



# **Le paysage médial et la facture de l'œuvre : Livre, impression, illustration**

Sophie Aymes-Stokes

## **► To cite this version:**

Sophie Aymes-Stokes. Le paysage médial et la facture de l'œuvre : Livre, impression, illustration. Sciences de l'Homme et Société. Université Montpellier III - Paul Valéry, 2023. <tel-04107225>

**HAL Id: tel-04107225**

**<https://hal.science/tel-04107225v1>**

Submitted on 26 May 2023

**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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License



ÉTUDES  
MONTPELLIÉRAINES  
DU MONDE  
ANGLOPHONE



## **Dossier en vue de l'obtention d'une Habilitation à Diriger des Recherches**

### **Habilitation à Diriger des Recherches présentée par**

Sophie Aymes-Stokes (Université de Bourgogne)

### **Volume I : note de synthèse**

« Le paysage médial et la facture de l'œuvre : Livre, impression, illustration »

**Soutenance** : 16 mai 2023

#### **Jury :**

Pr. Jan Baetens (KU Leuven)  
Pr. Catherine Delyfer (Université Toulouse Jean-Jaurès)  
Pr. Philippe Kaenel (Université de Lausanne)  
Pr. Liliane Louvel (Université de Poitiers)  
Pr. Frédéric Ogée (Université Paris Cité)  
Pr. Christine Reynier (Université Paul-Valéry Montpellier 3), garante

**École Doctorale : ED58, Langues, Littératures, Cultures, Civilisations**

**Université Paul-Valéry Montpellier 3**



---

## **Remerciements**

J'adresse mes plus vifs remerciements à Christine Reynier qui m'a guidée dans ce travail et m'a permis de mener ce projet à bien, ainsi qu'aux membres du jury pour leur lecture et leur évaluation de ce dossier.

Je remercie Andrew, Sébastien et Marie-Gabrielle pour leur présence, leur soutien et leurs encouragements.

---

# TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction</b> .....	1
<b>Chapitre 1 : Un corpus moderniste</b> .....	7
<b>1. Quel modernisme ?</b> .....	10
a. Dans le sillage de la thèse .....	10
b. Anglité, culture visuelle et paysage .....	13
c. Vers la culture de l'imprimé et l'histoire du livre .....	15
d. Impression, geste et imaginaire médial .....	20
e. Reprise, illustration et adaptation .....	23
<b>2. Anglité et excentricité</b> .....	25
a. Centre et périphérie .....	25
b. Archipels .....	32
c. Synthèse provisoire .....	35
<b>Chapitre 2 : Études intermédiales</b> .....	37
<b>1. Le tournant intermédiaire</b> .....	39
a. Où se placer sur la carte de l'intermédialité ? .....	39
b. Une question de médium .....	44
<b>2. Médium et livre illustré</b> .....	46
a. L'illustration .....	46
b. Médium, incarnation, impression .....	58
<b>Chapitre 3 : Le geste</b> .....	71
<b>1. Geste et médialité</b> .....	77
a. Le geste et l'écart .....	77
b. Transmettre l'immatériel .....	82
<b>2. Geste et continuité</b> .....	92
a. Vers une éthique : le « champ citationnel » .....	92
b. À la recherche d'un point médian .....	103
<b>Chapitre 4 : Un paysage médial</b> .....	113
<b>1. Estampe, paysage et impressions</b> .....	120
a. Imaginaire de l'estampe .....	120
b. Paysage et médialité : la ligne de côte .....	135
c. Circuit du livre, circuit des impressions .....	141

---

<b>2. Le livre illustré moderniste</b> .....	153
<b>a.</b> <i>Modernist Mediascapes:</i> <i>Illustration, Print Culture and the Matter of Books</i> .....	158
<b>b.</b> Livre, inscription et mémoire : la facture de l'œuvre .....	161
<b>Conclusion</b> .....	171
1. Le projet M-LIEN .....	174
2. Variations d'échelles .....	181
<b>Bibliographie</b> .....	185
<b>Liste des illustrations</b> .....	202

#### **Note sur les références :**

Les références à mes publications reproduites dans le Volume II de ce dossier apparaissent en gras dans le Volume I (par exemple **chapitre 1**, **article 2** ou **introduction 3**). Elles renvoient à la table des matières placée en tête du Volume II. Lorsque je cite ces textes, les numéros de pages (**en gras et en bleu**) renvoient à la pagination du Volume II, et non à leur pagination originale.

#### **Note sur les illustrations :**

La qualité des images reproduites dans les Volumes I et III est très variable. De nombreuses images, non disponibles en ligne, ont été photographiées avec un téléphone portable. À terme, des reproductions de qualités seront réalisées pour la monographie présentée dans le Volume III.







# INTRODUCTION



**Figure 1** : Effigie funéraire d'Élisabeth d'York (1503).  
© Dean and Chapter of Westminster.



**Figure 2** : Edward Gordon Craig.  
Gravure sur bois. Étude pour *King Lear* (1908).

Au seuil de cette présentation synthétique de mes travaux de recherche, j'ai choisi deux images pour introduire mon propos, deux images qui marquent à la fois un aboutissement et une ouverture vers de futurs projets. La première est une photographie de l'effigie funéraire d'Élisabeth d'York, exposée à l'Abbaye de Westminster aux Queen's Diamond Jubilee Galleries, musée inauguré en juin 2018 (**Figure 1**). La seconde est une estampe d'Edward Gordon Craig, une gravure sur bois réalisée en 1908 (**Figure 2**). Avant d'aller voir l'effigie d'Élisabeth d'York, j'avais déjà rencontré sa reproduction dans l'ouvrage de Hans Belting *Pour une anthropologie des images* (132), dans un passage sur la notion des deux corps du roi élaborée par Ernst Kantorowicz. Cette effigie royale, un mannequin articulé en bois, fut utilisée à la mort de l'épouse d'Henry VII et portée pendant la procession funéraire de la reine consort. L'effigie avait pour vocation d'incarner la défunte et d'assurer ainsi une forme de continuité symbolique afin de remédier à l'absence et, lorsqu'il s'agissait d'un monarque, à toute rupture dans la chaîne dynastique ou, pour le dire avec les mots de Belting, assurer « la continuité dans l'intervalle de vacance succédant au décès

du souverain » (131). Cette image de l'être absent assurait sa présence sous forme médiée et ce mannequin est assurément l'une des formes les plus frappantes de ce qu'est un médium.

La seconde image est la reproduction d'une estampe de Gordon Craig pour un projet de mise en scène du *Roi Lear* en collaboration avec Max Reinhardt. Elle fut publiée dans son magazine *The Mask* (vol. 1, n° 5, face à la page 96) à l'époque où Craig entreprenait de rédiger ses textes novateurs sur la réforme du théâtre, notamment fondée sur le concept de la Surmarionnette. Sa réflexion sur le théâtre, la mise en scène et le jeu de l'acteur était indissociable de sa pratique de la gravure sur bois. Plus que toute autre, cette image montre l'importance de son analogie entre l'espace scénique et le bois utilisé comme matrice dans la gravure sur bois de bout. C'est en effet la plaque de bois (du buis certainement) qui donne sa forme circulaire à cette estampe où sont imitées ou retracées les fibres du matériau. Ces cercles concentriques délimitent une scène centrale sur laquelle se détachent trois silhouettes, sans doute Lear sur la lande, en compagnie du bouffon et de Kent qui les a rejoints.

L'effigie d'Élisabeth d'York partage plusieurs points communs avec l'estampe de Craig. Tout d'abord, elle est en bois, matériau également utilisé par l'artiste comme support et matrice d'une image en noir et blanc qui me frappe par sa nature primitive, c'est-à-dire son économie, sa facture issue d'un travail manuel, son anachronisme (ou peut-être faudrait-il dire son intemporalité), des qualités qui caractérisent aussi le mannequin. D'autre part, l'effigie ressemble à son modèle et l'intensité de son regard étonne le visiteur, un regard assuré mais intérieur, signifiant que la personne représentée est à la fois ici et ailleurs, présente et absente. L'image de Craig, quant à elle, est celle d'un œil en négatif où la pupille est figurée par l'espace blanc central (ou plutôt légèrement décentré vers la droite). Un œil en creux, donc, qui évoque l'opération de transposition et de réversibilité intrinsèques à l'estampe au moment de l'impression, opération qui relie autant qu'elle sépare la matrice gravée et le bois imprimé. Et dans la forme du tondo, c'est aussi la figure apotropaïque de l'œil comme bouclier (Vouilloux 2018, 82) qui est ici suggérée, et c'est donc la puissance des images qui est célébrée, leur pouvoir de fascination, leur faculté à se trouver animées, leur « puissance agissante » en tant qu'elles sont associées à des pratiques et des performances, « traversées par les relations sociales » (Baschet 9, 10-11). Le mannequin et l'estampe de Craig s'intègrent tous deux dans des pratiques culturelles, rituel

funéraire pour le premier, dont l'efficace empruntait certainement à l'usage des images cultuelles, représentation théâtrale pour la seconde. Dans chaque cas, il est question d'un usage au sein d'une certaine communauté, dans un contexte précis. On notera également que ces deux images représentent ou impliquent des gestes : l'effigie possède un bras articulé (l'autre ayant disparu) prolongé d'une main dont le doigt est pointé vers le spectateur. La silhouette centrale de la gravure de Craig a le bras levé en direction du centre de l'image, ce qui confère un certain dynamisme à cet ensemble convergeant vers une scène légèrement décentrée, alors qu'une circularité parfaite aurait sans doute eu un aspect plus figé. Ce geste d'atteindre, de désigner, de prolonger l'efficacité de l'image nous rappelle ce que dit Georges Didi-Huberman, à la suite de Maurice Merleau-ponty, de la relation entre voir et toucher, entre le visible et le tactile dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992, 11). D'autre part, cette pupille animée peut aussi être le reflet dans l'œil d'un spectateur qui assisterait à une représentation théâtrale. Cette image propose donc une référence à la représentation ainsi qu'à sa réception, le bras levé de la silhouette centrale évoquant la puissance du geste qui contient le potentiel de l'action comme jeu théâtral et comme affect.

Geste, performance, médium, matérialité du support et des techniques de reproduction, voici les thèmes qui aiguillent mon travail depuis plusieurs années et qui se trouvaient déjà en germe dans ma thèse. D'une certaine manière, le doigt pointé d'Elizabeth d'York vers l'observatrice que je suis est une forme d'injonction et elle symbolise la raison d'être de ce document de synthèse : dessiner les contours et les motivations qui définissent et unifient les projets de recherche déjà réalisés, ainsi que les perspectives de la recherche à venir. Afin de réaliser une présentation à la fois thématique, chronologique et théorique, ce volume est divisé en quatre chapitres : les deux premiers proposent une description générale de mon travail en termes d'aire culturelle, d'ancrage périodique, thématique et théorique. Le premier chapitre, intitulé « Un corpus moderniste », montre que ma recherche est ancrée dans les études modernistes, et que mon corpus est composé d'œuvres à la fois canoniques et mineures. Il y a là une tension entre le centre et la périphérie que j'explore en mettant en avant deux thèmes, l'anglicité et l'excentricité. Le deuxième chapitre est dévolu au champ théorique général dans lequel ma recherche s'inscrit, les études intermédiaires. J'y retrace l'évolution du contexte théorique au sein duquel j'ai évolué puisque j'ai d'emblée travaillé sur les liens entre image et littérature à partir de la

Maîtrise et du DEA. Le développement des études intermédiales est contemporain d'une évolution institutionnelle et technologique qui a contribué à modifier les pratiques des chercheurs, aussi bien dans l'appréhension de leurs outils de travail que dans la définition de leur corpus. J'aborde ces aspects théoriques et méthodologiques en traitant du cas de l'illustration, et en engageant une réflexion sur le livre illustré comme médium et sur la facture de l'œuvre. Le chapitre 3, intitulé « Le geste », prolonge les propos du chapitre 2 sur la médialité. Il est fondé sur le tournant matériel et haptique engagé au moment où j'ai commencé à prendre en compte la gestualité de l'artiste et les technologies utilisées dans la fabrique des œuvres. Structuré en deux parties, il aborde le geste en fonction de la tension entre écart et continuité. Il interroge en particulier un modèle relationnel nourri par l'anthropologie, l'archéologie et l'écocritique qui permet de penser le rôle du livre en termes d'agentivité matérielle, de transmission et de restitution, tout en posant les limites de ce modèle. Le chapitre 4 prolonge et approfondit ces considérations. Il a pour objet la notion centrale de ce mémoire, le paysage médial (*mediascape* en anglais), qui me semble pouvoir donner un sens théorique plus large à mes recherches, dans le but de définir la cohérence d'un travail englobant la littérature, les arts visuels, l'art du livre et leurs interactions. J'y présente trois modèles, l'estampe, la ligne de côte et le circuit des impressions, qui m'ont été utiles pour aborder l'économie et l'archéologie du livre illustré en termes relationnels et matérialistes, ainsi que le rapport entre paysage, mémoire et médialité. Je me penche enfin sur certains thèmes et questionnements théoriques qui sont au cœur de ma monographie, *Modernist Mediascapes: Illustration, Print Culture and the Matter of Books*, qui constitue le volume III de ce dossier. Je conclue cette note de synthèse en présentant mes projets en cours et à venir.

Je ne suis pas historienne de l'art et je suis venue aux images et à l'histoire du livre par la littérature et l'illustration d'œuvres littéraires. Mon travail sur les images et les textes s'inscrit dans le paysage médial du modernisme britannique et les bornes chronologiques de ma recherche se sont étirées des années 1890 aux années 1950. Mon parcours a débuté dans les domaines de la littérature, de l'intermédialité, et dans une certaine mesure, des études culturelles (*Cultural Studies*) et des études visuelles (*Visual Studies*), des champs théoriques qui sont parvenus à maturité en France dans les années 1990 et 2000, et qui ont été sanctionnés par l'institution universitaire alors qu'apparaissaient des objets d'étude non canoniques. Ce mémoire a pour but de rendre compte des objets de mon corpus en définissant leur base commune, sans

toutefois perdre de vue leur spécificité. C'est d'ailleurs une des difficultés méthodologiques rencontrées lors de sa rédaction : comment unifier ces cas d'étude ? Comment éviter les généralisations abusives ? Mon travail est également orienté par l'anthropologie des images qui nous enseigne une manière de lier un objet d'étude (une image ou tout autre artefact, mais aussi des gestes) à des pratiques sociales, des représentations et une culture matérielle. En ce sens, j'en suis venue à voir ces objets comme « des nœuds de relations sociales », pour reprendre une expression de Jérôme Baschet (14) et des nœuds de relations intermédiaires et matérielles qui entrent dans la « fabrique de l'œuvre ». Sous ce terme, on trouve la question des rapports entre l'œuvre, l'imaginaire et le symbolique au sens de ce que Maurice Godelier nomme les « noyaux d'imaginaire » constitutifs des rapports sociaux et « s'incarnant dans des institutions et des pratiques symboliques » (Godelier 40, 42).

Je n'ai toutefois pas mené d'enquête anthropologique, ni sociologique ou historique car je ne suis qu'une apprentie dans ces domaines. Si j'ai tenté de recourir à une interdisciplinarité raisonnée, c'est pour trouver des réponses à certaines questions spécifiques auxquelles ma formation initiale ne me donnait pas les moyens de répondre. Formée à la lecture critique des textes, c'est en autodidacte que j'en suis venue à étudier les processus de fabrication du livre qui donnent sa facture particulière à l'œuvre littéraire. Je me suis efforcée de faire tenir ensemble des attitudes théoriques complémentaires, en partant de cas d'études précis et non d'un présupposé théorique ou d'une investigation à grande échelle. Il y a donc une tension entre le cas isolé et la vue d'ensemble, et cette question de l'échelle à laquelle je travaille revient à plusieurs reprises au cours de ce mémoire. Comme je l'explique dans le chapitre 4 et la conclusion, j'observe actuellement ce que les humanités numériques et environnementales peuvent nous offrir en termes d'outils et de méthodologie, en prenant pour exemple certains projets visant à donner à l'histoire de l'art une dimension connectée et globale. Le titre de ce mémoire, « Le paysage médial et la facture de l'œuvre », fait notamment référence à l'interaction entre la micro- et la macro-analyse. Mais si j'ai adopté différentes attitudes critiques, il n'en demeure pas moins que l'étude du substrat matériel de l'œuvre est devenue et demeure un principe directeur. Contrairement à une tendance longtemps répandue dans les études visuelles, où l'on a été, comme le soulignait François Brunet, « peu [disert] en général sur l'histoire des formes, des techniques, de l'économie ou des fonctions des images » (n.p.), j'ai un intérêt particulier pour la matérialité des artefacts,

les pratiques de l'artiste et de l'écrivain, les archives, les « technographies »<sup>1</sup>, en un mot tout ce qui participe à la fabrique matérielle de l'œuvre et qui vient enrichir son analyse (et contredit parfois certains présupposés théoriques). Plus récemment, j'ai trouvé dans les champs de l'archéologie des médias et de l'écocritique de nouveaux cadres pour enrichir les liens entre analyse d'image, analyse textuelle, culture matérielle et médialité. Je tente donc d'unir sous le terme de « paysage médial » des cadres interprétatifs permettant de donner une logique à une recherche qui répond à différentes pratiques sociales, créatives et esthétiques : regarder un paysage, lire un texte, illustrer un livre, graver le bois.

---

<sup>1</sup> J'emprunte ce terme à Richard Purdon, ainsi qu'à Sean Pryor et David Trotter (2016).

# **CHAPITRE 1**

## **Un corpus moderniste**





Ce premier chapitre a pour but de dessiner les contours du corpus et des thèmes de ma recherche, et de préciser son ancrage temporel. Je travaille en effet sur le modernisme britannique, et le plus souvent anglais. Le corpus abordé consiste en des productions qui se situent entre les années 1890 et 1950, avec quelques incursions dans la période contemporaine. Toutefois s'il l'on veut se positionner comme « moderniste », il est nécessaire de prendre en compte l'évolution des études modernistes. Il existe une pluralité de modernismes et leur champ théorique est caractérisé par son expansion et par le questionnement de ses propres assises. Ainsi, dans son introduction au numéro de la revue *Modernism/modernity* consacré à la théorie faible, Paul K. Saint-Amour rappelle que les études modernistes ont connu une expansion liée à la remise en question des modèles canoniques concomitante de ce tournant théorique. Cette expansion redessine les aires géographiques et bouscule les bornes temporelles consacrées, ainsi que médias et méthodologies (Saint-Amour 441). On pourrait donc considérer que mon corpus ne peut refléter ce mouvement d'ouverture né de ce que Douglas Mao et Rebecca L. Walkowitz nommaient en 2009 le « tournant transnational » des études modernistes (738). En effet, mon corpus est anglocentré, et de fait très « métropolitain », pour reprendre le terme employé entre autres par Lise Jaillant et Alison E. Martin dans leur introduction au volume de *Modernist Cultures* (2018) consacré au modernisme « global » (3). Néanmoins cet aspect centripète est contrebalancé par la tension entre deux dénominateurs communs, l'anglicité et l'excentricité. Je propose donc, au seuil de ce premier chapitre, de décrire les principaux objets de ce corpus avant de montrer que la tension entre anglicité et excentricité contient un jeu entre norme et périphérie qui me permet à la fois de conjuguer et de détourner modes majeurs (ou canoniques) et modes mineurs. S'il ne reflète pas l'expansion géographique des études modernistes, ce corpus est néanmoins fondé sur la logique de décentrement qui les anime.

## 1. Quel modernisme ?

Je ferai pour commencer la remarque suivante : mon travail m'a conduite à remonter dans le temps. J'ai en effet entamé ma recherche en rédigeant une thèse sur Mervyn Peake dont la carrière fut particulièrement riche dans les années 1940 et 1950. Puis j'ai progressivement tracé un parcours qui m'a menée du modernisme tardif aux dernières décennies du dix-neuvième siècle afin de trouver des réponses à certaines questions laissées en suspens à l'issue du doctorat. Mes interrogations ne portaient pas sur les contours du modernisme lui-même, ni sur des questions de périodisation. Mon fil conducteur était principalement la culture visuelle qui avait informé l'œuvre de Peake. Toutefois il m'est rapidement apparu que les œuvres de mon corpus ne pouvaient être envisagées sans prendre en compte un contexte discursif et des généalogies revendiquées par auteurs et artistes, et donc sans remonter aux dernières décennies du dix-neuvième siècle.

Dans les pages qui suivent, je m'efforce de présenter mes publications de façon chronologique et thématique. J'effectue des regroupements afin de décrire mon travail de la manière la plus cohérente possible, de restituer la logique de mes recherches et d'éclairer mon travail actuel. J'aurais pu articuler ce chapitre selon une chronologie stricte en trois temps, en présentant tout d'abord les publications issues de mes recherches doctorales, puis celles qui sont parues de 2006 à 2013 (portant essentiellement sur les années 1930 à 1950), et pour finir de 2014 à 2022 (et dont l'ancrage temporel remonte aux années 1890). J'ai préféré mêler à cette trame chronologique une présentation thématique plus souple. Ce découpage comporte nécessairement une part d'arbitraire et il laisse aussi de côté certaines publications qui ont plutôt trouvé leur place dans le deuxième chapitre. Je me concentre ici principalement sur les articles dans des revues et les chapitres d'ouvrage présentés dans le volume II de ce dossier.

### a. Dans le sillage de la thèse

Mes premières publications portaient sur Mervyn Peake et sur l'aspect dynamique et métamorphique des images textuelles et mentales. Jusqu'en 2005, mes articles « Cinematic Features in *Gormenghast* » (1998), « 'A Quality of Flux': The Formal Logic of Mervyn Peake's Illustrations and Texts » (2002) et « Les chemins de l'imaginaire : trois rêveries par Mervyn Peake » (**article 1**, 2003), ainsi que le chapitre « La bille et l'encrier :

écriture et auto-illustration chez Mervyn Peake » (**chapitre 1**, 2005) étaient des reprises ou des prolongements de mes recherches sur l'auteur. Les deux premiers articles furent publiés dans *Peake Studies*, petite revue dirigée par Peter Winnington<sup>2</sup>, le biographe de Peake, le troisième dans *Études Anglaises* et le dernier, aux Presses Universitaires de Rennes dans un ouvrage coordonné par Liliane Louvel et Henri Scepi. Tous ces textes sont fondés sur l'opposition entre le flux des images et son endiguement, la maîtrise et la mutabilité, la grâce et le grotesque. Les analyses des premiers articles sont très limitées par manque de substrat théorique et parce que je ne cherchais pas dans la bonne direction. Par exemple, dans « A Quality of Flux », je décris le grotesque comme un mode baroque. Je n'avais pas perçu que la fascination pour le mouvant et pour la déformation grotesque devait être comprise en replaçant Peake dans le contexte des régimes de visualité qui émergent au dix-neuvième siècle.

Ces considérations initiales trouvent une assise plus probante dans le **chapitre 1**, « La bille et l'encrier », un exercice de critique génétique issu de la lecture des manuscrits de Peake que j'avais consultés lors de la rédaction de ma thèse sans les exploiter de manière approfondie. J'y détaille la tension entre l'image médusante et le texte ekphrastique qui l'endigue tout en étant caractérisé par une prolifération picturale. Peake avait d'ailleurs lutté contre ce penchant et avait notamment suivi les conseils de Graham Greene qui l'avait incité à réduire le texte. Cet exercice de réduction, Greene l'avait lui-même pratiqué et cet aspect de son écriture est abordé dans le **chapitre 2** sur *The Power and the Glory*, publié en 2007 chez Atlande dans le cadre du programme de l'Agrégation (*Plus sur Greene : The Power and the Glory*, sous la direction de François Gallix et Vanessa Guignery). J'y esquissais une analyse sémiotique fondée sur l'idée que l'écriture remonte à l'origine du signe (et sa constitution en tant que telle dans la décision sémiotique) et met en scène sa réversibilité.

Je n'ai par la suite écrit que deux textes portant directement sur l'œuvre de Peake : l'**article 4** « 'Across the Lens of the Eye': Interaction between Word and Image in Mervyn Peake's Work » (2010) et le **chapitre 5** « Eccentricity in Mervyn Peake's Work » (2013a). Le premier a été publié dans *Interfaces* à la suite du colloque international « Artists' Words & Writers' Images » organisé au College of the Holy Cross (États-Unis). Il traite de questions formelles et intermédiaires liées à la dynamique de l'écriture en lien

---

<sup>2</sup> La revue a cessé de paraître en 2015 mais il semble que Peter Winnington alimente toujours son site : <https://www.peakestudies.com/>

avec l'image et reprend les analyses des textes cités plus haut. Il en fait une sorte de synthèse, proposant une lecture médiologique et plus phénoménologique (la décision sémiotique faisant place à la réduction phénoménologique). J'y examine le rapport entre l'écriture de Peake comme art de la *graphè* et les arts indiciars de la photographie et de la gravure. Cet article contient des pistes telles que le geste de l'artiste et le modèle de l'estampe que j'ai ensuite laissées de côté pour ne les reprendre que plus tard. À la différence du **chapitre 5**, « Eccentricity in Mervyn Peake's Work », l'**article 4** ne propose pas d'ancrage contextuel ou périodique. En revanche, ce chapitre, publié dans *Miracle Enough: Papers on the Works of Mervyn Peake* sous la direction de Peter Winnington, approfondissait le lien entre l'excentricité et la position impériale et post-impériale britannique. J'avais également eu l'occasion de creuser cette question en co-organisant avec Laurent Mellet le colloque *Excentricité/Eccentricity* en 2010 à l'Université de Bourgogne qui donna lieu à la publication d'une sélection d'articles dans le volume *In and Out: Eccentricity in Britain* (2012, voir **introduction 1**).

J'étais entrée en contact avec Peter Winnington et Sébastien Peake, le fils aîné de l'auteur, lorsque j'étais doctorante, et j'avais ainsi découvert un cercle d'admirateurs, d'anciens amis de la famille de Peake, des universitaires ou des écrivains qui collaboraient régulièrement à la revue *Peake Studies*. Je fis leur connaissance lors du colloque organisé à Chichester en Angleterre à l'occasion du centenaire de la naissance de Peake en 2011. Le grand public britannique avait redécouvert l'auteur une dizaine d'années plus tôt à la faveur de la diffusion de l'adaptation télévisuelle de ses romans *Titus Groan* (1946) et *Gormenghast* (1950). Il y eut aussi plusieurs rééditions à cette époque où son œuvre bénéficiait d'une certaine visibilité. Peake était généralement perçu comme une exception ou une aberration fascinante dans le paysage littéraire. Les tentatives de classification offraient souvent des comparaisons avec les auteurs de Fantasy ou de science-fiction dans le but de lui assigner une place au sein de la littérature de genre. Or une manière tout aussi probante (et non contradictoire) de décrire cette œuvre est de la placer aux côtés des auteurs du modernisme tardif. Peake appartenait à la Bohème de l'avant-guerre mais pas aux cercles sociaux du *High Modernism*, ce qui peut expliquer son absence des ouvrages critiques sur la période<sup>3</sup>. Il fait aussi partie des auteurs oubliés des années

---

<sup>3</sup> Si Peake apparaît dans des ouvrages biographiques, il n'est généralement pas cité dans les ouvrages sur la périodisation du modernisme. Par exemple, il ne fait pas partie de la liste d'auteurs cités par Marina

1950, ces auteurs qu'on a longtemps cessé de lire (Mackay et Stonebridge 9) alors qu'il illustre le hiatus entre modernisme et postmodernisme dont s'est saisi le discours critique depuis une quinzaine d'années. J'y reviens plus bas et je me contente de souligner ici que l'excentricité chez Peake peut être analysée selon la logique d'expansion et de remise en question du canon au sein des études modernistes.

## **b. Anglité, culture visuelle et paysage**

J'en viens maintenant à un deuxième ensemble de textes. À la suite de la première phase d'exploitation de ma thèse, j'ai abordé des thématiques liées à l'anglité et à la culture visuelle des artistes anglais à l'époque où était négociée la tension entre cosmopolitisme moderniste et retour à une tradition insulaire. Je restais centrée sur la période allant des années 1930 aux années 1950 et l'une des figures centrales de mes recherches fut tout d'abord John Piper. Je m'attachais à cerner les enjeux esthétiques de la décennie précédant la guerre jusqu'aux années de guerre elles-mêmes et à la période de reconstruction de l'après-guerre, ce qui impliquait de travailler sur les liens entre insularité, modernisme tardif et Néo-Romantisme. De 2006 à 2013, j'ai temporairement abandonné l'angle médiologique pour travailler en grande partie sur les arts visuels, notamment la peinture et les arts du spectacle, ainsi que sur le positionnement historiographique des artistes au sein d'une généalogie réécrite de l'entre-deux-guerres aux années 1950. J'ai abordé l'œuvre de Piper sous deux angles : d'une part, sa contribution à la redéfinition d'un art national et à son iconographie, et d'autre part sa place dans le débat entre abstraction et figuration. J'ai tout d'abord écrit l'**article 3** « Recording Britain : John Piper et le patrimoine architectural anglais dans les années 1940 » paru en 2008 dans la revue *Polysèmes*, dans un numéro coordonné par Anne-Laure Fortin-Tournès et Anne Ulmo. Le texte porte sur la participation de Piper à plusieurs programmes de préservation patrimoniale, dont le *Recording Britain* du titre (lancé en 1940 et coordonné par Kenneth Clark). Il montre en quoi Piper s'inscrit consciemment dans une lignée d'artistes incarnant l'art anglais selon une fiction historiographique essentialiste, et dans un débat sur la reconstruction dont les modalités sont très ambivalentes. En conclusion, je cite le vitrail réalisé par Piper pour la nouvelle cathédrale de Coventry ainsi que ses décors pour les opéras de Benjamin Britten comme « l'aboutissement logique d'un parcours entamé dans les

---

Mackay et Lyndsey Stonebridge dans *British Fiction after Modernism* et dont les carrières entamées dans les années 1930 se sont poursuivies jusque dans les années 1950 (2).

années 1930 » (**Volume II, p. 44**). J'ai ensuite directement exploité ce thème dans l'**article 2** paru dans la revue *LISA* en 2006 (publié avant « Recording Britain » mais écrit après ce dernier) : « Benjamin Britten et John Piper : le renouveau de l'opéra anglais et ses décors » prolongeait ma réflexion sur le rôle des arts visuels dans la reconstruction et au sein d'une communauté nationale cimentée par un mythe de la renaissance qui perd de son efficace dès les années 1950. Centré sur la seconde partie de la carrière de Piper, de l'après-guerre aux années 1960, cet article est le pendant du précédent. J'y analyse l'évolution du style pictural de Piper vers une forme de transparence proche de celle du vitrail, un art qui repose comme ses toiles sur un compromis entre abstraction et représentation figurative.

J'avais écrit ce dernier article après avoir participé à la journée d'étude *Opéra et Identité Nationale* organisée par Gilles Couderc à l'Université de Caen-Basse Normandie en 2005. C'est également lui qui coordonna le volume *Musique, nation et identité* avec Jean-Philippe Héberlé pour la *Revue Française de Civilisation Britannique* (2013), auquel j'ai eu l'occasion de contribuer. Je prolongeais donc à cette occasion les recherches entamées quelques années plus tôt autour de Piper et de la scène opératique en revenant à la période de l'immédiat après-guerre pour publier l'**article 6** « The 1946 Production of *The Fairy Queen* in Covent Garden: 'A Triumph of British Music and Stagecraft'? » (2013). Cette représentation de l'opéra de Henry Purcell, une adaptation de *A Midsummer Night's Dream*, reflète, elle aussi, un compromis entre tradition (revisitée par le Néo-Romantisme) et modernisme, ainsi que la volonté politique de créer un spectacle pour le grand public et pour la nation. Le travail de Michael Ayrton, qui créa les décors du spectacle, devint mon fil directeur pour évaluer la manière dont le débat entre abstraction et naturalisme s'était poursuivi jusque dans les années de l'après-guerre. Je reconnais que l'image même de ce « fil » est ambiguë : elle semble suggérer que l'analyse doit emprunter les contours de son objet, et être ainsi matérialisée par le trait sinueux qui était la marque du style pictural d'Ayrton ainsi que le « symbole de la continuité de la tradition picturale » (p. 94, ma traduction) telle qu'il contribua à la réécrire.

D'autre part, j'ai prolongé ma réflexion sur ce discours historiographique « linéaire » dans le **chapitre 3** « The Line: An English Trait? », publié en 2009 dans le volume *Englishness Revisited* dirigé par Floriane Reviron-Piégay, et le **chapitre 4** « 'So the Horizon Line Vanishes': Landscape and Abstraction in England from the 1930s to the 1950s » publié en 2010 dans *Reflective Landscapes of the Anglophone Countries*,

ouvrage dirigé par Pascale Guibert. J'y reprenais les termes du conflit déjà exploré entre naturalisme et pittoresque d'une part, et formalisme et abstraction d'autre part. Le premier de ces deux textes adopte un point de vue rétrospectif, analysant la manière dont les écrits critiques de Michael Ayrton, Robin Ironside, Nikolaus Pevsner et John Piper retracent une histoire téléologique de l'art anglais qui permet notamment aux artistes Néo-romantiques de s'inscrire dans la lignée de William Blake, William Turner et Samuel Palmer. Chez Ayrton, le plus conservateur de ces auteurs, le rejet du cosmopolitisme associé au cercle de Bloomsbury va de pair avec la volonté de renouer avec la tradition anglaise. Ce discours est fondé sur le recours à la métaphore filée de la ligne, celle de la généalogie dessinée dans ces écrits et celle du dessin considéré comme art anglais par excellence, et qui sont apparentées au trait de la gravure et au fil de la broderie. Cette ligne discursive autant que sémiotique a également une valeur esthétique en ce qu'elle s'oppose à l'abstraction, à la généralisation et à l'idéalisation formelle, une opposition représentée par le conflit entre Blake et Reynolds, et qui se rejoue dans le tournant figuratif des peintres de paysage à partir de la seconde moitié des années 1930.

C'est aussi le thème du second de ces deux textes, un chapitre qui marque un infléchissement dans ma recherche puisque j'y aborde alors directement la notion de paysage. Centré principalement sur les œuvres et les écrits de Paul Nash et John Piper dans les années 1930 et les tableaux de Peter Lanyon à partir des années 1940, ce texte propose une analyse sémiotique de la peinture de paysage anglaise en étudiant la recherche d'une synthèse entre abstraction non figurative et naturalisme. J'y reprends le motif de la ligne qui, cette fois, n'est plus le signe de la continuité historiographique, mais marque néanmoins la contradiction entre nouveau départ et retour à la tradition. Cette ligne est alors celle de la plage et du littoral, lieux d'une réconciliation entre peinture de paysage et abstraction, et elle est le signe d'une contradiction fructueuse qui traverse l'art anglais de l'entre-deux-guerres à la reconstruction des années 1940.

### **c. Vers la culture de l'imprimé et l'histoire du livre**

Les publications que je viens de citer portaient sur des thèmes de recherche qui alimentent encore mon travail actuel : la ligne (de la gravure et du dessin), la question de la réversibilité qui débouche sur celle du médium et de la médialité, et le paysage. Toutefois les deux textes qui ont opéré une transition marquée entre les travaux

précédents et mes recherches actuelles sont l'**article 5** « Ivy and Bones: Ruins and Reversibility During the Blitz » publié dans *Études Britanniques Contemporaines* en 2012 et le **chapitre 6** « Text, Image and Embroidery: Threads and Scratches » (2013b) paru dans le volume *Texte, texture, textile. Variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature* dirigé par Françoise Bort et Valérie Dupont. L'**article 5** « Ivy and Bones » a été publié dans un numéro sur les ruines coordonné par Isabelle Gadoin et Catherine Lanone. Il m'a permis de synthétiser mon travail sur l'iconographie de la Seconde Guerre mondiale et de lier le motif de la reconstruction à celui de la page du livre dans une perspective qui est encore celle de l'histoire des arts visuels mais qui aborde aussi le domaine de l'imprimé et de l'impression. C'est grâce à la notion de réversibilité que s'effectue cette transition. D'autre part, le motif de la page imprimée offre une analogie avec la maison et le jardin (et, partant, le trope de la nation comme espace pastoral) du fait que ces espaces structurés et lisibles sont des sites de culture et de cultivation, offrant des modes de compensation imaginaire et esthétique aux destructions de la guerre et au sentiment de déclin et d'achèvement. Et c'est bien cette réversibilité qui est l'une des caractéristiques du modernisme tardif chez Elizabeth Bowen, Rose Macaulay ou encore Virginia Woolf mais aussi chez Herbert Furst, l'un de mes sésames vers le monde de la bibliophilie et de l'estampe modernistes. C'est dans ce texte, ainsi que dans le **chapitre 6** « Text, Image and Embroidery », que j'aborde pour la première fois la gravure sur bois (à propos des artistes Clare Leighton et Agnes Miller-Parker) et la question de la reproductibilité des images. Reproduction et réversibilité sont intrinsèquement liées dans la pratique de la gravure sur bois dont j'avais commencé à étudier le potentiel symbolique et imaginaire.

« Text, Image and Embroidery » est également un texte de transition au sens où j'analyse la matérialité du texte dans le conte « The Glass Coffin » de A. S. Byatt dans son recueil *The Djinn in the Nightingale's Eye* (1994). La nature métafictionnelle de cette réécriture d'un conte des frères Grimm repris par Andrew Lang (et elle-même issue du roman *Possession*) m'avait incitée à étudier la manière dont un texte illustré peut être perçu soit comme une surface textile, sous l'égide de la figure mythologique d'Arachné, soit comme une surface gravée et incisée. Ces deux modalités sont associées dans la métaphore de la trame brodée comme figure de la reprise et de la réécriture. C'est en analysant l'illustration d'Henry Justice Ford publiée à l'origine dans le texte de Lang (1892), que je commençais à entrer dans des considérations



techniques (voir **Figure 6**). Cette image ambivalente ressemble à une gravure sur bois mais est en réalité un dessin reproduit au moyen d'un cliché trait (« line-block ») à l'époque où la gravure reproductive était remplacée par les moyens de reproduction photomécaniques.

C'est à partir de ces deux textes de transition que se dessinent plus clairement des sujets de recherche concomitants présentés dans mes articles et chapitres d'ouvrages publiés entre 2014 et 2022. Les bornes temporelles de mon corpus se sont étirées pour couvrir une centaine d'années. Les œuvres les plus récentes (fin du vingtième siècle et début du vingt-et-unième siècle) ont été envisagées sous le mode de la reprise, tandis que mon travail sur l'estampe et le livre m'ont incitée à remonter à la fin de l'ère victorienne. Je présente donc ici cinq textes publiés entre 2015 et 2019 qui ont trait à des questions de filiation et de périodisation centrées pour la majorité sur la gravure. Le **chapitre 8** « Printmaking During the First World War: The 'unseen moving goal' » (2015), le **chapitre 10** « Autographic Wood Engraving: Modernist D.I.Y. » (2017a), le **chapitre 11** « Expiation et filiation dans *Death of a Hero* de Richard Aldington » (2017b), le **chapitre 12** « Entre traces et mémoire. Illustrer la poésie de la Grande Guerre » (2019) et l'**article 11** « Woodcuts and Some Words: Edward Gordon Craig's lasting impressions » (2019b) forment en effet un ensemble qui m'a permis de formaliser des problématiques issues d'une même campagne de recherches entamée en 2011. Quatre d'entre eux portent sur la pratique de l'estampe et le renouveau de la gravure moderniste de la fin du dix-neuvième siècle à la fin des années 1930. J'avais en effet abordé la gravure sur bois moderniste en lisant Herbert Furst et en découvrant les illustrations de Paul Nash pour *Genesis* (1924), puis les manuels de gravure produits par les jeunes artistes modernistes de sa génération ou un peu plus jeunes que lui. Cette pratique ne pouvant être comprise sans une connaissance de l'estampe et des changements introduits au dix-neuvième siècle, j'en suis venue à travailler sur l'histoire du livre et de l'estampe de la fin de siècle à l'entre-deux-guerres. Les textes cités ci-dessus traitent de moments-clés dans cette évolution en lien avec la culture matérielle et la théorie du *craft* (au sens de *theory of craft* employé par Howard Risatti).

Cette nouvelle campagne de recherches m'a également permis d'entrer dans le comité scientifique de l'exposition *1914, La Mort des poètes* organisée à la Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg (22 nov. 2014 – 1<sup>er</sup> fév. 2015), un projet auquel j'ai été intégrée grâce à Brigitte Friant-Kessler. À cette occasion, j'ai

rédigé des notices sur des œuvres de Muirhead Bone, Paul Nash et C.R.W. Nevinson, publiées dans le catalogue de l'exposition *1914, la mort des poètes* (2014). Les versions longues furent utilisées pour les audioguides et les « bonus » de l'exposition. J'ai aussi co-écrit avec Brigitte Friant-Kessler le **chapitre 12** sur l'illustration de la poésie de la Grande Guerre, paru en 2019 dans *La Lyre et les Armes. Poètes en guerre* sous la direction de Julien Collonges et Tatiana Victoroff. Ce texte porte sur l'illustration de la poésie de Wilfred Owen et Richard Aldington par Paul Nash et par deux artistes britanniques contemporains, Harry Brockway et William Utermohlen. Il décrit la manière dont est véhiculé l'imaginaire mémoriel et s'intéresse notamment au traitement monumental de la page illustrée et à la manière dont prennent vie des œuvres du canon littéraire selon une filiation artistique spécifique aux presses privées. Ce travail est prolongé dans le **chapitre 11** « Expiation et filiation dans *Death of a Hero* de Richard Aldington » paru dans *Le Scandale de la Grande Guerre : tuer les fils* (2017b) sous la direction de Sylvie Crinquand. Seul texte de cet ensemble à ne pas traiter de la gravure sur bois, ce chapitre revient toutefois sur le motif de la réversibilité puisque le thème de l'expiation dans *Death of a Hero* en offre une variation ironique. En effet, nulle réparation ne vient rédimer le sacrifice d'une génération et le roman présente la guerre comme événement moderne et versant mortifère du renouveau promis par le modernisme. Il fait état d'une crise de la filiation symbolisée par le scandale de la mort des fils, ce que Richard Aldington problématise en relation au patrimoine littéraire européen et à l'héritage victorien de la fin de siècle.

C'est de ces recherches que découlent également le **chapitre 8** « Printmaking during the First World War » et le **chapitre 10** « Autographic Wood Engraving: Modernist D.I.Y. » publiés en 2015 et 2017 dans deux volumes dirigés par Jean-Michel Ganteau et Christine Reynier, *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19<sup>th</sup>- to 21<sup>st</sup>-Century British Arts* et *The Humble in 19<sup>th</sup>- to 21<sup>st</sup>-Century British Literature and Arts*. Ces textes sont fondés sur l'analyse du discours critique sur l'estampe redéfinie au dix-neuvième siècle comme pratique moderne autographique. Il y est question d'artistes tels que John Farleigh, Clare Leighton, Iain Macnab, Paul Nash et C.R.W. Nevinson, praticiens de l'estampe et, pour les trois premiers, auteurs de manuels pratiques. L'estampe joue un rôle important d'un point de vue génétique comme laboratoire formel et elle est liée aux expérimentations des avant-gardes, à l'appropriation de l'artisanat vernaculaire et au développement du design. Son étude permet d'envisager le rapport à la technique des artistes modernistes qui assouplissent

l'opposition entre artisanat d'art et technologie industrielle telle qu'elle avait été définie par la critique ruskinienne et morrisienne. En effet, l'estampe comporte une forme d'hybridité : à la fois art et artisanat, elle est manuelle et conceptuelle, figurative et abstraite, et c'est ainsi qu'elle permet d'envisager la transition vers le design. L'attrait formel de la xylogravure est aussi renforcé par la dissémination des principes esthétiques allemands (grâce à Herbert Read et T.E. Hulme en particulier) et en particulier des théories de l'expressivité formelle et de l'empathie souvent défendues en réaction à la *significant form* jugée trop désincarnée. Enfin, il est également question de généalogie puisque ces artistes, en particulier dans leurs manuels, s'inscrivent dans la tradition bibliophilique et artistique qui a pour point de départ la figure tutélaire de Thomas Bewick. On retrouve là un discours téléologique qui décrit la pratique moderne comme un aboutissement et qui connaît des intersections avec celui des Néo-romantiques, à commencer par la reconnaissance d'« ancêtres » communs tels que William Blake.

D'autre part, la Première Guerre mondiale, aboutissement du long dix-neuvième siècle, est un événement moderne. Elle joue le rôle de révélateur dans la mesure où l'art de nombreux jeunes artistes s'y éprouve. Guerre « abstraite », elle offre un terrain d'expérimentation non dépourvu d'ambivalence. Les valeurs attachées à l'estampe et aux arts graphiques en général depuis le dix-neuvième siècle, expressivité, simplicité, humilité, minimalisme, austérité et pureté, rencontrent un « terrain » propice : la valeur purgative de la guerre telle qu'on se l'imaginait bien avant le conflit, l'abstraction d'un événement qui échappe à la représentation, le fort degré d'impressionnabilité (au sens physique et psychique) sont des termes qui caractérisent aussi les arts graphiques. Ils leur permettent de se positionner contre la photographie, art mécanique rangé du côté de la déshumanisation de la guerre. Dans le même temps, les principes modernes de la spécificité du médium (« truth to the medium ») et de ce que je nomme « material responsiveness » (« réactivité matérielle »), caractérisent l'espace poétique ouvert par la pratique de l'estampe. On retrouve ici le motif de la réversibilité car je vois dans cette pratique une forme technique et matérielle de compensation imaginaire et artistique des effets délétères et destructeurs de la guerre comme forme d'antagonisme et d'altérité absolus. Je décris en effet l'estampe comme un espace de rencontre (« encounter ») qui implique un geste vers l'autre.

Un dernier texte appartient à ce même groupe de publications : l'**article 11** « Woodcuts and Some Words: Edward Gordon Craig's Lasting Impressions » publié dans la revue *Image [&] Narrative* en 2019 dans un petit numéro (un « cluster ») intitulé *Impression(s): 1880-1940*. Gordon Craig, rénovateur de la scène théâtrale et graveur sur bois, est l'un des artistes qui permettent de penser la transition de la fin de siècle au modernisme. Craig a influencé de nombreux jeunes artistes modernes tels que Paul Nash. Il représente à la fois le renouveau des arts graphiques de la fin du dix-neuvième siècle et la pratique moderniste de la gravure. Les illustrations de cet article proviennent du fonds Craig de la BnF et la première d'entre elle est reproduite dans l'introduction de ce mémoire (**Figure 1**). Elle fonde l'analogie qui parcourt le texte entre la page imprimée, la scène et le bois de la gravure. Le volume *Impression(s): 1880-1940* envisage le sens polysémique de l'impression et poursuit l'analogie entre support matériel et mode esthétique de l'impression, auquel je reviens dans le chapitre 4. Dans mon article, je me penche sur la transition de l'impression symboliste à l'empreinte moderniste (« imprint ») telle qu'on peut l'observer dans l'œuvre de Craig. Ce texte est également nourri du travail sur l'archive effectué avec Fiona McMahon qui a initié le projet de deux journées d'études (*Écrire l'archive*, 2014 et 2015) ayant donné lieu à la publication du numéro « L'Archive : Horizons de la création contemporaine » dans la revue *Sillages critiques* (2017a, voir **introduction 2**).

#### d. Impression, geste et imaginaire médial

J'en viens à présent à un quatrième ensemble constitué de quatre textes parus entre 2014 et 2020. Il s'agit de l'**article 7** « Illustration et intermédialité, entre gravure et photographie » (paru dans *La Licorne* en 2014 dans le volume *Autour du Tiers pictural*. « Thanks to Liliane Louvel », sous la direction de Michel Briand et Anne-Cécile Guilbard), de l'**article 8** « Couleur et transparence à l'ère des procédés photomécaniques » (paru dans *Polysèmes* en 2015 dans le numéro « La transparence », sous la direction de Marie Laniel et Pascale Tollance), du **chapitre 9** « Lines or Dots? Reproduction Processes in Handbooks on Illustration, 1890s-1920s » (paru dans *Point, Dot, Period... The Dynamics of Punctuation in Text and Image* sous la direction de Laurence Petit et Pascale Tollance en 2016) et de l'**article 12** « Le livre illustré face à la danse : un médium empathique ? » paru en 2020 dans la revue *textimage* (volume dirigé par Hélène Campaignolle-Catel, Marianne Simon-Oikawa et Ségolène Le Men). Ces textes ont pour point commun de traiter de l'illustration et

de l'estampe d'un point de vue matériel et technique. Ils confirment mon intérêt pour la fabrique du livre et la facture de l'œuvre. Ils représentent le versant technique du groupe de textes précédents et portent sur le rapport entre les moyens de reproduction des images, la définition de l'illustration et l'imaginaire de l'impression. Je les ai écrits au moment où je commençais à m'intéresser au geste de l'artiste dans la création de l'œuvre et dans sa reproduction, ainsi qu'à l'anthropologie des images et à l'archéologie des médias. C'est dans ce contexte qu'ont été coordonnés les deux volumes sur le geste dans la revue *Interfaces* en 2018, « Le geste et sa trace » et « Geste et transmission » (voir les **introductions 4 et 5**). Les trois premiers textes sont issus de recherches sur les autobiographies et manuels rédigés par des illustrateurs, et de la lecture de périodiques tels que *The Studio*. Là encore, je remonte aux années 1880-90, l'époque où les nouveaux procédés de reproduction photomécaniques ont bouleversé le champ des arts graphiques et renouvelé le conflit médial (au sens d'une concurrence entre divers médias en termes d'impressionnabilité et d'authenticité) qui existait déjà entre les arts graphiques et la photographie. Ces textes partent de l'idée que l'impression sur un support graphique prolonge le geste original de l'artiste et font le constat d'un paradoxe : les nouveaux procédés, issus des technologies photographiques, sont considérés par leurs praticiens comme étant capables de préserver la vitalité du geste créateur, alors que les tenants de l'estampe considèrent que la photographie est un art mécanique qui rompt justement avec cet élan originel.

Dans ces articles, j'examine en particulier la représentation de ces technologies, entre description factuelle et charge symbolique liée à un imaginaire médial reposant sur les associations symboliques et métaphoriques dans l'usage et la représentation des médias. Il y est question de la réception de ces nouveaux procédés (« process ») que l'on peut classer en deux grandes familles : la similligravure (« half-tone ») et le cliché trait (« line-block »). L'**article 8** « Couleur et transparence » porte sur la réception de l'illustration en couleur au moment où se perfectionnent la trichromie et la quadrichromie dérivées du procédé de reproduction en simili (« half-tone »). Il s'agit de l'une des rares incursions dans le monde de la couleur dans un corpus plutôt dédié au noir et blanc. Cela m'a permis de synthétiser un certain nombre de positionnements critiques et esthétiques résumés par exemple par le clivage entre la ligne et la couleur, ou encore l'opposition entre la gravure comme « art de la réticence » et l'effusion de la couleur associée, pour des raisons techniques, esthétiques et idéologiques aux valeurs de la photographie.

Dans l'**article 7** « Illustration et intermédialité, entre gravure et photographie », je relie plus directement la gravure à l'illustration en tant qu'elles appartiennent toutes deux aux domaines de l'impression au sens d'empreinte. Publié dans un volume conçu en hommage au travail de Liliane Louvel, je la cite pour présenter l'illustrateur en « changeur » et l'illustration comme la trace du tiers pictural. Les ouvrages de Joseph Pennell et Henry Blackburn font état d'un idéal de transparence médiale, c'est-à-dire d'effacement du médium : l'illustration joue un rôle paradoxal puisqu'elle dépend d'un « idéal de captation directe » (p. 106) mais s'interpose comme médiation, ce qui est matérialisé par les modalités techniques de la reproduction d'image par écrans interposés. Il apparaît également à la lecture de ces textes que le discours de la pureté du médium cache en réalité une hybridité constitutive : les nouveaux procédés, et la photographie elle-même, empruntent autant à la chimie qu'à la gravure et, comme elle, reposent sur un même principe d'impression comme empreinte et interface. On entre donc ici dans le domaine de l'archéologie des médias puisque la gravure peut être vue comme l'archéologie de la photographie. Ce conflit médial est aussi intermédial dans la mesure où les frontières érigées entre divers supports et techniques sont en réalité poreuses. Toutefois, et c'est ce qui fait l'intérêt textuel de tous ces écrits d'artistes ekphrastiques, la délimitation de ces champs réservés perdure jusqu'aux années 1920 où les manuels de gravure énoncent la victoire du mode de l'impression comme empreinte (ce que j'appelle « modernist imprint »).

Enfin, l'**article 12** « Le livre illustré face à la danse : un médium empathique ? » fait converger les thèmes de l'expressivité, du geste et de l'empathie (au sens qu'avait le terme au tournant du vingtième siècle). Il a pour but d'envisager le livre illustré moderniste comme médium empathique ainsi que la fonction de l'illustration dans la réception de la danse lorsque les Ballets russes reprennent leurs tournées au lendemain de la Première Guerre mondiale. Je reviens notamment aux considérations précédentes sur la trace autographique de l'artiste « impressionné » et, en reprenant le principe de conversion établi par Liliane Louvel, je décris le médium (le corps du spectateur et du lecteur, mais aussi le livre lui-même) comme « caisse de résonance » (p. 181). Au chapitre 4 je précise la manière dont le livre modélise cette conversion empathique. J'ai également repris l'analyse plus ancienne, élaborée lors de ma thèse, de la fonction de captation de l'image et du texte qui figent le flux des impressions.

### e. Reprise, illustration et adaptation

Une nouvelle incursion dans le domaine contemporain m'a permis d'orienter mon travail sur l'illustration vers le domaine de l'adaptation. Le dernier ensemble de textes que je présente ici est constitué de quatre publications : il s'agit du **chapitre 7** « Robinsonner dans l'Angleterre contemporaine : le paysage chez Patrick Keiller » (publié dans *L'Art du paysage* sous la direction de Claire Omhovère en 2014), de la **traduction 1**, traduction partielle d'un texte du réalisateur Patrick Keiller paru dans le même volume, et de l'**article 10** « Promenade Along the Coast: Paul Nash and Dave McKean Revisit Dymchurch » paru en 2019 dans la revue en ligne *Polysèmes* (dans le volume *Landscapes / Cityscapes* dirigé par Isabelle Gadoin, Xavier Giudicelli, Marie Laniel et Catherine Lanone). J'y ajoute l'**introduction 8** au volume *Illustration and Adaptation : New Cartographies*, co-dirigé avec Shannon Wells-Lassagne<sup>4</sup>.

J'ai découvert le travail de Patrick Keiller en visitant l'installation *The Robinson Institute* au musée *Tate Britain* en 2012. Grâce à Claire Omhovère, j'ai contribué au volume *L'Art du paysage* pour lequel j'ai présenté le travail du réalisateur et traduit une partie de *The Possibility of Life's Survival on the Planet* (2012). Ceci m'a entraînée vers le domaine des psychogéographes et donc vers un mode contemporain de lecture du paysage. Cela semble à première vue éloigné de mes thèmes de recherche mais en réalité l'œuvre de Keiller m'a permis de les aborder de manière différente et de faire converger par la suite différents aspects théoriques. L'aspect mémoriel et culturel du paysage considéré comme palimpseste évoque de manière plus ou moins directe certains des artistes dont j'avais déjà parlé, comme John Piper ou Paul Nash, ainsi que le motif de l'accrétion intertextuelle et interpicturale. Toutefois Keiller déconstruit le mode pittoresque d'appréhension du paysage à travers le personnage de Robinson. L'aspect performatif de la déambulation et la position subversive de ce spectateur vagabond remettent en effet en question la posture du touriste telle qu'elle s'est construite à la fin du dix-huitième siècle. Il s'agit de revisiter des lieux en faisant émerger leur sens discursif oublié et en révélant les politiques d'exclusion qui les ont façonnés. En cela, Keiller produit une critique du discours de l'identité nationale et impériale.

---

<sup>4</sup> Le volume n'étant pas encore paru au moment de rendre cette note de synthèse, le texte fourni dans l'annexe est la version finalisée après évaluation du texte qui va être publié prochainement par Palgrave.

L'**article 10** « Promenade Along the Coast: Paul Nash and Dave McKean Revisit Dymchurch » (2019a) porte sur la manière dont le roman graphique *Black Dog: The Dreams of Paul Nash* (2016) fait œuvre de remédiation culturelle et mémorielle dans le contexte des commémorations de la Première Guerre mondiale. L'artiste Dave McKean revient lui aussi dans des lieux chargés d'un fort investissement culturel. J'ai mis l'accent sur une vue du littoral travaillée à de multiples reprises par Paul Nash afin d'en étudier l'aspect médial en tant qu'écotone et interface. L'entreprise de remédiation de ces images par McKean met en lumière la survivance spectrale du paysage des tranchées de la Première Guerre mondiale. Je renoue donc avec des thèmes déjà explorés et ces derniers textes concilient les notions de médium, de paysage et de réversibilité.

Dave McKean était l'un des conférenciers invités au colloque *Illustration & adaptation* que nous avons co-organisé à Dijon en 2019 avec Shannon Wells-Lassagne et les membres du groupe Illustr4tio. Le volume *Illustration and Adaptation* qui va paraître chez Palgrave contient une sélection de chapitres issus du colloque ainsi que des textes d'autres auteurs que nous avons sollicités. L'**introduction 8**, intitulée « The Circulation of Images : Illustration, Adaptation and the Global Turn », propose une définition à la fois spécifique et élargie de l'illustration qui est historicisée selon l'évolution du statut de l'illustrateur et du marché éditorial, les contraintes de reproduction et de diffusion des images, et selon qu'elle est liée ou non au texte et à l'imprimé. Les études sur l'illustration sont replacées dans la perspective des études sur l'adaptation, de l'histoire du livre et de la traduction intermédiaire, des domaines qui la placent résolument au sein de réseaux interculturels et transnationaux. Les différents chapitres opèrent donc un décentrement en questionnant l'acception traditionnelle de l'illustration, mais aussi en analysant des corpus européens méconnus ou des corpus extra-européens.

Les problèmes soulevés ici doivent être reliés aux questions médiales et performatives posées par ailleurs et reprises aux chapitres 3 et 4. Il est également question d'échelle et de circulation, un point sur lequel je reviendrai dans la conclusion à propos des questions méthodologiques que pose l'écart entre micro- et macro-analyse. Par ailleurs, je n'ai rien dit de certains textes qui seront cités dans la brève synthèse placée à la fin de ce premier chapitre et dans le sous-chapitre qui suit.



## 2. Anglicité et excentricité

L'aire géographique sur laquelle j'ai travaillé a été essentiellement limitée à l'Angleterre. Les auteurs et artistes dont il a été question ont tous vécu ou ont été actifs dans le sud de l'Angleterre et en particulier à Londres. Ceci est dû à des contraintes institutionnelles et à des raisons sociales : par exemple, la plupart des écoles d'art importantes pour ce corpus sont situées à Londres dans la première moitié du vingtième siècle, à l'exception de la Birmingham School of Art ou de la Glasgow School of Art. On connaît le rôle de la Slade School of Fine Art dans la carrière des jeunes peintres de la génération de Paul Nash, ou encore de la Central School of Arts and Crafts et de la Camberwell School of Arts and Crafts pour les jeunes graveurs et illustrateurs. D'autre part, les cercles sociaux au sein desquels sont définis les contours du modernisme canonique émergent souvent dans cette même aire. Les pages qui suivent reviennent sur cette géographie afin de prolonger la présentation de mon corpus sur un mode cartographique, puis de conclure par une courte synthèse de mes recherches et choix théoriques actuels.

### a. Centre et périphérie

Une grande partie de mes travaux a porté sur l'anglicité, à commencer par les publications produites de 2006 à 2013 dans le contexte d'une réévaluation critique de l'anglicité en France et en Grande Bretagne<sup>5</sup>. Ma période de référence voit une prolifération de discours identitaires et de récits rétrospectifs construisant une continuité de l'art anglais et participant parfois de ce que Eric Hobsbawm et Terence Ranger ont nommé « l'invention de la tradition »<sup>6</sup>. Il y est question de filiation et de la création d'un canon qui n'épouse pas toujours les mêmes contours selon que l'on se réfère aux récits écrits par les spécialistes de la gravure ou de la peinture. Mais il y va toujours de la relation entre art vernaculaire et identité nationale, et du degré d'appropriation et de naturalisation des influences étrangères. Ainsi l'estampe « originale » à la fin du dix-neuvième siècle est indissociable de l'affirmation de l'anglicité à cette période dans le contexte plus large de la compétition impérialiste

<sup>5</sup> Ainsi, le **chapitre 3** « The Line: An English Trait? » a été publié dans *Englishness Revisited* (2009) à la suite du colloque international *L'Anglicité / Englishness* organisé par Floriane Revirion-Piégay et Agnès Alexandre-Collier en 2007 à l'Université de Bourgogne.

<sup>6</sup> Voir notamment le chapitre de Hobsbawm « Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914 » dans *The Invention of Tradition* (1983).

entre les états nations et entre les avant-gardes (Kumar ; Joyeux-Prunel). Bien que ses praticiens et les critiques qui y sont associés aient souvent eu des goûts cosmopolites, à en juger par l'influence des artistes français et japonais, la gravure sur bois originale est présentée à la fin du siècle comme un art anglais, voire anglo-saxon. Il est d'ailleurs intéressant de noter que certaines des valeurs esthétiques qui lui sont associées, comme la « réticence », ont également un sens politique et idéologique, tout comme les définitions du « caractère » national<sup>7</sup>. De même, lorsque l'on travaille sur l'opéra ou la danse, on constate l'existence d'une réécriture historiographique et la constante affirmation d'un art national qui contrebalance le « complexe d'insularité du royaume » (Couderc 2006, § 8). Ainsi, l'aspect revendicatif est très fort dans le récit du renouveau de la musique anglaise à la fin du dix-neuvième siècle dans le pays « sans musique »<sup>8</sup>.

La question du vernaculaire est cruciale dans la compréhension du modernisme britannique qui est parcouru par la tension entre art national et influence étrangère, qu'il s'agisse de la littérature, des arts visuels, de la musique ou de la danse. Ce débat esthétique et politique a suscité des positionnements variés et des compromis fructueux que j'ai étudiés avant tout dans le domaine des arts visuels. Ainsi l'entre-deux-guerres en Angleterre est une époque où resurgissent les interrogations sur l'anglicité de l'art anglais, renforcées à la fin des années 1930 par le repli insulaire provoqué par la Seconde Guerre mondiale. La lecture des récits historiographiques produits par auteurs, artistes et critiques de la fin du dix-neuvième siècle à la Seconde Guerre mondiale permet de replacer la rupture moderniste au sein d'une continuité. Car c'est bien l'idée même de rupture qui est parfois niée par ces récits<sup>9</sup>. On détecte une corrélation entre discours et pratique, comme le montre plus précisément le **chapitre 3** « The Line: An English Trait? » (2009). D'une part, la référence métadiscursive et métapicturale à la ligne sert de justification idéologique et historiciste puisque le discours généalogique rétrospectif vise à établir une lignée que l'on peut schématiser par une ligne. A.S. Byatt, dans sa nouvelle « Arachne », décrit d'ailleurs les reprises et

<sup>7</sup> Voir la remarque de Floriane Revirion à la suite de Krishan Kumar dans l'introduction au volume *Englishness Revisited* (2009), à propos de cette « réticence » qui est le signe d'une domination implicite et du fait que l'anglicité est englobée par la britannicité (3).

<sup>8</sup> À propos de la « seconde Renaissance de la musique anglaise », voir l'introduction de Gilles Couderc et Jean-Philippe Héberlé à leur volume *Musique, nation et identité. La renaissance de la musique anglaise, formes et conditions* dans la *Revue Française de Civilisation Britannique* (2013).

<sup>9</sup> Voir notamment l'**article 3** « Recording Britain » (2008), l'**article 6** « The 1946 Production of *The Fairy Queen* » (2013), l'**article 11** « Woodcuts and Some Words » (2019b) et le **chapitre 3** « The Line: An English Trait? » (2009).

remédiations des *Métamorphoses* d'Ovide comme « a line, a thread, of emulation, of reworking » (**chapitre 6, p. 275**). La pratique du critique (et de l'universitaire) peut être conçue sur ce mode de la textilité du texte en tant qu'ils prolongent une toile discursive et cherchent à détecter des lignées en suivant le fil de leurs démonstrations. Mais, comme je l'ai souligné plus tôt, je me garde aussi de l'aspect arbitraire de ce tracé qui peut induire le risque d'emprunter à ces auteurs leurs visées téléologiques et essentialistes, et d'introduire une forme de déterminisme entre l'objet étudié et la posture du chercheur.

D'autre part, le recours artistique à la ligne (chez les dessinateurs ou les graveurs) est le signe d'une inscription dans ce discours et dans cette généalogie. En ce sens, elle est vectorielle<sup>10</sup>. La ligne est ici placée dans un ensemble sémiotique défini par le particularisme, le détail, le naturalisme pittoresque par opposition aux principes généraux, à l'abstraction et au formalisme. Enfin, la ligne fonde une série d'analogies entre diverses pratiques partageant certaines qualités cinétiques et gestuelles, comme le geste d'écrire et celui de broder. Dans l'introduction à son anthologie *English Drawings* (1955), Geoffrey Grigson souligne l'influence française sur des dessinateurs anglais comme Rowlandson et fait le lien entre l'art du dessin et le tissage de la soie, importé par les immigrants Huguenots (Grigson xiii). Il m'est apparu à la faveur de mon travail sur les moyens de reproduction photomécaniques de la fin du dix-neuvième siècle que cette continuité de la ligne prend un sens très particulier dans l'acception cinétique et « physiologique » de l'illustration et du dessin. S'établit alors une représentation de l'image graphique issue d'un geste original dont l'élan est préservé par ces procédés qui établissent, selon leurs partisans, une continuité autographique.

