

## Sans Serif Comic Strip. Le style typographique de *Barnaby*

Benoît Crucifix, Université de Gand\*

La continuité graphique entre texte et image en bande dessinée, où le lettrage est habituellement tracé à la main, est un aspect bien connu de leur facture et auquel tiennent dessinateurs et dessinatrices, autant que lectrices et lecteurs. L'expérience est facilement éprouvée à la lecture d'œuvres traduites quand, si souvent, un malaise s'introduit dès lors qu'un lettrage manuel est remplacé par une fonte mécanique. Laurent Gerbier part précisément de cette expérience anodine pour poser la question du rapport intime entre texte et image en bande dessinée, qu'il décrit en termes de « contemporanéité de la main qui dessine et de la main qui écrit »<sup>1</sup>. Cette « contemporanéité » ne décrit pas seulement la production effective des textes et des dessins, qui seraient tracés dans un même geste, mais aussi et surtout l'expérience de réception qui, en lisant, y reconnaît en même temps un trait et une trace. Même effectués par des personnes différentes, lettrage manuel et dessins résultent en ce sens d'un même « geste temporalisé<sup>2</sup> ». D'où cette impression de dissonance quand, pour les besoins d'une traduction, un texte manuscrit est remplacé par des caractères mécaniques : cette intervention dans les registres graphiques porte un impact direct sur la perception des modes

\* Ce texte est un résultat du projet COMICS financé par le Conseil européen de la recherche (ERC) dans le cadre du programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de l'Union européenne (convention de subvention n° 758502). L'auteur tient à remercier les relecteur·trice·s pour leurs regards attentifs ; ainsi que Philip Nel, pour son regard et ses travaux ; et enfin Stewart Edelstein et Jacqueline Ko pour leur aide au niveau des droits d'images. Les illustrations sont reproduites avec l'aimable autorisation de Fantagraphics Books et The Ruth Krauss Foundation, Inc.

<sup>1</sup> L. Gerbier, « Le trait et la lettre. Apologie subjective du lettrage manuel », *Comicalités*, 27 septembre 2012, §9 ([en ligne](#), consulté le 29 septembre 2021).

<sup>2</sup> *Ibid.*, §14.

d'énonciation et, soudainement, les personnages semblent nous parler d'une autre voix, y compris dans la graphie visuelle de leurs paroles<sup>3</sup>.

Dans cet esprit, Philippe Marion rapportait une anecdote dans son étude du lettrage manuscrit en bande dessinée, évoquant la déception des lecteurs et lectrices de *Chlorophylle et Minimum* de Macherot devant une réédition des années 1970 qui était intervenue dans le lettrage d'origine de manière peu convaincante<sup>4</sup>. Ces moments de transposition, où une fonte mécanique se superpose à un lettrage manuscrit, sont entendus comme révélateurs de cet « esprit de la lettre<sup>5</sup> » en bande dessinée. En continuité avec sa théorie de la « graphiation », qui désigne le phénomène d'empreinte propre à l'énonciation graphique en bande dessinée, Philippe Marion a montré comment un « effet de trace » s'applique tout autant dans le dessin de la lettre, marquant une signature graphique<sup>6</sup>. Le travail énonciatif du texte, y compris dans sa visualité, a par ailleurs fait l'objet de plusieurs études qui ont montré la variabilité des stratégies et des choix adoptés : non seulement le lettrage contribue à la lisibilité graphique et à l'empreinte stylistique, il peut aussi jouer un rôle narratif, faire l'objet de traitements ludiques et réflexifs, de multiples variations typographiques qui renforcent à chaque fois cette plasticité de la lettre dessinée<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> *Ibid.*, §24.

<sup>4</sup> Philippe Marion, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993, pp. 47-48.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>7</sup> Je condense ici, de façon trop sommaire, différentes études formelles du lettrage en bande dessinée, voir : Gene Kannenberg, « The Comics of Chris Ware: Text, Image, and Visual Narrative Strategies », dans *The Language of Comics : Word and Image*, dir. Robin Varnum & Christina T. Gibbons, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, pp. 174-197 ; Jacques Dürrenmatt, « Le renouveau calligraphique dans la bande dessinée », dans *Calligraphie / Typographie*, sous la direction de Jacques Dürrenmatt, Paris, L'Improviste, 2009, p. 271-278 ; Aaron Kashtan, *Between Pen and Pixel. Comics, Materiality and the Book of the Future*, Columbus, Ohio State University Press, 2018, pp. 28-42 ; Gaby Bazin, *Lettrage & Phylactères. L'écrit dans la bande dessinée*, Gap, Ateliers Perrousseaux, 2019 ; Baudry et al., « Jouer des constituants formels de la bande dessinée », dans *Style(s) de (la) bande dessinée*, sous la direction de Benoît Berthou & Jacques Dürrenmatt, Paris, Garnier, 2019, pp. 264-271 ; Côme Martin, « Visibilité du signe typographique », dans

