

Print it yourself: l'auto-impression est-elle une auto-édition?

Hélène Martinelli

Volume 8, Number 1, Fall 2016

La littérature sauvage
Literature Unbound

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1038029ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1038029ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martinelli, H. (2016). *Print it yourself*: l'auto-impression est-elle une auto-édition? *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 8(1).
<https://doi.org/10.7202/1038029ar>

Article abstract

Starting from a historical overview of the practice of self-printing, this paper deals with self-publishing cases that are determined by the mastery of manual printing techniques and, in so doing, understands the book as a cultural object and iconotextual apparatus, in accordance with its “material turn” in epistemological terms. Indeed, the method does inform objects and determines their material continuum: the engraving techniques that are favored when “printing oneself” evolve according to their originality, the compatibility of the text and image processing, their proximity to the hand drawn line and the degree of technical expertise they require. The point is, however, to assess the relative editorial failure of auctorial “homemade” books, which often remain private,—for lack of participation in the book industry (and thus in the book world) and lack of institutionalization despite their “published” printed form—in order to distinguish self-printing from self-publishing strategies which involve broader circulation and distribution.



PRINT IT YOURSELF : **l’auto-impression est-elle une auto-édition?**

Hélène MARTINELLI
ENS de Lyon

RÉSUMÉ

À partir d’un aperçu historique de la pratique de l’auto-impression, cette étude se penche sur les cas d’auto-édition conditionnés par la maîtrise des techniques d’impression manuelle, en appréhendant le livre comme objet culturel et dispositif iconotextuel, conformément à son « tournant matériel » sur le plan épistémologique. De fait, la technique informe les objets et en conditionne le continuum matériel : les procédés de gravure privilégiés pour « s’imprimer soi-même » évoluent en fonction de leur originalité, de la compatibilité de traitement du texte et de l’image, de leur proximité avec le trait manuel et de leur degré de technicité. Mais il s’agit ici d’évaluer le relatif échec éditorial des œuvres « faites maison » par l’auteur, qui restent souvent confidentielles – faute de participation à l’industrie (et donc au monde) du livre et faute d’institutionnalisation, en dépit de leur statut d’imprimé publié –, afin de distinguer l’auto-impression des stratégies d’auto-édition, qui impliquent de plus larges diffusion et distribution.

ABSTRACT

Starting from a historical overview of the practice of self-printing, this paper deals with self-publishing cases that are determined by the mastery of manual printing techniques and, in so doing, understands the book as a cultural object and iconotextual apparatus, in accordance with its “material turn” in epistemological terms. Indeed, the method does inform objects and determines their material continuum: the engraving techniques that are favored when “printing oneself” evolve according to their originality, the compatibility of the text and image processing, their proximity to the hand drawn line and the degree of technical expertise they require. The point is, however, to assess the relative editorial failure of auctorial “homemade” books, which often remain private,—for lack of participation in the book industry (and thus in the book world) and lack of institutionalization despite their “published” printed form—in order to distinguish

self-printing from self-publishing strategies which involve broader circulation and distribution.

Se pencher sur les cas d'auto-édition conditionnés par la maîtrise des techniques d'impression manuelle, à partir d'un aperçu historique de la pratique de l'auto-impression, permet d'appréhender le livre comme objet culturel et dispositif iconotextuel, conformément à son « tournant matériel » sur le plan épistémologique. De fait, la technique informe les objets et les détermine matériellement : les procédés de gravure privilégiés pour « s'imprimer soi-même » évoluent en fonction de leur originalité, de la compatibilité de traitement du texte et de l'image, de leur proximité avec le trait manuel et du degré de technicité nécessaire à la prise d'autonomie du créateur par rapport aux « réseaux [habituels] de production-diffusion¹ ». Il s'agit donc de rappeler, en guise d'introduction, les spécificités des techniques de gravure susceptibles d'être convoquées par le livre. Celles-ci seront ensuite illustrées par une série de cas d'auto-impression démontrant que le dispositif livresque est conditionné par ces choix en amont, qui déterminent également la production et la diffusion desdits ouvrages. Mais pour évaluer le relatif échec éditorial des œuvres « faites maison » par l'auteur, qui restent souvent confidentielles – faute de participation à l'industrie (et donc au monde) du livre et faute d'institutionnalisation, en dépit de leur statut d'imprimé publié –, il faut distinguer l'auto-impression des stratégies d'auto-édition, qui impliquent non seulement la confection du livre, mais sa large diffusion et distribution. Or, cette mise en perspective historique invite à considérer des figures telles que Remy de Gourmont ou Alfred Jarry, se réclamant des imprimeurs de la Renaissance, et surtout à montrer la singularité de Josef Váchal, graveur et relieur tchèque solitaire renouant avec l'incunable xylographique, et de William Blake, s'inspirant comme William Morris du livre enluminé médiéval. Mis en regard avec la vogue de l'auto-édition de livres d'artiste au xx^e siècle, comme ceux de Pierre Albert-Birot ou Iliazd, qui s'inscrivent dans la lignée des excentricités typographiques inaugurées par Laurence Sterne ou Rétif de la Bretonne pour acquérir une tout autre visibilité, ces livres d'auteurs auto-imprimés apparaissent comme d'autant plus « sauvages » qu'ils relèvent d'un esprit « *do-it-yourself* » artisanal et anachronique différant leur réception comme leur canonisation rétrospective. Ce cumul des prérogatives fait donc de ces

auteurs des artistes et des professionnels du livre, mais les éloigne en même temps de l'institution littéraire à laquelle il devait leur faire accéder – et ce, en raison de leur inassimilable « originalité », dans les deux sens du terme².

Originalité, technicité, compatibilité et authenticité des techniques de gravure

La première définition du « livre d'artiste », donnée par Noël Clément-Janin en 1904, est celle d'un livre entièrement « conçu et réalisé par un praticien de l'estampe, où l'artiste, se substituant à l'éditeur, construit tout le volume et ne se contente plus de l'illustrer³ ». De ce point de vue, on pourrait considérer que le premier ancêtre du genre est *L'Apocalypse* d'Albrecht Dürer (*Die heimlich Offenbarung Johannis*, 1498) : bien que le texte ne soit pas auctorial, ce cycle de gravures dont l'artiste, se passant de commande, est le maître d'œuvre et l'imprimeur, mêle xylographies et caractères mobiles, le procédé de gravure, en relief, étant « typocompatible ». De fait, la gravure sur bois, taille d'épargne se substituant aux miniatures et enluminures manuscrites pour accompagner les caractères mobiles, sera bientôt remplacée par la taille-douce, procédé sur métal respectant le trait du dessin malgré l'inversion à l'impression, jusqu'à ce qu'un renouveau de la xylographie la supplante à nouveau en faisant valoir sa typocompatibilité. Mais la lithographie est inventée en 1796 par Aloys Senefelder, « animé par le désir d'indépendance » et surtout l'idée « de pouvoir imprimer [lui]-même les ouvrages qu'il composait⁴ ». Ayant pour objectif de se substituer à l'eau-forte, elle conjugue ces critères, homogénéisant le trait du dessin et l'écriture manuscrite tout en diminuant les contraintes techniques et pécuniaires. Si elle marque la réconciliation du texte et de l'image après trois siècles et demi de séparation (1450-1795), grâce à la possibilité de transcrire tout signe graphique sur une matrice unique, elle ouvre aussi la voie à une série de moyens de reproduction tels que stéréotypie, galvanoplastie, photogravure et photographie⁵, permettant de mouler texte et image dans une même matrice.

Les procédés photomécaniques règlent définitivement la question de la compatibilité entre texte et images et de l'inversion du motif, en laissant œuvrer la machine en ce qui concerne le report, sans nécessairement impliquer davantage l'auteur dans le processus de réalisation. En effet, en déprofessionnalisant les procédés de gravure, ils produisent un désintérêt

pour l'autonomie conférée par le savoir-faire artisanal, d'une part, et, dès 1860, une radicalisation de la réaction de défense de la gravure originale, d'autre part. Car ces innovations génèrent une série d'oppositions constitutives du monde du livre de l'époque : entre gravure de reproduction et gravure originale, notamment, mais aussi, parmi les acteurs du livre, entre illustrateur, artisan-graveur et éditeur. Mais l'invention du papier report lithographique, permettant l'autographie, a en quelque sorte entraîné un changement de paradigme : l'originalité de l'estampe, catégorie déjà complexe et partiellement commerciale⁶ censée désigner le travail direct, sinon exclusif, de l'artiste à la conception et à la réalisation de la planche et ne concerner que les procédés artisanaux (non photomécaniques), est supplantée par l'authenticité, à savoir sa capacité nouvelle à rendre efficacement, à mesure des progrès techniques, le trait manuel, qui peut se désolidariser de l'originalité. C'est du reste ce que Philippe Kaenel a qualifié de « paradigme autographique⁷ », en tenant compte du goût contemporain pour l'autographe, notamment.

En 1902, pour se débarrasser de toute main exogène, un praticien du livre comme Louis Morin, lui-même auteur et illustrateur, a prôné le livre d'art « autogravé » en y voyant le seul livre « original », quel que soit le procédé choisi⁸. En cela, il oppose non seulement le rôle de l'illustrateur à celui de l'éditeur architecte comme l'incarne Édouard Pelletan, mais il s'oppose aussi à la mainmise de la gravure sur bois, et au dédain des artistes, même bons praticiens de l'estampe, à mettre « la main à la presse » : selon lui, « [l]e livre le plus digne d'intérêt est celui dans lequel l'artiste a suivi jusqu'au bout, jusqu'à la mise sous presse, le travail de sa pensée et de sa main », c'est-à-dire quand il n'est jamais interprété par autrui⁹. S'il lie ainsi indissociablement auto-illustration et auto-impression, force est de constater que les graveurs ne tirent pas toujours parti de l'absence totale d'intermédiaire qui leur est permise, et délèguent souvent une grande part de la conception, de la fabrication ou de la diffusion.

