2020-2021

Master 2

Édition, Édition Multimédia et Rédaction Professionnelle

LE LIVRE COMME ESPACE DE RENCONTRE POÉTIQUE ET AMICALE

Le dialogue par le livre à bord du Petit Véhicule

GISELL SARAY BOLAÑOS HERNANDEZ

Sous la direction de Pauline Bruley

STAGE REALISÉ A [ÉDITIONS DU PETIT VÉHICULE]

DU [22/O2/21] AU [22/05/21]

Maître de stage : Luc Vidal

Jury

Carole Auroy

Soutenue publiquement le 14/10/21

Document confidentiel

université angers

AVERTISSEMENT

L'université n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les travaux des étudiant·es : ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

ENGAGEMENT DE NON PLAGIAT

Engagement à signer et à joindre à tous les rapports, dossiers, mémoires ou thèse

Je, soussignée Gisell Saray Bolaños Hernandez

déclare être pleinement consciente que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiée sur toutes formes de support, numérique ou papier, constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée. En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées pour écrire ce rapport / mémoire.

signé par l'étudiant le 05 / 10 / 2021

REMERCIEMENTS

À tous celles/ceux qui ont cru en moi.

À tous celles/ceux qui m'ont inspiré avec leur passion de vie.

À tous ces maîtres/maîtresses qui m'ont partagé leurs savoirs.

À tous celles/ceux qui m'ont accueilli gentiment.

À tous celles/ceux qui m'ont encouragé à persévérer, à me battre pour mes rêves !

À moi-même pour résister et ne pas défaillir.

À la ville de Sète pleine de charme et de magie.

À Bogota ma ville natale pour ses racines.

À ma famille, à mes ami.es, à tous ceux/celles qui m'ont donné son amour et son affection, qui m'ont encouragé à persévérer, à me battre pour mes rêves !

À la poésie et à la peinture qui dans toutes les langues apportent du sens à mon existence.

SOMMAIRE

Avertissement 3

Engagement de non plagiat 4

Remerciements 5

Sommaire 7

Introduction 8

1.Stage professionnel au sein de l'Association des éditions du Petit Véhicule à Nantes 9

1.1 Présentation de la maison d'édition 9

1.2 Expérience de stage au Petit Véhicule 15

1.3 Evénements et rencontres littéraires 23

2. Editer la poésie en dialogue avec l'image « Avec les moyens du bord» 29

2.1 Publier la poésie en texte et image : réflexions sur les collections du Petit Véhicule 29

2.2 Le dialogue par le livre : poésie et image 36

2.3 Création et publication des livres de dialogue par une maison d'édition « artisane » 56

Conclusion 87

Annexes 89

Annexe 1 [Attestation de fin de de stage aux éditions du Petit Véhicule] 89

Annexe 2 [Attestation de fin de stage à Makisapa] 91

Bibliographie 93

Table des illustrations 95

Table des matières 98

INTRODUCTION

Dans le cadre du Master 2 Édition, Édition Multimédia et Rédaction Professionnelle à l'Université d'Angers, j'ai décidé de faire un stage aux Éditions du Petit Véhicule à Nantes. Ayant fait un premier stage dans la même structure l'année dernière, je connaissais déjà son fonctionnement. Apres avoir fait mon mémoire de Master 1 sur la méconnaissance de l'œuvre de la poète colombienne Emilia Ayarza, je me suis toujours intéressée à l'édition indépendante et passionnée pour la publication de la poésie. C'est pourquoi une maison d'édition « artisane » comme Le Petit Véhicule a comblé mes attentes et a justifié mon choix d'y mettre en pratique mes connaissances acquises durant cette année de master.

En effet, j'ai exercé le poste d'assistante d'édition du mois de février au mois de mai 2021. Mes fonctions étaient principalement la création des maquettes et couvertures pour les nouveautés de cette année, ainsi que la gestion du site web sur *Wordpress* et la publication des contenus sur les réseaux sociaux. À cela s'ajoutait la rencontre d'auteurs et la logistique des événements organisés par l'éditeur Luc Vidal.