Ce qui frappe avant tout, dans ces diverses analyses, c'est la permanence de la lettre *manuscrite*, trace d'un geste incorporé et expression d'une certaine « voix », au sein d'une culture de l'imprimé où domine la reproductibilité mécanique<sup>8</sup>. C'est cette hybridation entre typographie et calligraphie, écriture et dessin qui, déjà dans les années 1970, avait d'ailleurs attiré l'attention de Gérard Blanchard, typographe de formation et « concepteur-graphiste » (comme il l'indique en signature), dans plusieurs articles pour *Communication & langages* qui s'intéressent au lettrage dans la bande dessinée – en creux d'une réflexion plus globale que l'auteur aura consacrée aux « lieux du texte » dans différentes traditions graphiques<sup>9</sup>. Si cette largeur d'envergure est précisément vue comme l'angle mort de son travail sur l'histoire de la bande dessinée et de ses apories définitionnelles<sup>10</sup>, Blanchard porte une attention particulière – au-delà des bulles et des onomatopées – aux différents lettrages et typographies dans la bande dessinée ; manifestant une approche du texte en bande dessinée dans sa forme graphique comme dans sa fonction narrative et médiatique<sup>11</sup>. En 1969, il décrivait ainsi le rôle de la typographie et des différents encadrements du texte dans les dialogues de bande dessinée : « La typographie, en devenant à son tour image, s'intègre mieux, devient indissociable du dessin. La stéréophonie situe les voix, établit des plans sonores ; dans les bandes dessinées, chaque situation du langage a ses caractéristiques et sa situation »<sup>12</sup>. Cette invitation à étudier le langage dans les spécificités de sa situation

*Lire le récit multimodal, à la limite de ses habitudes*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2020, pp. 171-219.

<sup>8</sup> Cette approche rejoint les réflexions sur le plan de la ligne et du trait de Jared Gardner, « Storylines », *SubStance* vol. 40, n° 1, 2011, pp. 53-69.

<sup>9</sup> Voir Samuel Goyet, Elsa Tadier et Virginie Vignon, « Gérard Blanchard & *Communication & langages* : une pensée vivante », *Communications & langages*, n° 177, 2013, pp. 34-35.

<sup>10</sup> Thierry Groensteen, « L'hypothèse Lascaux », *Communication & langages*, n° 178, 2013, pp. 117-125.

<sup>11</sup> À la suite d'un article du typographe Fernand Baudin, il décrit alors le lettrage de bande dessinée comme un exemple de typographie qui hybride deux familles de la classification Vox, les « linéales » (caractères typographiques sans empattement, géométriques et mécaniques) et les « scriptes » (caractères dérivés des calligraphies manuelles et visant à restituer leur geste) ; voir Gérard Blanchard, « Esartinuloc ou les alphabets de la bande dessinée », *Communication & langages*, n°26, 1975, pp. 25-45.

<sup>12</sup> Gérard Blanchard, « Le véritable domaine de la bande dessinée », *Communication & langages*, n° 3, 1969, p. 62.

soulève des questions sur l'espace du texte et le régime spécifique des dialogues qui ne seraient développées plus en détail que bien plus tard<sup>13</sup>.

Dans ce paysage conceptuel, le cas de *Barnaby* problématise autant qu'il semble vérifier ces hypothèses. Ce *comic strip* du dessinateur américain Crockett Johnson, publié entre 1942 et 1952, met en scène un petit garçon éponyme, et son parrain-fée, Mr. O'Malley, petit personnage empâté, chapeau vissé sur la tête, imperméable vert et ailes roses sur le dos, et dont la baguette magique n'est autre qu'un cigare (**fig. 1**)<sup>14</sup>. Destiné à un lectorat intergénérationnel, le *strip* explore avec humour le jeu entre imaginaire et réel dans une tradition de la bande dessinée déjà bien ancrée. Au niveau des dialogues, *Barnaby* utilise le dispositif médiatique de la bulle et de la « scène audiovisuelle sur le papier » alors institutionnalisé dans les journaux américains<sup>15</sup> ; mais ce strip quotidien se distingue par son usage culturellement marqué d'une fonte mécanique.

Si l'utilisation de caractères typographiques peut être normalisée dans certaines productions de bande dessinée – comme, par exemple, dans les petits formats des années 1960 et 1970 en Europe ou les *webcomics* des années 1990 et 2000 – la bande dessinée de presse quotidienne aux États-Unis faisait, à cette époque, avant tout usage du lettrage dessiné (parfois tracé par des assistants ou assistantes). C'est dans ce contexte éditorial que se démarque *Barnaby*. C'est d'ailleurs ce que note la spécialiste en typographie Beatrice Warde, *advertising manager* chez Monotype, dans un document peu connu, paru en 1961 dans la revue

<sup>13</sup> Benoît Glaude, *La Bande dialoguée. Une histoire des dialogues de bande dessinée (1830-1960)*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Iconotextes », 2019.

<sup>14</sup> À partir de 1946, Crockett Johnson collabora avec Jack Morley, au dessin ; entre 1946 et 1952, Ted Ferro s'est occupé des scénarios, repris par la suite par Johnson. À côté de ces co-auteurs, toujours crédités, il faut aussi noter que Johnson a travaillé avec des assistants du journal *PM*, tel que Howard Sparber qui commença à encrener les *strips* dessinés par Johnson dès 1944 ; voir Philip Nel, *Crockett Johnson and Ruth Krauss: How an Unlikely Couple Found Love, Dodged the FBI, and Transformed Children's Literature*, Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2012, p. 73. Les *strips* parus en quotidien ont été réédités en différents volumes par Fantagraphics Books depuis 2013, dont le premier a été traduit par Harry Morgan et publié en France chez L'An 2 en 2015.

