

//LITTÉRATURE VISUELLE ET MATÉRIALITÉ DU LIVRE.  
JONATHAN SAFRAN FOER, TOM PHILLIPS ET CHRIS WARE À  
L'AUNE DU LIVRE D'ARTISTE//

-----  
VISUAL LITERATURE AND MATERIALITY OF THE BOOK. JONATHAN SAFRAN  
FOER, TOM PHILLIPS AND CHRIS WARE IN THE LIGHT OF THE ARTIST'S  
BOOK

SUBMISSION DATE: 03/05/2013 // ACCEPTANCE DATE: 04/07/2013 (pp. 115-128)

CÔME MARTIN  
UNIVERSITÉ PARIS IV – SORBONNE  
FRANCE  
come.martin@gmail.com

///

MOTS CLÉS: Livre d'artiste, littérature anglophone contemporaine, bande dessinée, roman graphique, matérialité, transformation, procédés visuels.

RÉSUMÉ: Nous nous proposons d'étudier la possible filiation entre le livre d'artiste, pratique artistique née dans les années 1960, et certains romans anglophones contemporains dont les auteurs affichent un intérêt certain pour l'aspect visuel et matériel du livre. Peut-on pour autant affirmer que les procédés auxquels ils ont recours ont été influencés par les livres d'artiste? Nous tenterons également de montrer en quoi cette question peut aussi être valable pour le médium de la bande dessinée.

KEYWORDS: Artists' books, English-speaking contemporary literature, comics, graphic novel, materiality, transformation, visual techniques.

ABSTRACT: This article aims to study the hypothetical influence of artists' books, an artistic practice developed in the 1960s, on some contemporary English-speaking novels, the authors of which are clearly interested in the visual and material aspect of their

books. However, is it possible to assert that the techniques they are using stem from artists' books? I will also try to show how this question is also valid for comic books.

///

Quelles sont les frontières du livre en tant qu'objet? Depuis l'avènement du codex en tant que forme conventionnelle pour la présentation d'un récit, de nombreux auteurs ont eu la volonté de repenser la forme de ce "gobelet de cristal" que peut être le livre, pour reprendre le terme de Béatrice Ward au sujet des mises en page transparentes. Cette tendance se retrouve également chez des auteurs antiques, comme le souligne Anne Guiderdoni-Bruslé dans un article qui rappelle l'équivalence fréquente entre littérature et architecture.

Mais si l'on s'intéresse spécifiquement à l'époque contemporaine, des ouvrages comme *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski (2000), *Les lettres posthumes de David Feldts* de Mads Brenøe (1997), ou encore *Woman's World* de Graham Grawle (2005) ne peuvent manquer de rappeler, dans les procédés visuels et textuels qu'ils utilisent ponctuellement, la tradition du livre d'artiste, particulièrement développée dans les années 1960-1980. La multiplication des dispositifs visuels, le choix de la typographie et le soin apporté à la mise en page du livre ne sont pas pour ces auteurs seulement des éléments décoratifs ; ils jouent un rôle dans la réception du récit avant même qu'il ne soit véritablement lu. En considérant le cas du livre d'artiste, la filiation peut dès lors paraître évidente, étant donné que ces livres sont également pensés comme objets, comme formes où le contenant va de pair avec le contenu. Peut-on pour autant identifier clairement des pratiques empruntées au livre d'artiste dans les œuvres citées ci-dessus ? Quelles sont les différences entre ces deux types d'ouvrages ? Ces questions sont d'autant plus complexes que le terme même de "livre d'artiste" ne connaît pas de définition sur laquelle les spécialistes se rejoignent. Anne Moeglin-Delcroix, qui en situe la naissance à l'année 1961 (1985: 7-9), en propose la définition suivante:

Par "livre d'artiste" nous proposons donc d'entendre *un livre qui est par lui-même une œuvre* et non moyen de diffusion d'une œuvre. Cela implique que le livre ne soit pas un simple contenant indifférent au contenu (comme dans le cas du roman, par exemple, qui n'est que formellement lié à la structure séquentielle du livre): *la forme-livre y est partie prenante de l'expression de la signification de l'œuvre réalisée par le livre* (plutôt qu'en lui) (1985: 11, soulignement d'origine).

Johanna Drucker, dix ans après l'ouvrage de Moeglin-Delcroix, propose une terminologie différente en séparant le "livre d'artiste" du terme anglophone "artist's book":

It is rare to find a *livre d'artiste* which interrogates the conceptual or material form of the book as part of its intention, thematic interests, or production activities. This is perhaps one of the most important distinguishing criteria of the two forms, since artist's books are almost always at least self-conscious about the structure and meaning of the book as a form, even when they are not entirely about that form or its conventions while the standard distinction between image and text, generally on facing pages, is maintained in most *livres d'artistes* (1995: 3-4).

Plus loin, elle précise: "An artist's book has to be more than a solid craft production or it falls back into the same category as the livre d'artiste or fine print work" (1995: 10). Drucker emploie donc le terme "livre d'artiste" pour qualifier des productions où l'artiste ne fait qu'illustrer un récit indépendant, ou compiler une partie de sa production au sein d'un même ouvrage, ce qui paraît un peu réducteur. Par ailleurs, cette distinction n'est évidemment pas possible en français, où l'on ne dispose que d'un même terme pour désigner des productions qui pourraient être différentes selon la terminologie de Drucker. Finalement, elle explique qu'il paraît plus simple de définir le terme par ce qu'il n'est pas:

Artists' books take every possible form, participate in every possible convention of book making, every possible "ism" of mainstream art and literature, every possible mode of production, every shape, every degree of ephemerality or archival durability. There are no specific criteria for defining what an artist's book is, but there are many criteria for defining what it is not, or what it partakes of, or what it distinguishes itself from (1995: 14).

