

Écritures en mouvement

Drôleries du trait au XV^e siècle : la lettre X dans le grand alphabet de Noël Garnier

Ségolène Le Men



Noël Garnier (vers 1470-1475, toujours actif en 1544), Grand alphabet gothique : lettre X, vers 1540-1545 ?, gravure au burin, BNF, Réserve du Département des Estampes et de la photographie. RES ED-1-FOL

Formé, dans sa traverse de gauche à droite, en descendant, d'un animal chimérique, dont la queue entortille un homme qui la soutient, et vient former un entrelacs au bas de la planche. L'autre traverse est formée d'un animal semblable, dont la queue entortille le corps du même homme. Hauteur : à gauche, 171, et, à droite, 174 millim. Largeur : par en haut, 116, et, par en bas, 134 millim.

Ainsi décrite en 1844 par Robert-Dumesnil¹, cette lettre X fait partie du « grand alphabet »² dont les gravures, couplées par paires sur une même page, figurent en tête d'un album qui rassemble la quasi-totalité de l'œuvre du graveur parisien Noël Garnier, dit « painctre » en 1536, mais « graveur tout à fait primitif » selon Duplessis qui reconnaît pourtant en lui l'un des premiers graveurs sur métal français : ce sont quelques copies d'estampes (d'après Dürer, Georg Pencz, Hans Sebald Beham et le maître d'Absalon), « d'une faiblesse déplorable³ », qui permettent de situer son environnement graphique, et un petit nombre de gravures originales, – principalement deux « alphabets gothiques », le grand, dont est issu cette lettre, et le petit, ainsi que trois gravures d'animaux fantastiques. Le « grand alphabet », ensemble le plus intéressant de l'œuvre, relève à la fois des deux mondes de l'enluminure et de l'imprimé, tout en conférant à la lettre la spécificité d'une œuvre d'art qui procède de la série : format et technique en excluent l'emploi dans le livre

¹ A.-P.-F. Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française : ouvrage faisant suite au Peintre-graveur de M. Bartsch*, tome VII, Paris, A. Allouard, Mme Bouchard-Huzard et P. Defer, et Leipzig, Weigert, 1844, p. 7, n° 21 (le catalogue de Garnier introduit ce volume, p. 1-17, le grand alphabet est décrit p. 1-8).

² Massin, *La Lettre et l'Image*, Paris, Gallimard, 1973, reprod. p. 54-57.

³ Georges Duplessis, *Les Merveilles de la gravure*, Paris, Hachette, 1871, 2^e éd., p. 211.

et dans le texte⁴, où il s'avère que le grand alphabet n'a pas été utilisé. Seul un maître d'écriture anglais s'en est inspiré à notre connaissance, dans un manuscrit de 1550 environ destiné à servir de spécimen et d'exemple. Contemporain de Geoffroy Tory, dont paraît en 1529 le *Champ fleury, Auquel est contenu Lart & Science de la deue et vraye Proportion des Lettres Attiques, qu'on dit autrement Lettres Antiques, & vulgairement Lettres Romaines...*, Noël Garnier fonde ainsi en France un art de la lettre, dans la gravure, loin de n'offrir qu'un recueil de modèles pour tous les artisans du décor.

L'artiste s'inspire bien entendu de la tradition des lettres figurées, propre aux manuscrits enluminés⁵, mais il inscrit, comme on le voit ici, les lettres dans un rectangle ou un carré dont le fond est grisé par les tailles du burin, ce qui suggère l'horizon typographique des « lettres grises » dans l'imprimé, – qui lui-même propose par la teinte grise un équivalent visuel du champ coloré servant de fond à la lettrine dans les manuscrits italiens de la Renaissance. Tout aussi hybride est le répertoire employé : principalement anthropomorphe, la lettre figurée comporte des éléments zoomorphes ; ces figures humaines ou animales produisent la lettre dont le tracé s'anime en serpent et

⁴ Les lettrines gravées sur bois dans les incunables lyonnais ou parisiens sont en général de grandes initiales « cadelées » (le « cadeau », ou lettre « cadelée » (de l'ancien français « cadel », lettre capitale) est une grande lettrine ornée de traits de plume, propre à l'ornementation de la calligraphie gothique), dont les cadeaux, empruntés au gothique des écritures de chancellerie s'ornent de masques de profil, ou bien ce sont des lettres grises qui s'inscrivent dans un périmètre quadrangulaire et utilisent le procédé de la lettre-cadre, suivant la typologie définie par François Garnier dans « la relation entre l'image et le texte dans la lettre historiée du XI^e au XIII^e siècle », *Écritures II*, Anne-Marie Christin (dir.), Paris, Le Sycomore, 1985, p. 121-140.

⁵ Voir Émile A. Van Moë, *La Lettre ornée dans les manuscrits du VIII^e au XII^e siècle*, Paris, 1943 ; J. J. Alexander, *La Lettre ornée*, Paris, Éditions du Chêne, 1978 et New York, George Braziller Inc., 1978.

se noue en souples entrelacs, ce qui évoque le gothique fantastique influencé par l'Orient auquel s'est intéressé Jurgis Baltrusaitis, par exemple dans le motif oriental du rinceau à tête⁶. Pourtant, les rinceaux placés à l'intérieur des lettres et l'inspiration d'ensemble proche d'une ornementation grotesque antiquisante renvoient au style de la Renaissance italienne auquel recourt l'école de Fontainebleau⁷ : l'écriture elle-même en témoigne, avec sa rondeur et ses proportions trapues plus proches des lettres de Geoffroy Tory que de l'alphabet figuré gothique aux verticales accentuées, aux lignes brisées de 1499 du maître E. S. de Bâle, dont il est pourtant possible que Garnier ait eu connaissance.

En effet, l'œuvre du maître E. S., qui précède de quelques décennies celle de Garnier, s'avère d'une invention similaire : cet alphabet est peuplé de créatures diverses et de personnages tirés comme les siens de la Bible ou de milieux contemporains, – pastoureaux et paysans, dames et guerriers, rois et bouffons. Y culmine toute la tradition gothique des lettres figurées, employées pour des initiales dont les « drôleries » rejoignent le décor sculpté des miséricordes, ou, dans les plus luxueux manuscrits royaux ou religieux, pour des inscriptions à fond d'or : dans sa réponse à l'œuvre du maître E. S., Garnier, graveur d'ornements, n'ignore pas cette tradition, mais il en propose une curieuse réécriture tout à la fois naïve et humaniste, mêlant archaïsme et modernité, à la gloire d'une culture « lettrée », que l'on retrouve, lettre à lettre, dans son alphabet où l'on passe du prélat (lettre H) au guerrier (lettres

⁶ Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique*, Paris, Flammarion, 1981 [1955], p. 104-105.

⁷ Arnouldet a montré en 1861 que Garnier eut contact avec un graveur bellifontain, Jean Viset : Thomas Arnouldet, « Noël Garnier, orfèvre graveur en taille-douce et Jean Viset », *Archives de l'art français*, 2^e série, I, 1861, p. 357-369.

G et H), au pâtre et au paysan (lettre Y) puis au bouffon (lettre Z). L'ensemble de la série semble ainsi avoir parcouru la gamme des êtres et des conditions humaines. Dans la lettre X, un personnage enturbanné s'accroche à une lettre-tige dont les extrémités sont animales et monstrueuses en haut, et s'invoquent en nœuds d'entrelacs en bas. Cette lettre que danse le corps du personnage en une poétique chorégraphie, l'une des plus réussies dans l'étrangeté de son caprice oriental, s'inscrit sur un fond noirci de tailles entrecroisées qui lui confèrent un rythme abstrait.

Ce texte reprend l'essentiel de ma notice « L'alphabet figuré de Noël Garnier », parue dans le catalogue d'exposition *La Gravure française à la Renaissance* à la Bibliothèque nationale de France/The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque nationale of France, Henri Zerner (dir.), Los Angeles, The Grunwald Center for the Graphic Arts, University of California, 1994, New York, the Metropolitan Museum of Art, 1995, et Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1995, p. 205-208.