De plus, j'ai eu la possibilité de prolonger mon stage jusqu'à la fin de l'été mais à ce moment-là j'avais déjà accepté une autre proposition de stage à Angoulême chez *Makisapa*, une maison de BD qui sollicitait mes compétences en traduction. Toutefois, au mois de juillet j'ai eu l'occasion de clôturer superbement ma période de stage au Petit Véhicule car j'ai été invitée à accompagner l'éditeur et à tenir le stand des éditions au Festival de poésie des Voix Vives à Sète. J'ai pu ainsi suivre le parcours des livres sur lesquels j'avais travaillé pendant ma période de stage. Cela m'a permis également de rencontrer des auteurs, des éditeurs et du public. Ce fut un moment très riche qui a changé mes perspectives professionnelles et m'a dévoilé une autre vision du marché éditorial en France. C'est grâce aux discussions et à l'échange avec des auteurs et éditeurs de poésie que je me suis donc penchée sur la conception et la fabrication des livres de poésie par Le Petit Véhicule, ainsi que sur l'approfondissement de la question du dialogue dans l'espace de ses livres, dont la plupart sont créés à quatre mains (poètes et artistes).

1. STAGE PROFESSIONNEL AU SEIN DE L'ASSOCIATION DES ÉDITIONS DU PETIT VEHICULE A NANTES

1.1 PRESENTATION DE LA MAISON D'EDITION

Le Petit Véhicule est une maison d'édition associative nantaise, spécialisée en poésie. Elle est reconnue pour sa fabrication artisanale des livres reliés à la manière chinoise. Dès la réception et sélection du manuscrit par l'éditeur, tout est fait de A à Z dans les installations du Petit Véhicule, à côté de l'École François Dallet à Nantes. Les hasards de la vie m'ont fait rencontrer une collègue qui faisait la reliure à la main de livres de poésie. J'ai immédiatement trouvé fascinant le fait que publier des livres soit un travail d'artisan. De cette façon, j'ai pris connaissance de l'existence d'une maison d'édition comme le Petit Véhicule. J'ai donc décidé d'appeler le fondateur de cette maison d'édition, et postulé auprès de lui pour mon stage de première année de master. C'est grâce à ces premiers 15 jours de découverte que j'ai pu constater que le regard et le message que le Petit Véhicule porte sur l'édition et la poésie correspondaient à mon état d'esprit et à mon propre regard sur le monde éditorial actuel. C'est ainsi que pour ma deuxième année de master, j'ai voulu faire un stage de plus longue durée au sein du Petit Véhicule.

Précédemment, dans le cadre du stage de la première année, j'avais eu la mission d'apprendre le processus de fabrication des livres à la main. Celui-ci se résume dans les étapes suivantes :

1. Impression des pages de l'intérieur du livre dans un format A4 en monochromie.
2. Impression de l'image 4/4 de 13cm pour la couverture.
3. Ajustement au massicot des pages de l'intérieur au format 21x21cm.
4. Découpage du papier noir 300 gr pour la couverture.
5. Marquer les plis du papier de la couverture d'après la largeur de la tranche du livre, définie normalement par la quantité de pages.
6. Assemblage des pages de l'intérieur avec la couverture pour que le bloc carré de papier prenne la forme du livre.

7. Perçage des quatre trous pour la reliure avec une perceuse électrique adéquate.
8. Reliure des livres à l'unité avec un fil en coton incassable, dont on choisit la couleur selon l'illustration de la couverture.
9. Découpage et collage des étiquettes de la couverture.

Etant donné que j'avais déjà appris à faire les livres à la main, j'avais acquis des connaissances avant le stage de ma deuxième année de master. Toutefois, pendant la période de ce second stage, je n'ai fabriqué qu'exceptionnellement des livres. Et ce sont les connaissances acquises sur la PAO et la suite Adobe, pendant l'année scolaire 2020-2021, qui m'ont permis d'exercer le poste de maquettiste. De plus, tenant compte de mes compétences en *Wordpress* et en communication sur les réseaux sociaux, je me suis vue confier la mission d'alimenter le site web et la page *Facebook*. Postérieurement, j'ai proposé la création du compte *Instagram* des Éditions.

Photo 1 : Découpage des livres à 21x21cm.

