

LA LITTÉRATURE,
C'EST DU SÉRIEUX

Mathéo Cassegrain

Étude éditoriale
du roman

C'EST DU SÉRIEUX
LA LITTÉRAURE,

Chapitre I	
Sortir des sentiers battus	7
Chapitre II	
Quelques précisions	19
Chapitre III	
De nouveaux usages	29
Chapitre IV	
Une confiance mutuelle	47
Chapitre V	
Le seuil et sa frontière	67
Chapitre VI	
Inverser le processus	71
Chapitre VII	
L'humour par la typographie	85
Chapitre VIII	
Un désir de liberté	105
Chapitre IX	
Chercher à se renouveler	117
Chapitre X	
Éditer, publier, monter	163
Fin	
Bibliographie	181
Remerciements	184

Chapitre I

En 1962, Michel Butor publie, chez Gallimard, *Mobile*. Sous-titré *Étude pour une représentation des États-Unis*, *Mobile* est un roman expérimental, ce n'est ni un récit linéaire, ni un roman traditionnel : c'est un montage littéraire, un assemblage d'événements qui cherche à dépeindre l'Amérique comme un immense paysage en mouvement. Ce roman, Roland Barthes, le décrit ainsi :

[*Mobile* est] une suite de phrases, de citations, d'extraits de presse, d'alinéas, de mots de grosses capitales dispersées à la surface, souvent peu remplie, de la page, tout cela concernant un objet (l'Amérique) dont les parties elles-mêmes (les États de l'Union) sont présentées dans [...] l'ordre alphabétique.¹

Le livre, au moment de sa sortie, fut particulièrement mal reçu par la critique littéraire. On lui reprocha précisément sa forme discontinue : le livre est en effet constitué d'une myriade d'éléments que l'on peut lire dans l'ordre que l'on souhaite, sans hiérarchie apparente. Barthes s'interroge alors sur ce qui a pu tant déranger la critique.

Ce que *Mobile* a blessé, c'est l'idée même du Livre.² Butor aurait pris une trop grande liberté dans le domaine littéraire, le roman, où chaque chose est à sa place. Dans la poésie, les différentes excentricités typographiques, touchant à l'espace du livre et de la page, sont tout à fait acceptées depuis Mallarmé ou encore Apollinaire. Mais lorsque Butor attente à la régularité de la forme romanesque, il semble remettre, pour certains, en question l'idée

1. Roland Barthes, « Littérature et discontinu » [1962], *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, p. 209.
2. Ibid, p. 209.

3. Jost Hochuli,
« L'art du livre, vue
d'ensemble », *L'art
du livre en Suisse*,
Pro Helvetia, Zürich,
1993, p. 12.

4. Michel Butor,
« Propos sur l'écriture
et la typographie », *Communication
et langages*, n°13,
Presses Universitaires
de France,
Paris, 1972, p. 9.

même de littérature. Cette simplicité typographique du livre serait une garantie de la qualité du texte, la normalité de la forme attesterait de la normalité du fond. La surface de la page, garante d'une continuité du discours littéraire, se trouve alors chamboulée.

Le lecteur de textes d'une certaine longueur, en particulier le lecteur de livres, observe en général, en face de la typographie, un comportement conservateur. Une mise en pages originale, un caractère de fantaisie, à la mode, peut lui plaire s'il s'agit d'une affiche ; mais lorsqu'il s'agit de textes d'une certaine longueur, il refuse toute expérimentation dans le choix des lettres ou dans les autres éléments de la micro-typographie.³

Mobile, en rompant avec la trame conventionnelle, remet en cause l'idée du livre comme garant de la continuité du discours littéraire. L'auteur brisa alors le processus standard du développement du Livre en laissant la possibilité au lecteur de le parcourir de façon linéaire ou non.

[...] ces livres peuvent être à la fois lus de la première à la dernière page, mais il y a toutes sortes d'indications qui permettent de choisir un autre trajet à l'intérieur de ce réseau routier.⁴

L'écrivain catégorise alors plusieurs types de structures d'ouvrages, la première serait un livre dont on lit toutes les pages, de la première à la dernière ligne, où l'on suit aveuglément un chemin tout tracé. La seconde serait la catégorie de livre des répertoires, guides ou dictionnaires, des livres qui ne sont pas faits pour être lus du début à la fin, que nous lisons de façon sporadique, à la recherche d'élé-

ments précis. Michel Butor se situerait alors entre les deux, ses livres se prêtant à la relecture, même les plus linéaires⁵. Butor sait parfaitement qu'il ne s'adresse pas à tous les types de lecteurs, il a conscience qu'il publie dans un milieu déjà saturé de textes et cherche alors à sortir son épingle du jeu, quitte à être marginal dans le monde littéraire. Le succès auprès du grand public n'est pas nécessairement son objectif premier.

Comment je désire être lu ? La réponse est toute simple : je désire qu'on me lise comme on peut ! [...] Mes livres sont faits exprès pour qu'on ne puisse pas les lire tout entiers du premier coup. Pour qu'on ait l'impression d'être débordé par eux. Ces objets, donc, ce sont comme des « bouteilles à la mer » lancées à la recherche de leurs lecteurs. Ces livres trouvent les lecteurs qu'ils peuvent.⁶

L'une des principales critiques faites à *Mobile* étant qu'on lui reprochait d'utiliser toutes les ressources de la typographie, d'employer une multitude de caractères et, par conséquent, de coûter extrêmement cher à fabriquer⁷. L'ouvrage deviendrait donc accessible seulement à une certaine tranche de la population plus aisée. Butor comprend alors que le public ignore largement la réalité matérielle de la fabrication d'un livre : contrairement aux idées reçues, *Mobile* reste un ouvrage accessible, vendu 20 NF, et loin d'être aussi techniquement complexe, et donc coûteux, que ce que la critique semblait croire.

Ceci prouve à quel point les gens qui lisent les livres ne savent pas les regarder. Parce que le moindre manuel qu'ont vos enfants qui vont en classe a une structure ty-

- 5. Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », *Communication et langages*, n°13, Presses Universitaires de France, Paris, 1972, p. 8.
- 6. Ibid, p. 5-6.
- 7. Ibid, p. 17-18.

8. Michel Butor,
« Propos sur l'écriture et la typographie », *Communication et langages*, n°13, Presses Universitaires de France, Paris, 1972, p. 18.

9. Ibid.

10. Ibid, p. 5.

pographique incomparablement plus compliquée que ceux que je fais. Ces manuels utilisent une grande variété de caractères, de marges [...].⁸

L'auteur avait un certain intérêt pour la typographie de ses livres, comme en témoigne sa participation aux Rencontres de Lure en 1971 où il partagea ses réflexions sur les possibilités qu'offre la typographie dans la littérature⁹. Ce jour-là, les typographes, graphistes et maquettistes de France et d'ailleurs eurent pour la première fois l'occasion d'entendre un écrivain s'exprimer directement sur son rapport à la typographie.

Comme le dira en conclusion Maximilien Vox : « Nous entendions pour la première fois le lièvre du civet prendre la parole... »¹⁰

Une image aussi brillante que problématique, car elle suggère que l'écrivain, pourtant ingrédient principal, n'est qu'un élément parmi d'autres du plat qu'est le livre. Cette métaphore culinaire, drôle et un peu crue, éclaire sur le statut paradoxal de l'écrivain : central mais jamais souverain, indispensable mais jamais seul maître à bord. À l'occasion de cette journée d'échange, donc, Michel Butor conta comment il se heurta à la grande complexité de la chaîne du livre, faite d'une multitude d'acteurs, comme le suggéra Vox, qui influent sur la forme du livre, et comment il usa de stratagèmes pour réussir à arriver à ses fins.

Un écrivain, aujourd'hui en France, pour publier un volume, est obligé de passer par l'intermédiaire d'un éditeur. Il ne s'adresse pas directement à l'imprimeur, et ceci est déjà très important. Cet écran qu'il y a entre le

texte et l'objet du livre fait que, normalement, un écrivain ne sait absolument pas comment se fabrique un livre. Il y a des habitudes de l'imprimerie, mais il y a encore plus des habitudes du fonctionnement social de l'imprimerie.

Or cet écran conditionne le contenu des livres. Je me suis trouvé, dès le début de mes aventures littéraires, confronté avec ce problème ; et c'est pourquoi, malgré tous les efforts que j'ai faits [...] pour mes livres de diffusion normale, j'ai dû imaginer toute une série de ruses pour obtenir de l'éditeur un certain nombre de choses, pour défaire, peu à peu, un certain nombre des habitudes de l'éditeur lui-même. Ça a d'ailleurs été assez fructueux parce que, aujourd'hui, pour un écrivain, il est incomparablement plus facile d'obtenir certaines choses que cela n'était le cas il y a encore une dizaine d'années.¹¹

Butor, conscient de la force que la typographie peut apporter à ses ouvrages, travaille directement sur une forme de maquette¹². Dans *Mobile* il agence entre eux des bribes de phrases et d'événements, qu'il essaye de rapprocher, et c'est de cette façon que le sens naît. Il corrige ses épreuves chez l'imprimeur avant la publication afin de garder l'intégrité typographique de ses livres¹³. Pour de nombreux ouvrages il compose la page, lui-même, à l'aide de sa machine à écrire, pour *Mobile* par exemple il utiliserait, à la manière d'une grille typographique, cinq marges différentes¹⁴. Il se pose ainsi la question d'une utilisation complète de la surface de la page, s'associant au besoin avec des graphistes pour l'épauler dans la conception de ses publications, ce fut le cas notamment de *6 810 000 litres d'eau par seconde* où il

11. Ibid, p. 13.

12. Roland Barthes, « Littérature et discontinu » [1962], *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, p. 222.

13. Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », *Communication et langages*, n°13, Presses Universitaires de France, Paris, 1972, p. 16.

14. Ibid, p. 20.

15. Robert Massin, [1925-2020], dit Massin, est un graphiste, typographe, illustrateur, directeur artistique, photographe et écrivain français.

16. Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », *Communication et langages*, n°13, Presses Universitaires de France, Paris, 1972, p. 18.

17. Ibid, p. 18.

reçut l'aide de Massin¹⁵, notamment pour la sélection des caractères à utiliser¹⁶. Cet exemple permet alors l'ouverture du champ littéraire à un personnage : le graphiste, discret, pas toujours présent, mais que Butor, en allant chercher, reconnaît comme chef d'orchestre, ou bien comme cuisinier, si l'on suit la métaphore culinaire de Vox, qui viendrait composer avec les multiples ingrédients du monde éditorial et littéraire pour donner naissance au livre.

On pourrait faire des choses absolument merveilleuses en utilisant des quantités de caractères différents, et je rêve de pouvoir le faire un jour. Je rêve de pouvoir utiliser bien mieux cet « orchestre » dans lequel chaque caractère a un timbre, exactement comme un instrument de musique.¹⁷

- abricot,
- douze teintes marbrées :
 - glace rose,
- les mines de salpêtre de la guerre de 1812,
- vert brume,
- l'autel nuptial,
- sable du désert,
- le fauteuil de Jenny Lind,
- flamme,
- la colonnade d'onyx,
- bleu de Dresde,
- la chambre aux étoiles,
- gris bois flotté,
- le puits sans fond,
- bourgogne,
- la misère de l'obèse,
- charbon de bois,
- les ruines de Karnak,
- vert bruyère,
- le gel du Niagara...

Le silence de la nuit.

RICHMOND, État de l'œil de chevreuil.

Cornes.

Véga.

SPRINGFIELD, OHIO.

Dents.

Altaïr.

SPRINGFIELD.

Arcturus.

SPRINGFIELD.

Bételgeuse.

WARREN, cf. de Trumbull, État de l'œillet écarlate.

Aldébaran.

OXFORD, Butler.

Régulus.

MONTROSE. — Quand il est trois heures du matin à

MONTROSE,

encore deux heures à
MONTROSE, temps central.

MONTROSE, DAKOTA DU SUD.

SPRINGFIELD, comté de Brown ou comté Brun.

SPRINGFIELD.

WARREN, chef-lieu de l'immense et quasi désert comté de Marshall, MINNE-
SOTA.

J'ai peur.

RICHMOND, État des fousseurs.

Mais non, mais non, rendors-toi...

NEWPORT, MINNESOTA.

Œil,

cornes,

museaux,

poils,

lèvres,

Houle de nuit.

CLINTON, TENNESSEE.

CLINTON, KENTUCKY.

CLINTON, INDIANA.

CLINTON, MICHIGAN.

La mer, tout un ouragan de rêves qui vient de la mer, tout un banc de rêves qui remonte le père des fleuves.

JACKSON.

Les souffles de la nuit.

JACKSON.

Les désirs de la nuit.

JACKSON.

Les terreurs de la nuit.

JACKSON.

Les hurlements de la nuit.

JACKSON.

Toutes les plumes de la nuit.

JACKSON, GEORGIE.

Toutes les écailles de la nuit.

JACKSON, CAROLINE DU
SUD.

Des hommes couverts de plumes,
 des hommes couverts d'écailles,
 des hommes couverts de poils,
 des hommes couverts d'un goudron qui sent si fort...

CLEVELAND, cf. de Bolivar, MISSISSIPI.

Ce n'est pas possible, il ouvre la fenêtre, il l'enjambe, et je suis incapable de crier dans ma chemise, je suis incapable de faire un pas, j'essaie de remonter le drap pour me couvrir. Dehors un million de moustiques ronflent...

Les lacs Beulah, Fer-à-Cheval et Lune la nuit, anciens méandres du père des fleuves.

FULTON, cf. d'Itawamba.

Chacun de ses pas laisse une trace de braise; ses ongles sont verts comme des élytres de carabe; ses dents brillent comme des turquoises au milieu de sa bouche noire. Je sens son souffle qui s'approche de moi, qui me brûle. Je sens dans son odeur toute l'odeur des bois, des marais et du fleuve. Alors, je ne puis même plus retenir les draps sur ma poitrine; malgré tous mes efforts je sais que mes doigts se desserrent. Son visage est juste au-dessus du mien. Dehors s'ouvrent les fleurs du magnolia. Il pose sa main sur ma chemise; il y fait une grande tache brûlante. Mon cœur bat dans ma poitrine à coups tellement précipités. Il ouvre son pantalon. Je lui dis : « Je t'aime, je t'aime, je n'ai jamais aimé que toi. » Des larmes tombent de ses yeux. Cette bouche s'appuie sur ma bouche, et je suis toute dévorée de flammes. Cette bouche horrible...

Je dirai à mon père de te tuer.

Il n'y a rien, il n'y a que les remous du fleuve et le balancement du magnolia.

Cette main me brûle, ces lèvres me brûlent, toute cette chambre me brûle.

Jamais plus je ne pourrai le regarder sans brûler.

Je dirai à mon père de le tuer.

Il n'y a rien.

Dors.

Les lacs des Fleurs et des Cygnes la nuit, anciens méandres du père des fleuves.

FULTON, comté de Clarke, ALABAMA.

les rivières Cumberland et Tradewater qui se jettent dans l'Ohio.
Le ruissellement sur les voitures.

SPRINGFIELD, TENNESSEE (...only).

*Dans le panthéon de Nashville, les Noirs qui regardent
ces chevaux blancs.*

Une Buick tomate conduite par un gros jeune Jaune
à chemise verte (65 miles), — les rivières Hatchie
et Obion, affluents du père des fleuves.

Les gouttes d'eau frappant sur les eaux du fleuve.

AUBURN, Logan, KENTUCKY (...only).

Sans doute une nouvelle secte noire.

Dans la caverne aux Mammouths, visites guidées de sept miles :

- le temple du roi Salomon,
- la chambre aux drapés,

Texaco, — les rivières Verte, Kentucky et Licking, qui se jettent
dans l'Ohio, — ou un revêtement de carreaux de faïence en plas-
tique pour votre salle de bains :

« cinq nouvelles teintes perlées :

- nuage rose,
- turquoise,

SAINT-CHARLES, Hopkins.

- glace au citron,

Caverne aux Mammouths :

- nacre,

- le lac de cristal,

Chapitre II

18. Roland Barthes, « Littérature et discontinu » [1962], *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, p. 210.

Dans cet essai nous allons nous pencher sur des ouvrages de littérature qui, dans la mise en forme de leur texte, sortent des conventions. J'étudierai essentiellement des livres issus du champ littéraire, publiés en France. Ces ouvrages peuvent avoir été, à l'origine, publiés dans une autre langue mais je les observe, moi, depuis la France. Et, de la même manière que je regarde cette littérature depuis la France, je l'observe depuis le graphisme.

Je ferai volontairement la distinction entre littérature et poésie. J'entends par littérature ce que l'on appelle usuellement roman, œuvre de fiction, car il est assez communément admis que la poésie peut tout à fait jouer avec la typographie et la page. Là où, comme nous avons pu le voir avec l'affaire *Mobile*, c'est bien moins évident dans le monde du roman.

[...] c'est la poésie et la poésie seule qui a pour fonction de recueillir tous les faits de subversion concernant la matérialité du Livre : depuis Coup de dés, et les Calligrammes, personne ne peut trouver à redire à « l'excentricité » typographique ou au « désordre » rhétorique d'un « composition » poétique. On reconnaît ici une technique familière aux bonnes sociétés : fixer la liberté, à la façon d'un abcès ; en conséquence, passé la poésie, nul attentat au Livre ne peut être toléré.¹⁸

Tout cela tient en grande partie aux logiques de diffusion qui structurent le monde du livre. Chaque genre circule en effet selon des circuits distincts : ils ne sont ni distribués

19. Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », *Communication et langages*, n°13, Presses Universitaires de France, Paris, 1972, p. 15.

dans les mêmes réseaux, ni vendus aux mêmes lectrices et lecteurs, ni tirés au même nombre d'exemplaires. Certains ouvrages sont destinés aux librairies généralistes, d'autres à des librairies plus spécialisées ; certains sont imprimés en grande quantité, d'autres restent confidentiels. À cela s'ajoute le fait qu'ils ne sont pas étudiés par les mêmes communautés de lecteurs, d'universitaires ou de critiques. Autant de facteurs qui contribuent à façonner la perception et la réception de chaque type de livre.

Mais si, à l'intérieur d'un livre avec le sous-titre « roman », on passe à la ligne à l'intérieur d'une phrase, on met en danger la classification des genres, on ne sait plus exactement s'il s'agit de poésie ou de roman [...].¹⁹

Effectivement, la poésie exploite régulièrement une mise en forme originale du texte, faisant de la page un véritable espace de création. Dans la poésie visuelle, ou dans la poésie concrète, la disposition typographique n'est plus seulement un support mais devient partie intégrante du sens : les mots se déploient, se dispersent ou se regroupent pour parfois former des images. Cette dimension visuelle du poème crée un rapport particulier entre la lecture et le regard : le poème ne se lit plus uniquement de manière linéaire, il se contemple, et son sens naît de l'interaction entre forme et contenu.

Aucun lecteur ne peut être tout à fait indifférent à la mise en page d'un poème [...]. Aucun lecteur, de même, ne devrait l'être à l'appropriation des choix typographiques, même si l'édition moderne tend à les neutraliser par une tendance peut-être irréversible à l'uniformisation [...].

Ces considérations peuvent sembler futiles ou marginales, mais il est des cas où la réalisation graphique est inséparable du propos littéraire : on imagine mal certains textes de Mallarmé, d'Apollinaire ou de Butor privés de cette dimension [...].²⁰

L'une des composantes fondamentales de la poésie visuelle, depuis Mallarmé jusqu'aux calligrammes d'Apollinaire, réside dans cette appropriation de l'espace de la page à travers la typographie. Dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Mallarmé joue avec la page autant qu'avec les mots : les blancs typographiques deviennent matière, silence, et le poème s'appuie autant sur le noir de l'encre que sur le blanc du papier, un silence qui, lui aussi, mérite d'être composé.

L'auteur disperse ainsi les mots sur la page, voire la double page, créant une lecture éclatée, une lecture en étoile.

L'espace typographique devient une véritable scène où se déploient les mots. La forme guide alors le lecteur dans ce texte atypique : elle organise et fait tenir ensemble des fragments qui, au premier regard, pourraient sembler décousus, mais qui révèlent toute leur cohérence dès que l'on accepte de regarder autant que de lire.

[...] et dans cette « surprise », la forme guide, la forme veille, elle instruit, elle sait, elle pense, elle engage ; [...] c'est précisément cela, la littérature : un code qu'il faut accepter de déchiffrer.²¹

Que serait *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* sans sa mise en forme ? Une simple succession de mots, privée de la structure qui lui donne sens ? La forme indique subtilement

20. Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, p. 36.

21. Roland Barthes, « Littérature et discontinu » [1962], *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, p. 216.

que le poème se lit sur la double page. Si l'on supprimait la disposition des mots dans l'espace, ce qui serait absurde, il ne subsisterait plus aucune indication sur la manière d'aborder la lecture du poème.

Les exemples en littérature, de livres qui prennent une mise en forme non conventionnelle, sont innombrables, il s'agira ici d'en lire quelques-uns et d'explorer les rapports des auteurs, des autrices et des graphistes au texte et sa matérialisation. Avec ce mémoire je chercherais à déplacer dans le champ du roman la question éditoriale plus souvent envisagée depuis le beau livre d'image, la revue ou encore le magazine. Cette exploration invite nécessairement à interroger la pertinence des catégories qui structurent encore le champ littéraire : pourquoi continue-t-on à distinguer strictement le roman de la poésie, alors même que de nombreux ouvrages brouillent volontairement ces frontières ? Cette séparation persistante révèle à quel point notre rapport au livre reste façonné par des attentes et des idées reçues liées à des questions de lisibilité ou de linéarité. En les analysant, c'est donc aussi notre conception du livre et ses frontières que nous cherchons à questionner.

JAMAIS QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS
DES CIRCONSTANCES ÉTERNELLES DU
FOND D'UN NAUFRAGE SOIT que l'abîme
blanchi étale furieux sous une inclinaison plane
désespérément d'aile la sienne par avance retom-
bée d'un mal à dresser le vol et couvrant les jaillis-
sements coupant au ras les bonds très à l'intérieur
résume l'ombre enfouie dans la transparence par
cette voile alternative jusqu'adapter à l'envergure
sa béante profondeur en tant que la coque d'un bâ-
timent penché de l'un ou l'autre bord LE MAÎTRE
hors d'anciens calculs où la manœuvre avec l'âge
oubliée surgi inférant jadis il empoignait la barre
de cette conflagration à ses pieds de l'horizon una-
nime que se prépare s'agite et mêle au poing qui
l'étreindrait comme on menace un destin et les
vents le nombre unique qui ne peut pas en être un
autre esprit pour le lancer dans la tempête en re-
ployer l'âpre division et passer fier hésite tout che-
nu cadavre par le bras écarté du secret qu'il détient
plutôt que de jouer en maniaque la partie au nom
des flots un envahit le chef coule en barbe soumise
naufrage cela direct l'homme sans nef n'importe
où vaine ancestralement à n'ouvrir pas la main
crispée par delà l'inutile tête leg en la disparition
à quelqu'un ambigu l'ultérieur démon immémo-
rial ayant de contrées nulles induit le vieillard vers
cette conjonction suprême avec la probabilité ce-
lui son ombre puérile caressée et polie et rendue
et lavée assouplie par les ondes et soustraite aux
durs os perdus entre les ais né d'un ébat la mer

tendant par l'aïeul ou lui contre la mer une chance
oiseuse fiançailles dont le voile d'illusion rejailli
leur hantise ainsi que le fantôme d'un geste chan-
cellera s'affalera folie N'ABOLIRA COMME SI
Une simple insinuation d'ironie enroulée à tout
le silence ou précipité hurlé dans quelque proche
tourbillon d'hilarité et d'horreur voltige autour du
gouffre sans le joncher ni fuir et en berce le vierge
indice COMME SI plume solitaire éperdue sauf
que la rencontre ou l'effleure une toque de minuit
et immobilise au velours chiffonné par un esclaf-
fement sombre cette rigide blancheur dérisoire en
opposition au ciel trop pour ne pas marquer exigü-
ment quiconque prince amer de l'écueil s'en coiffe
comme de l'héroïque irrésistible mais contenu par
sa petite raison virile en foudre soucieux expiatoire
et pubère muet rire que Si (La lucide seigneuriale
aigrette de vertige au front invisible scintille puis
ombrage une stature mignonne ténébreuse de-
bout en sa torsion de sirène le temps de souffleter
par d'impatientes squames ultimes bifurquées un
mystère faux roc évaporé en brumes qui imposa
une borne à l'infini) c'était issu stellaire le nombre
EXISTÂT-IL autrement qu'hallucination éparse
d'agonie COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL
sourdant que nié et clos quand apparu enfin par
quelque profusion répandue en rareté SE CHIF-
FRÂT-IL évidence de la somme pour peu qu'une
ILLUMINÂT-IL ce serait pire non davantage ni
moins mais autant indifféremment LE HASARD
(Choit la plume rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir aux écumes orginelles naguères d'où sursauta leur délire jusqu'à une cime flétrie en la neutralité identique du gouffre) RIEN de la mémorable crise ou se fut l'évènement accompli en vue de tout résultat nul humain N'AURA EU LIEU une élévation ordinaire verse l'absence QUE LE LIEU inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide abruptement qui sinon par son mensonge eût fondé la perdition dans ces parages du vague où toute réalité se dissout EXCEPTÉ à l'altitude PEUT-ÊTRE aussi loin qu'un endroit fusionne avec au delà hors l'intérêt quant à lui signalé en général selon telle obliquité par telle déclivité de feux vers ce doit être le Septentrion aussi Nord UNE CONSTELLATION froide d'oubli et de désuétude pas tant qu'elle n'énumère sur quelque surface vacante et supérieure le heurt successif sidéralement d'un compte total en formation veillant doutant roulant brillant et méditant avant de s'arrêter à quelque point dernier qui le sacre — Toute Pensée émet un Coup de Dés

C'ÉTAIT
issu stellaire

CE SERAIT

pire

non

davantage ni moins

indifféremment mais autant

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparu

enfin

par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit

la plume

rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

aux écumes originelles

naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime

flétrie

par la neutralité identique du gouffre

SOIT

que

l'Abîme

blanchi

étale

furieux

sous une inclinaison

plane désespérément

d'aile

la sienne

par

Chapitre III

Depuis 2003, SpMillot, pour Sophie et Philippe Millot, collaborent à la conception visuelle des ouvrages avec les éditions Cent Pages, qui publient de la littérature contemporaine tout en éditant ou rééditant des textes anciens, parfois oubliés ou difficiles à trouver.

Ne se reconnaissant pas dans les appellations de designers ou de graphistes, le couple revendique une posture de dessinateurs de livres. Ainsi Sophie et Philippe portent une grande attention au travail de mise en forme du texte et à la conception du livre dans son ensemble, en investissant pleinement la dimension paratextuelle des ouvrages publiés dans les différentes collections de la maison d'édition. Chaque livre, qui certes s'inscrit par la suite dans une collection avec une certaine unité visuelle, est conçu d'abord individuellement comme une expérience à la fois visuelle et tactile, sollicitant pleinement les sens.

Les éditions Cent Pages sont constituées de plusieurs collections : la première, *Rouge-gorge*, comporte 25 volumes, au format 12,5 x 19,5 cm, aux tranches colorées et à la première de couverture composée en Skia de Matthew Carter. Le dessinateur de caractères conçoit également les alphabets qui servent à la composition intérieure du livre. La seconde collection *Cosaques*, au format original de 11 x 17 cm, est aisément reconnaissable par le fait qu'un certain nombre des titres se trouvent, non pas en première de couverture, comme la convention le voudrait, mais en quatrième. L'impression de la couverture en relief et le fil

22. Catherine De Smet, « Ce que disent les livres : notes sur le travail de Philippe Millot », *étapes*, n°115, Pyramyd, Paris, 2004, p. 58.

de couleur noire sont ses autres attributs dominants. À ceci, malgré la grande liberté de chaque ensemble des ouvrages publiés par Cent Pages, vient s'ajouter une collection, qui n'en est pas réellement une car rien ne l'indique réellement, si ce n'est une catégorie sur le site de vente *Ich&Kar*, dont les ouvrages, comme leur nom l'indiquent, viennent faire *Bande à part* avec un format et une mise en forme différente.

