

## **Les livres-mondes de Chris Ware, ou la tentation de l'homogène**

### **Résumé**

Les critiques ont souvent salué la constance du projet du dessinateur américain Chris Ware : créer une cosmogonie de livres-mondes, tous indépendants et pourtant gravitant autour de la même ambition. Sa pseudo-revue, *Acme Novelty Library*, le prouve ; il y développe ses différents univers et récits, choisissant ensuite d'en regrouper certains dans des volumes à part. Ces ouvrages partagent une même vision du livre comme un tout, de la bande dessinée comme un lieu architectural ou un livre objet. Mais si les quinze premiers volumes de *Acme Novelty Library* sont résolument hétérogènes, les suivants ont tous le même format, la même longueur et souvent le même contenu. L'auteur semble donc avoir changé de direction depuis la parution de son ouvrage *Jimmy Corrigan*.

### **Abstract**

Cartoonist Chris Ware has often been lauded by the critics for the consistency of his project: to create a cosmogony of book-worlds, which would all be self-sufficient and yet gravitate around the same ambition. A proof of this is his so-called journal, the *Acme Novelty Library* ó twenty issues so far. He uses it to develop his stories and worlds, then grouping some in separate volumes. These works share a similar idea of the book as something whole, comics which would be an architectural place, or an object. However, if the first fifteen issues of the *Acme Novelty Library* were deliberately and explicitly heterogeneous, the next issues all shared the same dimensions, the same number of pages, and sometimes a very similar content. Since the release of *Jimmy Corrigan*, Ware thus seems to have changed his mind.

**Mots clés :** bande dessinée, Chris Ware, livre objet, support, *Acme Novelty*.

Chris Ware, dessinateur américain né en 1967, a connu depuis la fin des années 1990 une notoriété grandissante. Ses œuvres sont fréquemment saluées pour leur richesse graphique et narrative, aussi bien par la critique que par le public, peut-être parce que l'auteur soigne leur forme autant que leur contenu. Il semble en effet avoir fait sienne la vision du livre comme une chose matérielle, un espace physique permettant de développer un monde, ou une série de mondes autonomes. La bande dessinée deviendrait dès lors non seulement un médium propre à présenter les histoires que l'auteur souhaite raconter, mais aussi un lieu, semblant néanmoins au premier abord restreint par certains critères de mise en page et de lisibilité. La contrainte éditoriale du format est-elle à même d'engendrer un récit ? Il serait vain de se demander lequel, du récit ou du format, entre en premier en considération pour un auteur comme Ware, si habitué à superviser la conception de ses ouvrages jusqu'au moindre détail, et à avoir depuis longtemps assimilé les liens existant entre bande dessinée et architecture.

### **La bande dessinée comme lieu architectural**

Lire un livre, c'est avant tout manipuler un objet dans l'espace, comme l'ont noté de nombreux chercheurs, par exemple Brian McHale : « *We are forced to manipulate the book as a physical object, thus never losing sight of the ontological "cut" between the projected world and the material book* »<sup>1</sup>. Mais avant d'être l'objet qui contient le récit, le livre semble pour Ware être d'abord un lieu, celui où évoluent les personnages et leur univers diégétique. Ses livres affichent en effet une structure qui partage un certain nombre de points communs avec l'architecture d'un bâtiment, utilisant le livre comme un espace en trois dimensions au sein duquel le lecteur peut naviguer. Cet espace du livre est assimilé pour la plupart des chercheurs à une maison, ou à un lieu architectural : « *The printed text exists as a whole, all at once, as the rooms, stairways, and floors of a building do [í ] Novels are books and books are buildings, and therefore they exist like other built objects – they are a space in space* »<sup>2</sup>. Pour Olivier Bessard-Banquy, « parler d'architecture ó l'art de construire des édifices ó s'agissant de la page imprimée n'est [í ] pas une métaphore puisque ladite page s'apparente bien à un édifice, à un lieu où le texte doit pouvoir vivre et respirer ».<sup>3</sup> De plus, comme le rappelle Anne Guiderdoni-Bruslé, la littérature entretient « une tradition bien établie d'équivalence [avec la construction] d'un bâtiment, de même qu'entre la lecture d'un édifice et celle d'un texte ».<sup>4</sup> Les liens entre architecture et livres ne sont pas uniquement une question de forme, mais aussi de sujet. Guiderdoni-Bruslé fait remonter cette tradition aux auteurs antiques :