Histoire du Petit Véhicule et son évolution au fil du temps

Dans les années 80, un jeune instituteur passionné de littérature, de poésie et du monde des livres a eu l'idée de créer une maison d'édition. Ayant été toujours partisan de l'éducation pour tous, populaire et ouverte, il a considéré que la création et la publication de livres accessibles à tout le monde, était une nécessité dans le contexte nantais de l'époque. De sorte que, avec des amis, il se lance dans la création d'une maison d'édition associative. Après, il a fallu se mettre d'accord pour choisir le nom. Cependant, un jour, autour de leurs discussions professionnelles et amicales, l'un d'eux a évoqué le concept bouddhiste du « Petit véhicule ». Désormais, le choix était fait. Il correspondait à leurs propos de s'installer sur le marché acharné du livre comme un petit véhicule qui, humblement et à son rythme, se déplace et trace un chemin : un certain moyen de progression sur la voie du partage et de l'échange humain à travers la littérature. Au début, ils se sont intéressés à la publication de livres pour la jeunesse, et même à la mise en scène de spectacles de marionnettes. Toutefois, les ressources n'étaient pas suffisantes compte tenu des salaires au sein de l'Education nationale (plusieurs d'entre eux étaient instituteurs). Ils se sont donc ouverts à la publication de littérature générale, en donnant toutefois à la poésie une place prépondérante.

Luc Vidal, poète lui-même, savait que sur le marché du livre, il fallait conquérir la place de la poésie. Ainsi, cette lutte, qui faisait écho aux paroles de Léo Ferré, est devenue le cœur du Petit Véhicule : « *Dans l'école de la poésie on n'apprend pas, on se bat* ». De cette façon les premières publications du Petit Véhicule ont été la Revue d'arts et littératures « *Signes* » en 1983, collaboration intense entre Alain Lebeau, Morice Bénin, Gilles Pajot et d'autres. Ont suivi Robert Desnos, le grand poète surréaliste résistant dans ses Voix intérieures, puis trois volumes de la correspondance de Max Jacob, ami de Picasso et de René Guy Cadou. Et en dernier lieu, Liberté pour le Tibet, message de paix et de tolérance du Dalaï-lama. Ensuite, les cahiers d'études des poètes de l'Ecole de Rochefort-sur-Loire et de Léo Ferré sont nés peu à peu, grâce au travail de recherche sur leurs œuvres que Luc Vidal a mené sa vie durant. Au final, proche d'Hélène Cadou, l'équipe du Petit Véhicule a pu dépouiller et lire plus de

10000 documents d'archives sur René-Guy Cadou, Hélène Cadou[1], ces poètes à tort méconnus de la littérature et de la chanson française.

Photo 2 : Premières publications du Petit Véhicule.

[1] Luc Vidal, 'Lettre Ouverte à Madame Johanna Rolland, Maire de La Ville de Nantes', le 15 juillet 2021 <https://lepetitvehicule.com/wp-content/uploads/2018/10/Lettre-ouverte-a%CC%80-Madame-Johanna-Rolland-Maire-de-la-Ville-de-Nantes.pdf>.

Le Petit véhicule en 2021

Aujourd'hui, quarante ans après, ces cahiers d'études sont toujours créés et publiés par le Petit Véhicule. Mais au fil de temps, la conception et la publication courante initiales des livres ont dû changer. Impression offset, grands tirages, circuit de diffusion et distribution chez les libraires faisaient partie d'un grand système auquel échappe une petite maison d'édition. En outre, la suppression des subventions municipales nantaises, qui consacraient auparavant une partie de leur budget à des fins culturelles, a obligé le Petit Véhicule à se réinventer et à concevoir une façon d'éditer en accord avec son propos et ses moyens économiques.

Ainsi, Luc Vidal l'annonce à ses lecteurs et auteurs le 15 décembre 2015 dans sa lettre appelée « *Changer de cap vers la librairie du vent et la Galerie de l'Or du Temps* » :

> *L'association des éditions du Petit Véhicule que j'anime depuis des lustres se doit de changer les donnes de son fonctionnement si elle veut continuer son existence. Il n'est plus possible d'être sur tous les terrains d'une maison d'édition généraliste. Ce rêve unitaire d'une petite maison d'édition associative faite de paroles, de signes amicaux et fraternels et d'échanges, ne perdure pas dans la durée, au bout du compte, sinon dans la réalisation de projets concrets et tangibles, même de courte durée*[2].