La question des conventions propres à la conception des livres traverse le travail de Millot qui n'hésite pas à rompre avec celles-ci lorsqu'elles lui semblent inutiles, et, au contraire, s'applique quelquefois, en spécialiste zélé, à respecter strictement les règles, même (ou spécialement) les plus oubliées.²²

En témoigne notamment la suppression des sauts de lignes à chaque fin de paragraphe dans un certain nombre des livres dessinés par SpMillot pour Cent Pages. Ces sauts de ligne se trouvent alors remplacés par des pieds de mouches – un symbole typographique qui marque la fin d'un paragraphe – qui permettent alors un texte continu, d'un seul tenant et sans rupture. L'une des utilisations de ce procédé que je trouve la plus pertinente est visible dans la mise en page de *Félicité* de Katherine Mansfield. La nouvelle, publiée dans la collection *Cosaques*, se déploie alors sur 224 pages au format 8,5 x 5,5 cm dans un corps de texte assez important et où chaque fin de paragraphe est indiqué par un pied de mouche en forme d'étoile noire. La nouvelle, nous fait vivre une journée dans la vie de Bertha Young, une journée peu commune car elle se trouve, cette journée-là,

envahie par une forte sensation de félicité, un sentiment de bonheur inédit qui va fortement rythmer sa journée. La nouvelle est donc une succession d'événements, plongés dans une joie de vivre, qui s'enchaînent à toute vitesse, sans même avoir eu le temps de réfléchir à ce qui vient de se passer que nous nous retrouvons à lire une nouvelle pensée passant par la tête de Bertha Young. Et ce procédé est très fortement accentué par la mise en page, le petit format, le grand corps, et le texte continu à l'aide des pieds de mouche, qui d'une certaine manière actent le passage à une nouvelle pensée de Bertha, ce procédé formel fait que nous tournons les pages à toute vitesse, passant d'une idée à une autre, d'un événement à l'autre, sans pouvoir regarder derrière nous, et nous voici alors nous-même pris par cette félicité. Dans ce livre, le saut de ligne à la fin d'un paragraphe, convention moderne, se trouve remplacé par une étoile faisant office de pied de mouche, une ancienne habitude modernisée par SpMillot.

[...] certaines traditions, les modes propres à telle époque [...] déterminent les formats, et la plupart du temps l'aspect formel du livre tout entier. [...] Cela posé, il reste un espace de liberté pour les choix esthétiques, personnels et subjectifs ; cet espace est suffisant pour que chaque maquettiste puisse donner à chaque livre ou chaque collection le vêtement qui lui convient.²³

Dans le travail du couple, on retrouve une forte appétence à l'histoire du livre, de l'écriture ou à l'Histoire plus globale. L'historicité de ces livres les inscrit dans une histoire du livre plus grande. Par la connaissance accrue de leur

23. Jost Hochuli, « L'art du livre, vue d'ensemble », *L'art du livre en Suisse*, Pro Helvetia, Zürich, 1993, p. 9.

24. Emmanuël Souchier, « L'image du texte : pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, n°6, 1998, p. 138.

25. Alex Balgiu, Thierry Chancogne, Roger Chartier, « Finalement, le graphiste, sa première définition c'est d'être lecteur », *Eigengrau*, Chaumont design graphique éditions, Chaumont, 2014, p. 092.

domaine d'activité, SpMillot prolongent son histoire, s'inscrivant dans une continuité de l'histoire du livre, que l'on pourrait placer dans le chemin tracé par les Clubs du Livre. L'érudition serait alors au service de la culture d'un certain public. Ces livres nécessitent de se placer en observateurs, pour pleinement remarquer les divers éléments disséminés ça et là du texte, à destination de « ceux qui savent ».

Mais prendre en compte la dimension graphique, visuelle de l'écriture, et plus généralement de l'information écrite, implique un autre regard, une attention autre que celle dévolue d'ordinaire au texte. Ce regard fait du lecteur habituel un sémiologue attentif, car le texte ainsi considéré présente une résistance physique, matérielle, une présence sociale et idéologique qui s'expriment à travers l'histoire et la culture.²⁴

Une forte érudition, via les formes, images, caractères, du livre, amènerait une double-lecture du texte, parfois accessible à tous, parfois nécessitant d'importantes connaissances de l'histoire typographique et donc plutôt destiné à un public de connaisseurs érudits de ces signes et références. Les livres dessinés par SpMillot, résisteraient-ils à un lectorat grand public car difficiles d'accès sans la connaissance appropriée ?

[Roger Chartier :] Ceci étant, un tel livre s'adresse à des lecteurs qui seraient prêts à se confronter aux abréviations, aux graphies anciennes, avec une obscurité particulière. Ce type d'édition ne pouvait s'adresser qu'à un public évidemment restreint.²⁵

Qui achète ces livres, et surtout, qui les lit réellement ?

S'agit-il d'admirateurs de l'auteur, en quête de belles éditions ou de textes difficiles à trouver sous une forme moderne? De designers, de graphistes ou d'artistes sensibles au travail des Millot? Ou encore de lecteurs occasionnels, tombés par hasard sur l'un de ces ouvrages en librairie?

[Roger Chartier :] Demeure la question du sens parce que ce que peuvent produire ces rapprochements, c'est aussi une pure gratuité, un arbitraire, une plaisanterie, etc. Donc une surdétermination de la signification pourrait être risquée et manquer les appropriations multiples de l'objet par ses lecteurs. D'autre part, un tel livre s'adresse, par son format extra-ordinaire, à des lecteurs qui, dans un sens, ne sont pas des lecteurs du texte. Ou bien ils le connaissent déjà, ou bien ce n'est pas ce qui va les intéresser. Ils vont percevoir le livre comme un objet ludique, amusant, surprenant.²⁶

Cette remarque s'appliquant à *The Picture of Dorian Gray*, d'Oscar Wilde, conçu par John Morgan et publié par Four Corners Books, pourrait également s'appliquer, dans une certaine mesure, au travail de SpMillot pour Cent Pages. Ces livres ne seraient ainsi pas destinés à des lecteurs de littérature mais plutôt à des lecteurs éclairés, des collectionneurs, des designers, des artistes? Nous pourrions comparer cela à une certaine croyance populaire selon laquelle les objets conçus par des designers seraient, soit chers, soit non-fonctionnels, ou les deux, et dans un sens plutôt destinés à un public de designers.

[Roger Chartier :] Si ce texte était détaché de sa présen-

tation typographique, vous intéresserait-il ? Je pense que dans certains des cas de formes modernes du livre, le texte est inséparable de la matérialité dans laquelle il est présenté. Si vous le publiez sous une autre forme, je doute qu'il puisse avoir un effet particulièrement fascinant pour le lecteur. Je pense qu'il s'agit de jeux esthétiques avec, comme tout jeu esthétique, une finalité intellectuelle ou intellectualisée.²⁷

Roger Chartier pointe un dilemme relativement révélateur. En effet, la plupart des textes que j'observe dans ce mémoire, s'ils n'avaient pas cette forme je ne les regarderais pas de la même manière, je ne les regarderais même probablement pas du tout, notamment car comme graphiste j'ai une certaine appétence pour les jeux typographiques intellectualisés. Je m'intéresse alors à ces textes parce qu'ils ont cette forme à ce moment donné chez cette maison d'édition. Bien que ce soit très probablement d'excellents livres à l'origine, je ne suis pas certain que je les aurais lu s'ils n'étaient pas publiés par les Éditions Cent Pages. Je ne parviens pas à les imaginer autrement. Ces textes n'ont, pourtant, pas besoin de cette mise en forme, pour exister. Ils existent déjà sous d'autres formes chez d'autres maisons d'édition. N'ayant pas besoin de ça pour exister, donc, cela devient un prétexte à jouer avec la matérialité du livre pour potentiellement attirer un nouveau lectorat vers eux.

Si la lecture savante d'une œuvre requiert la maîtrise d'un code, c'est-à-dire, la capacité à percevoir et à comprendre tout ce que ne fournit pas le signe linguistique (connotation, références à l'histoire et au contexte de création,

citation), il ne faut pas oublier que la consommation d'une œuvre peut tout aussi bien se passer de cette compétence.²⁸

Béatrice Warde dans *Le verre de cristal* rappelait avec insistance que de nombreux lecteurs paient de l'argent durement gagné, pour accéder à des ouvrages mis en page avec simplicité, et que, seule une créativité excessive de la part du graphiste mettant en forme ces textes pourrait les empêcher de se plonger dans un contenu véritablement passionnant²⁹. Si dans un sens j'acquiesce sur le fait que les livres doivent avant tout être lisibles, Warde semble oublier que le lecteur est libre d'acheter et lire les livres qu'il souhaite, s'il souhaite lire un livre dont le texte a une forme originale, il est tout à fait libre de le faire. Paradoxalement, il paie probablement encore plus cher pour pouvoir lire des pages de ce livre composé de façon non conventionnelle. La multitude d'éditions et de versions du texte disponibles permettent une certaine liberté dans la mise en forme de nouvelles éditions dans le but de toucher de nouveaux profils de lecteurs.

Comme indiqué précédemment, dans la façon même de se définir SpMillot annonce ne pas se retrouver dans les schémas traditionnels du design graphique (suisse) et du graphisme (français). Le couple revendique une position de dessinateur qui viendrait mettre en forme les idées et multiples strates de compréhension d'un texte, se rendant ainsi indispensable.

Évoquant ainsi un rapport auteur/dessinateur, à la fois radicalement différent, mais similaire sur certains points, à celui

28. Vivien Philizot, « Usages sociaux du caractère typographique », *Livraison : Langage et typographie*, n°13, Strasbourg, Rhinocéros, 2009, p. 103.

29. Béatrice Warde, « Le verre en cristal ou la typographie devrait être invisible », [Réédition réalisée pour les 72es Rencontres Internationales de Lure, 2024], *Le graphisme en textes. Lectures indispensables*, Pyramyd, Paris, 2011, p. 11.

du monde de la bande dessinée. L'œuvre n'existe pas sans le scénariste ni le dessinateur, les deux sont parfois indissociables, que serait Tsugumi Ohba sans Takeshi Obata, et inversement ? Dans d'autres cas, l'œuvre change continuellement de scénariste et dessinateur, chacun apportant une pierre à l'édifice, Don Rosa permet alors au *Picou* de Carl Barks de lui survivre et lui offre de nombreuses aventures imaginées à partir de bribes laissées par son créateur d'origine. Et parfois seul le dessinateur change, c'est notamment le cas dans *La quête de l'oiseau du temps*, scénarisé par Serge Le Tendre. Régis Loisel, en tant que dessinateur, a réalisé les quatre tomes du premier cycle, mais plusieurs dessinateurs se suivent et se croisent pour le deuxième cycle scénarisé en collaboration avec Loisel qui se détache alors de son rôle de dessinateur.

Par cette position de dessinateur de livre, SpMillot s'annonce garant de la mise en forme du texte et cherche à pleinement se l'appropriier. Sophie et Philippe viennent alors titiller le seuil d'une certaine forme auctoriale. Cependant le couple n'étant pas les auteurs du texte – ils sont avant tout concepteurs de la mise en forme de textes qui ne sont pas les leurs – ils ne peuvent pas le modifier et donc pleinement l'investir. S'ils ne peuvent, certes, pas devenir auteurs du texte, le couple devient en tout cas auteur du paratexte. Le binôme s'approprie, de façon complète, le paratexte, où il devient particulièrement présent, parfois *trop* présent comme leurs détracteurs peuvent le leur reprocher. Leur présence se traduit souvent par l'ajout d'images dans de nombreux livres, ces documents sont parfois en lien direct

avec l'édition, et d'autres fois exogènes, le rapport au texte étant beaucoup moins évident. Référence au texte comme dans *La folie de l'or* de Gilbert Sorrentino où se trouve ajouté deux images de *La Poursuite infernale* de 1946 dans les pages liminaires, sur ces deux extraits une question est posée, à l'instar du roman qui est un enchaînement continu de questions. Par moment le lien avec le texte et plus trouble, *L'homme qui corrompt Hadleyburg* de Mark Twain est traversé de part en part par onze photographies, d'une scène de personnages sautant au travers d'un échafaudage, dont la source nous reste inconnue. Un procédé que l'on retrouve fréquemment dans les livres publiés par les différents clubs du livre où les maquettistes s'improvisent iconographes en ajoutant diverses reproductions d'images, de documents, de séquences de films... en omettant de la même manière de créditer leur origine, qu'elle soit évidente ou non. Avec ces jeux iconographiques, les maquettistes, graphistes et dessinateurs de livres viennent alors chercher à créer des rapprochements entre texte et image qui viennent bousculer notre rapport au livre.

Katherine Mansfield, *Félicité*, Éditions Cent Pages, 2021, 85*55 mm.

2

soudainement, comme si
elles avaient échangé le plus long,
le plus intime des regards
– comme si elles s'étaient dit:
«Vous aussi?» – que Pearl Fulton,
en remuant la magnifique
soupe rouge dans l'assiette grise,
ressentait exactement

ce qu'elle-même ressentait. ★ Et les autres ? Face et Mug, Eddie et Harry, leurs cuillères s'élevaient et descendaient – ils essuyaient leurs lèvres avec leur serviette, émiettaient du pain, jouaient avec leurs fourchettes et leurs verres et parlaient. ★ « Je l'ai rencontrée

2

d'envie de leur dire à quel point
ils formaient un groupe décoratif
– ils se mettaient si bien en valeur
les uns les autres; et combien
ils lui faisaient penser à une pièce
de Tchekhov! ★ Harry prenait
grand plaisir au dîner. C'était
dans sa – eh bien, pas vraiment

dans sa nature, et certainement
pas par affectation – dans
son – elle ne savait pas bien quoi –
de parler de nourriture et
de s'enorgueillir de sa «passion
éhontée pour la chair blanche
du homard» et pour «le vert
des glaces à la pistache – vertes

Katherine Mansfield, *Félicité*, Éditions Cent Pages, 2021, 85*55 mm.

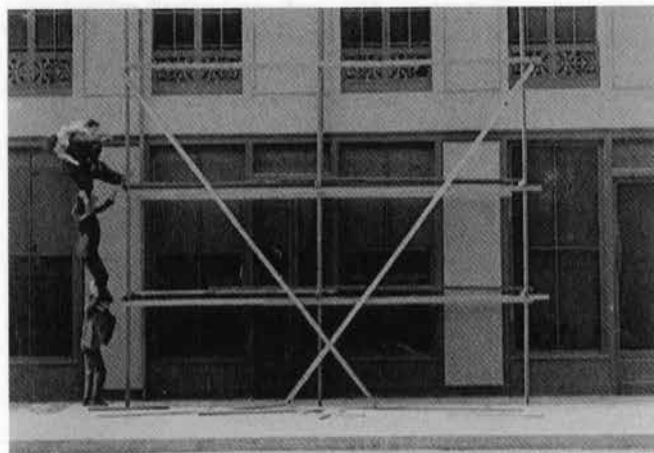
2

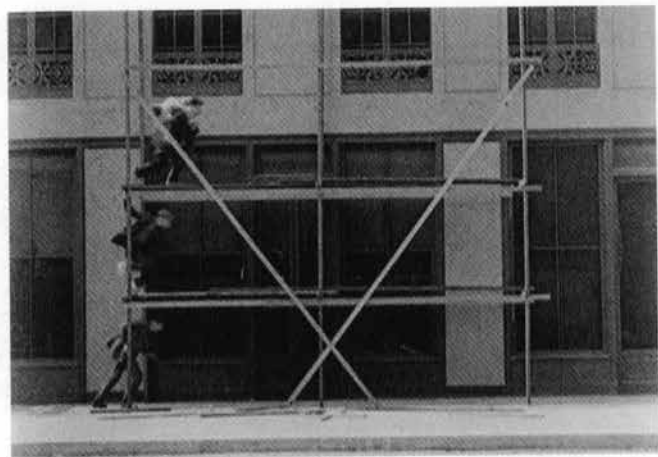
Allumer un feu
Plus de feu
Parce qu'il n'y a plus de feu
Papier blanc
Papier noir



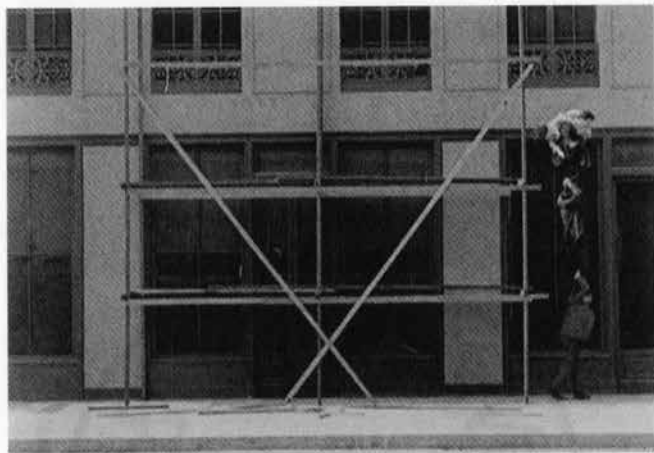
o

Mark Twain, *L'homme qui corrompt Hadleyburg*, Éditions Cent Pages, 2018, 110*170 mm.





Mark Twain, *L'homme qui corrompt Hadleyburg*, Éditions Cent Pages, 2018, 110*170 mm.



Chapitre IV

S'il faut chercher une parentalité à SpMillot, c'est du côté des maquettistes ayant œuvré au sein des clubs du livre qu'elle se dessine. Cette période, marquée par des figures telles que Jacques Daniel, Robert Massin, Pierre Faucheux, Jacques Darche ou encore Jeanine Fricker, a profondément repensé le paysage éditorial français. Ces créateurs ont instauré une manière nouvelle d'imaginer le livre, mêlant une certaine exigence typographique, une attention portée à l'objet et une forte ambition culturelle. Leur héritage, encore palpable aujourd'hui, résonne dans les pratiques contemporaines de conception éditoriale, et notamment dans l'approche que développent Sophie et Philippe Millot, qui s'inscrivent consciemment dans la continuité de ces expérimentations sur le livre, ainsi que d'une profonde connaissance de la typographie et son histoire.

Les clubs du livre qui se développent en France à partir des années 1950 (le Club français du livre, le Club du meilleur livre ou encore le Club des libraires de France) occupent une place particulière dans l'histoire de l'édition française. Leur originalité caractéristique est à puiser dans la force de leur direction artistique : chaque ouvrage y est pensé comme une création unique, confiée à un maquettiste ou à un directeur artistique qui dispose d'une grande liberté formelle. Loin de rechercher l'uniformité graphique, ces clubs misent sur une diversité assumée des mises en page, des compositions typographiques et des couvertures. Et c'est précisément cette variété, paradoxalement, qui finit

30. Alex Balgiu, Thierry Chancogne, Roger Chartier, « Finalement, le graphiste, sa première définition c'est d'être lecteur », *Eigengrau*, Chaumont design graphique éditions, Chaumont, 2014, p. 098.

par constituer l'identité visuelle propre à chaque collection. Les reliures, souvent originales, jouent un rôle essentiel dans cette démarche : leurs matériaux, leurs textures et surtout leurs couleurs, en rupture totale avec les codes éditoriaux de l'époque, contribuent à faire de ces livres des objets singuliers et immédiatement reconnaissables. Ainsi, les clubs du livre ont durablement marqué l'édition française en défendant une conception où la forme n'illustre pas seulement le texte, mais où chaque volume devient un espace d'invention graphique. Et, de la même manière qu'avec la collaboration entre SpMillot et Olivier Gadet, les clubs du livre furent possibles car les éditeurs avaient une grande confiance, presque aveugle, envers ces maquettistes.

[Thierry Chancogne :] Fauchaux représente un moment dans lequel les éditeurs font confiance aux graphistes. Et c'est un moment qui est une réussite. Une réussite commerciale mais aussi une réussite du livre en tant qu'outil de médiation, de démocratisation des savoirs.³⁰

À mon grand regret, les maisons d'édition littéraires semblent aujourd'hui accorder de moins en moins de place aux graphistes. Alors qu'elles ont, à de rares occasions, collaboré avec des designers pour concevoir des couvertures, elles se tournent désormais presque exclusivement vers des compositeurs chargés de mettre en forme le texte selon des modèles préétablis. Les graphistes, quant à eux, se trouvent relégués aux domaines où leur inventivité est tolérée – catalogues d'exposition, livres d'artistes, ouvrages de cuisine ou de design – bref, aux livres où la présence de l'image justifie une intervention plus libre.

Il faut reconnaître que les entreprises de composition typographique sont extrêmement compétitives, pratiquant des tarifs à quelques centimes la page et se conformant strictement aux directives imposées par les éditeurs. À l'inverse, dans la tradition française, le graphiste est perçu comme un auteur à part entière, sollicité précisément pour l'originalité de sa démarche et de son regard.

31. Ibid, p. 099.

De la même façon que Cent Pages édite des textes déjà publiés, les divers clubs du livre publient des textes dans de nouvelles éditions. L'une des idées fondatrice du Club français du livre étant de rendre accessible une certaine bibliophilie, rendre accessible de *Grands textes* à un tout nouveau public. Ces nouvelles formes du livre proposent de nouveaux usages à des personnes qui lisaient déjà³¹. Ces éditions furent l'occasion de redécouvrir un texte que l'on connaît déjà et apprécie, une occasion de le relire sous une autre forme, parfois dans une édition mettant en avant certaines particularités du texte. C'est le cas également avec les livres édités dans la collection Familiars de l'éditeur londonien Four Corner Books, *Dracula*, mis en forme par John Morgan, propose précisément une nouvelle façon de découvrir ce texte culte en mettant l'accent sur le caractère épistolaire du roman. Le graphiste se sert alors des différents personnages et de l'omniprésence de correspondance par lettres du roman de Bram Stoker, pour transmettre le texte composé dans un alphabet différent pour chaque personnage. Par ce procédé, Morgan emprunte une forme d'énonciation éditoriale propre à la lettre de correspondance, il amène ainsi le texte vers une forme dans laquelle

32. Susan Sontag,
« À propos du style »,
L'œuvre parle,
C. Bourgeois, Paris,
2010, p. 36.

on ne s'attend pas à le voir. C'est d'autant plus le cas avec *The Picture of Dorian Gray*, qui se trouve reproduit sous la forme de pages de journaux.

Seule la connaissance de styles anciens et de normes artistiques acceptées et répandues nous permet, par contraste, de distinguer les traits caractéristiques d'un style nouveau.³²

Pour revenir à la littérature francophone, le Club Français du livre publie *Le Roman de Renart* ainsi que les *Œuvres* de François Villon, respectivement en 1953 et 1952. Deux œuvres du Moyen-Âge rendues accessibles à un plus grand public par une mise en forme mettant l'avant sur la modernité insoupçonnée de ces textes. *Le Roman de Renart* réalisé par Jacques Daniel, est alors composé en Antique, une linéale dont je n'ai pas retrouvé la source exacte, et habillé des illustrations de Claire Daymas, Lucien Fleury et Alain Le Breton. Le tout, d'après une adaptation de Jean-Francis Reille, se trouve être surprenamment moderne.

L'édition des *Œuvres* de François Villon, quant-à-elle, composée par Jacques Darche en Gill, prend le parti d'accompagner le texte de photographies contemporaines. Et, bien qu'écrit en vieux français, le livre amène, à l'aide d'un subtil jeu avec les marges et astérisques, la définition des mots les plus difficiles à saisir. Ce livre pris donc un chemin diamétralement opposé à celui emprunté par la version du texte publié par Jean de Bonnot en 1969, l'éditeur de livres de luxe décida de présenter le texte dans une forme au plus proche de celle des première éditions, ou tout du moins de l'image que l'on en a. Le texte est alors composé

en gothique, accompagné d'images gravées, dans un format in-octavo avec d'importantes marges, le tout imprimé dans une encre mélangée à de la poussière d'or.

La compilation d'événements et de fables mettant en scène le goupil, ainsi que les péripéties de la vie trépidante de François Villon, touchent alors un tout nouveau lectorat et se trouvent dépoussiérés de leur image vieillotte à l'aide de la mise en forme.

sleeps well, and enjoys the fresh air; but all the time the roses in her cheeks are fading, and she gets weaker and more languid day by day; at night I hear her gasping as if for air. I keep the key of our door always fastened to my wrist at night, but she gets up and walks about the room, and sits at the open window. Last night I found her leaning out when I woke up, and when I tried to wake her I could not; she was in a faint. When I managed to restore her, she was as weak as water, and cried silently between long, painful struggles for breath. When I asked her how she came to be at the window she shook her head and turned away. I trust her feeling ill may not be from that unlucky prick of the safety-pin. I looked at her throat just now as she lay asleep, and the tiny wounds seem not to have healed. They are still open, and, if anything, larger than before, and the edges of them are faintly white. They are like little white dots with red centres. Unless they heal within a day or two, I shall insist on the doctor seeing about them.

LETTER, SAMUEL F. BILLINGTON & SON,
SOLICITORS, WHITBY,
TO MESSRS. CARTER, PATERSON & CO., LONDON.

17 August.

Dear Sirs,—

Herewith please receive invoice of goods sent by Great Northern Railway. Same are to be delivered at Carfax, near Purfleet, immediately on receipt at goods station King's Cross. The house is at present empty, but enclosed please find keys, all of which are labelled.

You will please deposit the boxes, fifty in number, which form the consignment, in the partially ruined building forming part of the house and marked 'A' on rough diagram enclosed. Your agent will easily recognize the locality, as it is the ancient chapel of the mansion. The goods leave by the train at 9.30 tonight, and will be due at King's

Cross at 4.30 tomorrow afternoon. As our client wishes the delivery made as soon as possible, we shall be obliged by your having teams ready at King's Cross at the time named and forthwith conveying the goods to destination. In order to obviate any delays possible through any routine requirements as to payment in your departments, we enclose cheque herewith for ten pounds (£10), receipt of which please acknowledge. Should the charge be less than this amount, you can return balance; if greater, we shall at once send cheque for difference on hearing from you. You are to leave the keys on coming away in the main hall of the house, where the proprietor may get them on his entering the house by means of his duplicate key.

Pray do not take us as exceeding the bounds of business courtesy in pressing you in all ways to use the utmost expedition.

We are, dear Sirs,

Faithfully yours,

SAMUEL F. BILLINGTON & SON.

LETTER, MESSRS. CARTER, PATERSON & CO., LONDON,
TO MESSRS. BILLINGTON & SON, WHITBY.

21 August.

Dear Sirs,—

We beg to acknowledge £10 received and to return cheque £1 17s. 9d., amount of overplus, as shown in receipted account herewith. Goods are delivered in exact accordance with instructions, and keys left in parcel in main hall, as directed.

We are, dear Sirs,

Yours respectfully,

Pro CARTER, PATERSON & CO.

'And you are Mrs Harker!' I answered at once; whereupon she held out her hand.

'I knew you from the description of poor dear Lucy; but -' She stopped suddenly, a quick blush overspread her face.

The blush that rose to my own cheeks somehow set us both at ease, for it was a tacit answer to her own. I got her luggage, which included a typewriter, and we took the Underground to Fenchurch Street, after I had sent a wire to my housekeeper to have a sitting room and bedroom prepared at once for Mrs Harker.

In due time we arrived. She knew, of course, that the place was a lunatic asylum, but I could see that she was unable to repress a slight shudder when we entered.

She told me that, if she might, she would come presently to my study, as she had much to say. So here I am finishing my entry in my phonograph diary whilst I await her. As yet I have not had the chance of looking at the papers which Van Helsing left with me, though they lie open before me. I must get her interested in something, so that I may have an opportunity of reading them. She does not know how precious time is, or what a task we have in hand. I must be careful not to frighten her. Here she is!

MINA HARKER'S JOURNAL

29 September.—After I had tidied myself, I went down to Dr Seward's study. At the door I paused a moment, for I thought I heard him talking with some one. As, however, he had pressed me to be quick, I knocked at the door, and on his calling out, 'Come in,' I entered.

To my intense surprise, there was no one with him. He was quite alone, and on the table opposite him was what I knew at once from the description to be a phonograph. I had never seen one, and was much interested.

'I hope I did not keep you waiting,' I said; 'but I stayed at the door as I heard you talking, and thought there was someone with you.'

'Oh,' he replied with a smile, 'I was only entering my diary.'

'Your diary?' I asked him in surprise.

'Yes,' he answered. 'I keep it in this.' As he spoke he laid his hand on the phonograph. I felt quite excited over it, and blurted out: -

'Why, this beats even shorthand! May I hear it say something?'

