

formes scripturales, pratiques éditoriales

Melina Balcázar Moreno, Karine Bouchy, Hélène Campaignolle-Catel

▶ **To cite this version:**

Melina Balcázar Moreno, Karine Bouchy, Hélène Campaignolle-Catel. formes scripturales, pratiques éditoriales. Écriture et image : cahiers du CEEI, 3, 2022. ⟨hal-05482580⟩

HAL Id: hal-05482580

https://hal.science/hal-05482580v1

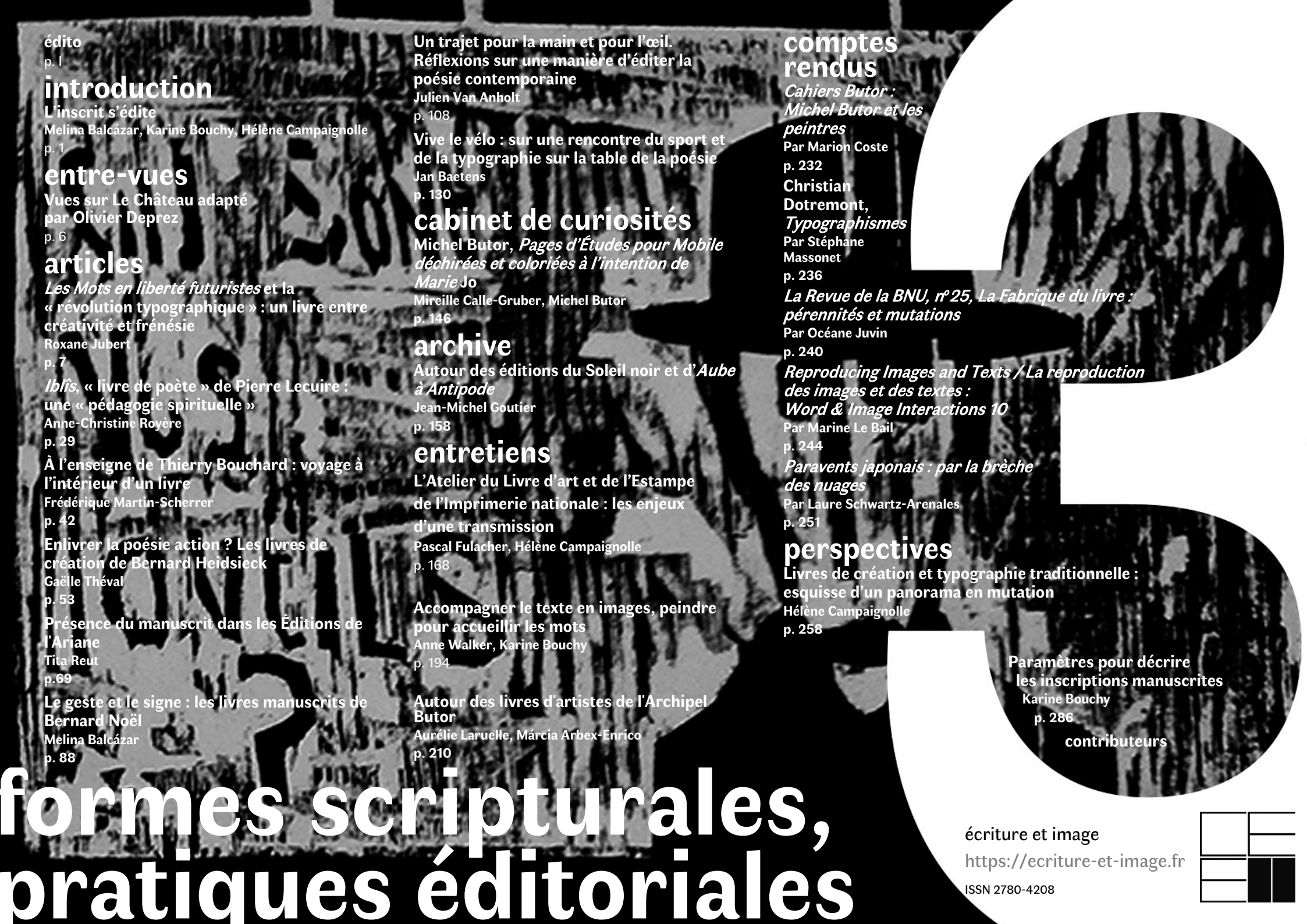
Submitted on 22 Apr 2026

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved



édito
p. I

introduction

L'inscrit s'édite
Melina Balcázar, Karine Bouchy, Hélène Campaignolle
p. 1

entre-vues

Vues sur Le Château adapté par Olivier Deprez
p. 6

articles

Les Mots en liberté futuristes et la « révolution typographique » : un livre entre créativité et frénésie
Roxane Jubert
p. 7

Iblîs, « livre de poète » de Pierre Lecuire : une « pédagogie spirituelle »
Anne-Christine Royère
p. 29

À l'enseigne de Thierry Bouchard : voyage à l'intérieur d'un livre
Frédérique Martin-Scherrer
p. 42

Enlivrer la poésie action ? Les livres de création de Bernard Heidsieck
Gaëlle Théval
p. 53

Présence du manuscrit dans les Éditions de l'Ariane
Tita Reut
p.69

Le geste et le signe : les livres manuscrits de Bernard Noël
Melina Balcázar
p. 88

Un trajet pour la main et pour l'œil. Réflexions sur une manière d'éditer la poésie contemporaine
Julien Van Anholt
p. 108

Vive le vélo : sur une rencontre du sport et de la typographie sur la table de la poésie
Jan Baetens
p. 130

cabinet de curiosités

Michel Butor, *Pages d'Études pour Mobile déchirées et coloriées à l'intention de Marie* Jo
Mireille Calle-Gruber, Michel Butor
p. 146

archive

Autour des éditions du Soleil noir et d'*Aube à Antipode*
Jean-Michel Goutier
p. 158

entretiens

L'Atelier du Livre d'art et de l'Estampe de l'Imprimerie nationale : les enjeux d'une transmission
Pascal Fulacher, Hélène Campaignolle
p. 168

Accompagner le texte en images, peindre pour accueillir les mots
Anne Walker, Karine Bouchy
p. 194

Autour des livres d'artistes de l'Archipel Butor
Aurélie Laruelle, Márcia Arbex-Enrico
p. 210

comptes rendus

Cahiers Butor : Michel Butor et les peintres
Par Marion Coste
p. 232

Christian Dotremont, *Typographismes*
Par Stéphane Massonet
p. 236

La Revue de la BNU, n° 25, La Fabrique du livre : pérennités et mutations
Par Océane Juvin
p. 240

Reproducing Images and Texts / La reproduction des images et des textes : Word & Image Interactions 10
Par Marine Le Bail
p. 244

Paravents japonais : par la brèche des nuages
Par Laure Schwartz-Arenales
p. 251

perspectives

Livres de création et typographie traditionnelle : esquisse d'un panorama en mutation
Hélène Campaignolle
p. 258

Paramètres pour décrire les inscriptions manuscrites
Karine Bouchy
p. 286

contributeurs

formes scripturales, pratiques éditoriales

écriture et image
https://ecriture-et-image.fr
ISSN 2780-4208

édito

Cette troisième livraison de e/i est consacrée à l'étude des livres peints, imprimés, gravés, manuscrits ou tapuscrits impliquant une réflexion créatrice sur leurs modalités d'inscription. L'accent mis sur ce qu'on appellera ici « livres de création » (Pascal Fulacher) vise à ouvrir sur des pratiques éditoriales singulières qui réfléchissent, en les déplaçant, les mises en forme graphiques traditionnelles du livre et de l'écrit. On se propose notamment d'interroger au sein de cette production restreinte, le livre en tant que medium situé au croisement d'une visée éditoriale et d'un geste d'écriture.

Les œuvres abordées dans ce numéro constituent en effet un objet éditorial singulier dans sa matérialité comme dans son élaboration. En tant qu'espace interactionnel, le livre de création constitue un projet exploratoire et collectif que se partagent les acteurs qui concourent ensemble ou séparément à sa genèse. Les créateurs se saisissent des éléments du dispositif éditorial, les éditeurs prennent en charge les caractéristiques du texte, notamment en choisissant les paramètres de sa mise en visibilité. Or, ces choix auctoriaux, artistiques ou éditoriaux sont rarement étudiés en eux-mêmes comme gestes configurationnels qui déterminent les formes de production du livre et d'inscription du texte : ces formes sont ainsi volontairement resituées, dans ce numéro 3 d'*écriture et image*, à la jonction entre les intentions des acteurs et les techniques d'expression mises à leur disposition, qu'ils les adoptent, les adaptent ou les refusent.

Le présent numéro, pratiquant comme les précédents, l'hétérogénéité des approches et des œuvres, se propose de réfléchir à partir de plusieurs cas concrets à l'interaction créative entre configuration éditoriale et inscription auctoriale ou artistique en confrontant les regards de praticiens du livre (éditeurs, poètes, artistes, graphistes) et de chercheurs accordant leur attention aux œuvres qui assument un « pas de côté » (Tita Reut), dans la présentation éditoriale du livre et l'inscription du texte

Melina Balcázar, Karine Bouchy, Hélène Campaignolle

L'inscrit s'édite

Melina Balcázar, Karine Bouchy, Hélène Campaignolle

Dans son troisième numéro, la revue *écriture et image* aborde la question de l'écriture sous un angle matériel et éditorial, en s'intéressant plus spécifiquement au secteur du livre de création. Né il y a quelques années, le contenu de cette livraison s'est construit en plusieurs étapes : provenant d'une réflexion développée autour du programme LIVRESC (2014-2018), lui-même issu du programme ANR LEC (2010-2014), dans lequel le laboratoire de l'UMR Thalim, le CEEI et la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet avaient collaboré étroitement, avec le soutien continu d'Anne-Marie Christin (Université Paris Diderot) et la collaboration active de Sophie Lesiewicz (BLJD), le projet a par la suite mûri à la faveur des rencontres et des séminaires organisés par le CEEI et l'UMR Thalim. Si le séminaire « Livre/poésie » (2011-2016) s'était intéressé aux spécificités formelles des livres de création, et notamment à l'importance de leurs éditeurs (2013-2014), les journées d'études ultérieures ont été dédiées aux différentes formes de matérialités scripturales : une première journée « Écritures manuscrites dans le livre de création imprimé[1] » tenue en 2014, suivie d'une seconde en 2015, a permis d'ouvrir la réflexion sur les liens entre « Écriture manuscrite, écriture imprimée dans le livre de création[2] » et s'est prolongée d'une troisième, en 2017, interrogeant les liens spécifiques entre « Écriture manuscrite et dactylographiée dans le livre d'artiste[3] ». C'est donc le produit d'un travail collectif et échelonné dans le temps que donne à lire et à voir ce numéro 3 de la revue *écriture et image*.

Invité à donner pour la rubrique « entre-vues » son point de vue sur le thème *Formes scripturales, pratiques éditoriales,* Olivier Deprez présente dans un

[1] JÉ« Écritures manuscrites dans le livre de création imprimé XIX^e^ – XX^e^ siècle » (11 avril 2014, Sorbonne nouvelle), consulter le programme : https://lec.hypotheses.org/1290.

[2] JÉ « Écriture manuscrite, écriture imprimée dans le livre de création » (9 juin 2015, Sorbonne nouvelle), consulter le programme : https://thalim.cnrs.fr/colloques-et-journees-d-etude/article/ecriture-manuscrite-ecriture-imprimee-dans-le-livre-de-creation.

[3] JÉ « Écriture manuscrite et dactylographiée dans le livre d'artiste » (22 septembre 2017, Institut des Études avancées), consulter le programme : https://thalim.cnrs.fr/colloques-et-journees-d-etude/article/ecriture-manuscrite-et-dactylographiee-dans-le-livre-d-artiste.

dispositif silencieux une double page de son adaptation du *Château* de Kafka en regard des quatre matrices de bois qui ont permis l'impression des gravures. Ces planches qui mêlent étroitement mots creusés à l'envers et figures rugueuses, révèlent le face à face personnel du graveur et de son écran de bois.

Les articles qui suivent abordent chacun à leur façon une manière singulière d'éditer des livres dotés d'une dimension visuelle et présentent les démarches personnelles d'auteurs, artistes ou éditeurs qui ont investi le livre en réfléchissant voire en réinventant ses modes de présentation. C'est le cas manifeste, emblématique et tutélaire du poète italien Marinetti, dont la révolution typographique effectuée dans *Les Mots en liberté futuristes* est étudié pas à pas dans ses choix d'inscription et ses effets visés, par Roxane Jubert. La contribution d'Anne-Christine Royère met en avant les « livres de poète » de Pierre Lecuire, une œuvre qui trouve dans l'autoédition le moyen de remettre en question le concept même de livre : la forme du poème y est tout autant induite par un projet littéraire que par les supports et formats dans lesquels elle s'incarne. C'est le cas convergent de l'éditeur, imprimeur et typographe Thierry Bouchard qui, dans ses ouvrages, cherchait une « consonance » entre texte et image : Frédérique Martin-Scherrer montre à partir d'un exemple précis, l'édition de *Fragments et Grains de pollen* de Novalis, réalisée avec l'artiste Petr Herel, sa manière originale de mettre en résonance le verbal et le visuel, d'adjoindre à l'exercice de la pensée le travail de la main. Le cas paradoxal des livres de création de Bernard Heidsieck est abordé par Gaëlle Théval : à la « publication orale » de ses poèmes s'adjoint chez Heidsieck une recherche de la manière appropriée de donner à voir le texte entendu, donnant lieu à des publications hétérogènes, comme le livre-disque, où le tapuscrit doit assurer maîtrise de la mise en page par le poète.

Ces démarches éditoriales revendiquant une liberté, voire une singularité dans la production du livre, et impliquant une réflexion créatrice sur le support et la technique d'inscription, posent également la question de la production manuscrite, une forme aujourd'hui vivace. Dans les éditions de l'Ariane, où la typographie est pourtant essentielle, une place importante est ainsi accordée au manuscrit : trace de la présence corporelle de son auteur, ce type de livre joue sur une autre temporalité, une immédiateté dans sa réalisation, perdue dans l'imprimé. Le poète et l'artiste sont placés sur le même plan, invités tous les deux à investir la page directement. Ces questions concrètes de production ayant une incidence dans la définition même du livre sont abordées par Tita Reut depuis son expérience de poète éditrice. Un rapport particulier au temps est aussi en jeu dans la démarche de l'écrivain Bernard Noël, dont la production

manuscrite éditée révèle des aspects fondamentaux de sa poétique. Comme le souligne Melina Balcázar dans son étude portant sur ses livres manuscrits, cette partie de l'œuvre du poète permet de mieux comprendre sa conception du livre et cette recherche constante du point de jonction – ou de séparation irrémédiable – entre le geste d'écrire et de peindre.

Dans un témoignage livré au présent, l'éditeur Julien Van Anholt déploie en regard sa réflexion sur une manière d'éditer la poésie contemporaine. Chez ISTI MIRANT STELLA, les textes susceptibles de troubler nos habitudes de lecture occupent une place privilégiée : une interrogation sur la « lisibilité », dictée/imposée par l'édition courante, est dans cette perspective déterminante, non seulement pour contrer la « routine de l'œil » mais aussi pour trouver ce qu'il appelle « la dimension usuelle du poème », c'est-à-dire la manière de disposer le sens, le transmettre en écrivant l'usage. Cette interrogation des frontières et des normes est aussi centrale dans la contribution de Jan Baetens, qui aborde la spécificité belge du livre d'artiste à partir de l'ouvrage *Viets* de Karel De Sadeleer. Mettant en avant la « dislocation » du livre d'artiste, *Viets* réunit plusieurs caractéristiques de sa forme belge, notamment celle d'être axée sur les questions de langage (quelle langue choisir ? comment écrire ?), d'être relativement simple et parfois bon marché, presque « populaire » et d'osciller entre le circuit des galeries et le monde de la librairie traditionnelle.

Pour le « cabinet de curiosités », Mireille Calle-Gruber prolonge cette réflexion autour des formes scripturales du livre en présentant un livre-objet offert par Michel Butor à son épouse. L'écrivain s'y fait l'éditeur-collagiste du tapuscrit du livre *Mobile* (Minuit, 1962), utilisant toutes les ressources de la couleur et de la succession des pages sous transparent pour créer un objet singulier, déplaçant notre appréhension usuelle de ce que c'est qu'un « texte ». Après une courte présentation, l'objet livre est montré dans un document vidéographique produit avec la complicité de Marie Ferré.

La rubrique « archives » nous fait revenir quelques années en arrière, en octobre 2013, lorsque le poète et éditeur Jean-Michel Goutier (1935-2020) était venu présenter au séminaire « Livre/Poésie/Éditions » les éditions du Soleil Noir, plus particulièrement, le livre *Aube à l'antipode* (1966), ouvrage issu d'une interaction créative entre un éditeur (François Di Dio), un poète (Alain Jouffroy) et un peintre (Magritte). Une vente des manuscrits d'Alain Jouffroy organisée quelques mois plus tôt, puis la rencontre personnelle avec Alain Jouffroy, avait permis de discuter du rôle du poète dans la présentation de son

texte. La rubrique rassemble, en souvenir de ces rencontres, le texte de Jean-Michel Goutier, les lettres d'archives autour d'*Aube à l'Antipode*, accompagné du *Catalogue du Soleil Noir*, publié en 1991 par La Librairie Lecointre-Ozanne, qui offre un aperçu d'ensemble de la maison d'édition.

La rubrique « entretiens » prolonge la réflexion en interrogeant plusieurs acteurs, représentants et producteurs de livres d'artistes. L'entretien d'Hélène Campaignolle avec Pascal Fulacher et Marie Manuel de Condinguy autour de l'Atelier du livre et de l'Estampe de l'Imprimerie Nationale met en valeur les spécificités de ce lieu institutionnel et créatif, un des plus anciens ateliers d'imprimerie encore en activité : conservatoire des métiers du livre et de la typographie, il est aussi un atelier au service des artistes pour la création de livres (impression d'estampes, typographie au plomb, reliure) fondée sur les techniques traditionnelles mais aussi plus récentes. L'échange qui suit entre l'artiste Anne Walker et Karine Bouchy oriente notre regard vers une démarche artistique de création de livres d'artistes peints et manuscrits, celle de l'artiste qui réalise depuis les années 80 seule ou en dialogue avec des écrivains une œuvre personnelle, éditée à tirages limités. Pour finir, Aurélie Laruelle, directrice de l'Archipel Butor à Lucinges, s'entretient avec Márcia Arbex-Enrico et retrace pour nous l'histoire de ce lieu unique combinant trois espaces, le *Manoir des livres* (dédié à l'exposition et à la conservation de livres d'artistes), la bibliothèque et la maison de l'écrivain Michel Butor, avant d'aborder les enjeux liés à l'exposition de livres d'artistes (accrochage, scénographie des livres-objets, valorisation des fonds).

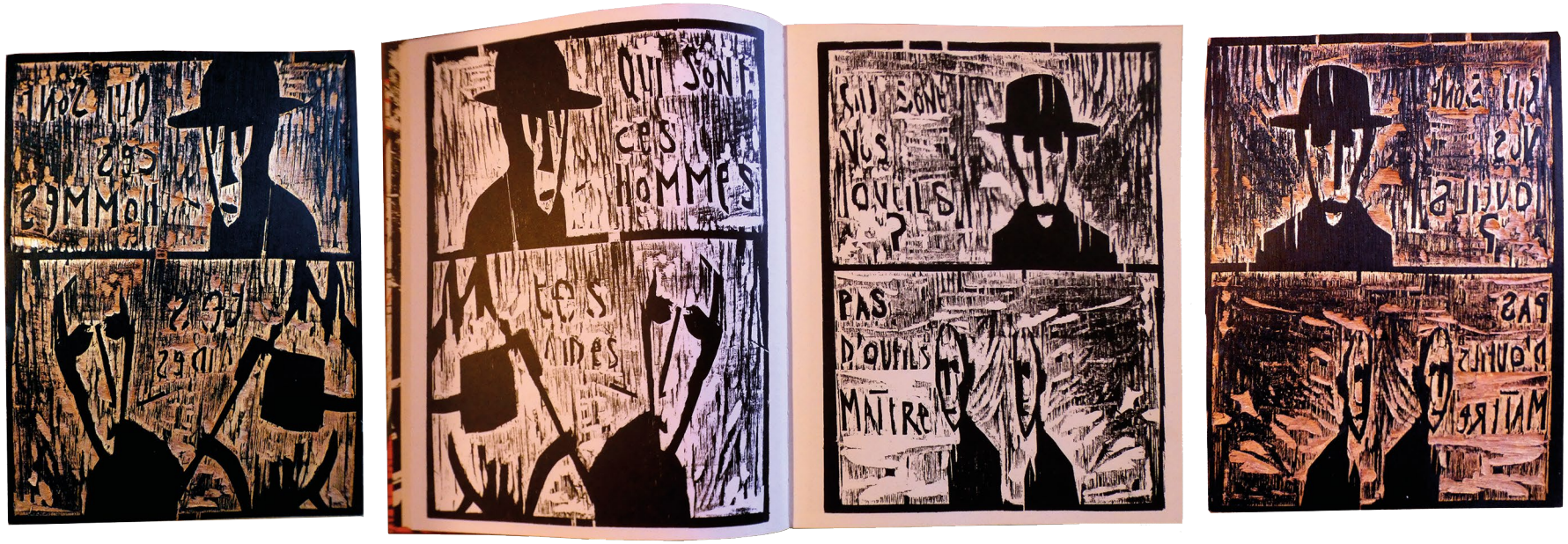
Les livres d'artistes et Michel Butor sont également au cœur de la première des cinq recensions de la rubrique « comptes rendus » : Marion Coste y présente le numéro 2 des *Cahiers Butor*, « Michel Butor et les peintres », consacré au compagnonnage de l'écrivain avec des artistes plasticiens. Stéphane Massonet revient quant à lui sur la démarche de Dotremont et sur celle de Julien Van Anholt (fondateur des éditions ISTI MIRANT STELLA) en présentant Christian Dotremont, Typographismes I, réédition en fac-similé, cinquante ans plus tard, de l'ouvrage du même titre. Océane Juvin relate le contenu du dernier numéro de *La Revue de la BNU* (Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg) intitulé « La fabrique du livre, pérennité et mutations », offrant une vue d'ensemble de la configuration actuelle de la production du livre. La recension de Marine Le Bail répond à cette approche par un compte rendu de l'ouvrage collectif bilingue issu du congrès international de l'IAWIS/AIERTI en 2017, dont le thème était La Reproduction des images et des textes. La dernière recension,

par Laure Schwartz-Arenales, est consacrée à l'ouvrage *Paravents japonais : par la brèche des nuages*, publié en 2021 sous la direction scientifique d'Anne-Marie Christin et édité par Claire-Akiko Brisset et Torahiko Terada. Ce magnifique livre d'art interroge la question des supports d'image et de texte, de leurs modes d'appréhension et de lecture, à travers le cas du paravent japonais.

Cette livraison s'achève avec la rubrique « perspectives » comprenant deux études exploratoires en cours sur les formes typographique et manuscrite du texte : la première propose une étude quantitative du livre de création afin de mieux cerner la place qu'y occupe à la fin du XX^e^ siècle la typographie au plomb (Hélène Campaignolle) ; la seconde propose des critères graphiques pour aborder la description des inscriptions manuscrites (Karine Bouchy).

Vues sur Le Château, adapté par Olivier Desprez

Olivier Deprez présente *Le Château* d'après Kafka



Cette adaptation du roman de Kafka allie l'inscription d'un texte réduit à quelques mots, dessinés et gravés en capitales, aux images captant l'essentiel de la fiction. Une double page du roman graphique est confrontée aux deux matrices en bois qui ont en sont la source.

Livre édité par la maison d'édition Frémok.
Date d'édition : 2003, réédition : 2018.
Format de la réédition : 24 x 30 cm.

Les Mots en liberté futuristes et la « révolution typographique » : un livre entre créativité et frénésie

Roxane Jubert

Tableau d'une énergie exaltée

Pour qui se penche sur *Les Mots en liberté futuristes* de Filippo Tommaso Marinetti, ce recueil apparaît comme fourmillant d'idées, volontiers turbulent, tout à la fois tumultueux et déroutant (fig. 1).

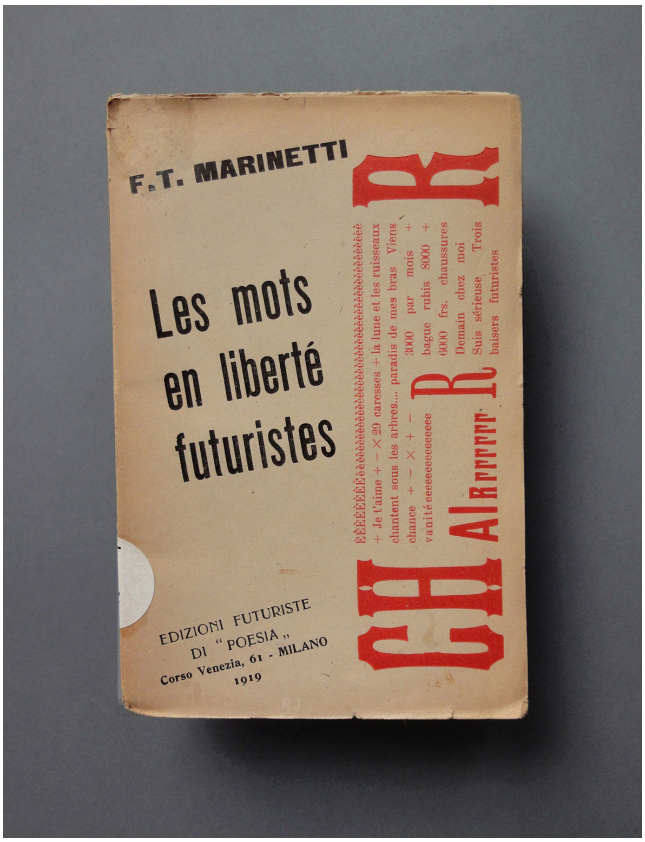


Fig. 1 : Filippo Tommaso Marinetti, Les Mots en liberté futuristes *(recueil), Milan, Edizioni Futuriste di « Poesia », 1919, format de la couverture fermée : env. 19,5 x 13 cm. Cette couverture de l'édition originale associe différentes familles de caractères typographiques. En rouge se trouve reproduite une variante d'une composition motlibriste imprimée en noir dans le recueil. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.*

Ce livre daté de 1919[1], au format de poche, est produit à Milan par l'imprimerie Angelo Taveggia[2], pour les Edizioni Futuriste di « Poesia » (également situées à Milan), et sera publié en tchèque peu après[3]. Comptant une centaine de pages, il rassemble plusieurs manifestes et planches motlibristes de l'auteur, publiés ou écrits au fil des années 1910, à partir de 1912. Notons d'emblée qu'il s'agit de l'œuvre d'un homme follement élancé dans ce que son époque comporte de plus stimulant et de plus inquiétant à la fois[4]. Bien que cela entraîne des précautions nécessaires face à une production prolifique, complexe et ambivalente, force est de constater que cet ouvrage centenaire représente une publication marquante, non seulement au regard du graphisme des années 1910, mais aussi en ce qui concerne l'histoire de l'écriture typographique. Jusqu'alors, les créations livresques faisant preuve d'originalité formelle se singularisaient le plus souvent par une modification des conventions séculaires, en jouant notamment avec la décoration, l'illustration, les espaces horizontaux, les

[1] À l'instar de bien des œuvres avant-gardistes, la date de parution des *Mots en liberté futuristes* est sujette à discussion. Barbara Meazzi la remet en question : « Marinetti ne put pas le publier en 1919, mais en 1920 [...]. *Les Mots en liberté futuristes* ne peut être préparé qu'après l'appel solidaire lancé par *Littérature*, au mois de janvier 1920 [...]. Nous pensons que Marinetti, précisément entre 1919 et 1920, envisage une nouvelle stratégie de diffusion du futurisme, à la fois en Italie et à l'étranger, [...] il lui fallait reconquérir Paris [...] *Les Mots en liberté futuristes* devaient servir à rappeler les faits et gestes les plus saillants de l'histoire du mouvement » (B. Meazzi, « Quand le livre futuriste sort de ses gonds », dans *Livre / Poésie. Une histoire en pratique(s)*, Hélène Campaignolle-Catel, Sophie Lesiewicz et Gaëlle Théval (dir.), Paris, éditions des Cendres, 2016 [recueil issu d'un séminaire tenu en 2011 et 2012 à l'université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, en collaboration avec la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet], p. 126 et 127. Giovanni Lista, pour sa part, situe la parution des *Mots en liberté futuristes* à la fin de 1919 : « La revue *Littérature* publie [...], dans le numéro de décembre 1919, un appel aux lecteurs afin qu'ils manifestent leur solidarité à Marinetti qui vient d'être arrêté à Milan. C'est exactement à la même date, lors de la parution, dans *Littérature*, de quelques extraits des *Champs magnétiques* que Marinetti décide de réagir en publiant, directement en français, son livre *Les Mots en liberté futuristes* [...], qui paraît [...] à la fin de 1919, juste avant la publication en volume des *Champs magnétiques* » (G. Lista, *F. T. Marinetti. L'Anarchiste du futurisme. Biographie*, Paris, Séguier, 1995, p. 164 et 165).

[2] Dans son ouvrage *L'Aventure futuriste. 1909-1916*, Rome, École française de Rome, 1983, Fanette Roche-Pézard, discutant de l'expressivité typographique des futuristes, indique que « Taveggia de Milan édite [...] toutes les publications de *Poesia* » (p. 408). Elle fait, selon toute vraisemblance, référence aux Edizioni Futuriste di « Poesia ». Le typographe Cesare Cavanna travaillait à l'imprimerie Taveggia. Se référant à Luciano De Maria, F. Roche-Pézard souligne que C. Cavanna est l'« un des meilleurs collaborateurs de Marinetti » (p. 409).

[3] G. Lista mentionne également, dans ses bibliographies, une édition en polonais. L'édition tchèque date de 1922, a pour titre *Osvobozená slova*, et présente une couverture (ou jaquette) imprimée à partir d'un graphisme conçu par Josef Čapek – une linogravure aux formes géométrisantes, sans lien avec la couverture de Marinetti pour l'édition originale en français. À noter que la traduction d'un tel ouvrage se double du travail typographique spécifique à chaque langue pour toutes les parties motlibristes, du fait du changement de l'encombrement des mots.

[4] Cette double dimension est lisible dès le premier manifeste de Marinetti, titré *Manifeste du Futurisme*, publié en français le 20 février 1909 à la une du quotidien *Le Figaro* (peu de temps après avoir été publié en Italie).

niveaux de lecture, etc. À cet égard, les années 1910 constituent une plaque tournante dans la façon dont artistes, écrivains et créateurs explorent le potentiel visuel du langage de la page[5]. Marinetti s'inscrit avec détermination parmi ces protagonistes des courants avant-gardistes, ambitionnant une transformation en profondeur de la langue, jusqu'à chahuter la typographie en tous sens.

En l'espace de quelques années, Marinetti accentue sa volonté de se saisir du contenu et de la forme du texte imprimé – certains de ses écrits pouvant d'ailleurs être destinés à la lecture orale ou à la déclamation[6]. Le fer de lance du futurisme veut y insuffler une expressivité nouvelle, au travers d'une sensorialité intense. Rien ne semble arrêter sa frénésie débridée, prompte à bousculer l'ordre établi, jusqu'à tout renverser sur son passage, sans complexe ni retenue. Cela concerne tout à la fois la typographie, l'orthographe, le lexique, la mise en page et la structure spatiale. La première partie des *Mots en liberté futuristes* rassemble plusieurs de ses textes (datant de 1912 à 1919), qui apparaissent ici avec de nouveaux intitulés, parfois redécoupés en plusieurs chapitres, et augmentés en de rares endroits[7]. Le recueil reprend, dans l'ordre suivant, le tract *Le Futurisme avant, pendant, après la guerre* (1919), le *Manifeste technique de la littérature futuriste* et son *Supplément* (1912), puis les manifestes *L'Imagination sans fils et les mots en liberté* (1913) et *La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique* (1914). Suivent huit « exemples de mots en liberté » – d'abord des textes typographiés de façon originale, puis des compositions graphiques multidirectionnelles, comptant quatre planches dépliantes en fin d'ouvrage[8], de formats différents (pliées et

[5] En ce qui concerne le futurisme, voir : G. Lista, *Le Livre futuriste. De la libération du mot au poème tactile*, Modène, édition Panini, 1984. À noter, par ailleurs, le rôle des écrivains-poètes, tels Mallarmé ou Marinetti, dans les développements historiques de la typographie livresque.

[6] Voir la préface de G. Lista, p. XVI et XXI, dans : F. T. Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes* (recueil), Lausanne, éd. L'Âge d'homme, coll. « Avant-gardes », rééd. 1987 (éd. orig. 1919, Milan, Edizioni Futuriste di « Poesia »). Par ailleurs, le *Coup de dés* de Mallarmé (1897), ainsi que *Le dentu Le Phare* d'Iliazd (Ilia Zdanevitch, 1923) – deux ouvrages majeurs pour la typographie – entretiennent également d'importantes relations à la voix, à l'oralité, à la lecture ou à la déclamation.

[7] Voir la préface très éclairante de G. Lista, qui identifie chacun de ces textes et présente le recueil, en ouverture de la réédition de 1987 des *Mots en liberté futuristes*, *op. cit*. Voir aussi la réédition des *Mots en liberté futuristes* par Biblohaus en 2022 (Macerata, Italie), accompagnée de textes de Domenico Cammarota, Duccio Dogheria et B. Meazzi. En 2010, le graphiste Massin a republié à sa façon *Les Mots en liberté futuristes*, dans sa série « Typographies expressives » (avec un tirage initialement prévu à cent exemplaires). Il précise, dans sa « note de l'éditeur » : « Plutôt que d'en donner un fac-similé d'ailleurs non exempt de coquilles, nous nous sommes attaché à reconstituer au plus près, typographiquement, le texte original, à l'aide de polices informatiques qui permettent d'en retrouver la présentation et la mise en pages voulues par Marinetti. »

[8] Ces quatre compositions dépliantes s'intitulent successivement « Bataille à 9 étages du Mont Altissimo », « Après la Marne, Joffre visita le front en auto », « Le soir, couchée dans son lit, Elle relisait la lettre de son artilleur au front», « Une assemblée tumultueuse ». Voir les descriptions

collées, sous leur bord gauche, en belle page dans l'édition originale[9]) (voir le sommaire, fig. 2).

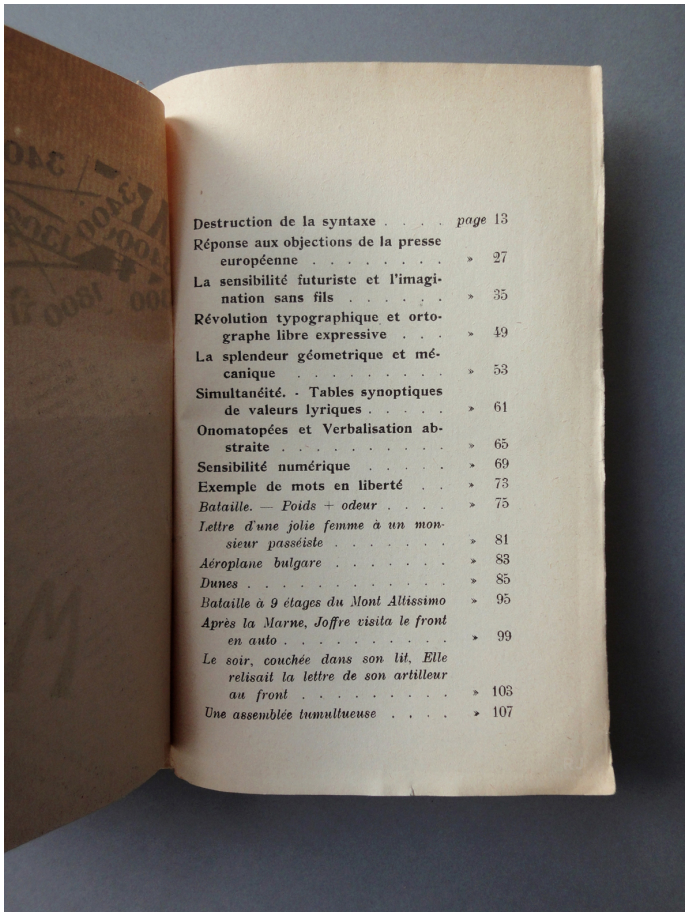

Destruction de la syntaxe . . . . page 13
Réponse aux objections de la presse européenne . . . . . » 27
La sensibilité futuriste et l'imagination sans fils . . . . . » 35
Révolution typographique et orthographe libre expressive . . . » 49
La splendeur géometrique et mécanique . . . . . » 53
Simultanéité. - Tables synoptiques de valeurs lyriques . . . . . » 61
Onomatopées et Verbalisation abstraite . . . . . » 65
Sensibilité numérique . . . . . » 69
Exemple de mots en liberté . . » 73
Bataille. — Poids + odeur . . . . » 75
Lettre d'une jolie femme à un monsieur passéiste . . . . . » 81
Aéroplane bulgare . . . . . » 83
Dunes . . . . . » 85
Bataille à 9 étages du Mont Altissimo » 95
Après la Marne, Joffre visita le front en auto . . . . . » 99
Le soir, couchée dans son lit, Elle relisait la lettre de son artilleur au front . . . . . » 103
Une assemblée tumultueuse . . . . » 107

Fig. 2 : Sommaire de l'ouvrage Les Mots en liberté futuristes*, 1919. Sur la gauche se trouve collée la dernière planche dépliante du recueil, « Une assemblée tumultueuse », dont l'impression apparaît ici par translucidité. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.*

La « révolution typographique », entre prisme et vortex

Au travers du recueil, le rôle dévolu à la typographie se révèle prégnant : aussi bien avec les jeux de caractères et la spatialisation des mots en liberté, pour ce qui est de la dimension visuelle de l'ouvrage, qu'avec les écrits eux-mêmes, dont certains passages expriment avec force conviction les conceptions de Marinetti en matière de graphisme. La couverture (fig. 1) donne le ton d'emblée : entièrement composée de lettres imprimées en noir et rouge, elle joue sur dix niveaux de lecture différents – évacuant de surcroît toute disposition horizon-

et analyses de chacune de ces planches par B. Meazzi dans *Le Futurisme entre l'Italie et la France. 1909-1919*, Chambéry, Université de Savoie, 2010, p. 64-67 et 69-71.

[9] Pour ce qui est du manifeste *La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique*, ainsi que pour les « exemples de mots en liberté » intitulés « Bataille à 9 étages du Mont Altissimo », « Dunes », « Après la Marne, Joffre visita le front en auto » et « Une assemblée tumultueuse », voir les explications et éclairages apportés par G. Lista dans *F. T. Marinetti. L'Anarchiste du futurisme*, *op. cit.*, p. 139-140, 156-159 et 163-165.

tale des lignes, au profit de l'oblique et de la verticalité (la partie rouge constitue une variante d'une composition motlibriste de 1914 présentée dans le recueil[10], ce qui n'est pas loin de lui conférer, sur la couverture, le statut d'illustration). Tant du point de vue de la couleur que de l'impact visuel, notons ici ce qu'indique Giovanni Lista : « En février 1909, il [Marinetti] fait placarder dans les rues de Milan une affiche d'un mètre de hauteur sur trois mètres de largeur imprimée en caractères rouge feu pour annoncer la naissance du futurisme[11]. » « Dès le début du siècle, il avait été très sensible à l'impact visuel des signes imprimés[12]. »

Fait significatif, la présence typographique devient de plus en plus forte au fil de l'ouvrage : d'abord quelques pages occupées de façon très conventionnelle[13], ensuite des pages comportant toutes un ou plusieurs passages en caractères très gras (transcrivant des niveaux de lecture du manifeste d'origine), puis des intertitres gras soulignés, des listes avec des numéros en gras, de l'italique, une demi-page entièrement en gras et une page onomatopéique comportant des signes mathématiques (fig. 3).

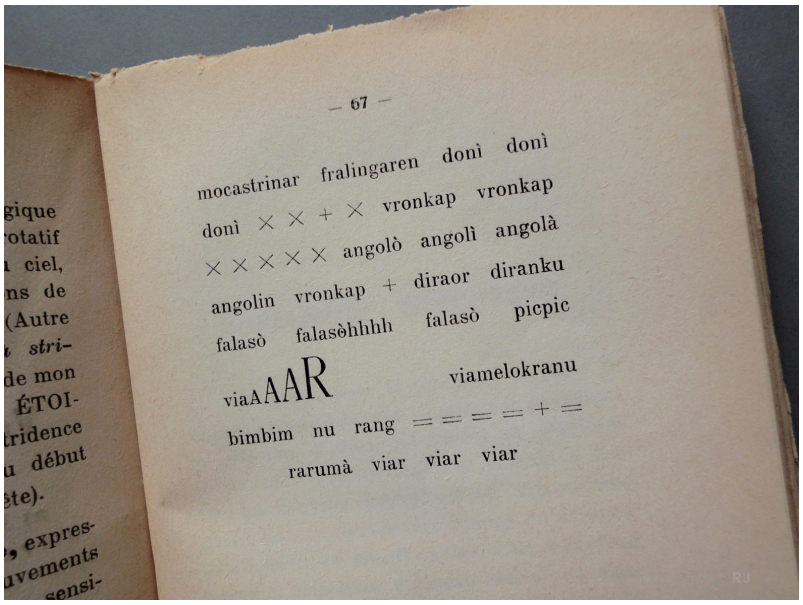


Fig. 3 : Page 67 de l'ouvrage Les Mots en liberté futuristes*, 1919. Cette page clôt le chapitre « Onomatopées et Verbalisation abstraite ». Marinetti introduit cet exemple de « verbalisation abstraite » en expliquant avoir « exprimé les différentes sensations de vitesse et de direction d'une personne en automobile ». Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.*

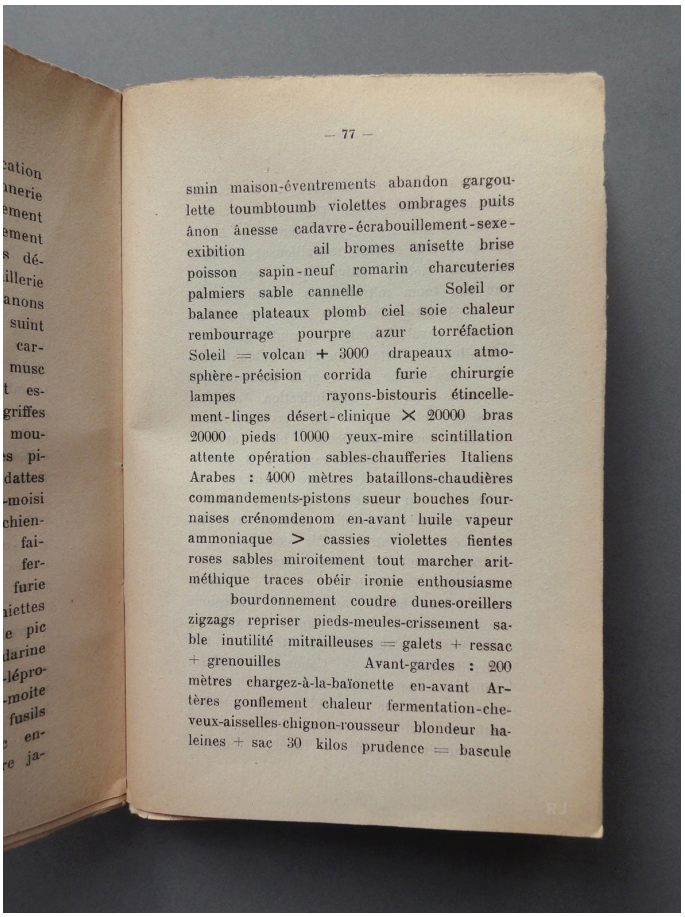
[10] Il s'agit de la composition titrée « Lettre d'une jolie femme à un monsieur passéiste », reproduite p. 81. La couverture est par ailleurs imprimée avec des caractères typographiques, comme en atteste le foulage tangible sur l'édition originale.

[11] G. Lista, *F. T. Marinetti. L'Anarchiste du futurisme*, *op. cit.*, p. 114.

[12] *Ibid.*, p. 132.

[13] Cette mise en page conventionnelle constitue la structure de base pour l'ensemble des textes de l'ouvrage (hormis les jeux typographiques et les planches motlibristes à la fin) – et ce malgré les intentions formulées par Marinetti, que l'on retrouve dans ce livre : « Je defendais en révanche [*sic*] un lyrisme très rapide, brutal violent, [...] télégraphique imprégné d'une forte odeur de vie et sans rien de livresque » (p. 46, extrait d'un manifeste de 1913).

Vient ensuite un texte motlibriste produisant un gris typographique inhabituel, du fait qu'il comporte très peu de capitales et de ponctuation, et que les espaces mots s'y trouvent élargis au point de devenir des blancs visibles, actifs et nettement présents (fig. 4).

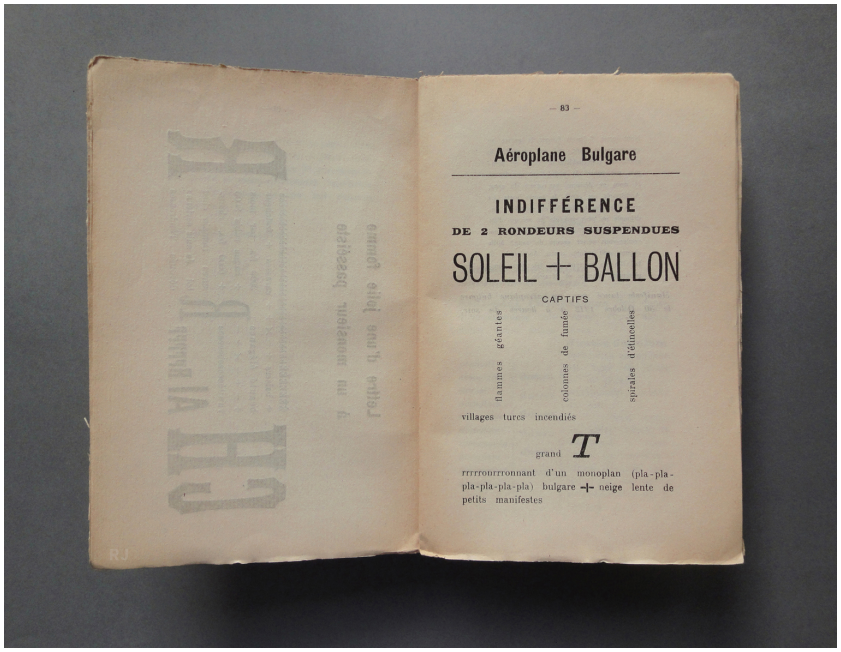


— 77 —

smin maison-éventrements abandon gargoulette toumbtoumb violettes ombrages puits ânon ânesse cadavre-écrabouillement-sexe-exibition ail bromes anisette brise poisson sapin-neuf romarin charcuteries palmiers sable cannelle Soleil or balance plateaux plomb ciel soie chaleur rembourrage pourpre azur torréfaction Soleil = volcan + 3000 drapeaux atmosphère-précision corrida furie chirurgie lampes rayons-bistouris étincellement-linges désert-clinique × 20000 bras 20000 pieds 10000 yeux-mire scintillation attente opération sables-chaufferies Italiens Arabes : 4000 mètres bataillons-chaudières commandements-pistons sueur bouches fournaises crénomdenom en-avant huile vapeur ammoniaque > cassies violettes fientes roses sables miroitement tout marcher arithméthique traces obéir ironie enthousiasme bourdonnement coudre dunes-oreillers zigzags repriser pieds-meules-crissement sable inutilité mitrailleuses = galets + ressac + grenouilles Avant-gardes : 200 mètres chargez-à-la-baïonette en-avant Artères gonflement chaleur fermentation-cheveux-aisselles-chignon-rousseur blondeur haleines + sac 30 kilos prudence = bascule

Fig. 4 : Page 77 de l'ouvrage Les Mots en liberté futuristes*, 1919. Page de « Bataille. Poids + odeur », premier des cinq exemples de la partie du recueil présentant des mots en liberté. Les espaces entre les mots se trouvent surdimensionnés, voire supplantés par de longs blancs. Le texte comporte très peu de capitales, et pratiquement pas de ponctuation. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.*

À tout cela succèdent des pages où les lignes typographiques prennent toutes sortes de directions spatiales (y compris des mots tournés à la verticale) (fig. 5), où s'insère le multicolonnage (renforcé par des distinctions entre romain, italique et gras), où se démarquent de grands mots ou des syllabes en capitales, la multiplication des niveaux de lecture et des caractères, l'emploi de lignes, d'accolades (fig. 6), d'onomatopées récurrentes, ainsi que des mots composés de lettres de tailles croissantes ou décroissantes (fig. 7).



— 83 —

Aéroplane Bulgare

INDIFFÉRENCE
DE 2 RONDEURS SUSPENDUES
SOLEIL + BALLON
CAPTIFS

flammes géantes
colonnes de fumée
spirales d'étincelles

villages turcs incendiés

grand T

rrrrronrrronnant d'un monoplan (pla-pla-pla-pla-pla-pla) bulgare + neige lente de petits manifestes

Fig. 5 : Pages 82 et 83 de l'ouvrage Les Mots en liberté futuristes*, 1919. Première des deux pages de l'exemple motlibriste intitulé « Aéroplane bulgare ». La fin de la seconde page précise (en italique) : « Manifeste lancé par un aéroplane bulgare le 30 Octobre 1912 ». Hormis le caractère utilisé pour le texte courant du livre, chaque ligne de cette page est composée dans un niveau de lecture spécifique, le tout associant alphabets avec et sans sérifs. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.*



— 88 —

distances

cadencé
navigant
moëlleux
maniable
minutieux
intestinal

distances

dunes
s'étirer
ondulation
angles

RAN

angles modeler sables s'émousser polir polir somnolence du vent rond-de-cuirs artères écarlates joie de payer à un voleur le prix du prurit comptabilité des ongles 1/2 kilo de fromage 226 kilos de CHAIR DE FEMME spirales d'une fumée bleue +

RAN

odeur de veau rôti GARGOTE DE ROTHSCHILD (ampleur 1000 km. carrés)

— 89 —

RAN

3 cuirassés de papier de soie + 2 capitaines de plomb-fondu vomis par le soleil-qui-frit

équateur

immense
aveuglant
ranran
rond ou
carré

soif

FFFFFF
SSSSSSS
FFFFFF
croucra
croucra
croucra

hurlements blancs concentriques de 14 luuuuuuuuunes affolées se noyer lunes rondes carrées se tordre s'émietter dans le puits (3 m.) de Bu-Fellah [NUIIIIIIIIIT] croucracrouérarumîner de chameuuauauauaux

VENT TOURNEUR

de dunes + nerfs + remords + nausées + excréments + barracans en fuite excentrique

Fig. 6 : Pages 88 et 89 de l'ouvrage Les Mots en liberté futuristes*, 1919. Double page du poème « Dunes » (exemple de mots en liberté, se déroulant sur neuf pages). Selon l'explication qu'en donne Marinetti, ce passage constitue un exemple d'« Onomatopée abstraite, expression sonore et inconsciente des mouvements plus complexes et mystérieux de notre sensibilité [...] l'onomatopée abstraite* ran ran ran *ne correspond à aucun bruit de la nature ou du machinisme, mais exprime un état d'âme ». Les pages de cet exemplaire, tel qu'il a été découronné, présentent des dimensions inégales, ce qui apparaît bien sur cette double page, à droite et en bas. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.*

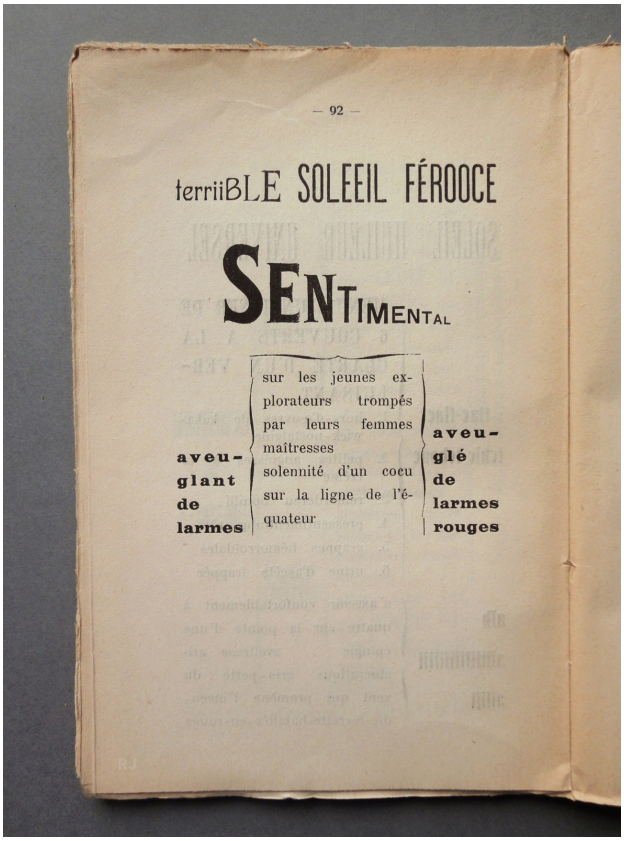


Fig. 7 : Page 92 de l'ouvrage Les Mots en liberté futuristes*, 1919. Avant-dernière des neuf pages du poème « Dunes ». (Ce principe de gradation progressive des corps – croissants puis décroissants – au sein d'un ou de plusieurs grands mots en capitales est utilisé sur deux des pages de la publication* Le Spectacle est dans la rue*, issue d'une collaboration de Cassandre et de Blaise Cendrars, Montrouge, éd. Draeger frères, s. d., 1935 ou 1936, non paginé). Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.*

Sur les quatre planches dépliantes qui « closent » l'ouvrage, la première est très structurée (fig. 8) tandis que les autres sont des compositions d'éléments foisonnants multidirectionnels et enchevêtrés (fig. 9 et 10) – ce qui montre au passage une intéressante diversité stylistique, qui bascule entre construction et éclatement, entre organisation mesurée et densité chaotique. Qui plus est, deux de ces planches mêlent caractères typographiques et lettres manuscrites[14] (fig. 9) – sans compter que le dépliage de ces feuilles produit des rapprochements de diverses formes de lettres, lorsqu'il est associé à la couverture (fig. 11) ou aux pages du livre. De quoi ne laisser de répit ni à l'œil ni à l'esprit du lecteur.

[14] Voir p. 101 et 105.

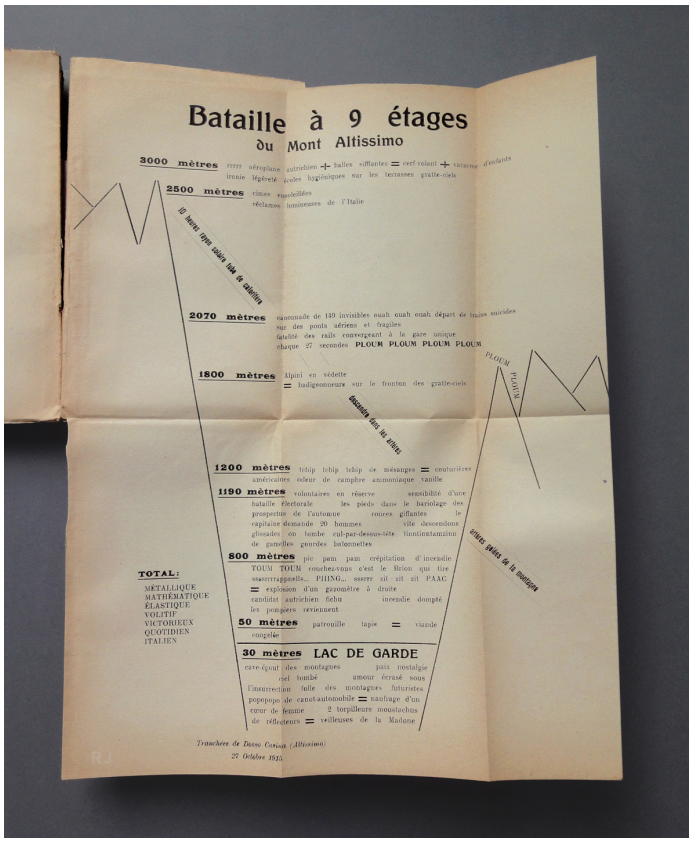


Fig. 8 : Première des quatre planches dépliantes insérées à la fin de l'ouvrage Les Mots en liberté futuristes*, 1919. Composition intitulée « Bataille à 9 étages du Mont Altissimo », utilisée comme partition déclamée à trois voix en 1916. Il s'agit du « premier véritable poème de guerre de Marinetti », selon B. Meazzi, dans* Le Futurisme entre l'Italie et la France. 1909-1919*,* op. cit. *(voir note 8). Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.*

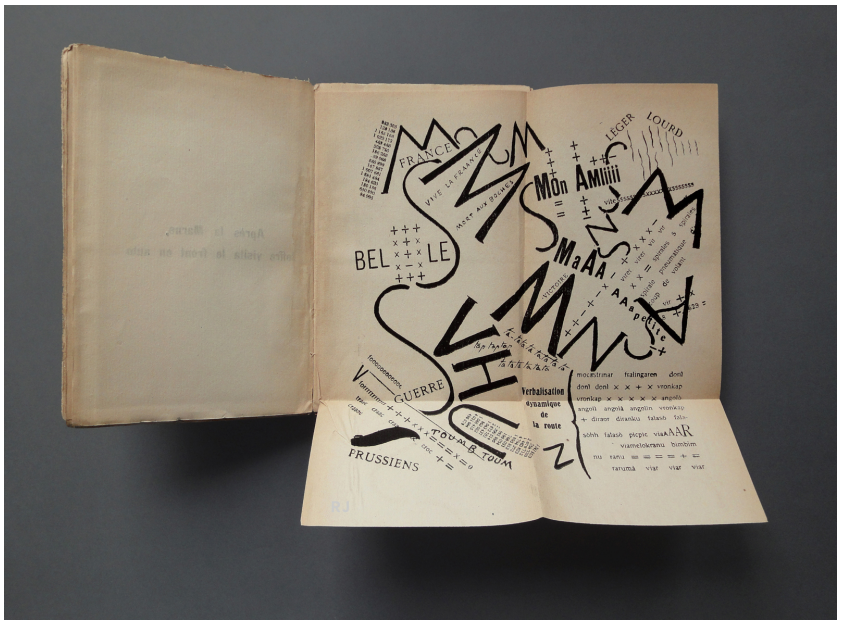


Fig. 9 : Deuxième des quatre planches dépliantes insérées à la fin de l'ouvrage Les Mots en liberté futuristes*, 1919, intitulée « Après la Marne, Joffre visita le front en auto ». Cette planche a été reproduite sur un tract de 1915, sous le titre « Montagne + Vallate + Strade x Joffre ». En bas à droite se trouve l'exemple de « verbalisation abstraite » donné par Marinetti en page 67 des* Mots en liberté futuristes *(fig. 3). Cette composition est par ailleurs celle comportant la plus grande proportion d'écriture manuscrite, plus exactement de lettres manuscrites. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.*



Fig. 10 : Dernière des quatre planches dépliantes insérées à la fin de l'ouvrage Les Mots en liberté futuristes*, 1919, intitulée « Une assemblée tumultueuse (Sensibilité numérique) ». Selon G. Lista, « Il faut [...] supposer que [cette] planche motlibriste [...] a été spécialement conçue pour ce recueil. », préface des* Mots en liberté futuristes*,* op. cit.*, (voir note 6), p. XXI. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.*

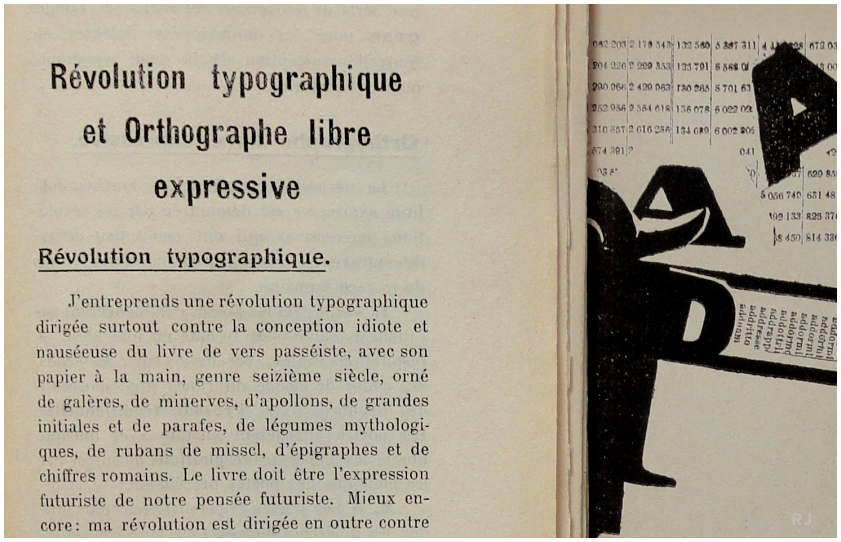


Fig. 11 : Gros plan sur la composition motlibriste de la couverture – tournée à 90 degrés – des Mots en liberté futuristes*, 1919. Ce cadrage montre bien la diversité des caractères typographiques employés. À l'arrière-plan se trouve un fragment de la planche dépliante « Après la Marne, Joffre visita le front en auto » (fig. 9), ici déployée, débordant la surface de la couverture. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.*

Les choix établis pour ce recueil mettent en lumière les interactions entre, d'une part, les propos de Marinetti, et, d'autre part, l'originalité formelle qu'il déploie. Partout où il parvient à l'envisager, il cherche à repousser les limites de l'expression écrite et typographique. Le contenu de certains passages de ses manifestes interpelle vigoureusement, probablement plus encore que la dimension visuelle de l'ouvrage. La langue marinettienne est intense et exaltée[15].

[15] Ainsi de l'extrait suivant : « L'imagination sans fils et les mots en liberté nous introduiront dans l'essence même de la matière. En découvrant de nouvelles analogies entre des choses lointaines et apparemment opposées, nous les évaluerons toujours plus intimement. Au lieu *d'humaniser*, les animaux, les végétaux, les minéraux (ce qu'on fait depuis longtemps) nous pourrons *animaliser*, *végétaliser*, *minéraliser*, *électriser ou liquéfier* le style en le faisant vivre de la vie même de la matière. » (F. T. Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, *op. cit.*, p. 43).

Elle mêle mondes visuels et sonores, nous entraînant ici et là dans une spirale de sensations, d'émotions, de rythmes et de mouvements, créant une ambiance kaléidoscopique et synesthésique. Usant de l'hypotypose, elle impose sa force expressive, communiquant une énergie vibratoire – non sans évoquer une forme d'illumination. La typographie se trouve bien inscrite dans ce langage véhément, dont elle forme une composante incontournable et irremplaçable. Marinetti s'en empare et s'en explique, au point d'intituler ainsi le quatrième chapitre des *Mots en liberté futuristes* : « Révolution typographique et Orthographe libre expressive » (aboutant ici deux des intertitres du manifeste initial *L'Imagination sans fils et les mots en liberté*, datant de 1913). Ce chapitre débute par un paragraphe fougueux, intertitré « Révolution typographique » (fig. 12).



Révolution typographique et Orthographe libre expressive

Révolution typographique.

J'entreprends une révolution typographique dirigée surtout contre la conception idiote et nauséeuse du livre de vers passéiste, avec son papier à la main, genre seizième siècle, orné de galères, de minerves, d'apollons, de grandes initiales et de parafes, de légumes mythologiques, de rubans de missel, d'épigraphes et de chiffres romains. Le livre doit être l'expression futuriste de notre pensée futuriste. Mieux encore: ma révolution est dirigée en outre contre

Fig. 12 : Gros plan sur le début du chapitre « Révolution typographique et Orthographe libre expressive » de l'ouvrage Les Mots en liberté futuristes*, 1919. Sur la droite, au fond, se trouve un fragment de la planche « Une assemblée tumultueuse », ici dépliée. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.*

Ce court passage reste particulièrement révélateur, comptant parmi les écrits annonciateurs du dévolu jeté par les avant-gardes sur la lettre :

> J'entreprends une révolution typographique dirigée surtout contre la conception idiote et nauséeuse du livre de vers passéiste, avec son papier à la main, genre seizième siècle, orné de galères, de minerves, d'apollons, de grandes initiales et de parafes, de légumes mythologiques, de rubans de missel, d'épigraphes et de chiffres romains. Le livre doit être l'expression futuriste de notre pensée futuriste. Mieux encore : ma révolution est dirigée en outre contre ce qu'on appelle harmonie typographique de la page, qui est contraire au flux et reflux du style qui se déploie dans la page. Nous emploierons aussi, dans une même page 3 ou 4 encres de couleurs différents [*sic*] et 20 caractères différents s'il faut. Par exemple :

> *italiques* pour une série de sensations semblable et rapides, **gras** pour les onomatopées violentes, etc. Nouvelle conception de la page typographiquement picturale[16].

Les similitudes de cet extrait de 1913, ainsi que d'autres passages du recueil, avec la vision soutenue par László Moholy-Nagy dans son essai « La Nouvelle typographie » [Die neue Typographie], paru en 1923, sont d'autant plus saisissantes que tous deux représentent des écoles et des zones géographiques très différentes. Selon Moholy-Nagy :

> La nature même et le but de tout imprimé supposent la plus grande liberté dans la disposition des lignes et non pas exclusivement l'horizontale ; dans le choix des caractères, des corps, des formes géométriques, des couleurs, etc. La souplesse, la variété et la vitalité des matériaux de la composition nous imposent un nouveau langage typographique qui ne serait soumis qu'à la justesse de l'expression voulue et de l'effet produit[17].

Un tel rapprochement met en lumière la propagation des idées typographiques poursuivies et véhiculées par Marinetti au travers des avant-gardes.

Les Mots en liberté futuristes abondent en éléments relatifs à la syntaxe, à l'orthographe, à la typographie, au mot, à l'espace, à l'invention et au renversement de codes si profondément ancrés dans la tradition livresque. L'ouvrage brosse le tableau de nombreux ressorts constitutifs de l'éclosion des mots en liberté. Outre l'expression « révolution typographique », qui occupe ici une place essentielle du fait de sa radicalité annoncée et assumée dès l'avant-guerre, l'on trouve aussi sous la plume de Marinetti la formule « typographie libre expressive[18] », datant de 1914. Cette dernière, désignant et réclamant l'expressivité, se révèle d'autant plus importante qu'elle concourt à formuler un courant qui, depuis lors, s'est affirmé et n'a cessé d'exister dans le vaste paysage de la création graphique[19]. Le recueil comporte en effet un certain nombre de passages impliquant la vitalité typographique, de façon directe ou indirecte.

[16] F. T. Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, *op. cit.*, p. 49-50 (voir la note 1 concernant la datation). Ce paragraphe, titré « Révolution typographique » – ici cité intégralement (et tel qu'enrichi typographiquement et orthographié) –, provient du manifeste de 1913 intitulé *L'Imagination sans fils et les mots en liberté*. Dans la présente étude, toutes les citations de Marinetti reproduisent son orthographe (ou celle de la composition typographique), sa syntaxe, sa ponctuation ainsi que ses enrichissements typographiques (gras et italique).

[17] László Moholy-Nagy, « La Nouvelle typographie » (1923), repris et traduit dans : Fernand Baudin, *L'Effet Gutenberg*, France, Cercle de la Librairie, 1994, p. 447.

[18] Extrait du manifeste *La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique*, 1914, repris dans *Les Mots en liberté futuristes*, *op. cit.*, p. 62.

[19] Parmi les nombreux acteurs de l'expressivité typographique, voir par exemple les œuvres d'Hendrik Nicolaas Werkman, Massin, Katherine McCoy ou Wolfgang Weingart.

Tout ceci nous éclaire sur l'amplitude de la réflexion de Marinetti à ce sujet, et nous fait ressentir ou supposer ses sources d'inspiration[20].

> Les mots délivrés de la ponctuation rayonneront les uns sur les autres, entrecroiseront leurs magnétismes divers, suivant le dynamisme ininterrompu de la pensée. Un espace blanc, plus ou moins long, indiquera au lecteur les repos ou les sommeils plus ou moins longs de l'intuition. Les lettres majuscules indiqueront [...] les substantifs qui synthétisent une analogie dominatrice[21].

Ce passage provient d'un texte de 1912, ce qui inscrit clairement cette vision dans une forte poussée émancipatrice émanant des avant-gardes en matière de lettre, de typographie et de communication visuelle. L'année suivante, Marinetti poursuit :

> Nous voulons aujourd'hui que l'ivresse lyrique ne dispose plus les mots suivant l'ordre de la syntaxe avant de les lancer au moyen de respirations inventées par nous. [...] notre ivresse lyrique doit librement déformer, modeler les mots en les coupant ou en les allongeant, renforçant leur centre ou leurs extrémités, augmentant ou diminuant le nombre des voyelles ou des consonnes[22].

Outre l'inventivité typographique, son emphase intègre fortement la dimension sonore. Dans un texte de 1934, discutant l'écriture de Joyce, Marinetti questionne :

> Ne s'agit-il déjà pas des italianissimes mots en liberté, [...] que j'ai imposés au monde par mes déclamations en Italie, à Londres, à Paris, Berlin, Moscou, [...] et dans mon ouvrage français *Les Mots en liberté futuristes*[23] ?

Parmi les exemples motlibristes présentés dans la dernière partie du recueil se trouvent les neuf audacieuses pages du célèbre « Dunes », dont Marinetti explique que « l'onomatopée analogique [crée] un rapport entre les sensations de poids, chaleur, couleur, odeur et bruit[24] » (une version différente de ce poème a été reproduite dans *Cabaret Voltaire. Recueil littéraire et artistique*, édité par

[20] La question des sources d'inspiration chez Marinetti apparaît, à l'image du personnage, complexe et multidimensionnelle. D'une part car son éducation s'est faite en Égypte (il est né à Alexandrie), où il a appris le français : « poète de formation italo-française », précise G. Lista. D'autre part car se croisent, dans ses champs d'intérêt, diverses influences – qu'elles soient littéraires, formelles, plastiques, etc. De fait, il aura lu, déclamé ou connu de nombreux auteurs (Baudelaire, Jarry, Gustave Kahn, Mallarmé, Poe, Verlaine, ou encore Zola) et côtoyé bien des artistes ou d'autres acteurs de ces milieux.

[21] Extrait du *Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste*, 1912, repris dans *Les Mots en liberté futuristes*, *op. cit.*, p. 32.

[22] Extrait du manifeste *L'Imagination sans fils et les mots en liberté*, 1913, *ibid.*, p. 51.

[23] *Marinetti et le Futurisme. Études, documents, iconographie réunis et présentés par G. Lista*, Lausanne, éd. L'Âge d'homme, 1977, p. 54.

[24] Extrait du manifeste *La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique*, 1914, repris dans *Les Mots en liberté futuristes*, *op. cit.*, p. 66.

Hugo Ball en 1916, dans la période de lancement du dadaïsme). Après « Dunes » se présente la planche dépliante intitulée « Bataille à 9 étages du Mont Altissimo » : « Conçu comme une partition, ce poème donna lieu à une déclamation simultanée à trois voix et avec déclamateurs en mouvement par Marinetti, Balla et Depero [en] 1916 à Rome[25]. »

> Marinetti transforma peu à peu la déclamation du poème en une authentique performance phonatoire [...]. Cette phonie libre expressive trouvera, selon [lui], « son expression naturelle dans les disproportions des caractères typographiques qui reproduisent les grimaces du visage et la force sculpturale et ciselante des gestes »[26].

La pensée marinettienne semblant toujours en mouvement, il expliquait dans le même temps, à Benedikt Livchits, que la déclamation n'était qu'une étape, vouée à disparaître avec l'adoption de l'« imagination sans fil[27] ».

En écho à un contexte mouvant et mutant

Cette période unique voit s'ouvrir une nouvelle ère pour les formes et les langages graphiques – et ce à travers l'Europe, aussi bien avec les futuristes qu'avec les cubistes, les expressionnistes, les poètes et artistes russes[28], les dadaïstes, les collagistes, ainsi que maints créateurs et auteurs, tels Kurt Schwitters, Blaise Cendrars ou Fernand Léger. Sous bien des aspects, le contexte paraît fondamental pour saisir le phénomène à l'œuvre. Qu'il s'agisse de Marinetti, de Cendrars, ou par la suite de Moholy-Nagy, un exceptionnel enthousiasme pour certains traits de leur époque anime leurs écrits de fortes convergences. Toujours en 1913, Marinetti l'exprime clairement :

> Le Futurisme a pour principe le complet renouvellement de la sensibilité humaine sous l'action des grandes découvertes scientifiques. Presque tous ceux qui se servent aujourd'hui du télégraphe, du téléphone, du gramophone, du train, de la bicyclette, de la motocyclette, de l'automobile, du transatlantique, du dirigeable, de l'aéroplane, du cinématographe et du grand quotidien [...] ne songent pas que tout cela exerce sur notre esprit une influence décisive[29].

[25] G. Lista, *Marinetti et le Futurisme*, *op. cit.*, p. 49.

[26] G. Lista, *Le Livre futuriste*, *op. cit.*, p. 13.

[27] Voir ce dialogue, pour partie repris par Jean-Philippe Andréoli de Villers, dans « Marinetti et les futuristes russes », *Ligeia*, n° 69-72, 2006/2, Paris, p. 140.

[28] Sur le livre russe, voir : Margit Rowell, Deborah Wye et al., *The Russian Avant-garde Book. 1910-1934*, New York, The Museum of Modern Art, 2002. Sur la poésie russe, voir par exemple la préface d'Yvan Mignot dans : Vélimir Khlebnikov, *Œuvres. 1919-1922*, traduit du russe, Lagrasse, Verdier, coll. « Slovo », 2017.

[29] Extrait du manifeste *L'Imagination sans fils et les mots en liberté*, 1913, repris dans *Les Mots en liberté futuristes*, *op. cit.*, p. 35-36.

En maints endroits, ses textes reflètent la fascination ou l'intérêt contemporain pour la grande ville, la locomotion, les mutations techniques, la guerre, la machine, l'électricité, le monde sonore et visuel, la stimulation sensorielle, etc. De là, il faut souligner une perspective que l'histoire du graphisme gagnerait à prendre en compte et à examiner pour mieux saisir le renouveau qui se joue en cette période : l'expérience du déplacement accéléré et de l'aéroplane contribue à forger une nouvelle vision et de nouveaux langages visuels[30] (fig. 13).



Fig. 13 : Couverture de l'ouvrage Zang tumb tumb *de Marinetti, Milan, Edizioni Futuriste di « Poesia », 1914, env. 20 x 14 cm © arthistoryproject.com.*

Là encore, Marinetti s'exprime de façon décisive pour qui veut appréhender son emballement typographique. En 1912, il raconte :

> Ce fut en aéroplane, assis sur le cylindre à essence [...], que je sentis tout à coup l'inanité ridicule de la vieille syntaxe [...]. Besoin furieux de délivrer les mots [...]. Elle a [...] une tête prévoyante [...], mais n'aura jamais deux ailes. [...] Voilà ce que m'a dit l'hélice tourbillonnante, tandis que je filais à deux cents mètres, au-dessus des puissantes cheminées milanaises. Et l'hélice ajouta :
>
> **1. – Il faut détruire la syntaxe en disposant les substantifs au hasard de leur naissance.**
>
> **2. – Il faut employer le verbe à l'infinitif [...].**
>
> **3. – Il faut abolir l'adjectif** pour que le substantif nu garde sa couleur essentielle. [...]

[30] Telle la couverture du premier livre motlibriste de Marinetti, *Zang tumb tumb*, paru en 1914 aux Edizioni Futuriste di « Poesia », qui publieront quelques années plus tard *Les Mots en liberté futuristes*. L'ouvrage *Zang tumb tumb* a été réédité en fac-similé, accompagné d'un livret contenant des textes de B. Meazzi, Enrico Bittoto et D. Cammarota, Macerata, Italie, Biblohaus, 2021.

> **6. – Plus de ponctuation.**
>
> […] En regardant les objets d'un nouveau point de vue, […] à pic, c'est-à-dire en raccourci, j'ai pu rompre les vieilles entraves logiques et les fils à plomb de l'antique compréhension[31].

Le moteur marinettien est tel que *Les Mots en liberté futuristes* (sans parler de toutes les créations qui voient le jour en parallèle, en amont et en aval) révèlent progressivement diverses facettes du bouleversement typographique énoncé (fig. 14 et 15) – lequel mêle sources d'inspiration, intuitions, transgressions et anticipations.



Fig. 14 : Couverture des Mots en liberté futuristes*, 1919, avec la dernière planche motlibriste « Une assemblée tumultueuse » déployée. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.*

[31] Extraits du *Manifeste technique de la littérature futuriste*, 1912, repris dans *Les Mots en liberté futuristes*, *op. cit.*, p. 13-15 et 22.



Fig. 15 : Couverture des Mots en liberté futuristes*, 1919, avec la deuxième planche motlibriste « Après la Marne, Joffre visita le front en auto » déployée. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.*

Ce recueil associe tout à la fois expressivité, émancipation, embrasement, brusquerie, agressivité, gradation et contradiction. Il participe de ce vaste élan avant-gardiste (dont le futurisme constitue un pilier incontournable), au sein duquel un certain nombre de créations et d'écrits présentent des énergies parallèles ou des rapports d'analogie importants – bien qu'issus d'autres pays[32] ou courants –, jalonnés d'aspects conflictuels. En effet, les relations entre Marinetti et les écrivains en France, tout comme en Russie, ont été tissées d'attraction et de tension, jusqu'à de vives polémiques (accusations de plagiat, etc.). Ces désaccords se retrouvent dans les analyses des chercheurs ces dernières décennies, tantôt dans la nuance et la prudence, tantôt sur fond de forte divergence. Qui plus est, les difficultés d'interprétation ne manquent pas,

[32] Voir par exemple les considérations de Serge Fauchereau : « Une des grandes originalités du futurisme russe est d'avoir radicalement remis le livre en question [...]. Le texte est disposé de telle façon qu'on ne sait s'il s'agit de prose ou de vers [...] », à la suite de quoi il cite un manifeste de 1913, d'Alexeï Kroutchenykh et V. Khlebnikov, qui ont souligné l'importance de « l'humeur [qui] change le tracé des lettres durant l'écriture », puis fait état d'un autre texte, de 1914, établissant une nette distinction entre écriture manuscrite et caractères d'imprimerie : « Certains mots ne peuvent en aucune manière être imprimés car ils veulent l'écriture de l'auteur. », S. Fauchereau, *L'Avant-garde russe. Futuristes et Acméistes*, Neuilly-lès-Dijon, éd. du Murmure, coll. « En dehors », 2003 [2e éd.], p. 18-19.

comme en témoignent bien les études visant à éclairer les intentions profondes de *L'Antitradition futuriste. Manifeste=synthèse* de Guillaume Apollinaire – un manifeste de mi-1913, contemporain de *L'Imagination sans fils et les mots en liberté*[33].

Profondément dichotomique, l'écriture de Marinetti porte un élan créatif fondamental, tout en étant parsemée de références à la violence et d'expressions d'animosité[34] qu'il est essentiel de prendre en compte. « Nous utilisons [...] tous les sons brutaux, tous les cris expressifs de la vie violente qui nous entoure », note-t-il, ajoutant un peu plus loin : « Je vous ai enseigné à haïr les bibliothèques et les musées. C'était pour vous préparer à haïr l'intelligence[35]. » Quant aux « exemples de mots en liberté », qui constituent le dernier tiers de l'ouvrage, ils reflètent largement les thèmes de la bataille[36] et de la guerre[37]. Pour différente qu'elle soit, l'œuvre concomitante de Fernand Léger, plastique et écrite, présente aussi un lien fort entre le travail de la lettre (morcelée) et la guerre[38]. D'ailleurs, l'un comme l'autre sont impressionnés par la communication visuelle et ses signes graphiques, reflétant des convergences significatives

[33] Voir : B. Meazzi, *Le Futurisme entre l'Italie et la France. 1909-1919*, *op. cit.*, p. 43, 44, 79 et 116-132, ainsi que Francesco Viriat, « Intentions manifestes et cachées dans *L'Antitradition futuriste* de Guillaume Apollinaire », dans *Que Vlo-Ve ? Bulletin international des études sur Guillaume Apollinaire*, série 4, nº 15, juillet-août 2001, p. 65-76.

[34] Il suffit, pour s'en convaincre, de lire son premier manifeste, publié en français le 20 février 1909 à la une du quotidien *Le Figaro*. Ce texte mêle l'expression du mépris, d'une posture agressive, ainsi que d'une intention destructrice et violente (entre autres extraits : « [...] nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le *Futurisme* »).

[35] *Les Mots en liberté futuristes*, *op. cit.*, p. 24 et 25.

[36] Sur les huit planches de mots en liberté en fin d'ouvrage, cinq portent les titres suivants : « Bataille. Poids + odeur », « Aéroplane bulgare », « Bataille à 9 étages [...] », « Après la Marne, Joffre visita le front en auto », « Le soir, couchée dans son lit, Elle relisait la lettre de son artilleur au front ».

[37] Au sujet de la guerre, G. Lista entend « préciser que la libération futuriste du mot ne concerne pas le spectacle de la guerre. [...] En réalité, la nécessité de faire évoluer le langage de la poésie, face à la modernité urbaine et technologique, se faisait sentir un peu partout dans les cénacles de l'avant-garde européenne. » (G. Lista, *F. T. Marinetti. L'Anarchiste du futurisme*, *op. cit.*, p. 145). Pour sa part, B. Meazzi, analysant l'écriture de la composition motlibriste titrée « Le soir, couchée dans son lit [...] », estime qu'à cette période « l'écriture [de Marinetti] devient [...] une véritable écriture *de* guerre et non plus seulement *sur* la guerre » (B. Meazzi, *Le Futurisme entre l'Italie et la France. 1909-1919*, *op. cit.*, p. 69).

[38] Voir : Roxane Jubert, « La Piste de l'écriture : lettres et fragments d'inscriptions », dans *Disques et sémaphores. Le Langage du signal chez Léger et ses contemporains*, Arnauld Pierre (dir.), cat. exp., Biot, Musée national Fernand Léger, 2010, p. 55. D'une manière générale, le sujet de l'impact de la guerre sur la lettre (tant du point de vue de la création que de la perception), dans les années 1910 et autour, devrait être mieux étudié et compris – tant il est essentiel, et tant les études ont parfois délaissé la typographie dès lors qu'elle touche aux polémiques, aux conflits, aux périodes de guerre, à la collaboration, aux idéologies extrêmes, ou au nationalisme exacerbé (clairement exprimé dans la France typographique du XX^e siècle).

(que Léger partage fortement avec Cendrars). Sous la plume de Marinetti défile ainsi, dans *Les Mots en liberté futuristes*, toute une série de termes révélateurs à cet égard : « pancartes d'un homme-sandwich » (p. 32), « Amour de la ligne droite » (p. 39), « synthèses visuelles » (p. 39), « images télégraphiques » (p. 43-44), « poteaux analytiques explicatifs » (p. 44), « signaux sémaphoriques » (p. 44), « lyrisme télégraphique » (p. 46), « affiches lumineuses » (p. 55), « goût des chiffres qui vivent » (p. 69), « signes mathématiques » (p. 69), « petite lettre tiède » (p. 93), « dilatatiooON d'un mot écrit [*sic*] » (p. 93)[39].

Les Mots en liberté futuristes s'impose comme un livre-manifeste. Constitué d'écrits situés à mi-parcours temporel entre le *Coup de dés* de Mallarmé et la Nouvelle Typographie[40] européenne, les éléments qu'il rassemble posent un jalon retentissant dans le cours de l'histoire de la typographie. Traversé par une ardeur frénétique, l'ouvrage doit une part notable de son intensité et de son originalité à sa forme typographique et à ses formules. Les pages – bâties sur une colonne de texte conventionnelle par le caractère et le gris choisi – voient progressivement se déployer une visualité du langage imprimé, allant toujours plus loin dans l'audace et la rupture avec les codes livresques, jusqu'à accueillir des créations motlibristes que l'on peut percevoir aussi bien comme des compositions (proches de petits tableaux) que comme des affichettes pliées. Chemin faisant se présentent plusieurs pages échappant à la stricte colonne de texte. Ainsi des mots en liberté intitulés « Dunes », dont l'une des doubles pages met en vis-à-vis une construction orthogonale à gauche, et à droite un rayonnement solaire, issu d'un décagone central prolongé de dix filets, dont chaque terminaison sert de hampe à quelques mots – le tout au moyen de près de dix niveaux de lecture[41] (fig. 16).

[39] Cette énumération gagnerait à être complétée par des passages issus d'autres écrits de Marinetti, tel cet extrait du manifeste *Le Music-hall* (1913) : « [...] énormes lettres-anguilles d'or feu pourpre diamant [...] pénétration d'une affiche lumineuse dans la maison d'en face ». Ce manifeste se trouve reproduit dans : G. Lista, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, éd. L'Âge d'homme, 1973, p. 254.

[40] Dans son ouvrage essentiel *Die neue Typographie*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1987 [1re éd., Berlin, Bildungsverband der deutschen Buchdrucker, 1928], Jan Tschichold cite sur près de deux pages les passages du manifeste de Marinetti relatifs à la « Révolution typographique » et à l'« Orthographe libre expressive » – indiquant 1909 comme date de parution du recueil *Les Mots en liberté futuristes* (une erreur ou coquille intéressante, peut-être issue d'une confusion avec la date de lancement du futurisme), alors que sur la page d'en face il reproduit en pleine page la planche « Lettre d'une jolie femme à un monsieur passéiste », extraite des *Mots en liberté futuristes*, cette fois daté 1919 (p. 54-56).

[41] Mêlant caractères romains, sans sérifs et égyptienne, capitales et bas de casse, chasses normale et étroite, italique et romain, textes horizontaux ou disposés selon différentes obliques.

