

Un trajet pour la main et pour l'œil

Réflexions sur une manière d'éditer la poésie contemporaine

Julien Van Anholt

Une acception un peu curieuse du verbe *éditer* prétend que cette activité consiste à « organiser des fêtes à ses dépens ». Être éditeur ou éditrice serait donner de soi et, en particulier, dilapider son temps et son argent. Le *Dictionnaire national* de Bescherelle de 1856 précise qu'on attribuait le nom d'*editor* « aux magistrats ou aux simples particuliers [de la Rome antique] qui donnaient des spectacles à leurs frais¹ ». Cette définition, charmante d'être surannée, pourrait sembler fantaisiste – ou fautive. Elle questionne néanmoins les raisons qui conduisent à publier de la littérature à une échelle confidentielle et relaie des interrogations auxquelles tout éditeur indépendant est régulièrement confronté.

Des fêtes à ses dépens

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

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

¹ Louis-Nicolas Bescherelle, *Dictionnaire national*, Paris, 1856, t. 1, p. 1074. Dans une étude conduite par Antoine Gailliot, on lit aussi : « D'une part, l'*editor* organise la procession d'ouverture des jeux, il est responsable non seulement de son bon déroulement rituel, mais également de la réussite du spectacle, celui qui se déploie dans la rue comme celui qui aura lieu dans le cirque » (« La place de l'*editor* dans la procession des jeux », *Cahiers « Mondes anciens »*, 2011, n° 2, p. 6). Le parallèle entre *editor* antique et éditeur contemporain mériterait d'être développé ailleurs.

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



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

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

Le secteur de l'édition de poésie contemporaine tout entier est d'ailleurs marqué par cette anomalie constitutive : les petites maisons sont nombreuses, elles publient fréquemment et ne touchent pas un lectorat bien large. Ces structures éditoriales ne suivent aucun plan de carrière. Elles sont même difficilement rentables². Pourtant, l'incroyable vitalité de la micro-édition ne se dément pas. Comme si le seul fait qu'il y ait poésie légitimait à la fois la nécessité du poème

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

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

À la question du *pourquoi* se substitue donc rapidement celle du *comment*, plus intéressante – *a fortiori* dans un paysage éditorial saturé³. Les réflexions personnelles que je livre ici tâcheront davantage de qualifier ma démarche et de la situer plutôt que de la justifier.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Un trajet pour la main et pour l'œil

Je n'ai jamais théorisé les opérations successives qui rythment la mise en pages, la production puis la publication d'un recueil de poèmes, mais ma pratique m'a conduit à quelques découvertes et déductions. Format, papier, caractères de labeur et de titrage, composition des paragraphes, taille des marges, longueur des lignes, gestion des césures et des drapeaux, équilibre entre texte et iconographie : il m'importait avant tout d'approcher toutes les dimensions du livre et de comprendre comment elles demandent à être déployées pour *aboutir à un recueil*. Je tenais également à ne pas les conserver dans mes seules mains. J'ai eu la chance de travailler avec des designers graphiques dont le savoir-faire, la disponibilité et la capacité à dialoguer ont permis des échanges heureux et l'élaboration d'un catalogue cohérent⁵. Pour ce qui est du travail proprement éditorial, j'ai également trouvé de l'aide et une nouvelle impulsion ces dernières années en collaborant avec l'éditrice Chloé de Lustrac sur l'œuvre de Christian Dotremont (*Typographismes 1*, 2022) et sur une correspondance inédite de Lizzy Mercier Descloux (à paraître).

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



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

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

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

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

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

Choix typographiques

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

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

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

Pierre Faucheux (1924-1999) estimait au plus haut degré la valeur esthétique que conférait la lisibilité : « la beauté d'une page provient d'abord de sa lisibilité, de ses proportions, du caractère choisi⁶ ». La majorité de ses contemporains partageait ses vues et les typographes comme les fondeurs de caractères craignaient d'outrepasser leur fonction en se tournant vers l'art. Ainsi de Roger Excoffon (1910-1983), par exemple, dont la quête était celle d'une lettre qui ne crée « absolument aucune confusion » dans la lecture, « en aucun cas ». Il fit toute sa vie l'éloge conjugué de la clarté, de la limpidité et de la vitesse ; selon ses mots, un dessinateur « *se doit* de chercher strictement l'efficacité » pour « transmettre la pensée d'un individu à un autre au moyen de signes⁷ ».

⁶ Pierre Faucheux, *Écrire l'espace*, Paris, Robert Laffont, 1978, p. 167-168.