'Certainly,' he replied with alacrity, and stood up to put it in train for speaking. Then he paused, and a troubled look overspread his face.

'The fact is,' he began awkwardly, 'I only keep my diary in it, and as it is entirely - almost entirely - about my cases it may be awkward - that is, I mean' - He stopped, and I tried to help him out of his embarrassment: -

'You helped to attend dear Lucy at the end. Let me hear how she died, for all that I can know of her, I shall be very grateful. She was very, very dear to me.'

To my surprise, he answered, with a horrorstruck look in his face: -

'Tell you of her death? Not for the wide world!'

'Why not?' I asked, for some grave, terrible feeling was coming over me.

Again he paused, and I could see that he was trying to invent an excuse. At length he stammered out: -

'You see, I do not know how to pick out any particular part of the diary.' Even while he was speaking an idea dawned upon him, and he said with unconscious simplicity, in a different voice, and with the naivety of a child: 'That's quite true, upon my honour. Honest Indian!' I could not but smile, at which he grimaced. 'I gave myself away that time!' he said. 'But do you know that, although I have kept the diary for months past, it never once struck me how I was going to find any particular part of it in case I wanted to look it up?'

profond soupir. De colère il dresse la tête et il n'y a nulle bête, si hardie soit-elle, ours ni sanglier, qui n'ait peur de son soupir et du bruit qu'il mène. Couard le lièvre en eut une telle frayeur qu'il en garda deux jours les fièvres...

Toute la cour frémit ensemble.

- Dame Pinte, fait l'empereur, par la foi due à l'âme de mon père, pour laquelle je n'ai fait aujourd'hui nulle aumône, votre chagrin me pèse et je le veux secourir. Je vais faire mander Renart et vous verrez de vos yeux, entendrez de vos oreilles quelle grande vengeance sera prise. Car j'en veux tirer grande justice, de l'homicide et du méfait.

Quand Ysengrin entend le roi, aussitôt sur ses pieds il se dresse.

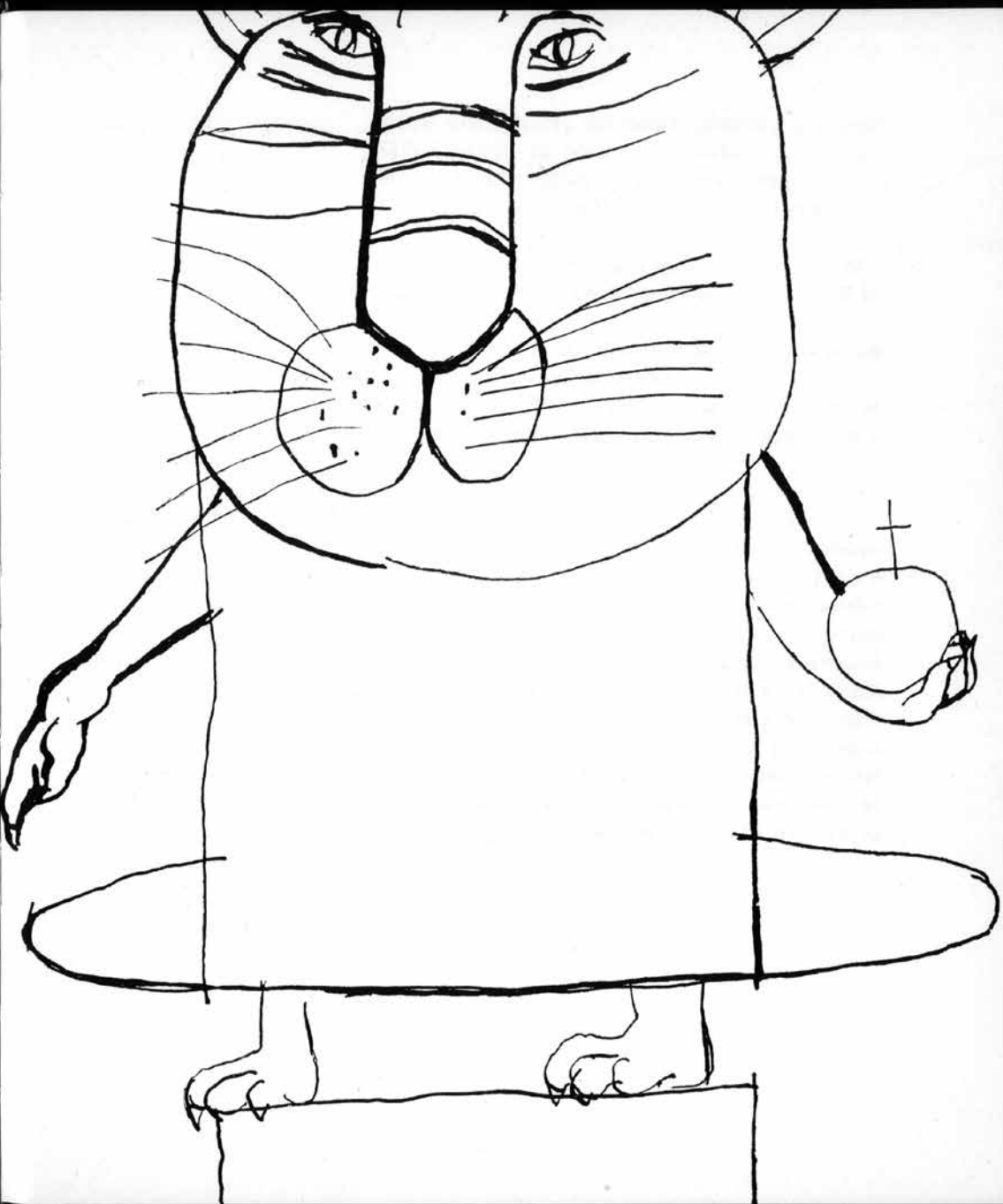
- Sire, fait-il, c'est là un grand bienfait dont vous serez loué par tous, si vous pouvez venger Pinte et sa sœur dame Coppée que Renart a si bien éclopée. Je dis cela non pas par haine, mais par pitié pour la malheureuse qu'il a tuée.

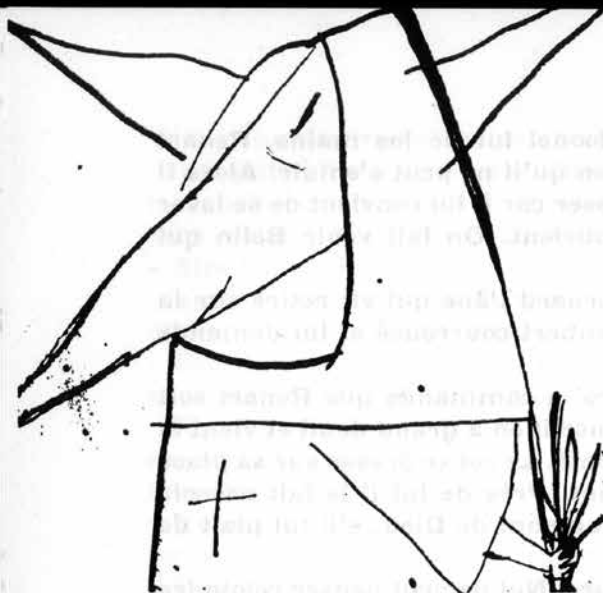
L'empereur dit:

- Ami, Renart m'a mis au cœur grande douleur, et plus d'une fois. Mais or, parlons d'autre parole. Brun, prenez votre étole et recommandez à Dieu l'âme de ce corps. Et vous, sire Bruyant, là, sur cette côte, faites-nous une sépulture.

- Sire, dit Brun, à votre volonté.

Et il va revêtir l'étole, cependant que le roi et tous ceux de l'assemblée commencent la veillée. Sire Tardif l'escargot, lut seul les trois leçons et Roonel chanta les vers, lui et Brichemer le cerf. Quand la veillée fut chantée et que vint le matin, ils portèrent le corps à enterrer. Mais d'abord ils le firent enclore dans un beau vaisseau de plomb plus beau qu'on n'en vit jamais. Puis ils l'enfouirent sous un arbre et par-dessus mirent un marbre ciselé en une épitaphe:



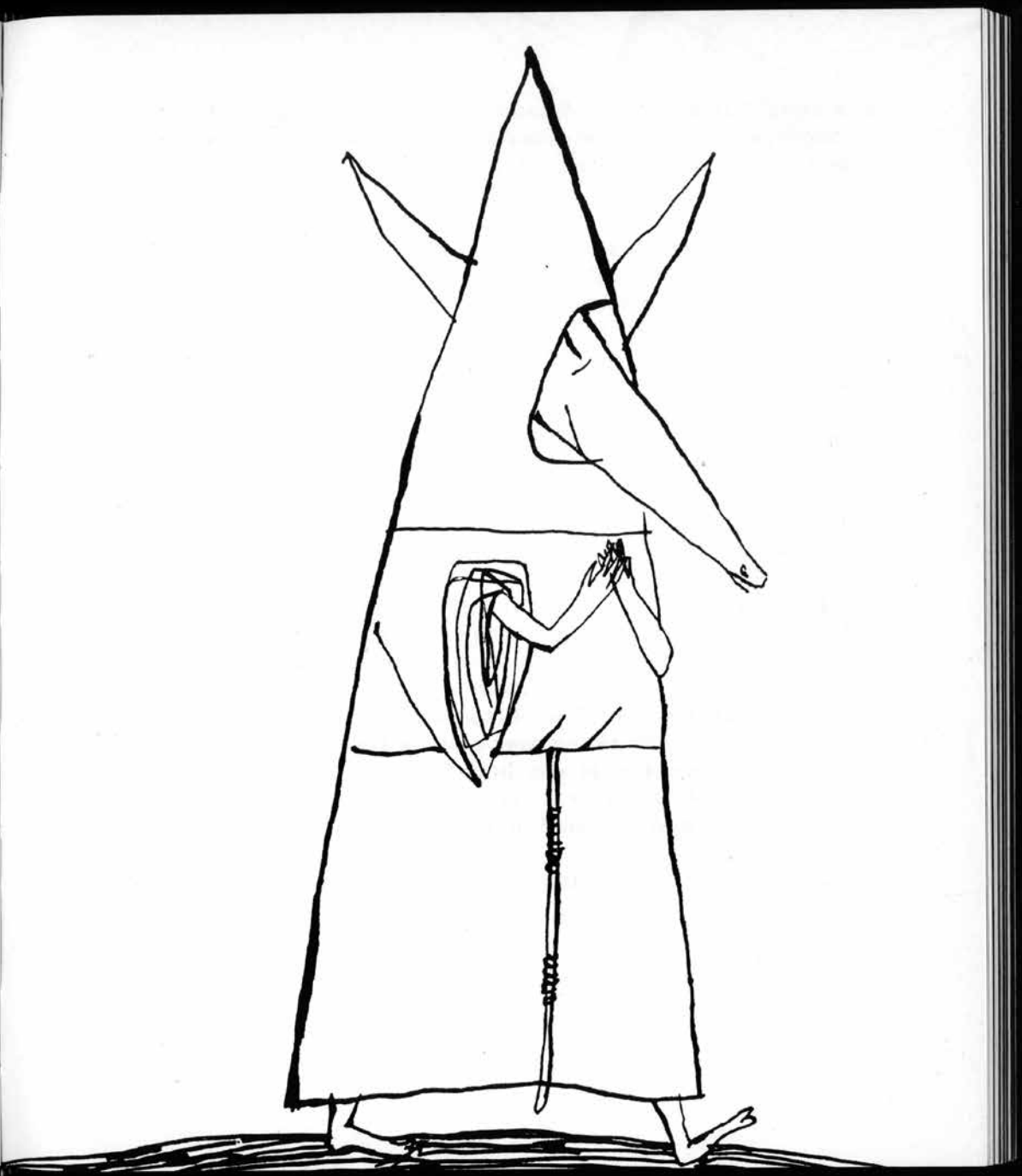


Comment
fut
moine
Renart.

Voici donc Renart au monastère. On lui donne du poisson à manger, on l'endocrine sur l'ordre. De draps on l'a vêtu en moine, le fils à putain, le têt. Avant quinze jours il est guéri: celui qui fut si mal en point est tout remis et sain.

Il fait tous les gestes du moinage et les frères le tiennent pour très sage, l'aiment et le chérissent. Renart est de beau service et il va à la sainte église. Souvent il se souvient des gelines dont il savait si bien ronger l'échine. Avec peine il reste en place car souvent il a des tentations. Bien lui seyent ses vêtements, honnêtement il prend bien des plaisirs.

Un jour fut chantée une messe et Renart l'écouta de tout cœur. Puis, par derrière, il sortit du moûtier, tenant un psautier à



Le Testament

« Le front ridé, les cheveux gris,
Les sourcilz cheuz, les yeulx estainctz,
Qui faisoient regars et ris
Dont maintz marchans furent attaincts,
Nez courbes de beaulté loingtains,
Oreilles pendantes, moussues,*
Le vis pally, mort et destaincts,
54 Menton froncé, levres peaussues :*

Rugueuses.

Flétries.



« C'est d'humaine beaulté l'yssues !
Les bras courts et les mains contractes,
Les espaulles toutes bossues,
Mammelles, quoy ? toutes retraictes ;
Telles les hanches que les tettes ;
Du sadinet, fy ! Quant des cuisses,
Cuisses ne sont plus, mais cuissettes,
55 Grivelees* comme saulcisses.

Ratatinées.

Le Testament

« Ainsi le bon temps regrettons
Entre nous, pouvres vieilles sottes,
Assises bas, a croppetons,
Tout en ung tas comme pelotes,
A petit feu de chenevottes
Tost allumees, 'tost estainctes.
Et jadis fusmes si mignottes !...
56 Ainsi en prend a maintz et maintes. »





Le Testament

Mais puis apres il y a grant deshait,*
Quant sans argent s'en vient coucher Margot ;
Veoir ne la puy, mon cueur a mort la hait.
Sa robbe prens, demy ceinct et surcot,
Si luy jure qu'il tiendra pour l'escot.
Par les costez si se prend l'Antechrist,
Crie, et jure par la mort Jesuschrist
Que non fera. Lors j'empongne ung esclat,*
Dessus son nez luy en fais ung escript,
En ce bourdel ou tenons nostre estat.

Découragement.

Morceau de bois.

Puy paix se faict, et me faict un gros pet,
Plus enflee qu'ung vlimeux* escarbot,
Riant m'assiet son poing sur mon sommet :
Go ! go !* me dit, et me siert le jambot.
Tous deux yvres, dormons comme ung sabot,
Et au resveil, quant le ventre luy bruyt,
Monte sur moy, que ne gaste son fruit.
Souzb elle geins : plus qu'ung aiz me fait plat ;
De paillarder tout elle me destruit,
En ce bourdel ou tenons nostre estat.

Venimeux.

Allons.





< ente, gresle, gelle, j'ay mon pain cuict.
- e suys paillard, la paillarde me suyt.
Γ equel vault mieulx ? Chascun biens'entresuit.
Γ 'ung vault l'aultre, c'est a mau rat mau chat.
O rdure amons, ordure nous assuyt ;
Z ous deffuyons honneur, il nous deffuyt
En ce bourdel ou tenons nostre estat.

lxxii

Qui me diroit: "Qui te fait metre
Si tres auant ceste parolle,
Qui n'es en theologie maistre?
A toy est presumption folle."
— C'est de Ihesus la parolle,
Touchant du Riche ensevely
En feu, non pas en couche molle,
Et du Cadre de dessus luy.

lxxiii

Se du Cadre eust ven le doit ardre,
Ja n'en eust requis refrigerer,
Weau au bout de ses doiz aherdre,
Pour rafreschir sa maschonere.
Pyons y feront mate chiere,
Qui boyuent pourpains & chemise.
Pays que boiture y est si chiere,
Dieu nous en gard! bourde ins mise.

Du nom de Dieu, comme i'ay dit,
 Et de sa glorieuse Mere,
 Sans pechié soit parfait ce dit
 Par moy, plus mesgre que chimere.
 Si ie n'ay en sieure ensumere,
 Ce m'a fait diuine clemence;
 Mais d'autre dueil & perte amere
 Je me tais, & ainsi commence:

Premier, ie donne ma poure ame
 A la benoiste Trinité,
 Et la commande à Nostre Dame,
 Chambre de la diuinité;
 Priant toute la charité
 Des dignes neuf Ordres des cienlx,
 Que par eulx soit ce don porté
 Deuant le Trosne precieus.

François Villon, *Oeuvres*, Jean de Bonnot, 1969, 145*208 mm.



Epistre
en forme de
ballade,
à ses
amis



Chapitre V

33. Gérard Genette,
Seuils, Seuil, Paris,
1987, p. 7.

Les aventures éditoriales que nous venons de croiser, si passionnantes et inventives soient-elles, restent malgré tout au seuil du texte. Le seuil, terme emprunté à Gérard Genette, désigne ce qui dans le livre reste au seuil du texte, ce qui entoure le récit, ce qui sert d'interface entre le texte proprement dit et son lecteur, en d'autres termes il s'agit du paratexte.

L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre.³³

Nous pourrions en effet nous demander si le paratexte appartient au texte, la limite est parfois floue, le paratexte étant lui-même bien souvent constitué de texte. La façon la plus simple de définir si le paratexte fait partie du récit, serait de tout d'abord définir qui a amené ces éléments de paratexte, si c'est l'écrivain, nous pourrions alors consi-

34. Ibid, p. 7.

35. Emmanuël Souchier, « L'image du texte : pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, n°6, 1998, p. 138.

dérer que le paratexte appartient à l'œuvre. Cependant si c'est l'éditeur, l'imprimeur ou bien le graphiste, nous pourrions supposer que ces éléments ne lui appartiennent pas totalement, car ils sont tout à fait interchangeables et sujet à disparaître en fonction des diverses éditions et réimpressions. Toujours est-il que le paratexte est la forme sous laquelle le texte nous apparaît, il est « l'image du texte »³⁴, il est l'apparence sous laquelle le récit existe matériellement en tant que livre et se présente au public.

[...] il n'est pas de texte qui, pour advenir aux yeux du lecteur, puisse se départir de sa livrée graphique.³⁵

Car sans support, sans matérialité, le texte n'existe pas, il n'a aucune incarnation physique. Il convient, par conséquent, de lire le texte en relation avec le support physique qui l'accompagne. Cela commence par ce que l'on perçoit d'entrée de jeu : la forme extérieure du livre – sa couverture, son format, son dos – puis, en l'ouvrant, par son organisation intérieure : la mise en page, les choix typographiques, la teinte du papier, la manière dont l'objet tient en main. L'ensemble de ces éléments ne se contente pas d'accompagner le texte : ils conditionnent et orientent notre lecture, ils en sont les premiers supports, ceux qui, littéralement, donnent à lire le texte.

Si nous parlons du livre comme objet d'usage courant, il faut insister particulièrement sur sa matérialité. Son aspect tridimensionnel et les matériaux dont il est fait jouent un rôle significatif. Avant même que le lecteur, dans une librairie, se soit saisi d'un livre, son œil n'a pas seulement noté le nom de l'auteur ou le titre de l'ouvrage, mais également

le format, l'épaisseur, l'effet des couleurs. L'oeil a devancé le sens du toucher ; il a jugé si ma main se plairait à saisir cet objet, s'il serait agréable à mes doigts. Le choix des matériaux ne peut donc pas être indifférent au maquettiste.³⁶

La matérialité d'un livre est imprégnée d'une histoire sous-jacente à celle du texte en lui-même, il est une trace de l'histoire des pratiques, règles et coutumes. Il est fait de conventions qu'il est difficile de ne pas respecter. Les conventions, autrement dit ce qu'il est convenu de faire, sont une incarnation de l'espace dans lequel le livre est publié, elles sont constituées de multiples strates liées au lieu, à l'époque, au genre littéraire, aux nombreux acteurs du livre, éditeurs, imprimeurs, mais aussi lecteurs. Ces codes, plus ou moins tacites, ont la peau dure car ils n'évoluent qu'au rythme des lecteurs les plus conservateurs³⁷.

Alors que dans le domaine de la micro-typographie on ne viole pas les conventions impunément, il serait erroné, dans le travail de mise en forme du livre, d'établir des règles rigides.³⁸

Ainsi, Jost Hochuli fait la nuance entre les conventions attachées à la micro-typographie et celles attachées à la mise en forme du livre. L'une étant bien plus libre que l'autre, supposant que dans la situation où le texte reste lisible, la mise en page a la possibilité d'être expressive. Cependant, Hochuli, dans cet extrait, parle du livre de manière générale, de nombreuses catégories de publications imprimées ne sont pas d'une grande flexibilité formelle, le catalogue d'exposition par exemple, principal terrain d'exploration des designers graphiques est effectivement assez peu diffi-

36. Jost Hochuli, « L'art du livre, vue d'ensemble », *L'art du livre en Suisse*, Pro Helvetia, Zürich, 1993, p. 9.

37. Gerard Unger, *Pendant la lecture*, B42, Paris, 2015, p. 29.

38. Jost Hochuli, « L'art du livre, vue d'ensemble », *L'art du livre en Suisse*, Pro Helvetia, Zürich, 1993, p. 22.

39. Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, p. 14.

40. Ibid, p. 20.

41. Ibid, p. 35-36.

cile dans le respect des normes de mise en forme du texte. La littérature, en revanche, comme observé dans l'affaire *Mobile* en introduction, est particulièrement frileuse à tout changement apporté à la macro et micro typographie. Les choix étant essentiellement faits par l'auteur et l'éditeur, quasi-uniques responsables du texte et du paratexte³⁹.

J'appelle *péritexte éditorial* toute cette zone du péritexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement de l'*édition*, c'est-à-dire du fait qu'un livre est édité, et éventuellement réédité, et proposé au public sous une ou plusieurs présentations plus ou moins diverses.⁴⁰

La composition typographique qui vient donc donner forme de livre au texte joue un rôle éminemment important dans la compréhension du texte et peut ainsi grandement affecter le récit par les commentaires indirects⁴¹. Peut-être est-ce pour cela que la littérature souhaite rester nue dans le plus simple appareil, sans aucun ornement qui ne viendrait l'altérer et influencer, en mal comme en bien, la réception du texte. Conception très française de la chose, en témoigne la Collection Blanche de Gallimard, avec sa couverture réduite à une poignée d'éléments ne dévoilant rien du texte, si ce n'est une certaine image de qualité littéraire véhiculée par cette sobriété emblématique.

Chapitre VI

Dans une mesure où les maquettistes des clubs du livre, SpMillot ou encore John Morgan titillent le seuil, mais restent prisonniers de la chaîne du livre, car ils arrivent à la fin du procédé de publication, Massin et Fanette Mellier vont tous les deux suivre une expérience différente, en intervenant à un moment différent de cette chaîne. Les deux graphistes ont initié, cette fois-ci, le projet du livre. Si les premiers mettent le pied dans la porte pour ne pas qu'elle se ferme, alors les seconds l'ouvrent en grand.

Massin donc, arrive après la publication de *La Cantatrice chauve* mais désire adapter la pièce de Ionesco, il est ainsi à l'origine du projet, et étant son contemporain, il pu le convaincre en personne de l'intérêt d'une telle adaptation⁴². Avec ce projet, le graphiste deviendrait une forme de co-auteur ou d'éditeur; son nom apparaissant sur la couverture témoigne de l'importance que prend son interprétation typographique. Sans lui, cette version du texte n'existerait pas; initiant le projet, le designer graphique ne serait plus seulement le maquettiste d'un livre qu'on lui commande.

[Massin :] Le graphisme en soit n'existe pas.

Comme, il n'y a pas de cloisons étanches, je veux être graphiste, écrivain, éditeur, photographe, metteur en scène.⁴³

Massin rappelle ici que le graphisme ne peut être envisagé comme une discipline isolée, il naît au contraire de la porosité entre les arts, il résulte des échanges constants entre l'image, le texte, l'objet ou le livre. En refusant d'être ainsi enfermé dans une case dont il ne pourrait sortir, il

42. Vanina Pinter, « L'histoire vaut d'être racontée... », *étapes*, n°115, Pyramyd, Paris, 2004, p. 60.

43. Ibid, p. 61.

44. Jost Hochuli,
« L'art du livre, vue
d'ensemble », *L'art
du livre en Suisse*,
Pro Helvetia, Zürich,
1993, p. 36-37.

45. Vanina Pinter,
« L'histoire vaut
d'être racontée... »,
étapes, n°115, Py-
ramyd, Paris, 2004,
p. 60.

revendique une pratique aux multiples facettes, où chaque discipline nourrit les autres. Cela souligne que le design graphique n'existe jamais seul. Sa force réside alors précisément dans cette capacité à absorber, interpréter et réinventer tous les langages qui l'entourent.

Les particularités sont souvent stimulantes, et bien des nouveautés qui sont apparues d'abord dans des travaux expérimentaux ont fait leur entrée, par la suite, dans le domaine public. Avec les livres pour bibliophiles, comme avec les ouvrages expérimentaux, nous nous heurtons souvent, en outre, à une limite. Au-delà, le livre n'est plus un objet d'usage, il devient un objet d'art : l'art pour l'art, le livre pour le livre.⁴⁴

Si cette hypothèse de Jost Hochuli fait mouche avec le travail de SpMillot pour Cent Pages, à qui l'on peut reprocher une trop grande intellectualisation de la mise en forme des livres, qui certes ouvrent les textes à un autre lectorat mais les ferment à beaucoup d'autres, ce n'est en aucun cas celui de Massin qui avait en tête de rendre le théâtre plus facilement accessible au grand public. Ses expérimentations autour de la typographie expressive facilitent la lecture et en multiplient les approches. Le rappelle Massin, qui, le soir, après une représentation de la pièce montra une prémaquette à Ionesco, qui l'encouragea à continuer mais en soulignant l'importance de veiller à ce que cela soit lisible car son texte était enseigné en classe⁴⁵.

Il manque à la langue écrite bon nombre de moyens d'expression propres à la langue parlée : expressions du visages, gestes, intonations vocales, élévation de la voix,

etc. Certains ont tenté de représenter graphiquement les sons. Paul Van Ostaijen, les futuristes et Kurt Schwitters s'y sont essayé. *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco dans la mise en scène typographique de Robert Massin (1964), qui attribue un caractère typographique à chaque personnage est restée célèbre, à raison. Toutes ces tentatives sont restées l'exception plutôt que la règle.⁴⁶

Mais ces expérimentations demeurent marginales, sans doute parce qu'elles exigent une collaboration intime entre fond et forme, entre graphisme et littérature, une collaboration que l'édition traditionnelle n'a encouragé qu'en de rares occasions. Ces exceptions rappellent pourtant qu'il n'y a aucune règle en littérature, seulement des conventions, qu'il convient de défier. La littérature serait un espace dans lequel l'aspect visuel peut prolonger, enrichir, ou même transformer le langage.

Opposée à toute forme de graphisme expressif, Béatrice Warde, dit à la fin du *Verre de cristal*, en parlant de composition de texte, qu'il serait deux fois plus aisé de se montrer vulgaire que discipliné⁴⁷. Une affirmation qu'il serait facile de vouloir contredire, sans chercher à comparer l'un à l'autre, suivre aveuglément les normes et conventions plutôt que tenter d'avoir une identité propre, sortir des chemins battus, demanderait un grand nombre de connaissances et compétences pour en arriver à bout avec habilité. Si cette tentative aboutit, elle pourrait donner un résultat bien plus stimulant que la simplicité attendue.

Fanette Mellier quant-à-elle pousse ce rôle d'initiatrice du projet plus loin en étant la commanditaire de textes auprès

46. Gerard Unger, *Pendant la lecture*, B42, Paris, 2015, p. 211.

47. Béatrice Warde, « Le verre en cristal ou la typographie devrait être invisible », [Réédition réalisée pour les 72es Rencontres Internationales de Lure, 2024], *Le graphisme en textes. Lectures indispensables*, Pyramyd, Paris, 2011, p. 11.

48. Victor Guégan, « Des livres si bizarres. Fanette Mellier et la question de l'écriture », Alain Milon, Marc Perelman, *Le livre au corps*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Paris, 2012.

d'écrivains dont elle apprécie le travail pour les mettre en forme par la suite. La graphiste, avec le projet des *Livres bizarres*, a souhaité renverser le processus habituel de la commande en intervenant non pas en réponse à une sollicitation externe, mais dans le processus même de formulation de la commande. Ainsi Fanette se place au tout début de la chaîne du livre, se plaçant même avant l'écrivain, puis intervient à la fin pour se charger de la conception graphique du livre.