On s'éloigne ici de l'anglicité et pourtant, dans certains des textes que j'ai écrits entre 2014 et 2022, cette idée de la continuité gestuelle a bien un rapport avec elle. Une brève comparaison entre l'œuvre cinématographique de Patrick Keiller et l'itinéraire artistique de John Piper peut éclairer ce point. Chez Keiller, la déambulation de Robinson a pour but de reprendre possession du paysage. Keiller oppose en effet l'entreprise de déchiffrement du paysage menée par Robinson dans sa marche à rebours à l'opacité des réseaux mondialisés. À cette interconnexion globale il oppose la marche comme forme de critique performative (**Figure 3**) fondée sur le principe de

---

<sup>10</sup> La ligne est aussi un principe abstrait de séparation (dans la division de la surface, par exemple). Je reprends ici les deux « fonctions de séparation et de direction » proposées par Luc Bachelot (2021, 10).

l'association d'idées ainsi que sur le précédent culturel du « tour » qu'il s'emploie à déconstruire. Un exemple en était donné dans l'installation *The Robinson Institute* de la Tate Britain (2012), un dispositif inspiré de l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg et de l'essai « The Changing View of Man in the Portrait » de John Berger (1967). Plutôt que de voir dans le paysage un simple palimpseste, Keiller établissait des constellations intermédiaires, des assemblages de textes et d'images nés à la croisée d'un site et d'un événement historique. Cette vision spatialisée du temps historique correspond au maillage ou tramage (*meshwork*) théorisé par Tim Ingold à la suite de la géographe Doreen Massey qui a mis en lumière la politisation de l'espace. Si le personnage contestataire de Keiller œuvre à restaurer des récits effacés et redonner sens aux sites qui leur sont associés selon une logique radicale (au sens politique), son itinéraire évoque néanmoins celui des premiers touristes et bien sûr les parcours de Piper. Chez l'un et l'autre le paysage joue un rôle crucial dans la construction de l'identité nationale, un paysage surdéterminé selon un phénomène d'accrétion intertextuelle et interpicturale.

Mais ce sont là deux moments très différents. En réalisant un compromis entre tradition et modernité, Piper participe au « rétrécissement » insulaire du modernisme tardif analysé par Jed Esty et au tournant anthropologique qui accompagne le déclin de l'empire britannique et l'établissement d'un paradigme culturel anglocentrique (« an Anglocentric culture paradigm », Esty 2). On pourrait arguer que ce tournant anthropologique était déjà amorcé à la fin du dix-neuvième siècle. Il n'en demeure pas moins que le parcours de Piper au sein du paysage anglais emprunte les itinéraires du touriste en quête de pittoresque et que sa posture de guide est une forme de possession symbolique mais aussi une récapitulation, également présente dans l'œuvre de Lanyon chez lequel elle prend la forme d'un retrait (voir le **chapitre 4**). On trouve chez Keiller une forte conscience de ce rétrécissement mais il dévoile aussi les faisceaux de relations visibles et invisibles faisant de la Grande Bretagne un lieu ouvert à des réseaux mondialisés qui dépassent le cadre insulaire. Une solution utopique est entrevue bien que ce mécanisme de réparation demeure hypothétique. Le but ultime de la déambulation de Robinson est d'offrir une compensation au sentiment de perte d'agentivité de l'individu moderne (Jameson 1991, 43-44) et de remédier au décentrement provoqué par le déclin impérial puis post-industriel en opérant ce qui pourrait ressembler à une refondation dont on entrevoit la nature dans la référence à

Fredric Jameson : « un archipel utopique, des îles en réseaux, une constellation de centres discontinus, eux-mêmes décentrés » (Jameson 2005, 373 ; ma traduction).



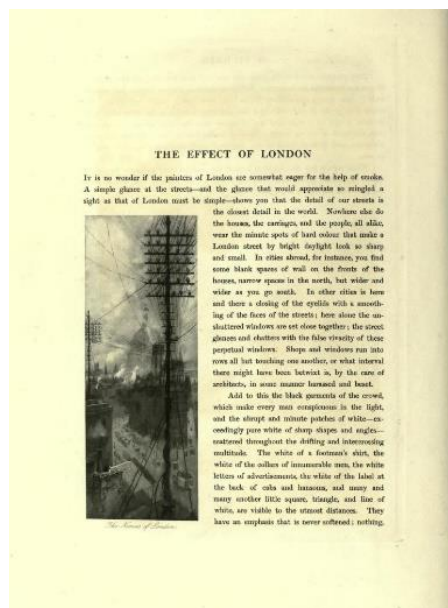
**Figure 3 :**  
Capture d'écran du film *Robinson in Ruins*  
(Patrick Keiller, British Film Institute, 2010).

La **Figure 3**, une capture d'écran tirée du film *Robinson in Ruins* (2010), suggère deux manières de comprendre la déambulation de Robinson : la paire de chaussures suspendue à des fils électriques peut représenter la force symbolique de la marche comme pratique contestataire et comme remède à la mondialisation. L'intersection produite par la rencontre entre les fils électriques et les lacets fonctionne comme un court-circuit et une voie de traverse. Mais on peut aussi voir dans cette image la représentation de l'immense solitude de l'individu fantomatique dont le point de vue est nié par l'impersonnalité du réseau. Dans les deux cas, la marche établit un lien physique avec l'environnement, à échelle humaine, et l'espace est parcouru selon un sens physiologique de la durée. Robinson appartient au domaine de ce que Tim Ingold nomme le *taskscape* (2011 59), celui du geste ajusté à sa tâche et caractérisé par la fluidité (celle de la main qui dessine) et l'improvisation.

À la fin du dix-neuvième siècle, les politiques de préservation patrimoniale stabilisent un corpus de représentations du paysage anglais et de la *country house* comme demeure nationale<sup>11</sup>. On sait que cet élan vient contrecarrer le sentiment de perte et de déclin qui naît à la fin du siècle. Ces politiques contribuent à naturaliser l'identification du « caractère national » à la campagne anglaise (voir Trimm) et entament le processus de recentrement sur la culture vernaculaire qui va entraîner

<sup>11</sup> Le National Trust est créé à cet effet en 1895.

par exemple le mouvement du *rambling*. À la différence de Robinson, le randonneur utilise une carte, ou un guide, et suit souvent un itinéraire prédéfini. Néanmoins sa perception du paysage est liée à sa capacité physiologique de locomotion. Mais à la carte du *rambler*, celle produite par l'Ordnance Survey par exemple, se superposent les réseaux de l'ère industrielle, chemin de fer, télégraphe, électricité, réseaux en étoile centrés sur les grandes villes, et dans les premières décennies du vingtième siècle, celle de la carte routière. L'appréhension du paysage est profondément modifiée par la vitesse grandissante des transports modernes et par la surcharge sensorielle qu'elle induit.



**Figure 4 :**  
Alice Meynell et William Hyde, *London Impressions*.  
(London: Constable, 1898), p. 6.

Les **Figures 3** et **4** représentent les deux bornes temporelles de mon corpus, ainsi que deux étapes dans un processus de connectivité accrue et d'expansion du flux informationnel. La **Figure 4** est une page du recueil d'essais *London Impressions* (Constable, 1898) d'Alice Meynell, illustré par l'artiste William Hyde, sur lequel porte l'**article 13** « *London Impressions* d'Alice Meynell et William Hyde (1898) : fabrique du livre et connectivité » (2021). L'impressionnisme littéraire de Meynell offre une représentation de l'espace urbain moderne au cœur de l'empire britannique mais dans ce monde interconnecté, le centre est déjà décentré. On peut en effet voir dans l'image du poteau électrique et de son faisceau de fils un prélude à la culture du « transit » et de la connectivité moderniste décrite par David Trotter dans *Literature and the First Media Age* (2013), ainsi qu'à la mondialisation des échanges et des flux

d'information. Un procédé tel que l'héliogravure, utilisée ici pour reproduire les images de Hyde, est au cœur des représentations du geste artistique mais aussi de la perception et de l'impression sensible au tournant du siècle. En effet, le lien entre image et texte dans ce volume repose sur un paradoxe inhérent à la représentation autographique et impressionniste qui stabilise le flux des impressions tout en déstabilisant sa propre assise. Les **Figures 3** et **4** ont pour point commun de représenter des fils électriques qui opèrent ici comme un fil conducteur mais qui peuvent aussi nous inciter à observer le lien entre une représentation, les réseaux de communication et l'écologie des médias dans lesquels elle s'inscrit.

Une autre manière de comprendre la **Figure 3** est d'y voir une représentation de l'excentricité de Robinson au sens social et spatial. Vagabond itinérant qui « embrass[e] du regard le centre de l'île où il [a] fait naufrage » (**traduction 1**, p. 458), ce personnage montre que le centre est devenu marginal, et en cela, incarne l'acception contemporaine de la notion d'excentricité. Comme je le disais dans l'introduction à ce premier chapitre, mon corpus reflète la tension entre norme et périphérie en ce qu'il prend en compte l'excentricité comme thème et comme pratique discursive et esthétique. L'excentricité est un thème de recherche que j'ai poursuivi pendant et après la rédaction de ma thèse, mais sans approfondir immédiatement sa relation au canon moderniste. La tension entre l'aspect centripète de l'anglicité comme phénomène métropolitain et l'aspect centrifuge intrinsèque à l'Empire britannique et à ses marges, ainsi qu'au post-colonialisme, est pourtant au cœur des études modernistes. En cela, l'excentricité, qui est devenue une notion interdisciplinaire, est un outil critique utile, ce que Mieke Bal appelle un *travelling concept* (Bal 2002). Si la notion d'excentricité est opératoire dans le contexte impérial et post-colonial, c'est que le champ social de son apparition et de son utilisation est fluctuant. C'est ce que proposait le volume *In and Out: Eccentricity in Britain* (2012) que nous avons coordonné avec Laurent Mellet, un ensemble d'essais qui interroge l'excentricité en historicisant le devenir d'un terme qui a désigné des phénomènes sociaux, politiques et esthétiques dont la formation discursive a évolué pour définir le caractère national lié à une individualité hyperbolique, puis dont le sens a été infléchi

par le post-colonialisme<sup>12</sup>. Le volume *In and Out* est issu du colloque international *Excentricité/Excentricity* (2010) qui donna suite au colloque sur l'anglicité qui s'était également déroulé à l'Université de Bourgogne en 2007. Comme nous l'expliquons dans l'**introduction 1**, l'intérêt heuristique de l'excentricité est qu'elle est à la fois normative (devenant notamment liée à l'anglicité à un moment précis de son histoire) et subversive car elle mine la norme de l'intérieur. Nous signalons que le sens de la notion s'est momentanément stabilisé dans la première moitié du vingtième siècle pour admettre dans l'espace excentrique les demeures que sont les *country houses*. Le château de Gormenghast est l'une d'entre elles. Demeure déliquescente peuplée d'excentriques, elle offre un reflet du déclin impérial britannique à une époque où s'est construit le mythe du Blitz et de la résilience nationale. Marina Mackay note que le genre des *estate novels* offre un miroir déformant et pousse la logique du déclin à ses limites. Ce qu'elle dit de *Brideshead Revisited* (« the Marchmains are a barren family occupying a doomed castle with a decrepit retainer in the attic speaks to a repressed literary history of the gothic », 146)<sup>13</sup> s'applique à la trilogie de Gormenghast.

## b. Archipels

Dans *British Fiction after Modernism: The Novel at Mid-Century*, Marina Mackay lit les œuvres de son corpus comme des « allégories nationales » (2, ma traduction) nées du modernisme tardif lorsque s'élabore rétrospectivement un « imaginaire post-impérial » (5) et que le canon moderniste s'est déjà consolidé, voire figé (15). La publication de son ouvrage participe au mouvement de révision critique de ce canon. Alors que le Royaume-Uni entre dans l'ère post-coloniale, le bilan et la redéfinition prospective du rôle géopolitique des îles britanniques est liée, dit-elle, à une « nouvelle cartographie de l'archipel » (5). Mackay fait à ce titre référence à *A Shrinking Island* de Jed Esty, l'un des premiers ouvrages à avoir explicité le lien entre le modernisme, l'anglicité et le décentrement post-colonial (17). La métaphore cartographique a d'emblée été mobilisée pour désigner l'évolution des nouvelles

<sup>12</sup> « Le sens géométrique et astronomique du mot contient un paradoxe décliné dans son acception figurée en termes sociaux, comportementaux, artistiques ou encore nationalistes : entre normativité et atypie, conscience d'un centre et décentrement, l'excentricité est la promesse d'une irrégularité soutenue sans faillir, ce qui fait d'elle une constante, un gage de continuité ». Sophie Aymes et Laurent Mellet, « 'L'Excentricité', Colloque international, Université de Bourgogne 5-6 novembre 2010 », *Textes et Contextes* n° 5 (2010) : §3. URL : <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=289>

<sup>13</sup> John Piper a sans doute fourni le modèle de Charles Ryder, admirateur et fossoyeur du monde dans lequel il est introduit.



études modernistes (Mao et Walkowicz ; Friedman 2010) et la redéfinition de leurs frontières dans un mouvement de décentrement afin d'adopter une perspective « globale », « planétaire » et « transnationale ». Cette entreprise a également été synthétisée dans le *Oxford Handbook of Global Modernisms* (2012) coordonné par Mark Wollaeger et Matt Eatough, ainsi que dans le volume plus récent *New Oceania: Modernisms and Modernities in the Pacific* (2020) dirigé par Matthew Hayward et Maebh Long. Elle sous-tend aussi l'ouvrage de John Brannigan, *Archipelagic Modernism: Literature in the Irish and British Isles, 1890-1970* (2015). L'archipel des îles britanniques y est à la fois le sujet et la métaphore de cette expansion et de ce décentrement, et on notera l'importance accordée au littoral : « a locational focus upon islands, coastlines and the sea which reads against the metropolitan bias of the 'old' modernism » (13).

Il est intéressant de constater que l'œuvre de Peake thématise sa propre cartographie fictionnelle ainsi que l'excentricité comme norme générique. Elle peut être conçue comme un archipel construit autour de l'îlot principal, le massif insulaire de Gormenghast. Le décentrement n'y est pas transnational ni planétaire mais s'effectue de l'intérieur dans le sens où la norme subit une subversion excentrique. Peake importe la marge au centre et mine la normativité inhérente au canon sur le mode du grotesque. Parce qu'elle suit les contours du difforme, sa ligne graphique met en jeu ce rapport du centre et la périphérie. Cela peut se comprendre à un niveau biographique, thématique et générique. En tant qu'objet d'étude, l'œuvre de Peake n'est pas canonique et le fait d'entamer une carrière de chercheuse en travaillant sur cet auteur peut vouloir dire que je me suis « cantonnée » à des auteurs mineurs. Mais au contraire, et c'est là que la notion d'excentricité est utile, ce corpus permet de révéler la norme tout en la déstabilisant<sup>14</sup>. Dans la page d'ouverture à *Archipelagic Modernism*, John Brannigan fait référence à *After London* (1885) de Richard Jefferies qu'il voit comme un précurseur de l'obsession moderniste pour les cataclysmes (2). Comme dans *After London*, où un déluge redessine les contours de l'Angleterre, le déluge final de *Gormenghast* oblitère tous les repères et symbolise l'érosion de la position géopolitique de l'Angleterre et le déclin impérial. Or ce déluge contribue paradoxalement à révéler la carte insulaire de Gormenghast désormais transformée en archipel. Un imaginaire archipélagique infuse cette œuvre traversée

---

<sup>14</sup> Le **chapitre 5** « Eccentricity in Mervyn Peake's Work » (2013a) décline ce fonctionnement structurel en opposant taxonomie et singularité, centre et périphérie, rigidité et fluidité à partir du récit parodique d'exploration polaire *Letters from a Lost Uncle* (1948) et de la pratique du *nonsense*.

par la tension entre norme et périphérie et permet également de définir le rôle dynamique qu'entretient ce corpus avec le modernisme canonique. L'image de l'archipel permet de penser l'ensemble et le particulier, et de modifier les perspectives et les points d'observation. Dans son introduction à *Oxford Handbook of Global Modernisms*, Mark Wollaeger met l'accent sur l'importance de la « comparaison décentrée » qui embrasse les grandes œuvres canoniques tout en opérant un changement de focale et une variation dialectique entre le proche et le lointain : « each 'monument' is typically seen on the horizon, from a perspective that knows them, acknowledging their influence without remaining in their shadow » (6). Il insiste aussi sur le fait que toute perspective globalisante doit demeurer provisoire et dynamique (« mobile and continuously provisional », 5).

Dans son article « Weak Theory, Weak Modernism » paru dans *Modernism/modernity* en 2018, Paul K. Saint-Amour reprend la conception proposée par Wai Chee Dimock de la « théorie faible » comme étant immanente au modernisme (445), ou du moins inhérente à l'évolution des études modernistes depuis les années 1990. Il la décrit comme une forme d'humilité intellectuelle (443) qui mine les grands récits théoriques et s'épanouit dans la définition de réseaux multidirectionnels et de constellations (451, 452). Ce que je retiens de sa lecture de Dimock est la description d'un champ d'étude qui « génère une morphologie variable » (« a variable morphology », 446), selon la méthode de Gianni Vattimo qui consiste à opérer un changement de focale permanent :

[...] weakening the monopolistic or sovereign hold of particular terms by rotating through them, according one a local primacy in one place, then relegating it to an ancillary, latent, or even fallow role in another. (446)

Il est utile de regarder son propre corpus comme un archipel ou une constellation. Je dirais donc que si mon corpus est anglocentré, il n'est pas pour autant centripète. Il y a deux raisons à cela : d'un point de vue thématique et générique, il établit des passerelles entre œuvres mineures et œuvres majeures, et d'un point de vue critique, il reflète un positionnement inhérent à l'intermédialité. Au fond, j'ai presque toujours examiné le texte littéraire par l'intermédiaire de l'image, et si décentrement il y a, c'est aussi dans cette perspective intermédiaire qu'il convient de le chercher. L'intermédialité, et plus précisément les questions liées à l'illustration et à l'adaptation, sont affaires de marges et de frontières. Le chapitre 2 reprend cette métaphore cartographique, mais je propose tout d'abord de clore ce premier chapitre par une

brève synthèse qui résume les différentes positions théoriques explorées jusqu'à mes travaux actuels.

### c. Synthèse provisoire

Au cours de ces vingt dernières années, j'ai emprunté une série de « tournants » en fonction des questions suscitées par mon corpus : intersémiotité, texte/image, critique génétique (brièvement), médiologie, histoire des médias, anthropologie des images, *craft studies*, *book studies*, *illustration studies*, *adaptation studies*, archéologie des médias et écocritique. On pourra me reprocher d'avoir sacrifié à la mode et de frôler le « turn fatigue » (Grusin ix). Comme le montre le chapitre 2, les courants théoriques dominants dans nos champs universitaires influencent nécessairement nos recherches individuelles, et les manifestations scientifiques organisées par certaines associations et sociétés savantes ont été l'occasion de rejoindre des communautés de chercheurs rassemblés autour de références communes (ainsi j'ai lu Georges Didi-Huberman dans le cadre de la SAIT). Mais je vois ces apports critiques comme autant de pierres apportées à un même édifice et comme des ressources qu'il était indispensable de connaître sans pour autant forcément adhérer à toutes leurs propositions. Certains auteurs et collègues, certaines tendances théoriques ont offert des réponses à des questions laissées en suspens et de la consistance là où les analyses manquaient de substance. Je vais prendre deux exemples : à partir de 2011 ou 2012, la lecture de Tim Ingold a marqué une étape importante. J'ai commencé à me familiariser avec les écrits des anthropologues, et à associer l'analyse texte/image à la culture matérielle, à la gestualité, aux aspects processuels, ou encore à la vision du texte comme artefact. Plus tard, lorsque j'ai découvert le travail de Patrick Keiller, une correspondance immédiate est apparue entre la vision qu'a Tim Ingold d'un monde historié (*storied world*), celle de Keiller, influencée par les géographes, et le tournant spatial des études sur le paysage (Corbett *et al.* ; Cosgrove ; Massey). Le second exemple est la suite logique du premier : les questions techniques et matérielles posées par les objets de mon corpus (à propos de la manière de reproduire les images, notamment) m'ont poussée à chercher chez les théoriciens des médias une manière de modéliser le rapport de l'artiste à son médium et c'est à travers l'archéologie des médias qu'une transition s'est faite entre les domaines médiatique et environnemental (T. Gillespie *et al.* ; Gitelman ; Menke 2008, 2018 ; Parikka 2012, 2015). Les questions posées par l'interaction entre homme et matière ont alors pu être

reformulées de manière à éviter certains écueils (les pièges du déterminisme ou de l'essentialisme ; une vision linéaire de l'histoire des médias). En abordant le domaine de l'écocritique, une nouvelle convergence s'est fait jour entre les questions processuelles de l'anthropologie, la vision en réseau des *adaptation studies*, le tournant transnational de l'histoire du livre de l'histoire de l'art, et la notion d'agentivité qui contribue à décentrer les visions purement focalisées sur l'auctorialité textuelle. C'est pourquoi j'ai commencé à adopter une perspective écocritique matérialiste dans l'**article 13**, « *London Impressions* d'Alice Meynell et William Hyde (1898) : fabrique du livre et connectivité » (2021). C'est aussi le cas du **chapitre 13** "'Distant Woods': The Matter of Books and the Modernist Pastoral"<sup>15</sup> (paru en 2022 dans sa traduction portugaise dans le volume brésilien *Escrita, som, imagem, vol. 3: Natureza em foco*, sous la direction de C.A. Pires de Figueiredo, C. Nazaré de Lima, E. Lourenço de Lima Reis et T.F. Nogueira Diniz). Je n'en résume pas le contenu ici car il en sera question plus précisément dans les chapitres 3 et 4 puisque cette recherche est au cœur de ma monographie. Je me contente d'indiquer ici que ces textes portent sur la fabrique du livre et ménagent une place aux agents que sont l'illustrateur et les matériaux au sein du paysage médial moderniste qui émerge à la fin du dix-neuvième siècle et se caractérise par des flux de transmission de l'information et un rapport très ambivalent aux modes de son inscription et à sa matérialité alors que le livre est concurrencé par de nouveaux médias doués d'une efficacité inédite.

Dans le chapitre qui suit, je vais détailler la manière dont j'ai abordé les études intermédiales et le domaine de l'illustration. On verra qu'il recoupe en partie les remarques portant sur les *new modernist studies* et qu'il conserve la trame chronologique et « autobiographique » du chapitre 1.

---

<sup>15</sup> Le texte est paru dans sa traduction portugaise, à la suite de la communication disponible en ligne à cette adresse : <https://youtu.be/d82cgclRBeU>

## **CHAPITRE 2**

### **Études intermédiales**



## 1. Le tournant intermédial

À la fin des années 1980, lorsque j'ai commencé mes études, le cadre théorique au sein duquel étaient analysées les images était celui de l'intersémiotique et de l'iconologie, et les deux modèles dominants étaient l'histoire de l'art (le modèle panofskien) et de la critique interartistique (dans la tradition de la correspondance des arts, ou des arts sœurs, et de la relecture de l'*ut pictura poesis*). Dans les années 1990, les tenants de l'intermédialité allaient réfuter le modèle sémiotique afin de battre en brèche ce qui était présenté comme une inféodation de l'image au texte. J'ai rédigé mes mémoires de Maîtrise et de DEA à une période de transition, celle du *pictorial turn* théorisé au début des années 1990 par W.J.T. Mitchell aux États-Unis et Gottfried Boehm en Europe, et de la constitution du champ des *visual studies*, dont je n'ai vraiment commencé à tirer parti que pendant mon doctorat. Plus largement, le tournant intermédial des années 1990 était un aspect du vaste mouvement de décloisonnement caractérisant la remise en question des frontières disciplinaires.

### a. Où se placer sur la carte de l'intermédialité ?

Les spécialistes de l'intermédialité n'ont cessé de faire retour sur le concept lui-même afin d'en écrire la généalogie et d'en fonder les assises théoriques. Cette volonté de « cartographier » l'intermédialité est peu ou prou contemporaine de l'émergence des *new modernist studies*. Si ces dernières ont un ancrage périodique limité, il n'en demeure pas moins que leur expansion interdisciplinaire participe d'un même processus postmoderne de remise en question des catégories établies et des canons. Les coïncidences de dates ne sont pas raison, mais notons néanmoins que le réseau ISIS (International Society for Intermedial Studies) a été créé en 1996 et l'association MSA (Modernist Studies Association) en 1998, au même moment que le CRI montréalais né en 1997 (Centre de Recherche sur l'Intermédialité, désormais CRIalt) auquel est adossée depuis 2003 la revue *Intermédialités*. Notons également que d'autres associations appartenant à une même famille<sup>16</sup>, mais ne se réclamant pas à l'origine de l'intermédialité ont vu le jour un peu plus tôt : en France, le Centre d'Étude de l'Écriture a été créé en 1982 par Anne-Marie Christin (devenant le CEEI, Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image en 2001) ; la SAIT (Société des Amis

---

<sup>16</sup> J'emploie le terme au sens que lui donne Eric Méchoulan dans « Intermédialité : ressemblances de famille » (Méchoulan 2010). Voir Vallée (2017) pour un état des lieux en Amérique du Nord.

d'Intertexte, devenue la Société Angliciste – Arts, Images et Textes) a été fondée en 1985 et sa revue *Polysèmes* en 1989 ; IAWIS/AIERTI a été créée en 1987 et la revue *Word & Image* en 1985, quelques années avant la revue *Interfaces* lancée en 1991. Dans un numéro qui célébrait le quinzième anniversaire de la revue *Intermédialités*, (et les vingt ans de critique intermédiaire du CRIalt), Caroline Bem s'est livrée à une « cartographie » très utile de l'intermédialité en prenant en compte ses caractéristiques conceptuelles, historiques, géographiques et institutionnelles. Elle fait état d'une « tension entre une vision européenne de l'intermédialité, caractérisée par le binarisme [...] où s'opposent études des médias et études littéraires ou artistiques, et une vision nord-américaine, proche de la *media ecology* états-unienne, qui met au centre le creuset des médias et la question des relations au sens large » (Bem 2017). Cet article dessine une carte des pays contributeurs à l'élaboration de la théorie intermédiaire, sans toutefois faire référence à la France, à la Suisse ou la Belgique (ainsi les noms de Liliane Louvel, Gabriele Rippl et Jan Baetens ne sont pas cités), ce qui montre que diverses conceptions et traditions co-existent sans que leurs tenants ne cherchent nécessairement à établir des passerelles. L'introduction de Gabriele Rippl au *Handbook of Intermediality* (2015) propose une excellente synthèse d'un point de vue européen qui complète ce tableau.

J'appartiens donc à la branche européenne « artistico-littéraire » de l'intermédialité. Ma recherche a été orientée par mes études littéraires et la critique intersémiotique et intertextuelle française. En France les ouvrages de Liliane Louvel *L'Œil du texte* (1998), *Texte/Image. Images à lire, textes à voir* (2002) et *Le Tiers pictural* (2010) ont engagé et prolongé le « retournement critique » qu'est la transition de l'intersémioticité à l'intermédialité (2010 82). La SAIT a été la première société savante dont je sois devenue membre en 2002 avant de rejoindre IAWIS en 2004 et le CEEI plus récemment en 2016. Lorsque j'ai été recrutée à l'Université de Bourgogne, j'associais le département d'Anglais à la revue *Interfaces*, créée à Dijon par Michel Baridon et orientée vers l'épistémologie, l'histoire des idées et les relations texte/image. Maurice Geracht et Frédéric Ogée avaient repris la direction de la revue en 2000 lorsque Michel Baridon a pris sa retraite. J'ai rejoint le comité éditorial en 2010 avec Marie-Odile Bernez et Christelle Serée-Chaussinand au moment où nous avons organisé à l'Université de Bourgogne le colloque « Texte et image : la théorie au 21<sup>ème</sup> siècle /



Word and Image: Theory in the 21<sup>st</sup> Century»<sup>17</sup>. J'ai par la suite assuré avec Maurice Geracht les missions de co-rédaction puis de co-direction de la revue. Nous avons porté avec Marie-Odile Bernez et l'équipe éditoriale son passage en ligne, ainsi que la rétro-conversion des archives sur Persée (en cours d'achèvement). *Interfaces* a tout d'abord été hébergée à partir de 2018 sur la pépinière de revues PREO créée par la MSH de Dijon, puis elle a migré sur OpenEdition avec l'appui de nos collègues de la MSH Armelle Thomas et Daniel Battesti (désormais éditeur de la revue). J'ai ainsi pu me former à l'édition électronique et gagner une bonne connaissance de la chaîne éditoriale. J'ai quitté le comité éditorial en 2021 après dix ans d'engagement dans la revue.

Le décloisonnement disciplinaire entamé dans les années 1990 n'était pas particulièrement visible dans l'organisation du département d'Anglais à Dijon mais il était apparent dans le contenu de certains cours tels que la synthèse de documents dans les préparations au Capes et à l'Agrégation. Ce mouvement de décloisonnement peut être compris de deux manières totalement différentes selon qu'on l'interprète comme le symptôme d'une fin annoncée ou comme une ouverture. D'une part, de nombreux critiques (majoritairement nord-américains) ont vu dans l'intermédialité la cause et la conséquence de la ruine de l'université et de sa structuration disciplinaire. Comme l'écrit Éric Méchoulan :

Le développement de l'intermédialité est aussi « contemporain » d'un déplacement des rôles sociaux de l'enseignement supérieur. [...] Dans ce sens, la notion d'intermédialité serait [...] à la fois un indice du déclin ou de la fin de l'institution de l'Université occidentale et un point de départ pour le développement de moyens de recherche qui nous permettraient de nous regarder comme des chercheurs faisant de la recherche. (Méchoulan 2017, 10)

Cette description des aspects négatifs de l'intermédialité reflète l'interprétation qu'en avaient livrée James Cisneros et Bill Readings une dizaine d'années auparavant (Cisneros 2007). Par ailleurs, l'article de Méchoulan rejoint en plusieurs points l'analyse que fait Jan Baetens de l'opposition entre spécialisation disciplinaire des études littéraires (caractérisée par sa « scissiparité » et son cloisonnement) et ouverture interdisciplinaire induites par les études culturelles qui « peut fort bien être interprétée comme un signe de faiblesse essentielle » (Baetens 2011, §2). D'un point de vue épistémique, la tentation d'un savoir totalisant signe l'abandon de pratiques de lecture spécifiques (telles que la micro-lecture littéraire) et banalise les différences.

---

<sup>17</sup> Voir l'introduction au volume 32 (2011) : <https://www.holycross.edu/sites/default/files/files/interfaces/presentation.pdf>

D'un point de vue économique, la déstructuration stratégique de l'organisation disciplinaire des universités répond aux lois du marché et a pour but de pallier la réduction de leur financement. En ce sens, l'intermédialité est un symptôme de la crise de l'université et du grand écart qui consiste à offrir un enseignement et une recherche de qualité avec des moyens en diminution constante.

Mais on peut également comprendre l'avènement de l'intermédialité comme une forme de renouveau, d'ouverture et de questionnement propices à l'établissement de nouveaux liens. C'est une partie importante de mon travail puisque j'ai été régulièrement engagée dans plusieurs associations et revues. Comme les critiques le remarquent souvent, l'intermédialité est relationnelle, ce qui est inscrit dans son étymologie. Dans son essai de « cartographie comparative », Jean-François Vallée note que l'intermédialité a des racines communes avec l'écologie des médias qui « plongent dans le terreau vivace de la contreculture des années 1960 au moment où apparaissent aussi les premiers réseaux informatiques et où se multiplient [...] les appels à l'interdisciplinarité » et il ajoute que « c'est surtout à partir des années 1990, au moment où explose la culture numérique [...] que des structures associatives formelles voient le jour en Europe, aux États-Unis et au Canada » (Vallée §6). Le développement de l'Internet a eu des répercussions évidentes sur l'ensemble des chercheurs et des disciplines en facilitant la création de réseaux et l'échange des idées, sans parler des recherches bibliographiques et de l'accès ouvert aux textes et archives. L'intermédialité est tributaire de cette explosion numérique et de la mise en relation qu'elle a générée et dont elle a bénéficié. Elle représente une pratique sociale et institutionnelle qui reflète son objet, comme le souligne Jürgen Müller, l'un de ses pionniers : « Elle est donc à lier non seulement à des pratiques médiatiques et artistiques et à leurs influences sur les processus de production de sens d'un public historique, mais aussi à des pratiques sociales et institutionnelles. La socialité de l'intermédialité serait donc un des facteurs cruciaux à explorer » (Müller 99). La prise en compte de cet aspect social est d'ailleurs une spécificité montréalaise<sup>18</sup> qui permet aux chercheurs canadiens de se démarquer des chercheurs américains plus portés sur la science des médias, ainsi que des Européens dont les recherches sont influencées par l'intertextualité, l'histoire de l'art et la littérature.

---

<sup>18</sup> Voir par exemple le numéro de la revue *Intermédialités* portant sur la question du lien et du vivre ensemble : « Inclure (le tiers) » 21 (printemps 2013). URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2013-n21-im01011/1020617ar/>

Cartographie, mise en relation, liens intermédiaires, tout cela me ramène une fois de plus à Peake, au montage auquel je m'étais livrée dans ma thèse et à la constitution d'un corpus comme archipel ou constellation. Le volume de ma thèse est abondamment illustré et j'ai passé un temps considérable à photocopier les images de Peake dans les ouvrages disponibles à la British Library, jouant de la colle et des ciseaux pour réaliser ce qui, de nos jours, serait en grande partie à la portée de quelques clics de souris<sup>19</sup>. À l'époque de la rédaction, le débit de l'Internet était encore lent et les ressources en ligne trop limitées pour que je puisse réaliser un montage numérique, mais la technologie existait, et avec elle s'ouvrait un immense champ de possibilités. La vie associative est le pendant social de cette révolution. Les sociétés savantes et les laboratoires de recherche ne sont pas nés avec l'Internet mais leurs modes d'organisation, la diffusion de leurs idées, l'implication de leurs membres en ont été grandement facilités. Cet engagement dans des projets collectifs est une composante importante du métier d'enseignant-chercheur et constitue naturellement un large pan de mon travail, comme en témoigne par exemple la co-fondation d'Illustr4tio. Nous avons créé ce réseau dédié à l'illustration avec Brigitte Friant-Kessler, Nathalie Collé et Maxime Leroy en 2013 (voir les **introductions 3 et 6**). J'y reviens dans la conclusion à propos des projets collaboratifs engagés et à poursuivre.

Selon la classification proposée par Irina Rajewsky (51-52), ma recherche a porté à la fois sur des cas de « références intermédiaires » (l'écriture picturale de Peake ou la textilité de l'écriture de A.S. Byatt), de « combinaisons intermédiaires » (dans le cas de l'opéra et de l'illustration) et plus récemment de « transposition intermédiaire » (dans l'œuvre de Gordon Craig ou de Dave McKean par exemple). En revanche, je ne me reconnais pas dans la distinction que fait Rajewsky entre l'approche des spécialistes de la littérature qui s'applique selon elle plutôt à des « configurations médiales » déjà données (49), et celle des spécialistes de l'histoire des médias qui s'intéressent plutôt aux « processus de transformation médiale »<sup>20</sup>. Depuis 2014, mes publications portent

---

<sup>19</sup> Comme le soulignait J. Hillis Miller au début des années 1990 à propos de la « technologie des études culturelles » (Miller 31-37), la révolution numérique a entraîné de nouvelles formes de lecture et de pratiques de la recherche. Le régime hypertextuel aplanit les hiérarchies traditionnelles et est par nature « anti-canonique », tout en instaurant une nouvelle hiérarchie algorithmique (39-41). Miller décrit son propre ouvrage (texte et illustrations) comme un « assemblage », une « constellation » (151), le type de configuration alors vouée à prendre de l'ampleur grâce à la constitution de bases de données numériques et la génération d'archives hypertextuelles au cours de cette décennie, surtout en Amérique du Nord.

<sup>20</sup> Quant à Kate Newell, elle repère une distinction semblable dans le domaine de l'adaptation et de l'illustration : « Scholars trained in book or art history have done most of the writing on illustration, and scholars trained in literature have done most of the writing on film adaptation. Writers with historical

en partie sur cet aspect processuel, notamment dans les textes présentés aux pages 20 à 22 de ce mémoire. Par ailleurs, travailler dans le domaine du livre permet de lire la littérature à l'aune de ses actualisations matérielles et de ses transformations médiales afin de tenir compte de la facture de l'œuvre.

Cependant, je n'ai pas cherché à proposer de système général ni de théorisation de l'intermédialité et j'ai une attitude comparable à celle de Jürgen Müller qui se demande : « Comment construire un système pour tous ces types d'interactions possibles ou réalisées ? Il est préférable de concevoir l'intermédialité comme un axe de pertinence historique plutôt que théorique » (Müller 100). Sans chercher à créer un système à la manière de Lars Elleström par exemple, le recours à des catégories intermédiaires telles que celles énoncées ci-dessus me permet de modéliser les relations entre les objets de mon corpus et de m'interroger sur les pratiques et productions qu'il recouvre. L'intermédialité est donc essentielle pour cartographier mon travail de recherche et elle s'offre comme un terrain d'investigation qui admet de nombreuses entrées théoriques. Mais du fait que je travaille sur des études de cas où la matérialité, la technique et l'engagement corporel jouent un rôle important, il est ici nécessaire de définir précisément ce que j'entends par « médium »<sup>21</sup>.

## **b. Une question de médium**

Jusqu'à présent, j'ai abordé deux questions relatives au médium. La première est celle de la migration des images. Par migration des images, j'entends tous les phénomènes de reprise, de remédiation et d'adaptation, mais aussi un processus plus vaste (et originel), la circulation entre images mentales, images textuelles et images graphiques. Ces phénomènes empruntent à toutes les catégories citées ci-dessus

---

backgrounds have tended to favor survey approaches to illustration and techniques or biographical approaches. Writers with literary backgrounds have tended to favor close reading and comparative approaches, and have contributed to the assumption that 'adaptation' is synonymous with 'film adaptation' » (Newell 2017a, 489).

<sup>21</sup> À propos des termes « médium » et « média », Bernard Vouilloux, comme beaucoup d'autres, a relevé « l'instabilité de leur lexicalisation ». Il précise : « Loin, donc, de s'aligner sur le paradigme étymologique du latin, les termes médium(s) et média(s) s'inscrivent dans deux paradigmes épistémologiques distincts, auxquels il serait sans doute hautement souhaitable de faire correspondre deux paradigmes lexicaux homogènes : médium(s) – médial – médialité – intermédialité ; média(s) – médiatique – médiaticité – intermédiaticité » (Vouilloux 2017, §2, 6). Voir aussi Krajewsky (2015) ; Citton et Doudet (2019, 18-19). Cette distinction ne rejoint qu'en partie la médiologie et l'anthropologie des images : ainsi Hans Belting utilise (dans la version française de *Pour une anthropologie des images*) le pluriel « médiums » à la suite de Régis Debray. Mes recherches portent sur la médialité, et non la médiaticité, mais, selon le contexte, j'utilise toutefois le pluriel « médias » dans un sens générique et « médium(s) » dans un sens strict. Par exemple, le livre illustré est un médium (au sens où il a une fonction médiale) mais il fait aussi partie des médias de masse.

mais une simple typologie ne peut suffire. Il s'agit pourtant bien d'une question intermédiaire au sens où l'entend Silvestra Mariniello qui décrit l'intermédialité comme « l'ensemble des conditions qui rendent possibles les croisements et la concurrence des médias, l'ensemble possible des figures que les médias produisent en se croisant, la disposition potentielle des points d'une figure par rapport à celle d'une autre » (51). Il faut noter ici que le principal risque méthodologique est d'aplanir les différences et d'utiliser par exemple la polysémie du mot « image » pour en faire un passe-partout unifiant des phénomènes disparates sous le prétexte de faire de l'intermédialité (où le préfixe *inter* renvoie à la relation entre médias, à leur rencontre). Il s'agit là d'un risque inhérent à la constitution des champs des *cultural studies*, des *visual studies* et de l'interdisciplinarité : à trop vouloir étreindre, nul n'embrasse. C'est l'une des apories soulignées par J. Hillis Miller qui relève que l'excès de contextualisation efface paradoxalement les différences et les spécificités culturelles (45-46). Mais c'est aussi un problème méthodologique d'une autre nature car il reproduit le travers de la sémiologie qui est de rabattre l'image sur la linguistique, et d'y voir un texte, ou plus précisément de l'analyser dans une métalangue qui la conçoit comme un texte.

D'autre part, ces relations intermédiaires posent la question des frontières entre les médias qui joignent tout autant qu'elles séparent. Le second problème que je souhaite poser est celui de la jointure, de l'interface et la réversibilité. Le préfixe *inter* désigne à la fois une suture et un entre-deux où la distance entre médias apparaît et se résorbe, au sens où, selon Silvestra Mariniello, « l'intermédialité est la zone où l'entre-deux et le médium deviennent indiscernables » (50). La question de la frontière entre les médias est devenue sensible, sans doute parce que ce domaine esthétique répond à des impératifs politiques. Ainsi, il est intenable de soutenir la thèse de la « pureté du médium » et de ses limites auto-définies puisque tout médium est pris dans un réseau d'influences et de prédéterminations matérielles, techniques, esthétiques et politiques. Travailler sur l'intermédialité moderniste conduit toutefois à engager la question des stratégies adoptées dans le but d'ériger des frontières médiales et préserver ainsi l'autonomie du médium contre son hybridité constitutive. Il ne s'agit pas de prendre Clement Greenberg au pied de la lettre mais d'analyser les bénéfices des postures esthétiques de l'autonomie moderniste (la fameuse « fidélité au médium ») et d'examiner ces frontières en tant que zones traversées de tensions<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Je vais dans le sens de Michel Guérin qui souligne que « la théorie moderniste façon Greenberg connaît en le méconnaissant le médium » (2016 §24) mais j'insiste davantage sur l'hybridité du médium.

Ces deux problèmes théoriques sont interdépendants, et c'est pourquoi ils sont ici présentés de front. Les pages qui suivent sont consacrées au cas particulier de l'illustration et aux sources théoriques permettant de chercher des solutions viables pour tenter de résoudre la première question, celle de la migration des images.

## 2. Médium et livre illustré

### a. L'illustration

Si l'on considère le statut institutionnel de l'illustration comme objet d'enseignement et de recherche, il apparaît qu'elle se situe dans un entre-deux, ce qui peut être perçu comme un avantage et comme un inconvénient. Utilisée comme document par le civilisationniste et l'historien, elle est un outil d'élucidation et de clarification (selon son étymologie), qui vient sous-tendre un discours critique ou pédagogique. Étudiée pour elle-même, elle intéresse les littéraires qui travaillent dans le champ texte/image – notamment les comparatistes (voir Stead 2007 et les travaux du séminaire du TIGRE, Texte, Image, Groupe de Recherche à l'École), les historiens de l'art et les spécialistes de l'histoire du livre<sup>23</sup>. Dans le domaine anglophone, l'époque victorienne est longtemps restée la période d'élection du fait que l'illustration est devenue incontournable à partir des années 1830 dans les pratiques et circuits de lecture, d'écriture et de publication. Parce qu'elle a connu de ce fait l'évidence de l'ubiquité sans jouir du statut hiérarchique de la peinture<sup>24</sup>, on lui a communément assigné une place mineure – après tout, elle n'est qu'ancillaire puisqu'elle « sert » à expliquer et mettre en lumière. De par sa circulation, elle se situe du côté de la copie (en tant qu'image reproduite dans le livre) non auréolée de l'aura de l'œuvre d'art originale. Une sorte d'image pauvre, en somme, dont l'analyse ne requerrait pas de compétence particulière.

---

<sup>23</sup> Cette classification peut paraître arbitraire. En effet, la définition de l'illustration connaît dans les départements d'Arts Plastiques et les écoles d'art un élargissement lié aux réalités économiques et professionnelles, au point qu'elle est assimilée au design et à la création graphique. C'est une réalité prise en compte au sein du groupe Illustr4tio, par exemple, et dans l'**introduction 8** au volume *Illustration and Adaptation* (à paraître). Mon approche reste plus spécifique car elle porte sur l'illustration littéraire, le livre et la culture de l'imprimé.

<sup>24</sup> Gustave Doré avait une conscience aigüe du statut inférieur de l'illustrateur en comparaison de celui du peintre. D'autre part, le cas du livre d'artiste montre que les tentatives de le différencier de l'ensemble plus large du livre illustré reposent sur des présupposés parfois plus institutionnels et sociaux qu'esthétiques.

À sa sortie, l'adaptation filmique du roman *Never Let Me Go* par le réalisateur Mark Romanek (2011) ne rencontra qu'un succès très mitigé. Le film va en effet à l'encontre de la force implicite du texte de Kazuo Ishiguro. Thomas Sotinel dans *Le Monde* intitula sa critique du film « 'Never Let Me Go' : un cauchemar anglais platement illustré » et concluait : « le scénariste Alex Garland [...] dit en toutes lettres tout ce que suggérait Kazuo Ishiguro, et cette lourdeur se communique à la mise en scène illustrative. On ne voit d'autre utilité à *Never Let Me Go*, le film, que d'y prélever quelques images qui feraient de belles illustrations hors texte à une édition reliée d'*Après de moi toujours*, le livre » (Sotinel n.p.). Cet avis (qu'il soit justifié ou non en ce qui concerne le film) reflète le préjugé communément admis qui veut que l'illustration soit tautologique et redondante, un double, une pâle copie qui ne peut atteindre le statut du texte original. Ce qui est particulièrement intéressant dans ce cas précis est le fait qu'on attribue à l'illustration un statut comparable à celui des clones du roman, c'est-à-dire d'une copie, d'un simulacre, qui ne peut prétendre au même degré d'originalité et de réalité que sa source. Elle est une simple prothèse du texte et une image que l'on peut transplanter, comme les organes prélevés chez les clones, ces êtres dont certains gardiens « éclairés » veulent prouver qu'ils ont une âme (Ishiguro 255) mais qui provoquent malgré tout chez eux un sentiment de répulsion. Dans ce roman qui livre une réflexion subtile sur l'image, les clones sont implicitement présentés comme des copies sans *imago*, au sens de l'image de l'ancêtre moulée sur le visage du défunt dans la Rome antique. Georges Didi-Huberman note que l'*imago* « pose d'emblée la question de sa prise et celle de sa restitution. Le plâtre 'prend' sur le visage du mort, puis il faut 'retirer' le moule, y couler la cire chaude pour obtenir un 'tirage' et, lorsque de nouveaux enfants de la famille emportent chez eux leurs images ancestrales, 'retirer' de nouveaux exemplaires afin que l'image, ainsi reproduite, assure sa fonction de transmission généalogique et honorifique » (Didi-Huberman 2010, 267-68). Or il n'est pas permis aux clones d'Ishiguro d'assurer leur propre descendance. Coupés de toute chaîne généalogique, marqués par une sorte de déficience ontologique dans la société dystopique de *Never Let Me Go*, ils sont privés de reconnaissance éthique.

La dépréciation<sup>25</sup> encore courante aujourd'hui de l'illustration comme « clone » provient d'une conjonction de causes dont le développement des techniques modernes de reproduction des images qui ont rendu possible leur prodigieuse dissémination, et l'accroissement du lectorat grâce aux progrès de l'alphabétisation

---

<sup>25</sup> Voir Newell (2017b) et l'**introduction 8**.

et de la scolarisation. La démocratisation de la lecture est contemporaine de la production de masse de l'illustration, souvent encore perçue comme une béquille pour un lecteur hésitant (l'enfant notamment) auquel il faut montrer le sens du texte. Positionnée entre culture de masse et culture de l'élite, genre mineur et inscription dans un canon (les classiques illustrés), l'illustration a largement bénéficié de l'ouverture intermédiaire et des études culturelles en général qui ont fait preuve d'un « souci du mineur » (Méchoulouan 2010, 256) et d'une attention aux « images dépréciées » (Bartholeyns 2016, 19). À la croisée de la littérature, de l'histoire du livre et de la culture matérielle, l'illustration est un sésame pour analyser le texte lorsqu'il entre en tension avec l'image. Si l'on considère que son étude participe des études culturelles, on peut souscrire à l'avis de Jan Baetens qui esquisse « le modèle – et pourquoi pas le rêve, avec toutes les naïvetés que suppose un tel mot – d'une nouvelle approche des phénomènes littéraires dans un esprit multiplement ouvert, mais néanmoins très centré sur la pratique littéraire » (Baetens 2011, §3). Cela permet en effet de concilier les bénéfices des études culturelles (une interdisciplinarité raisonnée, le décentrement du canon, une attention aux pratiques et au contexte) et de la spécificité scolaire et universitaire qu'est l'explication (explication de texte comme micro-lecture, dont l'attention au détail peut, et doit, être appliquée à l'analyse de l'image d'illustration). Il s'agit d'un problème particulièrement sensible pour les chercheurs de ma génération, dont les pratiques ont été profondément modifiées par la révolution numérique mais qui ont été formés pendant leurs études à une lecture patiente, un commerce avec les œuvres qui était encore très éloigné de la surconsommation rhizomique.

Ce décentrement a donc été à l'œuvre au sein du discours critique tandis que les objets d'étude et les corpus se diversifiaient. Ainsi, le tournant intermédiaire a bénéficié à l'image d'illustration qui a progressivement perdu son statut d'œuvre mineure au sens où ce mouvement s'inscrit plus largement dans la reconnaissance de l'autre et du subalterne dans les études culturelles. Ce « mouvement de libération » apparaît clairement lorsque l'on retrace la manière dont l'illustration (et l'image en général) a été analysée dans les volumes de la revue *Word & Image*<sup>26</sup>. Des années 1990 au début des années 2000, les apports théoriques ont été renouvelés grâce à des publications qui avaient pour point commun d'envisager la relation de l'image au texte en termes

---

<sup>26</sup> Voir l'**article 9** « Évolution de la critique intermédiaire dans *Word & Image* : le cas de l'illustration » (2017-2018).



de pouvoir, de domination, et leur corollaire, l'émancipation et la revendication. *Iconotextes*, volume dirigé par Alain Montandon (1990), *Icons – Texts – Iconotexts* (1996) dirigé par Peter Wagner au moment où il publiait *Reading Iconotexts* (1995) et *Picture Theory* de W.J.T. Mitchell (1994, qui faisait suite à son *Iconology* de 1986) offraient des perspectives théoriques nées de leurs objets d'étude : les textes enluminés de William Blake ou les gravures de William Hogarth dans lesquelles s'insère du texte, c'est-à-dire des œuvres intermédiaires qui produisent des effets de sens liés à la tension entre des systèmes sémiotiques hétérogènes. Dans *The Artist as Critic: Bitextuality in Fin-de-Siecle Illustrated Books* (1995), Lorraine Janzen Kooistra transposait de la manière la plus directe la question du rapport de force entre texte et illustration en faisant une lecture genrée de ces relations de pouvoir particulièrement originale, et en établissant une typologie de leurs rapports dialogiques.

Pour parler d'illustration, je n'ai employé le terme d'iconotexte que dans ma thèse selon le sens restreint<sup>27</sup> que lui a conféré Alain Montandon dans son introduction à *Iconotextes*, « une œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable » (5). Montandon soulignait que l'illustration et la légende sont les « deux bords extrêmes » de l'iconotexte, dont le livre de peintre constitue un « modèle paradigmatique » (5, 6). Michael Nerlich précisait les choses dans l'épilogue : l'iconotexte est « une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont fonction illustrative et qui – normalement, mais non nécessairement – a la forme d'un 'livre' » (268). Son acception étroite du terme ne pouvait toutefois pas s'appliquer à mes recherches pour deux raisons. L'illustration est une image vouée à migrer, ne serait-ce que parce qu'elle dépend d'une politique éditoriale donnée pour une édition datée. Mais surtout, Nerlich dévalorise l'illustration, « un certain type de production déclenchée par des textes », des « images qui racont[ent] visuellement ce que racont[e] le texte » (259). À cela il oppose l'idée que l'image doit « s'éloigner » du texte pour entrer dans un rapport dialectique avec lui » (259) et ajoute que « toute illustration constituerait une démolition de l'artefact illustré [...] une dégradation de l'art plastique et une atteinte au texte » (267). L'illustration est donc bien pour lui à l'opposé d'une collaboration entre artiste et écrivain pensée sur un mode égalitaire et « naturel » (267). Comme dans les rapports sociaux, l'affirmation d'un statut se fait souvent au détriment d'une classe jugée inférieure et la

---

<sup>27</sup> Liliane Louvel a ensuite élargi sa définition dans *L'Œil du texte*, situant l'iconotexte « à l'interface de deux médiations, chacune étant déjà elle-même décrochée d'un cran par rapport au réel » (1998, 85).

naturalisation de ces rapports implique toujours un déni, doublé ici d'une aporie théorique car on voit mal en quoi l'illustration ne serait pas dialogique (voir Kooistra). Mais cette critique de l'illustration est aussi plus largement celle de l'iconologie et de la dépendance de l'image à des modèles herméneutiques verbaux, narratifs et discursifs.

Peter Wagner est également l'un des premiers à avoir utilisé le concept d'iconotexte pour analyser « l'interpénétration de l'image et du texte » (1995, 12 ; ma traduction) dans l'estampe du dix-huitième siècle, notamment dans les œuvres de William Hogarth. Wagner s'était engagé comme Liliane Louvel dans une voie intermédiaire, empruntant le terme d'intermédialité à Norman Bryson qui l'utilise dans *Visual Theory* (12), tout en se présentant comme un héritier de la sémiotique. Chez Mitchell, qui avait de son côté forgé le concept d'*imagetext* où la relation entre image et texte est pensée sur le mode de la suture, la rupture avec l'iconologie pratiquée par les historiens de l'art avait déjà été consommée. Wagner contestait chez les historiens de l'art la tendance à n'utiliser les images que pour servir de « preuve ancillaire » (12, ma traduction) soumise à l'autorité de leur discours. Il affirmait au contraire que l'image doit être vue comme étant prise dans un faisceau intermédiaire, une position assimilée au tournant du *New Historicism* initié par les travaux d'Hayden White. Il émettait d'autre part une critique à l'encontre de la tradition de la correspondance des arts dont la perspective canonique ne peut rendre compte des sources relevant de la culture populaire, abondantes dans l'œuvre de Hogarth. Pour analyser son corpus, il avait donc franchi des frontières institutionnelles pour entamer un travail interdisciplinaire (22). Cette question des frontières disciplinaires était également cruciale chez Mitchell qui se livrait à des attaques beaucoup plus sévères contre ce qu'il considérait comme l'amateurisme des littéraires qui se lancent dans la comparaison entre image et texte. Si l'on passe outre ces piques inutilement condescendantes, il faut souligner que les critiques de Mitchell étaient fondées sur des questions de méthode. À la comparaison, il opposait une vision de l'œuvre prise dans un nœud de relations intermédiaires (Mitchell 1994, 107, 89) et à la correspondance des arts, l'idée que tout médium est impur, hybride et non strictement délimité. Et enfin, à la hiérarchie des arts (et donc des images), il opposait une constatation simple, mais efficace, en faisant une distinction qui fonctionne mieux en anglais qu'en français, à savoir qu'une image – *image* en anglais – est vouée à migrer et à s'incarner

dans une image fabriquée – *picture*, traduit par « *piction* »<sup>28</sup> (2005 72) ou par « image artefactuelle » (Vouilloux 2018, 33).

C'est dans ce contexte que j'ai commencé à travailler sur l'illustration. Michel Melot (1984) et Philippe Kaenel (1996) avaient alors publié des ouvrages sur l'illustration devenus des classiques. Néanmoins, dans les études anglophones en France, peu de travaux avaient été publiés sur le sujet<sup>29</sup>. Ma thèse portant sur un auteur auto-illustrateur, la question de la fidélité de l'illustration au texte a été écartée d'emblée au profit d'une forme d'iconologie distincte de la tradition de la correspondance des arts. L'idée de cartographier une œuvre permettait en outre de traiter celle-ci comme un terrain interdisciplinaire, ce qui reflétait le changement épistémique engendré ou accompagné par l'intermédialité et les études visuelles. Afin d'analyser ce cas particulier de l'auto-illustrateur, habité par le désir de saisir l'image par le scriptural et le pictural, j'avais cherché une manière de décrire l'interface entre image et texte, ce qui restait sans doute trop proche de ce que Mitchell avait désigné comme le mirage d'une métalangue transdisciplinaire dans la recherche d'une synthèse sémiotique (Mitchell 1994, 86)<sup>30</sup>. L'examen des archives d'auteurs est ainsi une source cruciale pour définir les stratégies graphiques, celles de l'écriture et du dessin, conjuguées au sein d'une même œuvre, surtout lorsque l'image y tient une place importante, comme c'est le cas pour les manuscrits de Peake<sup>31</sup>. Une perspective génétique consistant à remonter à l'origine de la différenciation du signe entre texte et image pouvait reposer sur certains principes de la sémiotique visuelle tels que la notion de « décision sémiotique » définie par le Groupe  $\mu$  et qui désigne le moment où un percept accède au statut de signe<sup>32</sup>. La lecture plus tardive d'Anne-Marie Christin (et notamment de *L'image écrite ou la déraison graphique*, 1995) fut également cruciale. Sa théorie de l'inscription graphique repose sur une vision du support comme écran et sur une conception iconique qui fait de l'image l'origine de

---

<sup>28</sup> Terme proposé par Maxime Boidy, Nicolas Cilins et Stéphane Roth dans leur traduction de *What Do Pictures Want?* de Mitchell : *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle* (2014).

<sup>29</sup> La revue *Interfaces*, par exemple, a publié de nombreux articles sur la relation texte-image dans le livre et a pris acte du développement du champ de l'illustration. Voir par exemple le volume 15 (1999, coordonné par Marie-Françoise Cachin).

URL: <https://www.holycross.edu/interfaces/archived-volumes> et <https://larca.u-paris.fr/revues-scientifiques/interfaces/>

<sup>30</sup> Mitchell se gardait toutefois de constater la dette de l'intermédialité envers l'intertextualité, et donc la sémiotique.

<sup>31</sup> Voir le **chapitre 1** « La bille et l'encrier : écriture et auto-illustration chez Mervyn Peake » (2005).

<sup>32</sup> Je recours à cette notion dans le **chapitre 2** "From 'Sedate' to 'Rotten': The Role of Books in the Genesis of *The Power and the Glory*", 2007).

l'écriture. Bien qu'Anne-Marie Christin ait élaboré une critique de Derrida (voir 73 et suivantes), les deux auteurs partagent la nécessité de théoriser l'origine du signe, en amont de la différenciation entre image et texte. Une analyse poststructuraliste s'attache en effet à penser ce moment comme la condition d'inscription du signe dont la trace représente la plasticité originelle<sup>33</sup>.

À cet égard, l'ouvrage *Illustration* de J. Hillis Miller est incontournable<sup>34</sup>. Miller lie la fonction de l'illustration à celle de l'art comme mise à jour de ce qui est latent. Son analyse, fondée sur le « graphocentrisme » derridien (pour parler comme Samuel Archibald), se réfère à John Ruskin et à Martin Heidegger qui font tous deux remonter l'origine du signe et du travail de l'œuvre d'art au trait, le sillon primitif du graveur et de l'agriculteur (84). La naissance du signe est de l'ordre du supplément puisqu'il supplée à la nature et inaugure l'entrée dans la culture. C'est le sens donné au terme allemand *Riss*, que Miller traduit en anglais par *riff* et par *design* (87), le trait du sillon qui divise et érige des frontières tout en imposant son dessin : « the design is created by the work and laid as a pattern over nature, as something superficial, alien to it, like the pattern of furrows ploughed in parallel curving lines on a hill » (87). L'analogie entre ce trait et le *graphein* est soulignée par Ruskin dans *Ariadne Florentina* (93) : écrire, graver, creuser un sillon sont trois gestes qui mettent à jour et dissimulent tout à la fois, le travail du signe étant fondé sur un jeu entre absence et présence, ce qui est thématized dans l'œuvre de Peake<sup>35</sup>. Ce trait graphique est un moment théorique en amont de la division intersémiotique entre signe pictural et scriptural, visible et lisible (95). Mais dès que l'on se situe en aval de cette division, on se trouve nécessairement au-delà du principe d'identité du trait à lui-même. Texte et image sont irréconciliables tout comme le sont deux phrases ou deux images juxtaposées : « Only the same can mean the same », écrit Miller (95) qui poursuit son analyse en montrant que tout signe est soumis à un(e) dédoublement/duplicité (« doubleness », 95-96) qui est redoublé(e) par l'hétérogénéité des médias (95-96) :

an irreducible residue of non-meaning or of materiality in any sign or collection of signs in any medium. Any sign is to some degree meaningless or possessed of a unique non-repeatable or untranslatable meaning [...]. It is not only the case that any visual image is

---

<sup>33</sup> Je reprends ici une page du brillant chapitre 2 de l'ouvrage de Samuel Archibald, *Le texte et la technique. La lecture à l'heure des médias numériques* (105-6), dans laquelle il oppose la théorie phonocentrique de l'institution de l'écriture à celle, graphocentrique, de Jacques Derrida, et renvoie dos à dos Derrida et Christin.

<sup>34</sup> L'ouvrage est l'une des sources principales du **chapitre 6** « Text, Image and Embroidery: Threads and Scratches » (2013b).

<sup>35</sup> Voir le **chapitre 1** et l'**article 4**.

other than, the 'other' of, its accompanying words. Each expression in each medium is also inhabited by its own other. (95-96)

« Chaque signe est un nouveau soleil », écrit Miller (110, ma traduction), et l'illustration, placée sous le signe du soleil qui illumine mais jette une ombre, désigne cette duplication sans fin et ce renvoi à un référent absent. L'illustration est donc excès et subversion (111). Elle entretient avec l'écriture une différence sémiotique mais elle est, comme elle, un supplément, ou plus précisément, en tant qu'elle supplée au texte, le supplément d'un supplément. L'illustration prolonge donc le travail de l'œuvre sous forme d'une glose<sup>36</sup>. Inversement, on peut aussi affirmer qu'elle marque l'arrêt du sens, puisque l'interprétation met un terme à sa dérive, comme le montre Umberto Eco (Eco 1992, chapitre 9). En fonction du modèle interprétatif choisi et des conditions matérielles d'inscription, on comprendra donc la fonction du *graphein* différemment.

La quête de l'origine est en effet minée par le fait que la sémiosis reconduit sans cesse le sens et la mutation des signes, ce que Derrida a théorisé comme une dérive infinie. Si la quête de l'origine est forclosée, il est toutefois légitime de s'interroger sur la naissance matérielle (et dans le cas présent, graphique) du signe dans le cadre de la pratique d'un artiste et écrivain, et donc de déplacer la question de l'origine vers celle de la matérialité du texte et de ses médiations techniques. De nombreux théoriciens de l'image et de l'écriture ont proposé ou commenté des récits de fondation qui ont un double aspect : le sens de la perte (du fait de l'impossible retour à l'origine) et l'affirmation d'un bénéfice (exprimé en termes de gain et d'efficacité). Cette seconde voie est celle qu'emprunte Samuel Archibald après Jacques Ellul dans *Le texte et la technique* (137), non sans faire un détour par une critique des récits archétypaux qui sous-tendent des gains symboliques<sup>37</sup>.

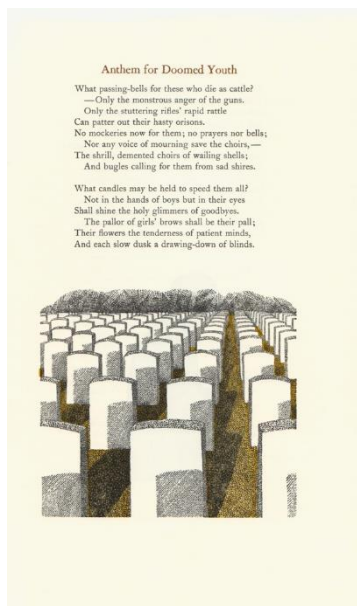
Si l'on aborde cette question d'un point de vue technique et matériel, comme j'ai commencé à le faire à partir du **chapitre 6** « Text, Image and Embroidery: Threads and Scratches » (2013b) puis dans l'**article 8** « Couleur et transparence à l'ère des procédés photomécaniques » (2015), l'illustration au tournant du vingtième siècle

---

<sup>36</sup> Notons ici que l'illustration offre un aperçu de ce que peut être la création rhizomique du sens si l'on veut y chercher une similarité. Mais comme le souligne Samuel Archibald à propos de la comparaison entre lecture et navigation hypertextuelle, ou entre hypertexte et intertextualité, il n'y a pas d'identité entre une opération sémiotique et une opération technologique : « elles peuvent être convergentes ou contradictoires, mais elles ne coïncident jamais » (59).

<sup>37</sup> Voir Archibald (109-23). L'auteur explique que le mythe idéographique de l'écriture pure (c'est-à-dire purement plastique et iconique) resurgit chez Christin et Derrida.

peut être analysée selon deux conceptions de la facture du texte, et plus précisément selon deux étymologies concurrentes qui permettent de considérer le texte comme une surface incisée, gravée ou comme une trame tissée.



**Figure 5 :** Harry Brockway.  
Illustration pour le poème 'Anthem for Doomed Youth'  
*Mapping Golgotha: Wilfred Owen, Letters and Poems*,  
(Newtown, Powys: Gwasg Gregynog, 2007), p. 19.



**Figure 6 :** Henry Justice Ford.  
Illustration pour le conte 'The Crystal Coffin'  
Andrew Lang, *The Green Fairy Book*,  
(London & New York: Longmans, Green & Co,  
[1892] 1895), p. 292.