Historiquement, le livre d'artiste n'est par exemple, pour beaucoup de spécialistes, pas un objet de luxe, davantage réservé aux bibliophiles qu'au large public. Anne Moeglin-Delcroix note cependant, dans un ouvrage publié en 2012, que cela est en train de changer:

On assiste, ces dernières années, au développement, au sein du livre d'artiste, de pratiques empruntées au livre de luxe, qui tendent à l'assimiler à la bibliophilie traditionnelle à laquelle, historiquement, il s'est pourtant expressément opposé en utilisant le support du livre ordinaire (2012: XIV).

Dans un ouvrage plus ancien, Moeglin-Delcroix précise ce qu'est, pour elle, un livre d'artiste, en l'opposant notamment au livre illustré (1985: 9-10) ainsi qu'au roman:

Le livre [d'artiste n'est] pas un simple contenant indifférent au contenu (comme dans le cas du roman, par exemple, qui n'est que formellement lié à la structure séquentielle du livre): la *forme-livre* y est partie prenante de l'expression de la signification de l'œuvre réalisée par le livre (plutôt qu'en lui) (2012: 11).

Les livres que nous analyserons ici cherchent précisément à aller à l'encontre de cette conception peut-être un peu limitée du roman, et à montrer qu'en littérature, la signification de l'œuvre peut être double: par le livre *et* en lui. Trung Tran le montre à propos du *Songe de Poliphile*, récit qui date pourtant de 1546:

Le *Songe* n'est pas qu'un beau livre [...] les effets typographiques participent à la fabrique même du texte, à la poétique qu'il met en jeu. L'espace physique du livre devient plus que jamais mimétique de l'espace narratif et fictif dans lequel se déploie la quête de Poliphile, lieu de circulation des signes qui le remplissent et l'ordonnent. (2012: 50)

Le *Songe de Poliphile* pourrait-il être considéré comme un précurseur du livre d'artiste ?<sup>1</sup> La réponse est sans doute négative, car s'il partage certaines qualités du livre d'artiste, le *Songe de Poliphile*, tout comme *Tristram Shandy* quelques siècles plus tard (1759) ou *Tree of Codes* à l'époque contemporaine (2010), est avant tout soucieux d'offrir au lecteur un récit narratif. Certains livres d'artiste présentent des séquences narratives, mais elles résultent en général d'une volonté de faire manipuler l'objet livre, et non l'inverse.

En tous les cas, on peut tisser une filiation entre ces ouvrages artistiques s'intéressant à la forme du livre et les dispositifs visuels étudiés jusqu'ici. Pour clarifier la différence entre livre d'artiste et roman jouant sur sa matérialité, il peut être intéressant de comparer deux œuvres qui utilisent le même principe de transformation au sein de leur texte: *A Humument* de Tom Phillips, œuvre fragmentaire et en constante évolution (éditée pour la première fois en 1970), et *Tree of Codes* de Jonathan Safran Foer (2010), modification du recueil de nouvelles de Bruno Schulz *Sklepy cynamonowe* (1974, traduit en français en 1992 par *Les boutiques de cannelle*)<sup>2</sup>. Johanna Drucker définit comme suit le "livre transformé":

The transformed book is an intervention. It generally includes acts of insertion or defacement, obliteration or erasure on the surface of a page which is already articulated or spoken for. [...] In a palimpsest, the original bleeds through, interweaves its presence with the new materials to a greater or lesser degree. In a transformed work the presence of the original can be reduced to almost nil, or be so fragmented and restructured as to be a Frankenstein monster of the original (1995: 109).

Cette définition correspond à la fois au livre de Tom Phillips, revendiqué par l'auteur comme livre d'artiste, et à celui de Jonathan Safran Foer, pourtant commercialisé comme un récit narratif, ce qui révèle la mince frontière entre deux pratiques pourtant différentes.

Il sera donc question ici de livres et de lieux textuels pré-existants qui sont repensés par d'autres auteurs, et qui démontrent non seulement que le livre est un objet, mais qu'il n'a, potentiellement, pas de forme figée puisque d'un même objet livre peuvent s'établir plusieurs œuvres différentes (voir Schiff, 1998: 195). Pour élargir notre sujet, nous nous demanderons également dans quelle mesure on peut utiliser le terme de « livre d'artiste » pour parler de l'œuvre du dessinateur Chris Ware, où un soin particulier est accordé aux détails matériels des ouvrages.

*A Humument* est présenté par son auteur comme un roman victorien modifié (son sous-titre est "A Treated Victorian Novel"), et combine les particularités d'être la réinvention d'un texte plus ancien (*A Human Document* de William H. Mallock, paru en 1892) et un travail toujours en chantier. Tom Phillips explique dans la postface de son ouvrage qu'il s'est inspiré des "cut-ups" de William Burroughs et qu'il a voulu expérimenter la même technique à l'échelle d'un livre. Chaque page du roman de

<sup>1</sup> Bien que nous ayons situé la période de développement du livre d'artiste dans les années 1960, Johanna Drucker cite William Blake, William Morris, Gelett Burgess, Stéphane Mallarmé, Gustave Flaubert ou encore Edmond Jabès comme autant de précurseurs possibles (voir 1995: 22-44) ; remonter encore au-delà dans la généalogie de ce type d'ouvrages paraît donc envisageable.