<sup>15</sup> Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée de William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009, p. 119-128.

des arts graphiques *The Penrose Annual*. Elle y rend hommage à Walt Kelly, « dessinateur de conversation », pour son utilisation expressive de différentes typographies, toujours manuscrites mais souvent basées sur des caractères mécaniques existants, dans la caractérisation des personnages et de leurs voix (**fig. 2**) ; un exemple qui sera encore régulièrement convoqué<sup>16</sup>. Warde conclut par une série de questions utiles pour le typographe publicitaire qui s'intéresse à l'attrait que peut avoir un lettrage « lu avec plaisir par des millions », parmi lesquelles on trouve cette remarque bien à propos :

*And what is wrong with type, that it cannot be set inside those talking balloons? It can be, and was, in the very funny highbrow strip Barnaby, but on the whole it doesn't work unless you mechanize the whole thing as the Italians are doing by using photographs of real people in their static soap-operas*<sup>17</sup>.

Pourquoi, donc, cette exception à la règle ? Qu'est-ce qui fait que l'usage d'une fonte mécanique "marche" pour *Barnaby* et pas – ou pas aussi bien – pour d'autres ? Quels contextes éditoriaux et culturels, quelles contraintes mènent à ce choix et quelles sont ses implications au niveau énonciatif ?

### **Une typographie « ligne claire » ?**

Tout d'abord, les personnages de *Barnaby* ne "parlent" pas n'importe quelle fonte (**fig. 3**). Crockett Johnson utilise le Futura, caractère moderniste dessiné par le typographe allemand Paul Renner pour la fonderie Bauer au milieu des années 1920 et qui, dans les années 1930, connaîtra un rapide succès international. Membre du Deutscher Werkbund et enseignant à la Graphische Berufsschule à Munich, où il invita Jan Tschichold à donner cours, Renner suivait de près le modernisme

<sup>16</sup> Voir par exemple Robert Benayoun, *Le Ballon dans la bande dessinée*, Paris, André Balland, 1968, pp. 52-55 ; Blanchard, « Esartinuloc ou les alphabets de la bande dessinée », *op. cit.*, pp. 37-39 ; Bazin, *op. cit.*, p. 153.

<sup>17</sup> Beatrice Warde, « Homage to Walt Kelly as a Depicter of Conversation », *The Penrose Annual*, vol. 55, 1961, p. 51 : « Quel est le problème de la typo, si celle-ci ne peut pas être mise dans ces bulles parlantes ? Elle *peut* l'être, et l'a été, dans l'hilarante bande dessinée pour intellectuels *Barnaby*, mais en général ça ne marche pas, sauf si vous mécanisez le tout, comme les italiens le font en utilisant des photographies de vraies personnes dans leurs *soap-operas* statiques. » Toutes les traductions, sauf indication contraire, sont de l'auteur.

socialiste qui animait l'Europe centrale et où se propageait la « nouvelle typographie »<sup>18</sup>. Celle-ci promouvait une approche fonctionnaliste basée sur la simplicité, la clarté et l'efficacité, privilégiant la lisibilité « optique » de la lettre et un certain universalisme – autant d'horizons manifestes dans la préférence marquée pour les « grotesques », polices sans empattement et aux caractères géométriques<sup>19</sup>. Le Futura suit ces grandes lignes : dessiné au compas et à la règle, le caractère évacue toute référence à la calligraphie et au mouvement de la main, tandis que la graisse uniforme et l'absence d'empattement lui confère une apparence monolinéaire qui l'éloigne de l'effet de manuscrit au profit d'une cohérence géométrique<sup>20</sup>.

Par certains assouplissements au principe géométrique et en jouant sur l'effet de compensation optique, Paul Renner aboutit à un caractère qui permet à la fonderie Bauer de décliner celui-ci sur une large gamme de corps, adaptée à différents besoins de composition<sup>21</sup>. Avec un bureau de la fonderie Bauer établi à New York, Futura connut un succès relativement rapide chez les graphistes et maquettistes new-yorkais : en 1929, le magazine populaire *Vanity Fair* introduisait, à l'initiative du directeur artistique Mehemed Femy Agha, le caractère utilisé en seuls bas-de-casse pour toute sa composition de texte<sup>22</sup>. Exemple tout différent, la police est également utilisée aux Etats-Unis dans l'album illustré pour enfants, notamment dans *The Little Fireman*, illustré par Esphyr Slobodkina et écrit par Margaret Wise Brown, où le texte, plutôt que d'être rigoureusement séparé, est intégré à l'image et fait l'objet d'un traitement graphique accordé à sa narration<sup>23</sup>.

Quand *Barnaby* débute en 1942, le Futura est déjà relativement bien implanté à New York et apparaît comme un caractère disponible pour des usages

<sup>18</sup> Christophe Burke, *Paul Renner. The Art of Typography*, Londres, Hyphen Press, 1998.

