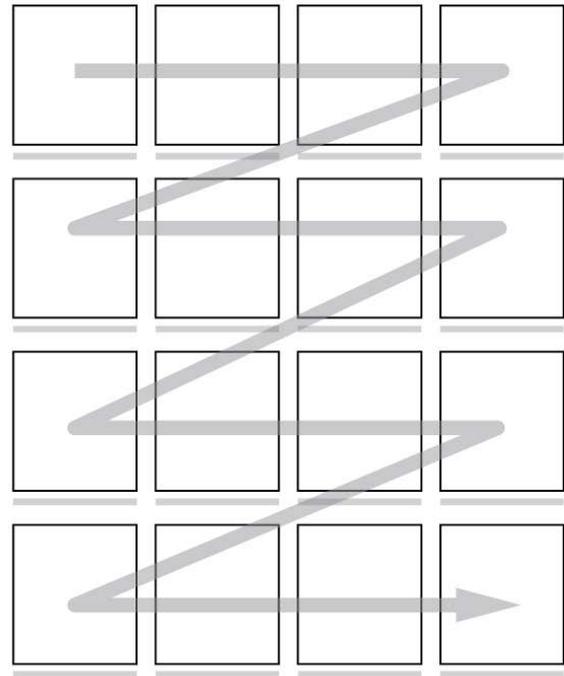


Figure 7. Pellerin, *Histoire de Paul et Virginie*, 440. Vers 1840. Les collections du Musée de l'Image, Épinal. <https://webmuseo.com/ws/musee-de-l-image/app/collection/record/2616>.

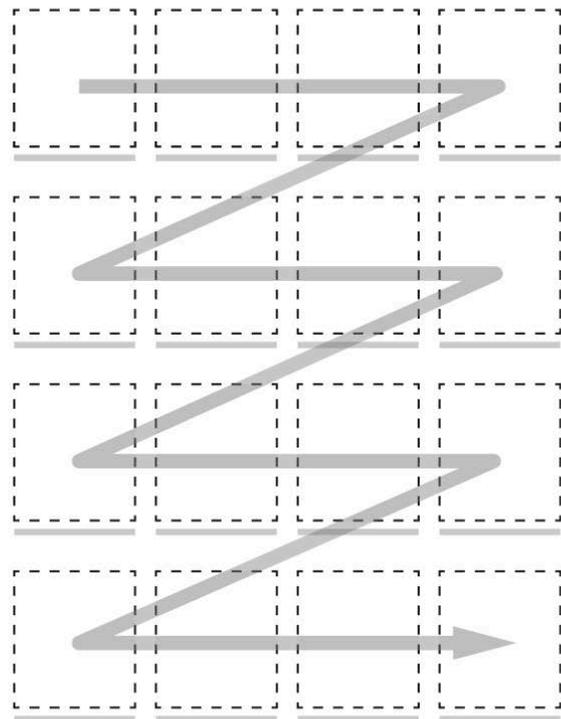


Figure 8. Nadar, « *Revue du quatrième trimestre de 1855* », *Le Journal amusant*, 05/01/1856.

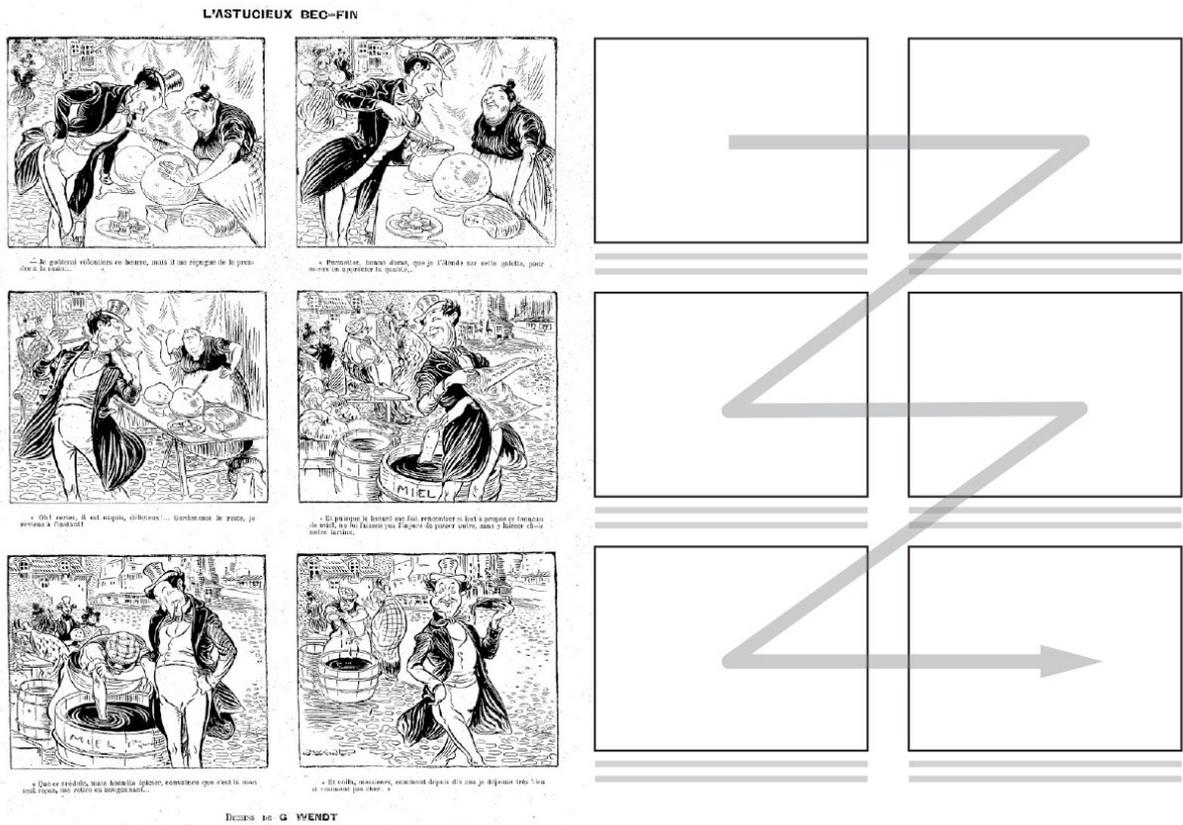


Figure 9. G. Wendt, « L'astucieux Bec-fin », Le Journal pour tous, 24/11/1897.

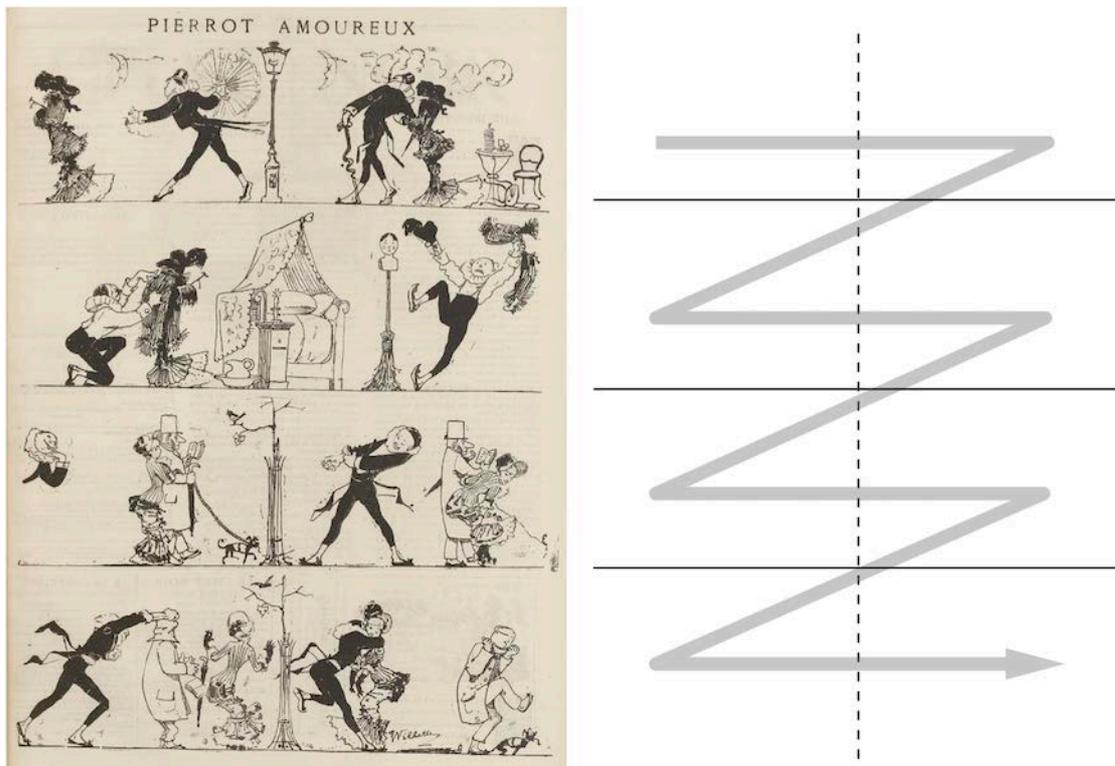


Figure 10. Willette, « Pierrot amoureux », Le Chat noir, 08/04/1882.

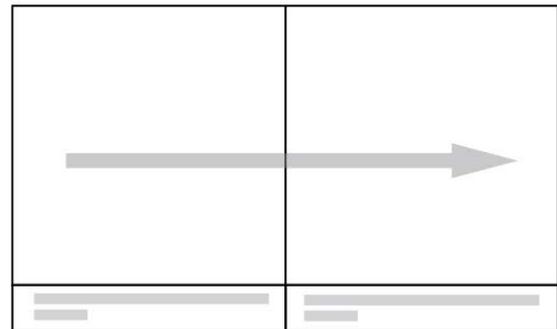
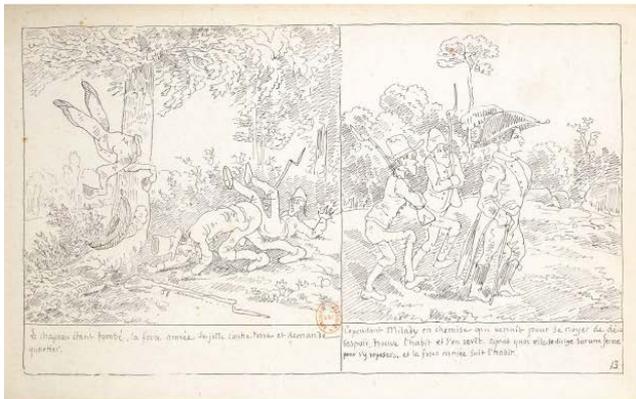
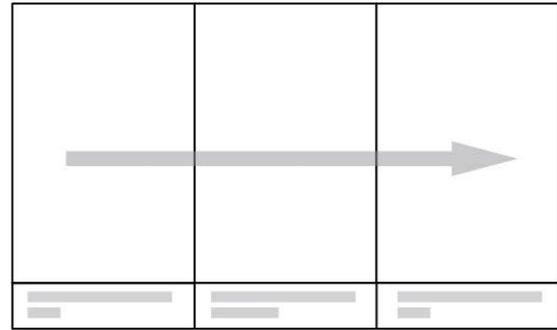


Figure 11. Rodolphe Töpffer, *Le Docteur Festus*, pl. 5 et 13. Paris : Cherbuliez, 1840.

