

RÉSUMÉS

Sophie Aymes, 1915, 1916, 1917

Sophie Aymes, « Le geste d’illustrer : l’édition illustrée et la danse en Angleterre au lendemain de la Première Guerre mondiale »

Cette communication a pour sujet la part du geste dans l’illustration moderne. En référence au « geste de danser » et au « geste d’écrire » définis par Michel Guérin, je m’attache à saisir la spécificité du geste de l’illustrateur dans le cas particulier d’ouvrages portant sur la danse. Le corpus retenu ici est issu du renouveau de l’édition illustrée en Angleterre au lendemain de la Première Guerre mondiale (notamment : Beaumont ; Beaumont & Idzikowski ; Bomberg). Il est lié à la réception de la danse moderne et, plus précisément, des Ballets Russes. En partant de l’hypothèse que l’illustration de la danse (qu’il s’agisse d’une performance ou d’une description à vocation esthétique ou pédagogique) inscrit la question du geste au cœur de la pratique de l’illustrateur, je propose d’aborder l’illustration comme une transaction intermédiaire reposant sur un exercice de réception et d’empathie kinétique ; je souhaite également évaluer le rapport entre la libération du geste de l’illustrateur induite par les techniques de reproduction perfectionnées depuis la fin du xix^e siècle et la libération du corps dans la danse moderne ; ces réflexions me conduiront enfin à examiner l’analogie entre illustration et notation chorégraphique.

Mélina Balcazar, « “L’obsession du visuel” dans les livres d’artiste de Bernard Noël »

Pour Bernard Noël, le livre d’artiste est une manière de pratiquer l’amitié, une aventure commune visant à dépasser le clivage entre écriture et image. De nombreuses collaborations avec des artistes ont ainsi accompagné l’œuvre de l’écrivain. Dans cette communication, on évoquera en particulier les livres qu’il a réalisés avec Olivier Debré, Bertrand Dorny, Jan Voss et Zao Wou Ki, afin d’interroger cette “obsession du visuel” qui hante son écriture.

Camille Barjou, « Illustratrices du sexe : les livres érotiques de Mariette Lydis et Gerda Wegener dans l’entre-deux-guerres »

Après la Première Guerre mondiale, l’édition du livre et en particulier celle du livre illustré connaît en France, principalement à Paris, un nouvel essor. La multiplication des sociétés de bibliophiles et la spécialisation des éditeurs témoignent d’un attrait généralisé pour le beau livre ou « livre d’art ». Associant romans et poésies de toutes les époques à des compositions gravées par des artistes, les livres de luxe et livres de demi-luxe constituent un marché important autour duquel se tisse un réseau dense et complexe d’éditeurs et éditrices, d’illustrateurs et illustratrices, d’écrivains et écrivaines ainsi que d’autres personnes exerçant des métiers liés à ce domaine. Le caractère confidentiel du livre de luxe qui fait l’objet de tirages limités définis en fonction des cercles restreints d’amateurs à qui il s’adresse, se prête bien aux contenus licencieux. Souvent publiés sous de faux noms d’éditeurs et attribués à des auteurs anonymes ou écrivant sous des pseudonymes, les *curiosa* représentent une part importante de cette production de beaux livres illustrés des années 1920 et 1930.

C’est dans ce créneau éditorial spécifique que deux femmes artistes, Mariette Lydis et Gerda Wegener vont inscrire une partie de leur production artistique. Mariette Lydis, née en Autriche est une grande voyageuse. Elle illustre pour les éditeurs de l’entre deux-guerres notamment pour le comte Giuseppe Govone qui publie exclusivement des livres qu’elle a illustrés. Celui-ci deviendra également le troisième époux de l’artiste. Les illustrations de Lydis, le plus souvent gravées en lithographie ou à l’eau-forte, sont essentiellement centrées sur des femmes et des scènes d’amour lesbiennes. Le choix des textes littéraires est en adéquation avec cette iconographie. Ces gravures sont imprégnées d’une forte sensualité, épurées de tout élément de décor, se focalisant sur les corps et les visages. Gerda Wegener arrive à Paris depuis le Danemark au début des années 1910. Elle est alors mariée à Einar Wegener, artiste transsexuelle qui pose pour elle. En 1930, Einar devient officiellement Lili Elbe et commence son processus de transition au moyen d’opérations chirurgicales encore expérimentales (elle meurt à la suite de complications à Berlin en 1931). Spécialisée elle aussi dans une iconographie saphique, Gerda Wegener développe dans ses illustrations un univers érotique coloré et humoristique qui n’est pas sans lien avec sa vie personnelle.