Commanditaire



Écrivain



Graphiste



Lecteur

En renversant la commande, en faisant du graphiste un commanditaire et un éditeur de textes, Fanette Mellier verse la littérature et la poésie dans la matérialité du livre. Elle cherche à « tisser un lien sensible dans un souci de mise en abîme de la lecture ». ⁴⁸

Le projet initialement prévu pour être une série de cinq livres est resté pendant un temps inachevé car le dernier texte n'avait pas été rendu. À l'occasion d'une invitation à exposer à Chaumont, Fanette Mellier saisit alors l'opportunité d'élaborer le cinquième et dernier livre. Elle contacta ainsi l'un de ses anciens étudiants lorsqu'elle était professeure à l'école des Arts Décoratifs de Paris, Joseph Schiano

di Lombo. L'auteur écrit donc un polar dont l'action se déroule dans la ville de Chaumont⁴⁹. Le livre imite avec sa couverture un polar dans ce qu'il a de plus cliché, reprenant de nombreux codes du genre, cependant une fois le livre ouvert nous faisons face à un texte aménagé de nombreuses façons. Tantôt la page est disposée au centre de la double page, tantôt elle subit une rotation à 90 degrés vers la gauche, ou bien le texte se retrouve caviardé de diverses manières à l'aide d'une encre blanche laissant tout de même transparaître les mots, tandis que sur certaines pages ce n'est plus le récit qui se trouve recouvert de cette encre mais les lézardes transversant la matière textuelle, mises ainsi en évidence.

Si les livres de Fanette Mellier sont « bizarres », d'aucuns diront qu'ils donnent l'impression qu'un soin supérieur est accordé à l'image et à la représentation du texte qu'à l'objet traditionnel de la lecture, le discours de l'auteur. Comme nous venons de le voir, en aucun cas la résultante d'un parti pris en faveur de la forme du livre aux dépens du fond, cette impression est le fruit d'un travail maîtrisé, qui remet en cause la distinction dans les sciences du langage, entre une parole vive et une écriture extérieure à la langue. La forme n'est pas réprimée au profit de la transmission, l'écriture n'est pas prise pour une simple matérialité sensible, une extériorité artificielle qui, par son exubérance, menace l'intégrité du texte qu'elle retranscrit.⁵⁰

Ce que montre précisément le travail de Mellier, c'est que la forme n'est pas seulement décorative mais est une modalité essentielle à la lecture et à la bonne réception du texte.

49. Francine Foulquier, Fanette Mellier, « Cosmos éditorial », *La Fabrique de Fanette Mellier*, B42, Paris, 2021, p. 67.
50. Victor Guégan, « Des livres si bizarres. Fanette Mellier et la question de l'écriture », Alain Milon, Marc Perelman, *Le livre au corps*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Paris, 2012.

51. Alex Balgiu, Thierry Chancogne, Roger Chartier, « Finalement, le graphiste, sa première définition c'est d'être lecteur », *Eigengrau*, Chaumont design graphique éditions, Chaumont, 2014, p. 100.

En introduisant une dimension pleinement sensible dans la matérialité du livre et en initiant ces textes, elle conteste les conventions qui opposeraient une forme figée à une écriture vivante. Si Fanette Mellier n'écrit certes pas, elle participe cependant à l'invention en initiant ces livres. Elle leur donne par la suite le manteau qui leur sied, ici, elle manipule l'image des mots et non les mots eux-mêmes.

[Roger Chartier :] Un pont pourrait être ainsi construit entre les collections de grande diffusion et les recherches les plus originales, audacieuses et subtiles. Dans les deux cas, le graphiste – et c'est ce que vous semblez revendiquer – est d'abord un lecteur soumis au texte ou bien libéré de lui.⁵¹

Si SpMillot, John Morgan et les maquettistes des Clubs du livre restent soumis au texte, Fanette Mellier et Massin serait de leur côté libéré de lui. Là où les premiers œuvrent en bout de chaîne, cherchant à ouvrir légèrement l'espace laissé par le texte sans jamais en déplacer véritablement les frontières, les seconds choisissent d'en être à la fois les architectes et les commanditaires. En intervenant dès la genèse du projet, Massin et Mellier ne se contentent plus de mettre en forme un contenu existant : ils participent à son invention. Leur travail montre que la matérialité du livre n'est pas un simple support mais une part essentielle du sens. En prenant en main ce rôle d'initiateurs, parfois presque de co-auteurs sur certains aspects, ils démontrent qu'être « libéré du texte » ne signifie aucunement de s'en affranchir, mais consiste au contraire à l'habiter autrement, l'amplifier, le rendre plus sensible, plus vivant.

Sonnette.

Je vais
vous donner
un autre
exemple

Tiens

on sonne

*Ça doit
être
quelqu'un
Je vais voir*

(Elle va voir.
Elle ouvre et revient.)

Personne

Elle revient à sa place.

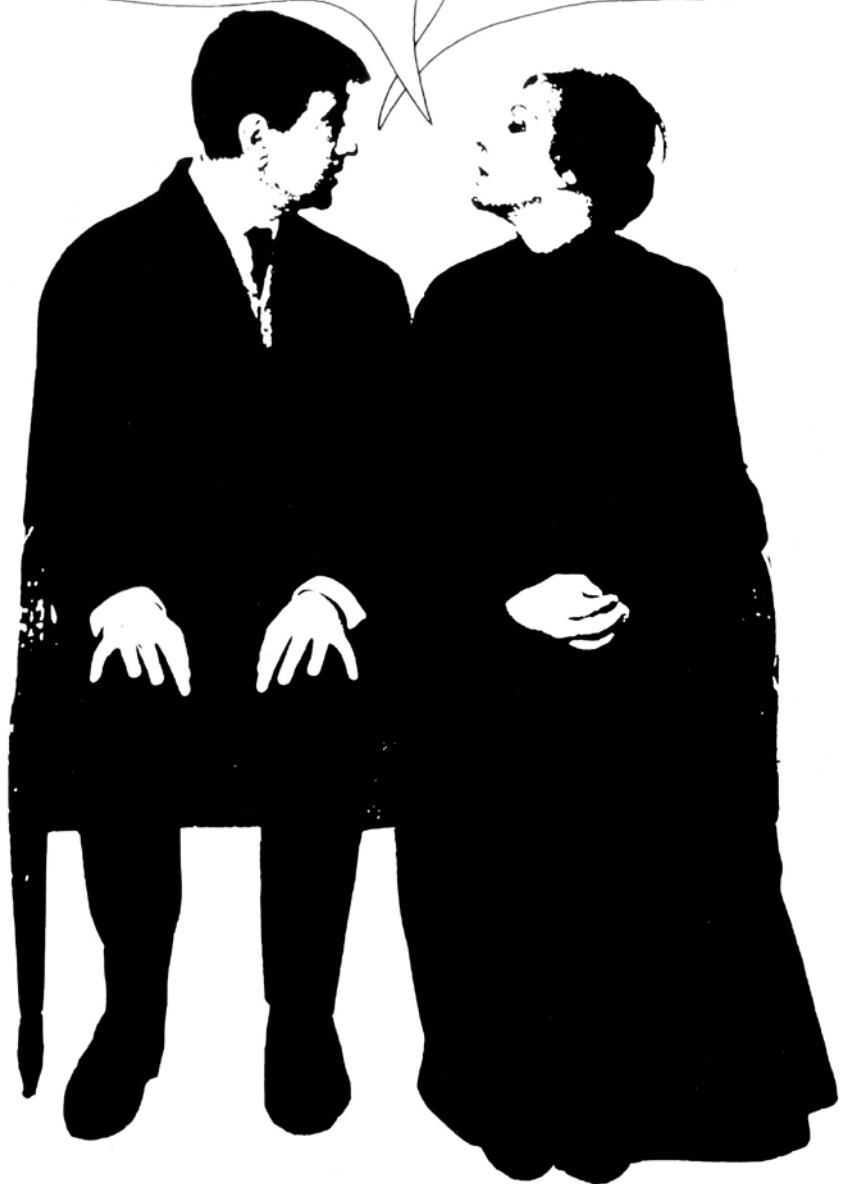


aux époux Martin :

*Vous qui voyagez beaucoup
vous devriez pourtant avoir
des choses intéressantes
à nous raconter*

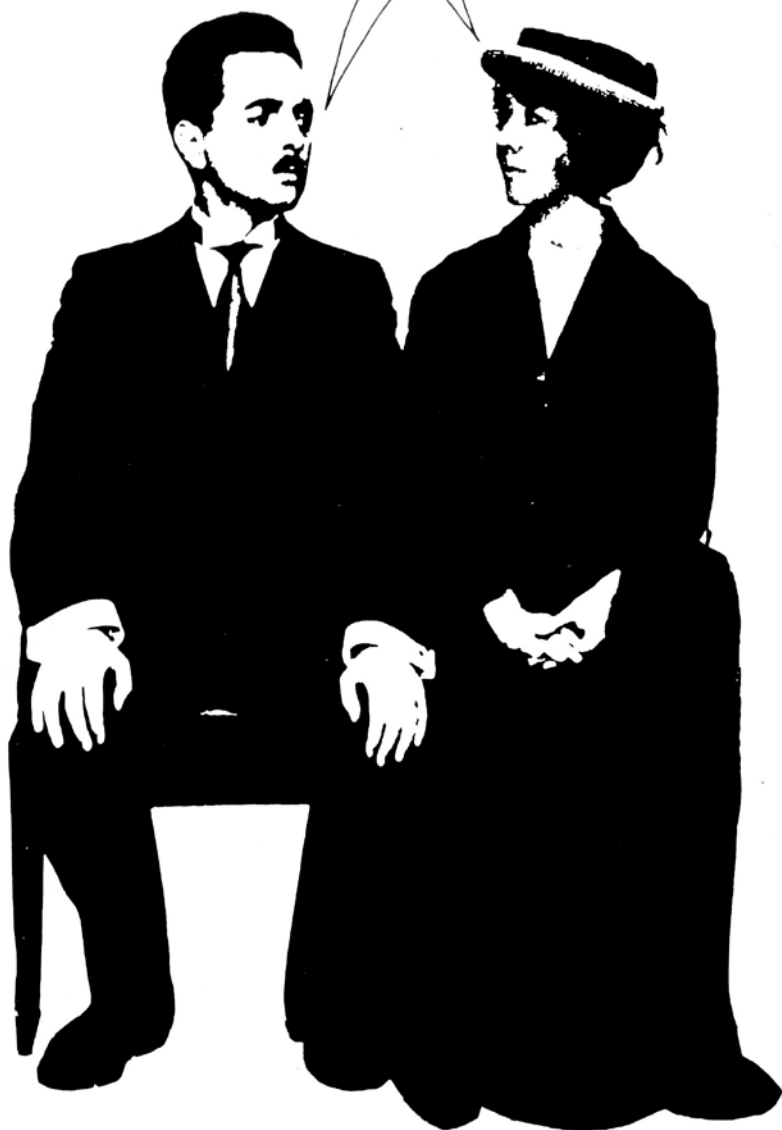
à sa femme :

Dis chérie
qu'est-ce que tu as vu
aujourd'hui ?



*Ce n'est pas la peine
on ne me croirait pas*

Nous n'allons pas
mettre en doute
votre bonne foi !





Ne riez pas Monsieur le Capitaine L'affaire est trop triste



En somme nous ne savons toujours pas si lorsqu'on sonne à la porte il y a quelqu'un ou non!



Jamais personne



Toujours quelqu'un



Je vais vous mettre d'accord Vous avez un peu raison tous les deux Lorsqu'on sonne à la porte des fois il y a quelqu'un d'autres fois il n'y a personne



Ça me paraît logique



Je le crois aussi



Les choses sont simples en réalité

(Aux époux Smith)

Embrassez-vous



On s'est déjà embrassé tout à l'heure



Ils s'embrasseront demain Ils ont tout le temps



Monsieur le Capitaine puisque vous nous avez aidés à mettre tout cela au clair mettez-vous à l'aise enlevez votre casque et asseyez-vous un instant



Excusez-moi mais je ne peux pas rester longtemps Je veux bien enlever mon casque mais

je n'ai pas le temps de m'asseoir

(Il s'assoit,
sans enlever
son casque.)

Je vous avoue que je suis venu chez vous pour tout
à fait autre chose Je suis en mission de service



Et qu'est-ce qu'il y a pour votre service Monsieur le Capitaine?



Je vais vous prier de vouloir bien excuser mon
indiscrétion

(très embarrassé)

(il montre du doigt les époux Martin)

euh

puis-je devant eux



Ne vous gênez pas



Nous sommes de vieux amis Ils nous
racontent tout



Dites



Eh bien voilà Est-ce qu'il y a le feu chez vous?



Pourquoi nous demandez-vous ça?



C'est parce que excusez-moi j'ai l'ordre d'éteindre
tous les incendies dans la ville



Tous?



Oui tous



confuse :

Je ne sais pas je ne crois pas voulez-vous que j'aille voir?



reniflant :

Il ne doit rien y avoir Ça ne sent pas le roussi¹

1. Dans la mise en scène de
Nicolas Bataille, M. et M^{me}
Martin reniflent aussi.

DANS L'ENCRIER

*chapitre lourd, obscur,
stationnaire, dispensable*

Long à démarrer, tout ça, n'est-ce pas ? Autant jouer cartes sur table : en vérité, il fait trop noir pour aller plus loin. Tout est annulé. Le roman est annulé. On l'a perdu dans tout ce foutoir sombre, impossible de mettre la fin dessus. Avec lui s'annulent les budgets, les cours de natation, les mariages, et tous les rendez-vous. Rien d'utile, rien d'efficace, rien d'essentiel dans ce qui va suivre. À la place, l'attermoisement illimité, les coquetteries de funambule, suspendues entre un point de départ introuvable et un point d'arrivée caché. À la place, une matière difficile à travailler, épaisse comme une encre de gravure sortie du pot. Mate, sans un reflet.

Là-dedans étouffe l'incipit, la chute périlite. Sous le poids de ces mots gît le roman, ce mort-né. Prose lourde, sans air, qui tente de s'élever. Sans succès. Dans les deux ailes du livre : du plomb. Beaucoup de plomb. Bordel, que c'est long à démarrer ! Qu'est-ce qu'on s'ennuie à parler de cette Ombre ! On étouffe dans cette encre pâteuse à

chant. Le début du vent, seulement, l'espoir qu'un vent, qu'une île ou qu'une aile quelque part se lève.

Avec un peu de courage, avec un peu d'inconscience, d'inconsistance, il est possible d'aller un peu plus loin, pourtant ; soit qu'un caractère scrupuleux nous défende d'abandonner ce qu'on a entamé, soit que l'idée de perdre du temps n'éveille pas au fond du cœur la fameuse peur panique. Pour celles et ceux qui décident de continuer, il est possible de se donner du courage en se persuadant que le livre finira par s'ouvrir pour de bon, quelque part, d'une manière ou d'une autre, que quelque chose, quelque part, s'allumera dans le périmètre. Ici, maintenant, on peut imaginer que nous ne sommes pas si mal, au fond. Cette obstination tout compte fait absurde de faire sonner des mots alors que le roman est déjà perdu, hors d'atteinte, ne tient qu'à cette Ombre, qui n'est peut-être finalement pas si compliquée à saisir. C'était en elle que cette page était plongée, lorsque le livre était encore clos. Nous sommes où ce roman était plongé lorsqu'il n'était pas encore l'ombre du roman qu'il est à peine, celui qu'il aurait dû être et qu'il ne deviendra pas, un mot après l'autre. On aimerait savoir où on veut en venir, exactement. On s'impatiente. Dans

CHAUMONT

où l'on fait semblant d'être quelque part

La nuit de cette gare où le stylo pose l'ancre voile les lettrages qui, sur le quai, disent au voyageur qu'on est bel et bien quelque part, au moins le temps d'un arrêt. Le batteur fou caché sous la rame ralentit, ralentit, jusqu'à s'arrêter pour de bon dans un crissement strident désagréable. La forme molle, avachie sur la banquette, est encore toute à son petit concert surréel, à sa musique mutique, au point où l'on peut commencer à craindre pour elle qu'elle loupe le coche. Mais là encore, quand on ne va nulle part, nul besoin de descendre à temps. Pourtant, dans la plainte que déposent les freins contre les rails, on n'entend pas, soudain, se mouvoir la créature. Sur la page, il est impossible de lire les phrases qui suivent :

La surface d'un gant recouvre soudain le livre dans un bruit mat et toute l'équipe incertaine quitte le wagon, aspirée par le vide extérieur. Sur le quai, là, dans le désert chaumontais, les lampadaires éteints ressemblent au ciel, qui ressemble à l'intérieur du wagon, qui ressemble à l'idée qu'on peut se faire de l'intérieur d'un tombeau. *In extremis*, la forme invisible, enveloppée de sa nuit, encore un pied de lettre dans l'autre monde n'a pas l'air d'avoir jamais ressenti la peur. Sur le quai, les bruits imitent le silence, ils semblent dire que personne d'autre n'est sorti du train, que le train peut-être est vide. En même temps, ce n'est pas vraiment une heure pour arriver. Le livre continue, le livre avance. Un hôtel est ouvert, quelque part en face de la gare, comme c'est souvent le cas. Il a mis la clef sous la porte ; plus précisément sous le paillason, il sera facile d'y entrer. Le pied à terre, l'ombre prend une direction – à droite, à gauche, on ne peut pas vraiment savoir – et avance, placide,

Chapitre VII

Entre 1759 et 1766, *La vie et les opinions de Tristram Shandy* paraît, en 9 volumes écrits par Laurence Sterne, et constitue une œuvre que l'on ne pourrait absolument pas départir de sa livrée typographique tant elle est essentielle et reconnaissable.

L'avantage avec Sterne, comme avec Shakespeare, c'est que vous pouvez le prendre par n'importe quel bout, point, « détail », ou mot : vous le reconnaissez [...].⁵²

Un des traits caractéristique de *Tristram Shandy* est l'utilisation omniprésente du tiret, il apparaît tous les vingt-cinq mots en moyenne. Tiret si caractéristique et omniprésent qu'il est surnommé « tiret shandéen ». Essayer de supprimer ce tiret serait peine perdue et ne produirait qu'un roman départi en totalité de son rythme, ses digressions intempestives, et son originalité. Sterne interrompt effectivement continuellement son récit pour annoncer d'autres faits de la vie de Tristram Shandy. Pour illustrer les digressions continues de Sterne : bien que *La vie et les opinions de Tristram Shandy* raconte, comme son nom l'indique, la vie de Tristram Shandy, la naissance du personnage principal n'est raconté qu'à partir du tome quatre⁵³, alors que s'il suivait une logique linéaire ce devrait être l'un des premiers événements narré par l'auteur. Si dans un premier temps, ces digressions et cette ponctuation omniprésente pourraient-être rebutantes à la lecture, nous forçant à dériver continuellement, l'œil et l'esprit s'habitue en réalité relativement rapidement à ce nouveau système de lecture.

52. Guy Jouvét, « Le Livre des Livres », Laurence Sterne, *La vie et les opinions de Tristram Shandy*, Éditions Tristram, Auch, 2004. p. 9.

53. Louis Lüthi, *On the Self-Reflexive Page II*, Roma Publications, Amsterdam, 2021, p. 215.

Il n'y a pas que lors de la lecture que notre environnement semble s'évaporer. Un film qui nous passionne, peut nous faire oublier que nous nous trouvons au milieu d'autres spectateurs.⁵⁴

Pour tenter d'illustrer la problématique par un sujet cinématographique, j'ai eu l'occasion il y a quelque temps de regarder *The tragedy of Macbeth*, une adaptation de la pièce de Shakespeare qui prend le parti-pris d'adapter la pièce littéralement. C'est-à-dire que chaque personnage parle exactement de la même manière que s'il était sur une scène de théâtre. Au démarrage du visionnage j'ai eu une certaine difficulté à entrer dans le film, mais au bout d'une vingtaine de minutes je me suis retrouvé être complètement absorbé par le film, je ne prêtais plus aucune attention à la façon qu'avaient les personnages de s'exprimer, mon esprit s'était habitué à ce changement et je regardais le film aussi bien que n'importe quel autre.

L'écriture pleine d'humour de Sterne se révèle notamment par des jeux d'auto-censure à l'aide de suites d'astérisques qui viennent remplacer des mots et laissent ainsi libre cours à l'imagination du lecteur, qui imaginera bien ce qu'il voudra. Cette stratégie, loin d'être ponctuelle, devient un véritable motif comique : la récurrence des astérisques tout au long des neuf volumes de *Tristram Shandy* ne fait qu'accentuer la dimension grivoise, parfois irrévérencieuse, du texte. En jouant de ce non-dit, Sterne détourne les codes narratifs de son époque et transforme la censure en moteur d'humour, révélant une fois de plus sa manière singulière d'impliquer le lecteur dans la fabrication même du sens.

Le jeu se poursuit à la livraison suivante, où les six étoiles des chapitres 13 et 14 du troisième volume ne peuvent pas remplacer les sept lettres de « forceps » mais correspondent à celles de « squirt ». La chute de l'épisode est donc annoncée dès son début ("Good god! cried my uncle Toby, are children brought into the world with a squirt?"[3.15])[...].⁵⁵

Dans le chapitre XII du premier volume de *La vie et les opinions de Tristram Shandy*, à la suite d'un encadré intitulé « Hélas! pauvre YORICK! » une page noire vient faire le deuil du pasteur Yorick. Une page ou plutôt un rectangle, car elle ne prend pas à proprement dit toute la page mais plutôt l'espace occupé par la colonne de texte. Dans certaines éditions cette page a pu prendre différentes formes, par exemple dans la version de la Modern Library la colonne devient un petit rectangle noir qui vient grandement minimiser l'effet voulu par Sterne, qui dans l'édition originale occupe l'entièreté d'une colonne de texte d'une page recto-verso. Cette page recto-verso noire vient faire une éclipse dans l'histoire, comme une énième digression, avec un impact cette fois-ci plus important que celui des tirets shandéens.

Un effet similaire est répété dans *Les souris valseuses* d'Ange Bastiani publié par les éditions Cent Pages en 2012 et dessiné par SpMillot. Des rectangles noirs, viennent remplir l'espace disponible dans la colonne à la fin de chaque chapitre, comme s'ils venaient caviarder le blanc typographique. Ces terminaisons de colonnes couvertes de noir allant même parfois jusqu'à déborder sur la page suivante de façon à

55. Anne Bandry-Scubbi, « Tristram Shandy à mots comptés », *XVII-XVIII, Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, N°63, Société d'études anglo-américaines, 2006, p. 45.

56. Alex Balgiu, Thierry Chancogne, Roger Chartier, « Finalement, le graphiste, sa première définition c'est d'être lecteur », *Eigengrau*, Chaumont design graphique éditions, Chaumont, 2014, p. 093.

ce que chaque nouveau chapitre débute en page de droite. Dans cet ouvrage Sophie et Philippe Millot viennent jouer avec le gris typographique des colonnes de textes, par la couleur grise produite par ces rectangles en transparence des pages, mais aussi via chaque début de chapitre qui occupe un rectangle réduit de la colonne de texte et vient ainsi marquer visuellement le commencement d'un nouveau chapitre du récit.

[Roger Chartier :] Ce qui était particulièrement intéressant c'est le fait que Sterne poussait à son extrême la logique typographique que je décrivais tout à l'heure où chaque exemplaire peut être différent du précédent, y compris textuellement.⁵⁶

S'il y a une page tout aussi emblématique de *La vie et les opinions de Tristram Shandy* que la page noire à la suite du décès de Yorick, ce serait assurément la page marbrée du chapitre xxxvi du troisième volume. En opposition à la page noire du chapitre xii du premier volume, qui nous laissait dans la contemplation obscure de la mort représentée par le noir de l'encre sur le papier, vient cette page marbrée. Le motif, toujours occupant l'espace de la colonne en recto-verso, nous met face à la représentation visuelle de la complexité des pensées de Tristram Shandy qui nous sont comptées par Sterne, et à l'enchevêtrement des multiples récits qui viennent composer la vie de Tristram Shandy. Bien que remplacée par une image en noir et blanc de papier marbré dans l'essentiel des éditions récentes, pour des raisons de réduction des coûts de production, la page était à l'origine réalisée à la main et contrecollée dans

chaque exemplaire du livre. Ainsi, chaque édition de *La vie et les opinions de Tristram Shandy* était unique.

57. Ibid, p. 095.

[Roger Chartier :] Laurence Sterne est important parce qu'auparavant, je pense que la conscience typographique des auteurs est extrêmement limitée. On s'intéresse à la correction des textes mais pas aux effets de sens produits par la machine typographique. Sterne est l'un des fondateurs, finalement, de cette idée selon laquelle la fonction expressive du livre ne relève pas seulement du texte. Auparavant, les auteurs ne peuvent pas contrôler les formes du livre, ni même corriger les épreuves.⁵⁷

Sterne serait alors l'un des premiers, si ce n'est le premier, auteur à s'être intéressé aux liens entre texte, typographie, image et à les utiliser au sein même, au service, du projet littéraire. Il était conscient du fait que la mise en forme du texte avait une importance non négligeable quant à sa réception. De cette façon, il intègre des images, symboles, dessins au texte lui-même. De nombreux éléments qui font à l'origine partie du paratexte se trouvent ici faire partie intégrante du texte et ne peuvent en aucune manière être enlevés ou modifiés, au risque d'altérer le récit. Avec *La vie et les opinions de Tristram Shandy* nous faisons face à toute l'extravagance paratextuelle qui devient texte. Il a notamment permis aux auteurs de mettre un pied dans l'atelier typographique. Auparavant, les auteurs ne pouvaient pas, même ne serait-ce que, corriger les épreuves, en témoigne Butor qui eut à faire face aux mêmes problématiques en France deux cents ans plus tard. Laurence Sterne accordait une grande importance à la typographie et ne laissait rien

58. Anne Bandry-Scubbi, « Tristram Shandy à mots comptés », *XVII-XVIII, Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, N°63, Société d'études anglo-américaines, 2006, p. 44.

être décidé ou corrigé au hasard par qui que ce soit d'autre que lui.

Pour la première livraison publiée à York, il avait confié son texte à la veuve de celui qui avait imprimé son pamphlet *A Political Romance* en 1759 et à qui il avait enjoint de ne rien modifier : “At your Peril [...] do not presume to alter or transpose one Word, nor rectify one false Spelling, nor so much add or diminish one Comme or Tittle [...]”.⁵⁸

LA clause que j'étais si préoccupé de découvrir dans le contrat de mariage de ma mère, comme je le disais au lecteur, et qu'il me paraît naturel de porter à sa connaissance maintenant que c'est chose faite, — est formulée avec tellement plus de grâce dans l'acte lui-même que je ne saurais en mettre si je la présentais à ma mode, qu'il serait inhumain d'y faire disparaître les merveilles du style de palais; — la voici donc telle quelle :

« Item, il est dûment prescrit et certifié par le présent acte dudit contrat synallagmatique :

que ledit *Gauthier Shandy*, négociant, en considération dudit mariage tel que prévu et décidé, et pour que, par la grâce de Dieu, soit dûment célébré et consommé ledit mariage entre ledit *Gauthier Shandy* et la susnommée *Élisabeth Molyneux*, et ce, sans préjudice ou réserve de diverses, excellentes et légitimes raisons et considérations par ledit *Gauthier Shandy* d'autre part expressément et spécialement invoquées pour particulières modifications et dispositions relatives à l'exécution dudit contrat, — a, ledit *Gauthier Shandy*, agréé, consenti, condescendu, concerté par réciproque convention et mutuelle entente, et pleinement et entièrement reconnu de droit avec engagement plein et entier par-devant les Sieurs *Jean Dixon* et *Jacques Tourneur*, susnommés fidéicommissaire et curateur agissant au nom et en lieu et place de ladite demoiselle *Molyneux*, etc., etc., tout ce qui suit, — **Savoir :** — qu'en cas que par la suite, et comme énoncé ci-après, il aviendrait, surviendrait, par

cette réflexion dictée par le Dada de mon oncle *Tobie*, quoiqu'il fût lui-même tout autant sous l'empire de son propre Califourchon) — je ne sais pas non plus, Capitaine *Shandy*, ce qui pourrait bien advenir de la garnison qui est là-haut, au milieu de la mutinerie et du tumulte où je trouve en ce moment toutes choses, sans la subordination de ces huit doigts et de ces deux pouces à mon ***** — car sans l'application que je vais faire instamment de ce ***** , application qui arrivera si à propos, eu égard à l'accident dont j'ai été victime, la famille *Shandy* eût pu ressentir les effets de ma coupure au pouce aussi longtemps qu'elle eût porté le nom de *Shandy*.