La police de caractères Coline, ou le corps sous la ligne

Émilie Rigaud

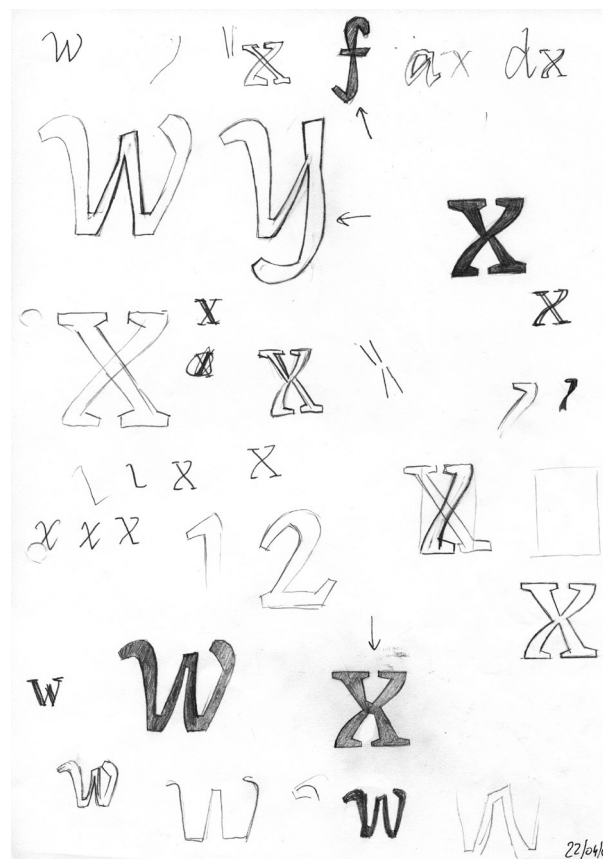


Fig. 1: Émilie Rigaud, planche de recherche pour la création du caractère Coline Extrême, 22 avril 2009, crayon sur papier, 21 x 29,7 cm, Paris, CNAP © Émilie Rigaud

Les « x » qui déambulent sur la planche ci-dessus (fig. 1) ne suivent pas tous le même cortège. Certains empruntent le chemin de l'écriture manuscrite, d'autres se rapprochent du lettrage, tous ont vocation à s'incarner en une surface noire unie.

La notion de typographie est à différencier de celle d'écriture manuscrite et de celle de lettrage. Dans le cas de l'écriture manuscrite, les signes sont tracés en un laps de temps court, sans rectification *a posteriori*, alors que dans le lettrage, les signes ne sont pas tracés, mais construits par le dessin, et l'exécutant peut corriger les formes autant qu'il le souhaite jusqu'à satisfaction. De plus, dans le lettrage, l'attention est portée sur la composition finale pour laquelle les lettres sont expressément faites. Ces lettres ne pourraient pas convenir à une autre composition, leurs formes dépendent du but graphique final et ne peuvent pas être réarrangées. Elles sont pensées pour cette pièce particulière de design et non une autre, ce qui est très différent du but de la typographie. En typographie, les signes doivent pouvoir être agencés de toutes les manières, en gardant toujours un équilibre optimal quelle que soit la composition. On peut considérer la typographie comme l'association de lettres préfabriquées⁸.

Cette triade est en dialogue permanent, mais le rythme d'exécution est très différent : l'écriture ne nécessite pas de retour sur le tracé, tandis que la typographie au contraire demande un temps très long de peaufinage des formes. Le lettrage se situe dans un temps intermédiaire.

⁸ Pour reprendre la formule du théoricien du dessin de caractères Gerrit Noordzij, « typography is writing with prefabricated letters » dans son livre *The Stroke* (Hyphen, 2006, première édition chez De Buitenkant en 1985).

Il s'ébauche dans cette planche de dessins préparatoires à la création d'un caractère typographique la question suivante : peut-on transformer un tracé en une masse ? La lettre écrite est une ligne mais la typographie lui offre une aire. La lettre typographique gagne donc une dimension supplémentaire. Deux en fait, si l'on y ajoute la dimension du temps, l'écriture étant tracée en un court moment alors que le signe typographique demande d'être élaboré pendant plusieurs heures.

Ces dessins ont abouti à un caractère typographique, le Coline, dont l'histoire est la suivante. Lors d'une étude de l'évolution des livres de poche parus dans la collection Folio Gallimard depuis sa création en 1972 jusqu'en 2009, j'avais remarqué que le caractère typographique utilisé pour le texte courant variait d'un livre à l'autre, parmi un ensemble de 5 caractères (Baskerville, New Aster, Times, News Plantin et rarement un Bodoni) qui étaient restés les mêmes sur cette période de 35 ans. Ces caractères ne me semblaient pas adéquats car ils ne sont pas optimisés pour les contraintes particulières du livre de poche. Ils sont notamment assez larges. Or, si le caractère occupe déjà beaucoup de place, l'espace-mot et l'interlettrage peuvent en souffrir, les interlignes et les marges se trouvent réduits, au détriment du confort de lecture.

Suite à ce constat, j'ai voulu créer un caractère qui pourrait fonctionner dans le contexte du livre de petit format, imprimé sur un papier texturé, non lisse. Le caractère devait donc être doté de contreformes généreuses pour rester lisible en petits corps, tout en étant condensé et avec une grande hauteur

d’x⁹. Grâce à un caractère ainsi plus étroit et moins encombrant mais tout aussi lisible, l’espace gagné peut être réinjecté dans le reste de la mise en page.

Au début du XVI^e siècle, un imprimeur avait été confronté à des contraintes similaires : Simon de Colines (1480-1546), le premier Français à faire de petits livres à destination des petites bourses. Il est de peu antérieur au célèbre Claude Garamont et ce sont particulièrement les caractères qu’il a créés au début de son activité qui m’ont intéressée, pour leur côté franc et robuste qui me semblait convenir au livre de poche actuel. En particulier, dans deux bibles de petit format, toutes deux imprimées en 1528¹⁰ (fig. 2).

⁹ La hauteur d’x est le rapport entre la hauteur de la lettre x et la hauteur des ascendantes (qu’on trouve dans b ou h par exemple). Une grande hauteur d’x équivaut à des ascendantes courtes.

¹⁰ Voir Kay Amert, *The Scythe and the Rabbit – Simon de Colines and the Culture of the Book in Renaissance*, Paris, RIT Cary Graphic Arts Press, 2012, livre dont je ne disposais malheureusement pas au moment de la création du Coline.

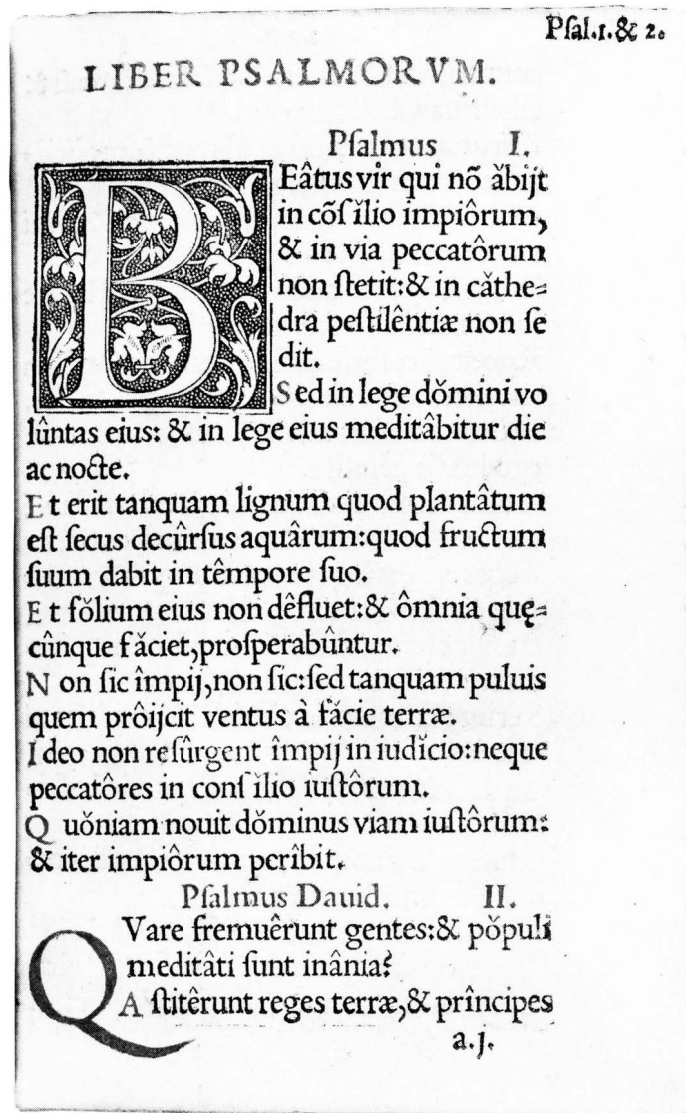


Fig. 2 : Bible
imprimée par
Simon de Colines,
1528 © domaine
public.