Ces deux pôles sont associés à une série d'analogies qui sous-tendent deux types de représentations. Le premier modèle est statique et fait du texte un monument inaltérable, que l'on peut rapporter au texte gravé des tables de la Loi bibliques et de la pierre tombale (Debray 1992, 29-30) (**Figure 5** ; voir **chapitre 12**). Selon le second modèle, plus fluide et dynamique, le texte est un tissu tramé (**Figure 6** ; voir **chapitre 6**) dont la toile tissée de Pénélope fournit un exemple<sup>38</sup>. Ces analogies gouvernent les représentations du texte mais sont aussi indissociables des représentations du livre

<sup>38</sup> Avec une nuance : comme l'ont montré John Scheid et Jesper Svenbro, on attribue souvent abusivement l'origine de la métaphore de l'intertexte aux images de tissage de l'Antiquité grecque en songeant à Pénélope et aux scènes de tissage chez Homère, notamment, en raison de l'étymologie commune des mots « texte » et « textile », du latin « textus » (Scheid et Svenbro ; Blanc 2005, 20-22). Or, le « textus » antique désigne à l'époque d'Homère la parole de l'orateur (Scheid et Svenbro ; Svenbro 2008, 12-14). La métaphore du discours tissé apparaît plus tardivement, au 5<sup>ème</sup> siècle avant notre ère, et l'association entre *textus* et écriture ne devient commune qu'à l'époque d'Ovide où *texere* désigne couramment le fait d'écrire. L'identification entre support d'écriture et *textus* ne se produit qu'avec l'utilisation du papyrus et du rouleau (25) et c'est à Rome que le tissage prend vraiment sa dimension scripturale.

comme support et extension du texte. Le recours à l'illustration<sup>39</sup> ne fait que renforcer ces lieux communs qui contribuent à l'élaboration de ce que Michel Melot nomme en des termes panofskiens la « forme symbolique » du livre, « c'est-à-dire une forme qui exprime par elle-même, de manière implicite, tout un jeu de valeurs et de représentations du monde » (Melot 2004, n.p.). Comme le rappelle Melot, Erwin Panofsky (dans *Architecture gothique et pensée scolastique*, 1951) a établi un lien analogique entre la pensée scolastique, l'architecture gothique et la structuration du livre en chapitres au Moyen Âge. Cette métaphore architecturale se consolide à l'ère de l'imprimerie moderne. La « forme symbolique » du livre comme édifice se stabilise au début du seizième siècle en même temps que la « langue livresque » avec son lexique spécialisé (Deloignon 31-34), et se renforce au dix-septième siècle avec la monumentalisation de la page de titre et du frontispice présentés comme des façades (Châtelain, 159-60).

Cette analogie architecturale était depuis longtemps devenue traditionnelle au dix-neuvième siècle, époque à laquelle l'identité graphique du livre illustré correspond à trois types identifiés par François Fièvre comme les trois corps qu'il peut revêtir, à savoir le corps architectural, anatomique ou végétal. En particulier, le frontispice concentre la force analogique de la métaphore du « livre édifice » (Fièvre 146) tandis que la vignette participe d'un « imaginaire végétal de la prolifération » (168). Dans son *Petit traité de la vignette*, Jérôme Peignot revient, en suivant Marius Audin, sur l'étymologie du terme que ce dernier associait à la vigne et qui contribue à l'« ivresse de la lecture » (29) : la vignette désignait les ornements d'inspiration botanique en forme de feuilles de vignes, de pampres ou de lierre dans les manuscrits médiévaux (9). L'essai d'« œnologie typographique » (9) de Peignot repose aussi sur l'analogie entre l'espace du jardin et la page imprimée ornée d'une « végétation » typographique : « Tout de passe comme si, le plomb lui tenant lieu de treillis, elle s'était développée jusqu'à disputer au texte, qu'elle est pourtant censée mettre en valeur, l'espace de la page » (12). Soulignons ici que cette question de l'équilibre entre ornements typographiques et texte sur la page imprimée s'inscrit dans la problématique plus large du lien entre image d'illustration et texte.

---

<sup>39</sup> Notamment l'illustration qui s'est insérée dans la page pour en faire une totalité visuelle depuis qu'a cessé la « séparation de corps entre le texte imprimé et l'image » (Melot 2015, 127) avec l'invention de la lithographie en 1796 puis le perfectionnement de la gravure sur bois et l'adoption de la gravure sur bois debout.

Issue des expérimentations typographiques du 18<sup>ème</sup> siècle (Châtelain 178), la vignette connaît un essor remarquable dans le livre illustré romantique marqué par un imaginaire végétal (Peignot 23-26 ; Fièvre 69) qui fait de la page un espace de germination. Ceci parvient à un point processus culminant dans l'Art Nouveau (Cortat 14) : « Les ateliers typographiques se transforment en prairies bucoliques où règne la ligne, celle des arabesques de Debussy, [...] des lourdes chevelures de Mucha, des câbles téléphoniques qui commencent à couvrir le territoire » (17). Comme on le voit dans l'**article 6**, cet aspect organique et dynamique est encore amplifié grâce aux procédés photomécaniques qui permettent de reproduire une ligne mouvante qui se prête à merveille à des effets végétaux ou textiles, dont le feston et le rinceau de la **Figure 6** donnent un exemple. Matthieu Cortat souligne que leurs progrès « annoncent la revanche du typographe sur le lithographe » (18) car la souplesse d'un trait tend vers la calligraphie. Sophie Lesiewicz et Hélène Védrine classent de tels motifs dans la catégorie du *parergon*, régime décoratif qui valorise « la ligne purement 'expressive' » dans le livre symboliste et *Arts and Crafts* ainsi que dans l'édition bibliophilique, et qui accompagne la mutation de l'illustration (12). Odile Blanc souligne « l'origine herbeuse » commune au tissu et au papier (Blanc 2005, 14), et la convergence analogique entre la page imprimée, le textile et le végétal favorisée par les transferts technologiques entre les industries de l'imprimerie et du textile (15), notamment dans l'Angleterre de la Révolution industrielle qui connaît une « industrialisation concomitante des mondes textiles et papetiers » (17 ; voir Cousin ; L. André ; Marshall 2005, 27-28). Il n'est que de songer aux pratiques transmédiales au sein du mouvement *Arts and Crafts* et dans l'Art Nouveau en général (songeons à l'École de Glasgow) pour remarquer la richesse des transpositions de motifs végétaux et textiles, de la page illustrée aux murs des intérieurs décorés de papiers peints et de tapisseries.

Ces deux modèles de la surface graphique gravée et de la trame tissée co-existent de manière éloquente au tournant du vingtième siècle. L'illustration reflète le conflit médial qui s'instaure vers les années 1880 entre la gravure et le dessin, entre l'incision et la ligne dynamique. J'ajoute ici que cette concurrence doit être problématisée de façon à ne pas en rester à une simple opposition, et, d'autre part, qu'elle ne rend pas compte de manière exhaustive de l'histoire des arts graphiques de la période. La multiplication des moyens de reproduction des images et des textes favorise l'apparition de figures hybrides, des illustrations reproduites au cliché trait qui



ressemblent à des gravures originales, ou encore d'autres qui jouent sur un registre humoral et métamorphique (voir Stead 2005 ; 2012).

Pourquoi ce retour à l'ère victorienne ? Pour connaître la raison du succès de la gravure sur bois autographique dans les années 1920 et 1930, il fallait remonter au moment où cette concurrence est fondée par la technique et, partant, par un certain type de geste. Étymologiquement, le terme de « concurrence » signifie à la fois rivalité et alliance<sup>40</sup>. Une multiplicité de nouveaux moyens de reproduire les images concourent à assurer la migration des images, tout en se positionnant sur un marché très compétitif. Pour en rester à la question de la concurrence médiale et du geste, l'analyse de J. Hillis Miller peut être prolongée par l'étude anthropologique de la ligne proposée par Tim Ingold dans *Lines: A Brief History* (2007). Ingold distingue deux types de ligne, le fil (*thread*) et la trace, et établit une généalogie du texte comme tissu par opposition au texte imprimé (et de l'écriture comme trace d'un geste par opposition à une technique d'assemblage) en fondant son analyse sur la continuité ou la discontinuité gestuelle telle qu'elle s'exprime au travers de l'étymologie des termes *write* et *graphein*. Ingold affine cette distinction en prenant pour exemple la broderie et la dentelle afin de montrer que fil et trace sont convertibles l'un dans l'autre (52). La surface n'est donc pas un support préexistant mais résulte d'une pratique gestuelle et technique. Le médium est ce qui fait apparaître (ou disparaître) la surface. Il résulte de cette analyse que la définition d'un médium (celui du graveur, de la dentellière, du dessinateur) ne peut être restreinte au support comme surface d'inscription mais doit prendre en compte son caractère performatif et processuel.

Comme le fait remarquer Ingold (2007, 137-39), l'origine commune de l'écriture et de la gravure comme *graphein* montre que ces pratiques scripturales reposent sur la dissociation (au sens de discontinuité) entre le geste et sa trace, mais jouissent toutefois du bénéfice symbolique de l'inscription monumentale et de la transmission mémorielle (**Figure 5**). Du fait que l'illustration entretient un rapport particulier au canon (on illustre des textes illustres), elle opère dans le cadre d'une transmission patrimoniale, d'où la nécessité d'assurer une visualisation optimale du texte. Le livre imprimé appartient au paradigme graphique mais mon hypothèse est que l'illustration, notamment à la période où les procédés de reproduction photomécanique deviennent viables, reflète une tension entre les deux types de ligne et donc les deux conceptions du texte présentées ici. L'apport de l'anthropologie

---

<sup>40</sup> Voir la conclusion du **chapitre 1** « La bille et l'encrier » (2005).

réside dans la prise en compte de la matérialité des objets étudiés, de leur utilisation sociale et symbolique et du rapport étroit entre médium et performativité.

Si l'on aborde l'illustration par le biais de la culture matérielle, il est essentiel de penser cette interface entre le sujet et les objets qu'il contemple, qu'il fabrique et qu'il transmet. Mais cette approche n'est en rien dissociée de l'intermédialité et des études culturelles. Jan Baetens note en effet que le tournant culturel est « proche d'une véritable anthropologie de terrain » (2014, 43) : « l'examen de l'interaction entre usage et médium – ou pour le dire en des termes plus technologiques, entre homme et machine – est devenu l'analyse des acteurs hybrides, c'est-à-dire des structures composées par un sujet, un objet et un contexte étroitement imbriqués et interagissants, dont les rapports dynamiques changeants et réciproques constituent le médium » (43). Ma définition du médium est donc tributaire de l'apport de l'anthropologie à l'intermédialité. Elle est également liée au fait que j'ai effectué un « tournant matériel » il y a une dizaine d'années : d'un rapport abstrait entre texte et image, j'en suis venue à aborder la matérialité et les aspects techniques de la fabrication du livre, suivant en cela les apports de l'anthropologie, de l'histoire du livre (*book studies*) et des *media studies* (T. Gillespie *et al.* ; Gitelman ; Herzogenrath), puis, plus récemment de l'écocritique (où j'ai trouvé de nombreuses convergences avec les *craft studies* et l'anthropologie). Ce glissement de l'illustration au livre et à ses matériaux s'est accompagné de celui de l'image à l'impression, et du passage d'un modèle déterministe à un modèle plus interactif.

## **b. Médium, incarnation, impression**

Le terme de médium peut être entendu dans un sens strict incluant la notion prosthétique de Marshall McLuhan (le médium comme extension de l'humain au cœur des rapports entre technique et culture) et la définition médiologique de Régis Debray qui définit le médium comme un support (c'est-à-dire un subjectile) et canal de transmission dans une médiasphère donnée, tout en reconnaissant l'embarrassante polysémie du terme<sup>41</sup>. Si dans un premier temps ces perspectives peuvent sembler satisfaisantes, elles n'incluent pas le milieu où s'élabore ce processus, milieu qui englobe aussi bien le corps de l'artiste que le livre illustré selon des pratiques

---

<sup>41</sup> Il s'agit ici de la graphosphère. Une médiasphère est un « système dynamique d'écosystèmes (complexes) organisés par et autour d'un médium dominant (simple), généralement le dernier en date » (Debray 2000 14 ; voir aussi Debray 1992).

sociales et symboliques. Elles reposent en outre sur un déterminisme et une vision temporelle linéaire qui rend la relation au médium univoque. Or il est plus fructueux de considérer le livre illustré comme un médium multimodal qui rend possible la matérialisation et la transmission d'une œuvre au sein d'un paysage médial spécifique<sup>42</sup>. En des termes proches de la médiologie mais moins unidirectionnels, Éric Méchoulan propose la définition suivante : « [l]e médium est [...] ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu » (Méchoulan 2003, 16).

Dans le même ordre d'idées, la définition du médium se doit donc d'être à la fois macro-médiale et micro-médiale. Dans un sens macro-médial, le médium est le milieu au sein duquel s'établissent les conditions et les rapports de la médialité dans une période et une culture données. En ce sens, j'adopte la définition proposée par Jan Baetens (cité ci-dessus p. 58) : le médium est constitué des « rapports dynamiques changeants et réciproques » entre « un sujet, un objet et un contexte étroitement imbriqués et interagissants » (2014, 43). Dans un sens micro-médial, le médium est un objet médial (dans un sens large et neutre, puisqu'il peut s'agir aussi bien du livre que d'un corps vivant) qui constitue un « nœud de relations » (j'adapte ici la citation de Jérôme Baschet donnée dans l'introduction p. 5). Il a une fonction de relais et il est doté d'une capacité de « traduction » au sens que Michel Callon et Bruno Latour donnent à ce terme,<sup>43</sup> et que je comprends ici comme une capacité de transmission et de remédiation. Enfin, le médium peut être plus ou moins transparent. Emmanuel Alloa, parmi d'autres, insiste sur cette tension entre l'opacité du médium (où le « donné » est intensifié) et sa transparence (qu'il désigne du terme de « suppléance »). Dans le premier cas, il s'agit de *voir dans* (d'après le *seeing-in* de Richard Wollheim), dans le second de *voir-à-travers* le médium (2015, 14). Je reviens à cette opposition cruciale pour le livre illustré moderniste à la fin de ce chapitre et au chapitre 4.

Il était logique de passer de la médiologie à l'anthropologie des images puisque Debray est l'une des sources de Hans Belting. Bien que ce dernier insiste sur la performativité des images selon leur mode d'apparition et d'animation, on trouve chez les deux auteurs une pensée commune de l'incarnation de l'image dans un

<sup>42</sup> Nous verrons dans le chapitre 4 comment cette notion de milieu peut s'articuler avec celle de paysage.

<sup>43</sup> La capacité de « traduction » est la caractéristique du « médiateur » selon Latour et Callon. Les « médiateurs » sont des « acteurs dotés de la capacité de traduire ce qu'ils transportent, de le redéfinir, de le redéployer, de le trahir aussi » (Latour 1997, 111).

médium, une forme d'idéalisme dont Belting se défend tout en le reconnaissant implicitement lorsqu'il nomme Platon le « premier médiologue » (2005, 311 ; ma traduction)<sup>44</sup>. En cela, Belting s'inscrit dans la tradition intermédiaire des chercheurs germanophones pour qui le médium est la part matérielle et sensible du signe sémiotique (Rippl 7-9). Debray, quant à lui, parle de la « dualité christique de l'image » dont la part spirituelle s'incarne dans la matière (1992, 173). Cette association de la matérialité à une chute est liée à la question théologique du statut des images et explique le fait que l'illustration se soit vu accorder un statut inférieur à celui du texte. L'union entre une image et son médium est en effet ancrée dans le monde sensible. Belting propose néanmoins une approche très stimulante pour penser le régime d'apparition et de circulation des images. Cela permet d'analyser les différents procédés de reproduction comme des moyens rivaux (mais convergents) de faire apparaître les images et d'en préserver le pouvoir. En termes benjaminien, cette « course » à la visualisation peut être comprise comme une volonté de restaurer l'aura de l'image et donc sa sacralité perdue, idée que j'ai adoptée, puis nuancée (voir plus bas)<sup>45</sup>. Ainsi, en partant de l'idée que l'apparition et la circulation de l'image sont conditionnées par le médium, à la fois support, connecteur et milieu, les analyses de Belting mènent à considérer le livre illustré comme un mode d'incarnation d'un rapport de l'image au texte car il réalise la migration d'une impression mentale née de la lecture d'un texte vers la page imprimée. En ce sens, l'œuvre d'Edward Gordon Craig offre un exemple remarquable du rôle de la gravure comme révélateur et tombeau des impressions (voir l'**article 11**).

Voyant le médium comme un « milieu plastique », Michel Guérin note que sa conceptualisation a hérité du dualisme platonicien prolongé dans la vision romantique du génie créateur comme « interprète démonique » (2016, §9). Si le médium est ce qui permet à l'idée ou l'œuvre de prendre forme dans le monde sensible, c'est que cette dualité est inhérente à sa définition. De nombreuses analyses ou pratiques reposent plus ou moins implicitement sur des prémices idéalistes, très prégnantes dans le livre symboliste (voir Stead 2012), un domaine où l'on peut voir la

---

<sup>44</sup> Michel Melot note qu'à la période classique, l'illustration « introduit la matière dans l'idéal comme le ver dans le fruit » (1984, 108). Ceci correspond encore à ce que Kamilla Elliott nomme le « mode incarné » (« incarnational concept ») de l'adaptation (Elliott 161). Notons que le terme d'incarnation doit être utilisé avec précaution, comme en témoigne l'avertissement de Marie-José Mondzain. J'espère donc ne pas céder aux « facilités soudaines qu'offre [...] La fascination des penseurs de l'image pour l'iconicité », ni au « démon de l'analogie sauvage » (Mondzain 9-10).

<sup>45</sup> Voir la dernière partie du **chapitre 9** « Lines or Dots? » (2016) et l'**article 7** « Illustration et intermédialité, entre gravure et photographie » (2014).

théorie se confondre avec la pratique. Ainsi, Anne-Marie Christin voit dans *Le Voyage d'Urien* d'André Gide illustré par Maurice Denis (1893) la manifestation d'un texte idéal, écrivant que dans cette collaboration, les deux créateurs sont « confondus le temps de réaliser l'œuvre dans sa fugitive incarnation » (Christin 2001, 177). Les exemples sont légion. À propos de la fidélité moderniste au médium, Jacques Rancière distingue une « séparation entre la *tekhnè* comme exécution d'une idée, mise en œuvre d'un savoir, et la *tekhnè* comme loi de la matière et de l'instrument, loi de ce qui n'est pas de l'art » (2008 §1). Et lorsque Pascal Krajewsky définit le médium comme le « matériau transcendé, ou matériau qui échappe à sa condition mondaine et prosaïque par le geste technique et intentionnel de l'artiste » (2017, §5), il donne en outre au geste la faculté d'animer le matériau en un sens fort proche des rites d'animation décrits par Belting. C'est cette conversion et ses modalités techniques qui ont fait l'objet de plusieurs de mes publications puisqu'elles portent sur le moment où la conception esthétique moderne du médium a émergé au tournant du vingtième siècle<sup>46</sup>. L'emploi du terme d'incarnation est toutefois discutable et je reviens dans le chapitre 3 sur la nécessité de nuancer ou de dépasser cette notion. Elle implique en effet une verticalité liant le haut (l'œuvre, l'idée, les institutions) au bas (le support, la matérialité, l'ouvrage) qui comporte une forte dose de déterminisme et entre en contradiction avec la latéralité et la réciprocité des relations intermédiaires<sup>47</sup>.

Dans *La vie sensible*, le philosophe Emanuele Coccia propose une manière intéressante de repenser ou de contourner la notion d'incarnation. Le sensible est pour lui l'espace de la médialité : « [e]ntre les choses et nous », écrit-il, « il y a un lieu intermédiaire, dans le sein duquel l'objet devient sensible, se fait *phainomenon*. C'est dans cet espace intermédiaire que les choses deviennent sensibles et c'est de cet espace intermédiaire que les vivants tirent le sensible dont ils nourrissent leur âme jour et nuit » (Coccia 27). À propos du miroir, qu'il désigne comme étant le « paradigme de la médialité » (29), Coccia déduit que « l'image (le sensible) est l'existence de quelque chose *hors* de son lieu propre. *Toute forme et toute chose qui parvient à*

---

<sup>46</sup> Ce moment où se constitue le sens esthétique moderne du médium est souvent placé plus tardivement, sans doute sous l'influence du discours rétrospectif et téléologique de Clement Greenberg. Pascal Krajewsky explicite la synthèse entre matière et idée selon les termes greenbergiens de la fidélité au médium : « L'art en son médium ne vise plus seulement à représenter, du mieux qu'il le peut et en fonction de la sensibilité de son époque, un contenu nouveau ou repris – il est aussi capable d'un 'progrès', définissable soit comme l'exploration de toutes les potentialités artistiques de son médium, soit comme la découverte de son destin plastique. Les enjeux médiumniques concourent voire remplacent les anciennes questions artistiques » (Krajewsky 2015, §31).

<sup>47</sup> Cette contradiction apparaît de manière frappante chez Méchoulou (2003), notamment dans sa critique de Debray.

*exister hors de son lieu propre devient image* » (33). Il reformule ce principe dans le chapitre où il définit le médium et la médialité : le sensible, poursuit-il, est « l'existence d'une forme privée de sa matière. Un *medium* n'est rien d'autre que ce qui est capable d'accueillir les formes de manière immatérielle » (49). Et de préciser :

Un médium est un être qui a en lui-même un supplément d'espace, différent de celui produit par sa nature et par sa matière. Ce lieu est la réception même. Un *medium* est un récepteur. L'existence du sensible n'est possible qu'en vertu de cette puissance supplémentaire que détiennent certaines entités, puissance qui ne s'appuie pas sur la nature des choses, ni sur l'essence de leur matière, ni sur leur forme. Il n'appartient pas à l'essence du bois de recevoir des inscriptions ou des figures. Il n'appartient pas à l'essence de la cellulose de recevoir et d'accueillir les traits que la plume vient y tracer. La puissance du *medium* est la réception, et toute théorie de la médialité est par conséquent une théorie de la réception. (Coccia 50)

On peut se saisir de ces réflexions pour prolonger les analyses anthropologiques de Hans Belting sur le nomadisme des images, bien que Belting définisse le médium comme un support et non un milieu. Coccia décrit le médium comme un espace tiers, « véritable tissu connectif du monde » (66)<sup>48</sup>, l'espace qui justifierait l'idée de migration des images. Cependant Coccia glisse un peu trop vite du sensible à l'image. Mais surtout, il évacue la matérialité des images et l'agentivité de leurs supports et matériaux, puisque son analyse se situe en-deçà de leurs conditions techniques d'existence et de reproduction. Enfin, il situe le médium uniquement du côté de la réception et non de l'expression. Or, dans la transaction que suppose l'illustration, le livre se situe à la charnière entre réception et expression et sa fonction dépend de représentations techniques et culturelles.

L'hypothèse sur laquelle ont reposé mes publications sur l'illustration et les moyens de reproduction tels qu'ils se reconfigurent à la fin du dix-neuvième siècle est la suivante : le « bon » médium garantit la transmission et la survie de l'image car il permet de donner corps aux impressions générées par le texte et de prolonger ce qui prend naissance dans le corps (à la fois récepteur et expressif) et se poursuit dans le geste. De cela il découle qu'il n'y a pas de médium sans geste, que celui-ci soit perçu comme un continuum ou comme une rupture de ce continuum. L'efficacité de l'illustration dépend, entre autres choses, de la meilleure manière de transmettre (c'est-à-dire faire advenir, reproduire, faire circuler) les images de l'illustrateur et d'en prolonger le geste afin d'assurer la continuité symbolique entre le corps de l'artiste et le support d'inscription. Cette efficacité est conditionnée par la technologie

---

<sup>48</sup> Coccia renverse la perspective de la phénoménologie qui part du sujet pour atteindre le monde, en prenant le parti d'affirmer le primat du sensible sur la sensation et la perception (60).

employée<sup>49</sup>. Les procédés photomécaniques ont été perçus par certains illustrateurs, les dessinateurs notamment, comme un bienfait puisqu'ils semblaient limiter le nombre d'intermédiaires (à commencer par le graveur) entre le coup de crayon et sa reproduction (voir l'**article 7**). Bernard Vouilloux note en ce sens que la reproduction « intervient tout d'abord dans la boucle interactive qui relie l'objet (aussi bien l'artefact que le modèle), l'œil et la main de l'artiste » (Vouilloux 2018, 26). Il ajoute que l'étude des perceptions ambivalentes de la photographie montre qu'on ne peut la réduire à n'être qu'un « gel photographique qui [...] fige » l'œuvre (25). De plus, si la photographie implique de déléguer le processus de création de l'image à un appareil, elle n'est pas la seule technique de reproduction qui provoque une « césure visuelle » (Guérin 2016, §26). Il en est de même pour l'estampe. L'argument de la perte de l'aura doit donc être nuancé et l'apport de Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » peut être compris comme une remise en cause du critère d'authenticité qui déstabilise les critères de l'originalité tels qu'ils s'étaient configurés au siècle précédent en fonction des discours sur l'imitation (voir Kaenel 2012). C'est ce que démontrent Bruno Latour et Adam Lowe : l'« obsession de l'original augmente proportionnellement à la disponibilité et à l'accessibilité d'un nombre croissant de copies dont la qualité s'améliore sans cesse » : « [...] l'intensité de la quête de l'original dépend de l'intensité de la passion et de l'intérêt déclenchés par les copies. Pas de copie, pas d'original » (Latour et Lowe 177). Comme le montre l'**article 11** à propos de la relation de Gordon Craig aux images, le rapport moderne au médium est par ailleurs indissociable d'un contexte de sécularisation :

Qu'advient-il de la performance des images quand se développe ce regard esthétique qui marque l'entrée de la culture européenne dans « l'ère de l'art » ? L'image religieuse, devenue œuvre d'art, perd-elle tous ses pouvoirs, ou exalte-t-elle enfin sa puissance poétique ? Quand l'image entre dans l'âge industriel, devient reproductible et finalement immatérielle à l'époque du numérique, sa dématérialisation et sa multiplication lui font-elle perdre son « aura », ou au contraire accroissent-elles sa sphère d'influence ? (Bartholeyns et Golsenne 24)

La déploration qui accompagne souvent les réflexions sur la perte de l'aura ne doit pas occulter les bénéfices de la reproductibilité. Celle-ci, Benjamin le souligne bien, émancipe l'œuvre du rituel, la démocratise (Benjamin 55, 62) et « radicalise la valeur d'exposition » des œuvres (Vouilloux 2018, 31), subvertissant ainsi l'idée que la relation

---

<sup>49</sup> Dans *La technique ou l'enjeu du siècle* (p. 19), Jacques Ellul explique que « la technique est la préoccupation [...] de rechercher en toutes choses la méthode absolument la plus efficace » (cité par Archibald 137). Voir Trodd (chapitre 1) sur le conditionnement physique selon les dispositifs de reproduction.

esthétique dépend d'un rapport de proximité à l'original (Latour et Lowe ; Rancière 2008, §3). Toute perte (ou tout sentiment d'une perte) doit être contrebalancée par un gain (ou la perception d'un gain). L'estampe qualifiée d'« originale » à partir des années 1880 est fondée sur « une esthétique de l'esquisse originale et personnelle » (Kaenel 2012, 16) et se développe dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle pour se démarquer de la (re)production industrielle (Kaenel 2012 ; Melot *et al.* 1981). Toutefois, pour les artistes graphiques les procédés mécaniques ont pour avantage de restituer le trait individuel. Les rapports à la notion d'originalité sont donc parcourus de tensions.

L'hypothèse exposée ici a pour corrélat que la fonction de transmission du médium est liée à la capacité de migration des images. Dans le mythe de la naissance de la peinture raconté par Pline l'Ancien, la fille du potier Dibutade dessine sur un mur le contour de l'ombre projetée par son amant avant le départ de celui-ci. Ce célèbre récit fondateur a fait l'objet de nombreuses gloses chez les critiques et philosophes qui interrogent la naissance des images en prenant cette scène originelle comme point de départ. W.J.T. Mitchell désigne la ligne du dessin comme la trace du désir d'image (une histoire d'attraction signifiée par le sens du verbe anglais *draw*, synonyme du verbe *pull*) qui se traduit par la volonté de fixer et délimiter la forme picturale (2005, 58-74). Il en conclut que la ligne du dessin, qui a pour vocation de saisir une ombre, d'en dessiner le contour et d'instaurer une limite, est débordée par sa propre vitalité. C'est cet excès qui différencie l'image de la piction. L'image est immatérielle, elle est *cosa mentale*, tandis que la piction est la rencontre hybride entre l'image et un support matériel (85). Afin de prévenir toute suspicion d'idéalisme platonicien, Mitchell recourt à une métaphore biologique et désigne *image* (en anglais) comme une espèce dont *picture* est à la fois l'un des spécimens et l'hôte (« host organism », 87), le médium étant l'habitat, l'environnement. Hans Belting, qui a lui aussi commenté cette scène et a probablement inspiré Mitchell, note que cette distinction lexicale n'existe pas en allemand (pas plus qu'en français d'ailleurs si on s'en tient aux substantifs), ce qui reflète selon lui l'équivalence (et donc l'ambivalence) entre images endogènes et images exogènes (Belting 2005, 304) : les images mentales et les images matérielles sont les deux faces d'une même pièce (Belting 2001, 20). Les médiums sont « les supports [*carriers*], ou les hôtes [*hosts*], dont les images ont besoin pour accéder à leur visibilité » (39). Le corps lui-même est un médium vivant qui partage avec un médium inanimé la propriété de recevoir les images qui lui sont transmises (2005 315). Là où



Debray parle de transmission, Belting parle de nomadisme des images (« images resemble nomads in the sense that they take residence in one medium after another », 310 ; voir aussi 2020). Parce qu'il accorde une importance centrale aux pratiques humaines (l'homme produit, fabrique, projette et transmet des images), Belting envisage l'image selon les « conditions historiques et médiales de son avènement » (2004, 9) qui reposent sur la triade image-médium-corps<sup>50</sup>.

Art de la graphosphère, la gravure a pour fonction heuristique de matérialiser le mode d'apparition de l'image comme impression, au sens littéral et métaphorique du terme. S'appuyant sur la notion de « change » employée par Liliane Louvel, l'**article 7** « Illustration et intermédialité, entre gravure et photographie » (2014), montre que l'illustration est « le dernier jalon d'une chaîne d'impressions initiées par l'empreinte originale sur l'écran mental de l'écrivain » (p. 106). Ces impressions sont médiatisées par des techniques qui les relayent comme autant d'écrans dont l'efficacité est exprimée en termes d'immédiateté, de transparence et de sensibilité. Pour préciser mon hypothèse, le « bon » médium (dans le contexte des nouveaux modes de reproduction des images à partir de la fin de siècle) est donc celui qui présente le plus fort degré d'impressionnabilité (au sens physique, psychique et technique) et permet aux images nomades de circuler dans l'espace du tiers pictural (p. 108-9). J'ai quelque peu détourné l'emploi original de ce terme qui a pour but de rendre compte des textes « à fort coefficient pictural » et de désigner l'oscillation provoquée par « l'image qui flotte au-dessus du texte ou entre les deux » (Louvel 2010, 285-59). Plus largement, le tiers pictural repose sur une définition de l'espace intermédial qui est à la fois topique (un « entre-deux ») et performative : il y est question de l'« événement » qui se produit lorsqu'« une image-en-texte (un texte/image), entre-deux, 'lève' dans l'esprit du lecteur » (260). Si l'on conçoit l'illustration comme l'une des manifestations du tiers pictural, le livre illustré est un dispositif qui met en œuvre et relaye la migration des images et des impressions.

À propos de Henry James, Liliane Louvel note que dans le mot « impression », « le visible en tant qu'empreinte se combine à l'affect résultant de cette empreinte » (2010, 87). Cette ambivalence de l'impression qui combine affect, expression et

---

<sup>50</sup> Belting ne fait pas de distinction entre ce que Vouilloux nomme « le degré élémentaire de la représentation figurative » et la « secondarité iconique » née de la possibilité de reproduire les images avec le « coefficient démultiplicateur de la photographie » (Vouilloux 2018, 18). Sans doute les analyses de Belting sont-elles tributaires de la « dématérialisation » et de la « déterritorialisation » contemporaines des images (28) et de pratiques esthétiques antérieures telles que celles de Warburg (30-31).

réception est très prégnante dans l'art du livre tel qu'il est reconfiguré à la fin du dix-neuvième siècle. Si l'illustration est devenue à l'âge classique « l'art de choisir la crise » (Melot 1984, 110), elle reflète aussi une physiologie et une phénoménologie de la réception. Ainsi on décèle dans la poétique du flux et de la saisie des impressions de Peake l'héritage de la conception physiologique de l'illustration de la fin du dix-neuvième siècle, qui prolonge elle-même l'héritage empiriste. Viser la crise était depuis l'époque classique le but recherché par l'illustrateur qui s'arrêtait sur les épisodes saillants du texte, favorisant ainsi la création de moments de suspension et de « syncope visuelle » (Louvel 2010, 278). L'estampe a joué un rôle privilégié (bien que concurrencé par le modèle du dessin) dans l'élaboration du modèle du livre comme réceptacle des impressions de l'écrivain et de l'illustrateur, modèle devenu implicite au cours de la période 1890-1940<sup>51</sup>. Conjuguant l'opacité de l'écran (et la matérialité du *Slow Modernism*) à la transparence d'une illusoire transmission directe (celle d'un *Fast Modernism*), le médium qu'est le livre illustré consacre la fonction « médiumnique » paradoxale de l'illustrateur qui s'efface tout en exhibant les traces de son intervention. Nous sommes bien au cœur de la modalité de fonctionnement du médium tel que le définit encore Julian Murphet : « [a] medium typically works as a compromise between two extreme alternatives: it makes perceptible or intelligible on the basis of a physical impediance or blockage » (2016, 46). Une problématique typiquement moderniste est de savoir si l'efficacité du médium se joue dans son invisibilisation (voir Parikka 2012, 113) ou dans l'affirmation de son opacité matérielle. Mais la figure de l'illustrateur renoue aussi avec la fonction archaïque du médium, si l'on suit Bernard Vouilloux qui voit dans le personnage de Médée « une figure du médium, dans les deux acceptions, médiale et médiumnique, du terme » : « non seulement toute image présente, actuelle, a un médium, mais toute image, en tant qu'elle est image de ce qui est sans image, est un médium. La médialité (les 'supports') est une affaire de médiumnité (les 'transports') » (2018, 71, 40).

L'illustration participe d'une stratégie esthétique et économique qui répond à la concurrence des nouvelles technologies au tournant du vingtième siècle (concurrence inaugurée par la photographie) et à la puissance du flux informationnel généré par les nouveaux médias des sociétés industrielles que sont la télégraphie sans fil, le gramophone ou le téléphone (Halliday 2013, 2016, 2020 ; Menke 2008, 2018;

<sup>51</sup> Voir l'**article 12** « Le livre illustré face à la danse : un médium empathique ? » (2020) ainsi que ma monographie *Modernist Mediascapes: Illustration, Print Culture and the Matter of Books* dans le Volume III de ce dossier.

Murphet 2009). Ces nouvelles technologies ont eu pour effet de « désolidariser le texte de son inscription graphique » (Menke 2018, 164 ; ma traduction) et de dématérialiser l'information tandis que la production textuelle (dans le livre ou la presse) est devenue exponentielle (165-66). Le versant phénoménologique et physiologique de ce flux informationnel est la surcharge sensorielle provoquée par la mutabilité des impressions, en particulier dans l'espace urbain moderne. Comme l'a démontré Jonathan Crary, les années 1880 et 1890 sont caractérisées par une crise de la perception induite par un ensemble de stratégies visant à canaliser l'attention de l'observateur (Crary 1990, 49). Les écrits des spécialistes de psychologie et d'esthétique de son corpus décrivent la dualité entre l'effort d'attention, de synthèse et de sélection qui entre en tension avec un sentiment de dispersion et de dissolution. Citant T. E. Hulme et Roger Fry, Crary note que cette physiologie de l'attention détermine un aspect crucial de l'esthétique moderniste (46).

Le terme « impression » est porteur d'une riche polysémie et il est caractérisé par son ubiquité et sa labilité sémantique. Comme le mot « image » employé par Belting, il semble justifier une analogie entre perception et expression. Lorsqu'on s'attache aux représentations culturelles, il apparaît que le livre illustré de la fin de siècle peut matérialiser la conjonction de plusieurs aspects sémantiques liés à l'impressionnisme pictural (notamment dans l'estampe pratiquée par les peintres-graveurs depuis les années 1860), à l'impressionnisme littéraire et aux techniques d'impression et de reproduction. C'est le parti-pris du volume *Impression(s): 1880-1940* (2019, voir l'**introduction 7**). L'impression en question désigne une expérience de la médialité qui émerge à la fin du dix-neuvième siècle et perdure jusqu'à l'entre-deux-guerres. À cet égard, il est frappant de constater une similitude d'emploi entre l'« impression » et des termes proches, tels que le « sensible » (déjà évoqué plus haut) et l'« atmosphère ». Dans son étude écocritique de la relation entre climat et roman, *The Sky of Our Manufacture: The London Fog in British Fiction from Dickens to Woolf* (2016), Jesse Oak Taylor remarque que l'évidence et l'ubiquité d'un terme comme « atmosphère » rend la notion quasiment invisible. Il décrit l'atmosphère comme l'interface entre forme, contenu et contexte (sans toutefois utiliser le mot « médium »), et nous invite à prendre en considération le rapport entre son sens littéral et son sens littéraire (17). Il fait donc face à une difficulté théorique semblable à celle que l'on rencontre lorsque l'on travaille sur l'impression.

Dans le volume d'essais *Reading Books and Prints as Cultural Objects* (et à la suite de son ouvrage *La chair du livre*), Évanghélia Stead insiste sur la pertinence d'une analyse qui prenne en compte la culture de l'imprimé dans ses aspects littéraires et figuratifs, iconographiques et métaphoriques de manière à voir dans le livre, l'imprimé et l'estampe des productions qui ont valeur de métaphores culturelles : « they are the very hub of cultural metaphors that throw light onto visual and literary experiments » (Stead 2017, 11). Dans ce même ordre d'idées, je m'attache désormais à définir la manière dont le livre se fait le vecteur de l'expérience esthétique et littéraire de l'impression au sein du champ du livre illustré tel qu'il se restructure à partir des années 1880. L'imaginaire de l'impression de la fin de siècle reflète un ensemble de facteurs, déterminés par la culture de l'imprimé, la technique, la physiologie et la phénoménologie de la réception, qui doivent être pris en considération pour appréhender le livre moderniste. Étudier le livre illustré est donc une voie pour réexaminer le rôle du médium dans son acception moderniste ainsi que les relations et transactions matérielles, techniques et esthétiques qui se nouent dans ce milieu, entre « la 'poïèse' qui s'en empare » et « l'attitude de 'l'esthète' qui le perçoit » (Krajewsky 2016, §6). Pour ce faire, il importe de prendre acte de la notion d'incarnation et de s'en départir.

La question de la réception telle qu'elle est présentée par Samuel Archibald offre un début d'alternative à la conception de l'impression comme incarnation. En montrant que c'est par la lecture qu'un « dispositif technique se charge d'un poids sémiotique » (26), Archibald pose comme principe qu'il ne faut pas assimiler les formes sémiotiques aux formes technologiques (75). Le principal écueil à éviter est de penser que le fonds est imité par la forme, la matière par l'idée. Il prône donc une mise en relation à trois termes (technique/sémiotique/lecture) et un modèle d'interactivité entre le lecteur et son support de lecture (27 ; 54). À propos des hypertextes, il remarque que « [l]e texte, pour le lecteur, possède toujours une double altérité, dont le recto, sémiotique, est reconnu, et le verso, technique, est escamoté, c'est-à-dire parfaitement intégré » (78). C'est contre cet escamotage que la bibliophilie de la fin de siècle et moderniste a mis en avant la matérialité du texte, comme l'ont montré dès les années 1990 Johanna Drucker (1994), Jerome McGann (1993) ou encore Michael Kaufmann (1994).

On pourrait ajouter que l'illustration nous oriente vers la technicité du livre et « l'altérité technique du texte » (Archibald 78). Par sa force disruptive, elle met en

tension le visible et le lisible, et nous rappelle aussi que le livre lui-même est un « objet tensionnel » (97). Il n'est pas ici question d'évacuer l'analyse textuelle mais d'étudier l'illustration comme un pont entre le texte et son expression matérielle, et donc d'envisager le texte sous l'angle de la facture de l'œuvre. L'illustrateur est un lecteur et un interprète du texte, parfois l'un de ses premiers lecteurs avant la publication d'une édition originale illustrée. Son statut auctorial, quant à lui, est incertain, et c'est l'une des grandes différences entre livre illustré et livre d'artiste, du moins pour les auteurs et artistes qui souhaitent se dissocier du premier, revendiquant un principe d'égalité par opposition à la subordination de l'illustrateur (Nerlich ; Christin 2001, 171-72). Déplorer l'inféodation de l'image au texte évoque un autre sujet de déploration, surdéterminé par une lecture mélancolique du texte de Benjamin, celui de la perte de l'aura avec la reproduction mécanique. Or, une manière de réviser le modèle de l'incarnation, et de quitter le registre de la déploration et de la mystique de l'aura, est de se soucier des gains et des bénéfices médiaux des procédés de reproduction et de l'illustration. Car à partir de la fin de siècle, on ne pense pas l'une sans les autres. Ou peut-être faut-il simplement « neutraliser » la fonction de l'illustration, c'est-à-dire ne pas la penser en termes positifs ou négatifs, mais selon sa place dans un continuum et selon un modèle horizontal de co-construction qui permette d'éviter l'écueil du binarisme et du déterminisme. Afin de dépasser la simple opposition entre deux pôles (sujet et objet, œuvre et livre, idée et matière), il sera donc profitable de définir un continuum et une relation de réciprocité ou d'interactivité.



## **CHAPITRE 3**

### **Le geste**





Avant d'en venir à la notion de paysage médial et aux modèles de l'estampe et du circuit des impressions présentés dans le chapitre 4, il est nécessaire d'explicitier l'affirmation selon laquelle « il n'y a pas de médium sans geste » (voir ci-dessus p. 62) afin, dans les pages qui suivent, de préciser certains liens entre le livre, le geste et le médium. Pour rappel, cette affirmation avait pour but de situer la position de l'illustrateur entre le texte qu'il lit et le support sur lequel son interprétation graphique est reproduite. Le présent chapitre est articulé selon l'opposition présentée à la fin de la phrase en question : « [...] il n'y a pas de médium sans geste, que celui-ci soit perçu comme un continuum ou comme une rupture de ce continuum ». Il s'agira tout d'abord de prendre acte de la notion d'écart inhérente au geste pour en venir dans un deuxième temps à son aspect relationnel. Cet ensemble constitue une transition vers un modèle interactif qui se départit de la vision du médium comme opérateur d'incarnation.

L'étude du geste pose de nombreux problèmes méthodologiques et théoriques. Il ne sera pas question ici de tenter d'embrasser le panorama des recherches sur le sujet, mais d'en présenter quelques aspects spécifiques et utiles pour préparer la transition vers le chapitre 4. La première difficulté tient à ce que le livre et le geste sont des objets d'étude de nature différente. Si le livre illustré est à la fois un objet situé et un nœud médial, il est à première vue impossible d'accorder au geste un statut semblable en raison de son impermanence. Et pourtant il est caractérisé par une médialité inhérente (Agamben 1991, 35 ; Citton 49-52). Quel rapport le geste entretient-il avec le livre ? En amont, il est lié aux techniques d'inscription que sont l'écriture et les pratiques graphiques d'illustration ; il intervient dans la fabrication manuelle du livre et hérite en cela de savoir-faire codifiés et transmis dans le temps (plus rarement aujourd'hui, ou du moins différemment) ; en aval, la lecture suppose un geste dans le fait de se saisir d'un livre, de le lire ou de le regarder. Ce rapport au corps est modélisé dans la structure matérielle du codex et fait l'objet de travaux récents sur ses modalités haptiques et affectives (voir par exemple Silverman 2020, 2021). Enfin, le geste peut être objet de représentations dans le texte et l'image, et engendrer ainsi ce que Guillemette Bolens décrit comme des « réactivations cognitivo-perceptives », à savoir la réactivation d'états perceptifs sensori-moteurs et introspectifs (2019, 26). Le livre est en effet le lieu d'une dépose » des signes, puis d'une « levée » réalisée par la lecture (Guérin 2018), en fonction d'un mouvement originaire qui, selon Lucia Angelino, actualise le vécu du lecteur ou spectateur dans la relation

esthétique : « le mouvement comme cheminement créateur vers l'œuvre qui fait surgir de l'ombre à la lumière l'immense *réserve des figures*, que tout ce que nous avons senti a silencieusement *tracée* en nous » (Angelino 2014, 20). Les quatre moments que sont l'inscription, la fabrication, la représentation et la réception sont pris en charge et historicisés par les spécialistes de différents disciplines et champs théoriques (les paléographes, les historiens du livre, les historiens de la lecture et les spécialistes de la réception). De cette entreprise de grande ampleur je n'ai abordé que certains aspects, tout en gardant à l'esprit les obstacles théoriques que rencontre le chercheur.

Le geste est en effet un objet d'étude difficile à saisir. Bien que lié au corps, qu'il sémantise et dont il prolonge l'expression, il n'a pas l'épaisseur ni la durée de vie d'un objet (comme le livre) matérialisant les facteurs sociaux, esthétiques et économiques qui le déterminent. Si on le décompose, on se doit de penser l'intentionnalité qui le porte, l'entre-deux dans lequel il se déploie et sa finalité, notamment son but mais aussi sa terminaison tactile. En cela il est indissociable de sa fonction haptique, associant le sens tactile et le sens kinesthésique, comme le montrent les travaux de Guillemette Bolens (2008 ; 2019, 29). Le geste vient au contact, ou plus précisément, il « précède [le contact] et lui donne sa facture [...] le geste, avant d'accéder au toucher, anticipe le contact et commence à l'actualiser » (37). Dans un sens proche, Vilém Flusser parle du geste du peintre comme d'un « mouvement libre, d'une saisie du futur à partir du présent » (272). Au-delà de lui-même, le geste peut laisser une trace, matérielle ou immatérielle, produisant ainsi immédiatement ou à retardement un effet chez le spectateur ou récepteur, effet ensuite préservé par rétention ou mémorisation. Sa nature physique et expérientielle fonde ainsi certains modes de transmission et de réflexivité qui l'inscrivent dans le temps long. Se pose alors la question de sa reconstitution. C'est l'orientation privilégiée dans les volumes 39 et 40 de la revue *Interfaces* où il est question d'enquête et de reconstitution (voir **introductions 4 et 5**).

Est-il toutefois légitime de définir et de rechercher l'origine du geste par ses traces (au sens des signes qu'il a générés) ? Le modèle vénatique promu par Carlo Ginzburg dans son élaboration du paradigme indiciaire justifie cette approche<sup>52</sup>. C'est

---

<sup>52</sup> C'est le parti-pris du volume 39 d'*Interfaces* (**introduction 4**). Dans le domaine du livre, voir Sydney J. Shep (2016 42), qui reprend la notion de « forensic materiality » de Matthew Kirschenbaum (*Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*, The M.I.T. Press, 2017). Voir aussi Veschambre.

également le cas du modèle heuristique de l'enquête du détective ou de l'archéologue, mis en avant par Béatrice Galinon-Mélénec dans *L'Homme trace*. *Perspectives anthropologiques des traces humaines contemporaines* :

Dans la perspective de recherche de preuves, on voit que la trace s'inscrit dans un rapport de causalité intégrant une dimension temporelle : la continuité et la succession entre présent et passé. On voit également que ce qui est en cause est l'existence présente d'un phénomène qui renvoie à l'existence passée d'un autre phénomène, une dimension résiduelle [...] et que ce renvoi n'est possible que parce que celui qui observe la trace [...] corrèle le phénomène présent (observation immédiate) avec le phénomène absent [...]. (Galinon-Mélénec 39)

Ce propos préliminaire repose sur la définition proposée par Yves Jeanneret dans le même volume : « la trace est un objet inscrit dans une matérialité que nous percevons dans notre environnement extérieur et dotons d'un potentiel de sens particulier, que je propose de spécifier comme la capacité dans le présent de faire référence à un passé absent mais postulé » (Jeanneret 61). Néanmoins, Jeanneret souligne l'emploi parfois abusif du terme de trace, qui devrait souvent être remplacé plus rigoureusement par celui d'indicialité. Ses propos se rapportent aux domaines de la sociologie et de la communication, mais peuvent s'appliquer à de nombreuses autres recherches au sein des Sciences Humaines et Sociales. Il note que le recours à la notion de « trace » sert à construire « une scène figurative qui représente à l'esprit les déterminants de l'expression, personnels et sociaux, venant marquer de leur empreinte le corps même du texte » (66). Or, ajoute-t-il, cet emploi métaphorique repose sur le glissement sémantique de la marque (indicielle) à la trace. En effet ce qui détermine un texte, par exemple, est souvent métaphorisé « sous la figure de l'objet qui en incise un autre », ce qui « laisse en suspens la question de savoir par quelles médiations réelles le pouvoir social viendrait *imprimer* sa marque dans le texte, comme le fait le poids du corps dans l'empreinte du pas » (67). Il faut donc garder à l'esprit la mise en garde suivante : « Désigner certains écrits comme étant la *trace* d'une activité ou d'un geste, c'est en réalité supposer, non une opération unique, mais un processus très complexe qui accumule une série de médiations de nature hétérogène » (71-72).

Au sein des Sciences Humaines et Sociales, le geste fait l'objet de typologies et d'enquêtes qui, partant des traces qu'il a laissées, s'attachent à en retrouver l'origine, la forme et la temporalité. Les chercheurs mettent souvent en exergue deux modes antagonistes : éphémère ou durable, unique ou itératif, singulier ou conventionnel, initial ou immémorial, le geste est caractérisé par deux régimes temporels différents

que Georges Didi-Huberman conçoit selon l'intersection (ou le « carrefour ») entre l'unique et la répétition, le chronologique et l'anachronique (2019 114-19), qu'Yves Citton situe entre l'événement et le programme (2012, 22-23), et que Michel Guérin désigne par les aspects de l'inchoatif et du fréquentatif (2011, 20). Ce dernier différencie ainsi le geste comme amorce et son installation dans la durée (Guérin 2018, §8.). Là encore, la légitimité de l'enquête peut être remise en question dès que l'on s'attache à l'aspect inchoatif du geste. Comment saisir ou reconstituer ce qui n'a pas duré ? Cet aspect inchoatif du geste a fait l'objet de nombreux travaux qui ont pour point commun d'opposer l'immanence et la fugacité du geste à sa trace (au sens de résultat) qui le pétrifie (Derrida 2013 ; Nancy 2009). Jacques Derrida considère le geste comme un événement qui « libère le trait du dessin de tout dessein », c'est-à-dire de l'intention (Michaud 54), ce que Nancy décrit en termes d'immanence de la forme « qui s'ouvre à sa propre formation » (2009 51). On est ici mu par un mouvement « non finalisé » décrit comme une « danse intérieure » par Lucia Angelino (2015, 20 ; voir aussi Guérin 2009). Ils suivent tous deux Henri Maldiney pour qui l'art est affaire de rythme et de « vérité du sentir », et non un « mémorial des impressions » (*L'Art*, cité 35). C'est aussi le sens des travaux de Barbara Formis :

Un geste se reconnaît à l'œuvre qu'il engendre. Or le problème est qu'ainsi se perd l'essence éphémère et évanescente du geste lui-même. Le geste cesse d'être une pensée pour se transformer en une chose, ou pire, pour être oublié en faveur de son produit ou de sa trace. Un geste qui « œuvre » n'est donc plus un simple processus, une intention ou une modalité de travail, il se dénature dans l'œuvre et perd ainsi sa qualité propre : l'effacement. (Formis 9)

Séparer le geste de sa trace représente une difficulté théorique abordée par Formis qui cherche à définir « l'esthétique propre aux gestes », avec la réserve suivante : « Certes, puisqu'ils sont intimement liés, les deux niveaux (du geste et de la trace) peuvent par moments se confondre ou travailler de manière simultanée, mais il est important de ne pas déclasser, ou pire d'effacer, le premier niveau au profit du second. Un geste comme tel (dans son être à l'œuvre), compte autant que l'œuvre elle-même, et peut parfois exister sans elle » (11). L'aspect inchoatif du geste, tout comme sa qualité performative, lui confèrent une vitalité, un dynamisme et un élan qui sont réifiés, figés dans la trace. Et pourtant la trace est souvent le seul indice qui demeure de cet engagement corporel. Il faut donc se positionner le long d'un axe tensionnel dont les deux pôles sont l'effacement et la trace. On peut choisir d'observer cet écart, mais aussi marquer la continuité entre l'inchoatif et l'itératif, entre la

réalisation du geste, le dépôt d'une trace et sa conservation éventuelle dans un système mémoriel, archivistique ou patrimonial.

Travailler sur le geste en littérature ou dans les arts visuels requiert d'analyser la façon dont le sens est habité par l'inconciliable jeu entre la perte et l'inscription. Le lisible ou le visible sont travaillés par l'absence, comme le rappelle Michel Guérin après de nombreux autres auteurs tels que Hans Belting et Louis Marin : la représentation visuelle repose sur une absence et « le portrait est d'abord effigie » (Guérin 2018, §20 ; voir Belting 2004, 131-35), tandis que l'écriture entraîne le sacrifice de la réalité sensible, utilisant la matière comme support pour renvoyer des signes (sacrifice que Guérin désigne comme la « catastrophe » de l'écriture). Or il se trouve que ce paradoxe de la présence et de la perte agit non seulement au cœur du geste mais définit aussi la médialité au tournant du vingtième siècle dans une nouvelle acception technique et physiologique. Ce chapitre a donc pour but d'articuler la relation entre geste, médium et transmission. Il débute par une nouvelle évocation de la figure de l'humanité « traceuse, graveuse » (Nancy 2009, 26) dont le geste inaugural prélude à la naissance de l'art. Le geste graphique tel qu'il s'exprime dans le dessin y est tout d'abord convoqué pour marquer l'écart entre l'inscription et son origine, écart que le médium se doit de combler. Du dessin au dessein, de l'inchoatif au programme médial, ce chapitre cherche à dépasser l'aporie de l'origine et de la perte pour faire tenir ensemble l'absence et la présence, et pour envisager le geste sur un mode relationnel et interactif.

## 1. Geste et médialité

### a. Le geste et l'écart

Avec le geste, la voix est l'autre élément essentiel de la communication humaine dont la nature transitive et transitoire définit l'essence performative. Le paradoxe inhérent à la voix et au geste tient à ce qu'ils désignent depuis le corps une présence qui se dérobe aussitôt et dont les traces obéissent à une dialectique de la présence et de l'absence. Le geste et la voix sont convoqués par Jean-Jacques Rousseau dans *L'Essai sur l'origine des langues* pour établir les étapes du passage de la nature à la culture dans la naissance des langues. La voix comme le geste supposent la présence de l'autre pour être effectifs (par opposition à la dispersion des peuples et de leurs

langues, à laquelle l'écriture est liée). Toutefois lorsque *L'Essai* revient sur le « moment archéologique » (Derrida 1967, 333) du signe sans parole, la langue du geste est décrite comme étant plus immédiate que celle de la voix. Rousseau se réfère alors au mythe de Dibutade et de l'invention du dessin<sup>53</sup>, ce que Jacques Derrida commente de la façon suivante dans *De la grammatologie* :

Le mouvement de cette baguette qui trace avec tant de plaisir ne tombe pas hors du corps. À la différence du signe parlé ou écrit, il ne se coupe pas du corps désirant de celui qui trace ou de l'image immédiatement perçue de l'autre. [...] Celle qui trace, tenant, maintenant, la baguette, est tout près de toucher ce qui est tout près d'être l'autre lui-même, à une infime différence près ; cette petite différence – la visibilité, l'espacement, la mort – est sans doute l'origine du signe et la rupture de l'immédiateté ; mais c'est à la réduire le plus possible qu'on marque les contours de la signification. On pense alors le signe depuis sa limite, qui n'appartient ni à la nature ni à la convention. Or cette limite – celle d'un signe impossible, d'un signe donnant le signifié, voire la chose, *en personne*, immédiatement – est nécessairement plus proche du geste et du regard que de la parole. (1967, 333-34).

Ainsi le geste désigne la présence immédiate, de par la contiguïté indicielle entre corps, baguette et dessin, tout en niant d'emblée sa possibilité. Le geste est transitif et intransitif, relation et écart. Derrida en déduit que le geste visible, ce mouvement de la baguette tenue par la fille de Dibutade, est un « supplément de la parole qui est elle-même un substitut du geste » (334). Parce que l'écriture est tout d'abord une figure, le dessin est déjà écriture (337, 400). Dès qu'apparaît l'imitation dans l'art, « la suppléance a toujours déjà commencé » (308). Dans le passage de la nature à la culture tel qu'il est envisagé par Rousseau dans *Le Discours sur l'origine de l'inégalité* à propos de l'âge des cabanes (329), état intermédiaire situé entre état de nature et société, le geste est ancré dans notre animalité et la parole dans notre humanité (260, 280). Dans la chaîne des suppléments qui nous éloignent de la pure présence et du contact immédiat, le geste est suivi de la parole, elle-même suivie du signe écrit qui est « absent au corps », absence « déjà annoncée dans l'élément invisible et éthéré de la parole, impuissante à imiter le contact et le mouvement des corps » (334). Si l'écriture est rendue nécessaire par l'absence (399), l'efficace du geste est amoindrie par la distance : « [...] si le geste suppose une distance et un espacement, un milieu de visibilité, il cesse d'être efficace lorsque l'excès de l'éloignement ou des médiations interrompt la visibilité : alors la parole supplée le geste » (335).

---

<sup>53</sup> « Quoique la langue du geste et celle de la voix soient également naturelles, toutefois la première est plus facile et dépend moins des conventions : car plus d'objets frappent nos yeux que nos oreilles, et les figures ont plus de variété que les sons ; elles sont aussi plus expressives et disent plus en moins de temps. L'amour, dit-on, fut l'inventeur de dessin ; il put inventer aussi la parole, mais moins heureusement. [...] Que celle qui traçait avec tant de plaisir l'ombre de son amant lui disait de choses ! Quels sons eût-elle employés pour rendre ce mouvement de baguette ? » (Rousseau 501-2).

Le geste, décrit comme une amorce par Michel Guérin, est un opérateur de médialité : il donne un élan qui est celui de la médiation. Se confond-il pour autant avec elle<sup>54</sup>? Avant de prononcer son fameux principe qu'il « *n'y a pas de hors-texte* » (227), Derrida décrit l'enchaînement entraîné par la supplémentarité, « un enchaînement infini, multipliant inéluctablement les médiations supplémentaires qui produisent le sens de cela même qu'elles diffèrent : le mirage de la chose même, de la présence immédiate, de la perception originaire. L'immédiateté est dérivée. Tout commence par l'intermédiaire [...] » (226). Puisque la médiation introduit un éloignement, l'aboutissement du geste est marqué par une solution de continuité. Inversement, si l'on peut contempler la fonction médiale du geste, on ne peut pas en retrouver l'origine. Il est caractérisé par un écart irrémédiable, de même que l'écriture repose sur une économie du sacrifice de la présence (205 ; voir Guérin 2018).

Le geste graphique du dessinateur est celui qui exprime le plus clairement cet écart. Dans *À dessein, le dessin*, Derrida énonce d'une part que ce qui rend visible n'est pas visible du fait que le « frayage du trait » échappe à la vue (« le tracement du trait n'est pas visible, il produit de la visibilité », 2013, 36) et, d'autre part, que tout dessinateur fait l'expérience de l'aveuglement, dessinant « sans voir venir », pour reprendre l'expression de Ginette Michaud (67). Il y a entre l'intention et son résultat un « hiatus », nous dit encore Lucien Massaert, qui sépare la « visée du trait » du tracé (2014-2015, 11). Dans son commentaire, Ginette Michaud voit dans la fille de Dibutade un autoportrait de Derrida (74) qui déconstruit l'origine en considérant le tracement comme un effacement. Dans *Mémoires d'aveugle*, le bâton de Dibutade est explicitement lié au bâton d'aveugle et la figure du dessinateur se confond avec celle de l'aveugle (Derrida 1990, 54 ; 61-64). La représentation d'un aveugle, est en effet un autoportrait, écrit Derrida qui souligne la nature prothétique du bâton et du crayon (2013 25-26). Comment ne pas songer au portrait de Blind Pew par Mervyn Peake (**Figure 7** ; voir l'**article 4**) ? Dans cette illustration de *Treasure Island*, le défaut de la vue est compensé par le sens haptique de l'espace grâce aux signes emblématiques de la cécité (Escoubas 49), les yeux tournés vers le ciel, les mains portées vers l'avant et le bâton. La Figure 7 est dans ce sens un autoportrait de Peake qui dessine sans se voir et « sans voir venir » (Michaud 67).

---

<sup>54</sup> Giorgio Agamben et Yves Cifton après lui (49-52) postulent que le geste est le médium. Voir aussi l'essai de Jackie Pigeaud sur l'homme comme être « métaphorisant », c'est-à-dire capable de transport en tant que milieu qui relie les pôles de la métaphore.



**Figure 7 :** Mervyn Peake. "Blind Pew". Illustration pour R. L. Stevenson, *Treasure Island*. (London: [Eyre and Spottiswoode, 1949] Everyman's Library Children's Classics, 1992). Face p. 54.

Comme le fait remarquer Éliane Escoubas, la pensée graphique de Derrida dans *Mémoires d'aveugle*, marquée par la perte et le manque, se rapporte à « la notion de 'ruine' » (47 ; Derrida 1990, 68-72). *De la Grammatologie* proposait une réhabilitation de l'écriture (« innocenter l'écriture », 1967 55) en livrant une critique de la tradition occidentale du phonocentrisme comme idéal de « proximité absolue de la voix et de l'être » (23) et « écriture de la vérité dans l'âme » (26). La voix étant produite en soi, elle conserve l'avantage de la présence à soi non médiée (33, 146), tandis que l'écriture, dans l'imaginaire occidental, est une chute dans le sensible<sup>55</sup>. La trace du geste graphique est réifiée tout comme l'écriture est « lettre morte » par opposition à l'écriture naturelle « unie à la voix et au souffle » (29). Ainsi « l'écriture, la lettre, l'inscription sensible ont toujours été considérées par la tradition occidentale comme le corps et la matière extérieurs à l'esprit, au souffle, au verbe et au logos » (52). Les représentations du livre sont d'ailleurs souvent travaillées par un imaginaire de la ruine du simple fait que sa matière est périssable (voir Ouvry-Vial). D'une certaine manière, demeurer dans le domaine de l'inchoatif permet de se prémunir de la ruine à venir tout en restant sous l'empire de l'écart et de la perte. Ainsi le thème métapictural (ou métagraphique) de la Figure 7 est l'avènement de la forme, son

<sup>55</sup> Ainsi qu'une réduction, pour suivre André Leroi-Gourhan : la naissance du graphisme linéaire de l'écriture (ce qu'il décrit comme une mise en écriture de la langue phonétique) fait l'objet de l'opposition suivante : la pensée pré-alphabétique est dite « rayonnante » tandis que le passage à l'écriture entraîne un « resserrement des images » (292, chapitre « Les symboles du langage »).



accession à la visibilité, ce que Nancy appelle la « levée d'une forme » (2009 53)<sup>56</sup>. Toutefois cette image nous incite également à examiner le rapport au sensible d'un angle plus phénoménologique.

En effet Blind Pew donne de la voix et son geste tâtonnant, exploratoire, prolonge le cri auquel nul ne répond<sup>57</sup>. Le transport du son et du geste donne à cette image un tour multimodal très particulier. La rencontre entre le sujet et le monde se fait ici sous la modalité de l'aveuglement qui n'est pas seulement une perte, puisque le toucher vient remédier à la vision : les aveugles ont « les yeux au bout des doigts » (Roger de Piles cité par Escoubas 50). De plus le toucher et la voix sont de l'ordre de l'haptique au sens où ils permettent de se figurer l'espace. C'est ce que formule Maria de Jesus Cabral en empruntant à Henri Meschonnic l'idée que la voix opère comme un art de l'espace : « [L]e toucher s'avère le mode originaire de la relation par la voix chez un aveugle » (Cabral 15). L'illustration de Peake est aussi un portrait en creux du lecteur, dont l'œil intérieur peut être touché par les modalités haptiques du texte (voir Bolens), tout comme l'image peut susciter en lui une réaction kinesthésique s'il épouse la « courbe » du geste par lequel le « monde se forme » (Nancy 2009, 116, 118). Par ailleurs la lecture en braille s'effectue grâce au toucher et si Dibutade est la fille d'un potier, c'est bien que le toucher n'est pas la simple remédiation d'une déficience mais participe d'une co-construction, avec la vision, de l'expérience du monde.

Pour reprendre le commentaire que livre Éliane Escoubas sur *Mémoires d'aveugle*, il faut certes souligner la logique de l'après-coup de l'écriture et du dessin : « Seule donc la mémoire sauve de la perte la ligne tracée ou la ligne écrite. C'est par la mémoire que la ligne survit. La ligne est l'« après-coup » d'un acte – l'acte de pointer – qui n'a jamais été vu, qui n'a jamais été vu dans sa présence même » (Escoubas 52). Mais Escoubas ajoute, en se référant à Edmund Husserl, que cet aspect mémoriel ne doit pas négliger la sensation qui accompagne le fait d'écrire et dessiner. Si le geste marque un écart et est marqué par l'écart, désignant l'impossible origine, il a aussi une agentivité qui l'inscrit dans la durée. Nous y reviendrons dans la seconde partie de ce chapitre. Notons pour le moment que le texte d'Escoubas nous ramène au livre lorsqu'elle se réfère à l'un des textes de Husserl portant sur les « objets investis d'esprit » :

Quand je lis ce livre, « ligne par ligne et page après page », ou quand je lis dans ce « livre » et que je saisis les mots et les phrases, il y a là des choses physiques, le livre est un

<sup>56</sup> Dans cette illustration, il n'y a pas de tracé au sens de délinéation d'un contour, mais « épreuve » (au sens où on emploie le mot dans l'estampe) et tonalité au lieu d'un trait.