Pour les théoriciens de la rhétorique et de la poétique, le texte est un bâtiment et l'écrivain est un bâtisseur, un maçon ou un

architecte ; ceci est déjà présent chez Aristote ou chez Démétrius dont le *De elocutione* s'inspire de la *Rhétorique* d'Aristote : « les membres (segments) de la période [rhétorique], dit-il, doivent en fait être comparés aux pierres qui supportent et tiennent ensemble une voûte. » [1] Dans le *Gorgias* de Platon, poètes et architectes sont confrontés aux mêmes problèmes d'ordonnement, de cadrage et de cohérence [1]. Cicéron et Quintilien développent également largement la métaphore de l'orateur-architecte (Quintilien le compare à un maçon expérimenté) [1]. On doit le *topos* de l'impérissable « monument littéraire » à Horace, *topos* que les rhétoriciens exploiteront très amplement au XV<sup>e</sup> siècle, avant d'être repris par les poètes de la Pléiade dans les années 1550 ; enfin, un relais important dans cette « fondation architecturale » de la poésie est constitué, au XIII<sup>e</sup> siècle, par la *Poetria nova* de Geoffroy de Vinsauf, dont l'influence se fait sentir jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. (62-63)

Dans son article, Guiderdoni-Bruslé analyse en particulier *Le Songe de Poliphile*, texte anonyme de 1546 qui inclut de nombreuses illustrations et mises en pages visuelles pour représenter un récit dont le sujet principal est l'architecture. Ainsi, explique-t-elle, « le récit ne se contente pas de rapporter les descriptions les unes à la suite des autres : les différents lieux que visite le héros sont inscrits dans un espace typographique complexe ; le lecteur suit ainsi un travail dynamique de tissage de la matière hétérogène du texte, faisant parler les pierres et figeant le texte en image »<sup>(72)</sup>.

Après avoir comparé architecture et littérature, les écrivains intègrent ensuite le lieu architectural à l'intrigue de leurs récits ; pour Philippe Hamon, cette pratique remonte au XIX<sup>e</sup> siècle, voire à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>5</sup> Il note ainsi que « le lieu construit n'est plus là seulement comme cadre abstrait, indicateur de genre, ou scansion momentanée dans une intrigue où il bloque ou favorise le déplacement du personnage, mais il est évoqué dans le réseau global et complexe des relations qu'il entretient avec l'ensemble du système de l'œuvre où il trouve place » (317-318). Les œuvres de Ware nous paraissent effectuer un glissement supplémentaire : non contentes de multiplier les références à l'architecture ou au sens large du terme ou au sein de leur intrigue, leur structure même vise à rapprocher les deux médiums.

Ce qui est vrai pour la littérature l'est en effet d'autant plus en ce qui concerne la bande dessinée<sup>6</sup>. En 2010, la Cité de l'architecture et du patrimoine à Paris a d'ailleurs organisé une exposition intitulée *Archi & BD – la ville dessinée*, exposant de très nombreuses planches de bandes dessinées d'origines diverses représentant villes et architectures. Si le propos de l'exposition n'était pas de souligner les ressemblances structurales entre les deux médiums, plusieurs textes du catalogue d'exposition mettent cependant en valeur ces points communs. Jean-

Marc Thévenet, architecte, remarque ainsi : « Auteurs de bandes dessinées et architectes ont en commun de travailler sur la planche. Si l'échelle et l'enjeu sont loin d'être les mêmes, tout est affaire de scénario pour installer la vie au cœur de l'espace bâti » (Trelcat 12). Cette vision est partagée par Philippe Morin, qui souligne de plus à quel point un immeuble peut ressembler à une planche de bande dessinée :