L'observation du travail de Simon de Colines a donné naissance au caractère Coline Première. Mais l'histoire ne s'arrête pas là. Afin de devenir un réel outil pour les designers graphiques et de pouvoir animer des mises en page, le caractère devait devenir une famille. Pour autant, je voulais sortir de la convention actuelle du duo romain/italique car à l'époque de Simon de Colines, l'italique n'était pas une forme secondaire au romain mais simplement un autre type formel indépendant. Le travail du graphiste Philippe Millot pour les éditions Cent Pages a également influencé la conception de la famille du Coline : dans toute la collection de ces petits livres de littérature, Philippe Millot a joué d'associations inattendues de polices de caractères, changeantes d'un ouvrage à un autre ; la seule règle qu'il s'était fixée étant d'utiliser uniquement des caractères « designés »¹¹ par Matthew Carter. Créer ses propres règles de composition avec les outils mis à disposition par le designer de polices de caractères a permis au graphiste d'aborder la mise en page de façon ludique tout en restant très rigoureux. Pensant à un usage semblable pour la famille Coline, je l'ai structurée en trois membres – Première, Cursive et Extrême –, et ai laissé la liberté au designer qui compose la page d'associer ces trois membres comme il le souhaite. La progression formelle d'un membre à l'autre se fait par une inclinaison de l'axe du contraste

¹¹ J'utilise ici à dessein le mot « designé » et non « dessiné ». Le mot anglais *design* est difficilement traduisible en français et, malgré les tentatives de transposition dans notre langue, nous l'avons finalement adopté tel quel dans nos dictionnaires. La notion de « design » contient en effet à la fois le sens de l'esthétique de l'objet fini, mais aussi l'intention du designer, le processus de conception de l'objet (ou du service), processus qui vise en général à améliorer un aspect de la vie de l'utilisateur. Ce qu'on pourrait résumer par l'aphorisme « design = dessin + dessein ».

de plus en plus redressé, et par des attaques et sorties de trait de plus en plus souples (comme on le voit dans la figure ci-dessous (fig. 3)).

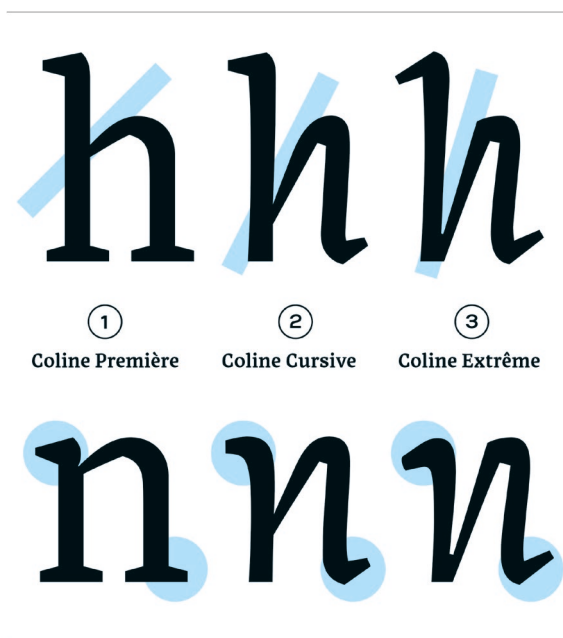


Fig. 3 : Les trois membres de la famille de caractères Coline © Émilie Rigaud.

Coline évolue ainsi d'un caractère d'imprimerie classique vers des formes plus proches de l'écriture manuscrite.

La création d'un nouveau caractère se fait sur deux tempos différents ; d'abord, la phase de recherche de formes en accord avec des contraintes spécifiques au projet ou une intention personnelle d'expérimentation. C'est l'énergie qui donne son identité au caractère, le geste créateur.

Phase que je me représente comme plus dynamique, réalisée avec une certaine urgence. Puis vient la phase plus souterraine de peaufinage, qui consiste à rendre le caractère harmonieux, en polissant chaque lettre pour que toutes forment un ensemble cohérent. Un travail presque méditatif.

Pour arriver à cette gradation en trois étapes, entre caractère d'imprimerie et écriture manuscrite, passer par la main s'est avéré essentiel. Les designers de caractères typographiques ont différents outils à leur disposition, aujourd'hui répartis entre outils numériques (dessin vectoriel sur ordinateur) et dessin à la main (un stylo-feutre ou un crayon sur du papier). Pour ma part, je dessine beaucoup et fais des allers-retours entre ordinateur et papier : dessin, scan, numérisation, impression, agrandissement et réduction à la photocopieuse, découpage-collage aux ciseaux, retouches des formes au blanc, rajout de noir au marqueur, non nécessairement dans cet ordre. C'est un processus itératif. Cette méthode déplace le design de caractères vers la sculpture, en considérant le signe non plus comme un nuage de coordonnées de points mais comme un matériau concret.

La pratique du dessin d'analyse et du dessin de nu propre à l'enseignement classique des Beaux-Arts n'est sans doute pas étrangère à ma façon de travailler. Je me souviens avoir appris à dessiner un corps non pas en regardant comment la figure se détache du fond par son contour, mais en construisant les masses physiques qui la constituent, à partir de manuels d'anatomie¹². Je me souviens avoir modelé un dos, en cons-

¹² Arnould Moreaux, *Anatomie artistique de l'homme. Précis d'anatomie osseuse et musculaire*, Paris, éditions Maloine, 1997.

truisant une colonne vertébrale ensuite recouverte de muscles d'argile. Finalement invisible à un œil extérieur, la colonne cachée soutenait la vérité de la sculpture. À la faveur de ces exercices classiques qui me semblaient simplement nécessaires pour intégrer une école d'art et de design, je m'absorbais peu à peu dans le plaisir du dessin de nu, sans savoir que cet apprentissage me servirait finalement à fabriquer des caractères d'imprimerie.

Tout comme un muscle deltoïde vient s'accrocher sur une clavicule et finit par envelopper les fibres d'un biceps, les lettres sont faites de masses qui s'interpénètrent. On peut suivre du regard le contour de la lettre qui résulte de ce travail, ou encore apprécier sa surface. Mais plutôt que de regarder la forme de la lettre d'un point de vue extérieur, on peut aussi considérer cette forme comme une enveloppe, le résultat d'une dynamique interne. Un « bon » caractère typographique fait sentir cette dynamique sous la surface de son impression noire opaque et égalisante, et gagne alors en profondeur.

Story Line de John Crombie

Marie Ferré

C'était pour l'exposition « Kickshaws, compositeur de livres. Rétrospective (1980-2017) » de mars 2017, organisée par Hélène Campaignolle et Jacques Desse, « Chez les libraires associés »¹³. La commissaire m'avait emmenée, en tant que graphiste de l'exposition, sélectionner des œuvres du fonds des éditions Kickshaws¹⁴ déposé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet¹⁵.

Parmi les maquettes et les esquisses du fonds, mon attention avait été attirée par une succession de feuillets, parfois de formats différents, certains en double page, mais tous foliotés jusqu'à vingt.

Sur toutes les pages, une ligne courait, au crayon de papier, en tracé continu, le plus souvent horizontale. Parfois, quelques lignes inscrites, comme celles tout au début (fig. 1) : « Gone to Bibliotheque Forney back at 6:00 »¹⁶.

¹³ Plus d'informations sur l'exposition à cette adresse :

< <https://www.thalim.cnrs.fr/expositions/article/kickshaws-compositeur-de-livres> >.

Galerie de l'exposition en ligne : < <https://www.thalim.cnrs.fr/article/kickshaws-compositeur-de-livres-retrospective-1980-2017> > (pages visitées le 14 mai 2021)

¹⁴ La maison d'édition Kickshaws a été fondée en 1980 par John Crombie, typographe alors débutant et Sheila Bourne, illustratrice.

¹⁵ Toutes les publications des éditions Kickshaws parues depuis 1980 sont consultables à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, ainsi que des manuscrits, des maquettes, des dessins, des esquisses et de la correspondance.

¹⁶ La transcription des passages manuscrits a été effectuée avec l'aide d'Hélène Campaignolle, Eva Lassalle et Marianne Simon-Oikawa. Nous avons pris le parti de ne pas traduire les notes manuscrites citées de l'anglais en français.