⁷ Roger Excoffon, « Étude fonctionnelle d'une lettre vivante », *Esthétique industrielle*, avril-mai-juin 1960, n° 45, p. 18-20.

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



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

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

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

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

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

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

Il est encore courant que les éditeurs de poésie s'en remettent « à quelque modèle de mise en pages éprouvé, et charge[nt] un opérateur – parfois l'imprimeur lui-même – de l'appliquer aux textes qu'il entend reproduire⁸ ». Dans un même ordre d'idée, user des caractères installés par défaut dans les logiciels de mise en pages revient à déléguer sa prise de décision à un tiers (sans que celui-ci ait connaissance du contexte de production !) et participe mécaniquement à un affadissement des propositions graphiques.

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

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

La dernière publication des éditions ISTI MIRANT STELLA s'attaque encore différemment et vivement à la typographie dans ce qu'elle peut avoir de figé et de normalisateur. *Typographismes I*, de Christian Dotremont (1922-1979), constitue un prolongement des jeux formels du poète belge autour de la lettre et alimente son aversion à l'égard de tous les progrès techniques susceptibles d'attaquer « les sources affectives, plastiques, de l'écriture¹⁰ » (fig. 5).

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

⁹ *Ibid.*

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

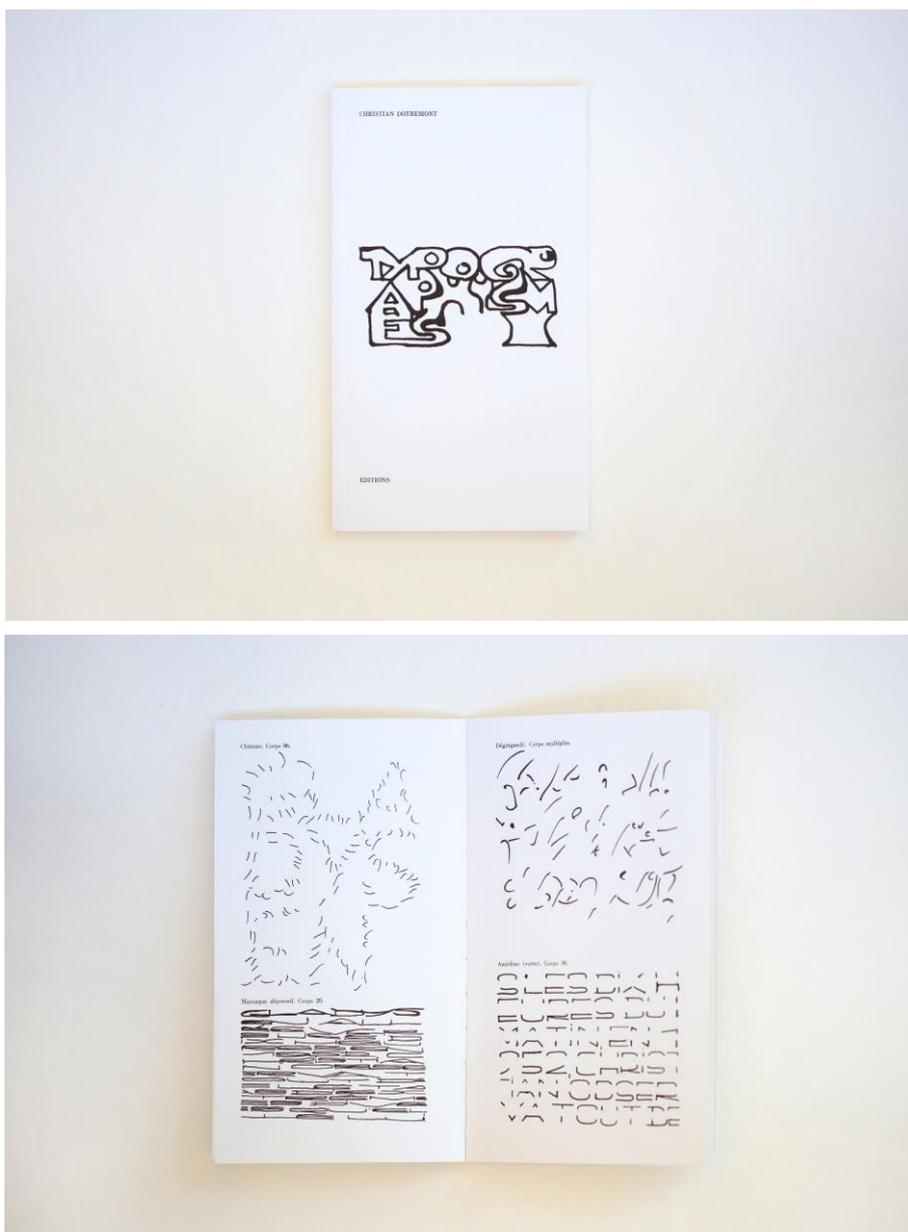


Fig. 5 : Christian Dotremont, *Typographismes I*, janvier 2022, 120 x 210 mm, 16 pages © Fonds d'archives Christian Dotremont, Archives & Musée de la Littérature / ISTI MIRANT STELLA.