C'est la raison pour laquelle Anne Mœglin-Delcroix fait de l'auto-édition, et plus largement de l'omniprésence de l'auteur à toutes les étapes de la création, un critère définitoire du livre d'artiste à l'américaine tel qu'il se développe dans la deuxième moitié du xx^e siècle, par opposition à tous ses précurseurs européens, encore marqués par la mainmise de l'éditeur¹⁰. Elle ajoute que ce sont essentiellement des littérateurs, et non des plasticiens, qui

ont entrepris de se faire auto-éditeurs au début du siècle : « Certes, il peut arriver que l'écrivain se fasse éditeur de ses propres textes et de leur illustration, comme dans le cas de P[ierre] A[ndré] Benoît et de P[ierre] Lecuire, mais ce n'est guère le cas des peintres ». Si elle précise en note : « William Blake est resté une exception notoire. Encore peut-on soutenir qu'il était poète plus que peintre », elle finit par conclure : « Au contraire les artistes du livre d'artiste sont toujours de bout en bout responsables de leurs livres, dont ils sont les maîtres d'œuvre, même quand ils n'en sont pas les éditeurs¹¹. » Cela semble *a priori* contradictoire avec l'idée que le graveur est prédisposé à s'autonomiser *via* la maîtrise de la matrice reproductible, mais s'explique sans doute par l'utilisation de techniques modernes, voire industrielles, de reproduction (de l'*offset* à la photocopie) chez ces artistes qui donnent la priorité à la photographie, technique à laquelle le principe de reproductibilité est intrinsèque. En outre, l'émancipation de ces ouvrages à l'égard du texte, même illustré, qui a été jusque-là l'enjeu principal de l'entreprise livresque, justifie aussi ce retournement de la figure de l'écrivain-éditeur en artiste-éditeur, dont le parangon est Edward Ruscha. Il initie le mouvement en 1963 avec *Twentysix Gasoline Stations*, livre pour lequel il n'a trouvé aucun éditeur en 1962 – année où Edward Gorey publie lui-même *The Beastly Baby*, aux Fantod Press qu'il a fondées pour l'occasion à New York.

L'auto-impression et l'aspiration à publier soi-même son livre ont donc largement précédé la vogue du livre d'artiste, et nombre d'écrivains européens ont trouvé dans l'impression manuelle une alternative aux procédés industriels de reproduction, au risque de s'exclure de l'histoire littéraire proprement dite. Partir de Blake pour proposer un panorama de l'auto-impression, des presses privées aux petites éditions, de la gravure en relief à la gravure en creux puis à plat, montrera que ce dernier est moins une exception qu'un anachronisme. Les trois catégories que sont les livres illustrés entièrement auto-imprimés, les livres typographiques et les livres de gravures suffiront ensuite à mettre en évidence l'inégal aboutissement de la démarche, mais aussi l'incidence des techniques sur les dispositifs et leur devenir éditorial.

L'exception blakienne?

Bien qu'on ait longtemps favorisé la gravure sur bois en vertu de sa compatibilité sur la page avec les caractères typographiques mobiles, la vogue de la taille douce s'installe dès les xvii^e-xviii^e siècles, en raison de sa précision dans le rendu du trait et du dessin. Au xviii^e siècle, William Blake, imprimeur de formation, va ainsi s'inspirer du manuscrit médiéval et de sa ligne serpentine pour réaliser ses « imprimés enluminés » (« *Illuminated prints* »). Mais il œuvre contre la division du travail d'impression qui est la norme à son époque, où le texte typographié et l'illustration en taille douce sont traités sur deux presses et selon des procédés distincts. Et afin de conserver la liberté du trait et de faire cohabiter matériellement le texte et l'image, Blake renoue, dès ses *Chants d'innocence et d'expérience* (*Songs of Innocence*, 1789; *Songs of Experience*, 1794), avec le procédé de l'eau-forte en relief (« *relief etching* »), qu'il croit inventer après qu'il lui a été révélé en songe par son défunt frère, bien qu'il ait été utilisé jusqu'au xv^e siècle. Autrement dit, au lieu d'aligner l'image sur une éventuelle compatibilité avec des caractères mobiles, il entreprend d'indexer, sur le modèle des enluminures gothiques, le dessin sur le tracé de l'image à laquelle sont alors dévolus les procédés de taille-douce¹². Il va ainsi à l'encontre de la tendance pluriséculaire qui a contribué, comme le déplore Walter Benjamin, à aligner l'illustration sur la typographie, « arts jumeaux de l'empreinte sur un support commun¹³ ». Des débats de spécialistes ont montré qu'il opte pour une écriture manuscrite en miroir, vraisemblablement tracée à même la plaque avec le vernis la protégeant de la morsure par l'acide¹⁴. Il inverse ainsi le procédé de l'eau-forte, habituellement en creux, dans lequel la pointe est censée gratter le vernis et découvrir les lignes qui vont être mordues par l'acide, creusées puis encrées¹⁵. Toutefois, l'utilisation de plus en plus systématique de la couleur, en supposant un long travail d'application des pigments sur la plaque de cuivre par encrage à la poupée, confine son procédé à l'impression planographique.

Au demeurant, cette technique dite « à l'acide » permet d'homogénéiser l'impression du texte et de l'image, un dépassement des contraires du même ordre que celui qui relie selon lui le ciel à l'enfer :

Mais pour commencer, la notion que l'homme a un corps distinct de son âme doit être effacée; ce que je ferai en imprimant selon la méthode infernale, avec des corrosifs,

qui en Enfer sont bienfaisants et guérisseurs, dissolvant les surfaces apparentes et découvrant l'infini qui était caché. Si les portes de la perception étaient nettoyées, toute chose apparaîtrait à l'homme telle qu'elle est, infinie¹⁶.

Cette conception moniste du continuum matériel entre texte et images est encore emblématisée, au sens strict, par son *Laocoon* (1815-1820), reproduction du groupe antique à l'origine du débat sur l'*Ut pictura poesis* d'Horace, qu'il a auréolée de textes¹⁷. Elle transparait également dans l'opposition entre le frontispice du *Livre d'Urizen* (*The Book of Urizen*, 1794) et celui du *Livre de Los* (*The Book of Los*, 1795) : le premier, qui représente un scribe aveugle et ambidextre tenant d'une main une plume et de l'autre une pointe, est parfois analysé comme une image de la décadence de l'art du livre causée par la division des tâches dans la « Galaxie Gutenberg¹⁸ » ; tandis que le second, figure positive de créateur, reçoit la révélation de façon aussi passive qu'unitaire¹⁹. Mais si Blake croit inventer un procédé démocratique de production, moins laborieux et moins coûteux, il reste considéré comme un artisan excentrique et ne diffuse lui-même son œuvre, tirée à un très petit nombre d'exemplaires, qu'auprès de quelques lecteurs enthousiastes, pour qui il imprime ses livres au fur et à mesure des commandes – de sorte que l'auto-impression se laisse d'abord penser comme le contraire d'une entreprise éditoriale conséquente. Cela explique sans doute la réception tardive de cet original incompris de son temps, qui ne sera réellement pris en considération qu'à la fin du xix^e siècle : car il faut que le règne de l'éditeur se soit définitivement instauré au xix^e siècle pour qu'une réaction soit possible, alors que la figure de l'imprimeur ne se confond pour ainsi dire plus du tout avec celle de l'éditeur²⁰. Or, ce dernier s'impose d'autant plus que l'édition s'industrialise²¹ ; et réciproquement, le renouveau de l'imprimerie se définit comme une aspiration à l'artisanat.

Petites presses

C'est le mouvement « *Art and Craft* » et les préraphaélites qui promeuvent le « beau livre » (« *Book beautiful* ») – la redécouverte de Blake passant par le retour à une gravure sur bois, proche du livre médiéval par l'harmonie de l'ornementation végétale et de la typographie, sans le trait individué que Blake, en bon pré-romantique, avait tâché de maintenir. Imprimeur, écrivain

et peintre, mais aussi architecte et traducteur, William Morris invente, avec sa Kelmscott Press, fondée en 1891, les premières « presses privées » (« *private presses* »), tenant lieu de maison d'édition, d'imprimerie et de fonderie de caractères. S'il ne se fait pas toujours auto-imprimeur et auto-éditeur, puisqu'il aspire à éditer d'autres œuvres que les siennes et à promouvoir le beau livre en général, il est moins auto-illustrateur qu'auto-enlumineur. Mais il compose et imprime lui-même ses histoires fantastiques et utopiques, comme *Le Bois derrière le monde* (*The Wood Beyond the World*, Hammersmith, Kelmscott Press, 1894), illustré par Edward Burne-Jones. Tout en créant de nouvelles polices de caractères et en innovant dans la décoration du livre, il n'opte pas toujours pour l'illustration, en quoi il incarne une tendance du livre anglais, attaché à l'harmonie de la typographie et de la mise en page plutôt qu'à la gravure originale, comme en France. Mais ces cas de petites maisons qui fleurissent alors, en Angleterre surtout, telle l'Eragny Press de Lucien Pissaro (1894), ne permettent pas toujours de mesurer la part de l'entreprise et de l'engagement individuels.

L'implication des symbolistes Alfred Jarry et de Remy de Gourmont dans le travail d'impression s'apparente à ce phénomène, moins axé sur la petite presse qu'autour de la petite revue. Gourmont est un écrivain, éditeur, imprimeur, typographe et graveur héritier du modèle des libraires imprimeurs de la Renaissance cumulant naturellement les fonctions, raison pour laquelle il conçoit l'impression comme un prolongement de l'écriture. À partir de la revue *L'Ymagier*, qu'il a fondée avec Alfred Jarry, et dont sont sortis sept numéros en forme de « recueil de gravures anciennes et nouvelles » entre 1894 et 1896, avant qu'un désaccord entre eux ne mette fin à la publication, il crée chez lui sa propre maison d'édition, qui lui permet de se publier lui-même ainsi que d'autres auteurs. Mais il travaille avec Charles Renaudie, imprimeur « en lettre et en images », tandis que la diffusion est assurée par le Mercure de France, auquel il collabore. De même, il publie d'anciennes gravures ou fait appel à des professionnels pour l'illustration, à l'exception de *Phocas*, court récit de 29 pages, « avec une couverture et trois vignettes par Remy de Gourmont », tiré à 23 exemplaires, « À Paris, collection de *l'Ymagier* », et qui « se vend au Mercure de France, rue de l'Échaudé, l'an mdcccxcv ». Mais cet épisode d'auto-édition ne dure pas : Gourmont se lance bientôt dans la création d'une collection pour le Mercure de France²², qui s'est mis à éditer des livres et qui optera rapidement pour une production plus « industrielle ». Écrivain et graveur sur bois comme ce

« pionnier de la rénovation de la chose imprimée²³ », Alfred Jarry co-édite *L'Ymagier*, puis édite seul les deux numéros de sa propre revue, *Perbinderion*, en 1896. Mais déjà en 1894, il participe à la fabrication de son premier livre auto-illustré, *Les Minutes de sable. Mémorial*, qui possède certaines caractéristiques communes avec les livres de Gourmont, tel l'archaïsme typographique du « V » substitué au « U », bien que plus de liberté soit prise dans la mise en page, comme l'indique la « mise en facteur commun » des cryptogrammes sur la page de titre, par exemple²⁴. Si les *Minutes de sable*, de même que *César Antéchrist*, l'année d'après, mêlent gravures autoriales et gravures anciennes et populaires – facteur de polygraphie –, l'entreprise éditoriale n'est pas parfaitement autonome : quoiqu'il soit graveur et amateur de typographie, Jarry, s'il procède à la mise en page, collabore lui aussi avec Charles Renaudie et se fait pareillement diffuser par le Mercure de France – solution intermédiaire signalant une autre forme de fragmentation des prérogatives, à la mesure des compétences de l'auteur mais aussi de sa reconnaissance par le monde du livre, qui limite, le cas échéant, la nécessité de subvenir à sa propre publication et le risque, précisément, de demeurer illisible.