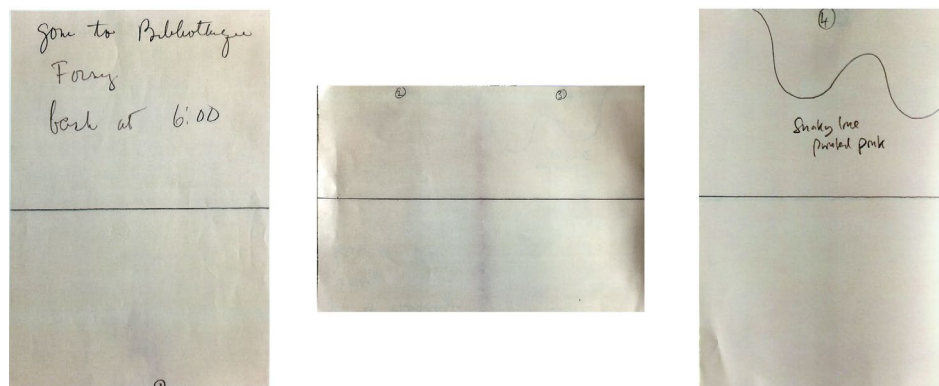


Fig. 1 : Reproduction des trois premiers feuillets ayant servi à l'installation de l'exposition « Kickshaws, compositeur de livres. Rétrospective (1980-2017) »

La ligne m'évoquait le fil de l'histoire qui se déroule tout au long d'un ouvrage. Le format varié des pages pouvait s'apparenter à un contexte qui évolue, se transforme. Ces feuillets pouvaient être aussi du papier brouillon utilisé uniquement pour les *roughs*¹⁷.

Pages 4 et 5, la ligne était surmontée d'un tracé en forme de « vagues ». On lisait entre ces deux lignes : « Snaky line printed pink »

Cette nouvelle ligne me suggérait un passage plus animé ou nuancé de l'histoire. Mon intérêt grandissait. Pages 6 et 7, elle suivait la ligne principale, mais toujours en ondulant. Page 8, le ton semblait monter sérieusement, la « vague » et la ligne se dressant vivement, la première hors du cadre semblant déferler dans des zones inconnues. La ligne principale dessinait un pic,

¹⁷ Esquisse d'un dessin, d'une mise en page.

devenait saccadée page 9, puis, page suivante, descendait en escalier en complète dépression, accompagnée de la note : « Show bouncing up and down off top and bottom edge several times ».

Page 11, elle remontait pour enfin revenir, de plus en plus apaisée, ponctuée de temps à autres de faibles à-coups, se stabilisait dans la zone médiane, traversant encore d'autres pages, d'autres milieux, ne se montrant pas toujours complètement sereine, jusqu'à la page 17 (fig. 2).

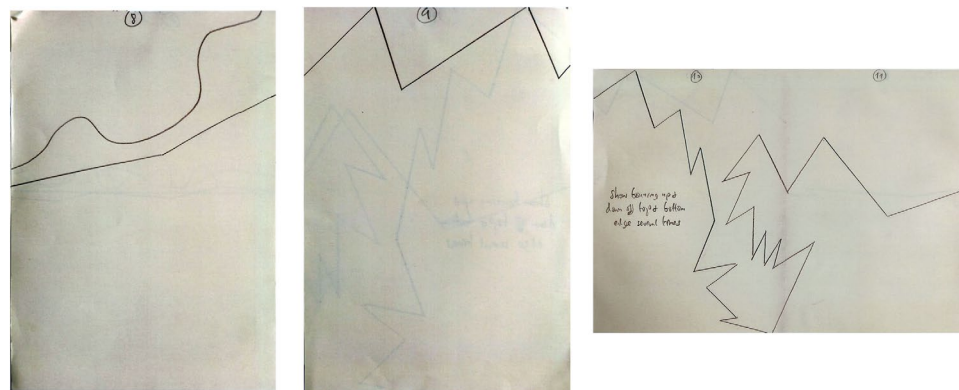


Fig. 2 : Copie des pages 8, 9 et 10-11, ayant servi à l'installation de l'exposition « Kickshaws, compositeur de livres. Rétrospective (1980-2017) »

En chemin, page 14, surgissait une ligne rouge ondulante, en pied de page, montant doucement, toujours sinueuse, disparaissant brièvement, en bas, vers une zone invisible, hors champ, revenant immédiatement page suivante, gonflée, en vedette, comme aimantée par la ligne médiane, la frôlant et finissant par disparaître avec elle. Dessous on découvrait :

« Snaky line might insinuate itself into straight line, get it to curve pinkily/snakily for a while, before snaking off bottom edge » (fig. 3).

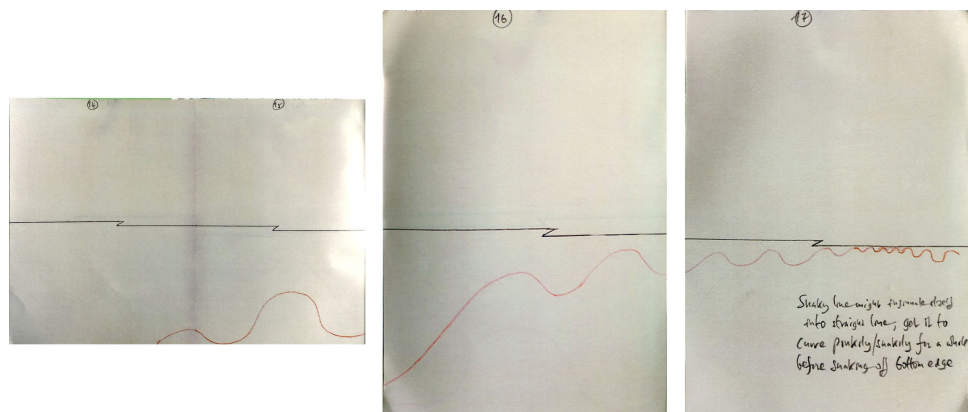


Fig. 3 : Reproduction des pages 14-15, 16 et 17, ayant servi à l'installation de l'exposition « Kickshaws, compositeur de livres. Rétrospective (1980-2017) »

Seuls les folios figuraient sur les dernières pages, de 18 à 20. Espace libre destiné au lecteur pour imaginer la fin, ou pages restées en attente, inachevées ?

À la suite de la maquette on trouvait des notes de John Crombie inscrites sur un papier quadrillé recto verso, nous éclairant sur les intentions de l'auteur. En voici la retranscription telle que nous avons pu la restituer :

inscribed with the pythogreveur

Book would mettre en scene the interplay between a straight line inscribed with pythogreveur and a Curvy line printed with ficelle élastique

A straight line is shown traversing the page horizontally; on following page, an elastic line descends from top edge and snuggles up curvily to straight line, i.e. its curves my ever closes alongside straight line (Straight line might begin to respond with angular mimicking of curves). Overleaf, the elastic line zooms off top edge, leaving straight line to bounce angularly and against top edge (i.e. it cannot get off page) before careering about in an angular... all over page, before gradually recovering its calm and proceeding more or less straight on following pages (possibly with some sort of slight [illisible] or tremor)
The process might then be reprinted with a thicker line, eliciting an angular stiff-lined response, and leaving... on lunch... etc.

(J.C exploit the fact that the straight line, being cut into background, cannot leave page, is imprisoned by edges/boundaries of page, bounces juggy off top and bottom edge and cannot only proceed over foredge and on to next page)

Book possibly accordéon format : flat, landscape format

Ideally, elastics world be as fancy as possible

The graphic story might be sufficient unto itself, or might accompany a printed text

La rencontre entre un élastique et une ficelle ? Je n’y aurais pas pensé. Les tracés de ces lignes ont su parler à mon imaginaire et m’ont conquise. Roman graphique, conte, nouvelle ? Il fallait que ce manuscrit, jamais publié, figure à l’exposition. Mais comment le présenter ? Impossible pour moi de dissocier les pages, de rompre l’histoire qui m’avait séduite. D’ailleurs l’auteur avait bien noté son intention de les assembler en accordéon. L’ouvrage ne ressemblait à aucun autre. Je ne pouvais en rendre compte qu’en le montrant comme je l’avais vu et lu. La ligne médiane, fil conducteur de l’histoire, devait être repérée, marquée par la continuité que j’avais sentie d’une page à l’autre, jusqu’à la fin. J’ai donc traduit cette interprétation en reliant les pages photo-

copiées, au verso, avec du ruban adhésif tout simplement. La ligne principale, tronçonnée à chaque page, s'inscrivait ainsi en continu. Les tracés qui la complétaient au-dessus ou en dessous prenaient place naturellement, avec leurs péripéties, leurs nuances, leurs douceurs, leurs accidents et leurs ruptures.