<sup>2</sup> Safran Foer a créé une nouvelle œuvre à partir de la traduction anglophone du recueil de Schulz en évitant la plupart des mots et phrases imprimées. Les mots et fragments restants composent ainsi un nouveau texte qui peut se lire comme une nouvelle.

William Mallock est retravaillée par l'artiste, qui isole certains mots pour créer un nouveau sens et recouvre le reste de la page d'un dessin ou d'un motif visuel. Comme l'explique Johanna Drucker, certaines thématiques sont récurrentes dans ce nouveau texte, mais chaque page fonctionne en tant qu'unité indépendante, bien qu'elles soient présentées dans l'ordre original du recueil de Mallock (1995: 111). Phillips lui-même indique dans un entretien s'être inspiré du *I Ching*, livre de divination chinois, pour la conception de *A Humument* (Walters, 2010: n. pag.).

Dans la *postface* de son ouvrage, Phillips résume l'intrigue du texte de Mallock: "An upper-class cracker-barrel philosopher ex-poet and diplomat, who falls in love with a sexy prospective widow from Hampstead (her husband is out of combat, being a sick man and, being a Jew, beyond the pale in any case)"» (2005b: n. pag.). Plusieurs chercheurs, notamment Jennifer Wagner-Lawlor, ont noté que, bien que *A Humument* soit avant tout une réflexion autobiographique, il contient de nombreux liens, volontaires ou non, avec le récit de Mallock. Ce récit d'origine, note Wagner-Lawlor, est d'ailleurs en lui-même une reconstruction, puisque dans sa préface le narrateur explique qu'il s'agit d'une série de documents sur la vie de deux amants, Irma et Grenville – lettres, journaux, et ainsi de suite (1999: 91). Wagner-Lawlor poursuit en établissant un parallèle entre les récits de *A Human Document* et *A Humument*:

The graphic traces of this self-discovery become Tom Phillips's own self-discovery through the Mallock pretext, the lovers' text metamorphosed into his own, incorporating their actual language as well as their figuration of their love affair as a kind of "fairy tale" [...] Like the Mallock lovers, who see their true identities emerge through a love that is mediated continually by language, the double-heroes of this text, "Tom/Toge,"<sup>3</sup> construct an identity that finds itself through both art and language's mediation of experience. [...] "Identity," as a negotiation of experience and reflection, is Mallock's deepest subject in the 1892 novel. It is also Phillips's, as he constructs the first of his explicitly autobiographical, if still semi-fictional, epics (1999: 92-93).

Wagner-Lawlor indique plus loin que, au contraire du texte de Mallock qui passe sous silence les relations sexuelles des amants, ne les décrivant qu'en termes ambigus, Phillips "célèbre le corps" à travers ses représentations visuelles, dépeignant des scènes érotiques sur les pages où apparaissent à la fois Toge et Irma (1999: 97-98). Le jeu intertextuel avec l'œuvre d'origine est donc double, à la fois hommage et critique ironique des thèmes contenus dans le roman de Mallock.

De plus, Phillips a décidé de maximiser les potentialités du texte de *A Human Document*, en se servant du roman de Mallock comme base d'autres œuvres d'une part (voir Arkady Plotnitsky et Paula Geyh, 2004: 201-202) et en mettant périodiquement à jour *A Humument* d'autre part. Depuis la première édition du livre en 1970, Phillips réalise en effet de nouvelles variations sur les pages de *A Human Document*, et son ouvrage en est aujourd'hui à sa cinquième édition. *A Humument* est donc, y compris au sein des livres d'artistes, un cas particulier dans le sens où il constitue un travail voué à demeurer inachevé. En son cœur, son but est dès lors de révéler les possibilités potentiellement infinies d'un texte source, au sens plastique aussi bien que sémiotique,

<sup>3</sup> Phillips indique en effet avoir créé un nouveau personnage, Bill Toge, à partir des mots "together" ou "altogether" du texte d'origine. Il ajoute par ailleurs qu'un parallèle conscient existe entre l'histoire de Toge et le récit du *Songe de Poliphile* (2005b: n. pag.). "Tom" désigne ici l'auteur lui-même.

puisque comme l'indique James Maynard, Phillips peut s'il le souhaite tirer du texte de Mallock un sens sans aucun rapport avec les thèmes d'origine (2003: 84).

Le livre de Tom Phillips est également un exemple emblématique du livre d'artiste: au-delà de sa riche intertextualité, il souligne l'aspect matériel de l'objet livre et les opportunités que permet un procédé associant texte et image. On peut rapprocher son travail de *Tree of Codes* de Jonathan Safran Foer, qui cite d'ailleurs *A Humument* comme une influence majeure (Heller, 2010: n. pag.). Les deux ouvrages ne suivent pas le même dispositif: en effet, si le travail de Phillips consiste à recouvrir des pages pour leur ajouter un sens, celui de Safran Foer revient à soustraire du sens en découpant les mots de la traduction américaine du recueil de nouvelles de Bruno Schulz *Sklepy cynamonowe* (traduit par *The Street of Crocodiles*). Du recueil de nouvelles originel, ainsi découpé, Safran Foer extrait un nouveau récit linéaire. Dans les deux cas, l'idée est de transformer le texte d'origine; mais il s'agit, pour Phillips, d'y ajouter du contenu, tandis que Safran Foer, au contraire, en retire.