<sup>57</sup> Peake dessinait ses personnages d'après leur voix. Voir le **chapitre 1** (« La bille et l'encrier »).

corps, les pages sont des feuilles de papier, les lignes sont des noircissements et des marques physiques imprimées en certains endroits de ces feuilles, etc. Est-ce cela que je saisis quand je « vois » ce livre, quand je « lis » ce livre, quand je « vois » qu'est écrit ce qui est écrit, qu'est dit ce qui est dit ? Il est manifeste que mon attitude est, dans ce cas, tout autre. J'ai, il est vrai, certaines « apparences » ; la chose physique, les événements physiques qui apparaissent à même celle-ci, sont là dans l'espace, dans une orientation déterminée par rapport à « mon » centre d'appréhension, par exemple devant moi, à droite, à gauche, etc., tout comme si j'étais orienté, dans cette expérience, sur ce qu'il y a de corporel. [...] Le livre avec ses feuilles de papier, sa reliure, etc., est une chose. À cette chose, il n'y en a pas une autre, le sens, qui se raccrocherait, mais au contraire celui-ci, d'une certaine manière, *pénètre de fond en comble* le tout physique en « l'animant » [...] Le sens spirituel, en animant les apparences sensibles, *fusionne* d'une certaine manière avec elles, au lieu de leur être lié dans une simple juxtaposition. (Husserl 324-26, §56h)<sup>58</sup>

Cette description phénoménologique des deux corps du livre repose sur la distinction bien connue des historiens du livre entre l'immatérialité de l'œuvre et sa part matérielle, son actualisation sous forme du livre comme artefact<sup>59</sup>, également théorisée par Gérard Genette dans *L'Œuvre de l'art* (vol. 1) où il distingue les régimes d'existence immanente et transcendante de l'œuvre. Elle est pensée ici comme la conjonction entre un objet et le sens qui l'anime. Plus précisément, selon Genette, l'œuvre (littéraire) est une œuvre à immanence idéale, une œuvre idéale manifestée dans des réalisations multiples et provisoires. Cette citation nous entraîne à reconsidérer brièvement la question du médium du point de vue du livre avant de revenir au geste pour observer leur part d'immatériel et envisager la transmission dans une perspective patrimoniale.

## **b. Transmettre l'immatériel**

La description des deux corps du livre peut être reportée à la nature duelle du médium qui contient une part matérielle et une part immatérielle. Si l'on considère que le geste et l'œuvre sont immatériels, le geste est alors au corps ce que l'œuvre est au livre. L'analogie entre le corps et le livre repose sur leur persistance dans le

<sup>58</sup> Le passage est cité par Escoubas (51) mais ma citation diffère légèrement.

<sup>59</sup> Ainsi Roger Chartier, comme Husserl, part de la question posée par Kant en termes juridiques (qu'est-ce qu'un livre ?) dans la *Doctrine du droit* et la *Métaphysique des mœurs*, à propos du droit personnel de l'auteur sur son œuvre et du droit matériel attaché au livre comme objet (voir Chartier, chapitre 2, « La main de l'auteur »). Voir aussi Thomas G. Tanselle, qui favorise la transcendance du texte contre sa chute dans la matérialité, et Jerome McGann (1991), qui au contraire voit à l'œuvre dans la « condition textuelle » la loi d'une incessante et nécessaire mutabilité et instabilité, et change de focale, passant d'une herméneutique textuelle à une herméneutique matérielle fondée sur la définition du code bibliographique.

Quant à cette longue citation, on peut la rapporter à l'aspect tensionnel qu'acquiert le dessin à la Renaissance, entre forme sensible (*morphè*) et forme intelligible (*eidos*), tension qui traverse la pensée du médium (Guérin 2014-2015) et dont les formulations modernes sont tributaires de la séparation entre les domaines de l'art et de l'artisanat.

temps et l'espace et sur leur fonction médiale qui fait d'eux des « hôtes », pour utiliser l'expression de Hans Belting, des hôtes qui confèrent à l'immatériel sa visibilité (Belting 2001, 39). De plus, dans le cas du livre, la fabrication du codex est soumise à un fort anthropomorphisme (qui n'a pas disparu avec le livre électronique). Sa structure métaphorise les articulations du corps, ce qui transparaît dans le lexique qui lui est associé, du pied de page au dos de la reliure, et fonde également une érotique (Melot 2006, chapitre 9)<sup>60</sup>. Cela ne peut que renforcer l'analogie entre la lecture et la rencontre avec autrui, présent dans son corps sensible. Il s'agit alors, pour suivre l'analyse que donne Anne Coignard de la description de Husserl citée ci-dessus, de penser le livre comme un « corps traversé d'intentionnalité » : « quelque chose affleure, à même le matériel, qui en fait un corps animé, une *chair* » (15). Il serait alors justifié de considérer que le livre, « recueil d'un *texte* », communique des « intentions de signification » (15). Je poursuis en paraphrasant l'analyse de Coignard : la rencontre avec autrui se fait toutefois dans le monde, alors que la rencontre avec la chair sensible du livre (qui ne se confond pas avec le livre physique comme support matériel) se fait dans la conscience (24-25). On accède donc à l'œuvre immatérielle à travers le livre, œuvre qu'Husserl caractérise par son immutabilité (21). On retrouve donc ici la notion du médium comme opérateur d'incarnation, terme d'ailleurs employé par Husserl lui-même<sup>61</sup>. Si la signification de l'œuvre est immanente au livre comme objet, elle est aussi idéale et ne peut être appréhendée que grâce à son incarnation dans un support matériel<sup>62</sup>.

Anne Coignard énonce néanmoins une réserve afin de nuancer l'idée d'une transmission directe de l'intentionnalité de l'auteur du livre, ou du moins de son texte : « la chair du texte, qui n'est nulle part, est certes la *trace* d'une chair qui existe, celle

---

<sup>60</sup> Voir la conférence « Le Livre comme forme symbolique » de Michel Melot : « Fait de peau et de papier, animal et végétal, le livre non seulement apparaît comme un prolongement du corps ou de la parole, un objet en quelque sorte *transitionnel* diraient les psychologues, parfois même (notamment dans les nombreuses métaphores qui l'assimilent à [un] organisme vivant), comme une sécrétion du corps humain. Le livre est un objet combustible, putrescible et même comestible. Dévorer un livre n'est pas seulement une métaphore, les histoires et les mythes abondent dans lesquels le livre est physiquement absorbé par son lecteur, à commencer par le célèbre passage de l'Apocalypse de Saint Jean. La manducation du livre s'assimile à la *rumination* du texte sacré murmuré ou psalmodié. Le vocabulaire du livre révèle d'ailleurs sa parenté avec le corps humain. Les relieurs parlent de la *tête*, du *dos*, du *corps*, de la *coiffe* et des *nerfs* d'un livre. » (Melot 2004, n.p.).

<sup>61</sup> Il faudrait ici approfondir ce point, en se référant à Michel Henry (*Incarnation. Une philosophie de la chair*, 2000), ce que je n'ai pas encore fait.

<sup>62</sup> Husserl ne se soucie pas du code bibliographique du livre, pour parler comme McGann qui, au contraire, enjoint à ne pas dissocier codes linguistique et bibliographique : « Dans le cas des œuvres littéraires, les caractères d'écriture sont inessentiels, mais non pas les sons des mots qui leur sont associés » (Husserl 327). Il ne faut pas se méprendre sur le sens de la « chair » du livre. Husserl spiritualise le texte.

de son auteur, mais à partir de cette trace, manifestation d'une absence, on ne peut remonter à la conscience de celui qui, le premier, a fait advenir une chair sensible qui n'est pas la sienne » (27). Nous voici de nouveau devant l'aporie posée plus haut, qu'Yves Jeanneret exprime en termes communicationnels : « [l]a trace (écrite) joue en somme ici contre la trace (causale) : elle met à distance la présence physique des sujets de la communication comme les figures de la pratique » (76). Toutefois, si la co-présence du sujet et du livre n'est pas à proprement parler une rencontre entre deux chairs dans le monde, il n'est pas impossible de penser une forme de symétrie, en vertu de ce que Marc Perelman nomme une « homologie de structure » (87). Perelman montre en effet qu'Emmanuel Levinas reprend et précise l'analogie husserlienne entre livre et corps en la restreignant au visage comme lieu de la rencontre et en insistant sur sa « corporéité » (83-84). Il note la symétrie physique entre visage et livre comme un face à face, et même un « emboîtement » (du fait que le visage convexe semble configuré pour s'intégrer au livre concave, 86). Ainsi le rapport au livre est pensé comme un effet miroir, fondé sur l'étymologie du mot « visage » (de *visus*, la vue, désignant la « faculté de voir et ce qui est vu », 85). À cela il ajoute que la lecture est caractérisée par une proximité corporelle mais aussi par la distance qui sépare le lecteur du livre, « distance qui est un espace qui se dilate ou se comprime au gré de mon attention, un espace qui est une épaisseur, non pas vide mais 'contaminée' par la lecture, par l'acte visuel et mental de lire » (79).

Ainsi, une conception phénoménologique de la lecture et du contact avec le livre pose les termes d'une rencontre en dépit d'un écart originel. Il y a donc une tension entre un idéal de transmission directe et la nécessaire admission d'un hiatus, entre un espace partagé et une distance, de même qu'entre le matériel et l'immatériel. Dans son analyse de la fonction du toucher dans *La Communauté désœuvrée* de Jean-Luc Nancy, Caroline Pollentier souligne en ce sens le fait qu'il « dissocie la figure du toucher d'un modèle continuiste » (c'est-à-dire d'un modèle essentialiste de la communauté). Le toucher « prend au contraire la forme paradoxale d'une interruption » (§6) pour produire « des figures du commun » (§14). C'est l'intervalle qui révèle la touche plutôt que la mise en contact, ce qu'exprime Jean-Luc Nancy par une oxymore : « le toucher est la distance proche » (Nancy 1994, 35).

Ces termes s'appliquent au livre et à la lecture, comme à la médialité de manière générale. Ils s'appliquent notamment aux techniques de reproduction des textes et des images et surtout aux manières dont elles ont été représentées, entre

transparence et opacité (voir l'**article 8**). Le médium est à la fois un écran et un opérateur de transmission (comme milieu, moyen technique et support). Cela s'est posé de façon remarquable dans le cas de la photographie, par exemple. Yves Jeanneret remarque ainsi que sa force indicielle a eu pour corollaire l'évacuation du corps humain comme médium (61). Inversement, la fascination pour l'immédiateté (voir Danus), pour le diaphane (« voir ce à travers quoi » on voit, « ce milieu qui passe inaperçu, à travers lequel on prend vue », selon Ginette Michaud, 70) a renforcé l'attention au corps que l'observation physiologique au tournant du siècle constitue en véritable « caisse de résonance » (voir l'**article 12**, p. 181). On peut y voir une conséquence de l'importance croissante accordée à l'autographe depuis le dix-huitième siècle (Chartier 61-69). Mais surtout, comme Jussi Parikka l'a relevé, le corps devient un relais paradoxal, comme le montre la concomitance entre l'invention des médias de communication à longue distance et l'intérêt pour le paranormal, fantasme de contact dématérialisé (Parikka 2012, 55-61).

Plus largement, il semble que la phénoménologie de la lecture et du livre soit tributaire de cet idéal d'immédiateté qui caractérise la médialité à partir de la fin du dix-neuvième siècle et que la question de la transmission ne peut être séparée de celle de la reproduction et de l'inscription. Ainsi lorsque Anne Coignard, toujours à propos du livre, explique que l'œuvre, par le truchement de ce support matériel, « persiste dans le temps, dans la reprise incessante qui est faite d'elle, de consciences en consciences » (25), elle aborde une question de transmission qui est très proche de celle de la circulation de l'image dans les pictions (telle qu'analysée par Hans Belting, comme il en est question plus haut). Cette question concerne l'articulation entre conscience intérieure et conscience collective, et entre mémoire individuelle et mémoire collective. Comme le dit Roger Chartier (après Borges), « deux mémoires me gouvernent » (284), mémoire individuelle et mémoire collective, qu'il articule en suivant Paul Ricoeur<sup>63</sup>. Penser la médialité implique donc non seulement de faire tenir ensemble écart et proximité, mais aussi l'individuel et le collectif, et, comme pour le geste, le temps de la conscience immédiate et le temps long de la transmission, la mémoire et l'oubli.

---

<sup>63</sup> À partir de la lecture de *Phèdre* par Ricoeur (175-80), qui diffère de celle de Derrida (Chartier 274). Plutôt que d'opposer mémoire vive et écriture, Ricoeur propose de courir le risque de l'inscription de la trace mémorielle (274-5) de manière à ménager une mémoire de réserve qui rend l'oubli possible. L'intérêt de ce passage de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* est de montrer que l'œuvre consignée dans le livre se trouve à l'articulation de la conscience intérieure, phénoménologique, et d'un « patrimoine mémoriel commun au groupe », celui de la mémoire collective, sociologique (282).

De la transmission d'une intentionnalité auctoriale et d'une œuvre portée par le livre, nous glissons ici vers une acception patrimoniale. L'espoir d'une postérité a toujours accompagné le livre mais la question de la transmission par le livre s'est posée avec une nouvelle acuité à partir de la fin du dix-neuvième siècle. Elle peut être pensée dans le cadre d'une discussion plus large sur l'histoire et la représentation des médias dans la transition de la fin de siècle au modernisme. Elle résonne aussi avec l'histoire de la technique et de la déqualification (*deskilling* ou « perte des dextérités » pour parler comme Citton, 61) qui accompagne les nouveaux procédés de production (voir Roberts). Le portrait de Blind Pew (**Figure 7**), réalisé à la fin des années 1940, pourrait être compris comme l'allégorie d'une humanité perdue dans un monde qui ne fait plus sens. Elle nous parle aussi de la manière dont notre humanité réside dans nos gestes. Si on la rapporte à l'apparition de nouveaux médias au cours des cent années précédant la publication de cette image, on ne peut éluder l'histoire des rapports entre la technique et le corps, le corps de l'*homo faber* dont les gestes ont connu une forme de déprise à partir de la Révolution Industrielle, analysée par les contemporains qu'étaient Karl Marx, John Ruskin et William Morris.

C'est bien sûr la transformation des chaînes de fabrication et l'introduction d'une nouvelle division du travail qui ont désolidarisé le geste manuel du produit fini. Yves Citton, par exemple, note que le risque de déculturation apparaissant avec les « gestes machinisés » (65-66) du fait de la mécanisation de la production entraîne au dix-neuvième siècle une « atrophie » du geste physique et une perte d'agentivité (69). Son raisonnement est commun à de nombreux penseurs de la technique : bien que la « chaîne opératoire gestuelle et machinique » offre une apparente continuité, elle est en réalité divisée en unités discrètes (des « fonctions dividualisées », 71-72). Bernard Stiegler met l'accent sur le nouveau rapport au temps et à la technique induit par la Révolution Industrielle. Il atteint un état de crise avec la Première Guerre mondiale (Stiegler 35) et porte un effet « massivement déracinant », d'où l'émergence d'un discours sur la technique « comme aliénation ou déchéance » (46). Dans ce contexte, comme le souligne Isabelle Launay à propos de la danse moderne, les courants vitalistes et phénoménologiques ont constitué un effort pour restaurer l'expérience sensible et kinesthésique contre la « réification » des corps, de l'usine aux tranchées (Launay 34), qui se double d'une « crise de l'expérience » et de la remémoration (34-38). L'accélération et la compression du temps, l'apparition de nouvelles modalités de perception et de stimulation sensorielles, plus intenses, plus spécialisées, ont

accompagné ou ont été générées par le développement des nouveaux médias que sont le télégraphe, le téléphone, le gramophone ou la radio (Crary 1990 ; Duffy ; Garrington ; Kittler ; Murphet 2009, 2016 ; Trotter). Le constat de leur effet sur le corps est particulièrement aigu chez Agamben qui parle d'une « catastrophe de la gestualité » (1991, 31), véritable perte de la maîtrise du geste qu'il associe au cas extrême du syndrome de Tourette et à la poupée mécanique.

L'histoire des représentations du médium est donc indissociable de celle du corps et des supports de visualisation et de mémorisation, mais aussi des chaînes de production. Si le geste est, comme l'écrit Yves Citton, « *une apparence qui se détache de nos actions pour gagner une agentivité propre* » (56), il a, comme l'image, la capacité de se détacher de son support pour être perçu et produire un effet qui perdure. Or ce qui précisément est menacé, dans les représentations de la perte d'agentivité humaine à l'ère industrielle, c'est l'intégration du geste dans une chaîne continue qui n'est pas seulement celle de la production mais aussi de la transmission. Le geste semble ne plus être « opérateur de transmissions », pour détourner une expression de Georges Didi-Huberman (2019, 114), et ne plus laisser de trace. Citton oppose ainsi la transmission intergénérationnelle à la déculturation (61-62) et pose ce principe inspiré de Gilbert Simondon que le geste constitue « *un hypergeste, qui dépasse la factualité de son accomplissement particulier pour rayonner au-delà de son domaine propre, et inaugurer de nouvelles lignées grâce à son irradiation transductive* » (56). Les interrogations contemporaines sur la disparition de certains gestes témoignent d'une même volonté de préserver un patrimoine immatériel, celui des gestes forgés par des savoir-faire et liés à des savoirs incorporés dont la perte ne peut être compensée par les archives écrites<sup>64</sup>.

Les politiques patrimoniales fleurissent sur fond de crise et de transition technologique. S'interrogeant sur la patrimonialisation et la muséification des pratiques et objets techniques de l'imprimerie, Alan Marshall (2017) a brossé une chronologie de la création des musées de l'imprimerie en Europe qui suit une courbe ascensionnelle puis déclinante, des années 1840 à nos jours. Cette progression connaît un pic au moment où la photocomposition se généralise, dans les années 1950 (Grinevald 224 ; J. André). On voit bien que cette entreprise de patrimonialisation a

---

<sup>64</sup> Les transformations techniques induisent toutefois la naissance de nouveaux gestes. Voir l'article de Pascale Borrel dans *Interfaces* vol. 40 (Aymes et Bernez 2018b).  
URL : <https://journals.openedition.org/interfaces/601> (page consultée le 30 juin 2022).

suivi une période de transition technologique majeure et n'a pas attendu ce qu'on pourrait appeler le tournant patrimonial pris par le discours mémoriel depuis les années 1990 (voir Adell et Pourcher). Dans le dernier tiers du dix-neuvième siècle en Grande Bretagne, nombre d'initiatives de préservation sont apparues dans une perspective identitaire, notamment liée à l'affirmation de l'anglicité dans divers domaines (la musique, la danse, l'architecture ou encore l'écologie naissante). En tant que président de l'AEPM (*Association of European Printing Museums*), Marshall a rappelé que l'une des missions de l'association est de préserver le patrimoine immatériel des métiers de l'imprimerie traditionnelle menacés de disparition et qu'il est important de conserver ce qui ne peut être entièrement transmis par les livres ou la seule démonstration (lors d'un atelier par exemple)<sup>65</sup>.

L'anthropologue Nicolas Adell a fait la même constatation dans ses travaux sur les apprentis compagnons du Tour de France. Il a résumé son propos dans son intervention intitulée « Les Compagnons du Tour de France : apprendre les 'tours de main' » lors du cycle de conférences sur la transmission organisé par Anne-Christine Taylor au Musée du quai Branly à Paris (Université populaire 2021-2022, 9 mars 2022). Elle portait sur les modalités de transmission des gestes techniques, des savoirs incorporés et de la culture associée à un métier particulier<sup>66</sup>. Représenté par diverses organisations particulièrement soucieuses de préserver leur continuité, le compagnonnage est inscrit sur la liste du Patrimoine Culturel Immatériel (PCI) créé en 2003 par l'UNESCO. Comme l'explique Adell, la transmission s'effectue de diverses manières, par la pédagogie et la démonstration, par le recours à l'*Encyclopédie des métiers*, une série de manuels techniques qui repose sur une « visée d'exposition totale et transparente d'un savoir » (15'23), et enfin lors de moments d'interaction qui font partie de la sociabilité et de la coutume dans le monde des apprentis. Les programmes techniques (les « schémas d'action ») sont alors assouplis et permettent d'apprendre des savoir-faire coutumiers de façon beaucoup plus informelle, et, pour

---

<sup>65</sup> Voir les différentes publications de Marshall, ainsi que les communications données lors du colloque « Safeguarding intangible heritage: Passing on printing techniques to future generations » (2019) sur le site de l'association : <https://www.aepm.eu/publications/>

Cette conservation implique aussi bien les techniques manuelles que les machines. Il n'est donc pas ici question d'un retour au « tout manuel ». Par exemple, actionner certaines machines telles que les Monotypes implique un savoir-faire dont la transmission se raréfie. Un exemple significatif est le parc conservé à l'Atelier de l'Imprimerie Nationale, que j'ai eu la chance de pouvoir visiter grâce à Hélène Campaignolle-Catel.

<sup>66</sup> Cette conférence donnée le 9 mars 2022 est disponible en ligne sur la chaîne YouTube du musée : [https://www.youtube.com/watch?v=W9cZx\\_9k4yU&list=PLq\\_kZgugXgOHqXiNAYcLYxOeumWUfUexa&index=8&ab\\_channel=Mus%C3%A9duquaiBranly-JacquesChirac](https://www.youtube.com/watch?v=W9cZx_9k4yU&list=PLq_kZgugXgOHqXiNAYcLYxOeumWUfUexa&index=8&ab_channel=Mus%C3%A9duquaiBranly-JacquesChirac) (page consultée le 30 juin 2022).



reprendre les termes de Richard Sennett, de développer un équilibre entre savoir tacite et savoir explicite (50, 77-78)<sup>67</sup>. Lors de ces transactions entre différentes modalités d'apprentissage, le tour de main permet à l'individu de prendre place dans une chaîne de transmission en s'appropriant par imitation un savoir-faire qu'il fait sien, lors d'échanges non codifiés par un programme pédagogique. En ce sens, comme le souligne Sennett, l'apprentissage artisanal implique de cultiver une forme d'impersonnalité (Sennett 27). Ce que met aussi en lumière cet exemple, c'est que le Patrimoine Culturel Immatériel désigne ce qui doit être transmis, en lui conférant de la visibilité, et, en creux, ce qui est intransmissible et résiste à la visibilité (Adell et Pourcher 16-17).

Dans le domaine de la danse et de la performance, ces questions de transmission du geste se posent avec acuité. Le geste est à la fois inhérent à l'œuvre à transmettre et opérateur de transmission. L'art chorégraphique connaît lui aussi depuis les années 1980 un « tournant patrimonial » qui doit être replacé dans le large mouvement mémoriel apparu dans les sociétés occidentales (Franko 5-6). Nicolas Adell et Yves Pourcher en ont retracé les grandes étapes, depuis l'attention au monument, puis aux traces du passé pour parvenir actuellement à une définition plus auratique<sup>68</sup> de la relation au patrimoine (Adell et Pourcher 10), dont ils soulignent certains excès : « Pour ne rien omettre (et c'est là une des caractéristiques du patrimoine actuel : ne rien oublier), l'on fait du patrimoine le signifiant de 'tout ce qui reste' » (8), au point d'une inflation qu'ils vont jusqu'à qualifier de « pathologie du passé » (9). Le refus de l'oubli est donc l'envers de l'angoisse de la perte. Mais comme le démontre Paul Ricoeur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, une place doit être ménagée pour l'oubli. C'est le

---

<sup>67</sup> Sennett décrit la déqualification induite par la Révolution Industrielle comme une rupture d'équilibre entre savoir tacite et savoir explicite, et distingue à cet effet les procédés en cours dans l'atelier de Stradivari de ceux qui gouvernent la fabrication de la machine à vapeur de James Watt.

<sup>68</sup> Ils entendent par là le fait de ne pas se contenter de rapporter des faits ou gestes du passé, mais de créer un sentiment de présence et de recréer un « monde sensible » (13). À propos de la création de l'Atelier-Musée de l'Imprimerie de Malesherbes, Jean-Marc Providence fait un constat semblable : « L'accélération de la constitution du patrimoine, industriel notamment, durant ces cinquante dernières années, témoigne assurément d'un changement radical de nos modes de vie et traduit la crainte de voir s'effacer notre passé proche. À moins que la mise au musée autorise l'oubli en 'édifiant un reposoir de la mémoire' – le musée accueillant ainsi un temps dont on ne peut se défaire qu'en le remisant.

Dans une société inquiète d'une virtualisation croissante, d'une désincarnation des rapports humains, de l'illisibilité d'un demain affronté à des transitions inéluctables, le musée continue à occuper une position référentielle en posant des repères, en proposant des lectures ouvertes et diverses, en faisant place aux témoins, en privilégiant la proximité et l'expérience. Après le temps de l'interactivité (années 1980-1990), puis celui de l'immersif (2000-2010), est venu le temps de l'expérientiel, nouvelle panacée du tourisme culturel, mais qui dit aussi la tentative de revenir à un réel palpable » (Deloignon et al. 2021, 24).

propos d'Isabelle Launay sur les pratiques de réactivation (*reenactment*, 25) des danses du passé dans son ouvrage *Cultures de l'oubli et citation* (voir aussi Franko).

Peut-on faire revivre une danse dont la tradition a été perdue, la transmission interrompue, et qui n'a pas été archivée dans un répertoire ou une partition chorégraphique ? Ou, pour citer Isabelle Launay, « [que] faire des gestes passés lorsqu'il y a crise dans la transmission ? » (21) Quel parti-pris chorégraphique peut-on choisir « quand une expérience dansée n'est plus en mesure de se transmettre pleinement de corps en corps et de génération en génération ? » (23). Elle répond en citant *Le livre des passages* de Walter Benjamin (p. 409) : « en créant un court-circuit dans le temps qui puisse 'allumer la mèche de l'explosif enfouie dans l'Autrefois' », et « en activant une transmission non généalogique » (9). Ses analyses reposent sur l'idée que l'oubli doit être reconnu et accepté en tant que « travail du discontinu dans le mouvement mémoriel » (26). Et c'est ici qu'elle rejoint Nicolas Adell et Yves Pourcher. En effet, la discontinuité moderne cultivée par des danseurs et chorégraphes tels que Mary Wigman, Valeska Gert, Joséphine Baker et Rudolf Laban, doit être comprise comme une « antidote aux excès de la mémoire » (25) contre « une approche essentialiste et primitiviste face à des temps anciens et immémoriaux » (14). Du fait de la césure provoquée par la Grande Guerre et de la crise mémorielle qu'elle engendre, le rapport de la danse au passé ne se fait plus sur le mode de la transmission mais de la citation (34-35). Cette dernière repose sur le paradoxe d'opérer et d'obérer la transmission : il peut y avoir une reprise, mais « elle ne passe pas de corps en corps » (35). Isabelle Launay précise encore que la danse moderne échappe à l'alternative de la liquidation et de la commémoration en abandonnant le modèle généalogique (récusé par Benjamin) au profit d'une « transmission discontinue et intermittente » (36).

En étudiant la série *Impressions of the Russian Ballet* (1918-1922) publiée par Cyril Beaumont et *Russian Ballet* (1919) de David Bomberg dans l'**article 12** « Le livre illustré face à la danse : un médium empathique ? » (2020), j'ai voulu approfondir la relation entre geste et illustration au sein de la transaction intermédiaire qui se joue dans le livre illustrant la danse. Mon hypothèse de travail consistait à approcher le phénomène de l'empathie dans le cadre d'une performance et de sa restitution, et, pour emprunter les mots de Lucia Angelino, « les effets d'*empathie* que le geste produit par le lien unique qu'il tisse entre son exécutant et son spectateur lorsqu'il ouvre l'espace partagé d'une danse où le geste que l'on voit se prolonge en geste que l'on fait » (Angelino 2015, 30). L'entreprise autobiographique et patrimoniale dans laquelle se

lança Cyril Beaumont au lendemain de la Grande Guerre est marquée par la quête d'une transmission qui prend plusieurs formes (autobiographies, biographies de grandes figures de la danse, traités d'histoire de la danse et de sa notation) où se mêlent le souvenir de l'expérience individuelle et le temps long de la généalogie historique et de la mémoire collective. Beaumont est un spectateur amateur qui s'est transformé en historien de la danse et, comme André Levinson en France (voir Prouteau), il a contribué à définir la critique chorégraphique moderne. Qu'il assiste à un spectacle des Ballets russes ou à un cours donné par le célèbre maître de ballet italien Enrico Cecchetti, il cherche à rendre son expérience d'observateur sans jamais cesser de souligner la difficulté de la tâche<sup>69</sup>. Par exemple, lorsqu'il entreprend de consigner les cours de Cecchetti afin d'assurer une transmission patrimoniale qui est aussi un transfert culturel au profit de la danse britannique (Beaumont 31-32), il éprouve une grande difficulté à trouver une méthode de notation efficace (32). Danseur devenu maître de ballet classique, Cecchetti donna des cours à de nombreux membres de la troupe de Diaghilev. Son enseignement s'inscrivait dans ce qu'Isabelle Launay nomme le « régime de la variation » qui gouverne le ballet (Launay 21-22). Cette tradition repose sur une « pratique classique de la citation selon des modèles compositionnels connus, un corpus de pas et de figures réutilisables conçu comme réservoir d'exemples et de modèles à saisir, plus ou moins affranchis de l'autorité des auteurs, des maîtres de ballet » mais « régulé[s] au nom de l'autorité d'une tradition orale » et qui « autorise les reprises selon un droit, des usages et des conventions artistiques sans droit d'auteur » (22, 212, 213).

Les écrits de Beaumont sont parcourus par un sentiment élégiaque et le geste éphémère de la danse tout comme l'enseignement oral deviennent les signes du passé révolu, la performance se situant au même niveau que le passé historique, et la saisie de la danse se trouvant au cœur d'une histoire à la fois individuelle et collective. Et lorsque le livre devient le substitut du corps (ici celui du spectateur) par lequel passe la transmission, il supplée le paradoxe inhérent au geste, entre écart et continuité, reprise et « mise à distance » (**article 12, p. 186, 189**). Le geste lui-même est double : il y a l'ordre de la performance éphémère et l'ordre de l'inscription, de la dépose. On retrouve d'ailleurs dans la résistance à la notation chorégraphique des années 1920 et 1930 la méfiance envers une transcription qui s'oppose au caractère spontané de

---

<sup>69</sup> Beaumont partage avec Levinson la quête d'une écriture ekphrastique de l'ineffable de la danse (voir Prouteau 255), Beaumont de manière plus narrative toutefois que Levinson qui prône une forme d'abstraction.

la performance (Launay 155), ainsi qu'une tension entre transcription écrite et enseignement oral. C'est une direction de recherche que je n'ai pas eu le temps d'approfondir mais qui peut trouver un point d'appui dans les pages qu'Isabelle Launay consacre à la partition en danse (Launay 157 et suivantes) en tant qu'écriture ouvrant sur une « transmission non généalogique » (160).

Ces exemples de patrimoines immatériels reconduisent donc de diverses manières le jeu entre ce qui est transmissible et ce qui est intransmissible. Je souhaite maintenant m'arrêter sur des approches pratiques et théoriques qui mettent en avant la continuité temporelle des traces du passé et qui posent la question de la restitution du geste en des termes différents, tenant pour acquis qu'une reconstitution reste possible. On verra que les notions de continuité et de transmission sont présentées de manière moins problématique, ou plus transitive, si l'on veut. S'il n'était pas question de céder jusqu'ici à une déploration élégiaque, aucun souhait « hypermnésique » de restitution complète ne sera toutefois formulé. Gardons à l'esprit la nécessité de ménager l'oubli et le discontinu afin de concilier, ou du moins de faire tenir ensemble, présence et absence.

## 2. Geste et continuité

### a. Vers une éthique : le « champ citationnel »

C'est en effectuant mes recherches sur le geste que j'en suis venue à considérer la révision éthique de notre relation à nos artefacts et à leurs matériaux dans le cadre des tournants écocritique et non humain. Les positions adoptées par leurs représentants ont été anticipées ou accompagnées par certains travaux convergents réalisés en anthropologie, dans les *craft studies* et en archéologie, travaux qui m'étaient devenus familiers avant que je n'aborde l'écocritique. Ils participent tous de la culture matérielle et leur influence a été très prégnante dans certaines disciplines de SHS, les sciences sociales et la géographie notamment<sup>70</sup>. Leurs approches processuelles et dialogiques permettent d'envisager la transmission gestuelle et

---

<sup>70</sup> Sur le tournant matériel en SHS, voir LeCain ; Bennett et Joyce. Timothy LeCain précise que les historiens ont longtemps laissé la prise en compte de la matérialité aux archéologues et paléoanthropologues (44-45). Pour une synthèse sur l'analyse du geste en anthropologie, voir Candau, Gaucher et Halloy. Sur la convergence entre anthropologie et archéologie, voir Hicks. Enfin, notons d'emblée que l'archéologue Laurent Olivier s'inscrit en porte-à-faux contre le modèle traditionnel de reconstruction archéologique (196-97). Nous reviendrons à son ouvrage *Le sombre abîme du temps* dans le chapitre 4.

culturelle au sein d'un continuum. Je souhaite revenir sur certaines lectures essentielles dont les principes peuvent être transférés dans le domaine du livre et de l'estampe (mais aussi de la danse ; voir Franko 7-8). Le geste est ici envisagé au sein d'un faisceau relationnel où la trace est revalorisée en tant qu'empreinte mémorielle du passé, de nos gestes et de nos artefacts. Nous verrons en chemin que ce détour aura aussi pour but de dépasser le dualisme qui semble inhérent à la définition du médium.

Pour commencer, l'anthropologie et l'archéologie nous renseignent sur une manière très concrète de penser la transmission en termes processuels, au travers de la notion de chaîne opératoire élaborée par André Leroi-Gourhan pour décrire les processus de transformation de la matière en un produit fini. Elle n'a toutefois pas exactement le même sens dans les deux domaines : pour l'anthropologue, elle est issue d'une reconstitution après enquête sur le terrain, tandis que pour l'archéologue est le modèle idéal produit par inférence<sup>71</sup>. En France, la revue *Geste et Image* (1979-1991, issue du centre de recherches sur le geste en anthropologie) a fait état au cours des années 1980 d'une mutation théorique qui préluait aux développements plus récents dont il est question ci-dessous. La lecture des éditoriaux de Bernard Kœchlin, directeur de la revue, reflète l'abandon d'une lecture sémiotique du geste (fondée sur un modèle langagier) au profit d'une analyse dite ethnogestique qui prend en compte des écosystèmes et des continuums gestuels qui intègrent aussi la voix (Kœchlin parle de « geste de la langue », 1985, 9). À partir d'une anthropologie de la communication gestuelle, Kœchlin prônait une approche « écosystémique et anthropologique » (1991, 19) : les gestes prennent place dans une chaîne opératoire au sein d'un ensemble culturel où ils sont compris selon des conventions sociales, « au sein d'un faisceau d'interrelations et d'interactions – en rapport avec les facteurs écologiques et tissés de façons diverses suivant les rapports sociaux » (20)<sup>72</sup>.

Ce type d'approche permet d'aborder le geste selon une perspective qui n'est pas informée par la notion de perte (dans la quête aporétique de l'origine ou dans le constat de la disparition de la performance inchoative). Cela ne veut pas dire que le geste dans l'analyse anthropologique n'est pas concerné par l'absence ou la disparition. Certains gestes traditionnels peuvent en effet disparaître avec les derniers

---

<sup>71</sup> Je tire cette distinction de la fiche publiée dans la revue *Techniques & culture* (2019, 71:1) : <https://www.cairn.info/revue-techniques-et-culture-2019-1-page-204.htm>. La définition est affinée et il est préconisé de réserver l'expression de « chaîne opératoire » pour la « représentation graphique du processus technique observé ou reconstitué ».

<sup>72</sup> On se souvient de la célèbre page d'ouverture mettant en scène un homme qui salue en soulevant son chapeau dans les *Essais d'iconologie* d'Erwin Panofsky.

praticiens ou survivre selon une « gestuelle vestigielle » (11)<sup>73</sup>. Dans la lignée des travaux de Marcel Mauss, Kœchlin plaide en faveur d'une recherche d'ordre génétique qui puisse rendre compte du geste dans sa dimension processuelle, en privilégiant « le 'en train de se faire' » sur le produit fini. La « chaîne opératoire gestuelle » a un pouvoir de matérialisation qui la rend essentielle dans la « concrétisation des concepts » et la transmission du sens (12).

Ces travaux anthropologiques nous intéressent ici à plus d'un titre. Ce que l'on peut retenir des analyses de Kœchlin est une manière d'aborder le geste qui est contemporaine des remises en question de l'analyse sémiotique de l'image et qui anticipe des approches théoriques plus récentes fondées sur une critique de la dualité cartésienne entre le sujet et l'objet, une mutation qui concerne plusieurs champs. De plus, les approches expérimentales en anthropologie et en archéologie permettent d'aboutir à des reconstitutions précises des gestes requis dans la fabrication des artefacts étudiés. C'est également le cas en paléographie comme on pouvait le voir au salon « Innovatives SHS » de mai 2022 où une application étonnante faisait l'objet d'une démonstration. Dans le cadre du projet IDEM<sup>74</sup>, une équipe de chercheurs a mis au point un dispositif permettant de reproduire le ductus, c'est-à-dire la gestuelle du trait (celle des scribes médiévaux par exemple) et de le matérialiser en l'imprimant en 3D. On voit ici deux exemples sur une table (**Figure 8a et 8c**), des impressions en 3D du geste du calligraphe photographié au centre. On se dit que cette matérialisation du geste pourrait offrir les prémices d'un nouveau type de système de notation chorégraphique ou musicale. Si la nature performative et immatérielle du tour de main de l'ouvrier ou du *ductus* du scribe rendent leur transmission aléatoire, il en va de même pour les gestes de l'art chorégraphique. La place de l'inscription matérielle

<sup>73</sup> Ainsi Bernard Kœchlin s'est intéressé à l'« inertie au changement » contenue dans le geste de par sa « forte charge rituelle (habitudes corporelles et sociales) » (Kœchlin 1991, 36). En référence à l'ethnomusicologie, il voit dans les gestes le « dernier bastion de résistance face à des agressions déculturantes comme celles, par exemple, véhiculée par une technologie prestigieuse. Tout d'une tradition, en effet, peut disparaître, habitat, matière, objets, énoncés verbaux (littérature orale), chants, seuls persistent les gestes qui, en dernière extrémité, peuvent se réfugier dans les danses et les jeux » (36). On retrouve ici toute la problématique de la « remédiation », c'est-à-dire de l'évolution des médias, du remplacement (réel, programmé, idéologique ou fantasmé) des vieux médias par les nouveaux, de la survie, coexistence et de la modification des vieux médias dans les nouveaux.

<sup>74</sup> Voici le descriptif du projet sur le programme du salon : « IDEM vise à concevoir un numériseur gestuel non invasif, transportable et précis permettant de restituer en 3D et 4D la dynamique du geste graphique. Conçu en premier lieu à des fins de protection et conservation des techniques d'écriture, son utilisation pourra s'étendre à d'autres techniques (broderie, couture, etc.) Il s'agit de capturer la gestualité individuelle (aérienne et dans la matière) et de la transcrire en données qui permettront ensuite sa reproduction à l'identique ». URL : [https://www.inshs.cnrs.fr/sites/institut\\_inshs/files/download-file/ProgrammelnovativesSHS\\_2022VF.pdf](https://www.inshs.cnrs.fr/sites/institut_inshs/files/download-file/ProgrammelnovativesSHS_2022VF.pdf) (page consultée le 30 juin 2022).

(l'archive écrite de la codification chorégraphique, par exemple) et la volonté de voir perdurer un ensemble de pratiques ou de les restaurer à partir de leurs traces offrent des passerelles entre la danse et les objets de l'anthropologue et de l'archéologue.



**Figures 8a, 8b et 8c :** Stand (C1) de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes.  
Salon « Innovatives SHS 2022 » (18-19 mai 2022, Campus Condorcet, Paris).  
Projet IDEM (Identification du Ductus des Écritures Médiévales).

L'impression 3D du geste calligraphique permet de visualiser la manière dont une inscription manuscrite est issue d'une dynamique et d'une temporalité gestuelles au sein d'une chaîne de production qui peut être pensée comme un flux, et qui, selon Tim Ingold, est commune à l'écriture et au jeu instrumental (voir sa comparaison entre le geste du calligraphe et celui du violoniste, 2011, 188).

Ingold utilise toutefois le terme de chaîne opératoire avec circonspection. Elle est selon lui trop orientée vers une finalité (le produit fini) et répond à un modèle hylémorphique selon lequel l'action sur la matière est soumise à la réalisation d'une conception mentale où la forme préexiste à son émergence. Selon cette conception issue de la philosophie aristotélicienne et prédominante dans le monde occidental, l'idée préexistante d'un sujet humain actif se matérialise dans un support passif (210-17 ; voir Duhem). À rebours de ce modèle, Ingold privilégie l'interaction constante entre l'artisan et le matériau selon un rapport d'accordage et de réactivité (« attunement and responsiveness », Ingold 2011, 6) au sein d'un *taskscape* (58-59, traduit en français par « paysage de travail » ou « paysage d'activité »). Le produit fini n'y est pas préconçu mais émerge progressivement de cette interaction comme dans

l'improvisation musicale (216)<sup>75</sup>. Dans *Being Alive*, il résume de la façon suivante son entreprise fondée sur la notion de textilité<sup>76</sup> en établissant un contraste entre l'architecte et le tisserand, entre construire et habiter :

Whereas the building perspective sets the maker, as a bearer of prior intentions, over and against the material world, the dwelling perspective situates the weaver in amongst a world of materials, which he literally draws out in bringing forth the work. He is, in that regard, a producer in the original sense of the term. Through this latter perspective I hoped to shift anthropology in general, and the study of material culture in particular, away from the fixation with objects and images, and towards a better appreciation of the material flows and currents of sensory awareness within which both ideas and things reciprocally take shape. (Ingold 2011, 10)

Ingold pratique une anthropologie expérimentale qui ne cherche pas à conquérir un surplomb critique sur ses objets, une attitude pratique autant que théorique qui infléchit notre rapport au monde environnant et à la culture matérielle<sup>77</sup>. Son dialogue avec les écrits de Gilles Deleuze et Félix Guattari, Alfred Gell, James Gibson, Bruno Latour, Henri Lefebvre, Colin Renfrew ou Christopher Tilley, fait partie d'un appareil critique désormais commun à différents champs qui, au-delà de leurs spécificités, ont engagé une mutation mieux connue, me semble-t-il, chez les littéraires et les historiens de l'art dans le domaine de l'écocritique (voir l'introduction de Bennett et Joyce ; Sterne). À travers des chercheurs tels que Ingold, l'anthropologie a joué un rôle interdisciplinaire conséquent et fructueux. Comme le dit Bruno Latour, elle nous a « habitués depuis longtemps à traiter sans crise et sans critique le tissu sans couture des natures-cultures » (Latour 1997, 15). De plus, l'approche processuelle de l'anthropologie d'un Ingold est opératoire en archéologie où, combinée aux sciences cognitives, elle sous-tend une conception performative et interactive de la culture matérielle et de la transmission mémorielle. Le sens des artefacts et des sources s'y déploie dans le temps et l'espace comme une archive ouverte (voir Bennett 2013). Je prends ici deux exemples.

<sup>75</sup> On trouve le même raisonnement dans les *craft studies*. Ainsi Richard Sennett à propos des plans d'architecture : « the blueprint signaled [...] one decisive disconnection between head and hand in design: the idea of a thing made complete in conception before it is constructed » (42).

<sup>76</sup> Voir notamment le chapitre 17, l'essai « The Textility of making » (Ingold 2011). Maurice Godelier, Philippe Descola et Tim Ingold se sont attachés chacun à leur manière à penser et dépasser la dualité entre l'idéal et le matériel. L'observation dynamique des flux de fabrication démarque Ingold de l'entreprise de Descola, fondée sur un système issu du structuralisme de Claude Lévi-Strauss (voir Descola et Ingold). La conception hylémorphique chez Ingold correspond à l'ontologie naturaliste chez Descola (2005 ; 2010). Par ailleurs, Ingold a joué un rôle important dans la convergence entre anthropologie et phénoménologie. Pour une utile synthèse des liens entre anthropologie et phénoménologie, voir Laplante et Sacrin.

<sup>77</sup> Voir par exemple le travail de terrain décrit dans sa conférence « Art et anthropologie pour un monde vivant » (2018) traduite dans la revue *Techniques & Culture* : <https://tc.hypotheses.org/2055> (page consultée le 30 juin 2022).



Andrew Jones est l'un des auteurs qui, à la suite de Colin Renfrew, a contribué à redéfinir la fonction de la mémoire au sein de la culture matérielle<sup>78</sup>. Dans *Memory and Material Culture* (2007), il a notamment construit une critique de la notion de mémoire comme contenant (*storehouse*) où seraient entreposés les savoirs engrangés dans une sorte de base de données (10), pour proposer un modèle interactif et incorporé (*embodied*) sur le modèle des travaux du cognitiviste Andy Clark. Au modèle de l'externalisation de la mémoire, il oppose celui de sa sédimentation corporelle (11) et de sa distribution au sein d'un réseau d'habitudes liées à l'éducation, d'interactions entre corps, esprit et monde extérieur, et de création située du sens. De manière générale, c'est le modèle de l'incarnation, rencontré jusqu'à présent dans le domaine des images, du médium et du livre, qui est remis en question. Au sujet de l'exploitation archéologique des artefacts de la culture matérielle, Jones fait la remarque suivante :

Although we need to be aware that ideas are not simply inserted into objects to be banked for the future, we also need to critically address the assumption that the material world can be treated as a system of signs to be read. In a sense, the assumption that artefacts might be treated as symbols is in danger of reenacting the distinctions amongst mind, body, and world by treating objects as being made up of two distinct components: a component composed of physical matter and a symbolic component that is 'read'. (Jones 13)

Il ne s'agit donc pas de « lire » ces objets comme on dirait qu'on « lit » des images, et en ce sens Jones critique le modèle linguistique saussurien et la sémiotique (14) qui ont informé aussi bien l'archéologie que l'analyse des images. Il propose par conséquent de considérer la nature indicielle (au sens peircien du terme) des artefacts étudiés<sup>79</sup> dans une « archéologie de la trace » (19) qui s'inspire des travaux

---

<sup>78</sup> Jones présente son travail comme de l'archéologie contextuelle et située (« fully situated contextual approach », 227). Il se démarque de la « nouvelle archéologie » ou « archéologie processuelle », qui conçoit la culture comme un système intégré et l'artefact comme le produit des processus culturels du passé (74). En tant que « phénotype culturel », l'artefact répond à une logique d'adaptation à des environnements changeants au lieu d'être un simple porteur d'information selon une logique idéaliste. Jones reconnaît l'apport de l'archéologie dite « contextuelle » (représentée par Ian Hodder par exemple) qu'il voit comme un correctif mais qui fonctionne à un niveau d'abstraction trop élevé, reposant sur la trajectoire de classes d'objets plutôt que d'objets particuliers (77-78). Il emprunte toutefois à Hodder un cheminement théorique qui consiste à poser le principe derridien de la dérive du sens afin d'analyser la façon dont le sens des artefacts se construit par report le long d'une chaîne de signification (80). Pour une synthèse des mutations de l'archéologie mettant l'accent sur les apports de Hodder (théorie de l'*entanglement*), Christopher Tilley (sur les métaphores matérielles) et Colin Renfrew (qui a opéré le passage d'une analyse symbolique à une analyse matérialiste), voir Malafouris (chapitre 2).

<sup>79</sup> Il prend d'ailleurs pour exemple le début de *A Study in Scarlet* pour établir un parallèle entre le mode de déduction de Sherlock Holmes et le système peircien (16-18).

d'Alfred Gell (notamment *Art and Agency* de 1998<sup>80</sup>). Au lieu de lire des signes figés dans le passé, l'archéologue doit prendre en compte la nature événementielle et dialogique de ses objets d'étude, ces artefacts qui sont conçus comme des événements survivant dans le présent (« the only class of historic events that occurred in the past but survive into the present », 3). C'est notamment au travers des notions husserliennes de rétentions et de protension mobilisées par Gell que Jones conçoit les artefacts comme autant de nœuds (« nodes ») au sein d'un « champ indiciel » (« indexical field ») où ils fonctionnent comme indices : « each artefact is an index of past artefacts (retentions) and of future artefacts (protensions) » (81). Il utilise le terme de « champ citationnel » (« citational field ») afin de définir la relation de reprise et de transformation – de remédiation, pourrions-nous dire – entre les objets du passé et ceux du présent. Cette conception performative de la culture s'applique à l'improvisation en danse et au dessin, dans la tension entre rappel et retour au passé immédiat et tension vers l'avenir immédiat dans le présent de la réalisation (81-82).

Ce que nous pouvons retenir ici est une définition située du contexte culturel dans lequel émergent les objets dont la durée de vie et d'influence est variable selon qu'ils perdurent matériellement ou sont éphémères (82) : « contexts are 'frozen moments' along chains of reference [...] cultural practices as performances [are] composed of networks of referentiality in which artefacts act as indexes of the past and may be drawn on or 'cited' » (82, 86). La fonction mémorielle de ces artefacts se construit dans l'espace et au gré de la rencontre entre l'objet et l'humain, et non pas du seul point de vue du sujet (26). Jones illustre donc le tournant « dialogique » ou « interactif », pourrait-on dire, de l'archéologie. Il se départit justement de la métaphore archéologique qui a gouverné les constructions du sujet, de la psyché et de l'intériorité fondée sur une opposition entre surface et profondeur stratifiée. Il rapporte cette dernière à l'empirisme anglais et rappelle qu'elle a connu une grande popularité à partir du dernier tiers du dix-neuvième siècle alors que se développaient les domaines de la psychologie et de la neurologie modernes (28-29). Enfin, Jones montre une convergence entre les disciplines de l'archéologie et de l'anthropologie du fait qu'un

---

<sup>80</sup> Alfred Gell recourt lui-même à la notion husserlienne de durée pour montrer que l'œuvre d'art est un événement incorporé dans un support matériel qui fonctionne comme l'indice de l'intention humaine (Jones 20-21), ce que Jones reprend de la manière suivante : « Objects are crystallised intentions, the physical memories of former action » (224-25). Ses analyses sont largement influencées par la phénoménologie. Ainsi sa description du monde distribué des objets et de l'esprit (*distributed mind*) emprunte à *La Phénoménologie de la perception* l'idée de la réversibilité entre l'homme et le monde grâce à la chair qui permet de toucher et d'être touché (224-25).

artefact s'inscrit dans une chaîne opératoire (35) et que sa fabrication l'intègre dans un réseau de relations sociales (35). Cet aspect relationnel est fondé sur l'apport de travaux devenus canoniques (*The Social Life of Things* dirigé d'Arjun Appadurai ou encore *The Ecological Approach to Visual Perception* de James Gibson qui a défini le concept d'*affordance*) et il s'exprime en des termes que Tim Ingold pourrait faire siens : « materiality should be treated as a quality of *relationships* rather than a quality of things [...]. What is critically important here is the movement or flow of relations between people and the material world; people and things are engaged in a process of mutual making » (36, 38).

Poursuivons cette incursion dans le domaine de l'archéologie en observant maintenant la manière dont Lambros Malafouris a prolongé le travail de Jones dans *How Things Shape the Mind* (2013) en confortant l'assise de la MET (*Material Engagement Theory*) qui est au fondement de l'archéologie cognitive et fut initialement définie par Colin Renfrew. Comme Jones, Malafouris formule une critique de la lecture sémiotique qui voit dans les artefacts des symboles incarnés dans la matière. Il met lui aussi l'accent sur la prolongation d'un geste dans le présent : « [artefacts are] not so much the trace (and thus the end mark) of a human gesture as they are an actual part and thus a continuation of such a gesture in time and space » (191). Il s'engage toutefois plus avant dans le tournant non humain en révisant les notions d'intention et d'agentivité. Il prolonge et étend le domaine de la transmission mémorielle pour envisager l'évolution cognitive humaine dans sa relation de co-construction avec la matérialité des objets et du monde non humain. Il participe ainsi au tournant éthique de prise en compte de l'univers non humain, et ce sont précisément cet aspect relationnel et ses conséquences sur la manière de comprendre ce qu'est un médium qui nous intéressent ici. La MET repose sur l'idée que l'intelligence humaine, et plus précisément la pensée, n'est pas contenue dans l'esprit, le corps ou le cerveau, mais distribuée dans l'esprit étendu (l'*extended mind* d'Andy Clark), en interaction avec le monde et la culture matérielle selon le mode réciproque d'une co-construction. D'inspiration phénoménologique, la démonstration de Malafouris recourt dans l'introduction et l'épilogue à l'image de l'aveugle et de son bâton utilisée par Maurice Merleau-Ponty pour décrire la manière dont le corps nous relie au monde. Dans un passage où il étudie la « voluminosité du corps propre » et la fonction des outils qui permettent de « dilater notre être au

monde », Merleau-Ponty note que le bâton de l'aveugle cesse « d'être un objet pour lui » (178, 179) :

[... le bâton] n'est plus perçu pour lui-même, son extrémité s'est transformée en zone sensible, il augmente l'ampleur et le rayon d'action du toucher, il est devenu l'analogue d'un regard. [...] La position des objets est donnée immédiatement par l'ampleur du geste qui l'atteint et dans laquelle est compris, outre la puissance d'extension du bras, le rayon d'action du bâton. [...] Les lieux de l'espace ne se définissent pas comme des positions objectives par rapport à la position objective de notre corps, mais ils inscrivent autour de nous la portée variable de nos visées ou de nos gestes. (Merleau-Ponty 178-79)

Emanuele Coccia souligne néanmoins que chez Merleau-Ponty, c'est encore le sujet qui perçoit à partir de son corps (60). À cela il oppose que « c'est l'existence du sensible qui rend possible la sensation et non le contraire » (61). Le sensible existe indépendamment de notre perception bien que la philosophie moderne ne lui accorde pas de statut ontologique (18). Coccia cite l'exemple du bâton d'aveugle choisi par Descartes pour signifier que le sujet cartésien est « projeté vers l'objet et la réalité extérieure non psychique (à la lettre *tendu* vers elle) » (19). Dans ce système de pensée centré sur l'humain, « la sensation et la vie sensitive ne peuvent s'expliquer qu'à partir du sujet » (19). Comme Coccia, Malafouris déplace le centre de gravité de la relation entre le sujet et le monde en vertu du fait qu'il est impossible de dessiner entre eux une frontière étanche. Ainsi, au moyen de son bâton, l'aveugle « transforme le toucher en vision » (Malafouris 5, ma traduction), ce qui est une preuve de la plasticité neuronale du cerveau (243). Mais la sensation tactile n'est pas limitée à la simple extrémité du bâton dont la fonction prothétique est celle d'une interface entre le monde et le cerveau (« a brain-artifact interface » 244)<sup>81</sup>. La question essentielle est la suivante : « Where does the blind man's self end and the world begin? » (243).

Malafouris allie les sciences cognitives à la culture matérielle pour repenser le rapport aux objets et à la technique dans l'hominisation(15), prolongeant ainsi les travaux d'André Leroi-Gourhan dont il reformule la notion de chaîne opératoire. L'objet n'est pas le simple « marqueur passif » de l'évolution humaine (11) mais témoigne d'une co-construction de l'objet et du sujet, et, pour reprendre les termes de Bruno Latour, entre l'humain et le non humain (15), séparés selon lui par le principe fondateur de la modernité, la dualité entre l'esprit et le corps, la nature et la culture (voir Latour 1997). Comme Jones à propos de la mémoire, Malafouris remet ainsi en

<sup>81</sup> On trouve la même observation chez Richard Sennett à propos des souffleurs de verre (173-74). Toutefois ses remarques sur leur rythme et leur faculté d'anticipation ne tiennent pas compte de la réactivité du matériau.

question les conceptions traditionnelles de la représentation comme mécanisme désincarné permettant d'extraire des informations qui sont logées dans notre cerveau (27, 85, 237). Il propose au contraire de montrer comment le sens se construit de manière « éactive » du fait que le sens du signe matériel est un processus émergent (« a semiotic conflation and co-habitation through matter that enacts and brings forth the world » 51)<sup>82</sup>. Il propose aussi le même principe processuel et événementiel que Tim Ingold et Andrew Jones : les traces et signes matériels observés sur les objets de l'archéologie sont des indices (au sens peircien) de gestes passés, non pas au sens où ils seraient un aboutissement (« the end mark » 179) mais en tant que prolongement (« continuation ») de ce geste dans l'espace et le temps (179).

L'autre principe que nous retiendrons ici car il est applicable au médium et sera repris à propos de l'estampe, est de ne pas séparer l'intentionnalité humaine des propriétés matérielles des choses et de leur *affordance*<sup>83</sup>. Leur agentivité est une propriété située qui naît de l'engagement matériel (18, 49). Malafouris ne sépare pas non plus la technologie de ses produits, pas plus qu'il ne sépare l'état mental de son expression matérielle (74), ou encore le sujet doué d'intention et l'objet « patient » qui en reçoit la marque (144-49) :

In tool making, most of the thinking happens where the hand meets the stone. There is little deliberate planning, but there is a great deal of approximation, anticipation, and guessing about how the material will behave. Sometimes the material collaborates; sometimes it resists. [...] The knapping intention is essentially constituted through an act of collaboration between human and material agency [...]. This argues against the 'hylomorphic' ontology of 'imposing form' on matter and supports a 'hylonoetic' (from the Greek *hyle* for matter and *nous* for mind) ontology of thinking *through* and *with* matter. (236)

L'intentionnalité n'est pas transitive, contrairement au modèle projectif de l'intention selon lequel l'esprit informe la matière (164, 174). Prenant l'exemple du tailleur de silex, Malafouris montre que l'intention est distribuée entre l'artisan et la pierre, et qu'elle est soumise à l'*affordance* de la pierre selon un principe de réciprocité (« reciprocity between the crafted and the crafter », 209). On reconnaît

<sup>82</sup> Toute comme l'*affordance*, l'éaction ou cognition incarnée est un concept utilisé en psychologie et dans les sciences cognitives. Voir la très utile synthèse de Marion Luyat et Tony Regia-Corte.

<sup>83</sup> Ma définition de l'*affordance* de la matière dans l'**article 13** (p. 51), l'ensemble des « potentialités que lui confèrent ses qualités physiques ou chimiques », est moins précise que celle de Malafouris. Ce dernier reprend la définition de James Gibson (*The Ecological Approach to Visual Perception*, 1979) qui correspond à l'approche dite « écologique » en ce sens qu'elle désigne l'interaction entre les propriétés physiques d'une chose (ici, une pierre) et l'expérience perceptive de l'observateur, sans que la conscience de cette interaction ne soit un prérequis (252). Le terme est maintenant largement utilisé par les spécialistes de culture matérielle et d'écocritique pour désigner le fait qu'un matériau joue un rôle actif dans la construction du sens (voir par exemple Piquette et Whitehouse à propos de la matérialité de l'écriture).

ici les termes employés par les spécialistes des *craft studies* (Adamson ; Fouillet ; Risatti) ou par Tim Ingold mais ce dernier n'adhère pas totalement au modèle théorique de la MET. Il peut d'ailleurs se montrer sévère à l'encontre des théoriciens qui, selon lui, préfèrent l'abstraction (« abstract ruminations of philosophers and theorists », 2011, 20) à des réalités plus tangibles, et reconduisent la dualité entre esprit et matière car ils omettent de tenir compte du rôle du corps (21). La matérialité n'est pas la matière, insiste-t-il en reprochant à certains auteurs tels que Godelier ou Gibson de parler de matérialité comme d'une abstraction stable (« dead hand of materiality », 28) en évacuant la matière en devenir (22-23).

En dépit de ces critiques, il faut reconnaître à ces différents auteurs une volonté éthique commune de repenser le rapport du sujet humain au monde non humain, qui englobe les objets, les animaux et les matériaux que nous transformons. Les questions de l'intentionnalité et de l'agentivité permettent de formuler une définition du médium en fonction de la nature de la relation entre sujet et objet. Sur un axe dont les pôles seraient, à une extrémité, l'agentivité « auctorale » humaine et, de l'autre côté, l'agentivité matérielle non humaine, on peut déplacer le curseur en fonction du positionnement représenté par des références critiques clés de ces vingt dernières années en anthropologie<sup>84</sup>, archéologie, *craft studies* et écocritique. Par exemple, Howard Risatti, l'auteur de *A Theory of Craft* (2007), se situe du côté du sujet dont l'intention prime, tandis que Jane Bennett (*Vibrant Matter*, 2010) ou Diana Coole et Samantha Frost (*New Materialisms*, 2010) se positionnent à l'autre pôle. Risatti pose la fonction comme finalité de l'objet informé par l'intention humaine, alors que Bennett intègre l'humain à un ensemble intentionnel distribué au sein d'un assemblage qui rassemble agents humains et non humains. Le **chapitre 8** (« Printmaking During the First World War », 2015) ne souligne sans doute pas assez fortement cette tension lorsqu'est décrite la réactivité des matériaux utilisés dans l'estampe « face à » l'intention humaine d'y déposer une empreinte. Reconnaître (et préserver) l'agentivité des matériaux est une nécessité éthique que réclame notre temps, en vertu d'un « humanisme inclusif » (« inclusive humanism », LeCain 15) qui prolonge et renouvelle la question de notre rapport à la technique et à la matière telle qu'elle se posait à l'époque de la Première Guerre mondiale.

---

<sup>84</sup> Emmanuel Alloa (2015, « Anthropologiser le visuel ? ») fait état du débat sur le rôle de l'humain en anthropologie des images, renvoyant dos à dos les deux extrêmes : projeter l'intention humaine au nom d'un essentialisme et désanthropologiser les images au nom du post-humanisme.

Mais jusqu'où pouvons-nous aller dans la compréhension du monde non humain ? Dans quelle mesure sommes-nous capables de penser une agentivité propre à la matière ? Est-il même éthique de penser pour le monde non humain ? Peut-on alors éviter toute forme d'appropriation, ou du moins de projection de nos représentations, sentiments et états mentaux ? Ne risque-t-on pas de se livrer à une sorte de *nonhuman fallacy*<sup>85</sup> ? Richard Grusin pose la question avec honnêteté dans son introduction à *The Nonhuman Turn* (2015) pour ensuite réaffirmer que c'est la volonté de décentrement de l'humain qui importe. Dans le chapitre final de *Vibrant Matter* (2012), Jane Bennett va dans le même sens en concédant que l'anthropomorphisme est inévitable mais peut offrir un accès à une vision moins anthropocentrée.

## b. À la recherche d'un point médian

Prenant acte de l'importance de ce décentrement, je suis à la recherche d'un équilibre entre agentivité humaine et agentivité matérielle, entre théorie et pratique et entre forme et matière<sup>86</sup>. On le voit si l'on compare le **chapitre 8** « Printmaking During the First World War » (2015), le **chapitre 10** « Autographic Wood Engraving: Modernist D.I.Y. » (2017a), et les textes plus récents que sont l'**article 13** « London Impressions d'Alice Meynell et William Hyde (1898) » (2021), le **chapitre 13** « 'Distant Woods': The Matter of Books and the Modernist Pastoral » (2022) et ma monographie *Modernist Mediascapes: Illustration, Print Culture, and the Matter of Books* (volume III). La matière y est présente sous l'aspect de la matrice de l'estampe, du bois gravé et de la plaque de cuivre, et on voit qu'elle gagne en agentivité. Dans les deux premiers textes, le bois gravé répond à la sollicitation de l'artiste qui rencontre ainsi une forme d'altérité mais la matière demeure soumise à l'intention de l'artiste sous l'espèce du *carving* (la sculpture en taille directe) qui modélise la matérialisation d'un dessin, d'où l'affinité entre la gravure sur bois et le design. La gravure sur bois des années 1920 et 1930 emprunte à la sculpture en taille directe (*carving*) l'application d'un *designo*,

<sup>85</sup> Yves Citton remarque que pour Alfred Gell l'agentivité des choses « relève en dernière analyse des intentions que les humains investissent ou croient reconnaître dans les objets dont ils se servent à des fins de représentation et de simulation » (comme dans la magie ou l'idolâtrie) (189).

<sup>86</sup> Forme et matière sont les deux pôles qui font l'objet du chapitre d'Andrea Sakoparnig dans le volume *Aesthetics of Matter* (2013). Entre le formalisme (l'imposition de la forme à la matière passive selon le modèle hylémorphique) et son envers, le matérialisme (l'agentivité performative de la matière), son analyse se situe dans la tradition de l'esthétique allemande et offre une généalogie très utile de Baumgarten et Kant, à Hegel et Adorno pour aboutir à une affirmation qui rejoint celles de l'anthropologie et de l'archéologie « processuelles » et « énaïctives », à savoir la co-construction de la forme et de la matière.

d'une préconception incarnée dans la matière (on reconnaît le modèle hylémorphique, reconduit de manière très genrée ; voir **chapitre 10**, p. 324-25). Or, dans le même temps, les manuels de gravure étudiés dans ces articles font état d'une tension entre projection humaine dans la matière et effacement devant ses propriétés, entre personnalité et impersonnalité. Illustré par des représentations de la main des artistes, véritables autoportraits centrés sur la faculté haptique, le **chapitre 10** présente une pratique moderniste qui ne correspond pas entièrement au modèle optique de la peinture, fondé sur la primauté de la vision généralement associée aux arts visuels de la période et au modernisme en général<sup>87</sup>. Le glissement vers l'haptique présenté ici permet d'infléchir le modèle optique. Il s'agit d'affirmer les valeurs de la créativité manuelle et de détourner la *tekhnè* de sa finalité mécanique et industrielle à l'époque où les nouveaux médias apparus dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle ont déjà fait entrer « l'inscription graphique dans une ère nouvelle de dématérialisation croissante » (**article 13**, p. 194) et où la déqualification (*deskilling*) elle-même entre dans le domaine de l'art (**chapitre 10**, p. 322).