À bien y regarder, la planche de bande dessinée, avec sa forme verticale et rectangulaire, ses bandes horizontales et ses cases, évoque l'aspect schématique d'une façade de bâtiment avec ses étages et ses fenêtres. Et lorsque les bandes et les cases sont régulières, la ressemblance avec une façade d'immeuble d'habitation de 3 ou 4 niveaux est encore plus saisissante ! [í ] Chacun à leur façon, les architectes et les auteurs de bandes dessinées, avec leurs grilles et leurs matrices, construisent des cadres qui servent de support à la narration d'une histoire.<sup>7</sup>

L'architecture a du reste parfois utilisé la bande dessinée pour s'exprimer ; dans les années 1960, un groupe d'architectes avant-gardistes, Archigram, s'est approprié le médium dans le numéro 4 de sa revue du même nom.<sup>8</sup> Cette utilisation affirme les similarités entre bande dessinée et architecture, en montrant que si la première peut utiliser la seconde, l'inverse est également vrai.

Pour Chris Ware, l'architecture est un sujet de prédilection ; ainsi, dans *Jimmy Corrigan*, il critique explicitement l'architecture contemporaine de son pays. Le contraste est en effet brusque entre les dessins des bâtiments de l'Exposition universelle de Chicago (1893) que traverse l'arrière-grand-père de Jimmy, présentés comme quelque chose de presque magique, un sommet de perfection architecturale, et les architectures des années 1980, qui forment le temps présent du récit et répondent fréquemment à celles du XIX<sup>e</sup> siècle par un effet de symétrie paginale.



[FIGURES 1 ET 2. *Jimmy Corrigan.*]  
© Chris Ware, 2000. Tous droits réservés.

L'auteur précise sa pensée dans un entretien : « *Modern buildings – they mock people. They [...] just contain them [...]. There's no ornamentation or decoration. And we rip down all the beautiful old buildings, built by immigrant craftsmen who were paid pennies. I put them in my story so people would see that, and understand a bit of history.* »<sup>9</sup> Il semble donc que, pour Ware, l'architecture du passé soit davantage louable ; Michelle Gamboa note cependant que la présentation par le dessin de l'Exposition universelle n'est pas pour autant exempte du pessimisme qui occupe une large partie de *Jimmy Corrigan* :

*Ware [also] suggests that below the surface lies a foreboding presence. [...] Looking out from his grandmother's house, Jimmy I spies the dim outline of one of the Columbian buildings against the starlit sky, its obscurity undermining the « seemingly limitless employment » that it provides. The next morning, the Fair reappears not in the same dark colors and tones, but rather, in a muted, deadened aura of dawn [...]. The barrenness of the trees and the exposed skeleton of the building emphasize a lifelessness that further undercuts the hopeful tone of the endless possibilities of the Fair that is previously alluded to in the text.<sup>10</sup>*

Le contraste entre les deux périodes architecturales serait alors davantage un parallèle entre l'espérance déçue des deux protagonistes, Jimmy dans les années 1980, et son arrière-grand-père, enfant, dans les années 1890, et leur solitude au sein d'architectures dans lesquelles ils ne se reconnaissent pas, pour reprendre les termes de Samuel Bréan.<sup>11</sup>

*Jimmy Corrigan* ne convoque pas l'architecture uniquement comme sujet, mais utilise également ses principes pour structurer son récit. Michelle Gamboa détaille comment, chez Ware, la présence de l'architecture incite les personnages à un acte de reconstruction :

*It is apparent that [Ware] applies his keen understanding of the comics reading experience within the formal aspects of the narrative itself. That is, just as the characters struggle to (re)build lost hopes and ideals, the readers, too, are forced to participate in a similar act of assembly. Through this parallel act of construction, Ware allows readers to form an intimate relationship with the narrative. Thus, by invoking the architecture of comics, Ware underlines two important aspects of the medium : first, that within comics, readers are engaged in an act of construction, and second, that readers may participate and interact with comics, just as they would with an architectural structure. Specifically, the striking inclusion of cut-out toys further draws the readers into the Corrigan world, allowing them to take part in the narrative. Ware maximizes the architectural features of the narrative in order to emphasize the fragmentary nature of the medium and the audience participation necessary to the act of reading comics. (12-13)*

Dans *Jimmy Corrigan*, comme dans d'autres œuvres de Ware, la présence de l'architecture est donc multiple : on la retrouve dans la structure de ses planches, en décor de son récit, mais aussi en révélateur des sentiments complexes de ses personnages. Mais les bandes dessinées de l'auteur ne se limitent pas à ce seul modèle architectural ; non content de construire ses récits comme on échafauderait un bâtiment, Ware considère également ses ouvrages comme une série d'objets distincts, chacun avec leur fonctionnement et leur confection propres.