Cette pratique se répand en Europe : mentionnons un cas similaire chez les Tchèques, où l'éditeur et traducteur Josef Florian, francophile et alors en relation avec Gourmont, fonde la petite maison d'édition Dobré dílo (*Opus bonum*), exportant un système comparable aux petites presses en Moravie. Collaborant avec ce dernier, Bohuslav Reynek, poète et graveur, dissocie ses deux aptitudes et privilégie l'auto-édition sans illustration : il prend en charge la collection des « Cahiers de poésie » (*Sešity Poesie*) où il publie trois de ses propres recueils, entre 1922 et 1925²⁵. L'illustration polonaise relève d'une tradition plus récente, ne serait-ce que parce que, du fait du partage de la Pologne, l'essentiel de l'activité éditoriale a avant tout une vocation sérieuse, qui ne coïncide pas avec le genre réputé mineur de l'imprimé illustré²⁶. Toutefois les artistes polonais sont, quant à eux, rapidement réceptifs à la doctrine d'un John Ruskin et au mouvement « *Arts and Crafts* » en général, qui, outre son attrait pour l'art du livre médiéval, cherche à mettre en évidence la culture populaire, en quoi la tendance folkloriste de l'art polonais d'alors se retrouve. À Cracovie, sans nécessairement respecter les impératifs artisanaux de William Morris, jouent alors un rôle important des imprimeurs comme Napoleon Telz, Władysław Ludwik Anczyc et Władysław Teodorczuk. Mais c'est surtout dans ce contexte que naissent,

outre les premiers livres illustrés polonais modernes, les recueils que le poète et peintre Stanisław Wyspiański publie lui-même sur les presses de l'Université Jagellonne de Cracovie dans les années 1900, représentant cette renaissance de l'ornementation du livre polonais, parallèle au renouveau de la gravure originale. De même, dès 1901, est créée la Société de l'Art Appliqué Polonais (*Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana*), dont il fait partie, et qui se dote en 1902 d'une maison d'édition²⁷.

Émancipation typographique

Il importe de remarquer que toutes ces démarches, qui en l'occurrence ne se donnent pas l'image comme priorité, passent par une prise de conscience de la visibilité du texte et redistribuent néanmoins les prérogatives du texte et de l'image. Le jeu sur le signe typographique déploie le sens hors de son carcan strictement linguistique ou confine à la cacographie – que l'on trouvait déjà chez des écrivains soucieux de l'impression de leur texte, comme Laurence Sterne (qui y introduit casseaux dispersés, serpentins et marbrures²⁸), ou Rétif de la Bretonne, typographe devenu écrivain, qui n'hésitait pas à choisir les caractères, à multiplier les casseaux, les modifications à même la presse ou la pagination²⁹. La faveur accordée par Blake à la ligne serpentine n'échappe pas à cette hypothèse; il faut même se demander dans quelle mesure son style arabesque est tributaire de la « *waving line* » prônée par William Hogarth³⁰, et ce, d'autant plus que ses mises en page attestent d'une improvisation relative à même la plaque³¹, cette composition « *ad hoc* » permettant le libre agencement du texte et de l'image. Pour le prouver par le contrepoint, c'est l'absence de pratique de la typographie qui explique que Stéphane Mallarmé n'ait pu obtenir la mise en page et la typographie souhaitées pour son *Coup de dés*, ni de son vivant, dans la revue *Cosmopolis* (1897), ni dans l'édition posthume que son gendre conçoit pour la NRF en 1914³², tandis que Guillaume Apollinaire a dû mêler fac-similé de manuscrit et typographie imprimée pour reproduire ses *Calligrammes*, en 1918³³.

Or, au xx^e siècle, se révèle toute une série d'écrivains éditeurs, conscients de ce qu'avec la multiplication des intermédiaires entre l'écrivain et le livre, le contrôle de leur œuvre dépend de leur familiarité avec la réalité matérielle du livre, voire de leurs compétences techniques. Les cas d'auto-édition semblent confirmer que cette préoccupation porte essentiellement sur la

typographie et la mise en page, s'inscrivant dans l'esprit du livre typographique. On peut mentionner le cas exemplaire de Pierre Albert-Birot, qui fonde la revue *SIC*, autrement dit « Sons Images Couleurs Formes », de 1916 à 1919, avant d'adopter *SIC* comme nom d'éditeur. Il ne compose pas la typographie de ses premières œuvres (telle *La Joie des sept Couleurs*, Paris, SIC, 1919), mais il en supervise l'impression, chez Estival, « l'imprimerie spéciale de SIC ». À la même époque, il édite du reste des livres d'artiste, tel le livre entièrement gravé et « simultané » de Léopold Survage et Léonard Pieux (pseudonyme de la baronne Hélène d'Oettingen), *Accordez-moi une audience et je vous réciterai les vers d'un poète inconnu avec une telle éloquence que vous me voudrez de suite Roi mais je le refuserai* (Paris, SIC, 1919), réputé avoir été imprimé « au pied » par Survage. En revanche, dès 1922 il se procure un matériel d'imprimeur : comme pour ses œuvres précédentes, l'enjeu en est typographique (en témoigne, par exemple, *Quatre poèmes d'Amour*, imprimé par l'auteur, SIC, 1922). S'il imprime lui-même ses œuvres jusqu'en 1939³⁴, il délègue la partie éditoriale à Jean Budry dès 1923. La composition tenant lieu de poème, on peut dire que, dans son cas, la participation à la conception et à la confection n'est plus une compétence supplémentaire, mais bien une condition de la création.

Quoique dans un registre plus radicalement avant-gardiste, Ilia Zdanevitch, dit Iliazd, publie son *Ledentu le Phare*, « poème dramatique en zaoum », en 1923 au Degré 41, nom d'éditeur sous lequel l'imprimeur d'origine russe publie ses œuvres, sans laisser de se faire typographe pour autrui : il fait ainsi paraître plus d'une vingtaine de livres d'artiste, qu'il compose sur les presses de l'Imprimerie Union³⁵. Un certain nombre de livres de cet ordre ont marqué la naissance du livre d'artiste en Europe dès les expériences formelles des premières décennies du siècle, témoignant d'une nouvelle conception du livre et de la page comme un tout indissoluble, héritière des principes dada comme des poèmes futuristes de Marinetti. Dans les années 1930, marquées par une relative récession de l'effervescence avant-gardiste, il faudrait encore mentionner Guy Lévis Mano, qui s'auto-édite et prend en charge toute la fabrication de ses livres dès qu'il a acquis une presse à bras, en 1933 (par exemple : *Ils sont trois hommes*, 1933; *L'Homme des départs immobiles*, 1934), fondant les Éditions GLM, où il publiera des centaines d'ouvrages, dont nombre de livres d'artistes célèbres. On pourrait en dire autant de l'écrivain-éditeur Georges Hugnet, historien du mouvement dada et surréaliste lui-même, qui fonde en 1929 les Éditions de la montagne, où il

publie ses propres œuvres³⁶ avant d'ouvrir un atelier de reliure et d'inventer le concept de « livre-objet », en 1936.

Dans cette lignée, il serait nécessaire de s'intéresser aux cas plus tardifs, comme celui de l'auteur, illustrateur et imprimeur Pierre-André Benoit (l'autre PAB) qui, après avoir travaillé avec l'imprimerie Union, compose ses éditions à domicile sur sa petite presse typographique, de 1946 à 1965, même s'il ne s'agit pas seulement de ses œuvres propres; ou encore celui de Pierre Lecuire, également cité par Anne Mœglin-Delcroix. Mais à l'époque de leur production, dans la deuxième moitié du siècle, le phénomène de renouveau des presses privées ne fait plus exception. En outre, il s'agit là, comme on l'a vu, d'écrivains-typographes, pour qui les impressions d'images ne sont pas toujours premières dans le livre, malgré l'importance accrue accordée à ses caractéristiques visuelles. Ce sont enfin des éditeurs qui produisent aussi les œuvres d'autrui et délèguent une partie de la fabrication des leurs, la maîtrise de la conception garantissant une réalisation optimale et l'entreprise de diffusion éditoriale étant également plus impérative.

Livres xylographiques

C'est tout autre chose quand l'artiste-graveur s'en mêle, et que l'image imprimée fait le livre, au point de générer des livres xylographiques ou d'exploiter la narrativité latente, sinon inhérente, au cycle de gravures. Le Blake tchèque, Josef Váchal, constitue un bon exemple d'auto-impression et d'auto-édition abouties, puisqu'il va jusqu'à écrire, illustrer, graver, composer, tirer et relier lui-même ses propres livres – de sorte qu'il suffirait à prouver que la spécificité de l'art du livre tchèque est de naître parmi les personnalités excentriques³⁷. Après quelques tentatives de poèmes à l'eau-forte en 1907, évoquant l'enluminure ou le grotesque, il se procure en 1908 une presse³⁸ et loue un atelier pour y mener ses expérimentations graphiques en se tournant rapidement vers l'archaïque gravure sur bois. Certains de ses premiers livres unissent dans un même geste les textes et les images gravées à même la plaque, au point qu'il est difficile de faire la part du visible et du lisible. Son livre *Visions des 7 jours et des 7 planètes* (*Vidění sedmera dnu a planet. Vyprávění kterak tyto na zemi působí*, 1910) imite de cette manière l'incunable xylographique (pré-typographique) médiéval et met en évidence l'occultisme qui caractérise cette période chez Váchal, le mystère du contenu étant adéquatement exprimé par une lettre gothiciante arrachée à la matière de la

plaque de façon irrégulière. C'est la même technique qui donne naissance à la *Vigile de l'heure de l'épouvante ou prière pour un chien* (*Vigilie o hodině hrůzy, blahořečení a modlitba za psa*), éditée pour la première fois en 1914 et publiée par l'association Trojram à Buchlovice, que Váchal a fondée en 1913 avec deux amis, Bedřich Beneš Buchlovan et Josef Hodek, pour accueillir leurs propres publications. Il lui arrive de déléguer l'impression de certains de ses récits en images, tel la parodie de chanson de foire, intitulée *Très-belle Lecture sur Wawřinec le clairvoyant* (*Přepěkné čtení o gasnowidném Wawřincovi kterak skrze žlébo d'ábla záhuby na dussi wžal a sspatného konce dossel*, chez Politika, 1910), mais cela le déçoit et donne lieu à une nouvelle chanson de foire chantant son dépit. Or, en bon touche-à-tout, Váchal va se mettre à composer ses œuvres avec des caractères gothiques, puis à tailler ses propres caractères un à un dans le bois, se faisant du même coup typographe. L'*Extrait du rituel des tolédans* (*Z rituálu toledských heretiků listy některé, o příchodu Páně jednající*, 1911) est un intermédiaire entre les livres xylographiques et la typographie, puisqu'il dessine des caractères relativement réguliers, mais ne les fonde pas et ne leur confère donc pas de reproductibilité rigoureuse. S'étant procuré une fondeuse, il invente, de 1926 à 1935, ses polices de caractères, qu'il appellera « Diablotin », « Gnome » ou encore « Malaria ». Ceux-ci ne sont pas rationnellement élaborés³⁹, car il privilégie la cohérence d'ensemble, comme le signalent aussi ses reliures et formats extravagants, et ses typographies animistes, qu'elles soient dendromorphes, pour son ouvrage sur *La Forêt de Bohême expirante et romantique* (*Šumava umírající a romantická*, 1931), ou zoomorphes, pour sa reprise du *Corbeau* de Poe (*Váchalův Havran*, 1937) – exemple de rétablissement gravé de la « connaturalité anthropologique » du mot et de l'image (« *Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*⁴⁰ »).