CHAPITRE XIV

MAIS revenons à ce ***** — laissé en suspens dans le dernier chapitre.

C'est un trait singulier d'éloquence (du moins tel était le cas à l'époque où l'éloquence fleurissait à *Athènes* et à *Rome*, et tel serait le cas aujourd'hui si nos orateurs portaient encore le manteau de la profession), c'est un trait singulier d'éloquence, dis-je, que de ne point nommer la chose dont on parle quand on l'a à portée de la main, et qu'on la garde *in petto*, prêt à la produire physiquement, paf ! juste à l'endroit désiré : une balafre, une hache, une épée, un pourpoint troué d'un coup de rapière, un casque rouillé, une livre et demie de cendres dans une urne ou trois sous de conserves au vinaigre dans un pot, voilà qui fera l'affaire, — mais le mieux est encore de tenir sous le manteau et de pouvoir exhiber quelque marmouset équipé comme un prince. — Défiez-vous pourtant que le moutard ne soit trop jeune, et le laïus aussi long que la seconde *Philippique* de *Marcus Tullius Cicero*, — si

vous voulez éviter que le manteau de l'orateur ne soit proprement conchié avant la fin. — Prenez garde aussi à l'usage d'un marmot trop âgé : — il vous ralentit l'action et vous donne toujours à l'effet oratoire un tour gauche et emprunté, — et tout le profit que l'orateur pourra tirer de l'exhibition dudit marmot ne dépassera qu'à peine la perte qu'elle lui aura coûtée. — Prenons cette fois le cas de quelque orateur officiel qui aura su deviner à la minute près l'âge exact de son BAMBINO, — qui l'aura si habilement dissimulé sous son manteau qu'il sera impossible d'en subodorer la présence, même à l'odeur, — et qui l'exhibera recta au moment où le discours touche à son plus haut période, avec une dextérité si diabolique que nul ne pourra dire s'il s'est présenté par la tête ou par le siège, — ah ! Messieurs, c'est avec ce genre de tour qu'on vous fait des prodiges : — qu'on vous lâche les écluses, qu'on vous tourneviire les cervelles, qu'on vous ébranle les principes, qu'on vous détraque le sens politique de la moitié d'un pays !

Mais ces tours de passe-passe ne sauraient s'accomplir que dans les États et aux époques, j'y insiste, où les orateurs portent des manteaux, — et j'ajouterai, mes frères, des manteaux passablement vastes, pour lesquels il faut bien compter au bas mot quelque vingt à vingt-cinq aunes marchandes de pourpre superfine, — ce qui vous donne cet ample drapé, ce magnifique tombé de plis souples et profonds, cette pureté de lignes qui est la marque du grand style ! — Il est donc clair comme le jour, sauf le respect que je dois à Vos Seigneuries, qu'il n'y a qu'une explication possible au déclin de l'éloquence et au médiocre usage, tant privé que public, que l'on en fait aujourd'hui, c'est que nos jaquettes sont courtes et que nous ne portons plus de *hauts-de-chausses* — C'est dire,

Hélas ! pauvre YORICK !

Dix fois le jour, le spectre de *Yorick* a la consolation d'entendre lire son inscription funéraire avec une variété de tons plaintifs qui exprime assez la compassion et l'estime qu'on lui voue unanimement ; — le sentier qui traverse le cimetière passant près de sa tombe, — il n'est pas un voyageur qui, se promenant par là, ne s'arrête un instant pour y jeter un regard, — et ne laisse échapper dans un soupir en reprenant sa marche :

Hélas ! pauvre YORICK !



derrière aux aisselles et l'arrache du tapis. × Sang de Dieu ! Il pèse une tonne et il commence déjà à raidir. × Le voilà quand même debout, collé à moi comme un frère. Inséparables, on est devenus. × Je le traîne jusque dans la chambre, la traverse de bout en bout et, avec un ouf, dépose mon gaillard à l'entrée du vestibule, adossé à la cloison. Je me découvre devant lui et mon Borsalino gris perle passe de ma tête sur la sienne. Jusqu'aux oreilles, je le lui enfonce. Ça lui donne un aspect presque présentable. × Avant de le reprendre en main, je décide d'aller repérer où se trouve le monte-charge. Je fonce vers la porte et vais pour ouvrir. × Rideau ! En partant, l'exquise Barbara a lourdé double tour la serrure de sûreté. Je suis bouclé. Comme un rat.



Je me retrouve là,

dans le vestibule, éclairé par la lanterne vénitienne, avec mon macchab sur les bras. Cet emplâtre de mort, coiffé de mon mou gris perle, un trop grand pour lui. × Et sans savoir quand Barbara va se décider à revenir me délivrer. × Anéanti, dans le trente-sixième dessous, j'allume une cigarette que je fume tout entière, en essayant de ne plus penser à rien. × Entre-temps, je reviens faire une ponction à la boutanche de Smirnoff. Une seconde, j'ai la tentation de téléphoner à Tchen, sur la péniche pour qu'il alerte un serrurier. Mais à cette heure, qui se dérangerait? Je laisse tomber. Et personne d'autre en qui j'aie suffisamment confiance pour demander de venir me déboucher avec un jeu de fausses caroubles. Trop longtemps que j'ai pris mes distances avec le milieu. Plus un ami vraiment sérieux sur qui compter. × Je me repointe dans le vestibule. Les traits du refroidi se sont détendus et l'horrible grimace de sa bouche s'est transformée en une sorte de sourire béat. × Tant qu'à rester en sa compagnie à ce-lui-là, autant savoir à qui j'ai affaire. Qu'au moins, on se présente. × Je glisse ma main dans les poches intérieures de son veston et en extirpe un portefeuille en croco et un carnet Hermès de cuir fauve. × Je vais inventorier le tout sur le lit de Barbara. × Permis de conduire, carte d'identité. Voilà mon bonhomme qui me livre son état civil. Gilbert Schlinger, entrepreneur, 55 ans, domicilié avenue de Madrid à Neuilly. × Pour le reste des papiers, sans importance, un carton vert de photo-stop que j'empoche à tout

tueux, sombre comme un four. Je roule cinq minutes, puis stoppe, arrête le moteur et éteins les phares. × J'ouvre la portière et je jette un coup d'œil. C'est touffu à souhait. Au tour du macchab de descendre. C'est encore plus coton que de l'avoir fait grimper. Il est de marbre, raideur, froid et poids. × À un moment, je fais un faux mouvement, il me glisse des mains et je me retrouve face à face avec lui. La vache, il a l'air de se marrer maintenant. Hilare, avec ses fausses quenottes qui luisent dans l'ombre et le petit filet de sang caillé qui sillonne son menton. — Salaud, je lui fais, triple salaud, tu m'en donnes du tintouin, connard. Je sais pas qui tu es, mais, parole, si t'étais pas déjà mort, je te crèverais. × Il rigole, je vous jure, qu'il rigole. × Haut dans les arbres, un rossignol siffle tout ce qu'il peut. — Carcan! je grince entre mes dents. × Lui aussi, je voudrais le passer à la rôtière, l'oiseau. Je peux plus piffer personne. J'ai envie de vomir. × Je suis le roi des caves. Jamais j'aurais dû me laisser empapilloter par cette petite roulure de Barbara. La lardonne de la demi-sœur d'Annunciata... et après? On n'a pas idée d'avoir l'esprit de famille à ce point. × Ah vaï! esprit de famille. Disons tout de suite que si la libellule louchait ou avait le sein triste, je ne serais certainement pas là à suer sang et eau pour traîner ce gros sac de viande froide au milieu des fourrés. × Mais cette fois, ça y est. Je l'ai casé dans une sorte de trou couvert par des buissons. À proximité, je repère un tas de branches sèches qui vont me servir à finir de le recouvrir. Ça ne vaut pas un fauteuil d'orchestre au Panthéon, mais faut se contenter de ce qu'on a. × Tout de même, avant de le lâcher, je récupère ses papiers, portefeuille et carnet d'adresses et aussi mon chapeau, dont je préfère ne pas trop regarder l'état de fraîcheur après le séjour sur le crâne en confiture du copain. × Je balance les branches au-dessus de lui, tasse le tout à coups de pied et salutas, je retourne à ma Thunderbird. × J'enveloppe mon sombrero dans un journal de courses qui traîne sur la banquette arrière et je l'enferme avec le portefeuille et le carnet du mort, dans la boîte à gants. Je prends le temps d'allumer un havane format poteau télégraphique et, à tout berzingue cette fois, je reprends le chemin de Paris. × Au premier bar ouvert

que je rencontre – un petit troquet de Saint-Cloud fréquenté par des turfistes et des flambeurs qui ne ferme jamais avant les trois, quatre heures du matin – je vais boire un double scotch bien mérité et j'en profite pour plonger dans la cabine de téléphone, appeler la rue des Marronniers, au cas où la mignonne serait de retour. Personne ne répond. Je compose alors le numéro de Mercédès. Pas davantage de résultat. × Je n'ai plus qu'à raccrocher et reprendre la route. × Je suis à deux encablures de ma flotte personnelle, et je commence à crever de sommeil. C'est trop tentant, le plus gros du boulot a été fait et il fera jour demain. Décidé, je vais me pager. × J'arrive en vue de *L'Oiseau-des-îles* où pas une lumière ne luit. J'arrête la voiture près de la berge à sa place habituelle et je suis sur le point d'aller ouvrir le coffre pour prendre le carton tirelire, lorsque, soudain, un bruit suspect me fait dresser l'oreille. × Une série de craquements sourds en provenance de la péniche où quelqu'un qui n'a pas précisément le pas léger doit être en train de circuler. Pas question que ça puisse être Tchen, léger et souple comme un chat. × Je laisse là la voiture et en trois enjambées arrive sur la passerelle, puis fonce vers l'intérieur du bateau. Je traverse la salle à manger déserte, entre deux haies de chaises pattes en l'air et me coule vers l'arrière où se trouve le privé. C'est de ce côté que j'ai situé le bruit, tout à l'heure. × J'arrive à la porte à double battant qui communique avec le bar, lorsque, pile, je bute sur un corps étendu en travers du passage. × Le corps d'un homme qui geint à petits coups, un peu comme un môme qui se plaint. Et l'homme en question, la première minute me suffit à l'identifier. C'est personne d'autre que Tchen, mon vieux brigand de chintoc. × Je vais pour me pencher sur lui, mais n'ai même pas le temps d'esquisser le geste. Juste à l'instant où je tournais le dos au bar, de derrière le comptoir a surgi une sorte de rouleau compresseur qui, dans la seconde suivante, m'a laminé le crâne. × Je me suis senti tomber à côté de Tchen, avec la sensation que ma tête éclatait et ensuite, adieu la valise, le trou noir.

Ange Bastiani, *Les souris valkouses*, Éditions Cent Pages, 2012, 125*195 mm.



Lendemain matin

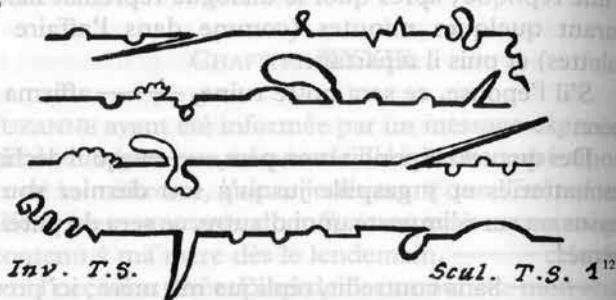
6

31

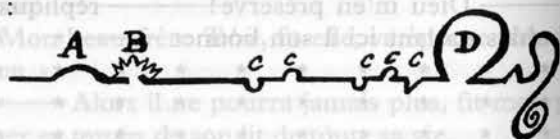
c'est un rayon de soleil qui me fait ouvrir les lucarnes. Mais alors pardon, chaque paupière pèse une tonne et j'ai la sensation que tous les os de mon crâne sont en miettes. À tâtons, je ramène à ma bouche une bouteille d'eau qui gambade et qui gazouille et m'en administre une dose sérieuse dans le cornet. J'en verse une autre ration sur une serviette éponge que je m'applique sur le front. × Là, je peux commencer à tenter de mettre un peu d'ordre dans mon pâté de tête. × ... oui... oui, Barbara qui m'appelle au téléphone dans la soirée... le cadavre du gros lard... l'irruption de M. Robert, la gouape mondaine... la fouine qui me refile les dix briques et la suite... ma promenade dans les bois de Saint-Cucufa, mon retour et ce qui s'ensuit. Voleur de sort! × Peux pas me faire une idée du temps que j'ai pu passer dans le black-out, ce qui est certain c'est qu'en refaisant surface j'étais à ramasser à la cuiller. C'est encore Tchen, remis sur ses pieds avant moi, qui m'a aidé à revivre. Un verre à bordeaux d'un cocktail à lui qui a un sacré goût de poisson en putréfaction, un double bourbon là-dessus pour me refaire la bouche et je commençais à récupérer. × Pour constater d'un œil torve que mon petit living privé était transformé en foire aux puces. Le bureau et ma chambre ravagés kifkif Reggane. Les papiers et le linge démenagés, les quelques tableaux lacérés, la literie et les fauteuils éventrés et tout le toutime balancé en vrac sur le plancher. × Et Tchen, gris de rage et de dépit, qui me fait le reportage du feu d'artifice. Un mec qui se présente au mo-

CHAPITRE XL

ME voici maintenant déjà passablement avancé dans mon ouvrage ; et, avec l'aide d'un régime végétalien assorti de quelques graines réfrigérantes, je ne doute point de ma capacité à poursuivre et l'histoire de mon oncle *Tobie* et la mienne en suivant une ligne à peu près droite. Or,



C'est là le tracé des quatre lignes que j'ai suivies dans mes premier, second, troisième et quatrième volumes. — Dans mon cinquième volume, je me suis montré très-régulier, — en y décrivant la ligne précise suivante :



D'où il ressort que, sauf à la courbe désignée par A, où j'ai fait une petite excursion en *Navarre*, — et à la courbe dentelée désignée par B, qui correspond à la petite promenade que je me suis offerte en compagnie de Dame *Baussière* et de son page, — je n'ai point gauchi de la

moindre cabriolet digressive, jusqu'au moment où les démons de *Jean de la Casse* m'ont emmené faire ce grand tour que vous voyez désigné par D ——— car pour ce qui est de ces petits *cccc*, ce ne sont que parenthèses et ordinaires alternances de *montées sur le devant de la scène* et d'*éclipses* qui appartiennent à la vie des plus grands ministres d'État; et qui, comparées aux zigzags de toute une carrière, ——— ou à mes propres détours illicites par des chemins buissonniers, symbolisés par les lettres A B D ——— se réduisent à rien.

Dans le présent volume qui s'achève, j'ai fait mieux encore ——— car depuis la fin de l'épisode de *Le Fiévre* jusqu'au début de l'histoire des campagnes de mon oncle *Tobie*, ——— c'est à peine si j'ai gauchi d'un pied hors de ma route.

Si je m'améliore à ce train, il n'est pas impossible ——— avec la permission des démons de Monseigneur *Benevento* ——— que je parvienne même par la suite, en chemin faisant, au sommet de perfection que voici :

ligne que j'ai tracée aussi droite que possible à l'aide de la règle d'un maître d'écriture (empruntée à cet effet), et qui ne dévie ni à droite ni à gauche.

Cette fameuse *ligne droite*, ——— ce sentier que doit emprunter tout chrétien! disent les théologiens ———

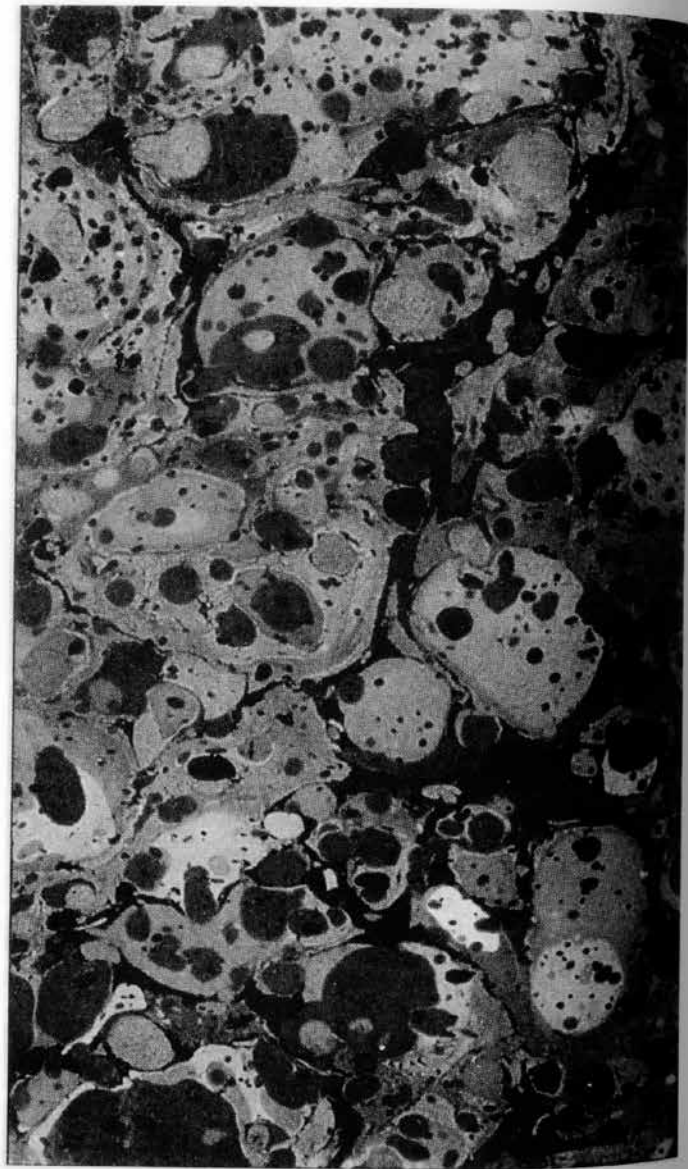
Cet emblème de la rectitude morale! dit *Cicéron* ———

La *meilleure des lignes*! disent les planteurs de choux ——— et la plus courte des lignes, précise *Archimède*, qui puisse être tracée d'un point à un autre. ———

J'aimerais, grandes Dames, que vous en soyez bien pénétrées dans vos toilettes de fête pour le prochain anniversaire du roi!

——— Quel voyage! *VIII 1765*

Laurence Sterne, *La vie et les opinions de Tristram Shandy*, Tristram, 2004, 140*215 mm.



Chapitre VIII

59. Gerard Unger,
Pendant la lecture,
B42, Paris, 2015,
p. 137.

En découvrant le travail de Sophie Divry par son livre *Quand le diable sortit de la salle de bain*, c'est d'abord la forme inattendue du texte qui m'a donné envie de le lire. À l'instar de Laurence Sterne, Michel Butor ou Raymond Federman, l'une de ses influences assumées, Sophie Divry, autrice contemporaine, accorde une attention particulière à la typographie dans son livre. L'autofiction foisonne ainsi d'inventions graphiques : calligrammes – figurant tour à tour un phallus, une bombe ou des flèches – jeux avec la page, le blanc typographique, ou les marges. On y croise également des reproductions de factures, d'affichettes, d'échanges de mails, des compositions en colonnes, des symboles insérés dans le texte, ainsi qu'une pluralité de fontes et de graisses. Toutes ces trouvailles contribuent largement au comique du livre, bien que le récit s'attache à un sujet profondément sérieux : la misère.

Son créateur estimait que la plupart des dessinateurs de caractères tendaient trop vers la perfection, ce qui l'a incité à cultiver l'imperfection dans ses créations typographiques. « Ce qui m'intéresse vraiment, ce sont les caractères imparfaits. Des caractères qui reflètent le plus fidèlement possible le langage imparfait d'un monde imparfait et habité par des êtres imparfaits. »⁵⁹

La manière dont Gerard Unger évoque la typographie Arbitrary Sans de Barry Deck résonne avec les motivations qui ont conduit Sophie Divry à concevoir son livre. L'autrice, frappée par le décalage persistant entre la réali-

60. Sophie Divry,
« Sophie Divry,
Quand le diable
sortit de la salle de
bain », *Les bonnes
feuilles*, France
Culture, 16 juillet
2015.

té sociale et ce qu'en montre la littérature, où l'on ne voit presque jamais surgir les factures, la faim, l'angoisse matérielle ou la simple représentation de la pauvreté, entreprend alors d'écrire une auto-fiction autour de la période où elle vivait du chômage. Animée par une volonté de réalisme, Divry introduit dans le champ littéraire la gravité de ce sujet souvent passé sous silence, mais elle choisit de le faire avec une grande liberté de ton, en mêlant l'humour avec la difficulté de son quotidien. Ainsi, son écriture tente de combler l'écart entre ce qui se vit et ce qui s'écrit, tout en refusant de dissocier le sérieux de la réalité et la légèreté nécessaire à la raconter.

[...] j'avais envie aussi de pouvoir dessiner des phallus dans mon bouquin, de faire intervenir des personnages, de pouvoir écrire un conte pour enfant au milieu, d'avoir le diable qui apparaît, d'avoir les objets qui parlent, sans me poser la question est-ce que ça se fait, est ce que ça ne se fait pas, est ce que c'est cohérent, pas cohérent, [...] c'est ça dans ce sens où il y a une grande liberté, ça dégage aussi une énergie et j'espère de l'humour, mais je ne voulais pas me dire qu'il faut faire un bouquin sérieux.⁶⁰

Ainsi l'autrice remarque qu'un vaste continent des arts, la littérature, semble, à bien des égards, ne pas habiter pleinement son époque, comme si elle demeurerait légèrement en retrait du présent qui l'entoure. Là où l'on parle aisément d'art contemporain, il devient soudain plus difficile d'utiliser le mot « contemporain » avec la même évidence pour qualifier la littérature. Selon elle, cette hésitation révèle un décalage, tandis que les diverses pratiques artistiques

embrassent de nouveaux médiums, de nouvelles formes et de nouvelles matérialités, en phase avec leur temps, la littérature, ou du moins l'institution littéraire, paraît parfois conserver une distance prudente avec les expérimentations de son époque⁶¹.

[...] comment une œuvre se situe-t-elle face aux rapports de production de l'époque ? Est-elle en accord avec eux, est-elle réactionnaire, ou s'efforce-t-elle de les subvertir, est-elle révolutionnaire ?⁶²

Quand le diable sortit de la salle de bain apparaît alors comme une œuvre qui tente précisément de réinscrire la littérature dans son époque en brisant les cadres qui la maintiennent à distance de la réalité. Dans le roman, son démon personnel, Lorchus, surgit littéralement de la salle de bain pour pervertir et désorienter le récit, tandis que la mère de la narratrice, son éditrice, son meilleur ami ou même l'écrivain Pierre Bergounioux s'invitent sans cesse dans le texte, se joue de la linéarité. Le livre fourmille d'inventions langagières, use de mots qui n'existent pas, et d'inventions formelles qui refusent de cantonner la littérature française à la gravité solennelle dans laquelle elle aime se réfugier. Car, comme le suggère Divry, si l'on veut être pris au sérieux en France, il faudrait être grave, voire déprimé. L'autrice choisit au contraire de prouver qu'une grande liberté, l'humour et l'expérimentation peuvent eux aussi porter un discours contemporain.

Là où Laurence Sterne collaborait sans doute étroitement avec les ouvriers typographes et imprimeurs pour donner forme à ses inventions narratives (ou tout du moins, comme

61. « “Uncreative writing” : pour une écriture sans écriture », *La suite dans les idées*, France Culture, 2 Juin 2018.

62. Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », *Essais sur Brecht*, La Fabrique Éditions, Paris, 2003, p. 124-125.

nous l'avons vu, les faisait travailler sous ses instructions précises), Sophie Divry, elle, compose probablement directement ses textes sur son logiciel de traitement de texte. Avec elle, se dessine l'émergence d'une génération d'auteurs et d'autrices qui, désormais familiers des outils numériques, prennent en charge eux-mêmes la mise en page initiale de leurs écrits. Cette autonomie technique leur permet d'expérimenter librement, de jouer avec la forme tout en écrivant, et de réduire la frontière autrefois nette entre rédaction et mise en page. Ainsi, la création littéraire ne se limite plus à la seule tâche de l'écriture, elle devient également un espace où l'auteur peut concevoir simultanément le fond et la forme du texte.

Commencèrent alors des journées difficiles. Je mangeais des pâtes au parmesan, un yaourt confituré, du pain. Un risotto au bouillon-cube, une tranche de jambon, une banane. Une courgette à la poêle, du riz, une poire. Une boîte de cassoulet, deux yaourts. De la purée lyophilisée. Une soupe en sachet, un œuf. Trois cents grammes de coquillettes à l'huile. Deux cent cinquante grammes de spaghettis. Huit tartines au beurre. Un yaourt.

J'avais collé des affichettes dans plusieurs commerces :

BONJOUR

Marre du repassage ? Trop de chemises ?
Pas le temps dans un planning déjà serré ?

SIMPLIFIEZ-VOUS LA VIE :
FAITES APPEL
À MES SERVICES

10 EUROS LA CORBEILLE DE DIX À QUINZE PIÈCES

Sophie	Sophie	Sophie	Sophie	Sophie	Sophie	Sophie	Sophie	Sophie	Sophie	Sophie
06 66 69 64 66	06 66 69 64 66	06 66 69 64 66	06 66 69 64 66	06 66 69 64 66	06 66 69 64 66	06 66 69 64 66	06 66 69 64 66	06 66 69 64 66	06 66 69 64 66	06 66 69 64 66

Sophie Divry, *Quand le diable sortit de la salle de bain*, J'ai lu, 2020, 110*180 mm.

partout

partout

partout

partout

partout

partout

partout

partout

partout

partout

partout

*Des voix partout.
Pas assez d'oreilles,
pas assez d'amour.*

ROBERT PINGET

partout

partout

partout

partout

partout

partout

MÊME LES PLUS
RIDICULES
JE METS DU SEXE
JE METS DU SEXE
JE METS DU SEXE
JE METS DU SEXE
JE METS DU SEXE
JE METS DU SEXE
DANS TON BOUQUIN
Obéis. Donne-lui Belinda !

Fais une jolie scène	sexuelle pour ton ami
Une rencontre spermatique	dans un ascenseur une baise
Une rencontre inoPINÉE	quelque chose de trouant
Sinon je dessine des bites partout	des pulsions dans tes fouttes pages
Oui, car je suis le diable	et pas n'importe lequel
Je suis Lorchus	ton démon personnel

A h ! A h !

h

Ah ! Ah ! Ah !

Ah ! Ah ! Ah ! Ah !

JE SUIS LE DIABLE
JE DESSINE DES BITES
PARTOUT PARTOUT

ET QUAND JE VEUX

Je viens et j'introduis

DU SEXE DU SEXE

DU SEXE DU SEXE

DU SEXE DU SEXE

DU SEXE DU SEXE

DU CUL ET DE LA

BAISE EN TOUTES

CIRCONSTANCES
MÊME LES PLUS

dessous et avec la main droite prendre l'assiette suivante, etc., il me manquait un troisième bras. En repartant avec mes piles mal fichues sur mes avant-bras maigrelets, badaboum-bling-blong, je parsemais le carrelage de couverts gras.

— Hé ! Ho ! Tu passeras la serpillière après.