Comme le remarque Kiene Brillenburg, à l'instar de *A Human Document*, le texte que revisite Safran Foer contient déjà l'idée d'une transformation:

The title in Polish is *Sklepy Cynamonowe* (Cinnamon Shops), referring to the story right before "The Street of Crocodiles" in Schulz's collection. [...] Thus, Celina Wieniawska's translation of *Sklepy* —*Street of Crocodiles*— supplants an old with a new world in its title [...] Wittingly or unwittingly, the title change in the English translation doubles the process of a "pseudo-Americanism" overwriting an older and freer trade in the tale. The act of erasure had doubly begun—in the story, in the translation—before Foer even started cutting (2011: 3).

Le texte de Safran Foer ne fait référence qu'obliquement aux thèmes contenus dans le recueil de Schulz: Michael Faber observe notamment que si les nouvelles de Schulz comportent déjà des interrogations métaphysiques, elles se concentrent sur la folie grandissante du père du narrateur, alors que le récit de Safran Foer s'attache davantage à une réflexion sur "l'innocence débordée par la catastrophe sociale" (2010: n. pag., notre traduction). Le parallèle entre les deux textes est donc surtout biographique, ce qui est confirmé par la postface de *Tree of Codes*. En effet, Safran Foer rappelle quelques éléments de la vie de Bruno Schulz: juif austro-hongrois né en 1892 à Drohobycz, Schulz aurait distribué ses manuscrits à ses voisins et amis lors de l'invasion de la ville par les nazis en 1941. Il fut d'abord pris en charge et protégé par Felix Landau, un officier de la Gestapo appréciant ses talents de peintre, mais fut ensuite assassiné en novembre 1942 par un autre officier qui souhaitait se venger d'une bassesse de Landau. Les œuvres qu'il avait confiées à ses amis ne furent jamais retrouvées, et seuls les recueils publiés de son vivant demeurent aujourd'hui. Safran Foer établit un parallèle direct entre la vie de Schulz et celle des autres juifs morts pendant la seconde guerre mondiale:

Schulz's surviving work evokes all that was destroyed in the war: Schulz's lost books, drawings and paintings; those that he would have made had he survived; the millions of other victims, and within them the infinite expressions of infinite thoughts and feelings taking infinite forms (2010b: 138).

L'évidage du texte de Schulz acquiert dès lors une dimension presque politique: le texte manquant évoque à la fois les œuvres perdues de Schulz et les victimes de l'Holocauste.

Par conséquent, comme l'écrit Kiene Brillenburg, une double dynamique de présence et d'absence est visible dans *Tree of Codes*:

Foer has created a ruin in which the past, *The Street of Crocodiles*, remains palpably present as an index: the very physical features of *Tree of Codes*, the contours of its gaping holes, point to that older text [...] What appeared to be a (physical) act of forgetting becomes a roundabout or peripheral mode of remembering (2011: 3).

En outre, évider les pages au lieu de recouvrir le texte comme le fait Phillips permet à Safran Foer de transformer *Tree of Codes* en un véritable volume en trois dimensions: si le récit est linéaire (alors que les pages de *A Humument* sont indépendantes), chaque page de *Tree of Codes* laisse apercevoir les pages suivantes, créant un effet qui n'est pas sans rappeler celui utilisé par B.S. Johnson dans *Albert Angelo* (1987)<sup>4</sup>. Cette possibilité de percevoir<sup>5</sup> le récit à venir peut rappeler le traitement de la temporalité dans le récit de Schulz et celui de Safran Foer, comme le remarque Brillenburg: «Before me all the future lay open, » Schulz's narrator [writes] in *Street of Crocodiles* – he has just been given a puppy, and this puppy opens up a whole world of new experiences. [...] *Tree of Codes* cuts short the viability of this future" (2011: 4). À plusieurs reprises, le récit de *Tree of Codes* fait d'ailleurs allusion à un possible présent perpétuel et uniforme: "Days came and went, everyday events melted, spreading uniformly over the city" (123-124).

La matérialité du livre est un élément important de *A Humument*; néanmoins, l'ordre des pages y est dicté par le texte d'origine, mais ne crée pas un récit chronologique cohérent. La matérialité de *Tree of Codes* semble également être partie intégrante de l'œuvre. C'est l'opinion de Matt Hayler, qui étudie le récit de Safran Foer à l'aune du célèbre texte de Walter Benjamin "L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique":

What you're getting [with *A Humument*] is a facsimile in the same way that a postcard of the Mona Lisa is a facsimile [...] The same is not the case with *Tree of Codes*: every copy is the primary artwork [...] The aura is in the mechanical reproduction, not despite it; that anyone can have access to it holds the wonder (2012: 35).

Contrairement à *A Humument*, qui peut s'ouvrir et se parcourir au hasard, la lecture de *Tree of Codes*, malgré la matérialité de la page, est plus conventionnelle: le lecteur peut choisir de parcourir le livre diachroniquement ou synchroniquement, bien que cette deuxième option ne soit que partiellement possible. L'artiste Olafur Eliasson qui a rédigé la quatrième de couverture du livre, compare en cela l'acte de lecture de *Tree of Codes* au mouvement d'un corps à travers un bâtiment ou une ville: "You can fly over a city or walk through it: your movement influences what you see and how". Si la mise en page du texte d'origine est respectée à la fois par Safran Foer et Phillips, le premier accorde de surcroît une importance au volume dans son ensemble.

L'attention prêtée aussi bien au contenant qu'au contenu semble donc ne pas être l'apanage du livre d'artiste, comme le montre l'exemple de *Tree of Codes* mais aussi celui

<sup>4</sup> Un rectangle de texte évidé court sur plusieurs pages, laissant le lecteur apercevoir un événement à venir (voir Guignery, 2009: 205-213).