Avide de perfectionner sa maîtrise technique, Váchal invente dès 1925 des techniques de gravure polychrome sur une plaque unique et innove à la fraiseuse, en expérimentant avec des quadrillages et en appliquant le principe lithographique à l'imprégnation du bois, innovations qu'il recensera dans son *Livre de recettes de la gravure sur bois en couleurs* (*Receptář barevného dřevorytu*, 1934)⁴¹. Mais l'usage de typographies et de méthodes excentriques se fait au risque de l'illisibilité, redoublant le risque d'invisibilité que lui fait encourir une publication à un nombre très réduit d'exemplaires, puisqu'il publie en général entre 7 et 20 exemplaires d'une œuvre, l'impression absolument manuelle venant drastiquement réduire le tirage. Lothar Lang a du reste

montré combien, de manière générale, la portée éditoriale des livres expressionnistes était limitée, non pas à cause d'un critère de luxe bibliophilique mais en vertu de la technique utilisée⁴². C'est d'autant plus vrai que certains de ses ouvrages, comme la *Mystique de l'odorat* (*Mystika čichu*, 1920), sont colorés *a posteriori*, ce qui met à l'épreuve le principe même de reproductibilité inhérent à l'entreprise éditoriale – comme c'était déjà le cas chez William Blake –, chaque état d'un livre différant grandement des autres. Il vend certes quelques livres à des collectionneurs sans qui il ne pourrait les fabriquer, mais à un prix équivalent au moins au salaire annuel d'un ouvrier (pour son célèbre *Roman sanglant* / *Krvavý román*, 1924, par exemple). Cette quasi-absence de réception fait qu'il n'est pas seulement l'unique créateur de ses œuvres, mais aussi, à peu de choses près, leur seul lecteur, comme il le remarque lui-même malicieusement dans une note reprise par sa première biographe, Marie Bajarová :

Les livres de Váchal seront finalement intéressants non seulement parce qu'il était seul à y participer en tant qu'auteur, rédacteur, éditeur, relieur, correcteur, imprimeur, illustrateur, fondeur de caractères, relieur et libraire – mais aussi parce qu'il reste sans doute le seul de ses clients et de ses lecteurs⁴³!

Váchal réalise par ailleurs toute une série de cycles de gravures qui l'inscrivent dans une autre possibilité de création auto-gravée. Outre les thèmes canoniques de la guerre ou des péchés capitaux, il produit quelques cycles « folioscopiques » esquissant une narrativité en pointillé, tel celui qu'il dédie à sa défunte femme (*In Memoriam Marie Vachalové*, 1923). Dans ce domaine, il n'est pas une exception, l'auto-impression ou l'auto-édition de planches gravées étant d'autant plus répandues qu'elles évitent une partie des obstacles relatifs au traitement du texte. Les récits en gravures de Frans Masereel peuvent entrer dans cette catégorie, même si ce dernier ne les prend pas tous en charge. Ses *25 Images de la passion d'un homme*, dont le sous-titre indique qu'elles sont « dessinées et gravées sur bois par Frans Masereel » sont aussi éditées en 1918 par l'auteur qui ne tardera pas à se faire publier aux Éditions Le Sablier, qu'il a contribué à créer; son *Livre d'heures*, composé de 167 images dessinées et gravées sur bois, est encore auto-édité, sur les presses de A. Kundig, à Genève en 1919. Compte tenu des nombreuses rééditions immédiates, qui ne sont pas toutes « originales », on peut supposer que son succès le dispense de persévérer dans cette production autarcique. C'est une situation inverse qui détermine la

démarche de František Kupka, précurseur de l'art abstrait qui, après des travaux d'illustrateur, s'initie au beau livre et réalise lui-même son premier livre d'auteur en imprimant ses *Quatre histoires de blanc et noir, gravées par Franck Kupka*, à Paris, sur les presses de G. Kadar, en 1926. Si le traitement dissocié du texte et de l'image n'est pas imposé par les procédés en relief, on voit qu'il n'est pas exclu, alors même que le privilège de la gravure sur bois s'était fondé sur sa typocompatibilité, par opposition aux techniques en creux ou à plat, du moins avant que le perfectionnement de l'autographie ne règle définitivement le problème. Il est à noter, toutefois, que ces ouvrages organisés comme des suites d'images ont la particularité d'être annexés à l'histoire de l'art, au détriment parfois de leur prise en considération dans l'histoire du livre et de l'édition, faute d'appartenance à l'histoire littéraire⁴⁴ – conformément au statut ambigu de l'estampe dans le cloisonnement disciplinaire.

Cycles d'eaux-fortes et de lithographies

Malgré le rôle des aquafortistes dans le renouveau de la gravure originale à la fin du xix^e siècle et la noblesse des procédés de taille douce qui se sont spécialisés dans le livre de luxe par opposition à la gravure sur bois considérée comme « populaire » au xix^e siècle, on trouve peu de livre auto-imprimés « en creux ». Les premiers livres d'artiste, réalisés en collaboration avec des peintres et des graveurs comme Édouard Manet, sont le fait d'éditeurs et de marchands d'art, qui utilisent des gravures pleine page en hors texte et dissocient le traitement du texte et de l'image à l'impression. De même, les rares tentatives d'auto-édition avec ces techniques non homogènes obligent à déléguer l'impression ou relèvent du cycle de gravures.

Jean Bruller constitue un bon exemple de cette stratégie. Avant de devenir Vercors, l'écrivain résistant et éditeur clandestin des Éditions de Minuit, il auto-édite deux de ses albums : les *21 Recettes pratiques de mort violente à l'usage des personnes découragées ou dégoûtées de la vie pour des raisons qui, en somme, ne nous regardent pas*, en 1926, et les *Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent. Un postulat et 16 lithographies en corollaire* en 1927. Dans ces deux cas, l'auto-édition ne va pas de pair avec l'auto-impression : il fait appel à divers ateliers pour la réalisation du texte et des images⁴⁵. Quant à ses ouvrages auto-illustrés en taille douce, *Un homme coupé en tranches* est publié chez Paul

Hartmann en 1929 (où paraît aussi son unique bande dessinée, *Le Mariage de M. Lakonik*, en 1931), et sa *Nouvelle clé des songes*, chez Henri Creuzevault en 1934. En revanche, en 1937-1938, faute d'éditeur et de souscripteurs, il imprime lui-même sur sa presse à bras les eaux-fortes de son cycle *Silences*, qui annonce sur sa page de titre : « huit estampes dessinées, gravées, imprimées et coloriées à la main par Jean Bruller⁴⁶ ». Il avait déjà collaboré avec un phototypiste au début des années 1930, pour reproduire les dessins de la *Danse des vivants*, album publié sous la forme périodique de *Relevés trimestriels* de 1932 à 1938, sa relation directe avec les imprimeurs donnant paradoxalement lieu à l'usage d'une technique non originale. Mais alors qu'il cherche un moyen de les rééditer en 1952, il invente un nouveau procédé, la callichromie, qui est une adaptation du principe de la sérigraphie à la reproduction de la peinture. Il abandonne le projet de réédition, mais considère avoir trouvé là une technique originale, entièrement réalisée à la main, et non un moyen de reproduction. Cela confirme en tout cas la tendance, déjà remarquable chez Blake et Vachal avant lui, à adapter les techniques à l'objet, ce qui complète plus que cela ne contredit l'idée d'un conditionnement du dispositif livresque et de la mise en page par la technique.

En outre, le cas de Vercors exemplifie la difficulté encore grande, malgré les progrès techniques, de s'auto-éditer, et plus encore de s'auto-imprimer, *a fortiori* en texte et en images – alors même que l'auto-illustration semble favoriser le phénomène, compte tenu de la nécessaire prise en compte du dispositif iconotextuel dans toute sa visibilité : le cas de Jean Cocteau, qui surveille le travail de ses éditeurs et réalise les maquettes, couvertures et illustrations de ses œuvres⁴⁷, semble confirmer que l'invention ne se dissocie plus de la fabrication. En revanche, il est fréquent de voir des graveurs en taille douce s'auto-imprimer ou s'auto-éditer, lorsqu'il ne s'agit que de suites d'images. Le meilleur exemple, à cet égard, est sans doute le peintre, sculpteur et graveur Max Klinger, héritier d'aquafortistes comme Francisco de Goya. Sans posséder de presse ni procéder à l'ensemble de la fabrication, il peut s'auto-éditer pour nombre de ses cycles d'estampes, tel le plus connu, *Un gant. Suite de dix planches conçues et gravées par Max Klinger* (*Ein Handschuh. Folge von zehn Blättern komponiert und radiert von Max Klinger*, 1881⁴⁸). Ses impressions étant effectuées pour partie à Berlin, chez Wilhelm Felsing, pour partie à Leipzig, chez Carl Gottlieb Röder, il est difficile d'évaluer la part exacte qu'il prend au tirage des planches qu'il grave lui-même pour ses

14 suites d'eaux-fortes réalisées de 1878 à 1915. Nombre d'artistes réaliseront leurs propres portfolios de gravures, sériels ou narratifs, à l'aide de techniques *a priori* peu compatibles avec le texte, dans la continuité de Max Klinger et d'Odilon Redon, qui ne s'auto-édite pas, mais travaille directement sur pierre ou sur papier, malgré la complexité du processus chimique propre à la lithographie, se passant définitivement de graveur, si ce n'est d'imprimeur ou d'éditeur.