C'est avec l'**article 13** « *London Impressions* d'Alice Meynell et William Hyde (1898) » (2021) et le **chapitre 13** « 'Distant Woods' » (2022) que j'ai commencé à revoir de ce qu'on entend par médium moderniste en termes écocritiques, et ceci de deux manières : tout d'abord en situant mon objet d'étude dans un paysage médial qui englobe dans le premier texte la fabrique du livre, le geste de l'illustrateur, l'environnement urbain londonien et les réseaux qui le traversent : « *London Impressions* thématise le lien entre les flux de voyageurs, d'énergie et d'informations, les processus d'interconnexion et de circulation rendus possibles par les avancées technologiques et par le nouvel écosystème au sein duquel circulent textes et images » (**article 13**, p. 203). Et deuxièmement en considérant le livre comme l'interface entre divers agents, la ligne graphique des images apparaissant à la fois

---

<sup>87</sup> Voir Clement Greenberg, Rosalind Krauss (*The Optical Unconscious*, 1993), Martin Jay. Le glissement vers l'haptique (voir Garrington ; Maurette) témoigne toutefois d'une attention accrue aux autres sens que la vision, dans le cadre du *sensual turn*, par exemple, représenté par les travaux de David Howes ou de Constance Classen. L'importance du paysage sonore (*soundscape*) dans le modernisme a fait l'objet de travaux qui contribuent eux aussi à diversifier les pistes d'analyse, *Sonic Modernity* de Sam Halliday (2013), *Modernist Soundscapes* d'Angela Frattarola (2018) ou encore le volume co-dirigé par Julian Murphet, Helen Groth et Penelope Hone, *Sounding Modernism* (2017).

Voir également *An Archaeology of the Immaterial* de Victor Buchli et *La ressemblance par contact* de Georges Didi-Huberman. Leur point commun est de proposer une « contre-histoire » de l'art (Didi-Huberman 2008, 92 et suivantes), Buchli en décrivant la matérialité sur laquelle repose l'immatériel, Didi-Huberman en retraçant une histoire de l'empreinte depuis la Renaissance qui subvertit le discours dominant où l'on a surdéterminé la picturalité et le savoir optique (94). Le partage des arts libéraux et des arts mécaniques a libéré les premiers de « l'adhérence à la matière » et a institué une « phobie du toucher » (92). Voir aussi Risatti (chapitre 13, « Physicality vs. opticality »).



comme le prolongement de la gestuelle de l'artiste et du rôle des matériaux utilisés (ici le cuivre de l'héliogravure) en vertu d'un principe de connectivité fondé sur leur *affordance*. Comme je le souligne plus haut (voir la note 83), ma définition de l'*affordance* dans ce texte manque sans doute de radicalité. Néanmoins il fait le pont entre les théories du *craft* auxquelles j'ai recouru dans les deux textes cités précédemment et les apports de l'écocritique et de l'archéologie des médias (**article 13**, p. 207-9). J'ai prolongé cette réflexion dans le **chapitre 13** « 'Distant Woods' » en reprenant le constat de l'ambivalence de la relation de l'artiste à la matière (ici le matériau en question est le bois). J'ai retravaillé ces deux textes pour les inclure dans ma monographie en précisant la notion d'*affordance* et en introduisant celle d'*assemblage* utilisé par Jane Bennett à la suite de Deleuze et Guattari, qui décrivent justement le livre comme un « agencement » (10).

La continuité spatiale et temporelle du geste, ainsi que le principe de réciprocité entre l'humain et le non humain fondent une éthique de la reconnaissance et de la rencontre avec autrui. Je l'ai examinée sous les aspects des matériaux de l'estampe et du livre, qui est lui-même l'instrument d'un partage et constitue l'un des espaces de cette rencontre. Toutefois, si l'on veut rendre compte de la spécificité des pratiques modernistes, il convient de nuancer certaines généralisations. Je veille en effet à ne pas verser dans une forme de *doxa*<sup>88</sup> qui consiste à répéter parfois sans discernement que le modernisme est une consécration de la vision et du modèle hylémorphique, et qu'il incarne la dualité entre mondes humains et non humains. Je m'attache plutôt à analyser l'ambivalence de cette relation et à historiciser les modes d'interactions avec les matériaux qui entrent dans la fabrique du livre, ce qui m'amène aussi à réévaluer certaines de mes analyses. Ainsi le **chapitre 13** renoue aussi avec le thème de la réversibilité abordé dans l'**article 5** « Ivy and Bones » (2012) et le **chapitre 8** « Printmaking During the First World War » (2015), ainsi que dans le **chapitre 11** « Expiation et filiation dans *Death of a Hero* de Richard Aldington » (2017b). Chacun de ces textes envisage à sa manière l'envers d'une vision téléologique du progrès et la possibilité d'une réparation. Il ne s'agit en aucun cas de revenir à la pureté d'une origine perdue mais d'étudier des dispositifs ou stratégies de réversibilité qui mettent

---

<sup>88</sup> J'aborde ce point problématique dans le **chapitre 13**. L'un des critiques les plus sévères est Timothy Clark dans *The Value of Ecocriticism* (2019) qui s'élève contre les assertions attendues et les évidences insipides présentées comme le dernier cri en matière de recherche (je résume l'esprit des pages 128-32). Notons également la mise en garde de Michel Guérin à propos de l'hylémorphisme comme « modèle attrape-tout » (2016 §5).

en tension la ruine et la restauration, la fugacité et l'intemporel dans les contextes de la Première Guerre mondiale et du modernisme tardif.

La notion de réversibilité peut s'entendre encore autrement dans le cadre de l'archéologie des médias dont le point de vue volontairement anachronique fonde une critique de l'histoire linéaire des médias caractérisée par le remplacement (*supercession*) de l'ancien par le nouveau. La vision en réseau et l'hybridité de la nature-culture chez Bruno Latour ou Donna Haraway ont eu une influence considérable dans ce domaine, comme le montre la notion de *medianature* chez Jussi Parikka (2015, 13). Ainsi les hybrides (ou « quasi-objets » de Michel Serre) se déploient dans un système relationnel dont ne rend pas compte la notion de progrès en tant que « flèche irréversible » (Latour 1997, 49). Au contraire, écrit Bruno Latour avec des accents presque benjaminien, « [t]out se brouille si les quasi-objets mêlent des époques, des ontologies, et des genres différents. Aussitôt une période historique donnera l'impression d'un grand bricolage. Au lieu d'un beau flux laminaire, on obtiendra le plus souvent un flux turbulent de tourbillons et de rapides. D'irréversible, le temps devient réversible » (99).

Enfin, dans une acception écocritique, la métaphore de la réversibilité est également opératoire pour désigner une réévaluation « énaïve » ou « hylonoétique » (pour parler comme Malafouris) de l'interaction entre l'humain et le non humain, ou du moins pour nous inciter à problématiser la tension entre intention humaine et *affordance* matérielle. Ainsi l'affirmation des limites du médium, qui a bien été l'un des fondements de l'esthétique moderniste, n'est pas seulement une contrainte créative, une délimitation des potentialités du médium et une manière de penser la diversité des arts. Si on la comprend comme une volonté de laisser la matière opérer et de lui reconnaître un rôle d'agent, on peut contourner la vision essentialiste et téléologique « à la Greenberg » encore souvent présentée comme le propre du médium moderniste, et qui s'est construite à partir d'une réflexion rétrospective sur la peinture à laquelle on a accordé un monopole théorique. Or il existe des alternatives qu'il faut prendre en compte en vertu du fait qu'il y a « plusieurs arts, et non pas un seul » (Nancy 1994), plusieurs pratiques qu'il faut interroger de manière à aboutir à des conclusions différentes<sup>89</sup>. Ainsi à propos du subjectile dans le dessin, et de l'action

---

<sup>89</sup> Le volume *The Aesthetics of Matter: European Avant-Garde and Modernism Studies* (2013), cité ci-dessus, revisite avec bonheur le médium à l'aune de l'intermédialité et de l'hybridité constitutive des média. Il faut toutefois manier avec prudence la distinction établie dans l'introduction entre l'hybridité

conjointe du sujet et du médium, Lucien Massaert souligne « qu'il n'y a plus ni actif, ni passif : le support lui aussi est agissant et le sujet peintre à son tour pâtit de ses effets » (2016, §12). Dans son article sur l'avènement de la photographie et la multiplication des appareils, Jacques Rancière insiste sur la « loi de la matière et de l'instrument » (Rancière 2008, §1):

On peut d'abord la penser comme multiplication des instruments à disposition, permettant à l'art d'être libre de ses fins, seul avec ses matériaux et instruments. C'est la thèse dite moderniste (non sans abus, car il y a plusieurs modernismes et celui-ci est plutôt un modernisme du lendemain). La thèse bute sur la vieille objection hégélienne : celui qui est seul avec ses matériaux et ses instruments n'a pas de raison de faire ceci plutôt que cela. La réponse à l'objection, fournie exemplairement par Adorno, oblige à donner au matériau une volonté propre, c'est-à-dire en définitive à remettre l'autonomie de l'art à un destin technique, en supposant un *impetus* immanent à cette matérialité qui récuse le simple modèle instrumental. (§20)

Cette idée d'un « *impetus* immanent » à la matérialité est compatible avec de récents travaux en histoire et en histoire de l'art qui ont pris acte du tournant écocritique et non humain pour proposer des analyses très stimulantes de l'agentivité des matériaux et prendre en compte le vivant. Je pense notamment à des ouvrages tels que *The Ecological Eye* d'Andrew Patrizio (2018), *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant* d'Estelle Zhong Mengual (2021) ou encore *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics, 1250-1750* (2015) dirigé par Christy Anderson, Anne Dunlop et Pamela H. Smith dont les analyses participent du tournant matériel et global en histoire de l'art. On y retrouve un cheminement théorique allant de l'anthropologie de Gell et Ingold aux systèmes théoriques de Latour et Bennett<sup>90</sup>. Par exemple, Ann-Sophie Lehmann propose de considérer l'huile utilisée en peinture comme ce que Latour nomme un « médiateur », par opposition à un « intermédiaire »<sup>91</sup>, et Christina

---

intermédiaire des pratiques d'avant-garde et la spécificité monomédiale des modernistes car elle établit un partage injustifié. Johanna Drucker dans *The Visible Word* (1994) désignait elle aussi les années 1910 et 1920 comme l'ère de l'expérimentation intermédiaire, suivie d'un recentrage sur l'autonomie du médium dans les années 1930 (73). Il est préférable, à mon sens, de privilégier l'aspect tensionnel entre ces deux pôles plutôt que d'établir une séparation aussi nette. C'est ce que fait Julian Murphet dans *Multimedia Modernism* (2009) où il problématise la dialectique entre pureté et impureté, divergence et convergence.

<sup>90</sup> Avec, de nouveau, une réserve : à plusieurs reprises dans l'ouvrage, les auteurs se démarquent de « the high-modernist credo of truth to material » (6). Ce « credo » devrait au contraire faire l'objet d'une réévaluation et d'une problématisation d'autant plus que ces mêmes auteurs portent une attention très bienvenue aux pratiques et aux écrits techniques.

<sup>91</sup> Latour emprunte ces termes à Antoine Hennion. Notons aussi que la notion d'acteur-réseau (tout d'abord sociologique) a été proposée par Michel Callon et co-définie au sein du Centre de Sociologie de l'Innovation (École des Mines) au cours des années 1980 et 1990 (voir Akrich, Callon et Latour). Les « médiateurs » sont des « acteurs dotés de la capacité de traduire ce qu'ils transportent, de le redéfinir, de le redéployer, de le trahir aussi » Latour (1997, 111). Cette capacité de « traduction » doit être comprise selon la définition de l'acteur-réseau proposée par Callon à partir du modèle de la fabrique et de la circulation de l'information scientifique depuis l'espace du laboratoire : les réseaux, constitués

Neilson, dans le chapitre « Carving Life : The Meaning of Wood in Early Modern European Sculpture » examine les propriétés du bois dont l'artisan réalise les potentialités (226), à une époque où le matériau était considéré comme un corps vivant situé au carrefour de pratiques artistiques et religieuses telles que l'animation rituelle des statues.

De manière générale, on pourrait ajouter que la relation aux matériaux de l'art ou de l'artisanat est d'emblée une relation hybride au sens latourien du terme, l'hybride étant un mixte de nature et de culture (Latour 1997, 47). Une fois acquis le principe d'une relation éthique fondée sur l'interactivité, il est utile d'adopter la position anthropologique de Michel Callon et de Bruno Latour qui consiste à « se situer au point médian où [l'on] peut suivre à la fois l'attribution de propriétés non humaines et de propriétés humaines » et « déployer un tissu sans couture » (130, 131). On peut aussi s'inspirer du procédé de traduction latourien qui permet de « prendre la mesure » des différents acteurs d'un réseau et de les rendre « commensurables » (153-54), en liant les divers acteurs et les niveaux local et global « en une tresse de réseaux » (165). Un rôle de médiation peut être attribué à n'importe lequel d'entre eux puisque chacun peut être amené à occuper la place d'un « médiateur » ou « échangeur » (187).

Ajoutons à cela qu'il ne faut pas remplacer un déterminisme par un autre, principe énoncé par Michel Guérin. Ainsi, l'opposition entre forme et matière doit être dépassée pour voir dans le médium « ce qui dépasse l'idée » (Guérin 2016, §5) et constitue un milieu plastique, « un milieu d'immanence où la forme n'est rien que sa transformation » (§8). En une formulation qui permet de concilier une vision interactive équilibrée et décentrement non humain (bien que ce ne soit pas le but recherché dans son article), Guérin propose la définition suivante du médium artistique dans son acception moderne :

Le médium désubstantialise l'œuvre, autrement dit en arrache le préjugé de consistance et de suffisance par soi : ce qu'elle exprime n'est plus le mystère d'un intelligible transcendant, c'est l'énigme de l'immanence et de la finitude qui fait de l'œuvre l'humble réceptacle d'échanges innombrables et de toutes sortes entre le hasard et la nécessité. (§14)

De plus sa description de l'artiste moderne comme « commis [...] à la tâche noble d'en tirer le meilleur » (§22) est soumise à un renversement de l'intentionnalité qui n'est plus l'expression d'une idée préalable mais émerge en fin de processus. L'intention est en effet « l'ouvrage ultime de médiations conditionnées » (§25). De cette manière la

---

d'éléments humains et non humains qui interagissent, contiennent des « centres de traduction qui capitalisent l'ensemble (ou une partie) des inscriptions et des énoncés en circulation » (Callon 270).

figure de l'artiste, et plus généralement de l'*homo faber*, s'inscrit dans un réseau plus large, ce qui est compatible avec les notions de maillage (*meshwork*), d'acteur-réseau ou d'assemblage ou d'agencement respectivement proposées par Ingold, Callon et Latour, et Jane Bennett (après Deleuze et Guattari).

Consacrer un chapitre au geste m'a permis de synthétiser ce que je retiens des divers apports critiques qui ont alimenté mon travail jusqu'à ce jour, directement ou indirectement. Certaines de ces propositions ont été remises en question et il faut donc conserver à l'esprit l'idée que la théorie doit être recontextualisée en permanence et que l'interdisciplinarité ne va pas toujours de soi. Voici ce que je retiens en conclusion : plutôt qu'un médium en soi, le geste est un opérateur de médialité qui peut lui-même faire l'objet d'une transmission du fait qu'il s'inscrit dans ce qu'Andrew Jones nomme un champ citationnel. Si l'on adopte le principe d'une continuité processuelle et événementielle, le geste a une fonction relationnelle et éthique manifestant l'intention d'aller vers l'autre dans l'espace et le temps. On peut aussi comprendre qu'elle anime toute entreprise intermédiaire (Méchoulouan 2017). Ceci appelle deux remarques finales. Tout d'abord, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre, l'amplitude du geste est limitée par sa nature éphémère et performative. Le geste peut survivre par sa trace mais sa saisie se heurte à un écart irrémédiable, un hiatus qui nie la validité de toute tentative de reconstruction ou d'incorporation. Le continu ne peut être pensé sans le discontinu. Il en va de même, et c'est ma seconde remarque, pour la convergence des disciplines. S'il existe des directions et des tendances communes, on ne saurait passer outre leurs spécificités. Les croisements entre histoire de l'art, écocritique et anthropologie, ou histoire de l'art, histoire globale et archéologie des médias (voir Walsh par exemple) produisent des analyses fructueuses qui justifient le choix de l'interdisciplinarité. Or cette convergence n'est pas toujours irénique.

Ainsi, la relecture critique de l'essai de Tim Ingold « The Temporality of Landscape » (1993) par l'archéologue britannique Dan Hicks a généré un débat vigoureux dans la revue *Norwegian Archaeological Review* en 2016, auquel ont pris part Laurent Oliver, Matt Edgeworth et Ingold lui-même<sup>92</sup>. L'essai de Hicks « The Temporality of Landscape Revisited » nuance la portée de l'archéologie d'inspiration phénoménologique qui s'est développée dans les années 1990 en visant la notion de *meshwork* chère à

---

<sup>92</sup> Le numéro complet est disponible en ligne : <https://www.tandfonline.com/toc/sarc20/49/1> (page consultée le 30 juin 2022).

Ingold qui postule un faisceau de relations avec le passé nouées dans le présent (notamment dans l'expérience du paysage). Il remet aussi en question les assertions liées à la notion de *taskscape* telle que Ingold l'applique à l'archéologie comme forme de « l'habiter » (*dwelling*) et, là encore, d'expérience du paysage. À cela Hicks oppose la spécificité de la production du savoir en archéologie qui implique toujours une forme de destruction et de reconstruction rétrospective et médiée, et infirme donc l'idée que l'on peut revivre le passé ou en faire une expérience performative. Il rappelle aussi que si l'archéologue travaille sur le terrain, il effectue également des actes d'inscription qui constituent une archive. Hicks marque donc les limites de l'interdisciplinarité (entre archéologie et anthropologie dans ce cas précis) lorsqu'elle n'est pas fondée sur une connaissance précise des pratiques spécifiques et des modalités de constitution du savoir (ici la connaissance archéologique du passé). Enfin, c'est contre une certaine vision de la temporalité de l'archéologie que Hicks s'élève : « [...] archaeological time is not 'immanent in the passage of events': it is measured rather than experienced, as each object, layer, horizon or context number is distinguished as 'chronological barriers'. There is no crystal ball. » (Hicks 4). Il rejoint en cela les propos de l'archéologue français Laurent Olivier qui, dans *Le sombre abîme du temps* (2008), remet en question l'idée d'une continuité historique restaurée par l'archéologie de manière transitive. Comme Paul Ricœur, Olivier pose le principe que « pour qu'il y ait mémoire, il faut qu'il y ait oubli » : « la condition élémentaire de la mémorisation est l'intermittence, c'est-à-dire la discontinuité. [...] L'oubli, la disparition, l'effacement sont consubstantiels à la mémorisation » (Olivier 273, 199). C'est non seulement crucial pour l'archéologie, mais aussi pour ses disciplines sœurs que sont la psychanalyse et l'histoire de l'art (106).

Dans le même numéro de la *Norwegian Archaeological Review*, Hicks a publié un second texte en réponse à la réaction de Tim Ingold dans le même numéro. Son titre est éloquent : « Reply to comments : Meshwork fatigue ». Il est certain que la terminologie de l'anthropologue a fait florès et cela me mène à faire une ultime remarque à propos de la métalangue critique que nous utilisons. Le pouvoir métaphorique et l'ubiquité de certains termes rend leur emploi tentant parce qu'ils évoquent immédiatement un nuage de notions tacitement partagées, au point, parfois, que l'on passe outre l'étape utile de la définition, et que l'on ne tient pas compte de la réactivation de certaines méthodes d'analyse. Par exemple, comme le fait remarquer Timothy LeCain, la théorie de l'acteur-réseau soumet l'agentivité de la

matière à un système discursif qui peut se lire comme un texte (87-90). Cette sémiotique de la matière que l'on déchiffre comme un document fonde une analogie entre la matérialité et une forme de textualité. Il y a en ce sens une convergence entre le tournant spatial des études sur le paysage (dont Patrick Keiller est redevable), l'archéologie des médias (voir Parikka sur le fossile comme donnée textuelle, 2015, 138) et l'écocritique représentée par le courant matérialiste. Ainsi, pour Serpil Opperman, c'est la narrativité matérielle qui rend le pouvoir expressif de la matière intelligible, telle qu'elle se donne à lire dans l'environnement physique (Iovino et Oppermann ; Oppermann 2019). Il faudrait donc interroger cette visée sémiotique qui cherche à faire parler la matière pour s'apercevoir que, parfois, les connotations de notre métalangue produisent des effets qui peuvent être différents de ce que l'on veut démontrer. Or, il faut aussi admettre que se référer à la nature textuelle de ce que l'on étudie est inhérent à notre pratique car le chercheur ne peut se départir de son regard d'herméneute, compris comme celui d'un lecteur qui délimite un espace de lisibilité.





## **CHAPITRE 4**

### **Un paysage médial**



Ce quatrième et dernier chapitre aborde les trois thèmes principaux de mes travaux récents et actuels : l'impression, le paysage et le livre illustré. Par souci de cohérence, je les regroupe sous le terme générique de paysage médial qui est suffisamment large pour également donner sens à l'ensemble des recherches présentées dans les chapitres précédents. Le but de cet exercice de synthèse étant de délimiter un « paysage de recherche » (Certeau xxxiii), il faut rassembler ces éléments épars dans un espace de lisibilité. Si l'installation *The Robinson Institute* (Tate Britain, 2012) de Patrick Keiller m'avait tant plu, c'est qu'elle mettait en scène une déambulation qui offrait une métaphore de ce qu'est un parcours de recherche. Les parcours du Robinson de Keiller ou encore les tribulations des psychogéographes ont ceci de fascinant qu'ils laissent opérer la sérendipité sans baliser l'espace de manière systématique mais en laissant émerger une vision dynamique du paysage qui s'oppose à la vue panoramique. Dans son chapitre sur l'art rupestre (tributaire de la phénoménologie du paysage de Christopher Tilley), Andrew Jones emprunte à Tim Ingold la notion de *wayfinding* qui suggère une forme d'improvisation du fait que le champ relationnel entre le marcheur, le paysage et les objets qui s'y trouvent est en perpétuelle reconfiguration :

Wayfinding does not posit a view of the landscape as a process of looking down upon a surface and mapping it; instead, it promotes the perspective of moving *through* an environment, which changes and unfolds as the beholder moves within it. (Jones 195)

Dans le cadre d'une Habilitation à Diriger des Recherches, on est toutefois en droit d'attendre de la candidate qu'elle offre une vision surplombante, comparable à celle que décrit Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien*. La théorie, explique-t-il dans sa description de la vue panoramique de Manhattan vu du haut des gratte-ciels new-yorkais, repose sur une « fiction du savoir » gouvernée par un « point voyant », un « œil céleste », celui du cartographe (140). Mais en contrepartie, ce savoir se gagne par un oubli des pratiques qui ont cours en bas, dans l'espace de la ville parcourue par des marcheurs, « à partir des seuils où cesse la visibilité » : « Les chemins qui se répondent dans cet entrelacement, poésies insues dont chaque corps est un élément signé par beaucoup d'autres, échappent à la lisibilité » (141). Dans la perspective de définir un espace de lisibilité qui englobe des cas d'étude singuliers, j'ai choisi trois modèles, l'estampe, la ligne de côte et le circuit des impressions, pour rendre compte de trois problèmes théoriques : l'estampe peut-elle être un modèle heuristique pour comprendre l'impression ? Quel rapport la ligne de côte peut-elle entretenir avec

l'estampe ? Et enfin, peut-on inscrire le livre illustré dans une circulation des impressions ?

Chez de Certeau, la marche, emblème des pratiques du quotidien, se caractérise par un « tour », des intensités variables et des modalités qu'il compare à des « opérations énonciatrices » que l'on ne peut « réduire à leur trace graphique » (151), marque d'un ordre qu'il allie souvent à la typographie (« Chaque être est posé là comme un caractère d'imprimerie sur une page militairement rangée », 165). Comme pour le geste, la performativité et le caractère individuel de la marche rendent sa saisie problématique. Ceci rejoint un problème de méthode au cœur de l'entreprise du chercheur qui doit définir une échelle qui puisse rendre commensurables le cas isolé et la vue d'ensemble. Comme l'écrit Giorgio Agamben dans l'avertissement de *Signatura rerum*, « la réflexion sur la méthode ne précède pas une telle pratique [celle de la recherche], mais la suit » (2014, 7) et il prend la précaution d'ajouter qu'il « n'existe pas de méthode valable en tout domaine, de même qu'il n'existe pas de logique qui puisse être dissociée de ses objets » (8). Ainsi, le paysage médial dont il sera question ici n'est pas forcément applicable à d'autres recherches et reste trop particulier pour avoir valeur de paradigme. Sa définition est néanmoins liée à des champs qui lui confèrent une valeur générique : l'intermédialité, l'histoire du livre, l'archéologie des médias et l'écocritique.

L'expression « paysage médial » correspond au terme anglais *mediascape*. Les termes de paysage et de *landscape* ont l'avantage de se décliner selon diverses modalités (par exemple paysage sonore / *soundscape*). Étymologiquement, le suffixe *-scape* est de la même famille que le verbe *to shape*. Son sens littéral implique le travail de la terre et, dans un sens plus abstrait, le façonnage d'une portion d'espace (Ingold 2011, 126), ce qu'Alain Roger désigne par le terme d'artialisation. Le rapport de nature haptique et dynamique implicite dans *-scape* infléchit d'ailleurs le sens optique plus statique souvent attribué à ce suffixe (133). Il renvoie en effet à la peinture et à la position du spectateur qui embrasse une vue du regard et projette son point de vue sur la toile. En français, comme le note Michael Jakob, le suffixe *-age* de « paysage » a « le sens de : ensemble, vue d'ensemble, globalité ou totalité » (Jakob 32). Il ajoute, en suivant Jeanne Martinet, que ce suffixe dérive étymologiquement du verbe latin *pangere* qui signifie « enfoncer un pieu », « planter », (33), et désigne le fait de délimiter un espace agricole mais aussi scripturaire.

La relation du paysage à l'observateur statique est conçue de manière plus dynamique et phénoménologique si ce spectateur est un voyageur qui se déplace, comme dans l'œuvre de Patrick Keiller, et dans les études de Christopher Tilley ou de Pierre Wat qui convoque la figure du *Wanderer* dans *Paysages. Pérégrinations* (sans oublier la géopoétique ; voir aussi Lévy et Gillet ; White). Le paysage s'accommode donc d'une certaine fluidité, également présente dans le terme anglais, comme le montre l'exemple d'Arjun Appadurai dans *Modernity at Large* (1996) où *mediascape* désigne le flux informationnel porté par les médias dans le contexte de la mondialisation. Le suffixe *-scape* y est décliné en plusieurs termes qui ont pour point commun de se rapporter à des constructions contextuelles non figées. Le suffixe de *mediascape* peut aussi être traduit par « écosystème » ou « environnement », que j'ai d'ailleurs employés plus haut de façon indiscriminée. Ces métaphores nous renvoient à une même famille sémantique dont la lignée remonte à l'émergence de l'intermédialité, de l'écologie des médias et des *visual studies* (voir Méchoulan 2010 et 2015 ; A. Ross ; Tabbi et Wutz ; Vallée). Il faut aussi les relier au tournant spatial des années 1990 dans les sciences humaines et dans les études sur le paysage en particulier (Cosgrove ; Massey) et, chez les historiens, au tournant transnational, global et quantitatif inauguré en France par l'école des Annales (sur la perspective des historiens de l'art, voir Kaufmann, Dossin et Joyeux-Prunel).

Le terme de *mediascape* n'est pas ici utilisé au sens de « paysage médiatique » mais « médial » du fait qu'il ne s'agit pas (uniquement) de concevoir l'environnement dans lequel les médias de masse se développent, mais de déterminer la nature des relations intermédiaires telles qu'elles se déploient dans le paysage ou dans le livre illustré au sein de la culture de l'imprimé, et plus largement à l'interface entre nature et culture, à un niveau micro-médial ou macro-médial (voir le chapitre 2, p. 59). Les relations médiales sont envisagées comme des phénomènes émergents et contextuels au sein de réseaux qui ne cessent de se reconfigurer. Ce modèle interactif, issu notamment des travaux de Tim Ingold, Andrew Jones, Bruno Latour ou encore Lambros Malafouris cités dans le chapitre 3, est venu modifier ma conception linéaire de la succession de différentes médiasphères, ainsi que l'opposition entre centre et périphérie. C'est un modèle qui est également tributaire de l'archéologie des médias en ce qu'il privilégie l'idée d'une négociation constante du sens (Gitelman), d'une variantologie (Zielinski) et d'un champ relationnel (Kittler) plutôt que celle de ruptures épistémiques successives.

Ces références théoriques auraient sans doute dû m'inciter à préférer les termes d'« écosystème » et ou d'« écologie » (ce dernier étant utilisé par Patrick Collier, Richard Menke, Julian Murphet ou encore Yves Citton) à celui de paysage puisqu'ils sont souvent invoqués aujourd'hui pour justifier le dépassement de l'opposition entre nature et culture. Or on se souvient de la réaction d'Alain Roger qui s'élève contre toute « réduction écologique » du paysage (142) pour deux raisons : il refuse tout d'abord « l'absorption du paysage dans sa réalité physique, la dissolution de ses valeurs dans les variables écologiques, bref sa *naturalisation*, alors qu'un paysage n'est jamais naturel mais toujours culturel » (140) ; d'autre part, il s'oppose à l'idée de « fige(r) le paysage dans l'environnement » (151) car cela induirait une volonté de conservation et de sauvegarde patrimoniale fondée sur une vision essentialiste (140, 141) qui va à l'encontre du dynamisme et du changement inhérents au paysage. Si la première raison invoquée fait peu de cas de ce que nous désignons maintenant comme les agents non humains, il est pourtant nécessaire de porter l'accent sur la présence d'un sujet humain à propos de l'impression et du modèle de l'estampe. Augustin Berque, quant à lui, préfère parler de « milieu » (et de son étude, la *mésologie*) plutôt que d'écologie. Si les deux termes ont un sens relationnel (2000, 88), le milieu comprend ce qu'il nomme la « trajectivité », à savoir la « combinaison médiale et historique du subjectif et de l'objectif, du physique et du phénoménal, de l'écologique et du symbolique, produisant une médiance » (48). Il s'agit là d'un principe d'intégration de la géophysique, de la technique et de la phénoménologie dans une perspective qui prend en compte l'action et le regard humains sur le monde sensible.

Ma préférence pour le terme de « paysage » plutôt que ceux d'« écologie » et de « milieu » tient enfin et surtout à sa dimension mémorielle, également implicite dans le terme d'« impression », et à l'importance des chemins que nous y traçons. Chez Pierre Wat, le *Wanderer* est un « chercheur de traces » qui ne s'approprie pas la nature, « éprouvée par celui qui y chemine », mais décèle les manières dont l'homme y a laissé son empreinte (Wat 19, 23). Au sein de ce paysage humaniste, l'être humain demeure comme « échelle du paysage arpenté » (210). Le paysagiste moderne depuis Cézanne « désavoue l'appropriation » en se mesurant à « l'indifférence du monde » (209) et à la présence agissante du non humain (déjà en germe chez Cozens et Friedrich ; Jakob 79-83). Le paysage est néanmoins toujours lié à une problématique d'inscription et d'effacement des traces et de l'histoire humaines. Il me semble donc

que le choix de ce terme revient à adopter la posture médiane dont je parlais dans le chapitre 3 (p. 103, 108). Affirmant que « l'être de l'humain est géographique », Augustin Berque pose le « fait que l'être de l'humain se grave (*graphein*) dans la terre (*gê*), et qu'il en est en retour gravé dans un certain sens. Le sens, justement, où il est géographique » (2016, 13).

J'utilise donc l'expression de « paysage médial » pour délimiter mon propre espace de recherche qui inclue le texte et l'image (l'intermédialité), le paysage (la médiance) et le livre (le médium) en tant qu'ils sont liés à des problématiques modernistes et résultent de certains choix selon des potentialités formelles et esthétiques, et des conditions de réception et d'usage spécifiques. Il ne s'agit en aucun cas d'une vision totalisante mais d'un éclairage sur diverses pratiques et productions qui s'inscrivent dans un même champ médial et contribuent à créer des « scènes » au sein d'un « tissu d'expérience sensible » (Rancière 2011, 12). Ce ne sont ni les fragments d'un grand système, ni des îlots isolés. Tout est question de négociation et pour le redire avec les mots de Bernard Vouilloux, il s'agit toujours d'observer les « possibilités que le support et les inscriptions inventent en s'informant interactivement l'un l'autre » (2017, 9). Nous revenons ici à la question soulevée par Jean-Luc Nancy dans *Les Muses* (« Pourquoi y a-t-il plusieurs arts, et non pas un seul ? ») où il observe que « le monde est disloqué en mondes pluriels ou, plus exactement, en pluralité irréductible de l'unité 'monde' », laquelle se donne « dans le zonage général qu'on vise sous telle ou telle distribution différentielle des sens » (Nancy 1994, 37, 38). Vouilloux commente le texte de Nancy de la sorte :

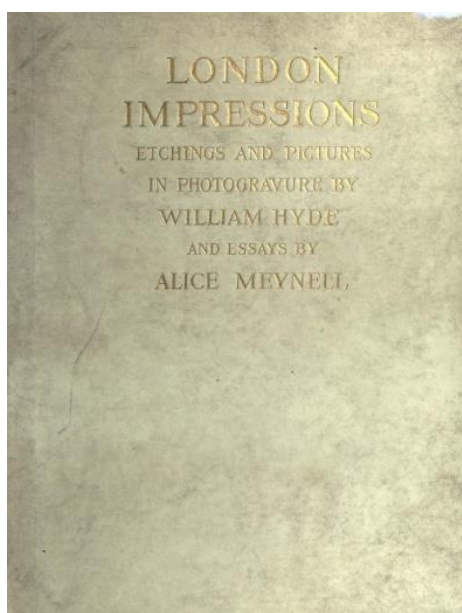
Chaque art est en mesure de mobiliser l'ensemble du sens et du sensible et [...] s'il le fait, certes, selon les moyens qui lui sont propres (qui définissent son médium), il n'est pas pour autant perçu comme incomplet : il y a un faire-monde musical, un faire-monde pictural, un faire-monde chorégraphique, chacun se suffisant à lui-même, autonome et complet [...]. Le mythe systémique de la complémentarité des arts ne peut se bâtir que sur l'idée de l'incomplétude de chacun. (Vouilloux 2018, 97)

Ce dernier chapitre reprend les thèmes posés dans le chapitre 3 : le jeu de la continuité et de l'écart caractéristique du geste, la transmission et la réversibilité. Les trois modèles de l'estampe, de la ligne de côte et de la circulation des impressions répondent à une logique formelle mais ne reposent pas sur un principe de complémentarité au sens où, comme Vouilloux l'entend, l'un remédierait à l'incomplétude de l'autre. Toutefois ils me permettent de répondre à des questions que je me suis posées successivement, et ils reflètent une série de réorientations, ou de changements de focale. La seconde partie de ce chapitre propose des pistes de

réflexion afin d'appliquer ces modèles aux problématiques modernistes de l'impression, de l'inscription, de la transmission et de la mémoire telles qu'elles peuvent être saisies dans le livre illustré de l'entre-deux-guerres auquel ma monographie est consacrée.

## 1. Estampe, paysage et impressions

### a. Imaginaire de l'estampe



**Figure 9 :** Alice Meynell et William Hyde, *London Impressions* (London : Constable, 1898), première de couverture.

Le terme d'impression est au cœur de l'imaginaire de l'estampe. Son ubiquité et son évidence le rendent difficile à appréhender. Ce lieu commun repose sur un système d'analogies (des « amalgames » dirait Yves Jeanneret, 115) si bien intégrées culturellement qu'elles sont pour ainsi dire invisibles. Or, comme le souligne Christopher Tilley, les métaphores figées ne sont pas pour autant inactives et leur pouvoir dépend justement de ce qu'elles nous sont familières (21). Il en va ainsi de nombreuses métaphores matérielles et corporelles, justement parce qu'elles ont souvent joué un rôle important de médiation dans nos processus cognitifs (Lakoff et Johnson ; Tilley). C'est aussi ce que souligne Odile Blanc à propos du tissu, du papier, du vêtement et du texte : le tissu, « sous ses différents sens figurés, est un modèle organisationnel majeur ». Sa structure même « lui confère sa force opératoire de modèle à la fois



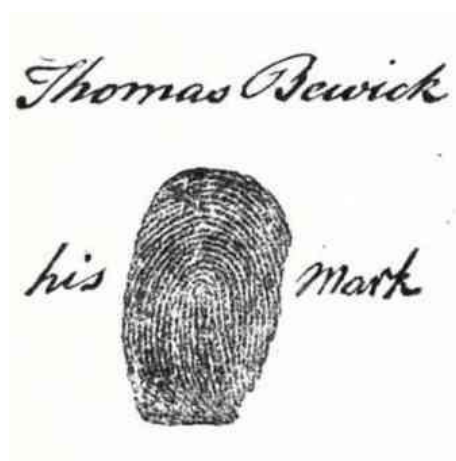
comme concept et comme métaphore » (2005, 13). Elle ajoute que « tissu et papier apparaissent comme des paradigmes de toute fabrication, des modèles organisationnels pour tout domaine où quelque chose se lie ou se tisse, au sens propre comme au figuré » (17). Les pages qui suivent sont fondées sur l'hypothèse que l'estampe est un « modèle organisationnel » qui rend compte de l'économie de l'impression (au sens restreint d'empreinte) dans le cadre du livre illustré. De manière générale, si l'on considère l'impression comme un paradigme, l'estampe en est une figure épistémologique (Agamben 2014, 16-18, 25).

Je n'ai pas les compétences qui me permettraient de parler de l'estampe en praticienne ou en historienne de l'art. Je m'interroge simplement sur le potentiel symbolique, imaginaire et médial de l'estampe en tant qu'elle est liée au registre de l'impression de manière usuelle, comme lieu commun, et au domaine du livre et de l'édition. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, le livre condense plusieurs réseaux métaphoriques. Ses matériaux nous renvoient à des pratiques matérielles et à ses origines naturelles (fibre végétale, peau animale, bois ou cuivre, pour citer quelques exemples évidents). Mais il est plus particulièrement lié à deux lignées de métaphores : d'une part, le texte et les images qu'il renferme sont intriqués dans la trame d'un tissu qui partage avec le monde végétal le principe d'une croissance organique ; d'autre part, le texte et l'image sont liés à l'estampe au sens où, dans la culture de l'imprimé occidentale issue de l'imprimerie moderne, ils résultent d'un procédé d'impression. Ces deux vocables, l'estampe et l'impression, ont une caractéristique polysémique banale mais remarquable : ils désignent une action et, par métonymie, le résultat de cette action, ce qui est aussi le cas pour le substantif et verbe anglais *print*. Ainsi l'estampe (*print*) recouvre les différentes étapes de l'impression d'un texte ou d'une image<sup>93</sup>. Le terme littéral « estamper » désigne une action en deux temps : déposer une empreinte sur une matrice (par exemple, graver une plaque de cuivre ou un bois) et imprimer un support (tel qu'une feuille de papier) à partir de cette matrice<sup>94</sup>. L'estampe est toutefois plus spécifique que l'estampage,

<sup>93</sup> Voici la définition du CNRTL : **A.- TECHNOL.** Outil, machine-outil servant à estamper et utilisés dans différents métiers (bijouterie, chaudronnerie, poterie, serrurerie, etc.). **B.- P. méton.** Image sur papier ou vélin obtenue par l'impression d'une plaque de cuivre ou de bois gravée en taille douce et imprégnée d'encre spéciale. – **P. exf. 1.** Toute espèce d'image obtenue par un procédé d'impression. **2.** Image destinée à illustrer un texte (Ac.1798-1878). URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/estampe> (page consultée le 30 juin 2022).

<sup>94</sup> Voici la définition du CNRTL : « Donner à une plaque de métal, à une pièce de cuir, à une feuille de papier, etc., une marque, une empreinte en relief ou en creux, ou un galbe par la pression d'un outil gravé ou d'une matrice ». URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/estamper> (page consultée le 30 juin 2022).

qui comprend le moulage, car elle implique une impression à l'encre (Melot *et al.*, 9). Elle « inclut les timbres-postes, les billets de banque et les photos du journal, les tampons officiels et jusqu'à votre empreinte digitale, la seule estampe que chacun est tenu, légalement, d'exécuter », précise Michel Melot (9). La signature de Thomas Bewick s'impose ici, l'une des premières empreintes digitales conservées en Angleterre, semble-t-il (**Figure 10** ; voir Polson). L'artiste et naturaliste qui révolutionna la gravure sur bois associait manifestement l'estampe à l'individualité de l'illustrateur qui imprime sa marque originale.



**Figure 10** : signature de Thomas Bewick. Lettre datée de 1826.  
URL : <https://www.gutenberg.org/files/34859/34859-h/34859-h.htm>

Il y a donc estampe lorsqu'il y a dépôt de l'empreinte et report encré de l'image à imprimer. Ces deux actions produisent ce que Georges Didi-Huberman désigne comme la forme et la contre-forme, « réunies dans un même dispositif opératoire de morphogenèse » (2008, 54). L'empreinte est double, selon que l'on considère le procédé de gravure ou son résultat imprimé. Il est significatif que le glissement métonymique de l'action d'estamper à son résultat en soit venu à désigner l'image d'illustration (en tant qu'estampe) à partir de la fin du dix-huitième siècle. Ainsi la fameuse question de la fidélité de l'illustration au texte mérite d'être reposée en termes de reproductibilité et de circulation de l'image, ce qui est la perspective choisie dans l'introduction à l'ouvrage *Illustration and Adaptation: New Cartographies* (**introduction 8**). La reproductibilité rendue possible par l'empreinte fait de cette dernière un modèle anthropologique de la transmission en termes de ressemblance

---

Notons que l'estampe inclut la gravure, mais qu'il ne faut pas « dire gravure pour dire estampe », ce qui, pour Michel Melot est un « grave faux-sens car la gravure reste un procédé de sculpture [dans la glyptique par exemple] qui ne sert qu'exceptionnellement à l'impression » (Melot *et al.* 1981, 10).

et de généalogie (Didi-Huberman 2008, 54, 69) : « [i]l y a connivence parfaite entre les exigences symboliques – cette sorte de *loi de l'empreinte*, garante d'une juste transmission de la ressemblance – et les possibilités techniques inscrites au départ dans le *geste de l'empreinte* » (70). Pour revenir à la comparaison avec le clonage au chapitre 2 (p. 47), dire que l'illustration est une estampe (au sens d'image imprimée) permet de réhabiliter la copie issue d'un travail original et mise en circulation. Dans un sens plus phénoménologique, l'interface entre estampage et estampe se traduit en termes haptiques : elle désigne la frontière entre le sujet et le monde qu'est l'enveloppe corporelle en tant que « champ tactile » (« tactile field » ; Garrington 18). On se souvient ici que Marc Perelman applique cet effet miroir au livre et au visage en se référant à l'étymon *visus* (Perelman 85 ; voir chapitre 3, p. 84).

Les choses se compliquent lorsque l'on observe le champ lexical plus large de l'impression, qui englobe celui de l'estampe. Ainsi, « l'action d'imprimer un livre »<sup>95</sup> est un cas particulier de l'impression qui désigne à partir du quinzième siècle l'« empreinte laissée par un corps pressé sur une surface » ainsi que l'« effet qu'une cause quelconque produit dans l'esprit, le cœur ». Imprimer, c'est littéralement laisser une trace par pression. Selon le dédoublement sémantique observé plus haut, l'impression désigne à la fois le procédé utilisé dans l'action d'imprimer (comme lorsqu'on « [tire] les épreuves d'une estampe ») et le résultat imprimé. Le texte, l'image et les caractères imprimés sont à la fois « porté[s] par la surface imprimante » (la matrice sous forme de plaque de cuivre ou de bois, par exemple) et imprimés sur un support (le plus souvent du papier).

Comme le montre l'exemple de l'estampe, l'impression est associée à la reproductibilité, à la formation des images et à la transmission d'une forme. Cette association s'étend à l'appareil psychique et cognitif, et notamment au champ de la mémoire et de l'affect. David Farrell Krell et Paul Ricoeur ont retracé l'emploi du terme dans l'Antiquité où l'impression comme empreinte gouverne l'appréhension de la mémoire en tant que faculté active ou passive. Ses premières conceptualisations chez Platon et Aristote sont exprimées selon la métaphore de la marque d'un sceau dans la cire, à l'origine de la problématique de la trace (Ricoeur 539). Ricoeur part du principe que la mémoire, comme l'imagination, a trait au « phénomène de présence

---

<sup>95</sup> Ce sens est attesté en français en 1475 selon le CNRTL et au début du seizième siècle en anglais selon l'OED. Voir aussi l'**introduction 7** (p. 435) et l'**article 11** (p. 164). Les définitions qui suivent sont tirées du site du CNRTL. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/impression> (page consultée le 30 juin 2022).

d'une chose absente » (6) et l'un des fils directeurs de son livre *La mémoire, l'histoire, l'oubli* est la relation entre la mémoire et la persistance ou l'effacement des marques (15). Celles-ci sont issues d'un processus d'inscription et Ricoeur les divise en trois catégories (16) : trace documentaire (celle de l'archive), trace cérébrale, aussi appelée corticale ou mnésique (celle des neurosciences), et trace affective ou psychique (celle de l'expérience « vive »)<sup>96</sup>. Les deux premières sont, pour Ricoeur, des traces inscrites sur un substrat matériel (et peuvent donc « être altérée[s] physiquement », 539) tandis que la troisième est d'ordre phénoménologique et existentiel. Cette dernière est une « impression au sens d'affection, laissée en nous par un événement marquant ou, comme on dit, frappant » (539). La persistance du souvenir, c'est-à-dire de l'impression première, est pensée comme la survivance d'une image. Si les traces matérielles (documentaire ou cérébrale) sont exposées au risque d'oubli « par effacement des traces » (quand elles sont altérées ou détruites), la trace affective est soumise à l'oubli « de réserve ou de ressource », l'oubli désignant alors « le caractère *inaperçu* de la persévérance du souvenir », non présent à la conscience car dans un état de latence (570, 572).

L'action d'impressionner désigne ici toute action affectant la sensibilité et l'appareil psychique, éprouvée par un sujet et engendrant ou réactivant un souvenir, un état psychologique ou une représentation. Si la mémoire peut être active au sens où nous faisons un effort de remémoration (c'est l'*anamnēsis* d'Aristote), la mémoire qui consiste à éprouver un souvenir (la *mnēmē*) est une affection, de l'ordre du pathos (Ricoeur 32). On note là encore la forte intrication métaphorique du matériel et de l'abstrait à la base de la conceptualisation, très prégnante par exemple dans la manière de considérer que « l'affect est transmis par un contact physique » (Lakoff et Johnson 59). Le mot « impression » a donc des sens différents qui reposent sur un fondement métaphorique commun. Celui-ci engage toujours deux pans, une empreinte à la fois déposée et reçue, que l'on peut appliquer de manière figurée à l'expression et à la réception, et qui implique une complémentarité entre un principe actif et un principe passif. Cette dernière gouverne, entre autres, les conceptions

---

<sup>96</sup> Dans *Mal d'archive*, Jacques Derrida insiste sur le fait que l'archive supplée à la mémoire vive (l'*anamnēsis*) et est donc « hypomnésique » car prothétique (Derrida 1995, 26). L'archive implique un support portant une inscription et un lieu de consignation qui est aussi le « lieu de défaillance originaire et structurelle » de la mémoire (26). Elle fonctionne par accrétion : une « accumulation et capitalisation de la mémoire sur quelque support et dans un lieu extérieur » qui signifie la ruine de la mémoire vive (27). Derrida souligne, en suivant Freud, que sa compulsion de répétition (visible dans la reproduction et la réimpression) est soumise à la pulsion de mort (26).

hylémorphiques de l'action humaine sur la matière. John Scholar nuance toutefois cette simple opposition en soulignant qu'il ne faut pas surdéterminer la passivité de l'impression, et c'est pourquoi il distingue dans un premier temps l'impression « cognitive » (l'impression que l'on reçoit) de l'impression « performative » (celle que l'on produit ; 12). Puis il affine cette distinction en ajoutant un moyen terme : après la première impression (dite « réceptive ») vient l'impression que l'on forme mentalement (dite « projective », 51), toutes deux étant désignées comme « impressions cognitives ». Scholar déduit ce processus de sa lecture d'Henry James, mais ce triple mouvement qui consiste à recevoir – former – produire est suffisamment général pour servir notre propos :

[...] every impression is double-ended, a collaboration between an impressor and an impessee. The cognitive impression, receptive or projective, views the impression from the perspective of the mind of the impessee. I call the impression that is made on another person a 'performative' impression, adopting the point of view of the impressor. (52)

Scholar précise que la distinction entre ces trois moments est en réalité souvent difficile à discerner (53) et que le passage de la réception (*input*) à l'expression (*output*) est fluide. Comme le montre l'apperception chez William James, la perception (le moyen terme de Scholar) n'est jamais pure car toujours combinée à une sensation extérieure et à une représentation mentale (3). Mais surtout ces deux pans nous font comprendre que l'impression est, comme le geste finalement, un opérateur de médialité (Matz 16-17 ; Parkes 3 ; Scholar 14-15). Et si le mot est en vogue à partir des années 1870, c'est parce que l'impressionnabilité est devenue l'aune à laquelle se mesure l'efficacité des nouveaux médias nés des différentes vagues d'innovation technologique de l'ère industrielle (voir chapitre 2, p. 65 et l'**introduction 7**). Ces médias offrent de nouvelles conditions de mémorisation, d'archivage et de traitement des données sensorielles et informationnelles. Selon Thomas Elsaesser, leur efficacité dérive non seulement de leur capacité d'enregistrement et de conductivité (au sens électrique du terme, 106) mais aussi du traitement des données en tant que filtres protecteurs. Ce contexte de concurrence médiale se reflète chez les contemporains en littérature comme en psychanalyse. Elsaesser analyse le *Wunderblock* de Freud et l'inconscient optique chez Benjamin comme des modélisations de la conscience en tant qu'écran dont la fonction est de réduire le contact avec l'environnement et de filtrer le flux des sensations (103).

L'impression est devenue intimement liée au livre à partir du développement de l'imprimerie moderne au quinzième siècle, mais en tant qu'empreinte elle a une

histoire beaucoup plus longue que le codex. La métaphore antique de l'impression demeure centrale chez John Locke et David Hume, et gouverne de nombreuses associations sémantiques. Ainsi, Krell nous fait remarquer que l'étymologie du mot « typographie » remonte au verbe grec « *typtō* » qui désigne le fait de battre une monnaie ou graver une figure dans la cire (3, 23), cette première impression scripturaire dont Derrida nous dit qu'elle est la figure de l'impression originaire (1995, 47). Le sens moderne de l'impression est un héritage de l'empirisme tel qu'il est reconfiguré au dix-neuvième siècle par les philosophes et les esthètes dans le sillage de Walter Pater. Retenons aussi de l'excellent chapitre contextuel de John Scholar que le pragmatisme de William James est un compromis entre empirisme et rationalisme, et apporte une solution à un débat philosophique qui parcourt le siècle (92 ; voir son chapitre 2). James définit une relation du sujet au monde qui anticipe la phénoménologie husserlienne (81). Il témoigne aussi de la nécessité darwinienne de s'adapter à l'environnement sensoriel en interagissant avec lui selon une boucle rétroactive (91, 76), ce qui prélude aux théories cognitives dont il était question au chapitre 3. Son point commun avec son frère romancier est de mitiger la passivité de l'impression pour valoriser le rôle actif de l'imagination, de la raison et de l'appareil psychique.

Ce qu'il faut retenir ici, c'est que l'usage commun d'un terme omniprésent à partir du dernier tiers du dix-neuvième siècle jusqu'au milieu du vingtième siècle témoigne de son efficacité en raison de sa polysémie et de ce que l'on pourrait appeler sa polyvalence. Si un même terme désigne les données sensibles, les images mentales, les affections psychiques ou encore l'image et le texte imprimés, c'est que l'usage unit des phénomènes différents dans une même « communauté sensible » (Rancière 2011, 12) ou selon le principe d'isomorphisme proposé par Hans Belting. Au sens restreint d'estampe comme au sens large, l'impression intervient dans chacun des « quatre moments » du livre que sont l'inscription, la fabrication, la représentation et la réception (voir chapitre 3, p. 74). Sa polyvalence apparaît avec clarté dans l'ouvrage *London Impressions* (1898), auquel j'ai consacré l'**article 13** (voir **Figure 9**) et que je présente dans ma monographie comme un jalon dans la transition vers le modernisme. Le titre complet (*London Impressions: Etchings and Pictures in Photogravure by William Hyde and Essays by Alice Meynell*) désigne aussi bien les illustrations du livre en mettant l'accent sur leur qualité d'estampes, que les images mentales de l'artiste et de l'écrivain, la mutabilité des formes et des sensations

générées par l'environnement urbain londonien, ou encore la nature de l'image et du texte comme imprimés reproductibles. Cette même polysémie est à l'œuvre dans *Impressions of the Russian Ballet*, la série publiée vingt ans plus tard par Cyril Beaumont (**article 12**). La première de couverture de *London Impressions* a donc valeur programmatique car elle suggère que l'esthétique de l'impression de la fin de siècle est fondée sur l'ambivalence entre images endogènes et exogènes, réception et expression, imaginaire et technique. Le format du livre et la taille imposante du titre estampé marient les notions de réception et de performance : il s'agit de « faire impression ». Selon l'idée présentée dans l'**article 12**, l'estampe et, plus largement, le livre illustré, sont des dispositifs de conversion qui modélisent les deux versants de l'impression comme pratique expressive et expérience de réception, et qui conjuguent distance et transmission.

L'**article 13** suit le propos de l'**introduction 7** au numéro *Impression(s) : 1880-1940* (2019) où l'estampe fournit un modèle matériel et épistémologique pour comprendre l'impression et l'impressionnisme littéraire, que l'on ne peut se contenter de rapporter uniquement à la peinture impressionniste<sup>97</sup>. Je reviens ici à la nécessité d'intégrer une dimension haptique à la réflexion sur les arts visuels et, partant, de ne pas penser l'impression uniquement en termes optiques. En ce sens, le paradigme de l'empreinte est un modèle pour une contre-histoire de l'art (Didi-Huberman 2008). Il permet d'élargir le sens de l'impressionnisme en l'appliquant à différents dispositifs (artistiques, littéraires, physiologiques, etc.) de captation et de rendu des impressions, et plus largement en rendant compte de la fascination pour le travail de l'impression, ses conditions de réception et de réactivation<sup>98</sup>. De plus, certains principes mis en

<sup>97</sup> Jesse Matz a remis en question la comparaison entre littérature et peinture (voir son chapitre 6 « Sister Arts »). Il ne faut toutefois pas disqualifier cette comparaison mais plutôt la replacer dans un contexte de concurrence médiatique pour rendre compte de l'expérience du sensible (voir Matz 49), et en fonction des nouvelles formes attentionnelles qu'exigent les nouveaux médias. C'est pour cela que l'**introduction 7** cite d'emblée Adam Parkes (p. 434). Et bien sûr, il faut ici rappeler Michel Melot et ses travaux sur l'estampe impressionniste : « À travers les variations introduites dans un tirage s'expriment les valeurs fugitives et irremplaçables, sans cesse répétées et chaque fois uniques, du temps qui passe, le renouvellement permanent dans l'éphémère, toute cette esthétique de l'instant qui préoccupa tant les Impressionnistes, après les graveurs japonais, mais aussi les philosophes et les savants de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce que Claude Monet tenta de faire avec ses séries de meules ou de cathédrales de Rouen saisies sous différentes lumières, l'estampe le permettait de façon quasi naturelle » (Melot 2002, 12-13).

<sup>98</sup> J'y reviens plus bas : cette idée d'un « travail » de l'impression est cruciale. Michel Melot décrit cet aspect processuel que vient saisir l'estampe dans ses différents états produits par les retouches de la matrice : « l'état matérialise ce travail en progrès » et produit une « image qui permet son propre 'enregistrement', à la fois travail et témoignage sur le travail » (Melot et al. 1981, 38). Une fois que la fonction d'enregistrement a été dévolue à la photographie, l'estampe impressionniste a justement renouvelé la notion d'état : « l'état fut l'image du temps fugitif appliqué au motif lui-même », et « support de valeurs sans cesse renouvelées des impressionnistes » (39).

exergue par les praticiens de l'estampe, notamment la sélection et l'économie (qui la distinguent de la photographie), sont également énoncés par les écrivains dits impressionnistes, tels que Alice Meynell. L'illustration, quant à elle, gagne à être pensée en tant que dispositif attentionnel qui sélectionne un point de vue, un aspect saillant, de manière à restituer une impression selon un processus qui évoque l'ajustement de l'*eikon* à l'empreinte originale dans la cire (Ricoeur 15). Je n'ai pas encore approfondi cette piste de travail, mais des ouvrages tels que *Écologies de l'attention et archéologie des media* (2019) dirigé par Yves Citton et Estelle Doudet, ou encore *L'Esthétique, une philosophie de la perception* (trad. 2021) de Bence Nanay incitent à repenser l'illustration en termes attentionnels, ce qui viendrait compléter le travail également engagé sur l'empathie dans l'**article 12**.

Les progrès techniques réalisés au dix-neuvième siècle au sein de la culture de l'imprimé rendent la dissémination des impressions exponentielle. La reproductibilité a toujours existé mais les nombreux procédés modernes assurent depuis le seizième siècle une démultiplication des « vues médiées », comme le souligne Bernard Vouilloux (2018, 25). Il remarque que leur « secondarité iconique » (26) est caractérisée par la déterritorialisation et la dématérialisation (2022, 14) et voit dans la photographie le paradigme de l'image car elle produit le « coefficient démultiplicateur de tout ce qui est visible » (2022, 14). Or, en vertu d'un processus de « sédimentation médiale », « la gravure survit dans la photographie » (**article 7, p. 109**) et en ce sens, la photographie doit autant à la chimie qu'à l'estampe, s'il on admet que la sensibilisation photonique vaut pour empreinte (Didi-Huberman 2008, 119). Gérard Genette classe ainsi la gravure, la sculpture et la photographie dans les arts autographiques multiples qui relèvent de l'empreinte, à condition que l'original soit utilisé comme matrice (en tant que « produit de première phase », Genette 60<sup>99</sup> ; voir aussi Malenfant).

L'œuvre obtenue par contact (le moulage par exemple) souffre toutefois d'un déficit de reconnaissance, et ce que dit Didi-Huberman de l'empreinte vaut aussi pour la photographie lorsqu'elle est décriée comme copie mécanique du réel : « la forme issue d'une empreinte se trouve disqualifiée, d'un côté, par son *adhérence excessive à une origine* qui est ontologique, corporelle, matérielle (le contact avec son référent), de l'autre, par son *défait d'origine* et d'originalité artistique (puisqu'elle n'est, à tout prendre, qu'une reproduction toujours trop servile de son référent) » (119-20). C'est donc par le travail autographique sur la matrice (le bois de la gravure par

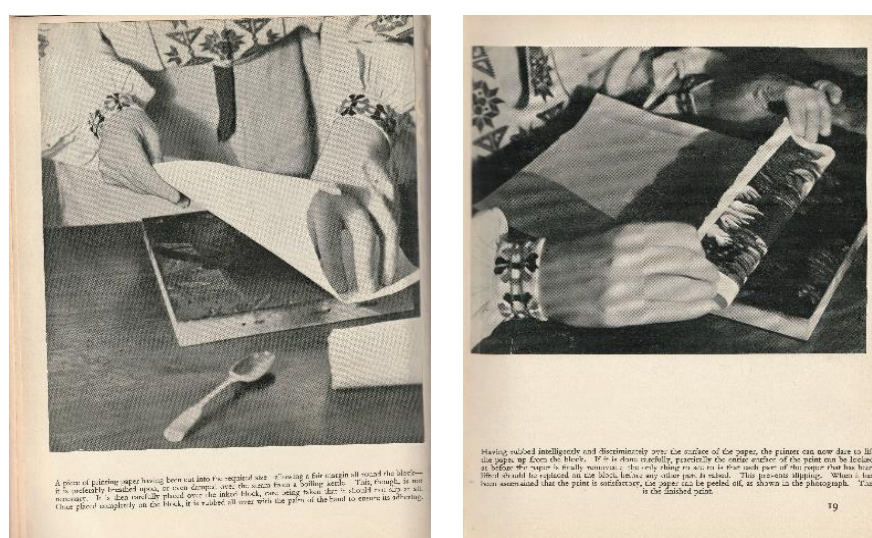
---

<sup>99</sup> Genette reprend et affine la typologie de Nelson Goodman dans *Languages of Art* (1968).



exemple) que l'estampe s'affirme au dix-neuvième siècle comme art original, manuel et individuel (voir **articles 7 et 8, chapitres 6, 8, 9 et 10**). Cette mise en exergue de la touche intentionnelle permet à l'estampe de se positionner sur le marché de l'art ainsi que dans l'univers du livre en tant qu'image d'illustration jusque dans l'entre-deux-guerres. Dans le même temps, les procédés photomécaniques sont aussi perçus par les artistes graphiques comme des opérateurs de transmission de l'intention artistique. D'une manière ou d'une autre, les impressions circulent.

L'exécution de l'estampe repose sur une chaîne opératoire que l'on peut décrire de la façon suivante : un dessin est réalisé ou reporté sur une matrice, puis, une fois la matrice gravée et encrée, cette empreinte est transférée sur un support tel que le papier, selon ce qui s'apparente à une symétrie inversée. Le tirage produit alors un certain nombre d'épreuves (à distinguer de l'état qui implique que l'on retouche la matrice). Contrairement à Bernard Vuilloux, je ne distingue pas ici la gravure de la photographie (Vuilloux 2022, 11). Je m'en tiens aux définitions très utiles données par Genette dans *L'Œuvre de l'art* car dans les deux cas, « l'empreinte finale est inversée » (57).



**Figure 11** : Clare Leighton, *Wood-Engraving and Woodcuts* (London: The Studio, 1932), p. 16 et 19.

Arrêtons-nous sur cette image de symétrie inversée, entre « négatif matriciel » (Didi-Huberman 2008, 89) et tirage positif. Elle apparaît nettement dans la succession de photographies décrivant les principales étapes de la gravure sur bois dans le manuel de Clare Leighton (1932) qui présente le procédé de la manière la plus simple possible puisqu'elle n'utilise pas de presse pour imprimer l'image gravée dans le bois (voir le **chapitre 10** et la **Figure 11**). L'effet de symétrie inversée entre l'empreinte de la matrice

et l'image imprimée (c'est-à-dire l'inversion de l'image originale gravée sur le bois) souligne une continuité temporelle et causale, mais aussi une solution de continuité signalée par le changement d'orientation de la prise de vue des deux photographies (au sein du régime de reproduction des images) et par le fait qu'il faut tourner la page (dans le régime de la lecture).

Bien sûr ma description est très simpliste. Selon les procédés (gravure en relief, en creux ou en à-plat ; photographie ; procédés photomécaniques), des étapes supplémentaires viennent complexifier ces réalisations. Diverses manipulations, qui sont autant d'écrans successifs, s'interposent entre l'original et le tirage final. Celui-ci peut résulter de plusieurs transferts successifs de l'image que la reproduction permet de faire circuler tout en entraînant l'effacement de l'original (**chapitre 7, p. 111**). De même, le geste de l'illustrateur qui réalise le dessin original de l'œuvre à reproduire est à la fois prolongé grâce à la persistance du tracé mais aussi définitivement hors d'atteinte. Nous retrouvons ici la tension entre continuité et écart sur laquelle le chapitre 3 est fondé. L'espace-temps et l'opération de report séparant l'inscription sur la matrice de son impression nous renvoient à l'écart entre le geste et sa trace, tandis que la relation de symétrie inversée montre que la transmission s'effectue à condition de contenir les conditions de sa propre discontinuité.

Jacques Derrida souligne que pour penser la « trace archivante », il faut séparer « l'impression de l'empreinte » (1995, 153), une possibilité théorique qui pointe en réalité l'impossibilité de retrouver l'impression première (150). L'estampe comme empreinte est, selon Didi-Huberman, une image dialectique qui dit aussi bien le *contact* (le pied qui s'enfonce dans le sable) que la *perte* (l'absence du pied dans son empreinte) » (2008, 18). Comme l'aura benjaminienne, elle combine le proche et le lointain (76). Elle est fondée sur le fantasme « d'un contact retrouvé avec l'origine » (91), d'une transmission directe, « matière à matière » (121) ou « de corps en corps », pour emprunter cette expression d'Isabelle Launay (Launay 35 ; voir chapitre 3, p. 90), mais elle marque aussi l'écart de la médiation désignant la part d'intransmissible dans toute relation médiale. Didi-Huberman renvoie ici implicitement au commentaire de *La Gradiva* de Jensen par Freud et à sa reprise dans *Mal d'archive* où Derrida voit dans le personnage de l'archéologue Hanold le rêve d'un contact direct avec l'archive, ou plus précisément d'un effacement de l'archive : il veut « revivre la pression ou l'impression singulière sur le pas de Gradiva », le moment de la trace archivante, « l'instant de l'auto-affection pure, dans l'indistinction de l'actif

et du passif, d'un touchant et du touché. [...] la condition pour l'unicité de l'imprimante-imprimée, de l'impression et de l'empreinte, de la pression et de sa trace, à l'instant unique où elles ne se distinguent pas encore l'une de l'autre » (Derrida 1995, 151, 150, 152).

