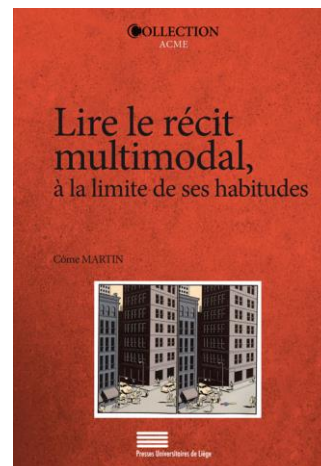




- *Maxime Thiry*

A propos de l'ouvrage :

**Côme Martin**, *Lire le récit multimodal, à la limite de ses habitudes*, Liège, Presses universitaires de Liège, « ACME, n° 5 », 2020, 258 p. 9782875622433



La thèse de doctorat que Côme Martin défendit en 2013 trouve dans l'ouvrage qu'il publie auprès des Presses universitaires de Liège un aboutissement des plus heureux, l'autorisant à mettre en valeur la qualité et la profondeur de sa recherche, ainsi que l'originalité, vis-à-vis du champ littéraire, des œuvres qu'il analyse. Il le fait au moyen d'un style léger, à même de rendre son propos très accessible sans rien sacrifier à la rigueur que ce dernier impose.

Martin amorce sa réflexion par le constat de succès inattendus : en 2000, sont publiées deux œuvres de fiction, l'une relevant peu ou prou du roman, l'autre de la bande dessinée, qui se prévalent d'une popularité aussi bien critique que commerciale, encore vérifiable aujourd'hui, alors qu'elles confrontent leur lecteur à une complexité aussi bien diégétique et narrative que formelle. Il s'agit respectivement de *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski<sup>1</sup> et de *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth* de Chris Ware<sup>2</sup>, à rapprocher l'une de l'autre par la façon dont elles usent de la visualité pour affecter l'expérience de lecture. Sans perdre de temps, Côme Martin explique la première partie de l'intitulé de son essai, en inscrivant les deux livres qui lui serviront de fil rouge dans le spectre de ce qu'Alison Gibbons définit dans un article de 2012 comme le « récit multimodal », qui « peut-être à cause du fort impact de la visualité sur les lecteurs, tente souvent de dépasser ses propres barrières ontologiques ».<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*, New York, Pantheon, 2000.

<sup>2</sup> Chris Ware, *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth*, New York, Pantheon, 2000.

<sup>3</sup> Alison Gibbons, « *Multimodal Literature and Experimentation* », dans *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Londres, Routledge, 2012, pp. 420. Martin la cite à la p. 7.



Partant, Martin donne sens à la deuxième partie de son intitulé, en proposant moins d'interroger la facture et la fabrique de ces récits, même s'il doit en passer par là, que la façon dont les dispositifs qu'ils mobilisent bouleversent l'horizon d'attente de leur lectorat respectif, l'amènent à le sortir de ses habitudes de lecture et à élargir sa zone de confort, touchant non pas tant à ce qu'il lit qu'à comment il lit. Pour ce faire, l'analyse dans *Lire le récit multimodal* suit trois temps qui partent du macrotextuel (l'objet livre) pour arriver microtextuel (les considérations typographiques), en passant par les différentes torsions auxquelles le récit multimodal soumet l'espace de la page.

### 1. L'objet-livre, contre ou en biais de l'horizon d'attente

Avant même qu'il ne s'offre à la lecture, le livre constitue un objet à voir, à prendre. Le format sous lequel il se présente conditionne la façon dont le lecteur l'approche et anticipe ce qu'il y trouvera, quitte à le déstabiliser par la suite, comme c'est le cas du volume de *House of Leaves*, dont la couverture et le format répondent aux normes du genre romanesque et ne laissent de prime-abord pas supposer la complexité interne de l'objet. La couverture de l'édition britannique, par la représentation d'une porte entrouverte et l'accroche « *This is not for you* », joue des codes du roman d'horreur pour interpeler le lecteur et l'inviter à pénétrer (à ses risques et périls ?) dans le livre/la maison qu'il a entre les mains.

Pareille attention portée au livre en tant qu'objet s'observe également chez Chris Ware, qui supervise la conception de chacun de ses albums : pour l'artiste, le format obéit à une forme de nécessité, que lui dicterait le contenu. Ainsi s'observe une « cohérence entre la fiction et son habillage » (p. 28), que Martin analyse à l'aide du roman *Extremely Loud & Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer<sup>4</sup> et du roman graphique *Fun Home* d'Alison Bechdel<sup>5</sup>, notamment pour leur usage de la couverture, qui élargissent le corpus de départ et lui donnent de l'épaisseur. C'est ce que font également, par différenciation, les multiples incursions qu'opère Martin dans le domaine du livre numérique, qui prolonge sous bien des aspects les dispositifs iconotextuels du récit multimodal en les exportant dans un autre médium.