Laurence Danguy, « Illustrer la Suisse ? Revendications, stratégies visuelles et cumul symbolique d’un périodique suisse à la fin du xix^e siècle »

Le 1^{er} janvier 1875, le *Nebelspalter* zurichois publie une profession de foi dans laquelle il se présente comme l’avocat « de l’humour et du mot d’esprit » et se met au service du pays. Ce programme, publié dans la foulée de la révision constitutionnelle de 1874, ne sera jamais démenti. Durant des décennies, la revue installe une stratégie visant la conquête d’un statut national, allant bien au-delà d’une recherche de positionnement dans le milieu très concurrentiel des périodiques illustrés. L’objectif de cette communication est de présenter l’éventail symbolique, idiomatique, rhétorique et visuel d’une revue, proclamée quelques décennies plus tard dans l’historiographie « institution nationale ».

Yoon-Jung Do, « Le poète Yi Sang, illustrateur d’un roman de Taewon Pak, *Une journée de Kubo, le romancier* (1934) »

Yi Sang (1910-1937), poète coréen dans la période de l’occupation japonaise (1910-1945), un des plus provocants en Corée, a illustré ses propres nouvelles (*Les ailes* et *Enfant-squelette*) et un roman de son ami, Pak Taewon. *Une journée de Kubo, le romancier*, roman autobiographique et le plus connu de celui-ci, décrit la promenade d’un romancier dans Séoul, la capitale qui commence à être modernisée. L’histoire suit les paysages quotidiens de cette ville que traverse ce romancier ainsi que les pensées que ses déambulations lui inspirent. Ce roman est paru dans un quotidien intitulé *Chosunchoungangen* 30 épisodes en 1934 et Yi Sang a conçu les 27 illustrations. Ces illustrations se caractérisent par la juxtaposition de scènes hétérogènes qui évoquent le collage des cubistes. Par ailleurs, les scènes choisies ne sont pas toujours celles qui représentent

chaque épisode. L’insertion abondante des caractères d’écriture est leur autre spécificité. Nous supposons aussi que les particularités de ces illustrations ont une relation étroite avec la composition spéciale des pages de 15 poèmes cycliques de Yi Sang, *La perspective à vol de corneille*, qui sont parus dans le même quotidien la même année.

Pascal Fulacher, « Tériade et le livre de peintre »

Un demi-siècle après l’apparition des premiers livres de peintre dont Vollard et Kahnweiler sont les précurseurs, les ouvrages de Tériade se situent à l’apogée de ce mode d’expression, à la croisée des grands textes littéraires et des arts plastiques. Au nombre de vingt-sept, ces ouvrages nous révèlent une démarche originale, moderne, inventive, libre et indépendante, appropriée au style et à la personnalité de chaque artiste. Les moyens de reproduction y sont variés, du bois gravé à la lithographie, cette dernière demeurant le procédé privilégié de l’éditeur, en passant par l’eau-forte et le pochoir. Si Tériade s’inscrit pleinement dans le sillage de ses illustres prédécesseurs que sont Vollard, Kahnweiler et Skira, sollicitant les plus grands peintres de son temps (Bonnard, Chagall, Laurens, Léger, Matisse, Picasso, Rouault, Miró, Giacometti…), il s’en distingue par ses choix typographiques : puisant dans le prestigieux patrimoine typographique de l’Imprimerie nationale, il opte pour des caractères que l’on pourrait qualifier d’académiques, mais que le temps n’a en rien altérés et qui prennent une toute autre dimension face aux créations plastiques d’artistes modernes. Autre innovation à mettre à l’actif de ce génial éditeur : ses livres manuscrits. Invitant les artistes à « manuscrire » le texte de leur livre, il ouvre la voie au livre d’artiste qui s’imposera au cours de la seconde moitié du xx^e siècle.