<sup>5</sup> Et non lire, car les fragments que l'on peut deviner des pages à venir sont difficilement lisibles ou même compréhensibles.

de la série de recueils *Acme Novelty Library* du dessinateur américain Chris Ware. Il n'est pas incongru de considérer ensemble bande dessinée et livre d'artiste: en effet, Jean-Louis Tilleul trace un parallèle entre le livre d'artiste et le roman graphique, en rappelant la définition de ce second genre selon Joseph Ghosn: «Roman graphique» peut aussi être compris dans une acception très ouverte, se focalisant non pas tant sur le format du livre, mais sur le fait que [...] ce sont l'auteur et l'histoire qui axent la manière dont le livre est lu, perçu, édité, imprimé, conçu» (2011: 10), et note que cette définition a beaucoup de points communs avec celle du livre d'artiste selon Anne Moeglin-Delcroix (1985: 31-32), notamment sur le fait que le roman graphique serait pensé comme objet, souvent en accord entre l'éditeur et l'auteur. Le terme de "roman graphique" ne se distingue en effet des termes "bande dessinée" et "comics" que par son format, par définition ouvert et non limité aux standards de l'industrie américaine ou franco-belge en la matière. Par conséquent, il semble que la production de Chris Ware dans son ensemble, et en particulier avec les numéros de l'*Acme Novelty Library*, puisse être qualifiée de livres d'artiste, et ce pour au moins deux raisons.

D'une part, Ware est connu pour concevoir et superviser individuellement la conception de ses œuvres, non seulement le récit qu'elles contiennent mais aussi leur couverture, leur format et leur type d'impression. C'est ce que relève Jacques Samson quand il écrit: "Dans l'univers esthétique de Chris Ware, il n'existe pas de discontinuité entre l'appareil péritextuel et l'œuvre elle-même, les deux participant d'une cohérence globale [...] parfaitement adapté[e] aux besoins expressifs et thématiques que l'œuvre demande" (2006: 380). Eugene Kannenberg est également de cet avis et qualifie les numéros de l'*Acme Novelty Library* d'espaces conçus comme un tout, ce qui les rapproche pour lui plus des livres d'artiste que des bandes dessinées américaines traditionnelles (2002: 193). Le format des œuvres de Ware est en effet atypique; l'auteur semble délibérément refuser d'enfermer son œuvre dans un format unique, à tel point que Guillaume Laborie écrivait en 1997 qu'au vu des premiers numéros de l'*Acme Novelty Library*, un changement de format dans les numéros à venir était "presque prévisible" (1997: 62)<sup>6</sup>.

Un entretien avec Benoît Peeters permet à Ware de préciser sa position quant au format des numéros de l'*Acme Novelty Library*. À la question de Peeters "Pourquoi changez-vous si souvent le format et le style des albums que vous publiez? Cela les rend plus difficiles à rassembler ensuite en livres...", Ware répond:

À mon avis, chaque type d'histoire appelle son propre format d'album et de papier. Je dessine des pages dans toutes sortes de formats et c'est peut-être moins ennuyeux comme ça. Je n'aime vraiment pas le format des *comic books* traditionnels, mais à mes débuts proposer quelque chose dans un autre format, c'était sacrément difficile. Il a fallu que j'insiste. [...] J'ai fait des albums de formats différents parce que je les préférais comme ça. Je n'avais jamais imaginé gagner ma vie grâce à ça (Peeters, 2010: 54-55).

Plus loin, Peeters demande à Ware de préciser sa relation avec ses éditeurs, et le degré de délégation dans la conception de ses livres:

<sup>6</sup> On notera, pour infirmer cette impression de changement permanent, que douze numéros sur les vingt de l'*Acme Novelty Library* sont publiés dans un format à l'italienne relativement homogène dans les dimensions (mais cependant pas dans le nombre de pages ni le type de reliure).



C'est moi qui fais tout de A à Z [...] Je suis en relation directe avec l'imprimeur et je lui envoie ce que je fais. [...] N'oublions pas que ce qu'on crée, ce sont des livres, pas seulement des histoires entre deux bouts de carton. L'album est un objet en soi, enfin il devrait l'être, et en tant qu'artiste, je veux assurer la plus grande part possible du travail (2010: 57-58)<sup>7</sup>.

Cette position revient très souvent dans les propos de l'auteur ; ainsi, dans un entretien avec Urs Bellermann, il déclare avoir décidé d'auto-publier l'*Acme Novelty Library* à partir du numéro 16 parce que les discussions avec l'éditeur d'alors (Fantagraphics Books) se passaient mal, soit parce que Fantagraphics refusait les choix de Ware, soit parce que l'auteur était trop timide et "anxieux" pour imposer ces choix qu'il jugeait cruciaux (Bellermann, 2011: 19)<sup>8</sup>. Dans un article de Christopher Irving, Ware précise qu'il souhaitait montrer aux autres auteurs de bandes dessinées que d'autres formats étaient possibles, et compare le livre à un corps humain, dont l'apparence affecte le contenu (Irving, 2012: n. pag.). Cette image du livre comme entité physique et pensante se retrouve au dos de l'édition en couverture souple de *Jimmy Corrigan*, où figure une histoire courte racontant les aventures du numéro 58463 du livre. Pour Emma Tinker, cet exemple souligne que, malgré la production en masse et l'apparence identique de chaque livre, chaque copie a son identité propre, en grande partie sentimentale (2008: 263-264).