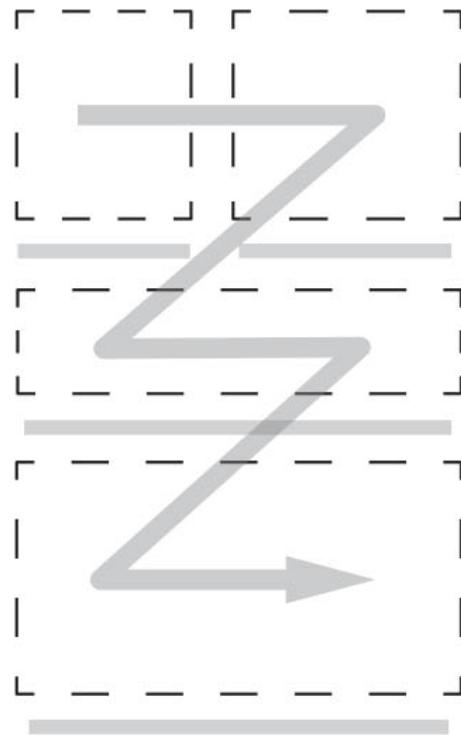


Figure 12. *Le Mirliton merveilleux : conte bleu*, pl. 4. raconté par Jules Rostaing, illustré par Télory. Paris : Maison Martinet, 1862.

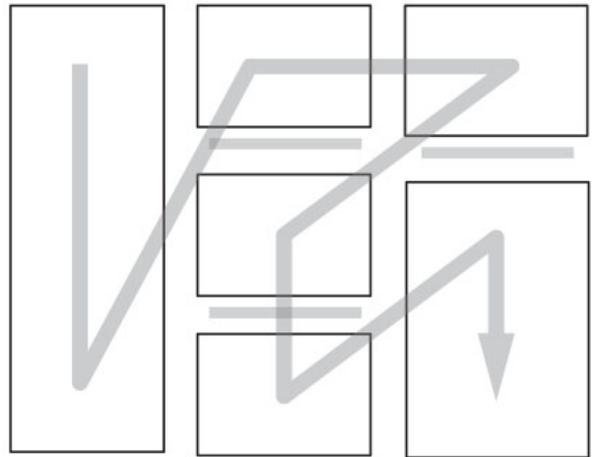


Figure 13. Gustave Doré, *Des-agréments d'un voyage d'agrément*, pl. 2. Paris : Féchoz et Letouzey, 1851.

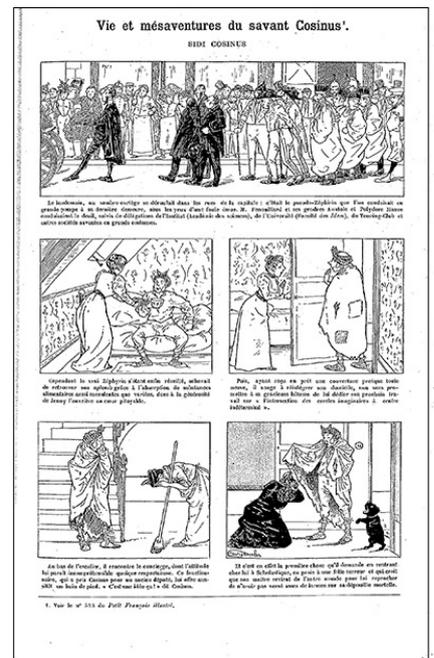
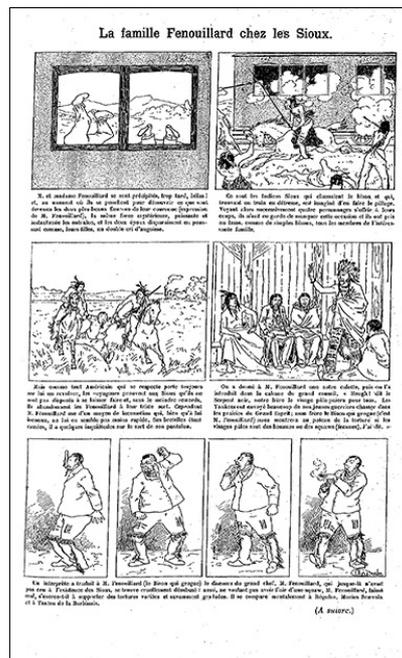
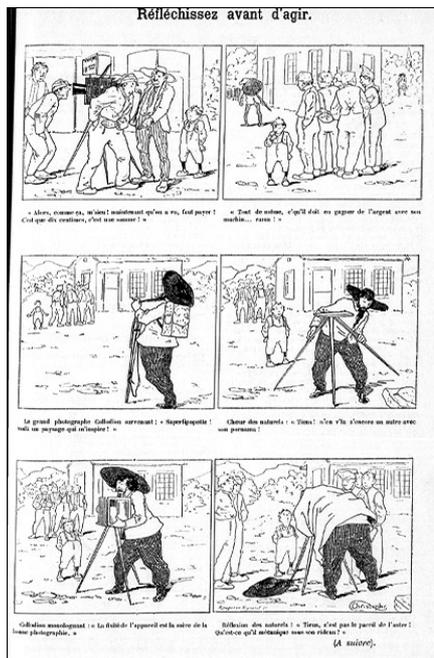


Figure 14. Planches de *La famille Fenouillard* par CHRISTOPHE dans *Le Petit journal illustré*, 08/08/1891 (gauche, régulier), 13/06/1893 (centre, fragmentation), 17/06/1899 (droite, fusion).

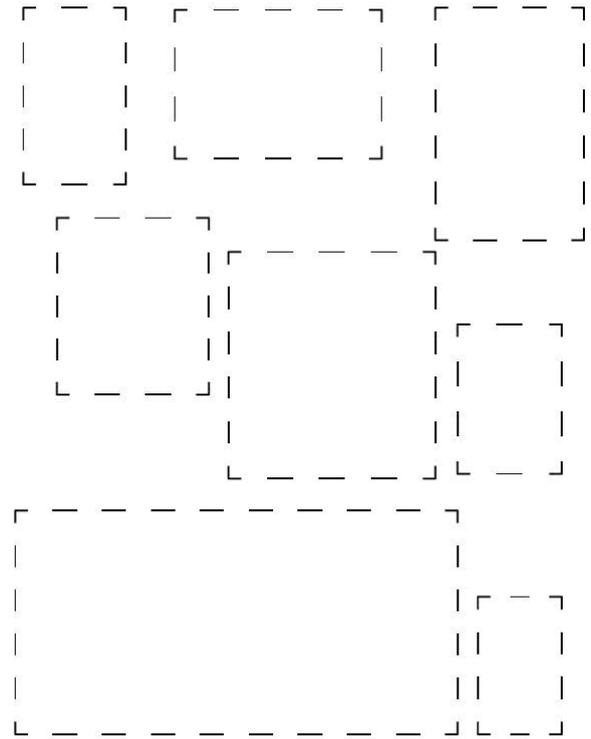


Figure 15. Raymond de la Nazière. « Au concours hippique : Vengeance du cheval », *Le Rire*, No.21, 30/03/1895, p. 7.

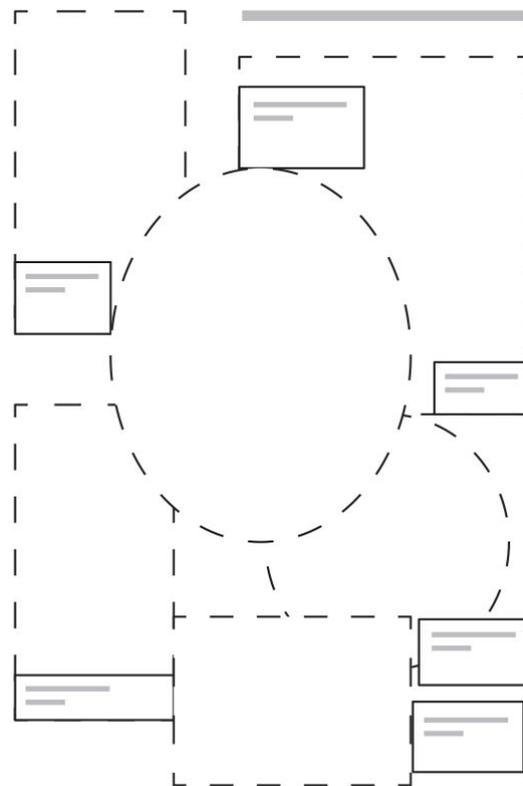


Figure 16. G. Conrad, « Proverbes », *La Chronique amusante*, 19/10/1899.

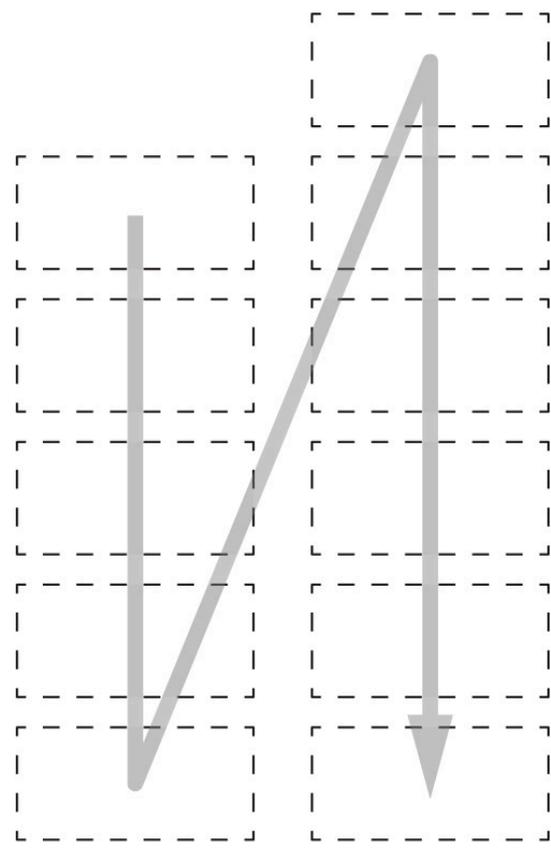
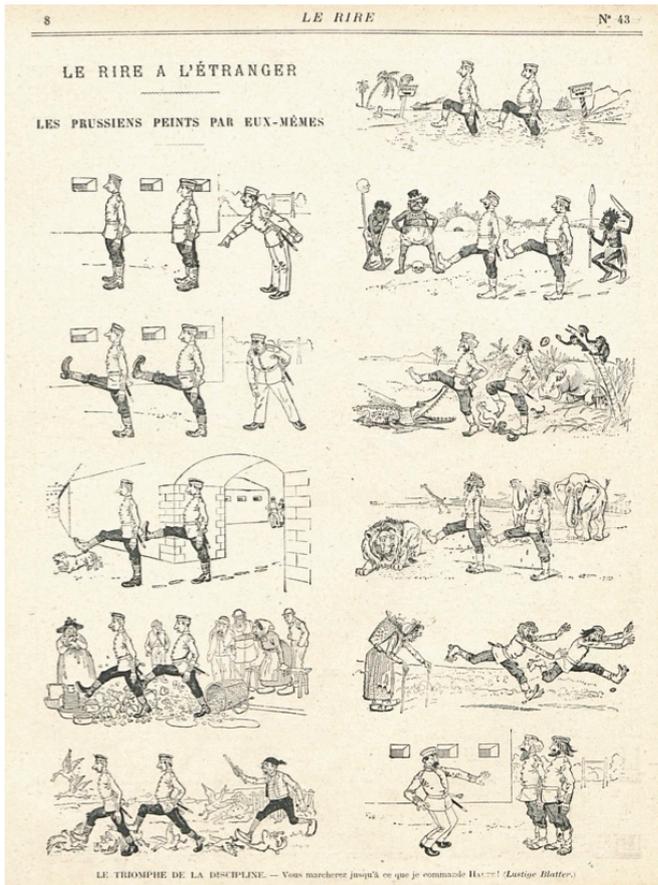


Figure 19. « Les prussiens peints par eux-mêmes », Le Rire, 31/08/1895.