Quand j'avais visité pour la première fois la très belle salle d'exposition de « Chez les libraires associés », une niche m'avait beaucoup plu. Discrète, dans un recoin de la salle, elle était mystérieuse, une curiosité qui n'en attendait qu'une autre. Étroite mais suffisamment haute pour servir d'écrin à la mise en scène. Toutes les conditions étaient réunies. Le format vertical allait épouser la cascade des feuillets et les développements des tracés de ce roman (fig. 4).

Au vernissage je m'attendais à ce que John Crombie m'en dise plus. Malheureusement pour moi il ne se souvenait plus du tout de cette maquette. Il en a imaginé tant¹⁸ ! Par bonheur beaucoup ont été publiées par ce « concocteur » de livres comme il aime à se définir.

¹⁸ La liste complète des œuvres typographiques de John Crombie est parue dans les annexes de l'ouvrage *Livre/poésie : une histoire en pratique(s)*, dirigé par Hélène Campaignolle, Sophie Lesiewicz et Gaëlle Théval, Paris, Éditions des Cendres, 2016.

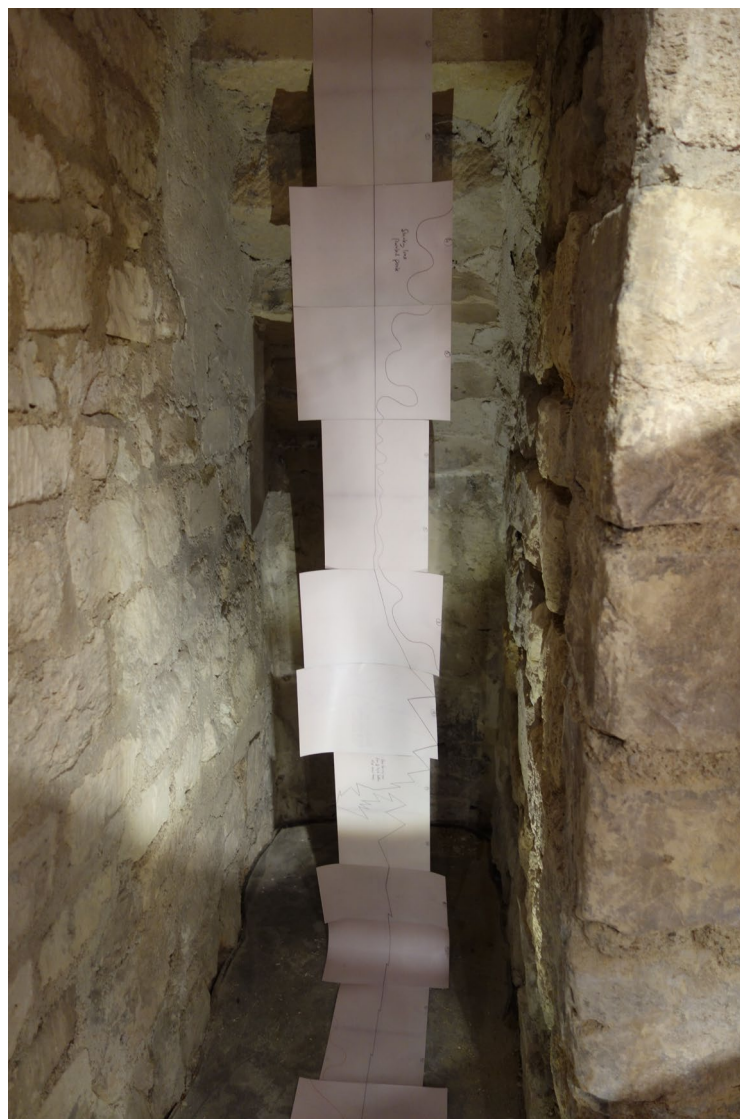


Fig. 4 : Montage et installation de Marie Ferré à partir de copies de la maquette Story Line de John Crombie pour l'exposition « Kickshaws, compositeur de livres. Rétrospective (1980-2017) », mars 2017. Paris, « Chez les libraires associés »

La page est l'espace pictural : un carnet de Brion Gysin

Arantxa Romero González

La page est l'espace pictural (1975) est un cahier inédit de 18 pages, au format folio (21 x 29,7 cm), écrit et dessiné à l'encre de Chine par Brion Gysin (Buckinghamshire, Angleterre, 1916-Paris, 1986). Autoproclamé « homme de nulle part », l'auteur de ces pages était un artiste transdisciplinaire : romans, poésie, histoire, enregistrements sonores, cinéma, performance, photographie, chansons et dessin ont marqué sa vie¹⁹. Il a développé ses recherches sur la scène littéraire et artistique de la génération Beat de même que sur la scène musicale, aux côtés d'Ornette Coleman, Paul Bowles, des maîtres marocains de Jojouka ou de Brian Jones. Il a vécu dans de nombreuses villes, notamment Paris, Tanger (où il tenait un restaurant) et New York.

¹⁹ Marie-Odile Briot (dir.), *Brion Gysin. Play back*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1993 ; Gladys C. Fabre, Catherine Thieck (dir.), *Brion Gysin. Calligraphies, permutations, cut-ups*, Paris, Galerie de France, 1986 ; José Férez Kuri (dir.), *Brion Gysin. Tuning in to the multimedia age*, Londres, Thames & Hudson, 2003 ; Laura Hoptman (dir.), *Brion Gysin. Dreamachine*, New York, New Museum, 2010.

L'intérêt de Gysin pour le papier, les formats et la matérialité de l'écriture est manifeste dans les nombreux carnets présents dans ses archives²⁰ notamment celui dont nous allons analyser un extrait (fig. 1).

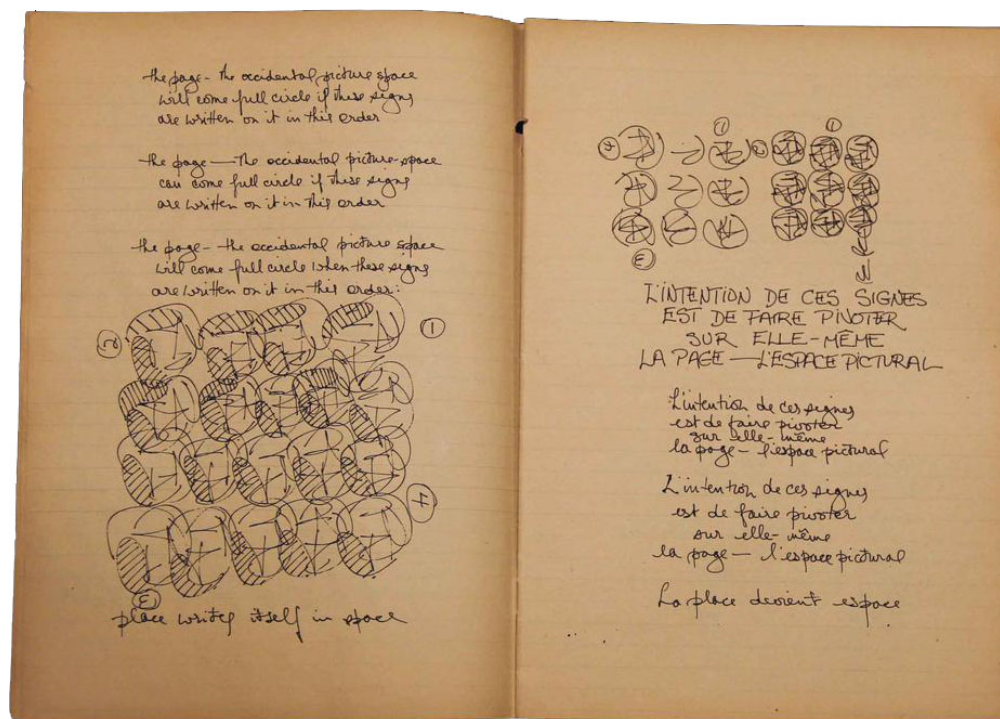


Fig 1: Brion Gysin, *La page est l'espace pictural*, 1975, stylo sur papier, 21 x 29,7 cm, Archives Galerie de France, Paris, © Archives Galerie de France, <http://www.galeriedefrance.com/>

²⁰ Bien que présent dans des collections particulières, l'artiste a légué une partie de ses archives au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et à Galerie de France (Paris).