Mais le choix de formats différents pour chaque numéro ne sert pas qu'à une simple démonstration de ce dont les bandes dessinées seraient capables, ni ne se réduit à une déclaration sur la valeur affective d'une bande dessinée ; pour Ware, chaque format est véritablement adapté au récit qu'il présente. On peut constater, dans des extraits de ses carnets de dessins, de très nombreuses réflexions aussi bien sur les couvertures de ses ouvrages que sur leur format et leur apparence, s'inspirant par ailleurs souvent de parutions du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, à côté de croquis répétés du même livre, Ware note: "[The book] should look old, outdated" (2003: 50).

Notons au passage qu'Anne Moeglin-Delcroix inclut dans les livres d'artiste les ouvrages "qui se présentent comme des *fac simile* ou des transcriptions imprimées de carnets de travail" (1985: 91) ; les deux volumes de l'*Acme Novelty Date Book* pourraient donc également être considérés comme des livres d'artiste. Plusieurs chercheurs et journalistes ont en outre jeté les bases d'une analyse systématique des numéros de l'*Acme*

<sup>7</sup> Ici, Chris Ware se définit comme artiste. Cela est cohérent en ce qui concerne sa position sur le livre en tant qu'objet ; être artiste permet de qualifier sa production de "livres d'artistes" et donc de considérer ses ouvrages à l'aune de la définition d'Anne Moeglin-Delcroix. Cette position peut paraître paradoxale pour un auteur qui déclare, un peu plus tôt dans le même entretien : "J'essaie vraiment d'être le plus clair possible sur chaque page, de faire en sorte que tout soit le plus finement et le plus précisément défini pour que le résultat soit neutre de toute émotion. Je suis à l'opposé du dessin pour le dessin dans mes histoires" (ANNÉ, 42). Certes, considérer le dessin comme un outil narratif n'empêche pas d'utiliser le terme d'artiste à l'égard de Ware, mais cela souligne le statut ambigu de la bande dessinée, entre art et littérature.

<sup>8</sup> On note que c'est d'ailleurs à partir du numéro 16 que les numéros de l'*Acme Novelty Library* changent de format presque définitivement, notamment en adoptant une couverture rigide et plus luxueuse alors que les quinze numéros précédents sont dotés d'une couverture souple, le plus souvent reliée avec une simple agrafe. Le numéro 16 étant paru en 2005, après la parution de *Jimmy Corrigan* et de *Quimby the Mouse*, on peut se demander si le détour de Ware par la publication traditionnelle, ainsi qu'une reconnaissance critique et publique récente, ont joué dans cette décision de changement de format.

*Novelty Library*, analyse qu'il serait intéressant de voir menée à son terme<sup>9</sup>. Gary Groth écrit par exemple en introduction à un entretien avec Ware:

The *ACME Novelty Library* is immediately distinguished by its scrupulous packaging and design, which is, for once, not a sales gimmick, but a necessary component of content: the oversized issues, #s 2 and 4, require the space to display Ware's formal playfulness; [...] the huge *Book of Jokes* (#7), measuring 10" x 15" reflects its big, broad, visual humor; and the small issues featuring the "Jimmy Corrigan" serial echo the claustrophobic nature of the narrative (1997: 118).

On notera que le petit format des numéros dans lesquels a été prépublié *Jimmy Corrigan* (soit les numéros en format à l'italienne) est le même que celui des numéros plus récents, prépubliant le récit de *Rusty Brown* qui semble être de la même "nature claustrophobe", puisque la plupart des protagonistes expriment à un moment du récit le sentiment d'être enfermés dans leur vie actuelle. C'est également le cas du numéro 18, seule publication par Ware qui préfigure son ouvrage *Building Stories* paru en octobre 2012; pourtant ce numéro 18 est de format vertical, comme pour mieux faire corps avec le récit et rappeler l'immeuble où se passe l'essentiel de l'action. En résumé, et pour reprendre Jacques Samson, "dans l'univers esthétique de Chris Ware, il n'existe pas de discontinuité entre l'appareil péritextuel et l'œuvre elle-même, les deux participant d'une cohérence globale qui atteint aux dimensions d'un langage idiomatique (que l'auteur qualifie de *pictographique*) parfaitement adapté aux besoins expressifs et thématiques que l'œuvre demande" (2006: 380). Pour certains chercheurs, le soin de Ware en matière de conception artistique va au-delà d'un simple souci esthétique, et même d'une volonté d'accorder contenant et contenu.

Eugene Kannenberg note par exemple que la concordance entre l'apparence du livre et le récit qu'il contient rappelle le soin qu'accorde Ware à l'espace de la page, où texte et image se répondent de façon tout aussi harmonieuse (2002: 178). Il poursuit plus loin en parlant des "livres-objets" de Ware comme d'une critique envers "l'optimisme utopique du vingtième siècle":

Ware demonstrates the cultural path which has led so many of his stories' characters to their downtrodden loves: Society conditions these responses by building unrealistic utopian goals which cannot be fulfilled by the products and services which are produced and advertised to do just that. (2002: 197)

Jacques Samson ajoute que le format et l'apparence des livres de Ware relèvent également d'une posture à la fois déconstructive et ludique (2006: 382), démontrant que leur choix ne doit rien au hasard et rend en effet explicite la fascination pour l'auteur pour l'époque historique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, semblant constituer pour lui une sorte d'*acme* de la production artistique et artisanale:

I think I just prefer the craftsmanship and care and humility of design and artifacts from the earlier era. [...] It seems [there is] this arrogant sexuality to the modern world that I find very annoying, [...] There seems to be a sort of dignity to the way we were creating

<sup>9</sup> La plupart s'arrêtent en effet à la parution du numéro 15, en 2001; cinq numéros supplémentaires sont parus depuis.

the world a hundred years ago that I find much more comforting. (Arnold, 2000: n. pag.)