En aval de l'archive, il y a la possibilité de faire circuler les impressions. L'estampe est une production autographique multiple : elle est unique dans sa première phase et multiple du fait que le tirage produit différentes épreuves, pouvant ne pas être tout à fait identiques (même s'il s'agit d'un même état), mais authentiques en raison de leur provenance commune. Entre ces deux phases s'insinue un hiatus. Si la gravure de la matrice donne forme à une intention individuelle, une part d'imprévisibilité vient rompre l'illusion d'une transmission directe de cette intention. Comme le dit Georges Didi-Huberman, « on ne sait jamais ce que cela va donner » (2008, 33) car la forme à venir reste ouverte : « le geste d'empreinte [...] est avant tout l'expérience d'une relation, le rapport d'émergence d'une forme à un substrat 'empreinté' » (33). Citant *Du Mode d'existence des objets techniques* (1969) de Gilbert Simondon (« l'homme qui travaille prépare la médiation, mais il ne l'accomplit pas ; c'est la médiation qui s'accomplit d'elle-même après que les conditions ont été créées », cité 34), Didi-Huberman en vient à considérer « l'inconscient technique » qui s'exprime dans l'estampe : « 'ça travaille' » (35) au lieu du contact entre la matrice et le support imprimé<sup>100</sup>. C'est peut-être ici que se joue le sens profond de la réversibilité technique qui caractérise l'estampe : elle est non seulement garante de l'ouverture de la forme (« une puissance de forme », selon Didi-Huberman, 55) et du surgissement du figural (139) qui implique la perte de l'origine, mais aussi d'une forme de transmission, de l'original à la copie multiple, du personnel à l'impersonnel. Elle est enfin promesse de réversion du sens et de la « flèche du temps » (Olivier 271).

Pour prolonger les remarques du chapitre 3 sur la réversibilité (p. 105-6), prendre en considération la chaîne opératoire de l'estampe nous incite à observer comment la matière opère et œuvre à produire un tirage que l'artiste ne peut entièrement

---

<sup>100</sup> Voir le texte lumineux de Ludovic Duhem qui synthétise le rôle de l'empreinte dans la théorie platonicienne des Idées, la critique d'Aristote qui lui oppose le modèle hylémorphique, puis sa reprise dans le domaine de l'esthétique. Il montre que la théorie de l'individuation de Simondon apporte un correctif à l'hylémorphisme et rejoint ici Didi-Huberman : « Comment sortir du moule métaphysique ? Comment penser l'empreinte autrement que par la composition de la matière et de la forme ? En entrant dans le moule, en suivant la matière en train de prendre forme, en faisant de l'empreinte un problème d'individuation » (Duhem 125). Avec l'exemple du moulage chez Simondon, Duhem rapporte la forme et la matière à une relation de médiation fondée sur des « opérations singulières » (126) qui dépendent des caractéristiques des matériaux et de leur *affordance* (126-29).

contrôler car il doit composer avec l'*affordance* de ses matériaux. Ceci permet de nuancer le rapport purement hylémorphique entre le sujet actif et le support passif. L'agentivité propre à la matière (l'attaque de l'acide, la souplesse ou la résistance du bois, la viscosité de l'encre) est partie prenante de l'opérabilité de l'estampe et informe ce qui se trame dans ce hiatus qui coupe l'épreuve de son origine tout en liant le passé et l'avenir de l'image en formation. Cette agentivité nous permet de comprendre le discontinu, l'écart comme une condition tangible (mais non visible) de la transmission et de la mémoire. Pour reprendre les mots de Liliane Escoubas :

Il ne suffit pas qu'il y ait des 'formes *a priori*', il faut aussi qu'il y ait un ou des événements. Donc de l'histoire. L'histoire est une épreuve – à la fois ce que l'on éprouve et qui vous met à l'épreuve et ce qui se grave comme sur une plaque photographique, une toile ou une feuille de papier. C'est une histoire de ruines – à l'origine, il y a la ruine, la perte, l'absence ou même le trou de mémoire. (Escoubas 56)

La réversibilité est aussi la marque de l'anachronisme de l'estampe et, partant, de l'anachronisme de l'histoire de l'art (ou contre-histoire) selon la perspective anthropologique de Didi-Huberman (que les archéologues des médias non francophones enrôleraient sous leur bannière s'ils le lisaient). À la conception linéaire de l'histoire chronologique et au mode optique greenbergien, il oppose un discours anthropologique de l'inactuel sous le mode haptique de l'empreinte :

[...] la « modernité » de l'empreinte – en tout cas sa façon d'inventer un futur dans l'histoire de l'art – n'a de sens qu'à travers une opération de type *archéologique* : un mouvement de fouille et de remontée temporelle vers des modèles anté-historiques (je veux dire : anté-humanistes, anté-vasariens) de l'image. Modèles convoqués, non par simple refus du présent, non par nostalgie envers le passé révolu, mais aux fins de produire cette conflagration des temporalités que Walter Benjamin nommait si justement des *images dialectiques*, ces configurations historiques « originaires », tourbillonnantes, inventives, capables de transmettre une mémoire tout en prenant l'histoire à « rebrousse-poil »<sup>101</sup>. (Didi-Huberman 2008, 311)

L'histoire de l'art anachronique prônée par Didi-Huberman rejoint les propos de l'archéologue Laurent Olivier dans *Le sombre abîme du temps* (2008). Selon une vision benjaminienne et warburgienne de l'histoire, ce dernier montre que l'archéologie doit se départir de sa vision chronologique afin de fonder sa propre théorie sur le modèle « pluri-temporel » et symptomal de la mémoire des choses, la « mémoire enregistrée dans les vestiges laissés par le passé » (Olivier 14, 57) ou plus précisément, la mémoire des altérations qu'ils ont subies par intermittence à travers le temps (199). Il faut en effet « renoncer à cette espérance d'un passé enfin saisissable en tant que tel » (17)

<sup>101</sup> L'expression est de Benjamin (« Sur le concept d'histoire », thèse vi). Elle est également citée par Laurent Olivier (156).

et opposer à la succession historiciste des événements « une logique de la matière, une filiation de la forme, une production de la mémoire » (33). L'archéologue n'a pas accès au passé révolu mais à des supports mémoriels, des « objets-mémoire » qui risquent de disparaître lors des fouilles qualifiées d'« entreprises de destruction » : « en réalité on désagrège, en pénétrant dedans, un matériau qui est fait tout entier de la matière de la mémoire du passé » (78 ; voir Hicks et chapitre 3, p. 110). Le sens n'émerge donc que dans l'après-coup (81). Laurent Olivier souligne dans tout l'ouvrage la convergence entre archéologie et psychanalyse, précisant qu'elles « s'enracinent l'une et l'autre dans un matériau soumis au temps et à l'irréversibilité », les vestiges du passé n'accédant à la connaissance et à la conscience que par des phénomènes de réinscription périodique « se traduisant par des effets de surimpositions stratigraphiques » (105)<sup>102</sup>. Ces processus de réinscription transforment et effacent ce qui précède, ce qui conduit Olivier (113-14) à faire la même constatation que Paul Ricœur : c'est parce que nous oublions que nous pouvons nous souvenir. Pour le dire avec les mots d'Olivier déjà cités à la fin du chapitre 3, « la condition élémentaire de la mémorisation est l'intermittence, c'est-à-dire la discontinuité » (199).

Le principe d'irréversibilité énoncé par Laurent Olivier entre-t-il en contradiction avec la réversibilité de l'estampe ? C'est le cas si l'on conçoit la réversibilité comme la capacité de restaurer le passé et l'origine. En revanche, la contradiction s'efface si on la comprend plutôt comme une forme de réinscription (au sens archéologique du terme employé par Olivier). Par le biais d'une opération médiale, l'estampe aboutit à une épreuve imprimée qui se trouve disjointe de son origine et qui « crée une histoire » (Olivier 213). En tant que vestige du passé, l'artefact archéologique est une archive qui acquiert le statut de trace, et non de témoin de l'origine (158)<sup>103</sup>. On pourrait plus précisément lui accorder le statut de « tracé », selon l'analyse d'Yves Jeanneret qui découple la trace de l'indice et du tracé. À propos des collectes écrites de pratiques, il note que pour aboutir à un texte,

<sup>102</sup> Dans *Mal d'archive*, Jacques Derrida souligne la ressemblance entre psychanalyse et archéologie en précisant qu'elles n'ont pas le même rapport à l'archive. C'est peut-être ici que Laurent Olivier se départit le plus clairement d'une vision traditionnelle de l'archéologie en ce que justement elle ne promet pas selon lui de retour à l'origine (voir Derrida sur la « surenchère archéologique de la psychanalyse » ; 1995, 143).

<sup>103</sup> Voir l'**introduction 2** où sont repris les propos d'Arlette Farge : loin de fournir une représentation totalisante, « l'archive produit du manque » (§3, p. 395). Justement, comme le note Éric Méchoulan, les archives « forment une mémoire parce qu'elles alimentent l'oubli » du fait que les documents qu'elles renferment sont séparés de leur contexte initial (2011, §6).

[la pratique] doit avoir fait l'objet d'un acte d'*inscription*, réalisé par son auteur ou par une autre personne, ou encore engendré par un dispositif d'enregistrement automatique. Ces procédures ont en commun de se matérialiser, pour un public, par un objet visuel prenant la forme d'un *tracé* interprétable dans le cadre d'une culture écrite donnée. C'est en effet la transformation de l'indice en inscription, puis de l'inscription en trace – c'est-à-dire le passage graduel du monde de la causalité à celui de l'expression – qui rend possible une lecture par les uns de ce que font les autres. C'est ce triple statut de la trace (indice, inscription et trace) qui réalise la médiation entre des usages effectués et des usages anticipés. Il s'agit, non d'un phénomène naturel d'empreinte, mais d'un construit culturel qui tient à une élaboration documentaire. (Jeanneret 72)

Qu'en est-il du livre et de l'impression ? Dans un ouvrage tel que *London Impressions*, l'imaginaire de l'estampe se déploie selon un principe de conversion et de réinscription des impressions au sens typographique (Derrida 1995 ; Krell). La forme monumentale de cet in-folio renvoie à la stabilité du codex comme technologie mémorielle où l'impression désigne alors son statut d'imprimé qui fixe la forme immanente (pour parler comme Genette) du texte et des illustrations. Le livre a une fonction d'encodage et d'archivage des données sensibles (Krell 3), mais aussi de réactivation de ces données à la lecture (qui joue le rôle de l'*anamnēsis*, la remémoration chez Ricoeur). Or la transmission des impressions est toujours rendue problématique du fait de leur labilité en amont de leur réception et reproduction, et en aval (lors de la lecture par exemple). La symétrie inversée de l'estampe offre une visualisation simple des deux versants de l'impression de manière formelle et fonctionnelle (voir l'**article 12**). Mais *London Impressions* ne nous renvoie pas à l'origine de ces impressions, pas plus qu'il n'est la simple matérialisation du concept d'impression ou l'incarnation d'une idée. Samuel Archibald nous met en garde contre la « tentation technophile » qui incite à « assimiler les formes sémiotiques à leur médium » (26, 55)<sup>104</sup>. Au lieu d'affirmer une « traductivité 'simple' », il propose de voir dans le livre un « objet tensionnel » (76, 97) dans le cadre d'une théorie de la lecture et de ses supports. La triade texte/image/support le mène à envisager la « technicité du texte » (24) comme l'envers du signe afin de dégager les espaces tensionnels offerts à l'analyse.

Dans *La chair du livre*, Évanghélia Stead présente le livre comme un « objet global » (2012, 470). C'est dans cette perspective que je cherche à définir un imaginaire du livre fondé sur une analyse technique, matérielle, littéraire et contextuelle. *London Impressions* est l'une de ces « configurations », pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Dubost (22), qui permettent d'appréhender la transition de la fin de siècle au

<sup>104</sup> Il parle de l'idée réductrice selon laquelle l'hypertexte matérialiserait l'intertexte. Ceci a déjà été souligné au chapitre 2, p. 68.

modernisme en modélisant des rapports déterminés par le contexte et par une relation intermédiaire sans cesse renouvelée en un « jeu ouvert de possibles à la fois antagonistes et complémentaires. Car si l'unité matérielle de leur support commun – la surface livresque – en articule la relation, ils sont en même temps entraînés par le jeu de leur différence dans un compossible paradoxal toujours recommencé » (Dubost 22).

## b. Paysage et médialité : la ligne de côte

Après avoir travaillé sur Patrick Keiller (voir le **chapitre 7** et la **traduction 1**), je ne suis pas revenue au paysage avant 2017, à l'occasion du colloque *Landscape / Cityscape* organisé par la SALT et la SEAC à Londres. L'**article 10** « Promenade Along the Coast » (2019a) fut l'occasion de tester la validité de l'analogie entre estampe et paysage. Il me semblait en effet que la logique formelle de l'estampe – deux versants séparés par une frontière poreuse qui est un espace de mutation plastique – pouvait s'appliquer à un certain type de paysage, le littoral. Je m'y étais déjà intéressée lorsque je travaillais sur l'anglicité dans les arts visuels : l'**article 3** et le **chapitre 4** décrivaient la ligne de côte du sud-est de l'Angleterre comme une zone de transition, exposée à des dangers réels ou fantasmés, mais aussi le lieu d'une possible reconstruction artistique, culturelle et individuelle, entre tradition et modernité. La ligne de côte mobilise donc une représentation géographique de la limite territoriale et est ainsi liée aux débats sur les transferts culturels et les échanges transnationaux, et plus précisément à la relation entre le continent européen et l'archipel britannique. Ces « zones de transit » (Jaillant et Martin 2) ont ouvert les études modernistes tout comme l'histoire de l'art globale et connectée à des analyses transnationales qui fondent également une fructueuse lecture post-coloniale des écotones (Arnold, Duboin et Misrahi-Barak ; Kaufmann, Dossin et Joyeux-Prunel).

Je suis donc revenue à des lieux très proches géographiquement dans l'**article 10** en choisissant dans le roman graphique de Dave McKean *Black Dog: The Dreams of Paul Nash* (2016) une planche qui reprend un motif travaillé en série par Paul Nash au lendemain de la Grande Guerre. Les peintures, dessins et gravures représentant le littoral à Dymchurch, dans le sud-est de l'Angleterre, marquent une étape de transition chez Nash. Ces vues laissent apparaître de manière spectrale l'image des tranchées et du front qu'il cherche à conjurer. La ligne de côte est caractérisée par une réversibilité sémantique et symbolique : liant l'intérieur et l'extérieur, elle est à la

fois ligne de défense et zone d'échanges. Loin d'être une simple limite territoriale et identitaire (que John R. Gillis désigne du terme *edge* ; voir p. 150), la ligne de côte est un écotone, une interface dynamique et poreuse en termes géophysiques et historiques, que j'ai cherché à interpréter en termes intermédiaux. Je recours dans cet article à la notion de « médiance » définie par Augustin Berque car elle forme un pont théorique entre géographie, écosystème et intermédialité. En effet, ses premiers travaux sur l'écoumène visaient à établir le rapport entre médiologie (les faits de transmission portés par les médias) et mésologie (l'étude des milieux) en vertu du fait qu'elles désignent chacune un milieu qui rend la transmission possible (2016, 173-75). La médiance offre de plus une voie vers une étude écocritique et phénoménologique de la ligne de côte, dépassant l'opposition binaire entre nature et culture, sujet et objet, mais sans toutefois accepter de réellement décentrer l'humain<sup>105</sup>.

Les modèles interactifs et incorporés dont il était question dans le chapitre 3 trouvent en effet une correspondance étroite avec les travaux de Berque sur l'environnement et le paysage (bien qu'il récuserait sans doute cette association)<sup>106</sup>. Berque se différencie à la fois de Debray et de Leroi-Gourhan du fait qu'il nous met sur la voie d'une vision plus interactive de la médiologie et du rapport à la technique. Le rapport au milieu est défini par la « trajection », « double processus de projection technique et d'introjection symbolique » (2016, 208) d'inspiration phénoménologique et cognitive. Ce qu'il dit de notre rapport au milieu (l'écoumène) renvoie à une conception relationnelle du médium : les milieux sont « dans un état de mouvance » à la fois passive et active car ils nous affectent autant que nous agissons sur eux (141-42). Traduisant l'*affordance* de J.J. Gibson par le terme de « prise », Berque définit celle-ci comme ce qu'on saisit et comme « l'aspérité » où l'on se loge (2000, 100). Il voit dans le milieu un « *ensemble de prises avec lesquelles nous sommes en prise* : des ressources et des contraintes, des risques et des agréments que la réalité comporte

<sup>105</sup> Dans *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains* (1987) Berque se réfère non seulement à Merleau-Ponty mais aussi aux travaux de Lakoff et Johnson (notamment *Philosophy in the Flesh*, 1999). Il critique néanmoins leur « holisme écologique fumeux » avec sévérité car ils mettent les hommes sur le même plan que les autres êtres vivants (2016, 317). On est encore loin du tournant non humain. Son interprétation de l'*affordance* reste très anthropocentrée car le « milieu » est pour lui avant tout « la relation d'une société à l'espace et à la nature » (2000, 94). Mais comme le montre *Médiance* (1990), Berque est un jalon important dans l'histoire culturelle de l'écologie et de l'écocritique du fait que pour lui, le milieu emprunte à l'écologie sa « logique relationnelle » qui « ne peut pas ne pas déboucher sur une ontologie et une métaphysique non cartésiennes » (2000, 90). On le voit aussi dans sa reprise du terme d'*affordance*, notion centrée sur un observateur chez Gibson (100), dont le sens n'a pas encore évolué pour inclure l'agentivité non humaine. L'*affordance* est une « prise », « c'est la branche quand la main la saisit », nous dit Berque après un détour par la peinture chinoise (100).

<sup>106</sup> Yves Citton convoque lui aussi Augustin Berque pour comparer l'écoumène au tramage (*meshwork*) de Tim Ingold (Citton 223-26, 236-38).



dans la mesure où elle nous comporte aussi, et où nous les prenons comme tels ; qui ne sont pas vraiment des objets physiques, puisqu'ils n'existent qu'avec nous, ni vraiment des phénomènes subjectifs, puisque leur vérité s'ancre dans les choses » (2000, 101). La médiance est une notion cruciale pour une intermédialité géographique car elle suppose « de multiples prises entre l'homme et son environnement, prises qui ne sont intrinsèques ni à celui-ci, ni à celui-là, mais qui n'existent vraiment qu'entre les deux » (99). Le naturel et le culturel se chevauchent parce que le symbolique investit « les prises qui sont déjà dans la nature » (120). Ainsi la ligne de côte a-t-elle le rôle ambivalent de frontière, de zone de contact et de passage, mêlant données géophysiques et symboliques. Et dans un passage qui nous rapproche du modèle de l'estampe, Berque désigne les « motifs écouméniaux » (la manière dont les prises s'actualisent) à la fois comme des « empreintes » du fait qu'ils « portent la marque de l'existence humaine » et de ses techniques, mais aussi comme des « matrices de notre sensibilité » par un phénomène d'introjection (2016, 241-42).

On pourrait répéter ici la remarque d'Emanuele Coccia à propos de Merleau-Ponty (chapitre 3, p. 100), à savoir que la médiance demeure centrée sur le sujet. L'espace médian entre terre et mer a pourtant une fonction semblable au hiatus situé entre la forme et la contre-forme de l'estampe, cet espace de contact et de séparation dont Didi-Huberman nous dit qu'il « travaille » (35) et échappe au contrôle du sujet. Les digues construites sur le littoral du sud-est de l'Angleterre témoignent de la force de l'érosion marine et leur ligne statique forme un contraste avec le pouvoir de mutation de l'espace situé entre terre et mer, un entre-deux désigné chez Gillis par le terme *margin* (voir l'**article 10**, voir [p. 150](#)). Dans *Black Dog*, cet entre-deux est aussi bien temporel et mémoriel que médial : il marque la rencontre spectrale entre le passé traumatique et le présent, désignant un site devenant ainsi surdéterminé culturellement comme un lieu de commémoration de la Grande Guerre. Cet entre-deux est aussi un espace de remédiation et de mise en circulation d'un imaginaire. L'analogie avec le modèle de l'estampe est d'ailleurs convoquée par McKean lorsqu'il évoque le processus de remémoration par anamnèse comme une attaque répétée au couteau (ou à la gouge plutôt) pour donner forme à l'informe, ainsi que dans la référence implicite aux gravures de Dymchurch et à la réversibilité inhérente à la technique de l'estampe.

Lors du congrès de l'association IAWIS en 2021 (organisé en ligne à l'Université du Luxembourg), je suis revenue à ces thématiques en consacrant une communication

à la chronique *The Cinque Ports* (1900) de Ford Madox Ford, ouvrage illustré par William Hyde quelques années après *London Impressions*<sup>107</sup>. L'histoire des Cinq-Ports que retrace Ford depuis l'Antiquité, est celle du long déclin de ces sites défensifs du littoral sud-est de l'Angleterre<sup>108</sup>. Mêlant autobiographie, chronique et fiction, mémoire individuelle et mémoire collective, le récit révèle une tension entre perspective nationaliste insulaire et cosmopolitisme, entre le monde intérieur (le monde insulaire mais aussi celui de la conscience individuelle) et l'extérieur (la mer, l'outre-Manche, mais aussi l'archive collective)<sup>109</sup>.



**Figure 12 :** Illustration de William Hyde : « Rye: Historic ». Ford Madox Ford, *The Cinque Ports: A Historical and Descriptive Record*. London : Blackwood, 1900. Planche hors texte face à la p. 92.

Dans cette chronique où la force de la suggestion et la qualité des impressions le disputent au factuel, se construit un paysage mémoriel dans lequel le passé se fond dans le présent, créant un effet spectral renforcé par la texture atmosphérique des 14 planches du volume (**Figure 12**). Leurs nombreux effets de symétrie brouillent la limite

<sup>107</sup> « 'A little deeper into the sea': William Hyde's illustrations to Ford Madox Ford's *The Cinque Ports* ». 12<sup>ème</sup> Congrès international de IAWIS / AIERTI à l'Université du Luxembourg. Webinaire (14 juillet 2021). *The Cinque Ports* est un in-quarto qui contient 33 illustrations, dont 14 héliogravures protégées par des serpentes (qui ne sont pas visibles dans la version numérisée par archive.org : <https://archive.org/details/cinqueportshisto00fordrich>).

<sup>108</sup> Les cinq-ports d'origine sont Hastings, Romney, Hythe, Douvres et Sandwich, auxquels furent ajoutés Rye et Winchelsea.

<sup>109</sup> On peut relire les pages où Ricoeur articule mémoire individuelle et mémoire collective : « La mémoire est du passé, et ce passé est celui de mes impressions », créant ainsi le sentiment d'identité de la personne (117). Plus loin, à propos de Husserl, il ajoute : « il importe seulement de ne jamais oublier que c'est par analogie seulement, et par rapport à la conscience individuelle et à sa mémoire, que l'on tient la mémoire collective pour un recueil des traces laissées par les événements qui ont affecté le cours de l'histoire des groupes concernés » (145). Mais en retour, l'expérience collective alimente et structure la mémoire individuelle : « on ne se souvient pas seul » (148). Cette analyse peut être prolongée avec profit par la lecture du chapitre 3 (« Heritage as Givenness: The Legacy of Phenomenology ») de *Heritage and the Representation of the Past in Contemporary Britain* (2017) de Ryan Trimm qui aborde la relation entre mémoires individuelle et collective en convoquant Husserl, Derrida, Heidegger et Stiegler autour des notions de leg, d'héritage, de transmission, d'adoption et d'appropriation.

entre terre, mer et ciel, jour et nuit, présent et passé. Les traces d'occupation humaine se fondent dans l'environnement, de même que les souvenirs sont rongés par l'oubli aussi sûrement que la mer empiète sur la terre malgré les défenses érigées pour contrer sa progression (la digue de Dymchurch par exemple). Le cycle des marées, les désastres écologiques, l'érosion, aussi bien que les campagnes militaires et les invasions rythment ce texte qui naturalise l'histoire. Par ailleurs, le double espace paginal du livre évoque un paysage : la pliure qui le divise en son centre joue le rôle du littoral comme frontière intermédiaire lorsqu'elle sépare texte et planche. La charnière du livre et sa structure paginale double, la ligne de côte et l'estampe relèvent d'une sorte d'isomorphisme. L'espace situé entre deux versants désigne un lieu de mutation, de métamorphose et de circulation qui est le propre de la frontière (en tant que *margin*). Les images elles-mêmes fonctionnent comme des opérateurs d'intermédialité, ce qui est signifié par la représentation métapicturale de l'écotone qu'est la ligne de côte. Elles sont de plus intégrées à un réseau interpictorial qui nous laisse imaginer tout un écosystème, l'« hydrosphère » commune aux *Cinque Ports* et à *London Impressions*, mais qui nous incite aussi à prendre la mesure de l'intertexte impressionniste dont hérite le modernisme. Le « climat »<sup>110</sup> de ces livres crée un effet de suture avec l'ouvrage ultérieur de Ford *The Soul of London* (1905) dont les planches de Hyde constituent des illustrations *in absentia*. L'analogie entre un milieu culturel et un écosystème mériterait d'être étudiée en lisant *La technique et le temps* de Bernard Stiegler comme le fait Ryan Trimm. Ce dernier souligne en effet que l'adoption d'un héritage ressemble à une récapitulation phylogénétique, mais dépend en réalité d'un récit individuel qui nous place dans une trame temporelle que nous nous approprions sans nécessité biologique ni ethnique, mais au travers d'un patrimoine tangible qui comprend des pratiques matérielles, des discours, des techniques et des institutions données (je paraphrase les pages 87-90). Les livres font bien sûr partie des supports matériels et techniques « prothétiques » (pour parler comme Stiegler) qui composent l'archive culturelle sédimentée dont nous héritons grâce à notre mémoire « épiphylogénétique » (92-93).

Cette histoire des cinq-ports que l'archive ne peut entièrement restaurer est convoquée sous le régime de l'impression. On peut y voir une appropriation individuelle d'un récit collectif, mais aussi la négociation de l'héritage de la fin de

---

<sup>110</sup> Cette expression doit à Jesse Oak Taylor qui livre une lecture écocritique des descriptions littéraires du brouillard dans *The Sky of Our Manufacture: The London Fog in British Fiction from Dickens to Woolf* (dont le titre est emprunté à Alice Meynell).

siècle. Je souhaitais montrer dans cette communication que ce livre illustré modélise la pratique fordienne de superposition holographique des impressions, en créant notamment une correspondance entre les métalepses textuelles et les effets de surimpression et de feuilletage produits par la mise en page et l'insertion des illustrations. L'agencement du texte et de l'image concourt à générer une « mise en livre » de la scène d'écriture impressionniste (au sens où Michael Fried la décrit dans *What Was Literary Impressionism?*). Le recours à la métalepse produit un décrochage doublement ambigu : les impressions sont-elles des perceptions ou des souvenirs (voir Ricoeur 565) ? L'écriture historique conjure-t-elle l'effacement des traces ou repose-t-elle sur la persistance des impressions en vertu de la réversibilité de l'oubli de réserve (542) ? L'anamnèse (l'effort de rappel, de remémoration) tire-t-elle sa force de la *mnēmē* (la survivance du souvenir, qui dépend de l'impression originale) ?

L'intrication de l'histoire naturelle et de l'histoire humaine dans *The Cinque Ports* s'inscrit dans un rapport moderne entre paysage et histoire qui, nous dit Pierre Wat, se dessine au dix-huitième siècle. À propos de John Constable, il observe une « réintégration de l'histoire au sein de l'histoire naturelle sous la forme de la trace, du souvenir », une manière nouvelle de représenter l'affleurement de l'histoire dans le paysage (36). Cette quête de la trace ne se limite pas à la surface du sol mais se traduit par une « lecture en strates » (43) sous l'influence du regard stratigraphique du géologue et du l'archéologue (74). Cette modalité est réalisée de manière plus spectrale chez Ford et Hyde, car il n'est pas tant « question de ce qui est foulé durant la pérégrination » (74), de l'épaisseur stratifiée du sol, que de strates « impressionnées » (au sens d'une pellicule sensible) en surépaisseur, et de ce que la mer et le temps effacent. Ce rapport élégiaque à l'histoire évoque aussi ce qu'écrit Pierre Wat à propos de William Turner, dont le « paysage cénotaphe » (51) commémore des disparitions : « Le paysage, comme le désastre, c'est ce qui reste quand tout a disparu : lieu de l'enfouissement et de la trace » (144). Ainsi, le livre de Ford Madox Ford illustré par William Hyde fixe des impressions en leur conférant la permanence et la durée que ne peuvent avoir les événements historiques et naturels. Le livre endosse donc la fonction du paysage comme lieu de mémoire individuel et collectif :

Ainsi, les « choses » souvenues sont-elles intrinsèquement associées à des lieux. Et ce n'est pas par mégarde que nous disons de ce qui est advenu qu'il a eu lieu. [... Les lieux de mémoire offrent] tour à tour un appui à la mémoire défaillante, une lutte dans la lutte contre l'oubli, voire une suppléance muette de la mémoire morte. Les lieux « demeurent » comme des inscriptions, des monuments, potentiellement des documents, alors que les souvenirs transmis par la seule voix orale volent comme le font les souvenirs. (Ricoeur 49)

Nous poursuivrons plus loin ces quelques considérations sur le livre comme paysage mémoriel. J'en viens maintenant au troisième modèle que je souhaite aborder, après l'estampe et la ligne de côte. Il s'agit du circuit des impressions, un modèle qui cherche à concilier la circulation des impressions, la circulation des images et celle du livre.

### c. Circuit du livre, circuit des impressions

Si l'on peut voir un isomorphisme entre la structure paginale double du livre, la ligne de côte et l'estampe, il faut se demander où situer cette dernière dans la chaîne des différents acteurs ou agents qui font circuler les impressions. Les notions de circulation, de traversée et de métamorphose sont contenues dans celle de frontière, qu'il s'agisse de l'estampe ou de la ligne de côte. Toutefois, l'estampe fournit un modèle plus probant pour penser des transactions micro-médiales que pour rendre compte des réseaux au sein desquels le livre est fabriqué et circule. En revanche, lorsque l'on se tourne vers les historiens du livre, on rencontre des modèles dynamiques et réticulaires fondés sur une échelle différente. Trois exemples sont ici pris en compte : la notion de *bookscape* proposée par James Raven ; le *communications circuit* initialement proposé par Robert Darnton ; et enfin le croisement interdisciplinaire des études sur la traduction et de l'histoire du livre dans une perspective transnationale.

Lorsque James Raven recourt au terme de *bookscape* (néologisme qu'il a créé en 1997), il accompagne le tournant spatial de l'histoire du livre dans une perspective transnationale et globale qui constitue le contexte auquel renvoie le suffixe *-scape* pour penser l'univers du livre (3-5). Son ouvrage *Bookscape: Geographies of Printing and Publishing in London before 1800* (2014) cartographie les lieux dévolus au livre à Londres au dix-huitième siècle, réalisant ainsi une topographie des métiers du livre :

The permanence or at least fixity of a book-producing site, even if transmuted by time and memory, contrasts with an essential characteristic of all products of the printing press: their transportability. Books, periodicals and newspapers paralleled the movement of men and women around the globe. (Raven 7)

Afin de représenter les circuits du livre, il suffit de suivre les livres eux-mêmes. Mais ce qui est le plus frappant dans l'usage du néologisme *bookscape*, c'est moins l'idée de relier les lieux de productions et les récits associés à l'environnement spatial et temporel (« The neologism is intended to suggest ways in which the spatial and temporal environment relates to histories of particular manufactures: the book and its

derivatives», 144) que de montrer la manière dont ces lieux participent d'une construction mentale de l'espace :

As with the viewing of a landscape, perspective depends on the standpoint of the viewer and invokes preconceived attitudes inflected by memory, recall and suggestion. Repetition and citation are important to such perceptions, in a way that recalls again the importance of the imprint and its repetition of names, addresses and trade signs. (144)

Le terme *imprint* désigne au sens littéral la marque de l'éditeur ou de l'imprimeur, ou son adresse accompagnée de la date de publication d'un livre, et par extension, la maison d'édition elle-même. Raven souligne le rôle mnémotechnique de l'*imprint* qui associe l'auteur, l'imprimeur et l'éditeur à des lieux précis au sein d'un espace citationnel : « Territory was thus confirmed, enhanced and imaged by imprint, while trade signs offered a toponymy that might be religious, political or aesthetic. [... the] imprint (enhanced by title-page typographical styles) led to an imagining of space using citational practice to reiterate a sense of belonging » (147, 148). Mais cette entreprise cartographique n'est pas limitée à Londres car ce qui est envisagé de manière plus large, c'est l'ensemble des relations entre agents humains et non humains au sein d'un réseau formés par les sites de production et d'impression, les routes commerciales, les foires et autres lieux de diffusion. Raven est ici redevable (9) de la théorie de l'acteur-réseau et en premier lieu du circuit de la communication initialement défini par Robert Darnton.

Publié à l'époque où le domaine de l'histoire du livre était en pleine structuration, l'article « What is the History of Books? » (1982) proposait d'envisager le cycle de vie du livre. Hormis le fait qu'il s'agit d'un document précieux pour retracer l'évolution de ce champ très interdisciplinaire, le texte de Darnton a pour but d'unifier différentes approches : « Printed books generally pass through roughly the same life cycle. It could be described as a communications circuit that runs from the author to the publisher (if the bookseller does not assume that role), the printer, the shipper, the bookseller, and the reader » (67). Il envisage également les relations intertextuelles et la réception des œuvres, pour aboutir à un cycle animé par une boucle rétroactive : « So the circuit runs full cycle. It transmits messages, transforming them en route, as they pass from thought to writing to printed characters and back to thought again » (67). Darnton assortit son propos d'un diagramme où sont représentés les acteurs de ce circuit dans ses six étapes principales (**Figure 13a**).

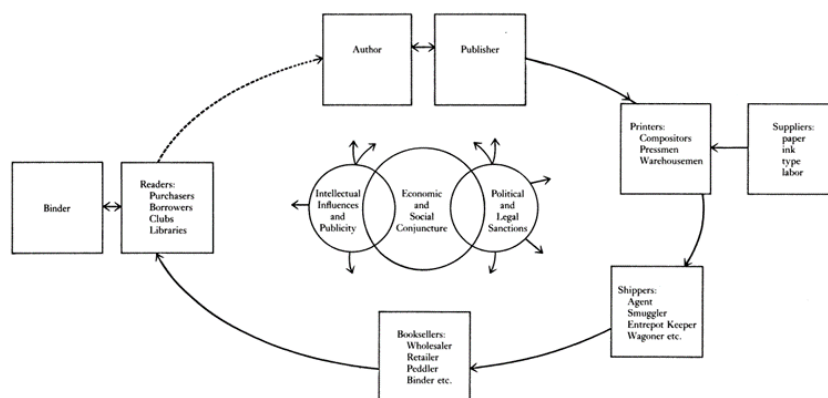
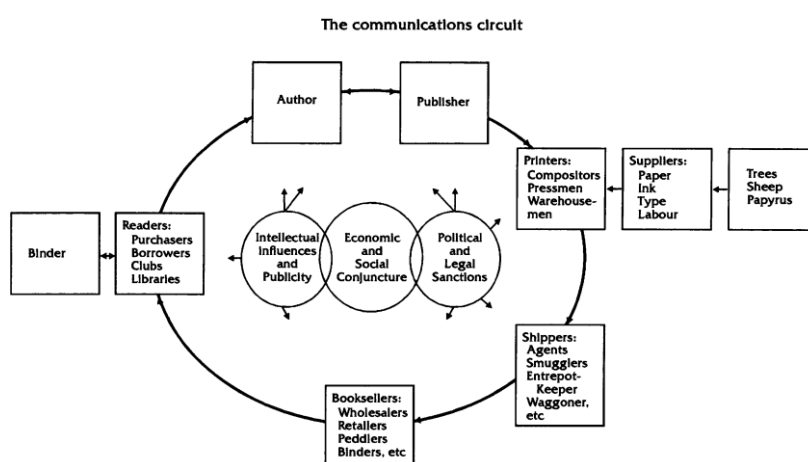


Figure 1. The Communications Circuit



**Figures 13a et 13b :** Le *communications circuit* de Robert Darnton publié dans « What is the History of Books? » (Darnton 1982, 68) puis dans « 'What is the History of Books?' Revisited » (Darnton 2007, 503).

Darnton donne à ce modèle une portée plus large que le dix-huitième siècle, son domaine de spécialité. Il ne ménage toutefois pas d'espace pour l'illustrateur (terme encore anachronique au dix-huitième siècle, certes, mais pas au-delà), ou au moins pour l'image d'illustration, simplement citée dans une parenthèse : « manuscript books and book illustrations will have to be considered elsewhere » (67). Notons par ailleurs que sous l'étiquette « suppliers », sont mentionnés les matériaux entrant dans la fabrication du livre (résumés par le papier, l'encre et les caractères en plomb). Le reste de l'article consiste en un cas d'étude, celui du libraire montpelliérain Isaac-Pierre Rigaud et son rôle dans la diffusion des œuvres de Voltaire, suivi d'une synthèse reprenant les grands pôles du circuit.

En 2007, Darnton revient sur son modèle pour répondre à l'avancée des études sur le livre dans l'article « 'What is the History of Books?' Revisited ». Il y retrace son propre

itinéraire de chercheur, souligne l'importance du courant historiographique représenté par l'École des Annales, et raconte comment il commença à s'intéresser à la matérialité des livres. L'exemple choisi est celui du papier et des contraintes qui incombaient à ses fabricants, tributaires de l'économie comme du climat. Il en vient à décrire la complexité des métiers de l'édition au dix-huitième siècle (prenant en compte aussi bien la contrebande que le piratage, ou les fluctuations de l'offre et de la demande). Son diagramme original mettait en lumière les interconnexions qui lient les différents agents de la chaîne du livre (502) et il prend acte des révisions et des modèles concurrents proposés par les historiens du livre depuis la parution de son article de 1982, notamment pour adapter le diagramme initial à d'autres contextes. Darnton cite à ce propos le modèle de Thomas R. Adams et Nicholas Barker (« A New Model for the Study of the Book » publié dans l'ouvrage collectif de Barker *A Potencie of Life: Books in Society*, 1993). Ce modèle socio-économique est plus abstrait, car non plus centré sur des métiers mais sur le livre (« publishing, manufacturing, distribution, reception, and survival » ; Adams et Barker, 15) dans une perspective moins sociale que bibliographique. Les auteurs notent d'ailleurs que la matérialité du livre (incluant les illustrations) a été jusqu'ici négligée.

Darnton critique certains points de leur proposition, mais reconnaît l'importance de l'ajout du dernier terme, la postérité du livre (« survival » ; on dirait aujourd'hui « afterlife ») et se demande :

I wonder, however, if a flow chart can capture the metamorphoses of texts as they pass through successive editions, translations, abridgments, and compilations. By concentrating on a single edition, my diagram at least had the advantage of tracing steps in a concrete process, one that connected authors with readers through a series of clearly linked stages. (504)

Parmi les champs qui enrichissent ce modèle du circuit du livre, il cite encore la sociologie du livre et la bibliographie matérielle (D.F. McKenzie, John Barnard), l'intertextualité, l'histoire comparée (Roger Chartier, Peter Burke) et la paratextualité. Cette dernière l'a incité à tenir compte des éléments qui orientent la réception d'un texte, et dans lesquels il inclue désormais les illustrations (« title pages, frontispieces, prefaces, footnotes, illustrations, and appendices », 506). Il ne s'arrête pas plus longtemps sur l'image d'illustration qui est pourtant un phénomène éditorial majeur dans la postérité du livre et des œuvres, mais fait un ajout à son premier diagramme en reliant au pôle des fournisseurs (« suppliers ») les matières premières (« Trees / Sheep / Papyrus », **Figure 13b**) placées avant les produits transformés que sont l'encre, le

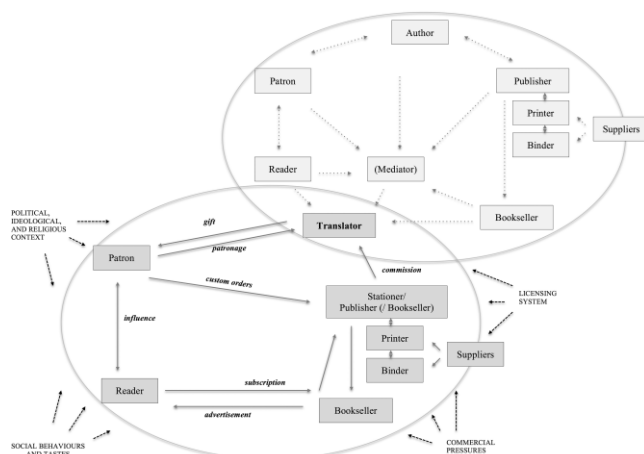


papier et les caractères en plomb, le tout relié par des flèches unidirectionnelles désignant les métiers de l'atelier du livre comme finalité.

C'est sans doute l'interaction entre histoire du livre et histoire de la traduction qui a produit une révision des plus fécondes de ce circuit. Deux publications ont joué un rôle exemplaire dans la convergence entre les deux domaines : l'article « Translation, history and print: A model for the study of printed translations in early modern Britain » de Marie-Alice Belle et Brenda M. Hosington paru en 2016 dans *Translation Studies*, ainsi que le numéro spécial *Imago and translation* (2014) dirigé par Évanghélia Stead et Hélène Védrine pour la revue *Word and Image* (cité dans l'**article 9** et dans l'**introduction 8**). L'article de Belle et Hosington a pour but de croiser l'histoire du livre et les *translation studies*. Il s'agit d'insérer le traducteur dans le circuit de la communication de Darnton, modèle dynamique qui par nature était voué à évoluer pour être enrichi de nouvelles interactions :

To address this issue, we are here presenting an historically appropriate critical framework for the study of printed translations. Drawn from Robert Darnton's (1982) seminal proposal of a 'communications circuit' and its various subsequent adaptations, our model maps for the first time the intersecting patterns of production, circulation and consumption of printed works and their translations in the early modern English context, while giving translators their rightful place in the complex networks of authors, patrons, printers, booksellers and readers that shaped the early modern print market. (Belle et Hosington, 5).

L'article retrace l'histoire critique du modèle de Darnton et de ses dérivés. Il prend notamment acte des révisions menées dans le champ de la culture de l'imprimé de la première modernité pour inclure la matérialité des textes et des techniques du livre, citant en particulier John Feather et Harold Love. Ce dernier a fait deux ajouts au circuit de Darnton, sous les étiquettes de « commissioning and enabling » et « reconstitution » qui auraient pu chacune ménager un espace pour l'illustrateur. C'est également sous ce second chapeau que la traduction aurait pu trouver sa place, disent les deux autrices qui prennent exemple sur Norbert Bachleitner, l'un des premiers à avoir fait cet ajout pour son étude du marché allemand et autrichien au dix-neuvième siècle (« A Proposal to Include Book History in Translation Studies », 2009). Hormis les spécificités de la période analysée, ce nouveau circuit, qui insère les traducteurs entre les « médiateurs » et les « éditeurs et lecteurs », assigne toutefois aux traductions un rôle d'intermédiaire trop secondaire aux yeux de Belle et Hosington (10-11).



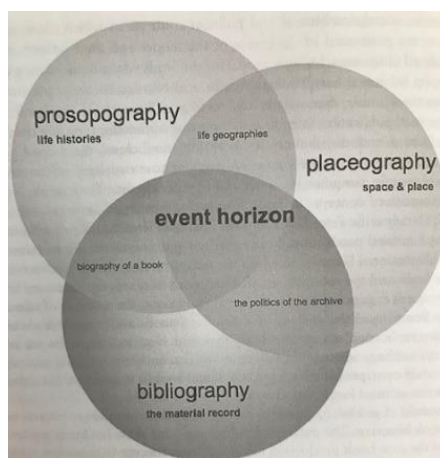
**Figure 14 :** Le *communications circuit* de Marie-Alice Belle et Brenda M. Hosington (« Early modern English translations in the communications circuit ») publié dans « Translation, history and print: A model for the study of printed translations in early modern Britain » (Belle et Hosington 2016, 12).

L'originalité du modèle que Belle et Hosington proposent donc consiste à placer le traducteur à l'interface de deux circuits, celui de l'original et celui de la traduction (**Figure 14**). Au lieu de simplement insérer cette dernière dans le circuit de Darnton (11), elles mettent en avant son statut auctorial et s'éloignent donc implicitement du modèle de la fidélité à la source. Plus largement, leur commentaire sur les différents circuits déjà proposés est particulièrement intéressant pour deux raisons principales. Tout d'abord, l'illustration et la traduction ont une relation complexe fondée sur une connivence qu'analyse Nathalie Ferrand dans l'article « Translating and Illustrating the Eighteenth-Century Novel » sur les traductions illustrées au dix-huitième siècle paru dans le volume de *Word and Image* dirigé par Stead et Védrine (2014). La métaphore de la traversée, de la fluidité et de l'hybridité des frontières (Arnold, Duboin et Misrahi-Barak, 11-13) concerne aussi bien la traduction comme phénomène transnational que l'intermédialité en général. Ainsi l'illustration en tant que processus intermédial proche de la traduction doit pouvoir trouver sa place dans le courant transculturel et transnational qui invite à repenser le circuit du livre et de ses traductions, ainsi que la figure de l'illustrateur comme figure transactionnelle dans un univers cosmopolite (voir Fraser et Hammond ; Jaillant et Martin ; C. Ross ; Rukavina ; Shep 2008 et 2015 ; Stead et Védrine 2008 ; Wilson).

D'autre part, on remarque que l'illustration, comme la traduction, n'a pas d'emblée trouvé sa place dans les circuits du livre proposés par et depuis Darnton. Leur inclusion (déjà réalisée dans le cas de la traduction) doit refléter leur changement de statut ainsi que l'évolution de leurs champs respectifs (voir l'**article 9**, p. 140). Le *communications circuit* est caractérisé par sa plasticité et sa vocation est d'être révisé

pour s'adapter à différents contextes<sup>111</sup> et pour opérer des changements de focale. Darnton a d'emblée insisté sur ce point et il est suivi par Belle et Hosington :

More generally, as Darnton (2007, 504ff.) himself remarks, one should acknowledge reality's tendency to defeat all diagrams. Well aware of this, we present our model as an open and variable structure, to which elements may be added or subtracted as needed, and whose value ultimately lies in its heuristic, rather than purely representational, function. (Belle et Hosington 12)



**Figure 15 :** Le diagramme de Sydney Shep (« Modelling situated knowledges in book history ») publié dans « Books in Global perspectives » (Howsam 2015, 66).

Sydney Shep prolonge cette réflexion en proposant un modèle relationnel qui repose sur la notion d'intersection et de « translocalisme » plutôt que de circuit (Shep 2015, 62-63 ; **Figure 15**). Elle pose en effet la question de savoir comment articuler le local et le global, et se placer à l'intersection entre l'individuel, le biographique et le circuit du livre « sans frontière » (reprenant ainsi le titre de Fraser et Hammond, *Books without Borders*). Sous l'impulsion de l'histoire croisée, de la « nouvelle histoire impériale » et du post-colonialisme, elle met en avant un modèle qui est similaire à celui des *new modernist studies* et de l'intermédialité en ce qu'il dépasse l'opposition entre le centre et la périphérie. Elle insiste aussi sur le fait que l'échelle globale (le niveau « macro ») est une construction théorique interdépendante de la position de l'historien et des interactions observées selon la perspective où il se place pour analyser les intersections du local et du global. Son diagramme permet de visualiser différents champs et leurs « zones de contact ». Il surdétermine ainsi l'espace transitionnel réservé à la traduction dans le modèle de Belle et Hosington (**Figure 14**).

<sup>111</sup> Par exemple, le projet *The Book Unbound* de l'Université de Stirling offre un exemple de révision du circuit de Darnton pour représenter le cycle du livre numérique. Voir <https://www.bookunbound.stir.ac.uk/the-digital-communications-circuit2/> (page consultée le 30 juin 2022).

Shep signale que la théorie de la relativité et la mécanique quantique sont à l'origine de cette notion (66), faisant sans doute allusion à Karen Barad (*Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, 2007). Bien qu'elle ne rentre pas dans les détails, on saisit l'idée générale qui est de pouvoir changer de focale en fonction de « l'horizon événementiel » considéré (67) afin de définir des relations interactives entre les différents agents.

Où se situerait donc l'illustrateur (ou l'illustration) dans ces diagrammes ? Faut-il l'insérer dans un circuit fléché, ou bien le placer à l'interface entre deux circuits dans une zone de contact ? Dans les circuits fléchés antérieurs à celui de Belle et Hosington, l'illustration peut être insérée sous plusieurs étiquettes (je reprends ici celles de Darnton, ainsi que celles d'Adams et Barker) : la publication (si l'on parle des échanges entre éditeur, illustrateur et auteur/texte lors du montage du projet éditorial) ; la fabrication (réalisation des images, et participation éventuelle à leur reproduction et à la mise en page du livre) ; la réception (car l'illustrateur est avant tout un lecteur) ; et enfin la postérité (puisque l'illustration contribue à étendre le réseau des adaptations d'une œuvre donnée). Ces étiquettes rappellent les « quatre moments du livre » dont il était question plus haut (p. 74 et 126), mais la perspective est ici légèrement différente. Penser en termes de zones de contact permet de mettre en lumière le rôle de médiation de l'illustration, comme pour la traduction. La positionner dans une zone de contact permet d'éviter l'utilisation de flèches unidirectionnelles et d'insister au contraire sur des relations interactives, multidirectionnelles. Ainsi on peut la situer à l'interface entre le circuit du livre illustré et les circuits intertextuels et interpictureaux auxquels les autres créations de l'illustrateur la rattachent. S'il est de surcroît auto-illustrateur, c'est l'auctorialité de ses images qui sera encore renforcée du fait qu'il occupe deux positions, comme auteur et comme illustrateur.

Ces modèles sont efficaces car leur schématisation les rend simples à lire. Leur graphisme minimaliste permet de cartographier des trajectoires et des étapes, et de synthétiser des processus souvent complexes. J'aimerais pour finir faire trois remarques concernant les difficultés particulières que posent néanmoins la représentation de la temporalité de ces circuits, la représentation des matériaux du livre illustré, et enfin la représentation du circuit des impressions.

L'horizontalité des *communications circuits* fonctionne bien pour rendre compte de trajectoires spatiales et détailler les éléments composant un *bookscape* au sens où

l'entend James Raven. Mais elle aplanit les différences temporelles<sup>112</sup>, ce qui pose un problème particulier dans le cas de la traduction et de l'illustration lorsque celles-ci ne sont pas synchroniques (c'est-à-dire non limitées à une édition donnée ou à un circuit embrassant des processus contemporains). Autrement dit, il faudrait proposer un modèle qui puisse aussi être lu verticalement (ou en 3D ?) afin de mettre en perspective l'évolution diachronique d'une œuvre dans ses éditions successives (illustrée / traduite pour la première fois puis adaptée par un nouvel illustrateur / traducteur) mais aussi les différentes échelles de temps intriquées dans ce processus. Cette idée d'une stratification temporelle sera reprise plus loin mais répétons ici que les chercheurs qui proposent des cartographies de circuits de diffusion des artefacts, matériaux naturels et savoirs s'interrogent toujours sur les conditions épistémologiques de leur représentation. Ainsi, dans le chapitre d'ouverture de l'ouvrage qu'elle a coordonné *Entangled Itineraries: Materials, Practices, and Knowledges across Eurasia*, Pamela Smith emprunte à Tim Ingold l'expression de « champ relationnel » et emploie aussi celle de « nœuds de convergence » (« relational field », « nodes of convergence ») pour désigner l'espace géographique et épistémique, non linéaire et transformationnel qu'elle cherche à délimiter (8, 17). Lorsqu'elle se demande quelle est la meilleure manière de rendre ses aspects interactifs et contingents, elle écarte les métaphores du textile et du palimpseste, trop « plates » (« flat ») pour donner une idée de ses reliefs (« [...] the itineraries in this volume have peaks, hanging valleys, even cul-de-sacs » 11). Ceci nous mène à la deuxième remarque.

La question de la temporalité est cruciale si on observe le cycle de vie d'une œuvre du point de vue de l'archéologie des médias et de l'écocritique. Car dans ce cas, il ne s'agit pas seulement d'inclure l'illustrateur, mais aussi les matériaux qui entrent dans la fabrique de l'œuvre. On a vu plus haut que Darnton avait ménagé un espace pour ces derniers mais les modèles représentés dans les **Figures 13, 14 et 15** ne tiennent pas compte de relations interactives liées aux notions d'*affordance* et de co-agentivité. De plus, ces matériaux se situent à l'interface entre le circuit du livre et les trajectoires propres à leurs circuits de production, d'extraction et de transformation. Ils ont donc une temporalité spécifique qui nous projette au-delà de l'échelle des générations humaines. C'est ce qu'a montré Catherine Walsh dans son article « Mapping

---

<sup>112</sup> On peut en dire autant des modèles de réseaux proposés pour rendre compte des phénomènes d'adaptation (et l'**introduction 8** ne fait pas exception sur ce point).

Michelangelo's Marble and Its Temporalities » (2019)<sup>113</sup> où elle retrace la trajectoire des blocs de marbre depuis les carrières dont elles furent extraites à la Renaissance jusqu'aux ateliers de Michel-Ange et, au-delà, leurs déplacements ultérieurs vers leurs lieux d'exposition ou de conservation. Mais Walsh nous renvoie aussi au temps profond de la formation géologique de cette roche, à son inscription dans l'histoire terrestre et dans l'anthropocène, pour relater les « pérégrinations d'acteurs polychroniques » (« peregrinating polychronic actors », 72). Ce faisant, elle conjugue, au sein des Humanités numériques et spatiales, écocritique et histoire de l'art environnementale et globale. Sa description de ces itinéraires fait état de variations entre des échelles temporelles sans commune mesure. Les signes de l'action de différents agents, humains et non humains, tels que le climat, la stratification géologique, les outils des sculpteurs, le maniement des transporteurs et propriétaires successifs, laissent autant de marques visibles qui ont modifié la texture du marbre (83). La texture de l'œuvre est la trace visible de cette polychronicité.

Enfin, troisième et dernière remarque, si le circuit du livre et de ses matériaux peut servir de modèle pour représenter le circuit des impressions, on se heurte malgré tout à une difficulté qui tient à la labilité et à la nature immatérielle et intangible de ces impressions (lorsqu'elles ne sont pas imprimées). Ainsi, « peut-on modéliser, demande Christine Bénévent, ce qui se joue entre un livre et son lecteur, en tirer des leçons générales, l'articuler avec des statistiques ? » (11). L'analyse de l'illustration rencontre ici une difficulté inhérente à la théorie de la lecture (11-13). Le livre illustré est la trace du commerce entretenu entre l'illustrateur et l'œuvre qu'il a lue, l'éditeur et éventuellement l'auteur, ainsi que son médium. Le livre se situe à la croisée de multiples trajectoires, dont certaines sont matérielles et d'autres, immatérielles. Comment donc représenter la circulation des impressions ? Comment représenter l'immatériel, l'intangible de cet espace transactionnel que Liliane Louvel a désigné du terme de tiers pictural et que j'ai appliqué à l'illustration dans l'**article 7** ? Aux pages 60, 64 et 126 de ce mémoire, j'ai fait référence au modèle de la migration des images de Hans Belting qui voit le médium comme un support situé à l'articulation des images

---

<sup>113</sup> Cet article a été publié dans *Artl@s Bulletin*, la revue du projet *Artl@s*, spécialisée dans l'histoire de l'art transnationale et la cartographie numérique. Voir Joyeux-Prunel (2010 ; 2012) ; Kaufmann, Dossin et Joyeux-Prunel (2014).

endogènes et exogènes<sup>114</sup>. Il est tentant de figurer cette charnière sous la forme d'un livre ouvert :

médium (illustration)  illustrateur  texte  auteur

Cette image s'appliquerait alors non seulement au livre lui-même mais aussi à l'espace relationnel qui, on l'a vu aux pages 82-84 et 123, peut être pensé comme un face à face, un rapport au visage, ou comme un champ tactile. Ceci est utile pour visualiser une transaction réalisée au niveau micro-médial. C'est également à ce niveau que peut être analysé le rôle joué par l'*affordance* des matériaux, qui n'est pas facile à représenter non plus sous la forme d'un diagramme, mais peut néanmoins être désignée sous la forme d'une interaction, ici limitée au rapport de l'illustrateur à son médium. L'analyse micro-médiale (par exemple le rapport texte-image dans tel exemplaire de telle édition illustrée) est indispensable pour la connaissance spécifique de cas précis et individuels, et la relation matérielle à un artefact donné. Cette icône du livre, avec ses deux pans symétriques et sa charnière centrale, signale en outre que la circulation des impressions est placée sous le double signe de la continuité et de la discontinuité, comme cela a été maintes fois répété à propos du geste et de l'estampe. Elle signale le lieu où l'impression fonctionne comme opérateur de médialité, selon le triple mouvement défini par John Scholar (réception – formation / projection – performance ; voir plus haut p. 125). Elle souligne aussi le rôle du livre comme dispositif de conversion (voir p. 127, 134), et comme objet auquel on accorde une forme d'agentivité au sein d'un assemblage (Adema 63-81 ; voir plus haut p. 105 et 109).

Afin de placer l'illustration à un niveau macro-médial, la représentation du circuit des impressions pourrait recourir aux « zones de contact » des modèles de Belle et Hosington, ainsi que de Shep. Une vue macro-médiale fait apparaître les contraintes médiales matérielles, éditoriales, ou encore économiques, les réseaux intermédiaux à un niveau local, national ou transnational, et dessine les contours d'un « écosystème médiatique », pour reprendre l'expression que Julien Schuh emploie à propos des

<sup>114</sup> Ceci n'entre pas en contradiction avec la description que fait Darnton de son circuit : « So the circuit runs full cycle. It transmits messages, transforming them en route, as they pass from thought to writing to printed characters and back to thought again » (Darnton 1982, 67 ; cité plus haut p. 142).

périodiques<sup>115</sup>. Schuh est engagé dans des projets tels que PRELIA qui permettent de mesurer les effets induits par la circulation des images de presse, des réseaux reposant sur des phénomènes d'appropriation, de recyclage, d'échanges et faisant apparaître des lignées ou « chaînes » d'images reprises et remédiées, remettant en question la valeur du style et de l'individualité, et l'aura de l'original.

Selon nos conditions de travail et nos prédilections, nous nous engageons tantôt dans des analyses individuelles, tantôt dans des entreprises collectives. Si le travail d'équipe comporte de nombreux avantages, ceux-ci peuvent être démultipliés si l'on a les moyens techniques et les compétences pour envisager un projet d'analyse quantitative tel que ceux de PRELIA ou d'Artl@s (Joyeux-Prunel 2010, 2012). Néanmoins la fascination pour les visualisations numériques des données peut donner l'illusion d'une complétude qui n'est pas forcément fondée sur des prérequis méthodologiques et épistémologiques favorisant l'émergence d'une vision exhaustive incluant des phénomènes dits marginaux. D'où la question posée par Miriam Kienle dans la revue *Artl@s Bulletin* : « do the epistemological premises of this data-driven approach to culture themselves constitute a threat to the very humanistic line of inquiry that Schich argues they're saving? » (Kienle 5)<sup>116</sup>. Son argumentation repose notamment sur les travaux récents de Johanna Drucker<sup>117</sup> qui résume les difficultés théoriques inhérentes à la rencontre entre les Humanités et les méthodes numériques quantitatives, soit, pour le dire de manière simple, la tension entre l'analyse qualitative et l'analyse quantitative, « between an emphasis on pattern, probability, and consensus in computational analysis, and ambiguity, unpredictability, and dissensus in the humanities » (Kienle 6).

La nécessité de trouver une formule alliant le microscopique et le macroscopique, le continu et le discontinu, le cas spécifique et la vue d'ensemble s'applique aux Humanités numériques, certes, mais elle pose un problème particulier dans le cas du circuit des impressions, déjà souligné plus haut, qui est celui de la temporalité des

---

<sup>115</sup> Julien Schuh est venu présenter sa recherche lors de la séance du 25 septembre 2020 organisée par Bénédicte Coste au laboratoire TIL de l'Université de Bourgogne, et a notamment parlé du projet PRELIA, qui a pour but de créer une base de données portant sur les revues littéraires et artistiques de la période 1870-1940, et de créer des outils de visualisation statistiques afin d'exploiter ces données.

URL : <https://prelia.hypotheses.org/presentation>

<sup>116</sup> Le début de son article porte sur la vidéo « Charting Culture » (une carte animée réalisée par l'équipe de l'historien de l'art Maximilian Schich) et les différents biais qu'elle présuppose.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=4glhRkCcD4U> (page consultée le 30 juin 2022).

<sup>117</sup> Kienle cite *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production* (2014). Drucker a depuis publié *The Digital Humanities Coursebook: An Introduction to Digital Methods for Research and Scholarship* (2021) dont le chapitre 2 (« Data modeling and use ») propose une synthèse très claire de ces problématiques.



phénomènes observés. À propos de la carte animée « Charting Culture », Miriam Kienle explique, en citant le sociologue Manuel Castells, qu'elle est un produit typique de notre vision de réseaux mondialisés reposant sur une connectivité plus spatiale plus que temporelle (9-10), plus géographique que chronologique. Je reprendrai ces arguments à la fin du chapitre 4 et dans la conclusion. J'en viens maintenant à la présentation de ma monographie, un travail dont le contenu a évolué en raison de la pandémie et du fait que se posent maintenant ces questions d'échelle pour situer l'illustration comme phénomène micro-médial et/ou macro-médial.

## 2. Le livre illustré moderniste

« Nous nous éloignons des côtes de la graphosphère, et on ne découvre vraiment que ce que l'on quitte », écrit Régis Debray dans sa préface à *Livre de Michel Melot* (Melot 2006, 9). Cette assertion du médiologue pourrait s'appliquer au livre moderniste. Le modernisme ne signe évidemment pas la fin du livre, loin de là, puisque ce « fabuleux outil, étonnamment résistant, qui a eu raison de la stèle, de la tablette et du rouleau, et dont l'écran électronique ne viendra pas à bout en un clin d'œil » représente « le meilleur rapport jusqu'ici trouvé entre les valeurs contradictoires du stable et du mobile, de l'intègre et du volage » (10). C'est plutôt qu'un nouveau rapport au livre et à l'imprimé s'est dessiné, changement dont les écrivains modernistes ont une conscience aigüe (voir Amiran ; Brown ; Lurz ; Murphet). La médialité de la littérature et la matérialité de l'écriture sont devenues un enjeu crucial avec la conscience de la perte d'un monopole dans le partage du savoir et de l'information. C'est aussi une nouvelle conception de l'écriture qui se fait jour. Comme le montre Frédéric Marteau, la notion d'inscription comme *graphein*, c'est-à-dire comme incision, fonde la modernité scripturale qui interroge dans le geste d'écrire et sa performativité les « conditions matérielles de son inscription et donc [...] la finitude de sa trace » (Marteau 197). Il présente la crise moderne de l'inscription ainsi : « déposé sur le papier (sur le subjectile), le langage perd de sa force : littéralement, l'écrit semble avoir effacé la force qui l'a fait naître, le réel matériel qui l'a produit », au point où « l'écrit, pris dans son subjectile (soumis ou assujetti à son support), peut déplacer le sens même du geste initial, le pervertir ou le contredire, se révélant être une trahison des intentions premières » (202, 203). C'est ce qu'Antonin Artaud nomme la « trahison du subjectile », encore accentuée lorsque le texte est imprimé (203), et

que Michel Guérin désigne comme la « catastrophe de l'écriture » (2018). Il en déduit, comme Frédéric Marteau, que c'est la lecture qui prend en charge l'affect et la force en acte de l'écriture.

Comme le montre Julian Murphet à la suite de Friedrich Kittler, la littérature moderniste est hantée par les nouveaux médias comme le cinéma dont elle doit se différencier (2009, 36). Je souscris à sa lecture médiale de la littérature moderniste, mais je m'attache directement à l'objet qu'est le livre. Le recentrage sur la matérialité du livre est l'une des manifestations de ce que Murphet désigne comme un phénomène de « différenciation » médiale à l'heure où la reproductibilité mécanique induit une forme de convergence. Le principe moderniste de la pureté du médium est entendu comme l'expression de la stratégie esthétique et économique généralisée et ambivalente que Murphet nomme « différenciation convergente » (« convergent differentiation » 17). Sa thèse médiale prolonge, sans s'y référer directement, des travaux devenus classiques comme ceux de Johanna Drucker dans le domaine de l'expérimentation typographique et de la culture de l'imprimé.

De la fin de siècle aux années 1930, les avant-gardes européennes trouvent dans l'imprimé et en particulier dans la typographie un domaine de prédilection. Leurs diverses tendances formalistes sont liées par une attention commune à la manière dont le sens émerge dans son rapport à la matérialité (Drucker 1994, 67-68). Johanna Drucker a montré que le mouvement Dada, les Futurismes italien et russe sont les héritiers subversifs des expérimentations symbolistes et en particulier de Mallarmé. La typographie britannique est sous-représentée dans ce type de travaux parce qu'elle ouvre une voie médiane entre nouveauté et conservatisme, entre bibliophilie et productions délibérément « amateur ». On retient généralement les noms des « héros » de la typographie et du design moderne comme Jan Tschichold, et les expérimentations les plus radicales des avant-gardes européennes, le manifeste du Futurisme de Marinetti, les magazines *De Stijl*, *Blast* ou *Dada*, l'almanach du *Blauwe Reiter* ou encore les manuels du Bauhaus. Et bien que les manifestes soient conçus pour être lus à voix haute ou performés (21-22), les avant-gardes diffusent ces textes ainsi que leurs petits magazines et livres d'artistes en tant que publications imprimées, comme le fait remarquer Stephen Bury (7-8). Ce dernier note aussi le rôle crucial de la reproduction des images qui supplée à l'exposition muséale (14-15) et à des modes de diffusion académiques comme le Salon en France. L'art typographique dépasse

le cadre du livre pour entrer dans le domaine du design graphique (J. André 10) tout en mettant en exergue l'importance de l'inscription.