Écrit à la main au stylo noir, en anglais et en français (langues qu'il a utilisées indistinctement tout au long de sa vie), le texte de ce cahier se présente en strophes entrecoupées de « grilles » rassemblant des graphies et de dessins²¹.

La double page que nous avons choisie d'interroger illustre la réflexion, centrale chez Gysin, sur les rapports entre la page et l'espace pictural occidental. Tout au long de ce cahier, Gysin montre comment l'espace de la page et l'espace du tableau partagent une organisation linéaire, la première par la disposition des paragraphes qui reproduisent la continuité de la voix, la seconde par la perspective albertienne du tableau qui imite un point de vue unique. Gysin cherche ici à subvertir la linéarité de la page par une double stratégie : d'une part, il expose dans le texte lui-même un projet de retournement de la page sur elle-même ; d'autre part, il matérialise ce processus par des groupements de lignes destinées à pivoter en 4 temps, les chiffres 1, 2, 3 et 4 spécifiant l'ordre de la permutation et le sens de lecture. La technique de permutation qu'emploie Gysin est inspirée du « *cut-up* », découvert par l'artiste²² en 1959 lors de son séjour au Beat Hôtel à Paris : le procédé consiste à découper un texte en morceaux et à permuer ces derniers dans toutes les combinaisons possibles pour démontrer qu'il n'y a pas de sens

²¹ Les grilles sont d'une importance fondamentale dans le travail de Gysin depuis l'invention en 1959 du *cut-up* au Beat hôtel, où il découpe et combine des textes de manière aléatoire, ce qui le conduira aux permutations calligraphiques, aux photocollages et à sa *dreamachine*. Il fabriquera même un rouleau pour réaliser des grilles automatiques en 1962. Dans toutes ces expériences, il y a une volonté de casser la page italienne et même d'étendre virtuellement la double page.

²² Le procédé présente, on le sait, des similitudes avec le hasard dadaïste.

donné²³. Quelques mois plus tard, il applique cette même technique à ses tableaux calligraphiques ; c'est le cas dans la double page que nous analysons où les signes permutent à l'intérieur d'une grille invisible. « La page – l'espace pictural occidental – peut revenir au point de départ si ces signes sont écrits dans cet ordre »²⁴ : l'ordre indiqué dans cette phrase, qui agit à la façon d'une litanie dans le cahier, est celui de la permutation qui constitue non pas tant un ordre qu'un désordre toujours en mouvement.

Ces deux dernières pages se referment par ailleurs sur deux phrases énigmatiques : « le lieu s'écrit dans l'espace » et « la place devient espace ». D'un point de vue étymologique, les deux mots *place / place*, tant en anglais qu'en français, font référence à un espace défini : les deux termes viennent en effet du latin *platea* qui, selon le dictionnaire *Litttré*, désigne « un espace entouré de bâtiments ». Ce « devenir espace » renvoie à un lieu indéfini. Si nous gardons à l'esprit que « le lieu s'écrit dans l'espace », nous comprenons que l'espace indiqué par l'artiste est cet espace pictural en mouvement transitoire et complexe, qui s'affranchit des règles de la page traditionnelle. Le carnet intitulé *La page est l'espace pictural* matérialise ainsi un espace de rencontre et de tension où les lettres et les lignes interrogent à la fois l'espace de la page et celui de la peinture occidentale.

²³ C'est le cas, par exemple, dans ses *Cut-ups self-explained*. Voir Williams S. Burroughs, Brion Gysin, *The Third Mind*, New York, Ed. Viking Press, 1978, sans pagination.

²⁴ B. Gysin, *La page est l'espace pictural*, *op. cit.*

Trois œuvres lettristes et hypergraphiques d'Isidore Isou

Albert DuPont

Dès mon adhésion enthousiaste au mouvement lettriste d'Isidore Isou en 1973, j'ai partagé avec son fondateur une relation de synergie positive personnelle et de groupe, une amitié créative et artistique, qui a engendré maintes activités, oeuvres et collaborations.

En tant qu'artiste plasticien, graveur et « Inéditeur », j'ai participé aux diverses activités du mouvement et œuvré en accord avec les théories d'Isidore Isou.

La revue *Lettrisme* que j'ai dirigée et animée pour un temps en 1974 et 1975, puis *La Novation*, fondée en 1976, les livres d'artistes et ouvrages communs, ont permis l'homologation, la diffusion de textes et d'œuvres d'Isou, propagé ses recherches dans toutes les disciplines.

Je le considère comme l'un de mes deux pères spirituels, l'autre étant le peintre surréaliste Matta avec qui j'ai eu aussi le privilège et la joie de travailler.

Dans le cadre de notre activité créative, au cours de nos relations, j'ai eu la possibilité de collectionner quelques-unes de ses œuvres : peintures, dessins, gravures. Le choix de ces œuvres s'est fait, selon mon goût et selon mes moyens, dans l'intention de garder quelques œuvres emblématiques, caractéristiques des créations d'Isou dans le temps : des œuvres novatrices reflets de son apport de créateur.

Après avoir intégré le groupe, j'ai rassemblé un petit ensemble d'œuvres, attentif au fait qu'il soit aussi représentatif des différentes techniques employées par Isou.

Invité à participer au Cabinet de curiosités de ce numéro 2 d'*écriture et image*, j'ai naturellement proposé de présenter trois exemples d'œuvres qui font écho au thème traité « lettres, lignes, tracés » tout en présentant trois techniques différentes : le premier une œuvre peinte à la gouache et l'encre, le second un dessin tracé à la mine de plomb, dessin modèle nécessaire à une gravure au vernis mou, et, en troisième lieu, une gravure à l'eau forte, imprimée sur papier.

1. À propos de Michel-Ange, d'Isidore Isou et d'Albert Dupont, œuvre hypergraphique d'Isou (1992)

La première œuvre est un dessin, œuvre hypergraphique d'Isou de 1992, œuvre en couleurs dans laquelle mon nom est cité dans le titre : « À propos de Michel-Ange, d'Isidore Isou et d'Albert Dupont [...] ».

Dans ce titre, Isou se situe dans la lignée de Michel-Ange, Ligne d'Or dans laquelle il intègre gentiment Albert DuPont.

Le thème général est un discours sur l'histoire de la peinture et de ses créateurs.



Fig. 1 : Isidore Isou, À propos de Michel-Ange, d'Isidore Isou et d'Albert Dupont [...], 1992, encre et gouache sur papier, dessin original, coll. Albert DuPont, ADAGP.

Cette œuvre en couleurs associe des commentaires conçus comme des remarques qui entourent et encadrent son interprétation d'une œuvre de Michel-Ange placée au centre, composition avec citation et commentaire, caractéristiques que l'on retrouve souvent mises en œuvre dans l'œuvre plastique d'Isou.

L'image centrale est légendée ainsi : « La Sybille de Delphes d'après Michel-Ange ».

Dans son œuvre, Isou aime citer des chefs-d'œuvre de grands créateurs passés, images iconiques, qu'il commente et intègre dans une œuvre associant étroitement texte, tracé, sens et image.

La sensible interprétation de l'œuvre de Michel-Ange est ici une « citation avec commentaires peints ».

Fait notable, on peut découvrir un personnage de profil, ajouté, intégré par Isou à son interprétation du tableau de Michel-Ange, en dessous de la Sybille, à droite, personnage apparemment en train de peindre. Serait-ce Isou lui-même, rendant hommage à Michel-Ange ?

Si le texte qui entoure l'image est une écriture inventée dans son tracé, on peut noter et lire en bas l'essentiel du discours :

Dans l'objectif de ma peinture qui est de reprendre les grands créateurs de l'art figuratif, afin de les replacer dans la totalité lettriste, hypergraphique, je me suis aussi penché sur Michel-Ange qui se relie à Isidore Isou et à Albert Dupont à travers un souffle d'invention et de découverte, souffle qui dépasse l'humanité ordinaire, productive, statique.

Le texte en remarques manuscrites, esthétiques qui encadrent l'image est fait de tracés esthétiques, libres de sens, qui dansent.

Il s'agit d'une pure composition musicale contrapunctique, symphonie qui superpose, fait chanter rythmes, notes, taches de couleurs soigneusement disposées, placées en symétrie : écrit, sens, traces et image se répondent...