Il convient cependant, pour infirmer l'impression de changement permanent et le caractère unique de chaque ouvrage de l'auteur, de mentionner que douze numéros sur les vingt de l'*Acme Novelty Library* sont publiés dans un format à l'italienne relativement homogène dans le format (mais non dans le nombre de pages ni le type de reliure). En outre, c'est à partir du numéro 16 que les numéros de l'*Acme Novelty Library* changent de format presque définitivement, notamment en adoptant une couverture rigide et plus luxueuse alors que les quinze numéros précédents étaient dotés d'une couverture souple, le plus souvent reliée avec une simple agrafe. Les changements permanents de format, jusqu'alors une habitude chez Ware, laissent place, après sa rupture avec Fantagraphics, à des livres plus similaires formellement. Ce soudain changement, surprenant pour un auteur aussi hétéroclite, peut pourtant s'expliquer de diverses façons.

Tout d'abord, le numéro 16 de l'*Acme Novelty Library* étant paru en 2005, après la parution de *Jimmy Corrigan* et de *Quimby the Mouse*, on peut se demander si le détour de Ware par la publication traditionnelle, ainsi qu'une reconnaissance récente, ont joué dans cette décision de changement de format. Jusqu'en 2000, soit avant la parution de *Jimmy Corrigan*, Ware n'est pas un auteur d'une grande notoriété; quelques articles ont déjà été écrits à son sujet, et son nom est connu dans les cercles de spécialistes. Mais c'est surtout la sortie de ce premier ouvrage qui lui apporte le renom et l'installe comme chef de file d'une certaine bande dessinée alternative. L'impact de cette reconnaissance sur sa production est difficile à évaluer; mais la multiplication des apparitions de Ware à des salons, conventions ou forums sur la bande dessinée, ainsi que les entretiens qu'il accorde en nombre croissant, ont certainement dû freiner un rythme de travail déjà lent. Dès lors, la création et réalisation de formats différents pour chaque volume de l'*Acme Novelty Library* aurait pu être abandonnée par gain de temps<sup>10</sup>. La bande dessinée de Ware trouverait alors ici sa limite en tant que livre objet, soigneusement conçu et réalisé, tout en étant commercialisé en masse et considéré désormais comme auteur grand public<sup>11</sup>.

Comme le notent Arkady Plotnisky et Paula Geyh, les livres d'artiste ne sont pas seulement une forme d'art unique en son genre mais également un art de transition, tirant son inspiration de "pratiques de tous les mouvements artistiques majeurs de ces cent dernières années", et inspirant à son tour une littérature plus conventionnelle en mettant en avant la matérialité du livre et sa capacité à faire cohabiter plusieurs médiums (202). L'influence des livres d'artiste sur la littérature postmoderne en général est manifeste. Par souci de concision, n'ont été abordés ici que les aspects de quelques œuvres se rapprochant de la définition du livre d'artiste donnée par Anne Moeglin-Delcroix: le choix du format, la modification de textes antérieurs, et le soin apporté à la réalisation du livre dans son ensemble. Ces exemples constituent des exceptions dans le

<sup>10</sup> Il est à noter, pour soutenir cette hypothèse, que le rythme des numéros de la revue s'est également considérablement ralenti après la parution de *Jimmy Corrigan*; ainsi, on compte 15 numéros de l'*Acme Novelty Library* entre 1993 et 2001, puis, après une pause de 4 ans, seulement 5 numéros entre 2005 et 2010.

<sup>11</sup> Même si l'auteur continue de déjouer les attentes, comme le montre la parution récente de *Building Stories* sous forme de boîte contenant quatorze récits interdépendants de longueur et format divers.

sens où les livres cités sont pensés en tant qu'objets et en tant que totalité, contrairement à d'autres ouvrages qui contiennent des procédés mettant en relief la matérialité du livre de façon ponctuelle. Tout comme les développements technologiques récents permettent de commencer à penser le livre comme objet digital, là aussi promis à de nombreuses expérimentations, l'art du livre d'artiste continue d'éclairer une certaine pratique de la littérature, soucieuse d'utiliser toutes les potentialités du livre pour développer ses récits.

### ///BIBLIOGRAPHIE///

#### 1. OUVRAGES

- BRENØE, Mads. *David Feldts efterladte papirer*. Viborg: Samleren, 1997.
- DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*. New York: Pantheon Books, 2000.
- DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 1995.
- GABILLIET, Jean-Paul. *Des comics et des hommes*. Nantes: Éditions du Temps, 2005.
- GRAWLE, Graham. *Woman's World*. New York: Atlantic, 2005.
- GUIGNERY, Vanessa. *Ceci n'est pas une fiction: les romans vrais de B.S. Johnson*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009.
- JOHNSON, B.S. *Albert Angelo*. 2<sup>e</sup> édition. New York : New Directions, 1987.
- KANNENBERG, Eugene. « Form, function, fiction: Text and image in the comics narratives of Winsor McCay, Art Spiegelman, and Chris Ware ». Thèse de doctorat. University of Connecticut, 2002.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Livres d'artistes*. Paris: Éditions Herscher et Centre Georges Pompidou/B.P.I., 1985.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste*. Paris: Le mot et le reste / Bibliothèque Nationale de France, 2012.
- PHILLIPS, Tom. *A Humument: A Treated Victorian Novel*. 4<sup>e</sup> édition. Londres: Thames & Hudson, 2005.
- SAFRAN FOER, Jonathan. *Tree of Codes*. Londres: Visual Editions, 2010.
- SCHIFF, Karen. "Composing Fictions: Experiments with Books and Reading". Thèse de doctorat. Philadelphia University, 1998.
- STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, volume I. Londres: R. et J. Dodsley, 1759.
- TINKER, Emma. "Identity and Form in Alternative Comics, 1967-2007". Thèse de doctorat. University College of London, 2009.
- WARE, Chris. *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth*. New York: Pantheon Books, 2000.
- WARE, Chris. *The Acme Novelty Date Book*. Montréal: Drawn & Quarterly, 2003.
- WARD, Beatrice. *The Crystal Goblet: Sixteen Essays on Typography*. New York: Cleveland and New York Publishing Co., 1956.