C'est encore le cas du cycle de clichés-verre réalisés par Bruno Schulz, selon une technique dont le tirage est photographique mais sans transfert mécanique, en quoi elle reste « originale ». On ne sait pas exactement quelle part il prend à la fabrication de son *Livre idolâtre* (*Xiega Bałwochwalcza*), qu'il grave dans les années 1920-1921. On a émis l'hypothèse qu'il réalisait les gravures « en négatif » chez lui, dans sa salle de bain transformée en chambre noire⁴⁹, mais il avait sans doute accès à l'atelier du photographe qui lui procurait le matériel⁵⁰. En revanche, on sait qu'il s'occupe lui-même des reliures – qui prennent la forme d'un simple cartonnage – dès 1924, c'est-à-dire une fois qu'il a la possibilité, en tant qu'enseignant d'arts plastiques, de les confectionner dans son atelier de travaux manuels⁵¹. On sait aussi qu'il en a vendu quelques exemplaires par l'intermédiaire d'un marchand d'art de Lviv⁵². L'auteur éprouvera par la suite des difficultés à publier ses œuvres auto-illustrées chez un éditeur « standard », ce qui révèle le caractère opportun de cette première expérience, laquelle reste toutefois limitée à une dizaine de portefeuilles comptant une vingtaine de gravures, conformément aux limitations inhérentes à la technique⁵³.

Seule l'autographie permettra de réelles retrouvailles entre les cycles de gravure et la lettre : si la lithographie est réputée procédé préféré des poètes, c'est surtout le papier report qui leur permet d'y accéder, comme l'a montré l'exemple de Rodolphe Töpffer, le défenseur et l'illustrateur du livre autographié (« dont l'agrément réside dans la spontanéité du faire »), dès la naissance de la pratique⁵⁴. C'est encore le meilleur moyen d'éviter l'intermédiaire du graveur, et dans son cas, de l'éditeur⁵⁵, sans pour autant se dispenser de l'imprimeur. Mais si cette pratique suppose une certaine conscience du processus de reproduction, la conception graphique de l'ouvrage peut être faite en amont, à domicile, sans le moindre obstacle technique ou intermédiaire entre la main de l'artiste et son livre. On retrouve l'autographie chez des plasticiens comme Alfred Kubin, auteur et illustrateur

à qui l'on doit *L'Autre Côté. Un roman fantastique* (*Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*, Munich, Georg Müller, 1909), et qui par ailleurs ne répugne pas à voir ses dessins reproduits en phototypie ou zincographie, du moment que le texte et l'image sont traités conjointement⁵⁶. Cela concerne son roman, mais aussi de nombreux portfolios de dessins, en général reproduits par des éditeurs munichois, berlinois ou viennois. Mais, suivant la vogue des cycles graphiques, il entreprend aussi de se former à l'eau-forte, sans succès, se met à la lithographie et s'intéresse aux enjeux éditoriaux de son œuvre. On lui connaît quelques cycles lithographiques, vraisemblablement réalisés avec papier report, dont deux procèdent à la réunion de l'image et de l'écriture manuscrite, sans que cela permette d'introduire beaucoup de texte. Ne trouvant pas d'éditeur, Kubin envisage d'auto-éditer *Ali, l'étalon blanc. Destin d'un cheval tartare en 12 tableaux* (*Ali, der Schimmelhengst. Schicksale eines Tatarenpferdes in 12 Blättern*)⁵⁷, qui paraît finalement à Vienne aux Johannes Presse en 1932. De même, il réalise ses *Fantaisies dans la Forêt de Bohême* (*Phantasien im Böhmerwald*) en 1935, mais ne les publie qu'en 1951, après avoir longuement cherché un éditeur, et on ignore si celles-ci sont lithographiées ou s'il s'agit d'une traduction photomécanique⁵⁸.

Avec les « éditions de l'art brut » et notamment les livres en jargon de Jean Dubuffet, tel *Ler dla canpane par Dubufe J.*, réalisé en 1948 en technique mixte, le texte étant autographié sur stencil et accompagné de gravures sur linoléum, voire sur bois de caisses et fonds de boîtes de camembert⁵⁹, la pauvreté du matériau montre bien l'aboutissement de la stratégie d'auto-impression originale dans une conception du livre pauvre, ancêtre des artefacts entièrement auctoriaux que sont les livres d'artiste à l'américaine, du fanzine et du mouvement « *Do it yourself* ».

Conclusion

Si l'on a pu parler de « transfert de sacralité » de la figure de l'écrivain à celle de l'éditeur dans la deuxième moitié du xix^e siècle⁶⁰, c'est aussi, paradoxalement, qu'on a reconsidéré le livre comme objet matériel et non plus seulement comme support d'un texte. Or, le point commun de toutes ces démarches est la prise de conscience de cette matérialité qui, en l'occurrence, s'effectue au prix d'un investissement concret de l'écrivain ou du plasticien. Dans une certaine mesure, le fait de s'illustrer soi-même

suppose déjà cette conscience, raison pour laquelle l'auto-illustration prédispose aux pratiques d'auto-impression et d'auto-édition, qui en sont pourtant complexifiées d'autant. En outre, si la démarche d'auto-édition acquiert une valeur en soi, c'est qu'elle n'est pas seulement tendue vers sa vocation utilitaire, celle de se passer d'un graveur, d'un imprimeur ou d'un éditeur, ou de pallier l'absence de possibilités éditoriales. Le « fait maison », en effet, coïncide peu à peu avec l'idée même d'originalité, autrefois attribuée à la seule gravure, et ensuite relayée par celle d'une certaine authenticité du trait, de la « patte » d'un auteur. Tributaires de l'investissement de l'auteur dans la réalisation livresque, la liberté prise dans la composition typographique, de même que le jeu qui s'opère avec les procédés calli- ou autographiques, reposent sur une même émancipation de la lettre : Bertrand Marchal décèle une « logique lithographique » dans la conception du livre comme une œuvre d'art, notamment chez le Mallarmé du « Coup de dés »⁶¹. De fait, l'autographie et les moyens photomécaniques convoqués par la suite dans le rendu précis du trait écrit et dessiné ne sont qu'une autre manière d'annexer au texte les territoires de l'image, dans une stratégie réciproque aux jeux typographiques : il ne s'agit plus d'aligner l'image sur la typographie, mais d'aligner le texte sur le trait individuel, originellement impropre à la publication, en réconciliant le texte et l'image, mais aussi la lettre manuscrite (pré- et post-typographique) et la lettre typographique. On ramène ainsi le discontinu au continu, sous la tutelle d'un auteur accaparant toutes les prérogatives des acteurs du livre.

Les tirages des œuvres concernées se mesurent en dizaines pour les plus jusqu'au-boutistes que sont Blake et Váchal, atteignent quelques centaines lorsque la démarche d'auto-impression est adossée à une entreprise proprement éditoriale, mais ne rivalisent pas avec les quelques milliers de pièces qui caractériseront les tirages de Ruscha, par exemple, qui a milité pour une réelle accessibilité du livre rendu à sa vocation première, celle d'être lu, ou du moins vu. Le livre d'artiste de la deuxième moitié du xx^e siècle laisse ainsi la logique éditoriale supplanter à nouveau une logique artistique et artisanale, ce qui statue, dans la dialectique propre aux livres d'art, en faveur d'une appartenance au monde du livre – qui ne résiste malheureusement pas toujours au marché de l'art, si l'on en croit la spéculation sur les livres originellement pauvres de Ruscha. Mais dans ces œuvres qui demeurent confidentielles, le potentiel subversif intrinsèque à la pratique de l'auto-impression manuelle apparaît sans doute d'autant plus

clairement qu'il est une contrepartie à l'échec effectif de ces entreprises sur le plan éditorial. Car le paradoxe de la publication privée ne se laisse pas réduire à la survivance obstinée d'une aura précaire, mais tâche bien de réduire le monopole de l'éditeur officiel, et donc de l'institution, sur le livre. S'il est impossible de subsumer l'ensemble de ces volumes licencieux ou hérétiques, beaux livres clandestins et manuscrits excentriques, sous un genre ou une poétique textuelle en particulier, il est néanmoins notable que, sortant des circuits ordinaires et privilégiant la visibilité de la page sur la lisibilité de la lettre, ils ne relèvent pas seulement d'une littérature parallèle, mais d'un en-deçà qui est aussi un au-delà de la littérature⁶² – où elle est un livre original de la main de l'auteur avant d'être un texte à rendre accessible au lecteur.

Cet état des lieux de la pratique met enfin en évidence une dispersion, voire une fragmentation des prérogatives de l'éditeur (conception, confection, distribution), malgré le cumul des fonctions en un seul acteur du livre, et laisse à penser que la tendance actuelle est très précisément l'inverse de celle à laquelle étaient confrontés les auteurs d'imprimés faits maison ou faits main. Là où une conception sinon une confection tout auctoriale se heurtait à une impossible « publication » – entendue au sens strict de son devenir public⁶³ –, il semble que le destin du livre auto-publié, notamment en ligne, ait pour priorité de se doter d'une réception, qui ne s'annonce pas moins sauvage.

NOTE BIOGRAPHIQUE

Hélène Martinelli est agrégée de lettres modernes et maîtresse de conférences en littératures comparées à l'ENS de Lyon. Elle a soutenu en 2014 une thèse de doctorat en littérature comparée, intitulée « Pratique, imaginaire et poétique de l'auto-illustration en Europe centrale (1909-1939) : Alfred Kubin, Josef Váchal et Bruno Schulz » et préparée sous la direction de Fridrun Rinner (Aix-Marseille) et de Xavier Galmiche (Paris-Sorbonne). Ses recherches portent sur les littératures européennes et centre-européennes des xix^e et xx^e siècles et traitent essentiellement de l'histoire du livre, de l'illustration et des rapports entre le texte et l'image.

Notes

¹ Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, [1978] 2005, p. 192, cité par Denis Saint-Amand, « Sur la littérature sauvage », dans Alastair Hemmens et Russell Williams (dir.), *Autour de l'extrême littéraire*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 21.

² Le sujet que nous nous proposons d'aborder ici a fait l'objet de deux communications qui n'ont pas donné lieu à une publication, et qui envisageaient du reste la question sous un autre angle : « Les livres auto-illustrés et auto-édités de William Blake et Josef Váchal », colloque international « Enjeux et Positionnements de l'Interdisciplinarité », organisé par David Ten Eyck et Vanessa Boulet, Université de Lorraine, Nancy, 9-10 mars 2012; « Auto-impression et auto-édition au début du XX^e siècle », journée d'étude « Bande dessinée et impressions manuelles » organisée par les étudiants de Master 2 Bande Dessinée à l'École Européenne Supérieure de l'Image, Angoulême, 21 avril 2015. Nous en profitons pour remercier les collègues qui, à ces occasions, ont contribué à faire progresser notre réflexion sur le sujet.