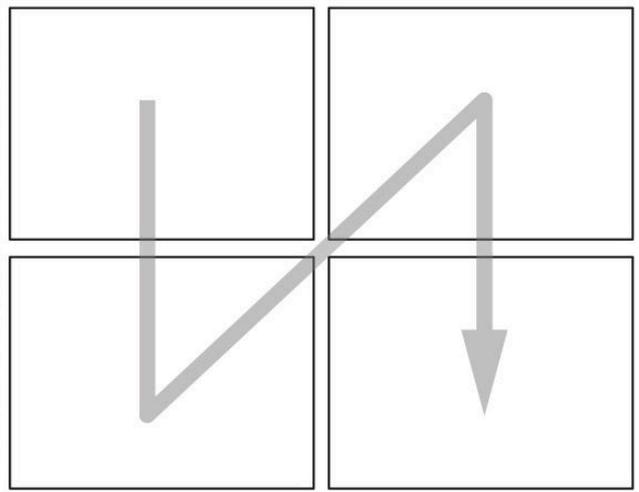
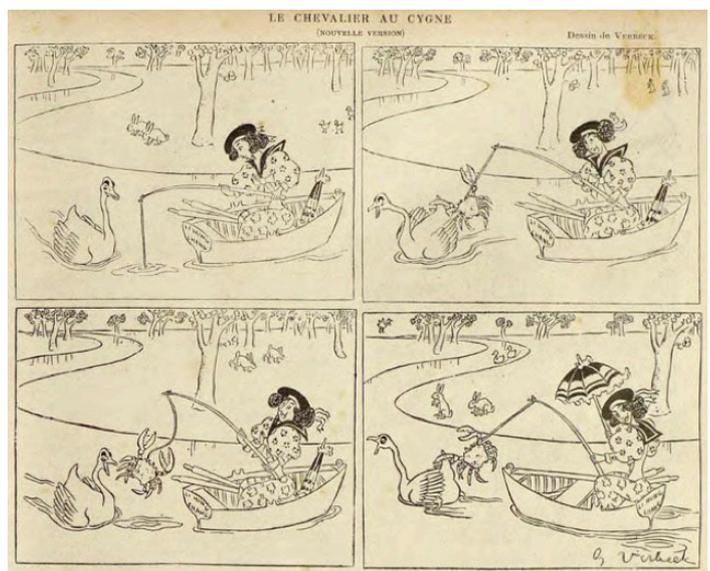


Figure 20. Gustave Verbeek (Verveek), « Le chevalier du cygne », Le Rire, 16/11/1895.

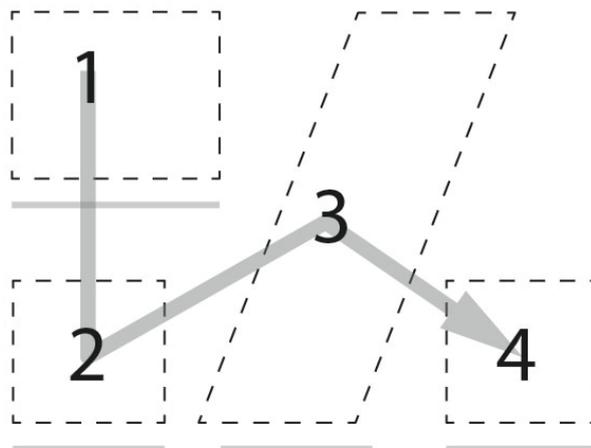


Figure 23. Lefils, *Comment on étudie la médecine à Paris. Histoire de Fiascaud, (bien aimé) ex-étudiant, ex-noceur, viveur, polkeur, aujourd'hui père de famille et propriétaire.* Paris : Aubert et Cie, Éditeurs, 1851, pl. 4 (partie).

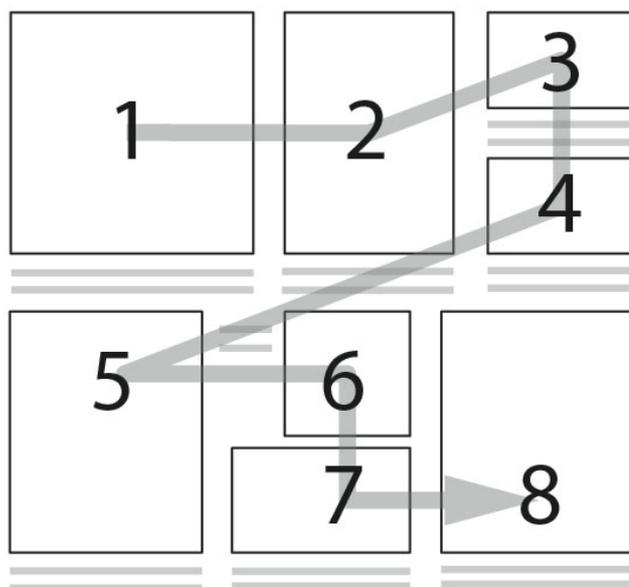


Figure 24. B. Moloch, « *Causserie scientifique* » (partie), *La Chronique amusante*, 31/08/1899.

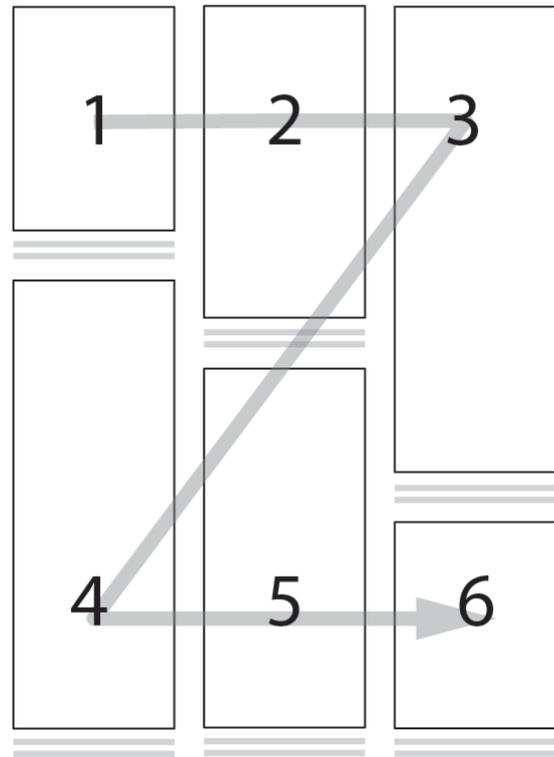


Figure 25. RIP, « Un projet téméraire », Imagerie Quentin, 1888.

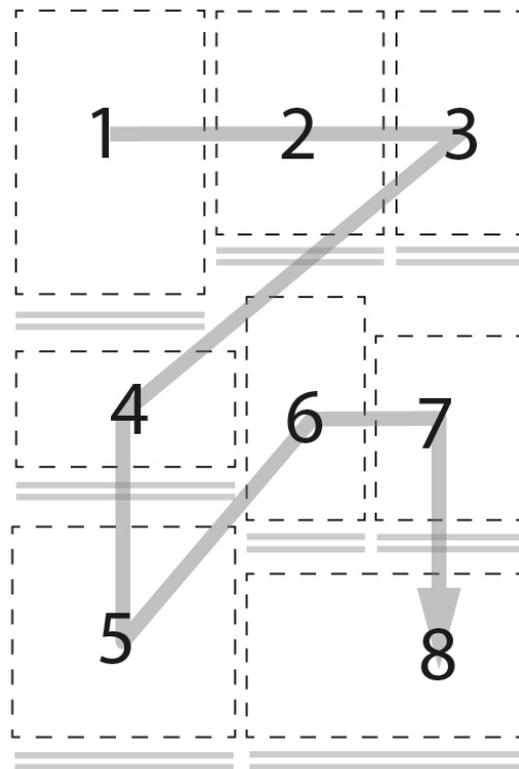
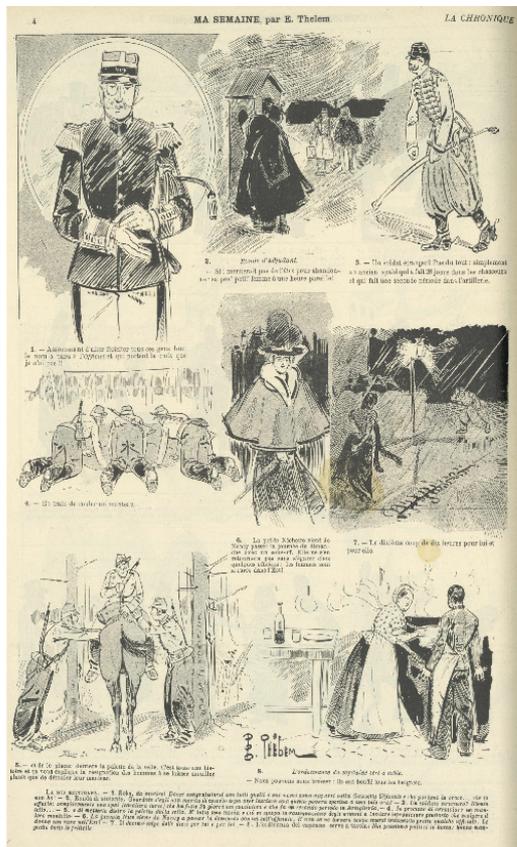


Figure 26. E. Thelem, « Ma semaine », La Chronique amusante, 27/07/1899.