La première moitié du vingtième siècle est une période de transition, entre l'industrialisation du siècle précédent et les nouveaux rapports à l'information et à la communication. Les procédés traditionnels manuels survivent mais la composition mécanique se perfectionne, entraînant la perte du monopole de l'imprimeur dans la production typographique : « Certes, la Linotype et la Monotype marquent le zénith de la mécanisation dans le domaine typographique. Mais elles marquent aussi le point de départ d'une nouvelle trajectoire technologique qui va traverser le XXe siècle : celle du traitement de l'information » (Marshall dans J. André 8<sup>118</sup>). Celui-ci est préfiguré par le clavier de ces composeuses-fondeuses (comme de la machine à écrire d'ailleurs), et par l'usage de la bande perforée que l'on parviendra à rendre compatible avec le télégraphe, ce qui va considérablement transformer les réseaux de productions de l'imprimé. On passe alors « de l'économie du livre à l'économie documentaire » (9) qui prélude à la concentration croissante du secteur de l'édition.

Le marché est marqué par une grande diversification de l'imprimé sous toutes ses formes, par la prolifération de la publicité, l'essor de séries dédiées à différentes sortes de lectorats et du livre de poche qui brouillent les frontières entre *high brow* et *low brow* (Jaillant 2014 ; 2017). Les maisons d'édition ont connu une période de transition au tournant du siècle qui voit leur structuration en association professionnelle (la *Publisher's Association* de 1895) suscitée par la législation sur le prix du livre et les droits d'auteur. De nouvelles stratégies commerciales ont signé la fin du *three-decker* dans les années 1890 et un nouveau type d'entrepreneur, dont William Heinemann est l'exemple, transforme le paysage éditorial en une vingtaine d'années jusqu'à la Première Guerre mondiale (Stevenson, chapitre 1). Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, les maisons d'édition connaissent une expansion de leurs réseaux impériaux et transnationaux (Boehmer *et al.* ; Fraser et Hammond ; Rukavina ; Wilson) mais elles ne sont pas encore absorbées dans le mouvement de concentration qui caractérise le secteur dans la seconde moitié du siècle. Il reste encore un espace pour des maisons de petite ou moyenne taille, comme le montre le renouveau des presses privées après la Première Guerre mondiale, l'un des lieux d'expérimentation dans l'art

---

<sup>118</sup> À la composition manuelle des caractères en plomb succède la composition mécanique « chaude » (J. André 10). Alliant tradition et modernité, la composition mécanique (grâce à la Linotype et à la Monotype) participe à l'essor du graphisme et du design modernes en réinterprétant les caractères traditionnels.

du livre (incluant la typographie et l'illustration) dont les modes de fonctionnement sont assez proches des petits magazines. Néanmoins le décès d'Heinemann en 1920 signe le déclin du modèle familial traditionnel représenté par les trois grandes firmes que sont Longman, Macmillan et Murray, qui doivent s'adapter aux changements sociaux et faire face aux difficultés économiques des années 1920. Certaines maisons commerciales jouent sur la stabilité des revenus générés par leurs fonds pour financer des éditions plus expérimentales moins lucratives. Parmi les nouveaux éditeurs en pleine ascension, Jonathan Cape et Faber & Faber parviennent à conjuguer logique commerciale et qualité.

S'il est juste de voir dans les presses privées une réaction anti-commerciale à la massification capitaliste de l'imprimé (McGann 1993, 7), il faut aussi souligner que leurs stratégies suivent la logique médiale du circuit du livre. Quelle est-elle ? Et quel est le rapport avec l'illustration ? Performativité, lisibilité, transmission et circulation caractérisent le livre illustré tout comme le statut de l'illustrateur et je renvoie ici aux propos du chapitre 2 (p. 62, 64-65) : au sein d'un même projet éditorial, l'illustration et la typographie doivent répondre à une exigence de transmission et de continuité du circuit des impressions. Elles doivent donc être analysées ensemble car elles participent de concert à la construction de la page comme espace graphique et iconique. Le fait qu'il s'agisse de communiquer par l'imprimé est crucial puisqu'il faut conjuguer les contraintes matérielles de l'inscription graphique (et la temporalité du *Slow Modernism*) à un impératif d'immédiateté et de transparence (qui caractérise le *Fast Modernism*). Le livre illustré moderniste est tributaire des expérimentations de la fin de siècle où prime l'iconicité de la page et où la linéarité du texte est soumise à de multiples variations graphiques. Le contraste entre l'opacité du médium et la transparence du médium transcendé par le texte, a été analysé par Johanna Drucker, qui différencie le texte « marqué » (« marked ») du texte « non marqué » (« unmarked » ; 1994, 95-96), par Jerome McGann (1991) qui a mis en exergue le code bibliographique du texte, et par Michael Kaufmann qui réserve le terme de « lucid » au médium qui tend à effacer sa matérialité (« 'lucid' medium, a medium that suppresses its own presence for its content », 14). Mais ce qui différencie le beau livre selon William Morris du livre moderniste est la contrainte de la lisibilité dans le but de rendre la transmission du texte et des images optimale. Comme l'explique Charles Bigelow, pour contextualiser les expérimentations typographiques, il faut tenir compte des études sur la lisibilité et sur la physiologie de la lecture qui se développent avec

l'alphabétisation croissante au dix-neuvième siècle, et surtout au siècle suivant. La réinterprétation et la réinvention de caractères traditionnels pour la composition mécanique, la volonté d'abaisser les coûts de production du livre et d'optimiser la mise en page reposent sur (et alimentent) de nombreux travaux sur la lisibilité. C'est surtout à partir de 1905 avec les observations d'Émile Javal que les différentes caractéristiques des caractères typographiques vont être systématiquement étudiées afin de tenter de définir le rapport optimal entre aisance de la lecture et économie de la mise en page.

Parmi les polices et familles de caractères les plus représentatives de ces travaux, il faut citer la Century Schoolbook américaine, le Legibility Group créé par Linotype et le Times New Roman, sans doute l'exemple le plus connu. C'est le spécialiste et historien de la typographie Stanley Morison qui propose en 1930 de modifier les caractères du *Times*, fort de son expérience de conseiller artistique de la Lanston Monotype Corporation (à partir de 1922) et de conseiller typographique chez Cambridge University Press (à partir de 1924). Le renouvellement de l'art typographique est donc intimement lié à l'histoire de la composition mécanique. Sa transmission repose sur des savoir-faire manuels et industriels, ainsi que sur l'érudition de certains imprimeurs, typographes et spécialistes du livre qui redéfinissent les termes graphiques de leurs métiers. À cet égard, Stanley Morison joue en Grande Bretagne un rôle aussi important que Herbert Bayer au Bauhaus ou Jan Tschichold en Suisse, et il participe comme eux à un mouvement historiographique précis, celui de la paléotypographie, dont l'objet est l'origine et l'évolution des caractères typographiques (voir Grinevald).

Dans ce contexte, le rôle de l'illustrateur change : artiste dont on reconnaît l'apport créatif, il doit néanmoins s'insérer dans un projet d'ensemble où l'image et la typographie doivent se répondre et s'équilibrer, de manière à ce que leur iconicité serve la transmission du texte. Ce rapport entre texte et image est particulièrement prégnant dans certaines entreprises éditoriales, comme je le montre dans ma monographie où je m'attache à relier contraintes matérielles, performativité de l'illustration, lisibilité, transmission et circulation. Le livre illustré moderniste est un domaine crucial pour étudier la tension entre matérialité et immatérialité, transparence et opacité, lisibilité et iconicité, pureté et impureté. Pour clore le chapitre 4, je vais donc présenter ma monographie et pour terminer, revenir sur la temporalité de la facture de l'œuvre. Ces deux dernières sous-parties ont pour point

commun de ne pas uniquement considérer le livre comme un produit fini (c'est-à-dire sa forme publiée dans telle édition), mais comme un assemblage, un objet situé à l'interface de relations nouées avec divers agents selon des temporalités différentes.

#### **a. Modernist Mediascapes: Illustration, Print Culture and the Matter of Books**

La justification principale de cette monographie tient à l'identification d'un domaine encore sous-représenté dans les études modernistes et l'histoire du livre, à savoir le rôle de l'illustration (et de l'illustrateur) en tant que pratique performative en prise sur le monde matériel au sein du paysage médial moderniste. Comme je l'explique dans l'introduction, l'importance croissante du livre et de l'imprimé a fait l'objet de travaux qui renouvelaient les perspectives de recherche dans le cadre des *new modernist studies* (voir Mao et Walkowicz) au tournant des années 2010. Ainsi, Ann Ardis, qui avait dirigé avec Patrick Collier le volume *Transatlantic Print Culture, 1880-1940: Emerging Media, Emerging Modernisms* en 2008, a coordonné en 2012 un numéro spécial de *Modernism/modernity* dans lequel elle marquait la nécessité de croiser les études sur le livre, les périodiques, les médias et l'histoire matérielle en remettant en question les traditionnelles « frontières » entre modernisme et période victorienne, *high brow* et *low brow*, production nationale et ouverture transnationale (Ardis v-vi). Dans cette veine, Robert Fraser et Mary Hammond avaient déjà coordonné leurs deux volumes de *Books Without Borders* (2008) et Lise Jaillant (2014, 2017, 2019) allait publier ses ouvrages centrés sur les politiques éditoriales, le marketing et les collections qui allaient poursuivre la remise en question des présupposés sur le canon moderniste et de son lectorat.

Les études victoriennes avaient été pionnières dans la reconnaissance de la matérialité et des contraintes technologiques de la facture du livre et de l'imprimé, ainsi que dans les développements des études sur l'illustration. En 2016, deux publications ont confirmé la consolidation de ces approches dans le domaine moderniste : l'ouvrage *Modern Print Artefacts: Textual Materiality and Literary Value in British Print Culture, 1890-1930s* de Patrick Collier et *Modernism's Print Cultures* de Faye Hammill et Mark Hussey, qui offre un très utile état de la recherche. Ces titres opèrent la jonction entre études modernistes, histoire du livre et culture matérielle. Si certaines productions comme celles d'Omega Workshops et de maisons d'édition telles que la Hogarth Press ont fait l'objet de nombreux travaux, l'intérêt croissant pour la culture de l'imprimé a surtout motivé des études sur les périodiques et les petits magazines

(Binckes ; Brooker et Thacker ; Stead et Védrine 2008, 2018). Faye Hammill et Mark Hussey remarquaient en 2016 que les arts visuels avaient jusqu'alors surtout attiré les historiens de l'art du fait des riches interactions entre artistes et éditeurs. Ils citent l'expansion de la littérature illustrée pour l'enfance (55-59) et soulignent l'importance de la gravure sur bois, dans le sillage de l'ouvrage de Joanna Selborne, *Wood-Engraved Book Illustration, 1904-1940* (2001), qui avait été mon propre sésame dans la découverte de l'illustration gravée moderniste. Celle-ci a été pratiquée sur des périodes parfois assez courtes dans la carrière des artistes britanniques, en parallèle de l'estampe, de la peinture, du poster ou des arts décoratifs. Elle est abordée dans des ouvrages qui visent des segments particuliers, des biographies d'artistes, des ouvrages sur l'histoire de l'illustration, des articles sur l'estampe dans des revues spécialisées comme *Nouvelles de l'estampe* en France ou le *Print Quarterly* en Grande Bretagne, des études du marché éditorial des petites revues ou magazines, des études ponctuelles sur certaines presses privées. Mais aucun auteur, à ma connaissance, n'a abordé l'illustration gravée sur bois en tant que phénomène médial qui inclut un certain rapport au geste créatif et aux matériaux utilisés pour produire ces images.

C'est donc par là que commence ma monographie, que je joins à ce dossier dans le Volume III. J'ai fait le choix de centrer la première partie sur Paul Nash parce qu'il joue un rôle exemplaire dans le domaine du livre et des arts décoratifs de la période. En tant qu'illustrateur, il s'efforçait de suivre de près les projets éditoriaux auxquels il participait et sa carrière au lendemain de la Première Guerre mondiale suit un itinéraire qui le mène du livre au design. Nash est un artiste du livre qui prônait une conciliation entre le manuel et la machine. Son apprentissage de la gravure sur bois à partir de 1919 l'entraîne à penser l'économie de l'image selon des valeurs minimalistes et va le mener à collaborer avec la Curwen Press, une imprimerie où l'on marie l'art et l'industrie, l'expérimentation et une politique commerciale. Si l'on s'intéresse à l'histoire du livre dans l'entre-deux-guerres, on ne peut pas faire l'économie de l'illustration gravée des années 1920. Pour les contemporains qui écrivent sur l'illustration, le rôle de la gravure sur bois est prédominant.

Mon corpus est britannique et contient des éditions limitées et des ouvrages demeurés assez confidentiels, que l'on peut considérer comme de véritables laboratoires typographiques. Il y a tout un pan de l'histoire du livre que je n'aborde pas (la photolittérature par exemple), mais j'insiste sur le fait que ce corpus restreint

permet néanmoins de traiter de questions générales qui s'appliquent aussi bien à la production bibliophilique que populaire. Cette monographie n'est donc pas représentative du décentrement transnational qui anime les *new modernist studies*. Le décentrement s'effectue plutôt de l'intérieur, en ménageant une place à l'illustration et à ses matériaux dans le circuit de la communication que je redéfinis en tant que circuit des impressions.

Les trois points d'accroche de cette monographie sont les suivants : elle propose tout d'abord des analyses qui renouvellent les approches traditionnelles de l'illustration liées à la fidélité à la source et aux relations entre auteurs et illustrateurs (ce qui ne veut pas dire que je cherche à invalider ces domaines bien entendu). Je me concentre sur le rôle de l'illustrateur comme médium et agent dans le circuit du livre et des impressions, au même titre que les matériaux utilisés dans la fabrication et la reproduction des images. Cela me permet de proposer des analyses dans lesquelles je convoque l'écocritique et l'archéologie des médias. De plus, si ces ouvrages ne représentent qu'une petite portion de la production de l'époque, ils ont été choisis pour leurs qualités métapicturales et métamatérielles<sup>119</sup>, mettant en avant des aspects spécifiques de la pratique de l'illustration, et parce qu'ils constituent des configurations où les matériaux employés jouent un rôle crucial dans l'élaboration du sens. J'essaie en effet de montrer que l'équilibre entre texte et image gagne à être abordé en termes matériels et performatifs. Enfin, ce livre est centré sur la décennie des années 1920 mais il conjugue rétrospection et prospection. D'une part, le livre illustré moderniste reflète les interrogations de ses acteurs sur leur propre rapport de filiation à l'époque victorienne et la fin de siècle en particulier, et d'autre part l'illustration prend place dans l'histoire des arts graphiques selon un arc qui part des années 1860 aux années 1940. J'esquisse cette évolution en soulignant la mutation de l'impression en empreinte (et en cela je reprends les conclusions de l'**article 11** sur Edward Gordon Craig).

Cette monographie croise écocritique et archéologie des médias pour proposer une analyse matérialiste de l'emploi du bois gravé en rapport avec le geste de l'inscription. L'illustrateur y est décrit comme un *imprinter* en anglais, terme que l'on

---

<sup>119</sup> Ce terme s'applique par exemple à la description que fait Simon Schama de la xylothèque du Musée Martena de la ville de Franeker aux Pays-Bas, une collection de spécimens de bois en forme de livres : « [books] fabricated from their subject matter, so that the volume on *Fagus*, for example, the common European Beech, would be bound in the bark of that tree. Its interior would contain samples of beech nuts and seeds; and its pages would literally be its leaves, the folios its *feuilles* » (19).



pourrait traduire par « empreinteur » en français afin de jouer sur une plus grande polysémie. L'illustrateur comme « empreinteur » est en effet un artiste qui laisse sa marque sur l'espace typographique de la page imprimée et dans l'histoire du livre tout en s'inscrivant dans une lignée de lectures graphiques qui sont autant d'adaptations. L'ouvrage propose aussi une définition du livre illustré comme « assemblage ». Il approfondit la notion de connectivité et de performance, en observant notamment le rôle d'un autre matériau, le cuivre, dans l'économie performative des procédés, et poursuit cette réflexion dans le domaine de l'illustration de la danse. C'est uniquement dans la conclusion que je propose d'envisager cet ensemble au sein du circuit des impressions en présentant l'illustration comme une image qui circule et comme une pratique mettant en jeu la migration des images.

Pour conclure ce chapitre, je souhaite faire quelques remarques sur un aspect abordé à la fin de la première partie de ma monographie (chapitre 3), à savoir la polychronicité de la page illustrée car c'est elle qui confère à la facture de l'œuvre sa dimension mémorielle et archéologique.

#### **b. Livre, inscription et mémoire : la facture de l'œuvre**

Symbole de continuité culturelle, le livre est souvent loué pour sa stabilité. L'objet que l'on tient en main, les pages que l'on tourne sont des unités closes sur elles-mêmes et tous ses éléments constitutifs, de la couverture à la ligne de texte, semblent exister dans un point unique de l'espace et du temps. Le livre, la page et les traces qu'ils contiennent sont au présent (c'est ce que dit Paul Ricoeur de la trace comme signe, 552). Cet ensemble n'est pourtant pas homogène. Il rassemble différentes temporalités que la génétique textuelle et la bibliographie matérielle visent à reconstituer lors d'une enquête qui doit autant au détective qu'à l'archéologue : « forensic traces that are left behind by printers, editors, designers, publishers and other collaborators in the disposition of an author's words on the pages of multiple and variant editions of a work » (Howsam 254). Au-delà des interventions humaines, les matériaux du livre ont une temporalité propre, comme le marbre utilisé par Michel-Ange (voir Walsh), et leur « traçabilité » n'est pas toujours facile à établir. Enfin, Laurent Olivier a montré que le rythme d'évolution des artefacts était marqué par une certaine variabilité, et qu'il faut différencier la trajectoire d'un objet en temps réel de sa position dans le temps typologique (247-48, 258) car les objets « ne se transform[ent] pas à la même vitesse au cours du temps » (247). La facture de l'œuvre résulte donc

de la convergence de ces différents itinéraires, humains et non humains. La facture crée l'identité visuelle et matérielle du livre, et du texte mis en livre, mais cet assemblage qui a généré l'objet que je tiens en main, est débordé de toutes parts. Les bords de la couverture ne contiennent pas le livre, qui est au contraire un objet marqué par l'incomplétude et la contingence, comme le soulignent Alexandra Gillespie et Deidre Lynch : « the book might best be considered a constitutively incomplete and unfinishable object.[...] a book is not a unitary, solid, stable thing, but the contingent product of multiple collaborations » (6, 7 ; voir aussi Parikka 2012, 144-47). Ceci concerne bien sûr les relations intermédiaires, souvent pensées en termes spatiaux et géographiques, mais qui mettent en jeu elles aussi des temporalités différentes.

Dans ce mémoire, j'utilise le terme de « facture », qui s'applique à la peinture, aux œuvres d'art ou encore aux instruments de musique, pour désigner à la fois la composition et la fabrication du livre, ainsi que le processus génétique textuel. Dans le cadre de leur projet *Text/ures* (Labex Arts H2H), Anne Chassagnol et Gwen Le Cor ont emprunté au latin *textura* pour porter l'accent sur la dimension matérielle du « texte-textile » par analogie avec « un agencement de fils sur une toile ; le tissage se rapproche alors de la composition du texte par son tramé, voire son tracé » (Chassagnol et Le Cor, 2-3). Tim Ingold, quant à lui, utilise aussi le terme de « texture » pour se référer au *meshwork*, l'intrication des flux du vivant (84-86). Mais si la textilité du texte nous invite à examiner la surface de la page, il faut aussi observer ce que Catherine Walsh nomme la « polychronicité » de l'œuvre (voir p. 146 -147) dont la texture conserve les marques. Pour clore cette note de synthèse, je ferai donc quelques remarques sur la stratification temporelle du livre et de l'espace paginal.

Au lieu de regarder la page comme une unité lisse et unifiée, observons ses reliefs. Comme le souligne Côme Martin, la surface de la page est tridimensionnelle<sup>120</sup>. Les dépôts de l'encre, et, pourrait-on ajouter, la légère empreinte des caractères typographique ou de la cuvette (la trace laissée par la plaque de métal sur le papier dans la gravure en creux), transforment la page en un espace « topographique » (Martin n.p.). D'emblée, la page du codex a été pensée comme un espace scripturaire qui, comme le champ de l'agriculteur, délimite un lieu de cultivation.

---

<sup>120</sup> Je fais ici le choix de voir la page dans son épaisseur et de prendre en compte le poids et la pression des éléments typographiques (caractères, vignettes). Je ne parle donc pas de la manière dont le texte est déposé sur un support au risque de la trahison du subjectile (voir p. 153, 165).

Inversement, nous disent Monique Mosser et Georges Teyssot, le jardin et sa représentation s'inscrivent dans une histoire des arts graphiques (12).

Si la surface accidentée de la page évoque un paysage (voir Maigron et Salati), cette analogie est encore plus frappante lorsqu'on regarde la surface d'un bois gravé. Les dénivelés des espaces gravés, les reliefs épargnés par la taille (la surface imprimante dont les marques sont reportées sur le papier), tout cela ressemble à un paysage de collines et de vallées, et semble rendre visibles les impressions du graveur<sup>121</sup>. On en trouve une représentation métapicturale dans le motif de la pyramide chez Edward Gordon Craig, à la fois tombeau des pharaons mais aussi image de la plaque de bois gravée et relief montagneux (**article 11**, p. 170-72 et **Figure 17**). La facture de l'œuvre produit donc une texture (scripturaire et iconique) que l'on pourrait aussi appeler une « contexture » pour souligner l'analogie entre page et paysage. Le terme est employé par Pierre Wat<sup>122</sup> qui le définit ainsi :

[...] l'entrelacement des parties qui forment un tout. Chaque fragment, chaque débris est issu d'un ensemble plus vaste mais divisé et dégradé, chaque monument, chaque paysage est le résultat d'une longue histoire d'érosions et d'explosions. L'œuvre ainsi produite est un mélange instable, déstabilisant, une forme en creux, couturée de tous les accidents de l'histoire et du passage du temps. La contexture, c'est le travail de l'art : cette façon de coudre ensemble le séparé, tout en laissant la couture visible. (109)

On pourrait critiquer ici une naturalisation des processus historiques affectant le paysage mais il faut aussi reconnaître le potentiel heuristique de cette métaphore géologique que l'on retrouve dans l'archéologie des médias. Selon la vision stratigraphique d'une épaisseur du temps long et d'une intrication non linéaire des forces en jeu, on peut voir dans le livre comme dans le paysage des surfaces d'inscription fondant une conception archéologique de la mémoire telle qu'elle est

<sup>121</sup> Il y a une dimension cognitive dans cette venue des impressions à la visibilité que je ne suis pas en mesure de présenter ici. Un bon point de départ, toutefois, est l'ouvrage de Barbara Stafford *Echo Objects : The Cognitive Work of Images* (2007) dont le texte est par ailleurs saturé de métaphores de l'empreinte et de l'impression : « Images – whether the result of natural imprints or artificial impressions – lay down tracks and textures of the phenomenal world » (11).

<sup>122</sup> Pierre Wat emprunte le terme à Montaigne dans un passage sur l'artiste Sophie Ristelhueber. Le mot « contexture » est également employé par Julien Schuh pour parler des représentations culturelles comme « objet imaginaire médiatique global » (séminaire du 25 octobre 2020 à l'UB), phénomène dynamique à la croisée du collectif et du singulier : « il faudrait penser les représentations culturelles non pas comme des formes, mais comme des processus. On pourrait appeler « contexture » ce phénomène dynamique, en employant un mot qui évoque le tissage (-text-) d'éléments hétéroclites (con-) et l'action tout autant que son résultat (le suffixe -ure pouvant renvoyer aux deux sens) » (Schuh 2020, n.p.). Il l'emploie ici à propos des sociétés secrètes comme « dispositif imaginaire » dont il faut unifier les différents modes d'existence : « On pourrait peut-être appeler ce type d'objet culturel une *contexture* : un agencement complexe d'éléments disparates, pouvant servir de scénario, de modèle causal, de matrice créative, de grille de lecture, etc. Ces objets sont construits non pas de manière logique, mais par des rapprochements, des parallélismes mentaux, des coïncidences (de forme, de signification) qui deviennent des confirmations de la justesse de leur articulation » (n.p.).

définie par Laurent Olivier en termes plus psychanalytiques : « c'est bien en quelques sorte dans les 'plis' du paysage actuel – dans des détails aussi apparemment insignifiants que des haies ou des lignes d'arbres – que se lit cette survivance omniprésente du passé enfoui : un passé qui, bien que 'refoulé', ne cesse de toujours revenir » (217).

Par ailleurs, l'archéologie des médias pose comme principe une histoire commune aux agents de la *medianature*, co-constituée par le naturel et le médial (Parikka 2015, 15, 81). L'histoire médiale de la matière (« media history of matter ») est le produit d'une excavation (25, 60). Comme le fait remarquer à juste titre Janeke Adema dans sa thèse, les archéologues des médias ne travaillent généralement pas sur l'histoire du livre, une omission étonnante dans un domaine qui met en lumière les médias oubliés ou négligés (d'où sa question : « to what extent, in its focus on histories of suppressed and neglected media, is media archaeology repeating and again emphasising these exclusions? », 66). Or l'archéologie des médias trouve un terrain (ou un terreau) de choix dans l'histoire du livre quand on la situe à la croisée du naturel et du culturel et quand on choisit de se livrer à une exploration des strates sédimentées de la facture d'une œuvre. Reconnaître la manière dont divers modes d'inscription ont façonné sa texture, ou contexture pour parler comme Pierre Wat, a pour corollaire de pouvoir observer la manière dont l'anthropocène laisse sa marque sur l'espace géophysique terrestre (Parikka 2015, 20-23).

La perspective polychronique est à mon sens très pertinente pour étudier le livre illustré moderniste car le jeu entre nouveauté et reprise y est très prégnant et définit un projet de positionnement médial dans un univers en pleine mutation. Il est significatif de voir chez les éditeurs, imprimeurs et typographes (notamment dans les presses privées) une volonté de connaître l'histoire du livre, de s'appropriier ou de faire revivre des techniques qui ont marqué l'histoire de l'imprimé. La remédiation typographique en est un bon exemple, comme on l'a vu. Il existe aussi une volonté de mettre en exergue les origines du codex, et d'inscrire la pratique de l'estampe, par exemple, dans un temps long et dans un récit qui rattache l'imprimé à ses origines matérielles. Ainsi le bois est-il représenté comme un matériau « original » en ce qu'il fonde l'efficacité médiale du livre illustré (où texte et image sont reproduits à partir d'une matrice commune). En réalité cette histoire est récente (et c'est pour cela que Thomas Bewick est présenté comme une figure tutélaire) mais elle acquiert la valeur

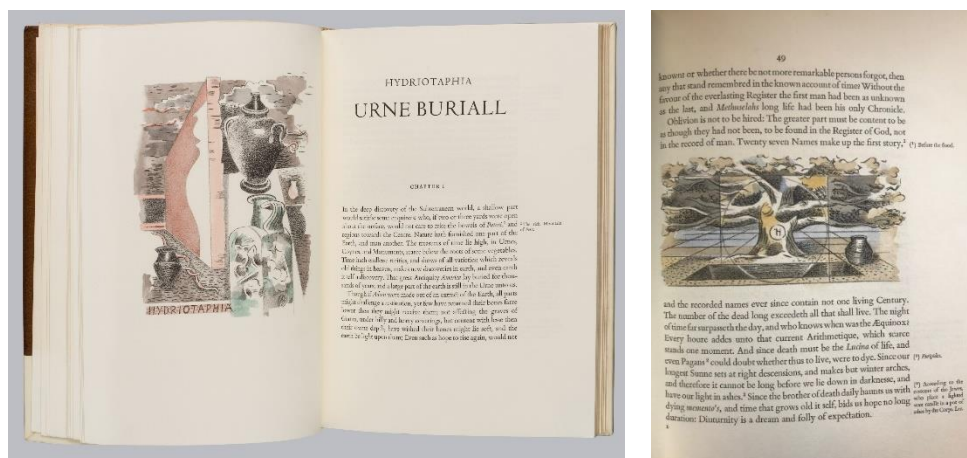
d'un récit de fondation qui doit être compris comme une stratégie esthétique et économique dans un paysage médial qui se reconfigure.

Comme nous l'enseignent les historiens et les archéologues des médias, il faut abandonner toute perspective téléologique (sujet crucial pour penser le modernisme lui-même) et il est utile de souligner la convergence entre leurs domaines et l'archéologie ou encore la mésologie d'Augustin Berque. Là où ce dernier envisage la « trajection » comme une intégration d'échelles et de temps hétérogènes (2000, 42), Dan Hicks et Laurent Olivier insistent de leur côté sur le différentiel temporel qui régit l'évolution des artefacts qu'ils observent : « the archaeological use of the term 'temporality' might be reclaimed to describe time as a highly varied, uneven material creation » (Hicks 2016b, 15). La réflexion de Julian Murphet (2009) est donc particulièrement bienvenue puisqu'il observe lui aussi que la temporalité des médias modernistes repose sur un différentiel (*unevenness*). Dans le domaine de l'imprimé, l'enjeu est d'assurer une transmission, une conservation et un archivage optimaux, alors que le livre fait face à un défi d'ampleur depuis le dix-neuvième siècle : la dématérialisation croissante des signaux et de la communication. Or il ne faut pas comprendre celle-ci comme une dématérialisation des médias eux-mêmes, mais comme la fluidité croissante de leur rôle communicationnel. C'est ce qu'a montré Lisa Gitelman à propos du phonographe, par exemple :

Unlike radio signals, for instance, inscriptions are stable and savable. Inscriptions don't disappear into the air the way that broadcasts do [...]. The difference seems obvious but it is important to note that the stability and savability of inscriptions are qualities that arise socially as well as perceptually [...]. The introduction of new media [...] is never entirely revolutionary: new media are less points of epistemic rupture than they are socially embedded sites for the ongoing negotiation of meaning as such. (Gitelman 6)

Ce qui se joue dans le livre, c'est l'affirmation de la validité et de la continuité de l'inscription, du dépôt et de l'impression de l'écrit, en d'autres termes, c'est faire le choix du *graphein* et du risque d'une trahison du subjectile. Le rôle de l'inscription prend tout son sens une fois que le livre a perdu son monopole face aux nouveaux médias, notamment ceux qui, comme la télégraphie sans fil et la radio, ont créé un nouveau paysage sonore depuis le tournant du vingtième siècle, et de manière consolidée à partir des années 1920. L'attitude ambivalente de Virginia Woolf à

l'égard de l'imprimé en est un bon exemple et a fait l'objet d'une communication récente<sup>123</sup> que j'ai partiellement reprise dans le chapitre 3 de ma monographie.



**Figures 16a et 16b :** Illustrations de Paul Nash. Frontispice et p. 49.

Thomas Browne, *Urne Buriall* and *The Garden of Cyrus* (London: Cassell; the Curwen Press, 1932).

Bien que directrice avec Leonard de la Hogarth Press, où elle prend en charge la composition typographique, l'impression et la reliure, en plus de ses fonctions d'éditrice, Virginia Woolf fait état dans ses textes d'une défiance paradoxale envers l'imprimé. Celle-ci s'exprime sous la forme d'une tension entre la promesse de continuité et de postérité symbolisée par la matérialité du livre comme monument mémoriel, et d'autre part l'immatérialité de l'œuvre qui transcende son médium. Les sources principales de ma communication étaient le roman *Orlando* (1928) et son adaptation par le chorégraphe Wayne McGregor dans *Woolf Works*, ballet créé à Londres en 2015. Le texte écrit par Orlando, le poème *The Oak Tree*, est placé sous le signe de la métamorphose, de l'instable mais aussi de la permanence, à l'image de l'arc-en-ciel et du granit, les deux pôles métaphoriques du mode biographique woolfien. Car le personnage éponyme de Woolf aspire à la postérité, symbolisée par le chêne titulaire. Les médiations d'Orlando sur la fugacité de la vie humaine renvoient en particulier à l'hypotexte qu'est *Urn Burial* de Thomas Browne (1658). L'ouvrage réédité en 1923 chez Golden Cockerel, allait également paraître en 1932 chez Cassell dans une édition imprimée à la Curwen Press et illustrée par Paul Nash (Figures 16a et 16b).

<sup>123</sup> « *Orlando*, posterity and textual survival beyond the book » (2 septembre 2022) dans l'atelier « Moving beyond the covers of the book » organisé par Isabelle Gadoin et Liliane Louvel. 6<sup>ème</sup> congrès de ISIS (International Society for Intermedial Studies) à Trinity College, Dublin (*In Between and Across: New Directions, Mappings and Contact Zones*).

Orlando songe un moment à enterrer son manuscrit au pied du chêne qui domine son domaine, signalant ainsi que la nature matérielle du livre et de ses feuilles le voue à retourner à la terre et à s'inscrire dans le cycle saisonnier représenté par l'arbre. Ainsi l'illustration de Paul Nash (**Figure 16b**) renvoie à l'origine du codex (du latin *caudex*, terme latin désignant la « souche » ou le « tronc d'arbre ») ainsi qu'à l'étymologie du mot « livre » (du latin *liber* qui désigne la partie vivante de l'écorce de l'arbre). Constitué dans l'antiquité latine de tablettes de bois enduites de cire, ce support d'écriture en vint à succéder au rouleau (sous sa forme du *volumen* et du *rotulus*). Si l'image de Nash nous renvoie à la germination et à la renaissance saisonnière des cycles naturels, elle a également un aspect funèbre : une urne funéraire est placée à côté de l'arbre et au bord d'une excavation qui est à la fois la zone de fouille archéologique dont elle a été extraite mais aussi une fosse prête à recevoir un cercueil.

Si le livre, pour Woolf, rend possible la dissémination des œuvres et des idées, le texte doit transcender sa forme matérielle. Les métaphores de l'imprimé dans ses textes, expriment une solidité qui symbolise la continuité, certes, mais renvoient aussi à des formes de pétrification et de momification. On l'a vu, le livre moderniste est pensé comme un moyen de transmission qui met en avant sa matérialité, mais pas aux dépens de sa lisibilité. Les essais de la typographe Beatrice Warde (alias Paul Beaujon), regroupés sous le titre *The Crystal Goblet* (1955), sont l'une des meilleures expressions de cet impératif de communication directe qui veut passer outre sa propre médiation, et dont le modèle est la voix portée par les ondes radiophoniques ou encore la puissance vibratoire et télépathique de l'éther (Henderson ; Navarro)<sup>124</sup>. On retrouve cette nature ambivalente du médium chez Edward Gordon Craig pour qui le bois gravé est à la fois opérateur de transmission mais aussi tombeau des images (**article 11**, [p. 173](#)). Cette attitude esthétique et médiale doit être replacée dans le contexte de la transition de la fin de siècle au modernisme. L'ambivalence vis-à-vis de l'inscription textuelle et iconique sous sa forme typographique et imprimée est un héritage de la conception symboliste de l'œuvre qui trouve sa plénitude dans sa

---

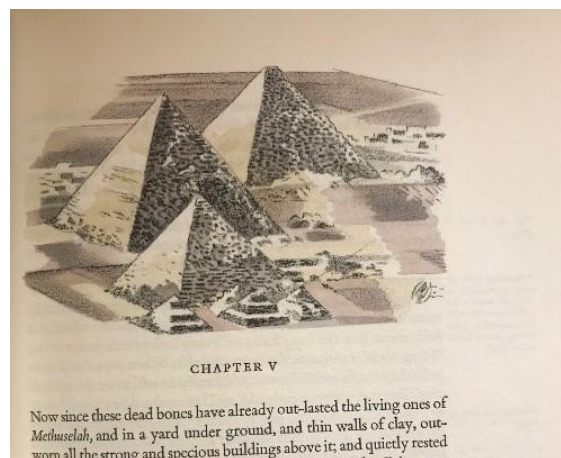
<sup>124</sup> Selon Linda Dalrymple Henderson et Bruce Clarke, cette transition est marquée par un changement dans la manière de représenter l'invisible (les ondes, les particules, les phénomènes vibratoires ou psychiques). Là où l'on cherchait à rendre visible l'invisible, on en vient à définir ses modes d'inscription graphique (Henderson et Clarke 150-53).

transcendance et sa libération de toute matérialité, et dont le modèle (patérien) n'est pas encore la voix radiophonique désincarnée mais la musique.



**Figure 17**

Edward Gordon Craig. « Kings' Tombs » (1911).  
*Woodcuts and Some Words*.  
 (London; Toronto: J.M. Dent, 1924, n.p.).



**Figure 18**

Illustration de Paul Nash. Bandeau p. 45.  
 Thomas Browne, *Urne Buriall and The Garden of Cyrus*. (London: Cassell; the Curwen Press, 1932).

Lorsque Nash réalise ses illustrations pour *Urne Buriall*, il parvient à la fin de sa carrière d'illustrateur pour le livre. Imprimé à la Curwen Press, ce magnifique ouvrage témoigne du savoir-faire des équipes d'Harold Curwen dont l'imprimerie joua un rôle incontournable dans l'histoire de l'illustration commerciale et livresque et le graphisme de l'entre-deux-guerres. Grâce au typographe Oliver Simon, l'imprimerie se lança dans l'impression de livres en partenariat avec différentes maisons d'édition, dont la Nonesuch Press qui publia en 1924 les illustrations de Nash dans *Genesis*. Mais pour *Urne Buriall*, Nash ne recourt plus à la gravure sur bois : ces images sont des collotypes rehaussés de pochoir, un exemple typique de la grande variété de technique utilisées chez Curwen qui se spécialisait aussi dans la lithographie. La juxtaposition des **Figures 17 et 18** dit non seulement le rapport de filiation qui lie Craig à Nash, mais elle souligne aussi le gain médial de l'inscription et de l'impression, ainsi que ses limites. Nash avait thématiqué dans *Genesis* l'importance de l'impression comme empreinte (*imprint*) et au moment où il cesse de pratiquer la gravure sur bois, l'empreinte trouve l'une de ses dernières remédiations sous la forme de cette pyramide, un motif récurrent dans son œuvre jusqu'aux années 1930. Présente dans *Genesis* sous l'espèce de la taille directe (*carving*), elle réapparaît ici grâce à une technique qui permet à Nash de travailler en peintre plutôt qu'en graveur. Grâce au texte de Thomas Browne, elle relie étroitement l'illustration à un imaginaire archéologique.



Les images du livre et du tombeau (**Figures 16b et 18**) projettent l'idée d'un cycle du livre, de l'origine végétale de ses matériaux à sa publication et au fantasme de sa fin. Elles désignent aussi sa fonction mémorielle de support d'inscription dont la surface doit sa cohésion à divers éléments qui en font un ensemble polychronique : le caractère Bembo utilisé dans cette édition est une fonte italienne réalisée pour l'imprimeur vénitien Alde Manuce à la fin du quinzième siècle et recrée en 1929 pour la Monotype. Cette recreation renvoie à ce qu'Olivier Deloignon appelle la « sédimentation des formes » typographiques de la première modernité qui fait du livre un « paysage mémoriel » (2021, 25, 30). Par ailleurs, les matériaux utilisés dans sa réalisation (encre, plomb, papier), l'iconographie de Nash et de Craig, ainsi que les méditations de Browne constituent autant de strates qui structurent le texte et l'image et sont reliées à leurs propres réseaux de création et de circulation. Leur convergence sur cet espace paginal permet de garder en mémoire les différentes temporalités unifiées par l'impression de Curwen. Observer ces traces et déterminer leur origine revient à faire un geste archéologique qui est de l'ordre de l'excavation. Avec Andrew Jones (81-82), Ambros Malafouris (191) et Laurent Olivier (33), nous pouvons donc voir ce livre comme un artefact issu de différents événements historiques et filiations formelles survivant dans le présent au sein d'un espace citationnel commun, et perpétuant la portée de gestes passés dans le temps et l'espace. Aussi faut-il se donner le temps d'admirer cet objet-mémoire avant de tenter de défaire par l'analyse ce qui l'a constitué.



## CONCLUSION



Le livre, le texte et l'image. Voilà les trois pôles de mon travail actuel d'enseignante-chercheuse. Il est vrai que ces dernières années, l'image a pris le pas sur le texte et il est temps désormais de rétablir l'équilibre en reprenant pied dans la littérature. Si j'ai toujours enseigné la littérature, et pris un grand plaisir à le faire, mes cours sur l'image ne se classaient pas d'emblée dans l'une des trois disciplines (littérature, civilisation, linguistique) qui structuraient les études anglophones lors de mon recrutement et pendant encore longtemps par la suite. L'inscription de cours dédiés à l'image fixe et mobile en Licence lors de la dernière offre de formation a fait évoluer cet état de fait, mais avant cela, j'introduisais l'image, les arts visuels, l'histoire du livre et de l'illustration dans mes cours de littérature et de civilisation puisque cette dernière peut intégrer l'histoire des idées et des thématiques culturelles plus larges que ce qui concerne les institutions et la vie politique.

En termes d'évolution de carrière, il était autrefois sans doute risqué pour une angliciste d'axer sa recherche sur le livre illustré ou de préférer la gravure à la peinture, généralement mieux connue au sein des études anglophones, mais ce n'est plus le cas. La grande diversité des sociétés savantes filles de la Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur montre bien que les études anglophones incluent des profils très variés. Par ailleurs, la SAIT ((Société Angliciste – Arts, Images et Textes) a toujours été une terre d'accueil pour ce type de travaux, et c'est aussi le cas du CEEI (Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image). Dans le Département d'Anglais de la faculté de Langues et Communication de l'Université de Bourgogne, les enseignants-chercheurs sont amenés à être polyvalents, notamment les littéraires qui, pendant longtemps, ont été plus nombreux que les civilisationnistes et les linguistes. Travailler sur le « texte-image » et l'intermédialité est un atout car les compétences ainsi mobilisées entraînent à envisager l'enseignement de manière décloisonnée.

J'ai ainsi enseigné le paysage (fin du dix-huitième siècle-période contemporaine) à plusieurs niveaux de Licence et Master, et, plus récemment, un nouveau cours magistral sur l'histoire du livre. Ces sujets interdisciplinaires créent des passerelles entre littérature, civilisation, culture matérielle et histoire des idées d'une manière concrète, enrichissante et utile pour les étudiants, même s'il ne s'agit bien sûr pas de leur faire acquérir les compétences d'un historien chartiste (voir Howsam 258-63). Dans leur introduction aux actes du colloque « De traits et d'esprit » de la Haute École des Arts du Rhin (2013), Guillaume Degé et Olivier Deloignon faisaient le constat suivant : « L'illustration se trouve, aujourd'hui encore, à la périphérie des travaux d'histoire de

l'art, des études sur le livre illustré, sur les médias écrits ou la littérature » (20). Mais loin d'être simplement tangentielle, cette position permet au contraire d'embrasser du regard une constellation de productions et faits culturels d'un point de vue décentré. Il existe différentes perspectives pour observer un paysage et il importe par-dessus tout de lui donner une cohérence intelligible. C'est bien l'une des missions de l'université de donner aux étudiants les moyens d'unifier par la pensée les différents contenus qui leur sont proposés. Cette idée d'unité est d'ailleurs propre au paysage lui-même. Comme l'écrit Jacques Rancière dans la page d'ouverture du *Temps du paysage*, la pensée moderne du paysage s'est constituée en tant qu'« expérience d'une forme d'unité de la diversité sensible propre à modifier la configuration existante des modes de perception et des objets de pensée » (Rancière 2020, 9). Étudier le paysage vise à embrasser un « monde commun sensible » (11) où l'esthétique croise le politique dans le découpage du visible.

Pour clore cette note de synthèse, je présente brièvement un projet déjà entamé et la manière dont j'envisage de le poursuivre. Il s'intitule M-LIEN (Métamorphoses du Livre et ENvironnement) et a été lancé début 2022. Enfin je reviens pour terminer sur une question de méthode évoquée à plusieurs reprises, celle de l'échelle à laquelle nous travaillons, qui n'est pas sans rapport avec le paysage comme expérience de l'unité dans la diversité.

## 1. Le projet M-LIEN

En janvier 2022 j'ai posé ma candidature pour répondre à l'Appel À Projet « TransLation » lancé par les MSH des Universités de Bourgogne et de Franche-Comté<sup>125</sup>. Ce fut l'occasion de lancer le projet M-LIEN, lié aux thématiques de ma recherche actuelle dont il constituera le prolongement. M-LIEN porte « sur la circulation du livre illustré et des matériaux utilisés dans sa fabrication au sein de l'espace européen, des débuts de l'imprimerie moderne à la période contemporaine. Il s'agit d'un projet de recherche qui comporte une exploitation pédagogique, et qui est ancré dans trois domaines : histoire du livre et de l'imprimé ; écocritique et culture matérielle ; théories de l'illustration et de l'adaptation. Le livrable proposé est un MOOC (Massive Open Online Course) intitulé *Métamorphoses du livre* (2 niveaux :

---

<sup>125</sup> La note de cadrage et la liste des projets retenus sont disponibles ici : <https://msh-dijon.u-bourgogne.fr/appel-a-projets-translation-2022/> (page consultée le 2 novembre 2022).

Licence L2-L3 ; Master-Doctorat) s'inscrivant dans le renforcement des liens formation-recherche ». Je cite ici le chapeau introductif de ma présentation du projet. Parmi les conditions à remplir, ce descriptif devait refléter les mots-clés de l'AAP, « transfert », « circulation » et « transition », et ses thématiques (circulation des savoirs et des idées, des biens et des personnes, circulation entre générations et groupes sociaux). Il fallait aussi proposer une action de recherche non ponctuelle (autre qu'une manifestation scientifique ou une simple publication) en tant que « démarrage » (finance à hauteur de 4000€) ou « développement » (financé à hauteur de 10 000€), et démontrer un potentiel de développement vers des projets ambitieux de type ANR. Il fallait aussi créer en priorité une collaboration avec des laboratoires de l'UB et de l'Université de Franche-Comté.

Afin de montrer l'adéquation du projet aux thématiques de l'AAP, l'argumentaire insistait sur la nature interdisciplinaire et transversale des études sur le livre et l'illustration. Le livre étant un objet à la fois stable et évolutif, caractérisé par une grande adaptabilité aux changements culturels, médiatiques et technologiques, il perdure en se transformant et en traversant les frontières. Les spécialistes du livre sont amenés à travailler sur les réseaux transnationaux de diffusion et réception des textes, des illustrations, des traductions illustrées, ainsi que des technologies et savoir-faire, qui gouvernent la circulation des œuvres. La notion de circulation inclut aussi les processus de réécriture, de remédiation, d'illustration et d'adaptation qui conjuguent mutation et transmission.

Le MOOC *Métamorphoses du livre* se présentera comme un cours en auto-formation qui sera mis en ligne sur la plateforme Moodle de l'UB (Plubel) en 2023. Les différents intervenants dispensent chacun une partie du cours sous forme d'une séquence vidéo (filmée en studio à l'UB ou dans différents sites extérieurs), suivie d'une brève auto-évaluation et assortie d'une bibliographie et d'un glossaire. Depuis le dépôt de ma candidature, le projet a évolué. Il s'est adapté à la nature des différentes contributions et s'est ouvert aux diverses propositions de ses membres en fonction de leurs spécialités. Il rassemble maintenant dix-sept intervenants (enseignants-chercheurs, doctorantes et conservateurs) de diverses institutions, trois réalisateurs du PNR (service de Pédagogie Numérique & Ressources de l'UB), une équipe de six étudiants du Master de traduction T2M dirigé par mon collègue Will Noonan et la gestionnaire de mon laboratoire, Myriam Segura. Il y a parmi eux trois membres du réseau Illustr4tio (Nathalie Collé, Brigitte Friant-Kessler et Maxime Leroy) et

un membre du CEEI (Hélène Campagnolle-Catel). La table des matières arrêtée à l'automne 2022 (voir ci-après) diffère en plusieurs points de ce qui était prévu mais l'architecture globale est respectée : cette ressource pédagogique a pour but de présenter dans sa première partie (Niveau I) les matériaux du livre et de ses illustrations, ainsi qu'un survol de l'histoire des supports d'écriture, et dans la seconde partie (Niveau II) des thématiques et méthodologies reflétant certaines approches dans les études sur le livre et l'illustration : culture matérielle (avec l'exemple de la textilité), relation texte-image dans le livre illustré, la circulation et l'adaptation à la croisée du récit de voyage et de la traduction, et enfin le rapport du livre au vivant avec l'exemple du livre illustré naturaliste et de l'ornithologie (la partie qui a pris le plus d'ampleur).

Avec M-LIEN, je pense avoir trouvé un mode de travail collectif qui me convient, dans le sens où chacun peut choisir de contribuer à un ouvrage commun selon les spécificités de sa discipline et de sa recherche. Je vois cette équipe comme un collectif où chacun bénéficie des compétences des autres membres. Les discussions avec les réalisateurs des séquences, les ingénieurs pédagogiques, les chercheurs, les conservateurs et bibliothécaires ont été d'une grande richesse. La ressource que nous créons sera réutilisable par tous les participants qui, de près ou de loin, prodiguent des enseignements, font une recherche ou ont une pratique professionnelle liés au livre. Je conserve le terme de MOOC car il est pratique mais l'utilisation de notre ressource sera plus restreinte. Un MOOC est en effet une formation en ligne ouverte au grand public (sur une plateforme dédiée comme <https://www.fun-mooc.fr>) le temps d'une session dont la durée est variable.

Les retombées du projet seront variées : hormis le partage pédagogique de cette ressource, le MOOC contribuera à valoriser les fonds de la Bibliothèque Universitaire et de la Bibliothèque Municipale de Dijon (site Patrimoine et Étude), ainsi que de la Bibliothèque Municipale de Besançon. Pour la première, le MOOC jette un éclairage sur les ouvrages naturalistes issus du fonds de l'ancienne Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon ; pour la seconde, sur la collection patrimoniale contenant une partie de l'ancienne bibliothèque des Ducs de Bourgogne ; enfin, la Bibliothèque d'Étude et de Conservation de Besançon possède un exemplaire (non relié) de *Birds of America* de Jean-Jacques Audubon qui fait également l'objet d'une séquence. Par ailleurs le MOOC met aussi en lumière le patrimoine de l'Imprimerie Nationale



puisque'un tournage a été réalisé dans son Atelier de Douai grâce à Hélène Campaignolle-Catel.

D'un point de vue pédagogique, ce projet trouvera sa place dans la nouvelle offre de formation qui est actuellement en cours de construction à l'UB. Il propose un mode d'évaluation et d'enseignement différent d'un cours classique, tout en étant adossé à l'un de mes cours magistraux (sur l'histoire du livre dans le monde anglophone). Il a aussi pour but de renforcer les liens entre enseignement et recherche, dans le cadre de la thématique de l'équipe « Image et Critique » (laboratoire TIL) que nous dirigeons avec Candice Lemaire. En tant qu'enseignante dans un département d'anglais, je conçois l'alliance entre le MOOC et mon CM comme un prolongement des cours de littérature et civilisation, ainsi qu'un outil de remédiation. Ainsi, il est essentiel de mettre en lumière la facture de l'œuvre littéraire en tant qu'elle est issue d'un processus de fabrication matérielle, textuelle, artistique et éditoriale. Comme le souligne Christine Bénévent, il faut éviter de dissocier le texte du livre dans les études littéraires et de « postuler [...] une intangibilité du texte, entité immatérielle dont l'existence transcende les contingences physiques » (95). Dans son chapitre « Book History in the Classroom », Leslie Howsam identifie elle aussi cette nécessité de rendre la littérature à une forme de sensualité et de tactilité comme étant l'un des défis et avantages rencontrés par tous ceux qui enseignent l'histoire du livre à la génération actuelle des natifs numériques (Howsam 262, 253).

Enseigner l'histoire du livre permet de corriger un certain nombre d'idées reçues qu'il faut désapprendre, comme le propose Howsam : « the history of the book comes with a good deal of cultural baggage which has to be unpacked before the subject's intellectual and pedagogical potential can be fully realized in the context of classroom encounters with material books, and with the scholarship of book historians » (255). Il s'agit par exemple de contextualiser l'établissement du texte dans telle édition donnée et sa dissémination matérielle au sein de réseaux nationaux et transnationaux. Il est également important d'interroger la notion d'auctorialité individuelle ainsi que la question des sources et de l'origine des œuvres, ce qui ouvre non seulement sur la génétique des textes mais aussi sur les problématiques des études sur l'adaptation. En effet, l'impératif de restitution d'une source originale, un *Urtext* pour parler comme Christine Bénévent, reflète « une croyance en une fixité du texte » (102) qui doit être battue en brèche. C'est également vrai de l'idée d'une progression linéaire et téléologique des supports d'écriture et des médias.

Il est dès maintenant temps d'envisager la poursuite et l'évolution du projet M-LIEN. Si je parviens à financer l'enrichissement des ressources du MOOC, je tâcherai d'ajouter deux séquences, l'une sur le livre numérique et l'autre sur les techniques d'impression contemporaines (offset et numérique), deux points qui n'ont pas été abordés dans la maquette actuelle. Si le MOOC présente le livre sous l'angle matériel, l'écocritique n'y est présente que de manière tangentielle, alors qu'il s'agissait de l'un des axes que je souhaitais privilégier. Aborder l'étude du livre illustré par le prisme de l'écocritique peut susciter l'intérêt de la nouvelle génération d'étudiants et de jeunes chercheurs pour les thématiques des SHS en pariant sur leur engagement pour l'écologie. Ces constatations ne font que renforcer ma volonté de prolonger le projet dans cette direction. Afin de valoriser le contenu des séquences et le travail des intervenants, je prévois tout d'abord de publier fin 2024 un numéro intitulé *Bibliophilia: Book Matters* dans la revue *Interfaces*. Il pourra contenir les articles des participants qui souhaitent approfondir et publier leur travail sous cette forme. Il fait aussi l'objet d'un appel à contributions plus large, diffusé début 2023, qui, je l'espère, incitera spécialistes du livre et de l'illustration, mais aussi littéraires et chercheurs en intermédialité à travailler sur des problématiques matérielles et écocritiques.

À plus long terme, je projette de mettre sur pied en 2023-2024 un nouveau travail collaboratif qui portera sur la circulation du livre illustré dans l'espace européen des années 1880 aux années 1940. Afin d'en resserrer la portée, je suivrai une thématique précise qui est celle du livre comme archive du vivant. Je prévois d'inclure le livre naturaliste, le *nature writing*, les modes de représentations, de préservation et d'incorporation du vivant et les phénomènes de transmédiation (du livre au musée, par exemple). Comme dans ma monographie, il s'agira de croiser histoire du livre, illustration et écocritique, des thématiques également inscrites dans le projet de l'équipe « Image et Critique » du laboratoire TIL. Le « vivant » sera défini selon un rapport à l'altérité qui offrira des passerelles vers les études sur les animaux et les plantes (*animal studies*, *plant studies*), par exemple, mais suscitera aussi une réflexion sur la traçabilité et l'*affordance* des matériaux du livre. Le projet ne sera pas uniquement lié à la représentation du monde animal, végétal ou minéral, mais aussi à l'évolution des formes et à leur dynamisme métamorphique. Il intégrera donc une réflexion sur le lien entre le livre et le mouvant, le mouvement et le figural. L'un des points de départ sera la tension entre le rôle archivistique du livre, la scripturalité et la restitution du mouvant, en reprenant les analyses du continu et du discontinu

présentées dans le chapitre 3, mais aussi en s'arrêtant plus précisément sur la venue à la forme et la systématisation morphologique : comme le demande Edwige Phitoussi à propos de la danse, « [u]ne chose en mouvement peut-elle encore avoir une forme ? » (39). Si l'on définit le vivant comme « ligne mouvante » (40) et comme « figure d'un fond qui est la vie même » (41), on interroge la capacité du livre et de l'écriture à rendre l'expérience du vivant, sa temporalité et son dynamisme figural que le mode de l'inscription menace d'une forme de ruine. On rejoint aussi l'anthropologie de l'image et les analyses morphologiques qui cherchent à saisir « l'identique dans le divers, la logique figurale sous-jacente dans l'hétérogénéité apparemment irréductible [...] un ordre dans le désordre, une orientation dans le chaos de l'existence », nous dit Andrea Pinotti à propos de Goethe, Fritz Saxl et Warburg (Pinotti 76, 77). C'est en rappelant l'étymologie du mot « type » (du grec *typos* désignant pour lui la matrice de l'image et l'image elle-même), qu'il relie l'imagination morphologique à l'action de l'estampe pour dire que « tout phénomène est à la fois irréductiblement singulier et typique » (84). Ce détour par l'estampe prélude à son affirmation que la pensée morphologique est tributaire des pratiques du regard qui émergent chez Aloïs Riegl, Aby Warburg et Heinrich Wölfflin au tournant du vingtième siècle, et qu'elle repose sur le « geste pontife de l'imagination » qui relie ce qui est séparé, ouvrant ainsi un espace du consensus (100, 101).

Le projet M-LIEN ne pourra être poursuivi qu'à condition de créer ou prolonger des partenariats avec divers acteurs et institutions, tels que la BnF, la British Library, le Victoria & Albert Museum, le Natural History Museum de Londres, l'Université Gutenberg de Mayence, le CEEI, SHARP et Illustr4tio. À ce titre, l'expérience acquise grâce à ce dernier réseau est riche d'enseignements. Nous ne sommes certes pas structurés en association mais nous bénéficions d'une organisation plus informelle qui nous convient. Le « 4 » du nom « Illustr4tio » indique qu'à l'origine ce projet a été créé à quatre, avec Brigitte Friant-Kessler, Nathalie Collé et Maxime Leroy. Notre réseau a vocation à s'étendre. Comme on le voit sur le site <https://illustrationnetwork.wordpress.com/> nous sommes maintenant huit chercheurs (en France, en Grande-Bretagne, au Canada et aux États-Unis) puisque nous avons été rejoints par Leigh Dillard, Xavier Giudicelli, Christina Ionescu et Ann Lewis. Illustr4tio et M-LIEN ne sont pas des entités cloisonnées et j'envisage leurs rapports sécants sur le mode du diagramme proposé par Sydney Shep dans la **Figure 15**. L'image du pont employée par Andrea Pinotti s'applique ainsi aux projets M-LIEN et Illustr4tio dans le

cadre d'une recherche en réseau. Cela implique donc de réfléchir à la forme que doit prendre ce type de recherche.

Avant de passer à ce dernier point, je reproduis ci-dessous la table des matières du MOOC *Métamorphoses des images* (automne 2022) :

## ► Introduction générale

### ► Niveau 1 (L2-L3, initiation) : *Les matériaux du livre et de ses illustrations*

**Introduction** au Niveau I : [Sophie Aymes](#) (MCF à l'UB, TIL EA 4182).

**Chapitre 1** : « Parchemin et papier ».

[Martine Clouzot](#) (Pr. Histoire du Moyen Age à l'UB, ARTEHIS UMR 6298) et [Mathilde Siméant](#) (Responsable des fonds anciens de la Bibliothèque Municipale de Dijon). Tournage à la Bibliothèque Municipale de Dijon.

**Chapitre 2** : « L'estampe ».

[Johanna Daniel](#) (doctorante chargée d'études et de recherche à l'INHA).

**Chapitre 3** : « Plomb et encre : l'imprimerie typographique d'hier à aujourd'hui ».

« Histoire d'un livre » : tournage à l'atelier de l'Imprimerie Nationale à Douai.

[Hélène Campaignolle-Catel](#) (Université Paris-Sorbonne, CNRS/THALIM UMR 7172).

**Chapitre 4** : « Métamorphoses du livre et évolution des paradigmes culturels ».

[Luca Nobile](#) (MCF à l'UB, CPTC EA 4178).

**Conclusion** du Niveau 1 : « Le livre aujourd'hui : stabilité et changement ».

[Sophie Aymes](#).

### ► Niveau 2 (Licence approfondissement, Master) : *Circulation des livres, des images et de leurs matériaux – échanges, traductions, illustrations et adaptations*.

**Chapitre 1** : « Texte, tissage et textilité du livre »

**1.a** Introduction. [Sophie Aymes](#).

**1.b** « *Frankenstein*, patchwork and scars ».

[Sophie Aymes](#) et [Brigitte Friant-Kessler](#) (UPHF, Larsh).

**1.c** « Le livre textile ».

[Julia Peslier](#) (MCF à l'Université de Franche-Comté, ELLIADD EA 4661).

**Chapitre 2** : « Le livre illustré »

**2.a** Introduction.

**2.b** « William Blake et 'l'impression enluminée' ».

[Nathalie Collé](#) (MCF HDR à l'Université de Lorraine, IDEA UR 2338).

**2.c** « Henry James and Alvin Langdon Coburn: The New York edition ».

[Maxime Leroy](#) (MCF HDR à l'Université de Haute-Alsace, ILLE UR 4363).

**Chapitre 3** : « Circulation, traduction et adaptation »

**3.a** Introduction.

**3.b** « La littérature de colportage aux XVIIIe et XIXe siècles ».

[Elodie Bouygues](#) (MCF à l'Université de Franche-Comté, ELLIADD EA 4661).

**3.c** « Travel writing in translation ».

[Susan Pickford](#) (Professeure assistante à la Faculté de traduction et d'interprétation de Genève).

## Chapitre 4 : « Le livre et le vivant »

### 4.a Introduction.

### 4.b « L'Histoire naturelle des oiseaux de Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon ».

[Rodolphe Leroy](#) (Conservateur et chargé de mission Patrimoine, Archives et Cultures au Pôle documentation de l'Université de Bourgogne).

« Buffon et l'illustration naturaliste » : entretien de [Marie-Odile Bernez](#) (MCF à l'UB, TIL EA 4182) avec [Valérie Chansigaud](#) (naturaliste et historienne des sciences).

### 4.c « Jean-Jacques Audubon et Les Oiseaux d'Amérique (*Birds of America*) ».

[Marion Bélouard](#) (doctorante à l'Université de Limoges – CRIHAM ; chargée d'études et de recherche à l'INHA). Tournage à la Bibliothèque Municipale de Besançon avec [Pierre-Emmanuel Guilleray](#) (Conservateur).

### 4.d « Thomas Bewick revolutionizes illustration ».

[Sophie Aymes](#).

## Conclusion du Niveau 2 : « Les fins du livre ».

[Sophie Aymes](#).

## 2. Variations d'échelles

La poursuite du projet M-LIEN implique de mettre en lumière des trajectoires, celles des acteurs des métiers du livre et de ses matériaux, et donc d'envisager différentes échelles, celle de la vie humaine, de la vie du livre et de la vie des matériaux. Il faut aussi que je réfléchisse à la manière d'intégrer à cette réflexion la circulation des images et le circuit des impressions. Je suis d'emblée confrontée à un problème méthodologique déjà évoqué plus haut et bien résumé par Sydney Shep qui pose la double question de l'échelle et de l'agentivité, sous l'impulsion de l'histoire croisée, de la nouvelle histoire impériale et du translocalisme (2015, 62-63). Comment articuler le local et le global pour penser le livre comme un assemblage ? Comment travailler à l'intersection entre l'individuel (le biographique) et le circuit du livre « sans frontières » ? Comment observer ces différents terrains ?

Paul Ricoeur aborde la question des « variations d'échelles » chez les historiens et les effets qu'elles induisent (267-69). Choisir de placer sa recherche sous le signe du télescope ou au contraire du microscope est crucial (270). La « vue du ciel » cartographique fait apparaître des séries, des ensembles invisibles si l'on pratique la vue rapprochée (269). Or le passage à une plus grande échelle induit aussi une perte d'information et masque des connexions plus facilement repérables à l'échelle micro-historique (268-69). Ricoeur pose le problème épistémologique de « l'agrégation des données » en sciences humaines (276) :

En changeant d'échelle, on ne voit pas les mêmes choses en plus grand ou en plus petit, en grandes lettres ou en petits caractères [...]. On voit des choses différentes. Ce sont

des enchaînements différents en configuration et en causalité. Le bilan entre avantages et perte d'information s'applique à des opérations de modélisation qui mettent en jeu des formes différentes de l'imaginaire heuristique. (270)

Les projets menés dans le domaine de l'imprimé (livre et périodique) par Julien Schuh, Évanghélia Stead et Hélène Védrine, pour citer des exemples déjà donnés, ou encore par Peter Brooker et Andrew Thacker, plaident en faveur de la grande échelle et de la recherche en réseau : « La synergie est le mot clé d'une stratégie qui s'impose d'elle-même, si l'on entend venir à bout d'entreprises aussi complexes et de corpus souvent étendus » (Stead et Védrine 2008, 7). L'analyse réticulaire serait en outre plus adaptée aux productions plus « pauvres en capital symbolique » parce que périphériques et mineures (13-14), faisant apparaître ces dernières comme « des indices de nombreuses innovations, et des nœuds d'échanges entre contributeurs majeurs et mineurs » (Stead et Védrine 2018, 10). De plus, la dynamique d'un réseau repose sur des échanges de compétences qui reflètent la logique méthodologique des études comparatistes et de l'intermédialité, une logique du passage, du transfert, de l'intersémiotité, de la migration des formes et des images (15) qui n'opère pas à la même échelle dans une monographie. Ainsi, pour faire apparaître ce que Julien Schuh nomme la « contexture » des représentations culturelles à la croisée du collectif et du singulier, il faut avoir pu travailler en « mode cartographique » (voir note 122 ; Marangoni et Schuh). Christine Bénévent reconnaît que le travail en réseau peut susciter des réticences (204-7), ce qui est compréhensible dans les SHS où la tension entre auctorialité individuelle et recours à une dynamique collaborative est accrue en raison de l'importance accordée à la monographie dans le parcours des chercheurs. Il faut donc reconnaître la « 'dette' constitutive de chacune de nos recherches » (206-7) et accepter que pour mener à bien certains projets, « il faut une somme de qualités et de compétences qu'une personne seule peut difficilement réunir » (204).

