

Accompagner le texte en images, peindre pour accueillir les mots

Karine Bouchy s'entretient avec Anne Walker

Née en 1933 à Boston (Massachusetts, États-Unis), Anne Walker a d'abord étudié la gravure sur bois auprès de Seong Moy à Smith College (Northampton). Elle s'est initiée à l'eau-forte et à l'aquatinte dans l'atelier de Johnny Friedlaender, à Paris, où elle s'est définitivement installée en 1956. Depuis 1986, elle travaille la gouache et le pastel, qui sont restés depuis ses techniques privilégiées. Elle a également réalisé des livres peints, en exemplaire unique ou en série très limitée, avec entre autres Michel Butor, Michel Deguy, Jocelyne François, Zéno Bianu, Kenneth Koch, Marc Le Bot, Bernard Noël, Ron Padgett et Kenneth White. Ses livres d'artistes sont conservés dans plusieurs bibliothèques, dont la BnF, la bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, la New York Public Library, le Boston Athenaeum et les Smith College Libraries. *Roman de l'émotion ou le travail d'Anne Walker*, une monographie de Bernard Noël, a paru en 1996 chez Présence de l'Art Contemporain (Angers).

Cet entretien émane d'une série d'échanges avec Anne Walker autour de ses livres manuscrits. En mai 2017, en préparation d'une journée d'étude, Anne Walker nous a (à Hélène Campagnol et moi-même) généreusement ouvert

son atelier afin de nous permettre de consulter ses livres, répondant aux questions qui émergeaient au fil de notre découverte de ces ouvrages colorés et délicats. Lors de la journée d'étude *Écriture manuscrite et dactylographiée dans le livre d'artiste*¹, elle a présenté ses livres manuscrits en dialogue avec Bernard Noël. Ces deux premières rencontres nous ont donné envie d'en savoir plus sur certains aspects de son travail. L'entretien s'est donc poursuivi sous la forme d'un échange écrit avec l'artiste.

K. B.

Tous vos livres peints contiennent des textes, mais de différentes sortes. Certains sont des textes de poètes disparus (Dickinson, Shelley, Thoreau...), d'autres des textes inédits d'auteurs contemporains (Bernard Noël, Michel Butor...); quelques-uns, enfin, sont vos propres poèmes. Comment procédez-vous pour choisir ces textes, pour décider si un livre sera destiné à un poème inscrit de votre main ou sera plutôt réalisé « à quatre mains » avec un auteur ?

A. W.

Mes premiers petits livres contiennent mes propres textes ou pas de texte du tout. C'est le cas de *Going to Yvetot*, *Coquelicots/Red poppies*, *A Sea of Flax* ou encore *Great Old Tree*. Puis, j'ai commencé à reprendre des textes d'écrivains disparus, que j'appelle « mes fantômes ». Je choisis ces textes parce que je les aime beaucoup, et aussi parce que je pense que je peux créer

¹ Co-organisée par Hélène Campagnolle-Catel, Melina Balcázar Moreno et Karine Bouchy à l'IEA de Paris, le 22 septembre 2017, dans le cadre du programme ANR LivrEsC, en partenariat avec l'UMR Thalim et le CEEI.



des images qui leur correspondent – on dit généralement « illustrer », mais je n’aime pas ce terme ; je préfère dire que « j’accompagne en images ». Disons que je les choisis parce que j’ai une attirance pour ces textes, et la sensation de les comprendre. Je les trouve particulièrement « visuels ». Par la suite, j’ai pensé que d’autres pourraient écrire des textes. C’est ainsi que les livres de dialogue ont commencé. Dans ces cas-là, ma proposition visuelle est toujours faite pour une personne précise : je sais déjà à qui je compte envoyer les pages avant de commencer la peinture, et ces écrivains sont toujours des amis ou des connaissances (fig. 1).

Fig. 1 : Anne Walker, Great Old Tree, 1985, aquarelle ; Coquelicots/Red Poppies, 1985, aquarelle ; Sans titre, 1985, aquarelle © Anne Walker.

K. B.

L'écriture manuscrite diffère selon le type de texte. Dans vos livres qui accueillent des textes préexistants, d'auteurs disparus, on remarque que l'écriture est très calibrée.