### La bande dessinée comme monde clos

On pourrait rapprocher l'attention prêtée par Ware aussi bien au contenant qu'au contenu de ses ouvrages de la pratique du livre d'artiste. En effet, si les livres d'artistes en général ne comportent que peu d'éléments pouvant les relier au médium de la bande dessinée, Jean-Louis Tilleul trace cependant un parallèle entre livre d'artiste et roman graphique. Il rappelle la définition de ce dernier 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 tout y est possible, que rien n'est jamais déterminé à l'avance et que ce sont l'auteur et l'histoire qui axent la manière dont le livre est lu, perçu, édité, imprimé, conçu »<sup>12</sup>, et note que cette définition a beaucoup de points communs avec la définition du livre d'artiste selon Anne Moeglin-Delcroix.<sup>13</sup> La notion de *roman graphique* ne se distingue en effet de celles de *bande dessinée* et de *comics* que par la question du 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 *Acme Novelty Library* (revue à la parution irrégulière conçue par lui et où sont prépubliés ses ouvrages), puisse être qualifiée de livres d'artistes, 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, qui écrit que « 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 [í ] parfaitement adapté[e] aux besoins expressifs et thématiques que l'œuvre demande ».<sup>14</sup> Eugene Kannenberg est également de cet avis, et qualifie les numéros de *Acme Novelty Library* d'espaces conçus comme un tout, ce qui les rapproche pour lui des livres d'artistes plus que des bandes dessinées américaines traditionnelles<sup>15</sup>. Le format de ces œuvres est en effet atypique, comme le révèle une rapide analyse<sup>16</sup>.

Numéro	Nombre de pages	Hauteur (en cm)	Largeur (en cm)
<i>Comic book standard</i>	32 <sup>1</sup>	26	17
<i>ANL 1</i> <sup>2</sup>	32	17	24
<i>ANL 2</i>	28	35	28
<i>ANL 3</i>	44	20	15
<i>ANL 4</i>	28	35	28
<i>ANL 5</i>	32	16	19
<i>ANL 6</i>	32	16	19
<i>ANL 7</i>	32	46	23
<i>ANL 8</i>	32	16	19
<i>ANL 9</i>	32	16	19
<i>ANL 10</i>	44	18	15
<i>ANL 11</i>	32	16	19
<i>ANL 12</i>	32	16	19
<i>ANL 13</i>	83	16	19
<i>ANL 14</i>	87	16	19
<i>ANL 15</i>	32	46	23
<i>ANL 16</i>	70	18	24
<i>ANL 17</i>	70	18	24
<i>ANL 18</i>	56	23	18
<i>ANL 19</i>	78	18	24
<i>ANL 20</i>	72	18	24

<sup>1</sup> Dont 8 de publicités.

<sup>2</sup> *Acme Novelty Library*.

[FIGURE 3]

On voit, à la lecture de ce tableau, que 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 ».<sup>17</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 format 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. [í ] 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.<sup>18</sup>



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

C'est moi qui fais tout de A à Z [í ] Je suis en relation directe avec l'imprimeur et je lui envoie ce que je fais. [í ] 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. (57-58)

On notera qu'ici, Chris Ware se définit comme un artiste. Ceci 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 cependant 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 » (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.