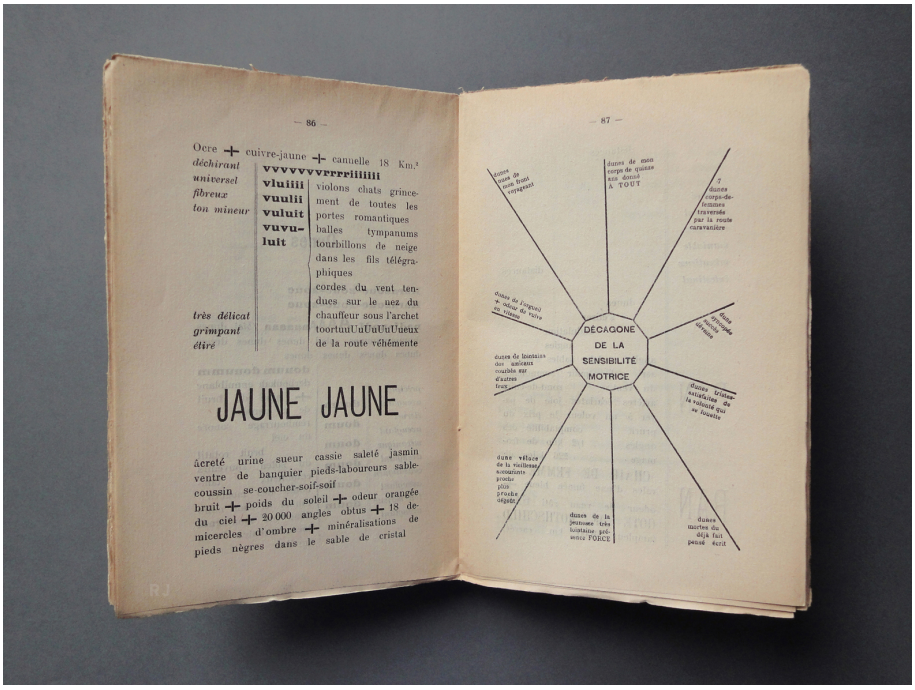


Fig. 16 : Pages 86 et 87 de l'ouvrage Les Mots en liberté futuristes*, 1919. Double page du poème « Dunes », exemple de mots en liberté, se déroulant sur neuf pages. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.*

Ce livre révèle aussi l'immense intérêt qu'ont pu susciter, aux yeux de certains, les signes graphiques constitutifs de l'environnement visuel de l'époque (dans la foulée de leur expansion inédite au cours du XIX^{e} siècle) (fig. 17).



Fig. 17 : Vue partielle de la couverture des Mots en liberté futuristes*, 1919, avec trois des quatre planches motlibristes déployées. Successivement « Après la Marne, Joffre visita le front en auto », « Le soir, couchée dans son lit, Elle relisait la lettre de son artilleur au front » et « Une assemblée tumultueuse ». Chacune des quatre planches dépliantes, situées en fin d'ouvrage, présente un format spécifique – ce qui permet différentes combinaisons de superposition. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.*

Si un tel registre d'expression procède pour partie de son contexte – notamment les mutations technico-industrielles et les guerres –, il propage aussi la verve créative (parfois visionnaire[42]) de Marinetti :

> Les mots en liberté sont une expression absolument libre de l'univers [...], une nouvelle façon de voir et sentir les choses, une mesuration [*sic*] de l'univers comme addition de forces en mouvement. [...] Les mots-libristes orchestrent ainsi les couleurs, les bruits, les sons, forment des combinaison [*sic*] suggestives avec les matériaux de la langue et du patois, les formules arithmétiques et géométriques, les vieux mots, les mots déformés et les mots inventés, les cris des animaux et les bruits des moteurs, etc. [...] ils donnent l'expression intégrale, dynamique et simultanée de l'univers[43].

[42] Voir par exemple le passage suivant : « Besoin de communiquer avec tous les peuples de la terre [...]. D'où le développement énorme du sens humain et le désir angoissant de déterminer à chaque instant nos rapports avec toute l'humanité. » (extrait du manifeste *L'Imagination sans fils et les mots en liberté*, 1913, repris dans *Les Mots en liberté futuristes*, *op. cit.*, p. 39).

[43] *Ibid.*, p. 11-12.

Les photographies de l'ouvrage Les Mots en liberté futuristes *présentées ici ont été prises, pour la présente étude, à partir de l'exemplaire de l'édition originale appartenant à la Bibliothèque du Saulchoir – dont je remercie vivement le Directeur ainsi que le personnel. À l'exception de la couverture de l'ouvrage* Zang tumb tumb*, toutes les illustrations de ce texte reproduisent le recueil* Les Mots en liberté futuristes.

Iblis, « livre de poète » de Pierre Lecuire : une « pédagogie spirituelle »

Anne-Christine Royère

Quant au livre…

Le 25 janvier 1976, dans l'hommage qu'il rend à Iliazd, décédé en décembre 1975, Pierre Lecuire souligne l'invisibilité d'une catégorie d'éditeurs laquelle, faute d'avoir été nommée, est trop hâtivement assimilée aux éditeurs galeristes dont la production éditoriale est étroitement liée à la promotion des artistes qu'ils exposent :

> Il est regrettable, écrit-il, que la langue française n'ait pas un mot spécial pour désigner une très rare catégorie de poètes qui produisent, de façon admirablement conjuguée, à la fois dans le domaine de la langue et dans le domaine plastique, des créations qui sont plus que des poèmes et plus que des livres.
>
> Ces « maîtres d'œuvre » – c'est le terme le plus approchant – […] doivent être clairement et définitivement distingués des industriels du livre que sont les éditeurs, marchands de tableaux et boutiquiers en estampes qui font semblant de produire des livres[1].

Iliazd et Lecuire ont en effet en commun la particularité de publier leurs propres textes, mais ce qui est une pratique ponctuelle pour le premier est un procédé exclusif pour le second. À l'exception des *Lettres de Nicolas de Staël à Pierre Lecuire*[2] et d'*Abracadabra*[3], Lecuire n'a jamais publié que ses propres textes et ceux-ci n'ont jamais été publiés par d'autres éditeurs. Par ailleurs, si les deux hommes ont en partage l'autoédition, qui fait d'eux les maîtres d'œuvre et du texte et du livre dans sa dimension matérielle, ils la mettent en application de manière très différente. Iliazd est en effet un poète-typographe : homme de l'art, il conçoit et exécute lui-même sa mise en page. Lecuire, quant à lui, est un poète-éditeur. N'ayant aucune formation en typographie, ses mises

[1] *Nouvelles de l'estampe*, n° 26, mars-avril 1976, p. 29.

[2] *Lettres de Nicolas de Staël à Pierre Lecuire*. Cent lettres inédites avec fac-similés, couverture en couleurs de Nicolas de Staël, Paris, Pierre Lecuire, 1966.

[3] *Abracadabra*. Poème-portrait de P. Lecuire, bois en couleurs, dessins et écrits de Serge Charchoune, Paris, Pierre Lecuire, 1971.

en pages se construisent dans un échange permanent avec ses « interprètes[4] » : l'atelier d'imprimerie et de typographie Fequet et Baudier entre 1953 et 1982, au sein duquel officie François Da Ros de 1964 à 1978 ; celui de François Da Ros entre 1982 et 1991, et enfin celui de Francis Mérat de 1991 à 2000. Enfin, si l'examen des catalogues d'exposition des livres de Lecuire révèle une production que l'on pourrait être tenté de nommer « livres de peintres », selon la définition proposée par Marie-Françoise Quignard[5], et ce en raison de la présence d'estampes originales de peintres tels André Lanskoy, Geneviève Asse, ou encore Zao Wou-Ki ; de leur fabrication traditionnelle avec des matériaux rares et coûteux ; des tirages réduits, rarement dotés de suites de gravures tirées sur papier différent ; de la signature manuscrite des artistes, Lecuire récuse cette appellation, tout comme celles de « livre de bibliophilie », de « beau livre », de « livre de luxe », ou encore de « livre illustré[6] ». « Je ne fais pas des "livres de peintre", écrit-il. Je fais des "livres de poète" *avec* des peintres, des sculpteurs, des graveurs[7] ». Cette qualification générique, nouvelle dans la nomenclature du livre, lui permet de se démarquer et de s'inscrire tout à la fois dans le champ littéraire de la poésie et dans celui, éditorial, de l'anti-tradition française du livre de peintre.

Elle contribue également à nourrir une réflexion pléthorique, fortement influencée par Mallarmé, sur le concept même de livre. Lecuire, reprenant et commentant des formules du célèbre « Quant au livre[8] » et de la lettre du lundi 16 novembre 1885 à Paul Verlaine[9], salue sa pleine conscience « des rapports

[4] Voir François Chapon, *Le Peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France*, Paris, Flammarion, 1987, p. 246.

[5] Selon elle, le livre de peintre est un « livre accompagné d'estampes originales dues à un ou plusieurs artistes (peintres ou sculpteurs, notamment) dont l'illustration n'est pas la spécificité ». Elle ajoute : « cette alliance recherchée entre un écrivain et un peintre fut longtemps reconnue comme une spécificité française », dans *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Pascal Fouché, Daniel Péchoin, Philippe Schuwer (dir.), Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 2005, vol. 2, p. 793.

[6] P. Lecuire, manuscrit rédigé à l'occasion de l'exposition au Centre National d'Art Contemporain en 1973, n. p., « Expositions 1 », BNF, Mss, NAF 28158. Chaque référence au fonds d'archives de Pierre et Mila Lecuire (Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France) mentionnera le titre du document, celui de la pochette et de la boîte dans laquelle il se trouve. Nous ne rappellerons pas la cote. Les livres de P. Lecuire ont donné lieu à de nombreuses expositions conçues par le poète. Voir Anne-Christine Royère, « Pierre Lecuire : penser le Livre dans et hors le livre », dans *Les Espaces du livre : Supports et acteurs de la création texte / image (XXe–XXIe siècles)*, Isabelle Chol et Jean Khalfa (dir.), Bern, Peter Lang, coll. « European connections », 2015, vol. 37, p. 197-210.

[7] « Du livre », dactylogramme du catalogue « *Omaggio à Pierre Lecuire*, Rome, L'Arco, 1971 », f. 2, « Expositions 1 », BnF, Mss. P. Lecuire souligne.

[8] Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle Éditeur, 1897, p. 253-280.

[9] Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Bertrand Marchal (dir.), préf. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, p. 583-589.

profonds du Poème et du Livre[10] », et son « héroïque tentative [...] de sublimer non seulement le langage de la Poésie, mais aussi sa forme et sa présentation[11] ». « Grande forme "visible" qui génère le poème "lisible"[12] », le livre est donc le gage de l'intelligibilité du poème, la condition matérielle *sine qua non* de sa saisie. Il est, concrètement, « instrument spirituel », dans la mesure où, pour reprendre Mallarmé, il « a lieu tout seul : fait, étant[13] ». La juxtaposition des participes passé et présent, que Lecuire qualifie de « raccourci prodigieux », signifie, selon lui, que « le Livre est l'un des seuls instruments du Verbe qui, par sa création matérielle, accède *immédiatement* [de l'existence] à *l'Être*[14] ». Ce bond qualitatif, « architectural et prémédité[15] », bouleverse consciemment les mécanismes de perception et d'intellection en faisant jouer, sur deux plans, les éléments du livre.

D'une part, il s'agit de refuser le redoublement homologique entre les signes graphiques et plastiques au profit de leur confrontation dynamique dans l'espace du livre. L'intervention du peintre, en proposant « un code de perception rapide, plus rapide que la lecture », permet une saisie immédiate de l'esprit du poème, coupant court à tout « déchiffrement » du texte, ouvrant le « vu à la vision[16] », commuant l'« apparition » du « sens délivré du servage des mots[17] » en révélation spirituelle. D'autre part, dans la lignée d'une réflexion sur le livre envisagé comme « expansion totale de la lettre[18] », telle qu'elle s'incarne exemplairement dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, l'éclatement typographique impose au regard, non pas un « code de perception rapide », mais une certaine lenteur de la lecture, « une autre vitesse que la consommation ordinaire du langage courant » qui, contrant la discursivité usuelle, favorise le surgissement des mots dans l'espace de la page, pour « faire apparaître, par-delà la vue, aux yeux de l'esprit[19] ». Autrement dit, « l'apparition du Poème

[10] « Le Livre espace et demeure du poème », manuscrit de la conférence donnée pour l'association Arts et Lettres le 5 octobre 1983 au Centre Doret à Vevey, f. 18, « Conférences », BnF, Mss.

[11] « Poème. Livre. Lumière », exemplaire manuscrit de la conférence du 22 octobre 1981 à l'Institut français d'Athènes, f. 5, « Conférences », BnF, Mss.

[12] « Art poétique et art du livre », dactylogramme de la conférence, colloque du musée Rodin, 9-10 mai 1989, f. 4, « Conférences », BnF, Mss. Publié dans « L'Écrivain et la fabrication du livre », Claire Lesage (dir.), *Littérales*, n° 9, 1991.

[13] Mallarmé, « Quant au livre », *Divagations*, *op. cit.*, p. 273-280 et 261.

[14] « Le Livre espace et demeure du poème », f. 18, conf. cit. Le substantif entre crochets et le soulignement sont de P. Lecuire.

[15] « Poème. Livre. Lumière », f. 5, conf. cit. P. Lecuire cite ici la célèbre lettre de Mallarmé à Verlaine du 16 novembre 1885.

[16] « Art poétique et art du livre », f. 6 et f. 3, conf. cit.

[17] « Le Livre, espace et demeure du poème », f. 24, conf. cit.

[18] Mallarmé, « Le livre, instrument spirituel », « Quant au livre », *Divagations*, *op. cit.*, p. 276.

[19] « *Poèmes Xi*, dossier », f. 1, BnF, Mss.

à travers le Livre[20] » est au régime de la visualité du livre ce que la révélation est à celui de la vision, à savoir « une pratique instantanée de la connaissance », une « illumination ». Elle vise à mettre en relation, grâce à une dialectique du sensible et de l'intelligible, son espace physique avec le pressentiment d'un espace métaphysique :

> Le livre connait deux espaces : l'espace premier ou ordinaire, où on le manie, le tourne, le lit et un autre espace que j'appellerais « espace-traverse », que l'on aperçoit à travers le premier et qui ne relève pas de la géométrie euclidienne. C'est ce dernier, naturellement, qui est le seul véritable espace du livre[21].

Dès lors, comment la poétique de cet « espace premier ou ordinaire » du livre, c'est-à-dire sa physique même, se fait-elle propédeutique à la saisie de cet « espace-traverse » métaphysique ? Nous tenterons d'y répondre en prenant pour exemple la « pédagogie spirituelle[22] » d'*Iblîs*[23].

« Psychomachie céleste » et espaces matériels du livre

Pour la dernière exposition qu'il supervise en 2001-2002 à la Bibliothèque nationale de France, Lecuire classe *Iblîs* dans la rubrique « Le Livre et le sacré[24] ». La notice de l'ouvrage indique par ailleurs que « le poète, à travers quelques rares mots éclatés, figure l'espace céleste, et, dans cet espace, la destinée de l'homme : sa chute, sa résurrection sous la forme d'un oiseau de large envol[25] ». Enfin le commentaire joint au volume joue le rôle d'un livret d'opéra, dévoilant l'intrigue et orientant sa compréhension :

> Ces « signes » sont la figure d'une « Psychomachie » céleste mettant en scène la chute d'Iblîs-Satan sous les traits de l'Adam, créature d'argile hantée, poussée au vide, ombre, miroir et victime du Génie qui « refusa et s'enorgueillit ». [...] de ce développement tragique entre le ciel et la terre, jaillit l'Oiseau.

[20] « Le Livre, espace et demeure du poème », f. 24, conf. cit.

[21] « Le Livre réfléchi, par Pierre Lecuire », dans *Livres de Pierre Lecuire*, exposition dans le cadre du Festival international du livre de Nice, 30 avril-25 mai 1975, Nice, Centre artistique de rencontres internationales, École nationale d'art décoratif, 1975, p. 27.

[22] « Notes pour le commentaire d'*Iblîs* », 1978, f. 2, « Manuscrits », BnF, Mss.

[23] P. Lecuire, Trois burins originaux de Fermín Aguayo tirés à l'atelier Georges Leblanc, Paris, 1976 ; poème inédit de P. Lecuire, Paris, 1976 ; feuille de commentaire. Leporello tiré à 77 exemplaires chez Fequet et Baudier et signés par l'auteur et l'artiste.

[24] *Livres de Pierre Lecuire*, exposition du 9 octobre 2001 au 13 janvier 2002 à la Galerie Mansart de la Bibliothèque nationale de France, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001. C'est la dernière exposition supervisée par P. Lecuire, décédé en juin 2013.

[25] « Maquette de P. L. transmise à la Koninklijke Bibliotheek », « Koninklijke Bibliotheek / Bibliothèque royale de la Haye / Exposition des Livres de Pierre Lecuire / janvier-février 1986 », f. 9, « Expositions 2 », BnF, Mss.

Le manuscrit préparatoire à ce commentaire révèle que les sources bibliographiques de Lecuire sont les essais du philosophe orientaliste Henry Corbin. Le poème met en scène trois épisodes issus de la gnose ismaélienne et de la Bible : l'aveuglement d'Adam trompé par le démon de l'imagination Iblîs-Satan[26] ; l'arbre de la connaissance[27], et l'opposition d'Iblîs, « créé par le feu », à Adam, « créé d'argile[28] ». Quant à la référence à l'Oiseau, elle peut renvoyer au char ailé symbolisant l'âme, décrit dans *Phèdre* par Platon, mais plus sûrement au « Récit de l'Oiseau » d'Avicenne, décrivant l'ascension céleste et le parcours mystique de l'âme prenant « conscience de sa propre préexistence à *sa* condition terrestre[29] ». De même, parmi les trois burins de Fermín Aguayo (« Homme tombant », « Homme s'écrasant » et « Oiseau déployé »), qui constituent une sorte de contrepoint au cheminement du poème[30], l'oiseau occupe, pour le peintre qui collabore pour la seconde fois avec Lecuire, une place particulière. Il le représente en effet dans plusieurs toiles à partir du début des années 1960 alors qu'il travaille à « construire une peinture figurative à partir de sa peinture abstraite[31] ». En 1973, dans l'huile sur toile intitulée *Espagne 36*, pour évoquer la guerre d'Espagne, il introduit dans le tableau, pour la première fois :

> quelque chose qui n'était pas simplement une sensation, comme dans tous [s]es tableaux, mais une charge émotionnelle… ce qui demandait de peindre la chute, la perte de quelque chose, évoquant la chute d'Icare, comme une espèce de mythologie personnelle dans laquelle surgit un oi-

[26] Henry Corbin, « Le Drame dans le Ciel et la naissance du Temps », *Histoire de la philosophie islamique*, [1964], Paris, coll. « Folio Essais », 1986, p. 128-131. L'ismaélisme est un courant minoritaire de l'islam chiite qui représente l'ésotérisme de l'Islam. Nous tenons à remercier Ana-Maria Gîrleanu-Guichard et Daniel Proulx, spécialiste de la pensée de Henry Corbin, pour les précieux renseignements qu'ils nous ont fournis.

[27] « L'estimative [c'est-à-dire l'imagination, selon Corbin] qui, au niveau du microcosme humain, égare l'âme dans la combinaison des perceptions sensibles, (elle est dans l'arbre maudit, l'arbre infernal), c'est Iblîs-Satan refusant de s'incliner devant le Verbe qui est le Ministre de Dieu. La métaphysique de l'Imagination culmine dans l'affrontement de l'ange et du démon. (Corbin) », P. Lecuire, *Iblîs*, « Manuscrit », f. 5, BnF, Mss.

[28] *Ibid*. Le feu, comme le souligne Corbin, est le symbole de la connaissance ésotérique, c'est-à-dire de l'accès direct à « la réalité spirituelle cachée » alors que l'argile « signifie la condition d'un être qui ne peut désormais [l']atteindre que par l'intermédiaire de l'exotérique, c'est-à-dire par la connaissance des symboles », « Sens ésotérique de l'histoire d'Adam », *Face de dieu, face de l'homme. Herméneutique et soufisme*, [1983], Paris, Entrelacs, 2008, p. 136 et suiv.

[29] Henry Corbin, « L'Oiseau comme symbole », *Avicenne et le récit visionnaire*, [1954], Lagrasse, Verdier, 1999, p. 224.

[30] « L'Adam sans / voile hurlant sa chute / gravant l'air et moins qu' / ailé Adam du vol plus / qu'humain hurle / né le geste de son / égyptien degré ». Les barres obliques marquent le changement de page.

[31] [Association des amis de Fermín Aguayo], *Fermín Aguayo*, Paris, Éditions du Cercle d'art, 2004, p. 24.

> seau – à la fois lumière – qui, à moitié mourant, illumine encore le tableau[32].

Il se campe alors « le pinceau à la main, assistant immobile et impuissant à la chute d'un pigeon manifestement blessé à mort[33] ». Ces éléments contextuels incitent donc à mener une herméneutique de la matérialité des signes, lesquels renvoient concomitamment à un espace symbolique, celui de la voûte céleste, et métaphysique, celui de la destinée spirituelle humaine.

Tout d'abord, le format du livre, constitué d'une feuille de papier d'Auvergne Richard-de-Bas pliée en accordéon de douze volets, invite au dépli et à l'examen de l'étendue spatiale et temporelle de ce voyage spirituel, tandis que sa verticalité imposante (10 x 47 cm) figure l'élévation spirituelle qui en est le terme. Par ailleurs l'alternance chromatique, rouge pour le texte et noir pour les trois burins d'Aguayo, symbolise la double nature, matérielle et spirituelle, exotérique et ésotérique, d'argile et de feu de l'Adam-Iblîs. Enfin le rythme de l'ouvrage donne la mesure de cet espace-temps, jouant des effets de miroir, de chiasme et de gradation. Les deux premiers et derniers volets obéissent à une structure en chiasme : page blanche initiale-texte (1-2) / texte-page blanche finale (11-12) ; texte-gravure (3-4) / gravure-texte (9-10). Les volets 3-4 et 5-6 sont quant à eux construits en miroir : le texte du volet 3 a pour vis-à-vis en haut de page la gravure au burin représentant un « Homme tombant », celui du volet 5 voisine celle d'un « Homme s'écrasant », placée en bas de page, donnant ainsi son plein déploiement à la chute, de son point de départ à son terme. Le volet 7-8, entièrement typographique, promeut la présence de l'écrit dans l'espace du livre, cette gradation signalant l'acmé du parcours et la disparition de la figure humaine. Mais les parallélismes sont aussi déjoués, le temps de la chute occupant trois volets contre deux pour l'ascension de l'âme-Oiseau, si l'on excepte le volet entièrement typographique. Le déploiement temporel de la chute virevoltante avant l'ébauche de l'ascension est également suggéré par la tension entre lecture suivie et discontinuité des pages tournées. Plusieurs pages s'achèvent en effet sur une rupture syntaxique forte (« sans », « moins qu' », « plus que », « son ») suggérant, par le suspens du sens, les paliers de la chute.

Fondé sur l'enchaînement du texte et des gravures, le cinétisme de l'ouvrage repose également sur la mise en pages typographique, dont l'éclatement, en inscrivant les lettres dans un mouvement ostentatoirement descendant, suggère mimétiquement le temps et l'espace de la chute. Lecuire, probablement en concertation avec François Da Ros, choisit une police Univers corps 16, romain bas de casse, demi-gras, police de caractères dessinée par Adrian Frutiger vers

[32] *Ibid.*, p. 308.
[33] *Ibid.*, p. 26.

1954 pour la fonderie Deberny et Peignot. Cette linéale assure une certaine assise aux lettres, utile ici étant donné que leur disposition verticale renforce leur isolement. Les caractères se déploient de part et d'autre d'un axe vertical central, de haut en bas et de gauche à droite, laissant une large place aux marges symbolisant, selon le « Commentaire », « d'étroits puits d'abîme ». Les bas de casse, moins hiératiques que les capitales, servent en outre l'idée d'un drame à l'échelle humaine. La composition typographique variée donne à la chute une figuration expressive.

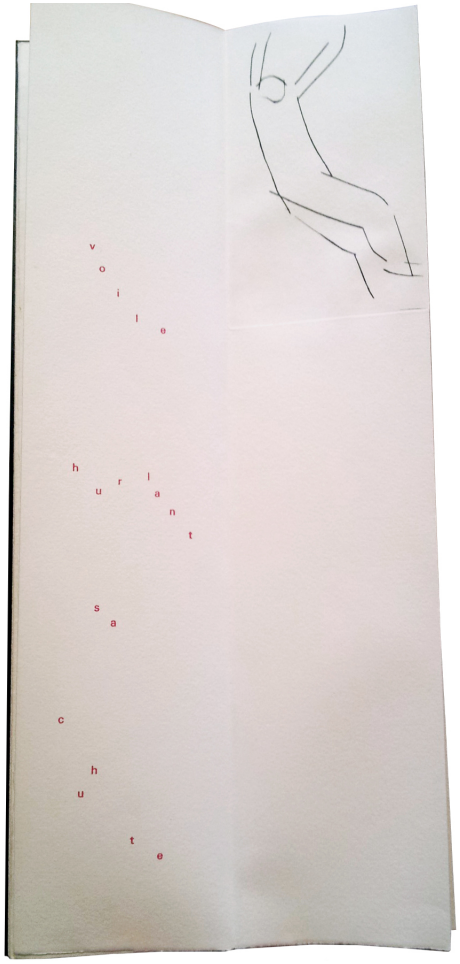


Fig. 1 : Pierre Lecuire, Iblîs*, 1976, poème inédit de Pierre Lecuire, trois burins originaux de Fermín Aguayo, 47 x 11 cm, ex. n° 34/66, Paris © Chancellerie des universités de Paris. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.*

Par exemple, dans le syntagme « voile hurlant sa chute », (fig. 1) la courbure induite par la disposition des lettres du mot « voile », qui ne tombent plus à l'aplomb les unes des autres, mime un effet de plateau, de chute stabilisée ; la disposition en dents de scie des lettres du participe présent peut contribuer à mimer le son et à indiquer la manière de la chute ; le déterminant possessif « sa » marque un retour à la régularité alors que le substantif « chute », en regroupant les lettres deux à deux, après l'initiale fortement détachée, saccade la lecture et donne à la manière de chuter toute son expressivité. Parfois, la mise en pages impose également à l'œil des rebours de lecture, de droite à gauche

(« ailé », « plus », « humain »), de bas en haut (« vol ») ou encore des lectures en deux temps d'un mot, la coupure dédaignant la logique syllabique (« Ad-am », « hu-rle »), contribuant autrement au ralentissement de la lecture (fig. 2).



Fig. 2 : Pierre Lecuire, Iblîs*, 1976, poème inédit de Pierre Lecuire ; trois burins originaux de Fermín Aguayo, 47 x 11 cm, ex. n° 34/66, Paris © Chancellerie des universités de Paris. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.*

Ainsi, la matérialité même de l'ouvrage, de son format à son déploiement interne, typographique et plastique, peut être qualifiée de « forme symbolique », notion que Michel Melot emprunte à Erwin Panofsky, et qu'il définit comme « une forme qui exprime par elle-même, de manière implicite, tout un jeu de valeurs et de représentations du monde[34] ». *Iblîs* est ainsi indéniablement un livre au service d'une conception mystique du monde… et du livre. Nous pourrions commenter en ce sens la répartition du texte sur sept volets. Ce chiffre est en effet symboliquement capital dans la Genèse biblique comme dans la gnose ismaélienne où, dans l'épisode de l'Adam spirituel soumis aux séductions d'Iblîs, il marque le « retard d'éternité » et la « naissance du Temps ». De plus, ces sept volets typographiques soulignent l'idée d'une prééminence du texte, principe par ailleurs régulièrement évoqué par Lecuire : « La part des peintres, dans le travail complexe que je mène, est de déblayer le chemin de l'œil, de po-

[34] Michel Melot, « Le livre comme forme symbolique », conférence tenue dans le cadre de l'École de l'Institut d'histoire du livre, 2004, document en ligne consulté le 19 août 2022 <http://ihl.enssib.fr/siteihl.php?page=219>.

ser des signaux, des drapeaux, de flécher le parcours, d'annoncer la couleur. On est loin de la conception mercantile d'aujourd'hui[35] ». Ainsi, à l'« image manifeste » du burin, ces « signes pourpres étagés dans la splendeur du blanc » délivrent le livre « de la colonne des incarnations » et opposent à l'arbre de la connaissance, l'« Arbre de Vie dilaté en lettres [...] où s'annule le sens[36] ».

Cette conception métaphysique du livre qui, dans sa matérialité même désignerait, en quelque sorte, « l'absente de tout bouquet », induit également une réflexion sur sa parure, c'est-à-dire sa reliure. En la matière, les « livres de poète » de Lecuire sont en feuilles, dans des portefeuilles de peau ou des couvertures en parchemin portant souvent une estampe sur le premier plat, et placés sous emboîtages. *Iblîs* ne déroge pas à la règle : le leporello est sous couverture titrée et étui. Cette austérité majestueuse refuse la joliesse de ces manteaux de sacre, Lecuire exprimant sans ambages ses réticences :

> Je me surprends parfois encore à considérer, à palper, à humer avec méfiance et admiration ces objets magnifiques et irritants que l'on a imposés à mes livres sous le nom de reliures. À ces livres, miroirs de moi-même polis par un long travail, organisations complexes et complètes, j'ai toujours pensé qu'il n'y avait rien à ajouter, ni à retrancher[37].

Il ajoute : « est-ce sacre ou prison ? piège ou protection ? reliquaire ou boîte à fards ? » Tout cela à la fois, sans doute, si l'on considère la reliure originale exécutée par Jill Oriane Tarlau et Antonio pour la bibliothèque littéraire Jacques Doucet (fig. 3).

[35] Cité dans François Chapon, *Le Peintre et le livre*, *op. cit.*, p. 247.

[36] « Commentaire d'*Iblîs* ».

[37] « Sous le manteau du sacre », dactylogramme, février 1998, catalogue Wittockiana, exposition « Hommage à Pierre Lecuire », f. 1, « Conférences », BnF, Mss.

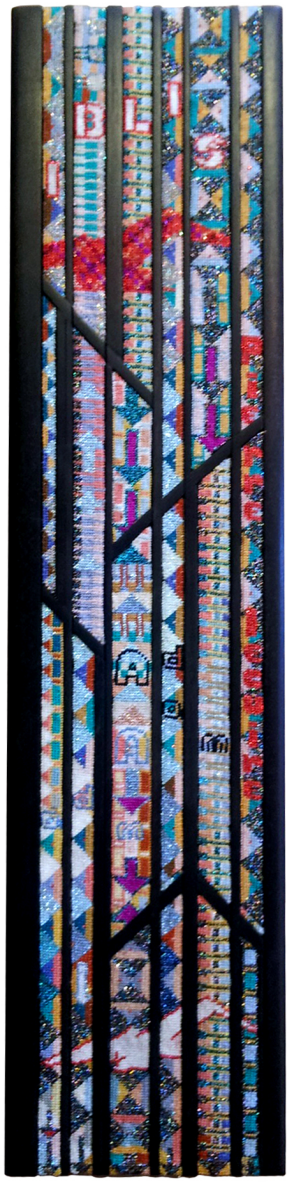


Fig. 3 : Pierre Lecuire, Iblîs*, 1976, reliure de Jill Oriane Tarlau et Antonio, plat supérieur, lamelles d'ébène, bandes de canevas brodées de fils de couleurs, mats et brillants, titre brodé, 47 x 11 cm, ex. n° 34/66, Paris*
© Chancellerie des universités de Paris. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

Elle est composée de deux plats flexibles enserrant le dépliant, alternant lamelles d'ébène et bandes de canevas brodées de fils de couleurs mats et brillants et doublés de veau velours rouge (fig. 4).

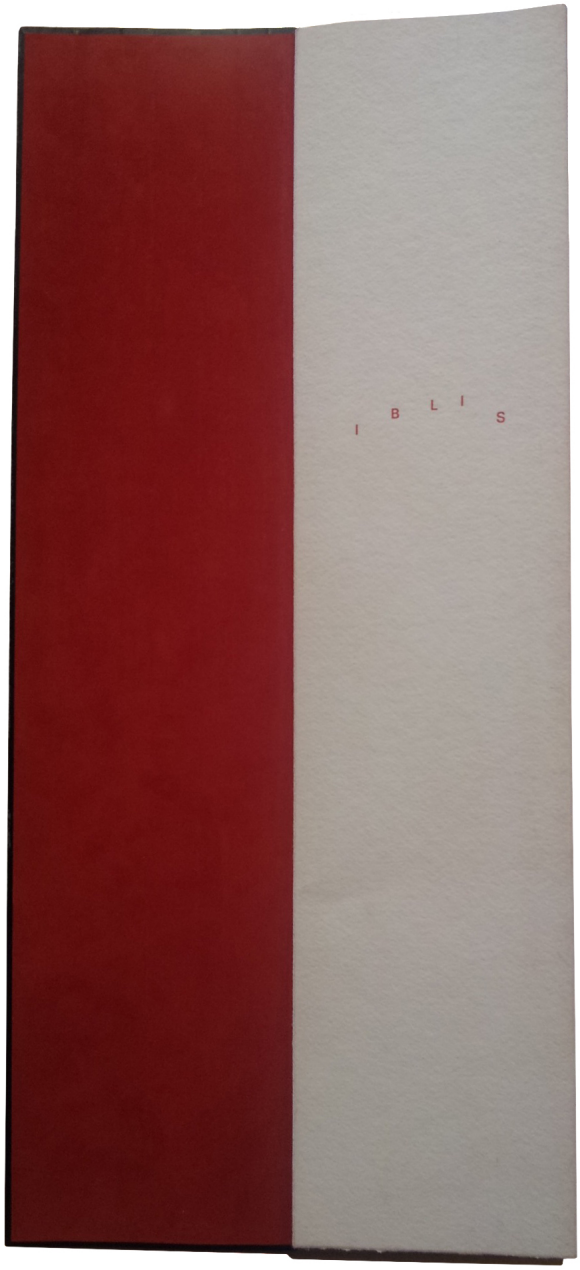


Fig. 4 : Pierre Lecuire, Iblîs, *1976, reliure de Jill Oriane Tarlau et Antonio, plat supérieur doublé de veau velours rouge 47 x 11 cm, ex. n° 34/66, Paris © Chancellerie des universités de Paris. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.*

Le tout est placé sous étui en plexiglas et baguettes d'ébène. Même si les broderies sur canevas reprennent la figure de l'oiseau gravée par Aguayo et mentionnent les noms d'Iblîs et d'Adam, le style Art déco très coloré s'accorde peu, nous semble-t-il, et à l'esprit de la « psychomachie » et à l'idée que se fait Lecuire du livre. La reliure non seulement ravale ce dernier à son statut de bel objet, mais aussi, en « circonscrivant » son contenu « dans un espace fini[38] », induit un certain rapport à la vérité et au temps qui ne coïncide pas avec les conceptions de Lecuire pour qui les éléments matériels du livre ouvrent non pas à la contemplation esthétique, mais à une révélation spirituelle. Chez lui en

[38] Michel Melot, « Le livre comme forme symbolique », art. cit.

effet, si le livre est accompli, il n'est ni clos ni contraint. Il est toujours susceptible de faire partie d'un ensemble dont le tout excède la somme des parties, comme l'illustre le « Diagramme » des livres qu'il conçoit deux ans après la publication d'*Iblîs*. Cette représentation graphique a pour but de montrer que « chacun est, à tout instant, *présent à tous les autres* », et qu'« en ce sens l'ensemble de ces livres tend à ne former qu'*un seul livre*, ce *Livre des Livres* inatteignable, représentation de l'absolu que chacun de nous porte parcellairement en soi [...][39] ». Ce que peut venir interrompre la reliure, en faisant de l'esthétique sa fin, c'est cette modalité d'être des livres les uns à travers les autres, cette tension temporelle vers leur unité, autrement dit vers l'œuvre totale.

« Le livre ne naît pas d'une volonté esthétique, il n'est pas une façade plaquée sur mon langage[40] », écrit Lecuire. Ainsi l'argument d'*Iblîs* incite-t-il à percevoir, dans l'expérience sensible du livre, non plus l'habile mise en pages, pour le plaisir de l'œil, du traditionnel couple texte-image des livres de peintre, mais la conjonction d'un espace physique complexe, dont aucun des éléments constitutifs ne fait sens par lui-même, avec un espace métaphysique dont la signification opère plus par révélation que par raisonnement. Dans cette économie, le langage se soumet à la loi du livre. En effet, « le livre conduit à peser les mots plus qu'à les énoncer[41] ». Or cette pesée de l'« âme », terme qu'il faudrait aussi comprendre au sens concret et technique, à la manière de l'âme d'un instrument à cordes, s'exprime en valeur doublement relative, dans le poème et dans le livre. La « position d'un mot » est non seulement « fonction de son poids dans l'espace du poème [...] et du rapport de ce poids avec celui de tous les autres mots du poème[42] », mais aussi, dans le livre, de sa forme matérielle en termes d'architecture des lettres, de longueur et de présence visuelle dans l'espace de la page.

> Tout se tient dans ce travail poétique, déclare Pierre Lecuire : un rapport de mots et un rapport de caractères typographiques, une articulation de

[39] P. Lecuire, « Diagramme », *Bücher von Pierre Lecuire*, exposition du 14 septembre au 13 octobre 1978, Bayerische Staatsbibliothek, München, Bayerische Staatsbibliothek, 1978, p. 20, 22. Régulièrement mis à jour, le « Diagramme » connaît sa dernière version dans *Livres de Pierre Lecuire*, Galerie Mansart, BnF, *op. cit.*, p. 15.

[40] Premier jeu d'épreuves du catalogue de l'exposition *Livres de Pierre Lecuire*, Maison française de l'Université d'Oxford, 1977, f. 6, « Expositions 1 », BnF, Mss.

[41] « Textes pour le catalogue », *Livres de Pierre Lecuire*, exposition à la Bibliothèque nationale de Luxembourg, avril 1987, n. f., « Expositions 2 », BnF, Mss.

[42] *Ibid*.

> phrases et le blanc des marges, une tension verbale et l'intensité d'un bloc de lettres[43].

Ainsi tranche-t-il sans état d'âme dans le poème :

> Il m'est souvent arrivé de répondre oui à la demande de l'imprimeur désireux de raccourcir ou allonger une phrase, une page. Je supprime ou j'ajoute alors, froidement, cette matière superflue ou manquante [...]. Simplement il s'agit que la page retombe sur ses pieds et peu importe le détail : le salut du livre est la loi suprême[44] !

Ainsi la forme même du poème est-elle tout autant induite par un projet littéraire que par les supports et formats dans lesquels elle s'incarne. C'est à ce titre que le « livre de poète » délivre le sens « du servage des mots », pour reprendre l'expression de Lecuire. Ce traitement en partie matériste du mot, « signe » plastique parmi d'autres « sur le chemin du sens[45] » contribue à opacifier la signification du poème : le mot, perceptible et observable en tant que signe, paraît parfois immotivé par rapport au signifié général, et ne fait sens que par coprésence avec les autres éléments matériels du livre, exhibant sa contingence, d'aucuns diraient son arbitraire. Tel est le paradoxe de cette « initiation mystique à la parole[46] » : son essentialisme utopique touche davantage le médium livre que le langage écrit, si bien que « l'alphabet du livre déchiffré n'est pas celui qu'on croit lire[47] ».

[43] « Livre et poème », allocution du 14 septembre 1978 à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich pour l'inauguration de l'exposition *Bücher von Pierre Lecuire*, manuscrit photocopié, f. 12, « Conférences », BnF, Mss.

[44] « Le Poème et son livre, le livre et son poème », première version manuscrite de la conférence d'avril 1977, Maison française de l'Université d'Oxford, f. 25, « Conférences », BnF, Mss.

[45] « Poème. Livre. Lumière », premier brouillon manuscrit de la conférence, f. 5, conf. cit.

[46] « Le Poème et son livre, le livre et son poème », f. 25, conf. cit.

[47] « Manuscrit, texte du *Livre réfléchi* (inédit), Pierre Lecuire, paru dans le n° 54 de la revue américaine *World Literature Today*, Université d'Oklahoma. Norman, USA », « Conférences », BnF, Mss.

À l'enseigne de Thierry Bouchard : voyage à l'intérieur d'un livre

Frédérique Martin-Scherrer

Tel un musicien, celui qui *crée* un livre ne se contente pas de produire un medium destiné à mettre en relation une œuvre et un public, mais propose, à travers la forme sensible qu'il lui donne, une *interprétation* de cette œuvre dans l'intention de la servir. Et lorsque ce créateur est à la fois éditeur, imprimeur et typographe, il est maître de toutes les opérations nécessaires à un pareil avènement. Tel était le cas de Thierry Bouchard, dont l'atelier a laissé un souvenir impérissable aux amis écrivains ou artistes qui l'ont fréquenté.

Entre 1975 et 2006, Thierry Bouchard a façonné des livres d'une qualité aussi étudiée que rigoureuse, où s'articulent et entrent en résonance configuration matérielle et contenu immatériel, dans une perpétuelle recherche de perfection qui exigeait à ses yeux un engagement de tout l'être. Une conception très exigeante de son métier, une connaissance approfondie de la typographie et de son histoire, une grande attention portée aux diverses qualités de papier, un goût pour la lecture qui allait des auteurs antiques aux écrivains de notre temps, enfin l'estime ou l'amitié qui le liait à maints poètes et artistes contemporains, tout cela s'est conjugué pour donner naissance à un très bel ensemble d'ouvrages dont chacun présente le résultat d'un travail extrêmement élaboré et d'une grande élégance. Ce sont ces qualités que je me propose d'explorer à travers l'étude d'un livre particulier, *Fragments et grains de pollen* de Novalis illustré par le graveur Petr Herel[1], non sans avoir auparavant fait un détour par l'atelier où il fut façonné.

Né en 1954 à Beaune, Thierry Bouchard suit à Dijon des études de Philosophie et de Lettres classiques, fondement de son attachement durable pour la pratique du grec ancien, et surtout pour la poésie, qu'il cultive lui-même, et dont la présence sera prédominante dans sa production éditoriale. Attiré très tôt vers

[1] Novalis, *Fragments et grains de pollen*, extraits, traduction française de Maurice Maeterlinck avec six aquatintes et six manières noires de Petr Herel tirées par l'artiste à Canberra, Losne, Th. B. & Labyrinth Press, 1980.

l'art de la composition typographique, il parfait son apprentissage à l'imprimerie Darantière au cours de plusieurs stages de formation. En 1975, il achète sa première presse et fonde, avec Laurent Debut et Jacques-Rémi Dahan, une structure éditoriale baptisée d'une expression empruntée à René Char : « La Louve de l'hiver ». Il s'agit essentiellement d'une entreprise de collaboration amicale animée par le désir passionné de se livrer à des réalisations en commun, chacun ayant par ailleurs en tête des projets personnels parallèlement à cette libre expérience. Sous le pseudonyme de Jean-Baptiste Lysland, Thierry Bouchard illustre de collages ou de linogravures les œuvres de Laurent Debut, de Gaston Puel ou de Jean Malrieux, mais aussi édite ses propres poèmes. Parmi les neuf beaux ouvrages parus à cette enseigne entre 1976 et 1977, citons *La Maison, le passage* de Pierre Dhainaut orné d'une eau-forte de Jacques Hérold et *Cinq poèmes du chanvre indien* de René Nelli illustré par Adrien Max. La collection culmine avec un livre particulièrement flamboyant : *Matériel pour un Don Juan*, de Michel Butor, livre-objet comportant une lithographie de Pierre Alechinsky, un jeu de vingt fiches perforées, un livret de « mode d'emploi », une cassette enregistrée d'une musique de Jean-Yves Bosseur, enfin un appeau de la Manufacture des Armes et Cycles de Saint-Étienne, le tout étant placé dans un coffret auquel s'ajoute un tube contenant une affiche de Pierre Alechinsky, recouvert de papier reliure lithographié par l'artiste. Cette œuvre, qui réunit un écrivain, un peintre et un musicien, est à l'image de cette association conjuguant les talents de trois jeunes gens férus de typographie.

Ces réalisations contribuent à mettre en place une pratique professionnelle très savante de l'art du livre et une ligne éditoriale qui, à partir de 1977, porte désormais le nom de Thierry Bouchard (souvent noté Th. B.). Une telle entreprise, commencée sans solution de continuité à la suite du neuvième livre de La Louve de l'hiver, est alors rendue possible par l'achat de presses traditionnelles dont, à l'époque, les imprimeries se défont à bas prix au profit de la photocomposition : un véritable atelier typographique est né, délibérément voué à l'impression au plomb. Thierry Bouchard l'installe dans des dépendances de la maison familiale, située en bord de Saône, au 33 quai de la Hutte, à Losne, en Côte d'Or.

Entrons chez l'éditeur en poussant la porte de cet atelier — du moins, je l'évoquerai tel qu'il se présentait lorsque j'ai eu l'occasion de le voir en 2012, soit quatre années après le décès de son occupant. Éclairé par des verrières latérales et distribué en plusieurs pièces surmontées de combles aménagés, il était alors resté intouché depuis 2008. Dès l'entrée s'imposait l'encombrement de l'espace : à peine pouvait-on faire le tour des machines, de taille parfois très

imposante. Partout se juxtaposaient des rangs et leurs casses, des meubles ou des rayonnages surchargés de dossiers de fabrication, de courriers, de factures, de livres, de papiers de divers grammages, de classeurs, de cahiers manuscrits, d'imprimés, d'images, de défets… À l'étage, deux grands bureaux étaient encore couverts de maquettes en cours, de découpages à demi achevés, de crayons sortis de leurs pots. Sur le plancher s'empilaient de nombreux cartons remplis d'exemplaires neufs, impeccables : la partie commerciale du métier n'était certes pas le point fort de Thierry Bouchard, qui consacrait son énergie à la conception et à la fabrication de ses livres et se désintéressait plus ou moins de leur diffusion ; c'est en effet essentiellement grâce à une aide familiale qu'il a pu poursuivre ses activités. Malgré le foisonnement des objets, il régnait un certain ordre, car Thierry Bouchard était un homme rigoureux et précis. Simplement, les choses s'y étaient déposées par couches successives, comme des strates géologiques, témoignant d'une vie entière consacrée à l'art du livre. Quant au matériel typographique, patiemment acquis et complété au cours du temps, il représentait une collection d'une grande valeur. Cependant, sur tout cela régnait une sorte d'absence : plus d'odeur d'encre ni de bruit des machines dans ce local jadis animé par l'activité du maître des lieux, et visité par les amis, écrivains ou artistes venus discuter livres, poésie ou philosophie. C'étaient sur ces mêmes presses, alors muettes, que plus de trois cents livres avaient vu le jour en une trentaine d'années.

Cette somme sera réunie dans la publication posthume de la *Bibliographie des livres imprimés en typographie par Thierry Bouchard*[2], ultime mise au net, par lui-même, de l'ensemble de sa production. À observer les notices contenues dans cet ouvrage, on constate qu'il n'a pas privilégié, en tant qu'éditeur, les grands formats : une douzaine de livres, tout au plus, dépassent l'in-quarto, le restant — une trentaine à peu près — ayant été imprimé pour d'autres éditeurs. Les livres publiés sous l'enseigne Th. B. sont en général de moyens et petits formats, chacun étant calibré selon une recherche anxieuse de perfection. Beaucoup de témoignages font état de l'extrême exigence de Thierry Bouchard, qui faisait et refaisait des maquettes, se livrait à des essais, réfléchissait à nouveau, remettait tout à plat et recommençait, dans le souci de trouver la configuration, la concordance la plus juste entre tous les éléments qui font un livre.

Cette sorte d'insatisfaction active, cette intransigeance, cette quête d'une cohérence inscrite dans les composants matériels du livre, particulièrement cruciale dans le cas des ouvrages illustrés, donnait lieu à d'infinis échanges, discussions et mises au point. Ce que le typographe-éditeur Jacques Haumont ap-

[2] Thierry Bouchard, *Bibliographie des livres imprimés en typographie de 1975 à 2006 par Thierry Bouchard sur ses presses de Losne*, Bédée, Éditions Folle Avoine, février 2013.

pelait « convenance », Thierry Bouchard le nommait, d'une image plus musicale, « consonance ». Récusant les expressions telles que « livres illustrés », « de peintres » ou « de bibliophilie », il préférait opter pour une orgueilleuse modestie en soulignant que le rapport entre mots et images ne va jamais sans une forme d'antinomie qui doit être préservée : « Voici, pour moi, écrit-il, quels peuvent être, dans ce lieu que l'on nomme le Livre, les rapports entre peinture et poésie : un rapport de coexistence troublée. » Le paradoxe, dès lors, constamment renouvelé, consiste à trouver « un équilibre entre ces forces antagonistes et tour à tour désireuses l'une de l'autre[3] » par des moyens qui, pour être extrêmement pensés, n'en sont pas moins d'une altière discrétion.

La bibliographie des ouvrages édités par Thierry Bouchard permet également d'explorer la qualité de son catalogue. À côté des auteurs antiques tels que Callimaque ou Æmilius Magnus Arborius, ou encore des siècles passés — Shakespeare, Charles Nodier, Yeats, Rimbaud —, une large place y est réservée aux poètes modernes et contemporains : Victor Segalen, André Frénaud, Jean Malrieu, Pierre Dhainaut, Yves Bonnefoy, Pierre Torreilles, Pierre-Albert Jourdan, Silvia Baron Supervielle, Lorand Gaspar, Pierre Chappuis, Andrée Chedid, André du Bouchet, James Sacré, André Velter, Christian Gabrielle Guez-Ricord, Pascal Commère… Parmi les artistes dont les œuvres ont côtoyé celles des poètes dans l'espace de ces livres, on peut citer Bram van Velde, Olivier Debré, Antoni Tàpies, Zao Wou-Ki, Dado, Jan Voss, T'ang Haywen, Marc Pessin, Roman Kameš, Jean-Édouard Augsburger, Petr Herel…

On peut aisément doubler la liste de ces écrivains et plasticiens par les noms de tous ceux dont les œuvres ont été imprimées pour le compte d'autres éditeurs, que Thierry Bouchard estimait pour la qualité de leur travail et qui, d'ailleurs, étaient souvent des amis, tel Gaston Puel (La fenêtre ardente), Laurent Debut (Brandes), Yves Prié (Folle avoine), ou Jacques-Rémi Dahan (L'homme au sable). Mais c'est surtout avec Petr Herel, un graveur d'origine tchèque rencontré en 1977 à l'École Nationale des Beaux-Arts de Dijon, où l'un enseignait la typographie et l'autre la gravure, qu'il a particulièrement collaboré, en créant avec lui une collection baptisée « Labyrinth Press », dans le cadre de laquelle seront conjointement publiés vingt-et-un ouvrages entre 1980 et 2007[4].

Grand lecteur et graveur extrêmement rigoureux dans la pratique de son art, Petr Herel était un poète dans son domaine, tout comme Thierry Bouchard dans le sien. Des goûts et des idées similaires ont immédiatement rapproché

[3] Citations extraites d'un manuscrit dactylographié de Thierry Bouchard, transmis à F. Martin-Scherrer par Petr Herel.

[4] Les ouvrages de la collection « Labyrinth Press » peuvent être consultés à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet à Paris.

ces deux artistes du livre qui se lient alors d'une grande amitié et songent à concourir à des œuvres communes. Le départ de l'artiste pour l'Australie à la fin de l'année 1978 n'empêchera en rien leur gageure : partager la création d'ouvrages de très haute ambition en dépit de la distance. Ensemble, grâce à un intense échange de courrier ou à des séjours ponctuels dans leurs pays respectifs, ils vont mener l'aventure éditoriale de « Labyrinth Press » à laquelle seule la mort de l'imprimeur mettra fin trente ans plus tard.

Ils élaborent ainsi une série de livres qui, tous, sont imprimés en typographie par Thierry Bouchard sur ses presses à Losne et comportent des interventions de Petr Herel : eaux-fortes en noir ou en couleurs, estampages, gravures sur bois, lithographies, aquatintes et manières noires. Au cours de leur collaboration, ils choisissent — tantôt l'un, tantôt l'autre, mais toujours dans un profond accord — de publier, en éditions bilingues ou trilingues, des auteurs de diverses époques et nationalités[5] : poètes allemands, anglais, français, tchèques, grecs… À chacun de ces ouvrages correspond une formule originale : il n'y a pas deux formats semblables dans toute la collection, qui comporte quatre grands livres et une majorité de formats moyens. Le papier présente une grande variété d'aspect et de grammage : vélins de diverses provenances, Chine, Japon, papier népalais, et aussi le Zerkall pour lequel Petr Herel manifeste un penchant marqué. Le support le plus beau, le plus singulier, aux qualités proprement magiques, auquel l'artiste ait eu recours pour ses gravures, c'est l'intestin de veau, sur lequel les traces les plus microscopiques s'impriment avec une précision merveilleuse.

Comme nous avons poussé, plus haut, la porte de l'atelier pour une courte visite, ouvrons maintenant celle d'un de ces livres : prenons le temps d'explorer le premier, pour lequel les coéditeurs ont choisi Novalis, un auteur qui les fascine l'un et l'autre depuis des années. Thierry Bouchard laisse à Petr Herel le soin de sélectionner lui-même des extraits de *Fragments* et de *Grains de pollen* ; c'est également le graveur qui opte pour la traduction de Maeterlinck. Il tire lui-même, dans son atelier à Canberra, les manières noires et les aquatintes destinées à illustrer le livre.

Lorsqu'on examine un livre de valeur, on n'en prend pas connaissance de manière synthétique comme lorsque l'on consulte une notice bibliographique : on l'appréhende pas à pas, de l'extérieur à l'intérieur. En prenant celui-ci en main, on est d'abord sensible à son poids, à sa couleur bleu soutenu et à la texture de

[5] Novalis, John Donne, René Daumal, Pascal Commère, Guillaume Apollinaire, Jan M. Tome□, Giorgos Seferis, Gaston Puel, Gérard de Nerval, Pierre Chappuis, Bohuslav Reynek, Dimitris Tsaloumas, Jiří Kolář et Baudelaire. Thierry Bouchard, poète lui-même, a publié dans cette collection cinq titres sous son nom ou sous les pseudonymes de Jean-Baptiste Lysland et de Pavel Žádný.

l'emboîtage toilé, façonné dans l'atelier de Bernard Duval à Paris. Le titre figure sur la tranche d'une chemise rigide, glissée à l'intérieur d'un étui de même couleur et matériau : le livre est protégé par une double coquille. Une fois ouverte cette robuste enveloppe, on découvre une couverture souple à rabats, d'un blanc crémeux, qui frappe aussitôt l'attention par la qualité du papier, un vélin Colombe que Thierry Bouchard a commandé spécialement à Georges Duchêne au Moulin de Larroque. Très épais, le papier présente un aspect granuleux dont on perçoit immédiatement le rapport avec le titre *Grains de pollen*.

Titre, nom de l'auteur, du graveur, de l'imprimeur, et date forment sur cette couverture un pavé dont la compacité évoque l'idée d'une réunion, d'une collaboration, d'un partage dans la création en dépit de la distance temporelle et spatiale qui sépare les trois créateurs. Petr Herel avait d'abord présenté cet ensemble sous la forme d'un triangle semblable à celle du motif principal de ses gravures, mais, au cours d'un échange de lettres, Thierry Bouchard le convainc d'opter pour une figure rectangulaire symbolique de la présence de l'imprimé, de sorte que texte et image restent distincts dans leur caractère propre au sein même de leur dialogue.

Une fois ouvert, le livre réserve une surprise : le faux-titre, curieusement, est disposé en fausse page, tandis que la belle page, contrairement à toutes les règles, est en blanc. Mais ce n'est que pour attirer notre attention sur la marque de cuvette qui s'y détache : l'ombre estampée d'un triangle irrégulier. Cette silhouette blanche et comme fantomale annonce la déchirure, en forme de triangle également, que nous découvrirons à la fin du livre dans le rabat de la quatrième de couverture.

Le frontispice apparaît donc en regard de la page de titre : là, et là seulement, manière noire et aquatinte se superposent (fig. 1). Dans la suite du livre, elles sont dissociées, ayant été tirées recto verso par le graveur. Le choix du papier est aussi de son fait, car le Zerkall, un matériau épais d'un beau ton ivoire, est en même temps mat et suffisamment lisse, de sorte qu'il convient parfaitement à l'impression du texte tout en prenant les plus fines allusions de la gravure.

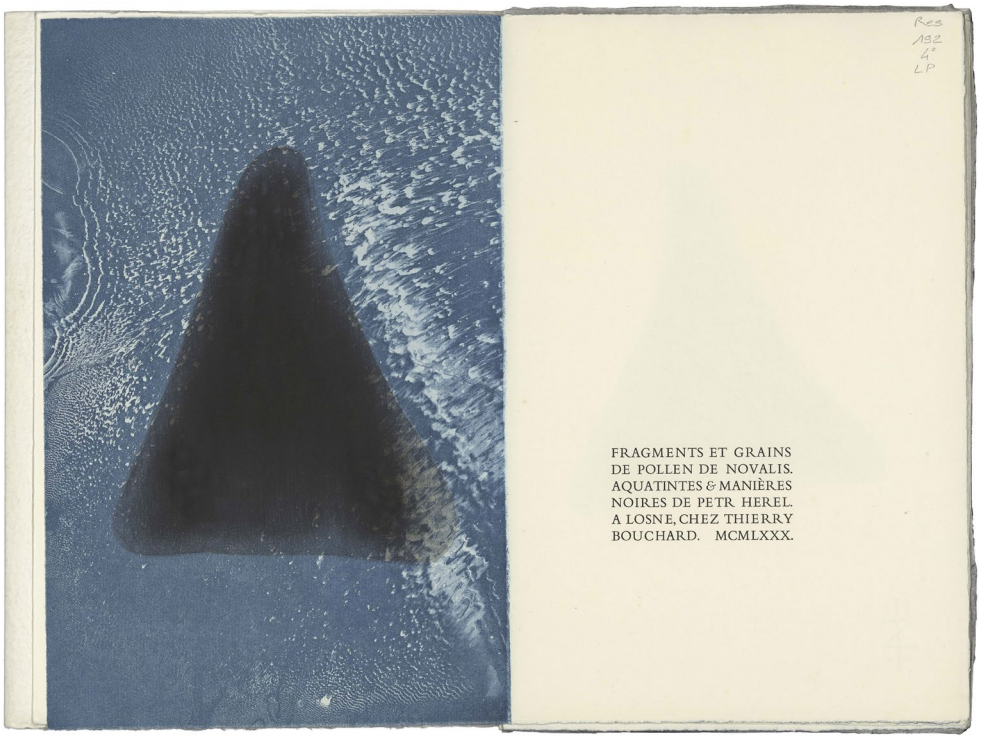


Fig. 1 : Novalis, Petr Herel, Fragments et grains de pollen, 1980, Losne, Th. B. & Labyrinth Press. Frontispice. © Sophie Herel © BLJD.

Dans le frontispice, une forme triangulaire, un peu irrégulière, arrondie et comme usée aux angles, apparaît — on a envie de dire transparaît, car les bords en sont translucides comme à force d'usure — sur un fond bleu où semblent se précipiter, pleuvoir, des grains ou des taches blanches comme autant d'étoiles filantes. Le triangle, de plus en plus noir à mesure que l'on approche de son centre, paraît en lévitation dans cet espace bleu interstellaire. C'est ce bleu-là que Bernard Duval a repris pour l'emboîtage.

Thierry Bouchard a choisi d'imprimer les fragments de Novalis en capitales de corps 14, moyen, selon lui, d'en ralentir la lecture, afin de servir leur statut d'objets de méditation. Quant au caractère, le Bembo, il a été utilisé pour la première fois par Alde Manuce pour un ouvrage de Pietro Bembo, grand humaniste du Quattrocento italien, qui correspondait avec les érudits de l'Europe entière. Ce livre ne réunit-il pas un écrivain allemand, un imprimeur français et un graveur tchèque, vivant en Australie ? Ainsi présentés, les aphorismes de Novalis sont largement encadrés de blanc, comme pour donner à la pensée le temps de se déployer.

L'alternance du texte imprimé et des estampes crée une chambre de résonance où l'on ne sait plus si c'est l'artiste qui fait écho à l'œuvre poétique ou l'inverse. Quand on lit, par exemple, l'aphorisme suivant : « Tout corps transparent est dans un état supérieur : il semble avoir une sorte de conscience », on ne peut

s'empêcher d'y voir une manière d'explication de l'objet triangulaire aux bords transparents, qui lui aussi paraît doté d'une forme de spiritualité.

Rien n'est immuable, dans ce livre : tout se transforme, tout évolue. Il faut donc être attentif aux modifications affectant les aquatintes, les manières noires, et l'imprimé.

Les six aquatintes ne sont pas du même bleu, mais présentent une variation de ce bleu, qui peu à peu s'assombrit vers un bleu nuit semblable à celui de l'encre. S'il se passe quelque chose dans cet espace bleu et ses grains de pollen, il est difficile de dire quoi, ce qui est assez constant dans les œuvres de Petr Herel, qui semblent défier les mots. Est-ce un univers peuplé de galaxies, de comètes, de trous noirs, de déchirures — ou bien au contraire la terre vue de l'espace, avec on ne sait quels courants marins, nuages, lacs et cratères ? Mais, terre ou ciel, s'impose l'idée de l'espace, idée que diffusent les fragments de Novalis où reviennent les termes « *ciel* », « *terre* », « *univers* », « *lumière* », ou « *étoiles* » (fig.2).



Fig. 2 : Novalis, Petr Herel, Fragments et grains de pollen*, 1980, Losne, Th. B. & Labyrinth Press. Aquatinte. © Sophie Herel © BLJD.*

La forme triangulaire qui figure au recto de chacune des cinq aquatintes, elle aussi, bouge et évolue. Elle s'amenuise, l'artiste ayant découpé la forme entre chaque variation, et elle bascule de 90° entre la première et la dernière gravure. Ainsi a-t-on l'impression qu'elle s'éloigne de nous en tournoyant. Elle

semble s'enfoncer dans l'espace de la page blanche. « Les corps, écrit Novalis, sont des pensées précipitées et cristallisées dans l'espace. Le temps est une transformation successive de forces ».

On ne sait d'ailleurs si cette figure s'éloigne de nous, ou au contraire, comme une météorite, se rapproche en rapetissant ; ce paradoxe visuel trouve sa résolution dans cette phrase de Novalis : « Chaque descente du regard en soi-même est en même temps une ascension ». Toujours est-il que cet aérolithe vient pour finir s'encastrer dans le rabat de la quatrième de couverture, qu'il a troué comme s'il s'était enfoncé dans le sable de quelque désert blanc.

Non seulement cette forme tourne et s'amenuise, mais encore, à l'inverse des aquatintes qui sont d'un bleu de plus en plus soutenu, elle est de plus en plus pâle, comme si elle perdait de sa substance noire et compacte pour absorber, à la place, de la lumière. Cependant, si l'on examine attentivement cette figure triangulaire, on voit des lignes qui, au début, sont peu visibles, mais ressortent à mesure que la figure devient plus claire. Ces traces, ces frisures infimes ont été inscrites au burin ; le berceau a ensuite recouvert ces sillons de milliers de petits trous qui prennent l'encre et font ressortir ces zones en noir : on ne voit donc presque pas, sinon avec une loupe, ces traits minuscules. Mais dans les estampes suivantes, quand le brunissoir, en aplatissant plus ou moins la surface, détermine des zones plus claires, ces fines traces noires finissent par apparaître, car leur sillon plus profond a retenu l'encre (fig. 3).

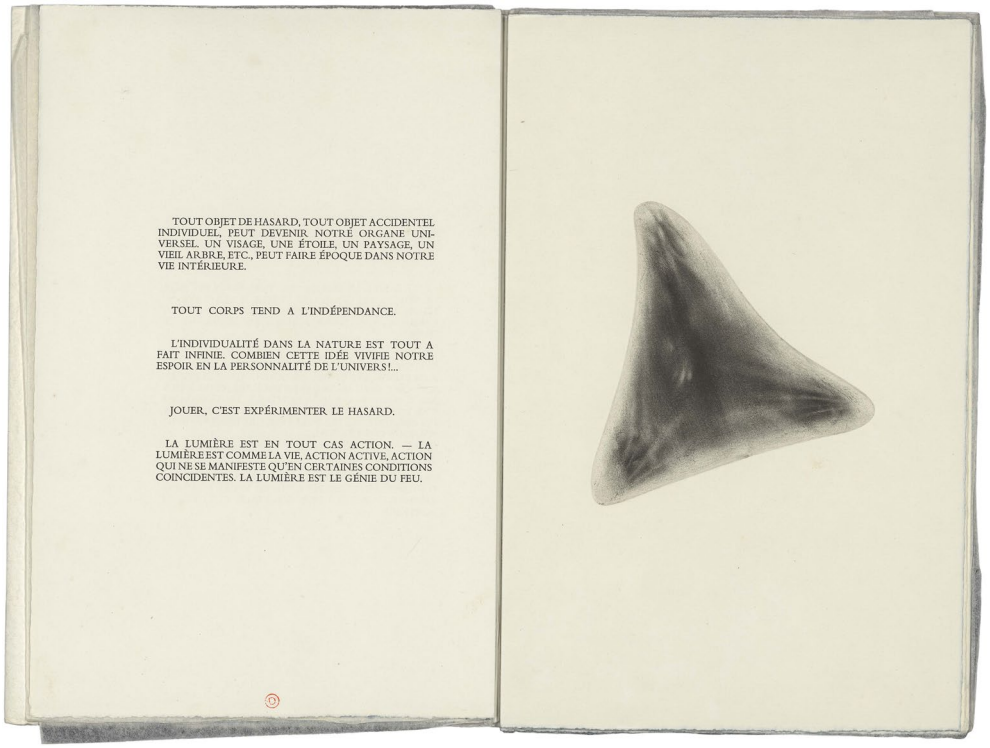


Fig. 3 : Novalis, Petr Herel, Fragments et grains de pollen*, 1980, Losne, Th. B. & Labyrinth Press. Manière noire. © Sophie Herel © BLJD.*

Une sorte de vie moléculaire, ou organique, semble ainsi animer la surface de cet objet mystérieux qui, de gravure en gravure, se modifie. Par exemple, on observe des gibbosités près des angles, dont la sphéricité a été créée par un usage très léger, très effleuré, du brunissoir. Leur relief attire l'attention, alors que les traits au burin sont si ténus qu'ils influencent notre œil de façon quasiment subliminale. C'est pourquoi on a bien devant soi non pas une figure géométrique, même fondue, étirée, déformée, mais comme un corps vivant, une sorte d'organe finement innervé : « Comment l'homme peut-il avoir l'idée d'une chose, écrit Novalis, s'il n'en porte pas le germe en soi ? Ce que je vais comprendre doit se développer en moi organiquement ».

Parallèlement, le texte imprimé s'amenuise lui aussi peu à peu, non pas dans la taille des caractères, qui reste la même, mais dans la masse représentée par la surface imprimée, qui diminue de page en page. Pour une largeur constante de 110 mm, la hauteur de cette zone imprimée décroît progressivement de 120 mm au départ à 80 mm à la fin. J'ai constaté que, dans la première maquette de l'ouvrage, cette diminution, observable globalement, n'était pas constante et passait par des variations de hauteur. Il est évident que Thierry Bouchard s'en est aperçu, et qu'il a redistribué les fragments de manière à obtenir une décroissance rigoureuse, en écho à la diminution de la figure triangulaire, le cuivre, comme je l'ai dit, ayant été découpé par l'artiste entre chacun des ti-

rages. Dans son dernier état, c'est-à-dire dans sa taille la plus petite, le cuivre rayé a été placé dans une loge à l'intérieur du rabat de couverture, à la fin de l'ouvrage, sous une déchirure triangulaire qui l'encadre. Ce cuivre rayé n'existe que dans l'exemplaire réservé au peintre ; pour les vingt-sept autres exemplaires, Petr Herel a découpé un cuivre vierge de la même forme et dimension. Les six cuivres des aquatintes ont été joints en outre aux six premiers exemplaires, que se sont partagé le graveur et l'imprimeur.

Finalement, la figure du labyrinthe, logo de Thierry Bouchard entré dans le nom de la collection partagée avec Petr Herel, est à l'image de ce livre, et au-delà de chacun des superbes ouvrages que les deux amis ont produits ensemble. Chacun d'entre eux invite à ce voyage à l'intérieur de ces objets munis, en quelque sorte, d'un corps et d'une âme. Pour les comprendre, il faut entrer dans leur périmètre, explorer leurs allées, discerner les cheminements qu'ils nous proposent, sans certitude d'en atteindre le centre, mais non sans avoir tenté de discerner ce qui fait que le livre tient, qu'il possède une cohérence profonde.

Refermons-le dans sa couverture souple et crémeuse, glissons-le dans sa chemise cartonnée rigide, enfin dans son étui bleu qui en protège les secrets. Après cette expérience, on en retient le sentiment que ses deux créateurs ont partagé une même quête : réunir le concret et l'abstrait, faire tenir ensemble le concept et la matière, mettre en résonance le verbal et le visuel, adjoindre à l'exercice de la pensée le travail de la main — en un mot, faire un livre qui réponde à l'injonction de Novalis : « Le génie est pareillement la faculté de parler d'objets imaginaires comme d'objets réels, et de les traiter de la même façon. ».

Enlivrer la poésie action ? Les livres de création de Bernard Heidsieck

Gaëlle Théval

> OHHHH ! Ce nectar blanc – la page – où plonger, s'étendre, se délasser et faire la planche. OHHH ! Qui ne rêverait de cet édredon, plein de replis et de caches[1] !

Lorsque Bernard Heidsieck, au milieu des années 1950, invente avec d'autres la « poésie sonore », il entend, en premier lieu, redonner du souffle à une poésie perçue comme ennuyeuse, moribonde, suffoquant dans le médium qui lui est assigné. L'envahissement post-mallarméen du blanc de la page est de surcroît, pour lui, la traduction médiologique d'une poésie coupée du monde, réflexive au point de n'offrir, « au terme du cycle et de sa trajectoire, que le reflet blanc d'une glace sans tain ou le trou noir d'une poésie cul-de-sac[2] ». Plutôt que d'attendre le lecteur dans ce « terrain mort[3] », il s'agira alors, pour les sonores, de « se hisser hors de la page[4] », en utilisant les moyens technologiques de reproduction et de diffusion du son – le magnétophone – comme moyen de composition d'une poésie sonore, bientôt requalifiée en « poésie action » : outre la diffusion sur disque, le point d'aboutissement en est en effet la performance scénique.

Dans cette économie générale, l'imprimé, et, a fortiori, le livre, ne disparaissent pas pour autant et, dès lors, le texte connaît plusieurs modes d'incarnation. Le premier est celui de la « partition » tapuscrite. À partir de 1955 Heidsieck se met à composer des « poèmes-partitions », écrits en vue de leur oralisation par le poète lui-même. Le second est celui que permet le magnétophone. En 1959 le poète commence à enregistrer ses poèmes-partitions, puis à partir de 1961 à y incorporer des bruits : le poème se fixe alors sur la bande, et fait l'objet d'une

[1] Bernard Heidsieck, « Poésie sonore et musique » (1980), dans *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001, p. 165.
[2] *Id*.
[3] *Ibid*., p. 126.
[4] *Id*.

véritable écriture sonore[5]. Le troisième, considéré par Heidsieck comme le point d'aboutissement du poème, est celui de la performance, durant laquelle le poète lit et agit son texte, souvent accompagné d'une diffusion de l'enregistrement sur bande. Mais une fois le moment éphémère de la lecture passé, se pose la question de la diffusion de l'œuvre. À cette « publication orale » (Michèle Métail) vont alors se substituer d'autres modes de publication, hétérogènes. Si certaines sont exclusivement sonores, sur disques et K7[6], Heidsieck publie aussi par écrit, en revues, et en livres. La forme la plus fréquente prise par ces publications est une forme hybride, celle du livre-disque. Encore assez rare entre 1963 et 2000, elle devient systématique à partir de cette date, à laquelle les éditions Al Dante republient sous cette forme une grande partie de l'œuvre. C'est essentiellement les premières occurrences de ce corpus livresque que nous nous proposons d'interroger, en ce que son examen permet d'appréhender le projet poétique dans sa complexité médiologique, mais aussi dans la mesure où l'inclusion du sonore produit des questionnements inédits du point de vue éditorial, et, en conséquence, des déplacements dans la poétique du livre de création, qu'il soit « de dialogue », ou d'« artiste ».

Éditer les tapuscrits : la tentation graphique

Commentant ses premiers poèmes, Heidsieck explique :

> [...] je les ai intitulés poèmes-partitions par référence, bien entendu, à la musique, où une œuvre qui existe, préalablement en tant que partition, ne vit totalement que lorsque cette partition est exécutée. Il en était ainsi de même pour moi, avec la POÉSIE, dans la mesure où le poème, disposé sur le papier tel une partition simpliste, me fournissait rythmes, intensités, vitesses, ruptures et silences, n'existant donc pleinement, en tant que poème, qu'une fois dit publiquement à haute voix, ou retransmis par un support tel qu'un disque vinyle ou un CD[7].

Contrairement à ce qui se produit dans la musique notée, aucun interprète n'exécute l'œuvre, Heidsieck étant seul lecteur de ses poèmes. C'est en ce sens que, s'éloignant du concert « pour se rapprocher de la performance, l'œuvre se réalise dans le hic et nunc de son effectuation[8] ». Ces partitions sont celles-là

[5] Il se produit en effet un déplacement du geste même d'écriture. La conjugaison d'un « MODE DE FAIRE » avec un « MODE DE DIFFUSION », comme l'écrit B. Heidsieck (*Notes Convergentes*, *op. cit.*, p. 85) se traduit par le recours « à la plus large gamme [...] des possibilités techniques offertes par le magnétophone ». On parlera alors d'écriture du son, ou encore, avec Jean-Pierre Bobillot, d'« auditure ».

[6] Voir la discographie établie par Jean-Pierre Bobillot dans *Bernard Heidsieck : poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996.

[7] B. Heidsieck, texte en quatrième de couverture de *Poèmes-partitions*, Limoges, Al Dante, 2009.

[8] B. Heidsieck, « Poésie sonore et musique », dans *Notes convergentes, op. cit.,* p. 165.

mêmes que le poète tient en main durant ses lectures, et leur présence sur scène est partie intégrante de la performance. Il s'agit de « donner à voir le texte entendu[9] », et d'incarner sur scène le poème aussi bien dans le corps que dans l'écrit : dans leur corps à corps. Dès lors, le support écrit dépasse le statut technique de la partition pour mettre en évidence sa matérialité. Le poème est toujours, dans un premier temps, tapuscrit : comme l'a montré leur intégrale reproduction en fac-similé dans un volume consacré[10], l'usage de la machine à écrire procède avant tout pour Heidsieck d'une volonté de maîtriser la mise en espace du texte dans un souci partitionnel, lorsque la dactylographie limite d'emblée les choix graphiques possibles. Ainsi pour la première série des « poèmes-partitions », on note une forte présence du blanc, et une absence de variations de corps, de graisse ou de taille. Ces partitions ne présentent pas, contrairement aux poèmes lettristes, de système de notation autre que celui du langage verbal, et ne cherchent pas à reproduire une oralité par des artifices typographiques : les indications de ton, silences, durée, au demeurant très approximatives, sont prises en charge par d'autres éléments verbaux mis entre parenthèses, ou par des espacements entre les segments, comme dans Poème-partition « F » (1957) (fig. 1).

[9] B. Heidsieck, Gérard-Georges Lemaire, Philippe Mikririammos, « Quatrième entretien », dans *Colloque de Tanger*, W.S. Burroughs, B. Gysin (dir.), Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 361.
[10] B. Heidsieck, *Tapuscrits – Poèmes-partitions, Biopsies,* Passe-partout, Dijon, Les Presses du réel, 2013.

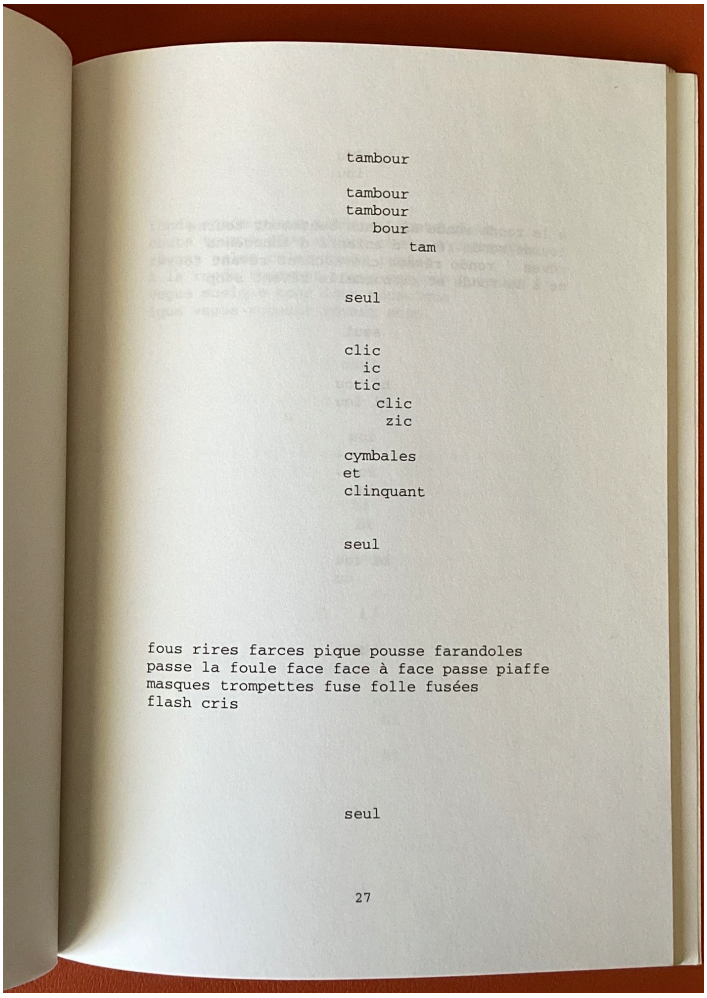


Fig. 1 : Bernard Heidsieck, Poème partition « F »*, 1957, Nîmes, Le Corridor bleu, 2001, p. 27 © ADAGP.*

Dans quelle mesure cette matérialité peut-elle s'accommoder d'une mise en livre sans contradiction avec le projet d'« arracher le poème à la page[11] » ? Lorsque les poèmes-partitions paraissent en livres, ils sont accompagnés d'un disque comportant l'enregistrement du poème. Ainsi, *D2 + D3Z* paraît en 1973 dans la collection « OU » édité par Henri Chopin. Or l'exemple de cette édition met le doigt sur ce que l'on pourrait nommer une certaine « tentation graphique » de la part du poète. Les deux poèmes ont été écrits par Heidsieck en écho aux peintures de Jean Degottex[12]. D'abord « D2 » (1959), envoyé au peintre, puis « D3Z » (1961), commandé par lui : ce dernier a été diffusé lors du vernissage des *7 Métasignes sur la fleur* à la Galerie Internationale d'Art Contemporain, devant les toiles du peintre donc, pendant que Heidsieck distribuait

[11] B. Heidsieck, *Couper n'est pas jouer* (1968), Romainville, Al Dante, 2005, p. 8.

[12] Voir Gaëlle Théval, « "Frapper les mêmes touches de l'être". B. Heidsieck et Jean Degottex », dans *La Critique d'art des poètes*, C. Bayle, P. Kaenel, S. Linarès (dir.), Paris, Kimé, 2022, p. 333-352.

de grandes feuilles sur lesquelles s'imprimait, à la verticale, un manifeste pour une poésie « debout ». Ces poèmes sont conçus comme des « tentatives de transpositions en mot et en sons » des peintures de Degottex, de leur « climat[13] ». Les modulations sonores rejouent le geste du peintre :

> Lecture éclatée, éclaboussée. Son mode, sa force d'attaque de l'instant rejoignant le vif-argent du geste aux prises avec l'espace. [...] Sa projection, puis désagrégation dans le temps dans les traces mêmes du signe. Des signes. À leur fulgurance [...] cherchent en définitive à répondre la coloration, le timbre, la texture, la « charge » des mots et sons, de leurs groupes ou groupuscules[14].

L'édition de 1973 présente les partitions tapuscrites, avec deux disques souples, accompagnées du texte manifeste, « Pour un poème debout... » imprimé en contreplat de la couverture. Or la dimension partitionnelle trouve sa limite, en particulier dans « D2 », où il est difficile de ne pas voir dans la disposition des lettres sur la page un équivalent graphique de la trace laissée sur la toile par le geste de Degottex (fig. 2). Ce n'est plus le cas pour « D3Z ». Une lettre du poète à l'intention de l'éditeur est d'ailleurs insérée dans le livre, où il est précisé que les poèmes de « D2 » doivent figurer sur des pages séparées, comme autant d'équivalents de la toile blanche, alors que le texte de « D3Z » peut se déployer en continu sur plusieurs pages.

[13] B. Heidsieck, « Lettre à Jean Fournier d'octobre 1958, directeur de la galerie Kléber, Paris, où exposait à cette date Jean Degottex », reproduite dans *Poèmes-partitions (1955-1965) précédé de Sitôt dit (1955),* s.l., Al Dante, 2009, p. 271-272.
[14] *Id*.

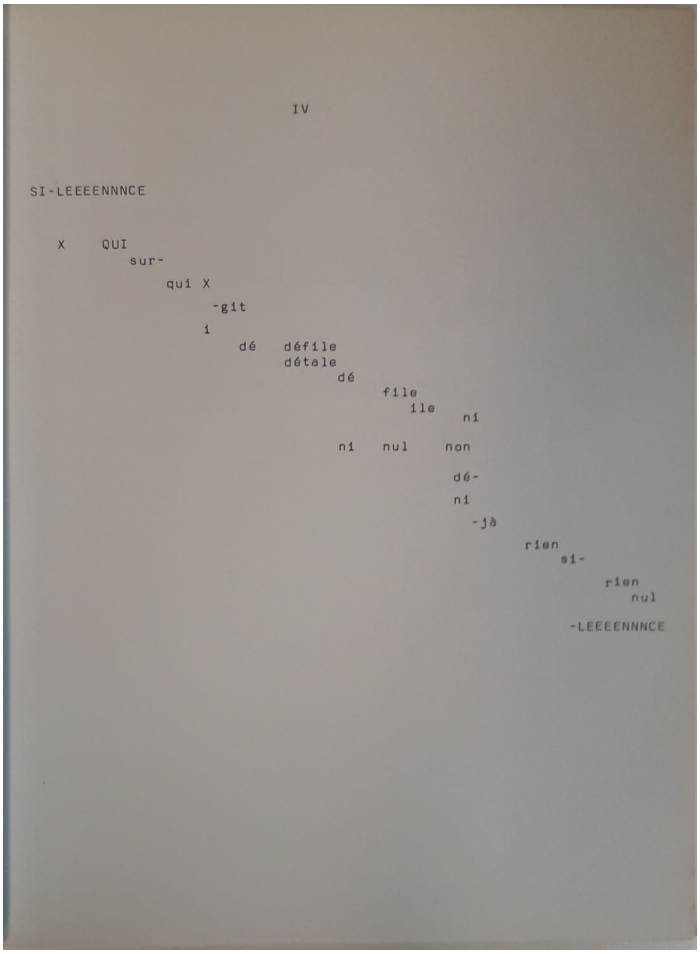
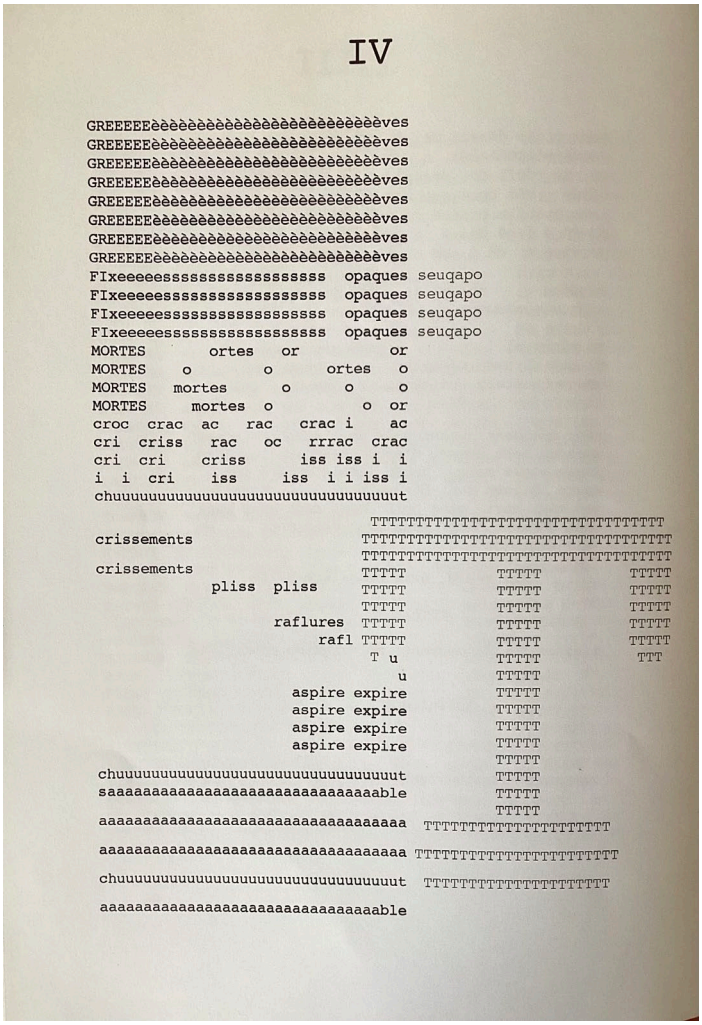


Fig. 2 : B. Heidsieck, « D2 » (extrait), 1973 dans D2+D3Z, Poèmes partitions *de B. Heidsieck (sur des peintures de Jean Degottex), Henri Chopin, coll. « Ou » © ADAGP.*

La publication connaît un tirage de tête qui comprend des sérigraphies de Degottex réalisées sur des feuilles de rhodoïd transparent, prévues pour venir se superposer à certaines pages de la partition. Sur celles-ci, des inscriptions manuscrites par le peintre, en blanc : la superposition de la planche et de la feuille fait donc dialoguer le blanc des inscriptions et le noir de l'encre typographique, le délié du manuscrit et la rigidité du tapuscrit. Ce faisant, le peintre réassigne à ce texte un caractère graphique, faisant de la page un espace pleinement plastique où dialoguent les écritures. Une telle tentation semble d'abord liée aux poèmes sur des peintres : les choix de mise en page du *Poème-partition T* consacré à *Tàpies*, écrit en 1959 et publié aux éditions Derrière la salle de bain en 1998, le souligne, où la reproduction du caractère dactylographié s'assortit de jeux de miroirs complexes, faisant là encore de l'espace paginal un espace plastique, et du poème-partition un équivalent graphique de l'œuvre (fig. 3).