A. W.

C'était déjà le cas dans les premiers livres qui contenaient mes propres poèmes : c'est mon écriture, mais très appliquée. Très vite, je suis passée à une écriture entièrement en majuscules, d'abord en italique (dans le livre *Coquelicots/Red poppies*), puis droite pour un texte d'Emily Dickinson intitulé *Who is the East*. Pour les textes de mes « fantômes », j'utilise toujours cette écriture spécifique, une petite écriture soignée, régulière, en majuscule. Ce

n'est pas du tout mon écriture manuscrite habituelle, et cette distinction est volontaire (fig. 2).

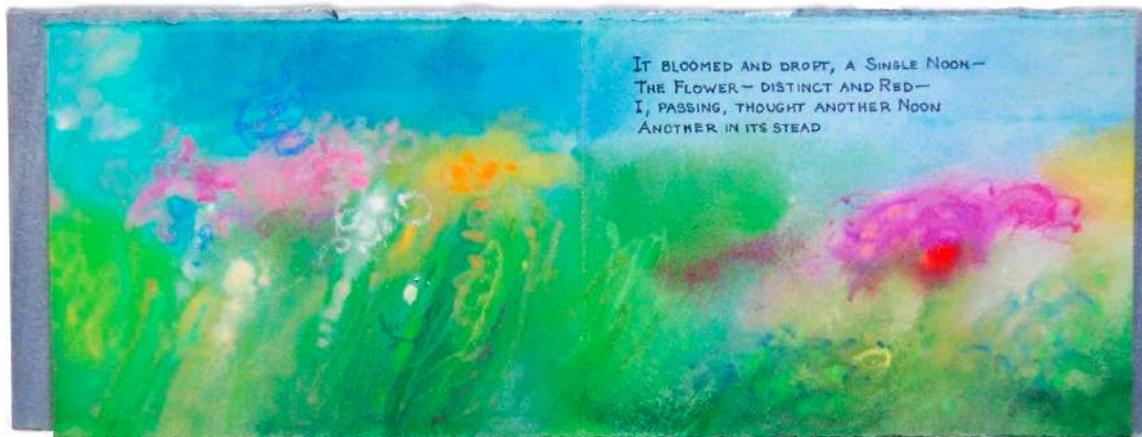


Fig. 2 : Anne Walker, texte d'Emily Dickinson, *It Bloomed and dropt, a Single Noon*, 2010, gouache et pastel © Anne Walker.

K. B.

Quel est le but de ce choix formel, de ce style d'écriture mis au point spécifiquement pour transcrire ces textes ?

A. W.

C'est plus discret. Les majuscules apportent quelque chose de moins « personnalisé », de plus anonyme. Je tiens à cette neutralité, pour les poèmes d'auteurs disparus. Il ne faut pas suggérer que c'est l'écriture de l'auteur du texte. Si j'utilisais ma propre écriture manuscrite, on sentirait que c'est l'écriture d'une personnalité spécifique.

K. B.

Avez-vous des outils de prédilection pour « manuscire » vos livres ? Comment choisissez-vous la couleur du texte ?

A. W.

J'ai d'abord utilisé un pinceau pour tracer les textes en blanc, mais rapidement j'ai trouvé des stylos permettant d'écrire en blanc sur les peintures de couleurs plus sombres. Quand c'est moi qui écris, j'adapte la taille, le style et la couleur de l'écriture pour faire en sorte que le texte « rentre » dans la peinture, mais pas trop. L'écriture ne doit pas dominer : je veux qu'elle se mélange, se marie bien avec les fonds. Mais elle doit toujours rester lisible. C'est pour cette raison que j'écris en blanc sur teintes plus sombres, en noir sur les teintes pâles, ou en gris pour atténuer le contraste (fig. 3).



Fig. 3 : Anne Walker, texte de Jules Laforgue, Litanies des premiers quartiers de la lune, 1998, gouache et pastel © Anne Walker.

K. B.

Au contraire, dans les livres que vous réalisez en dialogue avec des écrivains contemporains, l'écriture est chaque fois celle, personnelle (on pourrait dire « naturelle »), de l'auteur qui y trace son texte.