<sup>19</sup> Robin Kinross, *La Typographie moderne. Un essai d'histoire critique*, traduit de l'anglais par Amarante Szidon, Paris, B42, 2019, p. 103-105.

<sup>20</sup> Pour un historique détaillé de la création de Futura, voir Burke, *op. cit.*, pp. 86-115.

<sup>21</sup> Kinross, *op. cit.*, p. 111 ; sur la composition géométrique des caractères, voir Burke, *op. cit.*, pp. 99-100.

<sup>22</sup> Le bas-de-casse désigne l'ensemble des caractères destinés aux minuscules, par opposition aux capitales.

<sup>23</sup> Loïc Boyer, « La neue typographie, cadeau de New York aux enfants », *Hors-cadre[s]*, n° 21, 2017, pp. 16-19.

marqués d'un certain modernisme. Natif de New York, David J. Leisk (Crockett Johnson) s'y forme à la typographie et au graphisme et y débute sa carrière professionnelle à la fin des années 1920 en tant que directeur artistique pour diverses revues professionnelles du catalogue McGraw-Hill<sup>24</sup>. La Grande Dépression le mène à un engagement syndical et multiplie ses affinités politique à gauche. À partir de 1934, il publie ses premiers *cartoons* et bandes dessinées dans la revue marxiste *New Masses*, dont les pages de couverture font alors un usage exemplaire du Futura, décliné en différents corps et graisses pour des compositions géométriques en noir et blanc (**fig. 4**). Il intègre l'équipe éditoriale en 1936 et amène à renouveler la mise en page des couvertures au profit d'images fortes, tout en maintenant l'usage du Futura pour les sous-titres (**fig. 5**). C'est aussi dans ces pages qu'il développera un style graphique axé sur la simplification des formes et sur un trait noir d'épaisseur régulière, contrastant avec les pleins et déliés bien marqués de ses premiers *cartoons*<sup>25</sup>.

Quand Johnson commence à élaborer *Barnaby*, d'abord publié en avril 1942 dans le journal progressiste new-yorkais *PM*, il continue de peaufiner ce style minimaliste. Si le journal n'utilise que ponctuellement le Futura pour ses propres maquettes, le caractère devient un élément inséparable du *strip* de Crockett Johnson, y compris dans la présentation périgraphique de la bande dessinée (**fig. 6**). Ici, le bandeau de titre, apposé à gauche et qui évolua au fil du *strip*, est le seul élément qui contraste avec la titraille supérieure : le titre y est redessiné en arabesque, figurant la fumée du cigare de O'Malley épelant le nom de Barnaby. De même pour la signature de Crockett Johnson qui, au début tracée à la main en de discrètes lettres bâton, prendra un aspect calligraphié beaucoup plus présent dans le cadre du *strip*, avec un *n* final à la gestuelle particulièrement idiosyncrasique (**fig. 7**). Cette signature visiblement calligraphiée renvoie ostensiblement à la « main » du dessinateur, comme pour imprimer sa marque dans un *strip* dont le style est, pour le reste, régi par des impératifs de lisibilité et de simplicité.

<sup>24</sup> Philip Nel, *Crockett Johnson, op. cit.*, p. 33.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 43-50.

Publié à l'origine dans *PM*, journal d'un format légèrement plus petit et carré que celui d'un tabloïd américain standard<sup>26</sup>, le *comic strip* de Johnson est dessiné de façon à être clairement lisible au premier regard et se prête ainsi aux variations d'échelle qui ont suivi sa publication, sur le modèle du *syndicate*, dans différents journaux locaux, où les maquettistes s'autorisent parfois à différentes manipulations et recadrages pour faire rentrer le strip dans la composition. Même dans des cas où la taille du *strip* doit être réduite, la bande dessinée de Johnson reste remarquablement claire et lisible, témoignage empirique de son efficacité graphique (**fig. 8**).

C'est bien cette esthétique de simplicité qui fait que l'intégration du caractère Futura "fonctionne" pour *Barnaby*. Les principes de composition de Futura basés sur la monolinéarité et la géométrie des formes font écho aux traits uniformes et aux contours distinctement tracés du *comic strip*. Philip Nel suggère ainsi que « Futura incarne l'esthétique Crockett Johnson. Il [le caractère] se défait des détails inutiles et traduit ses formes géométriques simples par des lignes précises et d'épaisseur uniforme<sup>27</sup> ». L'effet recherché, toujours selon Nel, est de « rendre le graphisme invisible. C'est cette invisibilité apparente qui rend le travail de Johnson si efficace<sup>28</sup> ». L'argument n'est pas sans rappeler cette métaphore de Beatrice Warde qui comparait la typographie à un verre de cristal, sur la base d'un idéal de transparence : les qualités visuelles de l'impression doivent servir le contenu et rester, à ce titre, « invisibles »<sup>29</sup>. Si le qualificatif n'est peut-être pas le plus adapté à un *strip* qui ne cesse de thématiser la frontière entre le visible et l'invisible, il peut être relié à la « ligne claire », notion spécifiquement conçue pour décrire un style narratif basé sur la lisibilité en bande dessinée mais qui gagne à être

<sup>26</sup> 11×14 pouces au lieu de 11×17, c'est-à-dire plus ou moins 28×36 pouces au lieu de 28×43.