IV
GREEEEEèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèves
GREEEEEèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèves
GREEEEEèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèves
GREEEEEèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèves
GREEEEEèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèves
GREEEEEèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèves
GREEEEEèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèves
GREEEEEèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèèves
FIxeee

zones correspondant chacune à une piste d'enregistrement, de façon à indiquer les effets de simultanéité et de chevauchement entre les différents éléments agencés. S'y ajoutent des jeux sur la disposition des textes, parfois à la verticale pour évoquer des bruits continus. Des passages en capitales distinguent les sources des voix diverses des bruits associés, et de celle du poète[17]. Les bruits de scie qui viennent perturber puis saturer l'espace sonore de « KOCKUMS AB[18] » (1980) sont quant à eux figurés par de petites croix (« x ») envahissant les marges puis le texte, saturant cette fois graphiquement l'espace textuel. Les poèmes composés au magnétophone et destinés à la lecture publique sonorisée, où le poète cale sa voix sur le déroulé de la bande, présentent enfin quant à eux des dispositifs plus hybrides. La version écrite combine alors la fonction partitionnelle et celle de transcription, donnant lieu là encore à des choix diversifiés. À partir de « B2-B3-Exorcisme », la disposition du texte fait correspondre chaque colonne aux pistes d'enregistrement, portées à quatre « canaux » dans « Sisyphe[19] » (fig. 4), où des effets de décalage et de suppression des interlignes entre les segments finissent par créer une surcharge graphique, évoquant la montée infinie des marches décomptées dans le poème sonore par le Sisyphe moderne : là encore, le brouillage rend certaines parties de la partition illisibles, donc inutilisables en tant que telles par le poète performeur. Les solutions graphiques adoptées dans *Derviche/Le Robert* sont quant à elles multiples, témoignant d'une volonté de faire varier les transcriptions autant que les performances prévues (une différente pour chaque lettre de l'alphabet). À la réception, la pratique de lecture programmée par de tels objets relève de la lecture-audition, et non de la lecture silencieuse : le lecteur a sous les yeux la partition/transcription au moment de l'écoute, la première influant sur la seconde, et vice-versa, dans ce qui se donne à son tour pour le « ça + ça » que Bernard Heidsieck voit dans le poème en performance :

> Ainsi retransmis, poèmes et textes deviennent plus que ce qu'ils sont d'ordinaire. Ils sont eux-mêmes, bien sûr, des mots, un cri, du son, un souffle, du sens, mais ils sont en outre, l'image qu'ils offrent d'eux-mêmes, qu'ils adjoignent, qui finit par leur coller à la peau, et qui n'est autre que celle que leur « imprime » – par son comportement, sa façon d'être, ses gestes, sa voix, sa tension, son corps – le poète lui-même. Le poème devient alors « ça + ça ». Un tout indissociable[20].

[17] Voir l'analyse complète du dispositif par Marion Naccache dans sa thèse *Bernard Heidsieck & Cie : une fabrique du poétique*, Lyon, École Normale Supérieure, 2011. Document en ligne consulté le 29 septembre 2022 : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00680287>

[18] B. Heidsieck, *Passe-partout*, s.l., Al Dante, 2009.

[19] *Idem*.

[20] B. Heidsieck, *Notes convergentes, op. cit.*, p. 258.

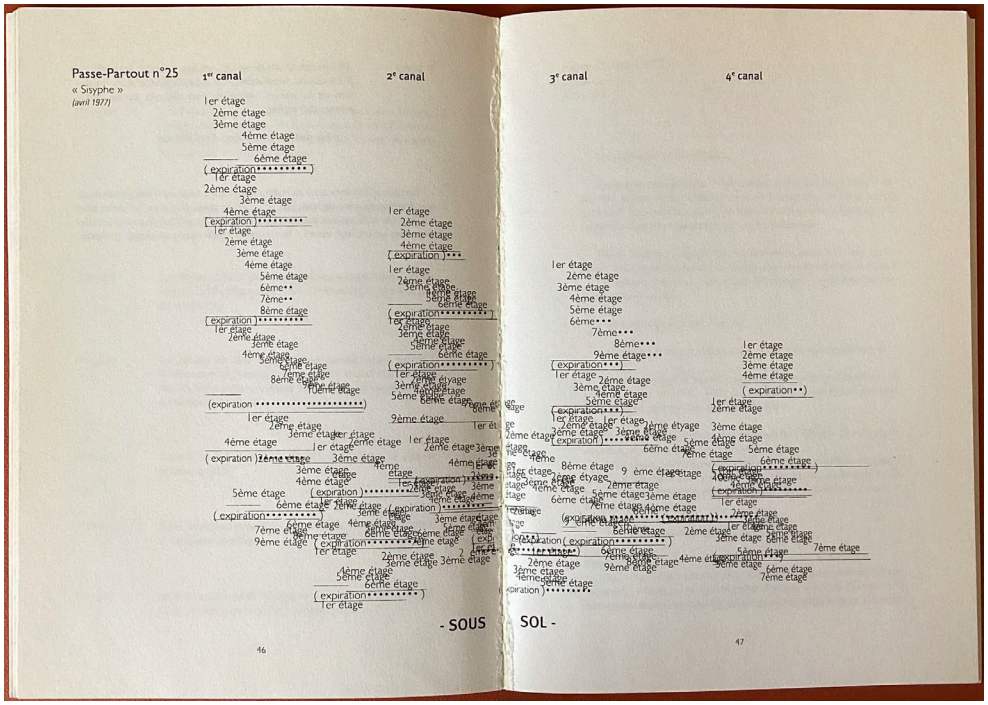


Fig. 4 : B. Heidsieck, « Sisyphe », 2009, Passe-partout*, s.l., Al Dante © ADAGP.*

Deux transcriptions graphiques : *B2-B3. Exorcisme*, *La Poinçonneuse*

Dans les poèmes-partitions publiés issus de tapuscrits, la mise en page et les choix typographiques sont les reproductions fidèles des tapuscrits originaux. La spatialisation du texte n'y est pas consécutive à une transcription typographique, mais est consubstantielle à l'écriture du poème. Or il existe quelques exceptions. La première est notable en ce qu'il s'agit du tout premier livre-disque publié par Heidsieck. *B2-B3. Exorcisme*, paraît en effet dans un premier temps en 1964 aux éditions du Castel Rose, accompagné d'un disque souple de 21 cm, et réalisé par Gianni Bertini. Le poème « B2-B3 » est construit sur la confrontation de deux voix, toutes deux émanant du poète. Enregistrée sur la piste de gauche, la première lit, d'une façon neutre, un texte bancaire décrivant avec force détails techniques des opérations financières complexes. Sur la piste de droite, une autre voix, toujours celle du poète, fait entendre avec échos et réverbérations des extraits de poèmes-partitions antérieurs, cris, onomatopées, fragments de langue déliés, qui interrompent et perturbent le déroulé mécanique de l'exposé bancaire. S'y illustre la confrontation entre une voix policée, au parler socialement défini, cadré par la technicité du vocabulaire, et la voix d'un corps pulsionnel venant par moments la faire vaciller. Dans les rééditions du poème au sein du recueil *Partition V*[21] la partition est publiée, présen-

[21] B. Heidsieck, *Partition V*, Paris, éditions du Soleil Noir, 1973, puis réédition *Le Bleu du ciel*, 2001.

tant selon un dispositif coutumier au poète, les deux pistes d'enregistrement dans des colonnes distinctes. Dans cette toute première édition cependant, le texte ne reproduit pas la partition tapuscrite, et, pris en charge par deux plasticiens, Gianni Bertini et Paul-Armand Gette,fait l'objet d'une véritable interprétation graphique, mêlant compositions typographiques, dessins et écriture manuscrite (fig. 5).

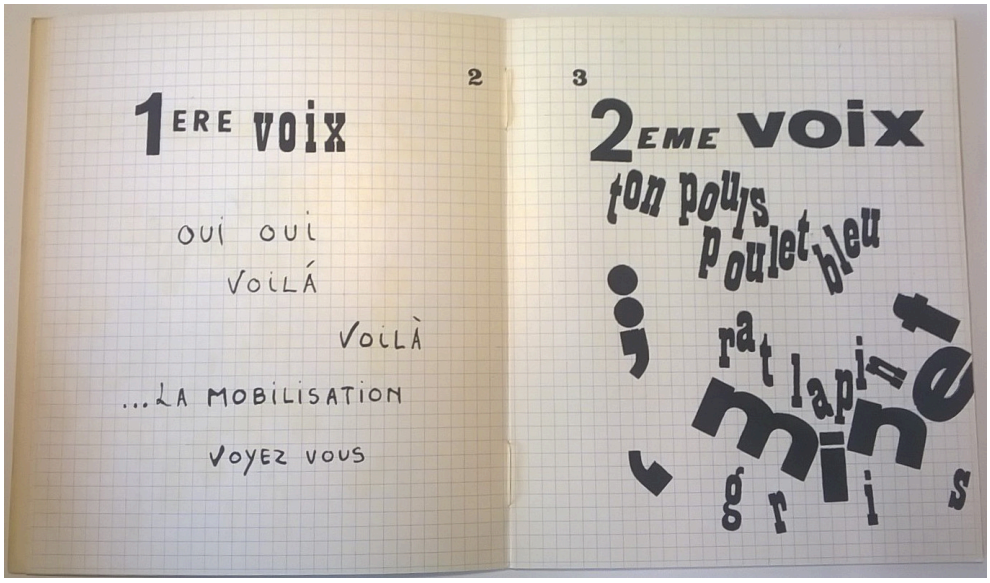


Fig. 5 : B. Heidsieck, P. A. Gette, G. Bertini, B2-B3. Exorcisme*, 1964, Paris, éditions du Castel Rose © ADAGP.*

Seul le tiers environ du texte est transcrit sur un support aux pages quadrillées rappelant un cahier d'écolier. Le choix d'un support alternatif au papier blanc est familier aux éditions du Castel Rose : Gianni Bertini y a en effet auparavant publié des livres imprimés sur papier d'emballage[22], comme un pied de nez au livre de bibliophilie. Aux deux pistes correspondent deux pages placées en vis-à-vis. À la voix qui récite l'exposé bancaire est attribuée, sur la page de gauche une écriture manuscrite, sagement linéaire et soignée, lisible. Sur la page de droite, une composition typographique réalisée à l'aide de caractères transfert type *Letraset* imprime les mots en caractères gras à gros empattements, de façon non linéaire, entrant délibérément en tension avec les lignes et carreaux de la page, crée un effet de désordre et de débordement. Cette bipartition des techniques est amenée à se brouiller dès la double page suivante, composée uniquement de dessins et écritures manuscrites, où l'on retrouve cependant le contraste entre écriture policée d'une part, et ici, dessin à l'encre saturant

[22] Voir Gianni Bertini, *Pour parler (et pour cause)*, Paris, éditions du Castel Rose, 1962, sur papier jaune de boucherie ; Gianni Bertini et Jean-Jacques Lévêque, *Stèle pour Adam de La Halle*, éditions du Castel Rose, 1962, sérigraphié sur papier gris d'emballage.

l'espace de noir, où la trace du geste se donne à voir, comme un gribouillage frénétique, dont émergent les mots des poèmes-partitions inscrits dans la même encre. La page de gauche n'est pas tout à fait épargnée par cette invasion, et le dessin déborde sur l'indication « première voix », pendant graphique aux phénomènes d'interruption et chevauchement des deux voix audibles dans le poème. La dernière double page laisse libre cours à la voix pulsionnelle, dans un déchaînement typographique, ne donnant à voir que des lettres isolées, certaines déchirées, devenues pur matériau plastique. Une mention manuscrite au bas de la page enjoint le lecteur à écouter le disque s'il veut « connaître la suite », comme pour dire que le livre ne saurait se substituer au disque, mais y renvoie. L'espace du livre et de la page est ainsi, dans cette première publication, confié aux artistes, qui l'investissent comme un espace plastique tout en jouant de sa séquentialité pour suivre le déroulé du poème sonore et en interpréter plastiquement le fonctionnement, lorsque le poète sonore se cantonne au disque.

Le cas de *La Poinçonneuse* diffère quelque peu : enregistré en 1970, le poème reste inédit en livre jusqu'en 2003, date à laquelle il paraît en livre-disque, au format livret de CD, aux éditions Al Dante/Leo Scheer. Contrairement aux autres publications qui suivent et précèdent, le livre d'accompagnement, bien que relégué au format « livret », signant par là même son caractère secondaire au regard du disque, fait l'objet d'un traitement graphique particulier. La partition dactylographiée y cède en effet la place à une transcription typographique en quatre couleurs : à chacune d'elles correspond une voix (bruits du métro en gris, voix narratrice en vert, voix du poète-personnage en violet, et voix de la poinçonneuse, au travers de la lettre lue par la voix féminine, en rose). Les variations, échos et réverbérations, superpositions de sons qui en viennent peu à peu à saturer l'espace sonore, sont transcrits sur la page par une progressive saturation graphique, par superpositions de fragments, avec effets de transparence, et jeux optiques, ou par l'usage de caractères gras en grande capitale, lorsque les bruits du métro, toujours en arrière-plan occupent les marges. Si la composition typographique n'est pas signée, il s'agit là, au regard du tapuscrit original, d'un travail d'interprétation, qui joue des possibilités de la quadrichromie pour transcrire le sonore (fig. 6).



Fig. 6 : B. Heidsieck, La Poinçonneuse*, 2003, Paris, Al Dante/Leo Scheer © ADAGP.*

Livres ? anti-livres ?

Que le livre soit accompagné ou non d'un disque, des stratégies sont systématiquement mises en place pour signaler que le poème ne s'y limite pas. Les choix opérés dans les publications qui le permettent, et dans les livres d'artistes, en relation avec l'éditeur, témoignent d'une volonté constante de déborder l'espace livresque pour faire signe vers d'autres médias, et faire du livre un espace ouvert, si ce n'est paradoxal, qui les fait déroger aux normes à l'œuvre dans ce type de publications. Les rares cas de publications livresques sans disques des poèmes-partitions jouent sur d'autres ressorts, à l'instar de la première édition de *Derviche/Le Robert* aux éditeurs évidant en 1988. La série des vingt-six poèmes-partitions y est accompagnée de 45 pages de « Notes a posteriori ». Absentes des tapuscrits, ces notes sont spécifiquement liées à la mise en livre des poèmes. Or, elles ont précisément trait à leur lecture publique. La description du protocole d'action prévu pour chaque poème permet ainsi au lecteur de projeter l'action sur sa lecture, bloquant l'autonomisation du texte sur la page, pour réaffirmer que l'œuvre trouve son point d'aboutissement sur la scène.

La publication de *Partition V*, en 1973 aux éditions du Soleil Noir est à cet égard tout à fait parlante, et inaugurale par son ampleur. L'ouvrage se présente comme un livre-objet, plus exactement, il présente un livre-disque, composé de six disques souples suivis d'un livret de 153 pages, au sein d'un emboîtage particulier. Les poèmes-partitions imprimés sur le livret en typographie reproduisent fidèlement les tapuscrits, mais ce dernier est précédé, en lieu et place de pages imprimées, de six disques souples 33 tours :

> Le premier constituant la couverture même du livre, provocation immédiatement assumée et affichée, le mot FIN apparaissant immédiatement au dos de la page supportant le dernier disque de la série, précisant ainsi

> par là-même que s'achevait là, avec l'enregistrement des onze POÈMES-PARTITIONS, publiés dans la suite de l'ouvrage, la part principale de ce dernier. Sans doute était-ce là l'apparition du premier LIVRE/DISQUES[23].

L'ensemble est inclus dans un emboîtage-sculpture en fonte d'aluminium, sur lequel figurent deux sculptures de combinés de téléphone réalisées par Ruth Franken, pour la première série. La seconde présente un emboîtage en carton présentant les seules formes du combiné. Le choix de la sculptrice Ruth Franken par l'éditeur François Di Dio fait sens : il s'agit de renvoyer à un objet de communication par le son, thématiquement au cœur des poèmes de *Partition V*, dont le dernier poème, « Ruth Franken a téléphoné », propose en écho avec l'ouvrage une longue variation sur les opératrices, sonneries et autres répondeurs du téléphone. Déterminer « la façon la plus pertinente [...] pour introduire du SON [...] dans un livre[24] » : c'est à un objet « subterfuge[25] » que l'on a ici affaire, faux téléphone, qui contient lui-même un faux livre, destiné à passer outre les barrières liées à l'économie du livre et de sa TVA incompatible avec celle du disque (fig. 7).



Fig. 7 : B. Heidsieck, R. Francken, Partition V*, 1973, éditions du Soleil Noir*
© ADAGP.

[23] B. Heidsieck, « François Di Dio / Le Soleil noir : hommage », dans *Fusées* n° 22, 2012, p. 88.
[24] *Id*.
[25] Marion Naccache, « Bernard Heidsieck, "poésie action", remarques sur l'action en question », dans *Livre/Typographie : une histoire en pratique(s),* Hélène Campaignolle-Catel, Sophie Lesiewicz, Gaëlle Théval (dir.), édition des Cendres, 2020, p. 159-165.

Cette référence à un médium de communication sonore est également à l'œuvre dans les publications tardives d'Heidsieck aux éditions de l'Ariane, selon une modalité cependant tout à fait particulière. Poète sonore, Heidsieck développe aussi, depuis les années 1970, une activité de plasticien, réalisant des planches d'écriture/collage qu'il expose, publie dans des livres dédiés, à l'instar de *Foules*, ou encore à partir de 2004 de la série des *Abécédaires*[26], ou inclut dans les tirages de tête et éditions limitées. *Vaduz*, qui existait jusqu'alors uniquement en disque, paraît ainsi en 1998 dans un emboîtage de luxe à la demande du collectionneur Francesco Conz, comprenant un CD, un LP, une sérigraphie sur soie reprenant la carte à l'origine de l'écriture du poème, une photographie de l'auteur par Françoise Janicot ainsi qu'une planche originale d'écriture-collage, présentant une réécriture manuscrite partielle de la partition accompagnée de fragments de bande magnétique collés[27]. L'inclusion d'œuvres originales devient quasi systématique à partir de 1995, dans les tirages de têtes des livres-disques chez Al Dante, au Corridor bleu[28] ou encore au Bleu du ciel[29]. Or il importe de noter qu'aucune de ces réalisations plastiques n'a été publiée dans le même espace que les poèmes-partitions quand bien même le poème serait intrinsèquement lié à l'existence de ces œuvres. Si les planches incluses dans le tirage de tête sont « en symbiose avec le texte[30] », réalisées à partir de lui, elles ne s'insèrent pas dans l'édition autrement que comme traditionnel ajout d'un original : interrogé sur le manuscrit présent dans l'édition de *Vaduz*, Heidsieck explique ainsi avec humour cette présence par le côté « fétichiste[31] » du collectionneur commanditaire. Entre 1973 et 1976, les pièces de *Canal Street* ont bien été écrites à partir d'une série de collages (bandes magnétiques, amorces et composants électroniques trouvés dans la rue qui donne son titre à l'œuvre) du même nom, et de textes manuscrits fixés sur ces planches. Pourtant les publications de *Canal Street* ne les incluent pas : Gianni Bertini consacre une édition à *Canal Street*[32] (1986) pour lequel il réalise une reliure sculpturale, toute en rouages noirs, ainsi que des

[26] *Foules*, Guy Schraenen Éditeur, 1976 ; seuls deux abécédaires ont été publiés : *Abécédaire*, Voix Éditions, 2008 ; *Abécédaire N° 6 - « Clef de Sol » – été 2007,* Besançon, Frac Franche-Comté, 2015 (leporello).

[27] Sur l'œuvre plastique et les livres d'artistes de B. Heidsieck, voir Frédéric Acquaviva, *Bernard Heidsieck : ici Radio Verona, et autres écritures/collages dans la collection F. Conz*, éditions K, Verlag für zeitgenössische Kunst und theorie, 2010.

[28] B. Heidsieck, *Poème partition « F »*, livre + CD, Saint-Pierre, Le Corridor bleu, 2001.

[29] B. Heidsieck, *Partition V*, Livre + CD, *Le Bleu du ciel*, *op. cit.*

[30] B. Heidsieck, entretien avec F. Acquaviva, *op. cit.*, p. 116.

[31] *Id.*

[32] Document en ligne consulté le 29 septembre 2022 : <https://www.artcurial.com/index.php/fr/lot-bertini-gianni-canal-street-s-l-bernard-heidsieck-1986-4157-166>

gravures originales dont trois en « pop-ups ». Seules les partitions tapuscrites y sont lisibles. La suivante se fait sur disque vinyle[33], et inclut la reproduction d'une série de photographies réalisées par Françoise Janicot au cours de la lecture intégrale au Centre Pompidou en 1988. Enfin, le livre-disque paru chez Al Dante en 2000 ne reproduit pas non plus les planches ni les textes originaux, mais la partition des textes enregistrés.

Les publications aux éditions de l'Ariane ne dérogent pas à cette constante : les textes qui y sont publiés ne sont pas des poèmes sonores. Elles ont cependant ceci de spécifique au regard de ses autres publications d'artiste que le poète y est cette fois intervenu directement dans l'espace du livre, prenant en charge la part graphique sur un mode qui n'est pas celui de la planche reproduite comme c'est le cas dans les autres éditions (fig. 8).

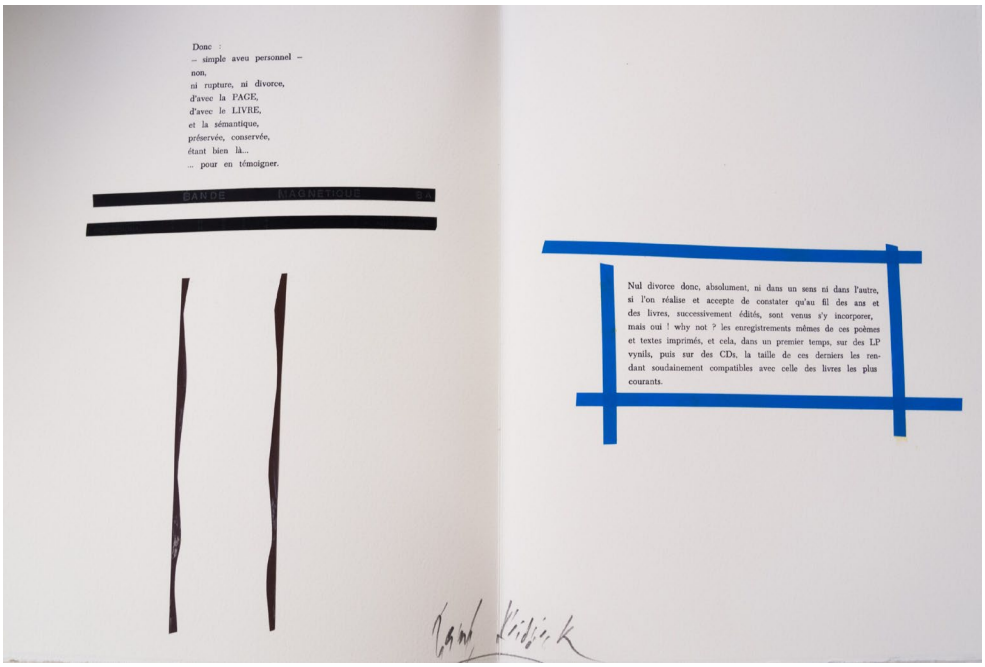


Fig. 8 : B. Heidsieck, C.Q.F.D*, Nice, éditions de l'Ariane, s.d., non paginé © ADAGP.*

Il s'y négocie une mise en espace du texte non partitionnelle (le texte n'étant pas prévu pour être oralisé) avec des bandes magnétiques selon une configuration inédite, où aurait pu s'opérer ce rapprochement jusqu'alors refusé. De fait, le texte publié est une réflexion sur la mise en livre, et son apparent paradoxe : le poète y précise que, dans le poème-partition, « la page subsiste », restant « le support naturel, habituel du poème, mais métamorphosée en un tremplin destiné à lui permettre de se tenir et transmettre "debout"[34] ». L'usage des bandes

[33] B. Heidsieck, *Canal Street*, SEVIM / B. Heidsieck, 1986, 3 disques vinyls 33t, 30 cm, sous coffret illustré d'une photographie de B. Heidsieck.
[34] B. Heidsieck, *C.Q.F.D*, éditions de l'Ariane, s.d., non paginé.

magnétiques, et amorces colorées est une constante dans les collages de Bernard Heidsieck. Tour à tour en dialogue avec l'écriture manuscrite ou les lettres découpées dans les planches comme celle de *Canal Street*, elles apparaissent ici directement dans l'espace paginal, différant d'emplacement pour chacun des sept exemplaires réalisés à la main, encadrant, soulignant, rythmant le court texte où Heidsieck y fait précisément référence :

> Or donc ces bandes magnétiques sont ainsi utilisées dans mon travail, et en quelque sorte ma pratique naturelle de la Poésie, non seulement comme matériau, de prime abord, sonore, mais comme matériau visuel complémentaire, en tant qu'éléments fondamentaux de ces divers collages[35].

La virulence des premiers manifestes, clamant la nécessaire sortie du livre par une poésie qui y étouffe, ne doit pas ainsi mener à des conclusions trop hâtives. Bernard Heidsieck n'a non seulement jamais abandonné l'imprimé, mais il n'a pas non plus déserté le livre. Un parcours dans ses publications, réalisées dans un premier temps en collaboration avec des artistes ou avec des éditeurs de livres d'artistes, confirme une prégnance donnée au poème en performance qui l'amène à interroger sans cesse les modalités de publication possibles d'une poésie prévue pour l'action. Du travail graphique poussé sur les tapuscrits à l'invention de solutions pour dissimuler des disques dans des pages, il s'agit chaque fois de rechercher des solutions d'intégration du son et de l'action dans le livre qui ne soit pas métaphorique, mais joue pleinement de la matérialité des supports, du dialogue et de l'interaction des médiums. Ni dé-livrée ni en-livrée, la poésie action travaille les circulations.

[35] *Id.*

Présence du manuscrit dans les Éditions de l'Ariane

Tita Reut

Je remercie Hélène Campaignolle de son invitation à réfléchir sur le thème des manuscrits dans l'édition : le paradoxe – inhérent à la vie – étant que notre rencontre[1] se soit faite sous l'égide de François Huin qui est un merveilleux typographe avec qui je travaille depuis 2004[2], date de création des Éditions de l'Ariane. Si l'essentiel de mes éditions a été imprimé en typographie, ma présence dans ce numéro est en revanche légitimée par la réalisation de manuscrits peints au sein de ma maison d'édition, avec des éditeurs et artistes qui furent mes partenaires. Je peux ainsi témoigner de cette activité à titre de « pratiquante », en tant qu'éditrice, auteur de textes sur l'art, et poète.

Il est vrai que si la typographie a une majesté et une pérennité incontestables – une belle typographie, j'entends, dont l'encrage est uniforme –, le manuscrit la précède dans l'histoire. La diffusion des textes, jusqu'à Gutenberg et la première impression d'une Bible en 1450, fut ainsi réduite à une minorité de lettrés. La typographie va propager les contenus, les démocratiser, pour employer un anachronisme. Ainsi de la diffusion des libelles, dont on connaît le pouvoir de subversion politique, et du surgissement de l'exégèse des textes sacrés dans les langues vernaculaires, conduisant à la remise en question des lois et pratiques cléricales et à la scission du protestantisme, au XVI^e^ siècle. Une nouvelle technologie ne saurait être innocente. On peut le constater aujourd'hui avec les outils récents de communication qui occasionnent un bouleversement au moins égal à celui de l'imprimerie à la Renaissance. Sachant qu'un outil est ce que nous en faisons. Pour en revenir à notre question, on pourrait affirmer que la typographie est au manuscrit ce que l'écriture est à la tradition orale.

[1] Cette contribution est la version revue de notre contribution prononcée à la journée d'études « Écriture manuscrite et dactylographiée dans le livre d'artiste » qui a eu lieu à l'Institut des études avancées de Paris, le 22 septembre 2017, organisée dans le cadre du programme Livresc par Hélène Campaignolle, Mélina Balcazar et Karine Bouchy.

[2] J'ai rencontré François Huin lors de la sortie de *Résister, colère*, livre de poèmes publié en 2001 par l'Atelier Franck Bordas, et orné par Arman avec qui j'ai travaillé près de vingt ans.

Formes du manuscrit dans les éditions de l'Ariane

Il n'est pas anodin que le mot *style* soit issu de l'instrument des calligraphes latins : le *stylet*. Traditionnellement, on parlait aussi d'une « belle plume » pour qualifier une belle écriture, un bon auteur. Le manuscrit, dans le livre d'artiste, impose, face aux techniques de reproduction, une *temporalité* autre, un *original* dans l'œuvre, une *intimité* avec le lecteur et une *liberté*. Sa présence, vis-à-vis de l'image, produit une polyphonie esthétique supplémentaire. Sans entrer dans les détails de l'histoire du livre d'artiste, nous pouvons affirmer qu'il trouve une apogée au XX^e^ siècle, la recherche de la trace originale découlant peut-être de l'élimination progressive du travail de la main par la reproduction photomécanique, dans un premier temps, puis numérique, aujourd'hui. Il est bon qu'à l'époque d'un nouveau formalisme technologique soient associées les formes graphiques spécifiques d'un artiste et l'écriture originale d'un poète. Dans mes éditions, Les Éditions de l'Ariane, j'ai pu constater à quel point les manuscrits viennent démultiplier le geste de création, les originaux de l'artiste. Quelque chose de l'ADN du poète vient s'ajouter à celui de l'œuvre originale. Cela met le poète en prise directe et sur le même plan que l'artiste.

Pour avoir côtoyé des collectionneurs obsessionnels, dont Arman, j'ai pu mesurer à quel point tout élément renforçant l'intimité avec le créateur était la clé de voûte ou clé de contact d'une collection. Dans la collection de prestige des Éditions de l'Ariane, la Collection « Tiar » (**Ti**ta/**Ar**man), j'ai ainsi tenu à inclure la signature de l'artiste pour chaque planche originale entre les deux pages intérieures d'un cahier illustré, afin d'éviter le « dépiautage » de l'ouvrage par des collectionneurs ou marchands indélicats. C'est une pratique malheureusement fréquente depuis les enluminures et les antiphonaires du Moyen Âge. Le prisme graphique de la signature complète, conclut, légitime la présence de l'œuvre unique, en faisant du livre une œuvre qui contient des œuvres (cinq œuvres signées au fil du volume, plus une sur la couverture (signée) ou dans l'étui de plexiglass (qui est alors signé). Certains artistes jouent volontiers de ce sceau graphique supplémentaire (Rancillac, Heidsieck, Gilli, Catherine James, etc.). Mais il n'est pas anodin de constater l'humilité d'un artiste tel que Bernard Noël qui a peint un ouvrage de cette collection : *Faire faces*, et dont la signature se cache *a minima* dans les espaces clairs de l'œuvre. Paul-Armand Gette choisit de monogrammer en caractères minuscules l'angle le plus bas, à la base du pli du cahier (fig. 1). La signature originale décèle déjà la place que l'artiste prétend occuper au sein de son travail.



Fig. 1 : Paul-Armand Gette, La Dissimulation de l'origine*, Paris, Les Éditions de l'Ariane, 2008. Typographie de François Huin sur les presses de la SAIG, à l'Haÿ-les-roses, sur papier Vélin d'Arches 300 gr., coffret en plexiglas, Marc Butti à Nice. Signature de Paul-Armand Gette dans le pli de la double page © Éd. de l'Ariane. Photographie de Manuel Braun.*

Dans nos latitudes, on choisit un artiste pour sa création formelle, plastique, et le poète pour ses poèmes et non pour la valeur esthétique de sa calligraphie. Ce qui fait la valeur d'un manuscrit est la présence corporelle de son auteur, le témoignage d'un moment de création. Il est vrai que « longtemps après que les poètes ont disparu », le manuscrit laisse une empreinte bouleversante. La quête obstinée des dédicaces d'écrivains par certains amateurs en donne la mesure, et ceci est sans doute amplifié par la disparition progressive de la trace écrite, due aux nouveaux moyens de communication. Cela dit, le prix, au sens propre et figuré, de l'unicité est proportionnel à la notoriété des écrivains, comme il en va de la cote des artistes, ou de celle des personnages entrés dans l'histoire. C'est dans cette perspective que de nombreux éditeurs, et parmi les plus importants, réservent un petit nombre d'exemplaires des livres courants (romans compris) pour un tirage de tête comprenant un manuscrit et/ou une estampe. Le manuscrit ayant la même valeur qu'un rehaut dans une estampe. Le comble de cette démarche étant le manuscrit en fac simile, pour autant que l'auteur ait une belle écriture. C'est ce que j'ai réalisé, en tant que directrice de la « Collection Superpositions » que j'ai créée aux Éditions Flammarion en 1997. Cette collection était destinée à Arman illustrateur des poètes contemporains et, avec son accord, j'ai demandé un premier texte à Joseph Guglielmi qui nous a fait l'honneur du magnifique poème « Afrikan Matricule ». À cette occasion, nous avons eu le projet de renouer avec la tradition déjà ancienne d'un travail à quatre mains, prenant le contre-pied des rencontres fortuites entre un dessin à vendre et un poème que personne ne lit. Arman a superposé ses dessins lithographiés sur le manuscrit également lithographié, sans pour autant occulter la lecture. Cette collection correspond à un travail de connivence exemplaire. Mais l'éditeur y a mis fin à la fin de cet ouvrage.

Page par page, « Afrikan Matricule » présente la concordance de deux écritures (fig. 2). En outre, il m'a semblé que la présence du corps de l'écrivain, par son écriture manuscrite, renforçait une connivence de thèmes et de signes avec le partenaire plasticien, tout en quittant l'exigence typographique. Le poète est là de tout son poids, avec sa parole, ses silences, ses ratures.

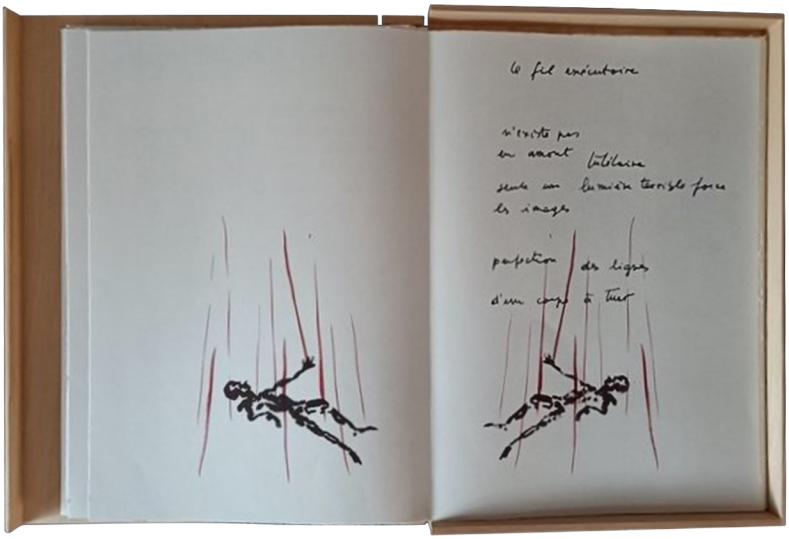


Fig. 2 : Arman, Joseph Guglielmi, Afrikan Matricule*, Paris, Flammarion, coll. « Superposition », dir. Tita Reut, 1997. Photographie de Catherine James.*

Car il existe aussi une coquetterie de la rature. Joseph Guglielmi, par exemple, aimait en émailler ses manuscrits. Au particularisme d'une écriture manuscrite, la rature ajoute le particularisme d'une défaillance de la main. Le manuscrit est ainsi plus humain, plus proche. L'éditeur qui accorde sa confiance à un auteur accepte volontiers ses bégaiements par écrit, ses lapsus en manuscrit. Et le poète qui veut inscrire son corps sur le papier fait en quelque sorte un clin d'œil d'initié à son lecteur, en s'opposant ainsi à la régularité de l'impression mécanique. Par ses petites imperfections, il scelle un pacte humain avec un public qui, généralement, ne l'approche qu'en termes de référent infaillible, au travers du livre imprimé. En ce qui me concerne, la véracité de mon écriture pose l'ambivalence de l'acquis spontané (mon écriture en direct, penchée et peu lisible) et de l'acquis dominé par la lisibilité (ce que j'appelle « ma ronde à la con », imitant dès l'enfance, celle de ma mère qui méprisait l'écriture penchée).

J'ai pu poursuivre ce travail dans mes propres éditions, repartant d'un échange de formes et de couleurs, du poème vers l'illustration d'Arman, puis d'autres artistes, après sa disparition, malheureusement contemporaine de la sortie de son premier livre au sein de mes éditions, en 2005.

J'ai évoqué la qualité d'une écriture. Ne parlons pas d'élégance, mais d'intimité, de densité, de son caractère. Il est vrai que les belles calligraphies ont progressivement quitté la pratique de l'écrit. On pourrait quasiment dater un manuscrit par l'esthétique des apprentissages scolaires. De nos jours, une écriture dite « belle » est assez rare. La calligraphie signe donc aussi une époque. On n'échappe pas à son temps. Mais il est vrai que dans un livre d'artiste, généralement composé de peu d'œuvres et de peu de texte, a fortiori manuscrit, une vilaine calligraphie peut nuire à l'ensemble et au plaisir de lecture. Ceci n'ayant rien à voir avec la lisibilité. Dans ce cas, la typographie règle le problème. C'est pourquoi un court manuscrit, en hors texte, peut suffire, comme le font de nombreux éditeurs de livres de bibliophilie.

Dans le cas de l'effaçage, l'illisibilité peut être avantageuse et augmenter une qualité plastique. Dans un manuscrit peint sollicité par Jean-Luc Herman, artiste se dédiant exclusivement au monochrome, Joseph Guglielmi et moi avons alternativement copié nos poèmes à l'encre. L'artiste a ensuite « mouillé », délavé nos écritures qui sont restées lisibles mais floues, comme mêlées à ses pigments. J'ai suggéré le titre *Du Shunt* (1993). Le résultat a été assez probant (fig. 3). En effet, la dispersion du texte manuscrit à l'intérieur de l'intervention picturale monochrome l'intègre à la peinture en tant que partie prenante de l'œuvre peint, tout en conservant l'énigme de la parole diffuse. Le brouillage du sens – identifiable au prix d'un effort de lecture – agrège le poème au corps indissocié de la couleur.

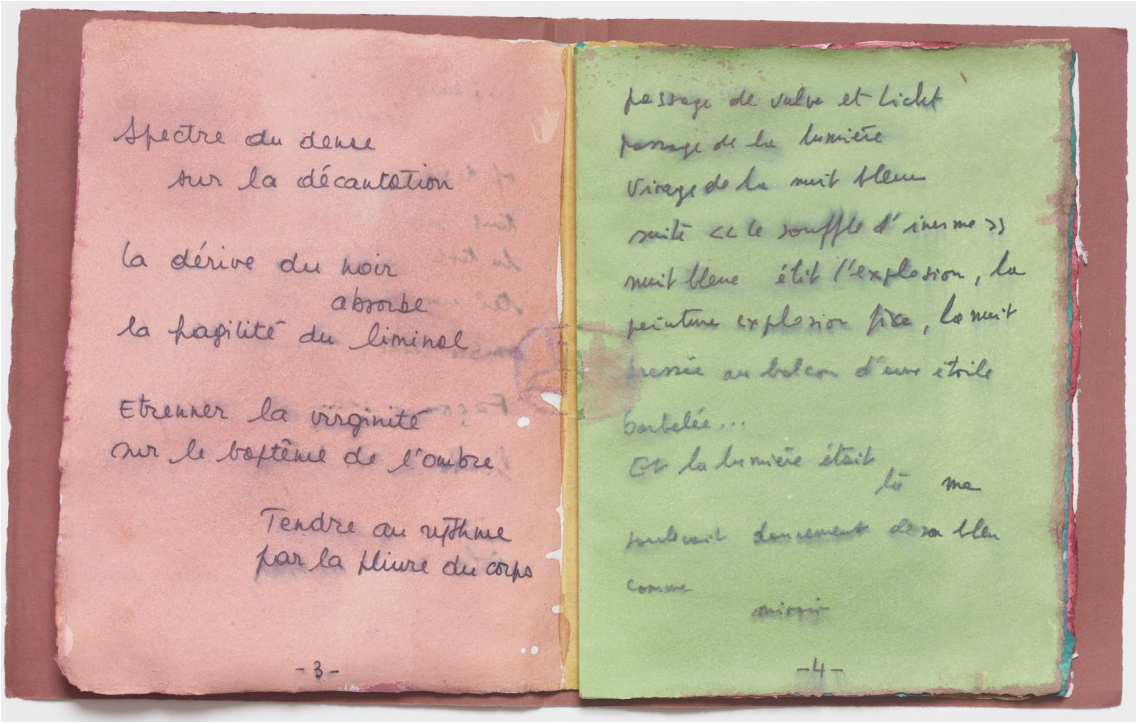


Fig. 3 : Tita Reut, Joseph Guglielmi, Jean-Luc Herman, Du Shunt*, Paris, J.-L. Herman, 1993. Photographie de Manuel Braun.*

À propos d'effaçage, ce que le public ignore le plus souvent, c'est que le crayon, la mine de plomb résistent le mieux au temps, à défaut de disparaître d'un coup de gomme. On se souvient de l'œuvre de Robert Rauschenberg qui consista à effacer un dessin au crayon de De Kooning. En revanche, les estampes, les colophons de livres d'artiste sont traditionnellement signés au crayon. En effet, feutre, stylo à bille, encres courantes, s'effacent à la lumière dans la durée. Il semble que certains dessins à l'encre de Chine de Victor Hugo aient dangereusement pâli. En tout cas, ne jamais renforcer au crayon une signature qui s'efface. L'œuvre y perdrait sa valeur d'original signé.

Livre manuscrit, économie d'un livre pauvre ?

Un deuxième paramètre du manuscrit peint est son économie. Un double aspect se révèle : en évitant le coût d'impression, on accède au livre pauvre. C'est une pratique que j'ai éprouvée en tant que poète, sur la sollicitation de peintres ou d'éditeurs, davantage que dans mes éditions. Mais il est clair que l'invention d'un livre original, hors collection, dans ma pratique éditoriale, suppose un cahier des charges plus complexe que celui des éditions de Daniel Leuwers, dont je respecte infiniment la démarche et avec qui j'ai réalisé « Poemata », en 2004, avec des peintures d'Anne Slacik. En revanche, le souci du plus juste prix pour *le juste nécessaire* d'un livre d'artiste ouvre des possibilités inédites, inattendues. C'est ce que j'ai tenté dans mes éditions avec, entre autres, Matthew Ty-

son (« (a)vers », 2011), qui a concrétisé une couverture en bois simulant une déchirure, ou Eliz Barbosa, qui, dans *Chromatiqu'Opéra* (2016), a découpé des formes qui s'emboîtent et se complètent d'une page à l'autre, le tout, cette fois, inclus dans un étui de plexiglass qui reste une des signatures des Éditions de l'Ariane. Ce sont là des livres réalisés avec un coût minimum mais un maximum de créativité et d'investissement manuel.

Mutatis mutandis, si ledit livre pauvre est bien réalisé, il se valorise par sa rareté. En effet, on comprend aisément que l'on ne peut en manuscrire beaucoup. Cette valorisation va de pair avec la notoriété de l'auteur, déjà évoquée. C'est précisément cette rareté dans le nombre d'exemplaires qui réduit son existence au sein des catalogues d'éditeurs, car il faut prévoir les exemplaires réservés à chaque participant : le poète, l'artiste, l'éditeur. Je connais des éditeurs, très présents dans le domaine du livre d'artiste qui n'en ont jamais édité. En revanche, le coût en temps est inversement proportionnel au coût financier. On demandera plus volontiers à un plasticien de fournir une certaine quantité d'interventions, car c'est sa pratique même : la mise en jeu de la main. Le poète est moins coutumier de l'exercice plastique de la main. Plus ou moins rapide, son écriture suit sa pensée et non une habileté esthétique.

Pour exemple, je me souviens de mon premier manuscrit peint (*Mémoire de l'huis*, 1991). Jean-Luc Herman – avec qui j'ai réalisé, par la suite, plusieurs ouvrages manuscrits – m'avait composé des exemplaires réglés, suivant, en cela, une pratique exercée par certains moines calligraphes du Moyen Âge. Je craignais alors de ne pas écrire « droit », au sein d'un livre déjà orné, et dont la composition exigeait une perfection calligraphique. Le résultat fut concluant et m'a donné confiance pour la suite de cet exercice.

Une précision doit être apportée à cette notion d'économie dans le livre manuscrit. À mon avis, le livre pauvre, pour exister, ne doit pas être « pauvre » sur tous les plans. « Pauvre », en ce cas, est associé à une simplicité de moyens qui doit être compensée par l'inventivité et la qualité des interventions. « Pauvre », parce que l'on choisira des papiers inhabituels, mais offrant un certain caractère d'épaisseur, de couleurs, de transparence. « Pauvre », car plié, voire emboîté par les mains de l'artiste qui peindra éventuellement l'étui. La carence des matériaux étant contrebalancée par les stratégies de mise en œuvre. J'en veux pour exemple la collection de « manuscrits peints » (fig. 4), selon son expression, d'Anne Slacik, avec qui j'ai eu le bonheur de réaliser quatre titres. Cette collection compte un grand nombre de collaborations avec les poètes qui manuscrivent leur poème selon leur souhait, l'artiste venant faire danser sa peinture autour du texte et sur l'étui de carton. Pour notre première collaboration : *Signes rauques* (1997), j'avais bien rempli les pages, espérant qu'Anne inter-

viendrait sur le manuscrit-même, à sa guise. Voulant à tout prix respecter l'écrit, Anne a préféré ajouter des feuillets peints, transparents qui rendent le meilleur effet. La bonne intention de faire pour le « mieux » a compliqué le résultat final : le « bon » de la coexistence texte/image.

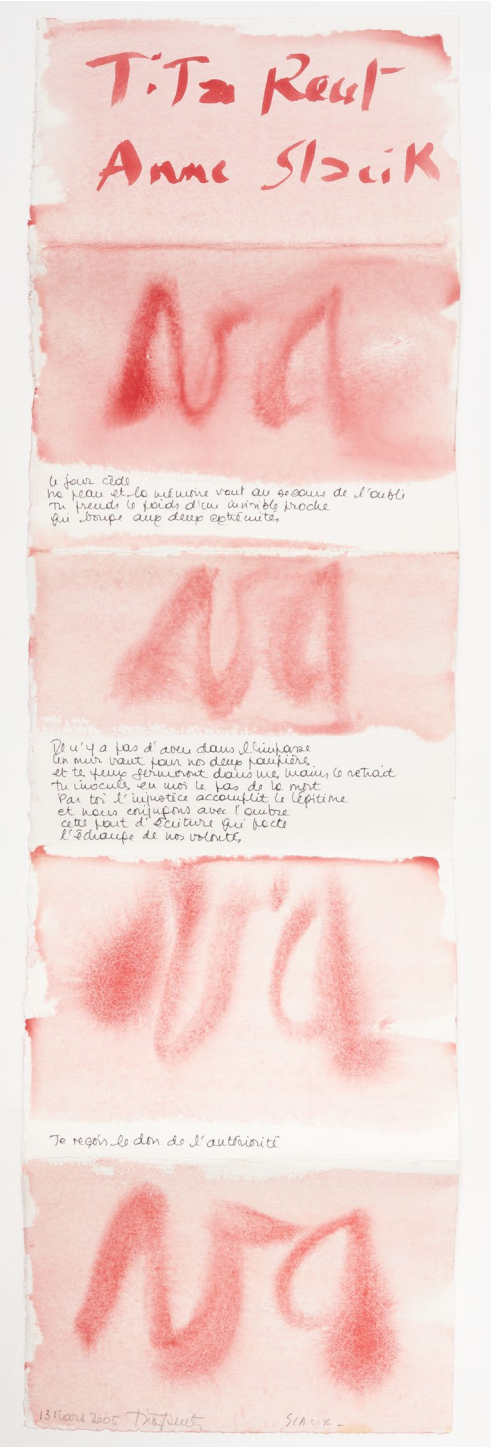


Fig. 4 : Tita Reut, Anne Slacik, Va, *manuscrit peint, 2005 © Tita Reut. Photographie de Manuel Braun.*

Dans une démarche semblable, on trouve, au cours du XXe siècle et depuis lors, des insertions de mots ou d'allures de mots dans la peinture, mots griffés, ou biffés – chez des artistes tels que Cy Twombly, par exemple, ou, plus récemment, dans l'œuvre de Jean-Pierre Schneider –, l'usage de papiers enduits, arrachés, recyclés, annotés, comme dans l'œuvre de Beuys. Mais ceci relève d'une autre problématique : celle des écritures, celle de la notion de beau, celle du déchet ou du rebut, dans l'art.

Malheureusement, ces dernières décennies, le livre pauvre est apparu, aux yeux de créateurs ou d'éditeurs médiocres comme une voie d'accès facile, ce qui est l'antithèse du livre dit pauvre. Et l'on a pu voir proliférer des propositions bâclées, bricolées, nuisant à cette dénomination. Cela dit, qu'on me permette de préciser que je n'ai aucun mépris pour une faiblesse artistique. Je crois qu'il ne pousse rien où il n'y a rien et que les créateurs les plus laborieux soutiennent la dynamique qui permet l'éclosion des chefs-d'œuvre. Il y a là une gradation du plus humble au génie. Quitte à faire partie moi-même de l'humus qui favorise le surgissement des plus belles fleurs. Arman, avec qui j'ai pu partager ce dialogue, avait résumé ce propos en une très belle métaphore : « l'art est comme une tapisserie. Si on arrache la corde, les fils d'or s'écroulent ».

Éditer librement

Un autre point, concernant le livre manuscrit : la liberté. Ou plutôt, les libertés. En se passant des éditeurs, artiste et poète ont la possibilité d'associer leurs voix, en se moquant des normes, en outrepassant les refus éditoriaux. Et même en matérialisant leur désir d'œuvre en commun. Dans ce cas, en accord avec l'artiste, avec son style, plus lyrique ou plus géométrique – ce qui impose plus ou moins de linéarité dans la mise en page –, le manuscrit sera plus ou moins contraint, plus ou moins inventif. En ce sens, j'ai eu l'occasion d'expérimenter des solutions très diverses. Avec Vincent Corpet, sur un exemplaire unique, décidé sur un pari à la fin d'un repas (la convivialité et le désir sont, à mon avis, fondamentaux[3]), nous avons décidé d'un rouleau, contenu dans une boîte ronde initialement destinée à contenir une bouteille de Whisky, que nous écrivions et peignions alternativement (*Corpétudes*, 1999) (fig. 5).

[3] La notion de plaisir partagé, dans un projet, même restreint – un exemplaire unique, par exemple – est décelable au premier coup d'œil. La part du jeu est une condition majeure dans la création, fût-elle plastique ou poétique. Réalisée à quatre mains, la fusion identifiable de deux voix multiplie la jouissance par la justesse d'un ping-pong esthético-verbal.



Fig. 5 : Tita Reut, Vincent Corpet, Corpétudes*, livre unique. Photographies de Manuel Braun.*

Et nous nous remettions ou nous envoyions le paquet à la fin de chaque nouvelle intervention, propre à susciter des propositions inattendues de la part de « l'interlocuteur » privilégié : cette formule de défi amical se déroulant quelque peu comme l'art d'une conversation artistico-littéraire de bon aloi. Chacun reprenait, selon sa formule, et poursuivait. Sorte de provocation ludique. Belle et fructueuse expérience.

Pour la collection de manuscrits peints *Les Yeux fertiles* destinée au Macval, avant même la construction du musée, une commande nous a été faite, sur le thème de l'eau, en 2001, à Arman et à moi, d'un manuscrit peint sur deux feuilles d'Arches au format raisin. Arman est venu chez moi avec feuilles, encres et pinceaux. J'ai manuscrit en quinconce avec une encre sépia et, après avoir enlevé sa chemise, Arman s'est étalé sur le carrelage et a orné le poème, d'une encre noire, autour des mots. Ce fut, d'ailleurs, la première œuvre d'Arman figurant dans les collections, et présentée dès l'ouverture du musée, en novembre 2005 (fig. 6).

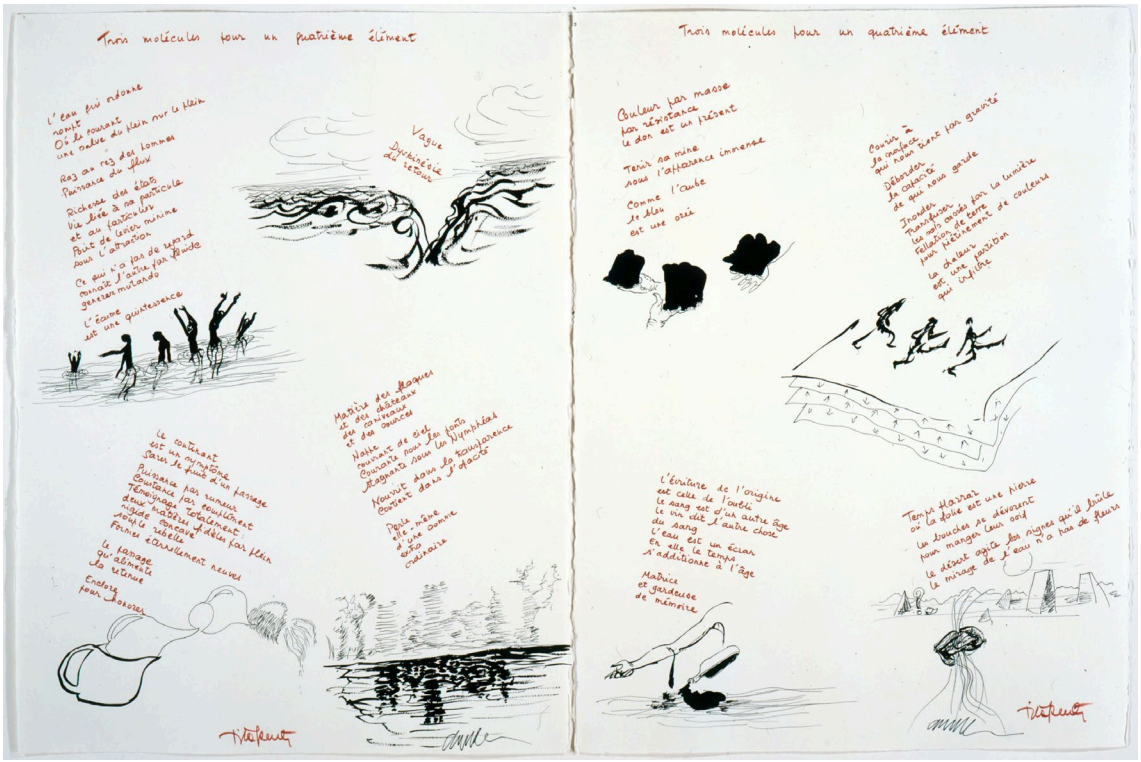
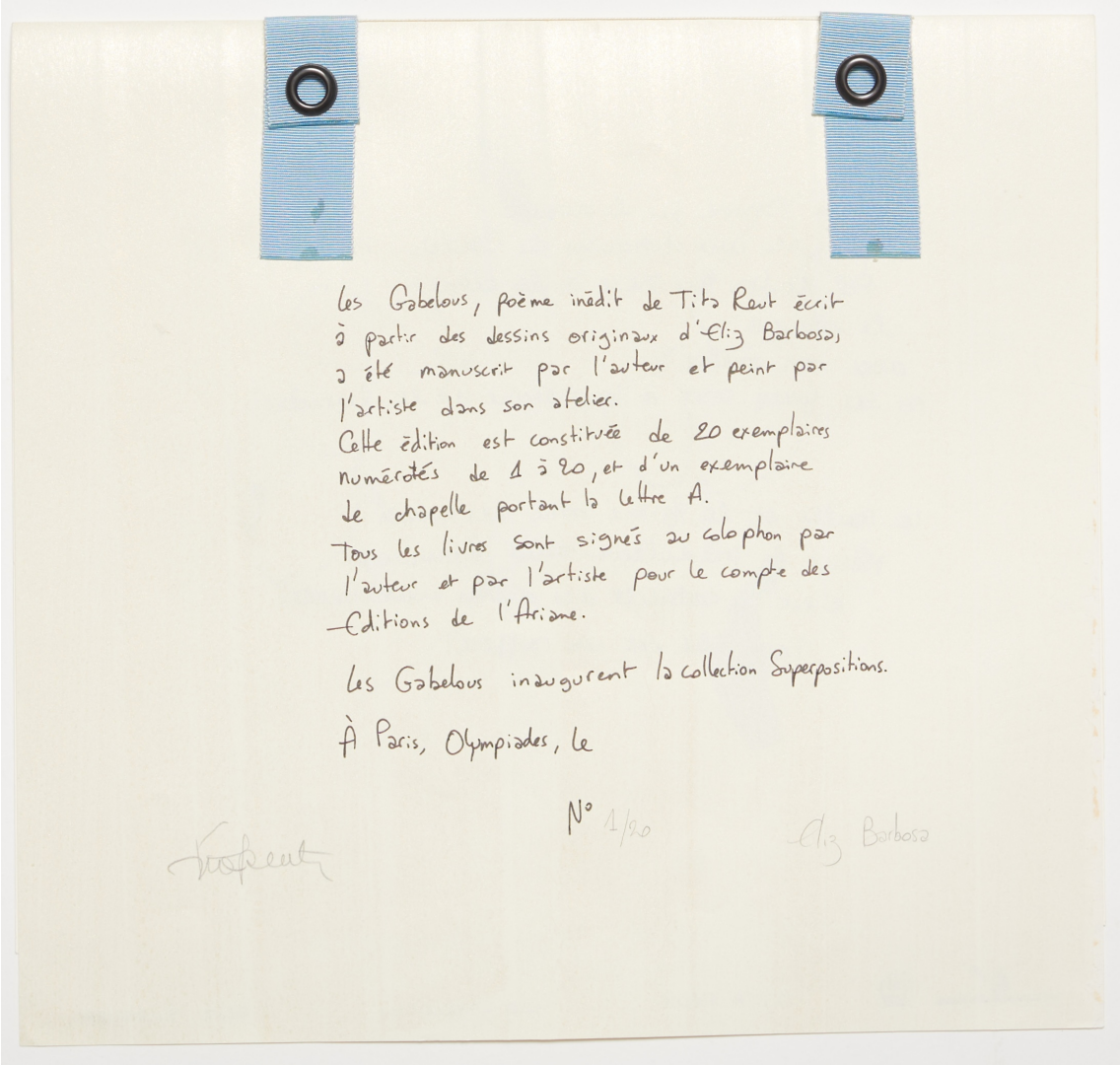


Fig. 6 : Tita Reut, Arman, Trois molécules pour un quatrième élément, *de la série* Les yeux fertiles / *Paul Éluard, 1999, encre de Chine sur papier d'Arches, 76,2 x 57 x 2 cm, 1999-2001 © Tita Reut © Mac Val.*

Au sein de mes éditions, la collection « Petit Gris » – selon l'expression de Skira qui désignait ainsi le texte à mettre en page – alterne œuvres et manuscrits. Joseph Guglielmi, avec ses « cartes postales pelées », comme il les nommait – ce qui a donné lieu, de ma part à l'anagramme : *Clos et apartés* pour le titre (2008) –, et Jean-Luc Guin'Amant avec des peintures, s'y sont formidablement collés : *Dispersion d'une image*, (2006). Pour la collection « Stries », j'ai proposé, autour d'un verre, lors du festival du livre de Mouans Sartoux, où un livre de mes poèmes ornés par Gérard Eppelé était présenté, la création de cette collection, regroupant deux poètes et un artiste, sous forme de *leporello*. Je n'aime le *leporello* que s'il s'impose dans un déroulement. Gérard Eppelé nous avait montré, à Claude Haza et à moi, un carnet où il dessinait le projet de *La Passion infamante*. Le titre m'a emballée. Et nous avons tout composé à la main : un auteur écrivant linéairement en haut de la page, l'autre auteur en bas du feuillet, l'artiste illustrant au centre le thème que j'ai intitulé « Deuillants et agenouillés » (2011). D'où le titre de la collection « Stries ». En tant que poète et qu'éditrice, je suis toujours déçue par l'usage d'une forme livresque qui ne répond à aucune nécessité. Le *leporello* suppose un déploiement possible de deux entités – verbes et formes – qui s'entremêlent. La simple succession texte-image ne suffit pas à justifier le choix d'un *leporello*. Mais, à chacun son art poétique.

Avec Eliz Barbosa, j'ai repris le titre de collection « Superpositions » (« Les Gabelous », en 2009) et composé un livre mural dont les feuillets se soulèvent comme une jupe dévoilant le texte. Peu d'artistes ont relevé ce défi, peu d'entre eux ont l'envie et l'imaginaire d'un livre à inventer, ce que le manuscrit autorise particulièrement. Liberté accordée de composer un livre sans contrainte de format ni de module d'accrochage déterminés (fig. 7 a et b).


Les Gabelous, poème inédit de Tita Reut écrit
à partir des dessins originaux d'Eliz Barbosa,
a été manuscrit par l'auteur et peint par
l'artiste dans son atelier.
Cette édition est constituée de 20 exemplaires
numérotés de 1 à 20, et d'un exemplaire
de chapelle portant la lettre A.
Tous les livres sont signés au colophon par
l'auteur et par l'artiste pour le compte des
Éditions de l'Ariane.

Les Gabelous inaugurent la collection Superpositions.

À Paris, Olympiades, le

N° 1/20

Eliz Barbosa

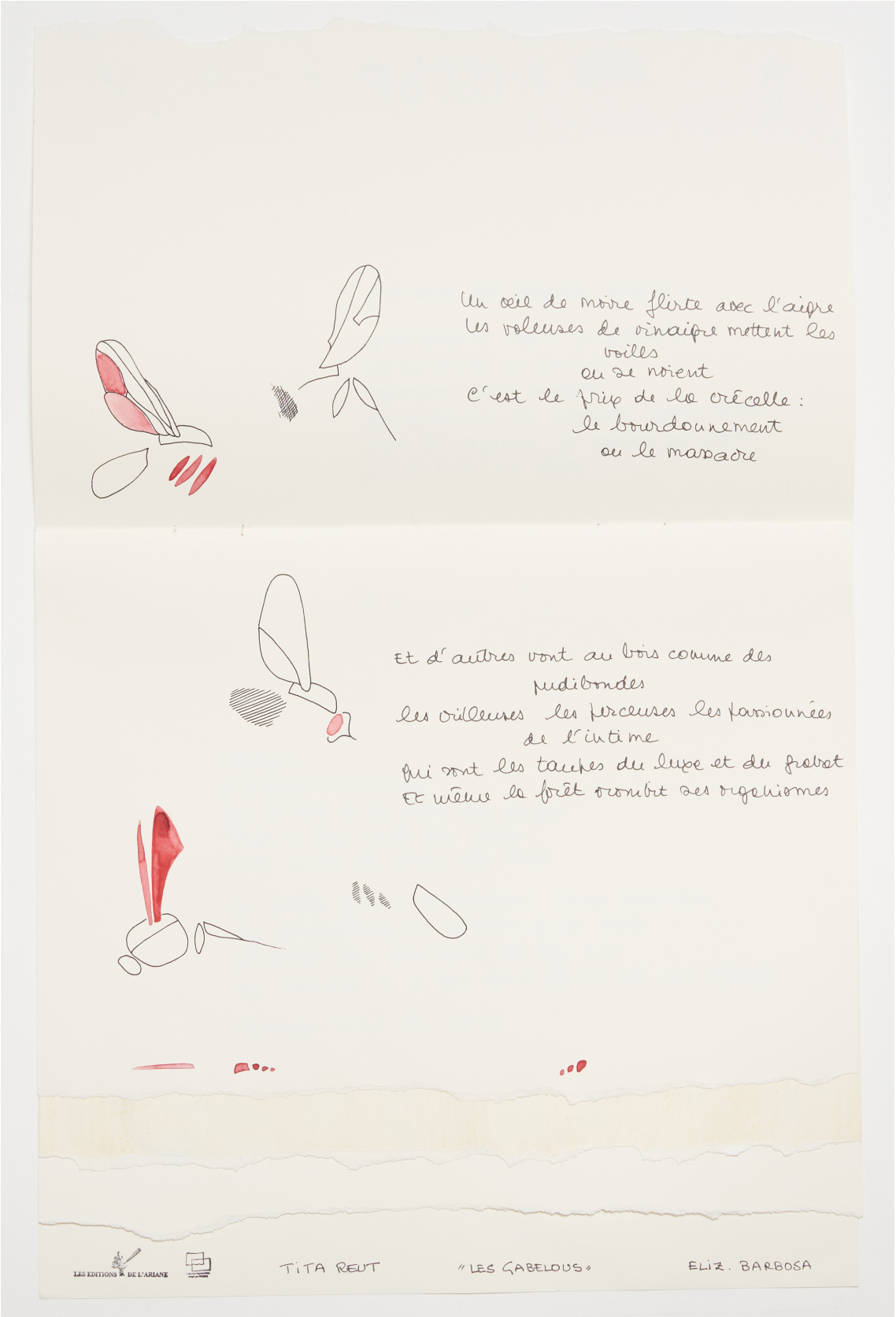


Fig. 7 a et b : Tita Reut, Eliz Barbosa, Les Gabelous, *Paris, Les Éditions de l'Ariane, 2009. Poèmes manuscrits de T. Reut et dessins et peintures d'E. Barbosa, attaches et œillets de fixation cousus à la main par E. Barbosa © Éd. de l'Ariane. Photographies de Manuel Braun.*

C'est avec Christian Jaccard que j'inaugure, dans mes éditions, en 2007, le livre d'artiste manuscrit, sur sa proposition. Seuls les colophons et les titres sont typographiés. Christian, avec qui j'avais déjà publié un ouvrage aux Éditions Aencrage and Co (« Sed Rubor » / 2001), m'a soumis des cahiers brûlés, selon sa technique de combustion à la mèche lente, et m'a laissé carte blanche pour écrire des poèmes érotiques, à sa demande, au crayon. Ce livre : *Ogresse*, est épuisé, ne comportant que dix-neuf exemplaires (fig. 8). Il a enthousiasmé les directeurs de bibliothèques.

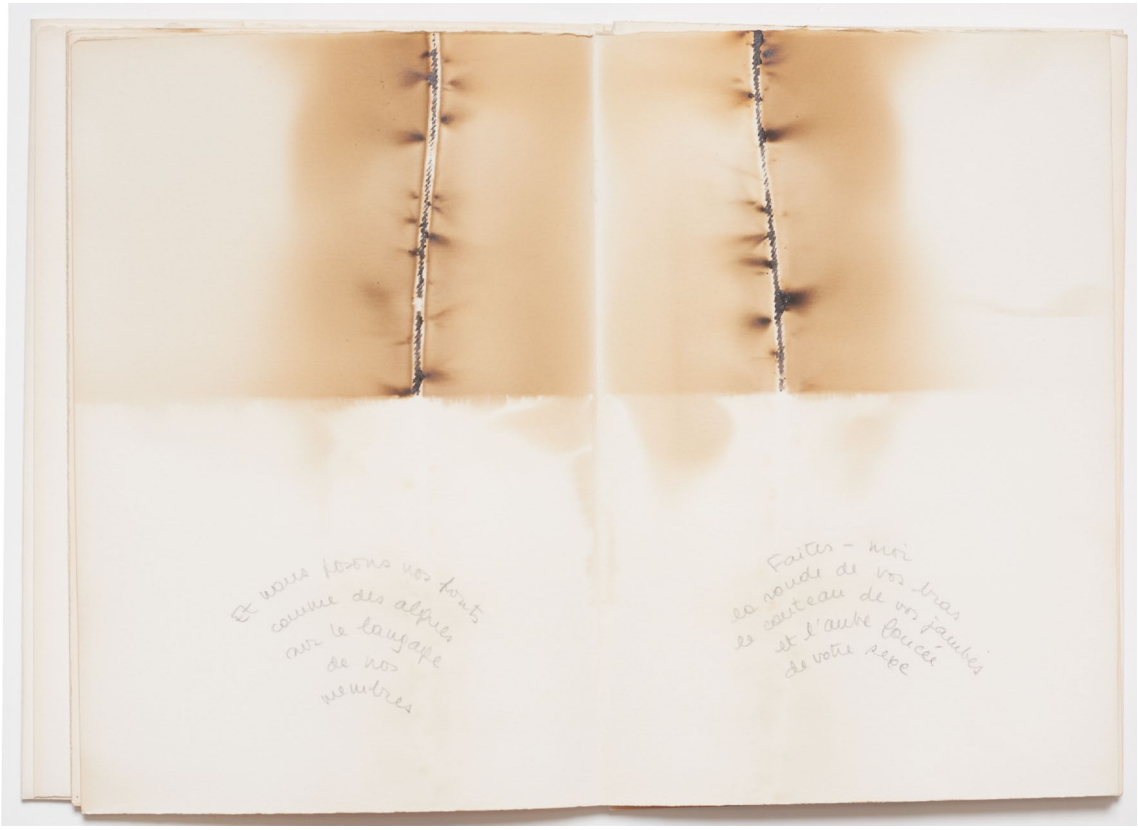


Fig. 8 : Tita Reut, Christian Jaccard, Ogresse*, Paris, Les Éditions de l'Ariane, 2007. Manuscrit de T. Reut brûlé par Christian Jaccard, dans un étui toilé, réalisé par les ateliers Dermont-Duval, à Paris. Typographie de François Huin sur les presses de la SAIG, à l'Haÿ-les-roses © Éd. de l'Ariane. Photographie de Manuel Braun.*

Quelques années plus tard, Christian Jaccard a réalisé un superbe livre, également érotique, dans la collection « Tiar », pour lequel il a innové des combustions mêlées à la figuration. Jusqu'à cette date, en 2007, la même année, donc, que la réalisation de notre manuscrit peint, et à la suite de celui-ci, Christian Jaccard n'avait pas représenté le corps dans ses œuvres, et, qui plus est, des fragments de corps nus constitués par des formes peintes complétées par des brûlures expressives du papier, à partir de mèches lentes dont il interrompt à bon escient, la combustion. Je sais, par eux, que les artistes ayant collaboré à cette collection se sont échangé leurs ouvrages …

Eros napolitain, en 2009, est un des livres manuscrits peint par Bernard Alligand, hors collection, au sein des Éditions de l'Ariane, comme le fut celui de Christian Jaccard, *Ogresse*, précédemment. Hors édition, Tony Soulié, Patricia Erbelding et Ricardo Mosner ont illustré à douze exemplaires (trois pour chacun d'entre nous), mon poème « Vaudou ». Les trois artistes m'ayant recommandé une grande liberté calligraphique, j'ai joué des encres de couleurs et de sortes de « calligrammes », sans comparaison, toutefois, avec les magnifiques inventions d'Apollinaire, pourtant bien présent dans mon « musée imaginaire ».

J'ai également orné par des poèmes, les peintures de Joël Leick, parfois à deux exemplaires, en suivant les taches et les lignes de ses peintures. Éric Coisel, dans sa « Collection Mémoires », a édité six de mes ouvrages manuscrits, écrits soit à partir de peintures et de dessins (de Georges Badin, Jean Anguerra, Jephan de Villiers), soit à partir de photos (Joël Leick), ou de ses photos (*Carcasse*, *Bréviaire d'un bas-côté*), de 2005 à 2009.

Pour tous ces livres, autant que faire se peut, j'aime manuscrire au sein de l'atelier de l'artiste, quand cela est possible, ajoutant au plaisir de l'exercice celui des outils et de la présence, celui du travail en commun.

Face à face du manuscrit et de la typographie

On voit que tout est possible dans le face à face de deux chants qui se mêlent sans se fondre. L'important est que chaque expression « tienne » en dehors ou malgré la fusion de l'ensemble. Les écritures modulent simultanément sans se confondre ni perdre. La magie naît de l'unité qui en résulte. Cette liberté n'est pas très disponible en typographie, et de rares éditeurs typographes, tels qu'Iliazd (1894-1975), ont pu jouer des caractères avec grande liberté.

Cette confrontation existe aussi, bien sûr, dans le livre d'artiste typographié. Hors collection, l'invention d'un livre, ainsi que mentionné, est chose rare, car il faut la complicité de l'artiste et son désir d'appropriation de cet espace particulier qu'est la page au sein d'un livre. Tous les artistes n'ont pas cette expérience, ni ce désir. Comme nous l'avons vu, c'est la pluridisciplinarité qui permet ces audaces : Iliazd, parce qu'il est typographe, et, dans mon cas d'éditrice, la pratique de l'écrit et de l'œuvre, grâce à ma collaboration avec Arman et à mon goût profond pour l'art et son histoire. Comme je l'affirme toujours, je suis un poète qui fait des éditions. J'avoue mon humilité face aux éditeurs qui ont toujours exercé ce métier sans dévier.

J'aime particulièrement la mise en écho entre cette technique ancienne qu'est la typographie et un art très contemporain. Le caractère Garamond, très classique, me semble convenir à ce face à face. Il est classique au sens de ce qui

traverse le temps. En outre, même onéreuse, une bonne idée ne m'a jamais arrêtée dans l'invention d'un livre. Celui de Villeglé, intitulé *Voyou des voyelles* (le deuxième sur trois que j'ai publiés de lui, en 2008) comporte une typographie de cinq couleurs (fig. 9a). Une prouesse du typographe, François Huin, dans la filiation (toutes proportions gardées) de *La Prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars et Sonia Delaunay.





Fig. 9 a et b : Tita Reut, Jacques Villeglé, Voyou des voyelles*, Paris, Les Éditions de l'Ariane, 2008. Typographie de François Huin sur les presses de la SAIG, à l'Haÿ-les-roses, sur papier Vélin d'Arches 300 gr., atelier Pasnic, coffret en plexiglas Marc Butti à Nice © Éd. de l'Ariane. Photographies de Manuel Braun.*

Dans ce cas particulier, la proposition du manuscrit s'inverse : l'artiste a composé un alphabet de caractères qu'il nomme « socio-politiques », à partir de 1969, en relevant méthodiquement les variations d'écritures tracées sur les murs après 1968. Dans les livres de lui que j'ai publiés, ses interventions d'écriture, issues de fragments de mes poèmes, sont imprimées sous forme de clichés typographiques ou à l'aide de pochoirs et de tampons (fig. 9b), dans la mesure où ces caractères n'existent que dans sa transcription personnelle. C'est l'artiste qui dessine ou peint sa traduction du texte initial.

Dans mes éditions, j'ai été sensible à la liberté de mise en page de Bernard Heidsieck dont j'ai publié deux titres : *C.Q.F.D.* (2009) et *Sauve-qui-peut* (2012). Pour le premier ouvrage, Bernard Heidsieck avait dispersé son texte d'une manière plutôt étonnante, car composé de manière aléatoire à travers les pages du livre : il y avait beaucoup de blanc, peu de linéarité. Mais il a composé ses illustrations avec des bandes magnétiques et des amorces de bandes colorées, en cohérence avec ses poèmes sonores et ses poèmes action. Chaque livre étant différent et chacun splendide. Pour le second volume, qui est une sorte de testament très émouvant, il a tenu à taper à la machine tous ses textes et les folios des pages. Puis, de nouveau, bandes magnétiques, amorces de bandes colorées, éclats de textes ont été découpés et collés, par lui, par Marc Butti, mon collaborateur, et par moi, dans le livre, suivant ses œuvres et sa mise en page. La présence des caractères tapés reliait ainsi son texte à toute sa pratique d'écriture, et de façon pérenne, car, là aussi, la frappe des caractères foule le papier. Il faut noter le clin d'œil facétieux de l'auteur qui, voulant bien taper son texte mais non le manuscrire, a, néanmoins, intégré l'écriture manuscrite d'un anonyme, en incluant sur la couverture son nom découpé sur une enveloppe qui lui était adressée… (fig. 10). L'ouvrage, *in fine*, écrit et illustré par l'auteur, donne un aspect de feu d'artifice inattendu, tragi-comique, mêlant humour par la distance prise avec le drame de la souffrance, et saisissement, par son contraire : la présence dangereuse, voire imminente, de la mort.

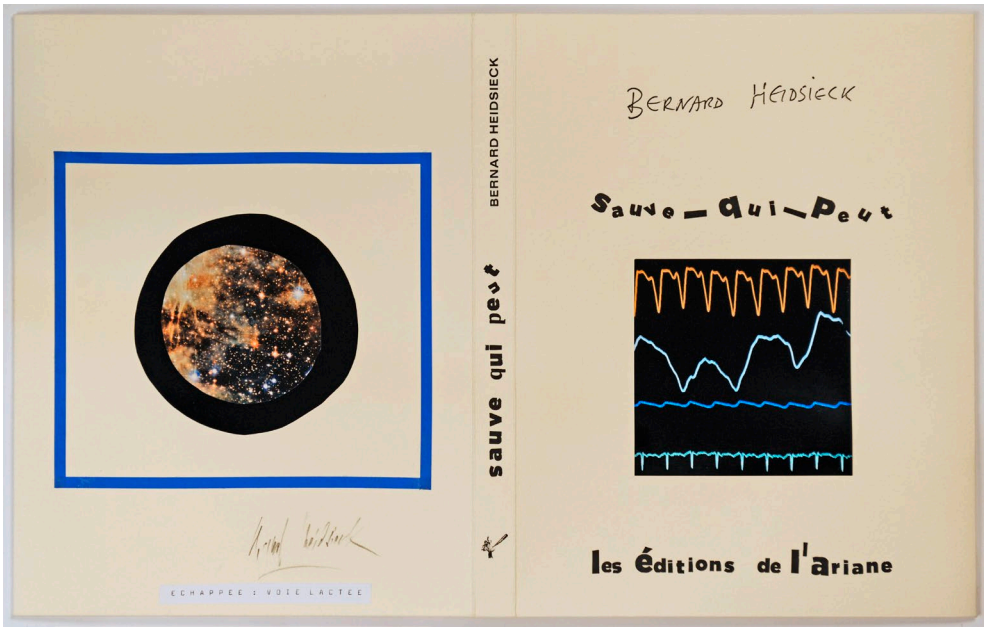


Fig. 10 : Bernard Heidsieck, Sauve-qui-peut*, Paris, Les Éditions de l'Ariane, 2012. Tirages photographiques Michel Lunardelli, à Paris. Typographie de François Huin sur les presses de la SAIG, à l'Haÿ-les-roses, sur papier Vélin d'Arches 300 gr., coffret en plexiglas Marc Butti à Nice © Éd. de l'Ariane. Photographie de Michel Lunardelli.*

Dans la mesure où les livres d'artiste sont rares par définition, il est intéressant d'évoquer leur impact dans le monde de l'édition, en forme de petit pas de côté. Ce mouvement impose un recul. Le livre manuscrit aide à la réflexion sur l'écrit. En effet, le poème « livré » à l'éditeur pour l'impression quitte son auteur. Il ne lui appartient plus. Le poète est déjà voué à sa prochaine écriture. Il va relire son texte comme devenu étranger, destiné à tout autre que lui-même. La reprise « en mains » du poème manu/scrit replonge le poète dans le vif de l'appétit, de l'émotion originels qui ont guidé ses mots. Il perd la distance que l'imprimé conditionne. C'est une proximité nouvelle qui va se mettre en place, mais à travers la répétition de l'écrit à plusieurs exemplaires. Il semble alors que ce soit le texte qui exige de l'auteur de transmettre et conserver son identité. L'autorité poète/poème a changé de côté.

Pour mon premier livre manuscrit, *Mémoire de l'huis* (1991), l'artiste, Jean-Luc Herman, avait choisi un long poème qui faisait une unité. Ayant mis en page ses œuvres, il m'a demandé de saucissonner le texte. Novice, j'ai ravalé ma surprise et tenu le pari. Ce fut l'occasion d'une prise de conscience. Un bon poème doit tenir vers par vers, comme une bonne œuvre résiste dans tous ses détails : la preuve par le fragment. Ceci me semble vrai pour toute œuvre et pour toutes les époques. Un détail d'une robe de Watteau donnera un splendide tableau abstrait. Par boutade et esprit bravache, j'ai amplifié ce propos auprès d'amis artistes en suggérant qu'un bon poème pourrait résister à une lecture de bas en haut. Défiée, j'ai eu le bonheur d'y réussir. Le déroulement du poème, lu à

l'envers, gardait tout son sens, ou un sens légèrement dévié, mais juste. Néanmoins, soyons prudent ou, du moins, modeste, je ne suis pas sûre que cela marche à tout coup.

Je dirai enfin que dès le début du XX^e^ siècle, la vision de l'art et de ses techniques change et ce siècle verra s'accélérer toutes les considérations sur les procédés et mode d'approche de l'œuvre. La pratique du livre d'artiste s'y est développée et, en parallèle, l'insertion des écritures dans l'art – subrepticement présente depuis l'origine – imposer progressivement un champ artistique inédit chez les novateurs, l'arrangement des mots dans la page émergeant en tant qu'œuvre plastique.

On connaît les *Calligrammes* d'Apollinaire en 1914, qui proclame alors « et moi aussi je suis peintre ». Par la disposition originale des vers du *Coup de dés*, en 1897, Mallarmé avait déjà libéré un espace significatif. Longue et riche est l'histoire des tableaux-poèmes, mais je cite encore volontiers *L'Œil cacodylate* de Francis Picabia en 1921 et les Cubistes, avant lui, dès 1911. L'écriture devient matériau au même titre que la peinture ou tout autre véhicule de l'œuvre. C'est l'avènement des « mots en liberté », suivant la théorie futuriste exprimée par Marinetti en 1913, dans son manifeste.

Et tout reste encore à faire et à créer, créer ces « petites déflagrations qui ébranlent nos certitudes », suivant les mots, déjà, d'Héraclite. Au sein de ces fragments que sont les livres d'artiste, le manuscrit ajoute une flèche supplémentaire.

Le geste et le signe : les livres manuscrits de Bernard Noël[1]

Melina Balcázar

Dans son vaste fonds de livres d'artiste[2] – ou de relation[3], tant la rencontre et l'amitié y sont déterminantes –, les livres manuscrits occupent une place singulière, car révélatrice à plusieurs égards de sa manière de concevoir la relation écriture et image. Bien que Bernard Noël n'ait jamais eu l'intention d'en produire systématiquement – il était lui-même surpris de constater leur grand nombre[4] – ce recours constant à l'écriture manuscrite, presque un retour à chaque fois, semblait lui être nécessaire. Comme si cette pratique lui permettait de sortir de la domestication que suppose l'écriture, dont les conventions imposent de se plier à la linéarité de la ligne et à la lisibilité, et de libérer le geste :

> La main qui trace des lettres est une main apprivoisée ; elle semble avancer instinctivement, mais elle est au service d'une force à laquelle l'instinct est étranger. La main qui dessine paraît plus libre, et l'on dirait bien, parfois, qu'elle n'a pas perdu le pouvoir de créer des signes… D'inventer, non pas peut-être une langue, mais une pré-langue…[5].

Ses livres manuscrits, par cette interaction avec les gestes qui dessinent, peignent, par cette voie autre, s'offrent à lui comme une manière de remonter le temps, d'aller vers l'iconicité archaïque qui semble hanter son écriture, telle

[1] Je remercie Éliane Kirscher-Noël, de m'avoir permis consulter le fonds de livres d'artiste de Bernard Noël, ses conseils et sa confiance ont été précieux ; Nicole Martellotto pour sa relecture attentive et Philippe Blanc pour son aide toujours généreuse ; Geneviève Besse, Colette Deblé et Jean-Michel Marchetti d'avoir répondu à mes questions.

[2] La bibliographie parue dans le catalogue de l'exposition, *Un Nous de lumière*, consacrée à ses livres d'artiste recense 369 ouvrages, dont une cinquantaine sont manuscrits.

[3] Nous avons proposé la dénomination « livre de relation » pour marquer la singularité de sa démarche dans un article précédent sur l'auteur : « "L'obsession du visuel" dans les livres d'artiste de B. Noël », *Textimage*, Automne 2020, n° 12. Document en ligne consulté le 18 décembre 2022 <https://www.revue-textimage.com/18_illustrer/balcazar1.html>.

[4] Ainsi l'a-t-il exprimé lors de la journée d'étude « Écriture manuscrite et dactylographiée dans le livre d'artiste », quand il a constaté l'ampleur de ses contributions (Institut des Études avancées, Paris, 22 septembre 2017, organisée par Melina Balcázar, Karine Bouchy, Hélène Campaignolle).

[5] B. Noël, *Processus, Fred Deux*, Vence, Galerie Chave, 1977, n. p.

une tentative de retrouver enfin cette immédiateté où visible et lisible coïncideraient, deviendraient signe[6].

Car l'enjeu pour Bernard Noël était de faire ressurgir la « piction » sous la « scription[7] ». C'est ce qu'il semble explorer dans la co-présence d'un texte et d'une image, dans leur contraste simultané qui opère une transgression, voire une « contamination[8] » au sein du livre. Ainsi, placés sur le même plan, artiste et poète se trouvent face au même problème : comment rendre dynamique cette confrontation entre écriture et image dans l'espace du livre ? Comment trouver un point de jonction, de rencontre ?

La page

C'est à partir de la page, plus que du livre lui-même, que l'écrivain travaille, pense et ressent la coïncidence entre l'espace visuel et l'espace mental, c'est-à-dire entre extériorité et intériorité. La page devient ce plan complexe où se croisent la verticale du point de vue et l'horizontale de la surface considérée. Il y a en effet chez Bernard Noël une conscience de « la matérialité de l'élément spatial dans lequel nous vivons » et que le blanc de la page concrétise. C'est dans le blanc – cette « aération qui rend la surface aussi vibrante que lumineuse[9] » – que se joue la tension entre écriture et image. Une réflexion préliminaire lui est donc indispensable pour creuser en lui « une grande place vide[10] »,

[6] Le « signe » est compris ici à partir de la conception de B. Noël, développée tout au long de son œuvre, en particulier dans ses écrits sur le peintre Olivier Debré, et fait ainsi référence, d'une part, à l'archivage d'une trace corporelle, dont le geste, par-delà le sens de mots : « Rendre l'empreinte verbale de l'empreinte charnelle, voilà ce que je cherche. » (*L'Espace du poème. Entretiens avec Dominique Sampiero,* Paris, P.O.L, 1998). Mais aussi, d'autre part, à une manière de sortir du mouvement de la signification : lettre et mot signifieraient en tant que tels, des *tracés* qui sont *trace* des gestes les accomplissant. Le « sens » du signe serait donc le tracé lui-même : « Le signe-surface d'Olivier Debré va dans le sens de ce désir. Il fonde une langue qui ne repose plus sur l'articulation, mais sur la saisie immédiate. Rien à lire en lui parce qu'il est entièrement visuel. Pour la première fois, l'intériorité s'exprime à travers quelque chose qui n'est pas une image tout en étant une visualisation ; mais, nouveauté sans précédent, cette visualisation s'effectue directement à l'extérieur, et sans l'intermédiaire du lisible. **»** (*Debré*, Paris, Flammarion, 1994, p. 10). Il s'agit donc d'une manière de se rapprocher de cette immédiateté tant recherchée, se démarquant alors de toute référentialité et de toute visée communicative.