Cinquième erreur, aller trop vite. On croit gagner du temps, mais c'est le meilleur moyen pour s'embrouiller dans toutes les tâches à faire. Or, elles sont très nombreuses :

LISTE DES TÂCHES POUR CHAQUE CLIENT

♣ Installer le client à la table désignée par Jules
♣ s'assurer du bon nappage de la table (set de table, verres, couverts, sel-poivre, etc.) ♣ apporter une carafe d'eau ♣ et la carte ♣ prendre la commande de l'apéritif ♣ apporter des cacahuètes avec l'apéritif ♣ sans se tromper dans les cubis de vin ♣ prendre la commande du repas ♣ en répondant aux questions sur des plats qu'on n'a jamais goûtés ♣ noter correctement la commande sur le bon ♣ amener le pot de vin tout de suite ♣ enlever verre à vin si pas de vin ♣ transmettre la commande à la cuisine ♣ Début du service proprement dit ♣ amener assiette de l'entrée ♣ amener corbeille de pain ♣ débarrasser assiette de l'entrée quand le client a fini ♣ amener assiette plat principal ♣ ne pas se tromper de table ♣ débarrasser assiette plat principal ♣ et couverts ♣ sans rien faire tomber ! ♣ resservir du vin ♣ le noter sur la fiche ♣ enlever pain si pas de fromage ♣ ramener pain si fromage ♣ amener carte des desserts ♣ ♣ amener

cuillère à dessert ➤ prendre la commande du dessert ➤ enlever la carte des desserts ➤ ne pas s'embrouiller ➤ préparer le dessert ➤ bien refermer le frigo ➤ amener le dessert ➤ vérifier que le client a bien sa fichue cuillère ➤ débarrasser assiette à dessert ➤ demander si ces messieurs dames veulent des cafés ➤ amener cafés ➤ et le gros pot avec tous les sucres ➤ et sucrettes ➤ ne pas oublier ➤ d'ajouter le nombre de cafés ➤ sur la note accrochée sur le panneau ➤ débarrasser les tasses ➤ resservir d'eau si besoin ➤ amener du feu ➤ aux fumeurs ➤ de la terrasse ➤ faire la conversation ➤ débarrasser la table ➤ les diriger vers le ➤ patron pour ➤ l'addition ➤ nettoyer la table... ➤

et rester souriante !

Chaque table ayant son tempo, on ne peut pas regrouper les gestes à faire. Il faut apporter d'une main la carafe d'eau de la Dix tout en ayant les desserts de la Onze sur les avant-bras, puis revenir en prenant la commande de la Trois sur le bloc glissé dans sa jupe. On ne peut ralentir ni accélérer le rythme des clients. Ça gueulait parfois en cuisine à ce sujet :

— Ils ont fini l'entrée
à la Douze ?

— Les amoureux ?
Non, ça papote.

— Ils font chier !
Ça va être froid.

— La suite pour la
Deux !

— Ouais ben, ils
attendront !

— Ils sont pressés,
ils vont au cinéma !

“

admiration pour les chefs d'État, mais tout de même, dis-je...

— Excusez-le, dit le premier bouc. C'est à cause du récit d'Hector chez Sirine, ça l'a excité.

Cette remarque me redonne courage. Si les boucs ont pu lire la partie précédente, il y a une logique possible dans cette histoire. Je l'excuse de bon cœur et je leur demande comment faire pour rejoindre la réalité.

— C'est le chemin derrière vous, répond le premier bouc.

— C'est exactement dans l'autre sens, renchérit le deuxième.

Et, en effet, à peine me suis-je retournée qu'apparaît un autre panneau :

SENS DE LA RÉALITÉ
R É A L
É T I

— Je lyophilise le sel d'Étretat ! bêle le troisième bouc. Je lyophilise le sel d'Étretat !

— Ah, c'est mieux.

— Oui, c'est plus courtois.

— Mais ça n'a pas de sens.

— Ce n'est pas le sens qui compte, c'est la direction, m'interrompt le premier bouc, le plus porté à me secourir.

Chapitre IX

Contrairement à l'opinion reçue, un écrivain n'écrit pas de livres.

Un écrivain écrit des textes.⁶³

Cette provocation de la part d'Ulises Carrión est à nuancer, bien qu'une grande part des auteurs ne conçoivent pas la physicalité de leur texte, certains ont réfléchi à la matérialité et à la façon dont elle influe sur la réception du texte. Effectivement, de nombreux auteurs ont révélé une appétence pour la forme qu'allait prendre leur récit, d'autant plus lorsqu'elle joue un rôle important dans la réception du sujet. Des écrivains allant parfois jusqu'à s'associer avec des graphistes pour rendre possible certaines idées. C'est le cas notamment de Raymond Queneau qui s'associa à Massin pour rendre possible la réalisation matérielle de *Cent mille milliards de poèmes*.

Si le texte reste alors inchangé, la forme éditoriale de l'ouvrage montre en revanche une remarquable plasticité, s'adaptant formellement à tous types de publics.

Si ces manifestations de l'énonciation éditoriale ne touchent pas à l'intégrité linguistique d'une œuvre, il en va autrement lorsqu'elles lui permettent de prendre corps.⁶⁴

La forme du livre n'est alors pas figée et évolue continuellement en fonction des diverses éditions, rééditions ou publications dans des revues, à contrario du texte qui, lui, sauf manipulation de l'auteur d'origine, ne change jamais. Le texte restant alors inchangé, le nom de l'auteur demeure par conséquent à jamais attaché à son œuvre. Il est ainsi

63. Ulises Carrión, *Quant aux livres*, Héros-limite, Genève, 1997, p. 34.

64. Emmanuël Souchier, « L'image du texte : pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, n°6, 1998, p. 139.

65. Douglas
Coupland, « I luv
Helvetica », *Time*
Capsules, The New
York Times, 2006.

l'unique nom apparaissant sur la couverture. Si le fond et la forme peuvent être interchangeables, ils n'en demeurent pas moins indissociables, l'écrit ayant nécessairement une matérialité, certains auteurs l'ayant parfaitement compris. Bien que, de nos jours, cette affirmation tend à s'assouplir, à l'ère des liseuses et fichiers pdf, le texte n'a plus systématiquement une présence matérielle. Pour combattre cela, ou ne serait-ce que pour s'adapter à son temps, la littérature se transforme, se libère, laisse entrer un peu de numérique en elle, que ce soit via des codes formels ou linguistiques.

jPod me semble être une évidence, lorsque l'on parle de littérature qui reprend les codes du numérique, tant les références sont importantes et nombreuses. Le roman, publié en 2006 au Canada et 2010 en France, écrit par Douglas Coupland suit alors six codeurs dans un studio de jeux vidéo à Vancouver. Le groupe se lance toutes sortes de défis dans un univers étrange et déjanté, le tout imprégné de l'humour de l'écrivain. Le roman, déjanté par l'histoire, l'est aussi par la forme, composé dans de multiples typographies qui changent continuellement. L'Helvetica, par exemple, est particulièrement récurrente, une sorte de relation amour/haine se développe entre l'auteur et la police d'écriture qui trouve que Helvetica aseptise tout mot ou expression qu'elle a le malheur de toucher, cependant c'est précisément pour cela qu'il l'adore⁶⁵. Coupland ayant étudié la typographie en école d'art durant plusieurs années, possède de très bonnes connaissances de conception graphique.

À la manière de Sterne, nous retrouvons dans *jPod* un

grand nombre de pages exceptionnelles, de pages qui sortent du lot, qui viennent interrompre le récit ici et là, ou d'une certaine manière le continuer et l'augmenter d'une dimension typographique. Des pages remplies de noms de marques, de mots en gras, en énormes caractères ou parfois même en chinois, viennent traduire la curiosité de Coupland à propos de la relation des mots et de la page, sur la façon dont ils interviennent dans cet espace. Pages exceptionnelles par la matière textuelle mais pas uniquement : nous pouvons également observer une très grande présence de pages où les chiffres occupent une place particulièrement importante.

On three occasions, the characters come up with games involving numbers : they challenge each other to find the one nonprime number in a list of 8,363 prime numbers, to find the first incorrect digit in the first hundred thousand digits of pi, and to find the single letter o in a list of 58,894 numbers.⁶⁶

Mais ces pages auto-réflexives, comme pourrait les qualifier Louis Lüthi, ne se distinguent pas uniquement par la typographie ou le jeu avec la page : elles sont également imprégnées d'un registre de langue propre au numérique. Coupland puise dans les formes d'écriture issues d'internet – échanges de mails, argot de jeu vidéo, spams ou pop-up – et les restitue dans leur forme brute. Le roman devient alors le lieu où ces écritures informelles, souvent considérées comme non littéraires, accèdent à une présence matérielle. Le livre se termine alors avec une dernière page où est inscrit « Rejouer? O/N », sous-entendant que toute l'aven-

66. Louis Lüthi, *On the Self-Reflexive Page II*, Roma Publications, Amsterdam, 2021, p. 288.

ture que les personnages venaient de vivre n'était qu'un jeu et qu'ainsi il n'y avait aucune conséquence à leurs actions immorales, violentes et criminelles. Cette invention inscrit donc la fiction dans une forme d'humour et de détachement, de ce qui se déroule dans le récit, propre au jeu vidéo. En 2021, *Le Gabion* publié par After 8 Books et écrit par Théo Robine-Langlois paraît. Nous sommes dans le Gabion, un vaisseau chasseur d'astéroïdes dérivant dans l'espace, et nous suivons les péripéties d'Anton, un habitant du vaisseau avec une certaine obsession pour les photocopies et les photocopieuses. Le livre regorge d'inventions linguistiques et formelles qui nous transportent dans son univers, à commencer par l'omniprésence de bribes et d'extraits d'un manuel de photocopieuse qui accompagne le texte.

L'auteur ayant fait ses études aux Beaux Arts de Cergy et fait ses armes dans la poésie éprouve un grand intérêt pour la typographie et la matérialité du texte. Son premier livre intitulé [...] publié en 2016, témoignait déjà de cet intérêt. Les points de suspension entre crochets apparaissent à la place du mot nuage à chaque fois qu'il serait mentionné. Jouant ainsi avec la ponctuation de nombreuses manières, la suite de points entre crochets étant un caractère relativement neutre, il fait tout à fait office de nuage, il s'immisce alors ici et là comblant l'absence de mots et laissant place à l'imagination d'y voir ce que l'on souhaite. À plusieurs reprises nous pouvons observer des pages présentant des formations de répétitions de l'élément de ponctuation, prenant toutes sortes de formes, à la manière exacte d'un

nuage sujet à la métamorphose.

Dans *Le Gabion*, nous côtoyons plusieurs formes de langage, transcrites par les mots et par la typographie. Anton, un mutant du langage, est par exemple capable d'échapper aux corporations régissant le vaisseau en se camouflant derrière des mots, il chuchote alors des mots pour se camoufler, mots qui prennent toutes sortes de formes figuratives à la manière de calligrammes.

À la manière du procédé utilisé dans *Les Furtifs* d'Alain Damasio, certains personnages du *Gabion* sont reconnaissables à la manière dont ils parlent mais aussi à la typographie les accompagnant, c'est le cas de Coco Dadadoom, représenté par une typographie Baroque, mais aussi aisément identifiable au fait que tous les mots changent de genre lorsque le personnage intervient. Le récit est également fortement imprégné des codes visuels et textuels de notre époque et notamment de ceux issus d'internet. On y trouve ainsi des logos représentant les corporations à bord du Gabion, des références au jeu vidéo les Worms ou une conversation par sms dans un langage argotique particulièrement altéré, représentatif du reste du récit où les mots sont régulièrement distordus.

En d'autres termes, ce qui, dans une œuvre d'art, est d'une nécessité absolue, c'est le style. Pour autant qu'une œuvre nous semble achevée, parfaite, qu'il nous paraît inconcevable qu'elle puisse sans dommages revêtir une autre forme, la qualité qui nous touche en elle, c'est son style. Les œuvres d'art qui nous attirent le plus sont celles où l'artiste s'est si pleinement engagé dans son style que nous

67. Susan Sontag,
« À propos du style », *L'œuvre parle*, C. Bourgois, Paris, 2010, p. 63.

68. Entretien avec Théo Robine-Langlois le 10 novembre 2025.

69. Alex Balgiu, Thierry Chancogne, Roger Chartier, « Finalement, le graphiste, sa première définition c'est d'être lecteur », *Eigengrau*, Chaumont design graphique éditions, Chaumont, 2014, p. 098.

pouvons croire qu'il n'avait pas la possibilité d'un autre choix.⁶⁷

L'ouvrage de Théo Robine-Langlois semble lier fond et forme d'une manière si réussie que chaque choix formel s'avère être une évidence et une nécessité afin de conter au mieux ce récit. En lisant le roman, chaque décision paraît être utilisée de la bonne manière et à la place qui lui revient qu'il en devient impossible d'imaginer le livre autrement, d'imaginer le livre dépouillé de tous ces éléments qui viennent augmenter le texte. L'auteur annonce concevoir lui-même la mise en forme de son texte, car maîtrisant InDesign⁶⁸ ; aux compétences de l'auteur viennent ensuite s'ajouter celles de Marco Caroti, graphiste.

[Thierry Chancogne :] Dans l'esthétique, il y a la question de la sensation. Le graphiste est aussi le garant technique du confort sensoriel et des conventions perceptives de la lecture.⁶⁹

L'apport de Marco Caroti a essentiellement porté sur la lisibilité, grâce à son expérience en typographie, il a guidé les choix de fonte, de taille, d'équilibre visuel et a ainsi permis de rendre le tout cohérent. L'auteur maîtrisant le logiciel de conception typographique InDesign, a pu ainsi réaliser une première version de la maquette dans laquelle il a isolé le texte pour que le graphiste puisse y travailler. Caroti a ensuite reconstitué la maquette afin que Robine-Langlois puisse ré-intervenir dans le but de modifier certains éléments intégrés au texte. Cette collaboration fut essentielle pour Théo Robine-Langlois, dans son premier texte, il avait été limité par un manque de compréhension

de certains enjeux et par un manque de contrôle sur la mise en forme de son texte. Dans le cadre éditorial classique, un poète-écrivain n'est pas censé intervenir fortement sur la mise en page. Pourtant, dans son travail, le graphisme est important car il accompagne le texte et a du sens, il n'est jamais décoratif⁷⁰.

[...] le style se trouvant au foyer même de l'œuvre. Ainsi que l'écrivait Cocteau : « Le style décoratif n'a jamais existé. Le style c'est l'âme, et malheureusement pour nous, l'âme prend la forme du corps. » Définir le style comme la forme sous laquelle un auteur nous apparaît [...]. Presque toujours la façon d'apparaître se confond avec l'existence elle-même.⁷¹

Le style serait alors l'âme du texte, car le corps serait la forme sous laquelle l'âme s'incarne, par conséquent le style serait la forme sous laquelle le texte nous apparaît. La poésie l'a parfaitement compris, en témoignent les calligrammes, la poésie visuelle, la poésie concrète, la poésie typographique ou les poèmes-objets des surréalistes. Théo Robine-Langlois se revendiquant autant de la science-fiction que de la poésie explique qu'en France, tout ce qu'il écrit est classé dans la poésie, faute d'une catégorie « prose expérimentale » comme aux États-Unis. Bien que ses textes peuvent être narratifs, une certaine exigence formelle les fait basculer automatiquement dans la catégorie de la poésie. Les institutions qui l'invitent, comme la Maison de la poésie de Nantes, celle de Rennes ou le CIPM à Marseille, témoignent de cette classification. Le Gabion a ainsi pu bénéficier d'une subvention du CNL à une période

70. Entretien avec Théo Robine-Langlois le 10 novembre 2025.

71. Susan Sontag, « À propos du style », *L'œuvre parle*, C. Bourgois, Paris, 2010, p. 35.

où la commission poésie était particulièrement ouverte. Selon une théorie, cette disparition en deux temps ne peut se faire qu'au moyen d'une typographie invisible. C'est l'idée défendue par Béatrice Warde [...]. Une de ses idées était de comparer la typographie à des fenêtres. Voulons-nous voir la fenêtre ou le paysage en arrière-plan? [...] tout comme une fenêtre ouverte permet d'avoir une belle vue, une page dépouillée et harmonieuse servira pour le mieux le contenu d'un texte. Si la fenêtre est un vitrail coloré qui représente une scène, c'est la représentation que nous regarderons et nous aurons du mal à voir le paysage qui se trouve derrière elle. Les typographes ne doivent pas s'immiscer entre l'auteur et le lecteur par un design surprenant et perturbateur, ils doivent rester en arrière plan.⁷²

Cette idée de Béatrice Warde qui vient comparer la typographie à des fenêtres sous-entend, de façon plus ou moins provocante, que la mise en forme non-conventionnelle d'un texte viendrait spécifiquement du graphiste. Il arrive en effet que ce soit le cas, le graphiste arrivant bien après l'écriture d'un texte peut être tenté de prendre certaines libertés, l'auteur n'étant plus présent pour contester. Or, certaines collaborations entre graphistes et auteurs montrent que l'originalité matérielle d'un texte peut être issue de l'écrivain, tandis que le graphiste viendrait canaliser la forme ou la rendre faisable. Dans *jPod*, *Le Gabion* ou *Fatal*e*, nous ressentons la forte influence du milieu de l'art duquel viennent les auteurs et l'autrice, le livre s'ouvrant sur tout un nouveau champ des possibles.

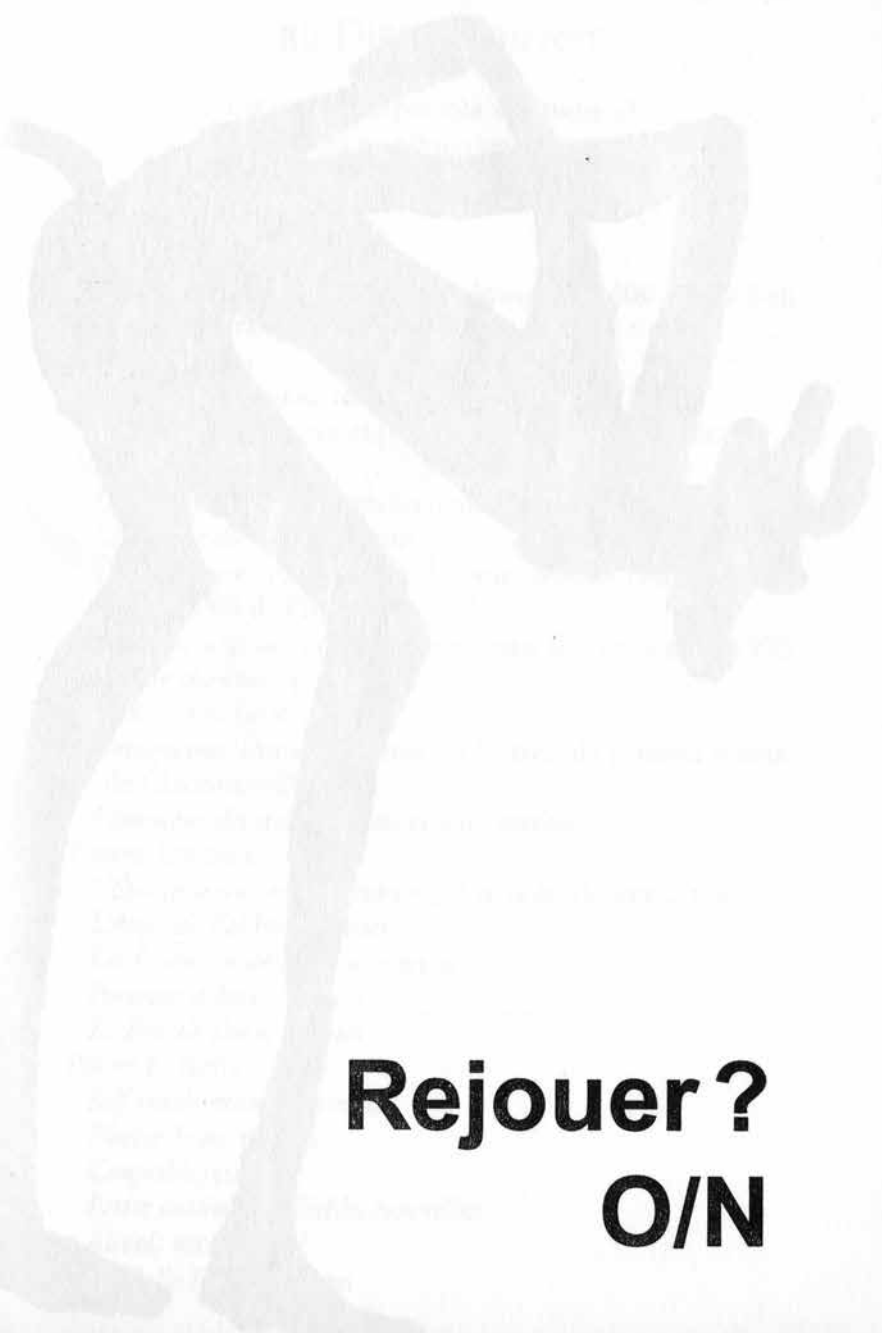
Il n'est donc pas question de prendre les lecteur·rice·s par la main, mais de prendre le pari que le livre est en lui-même un contexte – une structure permettant à un texte d'être appréhendé à la fois pour lui-même et en relation avec d'autres. Un texte n'est jamais seul ; il s'inscrit toujours dans un langage qui le dépasse, et fait écho à d'autres voix.⁷³

73. Victoire Le Bars, Benjamin Thorel, « 12 ou 13 choses que je sais d'elle. F. R. DAVID », *Revue Faire*, n°42, Éditions Empire, Paris, 2023, p. 8.

De la même manière que la revue *F.R. DAVID* n'a besoin d'aucune explication afin de saisir la façon dont nous devons la parcourir, car elle parle d'elle-même à travers sa matérialité et la mise en relation des multiples textes qui la composent, *Fatal*e* précise son propre contexte de création. En effet le livre écrit par Gorge et publié en 2025, est coupé en son milieu par l'intégration du fanzine *Paranoïa Cancer*. Dans ce document fictif nous trouvons l'explication derrière la création de *Fatal*e*, une suite de revendications qui agirait comme un manifeste à la réalisation d'un tel ouvrage, motivé par un profond désir de liberté, qui viendrait alors l'arracher à l'aide des mots aux mains de la domination patriarcale.

Ici les influences au numérique sautent aux yeux par leur évidence et leur actualité. L'auteure, issue de l'école des Beaux-Arts de Lyon, s'est formée dans les milieux queers, alternatifs et militants. Elle est notamment très active dans le milieu des fanzines queer et punk, qui usent de nombreux codes issus de la culture internet. Un grand nombre de divers symboles, icônes et emojis, à la limite du même, viennent augmenter le texte ou le remplacer pour parfois parler via rébus, se rapprochant de certaines

manières d'écrire que l'on pourrait retrouver dans une conversation écrite par message. Dans *Fatal*^e*, elle n'hésite pas à parler de sexe et à le décrire de façon très imagé, à l'aide de symboles greffés au texte aidant à la compréhension. Dans une scène en particulier, chaque personnage impliqué étant représenté par un emoji, nous suivons alors l'épisode impliquant de multiples personnages sans aucune peine. Avec ce livre, Gorge parle aussi bien par le texte que par l'image typographique.



**Rejouer ?
O/N**

Douglas Coupland, *jPod*, Au diable vauvert, 2010, 130*198 mm.

Figurines Urban Vinyl édition limitée
en vinyle rotomoulé creux

figurine en vinyle de Bruce Lee

55,95 \$

BeeKing et BugBoy

Ah Gum et Ah Aun

Blue Brother Sunni

Grey Brother Raini

Anti-Potato Wheel

Odajima Hitoshi

Da Team Bronx

figurine RC-911

Balzac en Rouge

Potato Wheel

BJ Hammer

King Green

CosMouse

Scarygirl

Cloudi

Shiori

Grinder le chaudron en fusion

19477 19483 19489 19501 19507 19531 19541 19543 19553 19559
 19571 19577 19583 19597 19603 19609 19661 19681 19687 19697
 19699 19709 19717 19727 19739 19751 19753 19759 19763 19777
 19793 19801 19813 19819 19841 19843 19853 19861 19867 19889
 19891 19913 19919 19927 19937 19949 19961 19963 19973 19979
 19991 19993 19997 20011 20021 20023 20029 20047 20051 20063
 20071 20089 20101 20107 20113 20117 20123 20129 20143 20147
 20149 20161 20173 20177 20183 20201 20219 20231 20233 20249
 20261 20269 20287 20297 20323 20327 20333 20341 20347 20353
 20357 20359 20369 20389 20393 20399 20407 20411 20431 20441
 20443 20477 20479 20483 20507 20509 20521 20533 20543 20549
 20551 20563 20593 20599 20611 20627 20639 20641 20663 20681
 20693 20707 20717 20719 20731 20743 20747 20749 20753 20759
 20771 20773 20789 20807 20809 20849 20857 20873 20879 20887
 20897 20899 20903 20921 20929 20939 20947 20959 20963 20981
 20983 21001 21011 21013 21017 21019 21023 21031 21059 21061
 21067 21089 21101 21107 21121 21139 21143 21149 21157 21163
 21169 21179 21187 21191 21193 21211 21221 21227 21247 21269
 21277 21283 21313 21317 21319 21323 21341 21347 21377 21379
 21383 21391 21397 21401 21407 21419 21433 21467 21481 21487
 21491 21493 21499 21503 21517 21521 21523 21529 21557 21559
 21563 21569 21577 21587 21589 21599 21601 21611 21613 21617
 21647 21649 21661 21673 21683 21701 21713 21727 21737 21739
 21751 21757 21767 21773 21787 21799 21803 21817 21821 21839
 21841 21851 21859 21863 21871 21881 21893 21911 21929 21937
 21943 21961 21977 21991 21997 22003 22013 22027 22031 22037
 22039 22051 22063 22067 22073 22079 22091 22093 22109 22111
 22123 22129 22133 22147 22153 22157 22159 22171 22189 22193
 22229 22247 22259 22271 22273 22277 22279 22283 22291 22303
 22307 22343 22349 22367 22369 22381 22391 22397 22409 22433
 22441 22447 22453 22469 22481 22483 22501 22511 22531 22541
 22543 22549 22567 22571 22573 22613 22619 22621 22637 22639
 22643 22651 22669 22679 22691 22697 22699 22709 22717 22721
 22727 22739 22741 22751 22769 22777 22783 22787 22807 22811
 22817 22853 22859 22861 22871 22877 22901 22907 22921 22937
 22943 22961 22963 22973 22993 23003 23011 23017 23021 23027
 23029 23039 23041 23053 23057 23059 23063 23071 23081 23087
 23099 23117 23131 23143 23159 23167 23173 23189 23197 23201
 23203 23209 23227 23251 23269 23279 23291 23293 23297 23311
 23321 23327 23333 23339 23357 23369 23371 23399 23417 23431
 23447 23459 23473 23497 23509 23531 23537 23539 23549 23557
 23561 23563 23567 23581 23593 23599 23603 23609 23623 23627
 23629 23633 23663 23669 23671 23677 23687 23689 23719 23741
 23743 23747 23753 23761 23767 23773 23789 23801 23813 23819
 23827 23831 23833 23857 23869 23873 23879 23887 23893 23899
 23909 23911 23917 23929 23957 23971 23977 23981 23993 24001
 24007 24019 24023 24029 24043 24049 24061 24071 24077 24083
 24091 24097 24103 24107 24109 24113 24121 24133 24137 24151
 24169 24179 24181 24197 24203 24223 24229 24239 24247 24251

24281 24317 24329 24337 24359 24371 24373 24379 24391 24407
24413 24419 24421 24439 24443 24469 24473 24481 24499 24509
24517 24527 24533 24547 24551 24571 24593 24611 24623 24631
24659 24671 24677 24683 24691 24697 24709 24733 24749 24763
24767 24781 24793 24799 24809 24821 24841 24847 24851 24859
24877 24889 24907 24917 24919 24923 24943 24953 24967 24971
24977 24979 24989 25013 25031 25033 25037 25057 25073 25087
25097 25111 25117 25121 25127 25147 25153 25163 25169 25171
25183 25189 25219 25229 25237 25243 25247 25253 25261 25301
25303 25307 25309 25321 25339 25343 25349 25357 25367 25373
25391 25409 25411 25423 25439 25447 25453 25457 25463 25469
25471 25523 25537 25541 25561 25577 25579 25583 25589 25601
25603 25609 25621 25633 25639 25643 25657 25667 25673 25679
25693 25703 25717 25733 25741 25747 25759 25763 25771 25793
25799 25801 25819 25841 25847 25849 25867 25873 25889 25903
25913 25919 25931 25933 25939 25943 25951 25969 25981 25997
25999 26003 26017 26021 26029 26041 26053 26083 26099 26107
26111 26113 26119 26141 26153 26161 26171 26177 26183 26189
26203 26209 26227 26237 26249 26251 26261 26263 26267 26293
26297 26309 26317 26321 26339 26347 26357 26371 26387 26393
26399 26407 26417 26423 26431 26437 26449 26459 26479 26489
26497 26501 26513 26539 26557 26561 26573 26591 26597 26627
26633 26641 26647 26669 26681 26683 26687 26693 26699 26701
26711 26713 26717 26723 26729 26731 26737 26759 26777 26783
26801 26813 26821 26833 26839 26849 26861 26863 26879 26881
26891 26893 26903 26921 26927 26947 26951 26953 26959 26981
26987 26993 27011 27017 27031 27043 27059 27061 27067 27073
27077 27091 27103 27107 27109 27127 27143 27179 27191 27197
27211 27239 27241 27253 27259 27271 27277 27281 27283 27299
27329 27337 27361 27367 27397 27407 27409 27427 27431 27437
27449 27457 27479 27481 27487 27509 27527 27529 27539 27541
27551 27581 27583 27611 27617 27631 27647 27653 27673 27689
27691 27697 27701 27733 27737 27739 27743 27749 27751 27763
27767 27773 27779 27791 27793 27799 27803 27809 27817 27823
27827 27847 27851 27883 27893 27901 27917 27919 27941 27943
27947 27953 27961 27967 27983 27997 28001 28019 28027 28031
28051 28057 28069 28081 28087 28097 28099 28109 28111 28123
28151 28163 28181 28183 28201 28211 28219 28229 28277 28279
28283 28289 28297 28307 28309 28319 28349 28351 28387 28393
28403 28409 28411 28429 28433 28439 28447 28463 28477 28493
28499 28513 28517 28537 28541 28547 28549 28559 28571 28573
28579 28591 28597 28603 28607 28619 28621 28627 28631 28643
28649 28657 28661 28663 28669 28687 28697 28703 28711 28723
28729 28751 28753 28759 28771 28789 28793 28807 28813 28817
28837 28843 28859 28867 28871 28879 28901 28909 28921 28927
28933 28949 28961 28979 29009 29017 29021 29023 29027 29033
29059 29063 29077 29101 29123 29129 29131 29137 29147 29153
29167 29173 29179 29191 29201 29207 29209 29221 29231 29243
29251 29269 29287 29297 29303 29311 29327 29333 29339 29347

Douglas Coupland, *iPod*, Au diable vauvert, 2010, 130*198 mm.