<sup>27</sup> Philip Nel, « Afterword : O'Malley Takes Flight », dans Crockett Johnson, *Barnaby*, vol. 2, sous la direction de Philip Nel & Eric Reynolds, Seattle, Fantagraphics Books, 2014, p. 337.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>29</sup> L'idée est d'abord présentée lors d'une conférence en 1930 et sera plus tard recueillie en volume ; Beatrice Warde, « The Crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible », dans *The Crystal Goblet: Sixteen Essays on Typography*, Londres, Sylvan Press, 1955.

lue dans une perspective théorique expansive<sup>30</sup>. Cette proximité est suggérée par le critique Jeet Heer qui, dans un commentaire succinct, inclut *Barnaby* dans une généalogie de la « ligne claire » qui comprendrait également le cartooniste du *New Yorker* Gluyas Williams, et rapproche la caractérisation simplifiée du visage de Tintin de celle de Barnaby<sup>31</sup>.

Si on peut assimiler *Barnaby* à une riche famille de *gag strips* basés sur l'économie de moyens et la simplification, du *Little King* d'Otto Soglow à *Nancy* d'Ernie Bushmiller, l'analogie avec la ligne claire invite à surligner la composante narrative et décrit utilement la manière dont les différents composants sémiotiques d'une bande dessinée fonctionnent ensemble et de façon cohérente pour instiller un haut degré de lisibilité. Dans les *strips* de Crockett Johnson, tout est au service de la narration dans une économie de la fluidité et de la lisibilité : l'horizontalité plane des décors tracés à la règle unit les cases entre elles et vectorise la lecture, la mise en mouvement des personnages, pratiquement toujours dessinés de profil, de gauche à droite, accompagne le sens de lecture, etc.

Le choix du *Futura medium italicisé* répond également à ce programme technique : fondé sur des critères optiques de lisibilité, le caractère mécanique, en bas de casse, sera en théorie déchiffré plus rapidement qu'un lettrage manuel. Mais dans le contexte d'une bande dessinée, introduire une police typographique qui réduit au maximum l'empreinte de la main dans son graphisme porte également le risque d'exacerber la différence entre le texte et l'image. Dans l'œuvre d'Hergé, les révisions successives des aventures de Tintin aboutissent à un « appoint de lisibilité » par la retranscription en bas-de-casse italiques des dialogues initialement lettrés en majuscules ; mais dans les deux cas, le texte reste lettré à la main, afin de conserver une « proximité entre l'écriture manuscrite et l'activité du dessin » et de réduire le contraste entre ces deux pans<sup>32</sup>. Afin de ne pas déroger à ce « principe

<sup>30</sup> C'est en tout cas la proposition que fait David Pinho Barros dans une démonstration très convaincante d'un « cinéma ligne claire » ; voir *The Clear Line in Comics and Cinema : A Transmedial Approach*, thèse de doctorat, Universidade do Porto & KU Leuven, 2020.

<sup>31</sup> Jeet Heer, « Barnaby and American Clear Line Cartooning », dans Crockett Johnson, *Barnaby*, vol. 1, sous la direction de Philip Nel & Eric Reynolds, Seattle, Fantagraphics Books, 2013, pp. 11-14.

<sup>32</sup> Jan Baetens, *Hergé écrivain*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2006, p. 103.

d'homogénéité graphique »<sup>33</sup>, Crockett Johnson doit compenser en adaptant le style graphique de son *comic strip* aux propriétés du caractère typographique.

Tout d'abord, la disposition spatiale des phylactères répond également à un impératif de lisibilité. Ils sont presque systématiquement placés dans la partie supérieure des cases et hiérarchisent l'ordre de lecture des dialogues de haut en bas et de gauche à droite. En accord avec les lignes droites des cases, du mobilier, et du décor, les bulles sont tracées à la règle, à l'exception des coins arrondis, avec une queue de phylactère qui identifie toujours précisément qui parle, et enveloppent le texte de près, ne comportant que peu d'espace blanc. Cela encadre et renforce encore l'effet de grisaille du texte qui est déjà particulièrement marqué par le monochrome et la graisse uniforme du Futura. Johnson équilibre cette grisaille régulière du texte typographié en disposant différentes zones de noir profond ; une technique que les cartoonistes américains appellent *spotting blacks*<sup>34</sup>. En effet, la ligne épurée et minimaliste de Crockett Johnson va de pair avec une répartition soignée et rythmée des plages chromatiques : chaque épisode de *Barnaby* est parsemé de zones de noir uniforme, au niveau du décor comme des personnages, de façon extrêmement équilibrée. Entre autres effets, elles permettent de répondre à la grisaille du texte typographié (**fig. 9**). Ce rapport entre noir et blanc est l'un des aspects de *Barnaby* qui le caractérise peut-être le mieux et qui permet au dessinateur de pallier la rupture entre dessin et écriture qu'amène l'utilisation d'une fonte mécanique.