[7] Pierre Fresnault-Deruelle, « Qui se fie aux mots perd la vue… », à propos d'*Un petit pan de vue* (1994), premier livre de B. Noël réalisé avec Geneviève Besse. Livret présentant l'ouvrage chez Marchant Ducel éditeur, incluant le poème manuscrit de B. Noël.

[8] Anne-Marie Christin, « De l'illustration comme transgression », *Textimage*, Automne 2020, n° 12. Document en ligne consulté le 18 décembre 2022 <https://www.revue-textimage.com/18_illustrer/archive_christin0.html>.

[9] B. Noël, « La tentation des mots », préface au catalogue d'une exposition de Geneviève Besse à Tours. Document en ligne consultable sur le site de l'artiste <https://www.genevievebesse.com/peinture/annees-2002-2006/>.

[10] B. Noël, *Romans d'un regard*, P.O.L., Paris, 2003, p. 9.

celle du regard, et investir cet espace laissé pour lui par l'artiste, comme il l'explique dans une lettre à Geneviève Besse, chez qui il trouve cette étendue « vive » où le poème peut s'insérer : « L'espace est essentiel pour moi, son assimilation, son souffle. L'espace construit par le peintre devient l'espace mental dans lequel s'élabore le poème[11]. » Ainsi, par exemple, dans *Un poème pour Anne* (1989), il décide, à la surprise du peintre, de placer chaque vers sur le bord supérieur du livre, alors qu'il avait la possibilité d'occuper la totalité de la surface (fig. 1). Mais, par ce choix, il essaye de mettre en valeur le format – l'horizontalité du leporello – et d'en ponctuer le rythme visuel par l'écriture.

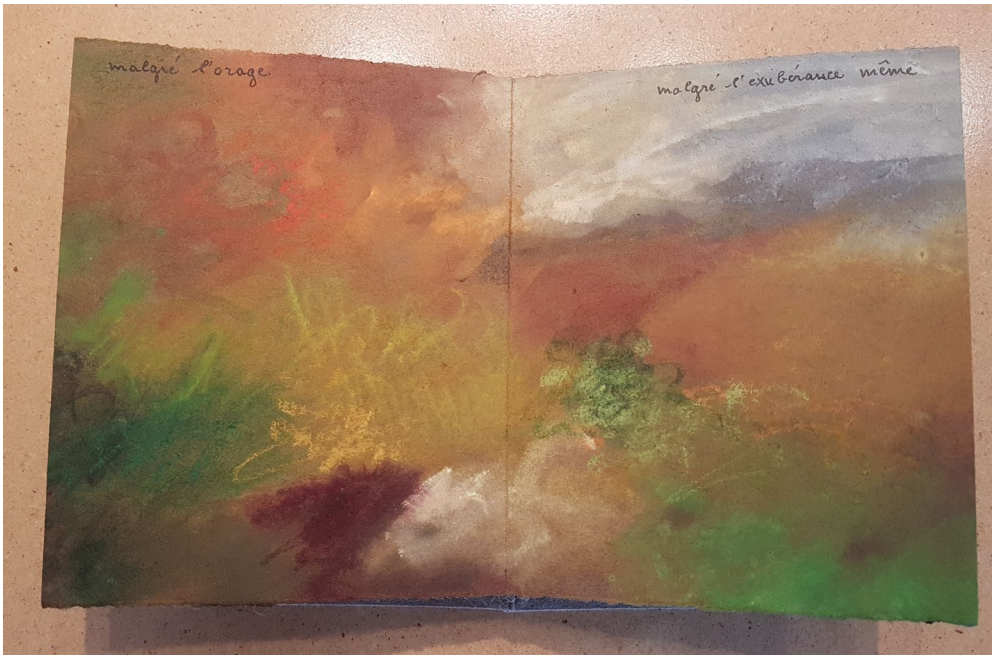


Fig. 1 : Bernard Noël, Un Poème pour Anne*, peintures d'Anne Walker, Paris, 3 ex., 1989 © Bernard Noël.*

Ses livres manuscrits illustrent particulièrement cette manière de concevoir la page et de l'investir. Ils ouvrent un espace de liberté où, à l'instar du peintre, l'écrivain se l'approprie directement. Ils lui offrent l'occasion de multiplier les gestes de création comme le montrent des livres aussi étonnants que *Bavures internes* avec Rodrigue Marques de Souza (fig. 2), *Fable de hasards* ou les « petits objets poétiques » avec Michel Julliard (fig. 3 a et b).

[11] B. Noël, lettre à Geneviève Besse, 2003.

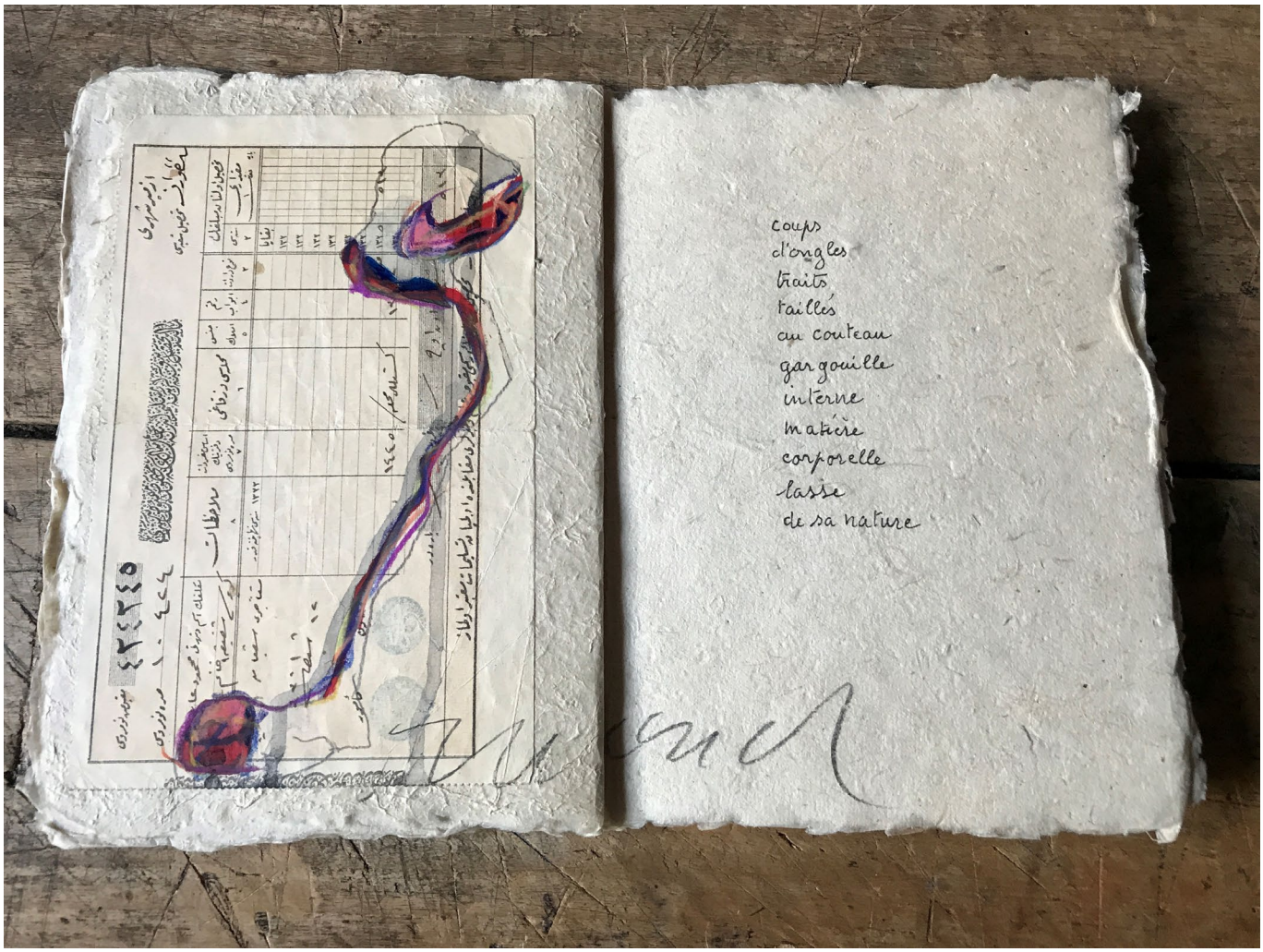


Fig. 2 : Bernard Noël, Bavures internes*, peintures de Rodrigue Marques de Souza, Tardigrade, Rouen, 7 ex., 2008*
© Bernard Noël.



Fig. 3 : Bernard Noël, Sans titre*, Michel Julliard, texte sans titre inséré entre un morceau de bois gravé par un bostryche typographe (insecte) et une planchette avec bas-relief, livre-objet réalisé par Michel Julliard, Gissac, 5 ex., 2005 © Bernard Noël.*



La disposition des vers répond chaque fois à la manière dont l'artiste occupe la page. De nombreux livres manuscrits de l'écrivain présentent par ailleurs sa participation ainsi, dans l'achevé d'imprimer : « Bernard Noël répond aux gravures, peintures, lavis de… ». Contrairement à « ces "beaux" livres imprimés avec soin, accompagnés d'estampes et présentés sous emboîtage », les livres composés à la main, comme il les appelait aussi, ne demandent « aucun autre moyen que du travail désintéressé ». Leur raison d'être tient dans le plaisir de la collaboration sans autre intermédiaire que le papier, la plume, le collage, le découpage, les couleurs : « L'écriture enfin se matérialise, se concrétise dans un espace préparé par l'attention et l'amitié[12]. » Et il restera attaché à sa pratique par leur caractère confidentiel ; cette diffusion limitée ne contribuant pas à la notoriété de l'auteur lui permet de rester attentif à l'essentiel, l'intimité matérialisée de cet échange : « Mon goût pour les "livres de dialogue" tient justement au fait qu'ils matérialisent ce dialogue et l'espace où vit le texte[13]. » Ce dont témoignent si bien ses nombreux livres réalisés avec Bertrand Dorny. L'écrivain l'a suivi dans son cheminement vers le livre et ses expérimentations autour du collage. Le colophon d'*Histoire de l'art* (2001) met en évidence cette complicité et la manière, dans la durée et par imprégnation, de procéder du poète devant les images : « histoire de l'art fut d'abord un espace ici créé par Bertrand Dorny et ses pliages-collages. Bernard Noël se l'est mis en tête pour que viennent par suggestion des mots qu'il a copiés sept fois. » L'horizontalité de ce leporello est abordée ici différemment, en mettant l'accent sur la verticalité qui interrompt la continuité supposée de l'Histoire (fig. 4).

[12] B. Noël, « Entretien de Bernard Noël avec Jean Lissarrague : Mille et une questions sur le "livre de dialogue" peintre/poète », dans *Bernard Noël. Écrire – Voir*, René Pinies (dir.), Carcassonne, Centre Joë Bousquet et son Temps, 2003, n. p.
[13] *Ibid*.

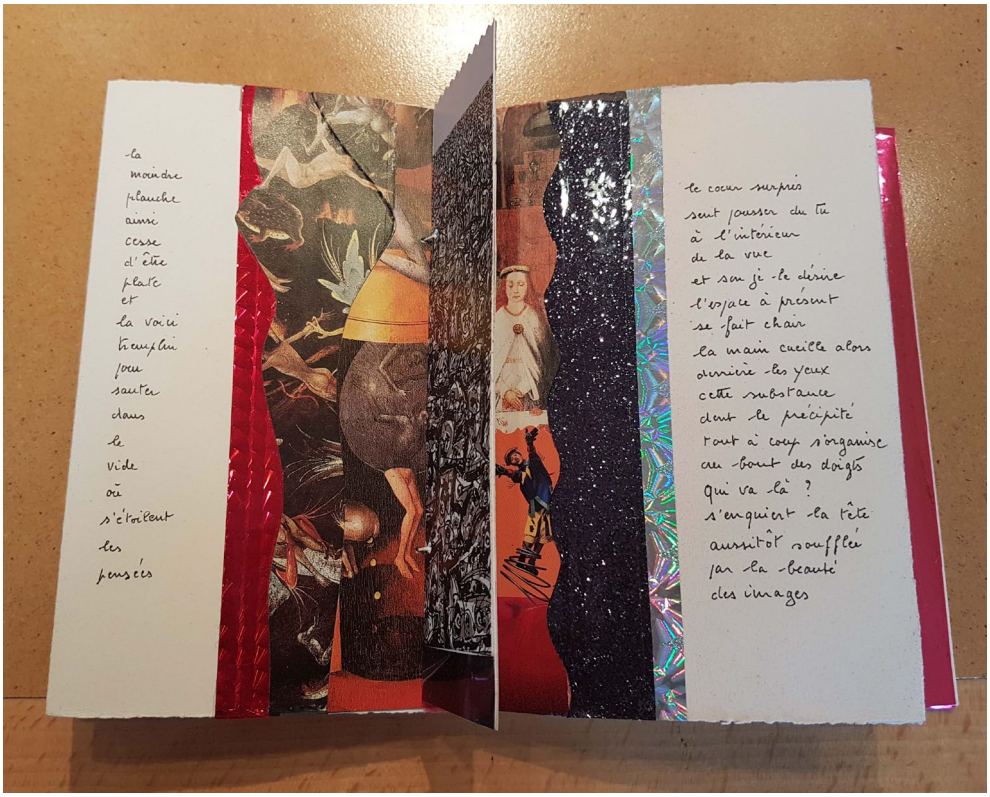


Fig. 4 : Bernard Noël, Histoire de l'art*, livre-collage de Bertrand Dorny, Paris, 7 ex., 2001 © Bernard Noël.*

Avec Dorny, la diversité de formats[14] et de matières montre la volonté commune de comprendre autrement la page, comme dans *Contre le chiffre* (2001), où un jeu de transparences « fait trembler la ligne », manière de la « voir se retrousser pour qu'elle esquisse enfin un geste d'observation et se penche sur son propre mouvement[15] » (fig. 5).

[14] C'est le cas du livre-objet *La Fleur* (1990), peint et orné des collages originaux de papiers divers (Arches, estampe, carton), découpes, peinture au pochoir et à la gouache, formant une fleur aux pétales ouvertes dans un pot cubique, Paris, aux dépens de l'artiste, 1990, un exemplaire unique signé par l'auteur et l'artiste. Ou bien le livre en forme de pyramide *Il y avait une fois* (1990), tiré à 12 exemplaires à Paris, signés par l'auteur et l'artiste.

[15] B. Noël, *Contre le chiffre*, Paris / Ségaliérette, 2001 (12 exemplaires photocopiés, accompagnés de collages originaux de Bertrand Dorny).

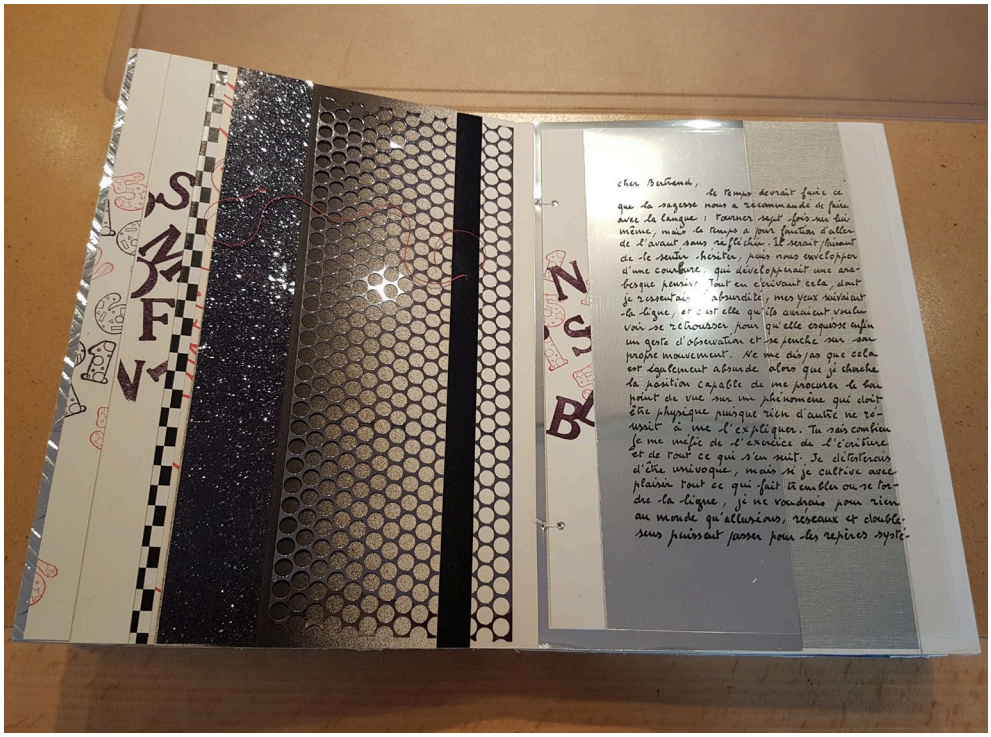


Fig. 5 : Bernard Noël, Contre le chiffre*, livre-collage de Bertrand Dorny, 12 ex., 2001*
© Bernard Noël.

Dans *Histoire obscure* (1987), s'inscrivant à la façon d'un aide-mémoire, les vers font partie du collage même et deviennent vestiges du quotidien. C'est cet arrêt du processus de communication qui ferait signifier l'écriture en soi, comme signe, trace, reste (fig. 6).



Fig. 6 : Bernard Noël, Histoire obscure*, interventions de Bertrand Dorny, Paris et Mauregny-en-Haye, 6 ex., 1987 © Bernard Noël.*

Le geste

On connaît l'importance de la pensée d'André Leroi-Gourhan et ses travaux en archéologie[16] dans la conception de la lecture de Bernard Noël, ce « parcours volumineux », créé par la jonction entre la verticalité de la position du lecteur et l'horizontalité du livre – ou plutôt de la page, comme nous l'avons vu. Mais, outre cette découverte de la possibilité d'aborder la page en profondeur, on décèle dans son écriture un autre aspect fondamental des recherches de Leroi-Gourhan : la conscience du lien indéfectible entre langage et geste, entre signe et rythme. Dans *Le Geste et la Parole*, il le formule dans ces termes : « le graphisme ne débute pas dans une expression en quelque sorte servile et photographique du réel, mais [...] on le voit s'organiser en une dizaine de mille ans à

[16] Voir à ce sujet Hugues Marchal, « Des corps en extension. Bernard Noël et André Leroi-Gourhan », dans *Bernard Noël : Le corps du verbe. Colloque de Cerisy*, Paris, ENS éditions, 2008.

partir de signes qui semblent avoir exprimé d'abord des rythmes et non des formes[17]. » Sortir de la signification pour aller vers le signe – en tant que trace du corps – était en effet l'un des enjeux majeurs de l'écriture de Bernard Noël. Et pour cela, il lui était nécessaire de revenir vers cette interaction entre l'œil et la main dont parle aussi Leroi-Gourhan.

Car, que reste-t-il du sujet dans ce qu'il fait – livre, dessin, tableau, sculpture ? Le « temps pur » du geste, auquel on ne peut accrocher aucune représentation, et que l'on ne peut précipiter dans un récit[18]. D'où les tentatives de Bernard Noël, dans sa poésie, dans sa façon d'aborder le roman, de se tenir à l'écart de l'anecdotique du vécu et de suspendre le temps et la signification. Ses livres manuscrits mettent ainsi en évidence cette tension soulignée par Walter Benjamin, à propos de l'émergence historique des techniques de reproduction, entre le geste artisanal – qui est expérience et mémoire du corps – et le geste automatique – qui est dressage, répétition compulsive résultat du choc. Ce geste liant pensée et langage et qui tient compte de la dimension organique de l'humain est celui qui sait encore justement associer l'œil et la main. C'est ainsi que le philosophe le comprend à partir de Paul Valéry :

> L'observation de l'artiste peut atteindre une profondeur presque mystique. Les objets éclairés perdent leurs noms : ombres et clartés forment des systèmes et des problèmes tout particuliers, qui ne relèvent d'aucune science, qui ne se rapportent à aucune pratique, mais qui reçoivent toute leur existence et leur valeur de certains accords singuliers entre l'âme, l'œil et la main de quelqu'un, né pour les surprendre en soi-même et se les produire[19].

Cette alliance qui, pour Benjamin, détermine toute activité artisanale, délaissée par la place restreinte de la main dans la production, peut toutefois resurgir là où il y a encore expérience, c'est-à-dire retour sur un moment singulier du temps, retour à cette immédiateté refoulée qui pousse à se saisir du crayon, du stylo et inscrire. Cet impérieux besoin de laisser sa trace, comme quand, enfant, l'écrivain se jetait à bras ouverts sur la neige pour, aussitôt relevé, « contempler [s]a présence en creux avec un étonnement émerveillé…[20] »

C'est peut-être ce qu'offre l'écriture manuscrite d'un auteur, comme le signale Éliane Kirscher-Noël qui, dans sa maison d'édition *L'Attentive*, accorde une grande place aux livres manuscrits : « les corps et leur empreinte » s'offrent au

[17] André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et langage*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 2022, p. 319.

[18] B. Noël, *Romans d'un regard*, *op. cit.*, p. 30.

[19] Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac revu par Pierre Rusch, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000 [1936], p. 149.

[20] B. Noël, *La Trace et l'Empreinte*, Montpellier, Fata Morgana, n. p.

lecteur « tels qu'ils sont », « c'est comme entendre lire un auteur. Il peut lire "mal", sans doute. Cependant, avec lui, il n'y aura pas de contresens[21]. » Ils sont le résultat d'un « désir de réaliser une œuvre intime[22] ».

Étant éditeur, dès le début, Bernard Noël est soucieux en ce sens de la mise en page[23]. Son écriture est dès lors « soigneusement, parfaitement placée[24] » et travaillée – non en vue de faciliter la lecture mais d'en accentuer le caractère rythmique. En 1973, il propose à Colette Deblé de réaliser *L'Édit, le Dix, le Dit*, premier livre manuscrit de l'auteur. Ici, la disposition en miroir des vers se fait l'écho des images (fig. 7) : il rend ainsi visible l'homonymie entre « nue » et « nu ».

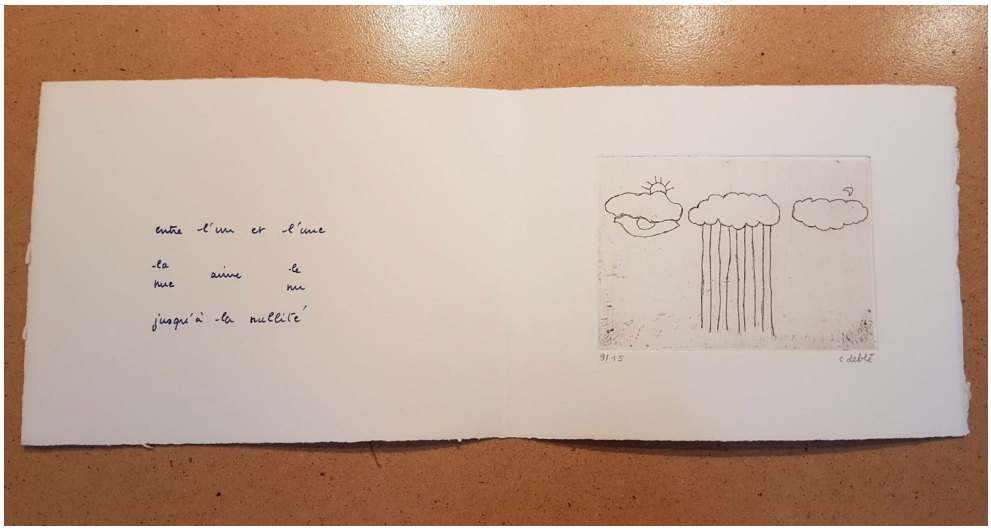


Fig. 7 : Bernard Noël, L'Édit, le Dix, le Dit*, gravures de Colette Deblé, 15 ex., 1973*
© Bernard Noël.

[21] Entretien avec Éliane Kirscher-Noël, réalisé le 24 avril 2022. Elle y revient sur le début de ses publications manuscrites en collaboration avec B. Noël : « L'aventure manuscrite a débuté très festivement lors d'un séjour de Paul Trajman, venu montrer son œuvre en cours pour un travail avec Bernard. Un soir survint une panne d'électricité : éclairés par des bougies, nous avons constitué une petite chaîne artisanale. À mesure que je fabriquais les livres à un bout de la grande table, Paul y faisait virevolter ses encres tandis que Bernard écrivait un poème qui fut le premier à avoir pour titre "Un chemin d'encre". C'était aux alentours de 1999. Puis les choses ont fait leur chemin, au gré des rencontres, des courriers… Certains peintres et auteurs ont même fait connaissance à la suite de ces partages et ont poursuivi leur échange par ailleurs. Assez vite, j'ai donné la priorité aux peintres pour commencer le travail, "obligeant" en quelque sorte le poète à écrire à partir de la proposition picturale. »

[22] Entretien avec J.-M. Marchetti, réalisé le 27 avril 2022.

[23] Ce dont témoignent J.-M. Marchetti et C. Deblé. Nicole Martellotto communique des précieuses informations et fournit des références importantes à ce sujet dans le site consacré à l'auteur *Atelier Bernard Noël*, animé par ses soins, consultable sur <http://atelier-bernardnoel.com/lacollectiontextes/>.

[24] Entretien avec J.-M. Marchetti, *op. cit.*

Pour l'artiste et le poète, le manuscrit fonctionne comme un moyen de retrouver sous le geste d'écriture celui du dessin : « l'écriture est un dessin, souligne Colette Deblé, où le sens des mots est brouillé par l'émotion suscitée par le mouvement de la main[25] ». Ses *Cahiers de Peauésie de l'Adour*, auxquels Bernard Noël a participé aussi, prolongent cette interaction afin de montrer que « l'écriture, à l'envers illisible, est un dessin à l'endroit…[26] ». Par la suite, ils réaliseront plusieurs autres livres manuscrits : *Au-delà du travail* et *La Toison du temps* en 1989 ; *D'elle vers elles* en 1995, dans lequel on observe une attention particulière portée au pli, pour le mettre en évidence comme ce point paradoxal de jonction et séparation entre texte et image (fig. 8). Le pli – mot cher au poète – rappelle le corps, le fait entrer en résonance avec le livre.

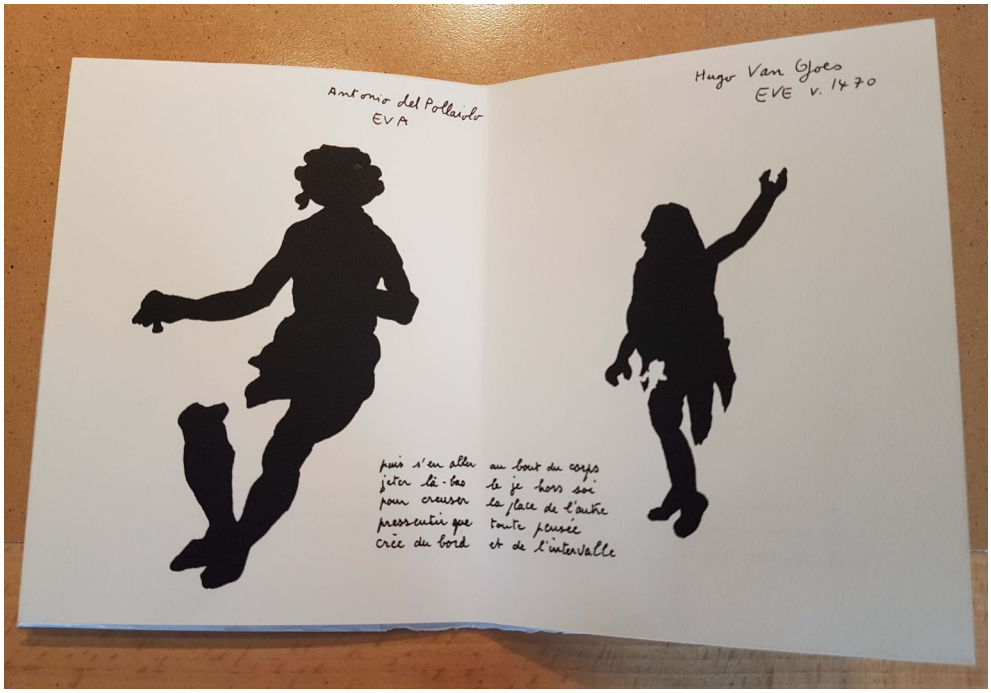


Fig. 8 : Bernard Noël, D'elle vers elles*, dessins de Colette Deblé, éd. De La Madeleine, 15 ex., 1995 © Bernard Noël.*

D'autres livres comme *Que vas-tu faire là* avec Jean-Jacques Laurent (2007) travaillent également le pli en accentuant la verticalité de la page (fig. 9), si importante pour le poète comme le montre sa série de *Lettres verticales*.

[25] Entretien avec C. Deblé, réalisé le 30 avril 2022. Toutefois, l'artiste reste attachée à la lisibilité, seule rendue possible selon elle par l'impression et la typographie, et manifeste une réticence devant le livre manuscrit en tant que livre.
[26] *Idem*.

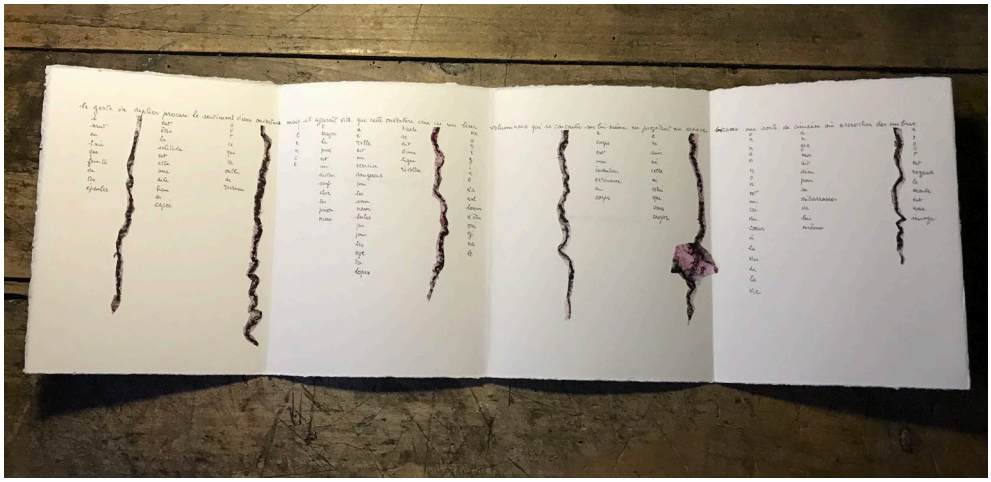


Fig. 9 : Bernard Noël, Que vas-tu faire là*, peintures de Jean-Jacques Laurent, 13 ex., 2007 © Bernard Noël.*

C'est le cas de *Des effets du noir* (2004), où Jean-Michel Marchetti place ses dessins au sable au milieu des pages (fig. 10).

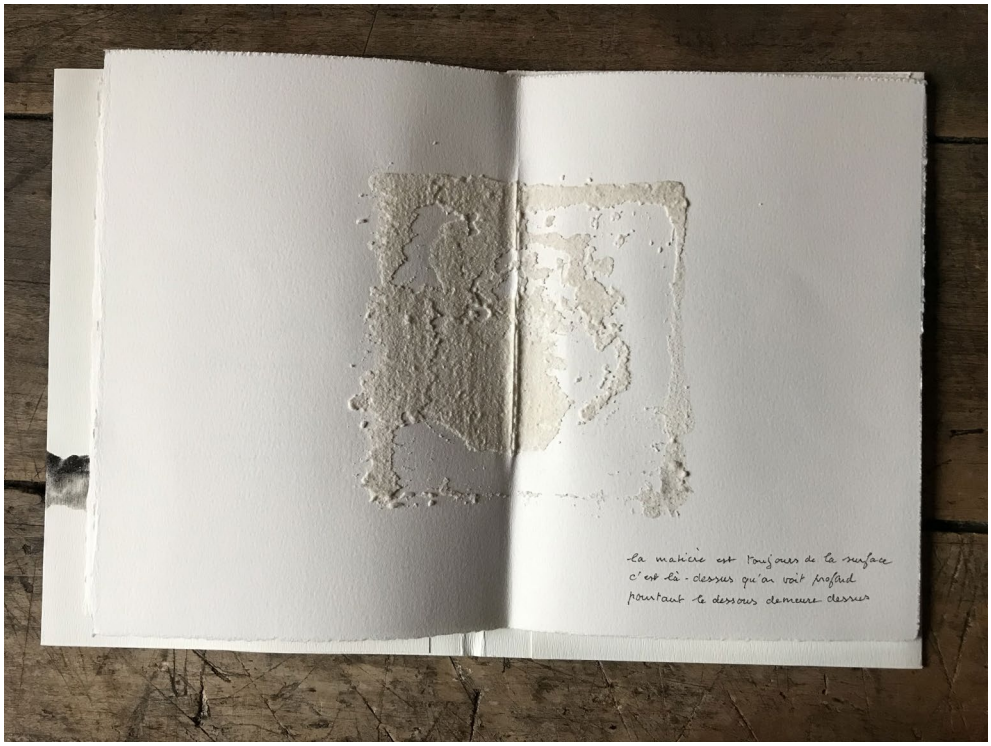


Fig. 10 : Bernard Noël, Des effets de noir*, technique mixte de Jean-Michel Marchetti, L'attentive, Ségaliérette, 19 ex., 2004 © Bernard Noël.*

Dans *Mécanique de l'espèce* avec Jacques Vimard (2001), c'est l'image et le texte qui s'articulent autour du pli. La spatialisation du poème joue à la fois sur la coupure du vers par le collage et sur le lien en le situant au milieu de la feuille. Par la manière dont l'artiste fait déborder la page, il invite à la déployer, afin de découvrir l'image dans sa totalité (fig. 11).

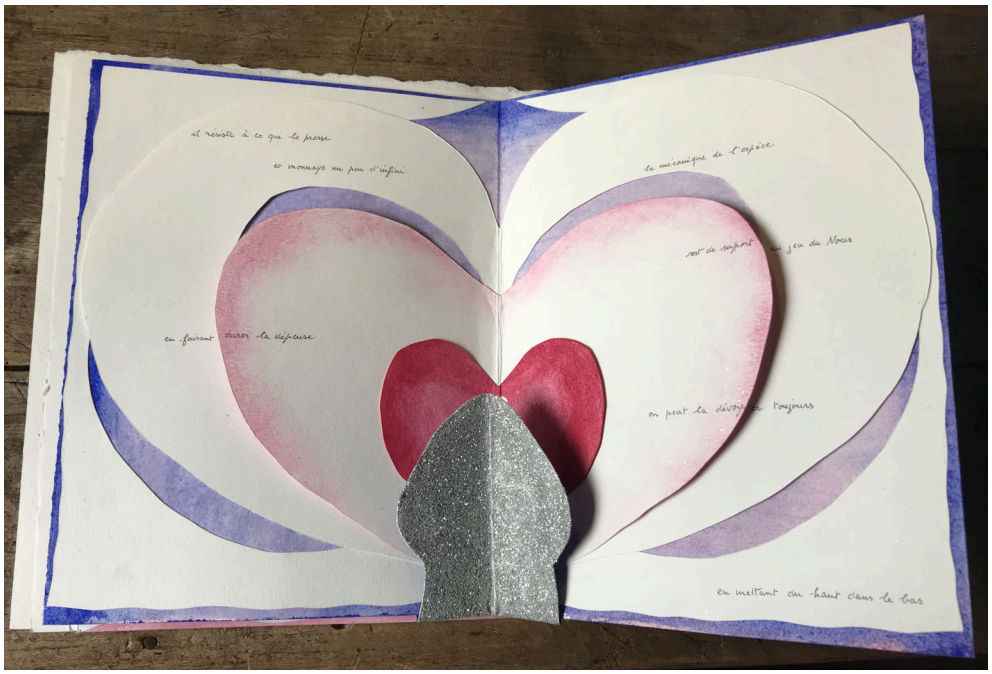


Fig. 11 : Bernard Noël, Mécanique de l'espèce*, illustrations de Jacques Vimard, Barbova, Lessard-et-le-Chêne, 7 ex., 2001 © Bernard Noël.*

D'autres livres inscrivent en creux également les gestes à accomplir par le lecteur. Plier et déplier participent ainsi de la lecture même, comme dans *Le Sens des choses* avec Jean-Pierre Plundr (1997). Pour lire le poème, le lecteur doit accomplir une série des gestes prescrits par le dispositif dans lequel il est contenu : sous l'emboîtage, un étui fin abrite un triangle contenant à son tour un petit livre en parchemin, lequel il faut retirer de sa chemise et le déplier pour enfin voir et lire (fig. 12).



Fig. 12 : Bernard Noël, Le Sens des choses*, interventions de Jean-Pierre Plundr, éditions de la Rentabilité, 10 ex., 1997 © Bernard Noël.*

Le signe

Les livres manuscrits de Bernard Noël étaient donc l'occasion d'aller à l'encontre de notre « penchant pour la lisibilité[27] », de ramener la lettre vers le signe en la détournant du sens. Et de la rapprocher de ces traces de chasseurs de rênes sur la page-strate des fouilles :

> La page de terre était parfaite. Les traces se limitaient à un foyer, quelques pierres, un jet de cendres, des os de rennes, la plupart brisés. Soudain une émotion très forte m'a bouleversé. [...] Les gestes des chasseurs de rennes étaient dans l'air. Et leurs ombres, là, dans la lumière du petit matin[28].

Ou du signe-surface chez Olivier Debré :

> Dans le signe, nous cherchions un sens, et ce sens n'en finissait pas de courir après un complément ; dans le signe-surface, il y a le saisissement d'un tout dont la compréhension n'est liée à aucune articulation : ce tout agit complètement et sur le champ. La raison de cet effet plénier est que le signe-surface intègre ce que l'écriture et la représentation ont constamment séparé. En lui, aucune linéarité, donc pas d'entrée du temps ; aucune gradation, donc partout une tension égale. Les reliefs de couleurs ou les modulations n'interviennent pas comme particularités, fragmentations ou incidentes : ils ne sont pas distincts, pas isolables[29].

Dans la peinture et les livres d'artiste de Geneviève Besse, il identifie également ce « travail de matérialisation des signes, qui entraîne la mise en évidence de

[27] B. Noël, *Debré*, Paris, Flammarion, 1994, p. 9.

[28] B. Noël, *L'Espace du poème. Entretiens avec Dominique Sampiero*, éditions P.O.L., Paris, 1998, p. 30-32.

[29] B. Noël, *Debré*, *op. cit.*, p. 9.

leur lien avec l'élément dans lequel ils s'inscrivent[30] ». Sur le tableau, sur la page, la lettre s'impose sur le sens par cette écriture qui est pure gestualité, car ce ne sont pas des mots qui y sont incorporés mais plutôt des « empreintes d'écriture ». « Que dit ce qui ne dit rien », se demande Bernard Noël à propos du travail de Geneviève Besse : que la présence tient lieu de parole, que ces marques témoignent de ce qui fut fait, des gestes pour l'accomplir. C'est le « mouvement » plus que la lisibilité qui intéresse le peintre, « ce mouvement lié à l'obscure coulée des forces internes bien davantage qu'à la course du sens[31]. » En effet, chez elle, la syntaxe est délaissée à la faveur de sa forme contrariée, la parataxe, cette déliaison qui brise la linéarité typographique et redonne aux lettres la matière qu'elles partagent avec le dessin. Ainsi, dans *Et que tout soit là*, réalisé en 2003, on observe comment geste et signe fonctionnent ensemble jusqu'à effacer toute signature : à cette écriture autre inventée – retrouvée ? – par le peintre se mêlent les mots – coupés, disséminés – du poète (fig. 13 et 14).



Fig. 13 et 14 : Bernard Noël, Et que tout soit là*, peintures de Geneviève Besse, L'Atelier de la Dolve, Tours, 13 ex., 2003 © Bernard Noël.*

[30] B. Noël, « La tentation des mots », *op. cit.*

[31] *Idem.*

Fable d'un passant (2007) avec Jephan de Villiers juxtapose également l'écriture de Bernard Noël et ces traits de l'artiste s'organisant sur la page selon un rythme visuel, signes tendant vers l'écriture mais qui – sans la volonté de signifier – mettent en avant leur gestualité (fig. 15).

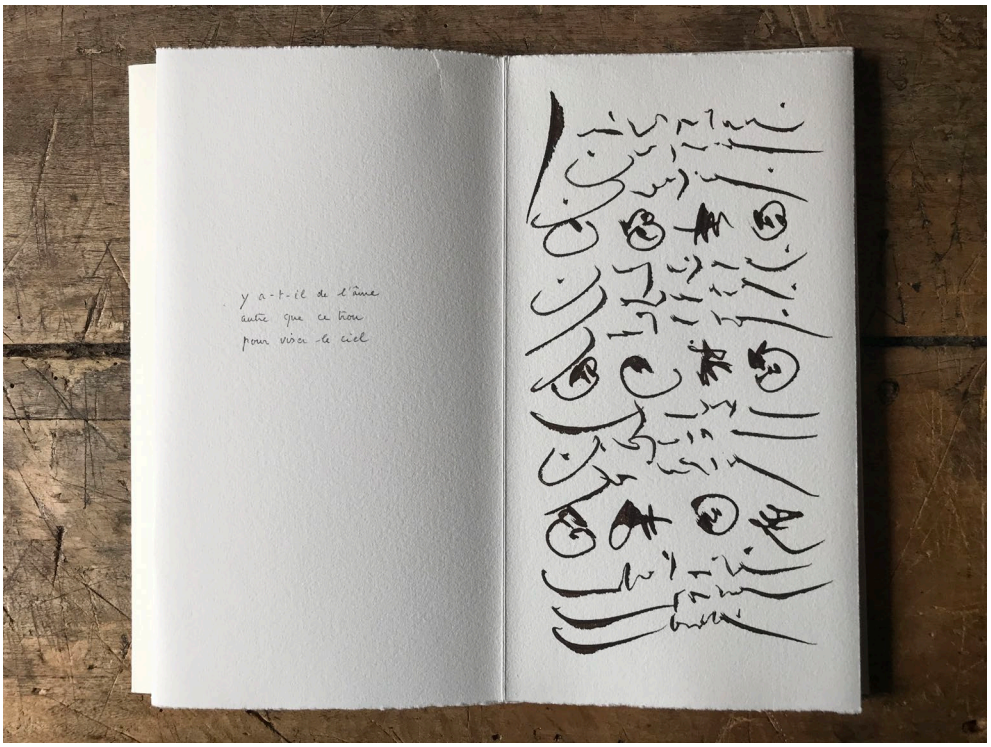


Fig. 15 : Bernard Noël, Fable d'un passant*, interventions de Jephan de Villiers, Mémoires, 3 ex., 2007 © Bernard Noël.*

Cette manière d'imbriquer son écriture avec celle des autres est déterminante dans le livre conçu avec Aurélie Loiseleur et Mathias Pérez, *Scribe des contours* (2011). L'idée surgit chez la poète au moment d'une rencontre littéraire en Égypte, au cours de laquelle Bernard Noël lui apprend que tel était le nom donné aux peintres dans l'Égypte ancienne :

> Il y a quelques années, j'ai eu la chance, à Saqqara, en Égypte, de visiter deux tombes récemment découvertes. L'une était celle d'un peintre, et c'était la première fois que l'on ouvrait le tombeau d'un membre de cette profession. L'archéologue m'a expliqué que le mot « peintre » n'existait pas dans l'Égypte ancienne où, pour désigner cet artisan, on utilisait l'expression : « scribe des contours »[32].

Cette dénomination, qui met en évidence la ressemblance entre écrire et dessiner, trouve un écho chez elle, intéressée de longue date à la matérialité hermé-

[32] B. Noël, *Scribe des contours*, textes d'Aurélie Loiseleur et B. Noël, peintures de Mathias Pérez, 3 ex., 2011.

tique, hiératique du hiéroglyphe. Le livre devrait ainsi donner lieu à « une écriture inventée, intraduisible, qui serait mimétique non pas des éléments du réel, mais du geste même de la main errant à la recherche d'un au-delà du sens, en laissant des traces persistantes sur le papier[33] ». Mathias Pérez, avec qui les deux auteurs avaient auparavant collaboré, se saisit du projet et leur envoie un livre en trois exemplaires avec sa propre interprétation de ce nom. Sans préparer de texte à l'avance, ils se réunissent chez le poète pour se l'approprier à leur tour. Aurélie Loiseleur décrit dans ces termes leur projet :

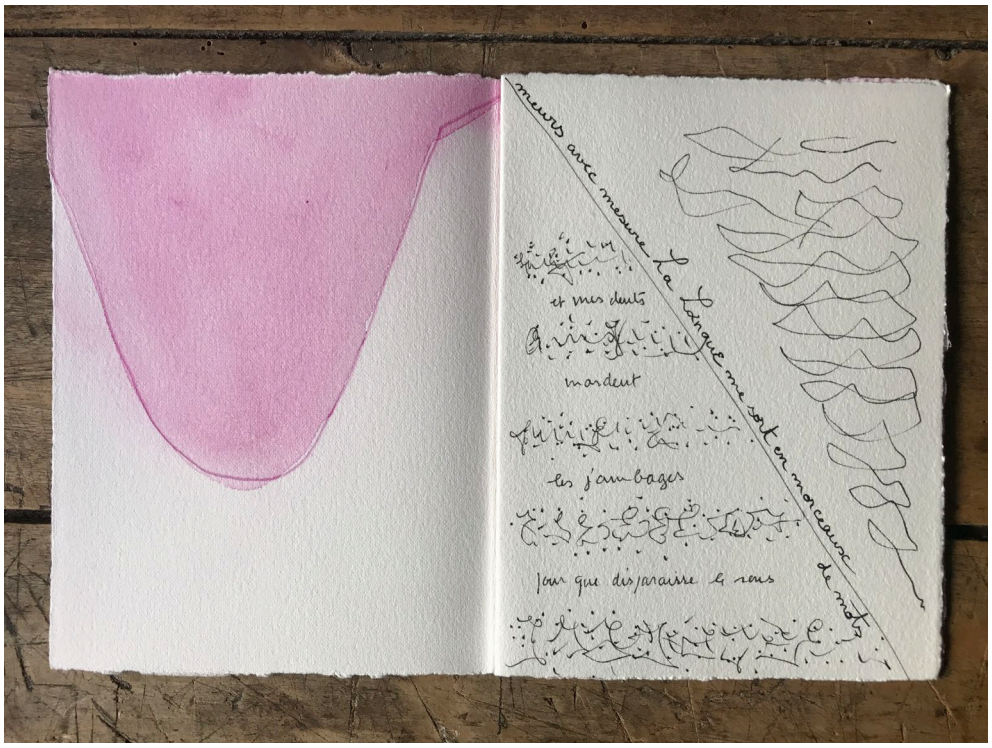
> En regard se déploierait une double écriture : les lignes superposées du poème, les vers dans leur empilement haut, la pyramide ancestrale des vers toujours à la fois anciens et contemporains. Dessous, comme leur traduction à l'écart du sens, des sortes de hiéroglyphes : un emmêlement de signes nés de la main. La picturalité propre de ces pelotes de traits épousant le mouvement qui va de l'avant, creusant dans le blanc de l'expression[34].

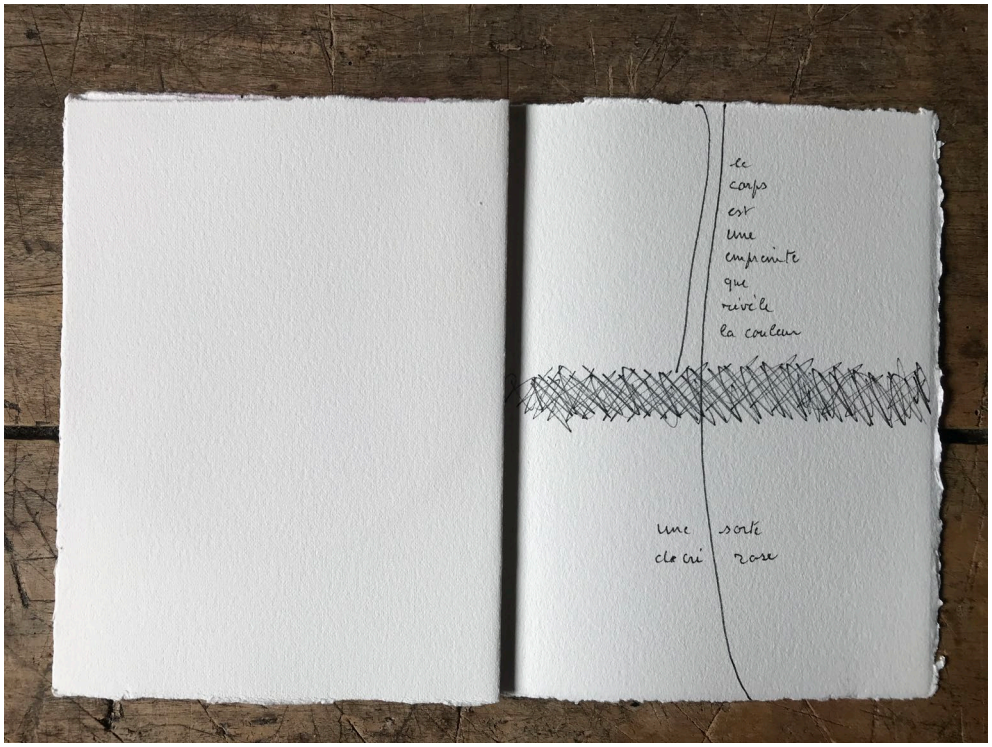
Alternativement, c'est elle qui s'essaye à cette écriture inventée, puis lui, l'autre devant trouver entre-temps une disposition pour ses vers (fig. 16 et 17). S'ajoutait à cela l'impossibilité du repentir, ce qui s'écrit ne peut être effacé, leur faisant sentir le poids de l'immédiateté :

> Nous étions remontés à quelque chose de primitif et d'essentiel [...]. Nous étions tout à coup sommés d'écrire, dans l'urgence, un poème entrecoupé, dans son mouvement emmêlé et indémêlable, noyau de signes et de sens qui se poursuivaient les uns les autres sur les doubles pages.

Pour Bernard Noël, ce livre semble lui ouvrir la possibilité de découvrir ce « geste enfin incontrôlé[35] », les possibilités plastiques et gestuelles de la main. À la fin de l'ouvrage, témoignage de cette tentative de tracer des formes, les auteurs ont tracé le contour de leur main gauche (fig. 18).

[33] A. Loiseleur, *Scribe des contours*, texte accompagnant l'édition à 23 exemplaires, reproduisant l'édition originale à 3 exemplaires, Auvers-sur-Oise, Carte blanche, 2018.
[34] *Ibid.*, p. 4.
[35] B. Noël, *Scribe des contours*, tirage limité à 3 exemplaires, sur un papier Johannot 250 gr., signés de la main des trois artistes, en février 2011.


mesurs avec mesure la langue me sort en morceaux de mots
et mes dents
mordent
les j'ambages
jour que disparaisse le sens


ce
corps
est
une
empreinte
que
revèle
la couleur
une
cle ou
sorte
rose

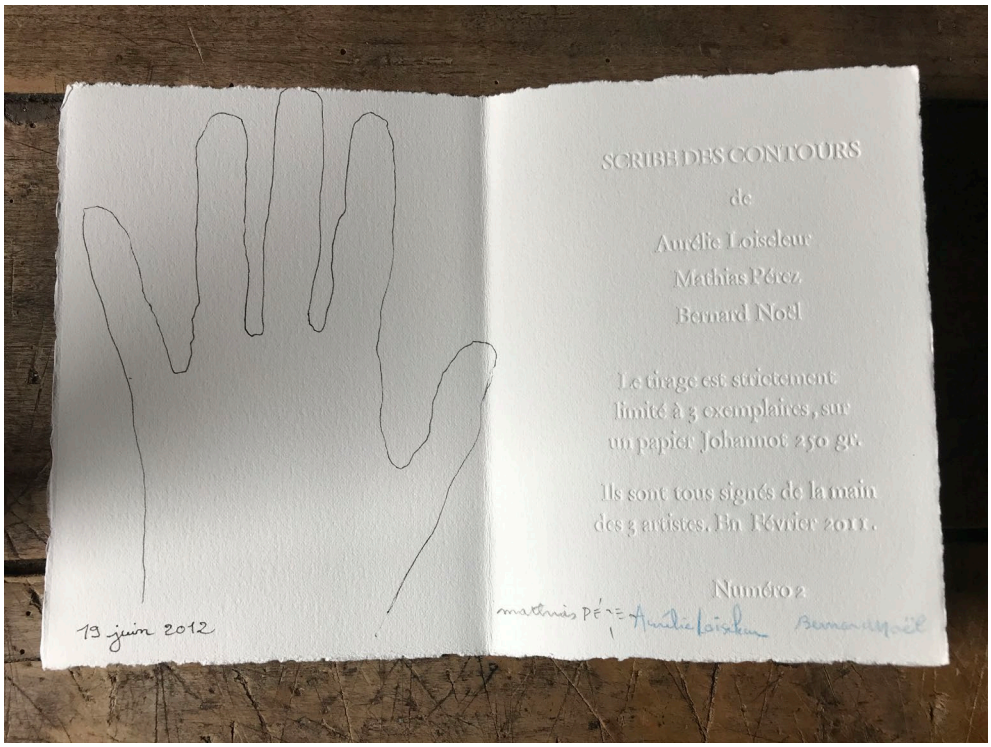


Fig. 16 à 18 : Bernard Noël, Aurélie Loiseleur, Scribe des contours*, peintures de Mathias Pérez, 3 ex., 2011 © Bernard Noël.*

Des livres manuscrits qui recherchent « cette émotion de la présence » qui, comme chez Olivier Debré, devrait se produire non « dans le mouvement de la signification » mais dans le signe : « Le problème est que nous sommes formés à la lettre, et la lettre est froide : quand elle véhicule de l'émotion, celle-ci est dans le sens et non pas dans le signe. » Et qui portent l'empreinte de cette « aventure confidentielle » patiemment, fidèlement poursuivie avec les artistes pour imaginer un autre langage, celui du corps, ce retour à la sensation, à son immédiateté, si importants pour Bernard Noël. « Archivage d'une trace », ces livres qui accueillent sa « présence en creux » et nous invitent à retrouver cette association entre l'œil et la main, qui a tant hanté son écriture.

Un trajet pour la main et pour l'œil

Réflexions sur une manière d'éditer la poésie contemporaine

Julien Van Anholt

Une acception un peu curieuse du verbe *éditer* prétend que cette activité consiste à « organiser des fêtes à ses dépens ». Être éditeur ou éditrice serait donner de soi et, en particulier, dilapider son temps et son argent. Le *Dictionnaire national* de Bescherelle de 1856 précise qu'on attribuait le nom d'*editor* « aux magistrats ou aux simples particuliers [de la Rome antique] qui donnaient des spectacles à leurs frais[1] ». Cette définition, charmante d'être surannée, pourrait sembler fantaisiste – ou fautive. Elle questionne néanmoins les raisons qui conduisent à publier de la littérature à une échelle confidentielle et relaie des interrogations auxquelles tout éditeur indépendant est régulièrement confronté.

Des fêtes à ses dépens

Depuis 2014 et la fondation de la maison d'édition ISTI MIRANT STELLA (fig. 1), je me suis souvent entendu dire qu'éditer de la poésie contemporaine était « courageux » autant que « nécessaire ». Je ne l'ai jamais pensé et je ne considère toujours pas la publication de poèmes comme un acte de « résistance ».

Une certaine politique se joue évidemment dans l'espace du livre (parfois dans le contenu textuel qui y est engagé), et il est incontestable qu'animer aujourd'hui une maison d'édition associative consacrée à la poésie représente un pas de côté à l'égard des modèles économiques dominants et de la culture de masse. Mais je n'en fais pas pour autant une revendication ou un geste

[1] Louis-Nicolas Bescherelle, *Dictionnaire national*, Paris, 1856, t. 1, p. 1074. Dans une étude conduite par Antoine Gailliot, on lit aussi : « D'une part, l'*editor* organise la procession d'ouverture des jeux, il est responsable non seulement de son bon déroulement rituel, mais également de la réussite du spectacle, celui qui se déploie dans la rue comme celui qui aura lieu dans le cirque » (« La place de l'*editor* dans la procession des jeux », *Cahiers « Mondes anciens »*, 2011, nº 2, p. 6). Le parallèle entre *editor* antique et éditeur contemporain mériterait d'être développé ailleurs.

proprement politique. D'abord parce que la poésie n'a pas besoin d'être défendue, ensuite parce que les exposés relatifs à notre besoin de poésie s'assortissent couramment d'une grandiloquence dissimulée ou d'un alarmisme réactionnaire qui confinent dans les deux cas à la leçon de morale.



Fig. 1 : Cinq livres publiés par ISTI MIRANT STELLA entre 2015 et 2022
© ISTI MIRANT STELLA.

Je préfère parler de la grande joie simple qu'il y a à partager le travail d'un poète dont on juge qu'il n'est pas assez diffusé, ou mal diffusé – soit qu'une œuvre n'est pas d'un accès aisé, soit qu'elle n'est pas disponible sous une forme qui nous paraît pertinente.

Le secteur de l'édition de poésie contemporaine tout entier est d'ailleurs marqué par cette anomalie constitutive : les petites maisons sont nombreuses, elles publient fréquemment et ne touchent pas un lectorat bien large. Ces structures éditoriales ne suivent aucun plan de carrière. Elles sont même difficilement rentables[2]. Pourtant, l'incroyable vitalité de la micro-édition ne se dément pas. Comme si le seul fait qu'il y ait poésie légitimait à la fois la nécessité du poème

[2] En 2019, treize contributions ont été réunies par Jean-Pascal Dubost sur le site Poezibao pour tâcher de répondre à cette question grossièrement provocatrice : « À quoi bon éditer et vendre encore de la poésie ? » Je relaie en particulier l'incompréhension de Natacha de la Simone (librairie L'Atelier, Paris) : « Je ne m'explique pas cet acharnement, récurrent, aussi régulier que les vagues sur les rochers, à réclamer une justification comptable de la publication, l'édition et la mise en vente de la poésie. [...] cette exigence de rentabilité faite spécifiquement à la poésie, comme si son faible chiffre d'affaires était une tare congénitale, laisse embâté. »

et l'existence de maisons d'édition de poésie. L'autotélisme caractéristique du poème s'appliquerait aussi aux structures qui le véhiculent.

À la question du *pourquoi* se substitue donc rapidement celle du *comment*, plus intéressante – *a fortiori* dans un paysage éditorial saturé[3]. Les réflexions personnelles que je livre ici tâcheront davantage de qualifier ma démarche et de la situer plutôt que de la justifier.

Éditer le poème, c'est en écrire l'usage

Plus le temps avance, plus je m'efforce de penser en premier lieu la dimension usuelle du poème. Se concentrer sur la circulation d'un recueil et sur ses lecteurs remet le tangible au centre de l'acte d'édition.

Ce prisme permet aussi d'éviter toute sacralisation de la poésie – un écueil majeur et pourtant banal, partagé par un lectorat intimidé (obscur, inintelligible ou vain, le poème serait destiné à une élite) et par des éditeurs ayant le sentiment d'être en mission (ils œuvreraient pour une cause noble et sont enclins à flatter la profondeur intellectuelle de leurs publications ou la portée réflexive de leur catalogue ou, à l'inverse, ils prônent une poésie pour tous malheureusement souvent inoffensive).

Interroger l'usage m'a très tôt servi de guide, en me conduisant à prêter une attention aiguë aux questions de fabrication, à essayer un peu naïvement de concevoir de beaux ouvrages tout en prévenant le précieux, sans pour autant entrer dans des considérations relatives aux livres pauvres ou à la « modestie ».

L'attrait que j'ai développé dès l'enfance pour les livres ordinaires, peu coûteux, souples et légers, a largement influencé mes décisions éditoriales futures. J'ai accumulé à l'adolescence quelques « Poésie/Gallimard », dont on sait pourtant qu'ils sont mal réédités, voire mal édités tout court, et qu'ils possèdent une reliure lamentable (leur colle PUR ne supporte pas l'épreuve du temps). Mais l'effet collection créé par Robert Massin (1925-2020) jouait à plein sur moi. Et le statut de poche, c'est-à-dire d'objet pratique, primait. Ces livres devenaient le vecteur d'un savoir légitime (du fait d'être assis historiquement par la maison Gallimard), et d'un savoir accessible et consommable, à annoter sans retenue tant les pages se défaisaient ou invitaient au commentaire. Ils signalaient quelque chose de primordial dans le rapport que je souhaitais entretenir aux poèmes.

[3] Saturé et moribond, même, pour ce qui est de la poésie en particulier : on estime qu'elle représente à peine 1 % des ventes en librairie (la littérature dans son ensemble représentant 21 % des parts de marché du secteur en 2021, selon le Syndicat national de l'édition).

En fondant ISTI MIRANT STELLA, j'ai eu pour envie et horizon de venir ajouter à la masse commune par quelque chose de tout juste *moins commun*[4]. J'ai essayé à mon tour de concevoir des livres de petit format, à l'apparence simple (d'une élégance appliquée et peut-être convenue au départ), dont la sobriété dirait immédiatement la portée littéraire (fig. 2).



Fig. 2 : Belle Arché Lou, Pour détruire le chagrin du monde*, novembre 2014, 183 x 183 mm, 12 pages © ISTI MIRANT STELLA.*

[4] J'emploie cette expression en écho à la devise « Rien de commun » qui orne les couvertures des ouvrages de l'éditeur José Corti (1895-1984). La devise de Corti s'inscrit certes dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale et de l'Occupation, mais son premier niveau de lecture singularise avant tout, aujourd'hui encore, un catalogue éditorial.

Cette première publication au titre programmatique, porteur d'un idéal candide mais sincère, témoigne d'une posture ambiguë à l'égard de l'édition française la plus traditionnelle. L'objet réemploie les codes visuels de la collection « Blanche » de Gallimard (couverture sur papier ivoire, double liseré pour encadrer la surface du plat 1, titre en rouge, nom de l'auteur en noir, le tout composé en Bembo) mais surprend par son format : celui d'un disque 45 tours… déceptif à son tour puisque la pochette contient un livre et non pas un vinyle ! La conception graphique, due à Marjorie Loire, joue des conventions graphiques inscrites dans la culture collective et s'en empare pour proposer un léger décalage.

Un trajet pour la main et pour l'œil

Je n'ai jamais théorisé les opérations successives qui rythment la mise en pages, la production puis la publication d'un recueil de poèmes, mais ma pratique m'a conduit à quelques découvertes et déductions. Format, papier, caractères de labeur et de titrage, composition des paragraphes, taille des marges, longueur des lignes, gestion des césures et des drapeaux, équilibre entre texte et iconographie : il m'importait avant tout d'approcher toutes les dimensions du livre et de comprendre comment elles demandent à être déployées pour *aboutir à un recueil*. Je tenais également à ne pas les conserver dans mes seules mains. J'ai eu la chance de travailler avec des designers graphiques dont le savoir-faire, la disponibilité et la capacité à dialoguer ont permis des échanges heureux et l'élaboration d'un catalogue cohérent[5]. Pour ce qui est du travail proprement éditorial, j'ai également trouvé de l'aide et une nouvelle impulsion ces dernières années en collaborant avec l'éditrice Chloé de Lustrac sur l'œuvre de Christian Dotremont (*Typographismes I*, 2022) et sur une correspondance inédite de Lizzy Mercier Descloux (à paraître).

[5] Qu'on me permette de remercier ici chaleureusement Aurélien Farina, Laura Léotard-Chausson et Marjorie Loire pour leur aide et leur patience dans la conception puis la mise en pages de nombreux projets éditoriaux parus chez ISTI MIRANT STELLA.



Fig. 3 : Jérôme de Vienne, Robert Ryman. Used Paint*, juin 2015, 100 x 160 mm, 24 pages © ISTI MIRANT STELLA.*

« Je préfère ce qui peut apparaître comme une manière passablement mesquine de faire parler la forme. On remarquera comment mon travail s'est développé de façon extrêmement simple. » Cette déclaration de Blinky Palermo inaugurait en juin 2015 une collection de livres d'un seul poème – qui compte 7 numéros à ce jour, dont *Robert Ryman. Used Paint*, paru à la même date. Ces petites plaquettes (100 x 160 mm) piquées à cheval étaient initialement vendues au prix de 5 euros ; leur tirage n'excède jamais la centaine d'exemplaires et elles font tout au plus 36 pages (fig. 3).

Ce travail collaboratif m'a offert de me concentrer davantage sur des détails qui peuvent sembler infimes et donc peu signifiants mais qui sont en réalité déterminants dans la réception d'un texte. À mesure que j'ai pris conscience de tout ce qui influait sur la lecture, j'ai plusieurs fois redéfini le rôle que pouvait jouer un éditeur.

Idéalement, il vient suppléer l'attention qui manque à l'auteur concentré sur son travail rédactionnel, penché sur l'élaboration d'un texte plutôt que sur la manière de le transmettre. En poésie, ce travail d'accompagnement et de supervision, subtil ou silencieux, s'illustre plutôt par le retrait. (De même que les préparateurs de copie et les relecteurs sont toujours anonymes, les éditeurs sont rarement nommés dans les achevés d'imprimer.) L'éditeur livre le poème à des mouvements infimes qui contribuent à axer le regard, à dessiner un trajet pour la main puis pour l'œil.

Éditer le poème, c'est en écrire l'usage. C'est disposer le sens. C'est préparer des lecteurs à découvrir une strophe dont ils ne connaissent pas encore l'existence, avant même qu'ils ne se soient emparés d'un livre, comme on dresserait une table pour des convives avant leur arrivée.

Choix typographiques

Je me suis souvent demandé comment une culture visuelle et notamment typographique se forgeait d'abord à notre insu – par la fréquentation répétée des mêmes caractères massivement utilisés dans l'espace public ou dans celui du livre – puis s'affermissait – par approfondissement ou spécialisation, par des recoupements, par l'acquisition d'informations parcellaires (de celles qu'on cherche au fin fond d'un colophon ou sur lesquelles on tombe par un demi-hasard, pour peu que l'on soit curieux).

Ce qui me semblait relever d'une évidence est évidemment imputable à l'acculturation progressive de l'œil, à un faisceau de raisons dont je ne distinguerai jamais les intrications, bien que je mesure désormais combien mes préférences typographiques doivent à l'édition courante…

Les choix que je jugeais instinctifs ou que je pensais imputables à mes penchants personnels s'expliquent en réalité très facilement. Ils ont grandi à l'ombre d'une gamme limitée de caractères typographiques et sous un signe obsessionnel, celui de la *lisibilité*, qui triomphe aujourd'hui encore en France dans le sillon des graphistes de l'après-guerre ayant marqué le domaine littéraire du XX^e^ siècle.

Pierre Faucheux (1924-1999) estimait au plus haut degré la valeur esthétique que conférait la lisibilité : « la beauté d'une page provient d'abord de sa lisibilité, de ses proportions, du caractère choisi[6] ». La majorité de ses contemporains partageait ses vues et les typographes comme les fondeurs de caractères craignaient d'outrepasser leur fonction en se tournant vers l'art. Ainsi de Roger Excoffon (1910-1983), par exemple, dont la quête était celle d'une lettre qui ne crée « absolument aucune confusion » dans la lecture, « en aucun cas ». Il fit toute sa vie l'éloge conjugué de la clarté, de la limpidité et de la vitesse ; selon ses mots, un dessinateur « *se doit* de chercher strictement l'efficacité » pour « transmettre la pensée d'un individu à un autre au moyen de signes[7] ».

[6] Pierre Faucheux, *Écrire l'espace*, Paris, Robert Laffont, 1978, p. 167-168.
[7] Roger Excoffon, « Étude fonctionnelle d'une lettre vivante », *Esthétique industrielle*, avril-mai-juin 1960, n° 45, p. 18-20.

C'est avec cet héritage que nous continuons d'avancer : la typographie est fantasmée par les éditeurs de poésie comme un vecteur discret et gracieux du sens, et rien d'autre. Alternativement par imitation, par pastiche, par commodité ou par goût, j'ai moi-même souscrit aux codes les plus établis. Les caractères typographiques utilisées au fil des publications au catalogue d'ISTI MIRANT STELLA en témoignent. J'ai massivement recouru au Plantin, au Baskerville et au Fleischmann, notamment, bien qu'un intérêt pour les fonderies contemporaines m'ait aussi conduit à employer des créations plus récentes (fig. 4).



Fig. 4 : Spécimens typographiques de trois caractères de fonderies contemporaines : GT Sectra *(2013),* Minotaur *(2014) et* Space Mono *(2016)*
© Grilli Type / Production Type / Colophon Foundry.

GT Sectra (2013, Grilli Type) : on décèle une double influence dans ce caractère à empattements dessiné par Dominik Huber, Marc Kappeler et Noël Leu, des emprunts à la calligraphie (le squelette des lettres rappelle le tracé d'une plume), sur lesquels viennent se superposer des angles aiguisés dont la netteté évoque un trait de scalpel.

Minotaur (2014, Production Type) : dessiné par Jean-Baptiste Levée, le *Minotaur* puise ses racines dans une grotesque contemporaine du cubisme mais se réclame aussi de deux caractères à empattements ; cette ambivalence est remarquable dans le squelette raffiné des lettres qui adoucit la dureté des contours fracturés.

Space Mono (2016, Colophon Foundry) : le rêve accompli d'une typographie à chasse fixe qui fonctionne en *headline* et en *display*, réunissant des références

au travail d'Aldo Novarese (*Microgramma*, 1952 et *Eurostile*, 1962) et à l'univers de la science-fiction.

Employer des caractères historiques assure évidemment une stabilité du regard. C'est une manière de ne pas prendre de « risque » esthétique, en s'appuyant sur un vocabulaire commun à tous les lecteurs, mais c'est aussi accepter une routine de l'œil et forger une identité éditoriale moindre.

Il est encore courant que les éditeurs de poésie s'en remettent « à quelque modèle de mise en pages éprouvé, et charge[nt] un opérateur – parfois l'imprimeur lui-même – de l'appliquer aux textes qu'il entend reproduire[8] ». Dans un même ordre d'idée, user des caractères installés par défaut dans les logiciels de mise en pages revient à déléguer sa prise de décision à un tiers (sans que celui-ci ait connaissance du contexte de production !) et participe mécaniquement à un affadissement des propositions graphiques.

Catherine de Smet qualifie cette passivité d'« absence totale de contribution graphique, qui entraîne des résultats au demeurant fort divers, de la rébarbative publication universitaire à l'élégante plaquette de poésie sur papier chiffon, patiemment élaborée »[9]. Ce désengagement quant aux questions graphiques nivelle par le bas le paysage de la création éditoriale – ou à tout le moins l'uniformise.

Un autre extrême consiste à se laisser gagner par l'« illusoire sensation de compétence s'emparant de chaque utilisateur de logiciel de mise en pages ». Couplée à la diversification des moyens techniques, la « maîtrise, désormais accessible à tous, de l'outil informatique » encourage une centralisation des savoir-faire qui est peu souhaitable, l'éditeur n'étant pas qualifié pour tout faire lui-même.

La dernière publication des éditions ISTI MIRANT STELLA s'attaque encore différemment et vivement à la typographie dans ce qu'elle peut avoir de figé et de normalisateur. *Typographismes I*, de Christian Dotremont (1922-1979), constitue un prolongement des jeux formels du poète belge autour de la lettre et alimente son aversion à l'égard de tous les progrès techniques susceptibles d'attaquer « les sources affectives, plastiques, de l'écriture[10] » (fig. 5).

[8] Catherine de Smet, « Notre livre (France) », *Pour une critique du design graphique*, Paris, B42, 2012, p. 162 (initialement paru dans *Graphisme en France*, Paris, Centre national des arts plastiques, 2003).

[9] *Ibid*.

[10] « Un progrès, la typographie, substitue au dessin naturel du langage quelques dessins tout faits. D'autres progrès, par exemple la machine à écrire (avec franchise) et le stylo à bille (avec hypocrisie) attaquent les sources affectives, plastiques, de l'écriture. » Datée de 1962, cette



Fig. 5 : Christian Dotremont, Typographismes I*, janvier 2022, 120 x 210 mm, 16 pages © Fonds d'archives Christian Dotremont, Archives & Musée de la Littérature / ISTI MIRANT STELLA.*

Cette plaquette, publiée une première fois en 1971 à compte d'auteur, a reparu aux éditions ISTI MIRANT STELLA en 2022. Ces *Typographismes* pastichent un spécimen de caractères typographiques et prolongent les réflexions de Christian Dotremont sur l'impossible cohabitation entre le plomb et la main. Dès 1950, dans la septième livraison de la revue *CoBrA*, Dotremont signifiait

déclaration de Christian Dotremont est reprise dans « Cobra écriture peinture », *Cobraland*, Bruxelles, La Petite Pierre, 1998, p. 195.

ouvertement sa défiance à l'égard de la reproduction mécanique : « Ne faudrait-il pas s'élever surtout contre la dictature de l'imprimerie, de la dactylographie ? Elles tuent la moitié de l'écrivain, en tuant son écriture. »

Déduire une image de la strophe

La mise en pages d'un texte mobilise des questions d'espace et repose sur la mesure (qui n'est pas pour autant pondération). Si l'on gage en outre, depuis une perspective un peu archaïsante, que la poésie tient en grande partie au fait de revenir à la ligne, alors maquetter des strophes devrait être chose facile. On le sait aussi, en poésie, davantage que dans d'autres genres littéraires, les blancs jouent un rôle décisif. L'ordonnancement de la page est régulièrement conduit par le découpage des poèmes eux-mêmes, ou bien se trouve déduit de la métrique des vers. Même un œil peu exercé est capable d'identifier d'emblée la poésie comme étant de la poésie. Le théâtre est le seul autre genre littéraire qui peut prétendre à une disposition aussi distinctive perceptible au premier regard (la répétition du nom des personnages ou les didascalies en italiques sont autant d'indices visuels qui surgissent même lors d'une lecture en diagonale ou de traverse…).

Cette spécificité mérite d'être rappelée tant elle est capable de bouleverser des habitudes de lecture, de conduire un changement de perspective ou au moins d'interpeller. Il semble alors d'autant plus primordial d'investir la part typographique du poème et de l'analyser, de peser ces choix déterminants.

Une étude comparative de trois éditions des *Œuvres* de François Villon (1431-1463) publiées à quelques années d'écart (1952-1959-1965) nous offre de constater combien un format imposé par une collection et des choix typographiques, couplés à des réglages de mise en pages, influencent hautement la réception d'un même texte.

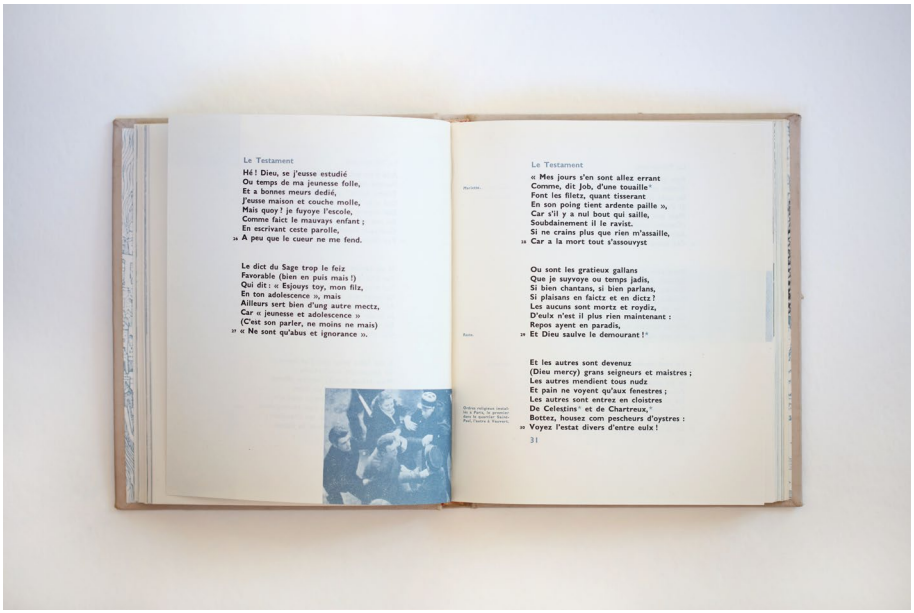


Fig. 6 : Œuvres *de François Villon publiées par le Club français du Livre, coll. « Poésie », 215 x 185 mm, 27 novembre 1952, 256 pages © Club français du Livre.*



Fig. 7 : Œuvres *de François Villon publiées par le Club du meilleur livre, coll. « Astrée », 195 x 100 mm, 30 mai 1959, 180 pages © Club du meilleur livre.*



Fig. 8 : Œuvres *de François Villon publiées par le Club français du Livre, coll. « Privilège », 125 x 80 mm, 25 août 1965, 352 pages © Club français du Livre.*

Les clubs du Livre sont une démonstration éclatante de la capacité des maquettistes à singulariser les grands classiques de la littérature et à proposer de véritables expériences de lecture. Leur inventivité et leur créativité s'illustrent surtout par des audaces de mise en pages, un soin tout particulier apporté à la fabrication, des choix iconographiques détonnants et de brillants effets de narration (empruntant au cinéma une logique de séquençage – tunnels d'images liminaires destinés à esquisser le roman qui va débuter ou à essentialiser visuellement l'histoire qui va se raconter). Mais cette aptitude à investir des éléments extra-textuels n'est pas décorrélée d'une grande conscience typographique.

L'édition mise en pages par Jacques Darche (1920-1965) (fig. 6) diffère considérablement de celles proposées par Jeanine Fricker (1925-2004) (fig. 7) et Jacques Daniel (1920-2011) (fig. 8). L'utilisation de deux encres (bleu et noir) et le recours à un « Gill gras » en 12 points prennent une place conséquente renforcée par deux éléments : un appareil critique (certains termes sont traduits en français moderne et des notes pèsent dans les marges) et des photographies qualifiées d'« éternelles et banales » par l'éditeur qui renvoient à une réalité ancrée dans le XX^{e} siècle et qui impulsent un dialogue inattendu avec les poèmes du XV^{e} siècle.

En regard, la maquette très épurée de Jeanine Fricker semble particulièrement sage. En dépit du format plus réduit de l'ouvrage, grâce aux marges et aux

espaces interlignes bien pensés, l'ensemble est d'une simplicité harmonieuse. Ses choix iconographiques rejoignent ceux des éditions courantes de Villon : on y reproduit les gravures sur bois issues de la plus ancienne édition connue du *Testament* (1489). Ce livre fournit un exemple typique d'une édition soignée de l'époque et la dénomination du caractère utilisé ne trompe d'ailleurs pas sur les intentions de mise en pages : on lit dans le colophon que l'ouvrage a été « composé en Classique corps 9 ».

Dans un tout autre registre, le format atypique de la collection « Privilège » et sa couverture muette confèrent au recueil l'aspect d'un missel. Les poèmes de Villon semblent avoir été glissés dans un petit livre de prières qui étonne néanmoins, composé au moyen d'une linéale condensée (« Grotesque ») dont la graisse et l'étroitesse nourrissent heureusement le papier bible. Là non plus, on ne constate pas de fantaisies relatives à la distribution du texte lui-même. Les pages de gauche sont même attribuées exclusivement aux notes, afin que rien ne vienne troubler la lecture des poèmes qui figurent en belle page. Jacques Daniel souscrit à son tour à la règle selon laquelle il y a rarement à suppléer à la forme du poème méditée par l'auteur à l'origine (au stade du manuscrit ou du tapuscrit). En d'autres termes, le « montage » général pensé au préalable par le poète serait suffisamment fort pour ne pas avoir à intervenir davantage.

Cette règle n'est pas contredite par les pratiques d'écriture les plus récentes. Bien au contraire : la matérialité du vers est l'objet d'une telle préoccupation des poètes contemporains qu'il est encore plus délicat aujourd'hui de la remanier, de la tancer. On n'oserait proposer des retours à la ligne plus récurrents ; on essaiera plutôt d'adapter la page à une métrique et de penser les marges en fonction des vers les plus longs ou soumis à l'éclatement le plus violent.

J'aimerais fournir un dernier exemple – un exemple limite, cette fois – de « cet événement d'une écriture à la fois cause et effet d'une révolution plastique au cœur même de sa pratique[11] ».

Dans la poésie concrète, la matérialité de la lettre fait à ce point partie de la composition d'origine, les poètes sont tellement attachés à leurs outils et à leurs supports d'inscription, tellement conscients des conditions de production et tellement marqués par l'espace de la double page tel qu'il a été ouvert par Mallarmé en 1897 qu'il est en général plus pertinent de reproduire leurs œuvres en fac-similé que de les transposer. Utiliser une caractère différent demandera en tout cas des ajustements qui ne rendront pas forcément justice

[11] J'emprunte cette expression à Isabelle Garron, qui l'emploie pour désigner le travail fondateur de Stéphane Mallarmé (« La part typographique. Pour une anthropologie de la page imprimée. Premières balises », *Communication et langages*, 2002, nº 134, p. 62).

au travail d'origine ou qui pourront occasionner des pertes, en gommant les irrégularités générées par les instruments à la disposition du poète. Dans le cas d'une machine à écrire, il peut s'agir de la frappe intermittente, de ratés dans la saisie, d'un foulage exagéré, des caprices du ruban encreur, de décalages, d'écarts ou d'autres imprécisions heureuses.

Sans tomber dans une fascination aveugle pour la matérialité du support ou dans une fétichisation qui incite à se dédouaner de tout choix, je trouve en tout cas intéressant de déduire une forme de la strophe, d'essayer de penser la plasticité du poème sur la page, d'en investir la dimension sculpturale par la typographie ou de lui conférer une sorte d'organicité, surtout lorsqu'on imprime au moyen de techniques qui ne sont pas elles-mêmes particulièrement *sensuelles* ou remarquables.

« Déplacer », verbe de travail

Ces considérations m'ont mené à une pratique éditoriale attentive à la notion de déplacement. Accueillir un texte et son auteur au sein d'une maison d'édition est déjà une forme de déplacement. C'est les faire rejoindre dans un même geste une structure (le terme « maison d'édition » le rappelle sans détours), un groupe (d'autres personnalités, écrivains, individualités qui forment une famille hétérogène) et un catalogue (ensemble immatériel, collection de textes), les trois partageant des habitudes et des codes plus ou moins singuliers.

Cette notion de déplacement aide à conceptualiser le passage de l'écran au papier. Elle guide aussi des choix graphiques : il est fécond par exemple de penser l'écart entre la police de caractères choisie par un auteur dans son tapuscrit et celle à laquelle recourir ensuite en vue d'une publication. Enfin, elle agit comme levier éditorial, capable de faire vaciller la notion d'autorité et de valoriser la puissance de réception d'un texte davantage que les certitudes de ceux qui ont pu le produire.

Avec Jérôme de Vienne, qui dirige la collection INTENTIONS[12], nous en faisons l'expérience depuis 2018. Les méthodes de déplacement que nous avons expérimentées sont très variables. J'en donne trois exemples parus à quelques mois d'intervalle.

[12] Un texte de présentation de la collection figure sur chacun des ouvrages : « INTENTIONS est une collection disparate de textes trouvés, choisis, réécrits, ou simplement déjà-là – tous porteurs d'une intention curieuse mais ferme. INTENTIONS est une expérience d'édition. INTENTIONS s'interroge sur ce que ces textes produisent plutôt que sur leurs producteurs. INTENTIONS répond à des critères divers, suit des volontés personnelles, propose toujours un déplacement de l'écriture, de l'autorité, du sens – des intentions, donc. »

CURIOSITY (2018) est un fac-similé : notre travail éditorial s'est limité au fait d'isoler les premières pages d'un script de David Lynch datant de 1982 pour les reproduire tels quels dans un autre contexte. *Marcel Proust en cinq minutes* (2019) est une recension de toutes les occurrences de l'expression « cinq minutes » dans *À la recherche du temps perdu*. Mis bout à bout, sans autre intervention que l'ajout de retours à la ligne, ces fragments forment une litanie qui actualise étrangement notre lecture de Proust[13]. Le dernier titre en date dans la collection INTENTIONS, *forêt nom féminin* (2021), procède d'une recherche dans 19 dictionnaires de langue française (fig. 9). Un agencement de définitions du nom « forêt » est proposé pour en livrer un sens inédit et créer un poème autonome. Il est par ailleurs notable que le poème ait suscité à son tour différents projets : *foretnomfeminin* – site Internet labyrinthique conçu comme le prolongement d'une conversation en cours des artistes Diana Duta et Jérôme de Vienne – et une pièce sonore de Luca Piovesan produite par le studio d'enregistrement Jambes, basé à Bruxelles[14].



Fig. 9 : Jérôme de Vienne, forêt nom féminin*, avril 2021, 167 x 127 mm, 16 pages*
© ISTI MIRANT STELLA.

[13] Proposée par Jackson B. Smith, cette publication résonne avec son propre travail poétique : il interroge dans ses poèmes la notion de « cinq minutes », unité de mesure temporelle dont la valeur fluctue sans cesse.

[14]Pour découvrir ces travaux, consulter les pages suivantes <foretnomfeminin.hotglue.me> et <jaaambes.be/luca_piovesan.html>. On pourra se perdre facilement dans le premier site comme on s'égarerait en forêt, mais il semble tout aussi bien possible de s'y promener librement et d'y découvrir une masse d'images et de citations témoignant des échanges entre deux artistes à propos de la traduction prise au sens large.

forêt nom féminin repose sur un protocole simple pour cartographier un terme, explorer un lieu du langage et de l'imaginaire. Et permettre par quelques rencontres inattendues, heureuses ou inquiétantes de se perdre aux détours de ses sens possibles. Le livre est accompagné d'une carte de la forêt de Fréteval à l'utilité pour le moins contestable : à l'exception d'un vague chemin nord-sud tracé au cœur de la forêt, il n'y a ni balisage ni route pour se repérer entre les arbres…

Qu'il s'agisse de réagencements quasi imperceptibles de textes trouvés, de ready-made stricts ou bien de propositions franches de création à partir de fragments extraits d'une œuvre plus vaste, ces essais ont un but commun : donner à voir différemment l'existant, faire émerger un nouveau sens, permettre à un texte d'acquérir un statut autre, voire lui réattribuer une valeur[15].

Échelle de production et détails de fabrication

Depuis quelques années maintenant, il est compliqué pour les maisons d'édition d'absorber financièrement la hausse du prix de certaines matières premières. La crise du papier, consécutive à la pandémie, a été aggravée par la multiplication des demandes liées à la reprise économique ainsi que par l'accroissement des besoins de papier pour le conditionnement de produits jusqu'alors emballés dans du plastique. La « reconversion de certaines machines à papiers graphiques vers la production de cartons ondulés destinés au conditionnement des envois de produits vendus en ligne[16] » a aussi lourdement affecté l'industrie papetière et a contribué par ricochet à l'augmentation des prix et à l'allongement des délais de livraison.