Laurence Guignard, « Illustrer la Lune : un exemple de divulgation d’un corpus d’images scientifiques dans la presse de vulgarisation »

À partir de 1850, la presse de vulgarisation voit véritablement foisonner des images lunaires de tous types – cartes, gravures, photogravures – avec une intensité croissante qui atteint un maximum en 1900. Cet essor est lié aux mutations de l’iconographie scientifique : le progrès des instruments, la professionnalisation des astronomes, l’intérêt même pour une astronomie physique en constitution, stimulent l’apparition de nouvelles formes visuelles, d’images neuves en ce qu’elles procurent des vues naturalisées de l’astre, en rupture avec un imaginaire ancien. Celles-ci donnent visibilité à une petite planète semblable à la Terre, mais dénuée de vie. Ce sont en particulier les gros plans de la surface lunaire qui frappent les esprits et qui sont le support à l’apparition d’un véritable paysage lunaire. La publication la plus frappante est celle de L’*Atlas photographique de la Lune*, publié par l’Observatoire de Paris entre 1894 et 1910. Son succès atteste du pouvoir de fascination que recèlent ces photographies pionnières.

On s’intéressera dans cette communication aux mécanismes, aux rythmes et à la fonction de la divulgation de ces images dans la presse de vulgarisation. Celles-ci puisent très largement dans les corpus scientifiques, alors même que les publications professionnelles laissent très peu de place à l’image. Les acteurs et les techniques de cette popularisation des images lunaires seront examinés, en particulier autour de trois périodiques : *L’Illustration*, *Le Cosmos* et *La Nature*.

Sarah Hervé, « Bataille de symboles dans les caricatures des périodiques *La Charge* et *La Caricature* »

Cette communication abordera les références symboliques dans certaines caricatures du périodique monarchique/orléaniste et gouvernemental (et pratiquement anonyme) *La Charge*, qui parut entre 1832 et 1834 et qui fut créé en réaction au périodique *La Caricature* (1830 – 1843) de Charles Philipon. Les emblèmes de la Monarchie de Juillet (le coq gaulois, le drapeau tricolore et une représentation de la Charte de 1830) sont très présents dans les caricatures de ces deux périodiques. Je compare l’utilisation différente de ces symboles, d’une part dans un journal « pro-gouvernemental » et d’autre part dans un journal « d’opposition ». Je m’intéresse aux symboles révolutionnaires, comme le bonnet phrygien, mais aussi aux symboles légitimistes/carlistes comme la fleur de lys, qui sont également présents dans les caricatures des deux publications. *La Charge*, se déclarant comme « l’opposition à l’opposition », utilisa activement les emblèmes et symboles pour critiquer et dénoncer ses adversaires.

Axel Hohnsbein, « Les merveilles de *La Nature* : illustration et vulgarisation scientifique dans la seconde moitié du xix^e siècle »