乏味

Ennui

色情

Pornographie

Douglas Coupland, *jPod*, Au diable vauvert, 2010, 130*198 mm.

**Un
bon
clown
est
un
clown
mort.**

唯一的真
正的小丑
是一个死
的小丑

N arrive devant chez J, elle écoute Est-ce que je peux venir et jouer avec toi cette nuit de Jeanie Tracy en dansant parce que c'est un peu funk. Mais surtout en préparant une shisha goût pomme. N s'arrête un peu pour l'observer à travers les rideaux de la résidence étudiante et essaye de se rappeler pourquoi il n'est plus avec elle, mais tout ce qu'il parvient à faire émerger de ses souvenirs, c'est un vague sentiment de culpabilité. Et puis il pense aux [...], ont-ils un genre ? Sont-ils femmes, hommes, trans, hermaphrodites, pré-pubères ? [...] N est tiré de ses pensées par J, qui s'est rendu compte de sa présence en se cognant la tête sur un des placards Ikea de sa cuisine au milieu de Si tu veux que je reste de Sly & the Family Stone. Il faut dire que J est grande, plus grande que N en tout cas.

J propose tu veux tirer sur ma shisha ?

N accepte volontiers

J remarque t'es toujours aussi mal habillé toi (avec un grand sourire)

N contre-attaque mais j'ai mis ma plus belle veste...

J achève enfin c'est pas compliqué il ne faut pas mettre plus de trois couleurs et ce t-shirt d'ado là, bref, reste pas planté là, rentre

```

{
PVector position;
float opacity;
float w;
color clr;
boolean alive;

protected Particules(float x, float y, float wth, color c, float
o)
{
position = new PVector(x, y);
w = wth;
clr = c;
opacity = o;
alive = true;
}

//EL REPRODUCCCO

public void reproduce()
{
    if(w > 1)
    {
for(int i = 0; i < 2; i++)
    {
float newX = position.x + random(-w, w);
float newY = position.y + random(-w/2, w/4);
float r = random(10);

```

```

float newW = w - r;
if(newW < 1)
    newW = 1;
particules.add(new Particules(newX, newY, newW, clr,
    oppacity));
    alive = false;
}
}
}

```

// tu croyais pas que t'allais t'en tirer sans une petite ellipse(int,int,int,int)

```

public void drawParticules()
{
    fill(clr, oppacity);
    ellipse(position.x, position.y, w, w);
}
}

```

//BINGO!

```

_+##+.
-~#.#.
+!.....--'

```

En pensant à ce code N a trouvé une solution :
au lieu de dessiner les [...], il va les décrire.

Très près des hublots qui donnent sur l'espace intergalactique vit le Chasseur-Casseur d'Astéroïdes. Sa mission : s'entraîner à repérer les astéroïdes de loin en jouant à des simulations. Il reste éveillé pendant des heures. Il alterne entre le café et les amphets.

Toutes les semaines, il effectue une sortie dans l'espace en scaphandre avec un astéroïde en mousse pour l'arraisonner. Il se sert d'un gigantesque harpon à tête foreuse, il l'active grâce à un bras mécanique, mais il n'a pas intérêt à se loucher car, à la vitesse où vont les astéroïdes, il n'a qu'une seule chance pour les attraper. Dès qu'il y arrive, il appuie sur un bouton et une couche antigrav' se développe autour de l'astéroïde à partir de la tête du harpon. Résultat : l'astéroïde arrête d'être attiré par le plus gros astre du secteur. Alors, le Chasseur-Casseur d'Astéroïdes sort dans l'espace pour le pousser jusqu'au Gabion et le rentrer dans un des hangars, où les lapidaires se chargent de la suite du travail : dépecer l'astéroïde pour en fondre toutes les richesses.

Pour lui, le Gabion c'est la chasse.

C'est attendre les proies.

C'est Patience.

C'est

C'est passer la nuit donc toute une nuit, c'est ne pas savoir nager dans l'espace et aller dans l'espace quand même sans scaphandre.

Pendant ce temps-là, le Chasseur-Casseur d'Astéroïdes rêve en regardant l'espace. Il pense à sa Chérrie d'Amour, il a peur qu'une fois décédés elle et lui soient comme

deux Z'astres posés à une distance convenable l'un de l'autre. C'est chiant une distance convenable car les Z'astres peuvent s'éclairer, se voir, ça c'est convenable, mais pas fusionner ou se toucher. Ça, ce n'est pas convenable sinon ça explose en entraînant tout un système solaire. Le Chasseur-Casseur d'Astéroïdes se demande si lui et sa Chérrrie d'Amour ne devraient pas s'habituer à l'*amour à distance*, c'est-à-dire s'envoyer des neuro-messages uniquement, pas de parole directe, que de la télépathie.

Et peut-être qu'ils pourraient faire l'*amour à distance* pour commencer à s'habituer, se mettre l'un et l'autre tout au bout d'un couloir et se masturber pour commencer progressivement...

Tout à coup, le Chasseur-Casseur d'Astéroïdes voit quelque chose de vraiment bizarre, une enceinte flotte dans l'espace, avec des petits réacteurs.

C'est bizarre, le Chasseur-Casseur d'Astéroïdes sait que selon les lois de la physique, le son ne se diffuse pas dans le vide. Mais il entend quand même quelque chose :



à toute
Biseou

j'ai plus de batterie
(qu' est ce que c que cette excuse bidon)

24/08/2015 01:08 Anton

Bisous bisous
Ba je suis sur une tablette

24/08/2015 01:09 Chris

t vraiment 1 mec ki cultive l' hermétisme

24/08/2015 01:09 Anton

Je vais te renvoyer un mail en tout cas L'hermétisme ?

24/08/2015 01:10 Chris

d 'accord
sur l' hermétisme

24/08/2015 01:10 Anton

À ce point là !

24/08/2015 01:10 Chris

bah oui !

bah oui !

à ce point là

24/08/2015 01:13 Chris

tout à fait

putain la connection arrête pas de sauté

24/08/2015 01:14 Anton

Mais cette histoire pizza porn m'a fait vachement penser à
toi

Je sais pas pourquoi

24/08/2015 01:14 Chris

j' ai l'impression d' écrire avec une sauterelle ah oui c
marrant

bah pizza porn internet

24/08/2015 01:15 Anton

Moi c à va lâcher aussi

This is Chris

Pizza

Porn

24/08/2015 01:15 Chris

c d truc avec lequel je joue

24/08/2015 01:15 Anton

Internet

Yeap

24/08/2015 01:16 Chris

putain

24/08/2015 01:16 Anton

Quoi ?

C'est le caverne des romances tropicales.

Hout!
Hout!

Pas de Romances

Sans Finances

Tu dis que tu m'aimes

Mais

si tu m'aimes....



Entre les Conteneurs-**SWAGs**, je trouve des photocops
super belles. Mais elles sont toutes recourbées à cause de
l'humidité. Alors je marche jusqu'au couloir suivant où je
les étends à l'aide de pinces à linge. Je m'assois en dessous
et je fais une sieste en attendant qu'elles sèchent.

photocops.

de

rève

je

Une fois la meute de zombies passée je continue ma route dans les couloirs du Gabion.

Sur les murs végétaux, des câbles courent. Personne ne sait plus trop à quoi ils sont reliés. Par contre, si on en détourne un avec un peu de schnek, on peut avoir de l'électricité ou se connecter à un network.

J'ai un khoya qui s'appelle Alphabimbim, c'est sa spécialité, il vit entouré de câbles dans une grotte.

Il a tiré des lignes de tous les secteurs alentour.

Il vend du temps de connexion aux Caravanôvillages qui passent par là.

Avec l'argent il se paye sa conso de **SWAGS** ou alors il investit dans un autre câble.

Il est devenu ventripotent à force de faire du flouz.

Il a arrêté le charbon.

Il reste au tieks, dans sa grotte,

au calme, et paye des stagiaires-assistants en mode ballek-nature,

pour tirer des nouveaux câbles.

C'est le boug qui pèse le plus dans le secteur.

Un bon quintal,
Alphabimbim.

Mais soper je n'ai pas besoin de câbles pour entendre des voix.

Des voix qui m'hurlent leurs problèmes intimes.

Des voix qui m'grillent le cerveau.

Des zombies me poursuivent inlassablement.

J'ai toujours mal au crâne.

J'ai besoin d'opioïdes.

J'ai du mal à **ARTICULER**, ma langue est lourde entre mes dents. J'ai du mal à utiliser celle de la

~CORPATION. Elle me dégoûte. Quand je l'utilise avec grâce, j'ai toujours un goût amer dans ma salive.

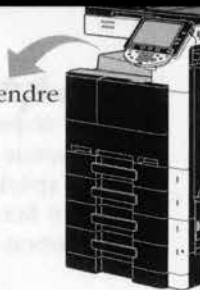
Un goût crade laissé par des phrases bien structurées, bien rondes, qui s'arrêtent au bon endroit avec la pique qu'il faut pour bâcher ton adversaire et qui reste coincée dans la gorge comme une arête de poisson.

Je tousse.

Je recrache l'arête.

J'arrête d'utiliser la langue de la **~CORPATION**.

Je fonctionne sans-fil.



À l'autre bout de la zone ~~INTE~~ *Coco Dadadoom*. L'est
super *Coco*, chante super bien et déchante super bien.

El ouvre le porte du caravane. Elle fait

chaud.

C'est la matin.

~~3~~ *AND*

Ille se sent seule dans la Gabion.

El se demande

UOWWW

Pourquoi personne n'a ma *Ambition Ambivalente*
Abime inégalable?

Coco Dadadoom marche une peu dans la désertificiel
de la Gabion.

He he I will

Ille met ses pieds l'un devant l'autre, ses longues jambes
épilés se déploient langoureusement dans la faux-sable, ses
fesses remontent l'un après l'autre, au fur et à mesure de
son démarche comme des nacelles accrochés au flanc d'un
chamelle. El a de très belles cheveux, fines et soyeuses qui
scintillent dans l'obscurité et laissent des traînées pailletés
après leur passage.

Always love

UUUUUU

U

waaa

yo

Coco est adolescente et juvénil :

Le fond de l'air est purpurin aquatique, humide.

Je m'avance sur le *DANCE FLOOR*.

Tout le monde est défoncé à la *MD* apparaît alors.

Me regarde ses yeux noirs pleins de mélancolie.

Le blanc est bleu.

Son œil droit est plus gros que son œil gauche. Séduisante dissymétrie.

Une pause de trois-quarts avec un déhanché de l'épaule plein de sensualité.

Son corps est bleu son corps est rose son corps est jaune.

Une nez carré.

Un bouche pulpeux et lipstické entrouvert sur deux dents en ivoire.

Crâne chauve.

Heureusement, l'espace dégagé de la plaine de réparation
me permet d'esquiv' les missiles-poèmes.

Mais fit! Une voix qui agit comme une toile d'araignée
m'attrape dans ses cordes.

Je ne sais pas pourquoi mais je la sens bien.

Alors je me laisse prendre dans ses filets, je me repose
dans ses tonalités, elle chuchote comme quand je veux me
cacher. ASMR elle repose mes oreilles, je me calme, je ne lis
plus, j'écoute.

Je reste un moment assis à écouter ses octaves monter et
redescendre, en douceur, j'active des nouveaux récepteurs
dans mes oreilles.

Je profite du bon son. Elle me berce sans transpercer
mes tympans.

Ses rets m'engluent et forment autour de moi
un cocon protecteur.

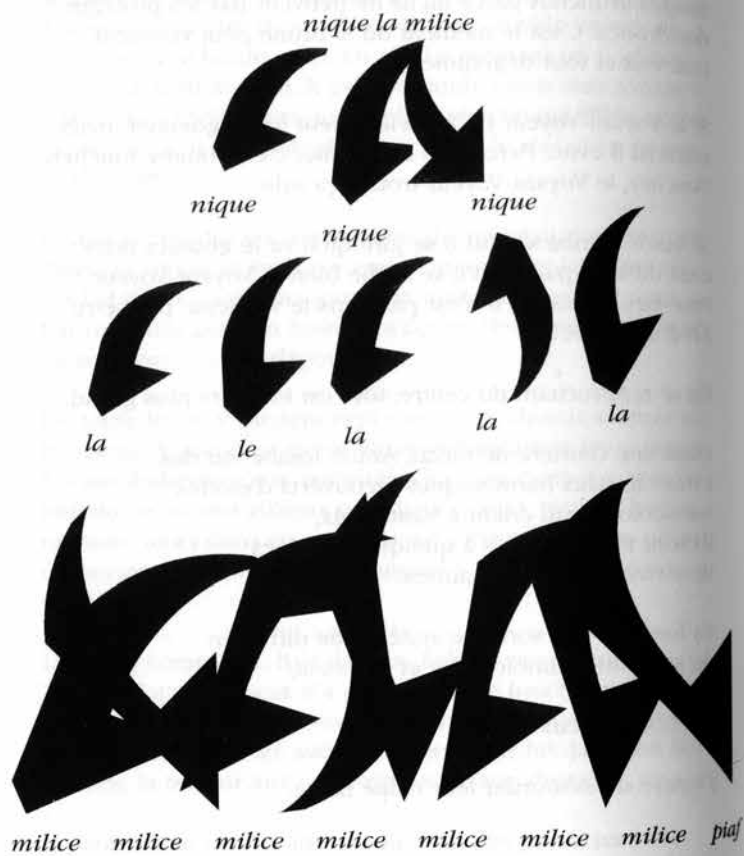
Elle ronronne des images auxquelles je n'ai jamais pensé.

Je me laisse aller à rêver, je me détends, j'oublie un
moment que je dois être aux aguets pour survivre/

C'est la première fois qu'Anton est protégé par les
chuchotements de quelqu'un d'autre.

bloubouleblouboulou

A word cloud of the word 'blou' in various orientations and colors (black, grey, white) on a black background. The words are arranged in a circular pattern, with some appearing in the center and others towards the edges. The colors of the words vary, with some being black, some grey, and some white. The word 'blou' is repeated many times in different orientations and colors.



En sortant de la clairière, dans une grande allée du Gabion,
Anton tombe sur un Caravanôvillage stoppé en pleine
route/

Je vois que leur mobile-home de tête a un émetteur-
récepteur. Je me branche sur leur fréquence. J'entends
des confidences.

Les Caravanôvillages choisissent les ondes pour diffuser
des paroles habituellement confisquées par les clercs des
secrets de la **~CORPATION.**

C'est bricolé mais ça marche, les personnes qui parlent
n'ont pas l'habitude et dérapent souvent, ils inventent
leur propre aventure, leurs propres langages.

J'entends à la radio :

*Quelle nécessité les force à creuser pour sortir de nouveaux
diamants-mots?*

Et dans les Caravanôvillages, tout le monde peut-il par ↓
EST_CE_QU'ON_PEUT_PARLER_POUR_LES_AUTRES?

NOPE, que pour soi-même.

*On ne peut parler pour soi-même qu'avec son propre
langage. Nique le langage de la **~CORPATION.***

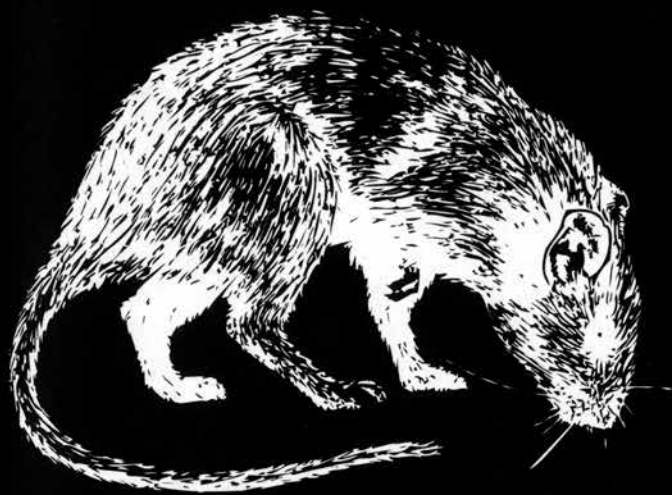
*C'EST PLUS COMPLIQUÉ, on ne peut pas juste dire que
tout est résolu si chacun parle pour soi quand certains
n'ont pas d'outils pour le faire. Les intellectuels ne sont
pas transparents.*

Pendant ce temps, Astro-Richelieu tente de déchiffrer
un petit traité de versification et recoiffe ses plumes.

VII

On observait des petites milices communautaires parler entre elles sur les autres. Iels disaient qu'iels ne jugeaient jamais. Iels jugaient en permanence. On ne savait jamais d'où les gentes prenaient la parole parce que toute le monde utilisait le même langage et les mêmes codes vestimentaires, mais ce qui est sûr c'est qu'il s'agissait de milieux intellectuels. On se regardait de biais. La peur de se faire cancelled rongait acide les intestins. La communauté était complètement engluée dans ce système de dénonciation interne qui faisait que tout ce qui tenait s'écroulait et qu'on s'affaiblissait dans la délation simplifiée. ARTHURE RIMBAUD  voyait *FATAL*E* sombrer dans une paranoïa malade. Ensemble, elles décidèrent de lancer le fanzine *PARANOIA CANCER*

Après tout, leur travail, c'est la transformation. Transformer de la matière poubelle en matériaux digestes. Toute leur vie, elles doivent faire preuve de recul et d'inventivité afin d'accepter leur sort et le rendre moins pourri.



PARANOIA CANCER

Gorge, *Fatal**e, Trou Noir éditions, 2025, 120*185 mm.

**SI TU COMMENCES À PERCEVOIR TA LIBERTÉ =
C'EST PEUT-ÊTRE QU'ELLE T'A ÉCHAPPÉ**

On ne veut rien écrire d'inutile qui
se regarde penser ou faire de la poésie
On ne veut pas écrire de livres féministes
ou bien-pensants de gauche vampirique
On veut que ça fracasse le crâne avec
une forme inédite et sans peur On veut
sortir du moi s'aérer l'esprit avec un
mouvement léger tout en parlant de
trucs lourds et dramatiques : de l'hyper
sensible et de l'hyper drame On ne veut
pas écrire de mots vides On veut que
chaque mot convoque l'âme On veut
écrire en toute conscience de ce qui nous
entoure et à partir de là où nous habitons
On est responsables de ce qu'on écrit
On veut que ça pique les yeux pour mieux
les ouvrir On veut se désengager d'une
écriture intellectuelle et policière On veut
s'extraire des signes qui nous accablent
à une place On veut être surprises par

nous-mêmes On veut sortir de l'asphyxie
On ne veut pas tomber dans le néo-
libéralisme plat de consommation qui
coule dans nos veines On veut être libres
de notre langue informelle, ambiguë
volontaire On veut dire la vérité quitte
à être décevant On veut continuer à
mentir On ne veut pas écrire
de scènes sexuelles inutiles parce que
l'écriture sexuelle est de la littérature
et la littérature c'est sérieux On ne veut
jamais être autoritaires On veut être les
plus sincères, les plus ludiques, les plus
sentimentales possibles On ne veut pas
tomber dans la facilité On ne veut jamais
s'ennuyer • Si on fait ça c'est qu'On
t'aime et qu'On trouve que tu as de la
valeur On n'a jamais écrit pour draguer
On écrit pour flirter On veut flirter jusqu'à
notre mort et sentir que tout est possible
On haït les dormeuses

La sensation des doigts mouillés fait immédiatement baver sa sexe. 💎 mouille et se fend sur la main. 💎 s'approche avec sa chatte épaisse et dessine un cercle de glue autour de la sienne. 💎 tape. 💎 insère un doigt. 🌀 aplatit son cul sur la cuisse et coulisse pour s'ouvrir le plus grand possible. 💎 mouille la peau. 💎 mouille la bouche et son pouce sur sa langue, contre son palais, dans sa chatte. **ZO D'AXA** tape le haut de la sexe et 🍆 sert ses muscles autour de ses épaules. 💎 sert ses muscles contre sa taille. 🍆 aime qu'💎 porte ce t-shirt qui lui skinny le torse parfaitement sec, dessiné, ferme. 🍆 jette son crâne dessus. 🍆 embrasse les tétons à travers le tissu. 🍆 sent tout et 💎 sent tout. 🍆💎 se le disent "je te sens parfaitement". 🍆💎 soupirent. 🍆💎 se jettent contre leurs 🍆. 🍆💎 se bavent dedans. 🍆💎 se frottent la nuit et le jour, à n'importe quel moment. 🍆💎 placent leurs cuisses au niveau de leur sexe. 🍆💎 appuient contre leur peau.

Au réveil, **ZO D'AXA** est au centre des 🐭 toujours chaudes. 💎 joue avec la culotte de 🌀. Remonte le tissu sur sa clitoris. 🍆 bouge contre en soulevant son bassin. 💎 déplace le tissu à côté de la sexe. **ZO D'AXA** bave sur ses doigts et caresse ce qui grossit lentement, se tend sous la pulpe. 💎 tombe sa tête, agrippe sa main dans les cheveux en face, tombe sa 🍆, tombe ses paupières et le haut de ses seins. La bouche de **ZO D'AXA** prend toute sa sexe, ne laisse passer l'air que quand la langue tourne. Elle embrasse l'intérieur des cuisses proches des 🍆. 💎 trempe. Ses doigts serrent fort, sa sexe s'humide,

les ☹️ frottent et s'allongent. ☹️ souffle sur le front pour apaiser la chaleur qui perle. Sa main trempée ouvre tandis que son avant-bras plonge. **ZO D'AXA**, sa main mouille, son con flaque fait glisser les peaux.



*FATAL*E* est chez Dirty. Il pleut ☼ à l'intérieur. Elles mettent de côté ce qui prend l'☹️. Elle 📖 sur un ☹️☹️☹️☹️☹️ de poèmes. Dirty lui dit : "📖 j'ai écrit un long poème qui me passionne. Ça parle de destruction et d'auto-sabotage."

Elles sont là avec une pote et du sirop d'orgeat. Dirty est toujours sobre. Dirty paye une chambre pour qu'elles terminent tranquille. C'est pas cher, seulement 96 balles. L'hôtel est un hôpital. La chambre est un lieu de passage. Pire, un lieu où ils rangent les ☹️ dans les murs comme dans les pharmacies.

Une infirmière leur fait comprendre qu'elles peuvent se défoncer le ☹️ en un clin d'œil, il y a tout ce qu'elles veulent. Elle propose qu'elles voient les autres chambres. Elles montent à l'étage en navette.

Au dernier étage, il y a un espace piscine avec plusieurs jacuzzis.

Des hommes obèses et blanc baisent dedans.

Dirty dit : "C'est là que 💎 vient avec ses clientes."

*FATAL*E* a peur qu'on lui vole son ordi. Elle retourne dans la chambre à tiroirs. Toute le monde cherche des médocs dans les murs. C'est insane et sans fin.

et d'histoires. 

FATAL*E se projette à partir de ce visage dessiné simplement par la main d'une autre, peut-être . Son esprit est saturé . Si elle réfléchit trop à ce qu'elle ressent, ça la vertige. Elle teste des  à la MDMA, des sablés  qu'elle découpe pour les poser sur le haut de la grille. Une meuf qui n'a pas trop de taf, lutte pour payer son loyer et sa conso. FATAL*E est avec Ross et  chel.  chel refuse de payer dix euros deux fois pour aller au cinéma alors qu'elle a les moyens et trouve un stratagème avec Joey pour faire une animation pour les enfants avec des petits  en plastique et des flash installés. FATAL*E se prend en  pour Chandler avec une lettre comme un cheerios dans la bouche : c'est un . Ross a perdu sa mère . Elle est dépitée et retourne sans cesse écrire une  sur un papier jaune : il est question d'intermittence, c'est de plus en plus difficile pour l'avoir.



Auparavant.

FATAL*E débloque au fond d'une pizzeria sans .

Elle mélange la mythologie et la météo. Elle roue libre. BÉRENIX porte le prénom d'une tempête.

HYPPOLYTE meurt. Un vautour descend du ciel et commence à bouffer son corps.

"J'aimerai pour toujours **SARAH KANE**. C'est moi-même que je n'ai jamais rencontrée, dont le visage est scotché au dos de mon esprit. Si je t'invoque **HYPPOLYTE** c'est que je ne trouve pas la réponse en moi. Qu'est ce qui s'est joué à ce moment-là ?

J'étais dans ●. Il faisait ☹. Tout était un frigo vide avec une † dans un magasin qui ne sait pas quoi acheter pour le remplir. ☹ d'envie particulière. Mon ☹ prend ☹ et je reste dedans. Le ☹ est rouge. Ça ☹ au niveau des connexions humaines. L'identité ☹ de soi. On était mortes en s'enonçant comme iels voulaient qu'on meure par nous-mêmes. Clean. Pas de trace. On s'était autoengendrées dans la ☹. On s'autotout. On s'autothune. On s'automatise à dire de la ▲. Le jour se lève et le jour se couche. ♥♥♥ Même pas le temps de penser que c'est beau de passer de l'ombre à la lumière ☹. Toute le monde me fuit avec ma mauvaise humeur, ma poisse et ma neurasthénie ☹. Je marche sur des gamètes mortes. ☹☹☹☹☹☹☹☹ J'imagine prendre une compagnie low-cost pour frôler l'indépendance affective ☹. Pour zoner dans des endroits où personne n'irait seule parce que ça n'a aucun intérêt à part que dans ces espaces-là je peux penser. Pour gluer ses doigts ☹☹☹☹☹. Pour écarter son cul et voir ses deux trous s'ouvrirent. Pour savoir qu'el se branle en imaginant tout ce que je pourrais lui faire. J'ai envie qu'el jouisse à s'en étouffer. J'ai envie qu'el me prenne avec cette bite large comme mon poignet. *Je suis une goule* —☹. Faut-il en un jour, perdre tout ce qu'on aime ? Souvent l'Amour subjugué les Ames les plus rebelles, et triomphe de leurs antipathies. J'aimerais juste m'offrir des petites crasses de temps en temps. Les humaines m'exaspèrent. ☹☹☹☹ **ON PERD LE SENS SYSTÉMATIQUEMENT** ☹. Le sens est ce qui a disparu. Je crois identifier sa perte à l'année dernière. Mais je ne sais pas, ça pourrait très

FATAL*E retire sa sexe plus loIn ♡
Lasse et trOp belle dans le mOnde
cOnfOndu 🌀 Où l'espace était
devenu irrespirable ♦♦♦ rendu
invivable, **LE DÉSIR DE FATAL*E**

PERVERSE

PROLETAIRE



Chapitre X

Malgré tous mes efforts pour trouver des livres dans le champ littéraire où le graphiste est également l'auteur du texte, des livres dont le texte n'existerait pas s'il n'y avait pas le graphiste qui ait créé le livre dans son entièreté, je ne suis pas parvenu à trouver un tel ouvrage. Je vais donc faire quelques pas de côté et observer des livres qui sortent du domaine de la littérature.