En réponse à ce contexte, il convient de faire preuve d'adaptation ; l'agilité des petites structures éditoriales se révèle alors très utile. Pour ma part, je n'ai jamais eu de vraie difficulté à imaginer d'autres modèles et à produire autrement. Travailler à une petite échelle exige de faire preuve de débrouille, de trouver des astuces de fabrication capables de faire une différence sans être trop coûteuses. Inventer des formes qui infléchissent notre rapport matériel et esthétique à un objet (et donc la réception du contenu textuel) est même un enjeu capital depuis la fondation d'ISTI MIRANT STELLA.

[15] Ces tentatives de fragmentation procèdent de sources bien différentes de celles qu'utilisaient Brion Gysin et William S. Burroughs pour les *cut-up* – ceux-ci se fondaient uniquement sur des textes originaux, c'est-à-dire rédigés pour l'occasion.

[16] L'imprimeur Escourbiac, à l'instar de la plupart de ses confrères, a tenu à se justifier de la majoration de ses tarifs auprès de ses clients et a publié un communiqué synthétique à ce sujet (*escourbiac.com/la-crise-du-papier-dossier-special-partie-1*, 12 janvier 2022).

La couleur des papiers est un premier élément qui influence de façon immédiate et durable l'expérience de lecture. J'ai régulièrement choisi des papiers intérieurs dont le blanc est plutôt clair et soutenu, afin de contraster avec des papiers plus ternes ou foncés en couverture. Je voulais surtout conjurer tout passéisme et éviter que les recueils soient assimilés à des livres anciens dont le papier aurait jauni sous l'effet du soleil, de la chaleur ou du temps. C'est le cas pour *Rouen* (2020) comme pour tous les livres de poèmes que j'ai fait paraître entre 2015 et 2018. À vouloir absolument que ces petits ouvrages *se tiennent* et fassent objet, j'ai d'ailleurs opté pour des grammages de papiers légèrement trop forts pour certains des premiers livres parus (fig. 10).



Fig. 10 : Pauline Drand, Faits bleus, octobre 2018, 100 x 160 mm, 28 pages
© ISTI MIRANT STELLA.

Les plaquettes de cette collection comprennent une découpe du plat 1 de couverture dans son sens vertical, à droite. Ce principe de fabrication très simple (et économique, puisqu'il ne contraint pas à commander davantage de papier), laisse apparaître la première page intérieure et modifie la préhension de l'objet.

Dans le cadre de certains projets, il est indispensable de solliciter de nombreux professionnels. Pour un livre comme *Typographismes I*, j'ai contacté pas moins de vingt-cinq imprimeurs. Il était laborieux de trouver un atelier qui accepte de coudre les cahiers d'un livre à la pagination si menue (deux cahiers de 8 pages, soit 16 pages au total) et qui soit disposé à travailler en offset pour un tirage inférieur à 500 exemplaires. Les devis, qui nécessitent ensuite d'être comparés

minutieusement, sont actualisés de plus en plus régulièrement, en fonction des stocks de papier disponibles et des calendriers de livraison.

Je continue d'explorer de nouveaux moyens de produire des livres à moindre frais, en m'adossant parfois aux progrès du numérique. Cette technique offre aujourd'hui d'imprimer des textes au noir de façon satisfaisante et présente un avantage de vitesse incomparable. Le faible coût d'impression même pour des quantités minimes permet de ne pas miser trop de fonds au départ puis d'ajuster les tirages en réimprimant rapidement, selon les ventes et grâce à la réactivité des fournisseurs. Le secteur est en pleine mutation et de profonds changements ont cours du fait de la restructuration des imprimeries autant que des changements de politique au sein des maisons d'édition. La maison Unes, par exemple, qui avait pour habitude de travailler avec des imprimeurs au plomb (notamment en linotypie à la SAIG, L'Haÿ-les-Roses), privilégie maintenant les techniques traditionnelles pour quelques recueils seulement ou pour les couvertures uniquement (et non plus pour le texte intérieur).



Fig. 11 : Julien Van Anholt, Auprès, au sein*, mai 2018, 120 x 210 mm, 40 pages*
© ISTI MIRANT STELLA.



Fig. 12 : Philippe Clerc, Rouen*, juin 2020, 120 x 210 mm, 72 pages*
© ISTI MIRANT STELLA.

Auprès, au sein a été imprimé sur un risographe. Pour cet ouvrage, le designer graphique Aurélien Farina a conçu un façonnage bien particulier : afin de questionner la notion de distance et de proximité qui est centrale dans le poème, certaines pages sont plus courtes que d'autres – manière délicate et presque imperceptible de souligner physiquement les glissements et les allers-retours du poème et d'en accompagner la lecture.

En couverture de *Rouen*, plutôt que d'appliquer une sérigraphie coûteuse, nous avons exploité les possibilités du numérique et imprimé en blanc sur un papier bleu nuit de la cartonnerie Jean. Cette technique d'impression, appliquée à un papier texturé et teinté dans la masse, crée une granularité spécifique, une irrégularité poudreuse qui s'accorde bien avec la sensibilité des poèmes de Philippe Clerc.

On assiste aussi à la réappropriation de risographes, de cadres de sérigraphie et d'autres machines de duplication aux rendus intéressants. Cette multiplicité ouvre la voie à de nouvelles stratégies et à une hybridation des techniques de fabrication qui se mettent en place aisément pour l'édition de poésie, compte tenu des petits tirages des recueils (ceux d'ISTI MIRANT STELLA n'excèdent jamais plus de 250 exemplaires) (fig. 11 et 12). Il m'arrive ainsi de scinder le travail d'impression : j'en délègue une partie à un prestataire, je confie le solde à quelqu'un d'autre qui maîtrise une technique différente, puis je m'occupe du façonnage. Par exemple, les trois éléments qui composent *forêt, nom féminin* –

le livret intérieur, la couverture et la carte – ont été imprimés en différents temps et en différents endroits.

Une connaissance fine de toutes les étapes de fabrication s'acquiert par l'expérience, en dialoguant étroitement avec les acteurs de la chaîne du livre ou en assurant soi-même une partie des tâches de façonnage. Seul ou à l'aide de proches, j'ai par exemple cousu entre elles à la machine les feuilles A4 pliées qui formaient les *5 Minutes* de Jackson B. Smith (2017), j'ai relié à la main le recueil *Auprès, au sein* (2018) et j'ai rainuré et posé les surcouvertures de *Marcel Proust en cinq minutes* (2019). S'impliquer personnellement dans la fabrication d'un ouvrage est une manière d'expérimenter le temps parfois très long que réclame la confection d'un livre.

Conscience et simplicité de l'inscription

Le modèle économique d'ISTI MIRANT STELLA et le manque de régularité des publications expliquent que j'aie refusé jusqu'ici de travailler avec un diffuseur-distributeur. Cette décision limite peut-être encore l'audience des livres et m'oblige à gérer les stocks et à me charger des envois postaux lorsque je procède à des ventes directes, ou bien à démarcher incessamment des libraires pour du dépôt vente – plus rarement pour des achats fermes[17]. Néanmoins, elle me confère une autonomie complète, un suivi de la qualité et une maîtrise de mes budgets permettant en retour de proposer des objets accessibles en termes de prix (malgré des coûts de production parfois élevés rapportés aux coûts complets). J'ajouterai à cette équation mon refus ferme des tirages limités, qui flattent la rareté d'un objet et font davantage jouer le *prix* d'un livre qu'ils n'en augmentent la *valeur* (je reprends à mon compte la fameuse distinction établie par Jean Genet[18]).

Conserver cette indépendance est un point crucial ; je n'ai jamais cherché à faire de cette activité une entreprise professionnelle, ce qui me procure une grande liberté et m'épargne de nombreuses contraintes – de budget ou d'emploi du temps – que je connais déjà dans d'autres sphères.

[17] Sur un panel d'une vingtaine de libraires (installés majoritairement en région parisienne) démarchés à la parution de *Typographismes I* en 2022, 18 enseignes se sont montrées favorables à stocker un ou plusieurs exemplaires. Seulement six d'entre elles (soit un tiers) ont acheté l'ouvrage « en ferme » ; les autres ont préféré le système du dépôt vente. Le pourcentage moyen de marge négocié avec ces libraires s'élève à 33,5 % du prix TTC par livre vendu.

[18] Le 19 juillet 1943, Jean Genet comparaît au tribunal correctionnel de la Seine pour avoir volé une édition luxueuse des *Fêtes galantes* de Paul Verlaine. Alors qu'on lui demande s'il avait connaissance du prix de l'ouvrage en question, Genet aurait répondu par un bon mot, plein d'esprit et d'impertinence : « Non, mais j'en connaissais la valeur. »

Je publie quand je le souhaite et quand je le peux, selon une logique financière et éditoriale qui m'est propre, des textes susceptibles de troubler nos habitudes de lecture ; absence de narration, fragmentation formelle, collages – autant de procédés qui n'ont rien de proprement neuf mais qui n'ont pas encore infusé l'espace de la littérature au point de devenir une banalité. Je continue de chercher à élargir cette conscience de la réception. Je plaide pour une simplicité de l'inscription qui sache d'où elle procède, comment et pour qui. Car publier requiert une considération globale et une attention soutenue, mais implique aussi de brasser des questions concrètes.

C'est du moins la seule manière qui m'ait semblé fonctionner pour faire en sorte que la poésie reste cette pointe de la langue, qu'elle questionne les limites de la compréhension et de l'émotion tout en restant partageable.

Vive le vélo : sur une rencontre du sport et de la typographie sur la table de la poésie

Jan Baetens

Tout livre est un objet double, en même temps qu'ambivalent. Il est *double*, car fait d'un support, qui fait aussi écrin, et d'un contenu, texte ou image (une page blanche est une image aussi, bien entendu). Il convient toutefois de préciser d'emblée que le rapport entre support et contenu est tout sauf exclusif : n'importe quel support possède également une dimension visuelle (un livre « blanc », non recouvert de signes imprimés, n'est pas un livre « vide »[1]), de sorte que le contenu d'un volume, que nous associons généralement aux signes verbaux ou visuels consignés sur la page ou quelque autre support, inclut en bien des cas des aspects de ce support (couleur, dimensions, toucher, etc.). Ce n'est donc que pour des raisons didactiques, et toujours de manière plutôt provisoire, qu'il est possible de postuler une distinction directe entre support et contenu (ou si l'on préfère, de façon plus subtile et nuancée, entre écran et signe, les deux se définissant l'un par rapport à l'autre).

Par ailleurs, en tant qu'objet le livre est aussi *ambivalent*, car si contenu et support peuvent être dissociés, du moins jusque dans une certaine mesure, la relation entre les deux est loin d'être uniforme. Le livre oscille sur un *continuum* entre deux extrêmes où l'un des pôles l'emporte radicalement sur l'autre. Il peut basculer du côté du livre où seul compte le texte, quand bien même ce texte n'existerait pas sans l'aide du support. Il peut non moins pencher vers livre où le support prime sur le contenu, au point de devenir objet purement plastique ou visuel, quitte à perdre sa fonction même de livre, c'est-à-dire d'objet destiné à la lecture. Qu'on nous permette toutefois d'y insister : cette opposition entre deux catégories qui semblent s'exclure mutuellement est avant tout théorique et conceptuelle ; elle aide à distinguer des types abstraits, non à insinuer une échelle de valeurs, et moins encore à décrire une évolution

[1] Voir Craig Dworkin, *No Medium*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2013.

historique. Il n'y a pas d'évolution téléologique de tel type à tel autre. La polarité rapidement esquissée indique seulement les pôles entre lesquels une production peut osciller : c'est un outil parmi d'autres pour essayer de comprendre ce qui est en jeu lorsque des écrivains ou des artistes – la limite entre les deux se fait souvent mince – s'emparent du support-livre pour en explorer diverses facettes. Tel est le cas du livre d'artiste, terme polysémique ou polyvalent s'il en est, que l'on utilisera dans les pages suivantes au sens très large du terme. Dit autrement : la notion de livre ne sera pas limitée ici à l'acception technique qui est la sienne en histoire de l'art – et qui bien entendu est parfaitement légitime[2] (et de nombreuses autres publications de la même autrice) –, elle s'ouvrira également à des pratiques plus traditionnellement poétiques, la fascination des poètes pour le travail sur la typographie et le support étant souvent un enjeu de l'expérience poursuivie qui aspire toujours à la fusion, qui peut demeurer conflictuelle, des formes et des sens.

Le critique américain Garrett Stewart a parlé dans ce contexte de « démédiatisation » (anglais : *demediation*, terme qu'il est préférable de traduire par démédiatisation plutôt que par démédiation, de la même façon que le concept mieux connu de *remediation*[3], d'abord mal transposé comme remédiation, se traduit aujourd'hui de plus en plus par remédiatisation[4]). Par ce terme, Stewart n'entend pas « perte de médium » (une œuvre privée de médium est littéralement impensable, même les œuvres conceptuelles doivent être matérialisées d'une façon ou d'une autre) mais « métamorphose de médium », glissement du médium-livre vers le médium d'exposition, le contenu cessant d'être contenu de manière à ne plus laisser que le support :

> In and beyond the work of book forms in sculptural reduction, demediation names, in short, *the process by which a transmissible text or image is blocked by the obtruded fact of its own neutralized medium*. [...] [W]hat I am calling demediation peels away the message service, leaving only the material support.
>
> À l'intérieur mais aussi à l'extérieur des œuvres sous forme de livres réduits à l'état de sculptures, le concept de démédiatisation désigne, pour faire bref, le processus par lequel un texte ou une image susceptible d'être communiqué se trouve bloqué par la force de son propre médium neutralisé. [...] Ce que j'appelle démédiatisation décolle le contenu du message, pour ne garder que le support matériel[5].

[2] Anne Moeglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste*, Marseille, Le Mot et le reste, 2006.

[3] Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation. Understaqnding New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999.

[4] Voir Jan Baetens, « La remédiatisation: formes, contextes, enjeux », dans *Introduction à l'étude des cultures numériques*, Raphaël Baroni et Claus Gunti (dir.), Paris, Colin, 2020, p. 239-252.

[5] Stewart Garret, « Bookwork as Demediation », *Critical Inquiry,* vol. 36, 2010, p. 413.

Cependant, il importe de ne pas oublier le rôle du lecteur et la possibilité qui lui est toujours offerte de séparer les deux régimes textuels que Gérard Genette nomme *constitutif*, « garanti par un complexe d'intentions, de conventions génériques de traditions culturelles de toutes sortes », et *conditionnel* (relevant « d'une appréciation esthétique subjective et toujours révocable[6] ». En d'autres mots, au lecteur il n'est pas interdit de tirer un livre dominé par le contenu – par exemple le « livre pauvre », auquel Adrienne Monnier a rendu un si juste hommage[7] – vers le modèle du livre où la matérialité et la forme du support compte tout autant sinon davantage, ou inversement. Dans le premier cas, on pourrait parler de la mutation du livre « simple » en livre d'artiste (bien entendu au sens élargi utilisé dans ces pages), mais *sans artiste*, par lecteur interposé, car c'est de lui que dépend la métamorphose d'un support apparemment neutre ou sans intérêt en un objet digne d'attention et, rapidement, d'amour (ou de dégoût, cela va sans dire). La situation est banale, car c'est ce qui arrive dès qu'un lecteur refuse de lire un texte ou de regarder une image dans toute autre édition que « celle-là ». C'est ce qu'affirme par exemple un Julien Gracq, grand amateur de Jules Verne, quand il affirme qu'il a de la peine à lire cet auteur dans une autre édition que celle de Hetzel : « C'est difficile de s'en passer, je trouve[8]. »

Un livre d'artiste n'est donc ni forcément *démédié*, au sens de Stewart Garrett, ni nécessairement *d'artiste*, au sens conventionnel du terme en histoire de l'art (soit une œuvre d'art prenant la forme d'un livre). En pratique, toutefois, la réflexion sur le médium et sur le travail de la forme, anonyme ou non, doit être au cœur de toute lecture du livre explorant les spécificités visuelles et typographiques du livre en relation avec les significations dont il se voit investi.

Pour une esthétique du « sur place »

Le livre d'artiste n'est pas une pratique ou un objet transhistorique ou universel. On le trouve certes partout, mais le sens qu'il a n'est pas toujours le même. Il peut subir par exemple, et c'est le point sur lequel on voudrait insister en ces pages, ce que Dario Gamboni, après Goethe et tant d'autres, appelle une « dislocation », c'est-à-dire la combinaison d'une « délocalisation » (un objet change de sens quand il change de place) et de « démembrement » (un objet, qui peut être mis en valeur par la nouvelle place qui lui est attribuée, perd aussi quelque chose de fondamental en se voyant coupé de son cadre originel). La ré-

[6] Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 7.

[7] Adrienne Monnier, « Éloge du livre pauvre », *Arts et métiers graphiques*, n° 25, 1931. p. 345-348. Repris dans *Rue de l'Odéon*, Paris, Albin Michel, 1960. Voir aussi J. Baetens, « Livres d'artistes, livres pauvres », *Le Livre & l'estampe*, 2017, n° 187, p. 43-55.

[8] Julien Gracq, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002, p. 243.

férence principale de Gamboni est John Dewey, auteur du livre *L'Art comme expérience*[9], mais il cite un commentaire très engagé (et superbement écrit) de Quatremère de Quincy[10] de 1796, fait avant même que s'ouvrent les discussions avec l'Italie sur la restitution des œuvres spoliées par les troupes napoléoniennes :

> Dans ses *Lettres à Miranda* [...], Quatremère affirmait que le « déplacement des monuments de l'Italie » et spécialement de Rome équivalait à une destruction, comparable à celle d'un livre dont un ignorant arrache les pages où il trouve des vignettes, parce que « le pays lui-même fait partie du muséum » et « est inamovible dans sa totalité ». Ce « muséum », selon lui, se composait non seulement des bâtiments, des statues et d'autres objets, mais aussi « des lieux, des sites, des montagnes, des carrières, des routes antiques, des positions respectives des villes ruinées, des rapports géographiques, des relations de tous les objets entre eux, des souvenirs, des traditions locales, des usages encore existants, des parallèles et des rapprochements qui ne peuvent se faire que dans le pays même »[11].

On voit bien l'importance de ce démembrement pour les œuvres peintes ou sculptées, inséparable de l'institution de nos lieux d'exposition, d'abord le cabinet de curiosités, puis le musée public et national tel qu'imposé par la Révolution française, plus tard le musée imaginaire (soit la réponse de Malraux au passage de l'œuvre *unique* à l'œuvre *technologiquement reproductible*), enfin au musée « globalisé », qui se reproduit par scissiparité dans le monde entier pour ne plus accueillir que des collections itinérantes, accompagnées d'interventions-performances communiquées en ligne.

Mais que penser de cette question dans le domaine du livre d'artiste ? Le livre, comme les caractères qui ont créé sa version moderne, est par définition *mobile* (il est rare que les livres soient encore enchaînés, comme au Moyen Âge, sauf quand on se plaît à les « démédier » bien sûr, qui n'est pas synonyme de « délier » !) et le lien avec ce que Quatremère nomme « le muséum » ne saute pas forcément aux yeux. S'agissant de livres d'artistes « uniques », c'est-à-dire produits comme des œuvres qui ne sont pas des multiples mais n'existent qu'en un seul exemplaire, la pertinence de la place est facile à saisir. Citons-en quelques exemples, à commencer par quelques cas qui posent un vrai défi à la définition même du livre d'artiste, mais qu'une approche très libre de la notion de support permet tout de même de faire entrer en dialogue avec les œuvres faites sous forme de livres : les textes gravés dans le jardin de sculptures de Ian Hamilton Finlay, la poésie improvisée sur les murs de Paris en mai 68, ou en-

[9] John Dewey, *L'Art comme expérience*, Paris, édition Folio, [1934], 2010.

[10] Antoine Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda : sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, Paris, Macula, [1796], 2017.

[11] Dario et Libero Gamboni, *Le Musée comme expérience*, Paris, Hazan, 2020, p. 38-39.

core les messages inscrits sur des stèles funéraires. Pour les livres d'artistes plus conventionnels, c'est-à-dire imprimés, reproduits et distribués en un certain nombre d'exemplaires, offerts à la vente, échangés avec d'autres ou donnés en cadeau, la place paraît de prime abord un critère tout à fait adventice, pour ne pas dire inexistant ou négligeable. Or, la « place » d'un livre d'artiste est tout sauf un détail, et dans certains cas on perd vraiment quelque chose à détacher l'œuvre de son environnement – ce qui ne signifie pas, bien au contraire, que l'œuvre ne puisse fonctionner de manière autonome et gagner de nouvelles et très riches significations en s'éloignant, de force ou de gré, du premier ou des premiers lieux de sa production et de sa réception. Mais même dans le cas du livre d'artiste parfaitement mobile, circulant librement et même fait pour circuler, la dimension du cadre, cette version « existentielle » du paratexte, si l'on veut, mérite d'être prise en considération.

C'est ce qu'on voudrait commenter ici à partir d'un exemple d'un livre de poésie, que l'on peut considérer aussi comme un livre d'artiste « belge », *Viets*[12] de Karel de Sadeleer.

Livres belges, livres d'artistes

Le livre d'artiste occupe une place capitale dans la littérature et l'art belges du XX^e^ siècle (pour un aperçu de la production depuis essentiellement 1950, voir la monographie[13] de Johan Pas). Les grands mouvements qui ont façonné l'histoire ont été très attentifs aux articulations du support et du contenu, qu'on retrouve au cœur de nombreuses recherches et expériences, et ce à toutes les époques.

Au moment du modernisme, sous l'influence des courants cubistes et expressionnistes – les premiers venus de France, les seconds d'Allemagne –, le poète flamand Paul Van Ostaijen (1896-1928), souvent comparé à Apollinaire, publie en 1921 un recueil à la typographie expérimentale, *Bezette stad* (« Ville occupée », la ville étant Anvers et l'occupation, celle par l'armée allemande durant la guerre de 14-18), qui demeure un repère capital de la poésie de l'entre-deux-guerres[14]. Après la Seconde Guerre Mondiale, le mouvement Cobra, qui attire des créateurs tant néerlandophones que francophones, multiplie les publications qui tantôt rapprochent textes et images et tantôt brouillent leurs fron-

[12] Karel De Sadeleer, *Viets*, Gand, Het Balanseer, 2021.

[13] Johan Pas, « Artists' Publications: The Belgian Contribution » *Books, Magazines*, Artists, Publishers, Cologne, Walther König, 2017.

[14] Pour une analyse détaillée, voir J. Baetens et Dirk de Geest, « *Ville occupée* : Anvers-Berlin-Anvers », dans Isabelle Chol, Serge Linarès, Bénédicte Mathios (dir.), *Livres de poésie Jeux d'espace,* Paris, Garnier, 2015, p. 142-154.

tières, les « logogrammes » de Christian Dotremont étant un bon exemple de telles hybridations. Quant à la mouvance conceptuelle, elle est impensable en Belgique sans l'apport de Marcel Broodthaers, qui a commencé sa carrière d'artiste en tournant la page de la poésie, sans pour autant renoncer au livre. Fin 1963, il « plâtre » en effet le solde invendu d'une plaquette, intitulée *Pense-bête*, qui sera exposée l'année suivante comme sculpture, geste par lequel Broodthaers signifie également sa transformation, plus exactement sa promotion, d'écrivain en artiste, mais d'artiste qui passera encore souvent par le médium du livre (en 1969, il proposera ainsi une version « raturée » du *Coup de dés* de Mallarmé, autre jalon-décisif de l'aventure du livre d'artiste contemporain).

Van Ostaijen, Dotremont, Broodthaers : ce ne sont pas là des figures marginales, même à l'échelle internationale, et leurs œuvres sont toujours très lues et commentées, ce qui souligne la position stratégique du livre d'artiste en Belgique. Mais en dépit du passage de Broodthaers du champ littéraire à celui des arts visuels et du métissage institutionnel revendiqué par les membres de CoBrA qui se voulaient autant peintres que poètes, force est de reconnaître la persistance de la poésie comme contenu au sein du livre d'artiste, dont la « démédiation » demeure toute relative. Que le livre d'artiste belge, du moins dans plusieurs de ses réalisations les plus pertinentes, poursuive un certain équilibre entre support et contenu et maintienne donc un rapport très direct avec la poésie et l'écriture en général, ne doit donc pas étonner.

En tant que culture « mineure », au sens que Deleuze et Guattari (1975) ont pu donner à ce terme (voir aussi Bleyen[15] pour une extension de cette théorie au champ de la photographie et des arts plastiques), la Belgique est souvent obligée de se concentrer sur les « petits » genres. Aux cultures « majeures », les « grands » genres littéraires comme le roman et l'essai. Aux cultures « mineures », la chance de s'épanouir dans des formes moins reconnues, comme la poésie (devenue moins centrale en France) ou la bande dessinée (avant qu'elle ne soit « récupérée » par le grand marché français), et surtout de le faire d'une manière hybride, capable de se mettre à l'unisson avec le côté hétérogène, voire polymorphe du pays. C'est sûrement dans cette perspective qu'il convient de juger le rapprochement du texte et de l'image, consubstantiel à la pratique de la poésie belge et non limité aux seules éditions de luxe (que le seul marché domestique belge serait incapable d'absorber, en dépit du grand nombre de collectionneurs dans le pays), mais aussi la propension au multilinguisme, dont

[15] Mieke Bleyen, « Minor Aesthetics: The Photographic Work of Marcel Mariën », dans *Minor Photography. Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory*, Mieke Bleyen (dir.), Leuven, Leuven University Press, [2012], 2014.

témoigne aussi le rôle clé de la Belgique dans les domaines croisés du *mail art* et de la poésie concrète, également dans les années 1960. Mélangeant les langues et attirée par la transformation de la forme des mots et de l'espace paginal en objet plastique et visuel, mais sans jamais renoncer au contenu, la « poesia visiva » de ces années trouvait en Belgique, comme du reste en d'autres petits pays comme le Portugal[16], des jalons et des relais de premier rang.

Le livre d'artiste belge tend donc à présenter un caractère « non médié », fortement axé sur les questions de langage (quelle langue choisir ? comment écrire ?), y compris dans les formes les plus visuelles des œuvres, mais relativement simple et parfois bon marché, presque « populaire », avec beaucoup d'humour et un sens certain de l'autodérision, oscillant entre le circuit des galeries et le monde de la librairie traditionnelle (naguère, dans les années 1960 et 70, l'adoption de la photocopie comme technique de diffusion du livre d'artiste a montré que les deux territoires ne sont nullement incompatibles).

Viets est une belle illustration contemporaine de pareille esthétique, qui en reprend, pour les renouveler, la plupart des traits, tout en établissant un dialogue très puissant avec le contexte socio-culturel de sa publication.

Règles, règles, règles, et quelques exceptions…

Du point du contenu, au sens très banal du terme, *Viets* est un livre sur la petite reine, plus exactement sur la place du vélo dans l'imaginaire collectif belge. Du point de vue de la rhétorique et des moyens expressifs mis en œuvre, sa force tient de la combinaison d'une forme de détournement formel du langage journalistique : Karel De Sadeleer résume, mais en les tordant, les lieux communs du discours de la presse écrite et parlée, pour en faire un magma verbal disant très bien l'extrême corporalité de ce sport mais aussi de l'ambiance populaire qui l'entoure. Toutefois, le trait le plus spectaculaire de cette « incarnation » verbale du cyclisme se trouve dans le traitement visuel du texte et du livre.

À quoi ressemble *Viets* (on reviendra plus loin sur le sens du mot-titre) ? L'objet paraît tout simple : un ensemble de six feuillets de format A3, pliés en deux et tenus ensemble par deux agrafes. Selon la définition de l'Unesco, il ne s'agit donc pas d'un vrai « livre », qui n'existe qu'à partir d'au moins quarante-neuf pages. Le papier est glacé, comme si on avait entre les mains un magazine

[16] Rui Torres, *Networks, Collaboration and Resistance in/between Portugal and Brazil, 1962-1982: Works from the Arquivo Fernando Aguiar and the Coleção Moraes-Barbosa*, John Young Museum of Art/ Mānoa Commons Presse, University of Hawaii at Honolulu, Mānoa, Honolulu 2021. Document en ligne consulté le 9 août 2022 <https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/9690>.

plutôt qu'un « vrai » livre, et le grammage du support est lui aussi plus proche du magazine que du livre. Le feuillet extérieur, légèrement plus épais que les autres, fait office de couverture, accueillant la presque totalité des mentions paratextuelles. Toute autre forme de reliure ou de distinction entre couverture et intérieur fait défaut. L'absence de dos, propre aux revues publiées comme fascicules agrafés, en fait aussi un objet peu fait pour être rangé dans une bibliothèque (d'où la méfiance de certains libraires à son égard ?). Comme dans beaucoup de magazines, la différence entre pages de couverture et pages d'intérieur n'est pas seulement mise en sourdine par la quasi-identité du grammage et de la qualité du papier. L'équivalence des deux zones se traduit également par leur numérotation suivie. La première de couverture n'est pas foliotée, mais elle est bien la première page de la publication, comme on peut le déduire de la première occurrence d'un folio, le double chiffre « 4-5 » placé en bas à gauche au verso de la première page intérieure de *Viets*.

Dès le début, l'objet-livre se voit donc concurrencé par un principe d'organisation parallèle, qu'on ne peut toutefois appeler « bon marché » ou « moins prestigieux » que le livre vu la beauté plastique de l'objet et son apparence un rien déroutante (on a du mal en effet à identifier tout de suite de quel type d'objet il pourrait bien s'agir ; précisons encore, pour étayer la thèse de la publication relativement grand public, que le prix de vente est de quinze euros, prix inférieur à celui des recueils de poésie publiés aujourd'hui en Flandre).

À l'opposition extérieur/intérieur, puis livre/magazine succède un modèle mixte qui brouille les frontières : un ensemble de feuilles pliées, en entonnoir si l'on veut, qui composent une suite de doubles pages combinant deux moitiés provenant de feuilles visiblement différentes. L'opposition de ces deux parties ne tient pas au grammage, invariable, mais à la couleur, systématiquement variable. Le livre a été produit par le pliage de six feuillets de couleurs différentes mais superposés dans un ordre très strict (fig. 1).

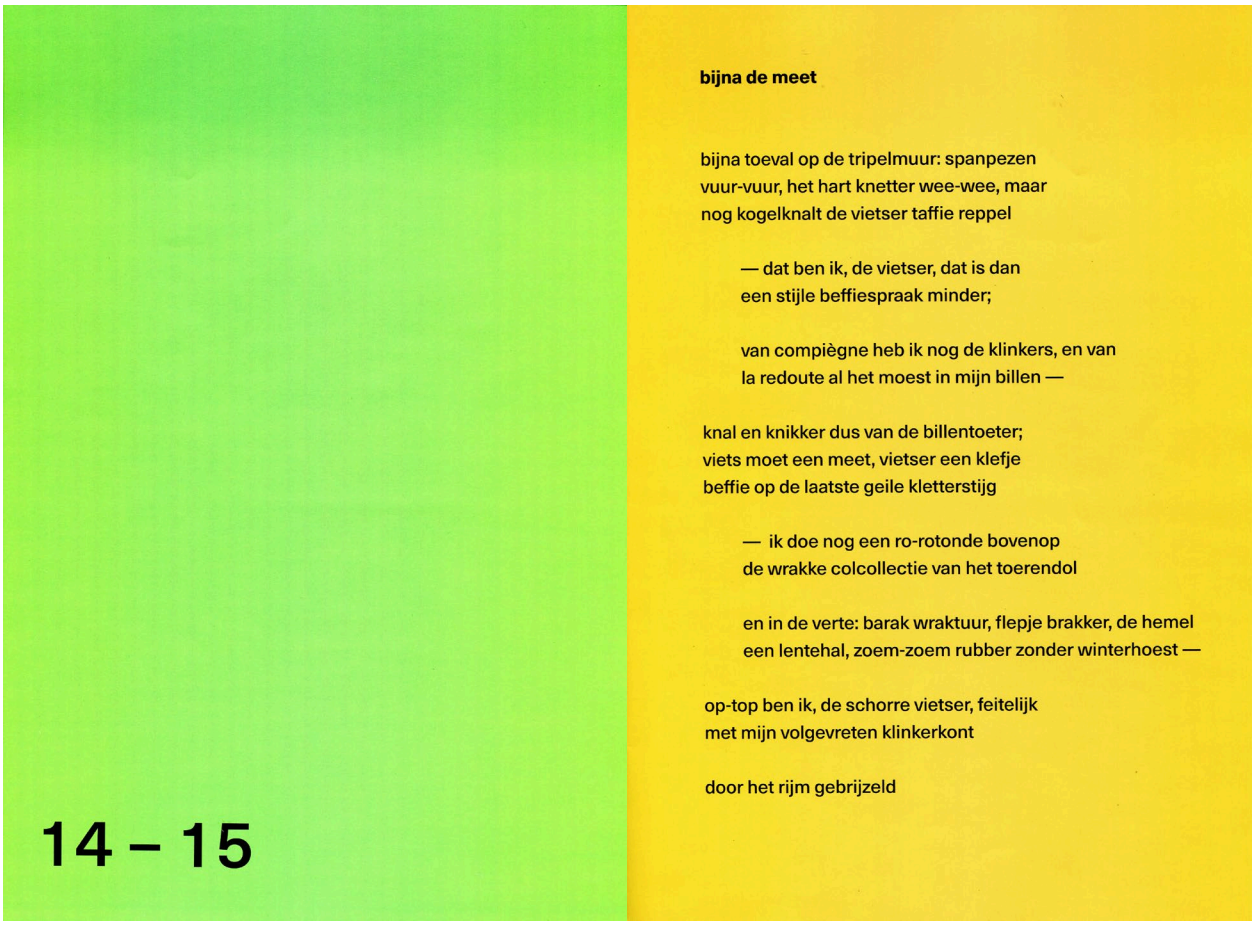


Fig. 1 : Karel De Sadeleer, Viets*, 2021, Gand, Het Balanseer © Het Balanseer et Karel De Saleleer.*

En ouvrant *Viets* au milieu et en le posant à plat sur une table, on voit bien l'ordre (on n'ose pas dire encore la « règle ») du montage : couverture blanche, puis feuille bleue, puis rouge, puis noire, puis jaune, enfin verte, ce qui génère après pliage la série chromatique que l'on peut schématiser comme suit :

Blanc//
blanc-bleu//
bleu-rouge//
rouge-noir//
noir-jaune//
jaune-vert//
vert-vert//
vert-jaune//
jaune-noir//
noir-rouge//
rouge-bleu//

[chaque couleur correspond au fond coloré d'une page, la double barre oblique signifiant le fait de tourner la page].

Quant à la disposition des textes sur les pages, elle est à la fois classique et repensée en fonction des propriétés formelles du support, s'écartant ainsi des usages connus.

Classique, car respectant de façon scrupuleuse la séparation du texte et du paratexte, celui-ci confiné à la couverture, celui-là confiné aux pages intérieures. Classique aussi, car soucieux de l'unité de la page et du rapport entre texte et support : les cinq textes à l'intérieur, qu'on reconnaît d'emblée comme des poèmes, ne débordent pas d'une page sur l'autre, et la répartition des données paratextuelles sur les première et dernière de couverture n'a elle non plus rien d'inhabituel. Au recto on trouve ce qu'on pense être le titre, ce qui n'a rien d'évident vu que le mot « viets » n'existe pas et pourrait tout aussi bien désigner le nom de l'auteur ; au verso se placent le nom de l'auteur et le colophon éditorial, dans une typographie singulière sur lequel on reviendra tout de suite.

Là où l'affaire se corse quand se met à compter les lettres du mot-titre – et le fait de compter ne manque pas de logique face à un mot dont le sens échappe en partie et qui partant attire l'attention sur sa structure matérielle. « Viets » a cinq lettres, toutes différentes, et ce nombre n'est pas sans correspondre au nombre de couleurs et de poèmes à l'intérieur du livre, où s'enchaînent aussi cinq couleur et cinq poèmes. Sans qu'il soit possible de trancher entre cause et effet, il est clair que le rapport entre support et contenu n'a rien de fortuit.

Le lecteur francophone – mais il ne faut pas oublier que tel n'est pas le publiccible de cette publication – pourrait être tenté d'établir une correspondance avec le sonnet des voyelles de Rimbaud, mais ce serait là suivre une piste que le travail de Karel de Sadeleer ne suit pas. Le mot « viets » agrège voyelles et consonnes. De plus, chez Rimbaud la célèbre liste inclut le blanc, mais non pas le jaune (« A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu ». En revanche, si le livre dissocie puissamment la correspondance exclusive couleur/poème (les pages rouges et noires restent vierges de textes, tandis que les feuilles jaunes et vertes en reçoivent deux), il donne un poids exceptionnel aux jeux typographiques, non pas dans les textes, où on pourrait les attendre dans une publication de type « artistique », mais au niveau de la couverture, typographiquement plus audacieuse, avec d'une part une première de couverture (et une reliure) quasi janséniste(s) (fig. 2) et une quatrième de couverture (fig. 3) établissant un fort contraste entre linéarité et tabularité, entre les principes opposés d'ordonnance et d'éclatement – ou plutôt d'étoilement, si on se laisse tenter par les échos mallarméens.

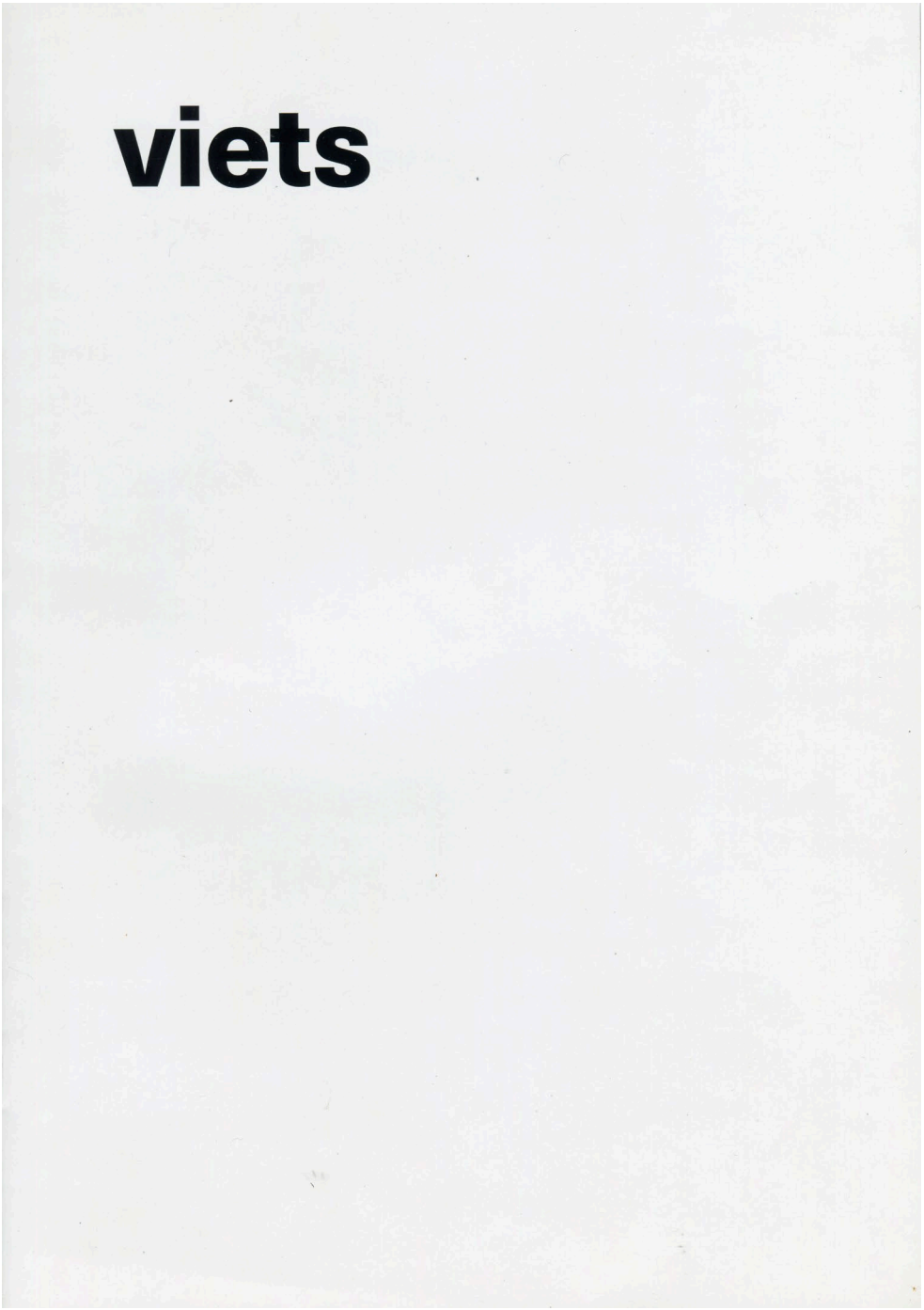


Fig. 2 : Karel De Sadeleer, Viets*, 2021, première de couverture, Gand, Het Balanseer*
© Het Balanseer et Karel De Saleleer.

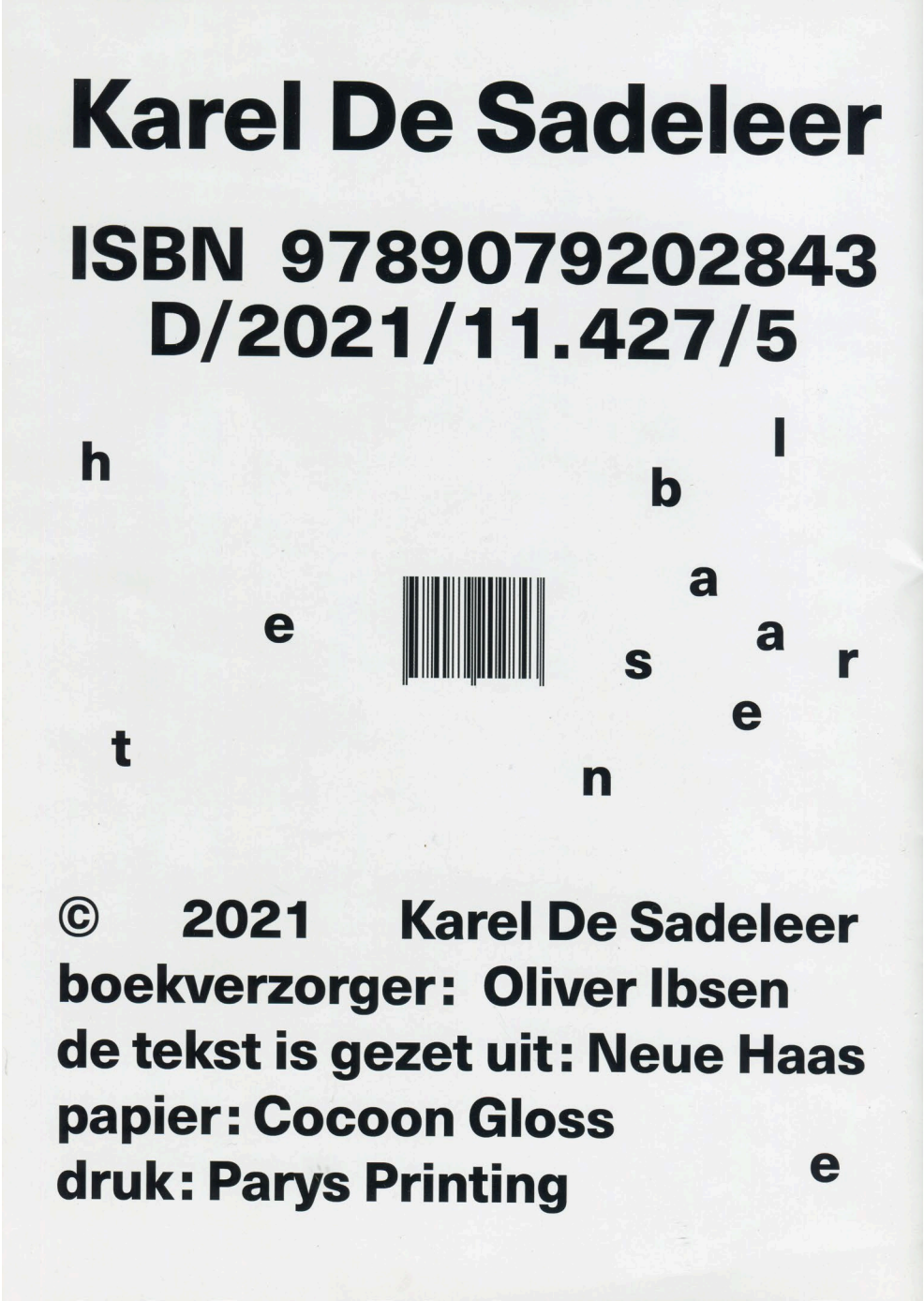


Fig. 3 : Karel De Sadeleer, Viets*, 2021, quatrième de couverture, Gand, Het Balanseer © Het Balanseer et Karel De Saleleer.*

Les lettres du nom de l'éditeur, « het balanseer », se disposent en constellation typiquement mallarméenne autour d'un épicentre non-alphabétique, celui du code-barres, et leur dissémination évoque immédiatement le logo des éditions Larousse, qui sème à tout vent les akènes du pissenlit, avec, ici, une particulari-

té qui renforce encore le jeu très concerté sur le chiffre cinq. La dispersion des lettres paraît en effet un rien convenu, avec à gauche du code-barres les lettres de la première moitié du nom de l'éditeur (« het », soit l'article défini en langue néerlandaise) et à droite tout le reste, à une exception près. Cette apparence paradoxalement conventionnelle a l'avantage de la lisibilité, y compris de ce qui se dérobe à la règle suivie. Le lecteur reconstitue facilement les mots éclatés, mais se rend vite compte que la structure éclatée pointe aussi vers ce qui fait exception à la règle : « out » en bas à droite de cette page se voit isolée la lettre « e », prélevée des autres lettres du mot « balanseer » et qui représente la cinquième lettre de l'alphabet.

L'éditeur du livre d'artiste

Il y a donc, dans *Viets*, un ordre dans le désordre. Pour le dire avec un mauvais jeu de mots : en faisant écran à l'intelligence directe de ses procédés, le livre rend visible la page comme écran – écran changeant, par-dessus le marché – où se voient projetés une série de mots et de textes dont la forme n'est pas moins intrigante que le sens.

Le travail sur le nom de l'éditeur est au centre de cette tension, qui touche de manière plus générale aux relations entre support et contenu dans ce livre d'artiste. À l'instar de « viets », le mot « balanseer » est un néologisme, obtenu par le mélange de vocables tels que « balans » (la *balance*) et « balanceren » (*balancer*). La compréhension lexicale du terme ne pose aucun problème. En revanche son statut grammatical est double : le sens premier, soutenu par le suffixe « eer » (*-aire*, en français) désigne clairement une sorte de *balance*, mais il n'est pas interdit d'y entendre aussi une forme impérative du verbe *balancer*. Il en résulte que la balance pointée par le nom de l'éditeur est une balance instable, en action si l'on veut, presque à la manière d'une balançoire en mouvement. Si « balanseer » renvoie aussi à l'idée d'étalon, d'instrument de mesure, en l'occurrence de poids, c'est un étalon posé sur un site meuble, traître, qui fait que les parties de la machine, soit les lettres du mot, tombent par terre, où elles rebondissent comme des quilles ou des billes.

Même le lecteur néophyte, peu familier de la production de l'éditeur, comprend sans peine que cette maison se spécialise dans la littérature expérimentale, parfois sous la forme visuelle du livre d'artiste, dans la tradition du livre d'artiste des années 60 et 70, c'est-à-dire bon marché. La différence tient surtout au fait que le livre d'artiste de cette époque se produisait plus souvent dans un esprit moins littéraire que proprement plastique. Ici, le texte n'est nullement secondaire et l'instance productrice de l'objet n'est pas seulement l'artiste visuel, mais un binôme composé par la collaboration étroite entre édi-

teur et poète. Il n'est pas difficile non plus d'induire de *Viets,* où support et contenu se façonnent l'un l'autre, que l'éditeur rejette farouchement toute espèce de présentation uniforme ou normalisée. De fait, chacune des publications de Het Balanseer est matériellement différente, vu que l'éditeur suit à la lettre le précepte pongien : « Une rhétorique par objet (c.-à-d. par poème)[17] », règle de style, « par poème », qu'il transfère au domaine du support, « par livre », pourrait-on dire.

Au seuil du livre, la couverture, au niveau du support, comme le paratexte, à celui du contenu, fonctionnent ici comme mode d'emploi de *Viets* dans son ensemble. Mais contrairement à ce qui se passe d'habitude, cette leçon de lecture n'est pas *dite* mais *montrée* : *show, don't tell*. C'est de la forme même de l'organisation du support et de l'agencement paginal des textes qu'on peut déduire un enseignement sur la structure du livre. D'où la force mais aussi la fragilité de pareil mode d'emploi : l'agencement formel du support et du contenu – mais y a-t-il encore une distinction entre les deux ? – est un guide sûr, mais les habitudes de lecture risquent toujours de précipiter l'attention vers le seul contenu, quitte à laisser le lecteur les mains nues devant un texte qui, pour dire le moins, désarçonne, tellement le langage de *Viets*, à l'image du mot-titre, s'écarte du langage ordinaire.

« Viets », le mot, est à *Viets*, le livre, ce que « balance » ou « balancer », les mots-souche ou source du nom de l'éditeur, sont à « Het Balanseer » : de part et d'autre, le langage sort légèrement de ses gonds. « Viets » se dévoile ainsi comme une altération du mot « fiets » (c'est-à-dire : vélo, bicyclette). Du même coup on déchiffre aussi la singularité du code chromatique du livre : les couleurs des feuillets et leur ordre particulier sont ceux du maillot arc-en-ciel du champion du monde de cyclisme. La connexion avec le sport explique aussi la date de publication, qui a coïncidé avec l'organisation en 2021 du championnat du monde en Flandre, occasion d'une grande fête populaire (en dépit des restrictions dues à la pandémie covidienne, gentiment mises entre parenthèses le temps de la course). Pareil thème n'a rien d'artificiel ou de provocateur, par exemple dans quelque rejet de la culture légitime au nom d'une culture populaire plongée dans la tradition séculaire des kermesses et de la culture de la boisson.

À suivre l'hypothèse de Quatremère de Quincy, on remarque ici un parfait chassé-croisé entre l'œuvre et le cadre où il convient de l'apprécier : si le pays devient musée, la Flandre est un champ forain où l'on sert aussi la bière et qui a fait du cyclisme son sport national. La proximité n'est du reste pas seulement

[17] Francis Ponge, « My Creative Method », dans *Le Grand Recueil. 2 : Méthodes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 36.

thématique. Le champ du sport implique aussi une forme particulière de langage, éminemment populaire mais mâtiné de jargon technique, en même temps rabelaisien et savant, hypercodé et disloqué par les imperfections de l'émotion (jurons, exclamations, syntaxe boiteuse, approximations successives, marques d'oralité, répétitions, notamment). Le journalisme sportif, bardé de lieux communs et constamment à la recherche d'expressions neuves, est la forme conventionnelle qui canalise pareille énergie. *Viets* en est la forme proprement littéraire et artistique, qui invente un nouveau langage dans presque chacun de ces mots et chacune de ses phrases, sans toutefois pousser jusqu'aux limites de la compréhension. On frôle le *Jabberwocky* de Lewis Caroll, mais on s'arrête aussi avant que le sens premier ne se perde : beaucoup de mots de *Viets* sont une sorte de néologismes et la plupart de ses phrases ne correspondent à aucun moule syntaxique connu, mais la compréhension du texte ne se voit à aucun moment mise en danger.

Tel souci de la clarté paradoxale et de la torsion transparente fait que *Viets* se lit comme l'image d'une culture, d'un milieu, d'une époque, d'un état de langue tels que lus et entendus dans un miroir déformant – pour continuer un peu les jeux métaphoriques de la fête foraine. Tout se déglingue, mais rien ne perd vraiment son équilibre – et l'on passe ici de la foire à la balance. *Viets* produit un langage et une ambiance de carnaval, mais le résultat paraît également tiré au cordeau. Le minimalisme du support y est pour beaucoup. Si tout semble permis au niveau des poèmes, on sent bien que les dérèglements lexico-syntaxiques ne sont possibles que grâce à la mesure imposée par le traitement du support et de la typographie. D'un côté, la structure d'ensemble est d'une transparence absolue, avec ses différentes couleurs et le net partage des textes et paratextes. De l'autre, *Viets* s'interdit aussi, à l'exception du divertissement, très sérieux en l'occurrence, sur le nom de l'éditeur, toute solution de facilité sous forme de typographie « expressive » (opposition maigre/gras, insertion d'italiques, changement de corps, dépassement du pavé imprimé, et ainsi de suite : rien de cela n'est exploité par Karel De Sadeleer, qui s'en tient à une mise en pages d'une sagesse exemplairement « froide » et neutre, comme pour mieux faire ressortir en même temps que contenir le caractère ludique, souvent loufoque de son texte).

Livre, artiste, belge… *Viets* mélange ces qualificatifs dans une œuvre qui oscille sauvagement entre culture d'élite (l'objet comme le texte relèvent clairement d'une esthétique de l'avant-garde) et culture populaire (l'objet est bon marché, le langage défie toutes les normes du « bien dire ») dans un mélange qui ne détonne pas nécessairement dans le « muséum » qu'est la Belgique. En ce sens, *Viets* apporte une contribution originale, unique à la fois représentative d'une

certaine tradition peu portée sur le « grand art », à la problématique du livre comme objet à voir et à toucher qu'on ne sait plus trop où ranger : beau livre, livre illustré, livre d'artiste, ou livre tout court ?

Michel Butor, *Pages d'Études pour MOBILE déchirées et coloriées à l'intention de Marie Jo*

Mireille Calle-Gruber

Ce n'est pas un livre, même si la mise ensemble de 201 feuillets, chacun glissé dans une pochette de plastique transparent muni d'une bande rigide à gauche qui permet l'accroche au système du classeur, fait du volume – fait *un volume*.

Ce n'est pas un cahier de brouillons, même si les feuillets présentent du texte tapuscrit recto verso avec corrections ou compléments manuscrits – pages détachées, dépareillées, qui ne font pas une suite.

Ce n'est pas un mémoire ni une mémoire, même si les feuilles déchirées constituent une fragile archive – moins un *memento* qu'un *memento mori*.

Ce n'est pas une image, même si sous nos yeux tracés et formes innombrables mobilisent l'imaginaire et un irrépressible désir d'images.

La lecture est sur la brèche ; elle est convoquée entre plus tout-à-fait de l'écrit (il est en ruines), et pas encore de l'image (elle n'est que figures mouvantes). La lecture est en terre inconnue, dans l'inconfort d'un entre-deux qui

la contraint de changer de paramètres c'est-à-dire d'habitudes. Lui donne des pouvoirs inconsidérés jusqu'ici, qui bouleversent ses gestes.

Le statut de ce document est donc indécidable, et la date approximative. Non daté, en effet, il présente cependant des éléments indicateurs. Ainsi certains feuillets portant au recto des bribes de *Mobile* sont en réalité déjà des brouillons d'écrits dont le verso porte d'autres titres. L'un d'eux affiche « LE CRITIQUE ET SON PUBLIC », ce qui est un des textes repris dans *Répertoire II* (publié en 1964). Or, dans les archives de Butor à la Bibliothèque municipale de Nice, on trouve un « Schéma de répartition des textes déjà parus et repris[1] », manuscrit qui indique la date 1961 pour « Le critique et son public », d'abord paru dans *L'Europa letteraria*[2]. Sachant que *Mobile* est publié en 1962, on peut supputer que c'est peu avant (en 1961) ou peu après voire l'année même de la parution de *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*[3] que Michel Butor confectionne l'assemblage de ses manuscrits (fig.1).

[1] Ce « Schéma de répartition » des textes déjà parus et repris dans *Répertoire I et II* se trouve dans le Fonds Michel Butor à la BMVR de Nice, feuillet 3 recto/verso Ms 703, cf. Ms BUT 6 et Ms BUT 7. Le facsimile est reproduit dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, *II. Répertoire 1,* Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, La Différence, 2006, p. 1054-1055.
[2] M. Butor, « Le critique et son public », *L'Europa letteraria*, n° 11, octobre 1961.
[3] M. Butor, *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, Gallimard, 1962. Dans *Œuvres complètes de Michel Butor, V. Le Génie du lieu 1*, Mireille Calle-Gruber (dir.), La Différence, 2006, p. 11-419.



Fig. 1 : Pages consécutives du classeur de Michel Butor, « Pages d'Études pour MOBILE déchirées et coloriées à l'intention de Marie Jo »
© Ayants droit de Michel Butor.

L'inclassable classeur est d'abord désigné comme un cadeau de circonstance : le cadeau d'anniversaire de mariage fait à son épouse Marie-Jo selon un rituel instauré par l'écrivain, scrupuleusement respecté à partir du 22 août 1958, date de leur union, et qui donne lieu chaque année à une fabrication sans précédent.

Mais ce cadeau est bien davantage que la marque d'un affect et d'une mémoire : c'est le cadeau d'un exercice d'intelligence critique. Plus précisément, c'est une critique de fond de la lecture à l'épreuve de la matière. *Mobile,* paru chez Gallimard*,* opère une déconstruction systématique des codes du roman, lequel vole en éclats, fragmentaire, centrifuge, sériel, fugué. *Pages d'Études pour MOBILE déchirées et coloriées* poursuit jusqu'au bout le processus amorcé et fait ce que *Mobile* ne peut faire, tenu qu'est le livre aux normes (même si ab-normes) de l'édition : le *Mobile déchiré* offre le dispositif d'un contre-pouvoir du livre.

Michel Butor construit une chose unique, un spécimen : un livre diabolique, véritable objet faustien qui dote l'usager de capacités de connaissance insoupçonnées – volume digne de figurer dans la Bibliothèque fabuleuse de *Portrait de l'artiste en jeune singe,* auprès des livres d'alchimie qui fascinent le narrateur « Butor ». Car c'est à une alchimie du livre que l'écrivain se livre ici, libérant, avec *Pages d'Études*, des énergies et des mutations qui métamorphosent le corps lecteur.

L'expérience iconoclaste à quoi convie ce livre-objet appelle quelques constats et des leçons à tirer en conséquence.

Premier constat, tout objet confectionné par Michel Butor a fonction double : artisanal et ludique, il est aussi subversif et politique. Lorsque l'écrivain me confie l'ouvrage, c'est un objet de recherche – il faudrait dire : une chance de recherches – qu'il transmet, dont l'analyse est promise à effet pédagogique et formateur par les voies de l'émerveillement.

Deuxième constat : l'observation conduit à rectifier la désignation affichée ; les pages ne sont pas « déchirées » mais découpées aux ciseaux, de façon aléatoire, disposant des trous, des festons, des entames, des perforations, bref des contours irréguliers très travaillés (fig. 2). Quant au coloriage, il s'agit d'un travail de rehauts de couleurs, intenses, par stylo feutre lequel souligne, avec des hachures, les bords des découpes ; si bien que l'œil suit les trajectoires du vert, du rose, du violet, de l'orange, du bleu, du jaune et que ce sont ces trajets tortueux et tonitruants qui dessinent *des* sens de circulation. Et des figures indécidables qui oscillent entre géométries irrégulières et ondulations rognant les angles de la page (certains feuillets ne sont plus que guenille de papier). Ce coloriage tient de l'enluminure, ou de l'« illumination » au sens où l'entendait Rimbaud pour le titre de son recueil de poèmes : *Gravures coloriées* (ou *Painted plates*[4]). Michel Butor reviendra souvent sur l'écriture et le mythe Rimbaud, il inscrira dans ce sillage ses propres « Illuminations » de lecteur qu'il nomme *Hallucinations simples*[5] et qu'il explicitera dans le très beau livre *Improvisations sur Rimbaud*[6].

[4] Voir Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 972.
[5] M. Butor, *Hallucinations simples, Avant-Goût II*, Ubacs, 1987.
[6] M. Butor, *Improvisations sur Rimbaud*, postface de Mireille Calle-Gruber, suivie d'un Poème de M. Butor, La Différence, 2005.



Fig. 2 : Découpes aux ciseaux. Classeur de Michel Butor « Pages d'Études pour MOBILE déchirées et coloriées à l'intention de Marie Jo »
© Ayants droit de Michel Butor.

Il résulte de l'assemblage de ces enluminures Butor un paradoxe : ce sont les vides qui impriment le rythme d'une *écriture en couleurs*, poétique et absconse ; cependant que les caractères dactylographiés contigus appartiennent à une *écriture grise*, dévorée par les jambages extravagants aux tons d'arc en ciel. Cette scène *d'écriture du vide* et *par le vide* – où le regard s'écarte du texte lisible, et se perd, attiré dans les signes mystérieux – se raffine encore lorsque le feuillet plan comportant, décalqué, le contour hachuré d'un trou, montre l'impensable : un *vide plein*. Montre que rien n'est pas rien ; que le vide donne lieu à *une écriture picturale* et *sculpturale*. Les ciseaux de Butor, puis ses feutres, ont fait des pages de brouillons des sculptures fantastiques.

L'écrivain nous enseigne à *lire à côté* du texte – dans ses marges et ses blancs. Un monde parallèle, fantasque, surgit, où sont abolies valeurs et représentations. Des zones franches s'étendent, ponctuées des rehauts colorés qui rappellent qu'il y a bords, seuils, frontières, précipices ; que la lecture est expérience *borderline* et marche au-dessus des abîmes.

Troisième constat : le dispositif des pochettes en plastique transparent est décisif, c'est un coup de génie, c'est un coup du « génie du lieu » cher à Butor – lieu de co-naissances du livre et du lecteur soudain projetés ensemble dans un espace devenu celui d'une critique littéraire. Les conséquences viennent en nombre.

Voilà que les murs des pages s'écroulent par pans, que la bibliothèque s'écroule, que les cimaises des musées s'effondrent : l'espace est en suspens, vitreux, gélatineux. Les mots et les graphes flottent, comme si la scription conservait quelque chose de la légèreté du souffle de l'oralité. Ce sont *les mots sur l'air*. La plasticité du matériau fait jouer transparences et opacités –

en toutes nuances : translucidité, luisance, dépoli, diaphanéité, opalescence – invitant à une *lecture optique et haptique* avant que cérébrale. Cette lecture sensuelle, « miroirique », Michel Butor la met en œuvre face aux papiers froissés de Jiří Kolář, exigeant « Yeux à neuf, oreilles à vif », « Pesée de pensée, matière de rêves » ; en somme, exigeant que l'imaginaire ait *du corps*. « Regarderont de tous leurs pores[7] ».

Autre conséquence : la stratification des transparences au fur et à mesure que la main tourne les pages plastiques en un glacis d'éclats glauques ou brillants, dote l'œil lecteur d'un *pouvoir-lire-l'épaisseur-et-dans-l'épaisseur* du volume, *à travers* les feuillets. Parfois, une sensation d'images vitrifiées donne l'illusion du vitrail (fig. 3). Toujours, *à travers* les à-plats cumulés on aperçoit la surimpression de fugitives formes colorées, telles des *hallucinations* en effet qui ne ressemblent à rien de nommable et qui font défiler sous le regard des pages-paysages mouvants, moins une géographie qu'un « sentiment géographique » à chaque tour de main. Ou tels des mondes en formation, des terres élémentaires, étendues lacustres, océaniques, à moins que ce ne soit, comme dans le petit poème en prose de Baudelaire, un amour d'Étranger vers « les nuages qui passent… là-bas… là-bas… les merveilleux nuages ![8] ».

[7] M. Butor, *Jiří Kolář, L'Œil de Prague*, *op. cit.*, p. 74 et 59.
[8] Charles Baudelaire, *L'Étranger, Le Spleen de Paris*, dans *Charles Baudelaire, Œuvres complètes*, tome 1, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 277.



Fig. 3 : Une double page du classeur de Michel Butor « Pages d'Études pour MOBILE déchirées et coloriées à l'intention de Marie Jo » © Ayants droit de Michel Butor.

On retiendra donc la leçon de la double vue ou strabisme littéraire qui engage à une lecture divergente : à l'à-plat paginal celle du texte dactylographié ; à travers la page la vision du kaléidoscope des signes colorés composant tableau après tableau. Michel Butor a élaboré un théâtre du livre qui ouvre au

lecteur une quatrième dimension : « On prend ici l'imprimé par le travers[9] », et une cinquième dimension : celle des trous, orbites et « yeux » de la page qui retournent au lecteur son regard. Lui signifient que « ça le regarde ».

On retiendra aussi la leçon de l'instabilité féconde : alors que le glissement couve, la lecture spécule dans l'ouvert de l'interprétation, et cet « acte d'hospitalité ne peut être que poétique[10] ». On se trouve dans les limbes de l'imaginaire. Les figures colorées sont à l'image ce que la lallation est à la langue : l'assemblage des brouillons de *Mobile* restitue quelque chose du temps de la création – l'enfance de l'art et de l'écrit.

Enfin, on n'oubliera pas de relever la leçon des ruines. Pour Butor, le fragmentaire, l'incomplétude, la perte sont propices au renouveau et au nouveau. Les ruines portent à l'à venir. L'écrivain en aura fait à la fin de sa vie une profession de foi : *Ruines d'avenir*[11] est un poème en hommage à la Tapisserie de l'Apocalypse d'Angers. Construit en 7 chants de 7 strophes suivant les 7 sceaux rompus dans l'Apocalypse de Jean, dernier livre du *Nouveau Testament*, le texte de Butor marque la tension extrême des deux lectures possibles bien que contraires : l'avenir est en ruines ; des ruines naît l'avenir. *Ruines d'avenir* pourrait être aussi le titre des *Pages d'Études pour MOBILE déchirées et coloriées à l'intention de Marie-Jo* : où l'état ruiniforme du volume est *révélation,* au sens étymologique de « apocalypse ». Révélation des pratiques livresques et intelligence du *process* imageant de l'imaginaire.

[9] M. Butor, *Jiří Kolář, L'Œil de Prague*, *op. cit.*, p. 72.
[10] *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre De l'hospitalité*, Calmann-Lévy, 1997, p. 10.
[11] M. Butor, *Ruines d'avenir,* Librairie Auguste Blaizot, 2012.

Ainsi, au début des années soixante, l'écrivain découvre les incommensurables ressources de *l'atelier de la littérature* : bricolage, rafistolage, réemploi, recyclage. Rétrospectivement est en germe, dans les *Pages déchirées*, sculptées, enluminées, plastifiées, hallucinées, le monde à venir des œuvres de Butor qu'il ne cessera plus de prospecter, inventant des formes expérimentales de livres et de collaborations artistiques.

Au seuil de l'œuvre à venir, alors que se clôt à jamais, en 1960, le cycle des romans dont les contraintes sont devenues impossibles pour Butor, les ruines illuminées de *Mobile* sont prophétiques : elles annoncent sur leurs décombres la merveilleuse régénérescence de l'écrit-l'image. Des gestes libres. Une libre pensée.

Reste une dernière leçon, qui n'est pas des moindres : le théâtre du livre requiert les *métamorphoses du lecteur* en un corps actant et résonnant, tout ensemble dans la résistance, la désistance, l'insistance. La lecture est à l'image des feuillets assemblés : déchirée, trouée d'apories, partagée entre des voies contraires, elle est décidément plurielle, tenue à plus d'un rôle et plusieurs voix. Ici, traverser les manuscrits de *Mobile*, c'est en quelque sorte adopter simultanément les fonctions de Scriptor, de Pictor et de Viator. Bientôt, Michel Butor va inviter à voyager dans des *textes-partitions*, multipliant les points de vue, comme *Les Révolutions des Calendriers*[12] où alternent Scrutator, Commentator, Investigator. Ou comme dans le jeu de billard à plusieurs bandes, par lequel il aborde la lecture des inclassables papiers froissés-déchirés de Jiří Kolář : L'ordonnateur, Le rêveur, Le compositeur, Le

[12] M. Butor, *Les Révolutions des Calendriers, Répertoire V*, dans *Œuvres complètes de Michel Butor III Répertoire 2*, La Différence, 2006, p. 660-678.

chanteur, L'épistolier, Le lecteur, L'explicateur, Le combinateur sont ainsi autant de fonctions lectrices qui disséminent ; elles ressortissent moins du Logos que des flux énergétiques de la langue et des libres associations d'une composition fuguée qu'inspirent les délires plastiques du peintre.

Ainsi, dès *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (1962) dédié à Jackson Pollock le peintre du *dripping*, Michel Butor appelle la naissance d'un *lecteur-opera* qui fasse fond sur « l'utilité poétique » : « pour que l'activité poétique soit plus forte politiquement[13] » Dans les mêmes années que *Mobile* et ses *Pages d'Études déchirées et coloriées*, Michel Butor rencontre Enrique Zañartu, il réalise *Rencontre* sur cinq eaux fortes de l'artiste (1962)[14] : son premier « livre d'artistes »...

Avec *Pages d'Études pour MOBILE déchirées et coloriées à l'intention de Marie-Jo*, Michel Butor signe son entrée en matière des fabriques du rêve : se découvre le principe actif de la *révélation poétique*. Et de ses révolutions. Car « toute invention est une critique[15] ».

Il y consacrera sa vie.

[13] M. Butor, *L'Utilité poétique, cinq conférences à la Villa Gillet à Lyon en 1994*, dans *Œuvres Complètes de Michel Butor, III Répertoire 2, op. cit.*, p. 878.
[14] M. Butor, *Rencontre sur cinq eaux fortes d'Enrique Zanartu* [1962], *Illustrations I* [1964], dans *Œuvres complètes de Michel Butor IV Poésie 1, op. cit.*, p. 41-53.
[15] M. Butor, « La critique et l'invention », *Répertoire III* [1968], dans *Œuvres complètes de Michel Butor, II Répertoire 1, op. cit.*, p. 719.

Jean-Michel Goutier Autour des éditions du Soleil noir et d'*Aube à l'Antipode*

Dossier conçu par Hélène Campaignolle

> « … Qu'est-ce qu'un livre objet et pourquoi cette terminologie au tour pléonastique ? Pour ma part je la préfère à celle de livre d'artiste. Dans la perspective historique, le livre objet procède d'un projet révolutionnaire ; il est la suite logique du tableau-objet et du poème-objet, formulation utilisée à dessein par les dadaïstes et les surréalistes pour accentuer la finalité du tableau et du poème… »
>
> François Di Dio. Qu'est-ce qu'un livre-objet ?

Cette archive réunit trois ensembles :

- **« Livres-Objets des Éditions du Soleil Noir François Di Dio (1921-2005) »**, communication écrite de Jean-Marie Goutier prononcée à la Sorbonne nouvelle le Jeudi 17 octobre 2013 lors de la séance du séminaire « Livre / poésie / éditions » consacrée à la « Fabrique du livre d'artiste. Les éditeurs contemporains », co-organisée par l'UMR THALIM et la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.
- **Autour** d'*Aube à l'antipode* **d'Alain Jouffroy**, livre publié en 1966 aux Éditions du Soleil noir, montrant les interactions de l'auteur avec l'éditeur pour la présentation matérielle du texte, livre qui avait fait l'objet d'une présentation lors de la séance du séminaire déjà citée.
- **« Livres-Objets. Lumières du soleil noir. Pays-paysage »**, catalogue de Didier Decointre et Denis Ozanne pour la 2e biennale du livre d'artistes, Uzerche, Librairie Decointre-Ozanne, Paris, 1991.
  © Didier Decointre, Dominique Drouet

Chère Madame,

Votre invitation à venir vous parler des Éditions du Soleil Noir, dont je vous remercie, me séduit d'autant plus que, depuis plusieurs années, je lutte pour remettre en lumière la trajectoire de François Di Dio comme éditeur de poésie et particulièrement comme éditeur de livres-objets. J'ai collaboré de très près à cette aventure pendant une dizaine d'années, elle m'a beaucoup apporté et je me dois, me semble-t-il, de vous répondre favorablement. Je viens de corriger ces jours-ci les épreuves d'un texte sur le livre-objet pour l'exposition au Centre Pompidou consacrée à l'objet surréaliste dans lequel je cite notamment Aube à l'antipode d'Alain Jouffroy… Étrange, non. Je souhaiterais, si cela vous convient bien entendu, de lire une communication écrite, exercice pour lequel je suis le plus à l'aise.

Veuillez agréer, Chère Madame, mes respectueuses salutations.

Jean-Michel Goutier

Livres-Objets des Éditions du Soleil Noir
François Di Dio (1921-2005)

En 1945, à Paris, François Di Dio, passionné de poésie et d'édition depuis sa scolarité à Alger et sa rencontre avec Edmond Charlot, éditeur d'Albert Camus, venait d'être libéré de ses campagnes avec les Forces Françaises Libres. Il ne pensait qu'à une seule chose : rencontrer les poètes qui avaient violemment contesté, au lendemain de la Guerre de 14/18, les valeurs sacrées de la société bourgeoise à l'origine d'une des pires boucheries de l'Histoire. En l'absence de Breton retenu aux États-Unis et dans l'ignorance des récents conflits internes qui avaient déchiré le groupe surréaliste, Di Dio prit contact avec Paul Éluard. Celui-ci le reçut fort amicalement dans son appartement de la rue de la Chapelle et lui conseilla, pour faire une entrée remarquée dans le monde de l'édition, d'oser publier *Justine ou les malheurs de la vertu* de Sade, dans la version, de 1791, qui était alors interdite.

Cet ouvrage, le premier de la collection du Soleil Noir, achevé d'imprimer le 15 février 1950, avec une préface de Georges Bataille et, en frontispice, une gravure originale d'Hans Bellmer, valut de nombreux encouragements au fougueux éditeur. Notamment ceux de Jean Paulhan qui, désireux de publier lui aussi Sade, avait hésité à braver les foudres de la censure et s'en était tenu à la version autorisée des *Infortunes de la vertu*. Réunir Sade, Bataille et Bellmer, en 1950, relevait d'un acte de transgression cher à Bataille : « La transgression n'est pas la négation de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète[1]. »

[1] Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, édition 10/18, 1965, p. 70.

Cette première expérience d'éditeur se poursuivit par la publication, toujours en 1950, de *Derrière son double* de Jean-Pierre Duprey, avec une lettre-préface d'André Breton, illustré par Jacques Hérold d'un frontispice et d'une eau-forte pour les exemplaires de tête. Publier le texte d'un poète inconnu de vingt ans n'était pas chose fréquente à l'époque et pratiquement impossible aujourd'hui, plus de soixante ans plus tard !

En 1951, *Temps troué* de Camille Bryen, avec des illustrations de Jean Arp, a été tiré à 320 exemplaires et en 1954, *La Forme réfléchie* de Claude Tarnaud, avec des illustrations de Béatrice de la Sablière à 550 exemplaires ! Parallèlement à la publication de ces ouvrages de bibliophilie, furent édités des cahiers d'agitation poétique sous le titre *Le Soleil Noir Positions*, le premier d'entre eux, intitulé *La Révolte en question*, en février 1952, enquêtait sur la signification de la révolte à la suite des polémiques entraînées par la parution de l'essai d'Albert Camus *L'Homme révolté* qui dénigrait Lautréamont d'une façon méprisable. Le deuxième cahier, *Le Temps des assassins*, en juin 1952, ouvrait un dossier brûlant, celui de la peine de mort. Enfin, le troisième et dernier cahier, *Premier bilan de l'art actuel*, en mai 1953, établi sous la direction de Robert Lebel, présentait les diverses tendances de l'art contemporain, alors en pleine effervescence au sortir de la guerre, ce qui relevait de la gageure. Le pari fut tenu, le bilan éloquent et prémonitoire. C'est sur ce volume de 364 pages, qui demanda beaucoup de sacrifices à la jeune maison d'édition, que s'acheva, en 1954, le premier volet de cette passionnante aventure.

Suivirent dix ans d'occultation du Soleil Noir, pendant lesquels François Di Dio établit une rupture impérative avec le continent européen, en remontant aux sources des arts métaphysiques et magiques d'Asie et d'Afrique noire, pour ne reprendre ses activités d'éditeur qu'en 1964, avec la réalisation de son « Grand Œuvre » qu'il poursuivra jusqu'à la fin de sa vie : la création de livres-objets.

Comment définir le livre-objet ?

L'objectivation de l'activité de rêve entreprise par André Breton, la création des objets à fonctionnement symbolique de Dalí et le poème-objet sont les sources directes du livre-objet. Dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité* Breton proposait de fabriquer « certains de ces objets qu'on n'approche qu'en rêve et qui paraissent aussi peu défendables sous le rapport de l'utilité que sous celui de l'agrément ». Il évoquait pour cela un livre curieux apparu une nuit dans son sommeil : « Le dos de ce livre était constitué par un gnome de bois dont la barbe blanche, taillée à l'assyrienne, descendait jusqu'aux pieds. L'épaisseur de la statuette était normale et n'empêchait en rien, cependant, de tourner les pages du livre, qui étaient de grosse laine noire. » À son réveil, Bre-

ton déclarait : « J'aimerais mettre en circulation quelques objets de cet ordre, dont le sort me paraît éminemment problématique et troublant[2]. »

Le désir non avoué de François Di Dio était, en partie, d'exaucer le vœu de Breton tout en restant fidèle à la vision prophétique de Mallarmé : « Un livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves. Je crois tout cela écrit dans la nature de façon à ne laisser fermer les yeux qu'aux intéressés à ne rien voir[3]. »

Le premier livre-objet créé en 1964 par le Soleil Noir est conçu à partir de deux textes de Robert Lebel : *La Double vue* suivi de *L'Inventeur du temps gratuit*, avec un diptyque gravé à l'eau-forte par Alberto Giacometti et un pliage de Marcel Duchamp, intitulé *La Pendule de profil*[4]. (fig. 1)

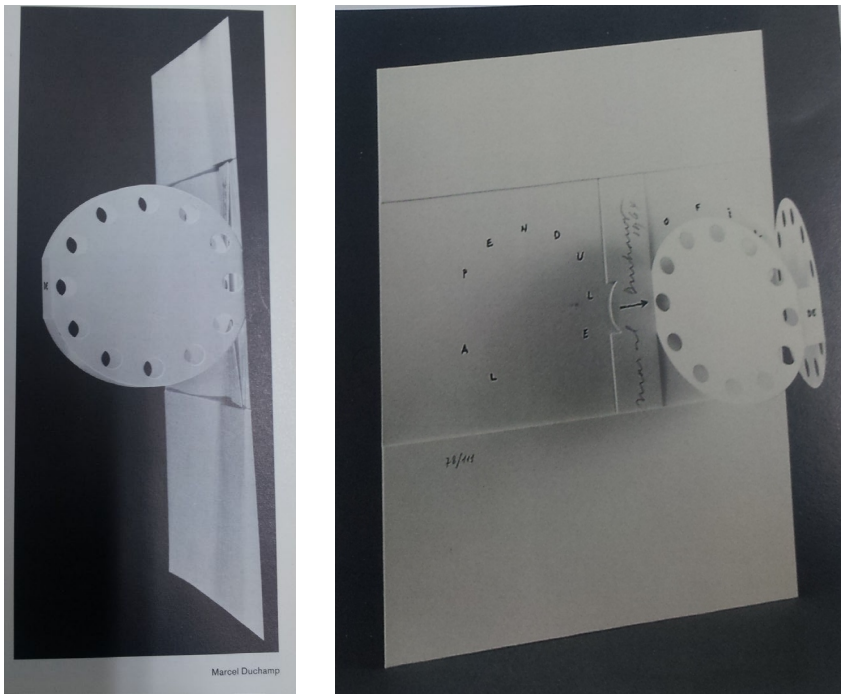


Fig. 1 : Robert Lebel, La Double vue*, Paris, Le Soleil noir, couverture par Alberto Giacometti et Marcel Duchamp, 1964.*

[2] André Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, 1992, p. 277.

[3] Patrick Laupin, *Stéphane Mallarmé*, Paris, éditions Seghers, Poètes d'aujourd'hui, 2004, p. 133.

[4] L'origine de ce titre est à rechercher parmi les notes de *La Mariée mise à nu* dans l'ouvrage *Marchand du sel*, de Marcel Duchamp, Paris, Éditions Le Terrain vague, 1958, p. 42.

En 1962, au moment de la gestation de l'illustration tridimensionnelle du livre, Duchamp déclare à François Di Dio : « Mon idée pour illustrer le texte de Robert Lebel sera de m'inspirer de ces grandes pendules qui sont plantées de profil dans les gares. » Quant à Giacometti, sa présence s'impose dans la genèse du livre-objet, *La Boule suspendue* (1930) étant considérée historiquement comme le premier objet surréaliste. Après 1947, bien qu'ils ressortissent du modèle extérieur, les sculptures, la peinture, les dessins et les gravures de la dernière période de Giacometti concernent, malgré tout, le Soleil Noir par leur quête angoissée du réel.

Pour permettre d'équilibrer le budget de ses éditions, François Di Dio avait prévu, pour chaque livre publié, trois séries qu'il définit de la manière suivante :

> La série A, de haute bibliophilie, limitée entre 20 et 150 exemplaires, qui répond à deux objectifs : d'une part, tenter de réinventer la bibliophilie traditionnelle qui, depuis la seconde moitié du XIX^e^ siècle n'avait pas évolué et, d'autre part, permettre, grâce à la lucidité d'une nouvelle génération de bibliophiles (lecteurs opérateurs comme les imaginait Mallarmé) de financer la série B et C.
>
> La série B, bibliophilie que l'on pourrait qualifier de populaire, d'un tirage moyen de 300 exemplaires, offre au lecteur un livre sur beau papier, enrichi d'une œuvre originale, mis en souscription à un prix accessible.
>
> La série C, soutenue financièrement par cet appareil bibliophilique, permet l'édition d'un ouvrage de poésie tiré entre 1000 et 2500 exemplaires sur du beau papier, cousu au fil de lin : œuvre poétique originale numérotée qui n'aurait jamais vu le jour ni connu de diffusion en librairie sans l'appui de ce contexte. Je précise que les ouvrages de la série C comportaient une couverture reproduisant un dessin original de l'illustrateur de la série A, ainsi que des reproductions des estampes illustrant cette même série et que son prix était équivalent au prix de volumes courants édités à grand tirage[5].

La période flamboyante du Soleil Noir qui se déroule sur un peu plus de vingt-sept ans, entre 1964 et 1991, présente nombre de réussites éditoriales dans la création de livres-objets comme, par exemple, *Aube à l'antipode* d'Alain Jouffroy, en 1966, illustré par René Magritte.

Le livre est intégré dans un emboîtage-sculpture sonore. Le dos de cuir, très classique, de la reliure ne laisse rien supposer de sa dynamique poétique. Pris en main, l'ouvrage fait entendre un bruit intriguant. Sur l'aplat de la reliure bleu

[5] Entretien avec François Di Dio, catalogue d'exposition : *Le Soleil Noir : Recherches, découvertes, trajectoire,* Nîmes, Carré d'Art, 1993.

de nuit se découpent quatre formes obsessionnelles de Magritte : un oiseau, un verre, une pipe et une feuille. Ces fenêtres s'ouvrent sur un fond de ciel azur, légèrement en retrait. C'est dans cet espace, entre le jour et la nuit, que se dissimule, invisible mais omniprésent, un grelot[6]. (fig. 2)



Fig. 2 : Alain Jouffroy et René Magritte, Aube à l'antipode. Carnets de bord tenus sous forme de notes analogiques expéditives. *Paris, éditions Le Soleil noir, 1966, broché sous étui, 124 p.*

Le livre, en série A, est accompagné d'un porte-estampes contenant une suite de dessins gravés de René Magritte, tirés en taille-douce, signés et numérotés à la mine de plomb. Chaque mise en chantier d'un nouveau livre était comme un voyage au long cours pendant lequel l'éditeur, l'auteur et l'artiste s'impliquaient individuellement mais aussi collectivement, comme c'était le cas dans la meilleure tradition surréaliste. C'est ainsi que Magritte écrivait à François Di Dio, le 8 avril 1966, à propos du livre de Jouffroy :

> J'ai bien reçu votre lettre avec le modèle en carton et le grelot coupé en deux. Si ce n'est pas trop compliqué, la partie du grelot employé serait fermée à la base comme vous y avez pensé. La résonance de la bille en acier serait plus grande, de cette manière. Le modèle de grelot que vous m'avez envoyé est excellent. Autant que possible le grelot que vous emploierez devrait, me semble-t-il, lui ressembler. Les deux couleurs de car-

[6] François Di Dio, note dans le catalogue de l'exposition *Multiples* à Berlin à la *Kunstbibliothek* en 1974, p. 199.

> tons, bleu foncé et bleu clair, sont bonnes. Il n'y a pas lieu d'en chercher d'autres, d'autant plus que vous pouvez vous en procurer de semblables. Tout ceci s'annonce bien, le livre-objet aura ceci, d'« insolite » : le grelot sera en grande partie caché, il ne pourra être visible qu'en regardant par les ouvertures découpées dans le carton bleu foncé.
>
> Je commencerai bientôt les dessins.
>
> Amicalement vôtre[7].

Au rythme d'un volume par an, en moyenne, le Soleil Noir a édité, sous son label, 25 livres-objets en vingt-sept ans auxquels s'ajoutent deux volumes dans la collection « Les Soleils Noirs » : le premier *Théâtre de bouche* de Ghérasim Luca (Édition du Criaple) et le second *Œuvres complètes* de Jean-Pierre Duprey (Édition Prints Etc-Georges Fall) ainsi que deux porte-estampes. Parmi les auteurs, dont les noms reviennent le plus souvent, on trouve : Jean-Pierre Duprey, Alain Jouffroy, Ghérasim Luca et Joyce Mansour ; parmi les artistes Marcel Duchamp, Max Ernst, Alberto Giacometti côtoient Jorge Camacho, Giovanna et Ivan Tovar. À partir de 1975, le Soleil Noir a subi des tracas administratifs de la part d'un agent du fisc qui contestait le statut du livre-objet et qui finit par avoir, à l'usure, la peau d'un éditeur parmi les plus inventifs du siècle dernier et cela malgré une campagne de Presse, le soutien et les interventions des écrivains et des artistes.