### « 60% de mots en plus »

Au minimalisme de l'expression graphique correspond un maximalisme du propos verbal. Le choix du lettrage aurait alors été motivé, selon Johnson, par des questions d'espace, de volume et de densité : la typographie mécanique permettrait d'utiliser plus de texte, « *60 per cent more words* », car celle-ci prendrait moins de place

<sup>33</sup> Marion, *op. cit.*, p. 61.

<sup>34</sup> Paul Karasik & Mark Newgarden, *How to Read Nancy. The Elements of Comics in Three Panels*, Seattle, Fantagraphics Books, 2017, p. 130-131.

qu'un lettrage manuel, sans pour autant mettre en péril sa lisibilité<sup>35</sup>. L'assistant de Johnson à *PM*, Howard Sparber a ainsi confié dans un entretien à Philip Nel que Johnson « écrivait sa bande dessinée comme un typographe, ce que je n'avais jamais vu avant, parce qu'il pouvait estimer le nombre de caractères et de mots que cela lui prendrait pour remplir un certain espace »<sup>36</sup>. Si on a déjà vu que la gestion de l'espace était particulièrement travaillée dans *Barnaby*, l'intégration de la typographie complexifie le processus de production en y ajoutant une étape supplémentaire : le texte doit en effet d'abord être composé dans l'atelier typographique de *PM* avant d'être définitivement intégré, sous formes de bandes de papier découpées et collées, aux originaux qui seront clichés pour l'impression.

S'il faut gagner de l'espace, pour un *strip* où domine un principe général d'économie graphique, c'est que les personnages de *Barnaby*, et tout particulièrement Mr. O'Malley, ne sont pas avarés en mot : l'humour de cette bande dessinée repose notamment sur les élucubrations fantasques du personnage, ici thématiques dans une séquence de *strips* où le personnage dicte ses propres exploits à un autre personnage en charge de leur rédaction (**fig. 10**). D'autres personnages, le plus souvent imaginaires, introduisent chaque fois leurs propres styles verbaux : certains parlent un idiolecte, d'autres s'expriment uniquement par formules mathématiques, etc. Au contraire de la stratégie de Walt Kelly, qui attribuait différents lettrages à différents personnages dans *Pogo*, l'utilisation de caractères mécaniques contribue à homogénéiser ces différentes manières de parler et contribue à alimenter le moteur principal du *strip*, qui repose sur la porosité entre le réel et l'imaginaire, le visible et l'invisible.

Cette porosité est bien sûr d'abord alimentée par le minimalisme du style graphique de Crockett Johnson : « la fascination de Johnson pour la capacité de la ligne à brouiller la frontière entre le réel et l'imaginaire dote son style graphique

<sup>35</sup> La déclaration de Crockett Johnson est rapportée dans Maurice Horn, *The World Encyclopedia of Comics*, Chelsea House, 1976, p. 98 ; ainsi que dans Philip Nel, « Afterword : Crockett Johnson and the Invention of Barnaby », dans Crockett Johnson, *Barnaby*, vol. 1, sous la direction de Philip Nel & Eric Reynolds, Seattle, Fantagraphics Books, 2013, p. 285 ; mais toujours sans précision de la source de cette information, qui reste donc à vérifier.

<sup>36</sup> Philip Nel, « Afterword : O'Malley Takes Flight », dans Crockett Johnson, *Barnaby*, vol. 2, sous la direction de Philip Nel & Eric Reynolds, Seattle, Fantagraphics Books, 2014, p. 337.

d'un supplément de sens »<sup>37</sup>. Les gags de *Barnaby* reposent régulièrement sur la perception visuelle (Mr. O'Malley reste systématiquement invisible aux yeux des parents du jeune Barnaby) et sur l'arbitraire des représentations. Quand Johnson intègre différentes cartes, plans, et graphiques dans ses cases, ses gags explorent avec critique la capacité de certaines lignes, figures et représentations non seulement à décrire mais aussi à imposer une certaine réalité<sup>38</sup>. L'épisode le plus connu pour illustrer cette confusion entre réalité et imagination – et celui où l'engagement anticapitaliste de Johnson apparaît le plus manifestement – est celui où O'Malley devient un magnat de Wall Street, sans que jamais personne ne l'ait aperçu ou rencontré, sur la base d'un malentendu aux multiples ramifications<sup>39</sup>. Ces vertigineux développements partent avant tout d'un coup de téléphone.

Et en effet, Crockett Johnson convoque régulièrement le téléphone et la radio, deux médias modernes basés sur la simultanéité de l'enregistrement sonore et de sa rediffusion, devenus des objets du quotidien pour les familles de classe moyenne dans les années 1940. Le téléphone et la radio permettent justement à O'Malley de s'immiscer malgré tout dans ce quotidien des adultes, qui se refusent à le voir ou à accepter son existence, tandis que le personnage imaginaire perturbe le fonctionnement de ces moyens de communication moderne (**fig. 11**). Il n'est pas étonnant que l'entrée en poste d'O'Malley à la bourse de Wall Street repose sur un malentendu téléphonique : le parrain-fée pense parler à un courtier expérimenté mais obtient au bout du fil un garçon de bureau, qui lui-même pense avoir affaire à un gros investisseur. De tels gags nous renvoient aux origines de l'utilisation moderne de la bulle, qui fait du *comic strip* une « scène audiovisuelle sur le papier » : avant la standardisation de ce dispositif médiatique, la bulle est inspirée d'une série de gags intermédiatiques – dont le plus célèbre est « The Yellow Kid

<sup>37</sup> Ben Novotny Owen, *Cartoon Conceptualism: Periodical Comics and Modernism in the United States*, thèse de doctorat, The Ohio State University, 2017, pp. 168-169.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 163-181.