Ware insiste souvent sur l'importance, selon lui, de pouvoir concevoir une bande dessinée en toute indépendance. 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 relations avec son éditeur d'alors (Fantagraphics Books) se passaient mal, soit parce que Fantagraphics refusait d'accepter les choix de Ware, soit parce que l'auteur était trop timide et « anxieux » pour imposer ces choix qu'il jugeait cruciaux.<sup>19</sup> Dans un article de Christopher Irving, Ware précise en outre 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.<sup>20</sup> Cette image du livre comme entité vivante 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 de l'ouvrage. Pour Emma Tinker, on voit ainsi que, malgré la production en masse et l'apparence identique des livres, chaque exemplaire a son identité propre, en grande partie sentimentale.<sup>21</sup>

Mais le choix de formats différents pour chaque numéro ne sert pas qu'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 relever dans les extraits publiés 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 : « *[Book] should look old, outdated.* »<sup>22</sup>

Notons au passage qu'Anne Moeglin-Delcroix inclut dans les livres d'artistes les ouvrages « qui se présentent comme des *facsimile* ou des transcriptions imprimées de carnets de travail » (91) ; les deux volumes de l'*Acme Novelty Date Book*, reproduction des carnets de l'auteur, 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 Novelty Library*, analyse qu'il serait intéressant de voir menée à son terme.<sup>23</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.*<sup>24</sup>

On notera que le petit format des numéros dans lequel a été prépublié *Jimmy Corrigan* (soit les numéros en format à l'italienne) est le même que celui des numéros plus récents, prépubliant *Rusty Brown* et semblant partager 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 de Ware à préfigurer son ouvrage *Building Stories* paru en octobre 2012 ; et pourtant ce numéro 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 péri-textuel 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 ». (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. Pour Eugene Kannenberg, la concordance entre l'apparence du livre et le récit qu'il contient rappelle l'attention qu'accorde Ware à l'espace de la page, où texte et image se répondent de façon tout aussi harmonieuse (178). Il poursuit en parlant des « livres-objets » de Ware comme d'une critique envers « l'optimisme utopique du XX<sup>e</sup> 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* » (197). Jacques Samson ajoute que le format et l'apparence des livres de Ware relèvent d'une posture à la fois déconstructive et ludique (382), démontrant que leur choix ne doit rien au hasard et rendant en effet explicite la fascination de l'auteur pour la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle ó une époque qui semble 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 the world a hundred years ago that I find much more comforting.*<sup>25</sup>