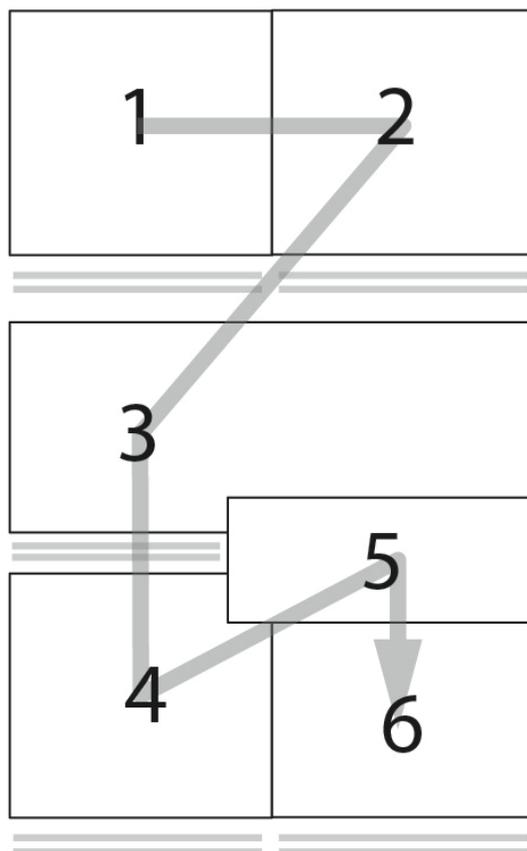


Figure 27. Martin, « Fin tragique du célèbre Brigand “La Terreur des Abruzzes” ». *Le Petit français illustré*, 28/11/1891.

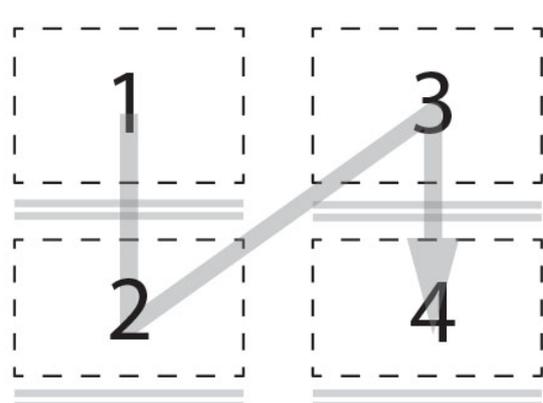
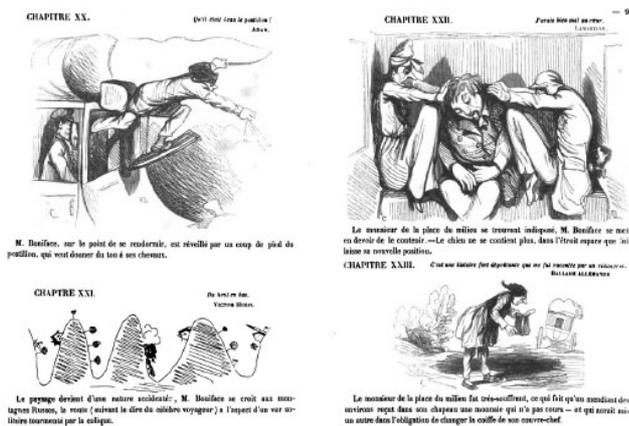


Figure 28. Cham, *Impressions de voyage de Monsieur Boniface*. Paris : Éditeur. Paulin, 1844. pl. 9.

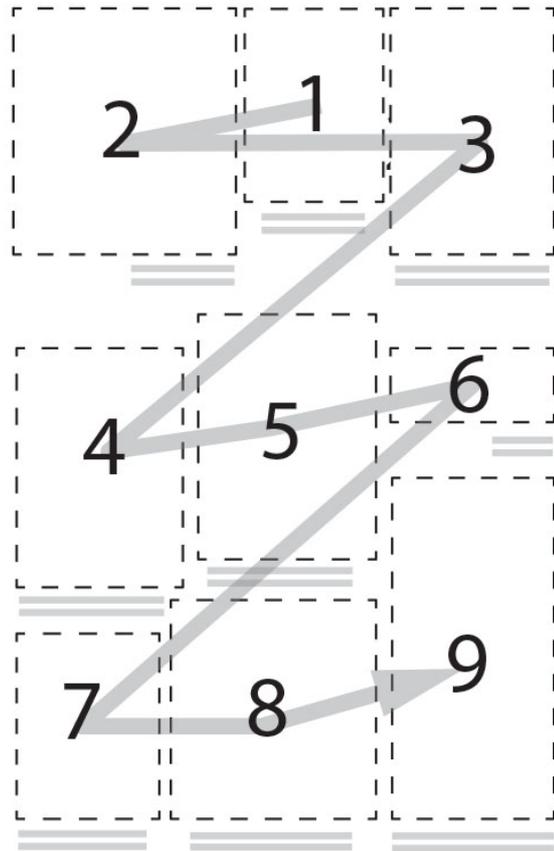


Figure 29. Blanchet-Magon, « La semaine humoristique », La Chronique amusante, 23/11/1899.

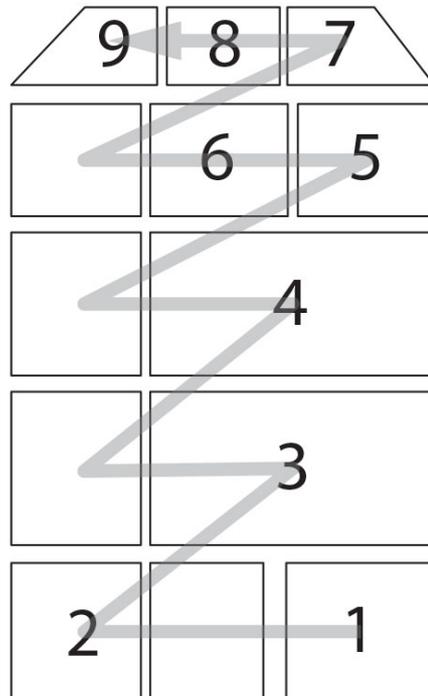
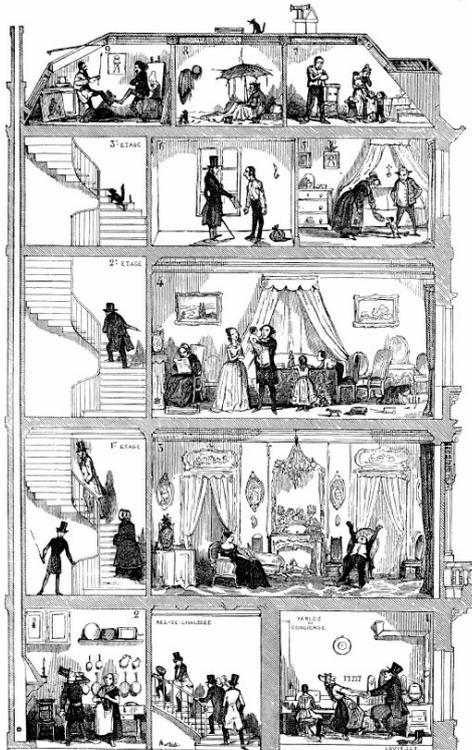


Figure 30. Bertall, « Coupe d'une maison parisienne - cinq étages du monde parisien », L'illustration, 11/01/1845.

LES THÉÂTRES DE CETTE ANNÉE



Figure 33. Paul Hadol, Les théâtres de cette année, La Vie parisienne, 1867. p. 930-931.

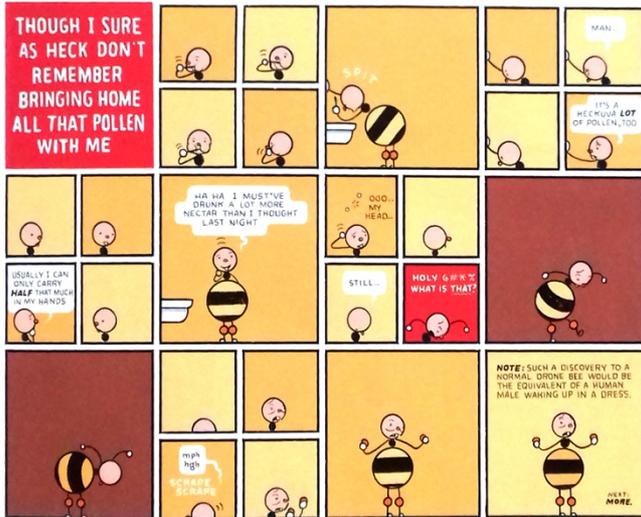


Figure 34. Chris Ware, "Bradford the best bee in the world", *Building Stories*. New York : Pantheon, 2012.

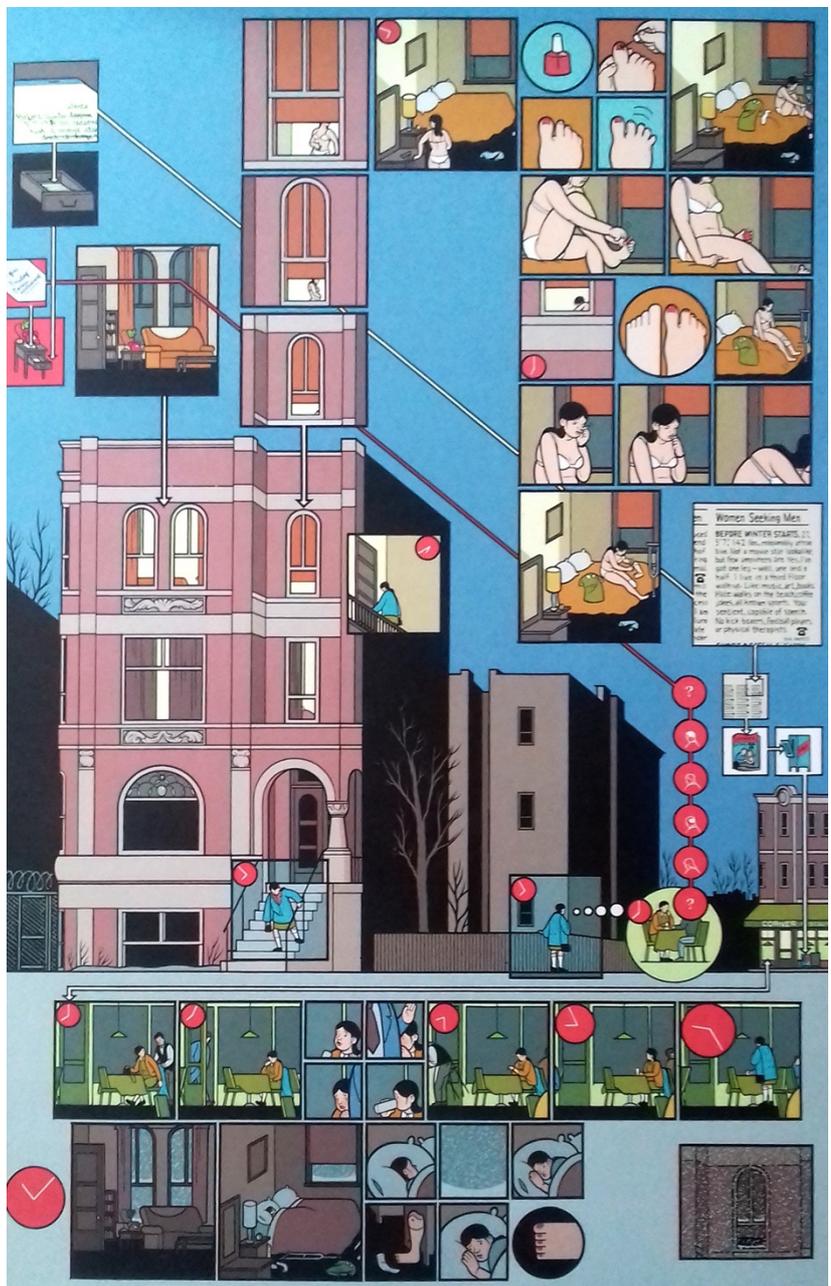


Figure 35. Chris Ware, *The Game Board, pl. 1*, *Building Stories*. New York : Pantheon, 2012.