C'est pourquoi, afin de de préserver « les sentiers de la joie de créer » entre un artiste et un éditeur, le Petit Véhicule a opté pour de petits tirages hors du système classique de distribution. En effet, la vente aux libraires et le suivi des dépôts-ventes est devenu une sorte de mission impossible pour une petite maison d'édition ne faisant pas partie du système. De cette manière il a été indispensable de changer les façons de faire vivre le catalogue des collections, l'idée d'une maison d'édition généraliste ayant pris fin. Les contrats avec les auteurs sont devenus également des « contrats amicaux d'édition » : les droits d'auteurs sont payés avec des livres et Le Petit Véhicule ne possède aucun droit sur les textes/images donnant la possibilité aux auteurs de se faire publier ailleurs s'ils le souhaitent. Désormais, les collections de littérature générale ont cessé d'exister. Seule est restée la collection de la *Galerie de l'Or du Temps*, associant textes et images dans un format carré 21x21 cm qui sera relié à la manière chinoise, fait à la main et à tirage limité, renouvelable au fur et à mesure des besoins. Par ailleurs, la revue *Incognita*, Les *Cahiers des poètes de l'école de Rochefort-*

[2] Luc Vidal, 'Changer de Cap Vers La Librairie Du Vent et La Galerie de l'or Du Temps', 2015 <https://lepetitvehicule.com/wp-content/uploads/2018/10/Changer-de-cap-vers-la-librairie-du-vent-et-la-galerie-de-l%E2%80%99or-du-temps-par-Luc-Vidal.pdf> [Consulté le 15 juillet 2021].

sur-Loire, Les *Cahiers d'études Léo Ferré*, les *Chiendents* et *Les Sentinelles de la Nuit* demeurent. A partir de ce moment, on développera également une collection des documentaires filmés concernant les auteurs et autrices de la maison d'édition.

Quant à la distribution, il s'agira de la vente directe par le site web accessible à tous, y compris les libraires potentiellement intéressés. De plus, on se focalisera sur la participation active à des festivals, marchés du livre, conférences dans des lieux culturels, galeries d'arts et cafés, pour aller à la rencontre des gens intéressés et des lecteurs curieux. « *C'est ce que le Petit Véhicule a choisi. Il y va d'une certaine liberté et d'une indépendance d'être au monde*[3] » soutient Luc Vidal.

Photo 3 : Une nouvelle façon d'éditer des livres à la reliure chinoise.

[3] *Idem*.

1.2 EXPERIENCE DE STAGE AU PETIT VEHICULE

Une journée de travail habituelle commençait à 9h du matin. Normalement, chaque lundi m'était annoncée la réalisation d'une nouvelle tâche. Au cours de la semaine, il s'agissait plutôt de finir la maquette en cours ou de faire des corrections d'autres maquettes déjà faites par Jean-Claude, le maquettiste du Petit Véhicule depuis cinq ans. Le projet de publication d'un livre prenait quelques semaines, dès la réalisation de la maquette jusqu'à sa fabrication et diffusion sur le site web et les réseaux sociaux.

Au moment de recevoir un manuscrit corrigé, prêt à être publié, il fallait suivre ce processus :

1. Lecture du manuscrit, repérage des exigences particulières de la mise en page et du format.
2. Création du code-barres avec la liste de ISBN disponibles
2. Création de la maquette sur *InDesign* du livre à publier.
3. Création de la maquette du « cahier d'images » que l'on ajoute pour la plupart des livres de la collection de la Galerie de l'Or du Temps.
4. Création de la couverture du livre sur *Photoshop* et *InDesign* à partir d'une photo choisie par l'auteur ou l'éditeur.
5. Mise au point avec l'éditeur Luc Vidal pour valider la maquette et la couverture afin d'imprimer le premier exemplaire qui servira comme « bon à tirer ».
6. Impression et fabrication à la main du « bon à tirer ».
7. Envoi du « bon à tirer » à l'auteur pour qu'il/elle valide ou envoie des corrections nécessaires avant d'imprimer le premier tirage (prévu au contrat d'édition à 25 exemplaires)
8. Révision et intégration des corrections finales fournies par le correcteur et par l'auteur.
9. Impression et fabrication de la totalité du premier tirage.
10. Envoi des livres à l'auteur et aux lecteurs s'il arrive qu'il y ait déjà des commandes de la nouvelle parution.