Lorsque Gaston Tissandier fonde *La Nature* en 1873, il contribue directement à faire entrer la presse de vulgarisation scientifique française dans son âge d’or. Revendiquant un contenu à la fois exigeant et pittoresque, *La Nature* est le premier périodique de cette catégorie à se doter de moyens humains et financiers lui permettant de réaliser pleinement son programme. Lors de nos précédentes recherches, nous avons mis l’accent sur les rédacteurs, parce qu’ils permettent immédiatement de valider la position de force qu’occupe *La Nature*, les savants prestigieux et vulgarisateurs professionnels étant plus aisément reconnaissables. Il est nettement plus difficile de mettre l’accent sur les illustrateurs, pourtant tout aussi importants dans la réussite du périodique : on sait que Max Ernst a abondamment feuilleté *La Nature* ; on sait aussi qu’Internet exploite largement son contenu iconographique. Les preuves de l’attractivité durable de ces illustrations ne manquent pas, mais leurs auteurs – Louis Poyet, Albert Tissandier, etc. – restent assez méconnus. Cette journée d’étude sera pour nous l’occasion d’orienter plus spécifiquement nos recherches sur la place des images dans *La Nature* : en nous interrogeant sur la façon dont elles prennent en compte la volonté d’exigence et de pittoresque affichée par Gaston Tissandier, nous montrerons qu’elles encouragent le lecteur à multiplier les méthodes de feuilletage, si bien que, par leur contenu et la place qu’elles occupent au sein des livraisons, elles deviennent une composante inestimable du merveilleux scientifique propre au second xix^e siècle.

Ségolène Le Men, « L’illustration, pour ou contre ? »

La question de l’illustration a fait débat dans la période contemporaine. Dans les années romantiques, prévaut l’idée de la fusion des arts, tandis que le livre illustré se développe comme une forme expérimentale. Cette

première révolution des images induit ensuite une remise en cause, comme l’indique le cas de Stéphane Mallarmé qui est « pour – aucune illustration », au moment de l’autonomisation des expressions et des champs littéraire et artistique. Le refus de la dépendance du texte conduit à l’invention d’une forme nouvelle : livre de peintre, livre d’artiste, livre de création, où le texte et l’image entrent en résonance.

Zoé Monti, « *Les Illuminations* illustrés d’Arthur Rimbaud »

Dans l’atelier du peintre, comment lit-on Rimbaud ? À l’épreuve du velouté de l’eau-forte, du lavis de l’aquarelle, de la précision du burin, comment réagit le texte ? Que retient le geste qui s’inscrit sur la page et que dit-il du commerce secret qu’il a eu avec la poésie ? Les *Illuminations* n’ont pas toujours été lus de la même manière. Des travaux de Bouillane de Lacoste (1949) à ceux d’André Guyaux (1985), la perception des textes a évolué. En quoi la réception artistique de la poésie de Rimbaud et la construction éditoriale du livre d’artiste sont-elles tributaires de sa réception littéraire ? Se pencher sur les *Illuminations* illustrés suppose de s’intéresser tant aux *Cœuvres complètes* qu’aux recueils isolés et sélections de poèmes choisis. « Livres à figures », « albums », « livres de peintre », « livres d’artiste » sont par ailleurs autant de formes choisies par les artistes. En inscrivant ce corpus en parallèle des évolutions de la critique, il s’agit d’étudier à quel rythme la production des livres d’artistes intègre ces lectures, dans quel contexte elle trouve son plein épanouissement et à quelles exigences de création cette convergence aboutit dans le temps.

Jiyoung Shim, « Les livres illustrés de Joan Miró chez Maeght éditeur : de *Parler seul* (1948) à *Adonides* (1975) »

Durant toute sa vie, Miró a participé à la réalisation de plus de deux cents livres. Dans la carrière de Miró illustrateur des poètes, le livre réalisé en collaboration avec Tzara intitulé *Parler seul*, a joué un rôle décisif, car après ce travail, le peintre sera sollicité pour plus de deux cents éditions. Il semble évident que l’éditeur Aimé Maeght se situe à l’origine de cet important virage : Maeght, qui préférerait se dire éditeur d’art plutôt que marchand de tableaux, s’attellera, à partir des années cinquante, à réunir poètes et peintres à l’aune de la proximité de leurs univers. L’essor de la production de livres chez Maeght profite à la relation privilégiée que Miró noue depuis 1948 avec cet éditeur : les éditions des œuvres graphiques, gravures isolées ou livres, se multiplieront pendant 30 ans. Dans cette contribution sur les livres illustrés de Miró, notre attention portera sur l’évolution de ses illustrations chez Maeght éditeur, notamment autour de quelques livres majeurs pour l’artiste tels que *Parler seul* (1948) de Tzara, *Fissures* (1969) de Leiris, *Adonides* (1975) de Prévert, en s’attachant au rôle de l’éditeur Maeght dans les créations livresques.