A. W.

Oui, car dans ce cas-là, je tiens à ce que ce soit l'écriture manuscrite personnelle des auteurs. Je ne leur demande surtout pas de s'inventer un style

d'écriture (certains l'ont fait, mais j'ai trouvé le résultat décevant). Il faut juste que ce soit lisible. Probablement qu'ils n'écrivent pas exactement dans ces livres comme dans leurs carnets de notes ; disons qu'ils s'appliquent. Mais cela reste leur propre écriture (fig. 4).

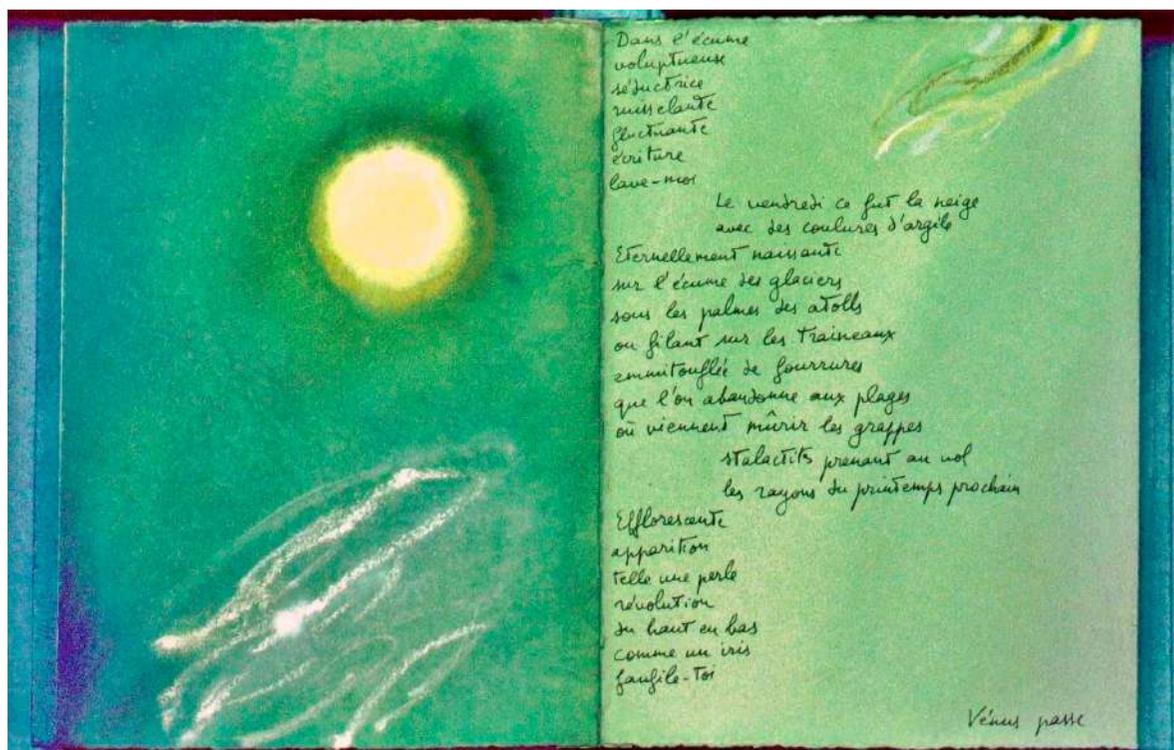


Fig. 4 : Anne Walker, texte de Michel Butor, *Les Vacances des astronautes*, 1996, gouache et peinture © Anne Walker.

K. B.

Avez-vous remarqué un regain de l'emploi de l'écriture manuscrite dans les livres d'artistes, dans les dernières décennies ?

A. W.

Cela fait une trentaine d'années que l'écriture manuscrite est beaucoup utilisée dans les livres d'artistes. Selon moi, cela peut s'expliquer en partie par le fait que l'impression au plomb est devenue plus rare, plus difficile d'accès – en tout cas pour les éditions confidentielles, réalisées en nombre limité. De plus, lorsqu'on réalise un livre de dialogue à distance, l'écriture manuscrite est très commode : j'envoie les pages par la poste à l'auteur, il travaille directement sur les images, à son rythme, puis me renvoie les exemplaires.