C'est d'ailleurs en quelque sorte le même déplacement, de la littérature vers un ailleurs, qu'Ulises Carrión pris en direction du livre d'artiste. Il estimait que l'humanité avait fait le tour de la littérature, qu'il n'y avait plus rien à y créer d'intéressant. La littérature était trop limitée, pas assez libre, il valait alors mieux se tourner vers le livre d'artiste, beaucoup plus libre, où tout était encore à théoriser⁷⁴.

Un livre de cinq cents, de cent, voire de vingt-cinq pages toutes semblables est assommant du point de vue du livre en soi, si palpitant que soit le contenu des mots imprimés sur la page.

Qu'il soit l'œuvre d'un génie ou d'un écrivain de troisième zone, un roman est un livre où il ne se passe rien.⁷⁵

Pour espérer changer quoi que ce soit, où en tout cas avoir un impact, il faut s'investir dans les structures de diffusion, me dit Théo Robine Langlois⁷⁶. Ce conseil, applicable à la littérature et au monde de l'édition, conduit dans la direction d'un graphiste qui édite des livres. Nous pourrions jouer alors avec les mots et leur traduction, éditer dans le sens français du terme voudrait dire publier des livres,

74. Anne Moeglin-Delcroix, « D'autres livres », Ulises Carrión, *Quant aux livres*, Héros-limite, Genève, 1997, p. 9.

75. Ulises Carrión, *Quant aux livres*, Héros-limite, Genève, 1997, p. 35.

76. Entretien avec Théo Robine-Langlois le 10 novembre 2025.

mais lorsqu'on se dirige vers la signification anglaise nous avons deux termes similaires mais également bien différents : « Editing » et « Publishing », « Publishing » garde la même signification que le mot français publier, tandis que « Editing » pourrait se rapporter au fait de modifier, retoucher, assembler, en fin de compte aux bases du métier de designer graphique : le montage.

Depuis là, je pense au travail de Quentin Fiore pour *I Seem To Be a Verb* de Buckminster Fuller, véritable agglomération de textes et d'images dans laquelle Fiore serait vu comme un producteur, plutôt que comme un auteur au sens ancien du terme. Il orchestre et assemble des fragments issus des travaux de Fuller, construisant un objet éditorial où le sens naît autant du montage que du discours. Cette approche nous rapproche d'une forme d'« écriture sans écriture », telle que l'a théorisée Kenneth Goldsmith. Goldsmith, figure centrale du mouvement *uncreative writing*, affirme que l'auteur contemporain n'a plus nécessairement à produire des textes originaux : il peut copier, collecter, organiser et recontextualiser des éléments existants. L'acte littéraire se déplace alors du geste de création vers celui de sélection et d'agencement. *I Seem To Be a Verb* incarne parfaitement cette logique, Fiore y joue le rôle d'un écrivain-éditeur qui compose avec l'existant, qui fabrique du sens en manipulant informations, images et citations. Dans cette perspective, le livre devient un montage visuel et intellectuel, et son « écriture » réside précisément dans l'art de disposer, structurer et rythmer, autrement dit, dans la mise en forme elle-même.

Dans un livre d'autrefois, toutes les pages se ressemblent. En écrivant son texte, l'écrivain n'obéissait qu'aux lois linéaires de la langue, qui n'ont rien à voir avec les lois séquentielles des livres.

Les mots ont beau être différents à chaque page, chaque page est en soi identique aux précédentes et aux suivantes. Dans le nouvel art, chaque page est différente ; chaque page est un élément singulier d'une structure (le livre) dans laquelle elle remplit une fonction particulière.⁷⁷

Dans le nouvel art de faire des livres dont parle Ulises Carrión, chaque page serait différente de la précédente, c'est le cas de *I Seem To Be a Verb* mais aussi de *The Medium is the Massage* de Marshall McLuhan également conçu par Quentin Fiore. Publié sous la forme, à première vue, d'un livre au format poche, chose tout à fait ordinaire. Le livre s'ouvre cependant sur une succession de pages toutes différentes les unes des autres, révélant un objet bien moins banal qu'il n'y paraît. Les collages de Quentin Fiore transmettent un texte de manière inattendue mais particulièrement pertinente au vu du message véhiculé : le médium par lequel nous transmettons un message et lui-même le message. Ici, à nouveau, Quentin Fiore est considéré comme co-auteur du livre : il crée le livre à partir de pensées éparpillées de Marshall McLuhan. Là où Massin fut initiateur de l'adaptation typographique de *La cantatrice chauve*, mais ne fit « que » travailler à partir d'un texte déjà écrit, et où Fanette Mellier fut commanditaire de textes qu'elle mis par la suite en forme mais n'intervint pas dans l'écriture du texte, le rôle de Quentin Fiore releva autant

77. Ulises Carrión, *Quant aux livres*, Héros-limite, Genève, 1997, p. 34.

78. Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque* [1931], Éditions Rivages, Paris, 2000, p. 45.

de l'auteur, du designer graphique, que du producteur qui permis au livre d'exister.

John Morgan, à la fin de son ouvrage consacré à la première édition d'*Ulysse* de James Joyce, réalisa un essai visuel autour de la couleur bleue de la couverture de l'édition emblématique publié par la librairie Shakespeare and Company en 1922. Le designer britannique éprouvant une véritable obsession pour cette couverture, initia avant-tout une recherche prenant place sur plusieurs années sur le livre de l'écrivain irlandais James Joyce. *Usylessly*, le livre contenant le fruit de cette réflexion est certes peu commun mais reste ce qu'on appelle, de façon parfois péjorative, « un livre de graphiste ».

Comme dit précédemment, malgré tous mes efforts, donc, pour dénicher des livres dans le champ littéraire où le graphiste est à part égale l'auteur du texte, l'initiateur du livre et le responsable de sa mise en forme, je n'en ai pas trouvé. Les ouvrages s'approchant au plus proche de ces critères de sélection, que j'ai pu observer, ne semblent pas relever de la littérature mais davantage du livre d'artiste.

[Les écrivains sont] des gens qui écrivent des livres non par pauvreté, mais par insatisfaction envers ceux qu'ils pourraient acheter mais qui ne leur plaisent point.⁷⁸

Forcé de me résoudre à ce cul-de-sac, dans l'impossibilité de lire un roman duquel s'inscrirait sur la couverture le nom d'un graphiste. Si j'envisageais donc à l'avenir d'ébaucher moi-même un livre où je serai à la fois l'initiateur du projet, l'auteur du texte et son metteur en forme, le tout s'inscrivant dans la littérature, par quels moyens

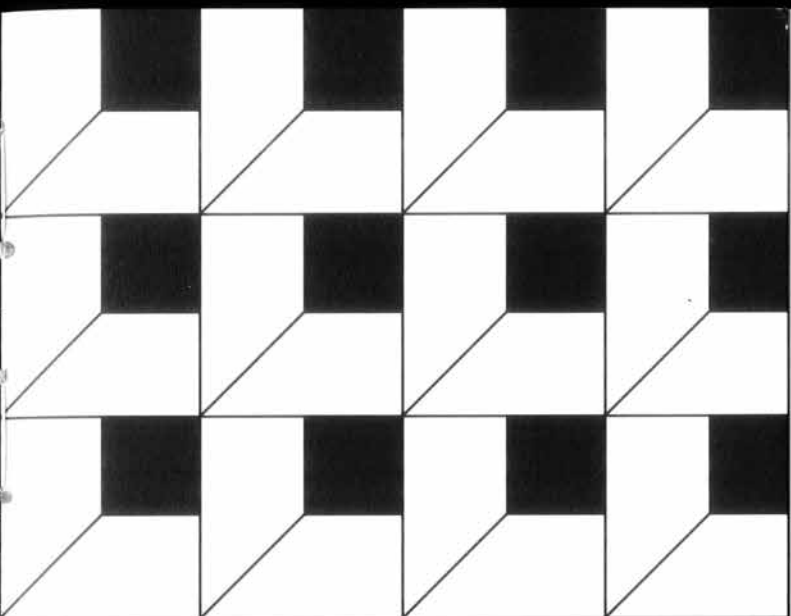
le ferais-je? Comment? Et qu'écrire? Ne s'improvise pas écrivain qui le souhaite. C'est alors assez naturellement que je souhaiterais me tourner vers les travaux réalisés par les membres de l'OuLiPo. Le groupe de recherche érigeant la contrainte comme vecteur de création, un fonctionnement étrangement similaire à celui du design graphique, dont la commande est bien souvent réalisée dans l'écoute d'une multitude de contraintes formelles et techniques.

Un auteur Oulipien c'est quoi? C'est un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir.⁷⁹

L'OuLiPo est constitué de personnes de tous horizons cherchant à explorer les potentialités de la littérature, ceci à l'aide d'une forme de contrainte qui serait libératrice. Le groupe est constitué d'écrivains certes, mais aussi de mathématiciens qui amènent alors une nouvelle façon de penser et de créer baignée dans la logique et la contrainte. Pourquoi ne pas essayer d'y amener le design graphique, donc? Le designer étant empreint d'une certaine forme de réflexion liée à la logique et surtout créant dans un jeu donné de contraintes. Le cadre de création obligeant à aller ailleurs et ne pas rester dans l'évidence, dans ce qu'il est convenu de faire, amène un agencement différent qui va permettre d'introduire un peu de libération dans la langue et la littérature. À l'image de l'art, il y a certes une certaine forme d'aléas dans la conception de la contrainte mais par la suite aucune place n'est laissée au hasard. Le groupe de recherche de l'OuLiPo, s'en servant comme levier de création, non seulement crée de nouvelles contraintes, mais en collecte également qui sont déjà

79. « L'OuLiPo ou l'art de jouer avec les règles », *Le langage*, France Culture. 17 Mars 2016.

existantes, pour en faire une encyclopédie. Pour cela, ils regardent ce qui a pu se faire par le passé et découvrent des personnes qui ont fait la même chose qu’eux avant eux, c’est ce qu’ils appellent les « plagiaires par anticipation ». C’est le cas de divers auteurs de l’antiquité qui faisaient des lipogrammes, ou plus récemment de Lewis Carroll, notamment, avec une forte appétence pour les mots-valises et un grand intérêt pour la logique et les mathématiques sur lesquels il écrivit, par exemple dans *Logique sans peine*. Dans le même esprit, Rabelais fut un grand inventeur de mots pour pallier le manque d’expression permettant de qualifier certains événements ou comportements. Ce travail de collecte, initié par l’OuLiPo, est qualifié d’érudition, qui n’est pas sans rappeler l’intérêt porté par SpMillot aux traditions typographiques, comme on a pu le voir plus tôt. Arrivant après ces explorateurs de la littérature et partageant avec eux un même goût pour l’expérience et le questionnement, je pourrais à mon tour apporter une attention différente à la matérialité du texte. Je pourrais également y ajouter une conscience de comment la littérature peut jouer avec le numérique et ses outils. Mais aussi prendre en compte les bouleversements profonds qu’ils introduisent dans nos manières de lire, d’écrire et de créer dans les différents champs artistiques. De cette manière, je pourrais alors devenir un plagiaire, tout simplement, ou bien, si l’on suit la logique, un plagiaire par différenciation.



of human nature.”
 these divisions inhere
 the anatomy of experi
 place in which it must
 Each of these activities
 insight, of insight
 of activity commonly
 interests bring about
”compartments

Printing, a ditto device

50

Printing, a ditto device

Printing, a ditto device

Printing, a ditto device confirmed and extended the new visual stress. It provided the first uniformly repeatable "commodity," the first assembly line—mass production.

It created the portable book, which men could read in privacy and in isolation from others. Man could now inspire—and conspire.

Like easel painting, the printed book added much to the new cult of individualism. The private, fixed point of view became possible and literacy conferred the power of detachment, non-involvement.

Printing, a ditto device

Printing, a ditto device

Printing, a ditto device

Printing, a ditto device

Printing, a ditto device

Printing, a ditto device

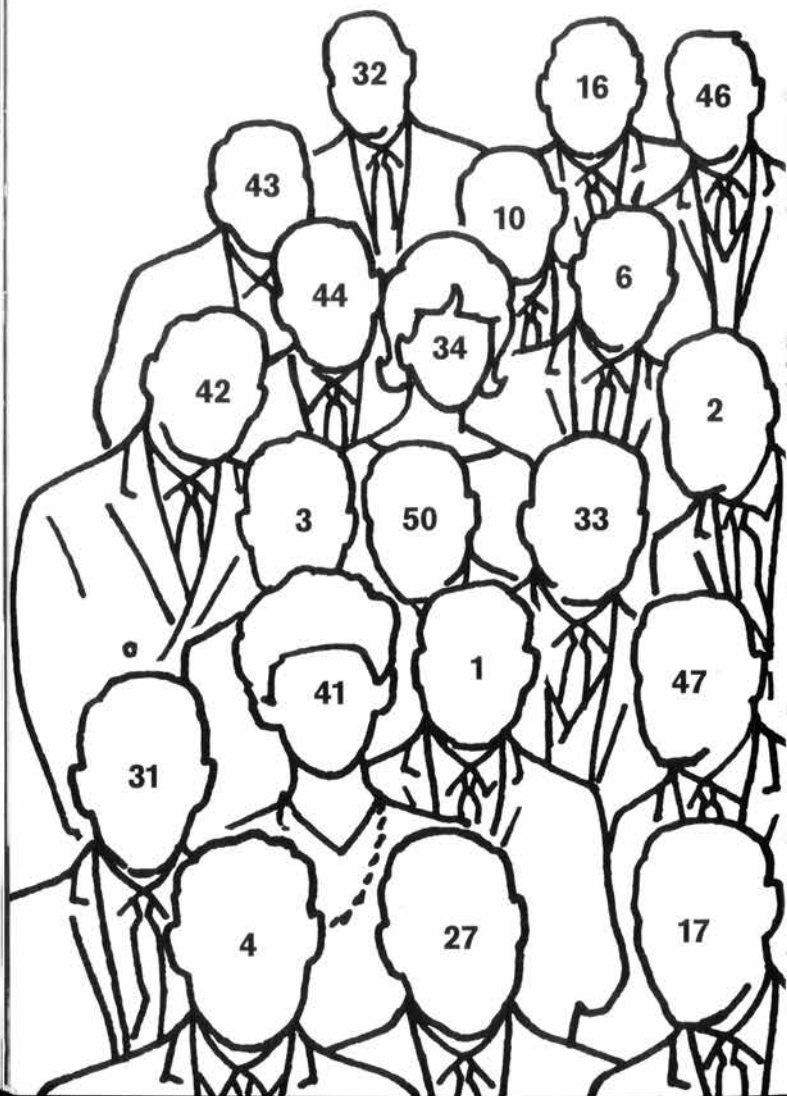
Printing, a ditto device

Printing, a ditto device

Printing, a ditto device

numera et omne reptile terre in
e suo. Et vidit deus quod esset bonu
it. Et faciamus hominem ad imaginem
tudinem nostram. et possit piscibus mari
volatilibus celi. et bestiis uniuscuiusque terre
et reptili quod movetur in terra. Et creavit
deus hominem ad imaginem et simi
tudinem suam: ad imaginem dei creavit
illum: masculum et feminam creavit eos
et dixit illis deus. et ait. Crescite
et multiplicamini et replete terram.
et dominamini piscibus
maris. et volatilibus celi: et universis
animantibus que moventur super terram
et ait deus. Ecce dedi vobis omnem
herbam afferentem sementem super terram
et omnia ligna que habent in semetipsis
fructum generis sui: ut sint vobis in escam
sicut et fructus arborum terre. omnisque volu

Quentin Fiore, Marshall McLuhan, *The medium is the message*, [1967], Gingko Press, 2011, 105*180mm



"...and who are you?"





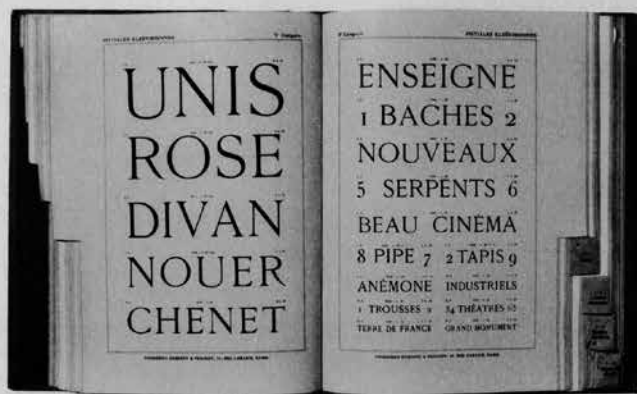
'This is now my kingdom: my bed. A constitutional kingdom: for I may not change it nor
arrange it except after a seated pattern. The book is *Ulysses*... Joyce's one. I heard
the laughing little man preparing to snap me and changed from the left elbow to the right.
The portrait is unrecognisable, I think but rather fun.' (Message written on the back of
a photograph by T. E. Lawrence in a letter to Charlotte Shaw)

T. E. Lawrence by Dennis Raymond Morris, 1925, glossy bromide print, 154 x 204 mm
© National Portrait Gallery, London



The capitals used for the cover are Deberny & Peignot's Initiales Elzéviennes, which are probably based on Louis Perrin's Caractères Augustaux (c. 1846), a typeface intended for the transcription of Latin lapidary inscriptions and first used in Alphonse de Boissieu's *Inscriptions antiques de Lyon* (1846–54).

Spécimen général, vol. 1, Fonderies Deberny & Peignot, 1926
Photo: Benjamin Swanson



FIN

FIN?

Bibliographie

Livres et revues

- Jacques André, « Feuille aldine... ou grappe ? », *La lettre Gutenberg*, n°52, 2024.
- Jacques André, « Vous avez dit “feuille aldine” ou “cœur floral” », *Graphê*, n°99, Association Graphê pour la promotion de l'art typographique, Paris, 2024.
- Alex Balgiu, Thierry Chancogne, Roger Chartier, « Finalement, le graphiste, sa première définition c'est d'être lecteur », *Eigengrau*, Chaumont design graphique éditions, Chaumont, 2014.
- Anne Bandry-Scubbi, « Tristram Shandy à mots comptés », *XVII-XVIII, Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, N°63, Société d'études anglo-américaines, 2006.
- Roland Barthes, « La mort de l'auteur » [1968], *Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984.
- Roland Barthes, « Littérature et discontinu » [1962], *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964.
- Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », *Essais sur Brecht*, La Fabrique Éditions, Paris, 2003.
- Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque* [1931], Éditions Rivages, Paris, 2000.
- Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », *Communication et langages*, n°13, Presses Universitaires de France, Paris, 1972.
- Catherine De Smet, « Ce que disent les livres : notes sur le travail de Philippe Millot », *étapes*, n°115, Pyramyd, Paris, 2004.
- Marie-Christine Despas, *Pierre Faucheux, le magicien du livre*, Cercle de la librairie, Paris, 1995.
- Brice Domingues, Jérôme Dupeyrat, Catherine Guiral, *L'écartelage ou l'écriture de l'espace d'après Pierre Faucheux*, B42, Paris, 2013.
- Francine Foulquier, Fanette Mellier, « Cosmos éditorial », *La Fabrique de Fanette Mellier*, B42, Paris, 2021.
- Naoto Fukasawa, Jasper Morrison, *Super Normal : Sensations of the Ordinary*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2007.
- Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.
- Victor Guégan, « Des livres si bizarres. Fanette Mellier et la question de l'écriture », Alain Milon, Marc Perelman, *Le livre au corps*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Paris, 2012.
- Catherine Guiral, *Pierre Faucheux : espaces de lectures, lectures d'espaces*, Éditions Deux-cent-cinq, Lyon, 2023.
- Jost Hochuli, « L'art du livre, vue d'ensemble », *L'art du livre en Suisse*, Pro Helvetia, Zürich, 1993.
- Jost Hochuli, *Le détail en typographie : la lettre, l'interlettrage, le mot, l'espacement, la ligne, l'interlignage, la colonne*, B42, Paris, 2015.
- Guy Jouvét, « le Livre des Livres », Laurence Sterne, *La vie et les opinions de Tristram Shandy*, Éditions Tristram, Auch, 2004.
- Victoire Le Bars, Benjamin Thorel, « 12 ou 13 choses que je sais d'elle. F.R.DAVID », *Revue Faire*, n°42, Éditions Empire, Paris, 2023.
- Louis Lüthi, *On the Self-Reflexive Page*, Roma Publications, Amsterdam, 2010.
- Louis Lüthi, *On the Self-Reflexive Page II*, Roma Publications, Amsterdam, 2021.
- Adam Michaels, Jeffrey T. Schnapp, *The Electric Information Age Book*, Inventory Press, Los Angeles, 2013.
- John Morgan, « Il me semblait... », Hochuli Jost, *Un design de livre systématique ?*, B42, Paris, 2020.
- Yves Perrousseaux, *Histoire de l'écriture typographique, De Gutenberg au XVIIIe siècle*, Atelier Perrousseaux éditeur, 2005.
- Yves Perrousseaux, *Histoire de l'écriture typographique, Le XVIIIe siècle, Tome 1*, Atelier Perrousseaux éditeur, 2010.
- Yves Perrousseaux, *Histoire de l'écriture typographique, Le XVIIIe siècle, Tome II*, Atelier Perrousseaux éditeur, 2010.
- Vivien Philizot, « Usages sociaux du caractère typographique », *Livraison : Langage et typographie*, n°13, Strasbourg, Rhinocéros, 2009.
- Vanina Pinter, « L'histoire vaut d'être racontée... », *étapes*, n°115, Pyramyd, Paris, 2004.
- Susan Sontag, « À propos du style », *L'œuvre parle*, C. Bourgois, Paris, 2010.
- Gerard Unger, *Pendant la lecture*, B42, Paris, 2015.

Béatrice Warde, « Le verre en cristal ou la typographie devrait être invisible », [Réédition réalisée pour les 72es Rencontres Internationales de Lure, 2024], *Le graphisme en textes. Lectures indispensables*, Pyramyd, Paris, 2011.

Émissions radiophoniques et podcasts

Sophie Divry, « Sophie Divry, Quand le diable sortit de la salle de bain », *Les bonnes feuilles*, France Culture, 16 Juillet 2015.

« L'OuLiPo ou l'art de jouer avec les règles », *Le langage*, France Culture. 17 Mars 2016.

« “Uncreative writing” : pour une écriture sans écriture », *La suite dans les idées*, France Culture, 2 Juin 2018.

Articles en lignes et sites web

Rob Alderson, *Microserifs: We ask Douglas Coupland about the design details in his seminal texts*, 2015,
En ligne : <https://www.itsnicethat.com/features/microserifs-we-ask-douglas-coupland-about-the-design-details-in-his-seminal-texts>

Marie-Astrid Bailly-Maître, *Michel Butor, Mobile*,
En ligne : <https://typolitterature.wordpress.com/2012/06/18/michel-butor-mobile/>

Marie-Astrid Bailly-Maître, *L'Affaire Mobile (V2)*,
En ligne : <https://typolitterature.wordpress.com/2024/07/01/laffaire-mobile-v2/>

Marie-Astrid Bailly-Maître, *Ionesco/Massin, La cantatrice chauve*,
En ligne : <https://typolitterature.wordpress.com/2012/09/22/ionescomassin-la-cantatrice-chauve/>

Marie-Astrid Bailly-Maître, *Stéphane Mallarmé, Le coup de dés*,
En ligne : <https://typolitterature.wordpress.com/2012/06/19/stephane-mallarme-le-coup-de-des/>

Derek Birdsall, John Morgan, John L. Walters, « Devil in the detail », *Eye*, n°83, 2012,
En ligne : <https://www.eyemagazine.com/feature/article/devil-in-the-detail>

Thierry Chancogne, *Les 100 pages*,
En ligne : <https://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/flux/les-100-pages/>

Douglas Coupland, « I luv Helvetica », *Time Capsules*, The New York Times, 2006,

En ligne : <https://archive.nytimes.com/coupland.blogs.nytimes.com/2006/08/27/i-luv-helvetica/>
Douglas Coupland, « Insects », *Time Capsules*, The New York Times, 2006,

En ligne : <https://archive.nytimes.com/coupland.blogs.nytimes.com/?module=BlogMain&action=Click®ion=Header&pgtype=Blogs&version=Blog%20Post&contentCollection=Opinion>

Guillaume Fayard, [...] *de Théo Robine-Langlois*,

En ligne : <https://www.sitaudis.fr/Parutions/%5B...%5D-de-theo-robine-langlois.php>

William Morris, *Le Livre idéal*,

En ligne : <http://www.problemata.org/fr/articles/3202>

Ildikó Szilágyi, « “Significatif silence” : le blanc typographique en écriture poétique », 2009,

En ligne : <http://problemata.org/fr/articles/815>

Nolwenn Tréhondart, « “Composition n°1” : roman combinatoire sur Ipad »,

En ligne : <https://benayoun.com/openartblog/?p=898>

Nathalie Quintane, « Mon coeur est une photocopieuse », *Le Gabion de Théo Robine-Langlois*,

En ligne : <https://lundi.am/Mon-coeur-est-une-photocopieuse>

Blanche ou l'oubli, École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon,

En ligne : https://www.ensba-lyon.fr/page_blanche-ou-l-oubli

Cent Pages, Volumes, En ligne : <https://volumes.lu/publishers/cent-pages>

Cent Pages, Le Bel Ordinaire,

En ligne : <https://belordinaire.agglo-pau.fr/expositions/volumes/cent-pages>

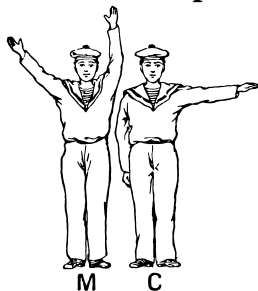
« The designer as author », *Eye*, n°20, 1996,

En ligne : <https://www.eyemagazine.com/feature/article/the-designer-as-author>

À toutes les personnes qui ont parsemé mon chemin, tous les échanges, même les plus brefs, ont compté dans mon cheminement créatif, merci.

Par ordre d'apparition :

Mes parents, mon frère et toute ma famille, Jules Vacher, Scott Mauger, Céline Bedu, Claire Le Personnic, Orphéo Gagliardini, Denis Gaillard, Vaiana Massonnaud, Michèle Stephan, Kenneth Amon et tous les amis de l'esad, Uli Meisenheimer, Thierry Vivien, Loïc Le Gall, Panni Demeter, Philippe Bucamp, Julie Janet, Thalia Oester, Peter Knapp, Antonin Pecquet et tous les membres des rencontres de Lure, Mathilde Vizet, Marine Montagné, Alice Guellil, Teresa Illoro, Céleste Edwards, Antoine Cassus, Gunnar Kaldewey, Olivier Huz, Sébastien Dégeilh, Valérie Vernet, Jérôme Dupeyrat, Coline Sunier, Corentin Noyer, Yeelena De Bels, Amélie Aribaud, Emma Zarrouati, Oscar Nail Bizama, Flora Panisset, Mélia Kalina Makri et tous les amis de l'isdaT, Aglaë Miguel, Margot Criseo, Théo Robine-Langlois, Olivier Lebrun. Un second remerciement s'impose pour ma petite équipe de relecteurs et relectrices, ainsi qu'à Olivier Huz pour son suivi attentionné.



CE MÉMOIRE est écrit par Mathéo Cassegrain, sous la direction de Olivier Huz, entre septembre et décembre deux mille vingt-cinq → COMPOSÉ d'après la maquette de Mathéo Cassegrain et habillé d'une couverture cartonnée recouverte d'un papier coton ivoire.

→ RELIÉ à la main avec un fil de couture rouge

→ ACHÈVÉ D'IMPRIMER le quinze décembre deux mille vingt cinq à Toulouse

14 → Planin & Gill corps 14



MERCI À VOUS, LECTEURS ET LECTRICES,
D'AVOIR PRIS LE TEMPS DE LIRE CES
QUELQUES LIGNES



À SUIVRE