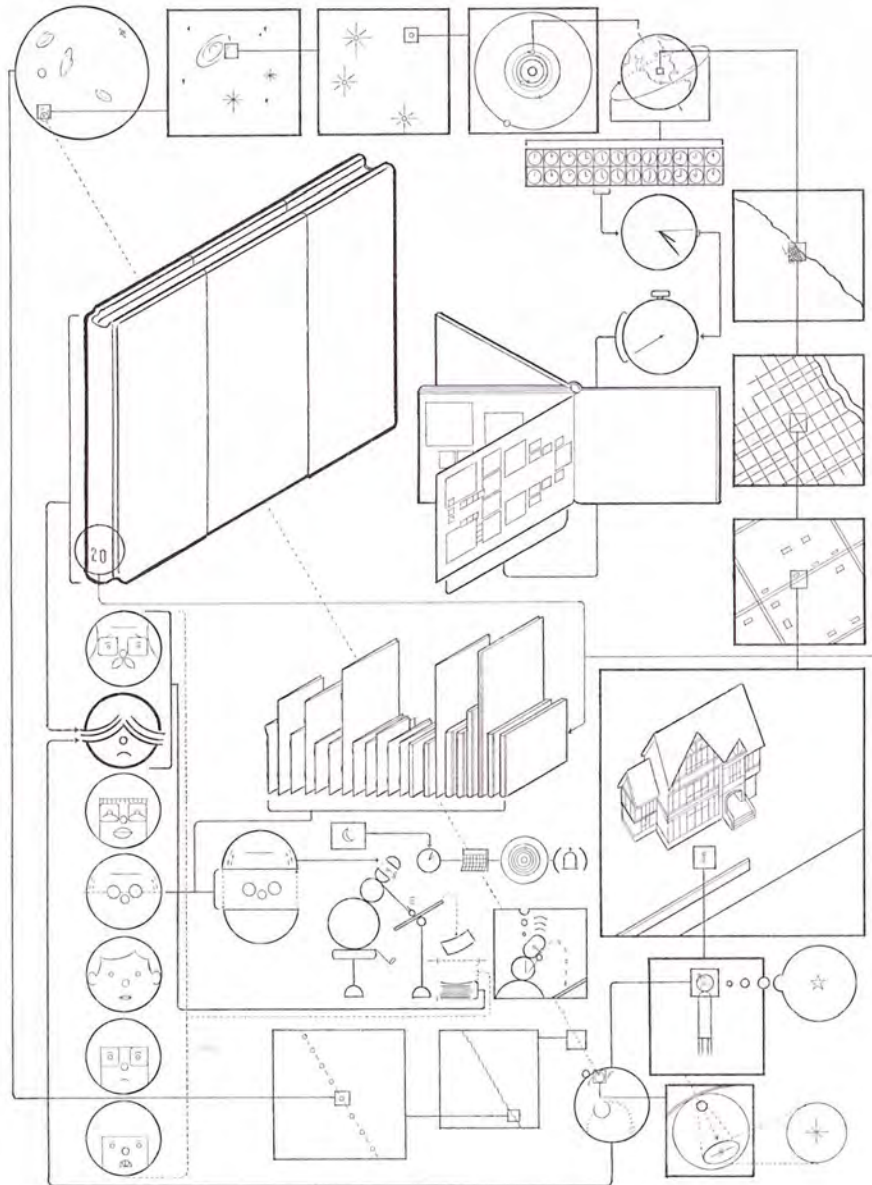
### **La tentation de l'homogène ?**

On notera, pour infirmer l'impression de changement permanent et de caractère unique de chaque ouvrage de l'auteur, que douze numéros sur les vingt que compte l'*Acme Novelty Library* sont publiés dans un format à l'italienne relativement homogène (mais non, cependant, du point de vue du nombre de pages ni du type de reliure). En outre, c'est à partir du numéro 16 que les volumes 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 par 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. Cette évolution soudaine, surprenante pour un auteur aussi hétéroclite, peut cependant s'expliquer de diverses façons.

Tout d'abord, le numéro 16 de l'*Acme Novelty Library* étant paru en 2005, après la publication 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, n'ont pas 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 lors de salons, de conventions ou de 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 la réalisation de formats différents pour chaque volume de *Acme Novelty Library* aurait pu être abandonnée pour des raisons de gain de temps.<sup>26</sup>

D'autre part, les différents formats des numéros de la revue sont également, on l'a vu, dictés par leur contenu : un format réduit et à l'italienne pour les numéros prépubliant *Jimmy Corrigan* et *Rusty Brown*, un format plus classique et vertical pour des œuvres ayant trait à l'architecture comme les numéros 3 et 18, et un format beaucoup plus grand à la fois pour les planches de *Quimby the Mouse* où dans lesquelles on peut voir un hommage aux planches dominicales de George Herriman et les numéros 7 et 15, regroupant des planches humoristiques ou plus légères de l'auteur.<sup>27</sup> Or, depuis le numéro 16 de *Acme Novelty Library*, tous les numéros de la revue sont consacrés à la prépublication de *Rusty Brown* (à l'exception du numéro 18) ; le format de chaque numéro est donc voué à rester le même, puisque les pages de *Rusty Brown* ne s'écartent presque pas du format à l'italienne de *Jimmy Corrigan*. Néanmoins, on peut noter une différence majeure entre la prépublication de *Jimmy Corrigan* et celle de *Rusty Brown* : là où la première semblait être une série d'objets éphémères et ne servant qu'à annoncer le livre futur où d'où un nombre de pages réduit et, surtout, une couverture souple reliée jusqu'au numéro 13 par de simples agrafes et la seconde paraît davantage luxueuse et reliure en tissu, couverture rigide et épaisse et vient appuyer les craintes de Ware, qui dit souvent redouter ne jamais parvenir à terminer de dessiner *Rusty Brown*. Alors qu'on aurait pu s'attendre à un changement de format pour la sortie du numéro 20, qui marque une étape importante dans la publication de la revue, rien dans le format ou le contenu n'a changé par rapport aux numéros précédents, si ce n'est la présence discrète d'un diagramme venant résumer l'histoire de la publication de *Acme Novelty Library*, et la replacer dans un contexte géographique et cosmologique.