K. B.

On entend souvent dire que les textes manuscrits, dans les livres d'artistes, sont (en partie au moins) motivés par une plus grande souplesse de travail : c'est plus direct que l'impression typographique, cela ne nécessite pas d'intermédiaire.

A. W.

J'ai commencé à utiliser l'écriture manuscrite pour cette raison. Comme mes livres étaient souvent des exemplaires uniques ou de très petites séries (entre 3 et 8 copies), il était difficile de trouver un imprimeur prêt à réaliser ce long travail pour si peu de tirages. Il faut préciser aussi qu'imprimer au plomb sur une peinture est très difficile. Mais la volonté d'inscrire les textes à la main n'a

jamais été uniquement un choix fait par défaut, ou à cause de contraintes techniques.

K. B.

Votre mode de création entièrement manuel génère donc de très petites séries. Quel est votre rapport à cette question éditoriale, celle du nombre de copies ?

A. W.

Plusieurs de mes livres sont des *unica*. Sinon, je réalise généralement entre trois et huit exemplaires et, le plus souvent, sept. Qu'un livre existe en un seul exemplaire n'est pas du tout un problème pour moi. Je suis peintre et une peinture, après tout, elle est unique. Pourquoi ne pourrait-il pas y avoir un seul livre ? Comme tout est réalisé à la main, il y a forcément de petites différences entre les copies d'une même édition, au niveau de la peinture ou du texte.

À l'exception des *unica*, que je ne peux pas conserver lorsqu'ils sont achetés par une bibliothèque ou un collectionneur, je conserve toujours un exemplaire, et dans le cas des livres de dialogue, des exemplaires reviennent bien sûr à l'auteur.

K. B.

Comment en êtes-vous arrivée à la forme livresque, c'est-à-dire à réaliser presque exclusivement, depuis de nombreuses années, des œuvres qui prennent la forme de livres ?

A. W.

Je travaillais à l'aquarelle, puis ma recherche expérimentale s'est portée peu à peu vers le livre. Il y a d'abord eu ce que je nomme les « peintures pliées » : des aquarelles sur papier pliées en *leporello* mais sans texte à ce stade. Dès le début, j'ai pensé ces pliages comme des livres, même s'ils ne comportaient pas encore de textes. Puis, je me suis dit que je pourrais ajouter quelque chose, et le texte est arrivé sur les images.

K. B.

Avez-vous donc en tête le format et le pliage lorsque vous commencez un nouveau livre, ou bien ceux-ci découlent-ils de la peinture ou de la longueur du texte ?

A. W.

La composition est pensée en fonction du livre. D'ailleurs, je plie les pages avant de réaliser l'image.

Tous mes livres sont des dépliants, sauf ceux édités par Fata Morgana qui sont en feuillets libres². Pour les livres de Fata Morgana, qui ont un format établi, je reçois les feuilles imprimées avec le texte de l'auteur. Donc, les peintures sont nécessairement séparées et disposées en fonction des feuilles en tenant compte du rythme du texte.

² La liste des livres en question est accessible sur le site de l'éditeur : <http://www.fatamorgana.fr/noms/anne-walker>

K. B.

En regardant vos livres peints, on a l'impression que la mise en page émane d'une recherche de composition précise, en particulier dans le cas des poèmes, car les strophes forment souvent de petits blocs réguliers. Comment travaillez-vous la place des textes sur les pages peintes ?

A. W.

Quand je recopie un poème, je conserve bien sûr la structure des strophes. Je considère que chaque page doit être « complète », fonctionner comme une entité. Mais tout doit se tenir : la page elle-même et le dépliant dans son ensemble, dans le cas des *leporello* (fig. 5).