³ Marie-Françoise Quignard, « Livre d'artiste », dans Pascal Fouché (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, vol. 2, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2005, p. 793.

⁴ Aloys Senefelder, *L'Art de la lithographie*, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1819.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k130475f/f15.image> (12 avril 2016).

⁵ Michel Melot, *Livre*, Paris, L'œil neuf éditions, 2006, p. 95.

⁶ Cf. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1939], traduction par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. « Folio Plus philosophie », 2008.

⁷ Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur. Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré*, [Paris, Messene, 1996] Genève, Droz, 2004, p. 559.

⁸ D'où son opposition avec Noël Clément-Janin, fervent défenseur de la gravure sur bois et de la bibliophilie qui en était tributaire, cf. Louis Morin, *La Question du livre d'art autogravé, réponse aux articles de M. Clément Janin* (supplément à *L'Œuvre et l'image, Revue trimestrielle de l'art contemporain et du livre illustré*), Paris, C. Meunier, 1902. Voir aussi : Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur. Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré*, [Paris, Messene, 1996] Genève, Droz, 2004, p. 538-540.

⁹ Louis Morin, « Bibliographie avril-mai-juin : les illustrateurs au salon », *L'Œuvre et l'image : revue mensuelle de l'art contemporain et du livre illustré*, Paris, C. Meunier, avril-juin 1902, pp. 138-139, cité dans Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur. Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré*, [Paris, Messene, 1996], Genève, Droz, 2004, p. 541.

¹⁰ Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris, Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 28.

¹¹ Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris, Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 31. Il est d'usage de faire de Blake un exception en matière d'auto-illustration, comme le fait Yves Peyré, par exemple, en ce qui concerne le livre d'artiste, dans un chapitre significativement intitulé « Trois constellations sans atmosphère » qui porte sur Blake, Delacroix et Grandville, dont les réalisations précèdent dans son système le point de départ néanmoins absolu qu'incarnent Mallarmé et Manet, cf. Yves Peyré, *Peinture et Poésie. Le dialogue par le livre (1874-2000)*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 89-98.

¹² « Dans toute l'histoire de l'imprimerie, on avait tenté d'aligner la planche illustrée sur la typographie. Blake, au contraire, traite le texte comme un dessin. »; Michel Melot, *L'Illustration. Histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984, p. 141.

¹³ Évanghélia Stead, « Le voyage des images du "Faust I" de Goethe », dans Nathalie Preiss et Joëlle Raineau (dir.), *L'Image à la lettre*, Paris, Éditions Paris Musées/Des Cendres, 2005, p. 145.

¹⁴ L'hypothèse selon laquelle il aurait écrit à l'endroit (sur une feuille de papier enduite de gomme arabique qu'il pose sur une plaque de cuivre préalablement chauffée afin de la transférer par pression) a été invalidée par la thèse de Joseph Viscomi et Robert Essick, cf. Ruthven Todd, « The Techniques of William Blake's Illuminated Printing », *Print Collector's Quarterly*, n° 29, 1948, pp. 25-37.

¹⁵ Selon Michael Phillips, le principe de la taille d'épargne est ainsi conforme à sa conception de l'éducation, qui est moins une inscription qu'une révélation : Blake s'inscrit là dans les débats de son temps, qui opposent l'empirisme de Locke, associé par analogie à la « table rase » de la plaque de cuivre destinée à être gravée en creux, au rationalisme cartésien, la gravure en relief étant une « métaphore des idées innées » qui ne demandent qu'à être mises au jour; cf. Michael Phillips, « William Blake graveur visionnaire », dans Michael Phillips (dir.), *William Blake, le génie visionnaire du romantisme anglais*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions Paris Musées, 2009, p. 47.

¹⁶ « But first the notion that man has a body distinct from his soul is to be expunged; this I shall do, by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid. If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite. »; William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* [1790-1793], *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1982, planche 14, p. 39 [nous traduisons].

¹⁷ Réalisé à la demande de son ami Flaxman en 1815 pour illustrer un article sur la sculpture, le *Laocoon* de Blake est une copie d'une copie de la statue du Laocoon à laquelle la partie écrite n'est ajoutée que vers 1820. Les inscriptions réalisées *a posteriori* sur la plaque sont variées et fonctionnent tantôt comme des labels de gravures emblématiques, tantôt comme des sentences. Il s'agit ici de condamner l'imitation au profit de l'imagination, tout en donnant à voir l'interdépendance entre le texte et l'image.

¹⁸ Selon l'expression de Herbert Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.

¹⁹ Morris Eaves, « The Title-Page of the Book of Urizen », dans Morton D. Paley et Michael Phillips (dir.), *William Blake. Essays in Honour of Sir Geoffrey Keynes*, Oxford, Oxford University Press, 1973, cité dans François Piquet, « “Techniques infernales” : Blake et le Livre », *Romantisme*, vol. 14, n° 43, 1984, p. 8.

²⁰ Du moins une fois que l'éditeur a pu s'affranchir, à la fin du XVIII^e (en France, en 1777), de la tutelle du libraire; cf. Sabine Juratic, « Trois polygraphes face aux libraires à la fin du XVIII^e siècle : Pierre-Joseph Buc'hoz, Nicolas Rétif de la Bretonne et Louise Félicité de Keralio », dans Alain Riffaud (dir.), *L'Écrivain et l'imprimeur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 249.

²¹ François Bessire, « Les ondes sonores de la pensée », dans François Bessire (dir.), *L'Écrivain éditeur II, XIX^e et XX^e siècles, Travaux de littérature XV*, Boulogne-Billancourt, ADIREL, 2002, p. 8.

²² Gérard Poulain, « Remy de Gourmont : de l'Ymagier à la Collection des plus belles pages », dans François Bessire (dir.), *L'Écrivain éditeur II, XIX^e et XX^e siècles, Travaux de littérature XV*, Boulogne-Billancourt, ADIREL, 2002, p. 177.

²³ François Chapon, « L'art graphique et les revues », *Art de France*, n° 2, 1962.

²⁴ Julien Schuh, « Les livres d'Alfred Jarry, entre art populaire et bibliophilie. *Les Minutes de sable mémorial*, l'*Almanach du Père Ubu* », Séminaire « Livre/Poésie/Typographie », Paris, 14 décembre 2012.
<http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00989131> (12 avril 2016).

²⁵ Il s'agit de *Rybí šupiny* [Écailles de poisson] en 1922, *Had na sněhu* [Le serpent sur la neige] en 1924 et *Rty a zuby* [Les lèvres et les dents] en 1925. Seules les rééditions *a posteriori* de ses œuvres y intègrent ses linogravures ou ses clichés-verre, conçus séparément. Cf. par exemple : Bohuslav Reynek, *Had na sněhu / Le serpent sur la neige*, trad. Xavier Galmiche, Grenoble, Romarin/Les amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek, 1996; et Bohuslav Reynek, *Měsíc a jíní / La lune et le givre*, traduction par Xavier Galmiche, Grenoble, Romarin/Les amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek, 2006.

²⁶ Elle a néanmoins connu son âge d'or au XIX^e siècle avec les journaux illustrés et l'art de la gravure sur bois qu'incarne notamment Michał Elwiro Andriolli. Cf. Marta Fass, « Die polnische Buchillustration von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Jahrhundertwende », dans Ulrich von Ritter et Bodo Zelinsky (dir.), *Slawische Buchillustration im 20. Jahrhundert : Russland-Polen-Tschechien-Slowakei* [L'illustration chez les Slaves au XX^e siècle : Russie-Pologne-Tchéquie-Slovaquie], Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau, 1998, p. 77.

²⁷ Irena Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej, 1897-1917* [La naissance des arts graphiques polonais], Cracovie, Universitas, 2000.

²⁸ Cf. Alison Boulanger, « Lawrence Sterne, *Tristram Shandy*. Du signe au sens : réflexions sur un rapport capricieux », dans Christian Michel (dir.), *Naissance du roman moderne*, Rouen, Presses universitaires Rouen-Le Havre, 2007, pp. 257-275; et Alain Bony, « La Couture et le gond : la page marbrée dans *Tristram Shandy* », *Études Anglaises*, n° 37, 1984, pp. 14-27.

²⁹ Sabine Juratic, « Trois polygraphes face aux libraires à la fin du XVIII^e siècle : Pierre-Joseph Buc'hoz, Nicolas Rétif de la Bretonne et Louise Félicité de Keralio », dans Alain Riffaud (dir.), *L'Écrivain et l'imprimeur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 245-261.

³⁰ Cf. Werner Hofmann (dir.), « Les écrivains dessinateurs », *Revue de l'art*, n^o 44, 1979, p. 14. À propos des pages de titre de Blake, Hoffmann se demande : « Blake a-t-il pensé au capital Trim quand il dessina des “scrolls” semblables ? » Cette référence au serpent de Sterne est une moquerie à l'égard de l'usage restreint que Hogarth fait de la « *line of beauty* ».

³¹ Michael Phillips remet en question l'hypothèse de l'improvisation, qui a longtemps prévalu, en arguant du grand nombre de brouillons précédant l'élaboration définitive du texte. Toutefois la composition de la page est, sinon improvisée, du moins ajustée au moment de la gravure, tout comme le dessin a pu être tracé à main levée directement sur la plaque. Cf. Michael Phillips, « William Blake graveur visionnaire », dans Michael Phillips (dir.), *William Blake, le génie visionnaire du romantisme anglais*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions Paris Musées, 2009, p. 44.

³² Cf. l'édition en ligne qui revendique sa fidélité au projet initial en annonçant : « *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, tel que Mallarmé le fit composer en rares caractères Didot pour le projet d'édition Vollard de 1897, restitué par Michel Pierson & Ptyx en 2002 à partir des photographies des épreuves conservées à la BNF, en tenant compte des corrections ou vœux manuscrits de l'auteur et en corrigeant, très respectueusement, quelques erreurs de l'imprimeur, l'ensemble des pages étant pour la première fois présenté en ligne, le livre ouvert », *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* [1897], Michel Pierson & Ptyx, 2002.

<http://www.coupdedes.com> (12 avril 2016).

³³ Cf. Claude Debon, « Calligrammes, un livre nouveau : le manuscrit dans l'imprimé », dans Eva Beránková (dir.), *Apollinaire à livre ouvert*, Prague, Université Charles de Prague, 2004, pp. 43-54.

³⁴ Arlette Albert-Birot, « Pierre-Albert-Birot avant la lettre », dans Claire Bustarret, Yves Chevretil Desbiolles et Claire Paulhan (dir.), *Dessins d'écrivains. De l'archive à l'œuvre*, Paris, Le Manuscrit, 2011, p. 215.