<sup>39</sup> Cet épisode dura du 21 février au 26 mai 1945. Voir aussi les excellentes analyses de celui-ci par Philip Nel, « “Never overlook the art of the seemingly simple” : Crockett Johnson and the Politics of the Purple Crayon », *Children's Literature*, vol. 29, 2001, pp. 142-174 ; et Jared Gardner, « O'Malley's Lower Frequencies », Crockett Johnson, *Barnaby*, vol. 4, sous la direction de Philip Nel & Eric Reynolds, Seattle, Fantagraphics Books, 2020, pp. 13-14.

and His New Phonograph » de Richard F. Outcalt, paru le 25 octobre 1896 dans le *New York World* – qui parodie la nouvelle technologie du phonographe<sup>40</sup>.

Crockett Johnson travaille dans un contexte tout différent, à un moment où la bulle s'est complètement institutionnalisée au sein du *comic strip* américain ; mais c'est justement dans ce contexte qu'il semble réintégrer un certain aspect attractionnel dans ses dialogues. Il n'est peut-être pas tout à fait anodin qu'un des premiers gags du *strip* mette en scène un perroquet (comme dans le *strip* d'Outcalt et de nombreux autres à sa suite) et renverse l'effet de surprise : alors que Barnaby et O'Malley sont à la recherche d'un espion nazi, ils entendent parler quelqu'un avec un fort accent allemand, qui n'est autre qu'un perroquet (**fig. 12**). L'humour du *strip* est basé sur la confusion d'O'Malley, qui pense que le perroquet *est* l'espion, avant d'être corrigé par Barnaby. Cet écart entre la voix et son incarnation instaure une porosité entre le visible et l'invisible, le réel et l'imaginaire qui permettent des utilisations surprenantes de la bulle. Johnson introduit ainsi dans son *strip* un *leprechaun*, parlant dans un fort accent irlandais, mais qui reste invisible aux yeux de toutes et tous et dont la présence est seulement indiquée par la bulle (**fig. 13**). À l'inverse, dans un autre épisode de *Barnaby*, O'Malley perd sa voix, ce qui donne lieu à une série de *strips* remplis de bulles vides, suggérant que le personnage parle sans que les autres n'arrivent à l'entendre (à l'exception, on le découvrira, de Gordon, le chien parlant) (**fig. 14**). Si de tels gags peuvent sembler nous éloigner de la question du lettrage et de la typographie, ils montrent néanmoins l'utilisation du verbal dans son espace et dans sa matière : les caractères mécaniques utilisés permettent d'intégrer davantage de texte sans mordre sur la place de l'image et rendent bien lisible la variété polyphonique des dialogues.

### « Écrire comme un typographe »

Si remplacer un lettrage manuel par des caractères mécaniques pose une série de problèmes lors de traductions ou de rééditions, on aura vu que l'utilisation des caractères typographiques dans une œuvre originale implique une série de contraintes, d'avantages et d'inconvénients, et dont les usages dans différents

<sup>40</sup> Smolderen, *op. cit.*; voir aussi Glaude, *op. cit.*, p. 213-236.

mondes culturels de la bande dessinée restent encore largement à déchiffrer. Cela “marche” pour *Barnaby* parce que la police est complètement intégrée et contribue à définir le style du *comic strip*, jusqu’à devenir un trait idiosyncrasique de ce dernier. En l’occurrence, le choix du caractère typographique n’est pas venu après le dessin, cette police n’a pas été sélectionnée pour sa proximité avec une esthétique graphique déjà établie. Au contraire, les caractéristiques graphiques du Futura ont impliqué différents ajustements et choix graphiques qui visent à atténuer la dissonance entre les lettres imprimées et les figures dessinées. Le choix d’une typographie moderniste, fondée sur des principes de lisibilité, est non seulement en adéquation avec le projet narratif de *Barnaby*, mais il contribue directement à former le style de Crockett Johnson, à la fois dans la composition graphique du *comic strip* et dans l’écriture des dialogues.