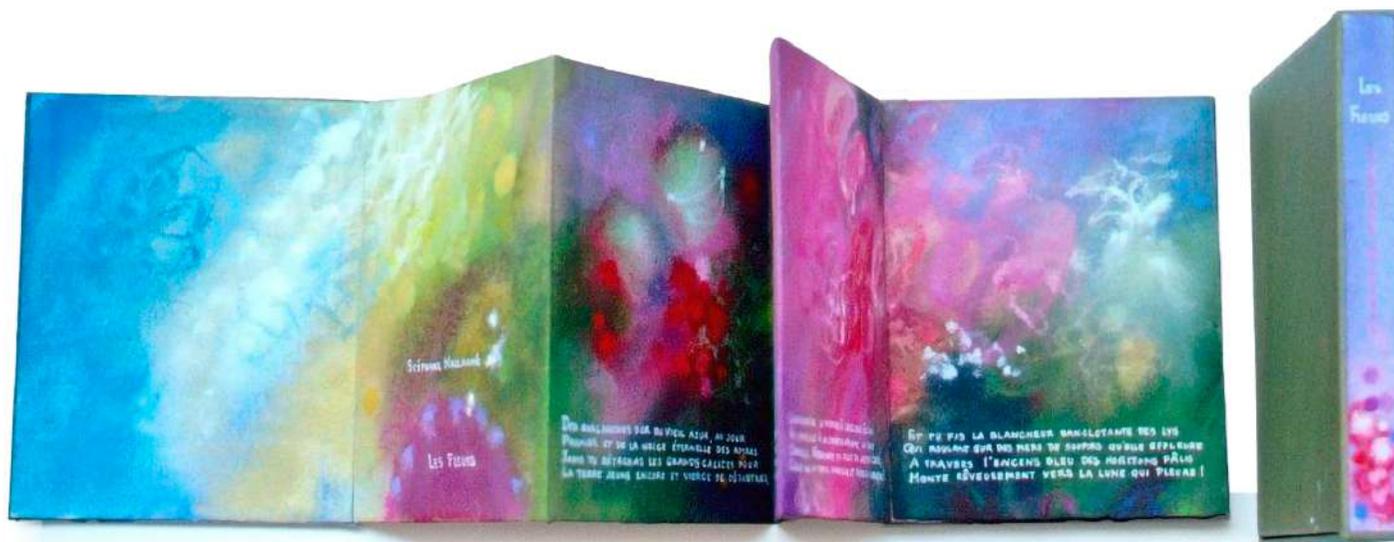


Fig. 5 : Anne Walker, texte de Stéphane Mallarmé, Les Fleurs, 1998, gouache et pastel © Anne Walker.

K. B.

Pour les livres de dialogue, est-ce que vous laissez l'auteur libre de choisir les zones où les textes prennent place ? Est-ce que vous prévoyez ou orientez ce choix ?

A. W.

C'est l'écrivain qui décide de l'endroit où il place son texte, mais je dois faire une place pour l'écriture. Je réalise la peinture afin qu'elle puisse accueillir les mots. Je pense à l'espace dont l'auteur pourrait avoir besoin, je ménage des zones, parfois même volontairement plus pâles, pour que l'écrivain ait un endroit pour écrire.

K. B.

Vous arrive-t-il d'avoir des surprises, que l'auteur n'ait pas du tout placé le texte là où vous l'aviez imaginé ?

A. W.

Oui, c'est arrivé plusieurs fois. Par exemple, pour *L'Horizon encerclé*, je m'attendais à ce que Bernard Noël écrive dans la peinture. J'avais même laissé beaucoup d'espace dans ce but. Mais quand il m'a renvoyé le livre, j'ai eu la surprise de découvrir qu'il avait écrit très peu de texte, et tout en haut des

pages (un abécédaire, qui va de A à Z au recto du *leporello*, et de Z à A au verso³) (fig. 6).

Il est parfois arrivé que des textes manuscrits ne conviennent pas à l'image. Par exemple, qu'ils soient trop grands par rapport à la peinture ou à la page, trop appuyés, ou qu'ils ne correspondent pas au sentiment de la forme, que la composition ne soit pas équilibrée. C'est un risque, car je laisse une entière liberté à l'auteur, sans donner d'indication.



Fig. 6 : Anne Walker, texte de Bernard Noël, L'Horizon encerclé, 1999, gouache et pastel © Anne Walker.