Figure 36. « Mystère d'une maison de campagne », La Vie Parisienne, 22/08/1863.

AU VAUDEVILLE, — par LOÏS.



Figure 37. LOÏS, « Au Vaudeville », La Caricature, 21/10/1882.

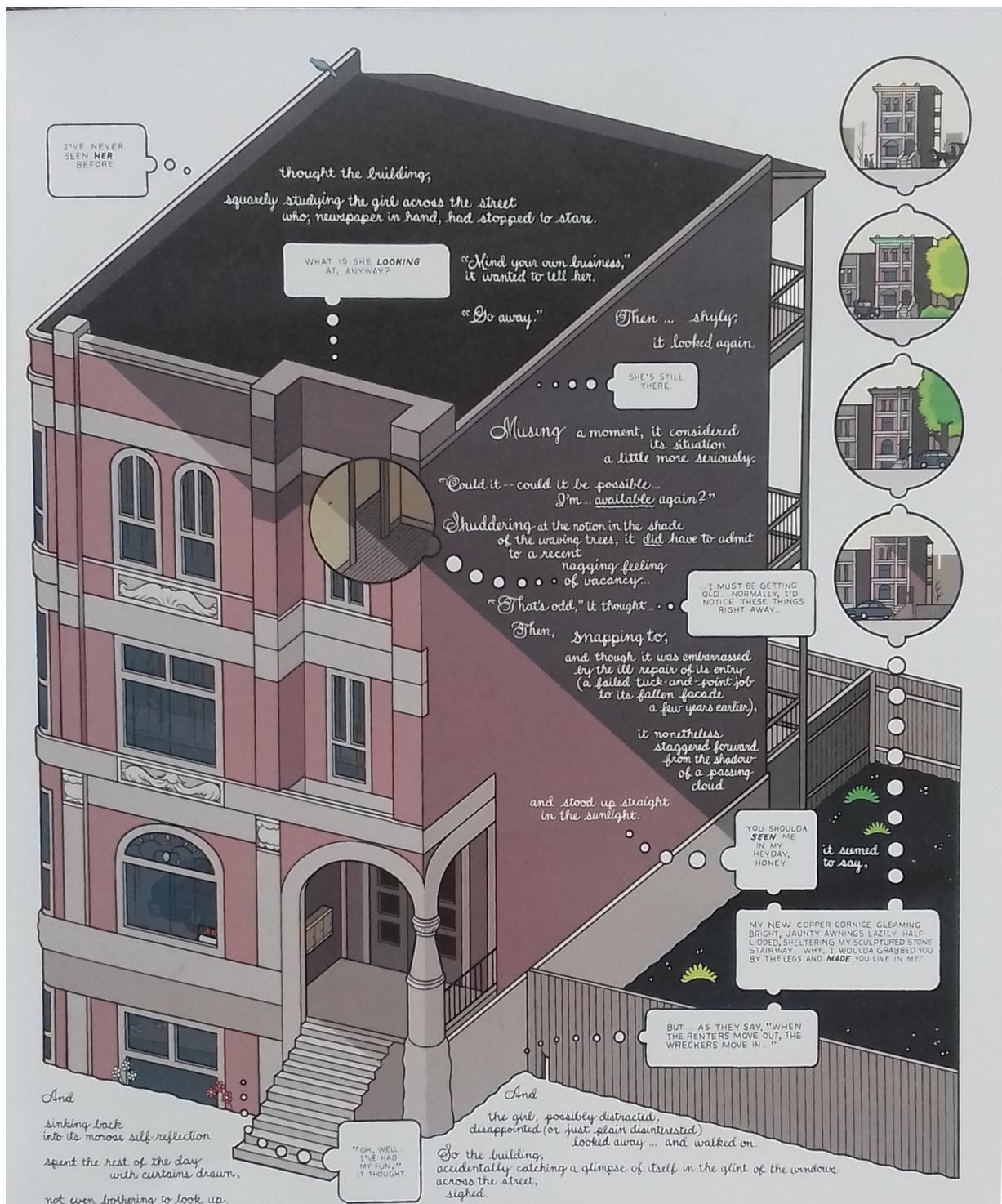


Figure 38. Chris Ware, *Bâtiment isométrique*, *The Golden Book*, *Building Stories*. New York : Pantheon, 2012.

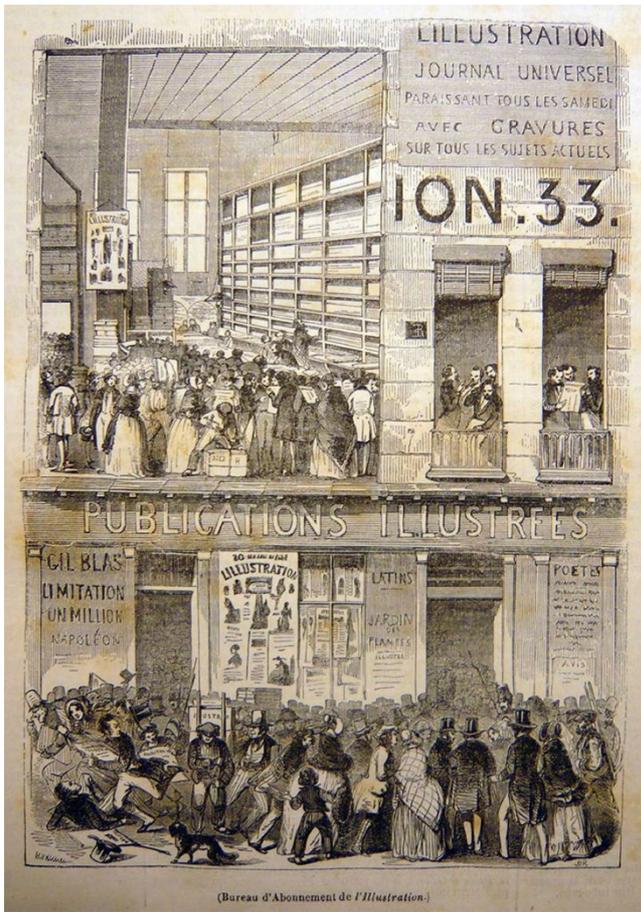


Figure 39. Henri Valentin, « Bureau d'Abonnement de L'Illustration », L'Illustration, 02/03/1844.

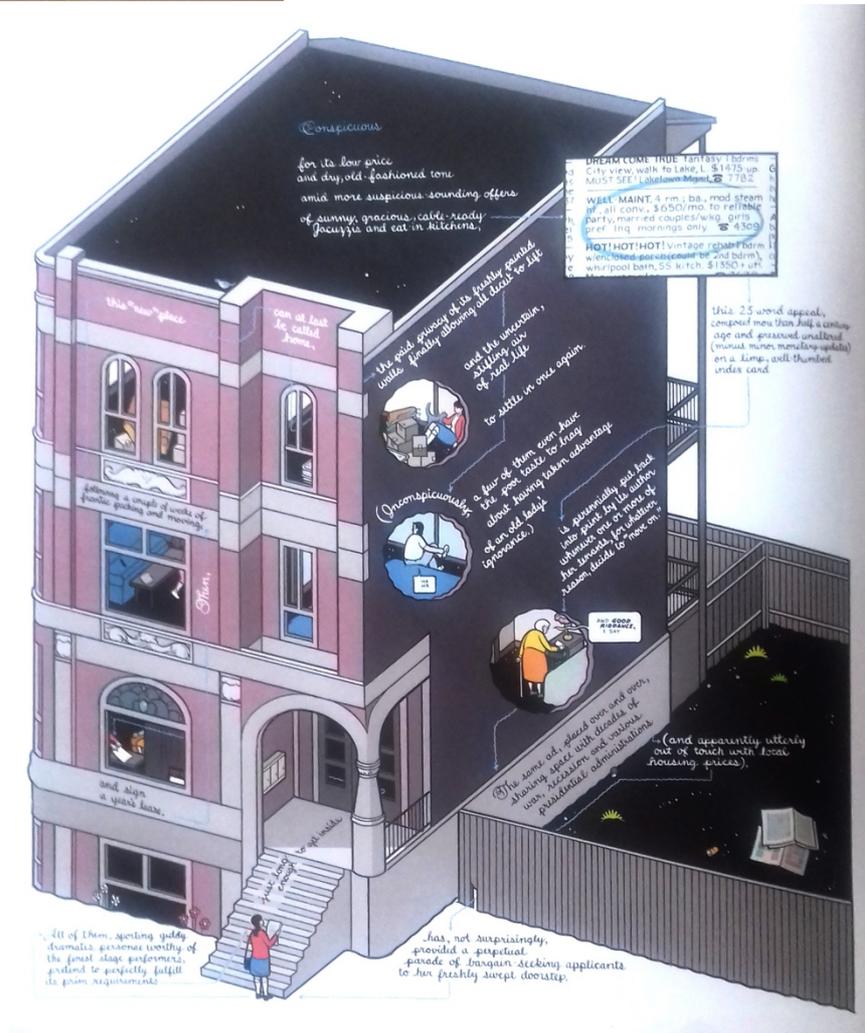


Figure 40. Chris Ware, *Bâtiment isométrique dans The Golden Book, Building Stories*. New York : Pantheon, 2012.