11. Scan de la couverture du livre en question, et réalisation sur In Design du « vient de paraître », document informatif à l'adresse des acheteurs.

12. Publication du livre sur le site web à travers la plateforme *Wordpress* (création du produit sur la boutique et d'un article de présentation du livre avec des extraits de textes et des images).

13. Publication sur *Facebook* du livre, en lien avec l'article dédié à sa publication sur le site web.

14. Publication sur *Instagram* comme « story » des nouvelles parutions.

Comme on le voit, une semaine de travail au Petit Véhicule comprenait l'exécution de plusieurs tâches. Je devais donc organiser mon temps et suivre un planning pour arriver à faire tout ce qui était prévu. En effet, des corrections « en urgence » des textes déjà publiés s'ajoutaient éventuellement, ainsi que la maquette des « cahiers d'images » pour quelques livres dont la mise en page avait été faite en avance. C'est pourquoi le planning changeait souvent pour répondre aux éventualités. Cela m'a sans doute permis d'intégrer la notion de « souplesse » dans le champ professionnel, c'est-à-dire qu'il faut s'adapter aux besoins et demandes sollicités pour être considéré comme un travailleur compétant.

Globalement, faire mon stage aux éditions du Petit Véhicule a été un véritable entraînement pour l'insertion dans la vie professionnelle après de longues années d'études. J'ai appris non seulement à respecter un horaire, obéir à des injonctions précises, concilier le temps de travail et mon planning individuel, être méticuleuse et attentive dans chaque étape de création du livre. Mais aussi, dans tout ce qui concerne le travail en équipe et les relations humaines avec les collègues et les auteurs. Pendant ma période de stage, l'équipe de travail aux éditions, constituée par Luc Vidal, éditeur, se composait de : Jean-Claude Kiarkk, maquettiste, Marie, relieuse, Jean-Claude Padioleau, poète et trésorier, Alix et Mélanie, deux autres étudiantes stagiaires. Ce groupe éclectique a permis un vrai partage d'expériences et de moments de convivialité. Une très bonne ambiance de travail s'est installée grâce au respect, à une bonne communication et à une ouverture d'esprit évidente. C'est pourquoi l'éditeur, notre chef, veillait à instaurer des espaces propices à l'échange entre collègues. Il proposait notamment de déjeuner ensemble quelques jours par semaine afin de discuter et de faire des mises au point de travail sans formalismes inutiles, et d'une façon décontractée bien que rigoureuse.

Maquettage et fabrication des livres

Afin de me familiariser avec la méthode de création des maquettes du Petit Véhicule, j'ai rencontré Jean-Claude Kiarkk qui travaille comme maquettiste indépendant deux fois par semaine. La première journée de stage, il m'a montré comment il procède avec *In-Design* et avec *Photoshop*, s'il s'agit de la création d'illustrations et des couvertures. Il a donc créé un modèle de la maquette habituelle du cahier d'art et littérature Chiendents pour que je m'entraîne sous son contrôle à réaliser la maquette d'un Chiendents. Il s'avère que la maquette des Chiendents est plus simple à réaliser que celles des autres collections, car elle doit avoir 36 pages, ou 44 au maximum, selon la taille du texte original. Ainsi, je me suis mise à travailler sur la maquette de mon premier Chiendents. Il s'agissait d'un recueil de poèmes de Nathalie Berthomé, qui serait le numéro 153 de la collection sous le nom de *« Ma Peau est si Prose* ».

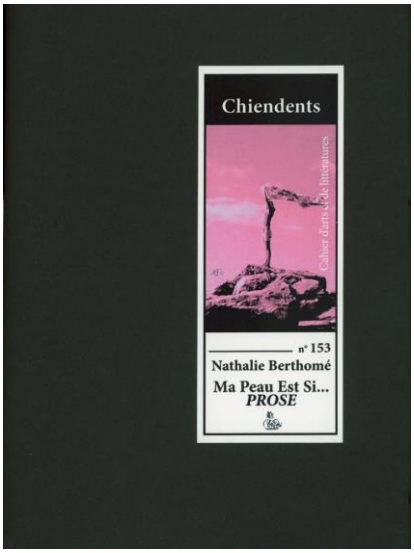


Photo 4 : Chiendent n°153, ma première maquette.