Dans le rapport mot/objet se trouve la clé du livre-objet. « Un objet, disait Magritte, ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux. » Le passage est clairement indiqué par Nerval : « Le mot dans la fonction de l'objet surréaliste [...] devient la substitution unique de la réalité concrète. En déplaçant les mots on déplace les objets. » Mais chaque objet n'est pas lui-même œuvre d'élection comme chaque mot isolé n'est pas poème, il faut l'épreuve du « feu secret » qui est le seul artisan de toute transmutation et le creuset d'un contexte. Dans ses *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Claude Lévi-Strauss précisait, à propos de la fonction de l'objet d'art et des « ready-mades » : « Ce sont les "phrases" faites avec des objets qui ont un sens, et non pas l'objet seul. »

Le livre-objet crée de nouveaux rapports non seulement, comme chez Magritte, entre des objets réels et leur représentation mais aussi entre des images poétiques écrites et des objets poétiques réels en contact analogique. Le peintre ou le sculpteur devient, en quelque sorte, le médium du poète. Le livre-objet qui se réclame de la matière et de l'esprit (« ce qui est dessus par Sublimation est comme ce qui est dessous par Descension ») emprunte les grandes voies tracées par l'alchimie et par le surréalisme en vue de « la refonte intégrale de

[7] Archives du Soleil Noir.

l'esprit humain ». Ces dernières remarques, extraites d'un article : « Magie du livre-objet » que j'ai écrit pour *La Quinzaine littéraire*, dans le feu de la campagne menée afin de défendre le livre-objet, il y a trente-huit ans, me reviennent aujourd'hui alors que je suis accroupi auprès du même « fourneau », sans aucune nostalgie, poursuivant la partie.

Jean-Michel Goutier

Autour d'*Aube à l'antipode* d'Alain Jouffroy[8]

Extrait d'une lettre d'Alain Jouffroy à François Di Dio - novembre 1966

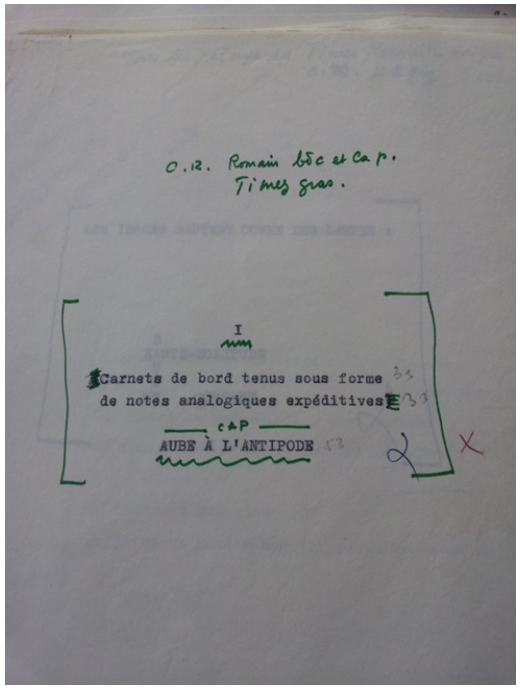
« Voici le manuscrit définitif de l'Aube. Je tiens beaucoup à ce que les poèmes soient mis en vis-à-vis. Ils se répondant souvent d'une page à l'autre.

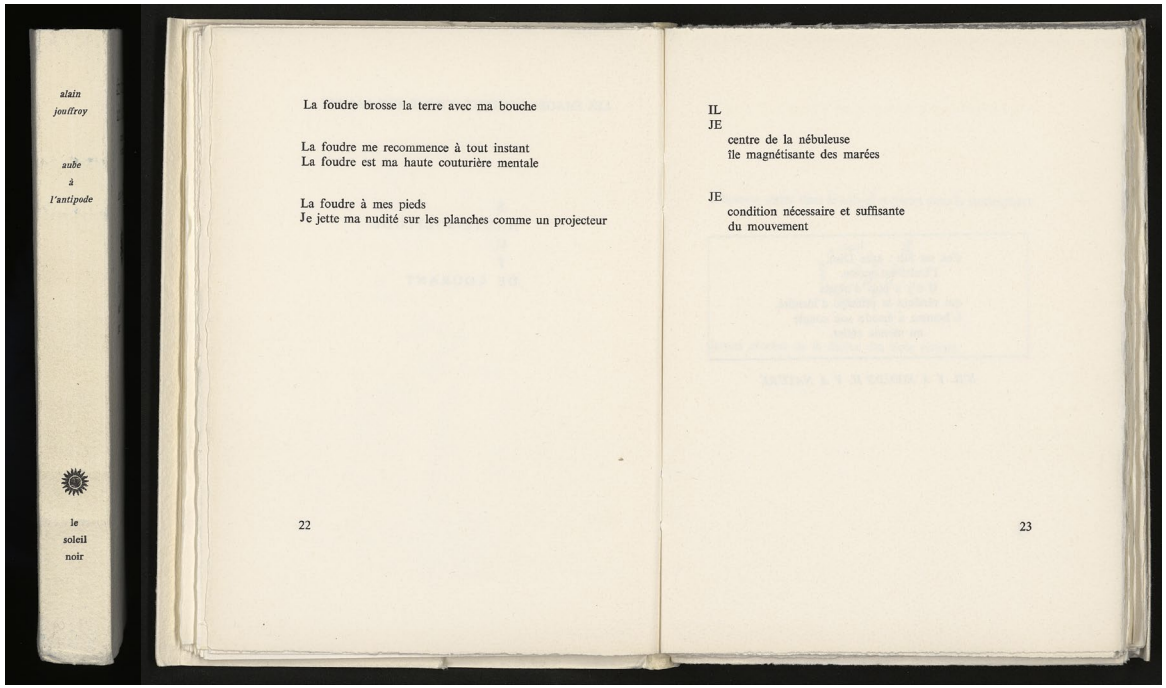
C'est pourquoi la pagination est importante.

Ton ami,

Affectueusement

Alain »





[8] Les citations des lettres ainsi que les extraits des tapuscrits sont issus d'une vente publique de 2013, les pages du livre du programme LIVRESC (2014-2018).

Alain Jouffroy à François Di Dio

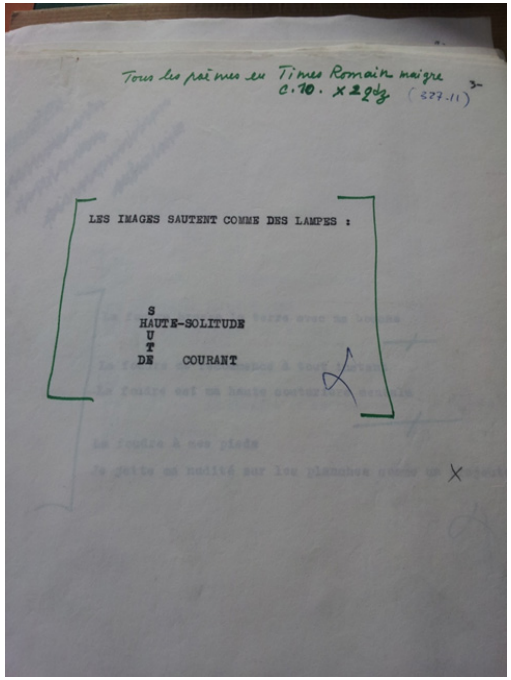
Extrait d'une lettre de Paris du 7 novembre 1966

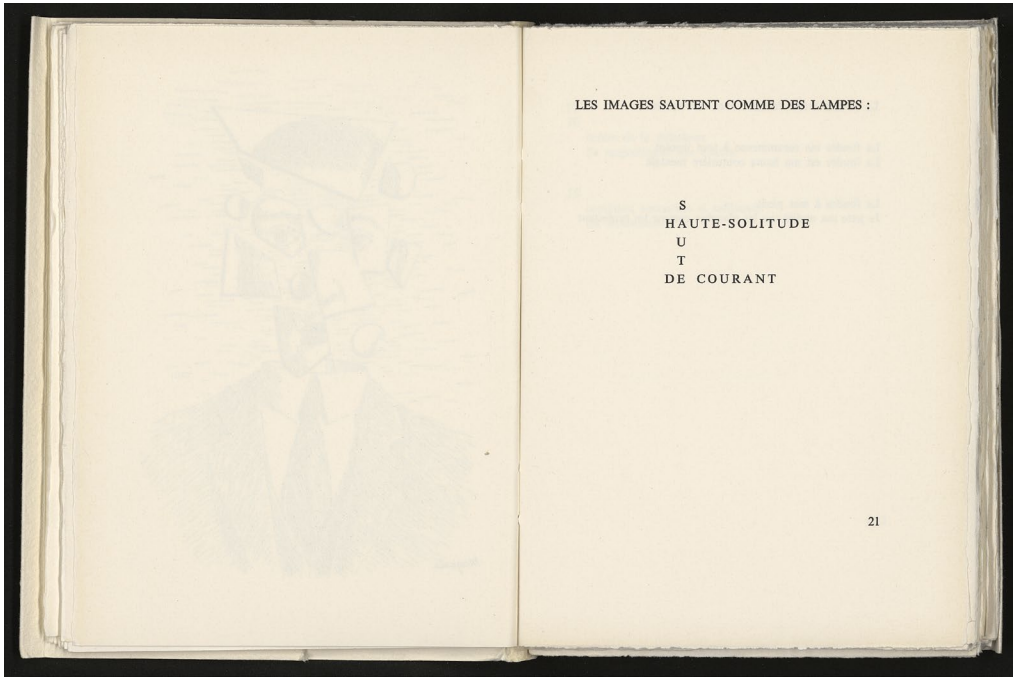
« Cher François

J'ai volontairement laissé les phrases qui recoupent (à l'envers) celles du temps d'un livre (« à Hegel » par exemple) les deux antipodes se tiennent. Les plus importantes corrections sont celles de la post-face où chaque mot doit avoir sa résonance d'exactitude absolue. J'aime les blancs, il en manquait dans les « notes analogiques ». (…)

Je voudrais que tu me dises comment procéder pour que tout soit en parfaite coïncidence (la succession ne permet pas de le voir – contrairement à ce qu'on pourrait croire). Le temps d'un livre sera « détaché » de cet ensemble, hélas. Dois-je parler à Gheerbrandt ? ou toi ? Je n'écris qu'un seul texte depuis vingt ans. Et ce texte n'est pas achevé. Mais ce serait peut-être temps de montrer l'articulation des pages.

Ton ami »





L’atelier du Livre d’art et de l’Estampe de l’Imprimerie nationale : les enjeux d’une transmission

Hélène Campaignolle s’entretient avec Pascal Fulacher

Pascal Fulacher a dirigé l’Atelier du Livre d’art et de l’Estampe de 2016 à 2021. Titulaire d’un doctorat consacré au livre de création intitulé « L'Esthétique du livre de création au XXe siècle : du papier à la reliure » (Paris I, 2004), il est l’auteur de plusieurs ouvrages et catalogues d’exposition parmi lesquels *Papiers et Moulins des origines à nos jours*[1], co-écrit avec Marie-Ange Doizy, *Six siècles d’art du livre, de l’incunable au livre d’artiste*[2], *Jean Cocteau le magnifique. Les miroirs d’un poète*[3], co-écrit avec Dominique Marny. Cet entretien, réalisé au cours de l’été 2022, a été l’occasion d’échanger sur le passé

[1] Marie-Ange Doizy et Pascal Fulacher, *Papiers et Moulins des origines à nos jours*, Paris, Art & Métiers du livre/Éditions, 1989, 1997.
[2] P. Fulacher, *Six siècles d’art du livre, de l’incunable au livre d’artiste*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012.
[3] P. Fulacher et Dominique Marny, *Jean Cocteau le magnifique. Les miroirs d’un poète*, Paris, Gallimard, 2013.

récent de l'Atelier, conservatoire du patrimoine typographique français, et sur les enjeux de son évolution future.

H. C.

Pouvez-vous nous rappeler brièvement votre trajectoire professionnelle à l'Imprimerie nationale, notamment comment en êtes-vous venu à travailler dans ce domaine ?

P. F.

J'ai débuté ma carrière à *Art & Métiers du Livre*, un magazine culturel spécialisé dans la reliure, les ouvrages anciens, le livre d'artiste et l'estampe dont j'ai été le rédacteur en chef puis le directeur de publication, tout en dirigeant une maison d'édition qui a publié de beaux livres d'art sur la reliure et les arts graphiques. Puis à partir de 2003, j'ai entamé une nouvelle carrière en tant que conservateur du Musée des lettres et manuscrits à Paris, consacré au patrimoine écrit. Dans le même temps, j'ai renoué avec la carrière de journaliste et j'ai dirigé en tant que rédacteur en chef *Plume, le magazine du patrimoine écrit*. Enfin, en 2016, j'ai intégré l'Atelier du Livre d'art et de l'Estampe de l'Imprimerie nationale en tant que directeur, atelier que j'ai quitté l'an dernier pour prendre ma retraite. Ces différentes expériences m'ont permis de maîtriser les différentes chaines de la fabrication d'un livre à tirage limité, et de me familiariser avec sa mise en valeur, sa diffusion et sa commercialisation. En tant que conservateur et en tant qu'éditeur et journaliste spécialisé, j'ai abordé les différentes facettes du livre d'artiste. J'ai ainsi rencontré au cours de ma carrière un nombre important d'acteurs dans le domaine du livre, que

ce soient des créateurs, des techniciens, des éditeurs, des bibliothécaires, des libraires, des galeries, des collectionneurs, des spécialistes ou des chercheurs.

H. C.

Votre arrivée à l'Imprimerie nationale coïncide-t-elle avec un moment particulier de son histoire ? Pourriez-vous nous donner quelques indications sur les grandes étapes qui ont marqué l'histoire de l'Atelier avant votre arrivée ?

P. F.

L'Imprimerie nationale qui avait imprimé et édité jusqu'au début des années 2000 des livres d'art et des livres d'artiste, s'était déjà orienté, lorsque je suis arrivé, vers le tout numérique pour ce qui concerne les documents d'identité. S'appuyant sur des savoir-faire ancestraux et riche d'un patrimoine graphique inestimable qui ont largement contribué à la réputation de l'établissement d'État, ce dernier a néanmoins tenu à maintenir son Atelier du Livre d'art, certes en réduisant peu à peu ses effectifs du fait du départ en retraite de plusieurs de ses salariés, mais en conservant l'essentiel de ses compétences, et en montrant les richesses de ses collections. Je suis donc arrivé à un moment décisif de l'histoire de cet atelier où celui-ci, tout en poursuivant sa production de livres d'artiste, commençait à participer et à organiser des expositions hors les murs.

L'Atelier du Livre d'art est une émanation du Service du Livre, atelier spécialisé dans la fabrication de livres de qualité et la composition de textes en langues orientales, véritable conservatoire vivant des techniques typogra-

phiques et graphiques traditionnelles qui existait déjà au début des années 1980. Nombre de livres d'artiste ont été imprimés par cet atelier depuis, que ce soit pour le compte de différents éditeurs, artistes ou société de bibliophiles, ou pour le compte de l'Imprimerie nationale elle-même devenue éditrice de livres d'artistes dans les années 1980 sous l'impulsion de son directeur Georges Bonnin. Suite au départ de l'Imprimerie nationale de la rue de la Convention à Paris en 2006, l'atelier s'est implanté provisoirement à Ivry-sur-Seine jusqu'en 2014, date à laquelle il est transféré près de Douai où se trouve depuis 1974 un site de production pour les impressions en continu (pièces d'identité et autres documents administratifs). Le choix de cette nouvelle implantation a sans aucun doute éloigné l'atelier de sa clientèle parisienne qui représentait plus des trois-quarts de son chiffre d'affaires. Face à ce nouveau défi, l'atelier a dû rechercher de nouveaux clients et diversifier ses actions. Ce fut tout le sens de ma mission lorsque je suis arrivé pour diriger cet atelier en 2016. Assurer la continuité de cet atelier, suivant en ce sens la volonté du PDG de l'Imprimerie nationale, Didier Trutt, faisait également partie des objectifs qui m'avaient été fixés. Ainsi, tout fut mis en oeuvre pour que le poste de fondeur de caractères puisse être maintenu en mettant en place une formation continue dans le cadre du dispositif des Maîtres d'art dont bénéficia le nouveau fondeur, Philippe Mérille qui pût également profiter d'une formation approfondie sur Monotype grâce à une coopération avec un fondeur allemand. Le même dispositif fut mis en place pour la gravure de poinçons avec une formation qui s'étendit sur quatre ans assurée par Nelly Gable. Malheureusement, la personne qui a pu bénéficier de cette formation quitta l'entreprise pour raisons personnelles en 2020.

Renforcer l'équipe de l'atelier en recrutant et en formant un nouveau compositeur appelé aussi à terme à la fonte de caractères fut un autre enjeu : c'est ainsi que Christophe Koopmans rejoignit l'Atelier du livre en 2021.

Les efforts déployés au cours de ces dernières années ont ainsi permis de maintenir et de développer les activités de l'Atelier du livre d'art.

H. C.

Comment apprend-on à incarner les choix d'une maison chargée d'histoire comme l'Imprimerie nationale ? Quelles ont été les grandes orientations de votre action ?

P. F.

Je connaissais et côtoyais l'Imprimerie nationale, son Atelier du Livre d'art, sa bibliothèque et son Cabinet des poinçons depuis fort longtemps. J'ai eu l'occasion de rencontrer à plusieurs reprises son personnel, et j'ai même eu l'occasion de présenter cet atelier et certains de ses ouvrages imprimés et publiés par celui-ci dans *Art & Métiers du Livre* puis dans *Plume*. J'ai aussi sollicité l'atelier en 2012 pour un prêt destiné à une exposition que j'ai organisé à Paris (*Six siècles d'art du livre* au Musée des lettres et manuscrits). Son univers m'était donc familier depuis les années 1980. Mais tout en voulant assurer la continuité de l'atelier, je souhaitais rompre avec une certaine forme de management en m'engageant davantage auprès de l'équipe de l'atelier et en fixant des objectifs précis pour le développement de celui-ci : diversifier les actions notamment en proposant des formations destinées aux professionnels et étudiants, en accueillant des artistes en résidence, en parti-

cipant à des salons et expositions régionales et nationales, en rapprochant l'atelier des autres ateliers et musées de ce type. C'est ainsi par exemple que l'Atelier du Livre d'art a intégré le conseil d'administration de l'Association européenne des musées de l'imprimerie, et a participé à ses conférences annuelles qui ont eu lieu ces dernières années en Corée, en Grèce, en Espagne, en Belgique et récemment en France. Renouer avec l'édition de livres d'artiste plus ou moins interrompue depuis le début des années 2000, fut une autre de mes priorités : c'est ainsi que nous avons publié *Le Cantique des oiseaux*, un recueil de poésie persane du XII^e^ siècle illustré par Sylvie Abélanet, où sont mis en valeur nos caractères orientaux (fig. 1a et fig. 1b).



Fig. 1a : Poinçons de l'arabe d'Avicenne qui ont permis de composer le texte en persan du Cantique des oiseaux.



Fig. 1b : Le Cantique des oiseaux *se présente sous la forme d'un coffret composé de sept poèmes de FaridOd-Dîn 'Attâr (fin du XII^e siècle) accompagné de sept gravures de Sylvie Abélanet. Les poèmes ont été composés à la main en Luce et le texte original en persan a été composé d'après l'arabe d'Avicenne (gravé par Robert Granjon au XVI^e siècle) dont les poinçons sont conservés à l'Imprimerie nationale. Ce livre d'artiste, le tout dernier livre édité par l'atelier du Livre d'art et de l'Estampe de l'Imprimerie nationale, a reçu lors de sa parution en 2019 le Prix Jean Lurçat décerné par l'Académie des Beaux-Arts et l'Institut de France.*

H. C.

Comment considérez-vous la spécificité du travail de l'Atelier du Livre d'art et de l'Estampe aujourd'hui dans le paysage français ? Quels sont les enjeux liés au maintien d'un tel atelier dans le contexte technologique actuel du passage au tout numérique ?

P. F.

Il s'agit sans nul doute du plus ancien atelier d'imprimerie encore en activité dans le monde. La spécificité de cet atelier réside donc dans son ancienneté, l'importance de ses savoir-faire – notamment le dessin de caractères, la gra-

vure de poinçons, la fonte de caractères, la composition et l'impression typographique –, et la richesse de ses collections de poinçons, matrices et caractères typographiques (fig. 2). Pour toutes ces raisons, nous pouvons en effet considérer cet atelier comme un véritable conservatoire de la typographie et des métiers du livre. Pour apprécier et comprendre les livres produits depuis Gutenberg, qui se comptent par centaines de millions de titres, il est et sera encore nécessaire dans les siècles à venir de bien en saisir les subtilités de leur fabrication. C'est là tout l'enjeu de l'histoire du livre à laquelle de plus en plus d'historiens s'intéressent.



Fig. 2 : Poinçons et matrices du Romain de l'Université ou Garamont de François 1er conservés dans les collections de l'Imprimerie nationale. Photographie : Daniel Pype.

H. C.

Les terminologies ayant leur importance et leur complexité dans le domaine français du livre … comment parle-t-on des livres produits à l'Atelier : s'agit-il de livres de bibliophilie, de luxe, d'art, d'artiste, de création, de dialogue ?

P. F.

Du fait que ces livres sont réalisés par des artistes, et par eux-seuls, on parle plutôt de livres d'artiste. Les autres termes qualifiant ces livres sont moins précis et peuvent s'appliquer à d'autres livres : le livre de bibliophilie par exemple peut aussi être un livre ancien recherché par les collectionneurs en raison de sa qualité et de sa rareté, tandis que le livre de dialogue, terminologie plutôt récente, est un ouvrage où « dialoguent », comme son nom l'indique, texte et images. Le tirage limité est une autre caractéristique du livre d'artiste qui est produit pour un nombre limité d'amateurs. Support de création et d'expérimentation, généralement édité par l'artiste lui-même, où la typographie, l'illustration, le papier voire la couverture participent à la créativité éditoriale, ce type de livre se définit par sa « matérialité » incitant le lecteur à redécouvrir l'objet-livre. Les livres d'artiste réalisés par l'atelier du Livre d'art peuvent être considérés comme de véritables œuvres d'art, d'autant plus lorsqu'ils sont illustrés par des originaux telles que les aquarelles que Gérard Traquandi a peintes pour son livre *Le Gardeur de troupeaux,* de Fernando Pessoa (éditions Léal-Torrès, 2020) composé avec le caractère Garamont de l'Imprimerie nationale (fig. 3).

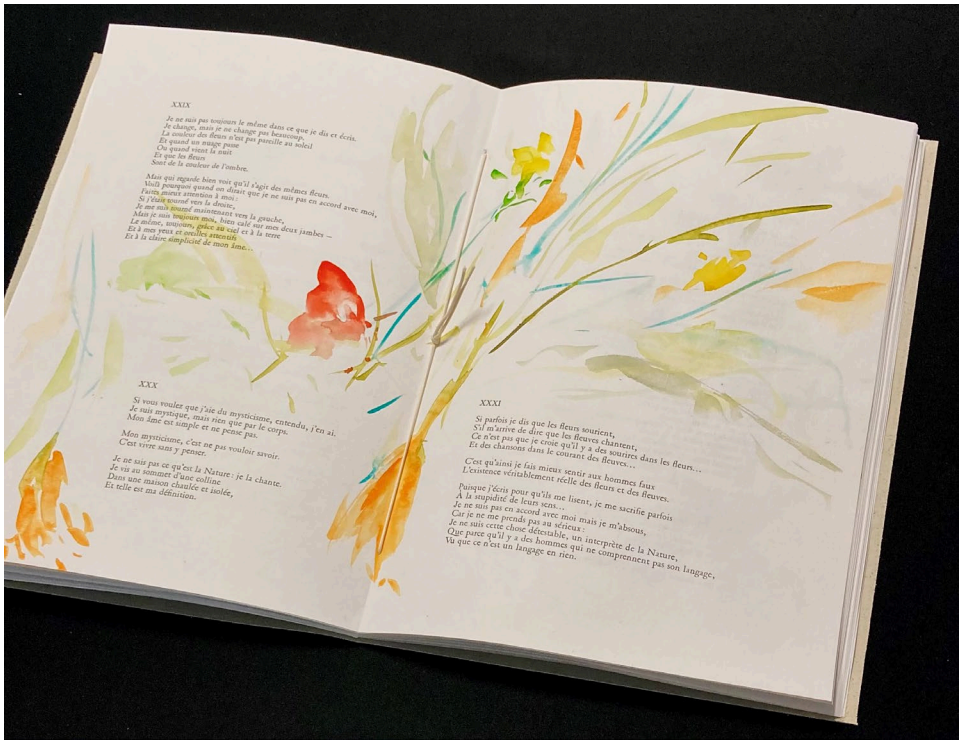


Fig. 3 : Double-page extraite du Gardeur de troupeaux*, de Fernando Pessoa, publié par les éditions Léal-Torres à trente exemplaires dans une nouvelle traduction française de Patrick Quillier. Les quarante-neuf poèmes en vers libres de ce recueil ont été composés à la main en Garamont, l'un des caractères historiques de l'Imprimerie nationale, et sont enlacés d'une dizaine d'aquarelles originales de Gérard Traquandi. Ces illustrations réalisées au fil de la lecture du peintre font de chaque exemplaire un ouvrage unique dans la tradition des livres de peintres. L'ouvrage a été imprimé sur papier vélin du Moulin du Verger sur les presses de l'atelier du Livre d'art et de l'Estampe de l'Imprimerie nationale en novembre 2020.*

H. C.

Peut-on considérer que l'Imprimerie nationale a produit des livres qui possèdent une identité esthétique propre ? Une production traditionnelle voire classique fondée sur une typographie en accord avec la tradition, le contraire de l'avant-garde et de l'expérimentation en somme ? Ou au contraire les multiples collaborations avec des éditeurs et des artistes très différents ont-elles conduit l'Atelier de l'IN à produire une multiplicité variée d'ouvrages ?

P. F.

Oui, les livres issus de l'Atelier du livre d'art possèdent indéniablement une esthétique propre du fait de la rareté des caractères utilisés, de la qualité de ces caractères toujours neufs, du soin extrême apporté à la mise en page, à la composition et à l'impression typographique, au façonnage et à l'assemblage de chaque exemplaire. Nous nous situons en effet dans la continuité de la grande tradition du livre français de qualité. Cela dit, ceci n'empêche pas l'expérimentation : nous sommes à la disposition des artistes et sommes ouverts aux expérimentations les plus audacieuses. Pour preuve, le livre qui a été réalisé à l'atelier dans le cadre d'une résidence d'artiste avec le Groupe A (coopérative culturelle lilloise) et deux artistes transdisciplinaires, *Per aspera ad astra* paru en avril 2021 (fig. 4). Cet ouvrage fut l'occasion d'expérimenter l'hybridation de différentes techniques à la fois traditionnelles et numériques : composition et impression typographique d'une part pour le texte, impression en taille-douce, impressions sérigraphiques et à encres pigmentaires, impressions à sec et à chaud, découpe laser d'autre part pour les

images. L'atelier est avant tout au service des artistes pour les accompagner dans leurs créations les plus diverses (fig. 5) !



Fig. 4 : Planches de l'ouvrage Per aspera ad astra*, fruit d'une résidence d'artiste du Groupe A à l'atelier du Livre d'art et de l'Estampe. Le sujet de l'ouvrage porte sur l'écroulement de la biodiversité à partir du constat dressé par WWF. Les artistes, Pascal Marquilly et François Andes ont, avec cette œuvre, eu l'occasion de confronter leurs pratiques artistiques à celles des métiers de l'impression à la fois traditionnelle et numérique et d'expérimenter l'hybridation de différentes techniques : composition et impression typographique d'une part pour le texte, impression en taille-douce, impressions sérigraphiques et à encres pigmentaires, impressions à sec et à chaud, découpe laser d'autre part pour les images. L'édition, réalisée en grande partie au sein de l'atelier du Livre d'art & de l'Estampe, se présente sous la forme d'un coffret composé de vingt-deux planches animalières conçues par les deux artistes qui ont ici représenté entre autres l'ours polaire, la baleine à bosse ou la loutre géante, d'un livret de trente-deux pages de nouvelles écrites pour la circonstance par Pascal Marquilly, et de sept eaux-fortes de François Andes. Les textes du livret ont été composés à la main par Pascal Marquilly en Romain de l'Université, caractère exclusif de l'Imprimerie nationale en trois corps (9, 10 et 12). L'ensemble des procédés et techniques présents à l'atelier du Livre d'art et au service prépresse de l'Imprimerie nationale (typographie, taille-douce, dorure, timbrage, sérigraphie, impression jet d'encres pigmentaires, coffret) ont été mis en œuvre pour la réalisation de cette œuvre sérielle tirée à trente exemplaires sur papier Arches Expression 160 g et 250 g. L'ouvrage a été intégralement imprimé sur les presses de l'atelier du Livre d'art & de l'Estampe en avril 2021.*

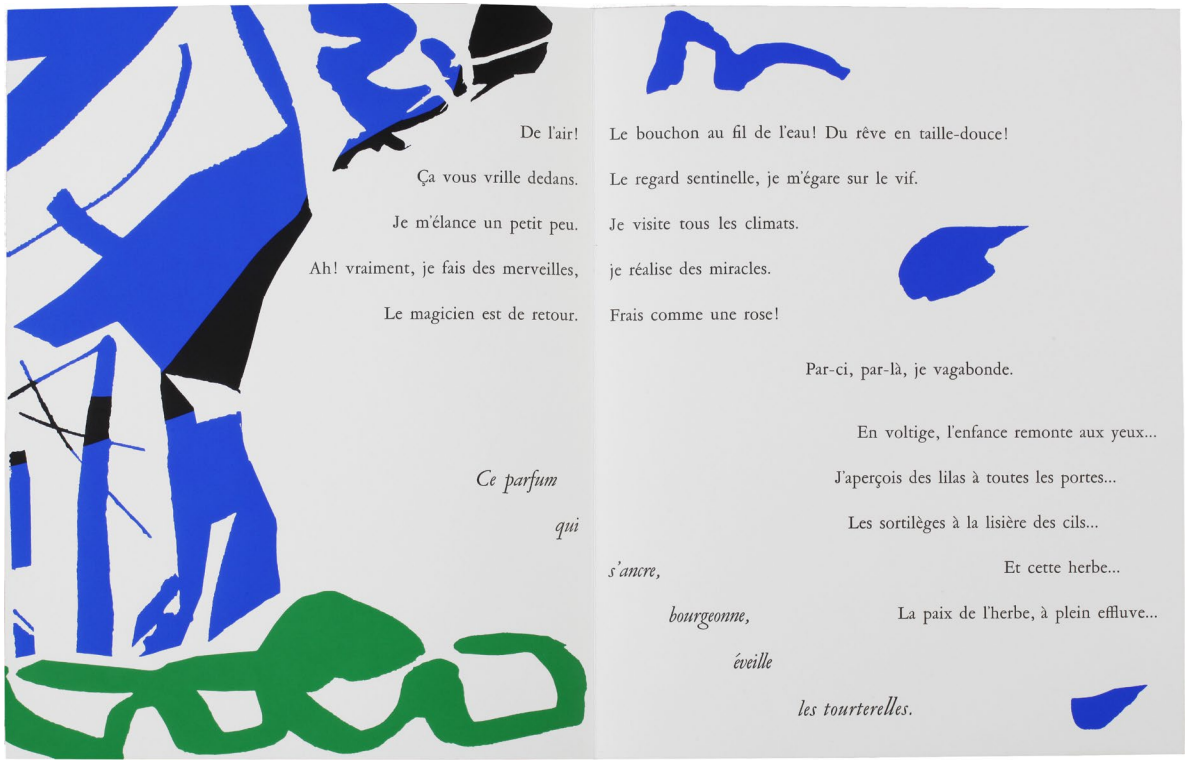


Fig. 5 : Double-page extraite du Papillon a blanchi d'avoir si peu volé, de Pierre Zanzucchi et Jean-Marie Tasset. Ce livre d'artiste, dont le texte a été composé en Garamont, fruit d'une collaboration très étroite avec les artisans de l'atelier du Livre d'art et de l'Estampe, se présente sous la forme de vingt-et-un cahiers non reliés. Il a été imprimé à 120 exemplaires sur les presses de l'atelier du Livre d'art et de l'Estampe en 1994. Les différentes techniques employées pour sa réalisation tant pour le texte (papillons typographiques calculés, adaptés et fondus à l'atelier du Livre d'art et de l'Estampe) que pour les illustrations (phototypie et empreintes gravées), montrent à quel point l'atelier du livre d'art est en capacité d'accompagner les artistes dans leurs créativité sans limites !

H. C.

Les projets de l'Atelier proviennent-ils principalement d'éditeurs ou d'artistes qui s'adressent à l'Imprimerie Nationale car ils connaissent ses savoir-faire ? L'Atelier choisit-il aussi ses collaborateurs ? Si oui, comment ?

P. F.

Généralement, aujourd'hui, ce sont des éditeurs voire des artistes, éditeurs de leur propre livre qui s'adressent à notre atelier. Mais il est arrivé aussi que ce soient des associations comme l'Amitié Charles Péguy qui, à l'occasion du centenaire de la mort de l'écrivain, en 2014, nous a confié la réalisation de l'Édition du Centenaire, soit la réédition de quinze *Cahiers de la Quinzaine* à l'identique en typographie manuelle dans l'esprit de l'auteur attaché à la stricte tradition typographique (fig. 6). Libraires, galeristes, sociétés de bibliophiles s'adressent également à l'atelier pour leurs publications artistiques à tirage limité. Mentionnons parmi nos clients les libraires Yvon Lambert, l'Âpre-Vent, Laure Matarasso, la société de bibliophiles suisse Editart, la galerie Maeght… Nos clients apprécient la très grande variété de caractères que nous proposons, mais aussi leur exclusivité et donc leur rareté, de l'importance de nos caractères orientaux (plus de 65 dans 150 styles différents : cunéiforme ninivite, hiéroglyphes égyptiens, araméen, hébreu, arabe, tifinag, samaritain, syriaque, russe, chinois, siamois, tamoul, tibétain, laotien, maya, runique…). Ils viennent à nous aussi et surtout, comme je le précisais plus haut, pour le soin que nous apportons à chacun des livres que nous réalisons dans la plus pure tradition typographique que l'on ne trouve plus de nos jours dans les autres ateliers. Notre valeur ajoutée se situe enfin dans l'accompagnement de notre client que nous conseillons d'un bout à l'autre de la chaine, tout en assurant un suivi de fabrication des plus attentif et rigoureux.

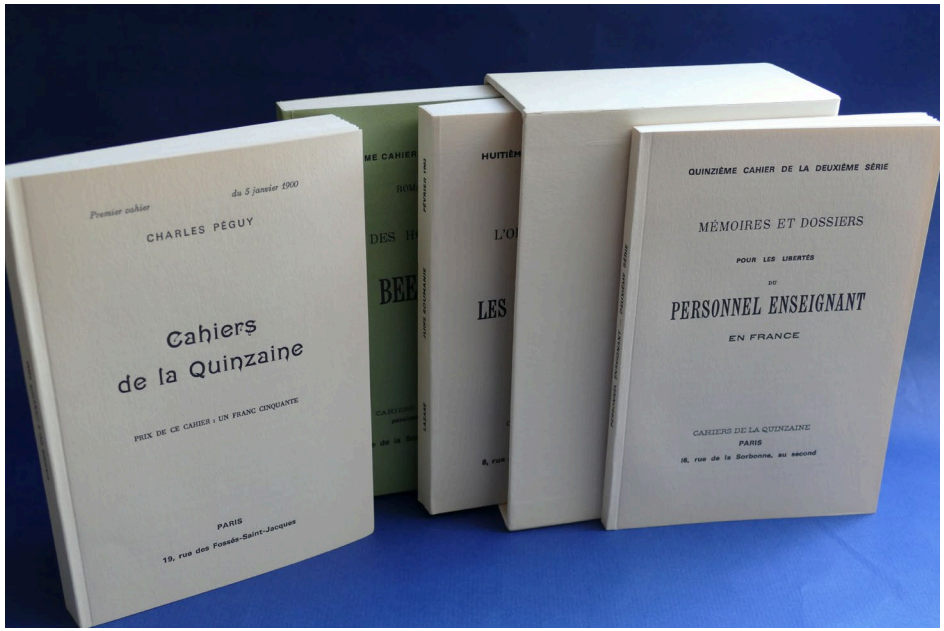


Fig. 6 : Réimpression à l'identique par l'atelier du Livre d'art et de l'Estampe des Cahiers de la Quinzaine *de Charles Péguy dans le cadre de l'Édition du centenaire.*

H. C.

Pouvez-vous rappeler brièvement quelles sont les principales polices de caractères employées à l'Atelier et pourquoi ? Pensez-vous que l'emploi des polices exclusives soit une chance ou un obstacle esthétique à dépasser pour la qualité et l'originalité des livres publiés ou imprimés par l'IN ?

P. F.

On ne soulignera jamais assez l'étendue de nos polices de caractères qui ont largement contribué à la réputation de l'Imprimerie nationale et de son atelier du Livre. Nous commencerons par les polices exclusives que nous classerons par ordre chronologique : le Garamont ou Romain de l'Université gravé sous François Ier, le Grandjean ou Romain du Roi sous Louis XIV, le Luce ou Types poétiques sous Louis XV, le Didot millimétrique ou Romain de l'Empereur sous l'Empire, le Marcellin-Legrand ou Types de Charles X, le Jaugeon à la charnière du XIXe et du XXe siècle, et le Gauthier qui a été gravé dans la seconde moitié du XXe siècle (fig. 7). À ceux-ci, il convient d'ajouter le Salamandre, conçu par Franck Jalleau en 2019, qui n'existe pour l'heure que sous forme numérique. Bien d'autres caractères latins s'ajoutent à cet ensemble : citons des caractères d'écriture bâtarde, ronde coulée, anglaise, gothique et sigillo-graphique, tous gravés au fil des siècles à l'Imprimerie nationale (soit au total plus de 4 700 poinçons), des caractères de style bodoni (1 077 poinçons), des caractères fantaisie parmi lesquels des compactes et des égyptiennes utilisées pour les affiches (3 508 poinçons), enfin des caractères de signes divers (accolades, filets, vignettes, navigation, cartes, allégories, symboles, musique, mathématiques, astronomie…) pour un total de 3 508 poinçons. Je ne reviendrai pas sur les polices de caractères orientaux déjà mentionnés précédemment et qui représentent un total de 36 000 poinçons environ. La présence de polices exclusives dans notre patrimoine typographique, c'est-à-dire des polices utilisées nulle part ailleurs, constitue un véritable atout pour l'atelier, d'autant plus que ces caractères ont une longue histoire derrière eux, et que certains, comme le Garamont, le Romain du Roi ou le

Luce, sont encore très prisés par nos clients. Leur esthétique ne peut donc être remise en cause car ils sont intemporels comme tout chef-d'œuvre qui franchit les siècles et continue de plaire en raison de la pureté et de l'élégance de ses formes. Apporter une touche esthétique supplémentaire voire essentielle à l'architecture de leurs ouvrages, mais aussi plus de rareté, grâce à la vaste palette de caractères que nous proposons, voici l'une des raisons pour lesquelles éditeurs et artistes s'adressent à notre atelier.



Fig. 7 : Le Gauthier *est l'œuvre du graveur typographe Louis Gauthier qui dirigea le nouvel atelier de gravure pour la réfection, l'entretien et la conservation des poinçons historiques rétabli en 1948 par Raymond Blanchot, alors directeur de l'Imprimerie nationale. Constatant qu'aucun autre caractère n'avait été conçu depuis le début du siècle, Gauthier a eu l'idée d'établir une nouvelle typographie. La gravure de ce caractère, en trois corps différents, a été mise en œuvre entre 1969 et 1978. Le « Gauthier » adapte la forme des Linéales à la tradition classique des caractères de l'Imprimerie nationale. Il est le seul caractère de l'Imprimerie nationale à avoir été transposé en monotype, et le premier à avoir été digitalisé lors de sa création. Photographie : Daniel Pype.*

H. C.

Si vous ne deviez conserver que quelques œuvres représentatives du travail de conception des formes écrites sorties des presses de l'Atelier durant votre mandat, quel choix de livres feriez-vous ?

P. F.

Je mentionnerai cinq ou six titres : *L'Édition du Centenaire* de Charles Péguy (2014-2019), *Grain d'aile* de Paul Eluard illustré par Jacqueline Duhesme (2018), *Le Gardeur de troupeaux* de Fernando Pessoa illustré par Gérard Traquendi, *Poème de la fin* de Marina Tsvetaeïva illustré par Valia Eydis, *Per aspera ad astra*, de Pascal Marquilly et François Andes, *Le Cantique des oiseaux* d'Attâr illustré par Sylvie Abélanet. Pourquoi ces titres ? Tout d'abord parce qu'ils ont nécessité un énorme investissement humain et technique de la part de l'atelier. Ce choix résulte également de la qualité de leur réalisation et des moyens techniques engagés pour chacun de ces livres. *L'Édition du Centenaire* composé mécaniquement avec la monotype fut une véritable épreuve de force car il a fallu reconstituer quinze *Cahiers de la Quinzaine* selon les règles typographiques de l'époque et en refaisant tout à l'identique, y compris les coquilles ! Ce défi, nous l'avons relevé, et je pense sincèrement que nous étions les seuls à pouvoir le faire de cette façon. Pour *Grain d'aile*, nous avons également réalisé les 14 eaux-fortes de l'ouvrage qui sont intégrées pour la plupart dans les pages de texte, nécessitant un travail de repérage extrêmement précis (fig. 8). *Poème de la fin*, le tout premier livre d'artiste de Valia Eydis, résulte d'une étroite collaboration entre l'artiste et l'atelier : entièrement composé en cyrillique, il constitue un exemple réussi

dans l'emploi de nos caractères orientaux (fig. 9). Même chose pour le *Cantique des oiseaux*, composé à partir de l'arabe d'Avicennes, et qui remporta le prix de bibliophilie Jean Lurçat décerné par l'Académie des Beaux-Arts.



Fig. 8 : Grain d'aile*, d'après le conte pour enfants de Paul Éluard, illustré de quatorze eaux-fortes inédites de Jacqueline Duhême. Le texte a été composé à la main en Gauthier corps 14, caractère exclusif de l'Imprimerie nationale, et imprimé sur Vélin BFK Rives 270 g. Les gravures imprimées sur les presses taille-douce de l'atelier du Livre ont toutes été rehaussées à la main à la gouache et à l'aquarelle par l'artiste. Cet ouvrage a été édité à cinquante-cinq exemplaires et a été tiré sur les presses de l'atelier du Livre d'art et de l'Estampe en septembre 2018. Ce livre a été distingué par un prix spécial décerné par le jury du prix de bibliophilie Jean Lurçat.*



Fig. 9 : Double-page extraite du Poème de la fin*, de Marina Tsvetaeïva illustré de sept aquatintes au bitume de Valia Eydis, ouvrage qui suite au* Poème de la montagne *publié par la même artiste en 2016 (également imprimé sur les presses de l'atelier). Ce leporello de trente-deux volets (format : 38 x 19 cm), contrecollé sur deux plats rigides rembordés en papier velours, a été composé à la main en caractères cyrilliques Supra corps 12. Il a été tiré à vingt-cinq exemplaires sur papier Moulin du Gué 300 g sur les presses typographiques de l'atelier du Livre d'art et de l'Estampe en février 2020. Un livret de traduction en français et en anglais, imprimé avec le caractère Gauthier numérique, sur papier japon, accompagne l'édition en cyrillique.*

H. C.

Vous évoquez dans un récent article paru dans la Revue de la BNU[4] à propos de l'évolution de l'Atelier du livre un projet muséal : quels enjeux se sont révélés lors des précédentes expositions des livres conçus à l'Imprimerie nationale, quel public spécifique s'y est dessiné ?

[4] P. Fulacher, « L'Imprimerie nationale : entre passé et avenir », *La Revue de la BNU*, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, mai 2022, p. 18-27.

P. F.

Le très riche patrimoine typographique de l'Imprimerie nationale, qui couvre cinq siècles d'imprimerie, a toujours fait l'objet d'expositions, surtout depuis le XIX^e^ siècle. Quelques fleurons de la bibliothèque et du Cabinet des poinçons étaient ainsi autrefois présentés dans l'enceinte même de l'imprimerie d'État. Lors de la visite du pape Pie VII, en 1805, on publia même un ouvrage (l'*Oratio dominica*) en 150 langues devant le souverain pontife ! L'Exposition universelle de Londres de 1851 donna pour la première fois à l'Imprimerie nationale l'occasion de montrer la qualité de ses réalisations au public international. L'IN récidiva pour les expositions universelles de 1862, 1878, 1889 et 1900. On ne compte plus les innombrables expositions plus ou moins importantes auxquelles l'IN a participé depuis. En 2012, le prestigieux Grolier Club de New York invitait l'IN à venir présenter 200 pièces majeures de ses collections. En 2018, nous avons organisé à la bibliothèque Marceline Desbordes-Valmore à Douai, dans le cadre de la programmation hors-les-murs de Versailles à Arras sur le thème « Napoléon dans les Hauts-de-France » l'exposition *Napoléon Bonaparte : le rêve oriental / collections de l'Imprimerie nationale*, et en 2021 à l'École d'art de Douai l'exposition *Anatomie d'un livre d'artiste* à partir de l'exemple du *Cantique des oiseaux* publié par nos soins (fig. 10).



Fig. 10 : Anatomie d'un livre d'artiste, exposition organisée à l'École d'art de Douai par l'atelier du Livre d'art au printemps 2021.

Toute la difficulté de ce type d'exposition est d'expliquer au public à l'heure de la numérisation, la fabrication d'un livre à tirage limité selon des moyens traditionnels. Mais je dois dire que jeunes et moins jeunes se sont montrés fort intéressés par notre propos et l'ouvrage présenté. Nous avons également monté une petite exposition au sein de notre vaste atelier de quelque 1 500 m^2 où est retracée l'histoire de l'Imprimerie nationale à travers ses collec-

tions. Là aussi, nous sommes à chaque fois surpris par l'intérêt que montre le public face à nos vieilles presses, nos savoir-faire ancestraux et nos livres de toutes époques. Comme quoi, le livre a encore un avenir, et à plus forte raison le livre d'artiste et de qualité. Un projet de musée de l'Imprimerie nationale est né dans les années 1980-90, il devrait aboutir prochainement, sous la responsabilité de ma successeur, Marie Manuel de Condinguy, qui s'en occupe activement.

H. C.

Cette récente décision de créer un musée répond-elle adéquatement, selon vous, à la nécessité de faire connaître le rôle historique de l'IN dans la conservation de métiers du livre qui sont aujourd'hui en voie de disparition accélérée ? Quels autres enjeux essentiels se profilent dans ce projet ?

P. F.

Oui sans aucun doute. Mais ce musée doit être plus qu'un conservatoire des métiers du livre. Il doit en effet devenir un lieu d'expérimentation pour les artistes et autres acteurs du livre. Les artistes que nous accueillons en résidence depuis ces dernières années, tels que Pascal Marquilly et François Andes, *Per aspera ad astra* (fig. 11), montrent tout l'intérêt d'un atelier comme le nôtre pour les créateurs de tous horizons venus chercher ce qu'ils ne trouvent pas ailleurs. Notre époque est en effet marquée par un retour aux techniques traditionnelles qui viennent non pas se substituer aux nouvelles technologies, mais s'ajouter à elles dans une hybridation inédite. C'est peut-être là la chance de sauver des savoir-faire menacés : les imposer face aux

nouvelles techniques numériques et les faire évoluer avec ces dernières. Voilà un enjeu de taille qui mérite selon moi d'être étudié !



Fig. 11 : Pascal Marquilly, artiste transdisciplinaire, lors de la composition du texte Per aspera ad astra *dans le cadre de sa résidence à l'atelier du Livre d'art et de l'Estampe.*

H. C.

Pour finir, pouvez-vous nous dire un mot de l'économie du livre imprimé à l'atelier : quelle évolution de prix pour ces ouvrages, quels tirages ? Y a-t-il un public encore fidèle voire un engouement renouvelé pour ces productions très marginales, des collectionneurs qui achètent les productions de l'Atelier du Livre d'art de l'Imprimerie Nationale ?

P. F.

Le public pour les livres que nous produisons existe bien entendu, sinon nous n'existerions plus. Il est de plus en plus restreint certes, mais se diversifie : si

les vrais bibliophiles se font rares, les amateurs d'art sont aujourd'hui de plus en plus nombreux à s'intéresser aux livres d'artiste. Pour preuve, les galeries en nombre croissant qui les éditent et les exposent.

Cela dit, la situation du livre d'artiste a beaucoup évolué depuis les années 1980 au cours desquelles j'ai débuté ma carrière. L'aspect physique des livres a énormément changé, leurs prix également, de moins en moins élevés, tout comme les tirages de plus en plus bas (150 à 200 exemplaires voici un demi-siècle, 30 à 40 aujourd'hui). Faut-il rappeler que les formats, les techniques engagées, l'importance des volumes ne sont plus du tout les mêmes de nos jours. Ainsi, les techniques traditionnelles telles que la typographie ou la taille-douce sont de moins en moins courantes dans le livre d'artiste d'aujourd'hui. Les artistes ont malheureusement de plus en plus recours à l'impression numérique, certes peu coûteuse mais au rendu esthétique sans commune mesure avec une reproduction avec des caractères en plomb ou des images imprimées sur cuivre.

Il y aura toujours des amateurs et des collectionneurs pour des livres de qualité réalisés selon les techniques les plus traditionnelles. Mais y aura-t-il encore des ateliers comme le nôtre en mesure de réaliser ce type de livre dans les années et les décennies à venir ? Là est toute la question. A ce jour, l'Atelier du Livre d'art de l'Imprimerie nationale est l'un des derniers à être en capacité de réaliser un livre d'artiste intégralement selon des techniques traditionnelles ancestrales. Grâce à la volonté de sa direction et aux compétences de son équipe, son avenir n'est pour l'heure pas menacé. Editeurs et bibliophiles peuvent donc être rassurés !

Accompagner le texte en images, peindre pour accueillir les mots

Karine Bouchy s'entretient avec Anne Walker

Née en 1933 à Boston (Massachusetts, États-Unis), Anne Walker a d'abord étudié la gravure sur bois auprès de Seong Moy à Smith College (Northampton). Elle s'est initiée à l'eau-forte et à l'aquatinte dans l'atelier de Johnny Friedlaender, à Paris, où elle s'est définitivement installée en 1956. Depuis 1986, elle travaille la gouache et le pastel, qui sont restés depuis ses techniques privilégiées. Elle a également réalisé des livres peints, en exemplaire unique ou en série très limitée, avec entre autres Michel Butor, Michel Deguy, Jocelyne François, Zéno Bianu, Kenneth Koch, Marc Le Bot, Bernard Noël, Ron Padgett et Kenneth White. Ses livres d'artistes sont conservés dans plusieurs bibliothèques, dont la BnF, la bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, la New York Public Library, le Boston Athenaeum et les Smith College Libraries. *Roman de l'émotion ou le travail d'Anne Walker*, une monographie de Bernard Noël, a paru en 1996 chez Présence de l'Art Contemporain (Angers).

Cet entretien émane d'une série d'échanges avec Anne Walker autour de ses livres manuscrits. En mai 2017, en préparation d'une journée d'étude, Anne Walker nous a (à Hélène Campaignolle et moi-même) généreusement ouvert

son atelier afin de nous permettre de consulter ses livres, répondant aux questions qui émergeaient au fil de notre découverte de ces ouvrages colorés et délicats. Lors de la journée d'étude *Écriture manuscrite et dactylographiée dans le livre d'artiste*[1], elle a présenté ses livres manuscrits en dialogue avec Bernard Noël. Ces deux premières rencontres nous ont donné envie d'en savoir plus sur certains aspects de son travail. L'entretien s'est donc poursuivi sous la forme d'un échange écrit avec l'artiste.

K. B.

Tous vos livres peints contiennent des textes, mais de différentes sortes. Certains sont des textes de poètes disparus (Dickinson, Shelley, Thoreau…), d'autres des textes inédits d'auteurs contemporains (Bernard Noël, Michel Butor…) ; quelques-uns, enfin, sont vos propres poèmes. Comment procédez-vous pour choisir ces textes, pour décider si un livre sera destiné à un poème inscrit de votre main ou sera plutôt réalisé « à quatre mains » avec un auteur ?

A. W.

Mes premiers petits livres contiennent mes propres textes ou pas de texte du tout. C'est le cas de *Going to Yvetot*, *Coquelicots/Red poppies, A Sea of Flax* ou encore *Great Old Tree*. Puis, j'ai commencé à reprendre des textes d'écrivains disparus, que j'appelle « mes fantômes ». Je choisis ces textes parce que je les aime beaucoup, et aussi parce que je pense que je peux créer

[1] Co-organisée par Hélène Campaignolle-Catel, Melina Balcázar Moreno et Karine Bouchy à l'IEA de Paris, le 22 septembre 2017, dans le cadre du programme ANR LivrEsC, en partenariat avec l'UMR Thalim et le CEEI.



des images qui leur correspondent – on dit généralement « illustrer », mais je n'aime pas ce terme ; je préfère dire que « j'accompagne en images ». Disons que je les choisis parce que j'ai une attirance pour ces textes, et la sensation de les comprendre. Je les trouve particulièrement « visuels ». Par la suite, j'ai pensé que d'autres pourraient écrire des textes. C'est ainsi que les livres de dialogue ont commencé. Dans ces cas-là, ma proposition visuelle est toujours faite pour une personne précise : je sais déjà à qui je compte envoyer les pages avant de commencer la peinture, et ces écrivains sont toujours des amis ou des connaissances (fig. 1).

Fig. 1 : Anne Walker, Great Old Tree*, 1985, aquarelle ;* Coquelicots/Red Poppies*, 1985, aquarelle ;* Sans titre*, 1985, aquarelle*
© Anne Walker.

K. B.

L'écriture manuscrite diffère selon le type de texte. Dans vos livres qui accueillent des textes préexistants, d'auteurs disparus, on remarque que l'écriture est très calibrée.

A. W.

C'était déjà le cas dans les premiers livres qui contenaient mes propres poèmes : c'est mon écriture, mais très appliquée. Très vite, je suis passée à une écriture entièrement en majuscules, d'abord en italique (dans le livre *Coquelicots/Red poppies*), puis droite pour un texte d'Emily Dickinson intitulé *Who is the East.* Pour les textes de mes « fantômes », j'utilise toujours cette écriture spécifique, une petite écriture soignée, régulière, en majuscule. Ce n'est pas du tout mon écriture manuscrite habituelle, et cette distinction est volontaire (fig. 2).

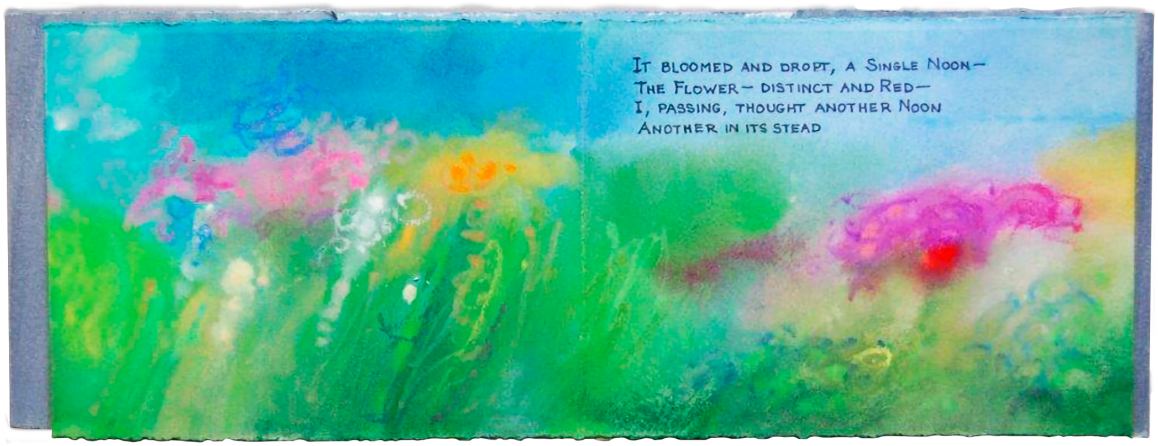


Fig. 2 : Anne Walker, texte d'Emily Dickinson, It Bloomed and dropt, a Single Noon, *2010, gouache et pastel © Anne Walker.*

K. B.

Quel est le but de ce choix formel, de ce style d'écriture mis au point spécifiquement pour transcrire ces textes ?

A. W.

C'est plus discret. Les majuscules apportent quelque chose de moins « personnalisé », de plus anonyme. Je tiens à cette neutralité, pour les poèmes d'auteurs disparus. Il ne faut pas suggérer que c'est l'écriture de l'auteur du texte. Si j'utilisais ma propre écriture manuscrite, on sentirait que c'est l'écriture d'une personnalité spécifique.

K. B.

Avez-vous des outils de prédilection pour « manuscrire » vos livres ? Comment choisissez-vous la couleur du texte ?

A. W.

J'ai d'abord utilisé un pinceau pour tracer les textes en blanc, mais rapidement j'ai trouvé des stylos permettant d'écrire en blanc sur les peintures de couleurs plus sombres. Quand c'est moi qui écris, j'adapte la taille, le style et la couleur de l'écriture pour faire en sorte que le texte « rentre » dans la peinture, mais pas trop. L'écriture ne doit pas dominer : je veux qu'elle se mélange, se marie bien avec les fonds. Mais elle doit toujours rester lisible. C'est pour cette raison que j'écris en blanc sur teintes plus sombres, en noir sur les teintes pâles, ou en gris pour atténuer le contraste (fig. 3).

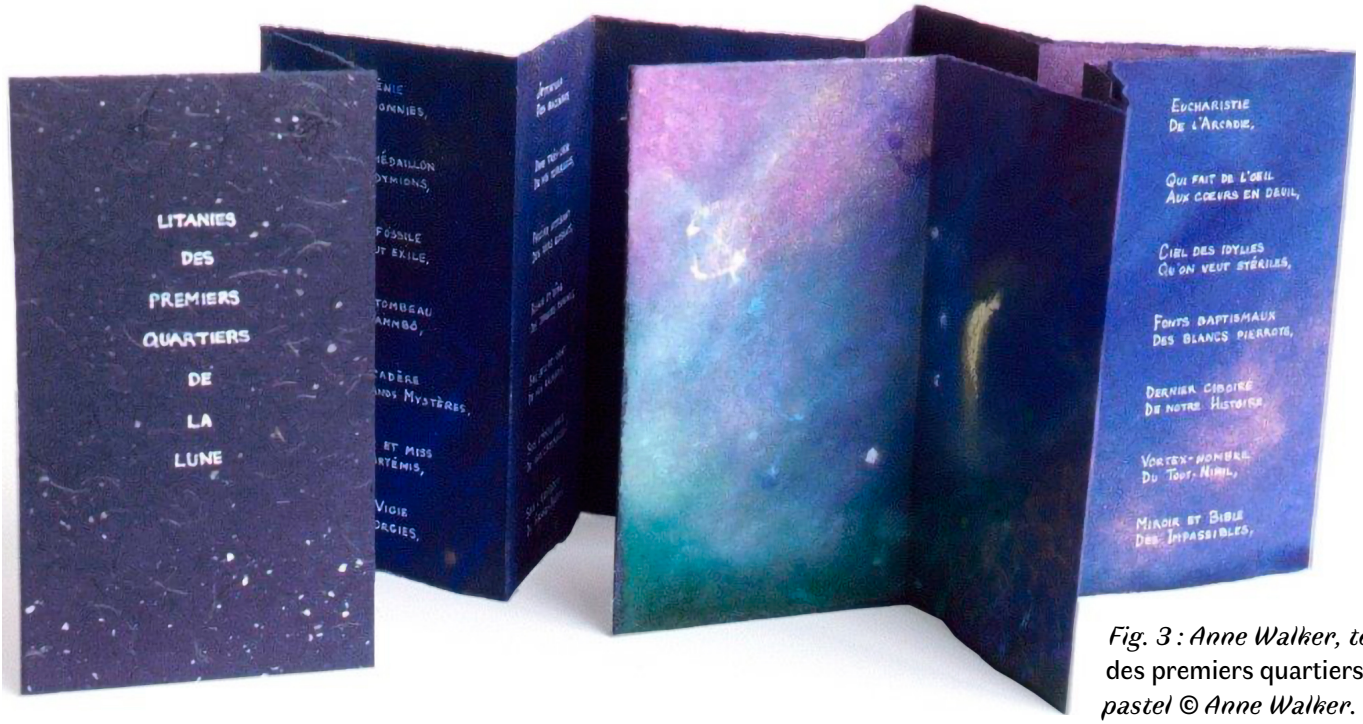


Fig. 3 : Anne Walker, texte de Jules Laforgue, Litanies des premiers quartiers de la lune*, 1998, gouache et pastel © Anne Walker.*

K. B.

Au contraire, dans les livres que vous réalisez en dialogue avec des écrivains contemporains, l'écriture est chaque fois celle, personnelle (on pourrait dire « naturelle »), de l'auteur qui y trace son texte.

A. W.

Oui, car dans ce cas-là, je tiens à ce que ce soit l'écriture manuscrite personnelle des auteurs. Je ne leur demande surtout pas de s'inventer un style

d'écriture (certains l'ont fait, mais j'ai trouvé le résultat décevant). Il faut juste que ce soit lisible. Probablement qu'ils n'écrivent pas exactement dans ces livres comme dans leurs carnets de notes ; disons qu'ils s'appliquent. Mais cela reste leur propre écriture (fig. 4).

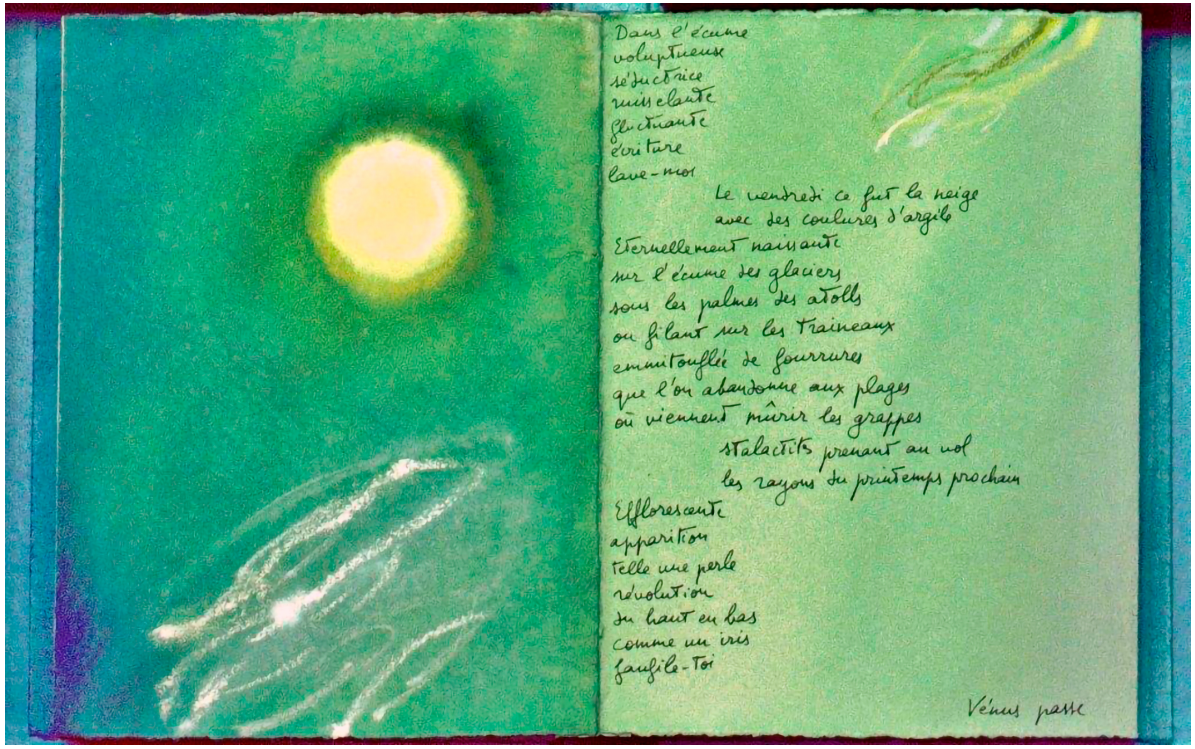


Fig. 4 : Anne Walker, texte de Michel Butor, Les Vacances des astronautes, *1996, gouache et peinture © Anne Walker.*

K. B.

Avez-vous remarqué un regain de l'emploi de l'écriture manuscrite dans les livres d'artistes, dans les dernières décennies ?

A. W.

Cela fait une trentaine d'années que l'écriture manuscrite est beaucoup utilisée dans les livres d'artistes. Selon moi, cela peut s'expliquer en partie par le fait que l'impression au plomb est devenue plus rare, plus difficile d'accès – en tout cas pour les éditions confidentielles, réalisées en nombre limité. De plus, lorsqu'on réalise un livre de dialogue à distance, l'écriture manuscrite est très commode : j'envoie les pages par la poste à l'auteur, il travaille directement sur les images, à son rythme, puis me renvoie les exemplaires.

K. B.

On entend souvent dire que les textes manuscrits, dans les livres d'artistes, sont (en partie au moins) motivés par une plus grande souplesse de travail : c'est plus direct que l'impression typographique, cela ne nécessite pas d'intermédiaire.

A. W.

J'ai commencé à utiliser l'écriture manuscrite pour cette raison. Comme mes livres étaient souvent des exemplaires uniques ou de très petites séries (entre 3 et 8 copies), il était difficile de trouver un imprimeur prêt à réaliser ce long travail pour si peu de tirages. Il faut préciser aussi qu'imprimer au plomb sur une peinture est très difficile. Mais la volonté d'inscrire les textes à la main n'a

jamais été uniquement un choix fait par défaut, ou à cause de contraintes techniques.

K. B.

Votre mode de création entièrement manuel génère donc de très petites séries. Quel est votre rapport à cette question éditoriale, celle du nombre de copies ?

A. W.

Plusieurs de mes livres sont des *unica*. Sinon, je réalise généralement entre trois et huit exemplaires et, le plus souvent, sept. Qu'un livre existe en un seul exemplaire n'est pas du tout un problème pour moi. Je suis peintre et une peinture, après tout, elle est unique. Pourquoi ne pourrait-il pas y avoir un seul livre ? Comme tout est réalisé à la main, il y a forcément de petites différences entre les copies d'une même édition, au niveau de la peinture ou du texte.

À l'exception des *unica*, que je ne peux pas conserver lorsqu'ils sont achetés par une bibliothèque ou un collectionneur, je conserve toujours un exemplaire, et dans le cas des livres de dialogue, des exemplaires reviennent bien sûr à l'auteur.

K. B.

Comment en êtes-vous arrivée à la forme livresque, c'est-à-dire à réaliser presque exclusivement, depuis de nombreuses années, des œuvres qui prennent la forme de livres ?

A. W.

Je travaillais à l'aquarelle, puis ma recherche expérimentale s'est portée peu à peu vers le livre. Il y a d'abord eu ce que je nomme les « peintures pliées » : des aquarelles sur papier pliées en *leporello* mais sans texte à ce stade. Dès le début, j'ai pensé ces pliages comme des livres, même s'ils ne comportaient pas encore de textes. Puis, je me suis dit que je pourrais ajouter quelque chose, et le texte est arrivé sur les images.

K. B.

Avez-vous donc en tête le format et le pliage lorsque vous commencez un nouveau livre, ou bien ceux-ci découlent-ils de la peinture ou de la longueur du texte ?

A. W.

La composition est pensée en fonction du livre. D'ailleurs, je plie les pages avant de réaliser l'image.

Tous mes livres sont des dépliants, sauf ceux édités par Fata Morgana qui sont en feuillets libres[2]. Pour les livres de Fata Morgana, qui ont un format établi, je reçois les feuilles imprimées avec le texte de l'auteur. Donc, les peintures sont nécessairement séparées et disposées en fonction des feuilles en tenant compte du rythme du texte.

[2] La liste des livres en question est accessible sur le site de l'éditeur : http://www.fatamorgana.fr/noms/anne-walker

K. B.

En regardant vos livres peints, on a l'impression que la mise en page émane d'une recherche de composition précise, en particulier dans le cas des poèmes, car les strophes forment souvent de petits blocs réguliers. Comment travaillez-vous la place des textes sur les pages peintes ?

A. W.

Quand je recopie un poème, je conserve bien sûr la structure des strophes. Je considère que chaque page doit être « complète », fonctionner comme une entité. Mais tout doit se tenir : la page elle-même et le dépliant dans son ensemble, dans le cas des *leporello* (fig. 5).



Fig. 5 : Anne Walker, texte de Stéphane Mallarmé, Les Fleurs*, 1998, gouache et pastel © Anne Walker.*

K. B.

Pour les livres de dialogue, est-ce que vous laissez l'auteur libre de choisir les zones où les textes prennent place ? Est-ce que vous prévoyez ou orientez ce choix ?

A. W.

C'est l'écrivain qui décide de l'endroit où il place son texte, mais je dois faire une place pour l'écriture. Je réalise la peinture afin qu'elle puisse accueillir les mots. Je pense à l'espace dont l'auteur pourrait avoir besoin, je ménage des zones, parfois même volontairement plus pâles, pour que l'écrivain ait un endroit pour écrire.

K. B.

Vous arrive-t-il d'avoir des surprises, que l'auteur n'ait pas du tout placé le texte là où vous l'aviez imaginé ?

A. W.

Oui, c'est arrivé plusieurs fois. Par exemple, pour *L'Horizon encerclé,* je m'attendais à ce que Bernard Noël écrive dans la peinture. J'avais même laissé beaucoup d'espace dans ce but. Mais quand il m'a renvoyé le livre, j'ai eu la surprise de découvrir qu'il avait écrit très peu de texte, et tout en haut des

pages (un abécédaire, qui va de A à Z au recto du *leporello*, et de Z à A au verso[3]) (fig. 6).

Il est parfois arrivé que des textes manuscrits ne conviennent pas à l'image. Par exemple, qu'ils soient trop grands par rapport à la peinture ou à la page, trop appuyés, ou qu'ils ne correspondent pas au sentiment de la forme, que la composition ne soit pas équilibrée. C'est un risque, car je laisse une entière liberté à l'auteur, sans donner d'indication.



Fig. 6 : Anne Walker, texte de Bernard Noël, L'Horizon encerclé*, 1999, gouache et pastel*
© Anne Walker.

[3] Lors de la journée d'étude *Écritures manuscrites III*, en 2017, Bernard Noël expliquait qu'il aurait trouvé cela dommage d'écrire sur l'image, et qu'il a plutôt choisi une petite ligne de texte qui parcourt le haut des pages.

K. B.

Pouvez-vous nous parler des supports et des médiums que vous employez dans vos livres ? Ont-ils évolué quand votre travail a commencé à se déployer dans cette forme, ou utilisiez-vous déjà ces mêmes techniques dans vos œuvres peintes ?

A. W.

Avant les livres, j'utilisais déjà l'aquarelle, la gouache et le pastel. J'ai conservé les mêmes techniques.

En ce qui concerne le support, je travaillais déjà sur papier. J'utilise du papier adapté à la gouache et qui est facile à plier, plus lisse que granulé, en général du Rives et parfois du Lana. J'aime aussi utiliser le papier japonais Kozo, un papier fait main à fibres longues très résistant, maniable et acceptant l'écriture à l'encre.

Quelques livres manuscrits d'Anne Walker

WALKER Anne, *A Sea of Flax*, 10 x 8 cm, exemplaire unique, Oherville, éd. Anne Walker, 1985.

WALKER Anne, *Coquelicots/Red poppies*, 10 feuillets pliés, 10 x 8 cm, exemplaire unique, Oherville, éd. Anne Walker, 1985.

WALKER Anne, *Going to Yvetot*, 10 x 8 cm, exemplaire unique, Oherville, éd. Anne Walker, 1985.

WALKER Anne, *Great Old Tree*, 10 x 8 cm, exemplaire unique, Oherville, éd. Anne Walker, 1985.

WALKER Anne et STEVENS Wallace (traduction de Bernard Noël), *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*, 13 livres réunis dans un boîtier, 10 x 10 cm, exemplaire unique, Paris, éd. Anne Walker, 1994.

WALKER Anne, *Midnight*, 10 x 10 cm, exemplaire unique, Paris, éd. Anne Walker, 1995.

WALKER Anne et BASHO, *Book of Seasons*, 34 feuilles, 14 x 14 cm, 3 exemplaires, Paris, éd. Anne Walker, 1995.

WALKER Anne et KOCH Kenneth, *Present but not here*, déplié, 19 x 14 cm, 5 exemplaires, Paris, éd. Anne Walker, 1997.

WALKER Anne et PEYRÉ Yves, *Des Mesas qui bougent dans la lumière*, 16 x 12,6 cm, 14 pages, 5 exemplaires, Paris, éd. Anne Walker, 1998.

WALKER Anne et LAFORGUE Jules, *Litanies des premiers quartiers de la lune*, 18 x 10,5 cm, exemplaire unique, Paris, éd. Anne Walker, 1998.

WALKER Anne, texte de Stéphane Mallarmé, *Les Fleurs*, 16 x 13 cm, exemplaire unique, Paris, éd. Anne Walker, 1998.

WALKER Anne et NOËL Bernard, *L'Horizon encerclé*, 16 x 13 cm, 7 exemplaires, Paris, éd. Anne Walker, 1999.

WALKER Anne et BUTOR Michel, *Microcosmos*, 19 x 14 cm, 5 exemplaires, Paris et Lucingues, éd. Anne Walker, 1999.

WALKER Anne et BUTOR Michel, *Les Vacances des astronautes*, 19 x 15 cm, 8 pages, 5 exemplaires, Paris et Lucingues, éd. Anne Walker, 2000.

WALKER Anne et BUTOR Michel, *Célébration Céleste*, 19 x 18 cm, 7 exemplaires, Paris et Lucingues, éd. Anne Walker, 2004.
WALKER Anne et NOËL Bernard, *L'Émotion du temps*, 16 x 13 cm, 7 exemplaires, Paris, éd. Anne Walker, 2004.
WALKER Anne et LAFORGUE Jules, *Aquarelle en cinq minutes*, 18 x 11 cm, exemplaire unique, Paris, éd. Anne Walker, 2008.
WALKER Anne, texte d'Emily Dickinson, *It Bloomed and dropt, a Single Noon*, 13 x 17 cm, exemplaire unique, Paris, éd. Anne Walker, 2010.

Autour des livres d'artistes de l'Archipel Butor

Márcia Arbex-Enrico s'entretient avec Aurélie Laruelle

Cet entretien avec Aurélie Laruelle[1], directrice de l'*Archipel Butor*, a porté sur son parcours au sein de l'institution, sur le fonds de livres d'artistes, sur la conception et réalisation des expositions des livres d'artistes, sur le public. L'*Archipel Butor* se compose de trois espaces : le Manoir des livres, la Bibliothèque Michel Butor et la Maison d'écrivain Michel Butor. De 2009 à 2014 il y a eu la mise en place de la Maison du Livre d'artiste à Lucinges, préfiguration du futur Manoir des livres, dont les travaux par l'architecte Guy Desgrandschamps ont débuté en 2018. L'ouverture au public du Manoir des livres a eu lieu en mars 2020 et la Maison d'écrivain Michel Butor a ouvert ses portes en octobre de la même année.

Après avoir dirigé pendant huit ans le château-musée de Tournon-sur-Rhône en Ardèche et commencé sa carrière au musée Denys-Puech de Rodez, Aurélie Laruelle a rejoint le service culturel de l'Agglomération d'Annemasse en

[1] Entretien mené dans le cadre d'une enquête plus large sur l'exposition des livres et imprimés d'artistes du groupe de recherche RIMELL (Recherches Interdisciplinaires sur la Muséographie et l'Exposition du Livre et de la Littérature) fondé par Sofiane Laghouati (conservateur et chargé de recherche au Musée royal de Mariemont) et David Martens (professeur à la KU Leuven).

juin 2017, au moment de la préparation du futur aménagement intérieur du Manoir des livres et avant le démarrage des travaux.

M. A-E.

Vous êtes directrice de l'Archipel Butor[2], à Lucinges. Pourriez-vous nous rappeler l'histoire de la création de cette institution et quel est le parcours qui vous a conduit à assumer cette mission ?

A. L.

L'*Archipel Butor*, dans sa forme actuelle, a ouvert ses portes en 2020 après deux années de travaux menés par l'architecte du patrimoine Guy Desgrandschamps. Il s'agit d'une bibliothèque patrimoniale gérée par l'Agglomération d'Annemasse (90 000 habitants), dont la commune de Lucinges fait partie. Le choix de son implantation à Lucinges, commune de 1 600 habitants, est lié à l'installation de l'écrivain Michel Butor dans le village en 1989.

L'*Archipel Butor* se compose de trois espaces distincts : le Manoir des livres (ouverture mars 2020) (fig. 1 et 2), dédié à l'exposition et à la conservation des livres d'artiste ; la Bibliothèque Michel Butor (2005), bibliothèque de lecture publique aux collections et activités variées ; la Maison d'écrivain Michel Butor (ouverture octobre 2020) (fig. 3 et 4), espace de résidence d'artiste et de conservation de la bibliothèque personnelle de l'écrivain.

[2] Voir le site internet : <https://www.archipel-butor.fr/>.



Fig. 1 : Manoir des livres, coté cour intérieure, Lucinges © Guy Desgrandchamps.



Fig. 2 : Manoir des livres, vue aérienne, Lucinges © Kaptura.



Fig. 3 : Maison d'écrivain Michel Butor, Lucinges © Archipel Butor.



Fig. 4 : Bureau de Michel Butor, Lucinges © Archipel Butor.

Avant travaux, le Manoir des livres portait le nom de Maison du Livre d'Artiste (MDLA). La MDLA organisait des expositions temporaires consacrées aux livres de dialogue[3] et une fête annuelle du livre d'artiste qui attirait de nombreux écrivains, plasticiens et éditeurs. Entre 2009 et 2015, la gestion

[3] Les « livres de dialogue » correspondent à des ouvrages créés à quatre mains, le plus souvent par un poète et un plasticien, héritiers des livres illustrés popularisés à la fin du XIX[e] siècle. Le terme a été proposé afin de nommer cette rencontre entre peinture et poésie au sein du livre par Yves Peyré, auteur de l'ouvrage *Peinture et poésie, le dialogue par le livre (1874-2000)*, édition Gallimard, 2001.

fut communale ; à partir de 2016, l'association du *Livre d'artiste 74* Michel Butor a pris le relais et poursuivi l'organisation des fêtes du livre d'artiste.

J'ai rejoint le service culturel de l'Agglomération d'Annemasse en juin 2017 afin de préparer l'ouverture de ce lieu tant attendu. Hélas, Michel Butor est décédé en 2016 ; je travaille donc en étroite collaboration avec ses quatre filles.

Le domaine des livres d'artiste m'intéresse depuis longtemps. Après des études de philosophie et d'Histoire de l'art, j'avais déjà eu l'opportunité d'organiser une exposition de livres d'artiste des éditions Fata Morgana au Musée Denys-Puech de Rodez en 2008 où j'ai obtenu mon premier poste.

M. A-E.

Nous savons que Michel Butor avait eu le projet de créer un musée ou constituer un fonds de livres d'artiste, ayant lui-même collaboré avec de nombreux artistes dans la production de ce type d'œuvres depuis 1962. Quelle est l'organisation des fonds des imprimés et manuscrits dans votre institution et quelle est la place occupée par les œuvres de Michel Butor dans ce fond ?

A. L.

De son vivant, Michel Butor a réalisé plusieurs ventes et donations en faveur de la constitution d'une collection à Lucinges. Lorsque la gestion de la collection a été transférée par la commune à l'Agglomération d'Annemasse, le fonds comptait 740 objets, essentiellement des livres de dialogue conçus par Michel Butor entre 1962 et 2016, quelques œuvres d'art et gravures. Depuis,

il s'est considérablement enrichi, par des achats, des donations de ses enfants et d'artistes, d'éditeurs ou de poètes ayant collaboré avec lui.

Chaque année, une partie du budget acquisition de l'*Archipel Butor* permet de poursuivre son enrichissement, à partir du « Catalogue de l'Écart », tenu par l'écrivain, bien que le lieu soit dédié aux livres de dialogue en général. Michel Butor tenait en effet un registre informatique recensant l'ensemble de ses ouvrages, imprimés ou manuscrits. Chacun d'entre eux était numéroté, et il prenait soin de reporter ce numéro sur le colophon de l'ouvrage. Ainsi, son « Catalogue de l'Écart » compte plus de 3 600 numéros. Il n'a jamais été publié.

M. A-E.

Quelle est la politique d'acquisition de ces collections ?

A. L.

Les acquisitions du Manoir des livres sont réalisées chaque année avec le soutien financier de la DRAC et de la région Auvergne Rhône-Alpes dans le cadre du Fonds Régional d'Aide aux acquisitions des bibliothèques (FRAAB). Elles concernent essentiellement l'achat de livres de dialogue. Une partie d'entre elles poursuit l'enrichissement du fonds Michel Butor, les autres achats visent à refléter l'actualité du livre d'artiste, à acheter des nouveautés récemment parues. Nous participons pour cela à des salons du livre d'artiste, comme le Salon Page à Paris, qui nous permettent de rencontrer éditeurs, poètes et plasticiens et de découvrir leurs dernières productions. Éditeurs et artistes nous informent également régulièrement de leur actualité (exposi-

tions et publications.) Nos achats concernent des ouvrages manuscrits ou imprimés, la collection est également enrichie par des dons réguliers.

M. A-E.

Quelle place tient la conception d'exposition des livres d'artistes dans vos missions liées à ces fonds et dans le budget de votre institution ?

A. L.

Entre 2009 et 2016, la MDLA avait déjà organisé sept expositions temporaires de livres d'artiste, au rythme d'une exposition par année. Il s'agissait souvent de rétrospectives consacrées à la présentation des livres de dialogues conçus par des artistes plasticiens (*100 livres d'artiste avec Michel Butor* (fig. 5), Anne Walker et Bertrand Dorny, Axel et Catherine Ernst, le peintre Julius Baltazar, Pierre Leloup (fig. 6), les livres pauvres de Daniel Leuwers, Marc Pessin). Depuis l'ouverture du Manoir des livres en 2020, le rythme envisagé est celui de trois expositions temporaires par an, ainsi qu'une exposition de collection à la Maison d'écrivain Michel Butor. Les expositions représentent une partie importante du budget annuel de notre institution.



Fig. 5 : Salle de l'exposition 100 livres d'artiste avec Michel Butor, 2020, Manoir des livres, Lucinges © Archipel Butor.



Fig. 6 : L'Impatience de l'arc*, leporello de Pierre Leloup et Vahé Godel © Archipel Butor.*

M. A-E.

Les livres d'artiste sont des objets à lire mais aussi à voir. Quels sont les enjeux qui se posent dans l'exposition de ces livres ? Quels espaces et mobiliers sont réservés à l'exposition des livres et imprimés dans votre institution ?

A. L.

En France, il existe peu de lieux entièrement dédiés à l'exposition des livres d'artiste et en particulier des livres de dialogue. Le défi étant leur exposition complexe, en tant qu'objet à lire mais aussi composé d'œuvres d'art fragiles et rares nécessitant une présentation sous vitrine. L'autre enjeu pour l'*Archipel Butor* est d'attirer des visiteurs ne connaissant pas cette discipline, à Lucinges, une petite commune non loin de Genève et Annemasse mais située à plus de 700 mètres d'altitude et non desservie par des transports publics.

Au sein du Manoir des livres, les espaces d'expositions temporaires représentent environ 250 m^2. Nous avons fait le choix de ne pas dédier d'espace à des collections permanentes du fait de notre surface limitée, mais nos collections sont régulièrement présentées par rotation lors d'expositions temporaires. Le mobilier des espaces d'exposition a été dessiné par les Designers Unit, qui ont aussi pensé la signalétique, les outils de communication, en concertation et cohérence avec l'architecte du bâtiment (fig. 7 et 8).



Fig. 7 : Anne Slacik, Manoir des livres, salle d'exposition, 2021, Lucinges © Archipel Butor.



Fig. 8 : Manoir des livres, vue de l'escalier, Lucinges © Márcia Arbex-Enrico.

M. A-E.

Quels sont les dispositifs mis en place pour exposer ce qu'on peut appeler les « livres objets », qui demandent une approche différente de celle des imprimés ?

A. L.

Les difficultés posées par l'exposition de livres en général résident essentiellement dans la frustration de devoir sélectionner une page, au détriment des autres. Un livre est fait par nature pour être lu, manipulé, du début à la fin.

Bien qu'il n'existe aucune solution idéale, permettant de conserver le livre d'artiste dans son intégrité tout en le présentant dans son intégralité, nous avons tenté de remédier à ce dilemme par la présentation de tablettes numériques dans chacune des six salles d'exposition, qui permettent de tourner virtuellement les pages des livres non présentées, même si ce n'est évidemment pas tout à fait la même chose…

Afin de ne pas figer le livre par une certaine forme de sacralisation, la scénographie consiste au contraire à créer du mouvement, en suspendant les livres accordéon au plafond par exemple, en essayant de rompre avec une présentation « sculpturale » du livre, le mettant en valeur en tant qu'œuvre d'art uniquement. Afin de pouvoir exposer les livres-objets en volume, nous possédons des vitrines cloches et certaines dalles du plafond sont dédiées à la suspension d'ouvrages (fig. 9).



Fig. 9 : Miquel Barcelo et Michel Butor, Une Nuit sur le mont chauve*, Manoir des livres, salle d'exposition, Lucinges © Archipel Butor.*

M. A-E.

Quel type d'approche privilégiez-vous lorsque vous concevez une exposition de livres et d'imprimés d'artistes ?

A. L.

La politique d'expositions vise à varier les approches en mettant principalement en avant les différents acteurs du livre de dialogue : une exposition monographique consacrée à un artiste, à un poète ou le catalogue d'un éditeur

de livres de dialogue à l'occasion d'une date anniversaire. Quel que soit le rôle de l'auteur, artiste, poète ou éditeur, tous ont consacré une partie de leur œuvre au livre de dialogue.

En 2022 par exemple, l'année a commencé avec une exposition de l'artiste Mylène Besson, ont suivi les vingt ans des éditions de la Margeride (fig. 10) et enfin, l'année se terminera avec une rétrospective consacrée au poète Bernard Noël récemment décédé qui, comme Michel Butor (fig. 11), a collaboré avec un très grand nombre d'artistes contemporains.



Fig. 10 : Exposition Robert Lobet, Éditions de la Margeride, 2022 © Márcia Arbex-Enrico.



Fig. 11 : Portrait de Michel Butor et Bernard Noël, Carcassonne, 2001 © Maxime Godard.

Régulièrement, des expositions temporaires nous permettent de mettre en avant nos collections, comme les deux expositions nommées *100 livres d'artiste avec Michel Butor* (2009 et 2020) (fig. 5), ou *Michel Butor, la photographie est une fenêtre,* consacrée aux collaborations de Michel Butor avec les photographes.

Des expositions dédiées aux différentes formes du livre de dialogue sont également programmées, une exposition a été consacrée par le passé aux livres pauvres et une exposition sur le thème des livres-objets de notre collection est envisagée dans le futur (fig. 12 et 13). Les livres d'artiste sont si riches et

variés qu'ils offrent de très nombreuses et passionnantes expositions en perspective !