---

<sup>4</sup> Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud & Incredibly Close*, Londres, Hamish Hamilton, 2005.

<sup>5</sup> Alison Bechdel, *Fun Home*, Boston, Houghton Mifflin, 2006.



Ces quelques exemples, qui entremêlent textualité et visualité, poussent l'auteur à questionner les contours du récit multimodal en le confrontant au livre d'artiste : à quel point s'en rapproche-t-il ou s'en écarte-t-il ? Dans la mesure où le livre d'artiste est à entendre, à la suite d'Anne Moeglin-Delcroix, comme « *un livre qui est par lui-même une œuvre et non un moyen de diffusion d'une œuvre* »<sup>6</sup>, les récits multimodaux que Côme Martin soumet à l'étude correspondent à ce modèle. Il en veut pour preuve la façon dont Chris Ware décrit son travail, au détour d'un entretien avec Benoît Peeters : « N'oublions pas que ce qu'on crée, ce sont des livres, pas seulement des histoires entre deux bouts de carton »<sup>7</sup>.

Plus avant, au-delà de ces « deux bouts de carton » qui délimitent le seuil de l'objet livre, le récit multimodal amène Martin à poser la question suivante : « Où commence et où s'arrête le livre ? ». Ses investigations le portent à considérer le péri-texte (comme il l'a fait jusque-là), mais également l'épi-texte et le para-texte, selon une perspective qui rejoint les travaux sur la transfictionnalité, notamment ceux de Richard Saint-Gelais et de Matthieu Letourneux. Lorsque le texte sort de lui-même, il démultiplie les lieux de son énonciation : cet espace ainsi élargi est alors à considérer comme un espace de « programmation » de la lecture (p. 66), ou encore comme le lieu d'énonciation de l'ethos auctorial, voire, plus simplement, un nouveau lieu de la fiction (p. 75).

## 2. De la page inattendue à la page instable

Outre la matérialité du livre, celle de la page participe tout autant à interpeller le lecteur, au-delà de ce qui relève de sa cognition. Tout comme le format d'un livre donne des indications sur la nature de ce qu'il renferme, le grain de la page, sa qualité et sa matière sont susceptibles de conditionner aussi bien la manière de lire que le plaisir de lire, voire la valeur (affective ou pécuniaire) que l'on pourra accorder à l'objet. Ce que Martin soulève dans cette partie concerne l'aspect haptique de la lecture, c'est-à-dire ce qui s'attache à « rendre le texte performatif » (p. 100) en l'inscrivant dans une expérience multisensorielle.

---

<sup>6</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Livres d'artistes*, Paris, Herscher/Centre Georges Pompidou, 1985, p. 11. Martin la cite à la p. 36.

<sup>7</sup> Benoît Peeters, « Entretien avec Chris Ware », dans Benoît Peeters et Jacques Samson (éds.), *Chris Ware. La bande dessinée réinventée*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010, pp. 57-58. Martin le cite à la p. 45.



Revenant sur le cas assez emblématique des bandes dessinées de Marc-Antoine Mathieu (notamment, *Le Décalage*<sup>8</sup>), Martin invite à « cesser de la [la page] considérer comme une surface plate » (p. 91) et explore tour à tour les motifs de la page trouée, pliée et déchirée, qui répercutent ce que la diégèse thématise dans la matérialité de la planche de bande dessinée, effectivement trouée, pliée ou déchirée. Ce détour par le neuvième art lui permet d'analyser plus avant ce qui se joue au sein de son corpus, qui emprunte à d'autres médias (le cinéma ou le web) leur façon de signifier visuellement. Il en va ainsi du folioscope dont Jonathan Safran Foer use, dans *Extremely Loud & Incredibly Close*, pour faire remonter le corps de l'une des personnes qui se sont jetées des tours du World Trade Center, ou des invitations de Chris Ware à découper dans l'album de *Jimmy Corrigan* de quoi bricoler un zootrope. Notons, à ce titre, que les quelques illustrations que reproduit Martin dans son ouvrage s'avèrent souvent capitales pour saisir au mieux les opérations auxquelles se livrent les œuvres de son corpus. L'image dans le récit multimodal et, plus largement, l'irruption de la visualité au sein du texte, n'opèrent « non pas tant une suspension dans la lecture qu'un changement de modalité » (p. 117). Développant cette idée, un chapitre de l'ouvrage s'articule autour de l'idée que le récit multimodal propose une alternative à la lecture linéaire traditionnelle, lui préférant une lecture tabulaire.