En principe, il s'agissait d'une mission assez facile compte tenu du modèle dont je disposais : celui-ci avait déjà la charte graphique et les repères pour la mise en page. Toutefois, cette maquette a été un vrai défi à relever car il ne s'agissait pas de simples blocs de texte. Dans son texte de base, l'auteure exigeait une mise en page particulière car sa poésie joue avec des éléments graphiques, pour la rendre non seulement textuelle, mais aussi visuelle. Cela explique pourquoi elle utilise des styles et tailles de différentes polices et incorpore fréquemment une « glyphe » particulière dans certains de ses poèmes. Tout cela

j'ai dû le repérer assez vite dans la lecture du document de base qui m'a permis d'organiser mon espace de travail sur *InDesign* pour que toutes les exigences de mise en page prennent moins de temps. J'ai créé donc des styles de paragraphe et de caractère, ainsi que des gabarits pour faciliter la tâche. Cependant, trouver les familles des polices que l'auteure avait utilisées ainsi que le glyphe qu'elle utilise comme signature, m'a pris un temps considérable car le document de base en format « pdf » ne me fournissait aucune source. Et je ne disposais non plus d'un « chemin de fer » avec les spécifications et détails de la mise en page souhaitée.

En ce qui concerne cette première maquette, j'ai pu conclure qu'elle n'a été ni simple ni rapide à réaliser. La première surprise a été au moment de l'impression car je n'avais pas prévu que le format du cahier Chiendents s'imprime « 2 pages par feuille ». Cela a eu pour résultat que la taille de la page, et surtout de la police, se réduisait énormément. La taille 12x et 14x que j'avais utilisée pour réaliser la maquette sur *InDesign* est devenue 8x et 10x à l'impression finale. De plus, si l'on n'a pas un « chemin de fer », le travail qui pourrait être instinctif avec un modèle sous les yeux, devient plus créatif mais délicat à exécuter.

Il est parfois difficile de concilier les désirs de l'auteur et les exigences de la charte graphique et du format proposé par la maison d'édition. Trouver l'équilibre entre les deux a été sans doute un des défis de ce stage, sans compter que, en tant que maquettiste, notre volonté créative et notre avis personnel peuvent être frustrés. Mais, au fur et à mesure que j'ai réalisé ce travail, j'ai pu comprendre que s'investir intellectuellement dans la conception graphique n'était pas possible pour chaque publication, étant donné que certains auteurs ont des demandes très spécifiques -quelques fois capricieuses- ne convenant pas à la conception de leurs livres. Dans ce cas-là, la tâche devient complètement exécutive et pas créative. Elle demande également des compétences de communication et de gestion, dans la mesure où il faut rappeler à l'auteur que ses envies et désirs doivent respecter la charte graphique de la collection. Par exemple, quelques auteurs du *Cahier Chiendents* préfèrent une taille de police plus grande ou une présentation différente des textes. Pour résumer, en ce qui concerne l'impression, la reliure et l'identité de la collection, on est obligé de s'adapter pour que la mise en page ne dépasse pas la quantité permise.

C'est ainsi que j'ai pu remarquer que quelques auteurs cherchent à être publiés chez le Petit Véhicule, uniquement pour la fabrication artisanale des livres et méconnaissent les propos éditoriaux que cette structure représente, le contenu qu'elle publie depuis des années et aussi le rôle d'éditeur de Luc Vidal qui a créé une identité éditoriale, en accord avec ses perspectives théoriques, ses choix et goûts littéraires et les liens fraternels avec les auteurs

qu'il choisit. Cela explique peut-être pourquoi des auteurs ont des exigences que l'on ne peut satisfaire, bien que le travail éditorial soit extrêmement souple et essaie au maximum de respecter leur volonté.