[FIGURE 4. *Acme Novelty Library*.]  
© Chris Ware, 2011. Tous droits réservés.

Doit-on dès lors s'attendre à des publications homogènes en format et en taille jusqu'à l'achèvement de *Rusty Brown* ? La réponse n'est sans doute pas aussi tranchée qu'il n'y paraît, comme le montre la parution récente de *Building Stories*, sixième ouvrage de l'auteur, sous forme de boîte. Déjouant les attentes, Ware propose au lecteur non plus un livre mais une boîte, qui contient quatorze petites histoires, au thème commun et de formats très divers : livre relié, pages de journal, poster, dépliant cartonné, *strips* agrafés. On y suit é entre autres é la vie d'une protagoniste anonyme, déjà rencontrée dans les *Acme Novelty Library* 16 et 18. Avec cette œuvre, l'auteur paraît déjouer la crainte de l'homogène : tout en laissant entendre que les futurs volumes de sa revue continueront à être à

l'italienne, tant que *Rusty Brown* y sera prépublié, il se donne l'occasion avec *Building Stories* de revenir à ses préoccupations précédentes et de refuser de se laisser enfermer par le format d'une œuvre. À l'instar du *Songe de Poliphile*, l'un des sujets principaux de *Building Stories* est d'ailleurs l'architecture : l'héroïne du récit traverse plusieurs lieux au cours de sa vie, chacun semblant correspondre à son état d'esprit d'alors. Ainsi, lorsqu'elle se sent seule et abandonnée au début de sa vie adulte, l'immeuble dans lequel elle habite est doté d'une personnalité et même d'une voix narrative ; plus tard, mariée et mère, elle accorde moins d'importance à la beauté architecturale de sa ville d'Oak Park, qui abrite pourtant plusieurs maisons de Frank Lloyd Wright.

La notoriété naissante, venue avec *Jimmy Corrigan*, a sans nul doute permis à Ware de faire accepter par Pantheon Books ce projet de livre en boîte, idée qu'il confie, au fil des entretiens, avoir eue dès 1987 mais dont la réalisation lui fut refusée par son éditeur de l'époque.<sup>28</sup> Ce même succès qui a poussé l'auteur à ralentir l'expansion de sa série de livres-mondes lui permet donc aussi de se affranchir des contraintes habituelles de fabrication, et de laisser libre cours à son imagination, et à celle de ses lecteurs, quant aux formes que prendront ses prochains *opus*.