³⁵ Il semblerait que seul le travail typographique soit effectué chez Union, les gravures étant le plus couramment tirées à l'atelier Lacourière.

³⁶ Par exemple : Georges Hugnet, *Ombres portées*, Paris, Éditions de la Montagne, 1932, mais il est illustré par Stanley William Hayter.

³⁷ Hanuš Jelínek, « L'art du livre et de la gravure en Tchécoslovaquie », *Études tchécoslovaques*, Paris, Brossard, 1927, pp. 357-358.

³⁸ Rumjana Dačeva, « Životopisná data » [« Données biographiques »], dans Rumjana Dačeva et Jiří Kaše (dir.), *Josef Váchal 1884-1969. Mezi Bohem a Dáblem [Josef Váchal 1884-1969. Entre dieu et le diable]*, catalogue d'exposition, Prague, Paseka, 2008, p. 42.

³⁹ Sa méthode est ambiguë : il procède au dessin d'une matrice qui, après diverses manipulations (par impression d'un négatif et fusion), lui permet d'obtenir une série de lettres, mais celles-ci ne sont pas élaborées au sens où un typographe l'entend. Aucun croquis préalable ne signale une réelle construction, le résultat est imprécis et souvent peaufiné à la main, et il les compose directement sans règle sur la presse. Cf. Karel Dyrynk, *Pisma Josefa Váchala* [*Les typographies de Josef Váchal*], Brno, Arno Šánka, 1930.

⁴⁰ Selon l'expression d'Aby Warburg, « natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild » (connexité naturelle du texte et de l'image), tirée de « Bildniskunst und florentinisches Bürgentum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de Medici und seiner Angehörigen » [1902], *Ausgewählte Schriften*, pp. 69-70, et citée par Georges Didi-Huberman, qui corrige la traduction en « connaturalité (anthropologique) », dans son article « Aby Warburg et l'archive des intensités », « La ressemblance du visible / Mémoire de l'art », *Études photographiques*, n° 10, nov. 2001, p. 144.

⁴¹ Jiří Olič, *Nejlépe tlačit vlastní káru sám : Život Josefa Váchala* [*Mieux vaut tirer soi-même sa propre charrette. Vie de Josef Váchal*], Prague, Paseka, 1993, p. 161.

⁴² « Very many expressionist illustrated books contain original graphic illustrations; the favourite techniques were woodcut and etching, though lithography was not unusual. Books illustrated by original prints were bound of necessity to be issued in small editions. Technical considerations were therefore responsible for the exclusive character of the Expressionist art of the book. »; Lothar Lang, *Expressionist Book Illustration in Germany, 1907-1927* [*Expressionistische Buchillustration in Deutschland, 1907-1927*, 1973], traduction par Janet Seligman, New York, New York Graphic Society, 1976, p. 90.

⁴³ « Váchalovy knihy budou nakonec zajímavé nejen tím, že sám na nich participoval jako autor, redaktor, vydavatel, sazeč, korektor, tiskař, ilustrátor, písmolijec, knihař a knihupec – ale zůstane také asi jediným jejich odběratelem a čtenářem! »; Marie Bajerová, *O Josefu Váchalovi* [*Sur Josef Váchal*], Prague, Pražská Imaginace, 1990, p. 85 [nous traduisons].

⁴⁴ Exception faite de cet ouvrage : Cordélia Hattori, Estelle Leutrat et Véronique Meyer (dir.), *À l'origine du livre d'art : les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe, XVI^e-XVIII^e siècles*, Milan, Silvana, 2010.

⁴⁵ Il fait appel aux « Presses des artisans imprimeurs et Le Prat, directeur des Coloris Modernes » pour le premier; quant au second, y participent « Bonnet et Chanovre pour le texte, Fernand Murlot pour les lithographies, avec toujours la collaboration du même atelier de coloristes »; Nathalie Gibert-Joly, « Jean Bruller-Vercors et l'imprimerie », dans Alain Riffaud (dir.), *L'Écrivain et l'imprimeur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 340. Cf. aussi Nathalie Gibert-Joly, « Jean Bruller-Vercors et la "Belle Ouvrage" », dans Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *L'Esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, pp. 165-179.

⁴⁶ Cf. la réédition : Jean Bruller dit Vercors, *Les Silences de Vercors*, Le Mans, Création et Recherche, 2002.

⁴⁷ Pierre Caizergues, « Jean Cocteau éditeur ou quand un poète s'édite », dans François Bessire (dir.), *L'Écrivain éditeur II, XIX^e et XX^e siècles, Travaux de littérature XV*, Boulogne-Billancourt, ADIREL, 2002, pp. 381-392.

⁴⁸ Il s'agit là de la quatrième édition de la suite, et elle est imprimée à Berlin et Leipzig, après que les dessins ont été exposés en 1878 (sous le titre : *Fantaisies sur un gant retrouvé, dédiées à la dame qui l'a perdu* / *Phantasien über einen gefundenen Handschuh, der Dame, die ihn verlor, gewidmet*), puis gravés en 1880 et publiés en 1881 sous le titre : *Ein Handschuh*.

⁴⁹ Jerzy Ficowski, « Wstęp », *Bruno Schulz, Xiega bałwochwalcza* [Préface au *Livre idolâtre* de Bruno Schulz] Varsovie, Interpress, 1988, p. 6, cité par Malgorzata Kitowska-Łysiak, « Cliché-verre », dans Malgorzata Kitowska-Łysiak, « Xiega Bałwochwalcza » [*Le livre idolâtre*], dans Włodimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski et Stanisław Rosiek (dir.), *Słownik schulzowski* [*Dictionnaire Schulz*], [2003], 2^e éd., Gdansk, Słowo, 2006, p. 62.

⁵⁰ À la suite de Jerzy Jarzębski, Malgorzata Kitowska-Łysiak rappelle que Schulz avait accès au matériel grâce au photographe de Drohobycz, Bertold Schenkelbach, dont le fils se rappelle qu'il recevait les clichés tout prêts, lesquels étaient ensuite tirés dans l'atelier de son père, sans doute sous le contrôle de l'artiste. Cf. Malgorzata Kitowska-Łysiak, « Cliché-verre », dans Malgorzata Kitowska-Łysiak, « Xiega Bałwochwalcza » [*Le livre idolâtre*], dans Włodimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski et Stanisław Rosiek (dir.), *Słownik schulzowski* [*Dictionnaire Schulz*], [2003], 2^e éd., Gdansk, Słowo, 2006, p. 62.

⁵¹ C'est à cette occasion, et afin de ne pas éveiller la curiosité de ses collègues quant aux scènes à teneur fétichiste et masochiste qui sont représentées sur les planches, qu'il en parle comme d'illustrations pour la *Vénus à la fourrure* de Sacher Masoch. Cf. Jerzy Ficowski, « Bruno Schulz et ses dessins », dans *Bruno Schulz, L'œuvre graphique. Avec deux textes inédits*, catalogue d'exposition, Arles, Musées de Marseille/Actes Sud, 1988, p. 22.

⁵² Jerzy Ficowski, « Bruno Schulz et ses dessins », dans *Bruno Schulz, L'œuvre graphique. Avec deux textes inédits*, catalogue d'exposition, Arles, Musées de Marseille/Actes Sud, 1988, p. 25.

⁵³ « Peu de jeux complets ont été conservés, ce qui est peut-être une conséquence des restrictions imposées par la technique, laquelle ne permet de réaliser qu'un petit nombre d'exemplaires à partir d'un cliché original. » ; « *Zachowało się niewiele kompletnych zestawów, co jest, być może, pochodną ograniczeń narzuconych przez technikę, pozwalającą na wykonanie małej liczby odbitek z jednej oryginalnej kliszy.* », Malgorzata Kitowska-Łysiak, « Xiega Bałwochwalcza » [*Le livre idolâtre*], dans Włodimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski et Stanisław Rosiek (dir.), *Słownik schulzowski* [*Dictionnaire Schulz*], [2003], 2^e éd., Gdansk, Słowo, 2006, p. 420 [nous traduisons].

⁵⁴ « Un livre autographié, c'est-à-dire composé de croquis originaux dont l'agrément réside dans la spontanéité du faire, dans la liberté expressive du trait, dans une sorte d'exigence folle ou d'incorrection comique, ce livre-là, lorsqu'il a été laborieusement copié par le salarié d'un éditeur marchand [ne dit] plus les mêmes choses de la même façon, paraît niais là où il a semblé drôle, et bête là où il semblait amusant. C'est lui, et ce n'est pas lui. » ; Rodolphe Töpffer, « Histoire de Mr Jabot » (notice sur les contrefaçons), *Bibliothèque universelle de Genève*, n° 40, avril 1839, pp. 342-343, cité dans Thierry Smolderen, *Naissances*

de la bande dessinée, de William Hogarth à Winsor McCay, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009, p. 59.

⁵⁵ Cf. Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur. Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré*, [Paris, Messene, 1996], Genève, Droz, 2004, pp. 246 et suivantes.

⁵⁶ « Für meine Zeichnungen ziehe ich eine gute Strichätzung anderen Reproduktionsverfahren vor, obgleich die Lithographie wie auch der Lichtdruck sehr schöne Resultate ergeben. Nur kann man die beiden letztgenannten Techniken nicht mit dem Satz mitdrucken. »; Alfred Kubin, « Wie ich illustriere » [1933], *Aus meiner Werkstatt, Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen*, Munich, Nymphenburger Verlagshandlung, 1973, p. 75; « Pour mes dessins je préfère en général un bon cliché-trait aux autres moyens de reproduction, quoique la lithographie, tout comme l'héliotypie, donnent de très bons résultats. Seulement on ne peut pas imprimer le texte avec ces deux dernières techniques »; Alfred Kubin, « Comment j'illustre », *Le Travail du dessinateur*, traduction par Christophe David, Paris, Allia, 1999, p. 107 [nous modifions la traduction des techniques de gravure].

⁵⁷ Andreas Geyer, *Träumer auf Lebenszeit : Alfred Kubin als Literat* [Rêveur à vie : Alfred Kubin en homme de lettres], Vienne, Böhlau, 1998, p. 224. Cette remarque est fondée sur la consultation du journal de Kubin, daté du 12.02.1930.

⁵⁸ Cf. Annegret Hoberg, « Editorische Notiz », dans Annegret Hoberg, Ines Engelmann et Peter Assmann, *Alfred Kubin. Das lithographische Werk* [Alfred Kubin, l'œuvre lithographique], Munich, Hirmer, 1999, p. 18.