Fig. 12 : Vitrail végétal, livre-objet de Youl et Michel Butor, 2011 © Archipel Butor.



Fig. 13 : Les Regards du bois, *leporello de Pierre Leloup et Michel Butor, 2000 © Archipel Butor.*

M. A-E.

Pensez-vous qu'il soit possible d'être novateur en termes d'exposition de livres ? Si oui, comment ?

A. L.

Les bibliothèques exposent depuis longtemps des livres. Ce qui est plus exceptionnel, c'est de consacrer un lieu à l'exposition des livres de dialogue, qui sont encore méconnus du grand public. Si les salons du livre d'artiste s'avèrent nombreux et se multiplient partout en France, les expositions consacrées à ce type de livres au sein d'institutions s'avèrent hélas trop rares, offrant peu de visibilité aux artistes, poètes et artisans œuvrant dans ce domaine.

M. A-E.

Quelles sont les différentes étapes de la conception d'une exposition de livres d'artiste/livres illustrés/livres objets ?

A. L.

La première étape consiste à définir le sujet, puis à le circonscrire, lui apporter un cadre, des limites. Nous élaborons le discours qui accompagnera l'exposition, ce qui nous amène à la sélection des ouvrages les plus pertinents répondant à notre objectif. Lorsque la sélection idéale est effectuée, nous contactons les prêteurs potentiels, organisons les transports, réalisons quand c'est possible, des achats. Une fois la liste définitive obtenue, nous sommes en mesure de créer le circuit de visite et de penser la future média-

tion. Nous invitons également des auteurs pour l'écriture des textes. Vient ensuite toute la communication de l'exposition qu'accompagnera une programmation. Petits spectacles ou lectures, conférences, rencontres avec les artistes, ateliers gratuits les premiers dimanches du mois, balades butoriennes dans le village…

Notre communication est assez classique et correspond en partie à ce que l'on trouve dans tous types d'exposition. Nous réalisons cartons d'invitation, affiches, flyers, journaux d'exposition et livret de visite pour le jeune public. Nous sommes actifs sur les réseaux sociaux Instagram et Facebook. En revanche, comme la plupart des lieux dédiés au livre, nous proposons aussi des lectures que nous diffusons sur nos réseaux. C'est une pratique courante en bibliothèque mais que l'on retrouve peu dans les musées ou galeries.

M. A-E.

Quelles sont les différentes étapes de la réalisation matérielle de l'exposition ? Quelle est la part de l'implication de l'artiste lorsque celui-ci est encore en vie ?

A. L.

Les expositions sont conçues directement avec les artistes, éditeurs ou poètes lorsqu'ils sont vivants, ou parfois avec des personnes désignées comme commissaires par ces derniers. Pour les expositions de collection, le commissariat est assuré en général par le responsable de l'équipement.

Lors de la création du Manoir des livres, il a été demandé aux scénographes Designers Unit de penser la scénographie comme permanente mais modu-

lable. Nous savions que le budget consacré aux expositions ne nous permettrait pas de faire régulièrement appel à des scénographes, ce qui est coûteux financièrement et écologiquement. De ce fait, nos vitrines sont modulables et peuvent se métamorphoser d'une exposition à l'autre grâce à des éléments que nous pouvons enlever ou ajouter au gré de nos besoins et des dispositifs nous permettant de renouveler la signalétique et les textes (cartels et panneaux, dispositifs de tablettes numériques).

M. A-E.

Comment envisagez-vous la relation entre le parcours de l'exposition et la scénographie ?

A. L.

Le Manoir des livres possède un grand hall au rez-de-chaussée, puis l'exposition se poursuit sur trois niveaux et se termine par une salle vidéo servant également d'espace de conférence et de création. À chaque niveau, un panneau de texte introduit les ouvrages présentés et le dernier étage permet au public de profiter d'un film ou de participer à un atelier.

M. A-E.

La scénographie vise-t-elle à être elle-même vectrice de sens en soulignant par exemple la banalité ou la dimension spectaculaire des livres d'artistes ? À explorer les orientations matérielles et esthétiques des ouvrages ?

A. L.

La scénographie, telle que nous l'avons pensée, vise à présenter les livres de la manière la plus sobre et discrète possible. Il s'agissait d'une demande très explicite du cahier des charges auquel ont candidaté les scénographes. Les Designers Unit y ont répondu en nous proposant un mobilier composé de verre, de chêne pour les pieds des vitrines tables et de métal. Les couleurs et les formes se trouvent déjà dans les livres exposés, il nous semblait important de ne pas en perturber la lisibilité. La grande modularité des vitrines permet d'exposer à la fois de minuscules ouvrages comme de gigantesques rouleaux. Ainsi, nous avons pu présenter l'immense suite composée par Michel Butor et Miquel Barceló *Une Nuit sur le mont chauve* lors de notre ouverture, le tout se déroule sur 28 mètres de long (fig. 14).



Fig. 14 : Michel Butor et Miquel Barceló, Une Nuit sur le mont chauve*, 2020, Manoir des livres, salle d'exposition, Lucinges © Archipel Butor.*

M. A-E.

Avez-vous un fonds d'archives dédié aux expositions réalisées ?

A. L.

Nous conservons les archives relatives à l'organisation de nos expositions et dès que c'est possible, nous réalisons un catalogue, des expositions virtuelles, des vidéos, des entretiens avec les artistes publiés dans la rubrique magazine de notre site internet[4], permettant d'en garder la trace.

M. A-E.

Nous savons que l'*Archipel Butor* accueille des artistes en résidence. Quelles sont les modalités de résidence offertes à ce public spécifique ?

A. L.

Chaque année, l'*Archipel Butor* invite un auteur et un plasticien en résidence à la Maison Michel Butor. Il s'agit d'une résidence de création avec médiation ponctuelle auprès du public, des scolaires notamment. Le séjour des artistes est prévu pour deux mois, et l'objectif de la résidence est d'offrir aux artistes de bonnes conditions en faveur de l'élaboration d'un livre à quatre mains. Nous procédons par appel à candidatures, puis sélection par un jury. Une bourse de création est fournie aux artistes et nous profitons de leur séjour pour mettre en avant les différentes étapes de l'élaboration d'un livre.

[4] Voir le site internet : <https://www.archipel-butor.fr/magazine/>.

M. A-E.

Certains artistes, critiques ou éditeurs ont émis des doutes quant à la pertinence d'exposer des livres d'artiste[5]. L'exposition est-elle le seul moyen de valoriser la politique d'enrichissement de ces collections ?

A. L.

Le Manoir des livres est équipé d'un espace de consultation, le catalogue de nos collections précieuses est en ligne sur le site du réseau des bibliothèques de l'Agglomération d'Annemasse et il est possible de venir les consulter sur place sur simple demande. Les réseaux sociaux et notre site internet, nous permettent de mettre en avant nos nouvelles acquisitions.

M. A-E.

Pouvez-vous évoquer une exposition de livres et d'imprimés d'artistes qui vous aurait particulièrement marquée ces dernières années et nous expliquer ce qui a retenu votre attention ?

A. L.

Pour Michel Butor, une exposition a été très importante, c'est celle qui fut organisée par la Bibliothèque Nationale de France en 2006, sous la direction de Marie-Minssieux Chamonard et de Marie-Odile Germain. Elle s'intitulait *Mi-*

[5] Voir Anne Moeglin-Delcroix, « Le livre d'artiste et la question de l'exposition », dans *Publier]… [Exposer. Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, Clémentine Mélois (dir.), Nîmes, École supérieure des beaux-arts, 2012, p. 13-29.

chel Butor, l'écriture nomade. Elle a contribué à consacrer Michel Butor en tant qu'auteur de livres de dialogue de son vivant.

M.A-E.

Si vous aviez toute latitude en termes de budget et d'espace, quelle exposition souhaiteriez-vous monter ?

A. L.

Cette question est difficile pour moi car je pense toujours les expositions en fonction du lieu et de nos ressources matérielles, humaines et financières. Nous venons d'ouvrir une exposition hommage au poète Bernard Noël et une exposition consacrée à l'artiste d'origine ukrainienne Ania Staritsky (fig. 15) qui me tiennent à cœur.



Fig. 15 : Michel Butor et Ania Staritsky, Allumettes pour un bûcher dans la cour de la vieille Sorbonne*, 1975, livre d'artiste, © Archipel Butor.*

Compte rendu du *Cahiers Butor 2 : Michel Butor et les peintres*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber et Patrick Suter.

Par Marion Coste

Le deuxième opus des *Cahiers Butor* est consacré aux collaborations entre Michel Butor et les peintres. Le livre s'ouvre sur un portait de Michel Butor par Miquel Barceló, dont la version imprimée laisse percevoir les traits de pinceaux de l'artiste et l'épaisseur de la peinture acrylique : immédiatement, la forme imprimée s'ouvre à d'autres productions plus artisanales, où le travail des matières devient primordial. Le statut paradoxal de ce *Cahier* est confirmé par le liminaire, rédigé par Mireille Calle-Gruber et Patrick Suter qui co-dirigent ce numéro, et surtout par le « lieu de naissance », et par un texte de Max Charvolen intitulé « lieu de naissance ». Le plasticien y décrit une de ses installations artistiques à laquelle Butor a participé, dans une cave : il explique que c'est dans ce lieu, à l'occasion d'une rencontre avec l'écrivain, que naît le projet des *Cahiers Butor*, qui viendraient étoffer les *Œuvres complètes* publiées aux éditions La Différence, pour donner à voir la diversité des supports de l'écriture chez Butor. Cette ambition de rendre accessible les formes diverses des livres d'artistes, est l'un des fils conducteurs de cet ouvrage.

Une première partie, intitulée « Délivrer les livres », s'ouvre sur une présentation de Mireille Calle-Gruber suivie d'un texte de Michel Butor intitulé « Hommage partiel à Max Ernst », puis d'une longue « Galerie des collaborations d'artistes » qui donne à voir les photographies d'un grand nombre de livres d'artistes. Vient ensuite une partie intitulée « Ping-Pong avec Michel Butor », qui montre les échanges entre Butor et Raphaël Monticelli au sujet de divers artistes, puis un extrait de l'entretien de Mireille Calle-Gruber avec Julius Baltazar. La quatrième partie est un dossier d'articles sur certains aspects des livres d'artistes, coordonné par Patrick Suter. La partie « transmission » donne la parole à celles et ceux qui ont fréquenté Butor et ont contribué à faire connaître son œuvre. Enfin, la dernière partie s'intitule « Explorations » et offre un aperçu sur deux livres d'artistes très inhabituels, présentés par Mireille Calle-Gruber.

On est ébloui d'abord par la multiplication des photographies de livres d'artistes dans une qualité rare qui rend sensibles les matières et les couleurs. La « Galerie des collaborations d'artistes » donne à voir la variété des supports et des formes de ce genre, Michel Butor adaptant sa syntaxe aux qualités de papiers utilisés et aux espaces disponibles à l'écriture, ce que souligne

d'ailleurs Serge Linarès dans son article. Par exemple, *La Politique des charmeuses*, collaboration avec Jacques Hérold, sur un volumen de rayonne qui semble soyeux et souple, inspire à Michel Butor une poésie grâcieuse, peuplée notamment par la « coquette Leucothé sa sœur, générale des virtuosettes » et ses « parures d'hortensias ». Dans une toute autre perspective, *La Nuit de Tourettes et La mer de Simy*, avec Seund Ja Rhee, sur un papier froissé, beige-gris, invite « fissure », « tesson », « tache de lumière violette », « flaque » et « vieux chien » dans la langue de Butor. Aux couleurs vives et aux formes pleines de fantaisie de Thierry Lambert répond une langue qui recycle certains topoï du récit d'aventure, comme dans « Ville Jungle » : « Poteaux et piliers/ lianes et tuyaux/ feuilles réverbères/ écorces d'affiches/ pluie sur la chaussée. » L'article de Laurent Cennamo, dans le dossier central, décrit dans le détail cette attention au papier qui boit l'encre dans *Voyage sur le papier*, invitant à ralentir la lecture dans une attention accrue aux matières. Ainsi, l'écriture elle-même se fait dessin, ce qui est particulièrement sensible dans *Destination Marrakech* créé avec Mohamed Dahwani, calligraphe, et Pierre Leloup, artiste, où la calligraphie arabe est décrite par le poème de Butor qui évoque les caractères arabes en « chats qui se prennent pour tigre ».

Ce jeu sur les supports est aussi au cœur de l'entretien de Mireille Calle-Gruber avec Julius Baltazar. La collaboration de ce plasticien avec Michel Butor commence dans les années 1980 et dure jusqu'à la mort de Michel Butor, en 2016. L'artiste évoque avec humour et tendresse l'utilisation des rebuts de papiers précieux dans son travail et tout particulièrement dans ses collaborations avec l'écrivain. De là une réflexion, présente dans le texte de Mireille Calle-Gruber intitulé « Délivrer les livres », sur « une écologie et une politique de l'imaginaire » (p. 27) qui animent Michel Butor, dont les textes écrits avec des artistes sont souvent recyclés ailleurs, notamment dans les *Illustrations,* ce recyclage étant toujours recréation qui révèle la matérialité de l'écriture sur la page. Geste écologique et politique à la fois, puisqu'il s'agit de montrer « à quel point l'idéologie habituelle de la croissance est une absurdité criminelle[1] ». L'objet livre, menacé peut-être par d'autres moyens de transmettre la parole que sont le cinéma ou la radio, est ainsi renouvelé, Butor explorant toutes ses potentialités, puisque le livre d'artistes de fabrication artisanale échappe aux contraintes éditoriales. Dominique Kunz Westerhoff, qui travaille sur les évocations de la neige dans les livres d'artistes, montre que celle-ci incarne une nature fragile et éphémère, à protéger en même temps que l'objet livre, tous deux

[1] Michel Butor, « Entretiens avec Mireille Calle-Gruber », dans *Les Métamorphoses-Butor*, entretiens réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble/Le Griffon d'Argile Sainte-Foix Québec, 1991, p. 18, propos rapportés page 28 du *Cahiers Butor 2*.

pages blanches accueillant l'écriture. Patrick Suter, dans son article qui ouvre le dossier, s'appuie sur la définition du livre d'artistes d'Anne Moeglin-Delcroix, qui selon elle « se présente sous la forme industrielle contemporaine du livre » et ne se réduit pas à « ces publications à tirage limité, fabriquées plus ou moins artisanalement, où un artiste apporte la contribution de ses images au texte d'un écrivain[2] » : cette définition extensive permet de cerner, à partir de la collaboration avec des artistes, une grande partie de l'écriture butorienne, jusqu'aux nombreuses œuvres mobiles rassemblées dans les *Œuvres Complètes*.

Les livres d'artistes montrent aussi que la dynamique intermédiale, chaque art nourrissant l'autre, est au cœur de la pratique butorienne. Ainsi, les silhouettes ambiguës de Colette Deblé font naître une poésie où s'entendent les échos des peintures de Botticelli, particulièrement avec « Mouvement de sortie des vagues / la déesse naît de l'écume ». Et la poésie apprend à voir la peinture qui lui a appris à écrire. Dans « Michel Butor regardant les regards de Marie Morel », on apprend que l'écrivain a écrit à partir des œuvres de la plasticienne, qui a créé des œuvres en réponse aux textes. Au cœur de l'échange de ces deux artistes, on retrouve l'attention au multiple et au dialogue. Quelques mots de Michel Butor décrivant le travail de la plasticienne : « Vous pouvez entrer dans le bourdonnement de cette ruche par n'importe quelle alvéole, ou si vous préférez, c'est un HLM avec ses fenêtres et au milieu de chacune un écran de télévision avec son programme. » (p. 55). L'article de Lucien Giraudo montre que dans la collaboration de Bertrand Dorny et Michel Butor s'invite une polyphonie de voix, faisant entendre d'autres poètes ou même certains discours politiques traités avec ironie ou défiance.

L'article de Jean-Philippe Rimann, sur les quarante ans de collaboration avec Maccheroni et l'exploration de la thématique de la mort et de l'archéologie, celui de Lucien Giraudo sur les livres d'artistes co-produits par Butor et Bertrand Dorny, ainsi que l'entretien de Mireille Calle-Gruber avec Julius Baltazar permettent d'entrer dans le détail de trois collaborations longues et prolifiques. Ils montrent aussi que ces livres d'artistes s'enracinent dans des relations d'amitié et proposent ce que Serge Linarès appelle « identité relationnelle », construite dans le dialogue avec l'autre. Le « Ping-Pong textuel », forme qu'invente Butor dans son dialogue avec Raphaël Monticelli sur ses collaborations avec Carmelo Arden-Quin, Henri Maccheroni, Marel Alocco et Jean-François Dubrueil, et qui est reproduite dans ce volume, montre comment la réflexion artistique a partie liée à l'humour et aux plaisirs de la conversation. Les témoignages, dans la dernière partie intitulée « Transmettre » de Michel Ménaché sur l'investissement

[2] Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*, Paris, BNF, « Le mot et le reste », 2012, p. 1.

de Butor auprès des lycées d'Annecy pour faire découvrir ses livres d'artistes, ainsi que de Fady Stephan qui évoque Michel Butor en train de twister pour dire l'attention de l'écrivain au présent et sa curiosité tous azimuts, et de Guy Desgrandchamps qui fut l'architecte responsable du Manoir des livres, dépeignent une personnalité généreuse, « mendiant et hospitalier » (p. 154) selon les mots de Mireille Calle-Gruber. Enfin, toujours dans cette dernière partie, les évocations des lieux où ces livres sont visibles ou consultables posent la difficile question de l'accessibilité des livres d'artistes et montrent le soin apporté par Michel Butor à son dialogue avec les institutions patrimoniales, afin que l'immense corpus des livres d'artistes trouve place et public. Ainsi, Aurélie Laruelle, directrice de l'Archipel Butor, et Guy Desgrandchamps, présentent la façon dont l'Agglomération d'Annemasse a monté le beau projet de cet Archipel dans la petite ville savoyarde de Lucinges : le Manoir des Livres donne à voir un grand nombre de livres d'artistes ; la dernière maison de Michel Butor, appelée « À l'écart », est une résidence d'écrivain, mis à part le bureau-atelier qui est ouvert à la visite ; enfin, la médiathèque municipale Michel Butor contient un fond important sur l'auteur. Cet ancrage local montre en creux la figure de Michel Butor en promeneur curieux de paysages et de rencontres, comme dans l'entretien de Chloé Rambert avec Guy Desgrandchamps qui y raconte que sa relation avec Michel Butor a commencé avec une visite improvisée de chantier de construction de logements sociaux à Lucinges. Un bel entretien de Patrick Suter présente un autre lieu de conservation, la fondation Martin Bodmer à Cologny en Suisse, qui inscrit les livres d'artistes dans l'histoire, puisque cet endroit est, entre autres fonctions, un musée dédié à l'écrit, « des origines de l'écriture jusqu'à nos jours » (p. 178). Le conservateur Nicolas Ducimetière décrit les efforts faits pour rendre les livres d'artistes, objets précieux et fragiles, accessibles, des expositions aux fac-similés numériques, soulignant aussi que le présent Cahier propose une réponse à cette difficulté, grâce à la richesse de ses illustrations qui donnent accès à la diversité des pratiques butoriennes du livre d'artistes. De nombreuses anecdotes, dans cet entretien comme dans d'autres, évoquent la gentillesse de Michel Butor : Jacques Berchtold, directeur de la Fondation Bodmer, raconte par exemple comment il est allé à Lucinges avec sa voiture personnelle pour charger son coffre de livres d'artistes, dans « des conditions qui ne seraient plus admises par les conservateurs » (p. 181), avec l'aide de l'écrivain.

C'est finalement le portrait de Michel Butor en « horticulteur itinérant », comme il se nommait lui-même, curieux et voyageur, à l'écoute des artistes et généreux de ses écrits, que propose ce livre, révélant la nécessité du geste de compagnonnage avec les peintres dans la poétique butorienne.

Christian Dotremont, *Typographismes I*, fac-similé, éditions Isti Mirant Stella, 2022, 16 pages.

Par Stéphane Massonet

À l'occasion du centenaire de la naissance du poète belge Christian Dotremont (1922-1979), les éditions Isti Mirant Stella ont republié une plaquette intitulée *Typographismes I*. Initialement parue en décembre 1971, cette plaquette résume un long échange entre le poète et la typographie, son souci devant la technologie et plus particulièrement la disparition du geste et de la trace écrite face à une mécanisation accélérée des moyens de l'écriture. Dès sa rencontre avec le surréalisme, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, Dotremont s'intéresse à l'idée d'une linguistique visuelle qui clarifie le rapport entre les mots et les choses. Fervent lecteur de traités de typographie et se délectant de la potentialité poétique des coquilles (Dotremont a travaillé de longues années comme correcteur dans des journaux, la nuit, à Bruxelles), cette idée le poursuivra jusqu'à la fin des années soixante-dix, lorsqu'il résume sa conception d'une linguistique « réelle » qui étudie les pratiques du langage. Cette linguistique, Dotremont l'imagine concrète, se penchant sur les pratiques d'écriture, questionnant le placement des lettres et l'espace normatif des signes, mais aussi les gribouilles, les ratures, les gestes manqués de l'écriture. C'est dans ce contexte et dans celui de la naissance du « logogramme[1] » (en 1963) qu'il convient de placer *Typographismes I*, qui simule un catalogue de caractères typographiques tels qu'ils étaient proposés par les imprimeurs.

Au regard de la plaquette initiale de 1971, l'éditeur a choisi un « reprint » en fac-similé sans préface ou note d'explication, afin de restituer dans son expression la plus simple le projet éditorial de Dotremont. Imprimé à Bruxelles par Henry Kumps, l'imprimeur historique de CoBrA, dans un tirage de 250 exemplaires (chiffre clé qui fut celui de la plupart des plaquettes de Dotremont publiées en auto-édition), la plaquette s'ouvre sur une courte note suivie de 37 variations de caractères d'imprimerie dessinées à la main à partir du poème « Gladys en allée, vers les dix heures… » ou du texte « Bafouons le haut ». Le « I » à la fin du titre indique qu'un second volume devait suivre cette plaquette de 1971, à l'instar des deux premiers fascicules des *Logogrammes* publiés par la revue *Strates*. Le fond Christian Dotremont situé aux Archives et Musée de la

[1] Le logogramme est une peinture de l'écriture qui fut inventée par Christian Dotremont afin de saisir la liberté du geste scriptural dans toute sa matérialité. Allant de quelques mots à plusieurs pages, le texte est improvisé au moment de son tracé, qui est généralement réalisé à l'encre de Chine sur du papier blanc et portant une influence de la gestuelle des calligraphes japonais.

Littérature de Bruxelles conserve de nombreux travaux préparatoires, ainsi que certaines variations de caractères qui montrent comment ce second volume des *Typographismes* était envisagé.

Le poète a toujours pris soin d'indiquer comment les textes de ses logogrammes étaient des manuscrits uniques, « de premiers jets », jamais préétablis d'avance. Il avait pourtant déjà proposé des variations graphiques à partir d'un texte prédéfini. La première tentative remonte à 1965 avec les graphies intitulées « Le oui, le non, le peut-être[2] » qui proposent autant de variations libres sur les lettres qui évoquent l'ambivalence du « oui » et du « non », concaténé en « Nja » selon le poème de 1954 « Le Pays du Nja[3] ». Ces variations graphiques de 1965 explorent les possibilités chromatiques avec l'usage du pastel gras de différentes couleurs. Si *Typographismes I* est tracé à l'encre de Chine, la conception graphique est plus proche du logogramme, car chaque graphie est accompagnée par le titre du caractère et parfois un bref commentaire. Tout l'enjeu poétique se déplie à partir de ces titres et la manière dont ils éclairent le caractère : « Redressement brouillon à papillons noirs mais avec empattements – Corps 48 » ; « Elliptique monoverbal tremblé – Corps 36 » ; « Chaotique intradirectionnel – Corps 48 » ; « Empaquetage monoverbal rêveur – Corps 60 » ; « Néolisible – Corps 60 ».

Cette suite est précédée par une petite notice de Christian Dotremont qui précise son intention : sa déception devant l'invention de nouveaux caractères typographiques l'a amené à inventer « ces jeux très épars et partiels, dont un ou deux pourraient tout au plus faire apparaitre l'amorce d'un nouvel alphabet typographique[4] ». Il reconnaît volontiers qu'il approche un domaine de l'écriture qui est proche de l'in-typographiable, trouvant néanmoins certaines expériences plus prometteuses que d'autres, comme les lettres d'un mot enchâssées dans sa première lettre. Mais il se rend bien compte des difficultés matérielles qu'un tel jeu de caractères pose aux fabricants de plombs et aux typographes.

Car *Typographismes I* est tout sauf un traité de typographie. Il relève d'une poursuite de l'esprit expérimental à travers lequel Dotremont entend montrer la versatilité plastique et graphique de l'écriture. Dans le titre, il faut retenir le terme de « graphismes » dont les variations possibles sont présentées comme un catalogue de types. Ici le mime est un jeu de détournement, et lorsque

[2] *Le Oui et le non, le peut-être – Ja og nej, maske*, avec un texte d'Uffe Harders, Golstrup, Louws Bogtryk, 1968. Christian Dotremont, *Dépassons l'anti-art*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2022, p. 733-734.

[3] Christian Dotremont, « Le pays du Nja », *La Nouvelle Revue Française*, juin 1954, n° 18, p. 1133-1137. Repris dans Christian Dotremont, *Abrupte fable*, édition établie et présentée par Stéphane Massonet, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2022, p. 111-116.

[4] Christian Dotremont, *Typographismes I*, fac-similé, Paris, Éditions Isti Mirant Stella, 2022, p. 2.

Pierre Alechinsky introduit son ami Dotremont au musée Balzac, l'enjeu s'articule bien comme le choix entre « la plume ou le plomb[5] ». Pour Dotremont, pareil choix est facile. Il relève d'un éloge des écritures naturelles et des possibilités plastiques et gestuelles de la main. Partant du poème « Gladys en allée[6] », c'est-à-dire d'une suite de caractères fixés à l'avance – alors que le logogramme a toujours été un texte improvisé jamais fixé à l'avance – les caractères tendent progressivement à s'effacer, à devenir de moins en moins lisibles, à l'instar de Gladys qui s'en va, qui va disparaître. L'illisible rejoint ici le « néolisible », c'est-à-dire une autre forme de visibilité qui relève de la ténuité des choses, de la désarticulation stratifiée du poème qui nous prive un instant de la lisibilité (ou de la possibilité de la lecture) pour regarder l'écriture elle-même, la possibilité graphique et expérimentale du caractère. Ce point nous fait toucher à un rapport fondamental que le poète entretient avec la typographie. Si Gladys est un des multiples noms qu'il donna à Bente Wittenburg, la compagne danoise du poète qui est mieux connue sous le nom de Gloria, Gladys qui s'en va préfigure les caractères qui vont à sa suite disparaître ou dissoudre leur lisibilité. L'amour pour Dotremont coïncide avec ces femmes qui le quittent, qui se refusent à lui. L'amour impossible trouve comme seul exutoire l'écriture d'une œuvre poétique qui dit cette absence. L'imprimé et la typographie nouent un rapport profond avec l'amour et l'écriture de poèmes à la femme absente, à l'aimée qui s'en va. Bien avant Bente Wittenburg, Christian Dotremont était fou amoureux de Régine Raufast, une jeune égérie du groupe « La Main à Plume[7] ». Comme pour Gloria, il la pare d'autres noms : Oleossoonne, La reine des murs, Boule d'air, Impérine, Amessaanne, Chromatique, Jockey du vent… Au moment où Régine Raufast disparaît en 1946, Dotremont publie dans le Suractuel « La Reine des murs est morte ». Quelques colonnes après son poème, il glisse un encart qui donne une définition de l'amour en typographie : « Amour. Adhérence qui caractérise le bon état du rouleau typographique. Les rouleaux ont de l'amour lorsque, en les palpant, ils adhèrent légèrement à la main[8] ». Dotremont a extrait cette citation du *Lexique Typographique* publié par Jean Dumont à Bruxelles 1917. Donner une telle définition du mot amour (même en typographie) dans les parages d'un dernier hommage rendu à celle qui fut son égérie, sa « Nadja » et dont les lettres disent l'amour-fou qu'il a éprouvé pour

[5] Dominique Radrizzani, *L'Écriture dessinée – Rodin, Duchamp, Dotremont chez Balzac*, Milan, Silvana Editoriale, 2015, p. 38

[6] Christian Dotremont, *Abrupte fable*, édition établie et présentée par Stéphane Massonet, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2022, p. 212.

[7] Christian Dotremont, *La Reine des murs – Lettres de Christian Dotremont à Régine Raufast*, illustrations de Pierre Alechinsky, postface par Stéphane Massonet, Montpellier, Fata Morgana, 2022.

[8] Christian Dotremont, « Qu'est-ce que l'amour ? », *Le Suractuel*, 1946, n° 1, p. 3. Reproduit dans Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1979, p. 383.

cette poétesse n'est donc pas un hasard. Cette relation entre amour et typographie traverse *Typographismes I* avec cette Gladys qui s'en va, vers dix heures… Si Dotremont ne cesse d'écrire et répéter à travers son écriture la disparition de Gladys, il fallait bien reconnaitre qu'à travers les 37 variations typographiques pour dire cet amour impossible, il tente d'imaginer la possibilité d'un nouveau caractère, inédit, qui frôle l'illisible ou côtoie le difficilement lisible pour une écriture qui cherche à répéter cette disparition…

La Revue de la BNU, n° 25, *La Fabrique du livre : pérennités et mutations,* sous la direction de Christophe Didier, mai 2022, 116 p., ISSN : 2109-2761.

Par Océane Juvin

Depuis 2010, la revue bisannuelle de la Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg met en valeur son patrimoine (plus de 3 700 000 volumes, spécialement dans les domaines des sciences humaines et sociales, des langues et civilisations germaniques et des sciences religieuses) par le biais de questions culturelles, sociales et scientifiques ouvertes sur le domaine international. Ce numéro 25 intitulé *La Fabrique du livre : pérennité et mutations,* paru au printemps 2022 sous la direction de Christophe Didier, fait le point sur l'état du livre comme « élément constitutif de nos sociétés », comme en témoignent les fonds de la BNU qui couvrent l'ensemble de l'histoire de la production écrite, des formats les plus anciens, les tablettes cunéiformes, aux derniers formats numériques, en passant par le papyrus, les parchemins, des livres précieux ou les incunables. Il donne la parole à des acteur·ices du livre, qu'il s'agisse de la transmission de son histoire, de sa conservation, de la formation à ses métiers, ou du témoignage sur ses évolutions et rend ainsi compte d'enjeux communs de transformation technologique, d'adaptation à des changements de société et de transmission de savoir-faire artisanaux. La revue apporte des éléments pouvant contribuer à une réflexion sur le statut du livre aujourd'hui, alors même que l'univers numérique est devenu le vecteur principal d'informations, de culture ou de divertissement.

Sous l'intitulé « Conserver/faire vivre une tradition », une première partie présente trois institutions qui contribuent à la transmission et à la préservation du patrimoine du livre et de l'imprimerie, ainsi qu'un personnage important du patrimoine graphique et typographique français (Jean Alessandrini).

Laurine Sandoval et Marielle De Vaulx présentent le projet ambitieux de « Centre Gutenberg » en construction dans le bassin rhénan, porté par l'association Espace Européen Gutenberg, qui doit voir le jour en 2022. Cette institution européenne bénéficiera d'un espace de 2 000 m² destiné à mettre en valeur plusieurs thématiques : l'histoire de l'imprimé ; la conservation du patrimoine ; le partage des savoirs et des savoir-faire ; la transmission des métiers et l'innovation dans le domaine du livre. L'article raconte la genèse du projet, destiné à tous les acteurs du livre, et détaille les différentes composantes du lieu (un musée, des archives, des ateliers, une école, un showroom, un lieu

de résidence artistique). Un futur lieu clé, donc, pour réfléchir au livre, son passé, son présent et son futur.

Dans l'article suivant, Pascal Fulacher retrace l'histoire de l'Imprimerie Nationale officiellement créée en 1640, ses acquisitions, ses productions importantes et les différentes activités de ses composantes : l'atelier du Livre d'art et de l'Estampe crée des livres d'artisanat d'art depuis le XX^e^ siècle et a pour mission, grâce au programme Maîtres d'art, la transmission de métiers qui n'existent plus dans l'industrie du livre comme la gravure de poinçons, la composition, la fonte de caractères et l'impression typographiques ; le Cabinet des Poinçons constitue un lieu de conservation d'un patrimoine typographique exceptionnel ; sa bibliothèque comprend plus de 35 000 volumes de bibliophilie. L'article montre le souhait de l'institution de tisser davantage de liens entre l'artisanat d'art et les technologies de pointe utilisées pour l'impression numérique de documents officiels.

Suit un entretien avec Jean Alessandrini dans lequel le graphiste retrace son parcours dans les métiers du livre. Acteur polyvalent du monde de l'édition (créateur de caractères typographiques, illustrateur, auteur, dessinateur de couvertures) depuis les années 1960, Jean Alessandrini a travaillé à une période durant laquelle les évolutions techniques ont été nombreuses. Gwénaël Citérin et Sarah Lang l'interrogent sur son rapport avec les mutations qu'il a traversées. Il apporte en retour un regard personnel sur la typographie et ses révolutions esthétiques, et revient sur le *Codex 1980*, sa fameuse révision de la classification Vox Atypi.

Un court texte sur les missions de l'Association européenne des musées de l'imprimerie, fondée en 2003 et dont le président honoraire est Alan Marshall, clôt cette première partie. Pascal Fulacher souligne l'importance de constituer un réseau de partenaires variés permettant de renforcer les échanges, de partager savoirs et informations, qui fait le lien entre des particuliers passionnés d'histoire des arts graphiques et les différentes institutions européennes (musées, bibliothèques…) qui ont pour mission de préserver le patrimoine de l'imprimerie.

Une deuxième partie, « Instituts d'enseignement », présente trois importantes écoles françaises qui forment aux métiers du livre (le Lycée Gutenberg, l'ANRT et l'école Estienne). Il est intéressant ici de comparer les différentes approches pédagogiques présentes sur un même territoire national, qu'elles soient plutôt tournées vers l'industrie ou l'artisanat, plus ou moins professionnalisantes, théoriques ou pratiques.

Trois enseignant·es (Magalie Gaschy, Bettina Muller et Jean-Claude Spitz) présentent le lycée Gutenberg, situé en Alsace au sud de Strasbourg à Illkirch, et

ses formations spécialisées. L'établissement propose deux baccalauréats professionnels, l'un dans les métiers du design graphique, l'autre dans celui des industries graphiques et de la communication auquel s'ajoute un BTS Études de Réalisation de Produits de Communication. Ses formations font le choix de la polyvalence pour préparer élèves et étudiant·es à des métiers (comme imprimeur·euse, relieur·euse, dominotier·ère, opérateur·euse d'imprimerie, façonneur·euse, concepteur·euse graphique) qui évoluent rapidement, notamment avec l'arrivée du numérique.

Deux enseignantes de l'école Estienne, Laurence Bedouin et Erell Guillemer, explorent la place du livre dans cette école au travers des différentes spécialités qui y sont enseignées. Elles nous proposent un voyage sensible et à plusieurs voix (faisant intervenir d'autres acteur·ices de l'établissement) en s'appuyant sur les réflexions sur le livre dont fait part Michel Melot dans son ouvrage *Livre,*[1]. Dans cette École des Arts et Industries Graphiques aux formations classées selon trois branches (la communication au sens large, le numérique et l'image animée et le livre et l'imprimé), le livre est envisagé comme cadre de pensée préalable à toute pratique graphique. Cet article témoigne à la fois de la transversalité de l'école et de l'irréductibilité du livre.

Thomas Huot-Marchand, de son côté, choisit le dessin pour articuler la présentation de la formation dont il est diplômé et qu'il dirige depuis sa réouverture en 2012 : l'Atelier National de Recherche Typographique (ANRT). Il en retrace l'origine en 1985, au sein de l'Imprimerie Nationale, sous le nom d'Atelier National de Création Typographique, et raconte les transformations du métier de créateur typographique au fil des nouvelles techniques et de l'évolution du monde industriel. La formation actuelle à l'ANRT, une des seules consacrées à la typographie en France, a été créée pour relancer la typographie française. Elle permet la recherche par la pratique en design, en travaillant en lien avec différentes disciplines comme l'histoire de la typographie et les humanités numériques.

Une troisième partie, « Mutations et ruptures », présente trois entreprises de renouvellement du livre, de ses usages et de ses formes.

Un directeur adjoint et une bibliothécaire racontent l'expérience de leur bibliothèque, la Badische Landesbibliothek à Karlsruhe (Allemagne), qui a initié un cycle d'expositions d'œuvres d'arts conçues à partir des livres du National Union Catalog, devenus obsolètes car remplacés par des bases de données numériques moins encombrantes, plus complètes car mises à jour régulièrement et plus faciles à manipuler. Cette initiative nommée LibrARTy et née en 2012 permet de réactiver la place du livre dans nos sociétés, dans une éthique de ré-

[1] Michel Melot. *Livre,*. Paris, L'Œil neuf éditions, 2006.

emploi d'une matière imprimée et façonnée. La bibliothèque, qui était déjà espace de détente, d'étude, de travail, de divertissement et d'accès libre au savoir, se réinvente et s'ouvre à de nouvelles activités muséales.

Claude Poissenot, maître de conférences à l'université de Lorraine, étudie le livre imprimé dans sa dimension économique, sociale et culturelle et nous livre un état des lieux chiffré du livre et de sa lecture. D'après lui, malgré une nette baisse de la lecture avec l'apparition des nouveaux médias depuis les années 1960, il n'y a pas d'extinction, mais une banalisation et un « renouvellement du rapport de nos contemporains au livre comme objet ». Les pratiques et usages du livre évoluent, mais l'objet physique, lui, reste très présent.

Trois membres de l'équipe de la société Swiss Typeface (Maxime Plescia-Büchi, Emmanuel Rey et Océane Torti) signent avec le critique d'art et de design Emmanuel Grandjean un article sur les débuts de leur entreprise et la manière dont ils se sont démarqués sur la scène typographique, notamment grâce au magazine *Sang Bleu*. En effet, cette agence pluridisciplinaire dans le champ du graphisme et de la typographie édite un magazine qui lui sert à la fois de terrain d'expérimentation et de diffusion de son travail.

Enfin, deux rubriques régulières de la revue présentent, comme leurs intitulés l'annoncent, un « objet » et deux « inédits » : un don fait à la bibliothèque en 2020 d'une édition de 1645 des œuvres complètes de Bernard de Clairvaux[2] et la description du processus de sa restauration ; la retranscription commentée d'une lettre autographe de Georges Rouault[3], peintre du XX^e^ siècle et élève de Gustave Moreau ; le recueil d'autographes de Simone Balayé[4], nouvellement acquis.

[2] *Œuvres complètes de Bernard de Clairvaux*, édité à Paris par Jacobus Merlo Horstius, imprimé par Sébastien Cramoisy, 1645.
[3] *Lettre autographe signée « G. Rouault »*, avec six poèmes, [Golfe Juan, 23] mai 1941, au docteur Philippe Mariau à Nice ; 7 pages in-4 à l'encre violette, enveloppe.
[4] Collection d'autographes réunie par Simone Balayé, autour de Mme de Staël, de Pauline de Pange, son arrière petite-fille, et Jean de Pange, composée notamment de lettres adressées à Pauline et à Jean de Pange mais aussi d'éléments hétérogènes, 1780-1953.

Philippe Kaenel et Kirsty Bell (dir.), avec la collaboration de Fanny Brülhart, *Reproducing Images and Texts / La Reproduction des images et des textes : Word & Image Interactions 10*, IAWIS / AIERTI. Leiden / Boston, Brill, 2022, 406 p.

Par Marine Le Bail

À quel point le fait de reproduire un texte ou une image intervient-il dans son processus de création, et dans quelle mesure en informe-t-il la réception ? Au-delà des multiples techniques susceptibles d'être mobilisées pour permettre à une œuvre de circuler à travers des formes et des supports d'une infinie variété, quelles sont les implications économiques, juridiques, éthiques et esthétiques d'une telle dissémination opérée à partir d'un modèle conçu à la fois comme *originel* et *original* ? Ces deux dernières notions demeurent-elles opérantes dans le cas de créations textuelles ou iconographiques dont la genèse est intrinsèquement liée au principe de reproductibilité, et qui se donnent d'emblée à voir comme étant parties prenantes d'un réseau sériel ?

Telles sont quelques-unes des questions auxquelles se propose de répondre l'ambitieux volume collectif issu du 11e Congrès de l'Association Internationale pour l'Étude des Rapports entre Texte et Image, qui s'est tenu du 10 au 14 juillet 2017 à Lausanne et qui a réuni pas moins de 220 communications. Vingt-cinq d'entre elles ont été retenues pour former la matière de ce riche ouvrage[1], avec l'objectif affiché d'« explorer l'impact de la reproduction et de la reproductibilité sur la création artistique et littéraire, mais aussi l'impact de la reproductibilité sur nos pratiques et nos disciplines » (Philippe Kaenel et Kirsty Bell, p. X). Les articles rassemblés au sein du volume permettent de varier considérablement les approches méthodologiques et les ancrages disciplinaires en s'intéressant à des objets aussi divers que la photographie, la littérature, la peinture, la sculpture, la bande-dessinée ou le cinéma, dans une perspective à la fois intermédiale et internationale – seront successivement abordées les aires belge, française, turque, américaine ou chilienne –, tout en parcourant un large empan chronologique, depuis le XVIIIe siècle jusqu'à nos jours.

Avec un sujet aussi foisonnant soumis à des éclairages aussi variés, le risque était à n'en pas douter celui de la dispersion ou du manque de cohérence. C'est pourquoi la magistrale entrée en matière de Bernard Vouilloux se révèle parti-

[1] Dans un souci de fluidité, les citations en anglais ont été directement traduites par l'auteure de la recension. Le texte original est néanmoins à chaque fois donné en note de bas de page.

culièrement précieuse. En proposant une réflexion théorique d'ensemble sur les différents « régimes de reproduction » dont il esquisse une utile typologie – de la copie au pastiche, en passant par la réplique ou le faux –, l'auteur rappelle que si « la question de la reproduction a été logée au cœur même de la production artistique par la théorie longtemps régnante de l'imitation » (p. 1), c'est en d'autres termes qu'elle se pose à partir de l'avènement de la photographie, qui neutralise « l'opposition entre [...] technique originale de production visuelle » et « technique de multiplication » (p. 9). La photographie s'affirme ainsi à partir du XIX^e^ siècle non seulement comme un mode de diffusion et de vulgarisation sans précédent du répertoire artistique, mais aussi, plus essentiellement, comme un « nouveau paradigme de l'image » modifiant en profondeur les habitudes perceptives du sujet (p. 13).

Le reste de l'ouvrage est structuré en six parties distinctes, suivies d'une septième qui fait office de conclusion et d'ouverture. Cette architecture rend compte, dans son agencement comme dans son contenu, du souci de ne jamais dissocier réflexion théorique générale et études de cas singuliers, ancrées dans la matérialité des objets convoqués.

Une première partie se déploie à partir de l'œuvre de Walter Benjamin et de sa réception, et plus précisément autour de la fameuse tension entre unicité et reproductibilité dont il fait l'un des éléments constitutifs de la pensée artistique au XIX^e^ siècle. Son analyse, à la faveur du concept difficilement cernable d'*aura*, conduit à opposer terme à terme création et reproduction, originalité et sérialité, ou encore authenticité et facticité. Le caractère matriciel de cet antagonisme, dont nous avons encore aujourd'hui beaucoup de mal à nous détacher, justifie la position liminaire de cette section qui regroupe trois articles. Hélène Martinelli, s'intéressant à la cohabitation de l'allographie et de l'autographie chez Jarry et Váchal, met ainsi en lumière le « statut intermédiaire » de la xylographie chez ces deux auteurs, « entre matrice autographique et estampe potentiellement allographique » (p. 28), tandis que Juliet Simpson se propose de rendre justice au coefficient d'étrangeté et de transcendance perceptible, selon Baudelaire, dans les croquis et aquarelles de Constantin Guys, le fameux *Peintre de la vie moderne* ; loin de se réduire à un quelconque « reportage », l'œuvre de Guys est vectrice d'une « spiritualité » paradoxale, qui trouve à se loger au cœur de « la fragmentaire et infernale banalité de "la vie quotidienne[2]" [...] » (p. 54). Kris Belden-Adams se penche quant à elle sur les analyses benjaminiennes de la photographie et voit dans l'expérience de la modernité urbaine convoquée par le philosophe un modèle « propre à conceptualiser les pratiques actuelles de fabrication des images digitales, aussi bien que leur reproduction /

[2] « the fragmentory and infernal banality of "la vie quotidienne." »

dissémination[3] » (p. 58). Le cas du *selfie* à l'âge numérique permet de vérifier exemplairement cette tension entre la cristallisation d'un moment unique, impossible à réactiver, et son essaimage quasi instantané dans une multitude d'espaces et de temporalités. Les trois articles ont donc en commun, tout en rendant hommage à Benjamin et à son indéniable puissance de théorisation, de nuancer ce que l'opposition structurelle entre l'unique et le reproductible pourrait avoir de trop absolu : l'étude des œuvres comme des pratiques n'exclut pas, en effet, de possibles cohabitations entre ces deux principes, parfois au point d'aboutir à une mise en crise de la notion même d'authenticité.

Les deux parties suivantes s'ancrent davantage dans une perspective de poétique des supports en s'intéressant aussi bien aux formats à la fois comparables et antagonistes de « la page et l'écran » (deuxième partie) qu'aux dynamiques de circulation des textes ou des images dans le cadre d'« expositions et performances » (troisième partie). Mathilde Labbé s'intéresse ainsi au manuscrit auctorial en tant qu'« image du texte », investi d'une indépassable légitimité dans la mesure où il « apparaît comme la représentation visuelle de l'œuvre la plus authentique [...] » (p. 70) ; tout le paradoxe des éditions qui ménagent une place aux reproductions de tels documents tient alors à la manière dont, tout en prétendant exhiber le texte dans toute sa matérialité, elles le dérobent en réalité au profit d'un effet général de « théâtralisation de l'écriture » (p. 71). Kathryn Brown prend quant à elle le contrepied du *topos* critique consistant à voir dans le processus de numérisation une occultation de la matière aboutissant à des contenus nécessairement désincarnés. Elle nous invite au contraire à appréhender les livres d'artistes numériques comme ceux de Rafael Lozano-Hemmer sur le mode de performances uniques et modulables à l'infini engageant de la part du lecteur une « conscience corporelle accrue[4] » (p. 94). Dans le même état d'esprit, l'article de Francesca Bulian consacré au code informatique nous engage à dépasser la traditionnelle dichotomie occidentale entre texte et image en rappelant que « le code source d'une image *est* l'image elle-même[5] » (p. 112) et qu'à ce titre, le code informatique est susceptible d'acquérir « une iconographie qui lui soit propre, selon des modalités qui restent à découvrir[6] » (p. 121). Les pratiques « post-photographiques » consistant à « recycler » de multiples images, aussi bien imprimées que numériques, dans le cadre des livres d'artistes, contribue enfin selon Nathalie Dietschy à favoriser la porosité entre deux types de *médiums* – l'imprimé et le numérique, la page et l'écran – que l'on a encore trop souvent tendance à opposer strictement.

[3] « models fort conceptualizing current digital image-making practices and their reproduction/dissemination. »

[4] « enhanced corporeal self-awareness on the part of the reader. »

[5] « the source code of an image *is* the image itself. »

[6] « it [the code] acquires its own "iconography" in ways we are still uncovering. »

La troisième partie du volume, consacrée aux « Expositions et performances », s'ouvre sur une réflexion proposée par Ivanne Rialland autour de la notion malrucienne de « musée imaginaire », dont elle explore la pertinence dans le cadre des livres d'art à destination des enfants. Elle met notamment en lumière le poids des contraintes éditoriales, économiques et juridiques très fortes qui conditionnent ce type de publications, avant de conclure que « la vision de l'art qui est véhiculée par ces livres [lui] semble largement inconsciente, ou générée par les dispositifs matériels de présentation des œuvres » (p. 141). L'on doit à Federica Martini un très éclairant article sur le cas fascinant du *Musée de l'innocence* d'Orhan Pamuk à Istanbul, dispositif multimédial qui possède la particularité d'être à la fois une œuvre littéraire, un musée et une exposition, si bien que les mots et leurs référents, les objets et leurs reproductions, se superposent dans un jeu vertigineux de renvois mutuels (p. 154). C.C. Marsh pointe de son côté les lacunes, les angles morts et les impensés des expositions photographiques itinérantes mises en place par l'UNESCO après la Seconde Guerre Mondiale en s'intéressant en particulier à l'*Exposition des droits de l'homme* (1949) et à l'*Album* auquel cette manifestation donna lieu. La modularité de ce dispositif, conçu comme un outil pédagogique au sein duquel le texte se devait simplement d'accompagner le « récit visuel des droits de l'homme[7] » (p. 169), s'inscrit en effet dans un discours général sur les médias de masse et l'accès à la culture dans l'immédiat après-guerre sans parvenir à compenser le relatif « manque d'universalité du message[8] » relayé dans une perspective résolument eurocentriste (p. 174). Enfin, le cas de l'artiste chilien Eugenio Dittborn analysé par Maira Mora permet de mieux cerner les contours d'un mouvement d'avant-garde propre à l'aire latino-américaine, très ancré dans un contexte de lutte politique et de réflexion socio-historique. Ainsi, le procédé consistant à collecter les « déchets visuels de l'histoire » pour les transférer par divers moyens (collage, photographie, photocopie, photo-sérigraphie) sur de nouveaux supports aboutit à une réflexion sur la « précarité » des images qui reflète parfaitement la « vulnérabilité des conditions d'existence d'une société vivant sous une dictature fortement répressive » durant l'ère Pinochet (p. 185).

Toutefois, la reproduction d'images ou de textes originaux n'engage pas seulement des questions d'ordre technique ou esthétique ; elle comporte également d'évidentes implications économiques, éthiques et même juridiques. C'est à ce sujet que la quatrième partie de l'ouvrage, intitulée « Le Droit de reproduire », s'intéresse, en commençant par une magistrale réflexion théorique menée par Massimo Leone autour des « Idéologies sémiotiques de la reproduction ». Proposant de substituer à la traditionnelle relation de binarité impliquée par

[7] « [the] visual narrative of human rights [...]. »
[8] « the lack of universality of its message. »

l'existence d'un original et de sa copie un modèle ternaire impliquant le point de vue complémentaire d'un interprète, l'auteur souligne qu'il n'existe pas de « définition unique de la copie, mais plutôt un champ sémantique au sein duquel peuvent cohabiter plusieurs procédés et produits sémiotiques légèrement divergents[9] » (p. 202). Marta Binazzi s'intéresse ensuite au rôle joué par les dispositions législatives successives concernant la reproduction photographique des œuvres d'art de la Galerie Royale de Florence au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles. Elle met notamment en lumière les nombreux impératifs techniques et juridiques qui, en pesant sur la nature et la composition des prises de vue opérées par la compagnie Alinari dans le but de mieux faire connaître le patrimoine artistique national, ont joué un rôle majeur, bien que peu visible, dans la constitution d'un certain « canon » pictural italien. Les deux articles suivants s'intéressent spécifiquement au champ de la bande-dessinée, le premier pour cerner les enjeux de l'entreprise de réédition menée dans le cadre de la collection « Copyright, bande bleue » de Futuropolis, entre reproduction et réinvention (Raphaël Osterlé), et le second pour mettre en lumière la paradoxale créativité engendrée par la politique éditoriale particulièrement restrictive des éditions Moulinsart, détentrices des droits sur les *Aventures de Tintin*, à la faveur de procédés de contournement et / ou de détournement à la fois ludiques et réflexifs (Côme Martin).

Les cinquième et sixième parties fonctionnent pour ainsi dire en binôme. Elles s'intéressent toutes deux aux phénomènes d'hybridation, de reprises et de transferts d'un support à l'autre (Partie 5 : « Hybridations et transferts ») ainsi qu'aux implications de ces déplacements en termes de tonalité ou d'esthétique (Partie 6 : « Copies, parodies et reprises »). Tomas Macsotay, en se penchant sur les gravures élaborées par Preissler dans son *Statuae Antiquae* (1732) à partir des études dessinées par Bouchardon pendant son voyage en Italie, revient sur le discrédit persistant associé en histoire de l'art à la notion de copie, comprise comme un exercice de reproduction mécanique en attente d'être dépassé. L'auteur plaide au contraire pour l'adoption d'une définition élargie qui supposerait, de la part du copiste, une part de créativité et d'« observation active[10] » de son modèle (p. 261). Rolf Reichardt nous offre ensuite un panorama particulièrement vivant de la circulation des images politiques pendant la Révolution française en montrant de quelle manière elles essaiment d'un support à l'autre (de la gravure à des objets usuels comme les tabatières, les éventails et les boutons) à la faveur d'effets de miniaturisation successifs. Il met ainsi en lumière le rôle fondamental d'une « véritable industrie d'images politiques re-

[9] « there is not one single notion of copy but rather a semantic field, within which several slightly divergent semiotic procedures and products might fall. »
[10] « active observation of a model. »

copiées en petit format [...] » présupposant une grande « proximité de travail entre les graveurs-éditeurs de caricatures et les marchands de mode » (p. 284). Dans une perspective plus comparatiste, Laurence Danguy s'intéresse au *Nebelspater* de Zurich, revue satirique qui s'inscrit dans la lignée des Salons parodiques parisiens des années 1840 tout en infléchissant le modèle français de la caricature dans le sens d'un plaidoyer pour l'avènement d'un art proprement helvétique. Enfin, Henri Garric nous ramène à la bande-dessinée avec le cas de deux « reprises réflexives » de la série *Lucky Luke* qui permettent de conjoindre la logique de la réécriture avec une « dialectique qui associe dès l'origine auctorialité manuscrite et reproduction mécanique » (p. 318), brouillant de fait les frontières entre unicité et sérialité.

De l'hybridité à la distance ironique vis-à-vis d'un modèle à la fois revendiqué et contesté, il n'y a qu'un pas que franchit l'ouvrage dans une sixième partie. Qu'il s'agisse des fresques préhistoriques de Lascaux et Tassili dont les reproductions photographiques hantent la démarche poétique d'un Char ou d'un du Bouchet (Martine Créac'h), de l'intericonicité constitutive de la bande-dessinée documentaire, laquelle accueille volontiers dans « son univers narratif différentes formes de documentation visuelle telles que des cartes, des chartes ou des photographies[11] » (Nancy Pedri, p. 347), ou encore de la réutilisation critique par les cinéastes expérimentaux italiens Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi d'images d'archives imputables à l'idéologie fasciste *via* le procédé de la « caméra analytique » (Rodolphe Olcèse), c'est à chaque fois la question du rapport de la reprise à son original qui se pose ; entre adhésion et refus, entre distance et reconnaissance, entre décontextualisation et réhistoricisation, l'artiste « reproducteur » explore toute une gamme de tonalités, de postures et de partis pris esthétiques qui peuvent en retour radicalement modifier le regard du lecteur ou du spectateur sur l'œuvre d'origine. Lisa Chandler montre ainsi de manière fort convaincante de quelle manière des artistes désireux de dénoncer la colonisation britannique en Australie et ses effets dévastateurs sur la culture aborigène ont pu reprendre à leur compte les codes visuels des photographies « ethnographiques » de cette période pour mieux les détourner ou se les approprier, en un geste éminemment politique.

L'article conclusif de Véronique Plesch, qui forme à lui seul la septième partie du volume, revient sur la tension constitutive du lien entre un original et sa copie à la faveur d'une étude très fine du *Sceptre d'Ottokar*. Cette ouverture a le mérite de ressaisir certains des fils conducteurs qui, au-delà de la structuration de l'ouvrage en six parties principales, permettent de fédérer les articles autour de quelques postulats récurrents. Le principal d'entre eux consiste, selon nous,

[11] « the inclusion in their narrative universe of different visual forms of documentation, such as maps, charts, or photographs. »

en une remise en cause de la déperdition de légitimité intellectuelle, esthétique ou artistique qui résulterait, dans une perspective benjamienne, de l'inscription d'une œuvre dans un réseau sériel d'emblée pensé dans une perspective de reproductibilité. Comme l'ont montré par ailleurs les travaux de Matthieu Letourneux sur la question[12], il existe en effet une créativité paradoxale de la série, qui repose sur un équilibre complexe entre le plaisir de la reconnaissance et celui de la variation, de la transformation ou de l'écart. On assiste ainsi, dans plusieurs études, à une réhabilitation notable de la notion de copie, qui ne se limite pas à un exercice d'imitation servile mais s'affirme au contraire comme un mode d'appropriation actif autant que créatif. Dans le même temps, la revendication d'un modèle originel présenté comme premier dans une double acception chronologique – il interviendrait nécessairement en amont de sa reproduction – et hiérarchique – il lui serait forcément supérieur – semble perdre de sa pertinence dans le cas d'œuvres qui inscrivent la reproductibilité au cœur même de leur processus d'élaboration (ainsi de la photographie). On retiendra également les passerelles établies entre formats papier et numérique à la faveur d'une prise en compte salutaire de la matérialité de l'écran et d'une réinscription de sa consultation dans une véritable corporalité de la lecture. Les études réunies dans le cadre de ce volume collectif ont donc en commun la remise en cause de certaines dichotomies trop commodes héritées d'une certaine vision de l'histoire de l'art et nous invitent à ne pas plaquer sur des techniques ou des supports de nature très diverse des positionnements qui ne tiendraient pas suffisamment compte des singularités de chaque médium.

On rendra hommage, pour finir, au soin apporté à la réalisation matérielle de cet ouvrage et notamment à la qualité de reproduction des nombreuses images, en noir et blanc ou en couleurs, qui viennent soutenir le propos des auteures et auteurs : sur un tel sujet, on n'en attendait pas moins, et on se réjouit de constater que le volume témoigne jusque dans son agencement visuel de la fécondité artistique des procédés de reproduction appliqués au livre. Ce dernier prend en effet des allures de véritable galerie icono-textuelle au sein de laquelle le lecteur, transformé par moments en spectateur, évolue avec un réel plaisir.

[12] Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, éd. du Seuil, 2017.

Paravents japonais. Par la brèche des nuages. Direction scientifique : Anne-Marie Christin. Coordination éditoriale : Claire-Akiko Brisset et Torahiko Terada. Contributions de Fujiko Abe, Pascal Griolet, Yōko Hayashi-Hibino, Yoshiya Ishida, Yasuo Kobayashi, Geneviève Lacambre, Masato Naitō, Shigeru Oikawa, Jacqueline Pigeot, Marianne Simon-Oikawa, Torahiko Terada, Michel Vieillard-Baron, Makoto Yasuhara, Toshinobu Yasumura, Paris, Citadelles & Mazenod, 2021, 280 p., 250 illustrations.

Par Laure Schwartz

Issu d'un collectif d'une quinzaine d'auteurs franco-japonais de premier plan, l'approche et l'expertise mobilisées autour de ce très bel ouvrage attestent de la pertinence du projet de son initiatrice et directrice scientifique, Anne-Marie Christin, disparue prématurément en 2014 : bien que laissant en chantier des manuscrits en voie d'achèvement, la fondatrice du Centre d'étude de l'écriture de l'image avait en effet acquis la pleine adhésion de ses collaborateurs, aussi bien du point de vue de la thématique et des orientations choisies que de son mode d'analyse. Elle pouvait compter de surcroit sur les nombreuses filiations interdisciplinaires de son œuvre nourrie de méthodologies multiculturelles bâties sur le temps long.

Fidèles à cet héritage et portés par la coordination éditoriale éclairée de Claire-Akiko Brisset et Torahiko Terada, les différents contributeurs et « passeurs » ont ainsi pu poursuivre le chemin entrepris avec les Éditions Citadelles & Mazenod en menant à son terme l'aventure du livre, *Paravents japonais, par la brèche des nuages*. Dans le rythme et la poésie de ce titre, dont les mots glissent, évocateurs, s'entrouvre la promesse d'un itinéraire inédit, ancré au cœur des questionnements propres à Anne-Marie Christin autour de la matérialité expressive des surfaces et des tissages fertiles intervenant entre écriture et image. Une intuition qui se confirme à la vue du magnifique ouvrage et de son coffret à rabats imprimés : la confection de l'ensemble lui-même – le format choisi, dans la longueur, le traitement métallique des surfaces quadrillées de feuilles d'or (*kinpaku* 金箔), le papier, aux motifs traditionnels, cerclés et animés d'oiseaux virevoltant (*suzume gata shippō* 雀形七宝), ou encore les pages doubles ourlées de rebords dorés et dotées d'une reliure japonaise – fait en effet élégamment écho à la structure et aux décors du paravent japonais. Livre en

main, le lecteur est ainsi d'emblée invité à prendre conscience des circulations entre image, texte et support.

Car, comme clairement annoncé dans l'avant-propos par Claire-Akiko Brisset et Torahiko Terada, s'il s'agit bien en effet ici de retracer la riche histoire picturale et fonctionnelle du paravent japonais (*byōbu* 屏風), et de combler ce faisant avec bonheur une importante lacune dans la littérature francophone sur le sujet, l'approche qui en est proposée s'attache avant tout à montrer et interroger l'objet dans sa tridimensionnalité, aussi bien du point de vue de sa composition matérielle que de la manière dont sa disposition, verticale et légèrement repliée, le plus généralement dédoublée en paires, s'offre aux regards. L'histoire du paravent, en tant qu'œuvre d'art et cloison mobile, depuis son introduction de Chine vers l'archipel dans le courant du VIII^e siècle et de ses diverses fonctions, y est donc examinée en lien étroit avec les matériaux, les techniques, le cadre et la culture visuels en jeu dans l'exécution de l'œuvre.

En cela les auteurs s'inscrivent dans la continuité de différents écrits parus depuis une vingtaine d'années au Japon ou en langue anglaise[1] prenant appui en particulier sur les interprétations du concept d'art décoratif, tel qu'elles ont été largement développées par Nobuo Tsuji et Satoko Tamamushi[2], dans son acception japonaise, « *Kazari* (かざり) », notion culturellement très riche et fluctuante, qui ne peut en tout cas se réduire à la stricte traduction d'« ornement ». Parfois attachée à un certain idéal esthétique de tradition aristocratique *Fūryū* (風流) et du *Miyabi* (雅), valorisant l'élégance, l'expression sophistiquée de la beauté, « Kazari », dont les styles peuvent varier, plus ou moins ostentatoires,

[1] Parmi ceux-ci, citons l'ouvrage pionnier, *Beyong the clouds: Japanese screens from the Art Institute of Chicago,* comprenant les contributions d'éminents spécialistes de l'art japonais. Le propos est ainsi énoncé en introduction par Janice Katz et Philip K. Hu : « *Yet in spite of the long held interest in screens, scholarship regarding them has been almost silent on the role of the screen as "an object" – that is, as a freestanding framed partition usually meant to be viewed folded. Unlike any another painting format in Japan, the production of a folding screen carries with it particular compositional concerns resulting from the use of hinged panels and from its fusion of painting and craft techniques for the surface, lacquer frames, and metal fixtures. Owing to the screen's usual monumentality as well as its portability,* byōbu *have a wide range of functions whether for display at a special occasion, as part of the decorative program at a specific location, or as a luxury gift. It is to these distinctive aspects of* byōbu *that we and the other authors of this catalogue have turned our attention [...]* », Janice Katz et Philip K. Hu, *Beyond Golden Clouds: Japanese screens from the Art Institute of Chicago and St Louis Art Museum*, Chicago, The Art Institute of Chicago, cat expo, 2009, p. 7.

[2] Voir en particulier en japonais dans l'ouvrage collectif : ["かざり"と"つくり"の領分 玉蟲 敏子 (編集), 講座日本美術史〈第 5 巻〉], *Studies in the History of Japanese Art 5 The domains of Decoration and Image-making*, Satoko Tamamushi (dir.), Tokyo, University of Tokyo Press, 2005 ; ainsi que dans le catalogue d'exposition *Kazari. Decoration and Display in Japan, 15th-19th Centuries*, introduction de Tsuji Nobuo, contributions de John Carpenter, Timothy Clark, Kawai Masatomo, Nagasaki Iwao, Nicole Coolidge Rousmaniere, Satoko Tamamushi et Yasumura Toshinobu, Londres, The British Museum Press, 2002 ; et plus récemment, dans le catalogue d'exposition *Kan'ei Elegance – Edo-Period Court culture and Enshū, Ninsei and Tan'yū*, Tokyo, Suntory Museum of Art, 2018.

selon les périodes et les contextes, a pour caractéristique de fédérer en effet, dans le cadre de célébrations, de joutes, de représentations festives, voire sacrées, divers ensembles d'objets – paravents ou rouleaux, calligraphies, boites et ustensiles en laque, céramiques, éventails, kimonos, fleurs artificielles, nécessaires pour l'écriture, jeux d'association de coquillages… – unis tant par la préciosité de leurs factures et de leurs décors que par les sources iconographiques et poétiques convoquées. Ainsi, au-delà des divisions entre art pictural et ornemental, leur confection (*tsukurimono* 作り物) ou leur arrangement et présentation dans un cadre d'apparat temporaire, offre à l'appréciation d'une assemblée distinguée, qu'elle soit issue de la cour, des classes guerrières ou citadines, le plaisir raffiné, souvent ludique, de leurs subtiles connivences.

En situant le paravent japonais au nœud d'interférences tant plastiques que littéraires, l'ouvrage piloté par Anne-Marie Christin valide et conforte pleinement le décloisonnement opéré dans ces positionnements. Rompue aux questionnements comparatifs entre surfaces, texte et image, elle en éclaire et revisite toutefois les fondements, et c'est ce qui fait toute l'originalité de sa proposition, sur la base de deux principaux constats dérivant directement de la spécificité du support pictural, dont l'articulation en pliures d'une part, et lorsqu'il s'agit d'une paire, la discontinuité spatiale d'autre part, conditionnent tout autant la conception que la façon de regarder l'œuvre. L'œil chemine en effet de droite à gauche, d'une feuille à l'autre, souvent d'une paire à l'autre, au rythme des nappes de nuages dont l'or cache et dévoile tour à tour les éléments de la peinture, le fil narratif de l'œuvre ; il s'agit à proprement parler de « lire » cette écriture picturale, comme le suggère Anne-Marie Christin, en évoquant à propos d'une paire de paravents à douze feuilles, le découpage et la respiration de l'alexandrin.

En partie partagées avec l'éventail plié (*ōgi* 扇) et les livres imprimés, ces particularités qui doivent être en effet anticipées par les peintres dans le processus créatif sont aussi déterminantes en ce qui concerne le rôle du spectateur, dont la saisie de l'œuvre s'en trouve animée, démultipliée au rythme de ses propres mouvements, selon la manière dont il choisit de se placer par rapport à l'obliquité des plans. L'exploration des effets générés par cette double mobilité – la disposition de l'écran et l'angle de vision choisis – ouvre donc un champ d'analyse novateur qui prend solidement appui, de la part des auteurs, et c'est également une autre caractéristique réjouissante de cette publication, sur un examen acéré, richement documenté et illustré de chaque œuvre présentée, pour certains articles d'ailleurs, de manière monographique. Anne-Marie Christin donne le ton, attribuant l'origine du livre, dès les premiers mots de sa préface, à la rencontre faite à l'occasion d'une exposition sur l'École Rimpa au Musée national de Tokyo, en 2008, avec une peinture de Tawaraya Sōtetsu, *Le*

Paravent du Dit du Genji représentant l'épisode « le poste de garde de la Barrière ». Face à l'extrême simplicité et l'efficacité de la composition dont, confie-t-elle, émanait « la même évidence énigmatique, le même charme absolu que d'un tableau de Giorgio de Chirico », elle s'interroge, sur la puissance de ses ressorts illusionnistes et sur le rôle du texte calligraphié par Karasumaru Mitushiro semblant « flotter », dans un mouvement parallèle et complémentaire, aux groupes de petits personnages se détachant sur un fond or uni. À l'appui d'un corpus sélectif de paravents réunissant les grands peintres japonais et leurs contreparties occidentales et commenté au sein de l'histoire de leur réception critique, sont mis en évidence les principes qui seront développés par les auteurs tout au long de l'ouvrage.

« Agilité polymorphe » adaptée à l'espace oblique du support qui confère à l'objet représenté des sens différents et qui, littéralement, se révèlent, au gré du parcours visuel du spectateur, mais aussi complicités ménagées, sous différentes formes et matériaux, entre peinture, montage et écriture, telles sont donc les pistes d'analyse du paravent japonais insufflées par Anne-Marie Christin. Leur validation supposait de s'attaquer au sujet dans toute son ampleur historique, sa terminologie, de marier connaissances techniques, artistiques et littéraires. Force est de constater la réussite de cet ambitieux pari. À l'exigence scientifique et aux éclairages convergents des auteurs, s'associe la qualité des illustrations dont le nombre – on compte plus de cent chefs-d'œuvre – et le mode de reproduction – montrant l'objet dans ses propriétés tridimensionnelles – constituent une source iconographique exceptionnelle. En ressort du paravent une vision cohérente, à la fois panoramique et innovante. On peut juste regretter, dans le cadre de cette thématique basée sur la matérialité de l'objet, l'absence de schémas techniques, montrant la fabrication et les structures du paravent qui auraient pu être intégrés en annexes, à la suite de la bibliographie sélective et des repères chronologiques.

Dans un premier chapitre, court et dense, intitulé « Paravent : jeu de surfaces et multifonctionnalité », sont passées en revue les différentes utilisations de l'objet ; si le terme japonais « *byōbu* », signifiant « barrière contre le vent », renvoie comme sa traduction française l'indique, à l'une de ses fonctions premières, indissociable de son cadre architectural – palatial, religieux, domestique –, le paravent a également pour fonction essentielle de compartimenter l'espace aussi bien en terme matériel que symbolique. Qu'il soit en effet disposé à l'arrière du trône impérial, offert en cadeau diplomatique ou de mariage, qu'il embellisse un lieu, le sanctifie, le protège des regards, et plus largement, des influences extérieures, ce « coupe-vent », en tant que paroi mobile, ménage et circonscrit tout au long de son histoire millénaire, des lieux très divers, voués au rituel, à l'intime, à la décoration, au divertissement poétique… En tant que

trait d'union commun à cette variété d'usages, c'est la verticalité du paravent qui est pointée par les auteurs ; selon les mots de Torahiko Terada, « son univers qui se dresse » est à la fois protecteur et emblématique d'un certain rapport au monde. En témoignent tout particulièrement les *shira-e-byōbu* (白絵屏風), que l'on reconnaît à leur blancheur et leurs motifs auspicieux et qui sont installés à l'occasion des accouchements comme des remparts talismaniques autour du nouveau-né, ou à l'opposé, exprimant la désolation d'une disparition et la circulation de courants néfastes, les paravents érigés tête en bas, inversés, comme les signes graphiques qui les recouvrent. Dans le même temps, Anne-Marie Christin insiste sur la réalité des liens entre la peinture des paravents et des éventails, tels qu'ils apparaissent au X^e^ siècle, non seulement en raison de leurs surfaces pliées induisant dans les deux cas une « fragmentation du dispositif perceptif » mais aussi de leurs références visuelles puisant aux mêmes sources littéraires. La profondeur de ces affinités se reflète en particulier dans la floraison du genre *gachu-ga* (画中画 « tableau dans le tableau »), qui peut aller jusqu'à intégrer des feuilles d'éventail illustrées au sein de la surface picturale du paravent.

Ainsi posées dans les chapitres introductifs, ces grilles d'analyse – « Penser l'espace oblique », reconnaitre la « transgression des frontières » et la « fluidité formelle entre les différents supports matériels » – , l'histoire du paravent se déploie sur ces bases, dans le cadre de deux imposants chapitres, « Des origines à la fin du XVI^e^ siècle – le paravent comme apanage des élites » et « L'époque d'Edo – splendeur aristocratique et appropriation bourgeoise », conclus par un épilogue « Paravents et modernité ». L'introduction qui est faite de chaque partie par Geneviève Lacambre, situe les évolutions et le statut du paravent dans leur contexte historique et international depuis son importation de Chine à l'époque de Nara (710-794) jusqu'à sa réception en Occident et ses réinterprétations modernes.

Succédant à sa forme simple, composée d'un panneau unique à piètement en bois (*tsuitate* 衝立), le *byōbu* peut présenter deux, quatre, généralement six, voire, plus rarement, dix feuilles tendues sur un châssis de bois ; pour les plus anciens témoignages à usage impérial et cérémoniel, ces feuilles encadrées chacune par un brocard de soie sont reliées par des cordes de soie ou de cuir qui seront remplacées à l'époque de Heian (794-1192) par des charnières de métal ; très peu d'œuvres survivent de cette période mais on sait par leurs nombreuses évocations tant picturales que littéraires qu'elles constituaient un élément central des édifices sur pilotis et sans murs porteurs, au sein des résidences aristocratiques, sanctuaires shintō et temples bouddhiques. Au-delà de leur fonction architecturale, les paravents, comme les peintures sur éventail, sont l'expression du mode vie et des codes des élites aristocratiques tels qu'ils

se révèlent en particulier dans les jeux entre images, écriture et littérature et le développement du *Yamato-e* ; caractérisé par la préciosité décorative de ses matériaux, la vivacité de sa palette chromatique, ce style privilégie la description paysagère des saisons (*shiki-e* 四季絵), les illustrations du Dit du Genji et les lieux célèbres (*meishō-e* 名所絵). Collés à même la surface du paravent, les poèmes calligraphiés sur leurs délicats supports en papier décoré, peint, parfois recouvert d'or, de mica ou d'argent et découpé en étroites bandes (*tanzaku* 短冊) ou en cartouches (*shikishi-ga* 色紙画) conversent en effet, pour qui sait les décrypter, avec le sujet et les motifs de la scène picturale.

Interrogés par les différents auteurs de l'ouvrage, ces courants traversent toute l'histoire du paravent, et ce indépendamment de ses évolutions techniques qui, durant l'époque Muromachi (1336-1573), à la fin du XIV^e^ siècle, connaissent un tourant décisif : aux jointures métalliques reliant ses différentes feuilles, sont substituées plusieurs charnières en papier renforcé collées en alternance sur le châssis de bois recouvert de plusieurs couches de papier tandis que les bordures individuelles qui délimitaient chaque panneau sont remplacées au profit d'une seule en soie brochée encadrée par une armature extérieure de bois laqué, renforcée par de précieux ornements métalliques. La structure légère et résistante qui en résulte offre ainsi aux peintres une surface continue ; au sein des grands ateliers des Écoles Kanō et Tosa, ils vont en exploiter les multiples potentialités, produisant, dans le style et les thèmes du *Yamato-e*, sur fond d'or, ou à l'encre, héritant de la peinture chinoise monochrome, d'imposantes compositions dédoublées en paires. L'évocation de « la rencontre avec l'Occident lointain » représentant l'arrivée au XVI^e^ siècle des « Barbares du Sud » dans l'archipel s'y déploie également avec force et détail au sein des « Nanban byōbu » (南蛮屏風). À l'époque Edo (1603-1867), marquée par le rôle prédominant et le goût des classes marchandes, le succès grandissant des paravents va également susciter l'avènement de genres spécifiques comme les « paravents », « À qui sont ces manches ? », les « paravents ornés d'éventails jetés à la rivière », « les paravents aux papiers collés »... Au sein des livres imprimés et des estampes, dont c'est la pleine floraison, on s'amuse également à insérer comme autant de citations, paravents et éventails. Le voyage se termine par un survol éloquent de la destinée du *byōbu* à l'épreuve du Japonisme et de la modernité ; naviguant entre tradition et avant-garde, de Hokusai à Foujita, les peintres témoignent de leur attachement à ce support aux vertus kaléidoscopiques, dont les pliures, autorisent et stimulent un incessant renouvellement des regards.

Sondant et inventoriant les origines de ce foisonnement visuel, les auteurs ont ainsi déroulé, sur les pas d'Anne-Marie Christin, une histoire inédite du para-

vent, offrant un précieux ouvrage de référence dans le domaine de l'histoire de l'art japonais.

Livres de création et typographie traditionnelle : esquisse d'un panorama en mutation[1]

Hélène Campaignolle

Dans cette contribution à la rubrique « Perspectives », je me propose d'approcher le livre de création d'un point de vue quantitatif. Si l'ensemble visé par cette dénomination reste sujet à discussion[2], il reste possible de four-

[1] Une version préliminaire de cette étude a été présentée en 2018 à Offenbach (Klingspor Museum Offenbach), au Symposium « *Omnivore. The book and its potentials* » organisé par Viola Hildebrand-Schat sous le titre [« *Persistence of traditional typography in French bibliophile and artist's books since 1980*], « La production typographique au plomb dans le livre d'artiste et de bibliophilie français contemporain ». Le texte présenté aujourd'hui a bénéficié, dans une version intermédiaire, de la relecture précieuse de Pascal Fulacher, Bruno Bonnabry-Duval, Marie-Cécile Miessner, Luc Monod, Yohann Serane, et bien sûr de mes collègues Karine Bouchy et Mélina Balcazar. Je tiens à leur témoigner ma gratitude sincère ainsi qu'à Eva Lassalle pour son accompagnement dans l'adaptation des graphes. Les erreurs qui pourraient persister dans cette version finale restent entièrement de mon fait.

[2] Le problème terminologique a déjà été abordé dans une contribution antérieure, Hélène Campaignolle, « Heur(t)s et métamorphoses d'un phénix : le livre de création dans LivrEsC », *Textimage*, janvier 2016. Document en ligne : <https://www.revue-textimage.com/13_poesie_image/campaignolle1.html>. Rappelons que l'expression « livre de création », relativement récente, a été proposée dans la thèse de Pascal Fulacher *Esthétique du livre de création au XX^e siècle : du papier à la reliure*, soutenue en

nir quelques paramètres permettant son identification. On soulignera d'abord que ces livres sont considérés par leurs producteurs et/ou leurs acheteurs comme des œuvres d'art et/ou d'artisanat, ensuite qu'ils sont vendus à des prix plus élevés que les livres usuels et qu'ils sont diffusés dans des réseaux spécifiques (librairies spécialisées, musées et galeries d'art, salons de livres dédiés tels que le Salon du livre rare ou Pages). Autre corrélat, ce sont des livres au tirage généralement faible (inférieur à 300 exemplaires), même si ce paramètre subit des fluctuations importantes sur la période. Ajoutons que ces livres sont généralement dotés d'illustrations, même si certains sont uniquement composés de textes dont la forme revêt alors un caractère visuel accentué. Dans l'étude qui suit, on se propose d'utiliser un échantillon de données bibliographiques disponibles pour établir une *simulation* de l'évolution de ce segment au XX[e] siècle. Les chiffres réels de la production de ce secteur mineur[3] étant pour l'instant impossibles à établir, nous travaillerons à partir des bibliographies publiées au XX[e] siècle et des catalogues de bibliothèques, en nous aidant de contributions antérieures intégrant des données statistiques[4]. Ce panorama – forcément incomplet – permettra, on l'a compris, non

2004, à l'université Paris 1. L'auteur en donne la définition suivante : « Qu'il soit livre d'illustrateur, livre de peintre, voire livre-objet, le livre de création peut être unique ou multiple. Conditionné par un texte - de nature littéraire ou poétique – il se caractérise par un processus artistique engagé dans sa matérialité même, processus intervenant tant au niveau du support que de la typographie, de l'illustration ou de la reliure. ».

[3] La proportion qu'il représente à l'intérieur de l'évolution globale du livre serait l'objet d'une autre contribution, cette mesure impliquant la construction de jeux de données qui posent d'autres questions délicates.

[4] Notamment la contribution d'Antoine Coron, « Livres de luxe », dans *Histoire de l'édition française : Le livre concurrencé, 1900-1950*, H.-J. Martin, R. Chartier, J.-P. Vivet (dir.), Promo-

pas de donner les chiffres *réels* de la production du livre de création que de construire l'évolution *tendancielle* de ce secteur du livre imprimé, entre 1875 et 2020, et de fournir, sur cette base, une première périodisation d'ensemble. C'est à partir de ce panorama qu'on abordera pour finir la place paradoxale et transitoire qu'acquiert l'impression typographique manuelle au plomb sur le dernier quart du XX^e^ siècle.

Tendances de la production du livre de création de 1875 à 1975

Comme nous l'avions évoqué dans une précédente contribution [5], les « sources statistiques », si elles sont « rares et hétérogènes », permettent de « dessiner » de façon relativement convergente les grandes « tendances de la production du livre de création » entre 1875 et 1975. Nous reprenons ici certaines analyses esquissées rapidement en 2016 en les développant à l'aide d'une nouvelle fouille documentaire. On séparera notre analyse en deux temps correspondant à deux jeux de données différents, d'abord la période 1875-1975 puis la période 1975-2020.

Des données complémentaires mais disparates

Sur la période 1875-1975, trois sources bibliographiques nous serviront de points d'appui : Raymond Mahé, *Bibliographie des livres de luxe [parus en France] de 1900 à 1928 inclus*, Paris, R. Kieffer, 1931. Léopold Carteret, *Le*

dis, 1983, p. 425-463 et notre article cité en note 2, « Heur(t)s et métamorphoses d'un phénix : le livre de création dans LivrEsC », *ibid*.

[5] « Heur(t)s et métamorphoses d'un phénix » *op. cit.* Voir notamment la note 55 : <http://revue-textimage.com/13_poesie_image/campaignolle3.html#_ftn55>.

Trésor du bibliophile : livres illustrés modernes, 1875 à 1945, Paris, 1946.
Luc Monod, Manuel de l'amateur de livres illustrés modernes, 1895-1975, Ed. Ides et Calendes, Neuchâtel, 1992 (notés dans cette contribution respectivement « Mahé », « Carteret », « Monod »).



Fig. 1 : Les trois ouvrages de bibliographie et un extrait des notices consultables à la lettre E.

L'ouvrage de Luc Monod contient environ 12 000 références, dont 4 000 ont été rédigées sur exemplaires consultés, et 8 000 proviennent des sources détaillées par le bibliographe en introduction[6], parmi lesquelles figurent Mahé et Carteret. En l'absence d'un nombre fourni par les deux précédents bibliographes et au vu des données disponibles, on estime aujourd'hui que le Carteret contient environ 4 600 notices et le Mahé quelques 3 300 notices correspondant à des ouvrages pertinents pour notre segment (ce dernier ouvrage incluant des éditions originales de luxe qu'on ne peut considérer comme livres de création et que nous n'inclurons donc pas pour la suite). Notons que Carteret présente ses données d'une façon buissonnière, et qu'il cite incidemment le Mahé, page 174, comme un livre édité par le libraire Kieffer, sans en faire une source. Le livre de Luc Monod peut donc être estimé, pour l'heure, comme la source à ce jour la plus complète sur la période 1875-1975. Ces précisions étant posées, quelle image de la production du livre de création ces données permettent-elles de construire ?

Méthode de construction des graphes

Rappelons d'abord que notre enjeu est de récupérer le nombre de titres référencés par année afin de produire des graphes montrant sur la période les tendances de ce secteur du livre imprimé. Deux courbes statistiques construites à partir de Mahé et Carteret figurant dans un article d'Antoine Coron paru en 1991[7], nous sommes reparti de ces résultats en reconstruisant les courbes publiées avec l'outil WebPlotDigitizer qui donne un résultat certes approximé mais qu'on peut considérer comme fiable. Pour les données plus

[6] Monod, *op. cit.* p. 14
[7] A. Coron, « Livres de luxe », *op. cit.,* p. 429, Tableau 1, p. 430, Tableau 2.

récentes de Luc Monod, nous nous appuyons sur des sources primaires, les données du bibliographe[8]. Nous avions déjà proposé en 2016 une courbe construite à partir de l'ouvrage de Luc Monod sur la période 1875-1975. Le nouveau graphe proposé ci-dessous (fig. 2) rassemble les trois courbes illustrant l'évolution du nombre de titres référencés dans Mahé, Carteret et Monod. Cette vue globale confirme la convergence des données entre les trois ouvrages qui suivent le même mouvement sur les intervalles qu'ils partagent. L'ouvrage de Monod est très proche de Mahé en nombre de titres référencés sur l'ensemble de la période qui leur est commune (1900-1928). Il est également proche de Carteret sur la période 1874-1915 mais affiche sa supériorité en nombres de références pour la période suivante : 1915-1945. Étant donné que les chiffres du Monod offrent à la fois l'empan temporel le plus étendu et la meilleure couverture en termes de références de titres édités, tout en conservant une image congruente avec les deux autres courbes, c'est sur eux que nous nous appuierons dans notre commentaire.

[8] Il s'agit des fichiers numériques acquis en 2015, avec l'accord de l'auteur, auprès de la société propriétaire de l'application informatique utilisée pour rassembler les notices. Certaines corrections de l'auteur ayant été faites directement chez l'imprimeur, il y a probablement un hiatus minime, et que nous négligeons ici, entre les données collectées et les données publiées.