- <sup>1</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (New York : Methuen, 1987), p. 192.
- <sup>2</sup> William Gass, *Habitations of the Word* (New York : Simon and Schuster, 1985), p. 153.
- <sup>3</sup> Olivier Bessard-Banquy, « L'architecture de la page imprimée », in *Architecture, littérature et espace*, Pierre Hyppolite, ed. (Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2006), p. 374.
- <sup>4</sup> Anne Guiderdoni-Bruslé, « Rébus de pierre et calligrammes dans *Le Songe de Poliphile* (1546) : les architectures parlantes de la langue parfaite », *Interfaces* (24, 2006), pp. 60-61.
- <sup>5</sup> Philippe Hamon, « Littérature et architecture : divisions et distinctions ó Quelques généralités », *Travaux de littérature* (12, 1999), pp. 318-319.
- <sup>6</sup> Les ouvrages et articles sur la question sont au demeurant nombreux ; par exemple le mémoire de James Benedict Brown, *The Comic Architect : Words and Pictures along the Line between Architecture and Comics*, ou le catalogue de l'exposition *Archi & BD – la ville dessinée*, avançant 1905 et *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay comme point de départ des liens entre architecture et bande dessinée (Sophie Trelcat, « Échanges croisés : Jean-Marc Thévenet, Francis Rambert », in *Archi & BD – la ville dessinée*, Jean-Marc Thévenet et Francis Rambert, eds. [Blou-Paris : Monografik Éditions-Cité de l'architecture et du patrimoine, 2010], p. 10).
- <sup>7</sup> Philippe Morin, « Regards croisés : Architecture de la façade, façade de la bande dessinée », in *Archi & BD – la ville dessinée, op. cit.*, p. 208.
- <sup>8</sup> Sur ce sujet, voir Sophie Trelcat, « *Comic City*, de deux vers trois dimensions », in *Archi & BD, op. cit.*, pp. 218-238.
- <sup>9</sup> « Transcript: An Interview with Chris Ware » (CNN Interactive Group Inc., 3 octobre 2000), <http://edition.cnn.com/2000/books/news/10/03/chris.ware.qanda/>.
- <sup>10</sup> Michelle Gamboa, « Architecture, Construction, and the Comics Reading Experience in Chris Ware's *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth* » (Occidental College, 1<sup>er</sup> janvier 2009), [http://scholar.oxy.edu/ecls\\_student/19](http://scholar.oxy.edu/ecls_student/19), pp. 4-5.
- <sup>11</sup> Samuel Bréan, « *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth* : a Hall of Mirrors », mémoire de maîtrise (Bordeaux : université Michel de Montaigne, 2001), p. 39.
- <sup>12</sup> Joseph Ghosn, *Romans graphiques* (Marseille : Le Mot et le Reste, 2009), p. 10.
- <sup>13</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Livres d'artistes* (Paris : Herscher-Centre Georges Pompidou/B.P.I., 1985), pp. 31-32.
- <sup>14</sup> Jacques Samson, « Jimmy Corrigan : entre le mythe et le monde », in *Mythe et Bande dessinée*, Viviane Allary et Danielle Corrado, eds. (Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000), p. 380.

<sup>15</sup> Eugene Paul Kannenberg, « Form, Function, Fiction: Text and Image in the Comics Narratives of Winsor McCay, Art Spiegelman, and Chris Ware », Ph.D. (Hartford : University of Connecticut, 2002), p. 193.

<sup>16</sup> Pour plus d'informations sur le format standard du *comics* américain, voir Jean-Paul Gabilliet, *Des comics et des hommes* (Nantes : Éditions du Temps, 2005), p. 34, note 1.

<sup>17</sup> Guillaume Laborie, « La Petite Bibliothèque de Chris Ware », *Scarce* (51, 1997), p. 62.

<sup>18</sup> Benoît Peeters, « Entretien avec Chris Ware », in *Chris Ware – la bande dessinée réinventée*, Benoît Peeters et Jacques Samson, eds. (Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2010), pp. 54-55.

<sup>19</sup> Urs Bellermann, « A Sense of Thereness », *Mono.Kultur* (30, 2011), p. 19.

<sup>20</sup> Christopher Irving, « Chris Ware on Building a Better Comic Book » (6 mars 2012), <http://www.nycgraphicnovelists.com/2012/03/chris-ware-on-building-better-comic.html>.

<sup>21</sup> Emma Tinker, « Identity and Form in Alternative Comics (1967-2007) », Ph.D. (Londres : University College of London, 2009), pp. 263-264.

<sup>22</sup> Chris Ware, *The Acme Novelty Date Book* (Montréal : Drawn & Quarterly, 2003), p. 50.

<sup>23</sup> La plupart s'arrêtent en effet à la parution du numéro 15, en 2001.

<sup>24</sup> Gary Groth, « Understanding Chris Ware's Comics », *The Comics Journal* (200, 1997) : p. 118.

<sup>25</sup> Andrew Arnold, « Q and A with Comicbook Master Chris Ware » (Time Inc., 1<sup>er</sup> septembre 2000), <http://www.time.com/time/nation/article/0,8599,53887,00.html>.

<sup>26</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 quatre ans, seulement 5 numéros entre 2005 et 2010.

<sup>27</sup> Il désigne d'ailleurs ces deux derniers numéros sous le terme de « Big book[s] of jokes ».

<sup>28</sup> Voir Chris Mautner, « I Hoped that the Book Would Just Be Fun: A Brief Interview with Chris Ware » (Fantagraphics Books Inc., 10 octobre 2012), <http://www.tcj.com/i-hoped-that-the-book-would-just-be-fun-a-brief-interview-with-chris-ware/>.