L’utilisation d’un caractère mécanique offre un dernier avantage à Crockett Johnson. S’il écrivait « comme un typographe » et investissait l’espace qui lui était alloué dans les pages de *PM* de la meilleure manière, le succès grandissant de *Barnaby* encouragea l’éditeur Henry Holt à publier, en 1943 et 1944, deux recueils de ses *strips* dans des albums de petit format aux couvertures cartonnées. Alors que, à son pic de popularité, *Barnaby* ne parut “que” dans une cinquantaine de journaux, cette circulation plutôt faible a néanmoins agrégé un lectorat particulièrement fidèle que les livres amèneront à élargir et à populariser<sup>41</sup>. S’il y avait eu quelques rééditions de *comic strips* au format livresque (notamment chez Cupples & Leon, qui finit par y renoncer en 1934), la démarche restait rare, si ce n’est sous la forme de fascicules bon marché—avec le nouveau genre du *comic book*, une industrie qui prit rapidement son indépendance du support du journal—ou bien du modèle plus proche de la compilation de *cartoons* et de dessins humoristiques. Le caractère inédit de cette version cartonnée de *Barnaby* est par ailleurs relevé par Coulton Waugh, dessinateur chez *PM* et un des premiers amateurs à écrire une histoire de la bande dessinée américaine, qui décrit ainsi ce passage au livre : « le *strip* a réussi à percer au format livre. Il s’agissait là de quelque chose de complètement différent

<sup>41</sup> Henry Holt & Co. écoula le premier tirage de 10 000 exemplaires en seulement une semaine ; Philip Nel, *Crockett Johnson, op.cit.*, p. 65-71.

du *comic book* ; on parle ici de vrais livres, avec deux cases par page disposées en quinconce, pour un effet tout à fait neuf et très beau<sup>42</sup> ».

Pour ces ouvrages destinés à un grand public, Johnson redessine les premiers *strips*, afin d'uniformiser l'apparence des personnages, et contracte plusieurs épisodes pour accélérer un récit originellement lu jour après jour ; le texte, quant à lui, reste a priori inchangé. Johnson redistribue les cases pour en faire tenir quatre par double page, dans un agencement en escalier, agrandissant la taille des images tout en permettant une mise en page aérée et géométrique. Le *comic strip* est re-segmenté en épisodes narratifs qui sont divisés en chapitres. Le dispositif du chapitrage, en bande dessinée souvent lié à des standards éditoriaux préexistants<sup>43</sup>, est ici mobilisé a posteriori comme une manière de requalifier en partie le *comic strip*, comme le rappelle Waugh quand il décrit de « *vrais livres* », et comme l'indique la jaquette : « *we persuaded Crockett Johnson to put his PM feature into a book, and it has turned out to be even more irresistible in a volume, complete with chapters and everything* »<sup>44</sup>. Le dos de couverture rassemble également des jugements enthousiastes d'écrivains, de journalistes, de poètes : Louis Untermeyer, William Rose Benét (lauréat d'un prix Pulitzer en 1942), Norman Corwin (célèbre auteur de feuilletons radiophoniques), Ruth McKenney. Le paratexte insiste ainsi sur le format du livre, encore relevé dans une autre publicité de l'éditeur, où O'Malley, tenant en main le livre même, commente sa parution de « *the greatest book since War & Peace*<sup>45</sup> ». Le superlatif est à prendre avec un grain de sel quand on connaît le personnage. Il n'en demeure pas moins patent que le monde de la bande dessinée avait bien conscience de la résonance culturelle du livre, face au support éphémère du journal quotidien.

Manifestant son ancrage dans une constellation de genres humoristiques littéraires et journalistiques, l'ouvrage resitue néanmoins la bande dessinée dans un

<sup>42</sup> Coulton Waugh, *The Comics*, New York, Macmillan, 1947; réédition Jackson, University Press of Mississippi, 1991, p. 310.

<sup>43</sup> Voir Raphaël Baroni, « Le chapitrage dans le roman graphique américain et la bande dessinée européenne : une segmentation précaire », *Cahiers de narratologie*, n° 38, 2018 ([en ligne](#), consulté le 7 décembre 2021).

<sup>44</sup> Crockett Johnson, *Barnaby*, New York, Henry Holt & Co., 1942.

<sup>45</sup> Publicité reproduite dans Nel, « Afterword : Crockett Johnson and the Invention of Barnaby », *op. cit.*, p. 297.

horizon littéraire intergénérationnel, anticipant – malgré toutes leurs différences – des tentatives ultérieures de « *novelization* », pour reprendre le terme choisi par Paul Williams pour désigner non pas les novellisations mais le phénomène de qualification de la bande dessinée en tant que forme romanesque dans les années 1970<sup>46</sup>. Mais ce qui frappe avant tout dans les albums de *Barnaby*, à ce titre, c'est l'homogénéité graphique de l'ensemble du livre comme objet : le Futura utilisé, dans différentes variantes de graisses, pour l'intégralité du paratexte introduit une forte continuité visuelle entre les *strips* et le graphisme du livre en tant que tel. À un moment où la publication de bandes dessinées sur un support proche du roman restait extrêmement rare, la démarche ne manque pas d'impressionner. Il n'est peut-être pas étonnant que le *strip* de Crockett Johnson compte parmi ses *fans* des dessinateurs contemporains comme Chris Ware et Daniel Clowes, typographes et maquettistes autant que dessinateurs<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Paul Williams, *Dreaming the Graphic Novel: The Novelization of Comics* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2020).

<sup>47</sup> Le graphisme des rééditions de *Barnaby* par Fantagraphics Books est d'ailleurs pris en charge par Daniel Clowes, qui s'inspire directement des éditions en livres de *Barnaby* ; voir Benoît Crucifix, *Drawing from the Archives : Comics Memory in the Graphic Novel, post 2000*, thèse de doctorat, Université de Liège & UCLouvain, 2020, pp. 117-119.