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

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

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

Déduire une image de la strophe

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

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

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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

J'aimerais fournir un dernier exemple – un exemple limite, cette fois – de « cet événement d'une écriture à la fois cause et effet d'une révolution plastique au cœur même de sa pratique¹¹ ».

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

¹¹ J'emprunte cette expression à Isabelle Garron, qui l'emploie pour désigner le travail fondateur de Stéphane Mallarmé (« La part typographique. Pour une anthropologie de la page imprimée. Premières balises », *Communication et langages*, 2002, n° 134, p. 62).

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

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

« Déplacer », verbe de travail

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

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

Avec Jérôme de Vienne, qui dirige la collection INTENTIONS¹², nous en faisons l'expérience depuis 2018. Les méthodes de déplacement que nous avons expérimentées sont très variables. J'en donne trois exemples parus à quelques mois d'intervalle.

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

CURIOSITY (2018) est un fac-similé : notre travail éditorial s’est limité au fait d’isoler les premières pages d’un script de David Lynch datant de 1982 pour les reproduire tels quels dans un autre contexte. *Marcel Proust en cinq minutes* (2019) est une recension de toutes les occurrences de l’expression « cinq minutes » dans *À la recherche du temps perdu*. Mis bout à bout, sans autre intervention que l’ajout de retours à la ligne, ces fragments forment une litanie qui actualise étrangement notre lecture de Proust¹³. Le dernier titre en date dans la collection INTENTIONS, *forêt nom féminin* (2021), procède d’une recherche dans 19 dictionnaires de langue française (fig. 9). Un agencement de définitions du nom « forêt » est proposé pour en livrer un sens inédit et créer un poème autonome. Il est par ailleurs notable que le poème ait suscité à son tour différents projets : *foretnomfeminin* – site Internet labyrinthique conçu comme le prolongement d’une conversation en cours des artistes Diana Duta et Jérôme de Vienne – et une pièce sonore de Luca Piovesan produite par le studio d’enregistrement Jambes, basé à Bruxelles¹⁴.



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

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

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

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

Qu'il s'agisse de réagencements quasi imperceptibles de textes trouvés, de ready-made stricts ou bien de propositions franches de création à partir de fragments extraits d'une œuvre plus vaste, ces essais ont un but commun : donner à voir différemment l'existant, faire émerger un nouveau sens, permettre à un texte d'acquérir un statut autre, voire lui réattribuer une valeur¹⁵.

Échelle de production et détails de fabrication

Depuis quelques années maintenant, il est compliqué pour les maisons d'édition d'absorber financièrement la hausse du prix de certaines matières premières. La crise du papier, consécutive à la pandémie, a été aggravée par la multiplication des demandes liées à la reprise économique ainsi que par l'accroissement des besoins de papier pour le conditionnement de produits jusqu'alors emballés dans du plastique. La « reconversion de certaines machines à papiers graphiques vers la production de cartons ondulés destinés au conditionnement des envois de produits vendus en ligne¹⁶ » a aussi lourdement affecté l'industrie papetière et a contribué par ricochet à l'augmentation des prix et à l'allongement des délais de livraison.

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

Conscience et simplicité de l’inscription

Le modèle économique d’ISTI MIRANT STELLA et le manque de régularité des publications expliquent que j’aie refusé jusqu’ici de travailler avec un diffuseur-distributeur. Cette décision limite peut-être encore l’audience des livres et m’oblige à gérer les stocks et à me charger des envois postaux lorsque je procède à des ventes directes, ou bien à démarcher incessamment des libraires pour du dépôt vente – plus rarement pour des achats fermes¹⁷. Néanmoins, elle me confère une autonomie complète, un suivi de la qualité et une maîtrise de mes budgets permettant en retour de proposer des objets accessibles en termes de prix (malgré des coûts de production parfois élevés rapportés aux coûts complets). J’ajouterai à cette équation mon refus ferme des tirages limités, qui flattent la rareté d’un objet et font davantage jouer le *prix* d’un livre qu’ils n’en augmentent la *valeur* (je reprends à mon compte la fameuse distinction établie par Jean Genet¹⁸).

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

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

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

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

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