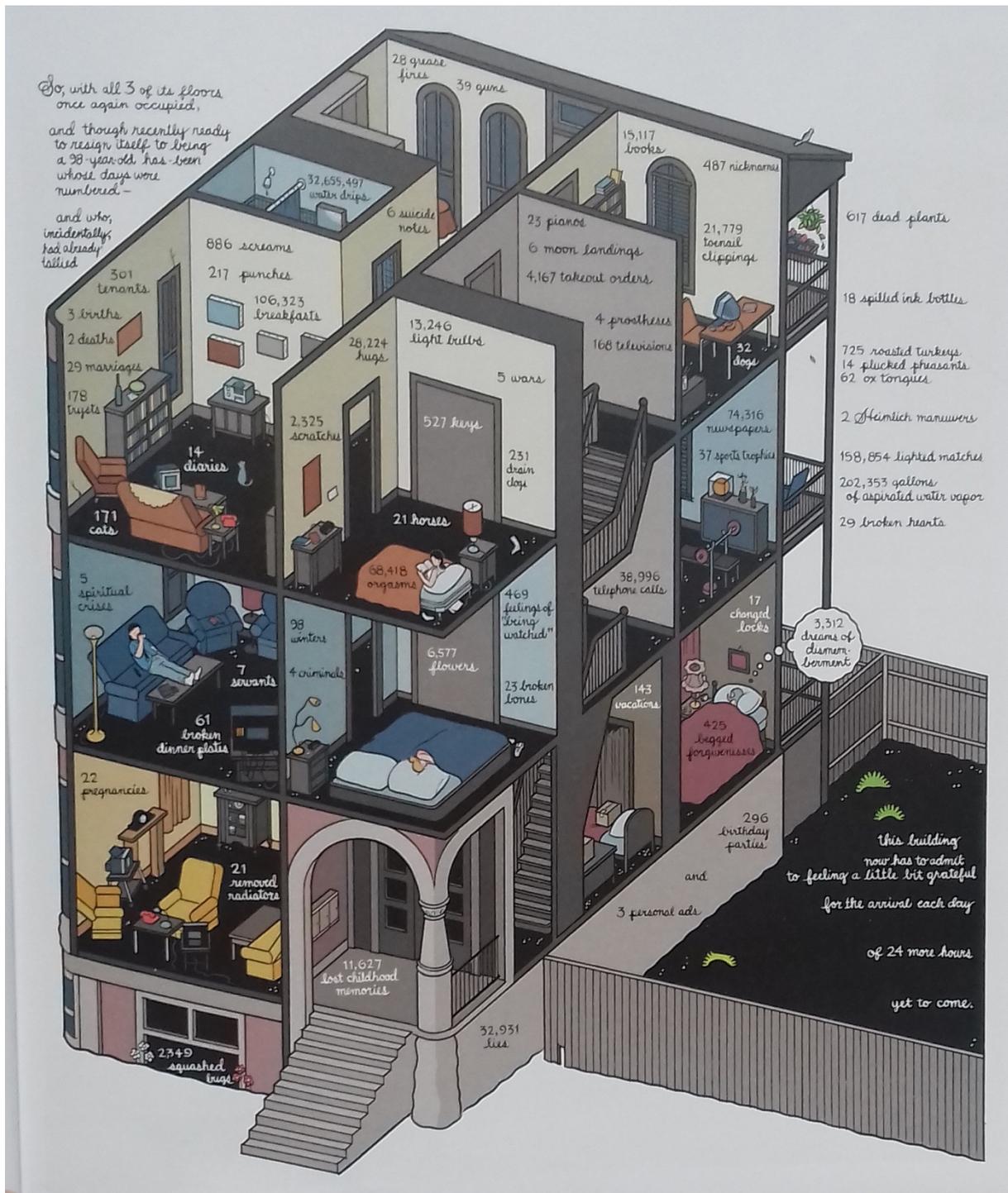


Figure 41. Chris Ware, Coupe isométrique dans *The Golden Book, Building Stories*, New York : Pantheon, 2012.

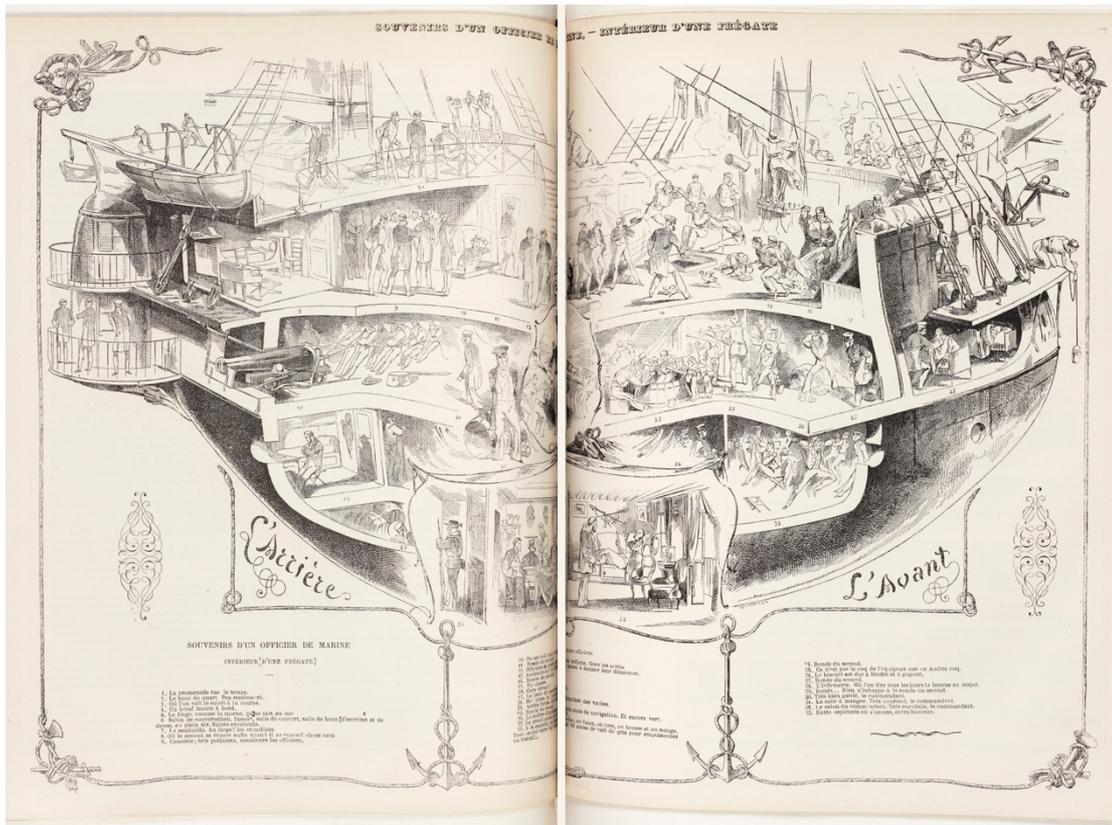


Figure 42. « Souvenir d'un officier de marine - intérieur d'une frégate », La Vie parisienne, 20/04/1867.

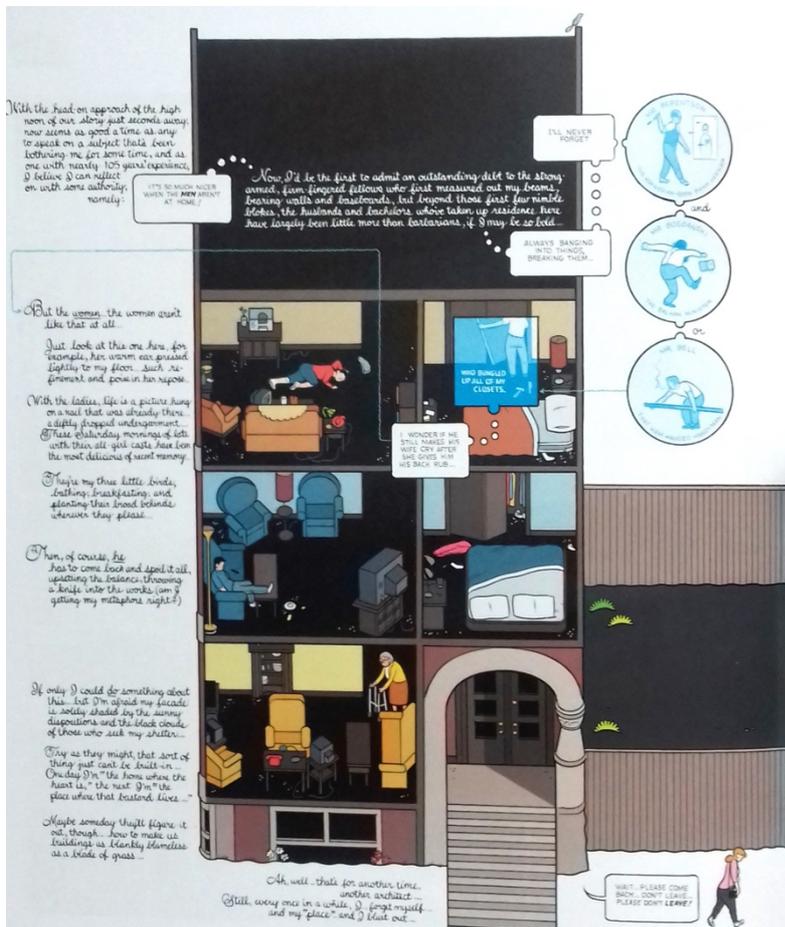


Figure 43. Chris Ware, Coupe, The Golden Book, Building Stories. New York : Pantheon, 2012.

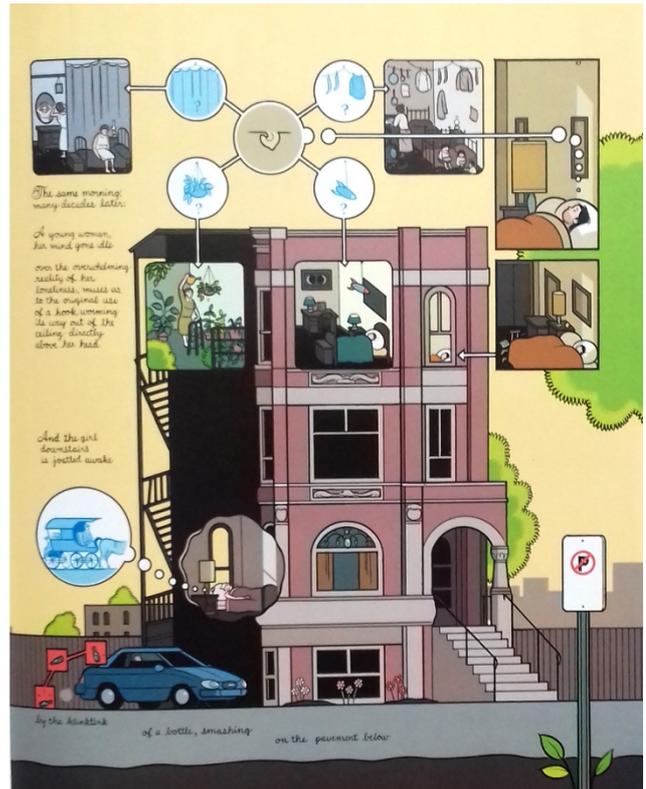
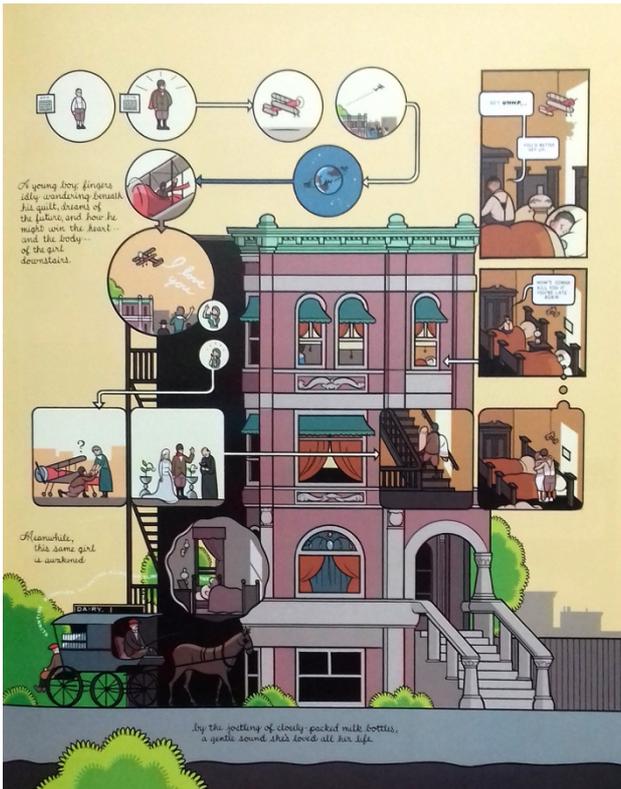


Figure 45. Chris Ware, Deux façades dans *The Green Book*, *Building Stories*. New York : Pantheon, 2012.