⁵⁹ « Sa genèse est bien connue, grâce à une note explicative de Dubuffet, réalisée des années plus tard, en 1962. Le texte fut calligraphié à l'aide d'un rudimentaire stencil et Dubuffet préféra à la pierre lithographique le linoléum et des supports aussi dérisoires que les fonds de boîtes de camembert et de cirage. *Ler dla canpane* est connu par deux éditions, l'ordinaire, limitée à 150 exemplaires sur papier journal, et une autre, rarissime, imprimée à 15 exemplaires sur le même support, mais maculés au rouleau encreur et comprenant 2 pages et 4 gravures supplémentaires ».
<http://www.lardanchet.fr/dubuffet-fr.html> (12 avril 2016).

⁶⁰ François Bessire, « Les ondes sonores de la pensée », dans François Bessire (dir.), *L'Écrivain éditeur II, XIX^e et XX^e siècles, Travaux de littérature XV*, Boulogne-Billancourt, ADIREL, 2002, p. 8.

⁶¹ Bertrand Marchal, cité dans François Bessire (dir.), *L'Écrivain éditeur II, XIX^e et XX^e siècles, Travaux de littérature XV*, Boulogne-Billancourt, ADIREL, 2002, p. 12.

⁶² Pour reprendre et adapter les propos de Denis Saint-Amand : « Plus que parallèlement à la littérature en question, la littérature sauvage se positionne parfois à dessein en deçà de celle-ci, qu'elle prend pour modèle et qui la nourrit, mais qu'elle entend moins concurrencer directement que prolonger modestement, par des exercices d'admiration et d'affirmation de soi assumés comme tels. »; Denis Saint Amand, « Sur la littérature sauvage », dans Alastair Hemmens et Russell Williams (dir.), *Autour de l'extrême littéraire*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 24.

⁶³ « Quand il s'agit d'exprimer l'idée d'édition, les langues hésitent entre deux racines qui sont représentées en français respectivement par le verbe "publier" et le verbe "éditer". L'un vient du latin *publicare*, qui signifie "mettre à la disposition d'un public anonyme", l'autre du latin *edere*, qui signifie "mettre au monde". Le français parle d'éditeur, et l'anglais de *publish*, réservant *editor* au rédacteur en chef des journaux. L'allemand emploie *Ausgabe* pour l'édition d'un livre, mais *Verlag* pour l'entreprise d'édition que le russe désigne par *izdatel'stvo*, du verbe *izdat*, calque d'*edere*. » (D'où le terme russe de *samizdat* pour l'auto-édition, en l'occurrence clandestine); Cf. Robert Escarpit et Philippe Schuwer, « édition », *Encyclopaedia Universalis*.
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/edition/> (12 avril 2016).

Bibliographie

Sources

Pierre Albert-Birot, *La Joie des sept Couleurs*, Paris, SIC, 1919.

William Blake, *Songs of Innocence*, Londres, chez l'auteur, 1789.

William Blake, *Songs of Experience*, Londres, chez l'auteur, 1894.

William Blake, *The Book of Urizen*, Londres, chez l'auteur, 1794.

William Blake, *The Book of Los*, Londres, chez l'auteur, 1795.

William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* [1790-1793], *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1982.

Jean Bruller dit Vercors, *Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent. Un postulat et 16 lithographies en corollaire*, Paris, chez l'artiste (19 rue Servandoni), 1927.

Jean Bruller dit Vercors, *21 Recettes pratiques de mort violente à l'usage des personnes découragées ou dégoûtées de la vie pour des raisons qui, en somme, ne nous regardent pas*, Paris, chez l'artiste (19 rue Servandoni), 1926.

Jean Dubuffet, *Ler dla campane*, Paris, L'Art brut, 1948.

Albrecht Dürer, *Die heimlich Offenbarung Jobannis*, Nuremberg, sur les presses d'Anton Koberger, 1498.

Edward Gorey, *The Beastly Baby*, New York, Fantod Press, 1962.

Georges Hugnet, *Ombres portées*, Paris, Éditions de la Montagne, 1932.

Alfred Jarry, *Les Minutes de sable. Mémorial*, Paris, Mercure de France, 1894.

Max Klinger, *Ein Handschuh. Folge von zehn Blättern komponiert und radiert von Max Klinger*, Leipzig et Berlin, Selbstverlag, 1898.

Alfred Kubin, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*, Munich, Georg Müller, 1909.

Alfred Kubin, *Ali, der Schimmelhengst. Schicksale eines Tatarenpferdes in 12 Blättern*, Vienne, Johannes Presse, 1932.

Alfred Kubin, *Phantasien im Böhmerwald*, Vienne, Wolfgang Gurlitt Verlag, 1935/1951.

František Kupka, *Quatre Histoires de blanc et noir, gravées par Franck Kupka*, Paris, Presses de G. Kadar, 1926.

Guy Lévis Mano, *Ils sont trois hommes*, GLM, Paris, 1933.

Guy Lévis Mano, *L'Homme des départs immobiles*, GLM, Paris, 1934.

Stéphane Mallarmé, *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* [1897], Michel Pierson & Ptyx, 2002. <http://www.coupdedes.com>.

Frans Masereel, *25 Images de la passion d'un homme*, Genève, 1918.

Frans Masereel, *Mon livre d'heures*, Genève, A. Kundig, 1919.

Louis Morin, *La Question du livre d'art autogravé, réponse aux articles de M. Clément Janin* (supplément à *L'Œuvre et l'image, Revue trimestrielle de l'art contemporain et du livre illustré*), Paris, C. Meunier, 1902.

Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, Los Angeles, National Excelsior Press, 1963.

Aloys Senefelder, *L'Art de la lithographie*, Paris, Treuttel et Würtz, 1819.

Bruno Schulz, *Xięga Bałwochwalcza*, Drohobycz, chez l'auteur?, vers 1920-1922.

Josef Váchal, *Přepěkné čtení o Gasnowidném Wawřincovi*, Prague, chez Politika, 1910.

Josef Váchal, *Vidění sedmera dnu a planet. Vypsání kterék tyto na zemi působí*, Prague, chez l'auteur, 1910.

Josef Váchal, *Mystika čichu*, Prague, chez l'auteur, 1920.

Josef Váchal, *In memoriam Marie Váchalové*, Prague, chez l'auteur, 1923.

Josef Váchal, *Krvavý román*, Prague, chez l'auteur, 1924.

Josef Váchal, *Šumava umírající a romantická*, Prague, chez l'auteur, 1928-1931.

Ilia Zdanevitch, *Ledentu le Phare : poème dramatique en žaoum*, Paris, Degré 41, 1923.

Ouvrages et articles

Marie Bajerová, *O Josefu Váchalovi*, Prague, Pražská Imaginace, 1990.

Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1939], traduction par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. « Folio Plus philosophie », 2008.

Eva Beránková (dir.), *Apollinaire à livre ouvert*, Prague, Université Charles de Prague, 2004.

François Bessire (dir.), *L'Écrivain éditeur II, ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles*, *Travaux de littérature XV*, Boulogne-Billancourt, ADIREL, 2002, 646 p.

Włodimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski et Stanisław Rosiek (dir.), *Słownik schulzowski* [2003], 2^e éd., Gdansk, Słowo, 2006.

Alain Bony, « La Couture et le gond : la page marbrée dans *Tristram Shandy* », *Études Anglaises* n° 37, 1984, pp. 14-27.

Claire Bustarret, Yves Chevretil Desbiolles et Claire Paulhan (dir.), *Dessins d'écrivains. De l'archive à l'œuvre*, Paris, Le Manuscrit, 2011.

François Chapon, « L'art graphique et les revues », *Art de France*, n° 2, 1962.

Collectif, *Bruno Schulz, L'œuvre graphique. Avec deux textes inédits*, catalogue d'exposition, Arles, Musées de Marseille/Actes Sud, 1988.

Rumjana Dačeva et Jiří Kaše (dir.), *Josef Váchal 1884-1969. Mezi Bohem a Dáblem*, catalogue d'exposition, Prague, Paseka, 2008.

Georges Didi-Huberman, « Aby Warburg et l'archive des intensités », « La ressemblance du visible / Mémoire de l'art », *Études photographiques*, n° 10, nov. 2001.

Pascal Fouché (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, vol. 2, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2005.

Cordélia Hattori, Estelle Leutrat et Véronique Meyer (dir.), *À l'origine du livre d'art : les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe, xvi^e-xviii^e siècles*, Milan, Silvana, 2010.

Annegret Hoberg, Ines Engelmann et Peter Assmann, *Alfred Kubin. Das lithographische Werk*, Munich, Hirmer, 1999.

Werner Hofmann (dir.), « Les écrivains dessinateurs », *Revue de l'art*, n° 44, 1979, pp. 7-18.

Hanuš Jelínek, « L'art du livre et de la gravure en Tchécoslovaquie », *Études tchécoslovaques*, Paris, Brossard, 1927, pp. 357-358.

Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur. Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré*, [Paris, Messene, 1996], Genève, Droz, 2004.

Irena Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej, 1897-1917*, Cracovie, Universitas, 2000.

Ulrich von Krittter et Bodo Zelinsky (dir.), *Slawische Buchillustration im 20. Jahrhundert : Russland-Polen-Tschechien-Slowakei*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau, 1998.

Lothar Lang, *Expressionist Book Illustration in Germany, 1907-1927* [*Expressionistische Buchillustration in Deutschland, 1907-1927*, 1973], traduction par Janet Seligman, New York, New York Graphic Society, 1976.

Herbert Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.

Michel Melot, *L'Illustration. Histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984.

Michel Melot, *Livre*, Paris, L'œil neuf éditions, 2009.

Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *L'Esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

Christian Michel (dir.), *Naissance du roman moderne*, Rouen, Presses universitaires Rouen-Le Havre, 2007.

Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris, Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997.

Jiří Olič, *Neznámý Vácha*, Prague/Litomyšl, Paseka, 2000.

Yves Peyré, *Peinture et Poésie. Le dialogue par le livre (1874-2000)*, Paris, Gallimard, 2001.

Michael Phillips (dir.), *William Blake, le génie visionnaire du romantisme anglais*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions Paris Musées, 2009.

François Piquet, « “Techniques infernales” : Blake et le Livre », *Romantisme*, vol. 14, n° 43, 1984.

Nathalie Preiss et Joëlle Raineau (dir.), *L'Image à la lettre*, Paris, Éditions Paris Musées/Des Cendres, 2005.

Alain Riffaud (dir.), *L'Écrivain et l'imprimeur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

Julien Schuh, « Les livres d'Alfred Jarry, entre art populaire et bibliophilie. *Les Minutes de sable mémorial*, l'*Almanach du Père Ubu* », Séminaire « Livre/Poésie/Typographie », Paris, 14 décembre 2012. <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00989131>.

Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée, de William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009.

Ruthven Todd, « The Techniques of William Blake's Illuminated Printing », *Print Collector's Quarterly*, n° 29, 1948, pp. 25-37.