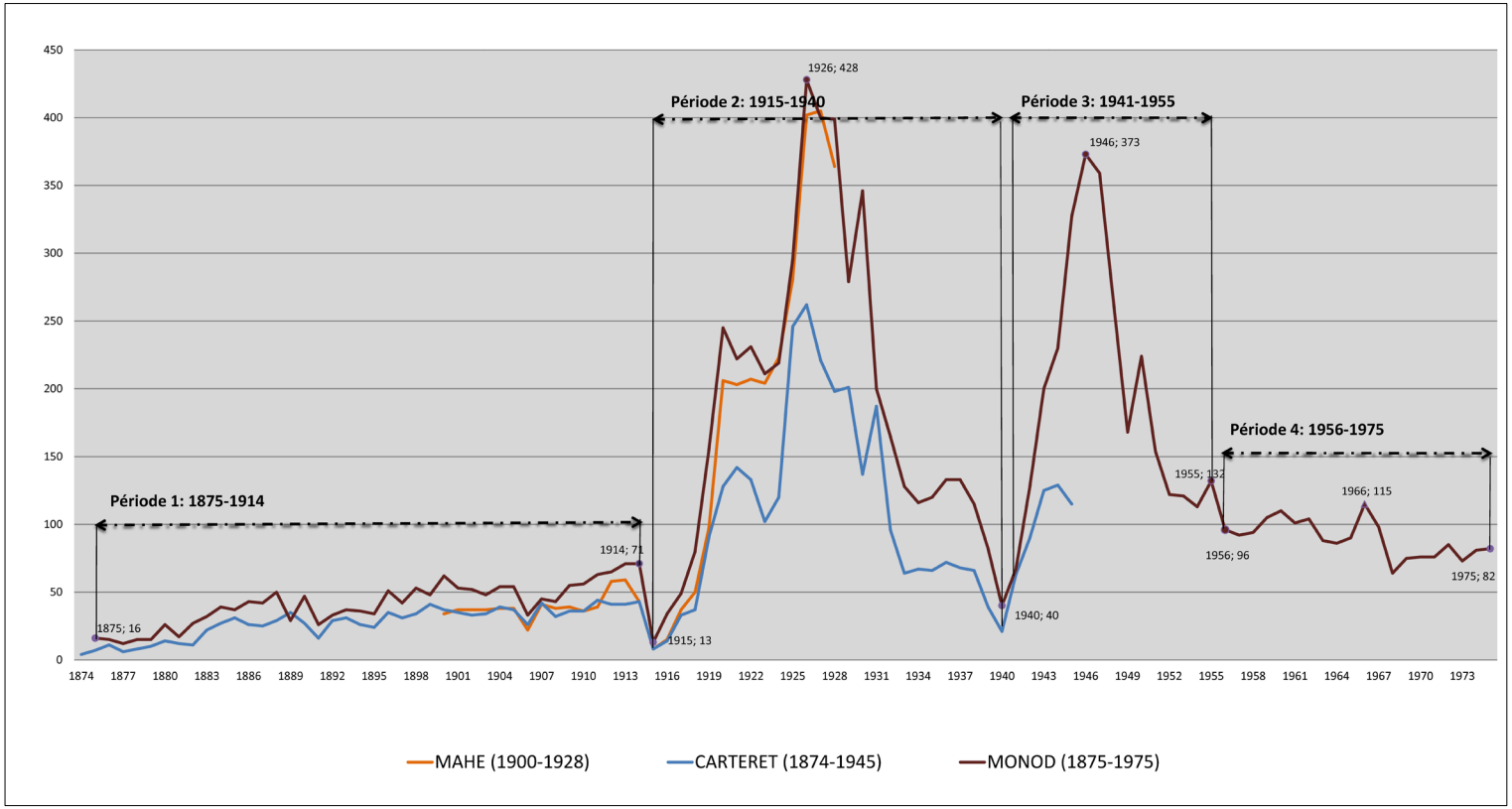


Fig. 2 : Estimation des tendances de la production du livre de création illustrée en France.

Périodisation

Le profil convergent des trois courbes incite à subdiviser la période 1875-1975 en trois ou quatre périodes, selon le point de vue adopté. C'est d'abord la période située entre 1875 et 1914 qui se distingue : le nombre moyen de titres, 42 unités par an, s'associe à une lente mais sensible augmentation sur cet intervalle de 40 ans (on passe de moins de 20 à 70 unités par une pro-

gression continue). Marquée par une brusque rupture, la seconde période qui couvre 25 années, entre 1915 et 1940 débute par un effondrement du nombre de titres (13 références en 1915) suivie d'une augmentation exponentielle jusqu'en 1926 (428) puis d'une retombée elle-même brutale jusqu'à un chiffre plancher inférieur à la période précédente (40 contre 70)[9]. Après 1940, si l'on continue de suivre Monod – le seul de nos trois jeux de données à s'étendre jusqu'en 1975 – ce profil en dent de scie se répète : partant d'un minimum de 40 titres, la courbe effectue une remontée fulgurante à 378 unités en 1946 puis la courbe s'inverse et retombe brutalement après un premier rebond en 1950 (224) puis un second plus léger en 1955 (132), pour finalement atteindre le chiffre 96 en 1956. Ces deux périodes successives, outre leur profil similaire, ont en commun de débuter au moment des deux premières guerres mondiales, 1914 et 1939, et elles suivent le même *pattern* : après un affaissement au début des conflits (1915 et 1940), la tendance suit une hausse aussi rapide qu'importante, atteint un climax (1926 ; 1946) puis s'effondre de nouveau. Léopold Carteret éclaire pour nous ce mouvement d'augmentation rapide du nombre de titres au début des deux guerres par la fièvre acheteuse des spéculateurs[10]. Notons que la hausse située entre 1940 et 1955, similaire

[9] Dans le cadre de cette étude, on néglige les étapes intermédiaires de cette période 2 : disons que la courbe en très nette ascension entre 1915 et 1926 marque le pas en 1923 avant de continuer de plus belle jusqu'à atteindre son pic de 1926 ; même remarque lors la courbe dévale, sa retombée s'interrompt en 1929 à 279, remonte brièvement en 1930 à 346 pour ensuite accomplir sa chute libre jusqu'au niveau plancher de 40 unités référencées en 1940.

[10] « Après la guerre de 1914-1918, comme du reste dès la fin de 1939, un grand nombre de soi-disant collectionneurs de livres [...] achetaient sans aucun discernement, se figurant qu'ils transformeraient habilement leurs disponibilités en francs or de l'avenir ! » (Carteret, 1948 : 13). Cette description de l'attitude des acheteurs laisse à penser que les marchands ont répondu par un mouvement d'offre équivalent à la fièvre de leurs clients.

à la première dans sa moyenne annuelle (213 contre 194), en diffère par le fait que sa décrue, au lieu de s'interrompre de façon nette comme la première qui, après le climax de 1926, chute brutalement en moins de quinze ans, laisse place à partir de 1956 à un mouvement de repli plus itératif qui s'étale de 1955 à 1975. Là git notre incertitude de départ : faut-il interpréter ce dernier intervalle de vingt ans comme une fin de la période 3 ou l'entame d'une période 4 au cours de laquelle on passerait lentement de 96 unités à 82 ? On a suivi pour l'instant cette dernière option qui nous mène à un découpage en quatre périodes. Comme le montre le graphe suivant, les moyennes annuelles correspondantes diffèrent nettement (fig. 3).

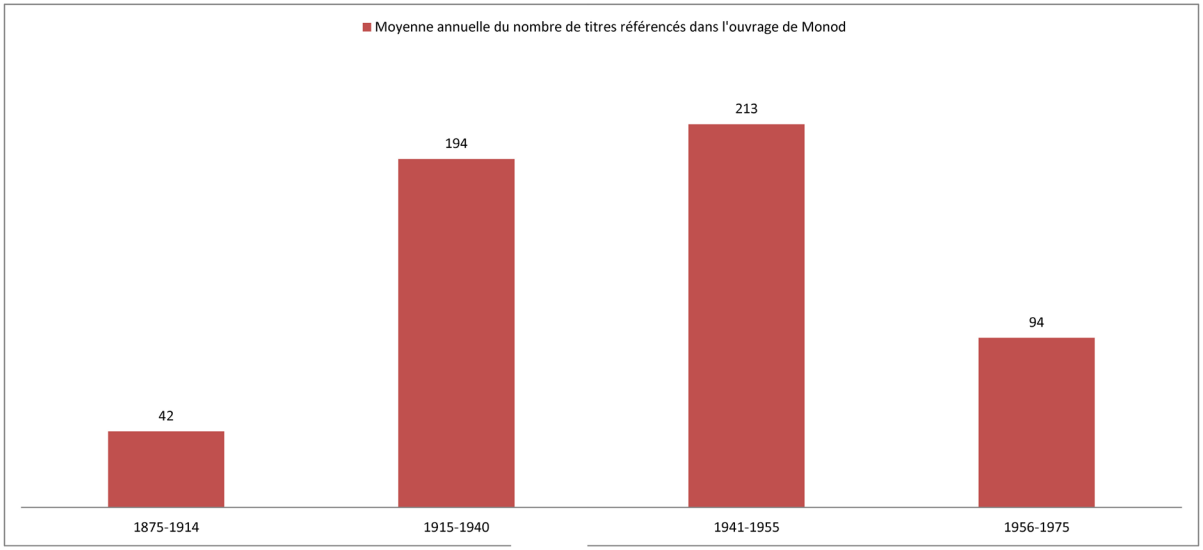


Fig. 3 : Chiffres moyens, par période, des références comptées dans Monod.

La période 1 présente un nombre moyen annuel de titres référencés d'environ 40 unités, la période 2 dépasse 190 titres par an, la période 3 présente une moyenne de 213 titres, tandis que la période 4 tombe au-dessous de 100 références par an. Ces moyennes confirment le caractère exceptionnel des deux périodes centrales qui pivotent autour des deux guerres, soulignant le caractère conjoncturel de l'évolution en dents de scie du livre de création entre 1915 et 1955. À cette étape de notre enquête, faute de continuateurs du travail de Luc Monod, il nous manque une vue plus large sur ce qui se passe au-delà de 1975. Pour compléter notre panorama, nous allons devoir nous tourner vers d'autres sources de données et construire une autre méthodologie qui nous amènera à affiner nos précédentes analyses.

Après 1975, des sources lacunaires et hétérogènes

La période plus récente 1975-2020 qui pourrait sembler plus accessible par les moyens documentaires qu'offrent les outils informatiques disponibles à partir des années 1990 pose des problèmes spécifiques qu'on détaillera en testant deux sources successives. On se tournera d'abord vers le Dépôt légal, puis, après avoir relevé les obstacles propres à cette première option, vers les titres catalogués dans des collections spécialisées de la Bibliothèque nationale de France (la Réserve et les Estampes).

Des sources lacunaires

Bien que prometteurs, les chiffres du dépôt légal restitués par la Bibliographie nationale (<https://bibliographienationale.bnf.fr/>) ne nous aident pas dans notre enquête autant qu'escompté pour plusieurs raisons. Un problème

d'abord de catégorisation de l'objet d'enquête : les services de la Bibliographie nationale suivent à l'heure actuelle la classification Dewey qui distingue une catégorie nommée « bibliophilie ». C'est sans doute là, pourrait-on penser, que se rangent les livres de création mais nos requêtes sur le site de la bibliographie nationale montrent le contraire, le référencement se faisant en fonction des « disciplines » dont dépend l'ouvrage, indexation qui semble au demeurant ne pas être appliquée aux livres de création, qui échappent donc, ironie du sort, à toute catégorisation. On pourrait tenter de passer pardessus cette difficulté si les fichiers d'entrées du service étaient mis à disposition sur son site, mais cette option n'est offerte que pour les 20 dernières années et seulement sous format pdf ou text… Pour savoir qu'un « livre de création » est entré par dépôt légal, il faut rechercher l'information au sein de chaque notice du catalogue la Bibliothèque nationale de France (donc savoir que le livre existe), ce qui bloque tout traitement quantitatif automatique ; il y a, on le voit, une forme d'opacité dans les informations fournies par le dépôt légal, du moins sur l'objet d'étude qui est le nôtre.

À ce problème d'opacité des sources s'ajoute celui de la couverture de ces données : il y a toujours eu des livres échappant à l'obligation de dépôt – qui date rappelons-le de François Ier –, l'éditeur Kieffer le déplorait déjà en 1931, dans l'introduction de la bibliographie de Mahé[11] ; mais depuis les années 1980 le problème semble devenir plus aigu. Il existe une proportion, non quantifiable mais non marginale, de livres de création qui échappent à cette obligation, avec la multiplication des publications à faible tirage (ceux qui sont

[11] « Même le dépôt légal qui nous a été cependant d'un grand secours au cours de notre travail n'est pas toujours complet. Certains éditeurs et certaines sociétés de bibliophiles oublient de faire leur dépôt légal », René Kiefer, *Avertissement*, dans Mahé, volume 1, *op. cit.*

inférieurs à 100) voire à tirage marginal (inférieur à 10), sans parler des livres quasiment uniques. Un livre autoédité à quelques exemplaires se dépose en effet moins facilement qu'un ouvrage à tirage suffisant, conçu par un éditeur patenté, pour des raisons économiques évidentes. Ajoutons que le secteur de l'autoédition, très présent dans le livre d'artiste dans les années soixante, est lié à des positions anti-institutionnelles ou qui se veulent en marge du système. Enfin, la présence d'éléments picturaux ou de gestes originaux dans le livre déplace dans certains cas, le livre vers une notion d'œuvre unique, chaque exemplaire étant différent, ce qui crée une appréhension floue sur la nature de l'objet, et sur la pertinence de l'obligation du dépôt légal, du moins aux yeux des artistes éditeurs qui fabriquent ces ouvrages singuliers.

Par rapport aux limites qu'imposent à notre enquête les données fournies par le service du dépôt légal, la Réserve des livres rares de la BnF semble offrir une source dérivée plus accessible, mieux documentée et plus représentative : quiconque consulte son catalogue peut récupérer la liste précise des ouvrages référencés et effectuer un traitement statistique de ces fichiers csv. C'est vers cette solution que nous nous sommes tourné pour compléter notre panorama. Une extraction des données du Catalogue effectuée en octobre 2022 dans les ouvrages dotés de la cote RES et relevant de la catégorie « Texte imprimé »/ « Livre »/ en français a ainsi permis de produire une nouvelle courbe, celle-là grise (fig. 4), qui s'avère surprenante par sa proximité avec celle issue de la bibliographie Monod, du moins à partir de 1915.

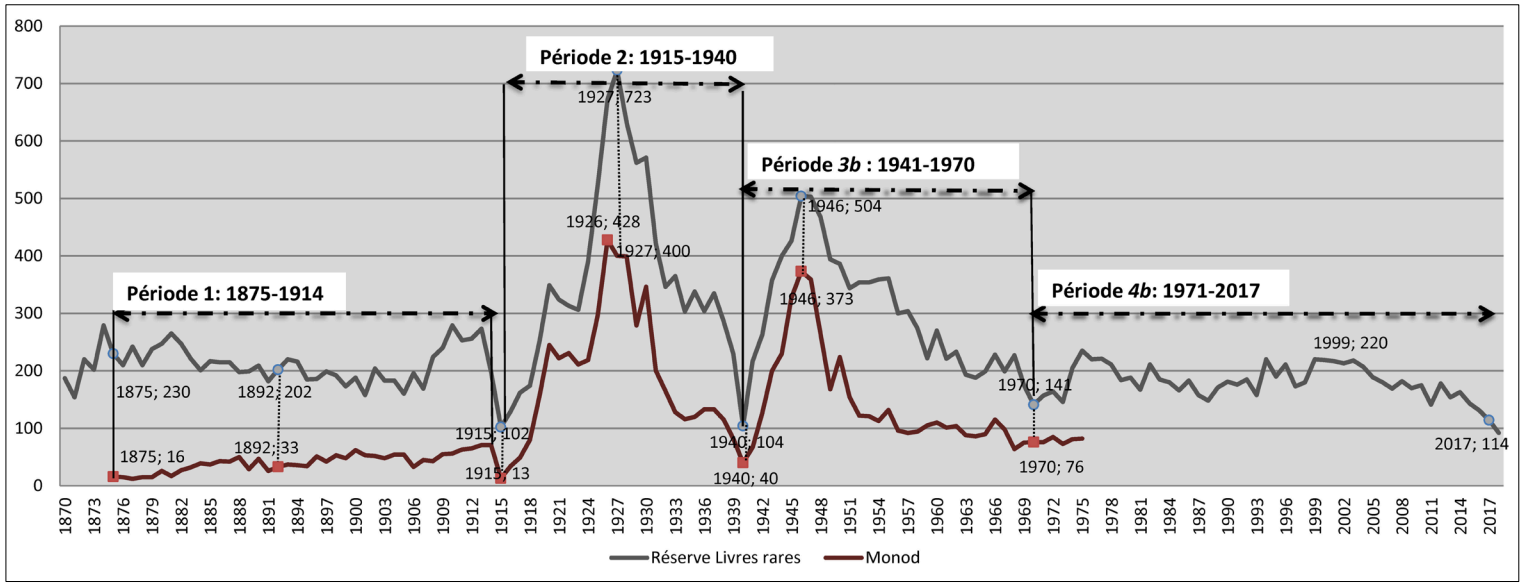


Fig. 4 : Nombre de titres recensés à la Réserve des livres rares ; comparaison avec les chiffres de Monod.

En effet, après 1915, le profil des deux courbes Monod et BnF observe une similitude nette, tandis que l'écart entre les chiffres se restreint progressivement. Cette convergence de profil induit-elle que la composition de la Réserve sur la période XX^e^ offre un aperçu fiable de l'évolution de la production du livre de création français ? Deux points doivent être précisés aussitôt :

* La Réserve ne se cantonne pas, loin de là, au segment des livres de bibliophilie, d'artistes, de création, de peintre, etc. ; elle intègre d'autres types d'ouvrages rares notamment documentaires (spécimens de caractères par exemple), et des documents historiques de différentes natures (liés à l'histoire politique notamment), ainsi que nombre d'éditions originales. C'est

ce qui explique que les chiffres de la Réserve soient très supérieurs à ceux du référencement de Luc Monod : sur l'ensemble de la période, le nombre d'ouvrages référencés dans le catalogue de la Réserve en date d'octobre 2022 est de 27 670, soit 2,5 fois plus que les données contenues dans le Monod. Cet écart cache une évolution plus fine, où l'on voit que les chiffres des deux sources se rapprochent au cours du siècle. En début de période, le nombre de références comptabilisé à la Réserve est 14 fois supérieur à ceux de Monod ; en 1970, ce ratio n'est plus que de 1,8. De fait, la consultation des listes des titres qui entrent au XXe siècle montre que les références de la Réserve se resserrent peu à peu autour des livres de création, en se fondant a priori essentiellement sur le paramètre « illustré » et « précieux »[12].

* Si elle présente un nombre de titres bien supérieurs à ceux de Monod, la Réserve n'intègre pas non plus tous les livres qui pourraient nous intéresser : son référencement reste lacunaire par la force des choses puisque, nous l'avons dit, le respect du dépôt légal n'est pas toujours appliqué sur le type d'ouvrages qui nous occupe. Le département de la Réserve utilise, certes, les

[12] On trouvera des confirmations de cette hypothèse issue de nos données, dans les discours des conservateurs de la Réserve : voir Marie Minssieux (« il faut signaler que la plus grande part des ouvrages entrés à la Réserve par dépôt légal est constituée de livres illustrés », *op.cit.,* 2000, page 5) et plus récemment la page de la BnF décrivant les modalités d'entrée à la Réserve sur le site de la BnF : « Actuellement, les livres illustrés constituent la plus grande part des ouvrages qui entrent à la Réserve par dépôt légal. Ce terme générique est volontairement imprécis. Il regroupe ce que certains dénomment livres de bibliophilie, livres de peintres, livres-objets ou livres d'artistes. Ils offrent une multiplicité de formes, de procédés d'illustration, de matériaux utilisés. Le dépôt légal a permis à la réserve de constituer un des fonds les plus importants de livres illustrés français, environ 15 000 ouvrages pour le XXe siècle. Certains des plus grands livres – *Jazz* de Matisse ou *La Femme de ma vie* d'André Frénaud et Jean Fautrier – sont venus par cette voie ». Document en ligne non daté consulté en octobre 2022 <https://www.bnf.fr/fr/modes-dentree-des-documents-la-reserve-des-livres-rares>.

moyens complémentaires du don et des acquisitions qui peuvent compenser partiellement ces lacunes, mais d'autres facteurs viennent altérer son référencement : citons les préférences des conservateurs mais aussi et surtout les variations de son budget qui déterminent le profil des entrées sans qu'on puisse mesurer l'impact exact de ces facteurs. En l'absence d'informations sur ce point, nous négligerons ces variables.

Le référencement des ouvrages de la Réserve entre 1875 et 2020 donne ainsi des résultats à la fois surnuméraires et lacunaires sur le segment du livre de création mais les titres présents dans les fonds de la Réserve semblent néanmoins suivre le même *pattern* que les courbes de Monod à partir de 1915. Notre enjeu suivant sera d'interroger l'intervalle qui nous intéresse plus particulièrement : 1970-2000.

Le dernier quart du XX^e^ siècle

La comparaison entre les courbes Monod/ BnF permet d'emblée d'affiner la période précédente (1955-1970) dont on ne savait comment l'appréhender. À la lumière des tendances affichées par la Réserve de la BnF, l'intervalle 1955-1970 semble prolonger la baisse qui suit la Seconde Guerre, à un rythme seulement plus lent. À partir de 1970, la baisse s'interrompt (fig. 4) laissant place à une quatrième période correspondant à l'intervalle 1970 à 2017 qu'on subdivisera en deux moments. Une première étape qui court de 1970 à 2000, marquée par une oscillation du nombre de titres référencés autour de 210 unités par an, avec une tendance globale à la hausse (on passe de 141 en 1970 à 220 en 1999) ; puis à partir de 2000, une nette tendance à la baisse s'impose et s'achève sur le chiffre de 114 unités. On laissera de côté dans le

cadre de cette étude la dernière période sur laquelle nous n'avons pas de recul suffisant, et on s'intéressera uniquement à ce qui se joue entre 1970 et 1999, en apportant quelques éclairages contextuels. Après 1975, comme l'a souligné Antoine Coron[13], les grands éditeurs du XX^e siècle ont marqué le pas après le décès de leurs fondateurs (Kahnweiler, 1979 ; Tériade, 1983 ; Skira, 1973 ; Maeght, 1981) Pourtant, et la courbe l'atteste, on se tromperait en pensant que cette disparition laisse place à un désert dans le champ du livre de création : on le verra plus loin en détail, surgissent alors de nouveaux acteurs, de petits éditeurs imprimeurs *pour soi* (*private press*) ou d'artistes auto-éditeurs qui bousculent et dynamisent le paysage éditorial antérieur. Il faut également prendre en compte un nouvel acteur qui s'affirme au cours de ces mêmes années 1970 : le « livre d'artiste » dont Anne Moeglin-Delcroix a proposé en 1997 dans *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980, une introduction à l'art contemporain* une description singulière qui n'est pas sans poser des problèmes terminologiques non résolus aujourd'hui[14]. Ce nouveau venu complique notre fouille documentaire car sa prise en compte implique d'explorer un second fond, celui du département des Estampes, où ses avatars se déposent, s'acquièrent et se conservent.

Le livre d'artiste, un nouvel acteur, hybride, du livre de création

À partir de 1970, la Réserve n'est plus en effet le lieu de conservation unique pour les livres relevant du domaine de l'art dans le livre : le département des

[13] A. Coron, « Du "livre à gravures" au "Livre d'artiste" : illustration et bibliophilie du XVIII^e au XX^e siècle », in Armand Israël. *Livres d'art : histoire et techniques*, Paris, Éditions des catalogues raisonnés, 1994, p. 42-96 voir p. 88.

[14] A. Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980 une introduction à l'art contemporain*, Paris, le Mot et le reste, Bibliothèque nationale de France, [1997] 2011.

Estampes reçoit désormais des ouvrages catalogués comme « livres d'artistes etc. » obéissant a priori à la définition très restrictive qu'Anne Moeglin-Delcroix a proposée de cette expression[15] bien que, comme l'auteure le reconnaît dans plusieurs textes, le terme est entendu de façon beaucoup plus étendue par les critiques comme par les acteurs du secteur :

> Avant d'entrer dans le vif du sujet, il est bon de préciser en quel sens il sera ici question de « livres d'artistes ». Une telle précision est rendue nécessaire par l'emploi, relativement récent, de l'expression « livre d'artiste » pour désigner ce qu'on appelait jusqu'alors – et que certains continuent à bon droit d'appeler « livre illustré » ou « livre de peintre ». Les livres d'artistes dont il va être ici question n'ont rien à voir avec ces derniers et leur origine ne remonte qu'à une trentaine d'années. Il reste que l'appropriation de la dénomination « livre d'artiste » par la bibliophilie classique est une source inépuisable de malentendus qu'il importe de prévenir avant de commencer. [...] C'est que le propos de ces livres n'est pas, comme dans le « livre illustré » ou le « livre de peintre », d'organiser, d'une façon d'autant plus formellement frappante qu'elle est au départ plus improbable, la rencontre de deux vouloirs artistiques hétérogènes, celui d'un écrivain et celui d'un peintre, mais à partir d'une intention artistique unique, de réussir à raconter une histoire, laquelle déterminera pour ainsi dire d'elle-même les moyens nécessaires à sa compréhension. Aussi ces artistes se soucient-ils comme d'une guigne de préserver la spécificité ou l'équilibre du textuel et de l'iconique, *a fortiori* de systématiser les relations de l'un avec l'autre[16]

[15] Notons ici qu'Anne Moeglin-Delcroix a été chargée par la conservatrice Françoise Wolmant de suivre ce fonds nouveau à partir de 1979 (*ibid*., p. IX).

[16] A. Mœglin-Delcroix, « La Fin de l'illustration dans le livre d'artiste », dans *L'Illustration. Essais d'iconographie*. Études réunies par Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men. Paris, Klincksieck, 1999, p. 381-394.

Averti du caractère singulier et restrictif dont Anne Moeglin-Delcroix use d'une expression entendue de façon extensive par la majorité du champ, nous avons continué notre enquête en procédant à une seconde extraction du catalogue de la BnF mais cette fois en nous fondant sur ce label « livres d'artiste etc. » (classé dans la catégorie « support physique »[17]) en visant le département des Estampes. Les listes des ouvrages localisés au département « Estampes et photographie » (salles de lecture) dont le support est classé dans la catégorie « livre d'artiste, etc. », avec une date de publication située entre 1900 et 2020 permettent de construire un fichier de 3 402 titres couvrant en réalité l'intervalle de 1960 à 2020. C'est d'ailleurs le premier constat : les livres d'artistes ne sont catalogués aux Estampes qu'à partir de 1960. Second constat : un nombre important d'ouvrages conservés sous cette étiquette sont publiés hors de France en particulier aux États-Unis. On a donc refait une sélection plus fine, axée sur une production publiée en France, et obtenu un fichier de seulement 1 649 titres, soit moitié moins, couvrant la période 1960 à 2019. En agrégeant les données issues de la Réserve, et celles des Estampes, on obtient une nouvelle courbe donnant une image, sans doute fragile et perfectible, mais instructive, des tendances du livre de création qui associe le fonds de la Réserve (plutôt orienté livres de bibliophilie) et celui des Estampes (spécialisé dans les « livres d'artiste(s) », le second représentant à peu près le tiers du poids du premier, et doté d'une dynamique différente sur la période (fig. 5).

[17] On se demande bien, au passage, pourquoi et comment la catégorie « livre d'artiste, etc. » se retrouve dans le paramètre « support physique » à côté d'autres libellés du genre « laser disc » et « matrice de décor ».

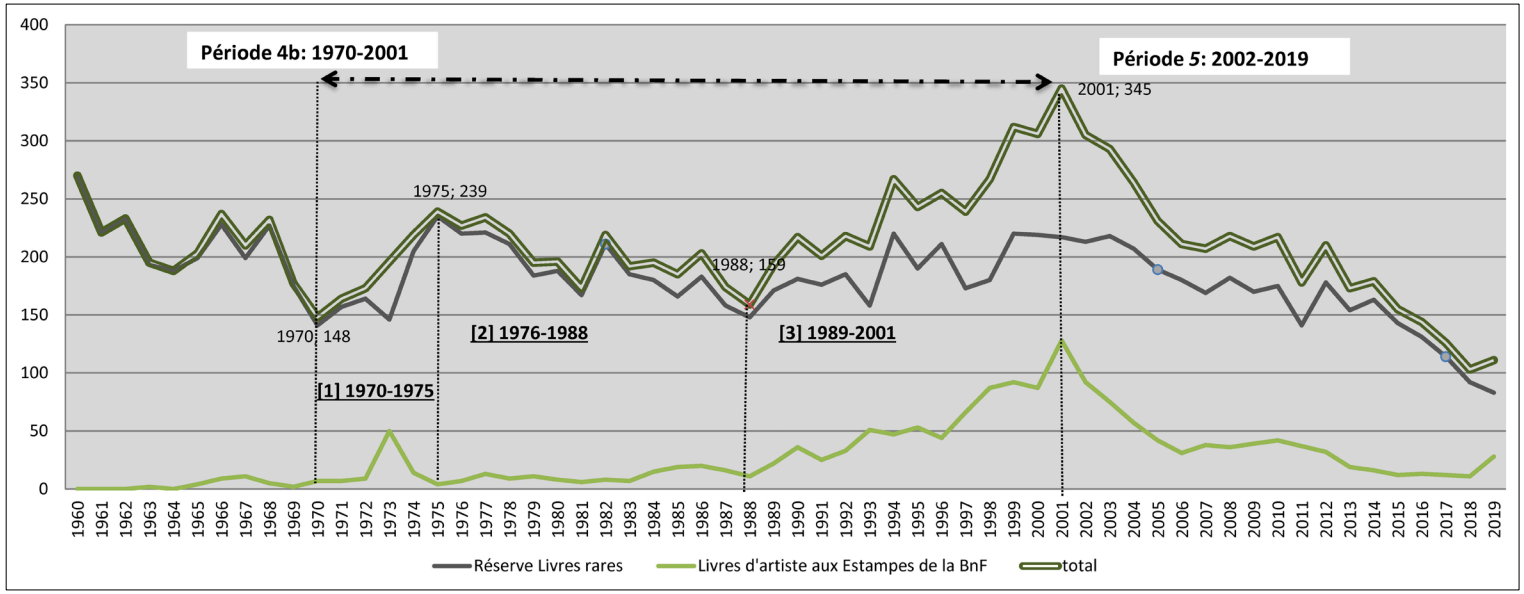


Fig. 5 : La période 1970-2000, comparaison entre les catalogues de la Réserve et des Estampes.

Les chiffres cumulés des deux courbes montrent plusieurs phénomènes distincts : d'abord et globalement, le fait que la baisse constatée à la période précédente (1955-1970) s'interrompt à la période suivante et laisse la place à une oscillation sous-tendue par une dynamique positive (on passe de 148 titres en 1970 à 345 titres en 2001). Ensuite, la dynamique propre à cette période 1970-2000 apparaît soutenue moins par le fonds plus traditionnel de la Réserve que par celui des « livres d'artistes » des Estampes. On note enfin trois moments distincts dans la courbe qui additionne les deux fonds : après la hausse immédiate qui suit les événements de 1968 (1970-1975), la tendance s'inscrit à la baisse jusqu'à la fin des années 1980 (1976-1988) ; après

1988, la hausse reprend, porté par l'élan donné par les chiffres du livre d'artiste jusqu'au climax de 345 (1989-2001). Ce dernier mouvement à la hausse atteint également mais de façon moins sensible le fonds de la Réserve. La hausse des chiffres s'interrompt au tournant du siècle pour laisser place à un fléchissement continu après 2001. On se bornera ici à interroger la dynamique de la période 1970-1999 en incluant dans la courbe antérieure les données extraites du département des Estampes (fig. 6).

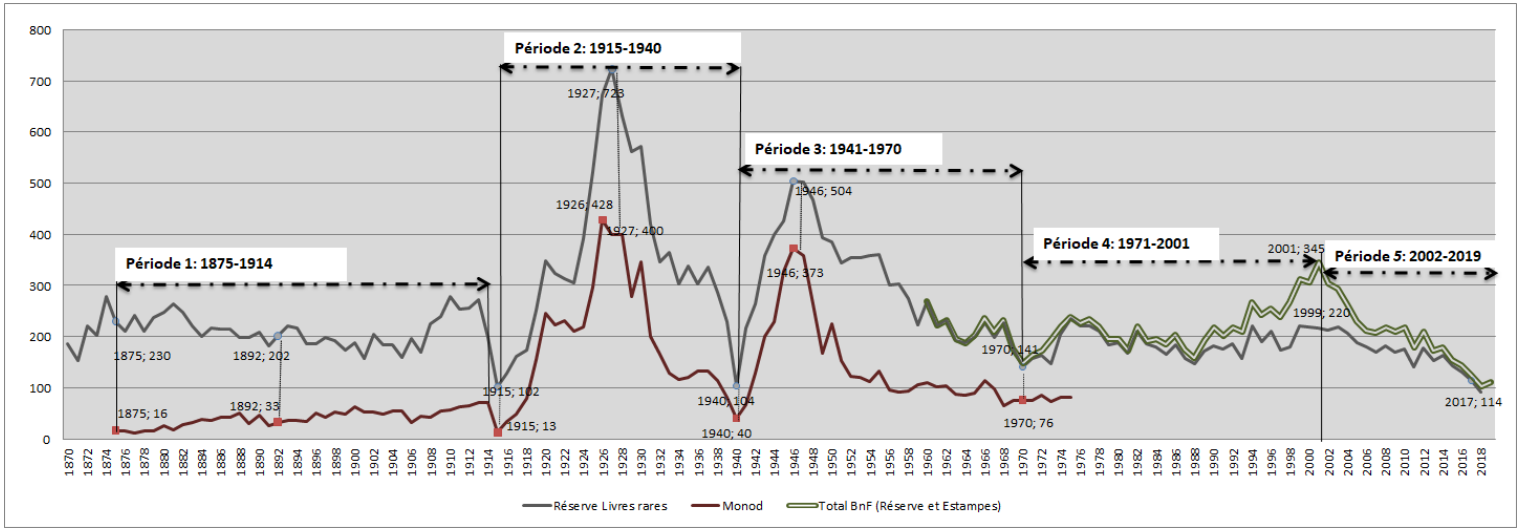


Fig. 6 : Données complètes fig. 4 + 5.

Comment mettre en relation les tendances oscillatoires de la quatrième période (1970-2001) avec la progressive disparition de la typographie au plomb qui s'effectue à la même époque ? L'effacement d'une technique multisécu-

laire de production du texte entre-t-il en corrélation avec l'évolution du livre de création à cette période ? Si oui, de quelle façon ?

La place évolutive de la typographie au plomb dans le livre de création

À l'arrière-plan de l'évolution de la production de notre segment d'étude se profile en dernière période un mouvement tectonique majeur : la fin de la technique d'inscription du texte au plomb.

La fin du plomb

Rappelons les faits : dès la fin des années 1970 et le début des années 1980, la technique de production du texte plomb a laissé place à l'offset. Les trois grandes fonderies françaises – Deberny et Peignot (1972), la FTF (1974), la fonderie Olive (1982) – ferment en l'espace d'une décade : n'ayant plus les moyens de produire de nouveaux caractères, la production au plomb, déjà transformée par les procédés mécaniques, est désormais une technique en survivance. C'est au cours de ces mêmes années que se met en place la révolution numérique qui fait reculer aujourd'hui l'impression offset, le mouvement de bascule se situant entre 2000 et 2010. Dans un mouvement convergent, les grands imprimeurs actifs dans la bibliophilie ferment tour à tour leurs portes sans être remplacés : ainsi de Féquet et Baudier (1981), Draeger (1980), Jean Ofer (1999), René Jeanne (2000), rejoints par d'autres fermetures plus récentes comme celle, emblématique, de Darantière (2015). Le nombre d'imprimeurs au plomb ayant une capacité d'impression en machines et caractères suffisante pour répondre à une clientèle professionnelle se raré-

fie à grande vitesse après 1990 : citons ici l'Atelier de François Huin à l'Hay les Roses (SAIG), l'Atelier du Livre d'art et de l'estampe à Douai (Imprimerie nationale), l'Atelier Auger (anciennement Mérat) à Paris, ou des imprimeurs tels que l'Atelier Robert et Lydie Dutrou près d'Auxerre ou celui de Jean-Jacques Sergent (qui s'éteint en 2011). La grande majorité des unités de production qui ont résisté ont une taille restreinte – de la dimension d'une *private press* – et ce sont en grande partie des auto-producteurs, imprimeurs-éditeurs-artistes comme Michaël Caine, Christian Laucou ou Johannes Strugalla qui impriment essentiellement pour eux-mêmes. De façon convergente, les typographes qui imprimaient précédemment pour une clientèle extérieure cessent de produire pour d'autres artistes. C'est le cas de François Da Ros : ancien employé de Féquet et Baudier (1964-1978) devenu indépendant en 1983, il n'imprime plus à partir de 1999 que pour ses propres éditions, Anakatabase, lancées en 1991[18]. Alors que le champ de la production se rétracte et que de nouvelles techniques de production du texte s'imposent en deux vagues successives, les éditeurs de livres de création et les artistes concepteurs se retrouvent devant la nécessité, inédite, de faire un choix dont la dimension s'avère à la fois technique et esthétique.

Deux attitudes opposées

Si les attitudes sont différentes et les esthétiques s'opposent, le choix n'est pas toujours porté par un discours conscient ; c'est chez les technogrades que le discours est le plus affirmé et la dimension esthétique plus explicite.

[18] Sur ce point, on peut consulter le mémoire de Marie Minssieux déjà cité, « Réflexion sur le dépôt légal des livres d'artistes à partir d'une étude sur un imprimeur typographe, François da Ros. », ENSSIB, 2001.

Certains éditeurs ou imprimeurs, déjà actifs avant 1975, ont rapidement changé leur façon de travailler en imprimant et publiant avec les nouveaux moyens technologiques qui s'offraient à eux. D'une part, l'offset est très vite devenu beaucoup plus accessible financièrement que l'impression au plomb, d'autre part, il correspondait mieux que la typographie, porteuse d'un passé prestigieux et d'une connotation désormais archaïque, à l'idéal de la production courante ou moderne revendiquée par certains producteurs. On peut voir ce choix se dessiner chez un éditeur comme Yvon Lambert qui entame au début des années 1990 sa production en imprimant au plomb pour l'abandonner ensuite au profit de techniques davantage dans l'air du temps[19]. Dans une perspective convergente, le livre d'artiste au sens entendu par Anne Moeglin-Delcroix et tel que le référence le département des Estampes de la BnF affirme lui aussi un rejet, même s'il reste silencieux, des anciennes techniques : une des caractéristiques sous-jacentes à ce label est donc aussi le « choix » de ne pas imprimer au plomb comme continuent de le faire, inversement, les tenants de la bibliophilie. Un simple regard sur les descriptions des œuvres cataloguées aux Estampes comme « livres d'artistes » montre que la technique d'impression du texte oscille entre photocomposition, offset, sérigraphie ou photocopie, sans laisser place au plomb, qui constitue donc *de facto* un marqueur négatif du label.

Dans cet espace de production devenu restreint, d'autres éditeurs ont pour leur part choisi de maintenir et faire fructifier l'héritage du plomb. C'est au cours des années 80, que John Crombie achète des caractères de belle quali-

[19] Voir la liste des ouvrages édités sur le site de l'éditeur Yvon Lambert : URL consulté le 1er juin 2022 : <https://www.yvon-lambert.com/collections/bibliophilie>. Les premiers ouvrages ont notamment été imprimés par René Jeanne ou l'Imprimerie nationale.

té, comme une collection entière d'Atlas, ou de Française légère, que Michaël Caine achète les siens après la fermeture de Féquet et Baudet en 1980, de même que Robert et Lydie Dutrou[20]. François Huin récupère nombre de casses à la fermeture et vente de l'imprimeur Draeger (circa 1980) l'ancien rival de Deberny & Peignot qui lui a survécu de quelques années. L'acquisition de presses et des lots de casse accompagne la création de *private press* dont l'Atelier des Grames (1969), les éditions Brandes (Laurent Debut, 1976), Kickshaws (John Crombie, 1979), La louve de l'hiver (Thierry Bouchard, 1974)[21], Despalles (Françoise Despalles et Johannes Strugalla, 1982), de la Garonne (1985, Pouperon) forment quelques beaux exemples. Parallèlement, les artistes du livre tels que Shirley Sharoff, Albert DuPont ou Gaëlle Pélachaud, qui sont dépendants des imprimeurs au plomb, ont dû accomplir une recherche continue d'imprimeurs capables de composer leurs œuvres : ainsi Shirley Sharoff a-t-elle successivement travaillé avec François Da Ros, Jean-Jacques Sergent, et Michaël Caine…, Albert DuPont a quant à lui travaillé avec Baudier, puis Francie Mérat, puis l'IUF, puis François Huin…

Les adeptes de la technologie au plomb recoupent, on l'a compris, grosso modo les acteurs de la bibliophilie au sens strict ; sur l'autre rive se situent les artistes du livre qui suivent le flux de la modernité, et abandonnent le plomb, dans un contexte économique favorable à des techniques moins onéreuses. La division culturelle et documentaire entre « bibliophilie » et « livres d'artistes » traverse ainsi, sans se fondre avec lui, ce paramètre : il y a en effet très peu de livres imprimés manuellement au plomb dans les livres répertoriés par Anne

[20] « En 1981, Féquet et Baudier vendent à Robert Dutrou leur atelier avec toutes les machines et les caractères pour 250 000 F » (M. Chamonard, *op. cit.*, p. 18, note 13)
[21] Voir dans ce numéro la contribution de Frédérique Martin-Scherer qui en restitue l'histoire.

Moeglin-Delcroix dans l'ouvrage cité plus haut, même si ce critère technique n'est pas cité comme pertinent ; il y a inversement très peu de livres imprimés en offset (ou numérique) dans les livres consacrés à la bibliophilie tels que celui de Yves Peyré[22]. Ainsi, ce paramètre technique, situé au cœur des divisions génériques du champ, et événement majeur de la période 1970-1999 – l'effacement d'une technique au profit d'une configuration technologique nouvelle – est resté minoré dans des descriptions et des classifications accordant aux facteurs esthétiques une autonomie supérieure que l'on peut être tenté d'interroger.

Disparue des productions courantes, la typographie traditionnelle est par ailleurs devenue au cours du dernier quart du XX^e^ siècle, un signe indicateur de qualité en elle-même, une sorte de signe distinctif, aux yeux de certains acteurs du marché du livre. Les livres de bibliophilie fondés sur des techniques de production de l'image originales ou des techniques de reproduction artisanales continuent aujourd'hui d'être imprimés en typographie, en accord avec une esthétique qui associe le goût de la rareté à celui de la tradition. Cette préférence s'accompagne d'un renforcement des marqueurs ostentatoires de la production au plomb : ainsi du foulage prononcé du texte qui n'était pas considéré naguère comme une qualité mais comme un défaut d'impression, ou de la préférence marquée pour les polices de caractères exclusivement produites d'après des poinçons et matrices historiques ou qui ne sont pas disponibles en fontes PAO[23]. La typographie au plomb est parallèlement devenue un des critères de choix pour intégrer la Réserve même si le marqueur

[22] Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Gallimard, 2001.
[23] Je dois ces précisions à mon collègue de l'Imprimerie nationale, Bruno Bonnabry-Duval.

iconique (« livres illustrés », voir note 12) est davantage présent dans les discours que le marqueur typographique : les éditeurs de livres qui passent au numérique ont parfois eu la surprise de déchoir de la Réserve à une époque pas si lointaine[24], comme si la préciosité des ouvrages gisait dans la production manuelle au plomb, critère que l'on peut être tenté d'interroger dans ses a priori esthétiques et qui semble promis à s'éteindre de lui-même dans le contexte de mutation accéléré du livre. Parallèlement, on peut considérer que la typographie au plomb comme d'autres formes de communication graphique l'ont vécu avant elle (bois, ou taille douce, ou lithographie), accède aujourd'hui à une étape de transformation majeure de son statut, passant de *technique usuelle* à *technique du passé*, elle peut désormais se consacrer entièrement – si notre époque lui accorde les moyens de se survivre – à sa dimension d'*art de l'inscription*. Ainsi retrouve-t-on cette idée que la fonctionnalité de la technique étant secondarisée, la dimension esthétique s'affirme d'autant, même si cet axiome mérite sans doute d'être nuancé[25].

Notre détour pour montrer l'évolution du livre de création entre 1875 et aujourd'hui nous a ainsi permis de mieux percevoir la situation du dernier quart du XX^e^ siècle et de mieux étayer les éléments de corrélation entre les caractéristiques de cette période et l'effacement du plomb. Si les pics des deux pé-

[24] Si on prend l'exemple de John Crombie, ses livres ont longtemps été conservés à la Réserve. Mais, lorsque le produit de ses ventes ayant marqué le pas, l'éditeur a adapté ses tirages à la baisse (26 exemplaires) et inséré progressivement des impressions numériques, la BnF a choisi de classer ses œuvres hors Réserve (entretien avec le typographe en date du 25 octobre 2016).
[25] Cet aspect est discuté, et remis en cause, par A. Moeglin-Delcroix dans son ouvrage précité, *Esthétique du livre d'artiste*, *op. cit.*, p. 2.

riodes 2 et 3 autour des deux guerres mondiales sont visiblement liés aux événements historiques et économiques qui suscitent un mouvement spéculatif similaire dans sa forme, la période 4 – celle du dernier quart du siècle – dont les mouvements oscillatoires sont moins marqués mais tangibles, s'inscrit en relation étroite avec les mutations techniques du champ de production du texte. Certes, la représentativité de notre échantillon peut sans doute encore être améliorée de même que la mise en contexte des chiffres gagnerait à être approfondie[26], mais, au-delà des obstacles rencontrés et des limites inhérentes à un champ de recherches exploratoire, dont les sources et les paramètres sont, on l'a vu, glissants voire parfois flous, il semble que notre interrogation sur le lien entre la typographie au plomb et le livre de création à la fin du XX^e^ s'enrichit des données statistiques agrégées, confrontées aux éléments de contexte nécessaires.

La disparition de la typographie au plomb à partir des années 1970 y apparaît corrélée au clivage émergent du livre de création en deux pôles différenciés eux-mêmes en mouvance rapide : certains éditeurs « technogrades » et bibliophiles considèrent de façon persistante que la technologie du plomb reste essentielle au livre de création ; d'autres utilisent rapidement les procédés nouveaux que sont l'offset, la photocopie, puis le numérique, techniques qui leur permettent, au passage, de devenir imprimeurs et éditeurs. Le seul lieu où la typographie au plomb résiste est le secteur de la bibliophilie où elle est considérée comme un art et devenue un marqueur de rareté donc un élément de *valorisation marchande*.

[26] On aurait par exemple souhaité interroger la corrélation entre les tendances étudiées et celles de la production globale du livre, et pouvoir intégrer le paramètre des tirages.

De ces deux courants qui divisent aujourd'hui encore le secteur du livre de création et les discours qui gravitent autour, une manifestation visible est perceptible dans le catalogage en deux lieux différents de la BnF (la Réserve *vs* les Estampes) et dans l'emploi générique de deux labels concurrents (livres de bibliophilie et livres d'artistes) dont les rapports de force semblent avoir progressivement basculé au profit du second, le seul d'ailleurs à figurer dans les éléments d'indexation de la BnF. L'expression « livre d'artiste » est devenue ces dernières années pour les acteurs de ce secteur un hyperonyme répandu, proche de l'acception globale de « livre de création » – expression restée restreinte aux spécialistes – tandis que le terme de « bibliophilie » s'affiche pour sa part en net recul. Cette division ne se résume évidemment pas au seul paramètre de la typographie (d'autres éléments descriptifs justifient ou troublent, on l'a vu, ces étiquettes selon les lieux où elles s'emploient), mais elle reflète indirectement les liens tangibles quoique silencieux entre un *événement esthétique* (un nouveau genre de livre) et un *événement technique* (la disparition accélérée du plomb). Si la bibliophilie conserve un attachement vif à la typographie traditionnelle, devenue comme d'autres techniques anciennes de reproduction du texte ou de l'image en leur temps, un art à part entière et *seulement* un art, le livre d'artiste qui se conçoit dans le temps présent, a plutôt fait le choix des techniques usuelles et individuelles de (re)production du texte – dont la composition et l'impression numérique forment le dernier et le plus dynamique avatar.

Paramètres pour décrire les inscriptions manuscrites

Karine Bouchy

Contexte et objectifs

Ce « chantier de réflexion » a débuté dans le cadre de deux journées d'étude[1], sous la forme de tables rondes associant chercheurs et créateurs[2]. L'objectif était alors de se doter d'une terminologie afin de pouvoir analyser et classer les différentes inscriptions textuelles présentes dans un corpus de livres de création[3] (écritures manuscrites, typographiées, dactylographiées, tamponnées, réalisées au pochoir, gravées). Ce travail collectif s'inscrivait dans le

[1] « Écriture manuscrite, écriture imprimée dans le livre de création », le 9 juin 2015 à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, co-organisée par Hélène Campaignolle, Melina Balcázar, Frédérique Martin-Scherrer et Karine Bouchy dans le cadre du programme ANR LivrEsC (Paris 3-Sorbonne Nouvelle/Bibliothèque littéraire Jacques Doucet) [tinyurl.com/yracer6x]. « Écriture manuscrite et dactylographiée dans le livre d'artiste », le 22 septembre 2017 à l'IEA de Paris, co-organisée par Hélène Campaignolle, Melina Balcázar et Karine Bouchy.

[2] Pour les tables rondes et les réunions de travail préparatoires : Claire Bustarret (codicologue), Hélène Campaignolle (chercheuse CNRS à l'UMR Thalim), Daniel Leuwers (poète, enseignant-chercheur), Olivier Nineuil (créateur de caractères typographiques, lettrages et logotypes), Pascal Richon (designer graphique et typographe), Marc Smith (archiviste-paléographe), Karine Bouchy (chercheuse associée UMR Thalim et calligraphe).

[3] Un corpus d'environ 150 livres de création réalisés entre la fin du XIX^e^ et le début du XXI^e^ siècles, issus des collections de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

projet de recherche LivrEsC (Livres Espaces de Création[4]), qui comprenait notamment une base de données analytique, nécessitant donc des catégories permettant de classer ces différents types d'inscriptions en fonction de leurs modes de production et de reproduction, afin de permettre la consultation du corpus en naviguant par mots-clés dans la base de données.

Cette réflexion collective[5] a été fructueuse pour établir une liste de termes nécessaires à la description des inscriptions (termes que l'on retrouve en partie dans le lexique ci-dessous) et en clarifier l'usage. Elle a également révélé les limites d'une classification quand il s'agit de décrire en détail les modes de création du texte manuscrit. C'est le propre d'une base de données de reposer sur une structure « exclusive », « binaire » (un cas recensé *fait* ou *ne fait pas* partie d'une catégorie), souvent arborescente (chaque niveau de classification ouvre sur un certain nombre de possibilités). Or, comme l'ont confirmé ces périodes de travail, plusieurs aspects formels d'un tracé manuscrit relèvent d'une *échelle de degrés* plutôt que de catégories strictes : un certain degré de liaison permet de qualifier une écriture de « cursive » ; un certain

[4] Projet ANR Le Livre : Espace de Création (XIXe-XXIe siècles), Action 1 : Bibliothèque numérique critique de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, 2010-2014, sous la responsabilité scientifique d'Hélène Campaignolle et Sophie Lesiewicz.

[5] Nous remercions chaleureusement les participant·e·s aux tables rondes et journées d'étude, dont les contributions nourrissent le lexique et les paramètres de description. Nous avons également été profitablement guidés par les questions de chercheurs et chercheuses qui nous ont fourni de très utiles exemples de leurs besoins quand il s'agit de décrire les inscriptions qui constituent leurs corpus de recherche. Dans l'ordre alphabétique : Valerio Adami, Melina Balcázar, Claire Bustarret, Hélène Campaignolle, Jean Cortot, Guilhem Fabre, Océane Juvin, Martial Lengellé, Daniel Leuwers, Hortense Longequeue, Mojgan Moslehi, Olivier Nineuil, Bernard Noël, Pascal Richon, Tita Reut, Anne-Christine Royère, Michel Sicard, Marc Smith, Gaëlle Théval, Amelia Valtolina, Anne Walker.

degré de régularité dans la composition des signes, des lignes et des blancs autorise à parler d'inscription « planifiée » plutôt que « spontanée », etc. Une conclusion commune a ainsi émergé : l'analyse des inscriptions manuelles appelle un outil « à plusieurs entrées », reposant sur des paramètres combinables, plutôt qu'une arborescence constituée de catégories.

C'est pourquoi la suite de cette réflexion nous a semblé devoir porter sur des paramètres de description. Analyser une œuvre nécessite d'en décrire en détail les éléments constitutifs. C'est le cas pour l'étude des images fixes ou en mouvement, et tout autant pour les inscriptions graphiques. Nous croyons même que tout exercice de description est susceptible de nous aider à « voir », c'est-à-dire de faire émerger des détails qui, sans cette étape, échapperaient en partie à notre regard.

La présente contribution consiste donc à proposer un certain nombre de paramètres permettant de décrire les inscriptions manuelles, afin de pouvoir en définir aussi précisément que possible les caractéristiques graphiques. Le passage par ces éléments de description permet en outre d'éviter de s'en tenir à des qualificatifs subjectifs (une inscription « enfantine », « brouillonne », « soignée », « harmonieuse »…). Les définitions proposées ici s'appuient sur des travaux qui concernent l'alphabet latin ; néanmoins, il nous semble que plusieurs des paramètres peuvent être utilisés pour décrire des tracés graphiques linéaires qui ne reproduisent aucune lettre (« asémies » ou « écritures asémiques »).

Cette proposition rend compte d'un chantier de réflexion en cours. Nous l'envisageons comme un instrument à expérimenter qui pourra, espérons-le, être complété et affiné collectivement à l'aide d'études de cas variés.

Présentation des éléments : tableau et lexique

Le tableau récapitulatif (fig. 1) qui suit reprend les différents paramètres de description proposés. Ils sont à sélectionner en fonction des cas étudiés, puisque chacun d'entre eux ne s'applique pas nécessairement à tous les types d'inscriptions.

Parmi ces paramètres, on peut différencier ceux qui relèvent d'une échelle de degrés (la pente de l'inscription, par exemple, qui peut être plus ou moins accentuée) de ceux qui relèvent de catégories plus strictes (par exemple la casse, pour les écritures bicamérales). Nous signalons cette distinction à l'aide de deux symboles explicités en légende du tableau.

Au moins deux aspects se combinent dans toute inscription manuelle, qu'il peut être utile de distinguer lors de la description : l'*inscription* dans sa forme et sa *disposition* au sein de la surface (cf. première colonne du tableau récapitulatif : « aspect décrit »). Sous l'intitulé « inscription », nous regroupons ce qui concerne les caractéristiques graphiques des signes eux-mêmes (leur tracé, leur morphologie…). Par « disposition », nous entendons les relations entre ces inscriptions et l'espace qui les accueille (la répartition des blancs, l'orientation des lignes, etc.).

Un lexique suit le tableau, afin d'apporter des précisions sur la définition et l'emploi de certains termes (signalés par des astérisques, dans le tableau ou dans le texte).

Légende : ↕ = échelle de degrés
|←→| = différenciation entre deux cas, qui peuvent coexister (« et/ou »)
* = renvoi au lexique

aspect décrit	paramètres de description	
inscription	facture dessinée* ET/OU facture tracée* |→|	
	dimension des signes ↕	
	contraste* du trait	fixe (monolinéaire*) ↕
		variable (pleins*/déliés*) ↕
	pente* ↕	
	liaison/connexion/ déconnexion des traits* ↕	intra-signe
		entre les signes
	ductus*	
	morphologie du signe	forme de référence : manuscrite ET/OU typographique* |→|
		casse* (pour les écritures bicamérales*) |→|
		longueur des ascendantes/descendantes
		régularité (degré de similarité des mêmes lettres) ↕
		tension du trait ↕

inscription	texture du trait	saturation en matière/medium ‡
		aspect des contours (résultat de la rencontre entre outil, surface et medium)
disposition	inscriptions	disposition des signes par rapport à une ligne de base* : degré d'alignement ‡
		disposition des paragraphes
		orientation des lignes
	blancs	proportion blancs/inscriptions ‡
		disposition des blancs : - dans la surface (marges, notamment) - entre les signes (interlettrage*) - entre les lignes (interlignage*)

Fig. 1 : Tableau récapitulatif.

Lexique

Calligraphie : Le terme « calligraphie » mérite d'être explicité à chaque emploi, car ses usages reposent sur des références quelque peu différentes selon les champs disciplinaires ou les pratiques. Il convient d'abord de préciser son acception en paléographie latine. En effet, la discipline paléographique l'emploie pour désigner une écriture qui n'est pas cursive*, dont la plupart des signes sont construits à l'aide de plusieurs traits et disposés les uns à côté des autres. Ensuite, comme nous l'avons constaté lors des journées d'étude et des séances de travail consacrées à ces questions terminologiques, le mot « calligraphique » est généralement compris comme le synonyme d'une inscription « soignée ». Une écriture calligraphique serait donc une écriture qui implique un parti pris esthétique, une volonté d'aller au-delà de l'écriture manuscrite courante (« *the result of a series of precise gestures*[6] »). C'est ainsi par exemple qu'un artiste comme Jean Cortot se nomme lui-même « cacographe », afin de rappeler que l'apparente maladresse de ses tracés est un refus volontaire des canons de la « belle écriture ». Enfin, au sein de ce cadre réunissant les tracés manuscrits « soignés », la notion de calligraphie peut aussi faire référence à la pratique qui consiste à étudier, pour savoir les reproduire, les modèles canoniques de l'histoire d'un système d'écriture (onciale, minuscule caroline, écritures gothiques…). Dans ce dernier cas, la calligraphie désigne une facture tracée (« *unmodified line*[7] ») et non dessinée.

[6] Jan Middendorp, Hendrik Hellige et Robert Klanten (dir.), *Hand to Type: Scripts, Handlettering and Calligraphy*, Berlin, Gestalten, 2012, p. 3.
[7] *Ibid*.

Casse : Par métonymie, d'après le nom donné au casier compartimenté qui contient les caractères en plomb d'une police typographique, la casse désigne, en typographie, la distinction entre lettres capitales (« haut de casse » : rangées en haut du casier) et bas de casse (minuscules). Par extension, on peut employer le terme dans le régime manuscrit, pour distinguer majuscules et minuscules (voir « **écriture bicamérale** »). Sans oublier que le terme « majuscule » a deux sens, graphique ou orthographique, selon qu'il désigne une forme de lettre de plus grande taille, éventuellement de morphologie différente, ou une lettre initiale, en début de phrase ou pour signaler un nom propre.

Cursif : Ce terme est fréquemment utilisé pour qualifier des choses différentes : le caractère lié ou continu d'un tracé, l'impression de rapidité du geste qui s'en dégage, parfois même tout simplement une écriture manuscrite courante[8]. Le paléographe Marc Smith en fait à juste titre le constat : « Le terme même de "cursivité" est étonnamment ambigu et imprécis : il tend à se définir (quand ce n'est pas par des critères encore plus vagues) par la présence de ligatures* ou liaisons – termes également imprécis pour désigner des phénomènes distincts[9]. » Les études de paléographie latine sont les plus à même de nous guider vers une définition. La cursivité y est définie

[8] « Pour définir de manière simple ce qu'est une écriture "cursive", nous recourons habituellement à un paradigme où se mêlent des attributs tels que "rapide", "simplifiée", "négligée" mais aussi, de manière explicite ou non, "naturelle". » Teresa De Robertis, « Quelques remarques sur les conditions et les principes de la ligature dans l'écriture romaine », dans *Écritures latines du Moyen Âge : tradition, imitation, invention*, Marc Smith (dir.), Bibliothèque de l'école des Chartes, tome 165, Paris/Genève, Droz, 2007, p. 29-45, ici p. 29.

[9] Marc Smith, « De la cire au papyrus, de la cire au papier : deux mutations de l'écriture ? », *Gazette du livre médiéval*, automne 2003, nº 43, p. 6.

comme une écriture « exécutée en un nombre de traits réduit, donc aisément modifiable et modifiée par un ductus[*] accéléré[10] ». Plus précisément encore, est considérée comme cursive une écriture qui répond aux conditions suivantes :

> 1° Qu'elle présente des variantes de lettre "économiques", autrement dit *exécutées en un seul temps* ou, à tout le moins, *soumises d'une manière ou d'une autre à un processus de simplification qui a réduit le nombre des temps dans l'exécution* ; 2° Qu'il se produise, *entre lettres voisines, des ligatures*. La présence de ligatures occasionnelles dans un tissu graphique où les lettres sont exécutées essentiellement de manière fractionnée, situation non seulement théoriquement possible mais quelquefois observable [...], ne suffit cependant pas pour dire qu'on aurait affaire à un tracé cursif. La même question se pose pour la situation inverse : peut-on juger effectivement cursive une écriture tracée (en partie ou même entièrement) au moyen de variantes de lettre économiques, donc cursives chacune en soi, sans jamais pour autant former de ligatures entre les lettres[11] ?

Délié : Partie fine du trait, par opposition aux pleins*.

Ductus : Dans le domaine des études et des pratiques de l'écriture, le « ductus » désigne le nombre de traits composant un signe, leur direction et l'ordre dans lequel ils sont tracés[12]. Le terme est couramment employé en paléogra-

[10] Giovanna Nicolaj reformulant la définition de Luigi Schiaparelli dans *La scrittura latina nell'età romana (note paleografiche) : avviamento allo studio della scrittura latina nel medio evo*, Como, 1921, p. 2-6. Giovanna Nicolaj, « Questions terminologiques et questions de méthodes », dans *Écritures latines du Moyen Âge*, M. Smith (dir.), *op. cit.*, p. 13.

[11] T. De Robertis, « Quelques remarques sur les conditions et les principes de la ligature dans l'écriture romaine », *op. cit.*, p. 30. Nous soulignons.

[12] La notion, et surtout son importance déterminante pour la compréhension de l'évolution des formes de l'alphabet latin, a été mise au jour par le paléographe Jean Mallon (1904-1982). Dans son film théorique et didactique *Ductus*, il définit cette notion comme « le mouvement de

phie et en calligraphie, et figure aussi dans certains lexiques typographiques[13]. C'est une notion fondamentale pour l'analyse d'une inscription manuelle (et donc, par extension, de toute forme linéaire tracée à la main), car elle témoigne d'un enchaînement temporel et d'une répartition spatiale. La prise en compte du ductus permet de déduire (au moins partiellement) la séquence du tracé : la direction dans laquelle les formes sont tracées, les moments où les traits s'interrompent quand l'outil quitte la surface, les endroits où les traits se connectent (avec plus ou moins de superposition) ou, au contraire, où ils se poursuivent sans interruption.

Écriture bicamérale : Écriture qui comprend deux types de formes : majuscules (ou capitales) et minuscules.

Écriture liée : Désigne une inscription qui connecte les lettres entre elles (en anglais, on trouve le terme « *joined-up writing* ») : « Pour qu'une écriture soit liée, il faut, d'abord, que chacune des lettres de l'alphabet morphologique soit exécutée en un seul temps (c'est-à-dire sans levé de plume), et ensuite qu'elle débute de façon à s'accrocher à la fin de la lettre précédente et s'achève de façon à se poursuivre dans le début de la lettre suivante[14]. » Cela permet de faire la distinction avec la cursivité : une inscription peut être liée (c'est-à-

la main du scribe », « l'ordre dans l'exécution des traits ». Jean Mallon, *Ductus ou la formation de l'alphabet moderne*, 1976, réal. Jean Venard, prod. Les Films verts, 21 min., 35 mm.

[13] « Ductus : En calligraphie : l'ordre précis des mouvements successifs de la main pour réaliser les différentes séquences du tracé complet de chaque lettre ». Atelier Perrousseaux, rubrique Lexique typographique. Document en ligne : <https://www.adverbum.fr/lexique-perrousseaux.html#D>.

[14] Emmanuel Poulle, « Aux origines de l'écriture liée : les avatars de la mixte (XIVe-XVe siècle) », dans *Écritures latines du Moyen Âge,* M. Smith (dir.), *op. cit.*, p. 194.

dire connecter les lettres en les joignant tout en levant l'instrument entre chacune) sans pour autant être cursive (si le contact entre l'outil et la surface est interrompu entre les lettres, si le tracé d'une lettre ne se poursuit pas dans la suivante sans interruption).

Facture dessinée : Nous proposons de nommer « facture dessinée » les cas où la forme est obtenue par délimitation du contour (que la surface délimitée par ce contour soit ensuite remplie ou non), ou par dessin progressif de la surface. Une inscription en facture dessinée peut donc être produite sans suivre le ductus manuscrit, dans des directions et un ordre d'enchaînement des traits variés. De plus, la forme peut faire l'objet de retouches subséquentes (voir : **lettrage**).

Facture tracée : Nous désignons par « facture tracée » les cas où le déplacement de l'outil produit la surface du signe en un seul passage. Ce qui signifie, par conséquent, que si ce trait comporte des pleins et des déliés, ceux-ci sont également répartis de manière « directe », immédiate. L'écriture manuscrite « courante », par exemple, est une inscription de facture tracée.

Précisons que facture tracée et facture dessinée peuvent se combiner. Un logo issu d'un tracé manuel direct, par exemple, est toujours redessiné (« stabilisé », dans le jargon technique) pour en affiner ou en modifier certains détails.

Notons enfin que cette répartition entre tracé et dessin n'est pas réservée aux outils analogiques : à l'aide d'outils numériques, il est possible de créer dans un mode vectoriel aussi bien des tracés directs au stylet (qui peuvent même

transcrire la pression exercée sur l'outil), que des formes dessinées par le contour, à l'aide de courbes de Bézier.

Forme contrastée : Forme linéaire qui comporte des pleins et des déliés, c'est-à-dire une variation de largeur (d'épaisseur), par opposition à une forme monolinéaire*.

Si l'on souhaite décrire plus précisément la manière dont est obtenu le contraste, dans une facture tracée, on peut se référer aux critères proposés par Gerrit Noordzij, issus de l'observation des formes historiques de l'écriture latine : « translation », « rotation » et « expansion » [15]. Les deux premiers cas concernent les outils à extrémité rectiligne (« plume à bec carré », calame, pinceau-brosse, etc.). Lorsque ce type d'outil se maintient dans le même angle durant le tracé, c'est la direction du mouvement qui produit la variation entre pleins et déliés : les contrastes sont obtenus par *translation*. Si l'outil change d'angle en cours de déplacement – effectue une *rotation* partielle – sans pour autant changer de direction, il provoque une augmentation ou une diminution de l'épaisseur du trait. Le troisième cas, l'*expansion*, concerne les instruments sensibles à la pression (plume pointue ou pinceau, notamment) : la pression exercée sur l'outil produit les pleins, tandis que les traits tracés sans exercer de surplus de pression sont des déliés.

Formes de référence manuscrites ou typographiques : Une écriture manuscrite peut employer une ou plusieurs formes de lettres issues de la typographie (prenons l'exemple caractéristique du « a » bas de casse romain). Ou encore, une inscription réalisée à la main (qu'elle soit tracée et/ou dessinée)

[15] Gerrit Noordzij, *The Stroke. Theory of Writing*, Londres, Hyphen Press, 2005.

peut copier de manière précise un style typographique. Dans ce genre de cas, il peut donc être utile d'identifier les formes de référence, manuscrites ou typographiques.

Pour les formes manuscrites, précisons que les modèles utilisés pour l'apprentissage de l'écriture diffèrent selon les pays et les époques. Les caractéristiques graphiques d'une écriture manuscrite courante peuvent dont permettre de formuler des hypothèses quant au pays et à la période à laquelle un scripteur a appris à écrire. Les écritures manuscrites courantes actuelles sont toutefois plus variées et moins normées qu'elles ne l'étaient au XX^e siècle, ce qui fragilise ce type d'analyse.

Forme monolinéaire (anglais : « *monoline* ») : Se dit d'une forme dont la largeur (épaisseur) ne varie pas, par opposition à une forme linéaire comportant pleins et déliés. Le terme est utilisé pour désigner aussi bien des polices de caractères typographiques que des inscriptions manuscrites.

Interlettrage : Espacement entre les lettres.

Interlignage : Espacement entre les lignes.

Lettrage (anglais : « *lettering* ») : terme le plus couramment employé pour désigner des lettres obtenues par facture dessinée (« *Lettering* […] *is based on draftsmanship, i.e. "drawing letters*[16]." »). Chaque signe étant créé individuellement, le lettrage permet des variations formelles pour une même lettre. Il implique souvent la recherche de cohérence graphique (par exemple dans

[16] Joseph Alessio, « Understanding The Difference Between Type And Lettering », *Smashing Magazine*, 17 janvier 2013, Freiburg, Smashing Media AG. Document en ligne consulté le 4 avril 2016 : <https://www.smashingmagazine.com/2013/01/understanding-difference-between-type-and-lettering>.

le cas des logos, signatures publicitaires[17]…) mais contrairement au dessin d'une police typographique (qui consiste à prévoir et concevoir l'ensemble des caractères d'un système d'écriture), le lettrage se préoccupe uniquement des signes nécessaires à une inscription donnée. Dans les sources en langue anglaise, un qualificatif est souvent convoqué pour expliquer le lettrage, celui de « *built-up* » (c'est-à-dire une construction qui agrège plusieurs parties ou nécessite des étapes successives) : « *Lettering is writing with built-up shapes*[18] » ;

> *Lettering […] may start as a single gesture, but is then often embellished, built up, improved, remixed. It may start as a hand-written or hand-sketched piece which then gets scanned and transferred into a program […] where its imperfect lines get translated as smooth Bézier outlines*[19].

Liaison / connexion / déconnexion des traits : Le but de ces paramètres est d'observer la manière dont les tracés se lient, se connectent ou au contraire se déconnectent. Nous entendons par « liaison », ou « trait lié », un trait qui se poursuit entre deux mouvements de directions différentes. Au contraire, s'il y a interruption du tracé, les termes de « connexion » et « déconnexion », permettent de désigner le degré de jonction entre deux traits. Prenons l'exemple d'une lettre *n* : lorsqu'elle est tracée en un seul mouvement, sans lever l'outil, on pourra dire que les traits sont liés. Lorsque ce même *n* est réalisé en deux traits : si ces derniers se connectent (très précisément, en se superposant à la jonction, ou même en se croisant) on peut dire que le tracé

[17] « Lettering is almost exclusively used as display text — imagine lettering a few paragraphs of text by hand! Calligraphy is much more likely to be used in longer passages of text », *ibid*.
[18] G. Noordzij, *The Stroke*, *op. cit.*, p. 9.
[19] J. Middendorp, H. Hellige et R. Klanten (dir.), *Hand to Type*, *op. cit.*, p. 3.

est « connecté » ; si les deux traits sont disjoints au point de ménager un espace entre eux, on peut le qualifier de « déconnecté ».

Ces caractéristiques peuvent intervenir tant au sein d'un même signe qu'entre deux signes (cf. tableau : « intra-signe » et « entre les signes »). Dans la mesure où le sens des termes « écriture cursive », « écriture liée » et « ligatures » fait l'objet de discussions, il semble justifié d'intégrer la description de ces relations graphiques dans notre approche.

Notons que ces paramètres conduisent à des déductions plus ou moins détaillées selon que la forme est « tracée » ou « dessinée ». Dans le cas d'une forme tracée, les liaisons, connexions ou déconnexions permettent d'émettre des hypothèses quant au ductus, à la maîtrise du scripteur eu égard à la forme tracée et à la manipulation de l'outil, ou encore à la vitesse d'inscription. Dans le cas d'une forme entièrement dessinée, les liaisons, connexions ou déconnexions ne permettent pas de déduire un ductus, puisque la forme est issue d'un tracé par le contour, ou d'un dessin progressif de la surface.

Ligature : « [L]ien qui sert à attacher deux ou plusieurs lettres liées ensemble et quelquefois des mots entiers dont toutes les lettres sont unies dans un seul trait de plume ou dans un seul dessin[20]. » C'est aussi le sens donné à ce terme dans l'écriture arabe, qui comprend trois types de ligatures servant à combiner deux ou plusieurs lettres (ligatures contextuelles, linguistiques et esthétiques). En paléographie, le terme est utilisé tant pour désigner les liens entre les lettres (ligatures externes) que les « ligatures de séquence[21] » ou « liga-

[20] Jérôme Peignot, *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 233.
[21] E. Poulle, « Aux origines de l'écriture liée », *op. cit.*, p. 193.

tures internes[22] », qui correspondent au tracé d'une lettre en un seul geste. En typographie, on considère qu'un signe contient une ligature s'il donne lieu au dessin d'un caractère indivisible (autrement dit, à un caractère mobile en plomb ou en bois, ou à un glyphe dans le cas des polices numériques). C'est le cas par exemple de l'esperluette (&) ou du caractère Œ.

Il nous semble judicieux, quand il s'agit de décrire les séquences d'un tracé manuscrit, de ne pas se limiter aux qualificatifs de « cursif », « lié », « ligaturé », etc. mais de les compléter d'une description précise (voir : **Liaison / connexion / déconnexion des traits**).

Ligne de base (« *baseline* » en anglais) : aussi appelée « ligne de pied », c'est la ligne imaginaire sur laquelle reposent les caractères d'écriture. Dans le cas des lettres comportant des jambages, ceux-ci se poursuivent sous la ligne de base. Certains systèmes d'écriture s'agencent suivant une « ligne de tête » (« *headline* ») et non de pied (c'est le cas du Devanagari, par exemple).

Dans les inscriptions manuscrites, la ligne de base est plus ou moins rectiligne, autrement dit : les signes sont plus ou moins régulièrement alignés. Entre un alignement rigoureux et un choix graphique de disposer les signes à différentes hauteurs ou même sur des lignes de base aux directions variées, tous les degrés intermédiaires sont possibles.

Pente : La pente est le degré d'inclinaison des signes. En prenant comme référence une ligne verticale virtuelle, on peut déterminer si les formes inscrites sont penchées (vers la droite ou vers la gauche) ou non. La pente peut

[22] M. Smith, « De la cire au papyrus, de la cire au papier », *op. cit.*, p. 7.

être homogène ou varier, parfois considérablement, non seulement entre le début et la fin d'un texte manuscrit, mais aussi d'un signe à l'autre.

Plein : Partie épaisse du trait, par opposition aux déliés.

Trait : Selon la définition proposée par Gerrit Noordzij : « *the single track of a tool*[23] » (« la trace ininterrompue laissée par un outil[24] »).

[23] G. Noordzij, *The Stroke*, *op. cit.*, p. 9.
[24] G. Noordzij, *Le trait. Une théorie de l'écriture*, trad. Fernand Baudin, Paris, Ypsilon, 2010, p. 20.

Contributeurs

Marcia Arbex-Enrico

Márcia Arbex-Enrico est professeure à Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG et chargée de recherche auprès du CNPq, Brésil. Docteur en Littérature Française de l'Université Paris 3, ses recherches portent sur les rapports écriture-image, en particulier sur la littérature et les arts. Publications récentes : *Sobrevivências da escrita na imagem: Michel Butor e as artes* (2020), *Escrita, som, imagem: perspectivas contemporâneas* (codir., 2019), *Alain Robbe-Grillet e a pintura: jogos especulares* (2013). Membre du CEEI – Centre d'Études de l'écriture et de l'image, de l'IAWIS/AIERTI du CRIALT et Intermídi.

Jan Baetens

Jan Baetens, professeur d'études culturelles à l'Université de Leuven, a une double activité de poète et de critique. Ses recherches portent essentiellement sur les rapports texte/image, très souvent dans les genres dit mineurs (roman-photo, bande dessinée, novellisation) et la poésie contemporaine (avec un intérêt particulier pour les textes à contrainte).

Melina Balcázar

Maître de conférences au Colegio de México. Docteur en Littérature française de l'Université Sorbonne Nouvelle. Elle est l'auteur de *Travailler pour les morts. Politiques de la mémoire dans l'œuvre de Jean Genet* (2010) et *Aquí no mueren los muertos. Duelo y fotografía en México* (2020). Elle collabore dans le supplément culturel *Laberinto* du journal mexicain *Milenio*, notamment avec des entretiens consacrés aux grandes figures intellectuelles françaises et francophones. Elle écrit aussi pour les revues *En attendant Nadeau* et *Europe*, pour laquelle elle a dirigé notamment les numéros consacrés à Roberto Bolaño et Jean Genet.

Karine Bouchy

Karine Bouchy est chercheuse associée à l'UMR THALIM (Sorbonne nouvelle/ENS/CNRS). Membre du CEEI depuis 2006, elle enseigne actuellement à l'ECV Paris.

Mireille Calle-Gruber

Mireille Calle-Gruber est écrivain et professeur de littérature et esthétique à La Sorbonne Nouvelle où elle dirige le Centre de Recherches en Études Féminines et Genres et codirige le Groupe de Recherche « POLAR-Poétique de l'Archive de Claude Simon » (UMR THALIM). Elle a édité les *Œuvres Complètes de Michel Butor* et créé en

2019 les *Cahiers Butor*. Michel Butor et elle ont tourné dans *Michel Butor, mobile,* coécrit une fiction *Le Chevalier morose,* publié *Michel Butor Au temps du noir et blanc* en 2017. Est paru en 2021, le second volet de la biographie de Claude Simon, *Claude Simon : être peintre*.

Hélène Campaignolle

Hélène Campaignolle est chercheuse CNRS à l'UMR THALIM (Sorbonne nouvelle/ENS/CNRS) après avoir été professeure-adjointe à l'université Sogang (Corée du Sud). Ses travaux portent sur l'évolution du livre et de l'écrit dans sa part visuelle. Depuis 2015, elle préside le *Centre d'étude de l'écriture et de l'image*, créé en 1982 par Anne-Marie Christin.

Marion Coste

Marion Coste est professeure agrégée de lettres modernes, certifiée en théâtre par l'éducation nationale, et docteure en littérature française. Elle est membre permanente de l'UMR Héritages de l'université Cergy-Pontoise. Sa thèse porte sur l'influence de la musique dans l'œuvre de Michel Butor. Elle a produit plusieurs articles et ouvrages sur les relations entre musique et littérature dans les littératures françaises (Butor, Des Forêts, Quignard) et francophones (Maximin, Kwahulé, Efoui, Miano, Mukasonga, Rakotoson).

Olivier Deprez

Olivier Deprez, artiste graveur, membre du collectif Frémok et du collectif raisons sensibles, créateur avec Roby Comblain de la revue xylogravée *HOLZ*.

Pascal Fulacher

Pascal Fulacher a dirigé l'Atelier du livre et de l'Estampe de 2016 à 2021. Titulaire d'un doctorat consacré au livre de création intitulé « L'Esthétique du livre de création au XX^{e} siècle : du papier à la reliure », il est l'auteur de plusieurs ouvrages et catalogues d'exposition parmi lesquels *Papiers et Moulins des origines à nos jours*, co-écrit avec Marie-Ange Doizy, *Six siècles d'art du livre, de l'incunable au livre d'artiste*, et *Jean Cocteau le magnifique. Les miroirs d'un poète*, co-écrit avec Dominique Marny.

Roxane Jubert

Roxane Jubert est enseignante-chercheuse, graphiste et typographe. Elle enseigne à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, et intervient ponctuellement à l'université Paris-Sorbonne. Ses publications sont consacrées à l'histoire et à la culture du graphisme et de la typographie, dans une perspective transhistorique. Son principal ouvrage est publié aux éditions Flammarion sous le titre *Graphisme*

Typographie Histoire (*Typography and Graphic Design, From Antiquity to the Present*).

Océane Juvin

Océane Juvin est designer graphique et créatrice de caractères spécialisée en didactique visuelle. Formée en design à l'École Duperré et au Diplôme Supérieur d'Arts Appliqués en design typographique de l'École Estienne à Paris puis au post-master de l'Atelier National de Recherche Typographique (ANRT) à Nancy, elle s'est installée à son compte pour créer du matériel graphique à destination de la vulgarisation de sujets complexes plus ou moins scientifiques.

Aurélie Laruelle

Après un cursus d'Histoire de l'art, de philosophie et un master en patrimoine, Aurélie Laruelle obtient un premier poste au musée Denys-Puech de Rodez. Elle travaille ensuite huit années en Ardèche, en tant que responsable du château-musée et du patrimoine de Tournon-sur-Rhône. En 2017, elle intègre Annemasse Agglomération afin de préparer la future ouverture de l'Archipel Butor en mars 2020. Ponctuellement, elle participe à la formation aux concours de la fonction publique territoriale des futurs agents de filière culturelle.

Marine Le Bail

Marine Le Bail est maîtresse de conférences en littérature du XIX^e^ siècle et histoire du livre à l'université Toulouse-Jean Jaurès. Elle a publié en 2021 aux PUR un ouvrage issu de sa thèse de doctorat, *L'Amour des livres la plume à la main : écrivains bibliophiles du XIX^e^ siècle*, et travaille actuellement à plusieurs projets de recherche autour de la culture matérielle du livre et de la poétique des supports, comme le projet « Biblioclasmes » porté avec Benoît Tane.

Frédérique Martin-Scherrer

Frédérique Martin-Scherrer, docteur ès lettres, chercheuse associée à l'UMR THALIM, a participé à des travaux de recherche universitaires sur la littérature contemporaine depuis les années 90. Auteur de nombreux articles sur les poètes du XX^e^ siècle, elle s'est particulièrement intéressée aux rapports entre poésie et peinture, en particulier dans son essai *Lire la peinture, voir la poésie. Jean Tardieu et les arts* (IMEC, 2004). Ses recherches ont ensuite porté sur les livres de création partagée et les livres d'artistes. Ses travaux les plus récents concernent les œuvres et les écrits du sculpteur cinétique Pol Bury.

Stéphane Massonet

Après un doctorat en philosophie sur l'esthétique de l'imaginaire à l'Université Libre de Bruxelles, il publie les écrits de Roger Caillois sur

l'art, *Images du labyrinthe* (Gallimard, 2008) et *Aveu du nocturne* (Fata Morgana, 2018). Il s'intéresse à l'avant-garde, au dadaïsme, au surréalisme belge et à Cobra. En 2022, il a publié les écrits de Christian Dotremont chez l'Atelier contemporain et coordonne les numéros de la revue *Europe* consacré à Christian Dotremont et à Georges Bataille.

Tita Reut

Tita Reut vit et travaille à Paris. Poète, traductrice, elle a fondé les Éditions de l'Ariane, en complicité avec Arman avec qui elle a collaboré pendant près de vingt ans. Elle a publié des textes critiques et créé des collections littéraires. Commissaire d'expositions, dont certaines internationales, elle manifeste également son intérêt pour l'art contemporain à travers le livre d'artiste, en collaboration avec des plasticiens de premier plan.

Anne-Christine Royère

Anne-Christine Royère est maîtresse de conférences à l'université de Reims Champagne-Ardenne. Ses travaux portent sur les poésies interartiales et intermédiales des XX^e^ et XXI^e^ siècles (poésie et arts visuels, poésie et arts sonores, poésie performance, poésie exposée) et sur l'histoire et les matérialités du livre du XIX^e^ au XXI^e^ siècle (pratiques et esthétiques du livre de création, pratiques bibliophiliques et livre d'artiste).

Laure Schwartz-Arenales

Diplômée de l'École du Louvre et docteur de l'Université Paris IV Sorbonne, Laure Schwartz-Arenales débute sa carrière au Musée Guimet et à l'École du Louvre. En 1998, elle poursuit ses recherches sur le paysage dans la peinture bouddhique au Japon. Sa thèse portant sur l'*Otoku nehan zu*, chef d'œuvre de la peinture de l'époque de Heian est récompensée en 2007 par le prix de la *Kajima Foundation for the Arts*. Professeur de 2004 à 2017 à l'Université Ochanomizu puis à l'Université Sophia (Tokyo), elle dirige depuis 2018 la Fondation Baur, Musée des Arts d'Extrême-Orient à Genève.

Gaëlle Théval

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon, Gaëlle Théval est professeure agrégée à l'université de Rouen (IUT). Chercheuse membre du laboratoire MARGE (Université Lyon 3) et chercheuse associée à THALIM de l'université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Ses travaux portent sur les poésies d'avant-garde, expérimentales et contemporaines, dans le livre (comme espace de création) et hors du livre (poésie sonore, performance, vidéopoésie, poésie numérique, etc.). Elle travaille actuellement sur les écritures de performance

Julien Van Anholt

Julien Van Anholt est né en décembre 1989, à cette période précise où « la nuit l'emporte sur le jour qui luit ». Poète, il fonde en 2014 les éditions ISTI MIRANT STELLA. En 2021, il rejoint l'Atelier national de recherche typographique pour y travailler sur les intertitres peints à la main dans le cinéma muet du début du XX^{e} siècle.

Anne Walker

Née en 1933 à Boston (Massachusetts, États-Unis), installée à Paris depuis 1956, Anne Walker est artiste peintre. Elle a pratiqué la gravure (son œuvre gravée compte plus de 330 planches en couleur et un certain nombre de livres d'artiste comportant des gravures), avant de choisir la gouache et le pastel, techniques qu'elle privilégie depuis les années 80. Elle crée des livres peints et manuscrits en séries très limitées, tantôt pour accompagner des textes poétiques qu'elle apprécie, tantôt en dialogue avec des auteurs contemporains.

« formes scripturales, pratiques éditoriales »,
écriture et image, n° 3

Directrice de publication

Hélène Campaignolle (CNRS UMR Thalim, CEEI)

Rédactrices en chef invitées

Karine Bouchy (CNRS UMR Thalim, CEEI)
Melina Balcázar (Colegio de México, CNRS UMR Thalim, CEEI)
Hélène Campaignolle (CNRS UMR Thalim, CEEI)

Secrétariat d'édition

Eva Lassalle (CNRS UMR Thalim)

Assistance éditoriale et
conception graphique

Marie Ferré (CNRS UMR Thalim, CEEI)

Comité de lecture du numéro

Karine Bouchy (CNRS UMR Thalim, CEEI)

Melina Balcázar (Colegio de México, CNRS UMR Thalim, CEEI)

Hélène Campaignolle (CNRS UMR Thalim, CEEI)

Pascal Fulacher (Imprimerie nationale)

Sofiane Laghouati (Musée de Mariemont)

Barbara Meazzi (Université de Nice)

Marianne Simon-Oikawa (Université Paris Cité, CNRS UMR Thalim, CEEI)

Nicole Martellotto (Atelier Bernard Noël)

Contributeurs du numéro

Marcia Arbex-Enrico (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, CNPq, CEEI)

Jan Baetens (Université de Leuven, Belgique, CEEI)

Melina Balcázar (Colegio de México, CNRS UMR Thalim, CEEI)

Karine Bouchy (CNRS UMR Thalim, CEEI)

Mireille Calle-Gruber (La Sorbonne Nouvelle, CNRS UMR Thalim)

Hélène Campaignolle (CNRS UMR Thalim, CEEI)

Marion Coste (UMR Héritages, CY Cergy Paris)

Olivier Deprez (Artiste graveur)

Pascal Fulacher (Imprimerie nationale, CEEI)

Jean-Michel Goutier (Éditeur et écrivain)

Roxane Jubert (École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, CEEI)

Océane Juvin (Designer graphique)

Aurélie Laruelle (Directrice de l'Archipel Butor)

Marine Le Bail (Université Toulouse-Jean Jaurès, PLH-ELH)

Frédérique Martin-Scherrer (CNRS UMR Thalim)

Stéphane Massonet (Écrivain)

Tita Reut (Éditrice et poète)

Anne-Christine Royère (Université de Reims Champagne-Ardenne, CNRS UMR Thalim, CEEI)

Laure Schwartz-Arenales (Musée des Arts d'Extrême-Orient à Genève)

Gaëlle Théval (Université de Rouen, CNRS UMR Thalim, CEEI)

Julien Van Anholt (Éditeur)

Anne Walker (Artiste-peintre)

Réalisation du site web

https://ecriture-et-image.fr

Hélène Campaignolle assistée d'Amal Guha (CNRS UMR Thalim)

Éditeurs

CEEI, UMR THALIM (CNRS/Sorbonne Nouvelle/ENS)

Hébergement & maintenance

Philippe Riant (DSIC de l'Université Paris Sorbonne Nouvelle)

ISSN de la revue numérique

écriture et image

2780-4208

Date de publication

2022

Périodicité

annuelle