Voilà donc un premier défi pour le projet M-LIEN : susciter l'intérêt de chercheurs français et étrangers, ainsi que leur donner envie de rejoindre un réseau et de s'y engager collectivement. Mais d'autres difficultés se feront jour, notamment dans la constitution d'un corpus et la formulation d'hypothèses relatives aux trajets qu'empruntent les illustrateurs, les scientifiques, les matériaux, les plantes, les images, pour citer arbitrairement quelques objets d'étude possibles. Prenons par exemple le bois, l'un des matériaux utilisés par les graveurs : des recherches spécifiques dans les archives des maisons d'édition et de leurs fournisseurs sont indispensables car l'origine

et la traçabilité de ces matériaux demeurent largement impensées (voir Drazin). De plus, entre la matière première et le produit transformé qui en est issu, de nombreuses étapes s'interposent, qu'il peut être difficile de reconstituer. À propos des flux globalisés de marchandises, Arjun Appadurai décrit la distance entre matière première et consommateur comme une solution de continuité : le « paradigme des ports marchands traversant de grands vides de connaissance entre producteurs et consommateurs caractérise le mouvement de la plupart des marchandises jusqu'à nos jours » (Appadurai 2001, 64). Cet écart est d'autant plus difficile à combler lorsque des processus de transformation interviennent avant que le produit fini ne parvienne au consommateur, comme dans le cas du cuivre (64). Cela veut donc dire que selon le type d'information disponible, certains circuits seront surreprésentés tandis que là où certaines relations sont plus difficiles à évaluer et à reconstituer, l'analyse révélera des hiatus plutôt que des jonctions, ce que Pamela Smith appelle « des silences et des lacunes » à propos des langues disparues de l'espace eurasien (22, ma traduction). Enfin, pour parler d'une autre étape à franchir, si le projet M-LIEN doit aboutir à une cartographie des circuits étudiés, il devra être ancré dans les Humanités Numériques et la science ouverte, mais cela exigera une montée en compétences et une collaboration spécifique avec des collègues et/ou laboratoires spécialisés dans le traitement numérique des données. Grâce au séminaire « Métamorphoses des images » entamé en 2021 par l'équipe « Image et Critique » du laboratoire TIL, j'entrevois les enjeux méthodologiques et technologiques d'une telle entreprise.

Néanmoins il faut se garder de fonder un projet de recherche sur la simple opposition entre quantitatif et qualitatif, entre le sériel et le singulier, entre recherche en réseau et travail individuel monographique. Il est plus fructueux d'établir des ponts entre ces niveaux, de maintenir en tension le macro-médial et le micro-médial. Il me serait impossible de me départir de l'habitude qui consiste à étudier un cas particulier pour éprouver la validité d'une hypothèse. Sans compter que la singularité des objets d'étude fait qu'ils contiennent toujours une part non assignable à une typologie et qui résiste à toute définition systématique. Le plaisir de la recherche provient tout autant d'un balisage méticuleux que de la sérendipité. Il naît aussi des collaborations réussies, dont Richard Sennett rappelle qu'elles offrent des récompenses plus enrichissantes que la compétition. Je lui laisse le dernier mot, tiré d'un passage de *The Craftsman* dans lequel il compare des organisations où domine la compétition à Linux, le pionnier du logiciel libre, qui privilégie la collaboration : « The corporations that succeeded

through cooperation shared with the Linux community that experimental mark of technological craftsmanship, the intimate, fluid join between problem solving and problem finding. [...] Any musician would find the story [...] eminently clear: good chamber music and orchestral work can only improve, especially in rehearsal, in the same way » (33).



## BIBLIOGRAPHIE

- Adams, Thomas R. et Nicolas Barker. « A New Model for the Study of the Book ». *A Potencie of Life: Books in Society. The Clark Lectures, 1986-1987*. Dir. Nicolas Barker. London : British Library, 1993. 5-43.
- Adamson, Glenn. *Thinking through Craft*. New York : Berg, 2007.
- Adell, Nicolas et Yves Pourcher (dir.). « Introduction. De quoi le patrimoine est-il le nom ? ». *Transmettre, quel(s) patrimoine(s) ? Autour du patrimoine culturel immatériel*. Paris : Michel Houdiard, 2011. 7-23.
- Adema, Janeke. *Knowledge Production Beyond the Book? Performing the Scholarly Monograph in Contemporary Digital Culture*. Thèse de doctorat sous la dir. de Gary Hall et Sarah Kember. Coventry University, 2015.
- Agamben, Giorgio. « Notes sur le geste ». *Trafic 1* (hiver 1991) : 31-36.
- . *Signatura rerum. Sur la méthode*. 2008. Trad. de l'italien Joël Gayraud. Paris : J. Vrin, 2014.
- Akrich, Madeleine, Michel Callon et Bruno Latour. *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*. Paris : Mines Paris, Les Presses, 2006.
- Alloa, Emmanuel. « Anthropologiser le visuel ? ». *Penser l'image. II. Anthropologies du visuel*. Dir. Emmanuel Alloa. [Dijon] : les presses du réel, 2015. 5-41.
- Alloa, Emmanuel (dir.). *Penser l'image*. [Dijon] : les presses du réel, 2010.
- . *Penser l'image. II. Anthropologies du visuel*. [Dijon] : les presses du réel, 2015.
- Amiran, Eyal. *Modernism and the Materiality of Texts*. New York : Cambridge University Press, 2016.
- Anderson, Christy, Anne Dunlop et Pamela H. Smith (dir.). *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics, 1250-1750*. Manchester : Manchester University Press, 2015.
- André, Jacques (dir.). *Histoire de l'écriture typographique. Le XXe siècle. Tome I-II. De 1900 à 1950*. Préface de Alan Marshall. [Gap] : Atelier Perrousseaux éditeur, 2016.
- André, Louis. « Si éloignés, si proches : regard sur les procédés de fabrication du tissu et du papier ». *Textes et textiles de Moyen Âge à nos jours*. Dir. Odile Blanc. Lyon : ENS Éditions ; Institut d'Histoire du Livre, 2008. 29-39.
- Angelino, Lucia. *Entre voir et tracer. Merleau-Ponty et le mouvement vécu dans l'expérience esthétique*. [Milan] ; [Paris] : Éditions Mimésis, 2014.
- Angelino, Lucia (dir.). *Quand le geste fait sens*. [Milan] ; Paris : Éditions Mimésis, 2015.
- Appadurai, Arjun. *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. [Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization, 1996.] Préface de Marc Abélès. Trad. Françoise Bouillot. Paris : Payot, 2001.
- Appadurai, Arjun (dir.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1986.
- Archibald, Samuel. *Le texte et la technique. La lecture à l'heure des médias numériques*. Montréal : Le Quartanier, 2009.
- Ardis, Ann. « Mediamorphosis: Print Culture and Transatlantic/Transnational Public Sphere(s) ». *Modernism/modernity* 19:3 (2012) : v-viii.
- Ardis, Ann et Patrick Collier (dir.). *Transatlantic Print Culture, 1880-1940: Emerging Media, Emerging Modernisms*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2008.

- Arnold, Markus, Corinne Duboin et Judith Misrahi-Barak. « Introduction: Borders, Ecotones, and the Indian Ocean ». *Borders and Ecotones in the Indian Ocean: Cultural and Literary Perspectives*. Dir. Markus Arnold, Corinne Duboin et Judith Misrahi-Barak. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2020. 9-26.
- Augustyn, Joanna, Jean-Pierre Dubost et Sarah Juliette Sasson (dir.). *Penser et décrire l'illustration. Le rapport à l'image dans la littérature des XVIIIe et XIXe siècles*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2019.
- Bachelot, Luc. « La notion de ligne dans l'œuvre d'Anne-Marie Christin ». *écriture et image* n° 2 (2021, *Lettres, lignes, tracés*, dir. Hélène Campaignolle-Catel et Marianne Simon-Oikawa). URL : <https://ecriture-et-image.fr/index.php/ecriture-image/article/view/36>
- Baetens, Jan. « Le médium n'est pas soluble dans les médias de masse ». *Hermès* 70 (2014) : 40-45.
- . « Une défense 'culturelle' des études littéraires ». *Fabula-LhT* 8 (2011, *Le Partage des disciplines*, dir. Nathalie Kremer). URL : <https://www.fabula.org/lht/8/baetens.html>
- Bal, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto : University of Toronto Press, 2002.
- Bartholeyns, Gil. « Un bien étranger cousin, les visual studies ». *Politiques visuelles*. Dir. Gil Bartholeyns. Dijon : Presses du réel, 2016. 4-28.
- Bartholeyns, Gil et Thomas Golsenne. « Une théorie des actes d'image ». *La Performance des images*. Dir. Alain Dierkens, Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010. 15-25.
- Baschet, Jérôme. « Prologue. Images en acte et agir social ». *La Performance des images*. Dir. Alain Dierkens, Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010. 9-14.
- Baucom, Ian. *Out of Place: Englishness, Empire and the Locations of Identity*. Princeton : Princeton University Press, 1999.
- Beaumont, Cyril. *Enrico Cecchetti: A Memoir*. London : C. W. Beaumont, 1929.
- Belle, Marie-Alice et Brenda M. Hosington. « Translation, history and print: A model for the study of printed translations in early modern Britain ». *Translation Studies* 10:1 (September 2016) : 1-20.
- Belting, Hans. « Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology ». *Critical Inquiry* 31:2 (Winter 2005) : 302-319.
- . *Pour une anthropologie des images*. 2001. Trad. de l'allemand Jean Torrent. Paris : Gallimard, 2004.
- . « The Migration of Images: An Encounter with Figuration in Islamic Art ». *Dynamis of the Image: Moving Images in a Global World*. Dir. Emmanuel Alloa et Chiara Cappelletto. Berlin ; Boston : De Gruyter, 2020. 63-77.
- Bem, Caroline. « Introduction. L'intermédialité est la carte autant que le territoire ». *Intermédialités / Intermediality* 30-31 (2017). URL : <https://doi.org/10.7202/1049943ar>
- Bénévent, Christine. *Miroirs d'encre. Histoire du livre, désirs de lecture*. Paris : Éditions de l'EHESS, 2022.
- Benjamin, Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». [1939]. *Œuvres III*. Trad. de l'allemand Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard (coll. Folio essais), 2000 : 269-316.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A political Ecology of Things*. Durham ; London : Duke University Press, 2010.
- Bennett, Tony. « Epilogue ». *Writing as Material Practice: Substance, Surface and Medium*. Dir. Kathryn E. Piquette et Ruth D. Whitehouse. London : Ubiquity Press, 2013. 335-342.

- Bennett, Tony et Patrick Joyce. *Material Powers: Cultural Studies, History and the Material Turn*. London : Routledge, 2010.
- Berque, Augustin. *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. 1987. Paris : Belin, 2016.
- . *Médiance. De milieux en paysages*. 1990. Montpellier ; Paris : GIP Reclus ; Belin, 2000.
- Bigelow, Charles. « Lisibilité et typographie : les recherches durant la première moitié du XXe siècle ». *Histoire de l'écriture typographique. Le XXe siècle. Tome I-II. De 1900 à 1950*. Dir. Jacques André. Préface de Alan Marshall. [Gap] : Atelier Perrousseaux éditeur, 2016. 194-213.
- Binckes, Faith. *Modernism, Magazines, and the British Avant-Garde: Reading Rhythm, 1910-1914*. Oxford : Oxford University Press, 2010.
- Blanc, Odile. « Introduction. Des mots pour vêtir les choses ». *Tissu/Papier. Échanges d'impressions. Question de points de vue*. Dir. Odile Blanc et Florence Charpigny. Lyon : ENS Éditions ; Institut d'Histoire du Livre, 2005. 11-24.
- Blanc, Odile (dir.). *Textes et textiles du Moyen Âge à nos jours*. Lyon : ENS Éditions ; Institut d'Histoire du Livre, 2008.
- Blanc, Odile et Florence Charpigny (dir.). *Tissu/Papier. Echanges d'impressions. Question de points de vue*. Lyon : ENS Éditions ; Institut d'Histoire du Livre, 2005.
- Boehmer, Elleke, Rouven Kunstmann, Priyasha Mukhopadhyay, et Asha Rogers (dir.). *The Global Histories of Books: Methods and Practices*. Cham : Palgrave Macmillan, 2017.
- Bolens, Guillemette. « L'haptique en art et en littérature : Ovide, Proust et Antonello de Messine ». *Le toucher. Prospections médicales, artistiques et littéraires*. Dir. Maria de Jesus Cabral, José Domingues de Almeida et Gérard Danou. Paris : Éditions le Manuscrit, 2019. 25-45.
- . *Le style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*. Lausanne : Éditions BHMS, 2008.
- Bolens, Guillemette, Camille Carnaille, Yasmina Foehr-Janssens, Laurent Jenny et Jean-Yves Tilliette (dir.). *Les Gestes de l'art*. Paris : Classiques Garnier (coll. Fonds Paul-Zumthor), 2020.
- Brannigan, John. *Archipelagic Modernism: Literature in the Irish and British Isles, 1890-1970*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2015.
- Brooker, Peter et Andrew Thacker (dir.). *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. 4 vol. Oxford : Oxford University Press, 2009-2013.
- Brown, Bill. « Materialities of Modernism: Objects, Matter, Things ». *A Handbook of Modernism Studies*. Dir. Jean-Michel Rabaté. Chichester ; Malden : Wiley-Blackwell, 2013. 281-295.
- Brunet, François. « Théorie et politique des images : W.J.T. Mitchell et les études de visual culture ». *Études anglaises* 1 (2005) : 82-93. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-1-page-82.htm#re4no4>
- Buchli, Victor. *An Archaeology of the Immaterial*. Milton Park, Abingdon ; New York : Routledge, 2016.
- Bury, Stephen. *Breaking the Rules: The Printed Face of the European Avant-Garde, 1900-1937*. London : The British Library, 2007.
- Cabral, Maria de Jesus. « Introduction ». *Le toucher. Prospections médicales, artistiques et littéraires*. Dir. Maria de Jesus Cabral, José Domingues de Almeida et Gérard Danou. Paris : Éditions le Manuscrit, 2019. 9-23.

- Callon, Michel. « Sociologie de l'acteur réseau ». *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*. Dir. Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour. Paris : Mines Paris, Les Presses, 2006. 267-276.
- Candau, Joël, Charles Gaucher et Arnaud Halloy. « Présentation : gestes et cultures, un état des lieux ». *Anthropologie et Sociétés* 36 :3 (2012) : 9-26. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/as/2012-v36-n3-as0445/1014163ar/>
- Certeau, Michel de. *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard (coll. Folio), 1990.
- Chartier, Roger. *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*. Paris : Gallimard (coll. Folio), 2015.
- Chassagnol, Anne et Gwen Le Cor. « Textures : l'objet livre du papier au numérique ». *Textures : l'objet livre du papier au numérique*. Dir. Anne Chassagnol et Gwen Le Cor. *Sens public* (2021) : 1-13. URL : <http://sens-public.org/dossiers/1486/>
- Châtelain, Jean-Marc. « Le livre contrôlé. XVIIe-XVIIIe siècle ». *D'encre et de papier. Une histoire du livre imprimé*. Dir. Olivier Deloignon. [Paris] : Imprimerie nationale Éditions ; Arles : Actes Sud, 2021. 137-263.
- Christin, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris : Flammarion, 1995, 2001.
- Christin, Anne-Marie (dir.). *Histoire de l'écriture de l'idéogramme au multimedia*. Paris : Flammarion, 2011.
- Cisneros, James. « Remains to be Seen: Intermediality, Ekphrasis and Institution ». *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*. Dir. Marion Froger et Jürgen Müller. Münster : Nodus, 2007. 15-28.
- Citton, Yves. *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*. Paris : Armand Colin, 2012.
- Citton, Yves et Estelle Doudet (dir.). *Écologies de l'attention et archéologie des media*. Grenoble : UGA Éditions, 2019.
- Clark, Timothy. *The Value of Ecocriticism*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2019.
- Classen, Constance (dir.). *A Cultural History of the Senses. Volume 5. In the Age of Empire*. London : Bloomsbury, 2014.
- Coccia, Emanuele. *La vie sensible*. Trad. de l'italien Martin Rueff. Paris : Éditions Payot ; Rivages, 2010.
- Coignard, Anne. « Le livre comme 'objet investi d'esprit' ». *Le livre au corps*. Dir. Alain Milon et Marc Perelman. [Nanterre] : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012. 15-28.
- Collier, Patrick. *Modern Print Artefacts: Textual Materiality and Literary Value in British Print Culture, 1890-1930s*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2016.
- Coole, Diana et Samantha Frost (dir.). *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham (N.C.) : Duke University Press, 2010.
- Corbett, David Peters, Ysanne Holt et Fiona Russell (dir.). *The Geographies of Englishness: Landscape and the National Past, 1880-1940*. New Haven (Conn.) : Yale University Press, 2002.
- Cortat, Matthieu. « Chapitre 1. La floraison de la modernité ». *Histoire de l'écriture typographique. Le XXe siècle. Tome I-II. De 1900 à 1950*. Dir. Jacques André. Préface de Alan Marshall. [Gap] : Atelier Perrousseaux éditeur, 2016. 12-37.
- Cosgrove, Denis. *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.

- Couderc, Gilles. « Introduction ». *LISA* IV:2 (2006, *Opéra et Identité Nationale dans le monde anglophone*). URL : <https://journals.openedition.org/lisa/2057>
- Couderc, Gilles et Jean-Philippe Héberlé. « Avant-propos ». *Revue Française de Civilisation Britannique* XVII:4 (2013, *Musique, nation et identité. La renaissance de la musique anglaise, formes et conditions*). URL : <http://www.cercles.com/rfcb/rfcb17-4/17-4.pdf>
- Cousin, Françoise. « Imprimer sur papier, imprimer sur tissu. Un même terme pour des processus différents ». *Textes et textiles de Moyen Âge à nos jours*. Dir. Odile Blanc. Lyon : ENS Éditions ; Institut d'Histoire du Livre, 2008. 41-52.
- Crary, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge (Mass.) ; London : The M.I.T. Press, 1999.
- . *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge (Mass.) : The M.I.T. Press, 1990.
- Danius, Sara. *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics*. Ithaca (N.Y.) : Cornell University Press, 2002.
- Darnton, Robert. « What is the History of Books? ». *Daedalus* 111:3 (Summer 1982) : 65-83.
- . « 'What is the History of Books?' Revisited ». *Modern Intellectual History* 4:3 (2007) : 495-508.
- Debray, Régis. *Introduction à la médiologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000.
- . *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris : Gallimard (coll. Folio essais), 1992.
- Degé, Guillaume et Olivier Deloignon. « Introduction. Le paradoxe de la saucisse ». *De traits et d'esprit*. Dir. Guillaume Degé et Olivier Deloignon. Strasbourg : Haute École des Arts du Rhin ; École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg, 2013. 19-23.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.
- Deloignon, Olivier. « Le Livre expérimenté. VIIIe-XVIe siècle. » *D'encre et de papier. Une histoire du livre imprimé*. Dir. Olivier Deloignon. [Paris] : Imprimerie nationale Éditions ; Arles : Actes Sud, 2021. 1-136.
- Deloignon, Olivier, Raphaël Jerusalmy, Pascal Ory, Jean-Marc Providence. *Impressions : Imprimeur, imprimer, empreintes, formes*. Images de Stéphane Couturier, François Deladerrière et Primo Sallpist. Malesherbes : Atelier-musée de l'Imprimerie ; Paris : Imprimerie nationale Éditions, 2021.
- Derrida, Jacques. *À dessein, le dessin suivi de Derrida, à l'improviste* par Ginette Michaud. Le Havre : Franciscopolis, 2013.
- . *De la grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1967.
- . *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris : Éditions Galilée, 1995.
- . *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris : Réunion des musées nationaux, 1990.
- Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard, 2005.
- Descola, Philippe (dir.). *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*. Paris : Somogy Éditions d'Art ; Musée du quai Branly, 2010.
- Descola, Philippe et Tim Ingold. *Être au monde, quelle expérience commune ?* Débat présenté par Michel Lussault. Textes de Tim Ingold trad. de l'anglais Benjamin Fau. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2014.
- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1992.

- . *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2008.
- . *Ninfa Dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris : Gallimard, 2019.
- . « Rendre une image ». *Penser l'image*. Dir. Emmanuel Alloa. Dijon : Les presses du réel, 2010. 267-292.
- Dierkens, Alain, Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne (dir.). *La Performance des images*. In *Problèmes d'histoire des religions*, Volume 19. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010.
- Drazin, Adam et Susanne Küchler. *The Social Life of Materials: Studies in Materials and Society*. London ; New York : Bloomsbury Academic, 2015.
- Drucker, Johanna. *The Digital Humanities Coursebook: An Introduction to Digital Methods for Research and Scholarship*. Abingdon ; New York : Routledge, 2021.
- . *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*. Chicago ; London : University of Chicago Press, 1994.
- Dubost, Jean-Pierre. « Préface. Écriture et illustration : une compossibilité paradoxale ». *Penser et décrire l'illustration. Le rapport à l'image dans la littérature des XVIIIe et XIXe siècles*. Dir. Joanna Augustyn, Jean-Pierre Dubost et Sarah Juliette Sasson. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2019. 11-28.
- Duffy, Enda. « The Fidget Manifesto: Fast Capital, the Gesture, and Growth in Modernist Culture ». *The Contemporaneity of Modernism: Literature, Media, Culture*. Dir. Michael D'Arcy et Mathias Nilges. New York : Routledge, 2016. 121-133.
- Duhem, Ludovic. « Moulage, modelage, modulation. Essai de typologie ». *Empreinte, imprégnation, impression*. Dir. Laurence Roussillon-Constanty, Dominique Vaugeois et Michael Parsons. Pau : Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2014. 117-133.
- Eco, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Paris : Grasset, 1992.
- Elleström, Lars. *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2014.
- Elleström, Lars (dir.). *Media borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2010.
- Elliott, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- Elsaesser, Thomas. « Freud and the Technical Media: The Enduring Magic of the Wunderblock ». *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Dir. Erkki Huhtamo et Jussi Parikka. Berkeley : University of California Press, 2011. 95-115.
- Escoubas, Éliane. « Derrida et la vérité du dessin : une autre révolution copernicienne ? ». *Revue de métaphysique et de morale* 53:1 (2007) : 47-59.
- Esty, Ged. *A Shrinking Island: Modernism and National Culture in England*. Princeton ; Oxford : Princeton University Press, 2004.
- Fièvre, François. « Les trois corps du livre : vocabulaire et mise en page du livre illustré au XIXe siècle ». *Le livre au corps*. Dir. Alain Milon et Marc Perelman. [Nanterre] : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012. 145-176.
- Flusser, Vilém. *Les gestes*. 1999. Texte établi par Marc Partouche. Introduction et notes de Sandra Parvu. Postface de Louis Bec. [Bandol] : Al Dante ; [Paris] : Aka, 2014.
- Formis, Barbara. « Introduction. C'est le geste qui compte ». *Gestes à l'œuvre*. Dir. Barbara Formis. Saint-Vincent-de Mercuze : De l'incidence, 2015. 9-13.
- Fouillet, Aurélien. *La vie des Objets. Les métiers d'art, une écologie pratique*. Paris : Les Éditions Ateliers d'Art, 2022.

- « FP 01. Chaîne opératoire ». *Techniques & Culture* 71:1 (2019) : 204.  
URL : <https://www.cairn.info/revue-techniques-et-culture-2019-1-page-204.htm>
- Franko, Mark. « Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era ». *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Dir. Mark Franko. Oxford : Oxford University Press, 2018. 1-16.
- Fraser, Robert et Mary Hammond (dir.). *Books without Borders, Volume 1: The Cross-National Dimension in Print Culture*. New York : Palgrave Macmillan, 2008.
- . *Books without Borders, Volume 2: Perspectives from South Asia*. New York : Palgrave Macmillan, 2008.
- Frattarola, Angela. *Modernist Soundscapes: Auditory Technology and the Novel*. Gainesville, Tallahassee, Tampa [Florida] : University Press of Florida, 2018.
- Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago : University of Chicago Press, 1989.
- Fried, Michael. *What Was Literary Impressionism?* Cambridge (Mass.) : The Belknap Press of Harvard University Press, 2018.
- Friedman, Susan Stanford. « Planetary: Musing Modernist Studies ». *Modernism/modernity* 17:3 (September 2010) : 471-499.
- Galinon-Mélénec, Béatrice. « L'universalité de la trace. Le XXI<sup>e</sup> siècle, siècle de la trace ? ». *L'Homme trace. Perspectives anthropologiques des traces humaines contemporaines*. Dir. Béatrice Galinon-Mélénec. Paris : CNRS éditions (série L'Homme trace, tome 1), 2011. 32-56.
- Garrington, Abbie. *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*. 2013. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2015.
- Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford : Clarendon Press, 2009.
- Genette, Gérard. *L'Œuvre de l'art.1. Immanence et transcendance*. Paris : Éditions du Seuil, 1994.
- Gibson, James. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale (N.J.) ; London : L. Erlbaum, 1986.
- Gillespie, Alexandra et Deidre Lynch. « The Unfinished Book: Introduction ». *The Unfinished Book*. Dir. Alexandra Gillespie et Deidre Lynch. Oxford : Oxford University Press, 2020. 1-15.
- Gillespie, Tarleton, Pablo J. Boczkowski, et Kirsten A. Foot (dir.). *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society*. Cambridge [Mass.] ; London : The M.I.T. Press, 2014.
- Ginzburg, Carlo. *Clues, Myths and the Historical Method*. Trad. de l'italien John et Anne C. Tedeschi. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1994.
- Gitelman, Lisa. *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge [Mass.] : The M.I.T. Press, 2006.
- Gitelman, Lisa et Geoffrey B. Pingree (dir.). *New Media, 1740-1915*. Cambridge [Mass.] : The M.I.T. Press, 2004.
- Goble, Mark. *Beautiful Circuits: Modernism and the Mediated Life*. New York : Columbia University Press, 2010.
- Godelier, Maurice. *Au fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie*. 2007. Paris : Flammarion (Champs essais), 2010.
- Greenberg, Clement. *The Collected Essays and Criticism*. Chicago : University of Chicago Press, 1986-1995.
- Grigson, Geoffrey. *English Drawings from Samuel Cooper to Gwen John*. London : Thames & Hudson, 1955.

- Grinevald, Paul-Marie. « Aperçu des historiens de la typographie ». *Le XXe siècle. Tome I-II. De 1900 à 1950*. Dir. Jacques André. Préface de Alan Marshall. [Gap] : Atelier Perrousseaux éditeur, 2016. 214-227.
- Groupe  $\mu$ . *Traité du signe visuel. Pour une sémiotique de l'image*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.
- Grusin, Richard. « Introduction ». *The Nonhuman Turn*. Dir. Richard Grusin. Minneapolis : University of Minnesota Press, [2015]. vii-xxix.
- Guérin, Michel. « D'un danser de l'art ». *La Part de l'Œil* 24 (2009, *Ce qui fait danse*) : 201-207.
- . « L'intention plastique ». *La Part de l'Œil* 29 (2014-2015, *Le dessin dans un champ élargi*) : 67-79.
- . « Le geste risque-tout : Écrire ». *Interfaces* 39 (2018, *Gestures and their Traces*). URL : <https://journals.openedition.org/interfaces/482>
- . *Philosophie du geste*. 1995. Arles : Actes Sud, 2011.
- . « Qu'est-ce qu'un médium artistique ? » *Appareil* 17 (2016, *Art et médium 1. Le médium de l'art*) URL : <https://journals.openedition.org/appareil/2308#quotation>
- Guérin, Michel (dir.). *Le geste entre émergence et apparence. Éthologie, éthique, esthétique*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2014.
- Halliday, Sam. « Electricity, Telephony, and Communications ». *Late Victorian into Modern*. Dir. Laura Marcus, Michèle Mendelsohn et Kirsten E. Shepherd-Barr. Oxford : Oxford University Press, 2016. 597-608.
- . « 'High Fidelity,' 'Added Value' and the Aesthetics of Sound Technology in Literary Modernism ». *The Edinburgh Companion to Literature and Music*. Dir. Delia da Sousa Correa. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2020.
- . *Sonic Modernity: Representing Sound in Literature, Culture and the Arts*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2013.
- Hammill, Faye et Mark Hussey. *Modernism's Print Cultures*. London : Bloomsbury Academic, 2016.
- Hayot Eric et Rebecca L. Walkowitz (dir.). *A New Vocabulary for Global Modernism*. New York : Columbia University Press, 2016.
- Hayward, Matthew et Maeabh Long (dir.). *New Oceania: Modernisms and Modernities in the Pacific*. New York ; Abingdon : Routledge, 2020.
- Hegglund, Jon. *World Views: Metageographies of Modernist Fiction*. Oxford : Oxford University Press, 2012.
- Henderson, Linda Dalrymple. « Vibratory Modernism: Boccioni, Kupka, and the Ether of Space ». *From Energy to Information: Representation in Science and Technology, Art, and Literature*. Dir. Linda Dalrymple Henderson et Bruce Clarke. Stanford : Stanford University Press, 2002. 126-149.
- Herzogenrath, Bernd (dir.). *Media Matter: The Materiality of Media, Matter as Medium*. New York ; London ; New Delhi : Bloomsbury Academic, 2015.
- Hicks, Dan. « Reply to comments: Meshwork fatigue ». *Norwegian Archaeological Review* 49:1 (2016a) : 5-22.
- . « The Temporality of the Landscape Revisited ». *Norwegian Archaeological Review* 49:1 (2016b) : 5-22.
- Hobsbawm, Eric et Terence Ranger (dir.). *The Invention of Tradition*. Cambridge : Cambridge University Press, 1983.



- Howes, David. *A Cultural History of the Senses. Volume 6. In the Modern Age*. London : Bloomsbury, 2014.
- Howsam, Leslie. « Book History in the Classroom ». *The Cambridge Companion to the History of the Book*. Dir. Leslie Howsam. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2015. 253-267.
- Huhtamo, Erkki et Jussi Parikka (dir.). *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley : University of California Press, 2011.
- Husserl, Edmund. *Recherches phénoménologiques pour la constitution (Idées, tome II)*. Trad. de l'allemand Éliane Escoubas. Paris : Presses Universitaires de France, 1982.
- Ingold, Tim. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London : Routledge, 2011.
- . *Lines: A Brief History*. Abingdon ; New York : Routledge, 2007.
- Iovino, Serenella et Serpil Oppermann. « Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity ». *Ecozon@. European Journal of Literature, Culture and Environment* 3:1 (March 2012). URL : <https://ecozona.eu/article/view/452>
- Ishiguro, Kazuo. *Never Let Me Go*. London : Faber and Faber, 2005.
- Jaillant, Lise. « Introduction: Discovering Modernism. Travel, Pleasure and Publishers' series ». *Cheap Modernism: Expanding Markets, Publishers' Series and the Avant-Garde*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2017. 1-21.
- . *Modernism, Middlebrow and the Literary Canon: The Modern Library Series, 1917-1955*. London : Pickering & Chatto, 2014.
- Jaillant, Lise (dir.). *Publishing Modernist Fiction and Poetry*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2019.
- Jaillant, Lise et Alison E. Martin. « Introduction: Global Modernism ». *Modernist Cultures* 13.1 (2018) : 1-13.
- Jakob, Michael. *Le paysage*. 3<sup>ème</sup> éd. Gollion (Suisse) ; [Paris] : Infolio, 2013.
- James, David (dir.). *The Cambridge Companion to British Fiction since 1945*. New York : Cambridge University Press, 2015.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London : Verso, 2005.
- . *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham : Duke University Press, 1991.
- Jeanneret, Yves. « Complexité de la notion de trace. De la traque au tracé ». *L'Homme trace. Perspectives anthropologiques des traces humaines contemporaines*. Dir. Béatrice Galinon-Mélénec. Paris : CNRS éditions (série L'Homme trace, tome 1), 2011. 59-86.
- Jones, Andrew. *Memory and Material Culture*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2007.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. « ARTL@S: A Spatial and Trans-national Art History. Origins and Positions of a Research Program ». *Artl@s Bulletin* 1:1 (2012). URL : <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol1/iss1/1/>
- . *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918. Une histoire transnationale*. [Paris] : Gallimard, 2015.
- Joyeux-Prunel, Béatrice (dir.), avec la collaboration de Luc Sigalo-Santos. *L'Art et la Mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitatives : sources, outils, bonnes pratiques*. Paris : Éditions Rue d'Ulm, 2010.

- Kaenel, Philippe. « Gustave Doré à l'œuvre. Vision photographique, imitation et originalité ». *textimage* (2012, *L'image répétée*). URL : [https://revue-textimage.com/conferencier/01\\_image\\_repetee/kaenel1.html](https://revue-textimage.com/conferencier/01_image_repetee/kaenel1.html)
- . *Le métier d'illustrateur, 1830-1880*. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré. Paris : Éditions Messene, 1996.
- Kaufmann, Michael. *Textual Bodies; Modernism, Postmodernism, and Print*. Lewisburg (Pa.): Bucknell University Press ; London ; Toronto [Ont.] : Associated University Presses, 1994.
- Kaufmann, Thomas DaCosta, Catherine Dossin et Béatrice Joyeux-Prunel. « Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History ». *Circulations in the Global History of Art*. Dir. Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin et Béatrice Joyeux-Prunel. Farnham : Ashgate, 2014. 1-22.
- Kienle, Miriam. « Between Nodes and Edges: Possibilities and Limits of Network Analysis in Art History ». *Artl@s Bulletin* 6:3 (2017): 4-22.  
URL : <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss3/1/>
- Kittler, Friedrich. *Discourse Networks 1800/1900*. Trad. de l'allemand Michael Metteer et Chris Cullens. Stanford (Calif.) : Stanford University Press, 1990.
- Klinkenberg, Jean-Marie. *Précis de sémiotique générale*. 1996. Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- Kœchlin, Bernard. « En guise d'éditorial : vers une anthropologie de la communication gestuelle ». *Geste et Image* 5 (1985) : 5-15.
- . « À quoi sert la gestuelle produite par les membres des communautés humaines ? Prolégomènes à l'établissement d'une nouvelle discipline : l'ethnogestique ». *Geste et image* 8-9 (1991) : 19-37.
- Kooistra, Lorraine Janzen. *The Artist as Critic: Bitextuality in Fin-de-Siècle Illustrated Books*. Aldershot : Scolar Press, 1995.
- Krajewsky, Pascal. « Éditorial ». *Appareil* 17 (2016, *Art et médium 1 : le médium de l'art*). URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2281>
- . « Qu'appelle-t-on un médium ? ». *Appareil* (2015).  
URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2152>
- Krell, David Farrell. *Of Memory, Reminiscence and Writing: On the Verge*. Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 1990.
- Kumar, Krishan. *The Making of English National Identity*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- Lakoff, George et Mark Johnson. *Metaphors we Live By*. Chicago ; London : University of Chicago Press, 1980.
- Landa, Manuel de. *A Thousand Years of Nonlinear History*. New York : Zone Books, 1997.
- Laplanche, Julie et Marcus Sacrin. « Présentation : poétique vivante ». *Anthropologie et Sociétés* 40:3 (2016) : 9-35. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/as/2016-v40-n3-as02898/1038632ar/>
- Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été moderne. Essai d'anthropologie symétrique*. 1991. Paris : Éditions La Découverte ; Syros, 1997.
- Latour, Bruno et Adam Lowe. (2011). « La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés ». Trad. de l'anglais Eduardo Ralickas. *Intermédialités / Intermediality* 17 (2011) : 173-191.  
URL : <https://id.erudit.org/iderudit/1005756ar>
- Launay, Isabelle. *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après. II*. Pantin : Centre National de la Danse, 2019.
- LeCain, Timothy J. *The Matter of History: How Things Create the Past*. Cambridge : Cambridge University Press, 2017.

- Lefebvre, Henri. *La Production de l'espace*. Paris : Éditions Anthropos, 1974.
- Lehmann, Ann-Sophie. « The Matter of the Medium: Some Tools for an Art Theoretical Interpretation of Materials ». *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics, 1250-1750*. Dir. Christy Anderson, Anne Dunlop et Pamela H. Smith. Manchester : Manchester University Press, 2015. 21-41.
- Leroi-Gourhan, André. *Le geste et la parole. 1. Technique et langage*. Paris : Albin Michel, 1964.
- Les Annales et l'histoire à l'échelle mondiale*. Sélection d'articles par Étienne Anheim, Romain Bertrand, Antoine Lilti et S. Sawyer. *Annales : Histoire, Sciences sociales* (n.d.). URL : <http://Annales.ehess.fr/index.php?247>
- Lesiewicz, Sophie et Hélène Védrine (dir.). *Éloge du parergon. L'art décoratif du livre fin-de-siècle*. La Fresnaie-Fayel : Otrante, 2021.
- Lévy, Bertrand et Alexandre Gillet (dir.). *Marche et paysage. Les chemins de la géopoétique*. Genève : Éditions Métropolis ; [Paris] : [Belles-lettres], 2007.
- Louvel, Liliane. *L'Œil du texte*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- . *Le Tiers pictural*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- . *Poetics of the Iconotext*. Trad. du français Laurence Petit. Intro. Karen Jacobs. Farnham : Ashgate, 2011.
- . *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- Lurz, John. *The Death of the Book: Modernist Novels and the Time of Reading*. New York : Fordham University Press, 2016.
- Luyat, Marion et Tony Regia-Corte. « Les affordances : de James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept ». *L'Année psychologique* 109:2 (2009) : 297-332. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-psychologique1-2009-2-page-297.htm>
- Mackay, Marina. *Modernism and World War II*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- MacKay, Marina et Lyndsey Stonebridge (dir.). *British Fiction after Modernism: The Novel at Mid-Century*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007.
- Maigron, Maryline et Marie-Odile Salati (dir.). *La surface : accidents et altérations*. Chambéry : Université de Savoie, 2010.
- Malafouris, Lambros. *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*. Cambridge (Mass.) : The M.I.T. Press, 2013. Foreword by Colin Renfrew.
- Malenfant, Nicole. « La singularité du multiple : l'estampe comme œuvre d'art ». In Jorge de Sousa Noronha. *L'estampe, objet rare. Comprendre, identifier, apprécier*. Préf. de Michel Melot et Nicole Malenfant. [Paris] : Éd. Alternatives, 2002. 15-19.
- Mao, Douglas et Rebecca L. Walkowitz. « The New Modernist Studies ». *PMLA* 123 (2009) : 737-748.
- Marangoni, Alessandra et Julien Schuh (dir.) *Écrivains et artistes en revue. Circulations des idées et des images dans la presse périodique entre France et Italie (1880-1940)*. Turin : Rosenberg & Sellier (coll. Biblioteca di Studi Francesi), 2022.
- Marin, Louis. *Des Pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris : Éditions du Seuil, 1993.
- Mariniello, Silvestra. « Commencements ». *Intermédialités / Intermediality* 1 (2003) : 47-62. URL : <https://doi.org/10.7202/1005444ar>
- Marshall, Alan. « How print became heritage: 150 years of printing museums ». *Association of European Printing Museums* (2017).

- URL : <https://www.aepm.eu/publications/conference-proceedings-2/making-history-collections-collectors-and-the-cultural-role-of-printing-museums/alan-marshall-how-print-became-heritage/>
- . « Imprimer sur tissu et sur papier au fil des siècles ». *Tissu/Papier. Echanges d'impressions. Question de points de vue*. Dir. Odile Blanc et Florence Charpigny. Lyon : ENS Éditions ; Institut d'Histoire du Livre, 2005. 27-53.
- Marteau, Frédéric. « L'écrit-coupure, ou la blessure d'une surface : Les enjeux d'une certaine modernité poétique ». *La surface : accidents et altérations*. Dir. Maryline Maigron et Marie-Odile Salati. Chambéry : Université de Savoie, 2010. 193-206.
- Martin, Côme. « Creuser ou saillir le livre : deux approches de l'imprimé ». *Motifs* n° 2 (2017, *Matérialité et Écriture*, dir. Gilles Chamerois). URL : [http://revuemotifs.fr/?page\\_id=756](http://revuemotifs.fr/?page_id=756)
- Massaert, Lucien. « L'impropriété du dessin ». *Appareil* 17 (2016).  
URL : <https://journals.openedition.org/appareil/2315>
- . « Liminaire. Le triple d'une réserve ». *La Part de l'Œil* 29 (2014-2015, *Le dessin dans un champ élargi*) : 7-15.
- Massey, Doreen. *For Space*. London : Sage publishing, 2005.
- Matz, Jesse. *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.
- Maurette, Pablo. *The Forgotten Sense: Meditations on Touch*. Chicago ; London : The University of Chicago Press, 2018.
- McGann, Jerome. *Black Riders: The Visible Language of Modernism*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1993.
- . *The Textual Condition*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1991.
- McNeil, Paul. *Art typo. Histoire visuelle de l'art typographique*. [The Visual History of Type, 2017]. Trad. de l'anglais Amanda Prat-Giral. [Paris] : Imprimerie nationale Éditions ; Arles : Actes Sud, 2019.
- Méchoulan, Éric. « Des archives à l'archive ». *Intermédialités / Intermediality* 18 (2011, *Archiver / Archiving*) : 9-15. URL : <https://doi.org/10.7202/1009071ar>
- . « Intermédialité, ou comment penser les transmissions ». *Fabula / Les colloques* (« Création, intermédialité, dispositif »), 2017.  
URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>
- . « Intermédialité : ressemblances de famille ». *Intermédialités / Intermediality* 16 (2010) : 233-259. URL : <https://doi.org/10.7202/1001965ar>
- . « Intermédialités : le temps des illusions perdues ». *Intermédialités / Intermediality* 1 (2003) : 9-27. URL : <https://doi.org/10.7202/1005442ar>
- . « Intermediality: An Introduction to the Arts of Transmission ». Trad. du français Angela Carr. *SubStance* 44:3 (2015) : 3-18.
- Melot, Michel. « Clôture : le livre illustré comme forme symbolique ». *Le Livre illustré européen au tournant des XIXème et XXème siècles. Passages, rémanences, innovations*. Dir. Hélène Védérine. Paris : Kimé, 2005. 289-295.
- . « La rareté généreuse de l'estampe ». In Jorge de Sousa Noronha. *L'estampe, objet rare. Comprendre, identifier, apprécier*. Préf. de Michel Melot et Nicole Malenfant. [Paris] : Éd. Alternatives, 2002. 9-14.
- . « Le Livre comme forme symbolique ». Conférence dans le cadre de l'École de l'Institut d'Histoire du Livre, 2004. URL : <http://ihl.enssib.fr/le-livre-comme-forme-symbolique>
- . *L'illustration. Histoire d'un art*. Paris : Skira, 1984.
- . *Livre*. [Paris] : L'Œil neuf, 2006. Préf. de Régis Debray. Photographies Nicolas Taffin.

- . *Une brève histoire de l'écriture*. Paris : Éditions J.-C. Béhar, 2015.
- Melot, Michel, Antony Griffiths, Richard S. Field et al. *L'estampe. Histoire d'un art*. Genève : Skira ; [Paris] : [Flammarion], 1981.
- Menely, Tobias et Jesse Oak Taylor (dir.). *Anthropocene Reading: Literary History in Geologic Times*. University Park (Penn.) : The Pennsylvania State University Press, 2017.
- Menke, Richard. « Information in the 1890s: Technological, Journalistic, Imperial, Occult ». *The Edinburgh Companion to Fin-de-Siècle Literature, Culture and the Arts*. Dir. Josephine M. Guy. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2018. 162-177.
- . *Telegraphic Realism: Victorian Fiction and Other Information Systems*. Stanford (Calif.) : Stanford University Press, 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard (Collection Tel), 1945.
- Michaud, Ginette. *Derrida à l'improviste*. In Jacques Derrida. *À dessein, le dessin*. Le Havre : Franciscopolis, 2013.
- Miller, J. Hillis. *Illustration*. London : Reaktion Books, 1992.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago ; London : University of Chicago Press, 1994.
- . *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*. Dijon : Les presses du réel, 2014. Trad. de l'anglais Maxime Boidy, Nicolas Cilins et Stéphane Roth.
- . *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago : University of Chicago Press, 2005.
- Mollier, Jean-Yves. « Le livre apprivoisé. XIXe-XXIe siècle. » *D'encre et de papier. Une histoire du livre imprimé*. Dir. Olivier Deloignon. [Paris] : Imprimerie nationale Éditions ; Arles : Actes Sud, 2021. 265-379.
- Mondzain, Marie-José. *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris : Éditions du Seuil, 1996.
- Montandon, Alain (dir.). *Iconotextes*. Paris : Ophrys, 1990.
- Mosser, Monique et Georges Teyssot (dir.). *The Architecture of Western Gardens: A Design History from the Renaissance to the Present Day*. Cambridge (Mass.) : The M.I.T. Press, 1991.
- Müller, Jürgen E. « Vers l'intermédialité : histoires, positions et option d'un axe de pertinence ». *Médiamorphoses* 16 (2006) : 99-110.
- Murphet, Julian. « Medium ». *Literature Now: Key terms and Methods for Literary History*. Dir. Sascha Bru, Ben de Bruyn et Michel Delville. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2016. 46-58.
- . *Multimedia Modernism: Literature and the Anglo-American Avant-Garde*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- Murphet, Julian, Helen Groth et Penelope Hone (dir.). *Sounding Modernism: Rhythm and Sonic Mediation in Modern Literature and Film*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2017.
- Nanay, Bence. *L'esthétique, une philosophie de la perception*. [Aesthetics as Philosophy of Perception, 2016]. Traduction de l'anglais Jacques Morizot. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2021.
- Nancy, Jean-Luc. *Le plaisir au dessin*. Paris : Galilée, 2009.
- . *Les Muses*. Paris : Galilée, 1994.
- Navarro, Jaume (dir.). *Ether and Modernity: The Recalcitrance of an Epistemic Object in the Early Twentieth Century*. Oxford : Oxford university Press, 2018.

- Neilson, Christina. « Carving Life: The Meaning of Wood in Early Modern European Sculpture ». *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics, 1250-1750*. Dir. Christy Anderson, Anne Dunlop et Pamela H. Smith. Manchester : Manchester University Press, 2015. 223-239.
- Nerlich, Michael. « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyn Sinnassamy ». *Iconotextes*. Dir. Alain Montandon. Paris : Ophrys, 1990. 255-302.
- Newell, Kate. « Adaptation and Illustration: A Cross-Disciplinary Approach ». *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Dir. Thomas Leitch. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2017a. 477-493.
- . *Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization*. London : Palgrave Macmillan, 2017b.
- Noronha, Jorge de Sousa. *L'estampe, objet rare. Comprendre, identifier, apprécier*. Préf. de Michel Melot et Nicole Malenfant. [Paris] : Éd. Alternatives, 2002.
- Olivier, Laurent. *Le sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*. Paris : Éditions du Seuil (coll. La couleur des idées), 2008.
- Oppermann, Serpil. « How the Material World Communicates: Insights from Material Ecocriticism ». *Routledge Handbook of Ecocriticism and Environmental Communication*. Dir. Scott Slovic, Swarnalatha Rangarajan et Vidya Sarveswaran. Abingdon ; New York : Routledge, 2019. 108-117.
- Ouvry-Vial, Brigitte. « Réflexions sur la figuration du livre comme ruine ». *Le livre au corps*. Dir. Alain Milon et Marc Perelman. [Nanterre] : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012. 109-135.
- Panofsky, Erwin. *Essais d'iconologie*. [*Studies in Iconology*, 1939]. Trad. de l'anglais Claude Herbert et Bernard Teyssède. Paris : Gallimard, 1967.
- Parikka, Jussi. *A Geology of Media*. Minneapolis; London : University of Minnesota Press, 2015.
- . *What is Media Archaeology?* Cambridge (U.K.) ; Malden (Mass.) : Polity, 2012.
- Parkes, Adam. *A Sense of Shock: The Impact of Impressionism on Modern British and Irish Writing*. Oxford : Oxford University Press, 2011.
- Patrizio, Andrew. *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*. Manchester : Manchester University Press, 2018.
- Peignot, Jérôme. *Petit traité de la vignette*. Paris : Imprimerie nationale Éditions, 2000.
- Perelman, Marc. « Le livre est un corps (ouvertures et prolongements à partir de Husserl et Levinas) ». *Le livre au corps*. Dir. Alain Milon et Marc Perelman. [Nanterre] : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012. 77-87.
- Phitoussi, Edwige. « La danse, 'acte pur des métamorphoses ?' ». *La Part de l'Œil* 24 (2009, *Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance*) : 35-51.
- Pigeaud, Jackie. « Du geste et de sa nature ». *La Part de l'Œil* 29 (2014-2015, *Le dessin dans un champ élargi*) : 157-171.
- Pinotti, Andrea. « Le regard pontife : l'histoire des images à l'épreuve de la morphologie ». *Penser l'image. II. Anthropologies du visuel*. Dir. Emmanuel Alloa. [Dijon] : les presses du réel, 2015. 77-101.
- Piquette, Kathryn E. et Ruth D. Whitehouse (dir.). « Introduction: Developing an approach to writing as material practice ». *Writing as Material Practice: Substance, Surface and Medium*. Dir. Kathryn E. Piquette et Ruth D. Whitehouse. London : Ubiquity Press, 2013. 1-13.

- Pocock, John G.A. *The Discovery of Islands: Essays in British History*. Cambridge : Cambridge University Press, 2006.
- Pollentier, Caroline. « Le toucher, lieu commun ». *L'Atelier* 13.1 (2021, *Lieux communs*. 2, dir. Marie Laniel et Pascale Tollance) : 1-11.  
URL : <https://ojs.parisnanterre.fr/index.php/latelier/issue/view/58>
- Polson, Cyril John. « Finger Prints and Finger Printing: An Historical Study ». *Journal of Criminal Law & Criminology* 41:4 (1951) : 690-704.
- Poortenaar, Jan. *The Art of the Book and its Illustration*. With a chapter by Prof. Dr. Maurits Sabbe and a foreword by C. H. Hornby. London ; Bombay ; Sydney : G. G. Harrap, 1935.
- Prouteau, Ninon. « André Levinson (1887-1933) ou l'invention d'une critique chorégraphique dans la France des années 1920 ». *Mémoires et histoire en danse. Mobiles* n° 2. Dir. Isabelle Launay et Sylviane Pagès. Paris : L'Harmattan, 2010 : 249-265.
- Pryor, Sean et David Trotter (dir.). *Writing, Medium, Machine: Modern Technographies*. London : Open Humanities Press, 2016.
- Purdon, Richard. « Literature-Technology-Media: Towards a New Technography ». *Literature Compass* 15:1 (December 2017).  
URL : <https://compass.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/lic3.12432>
- Rajewsky, Irina O. « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality ». *Intermédiatités / Intermediality* 6 (Automne 2005, *Remédier / Remediation*) : 43-64. URL : <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Rancière, Jacques. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris : Éditions Galilée, 2011.
- . « Ce que 'medium' peut vouloir dire : l'exemple de la photographie ». *Appareil* 1 (2008). URL : <http://journals.openedition.org/appareil/135>
- . *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*. Paris : La Fabrique, 2020.
- Raven, James. *Bookscape: Geographies of Printing and Publishing in London before 1800*. London : The British Library, 2014.
- Reviron, Floriane (dir.). *Englishness Revisited*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2009.
- Richir, Luc. « La réversibilité chez Merleau-Ponty ». *La Part de l'Œil*, N°7 (1991, *Art et phénoménologie*) : 47-55.
- Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil, 2003.
- Rippl, Gabriele (dir.). *A Handbook of Intermediality: Literature – image – Sound – Music*. Berlin : De Gruyter Mouton, 2015.
- Risatti, Howard. *A theory of Craft: Function and Aesthetic Expression*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2007.
- Roberts, John Charles. *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade*. London ; New York : Verso, 2007.
- Roger, Alain. *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard, 1997.
- Ross, Andrew. « For an Ecology of Images ». *Visual Culture: Images and Interpretations*. Dir. Norman Bryson, Michael Ann Holly et Keith Moxey. Middletown (Conn.) : Wesleyan University Press, 1994. 325-346.
- Ross, Ciaran (dir.). *Reading(s) / Across / Borders: Studies in Anglophone Borders Criticism*. Leiden; Boston : Brill, 2020.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. [Paris] : [Éditions du Seuil] ; Bibliothèque du Graphe, 1976.
- Royère, Anne-Christine et Julien Schuh (dir.). *L'Illustration en débat : techniques et valeurs (1870-1930)*. Reims : Éditions et Presses Universitaires de Reims, 2015.

- Rubery, Matthew. « Canned Literature: The Book after Edison ». *Book History* 16 (2013) : 215-245.
- Rukavina, Alison. *The Development of the International Book Trade, 1870-1895: Tangled Networks*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Ruskin, John. *Ariadne Florentina: Six Lectures on Wood and Metal Engraving*. Orpington : George Allen, 1876.
- Saint-Amour, Paul K. « Weak Theory, Weak Modernism ». *Modernism/modernity*, 25:3 (September 2018) : 437-459.
- Sakoparnig, Andrea. « Beyond Matter or Form: Invalidating Subliminal Contradictions in the Aesthetics of Matter ». *The Aesthetic of Matter: Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*. Dir. Sarah Posman, Anne Reverseau, David Ayers, Sascha Bru et Benedikt Hjartarson. Berlin ; New York : De Gruyter, 2013. 107-117.
- Schama, Simon. *Landscape and Memory*. London : Vintage, 1996.
- Scheid, John et Jesper Svenbro. *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*. [La Découverte, 1994]. Paris : Éditions Errances, 2003.
- Scholar, John. *Henry James and the Art of Impressions*. Oxford : Oxford University Press, 2020.
- Schuh, Julien. « L'émergence de la notion de société secrète dans la presse du XIXe siècle ». *L'Imaginaire des sociétés secrètes dans la littérature du XIXe siècle*. Dir. Aude, Nicolas et Marie-Agathe Tilliette. Actes publiés en ligne sur Hypothèses, 2020. URL : <https://serd.hypotheses.org/8154>
- Selborne, Joanna. *British Wood-Engraved Book Illustration, 1904-1940: A Break with Tradition*. 1998. London : The British Library ; Oak Knoll Press, 2001.
- Sennett, Richard. *The Craftsman*. New Haven (Conn.) : Yale University Press, 2008.
- Shep, Sydney J. « Book ». *Literature Now: Key terms and Methods for Literary History*. Dir. Sascha Bru, Ben de Bruyn et Michel Delville. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2016. 36-45.
- . « Books in Global perspectives ». *The Cambridge Companion to the History of the Book*. Dir. Leslie Howsam. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2015. 53-70.
- . « Books Without Borders: The Transnational Turn in Book History ». *Books Without Borders, Volume 1: The Cross-National Dimension in Print Culture*. Dir. Robert Fraser et Mary Hammond. New York : Palgrave Macmillan, 2008. 13-37.
- . « Surveying the Trade: The Book World and its translocal reach ». *The Book World: Selling and Distributing British Literature, 1900-1940*. Dir. Nicola Wilson. Leiden ; Boston : Brill, [2016]. 189-197.
- Silverman, Gillian. « Reading in the Flesh: Anthropodermic Bibliopegy and the Haptic Response ». *Book History* 24:2 (Fall 2021) : 451-475.
- . « Touch ». *Further Reading*. Dir. Matthew Rubery et Leah Price. Oxford : Oxford University Press, 2020. 191-205.
- Smith, Pamela H. « Nodes of Convergence, Material Complexes, and Entangled Itineraries ». *Entangled Itineraries: Materials, Practices, and Knowledges across Eurasia*. Ed. Pamela H. Smith. Pittsburgh (Pa.) : University of Pittsburgh Press, 2019. 5-24.
- Sorensen, Jennifer Julia. *Modernist Experiments in Genre, Media, and Transatlantic Print Culture*. Basingstoke : Taylor & Francis, 2016.
- Sotinel, Thomas. « 'Never Let Me Go' : un cauchemar anglais platement illustré ». *Le Monde* (1<sup>er</sup> mars 2011). URL : [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/03/01/never-let-me-go-un-cauchemar-anglais-platement-illustre\\_1486400\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/03/01/never-let-me-go-un-cauchemar-anglais-platement-illustre_1486400_3476.html)



- Stafford, Barbara Maria. *Echo Objects: The Cognitive Work of Images*. Chicago : University of Chicago Press, 2007.
- Stead, Évanghélia. *La chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*. Paris : Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2012.
- . « Littérature, iconographie, illustration ». *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007. Bilan et perspectives*. Dir. Anne Tomiche et Karl Zieger. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2007. 93-102.
- . « Vignettes grotesques : Aubrey Beardsley et le livre tout marge ». *Le Livre illustré européen au tournant des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles. Passages, rémanences, innovations*. Dir. Hélène Védrine. Paris : Kimé, 2005. 43-64.
- Stead, Évanghélia (dir.). *Reading Books and Prints as Cultural Objects*. Cham : Palgrave Macmillan, 2017.
- Stead, Évanghélia et Hélène Védrine. « Périodiques en réseau ». *L'Europe des revues II (1860-1930). Réseaux et circulation des modèles*. Dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine. Paris : Presses Universitaires Paris Sorbonne (coll. Histoire de l'imprimé), 2008. 7-16.
- Stead, Évanghélia et Hélène Védrine (dir.). « Editors' introduction ». *Word & Image* 30:3 (2014, *Special issue: imago and translation*): 177-180.
- . *L'Europe des revues I (1880-1920) : Estampes, Photographies, Illustrations*. Paris : Presses Universitaires Paris Sorbonne (coll. Histoire de l'imprimé), 2008.
- . *L'Europe des revues II (1860-1930). Réseaux et circulation des modèles*. Paris : Presses Universitaires Paris Sorbonne (coll. Histoire de l'imprimé), 2018.
- Sterne, Jonathan. « 'What Do We Want?' 'Materiality!' 'When Do We Want It?' 'Now!'. » *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society*. Dir. Tarleton Gillespie, Pablo J. Boczkowski et Kirsten A. Foot. Cambridge (Mass.) ; London : The M.I.T. Press, 2014. 118-128.
- Stevenson, Iain. *Book Makers: British Publishing in the Twentieth Century*. [London] : The British library, 2010.
- Stiegler, Bernard. *La Technique et le temps. 1. La faute d'Épiméthée*. Paris : Galilée / Cité des Sciences et de l'Industrie, 1994.
- Svenbro, Jesper. « Figures textiles de la parole dans l'Antiquité gréco-romaine ». *Textes et textiles de Moyen Âge à nos jours*. Dir. Odile Blanc. Lyon : ENS Éditions ; Institut d'Histoire du Livre, 2008. 11-27.
- Tabbi, Joseph et Michael Wutz (dir.). *Reading Matters: Narrativity in the New Media Ecology*. Ithaca (N.Y.) : Cornell University Press, 1997.
- Tanselle, Thomas G. *A Rationale of Textual Criticism*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1989.
- Taylor, Jesse Oak. *The Sky of Our Manufacture: The London Fog in British Fiction from Dickens to Woolf*. Charlottesville ; London : University of Virginia Press, 2016.
- Tilley, Christopher. *Metaphor and Material Culture*. Oxford : Blackwell, 1999.
- Torre, Angelo. « Un 'tournant spatial' en histoire ? Paysages, regards, ressources ». *Annales* 63<sup>ème</sup> année. Paris, Editions de l'E.H.E.S.S., 2008/5 : 1127-1144.
- Trimm, Ryan. *Heritage and the Representation of the Past in Contemporary Britain*. Abingdon ; New York : Routledge, 2017.
- Trodd, Tamara. *The Art of Mechanical Reproduction: Technology and Aesthetics from Duchamp to the Digital*. Chicago : University of Chicago Press, 2015.
- Trotter, David. *Literature and the First Media Age: Britain Between the Wars*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 2013.

- Vallée, Jean-François. « Intermédialité et écologie des médias : essai de cartographie comparative ». *Intermédialités / Intermediality* 30-31 (automne 2017-hiver 2018).  
URL : <https://doi.org/10.7202/1049947ar>
- Védrine, Hélène. *Le Livre illustré européen au tournant des XIXème et XXème siècles. Passages, rémanences, innovations*. Paris : Kimé, 2005.
- Veschambre, Vincent. « Sur les traces de la fabrique artistique : quelques réflexions sur la dimension spatiale et matérielle de l'histoire de l'art ». *Artl@s Bulletin* 4:2 (2015, *Art Traceability*, dir. Olivier Marcel) : 7-13.  
URL : <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1076&context=artlas>
- Vouilloux, Bernard. « Des régimes de reproduction ». *Reproducing Images and Texts. La Reproduction des images et des textes*. Dir. Philippe Kaenel et Kirsty Bell. Leiden ; Boston : Brill, 2022 (*Word & Image Interactions*, vol. 10). 1-23.
- . *Image et médium. Sur une hypothèse de Pascal Quignard*. Paris : Les Belles Lettres/essais, 2018.
- . « Médium(s) et média(s). Le médial et le médiatique ». *Création, intermédialité, dispositif*. Dir. Philippe Ortel (Fabula, Colloques en ligne, 2017). URL : <https://www.fabula.org/colloques/document4419.php>
- Wagner, Peter. *Reading Iconotexts*. London : Reaktion Books, 1995.
- Wagner, Peter (dir.). *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin ; New York : de Gruyter, 1996.
- Walsh, Catherine. « Mapping Michelangelo's Marble and Its Temporalities ». *Artl@s Bulletin* 8:3 (2019, *Putting the Arts in their Place*, dir. Marco Jalla) : 71-86.  
URL : <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol8/iss3/5/>
- Warde, Beatrice. *The Crystal Goblet: Sixteen Essays on Typography*. Ed. Henry Jacob. London : the Sylvan Press, 1955.
- Wat, Pierre. *Paysages : pérégrinations. Entre nature et histoire*. Vanves : Hazan, 2017.
- White, Kenneth. *L'Esprit nomade*. Paris : Grasset, 1987.
- Wilson, Nicola (dir.). *The Book World: Selling and Distributing British Literature, 1900-1940*. Leiden ; Boston : Brill, [2016].
- Wollaeger, Mark et Matt Eatough (dir.). *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. Oxford : Oxford University Press, 2012.
- Zielinski, Siegfried. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge (Mass.) : The M.I.T. Press, 2006.
- Zong Mengual, Estelle. *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*. Arles : Actes Sud, 2021.

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

**Figure 1** (p.1) : Effigie funéraire d'Élizabeth d'York (1503). © Dean and Chapter of Westminster.

**Figure 2** (p. 1) : Edward Gordon Craig. Gravure sur bois. Étude pour *King Lear* (1908).

**Figure 3** (p. 29) : Capture d'écran du film *Robinson in Ruins* (Patrick Keiller, British Film Institute, 2010).

**Figure 4** (p. 30) : Alice Meynell et William Hyde, *London Impressions* (London: Constable, 1898), p. 6.

**Figure 5** (p. 54) : Harry Brockway. Illustration pour le poème « Anthem for Doomed Youth ». *Mapping Golgotha: Wilfred Owen, Letters and Poems* (Newtown, Powys: Gwasg Gregynog, 2007), p. 19.

**Figure 6** (p. 54) : Henry Justice Ford. Illustration pour le conte « The Crystal Coffin ». Andrew Lang, *The Green Fairy Book* (London; New York: Longmans, Green & Co, [1892] 1895), p. 292.

**Figure 7** (p. 80) : Mervyn Peake. « Blind Pew ». Illustration pour R. L. Stevenson, *Treasure Island* (London: [Eyre and Spottiswoode, 1949] Everyman's Library Children's Classics, 1992). Face p. 54.

**Figures 8a, 8b et 8c** (p. 95) : Stand (C1) de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes. Salon « Innovatives SHS 2022 » (18-19 mai 2022, Campus Condorcet, Paris). Projet IDEM (Identification du Ductus des Écritures Médiévales).

**Figure 9** (p. 120) : Alice Meynell et William Hyde, *London Impressions* (London: Constable, 1898), première de couverture.

**Figure 10** (p. 122) : signature de Thomas Bewick. Lettre datée de 1826.  
URL : <https://www.gutenberg.org/files/34859/34859-h/34859-h.htm>

**Figure 11** (p. 129) : Clare Leighton, *Wood-Engraving and Woodcuts* (London: The Studio, 1932), p. 16 et 19.

**Figure 12** (p. 138) : Illustration de William Hyde : « Rye: Historic ». Ford Madox Ford, *The Cinque Ports: A Historical and Descriptive Record* (London: Blackwood, 1900). Face p. 92.

**Figures 13a et 13b** (p. 143) : Le *communications circuit* de Robert Darnton publié dans « What is the History of Books? » (Darnton 1982, 68) puis dans « 'What is the History of Books?' Revisited » (Darnton 2007, 503).

**Figure 14** (p. 146) : Le *communications circuit* de Marie-Alice Belle et Brenda M. Hosington (« Early modern English translations in the communications circuit ») publié dans « Translation, history and print: A model for the study of printed translations in early modern Britain » (Belle et Hosington 2016, p. 12).

**Figure 15** (p. 147) : Le diagramme de Sydney Shep (« Modelling situated knowledges in book history ») publié dans « Books in Global perspectives » (Howsam 2015, p. 66).

**Figures 16a et 16b** (p. 166) : Illustrations de Paul Nash. Frontispice et p. 49. Thomas Browne, *Urne Buriall and The Garden of Cyrus* (London: Cassell; the Curwen Press, 1932).

**Figure 17** (p. 168) : Edward Gordon Craig. « Kings' Tombs » (1911). *Woodcuts and Some Words* (London; Toronto: J.M. Dent, 1924, n.p).

**Figure 18** (p. 168) : Illustration de Paul Nash. Bandeau p. 45. Thomas Browne, *Urne Buriall and The Garden of Cyrus* (London: Cassell; the Curwen Press, 1932).