2. Sans titre, dessin à la mine de plomb (1989)

Le second exemple d'œuvre est un dessin d'Isou, dédié en 1989 qui a servi à la réalisation d'une gravure originale au vernis mou gravée et imprimée à l'époque à l'atelier, probablement pour la revue *La Novation*.

Le vernis mou est une technique de gravure qui permet des rendus fidèles, nuancés du dessin crayonné, empreintes, frottage etc., sur un papier très fin à grain. Recouvrant le cuivre, le dessin est transféré avec une grande sensibilité.

Ce dessin sur papier doit être appliqué sur la plaque de cuivre préalablement recouverte de vernis mou.

L'artiste dessine sur le recto de la feuille son œuvre, on enlève délicatement le papier afin qu'il décolle le vernis mou en son verso, mettant à nu la trace du dessin sur la plaque, ce qui permet ensuite de procéder à la gravure à l'acide et à l'impression.

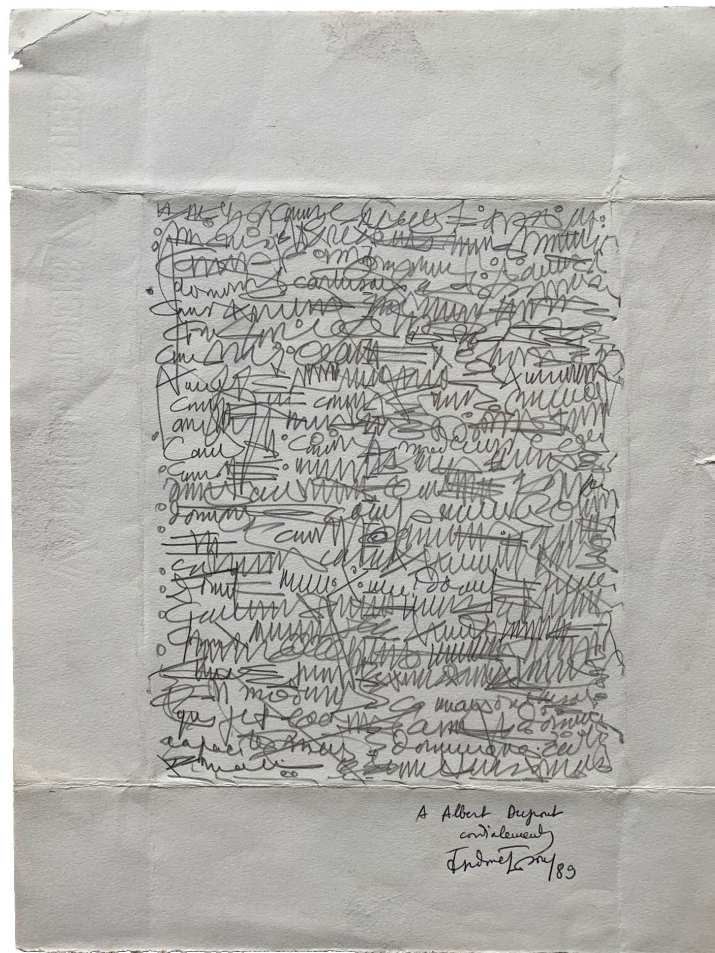


Fig. 2 : Isidore Isou, sans titre, 1989, dédié à AD, ayant servi à la réalisation d'une gravure au vernis mou, ADAGP.

Il s'agit ici d'une danse de l'écriture, improvisation d'Isou tracée à la mine de plomb sur un papier dont on voit les pliures nécessaires au recouvrement de la plaque de cuivre recouverte de vernis mou.

Écriture inventée hors discours, jazz visuel du signe et de la ligne, manuscrite, spontanée, invention écrite de signes griffonnés, en liberté bien tempérée.

3. « À Justine » gravure à l'eau forte d'Isou (1981)

La gravure « À Justine » datée de 1981 est le troisième exemple de notre collaboration personnelle et créative. C'est une gravure à l'eau forte gravée et imprimée à l'atelier.

Isou a intitulé et dédié cette gravure « À Justine », du prénom de ma seconde fille, la date de réalisation de la gravure à l'eau forte correspondant à sa date de naissance (juin 1981).

La technique de gravure employée est l'eau forte, différente du vernis mou car elle permet une morsure plus profonde, un rendu plus intense, en relief.

C'est une œuvre gravée directement à la pointe sèche sur la plaque de cuivre préalablement recouverte d'un vernis dur.

Je la définirais comme une danse de l'écriture, une gravure jazz.

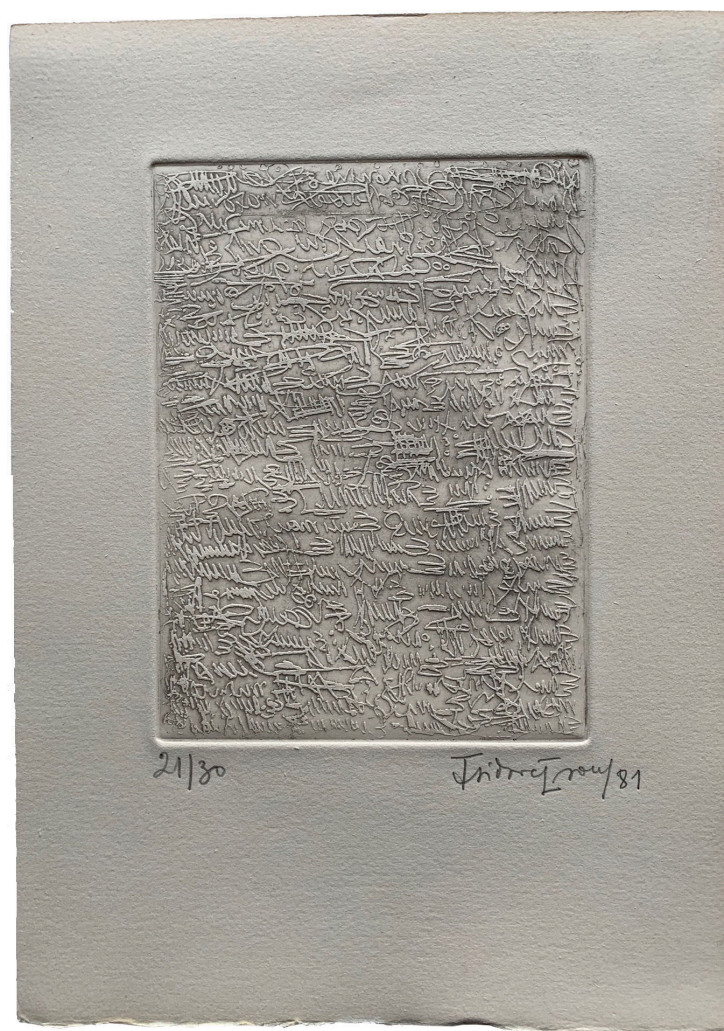
La technique d'encre originale trouvée et employée pour cette eau forte est une invention que j'ai utilisée à la même époque dans l'ouvrage « UBU ROI » illustré par Matta et d'autres gravures et divers ouvrages communs et/ou personnels.

De manière habituelle, à l'encre, on remplit le creux d'encre afin qu'il soit reporté correctement après le passage sous presse.

Là, on renonce à remplir la taille, par une caresse on encre la surface du cuivre en laissant à l'essuyage une sorte de voile qui couvre le fond.

À l'impression, le creux apparaît en blanc, ce qui donne l'effet d'un contre-type.

Cette technique d'encrage, employée à l'époque, a été source de joie, une jubilation supplémentaire dans la découverte d'un rendu original, étonnant, inédit.



*Fig. 3 : Isidore Isou
« À Justine », 1981,
ADAGP.*

Ma relation avec Isidore Isou et le mouvement lettriste, je l'ai vécue comme un partage enrichissant et enthousiasmant, un véritable programme de vie conjuguant vie quotidienne et création.

À ce jour, ce programme exaltant reste, pour moi, plus que jamais d'actualité !

J'aimerais citer ici pour finir une phrase de Stéphane Mallarmé, admirable Poète :

« ... méditer sans traces, devient évanescent... »

Message fulgurant que je vis comme :

« méditer sans traces nous laisse évanescent »

A. D., décembre 2021.

Trait, trace, tracé

Calligraphies de Catherine Denis, textes de Nathalie Woog



Fig. 1: Catherine Denis, deuxième trait du caractère 我 wo (je), encre et pinceau chinois sur papier chinois xuanzhi, 134,5 x 68 cm, Rennes, 1991.