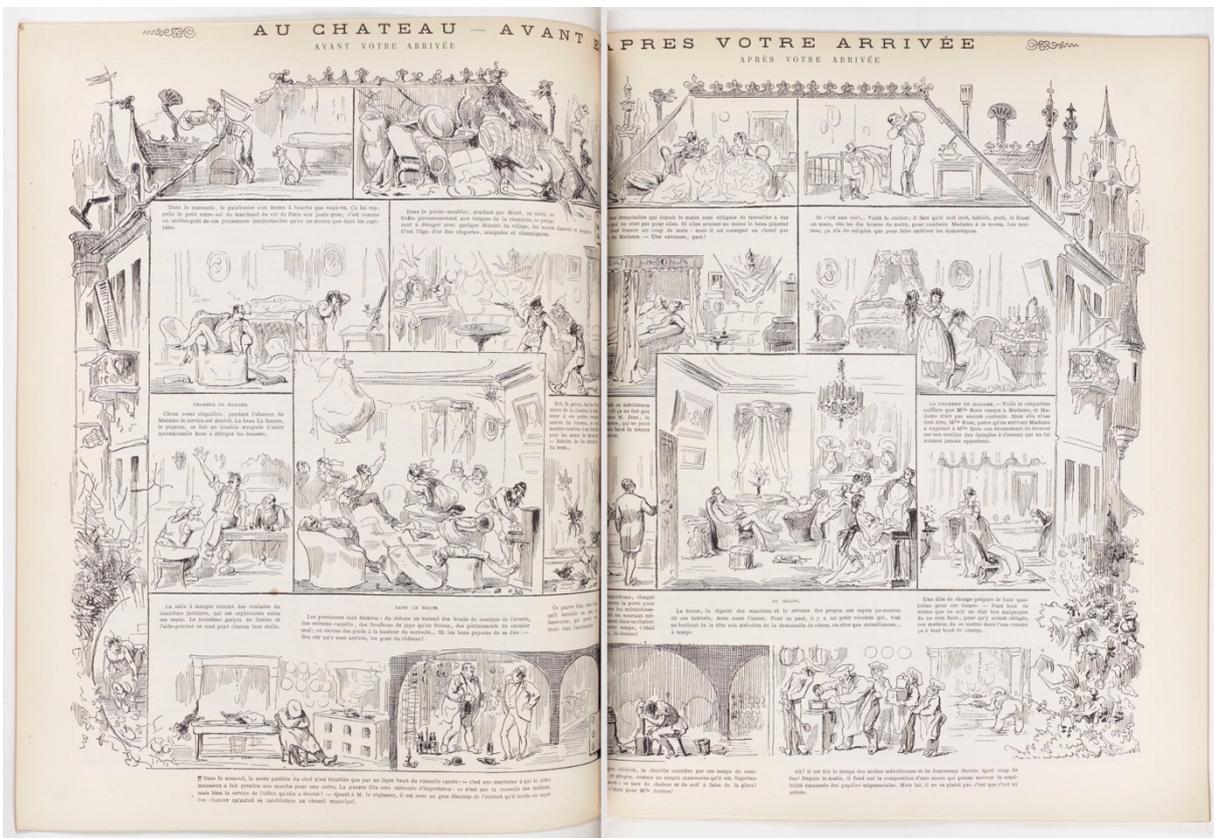


Figure 46. « Au château – avant & après votre arrivée », *La Vie parisienne*, 16/07/1870.



Figure 47. Chris Ware, *L'escalier* dans *The Old Woman Magazine, Building Stories*. New York : Pantheon, 2012.

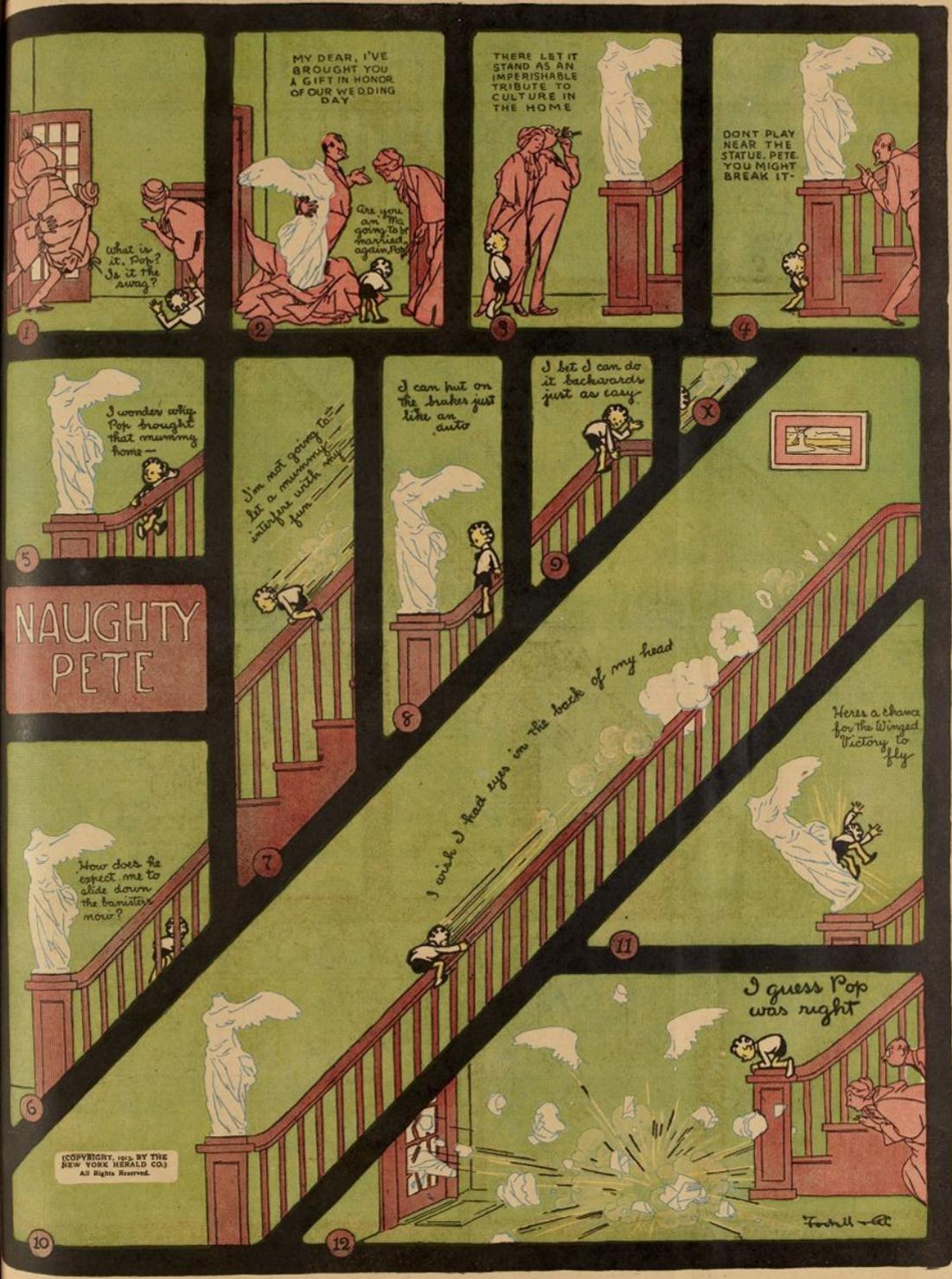


Figure 48. Charles Forbell, "Naughty Pete", New York Herald Europe Edition, 16/11/1913.

ANNEXE 2 : Figures complémentaires

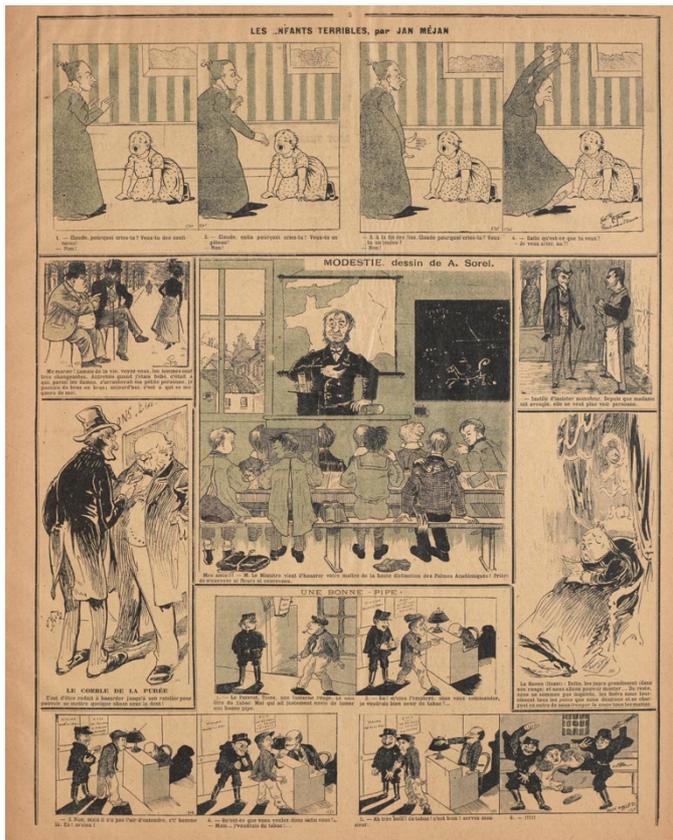


Figure complémentaire 1 (p. 49, forme de T renversé). « Une bonne "pipe" » par René Obled, Progrès illustré Supplément littéraire, 11/02/1900.