³ Lors de la journée d'étude *Écritures manuscrites III*, en 2017, Bernard Noël expliquait qu'il aurait trouvé cela dommage d'écrire sur l'image, et qu'il a plutôt choisi une petite ligne de texte qui parcourt le haut des pages.

K. B.

Pouvez-vous nous parler des supports et des médiums que vous employez dans vos livres ? Ont-ils évolué quand votre travail a commencé à se déployer dans cette forme, ou utilisiez-vous déjà ces mêmes techniques dans vos œuvres peintes ?

A. W.

Avant les livres, j'utilisais déjà l'aquarelle, la gouache et le pastel. J'ai conservé les mêmes techniques.

En ce qui concerne le support, je travaillais déjà sur papier. J'utilise du papier adapté à la gouache et qui est facile à plier, plus lisse que granulé, en général du Rives et parfois du Lana. J'aime aussi utiliser le papier japonais Kozo, un papier fait main à fibres longues très résistant, maniable et acceptant l'écriture à l'encre.

Quelques livres manuscrits d'Anne Walker

- WALKER Anne, *A Sea of Flax*, 10 x 8 cm, exemplaire unique, Oherville, éd. Anne Walker, 1985.
- WALKER Anne, *Coquelicots/Red poppies*, 10 feuillets pliés, 10 x 8 cm, exemplaire unique, Oherville, éd. Anne Walker, 1985.
- WALKER Anne, *Going to Yvetot*, 10 x 8 cm, exemplaire unique, Oherville, éd. Anne Walker, 1985.
- WALKER Anne, *Great Old Tree*, 10 x 8 cm, exemplaire unique, Oherville, éd. Anne Walker, 1985.
- WALKER Anne et STEVENS Wallace (traduction de Bernard Noël), *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*, 13 livres réunis dans un boîtier, 10 x 10 cm, exemplaire unique, Paris, éd. Anne Walker, 1994.
- WALKER Anne, *Midnight*, 10 x 10 cm, exemplaire unique, Paris, éd. Anne Walker, 1995.
- WALKER Anne et BASHO, *Book of Seasons*, 34 feuilles, 14 x 14 cm, 3 exemplaires, Paris, éd. Anne Walker, 1995.
- WALKER Anne et KOCH Kenneth, *Present but not here*, déplié, 19 x 14 cm, 5 exemplaires, Paris, éd. Anne Walker, 1997.
- WALKER Anne et PEYRÉ Yves, *Des Mesas qui bougent dans la lumière*, 16 x 12,6 cm, 14 pages, 5 exemplaires, Paris, éd. Anne Walker, 1998.
- WALKER Anne et LAFORGUE Jules, *Litanies des premiers quartiers de la lune*, 18 x 10,5 cm, exemplaire unique, Paris, éd. Anne Walker, 1998.
- WALKER Anne, texte de Stéphane Mallarmé, *Les Fleurs*, 16 x 13 cm, exemplaire unique, Paris, éd. Anne Walker, 1998.
- WALKER Anne et NOËL Bernard, *L'Horizon encerclé*, 16 x 13 cm, 7 exemplaires, Paris, éd. Anne Walker, 1999.
- WALKER Anne et BUTOR Michel, *Microcosmos*, 19 x 14 cm, 5 exemplaires, Paris et Lucingues, éd. Anne Walker, 1999.
- WALKER Anne et BUTOR Michel, *Les Vacances des astronautes*, 19 x 15 cm, 8 pages, 5 exemplaires, Paris et Lucingues, éd. Anne Walker, 2000.

WALKER Anne et BUTOR Michel, *Célébration Céleste*, 19 x 18 cm,
7 exemplaires, Paris et Lucingues, éd. Anne Walker, 2004.

WALKER Anne et NOËL Bernard, *L'Émotion du temps*, 16 x 13 cm,
7 exemplaires, Paris, éd. Anne Walker, 2004.

WALKER Anne et LAFORGUE Jules, *Aquarelle en cinq minutes*, 18 x 11 cm,
exemplaire unique, Paris, éd. Anne Walker, 2008.

WALKER Anne, texte d'Emily Dickinson, *It Bloomed and dropt, a Single Noon*,
13 x 17 cm, exemplaire unique, Paris, éd. Anne Walker, 2010.