« De l'ouvrage à l'œuvre »

On peut entendre que l'écriture, comme *tracé de signes*, va du *geste* – un événement – à son résultat : *traces* advenues, traces gardées.

Mais on pourrait entendre aussi que l'écriture, comme *acte*, est celui d'un désir à *l'œuvre*, désir qui s'exerce, s'applique à sa *mise en œuvre* : dans un *travail*.

De toutes les façons, qu'il s'agisse du geste ou du désir au travail, la production est *mouvement*. Le produit que l'on dit fini en est *l'empreinte* si bien qu'en réalité, il n'en finit pas de signifier ce mouvement dont il fait mémoire. Est mémoire. Présence donc.

L'écriture parle *de corps et d'âme* qui ne vont qu'ensemble.

Elle parle de matière qui n'est humaine que vive, de consistance qui ne se profile que dans un espace.

Enfin, mais peut-être surtout, elle dit *la danse*.

L'écriture est de *caractères*. Toujours. De lettres ? Pas toujours, cette fois. Elle l'est parfois de *traits* doués d'une allure propre, d'une énergie particulière, d'une identité, d'une personnalité en somme ; car c'est cela, un caractère ! Les lettres en sont mais, si le trait en a, il en est un aussi.

Le corps du caractère, c'est sa structure mais, plus ou moins gras, plus ou moins maigre, le trait tire sa forme, ses épaisseurs ou transparence relatives, d'une *chair* d'encre. Et c'est bien *du corps* que celle-ci donne en substance *au corps* du caractère, lui-même pouvant être *corps simple* ou *corps composé*,

corps seul ou parmi des pairs qui ne sont tous singuliers que parce que, d'abord, ils se ressemblent sans jamais se répéter.

Du papier lui-même, comme il en est du vin, on dit qu'il a peu de corps quand il est fin ou davantage quand il l'est moins. Il est sec ou il boit, absorbe ou se défend. Il est par conséquent fort loin de n'être qu'une surface. Comme tout caractère qu'il reçoit, il a son tempérament !

Maintenant regardez.



Fig. 2 : Catherine Denis, premier tronc céleste 甲 jia et lettre alphabétique A, encre et pinceau chinois sur papier chinois xuanzhi, 27 x 20 cm, Shanghai, 2005, photo Pascal Glais.

Ce ne sont pas des corps qui se tiennent là, dans le silence d'un message étrange ou étranger qu'il faudrait déchiffrer.

Ce sont les moments suspendus d'un ballet qui font signe.

Tout parle.

Qu'elle soit blanche ou blonde, la feuille n'a jamais été vierge.

Elle est *le fond*.

Or, le fond, tout fond, qu'il soit celui du puits, du ciel ou d'un tableau, est lieu d'inoubliable oublié, de parole enfouie. La Tradition dit de l'écriture hébraïque, par exemple, qu'elle est « feu noir sur feu blanc ». Trouve le sens du corps du texte non pas celui qui lirait *entre* les lignes mais celui qui voit *ce qui se passe entre* noir et blanc : un pas de deux.

Le sens d'un trait, c'est qu'ensemble main et pinceau donnent corps, avec esprit, à l'inédit de traces qui, comme il en est de nous-mêmes, pourraient fort bien ne pas être.

Mais les voilà.

Elles ont pris corps jusqu'à pouvoir faire corps avec leur lieu d'inscription, et l'air leur donne l'écart, le mur propose l'appui, la maison, l'enveloppe... Elles trouvent place.

Mais avant tout, elles vivent du regard qui, se posant sur elles, leur donne pour sens non d'en avoir mais de pouvoir faire signe, tout à fait comme nous le faisons de la tête ou de la main, en manière de reconnaissance. Ça signifie beaucoup.

Vous avez là quelques œuvres choisies d'un ouvrage dont la persévérance elle-même, peut-être bien, est ce que les alchimistes appellent « le grand-œuvre » : sous mille facettes, il s'agit de cette mise au monde d'un unique qui prête à chacun de ses mouvements, jamais le même, un trait de son caractère.

[Nathalie Woog, 15 février 2003, extrait de *Catherine Denis. Du caractère à la lettre (1989-2005)*, Éditions Apogée, 2005.]

« Du noir de la pensée au noir de l'encre »

Nathalie Woog et Catherine Denis

N. W.

Catherine, ce mouvement qui te porte à l'écriture calligraphique de lettres, mots, grappes de mots dont l'image et le son vibrent en toi, comment le comprends-tu ?

C. D.

Le seul fait d'écrire avec le pinceau chinois m'aide à faire *autre chose* de ce à quoi je réponds immédiatement. Être dans le Temps de l'écriture, c'est comme me promener dans la phrase, au milieu des mots, et ne penser à rien d'autre.

N. W.

J'ai l'impression qu'alors, en quelque sorte, tu « incarnerais » un instantané. Tu lui prêtes un corps, non ?

C. D.

Un mot n'est pas ce qui est dit, écrit sous mes yeux ou lu par moi, quoique si, pourtant... Mais il n'est pas seulement cela. Le rapport à l'encre et au papier est premier et le pinceau chinois est mon outil. Me demander de passer par autre chose que lui serait comme demander à un pianiste de jouer de la trompette. Dans l'expérience du mot, ce qui me bouleverse n'est pas le sens mais un autre vécu de lui, sa dimension poétique. Un mot : poésie, source de poésie. Avec le pinceau et dans cette démarche, je reviens au creuset originel, au souffle.

N. W.

Et alors que fais-tu ?

C. D.

Eh bien je trace mes marques. Tracer ses marques, tout le monde peut faire ça.

[Nathalie Woog, août 2009, extrait du « Bulletin de liaison édité par Les amis d'Armel Guerne », n° 15, oct. 2009.]

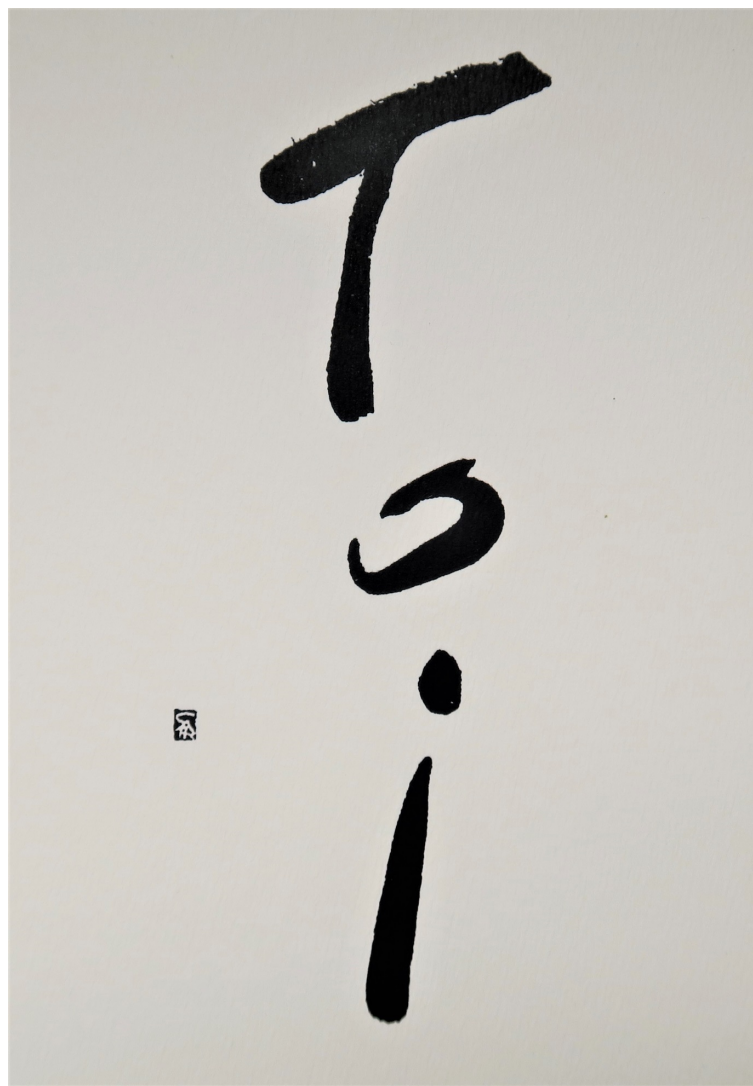


Fig. 3 : Catherine Denis, Toi, encre et pinceau chinois sur papier chinois yuanshuzhi, 69 x 41 cm, Rennes 1995.