Lorsque je me suis mise en relation avec les auteurs, qui au moment de recevoir le bon à tirer[4] sont mécontents du résultat, j'ai dû leur faire comprendre qu'on ne pouvait pas faire autrement. Ce qui peut être embarrassant, puisque j'ai pu mesurer l'importance du bon à tirer, absolument nécessaire avant de procéder à la fabrication du premier tirage. Il permet de corriger des coquilles et quelques aspects de la mise en page qui sont moins évidents à l'écran. De surcroît, le choix de police, qui d'après la charte graphique est toujours la *Garamond*, l'éditeur la préférant pour ce qui concerne la poésie, peut parfois contrarier certains auteurs. Cela arrive également avec le format des couvertures de la collection de la *Galerie de l'Or du Temps* car les auteurs doivent normalement envoyer une image qui s'adapte au carré de 13 cm. Par exemple, Christine Pezzana l'auteure d'un autre livre sorti cette année et sur lequel j'ai travaillé, est aussi photographe. Et l'image qu'elle avait prévu pour la couverture en format portrait n'était pas du tout la même si on l'ajustait au carré de la couverture. Dans ce genre de contraintes, le rôle de l'éditeur est fondamental puisqu'il va intervenir pour trouver une solution qui satisfasse les deux parties.

Au total, pendant mon stage j'ai réalisé la maquette à part entière de huit titres de la *Galerie de l'Or du Temps*, y compris les cahiers d'images ; deux cahiers Chiendents et six cahiers d'images pour des livres dont la maquette avait été déjà faite.

[4] Bon à tirer: premier exemplaire du livre, fabriqué pour que l'auteur approuve le résultat d'impression et valide l'impression du premier tirage.