Rivka Susini, « Les symbolistes face à l’illustration : utilisation du terme et nouvelle conception »

Faisant suite au manifeste de 1886 écrit par le poète Jean Moréas qui marque la naissance du symbolisme, des artistes se revendiquent de ce mouvement en réaction au naturalisme et au réalisme. Ils se considèrent comme les révélateurs et les transmetteurs de vérités nouvelles sur le monde et prônent un art en faveur de la spiritualité, de l’imagination et du rêve. Malgré la faible apparition du terme d’« illustration symboliste », les artistes de ce mouvement ont réalisé de nombreuses productions dans ce domaine. Les symbolistes s’opposent fermement à la vision de l’illustration comme un art « mineur » asservi au texte. Cette présentation aura donc pour objectif d’analyser la redéfinition de l’acte d’illustrer par les artistes symbolistes. Ces derniers utilisent parfois de nouveaux termes pour désigner leur art (comme le font Maurice Denis et Odilon Redon) développant ainsi leur conception de l’illustration s’inscrivant dans ce « moment symboliste ».

Table ronde, 2009, par Michel Melot, conservateur général honoraire des bibliothèques, et Hélène Campagnolle, autour d'un texte d'Anne-Marie Christin, 2009

Table ronde, « L’illustration comme transgression », animée par Michel Melot (conservateur général honoraire des bibliothèques) et Hélène Campagnolle autour d’un texte d’Anne-Marie Christin, 2009

(Texte transmis et introduit par Marcia Arbex, Professeur de Littérature française à l’Université Fédérale de Minas Gerais (UFMG). Conférence prononcée à la Fondation Casa Rui Barbosa (Rio), Université fédérale de Minas Gerais (Belo Horizonte), 8-20 août 2009).

Visite de l’exposition « Les Revues-images de Philippe Clerc », avec les commissaires Karine Bouchy et Hélène Campagnolle

Philippe Clerc (né en 1935), peintre, écrivain et photographe formé à l’Académie Jullian, rencontre Anne-Marie Christin (1942-2014) en 1973, avec laquelle il créera la revue *l’immédiate* (1974-1981). Dès 1980, il explore l’usage de la photocopie qui lui permet de conjoindre trois pratiques : l’emploi de la photographie, la transformation plastique de ces images, et leur agencement séquentiel. Quatre revues-images, où la photocopie intervient à la fois comme moyen de création visuelle et comme technique de reprographie, en témoignent : *Riga* (1990-1991), *Akte* (1990-1992), *Cobalt* (1992-1993) et enfin *Ox* (depuis 1991). L’exposition présente une sélection de ces revues, dans un agencement spatial conçu avec l’artiste, qui révèle un processus de recherche tourné vers le visible et sa capacité à créer ses propres univers de fiction.

Rencontre

Entretien avec Michel Mousseau, peintre, par Marianne Simon-Oikawa : « Le livre d’artiste, une création en miroir. Interactions entre peintre et poète »

Michel Mousseau poursuit, parallèlement à son œuvre de peintre, un travail approfondi sur des textes poétiques et avec des poètes, qui l’a conduit à produire de nombreux livres d’artiste. La rencontre sera l’occasion de revenir sur son parcours, et sur ses relations avec Pierre Albert-Birot, Tahar Bekri, Claudine Bertrand, Zéno Bianu, Marie Étienne, Eugène Guillevic, Luis Mizon, Bernard Noël, Éric Sarnier entre autres.