Régie par une progression davantage verticale qu'horizontale, la lecture tabulaire amène le lecteur à voyager au sein du livre, à y opérer des sauts en avant et en arrière par un ensemble de dispositifs qui déjouent la progression chronologique du texte et l'assimilent à une espèce d'architecture (le motif du labyrinthe se révèle tout à fait structurant dans *House of Leaves*), au sein duquel il s'agirait de se déplacer, voire de se perdre. Toujours soucieux de conférer à son corpus (contemporain et anglosaxon) une historicité qui le singularise autant qu'elle en assoit les fondements, Martin cherche dans les expérimentations littéraires plus anciennes (celles de l'OuLiPo puis de l'OuBaPo ; celles de Cortázar dans *Marelle* ; plus loin, celles de Louis-Antoine Caraccioli, au XVIII<sup>e</sup> siècle, au sujet de l'usage des couleurs dans le texte) des clés d'accès pour comprendre les dispositifs qui engendrent des récits multimodaux. Relativement à l'incitation d'une lecture tabulaire, il retient six procédés susceptibles de « réinjecter du suspens dans l'acte de tourner la page » (p. 98) : la répétition et le retour au même ; l'utilisation

---

<sup>8</sup> Marc-Antoine Mathieu, *Le Décalage*, Paris, Delcourt, 2013.



de notes de bas de pages œuvrant en *bivium* créant des alternatives dans la poursuite (délinéarisée) de la lecture ; la segmentivité, qui stratifie le récit ; la lecture plurinarrative, qui démultiplie les modalités de la narration et autorise une « navigation diagrammatique » au sein des textes (c'est particulièrement le cas dans ceux de Ware) ; la lecture cyclique ; et les procédés de lecture déliée, qui recourent à l'analyse combinatoire..

### 3. Le livre à la loupe

A nouveau, le postulat qui gouverne cette dernière partie est que la forme sous laquelle se présente le texte résonne avec le contenu qu'il véhicule. Plus encore, elle le conditionne. Démentant l'idée de Saussure selon laquelle la matérialité des lettres écrites « est sans importance pour leur signification »<sup>9</sup>, Martin se rapproche toujours davantage du texte qui, « lui-même acqui[ert] une visualité » (p. 184). Il s'arrête à présent sur son aspect typographique : sa taille, sa police, sa couleur et sa répartition sur l'espace de la page ne sont jamais vides de sens ; il le rappelle : « [l]a lecture d'un texte est toujours un acte spatial » (p. 178).

S'il revient sur le cas bien connu des calligrammes (sans se restreindre à ceux d'Apollinaire), il insiste sur la diversité des effets qu'ils produisent, en expliquant qu'ils n'ont pas qu'une fonction mimétique et que la forme qu'ils revêtent peut également se situer en porte-à-faux de leur contenu. Lorsqu'il apparaît au sein d'un roman (plutôt que dans un recueil poétique), le calligramme accentue sa façon de surprendre : plutôt que de s'écarter d'une norme rendue abstraite par la succession de textes du même acabit, il bouleverse une norme instituée et figurée par le reste de la mise en page adoptée par le roman qui l'accueille. Cet exemple, parmi d'autres, illustre à quel point le récit multimodal échappe à la linéarité, ici brisée par un ensemble de « secousses » qui s'inscrivent sur la page, pour citer Derrida<sup>10</sup>.

L'ensemble des analyses de Martin montre en quoi le texte, même romanesque, peut se doter de qualités et d'effets iconiques, au-delà de ce qu'accomplit déjà en amont son support matériel, aussi bien livresque que paginal. Le récit multimodal constitue ainsi moins un cas à part, qui se distinguerait d'autres productions textuelles plus « conventionnelles » (p. 221),

---

<sup>9</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Payot, 1993, p. 166. Martin le cite à la p. 186.

<sup>10</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Ed. de Minuit, 1967, p. 130. Martin le cite à la p. 184.



qu'une forme prenant le parti de mettre en exergue les procédés visuels qu'elle mobilise, ainsi que l'écart qu'elle cultive par rapport à la norme. C'est précisément dans cet écart travaillé, conscient et souligné que se joue la spécificité du récit multimodal : il interpelle le lecteur, le sort de ses habitudes et l'engage dans une lecture plus participative que ne le ferait un récit linéaire plus conventionnel.

Les différentes incursions dans la bande dessinée, la poésie ou la littérature numérique attestent de ce que la diversité des médias nourrit la création et invite à emprunter et adapter les pratiques de création. Dans la foulée, Martin prend part au débat qui oppose généralement le livre papier et le livre numérique, et y répond en préférant parler d'« émulation entre l'imprimé et le numérique » (p. 224), plutôt que de compétition. La richesse des analyses menées en témoigne, de même que la diversité (chronologique et linguistique) du corpus retenu et élargi à mesure que le propos le nécessite.