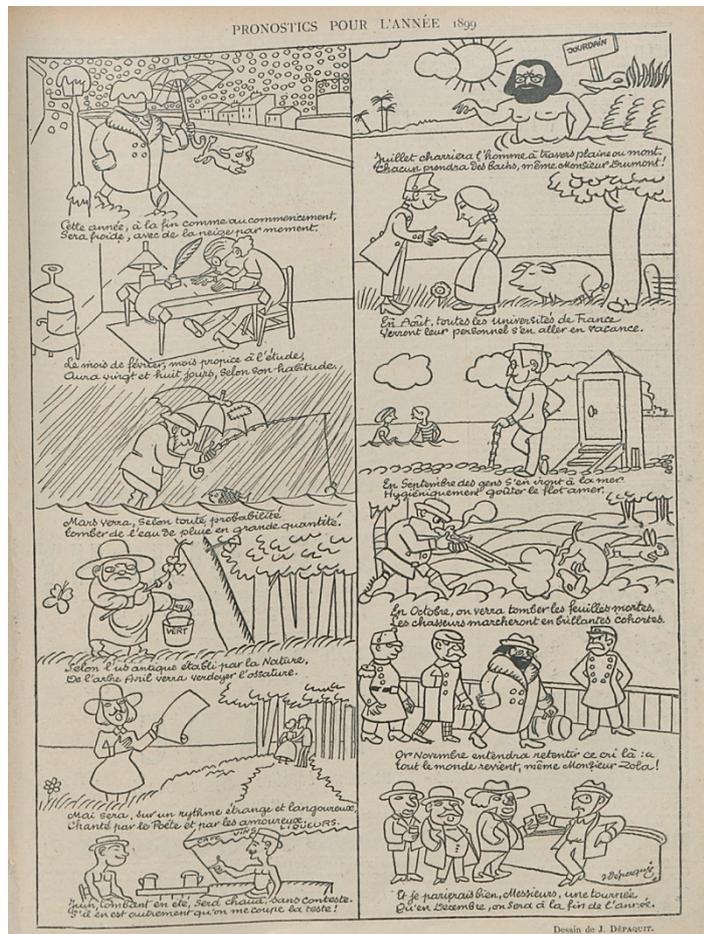


Figure complémentaire 2 (p. 49, composition verticale). « Pronostics pour l'année 1899 » par J. Dépaquit, Le Rire, 28/01/1899.

Les Espiègleries de Bébé. — Comment le grand'papa faillit passer pour un voleur.

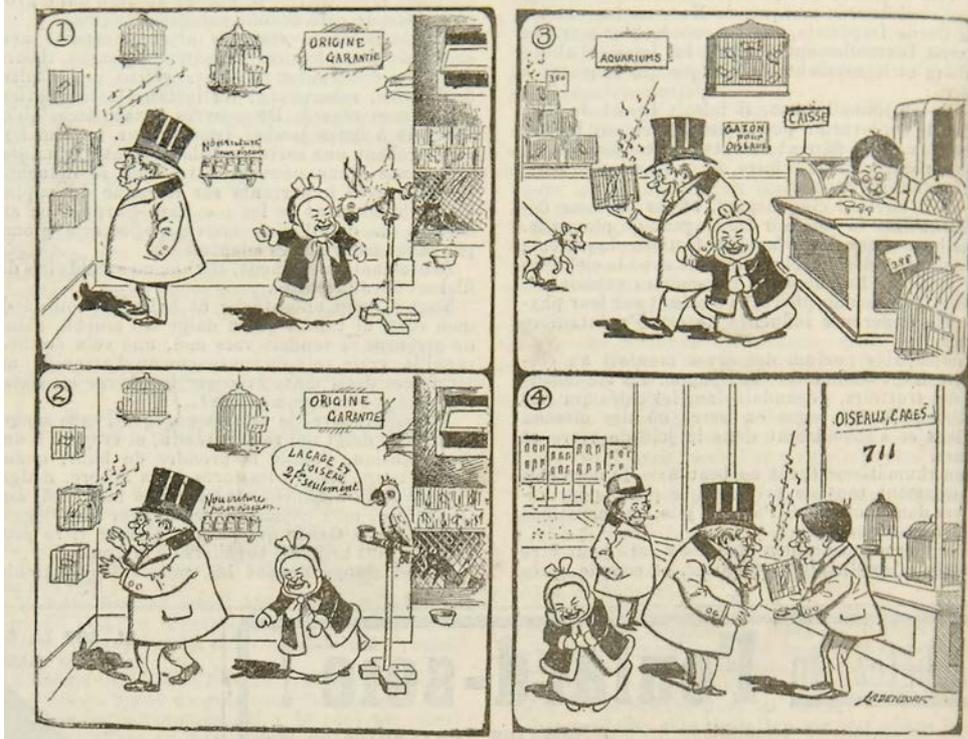
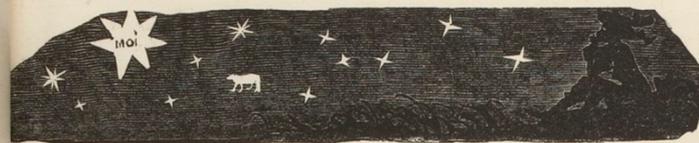


Figure complémentaire 3 (p. 50).
« Les Espiègleries de Bébé - Comment le grand'papa faillit passer pour un voleur » par Ladendork, L'Illustration Européenne, 17/06/1900.



Depuis de nombreuses années, Pierre déplore la ridicule et honteuse superstition de son peuple encore sauvage, et rêve d'extirper à jamais des cœurs russes ce vice qui obstrue leur intelligence et entrave leur progrès. Toutefois, n'ant d'aborder une si difficile, si dangereuse et si colossale entreprise, il consulte son étoile.



Pierre débute dans cette noble tâche en mettant la justice sur les traces d'un homme inculpé de consulter les araignées le soir et du matin.



Puis il surprend en flagrant délit un cultivateur qui vient de s'alarmer de voir sa salière versée.



Ordre de bombarder des forêts réputées en-orcelées et hantées par des willis, gnomes, brislowsti ou krwsqlptsnwi.



Autres purges non moins énergiques.



Le lendemain, l'énergique autoerote lance un ukase, par lequel il déclare qu'il a inventé la poudre.



Puis un second, par lequel il déclare que ses sujets sont incapables d'invention, et que tout étranger pourra se présenter en Russie comme savant ou comme artiste.



Il n'oublie pas non plus d'organiser des fêtes tous les vendredis.



Certaines raisons brutales ayant fait reconnaître à Pierre que cette entreprise est au-dessus des forces humaines, il ne songe plus qu'à l'oublier.



A cette nouvelle, le roi Louis XIV fait à Pierre la gracieuseté de lui envoyer quelques donrées artistiques et savantes, qui reçoivent en Russie l'accueil le plus enthousiaste. Dans le nombre, il a bien glissé quelques lauréats de l'école des Beaux-Arts et quelques peintres de goût; mais l'innocent tour passe inaperçu.

Figure complémentaire 4 (p. 54, blocage).
Histoire de la sainte Russie (partie) par Gustave Doré, Paris : J. Bry Ainé, libraire-éditeur, 1854, p. 109.



Figure complémentaire 5 (p. 56, échelonnement). Little Nemo in Slumberland par Winsor McCay, 07/12/1905.



Figure complémentaire 6 (p. 58, superposition). « Le perroquet » par Raymond de la Nazière, 1894.

SOUS LA PLUIE



Figure complémentaire 9 (p. 65, composition centripète). « Sous la pluie » par A. Falco, *Le Journal pour tous*, 03/11/1897.



Figure complémentaire 10 (p. 67, défilé). Dés-agréments d'un voyage d'agrément par Gustave Doré, pl. 8, Paris : Féchoz & Letouzey, Libraires Éditeurs, 1851.

EMBARQUEMENT DANS L'ARCHE, — REVUE DE L'ANNÉE, — par A. ROBIDA

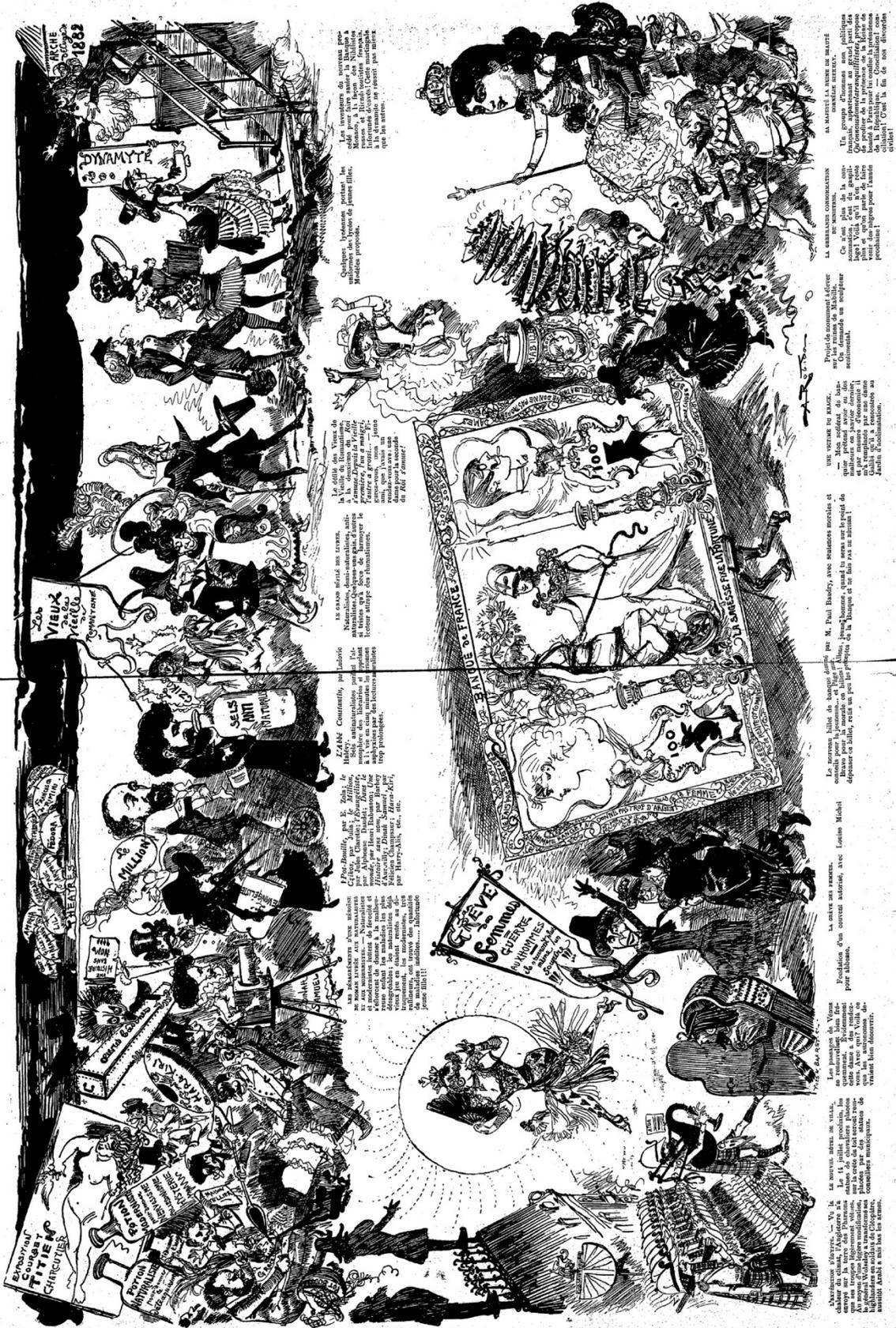


Figure complémentaire 11 (p. 67, défilé). « Embarquement dans l'arche, - revue de l'année » par Albert Robida, La Caricature, 30/12/1882.