## 2. ARTICLES

- ARNOLD, Andrew. "Q and A With Comicbook Master Chris Ware". *Time U.S.* Time, Inc., 1<sup>er</sup> septembre 2000. En ligne. Consulté le 24 août 2012. <<http://www.time.com/time/nation/article/0,8599,53887,00.html>>.
- BELLERMANN, Urs. "A Sense of Thereeness". Entretien avec Chris Ware. *Mono.Kultur* 30 (hiver 2011): 3-23.
- BRILLENBURG WURTH, Kiene. "Old and New Medialities in Foer's *Tree of Codes*". *Comparative Literature and Culture* 13.3 (septembre 2011). Purdue University Press. En ligne. Consulté le 24 août 2012. <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/14/>>.
- FABER, Michael. "*Tree of Codes* by Jonathan Safran Foer – review". *The Guardian*. Guardian News & Media Limited, 18 décembre 2010. En ligne. Consulté le 16 août 2012. <<http://www.guardian.co.uk/books/2010/dec/18/tree-codes-safran-foer-review>>.
- GROTH, Gary. "Understanding Chris Ware's Comics". Entretien. *The Comics Journal* 200 (décembre 1997): 118-178.
- GUIDERDONI-BRUSLE, Anne. "Rébus de pierre et calligrammes dans *le Songe de Poliphile* (1546): les architectures parlantes de la langue parfaite". *Interfaces* 24 (2006): 59-83.
- HAYLER, Matt. "The Extent of Text: Producing Meaning Beyond Intuition". *Writing Technologies* 4 (2012): 20-42. Nottingham Trent University. En ligne. Consulté le 20 août 2012. <[http://www.ntu.ac.uk/writing\\_technologies/current\\_journal/124935.pdf](http://www.ntu.ac.uk/writing_technologies/current_journal/124935.pdf)>.
- HELLER, Steven. "Jonathan Safran Foer's Book as Art Object". *The New York Times*. Entretien avec Jonathan Safran Foer. The New York Times Company, 24 novembre 2010. En ligne. Consulté le 24 août 2012. <<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/11/24/jonathan-safran-foers-book-as-art-object/>>.
- IRVING, Christopher. "Chris Ware on Building a Better Comic Book". *NYC Graphic Novelists*. Seth Kushner et Christopher Irving, 6 mars 2012. En ligne. Consulté le 25 août 2012. <<http://www.nycgraphicnovelists.com/2012/03/chris-ware-on-building-better-comic.html>>.
- LABORIE, Guillaume. "La Petite Bibliothèque de Chris Ware". *Scarce* 51 (automne 1997): 62-65.
- MAYNARD, James L. "'I Find / I Found Myself / and / Nothing / More than That': Textuality, Visuality, and the Production of Subjectivity in Tom Phillips' '*A Humument*'". *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 36.1 (printemps 2003): 82-98.
- PEETERS, Benoît. "Entretien avec Chris Ware". *Chris Ware – La bande dessinée réinventée*. Éd. B. Peeters et J. Samson. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2010, pp. 39-67.
- PHILLIPS, Tom. "Notes on *A Humument*". Postface. *A Humument: A Treated Victorian Novel*. Par Phillips. 4<sup>e</sup> édition. Londres: Thames & Hudson, 2005.
- PLOTNITSKY, Arkady et Paula GEYH. "Writing Images, Images of Writing: Tom Phillip's *A Humument* and Peter Greenaway's Textual Cinema". *Literature and Visual*

- Technologies*. Éd. J. Murphet et L. Rainford. Londres: Palgrave MacMillan, 2004, pp. 197-214.
- SAFRAN FOER, Jonathan. "This Book and The Book". Postface. *Tree of Codes*. Par Safran Foer. Londres: Visual Editions, 2010, pp. 137-139.
- SAMSON, Jacques. "Jimmy Corrigan: entre le mythe et le monde". *Mythe et Bande Dessinée*. Éd. V. Allary et D. Corrado. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, pp. 375-390.
- TILLEUL, Jean-Louis. "Gemma Boverly ou l'art de déjouer les contraintes". *Formules* 15 (été 2011): 19-33.
- TRAN, Trung. "L'art typographique au XVI<sup>e</sup> siècle, entre esthétique du livre et poétique des textes: le cas du *Songe de Poliphile* (1546)". *Calligraphie Typographie*, Éd. J. Dürrenmatt. Paris: Éditions L'improviste, 2009, pp. 35-52.
- WAGNER-LAWLOR, Jennifer A. "A Portrait of the (Postmodern) Artist: Intertextual Subjectivity in Tom Phillip's *A Humument*". *Post Identity* 2.1 (hiver 1999): 89-103.
- WALTERS, John L. "The app of *A Humument*". *Eye Magazine*. Entretien avec Tom Phillips. N. p., 16 novembre 2010. En ligne. Consulté le 15 août 2012. <<http://www.eyemagazine.com/blog/post/the-app-of-a-humument>>.