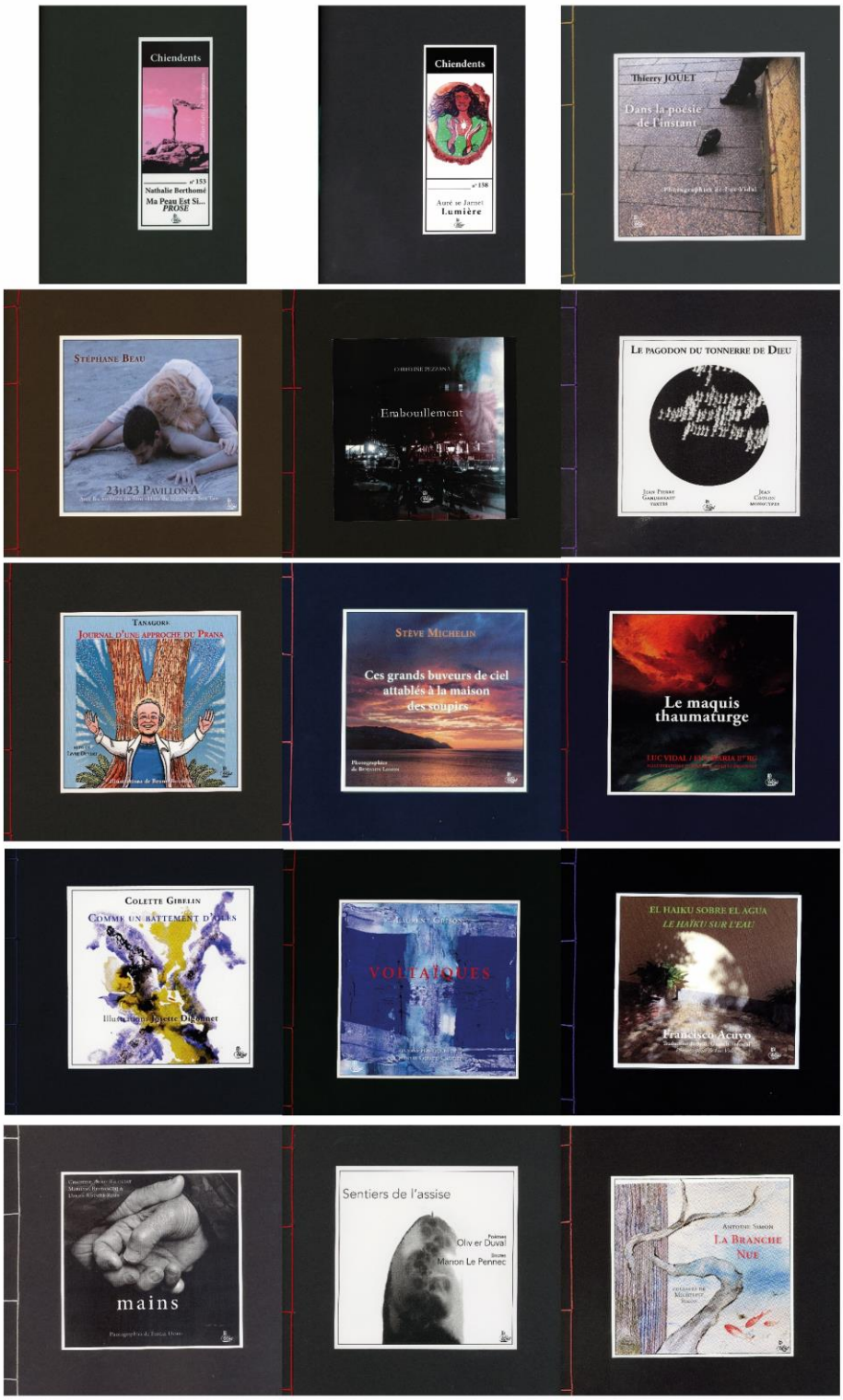


Photo 5 : Les livres sur lesquels j'ai travaillé pendant mon stage au Petit Véhicule.

Travail du web

La maison d'édition du Petit Véhicule a créé un site web en 2015 à partir du moment où la vente en ligne est devenue le seul moyen d'effectuer la vente directe. Cependant, en 2013, quelques membres de l'association avaient eu l'idée de créer une page sur le réseau social *Facebook* afin de garder le contact avec des lecteurs et amis, mais aussi comme moyen de diffusion de nouvelles parutions et des événements prévus. C'est pourquoi je me suis également consacrée, pendant mon stage, au site web sur *Wordpress*, ainsi qu'à la création et publication de contenus sur la page *Facebook* déjà existante. Ma première tâche consistait à récupérer la page *Facebook* qui n'avait pas été mise à jour depuis quelque temps. C'est la raison pour laquelle elle avait été bloquée par *Facebook* et j'ai dû essayer de la récupérer. Etant donné la quantité d'abonnés (1500), nous avions intérêt à ne pas repartir à 0 et à conserver la visibilité gagnée les années précédentes. A ce propos, j'ai trouvé que la seule solution possible était la création d'un profil *Facebook* pour l'éditeur Luc Vidal puisque c'était à travers son profil, « en tant qu'administrateur » qu'il devenait possible de créer des nouvelles publications sur la page *Facebook* d'origine.

C'est à partir de cet inconvénient que j'ai proposé également à l'éditeur de créer un compte *Instagram* des éditions. Cela n'a pas été simple car il était un peu réticent pour utiliser et exploiter massivement les réseaux sociaux. Toutefois, je lui ai expliqué les raisons pour lesquelles avoir un compte sur *Instagram*, le réseau tendance de nos jours, pouvait améliorer la visibilité de la maison d'édition et les ventes. Comme l'idée de publier régulièrement du contenu ne l'attirait pas, je lui ai proposé d'utiliser le format de publication sur *Instagram* (grille des carrés) comme une sorte de vitrine du catalogue du Petit Véhicule, en profitant du fait que toutes les couvertures carrées de 21x21cm s'adaptent parfaitement à la mise en page d'*Instagram*. C'est ainsi que la création des visuels et d'une charte graphique pour la publication de contenus sur *Instagram* est devenue une des missions principales de mon stage. Pour lancer la page sur *Instagram*, on a donc commencé à publier toute la collection des Cahiers d'études de Léo Ferré et des Poètes de Rochefort-sur-Loire puisque ce sont les deux collections phares du Petit Véhicule, qui lui apportent le plus de reconnaissance sur la scène littéraire actuelle. Ensuite, j'ai mené une sorte de campagne publicitaire sur le site web, la page *Facebook* et le mail de diffusion afin de rallier à ces initiatives les lecteurs, auteurs

et amis du Petit Véhicule. Un pas vers sa reconnaissance comme maison d'édition atemporelle, profondément liée à l'esprit humain de toute époque.

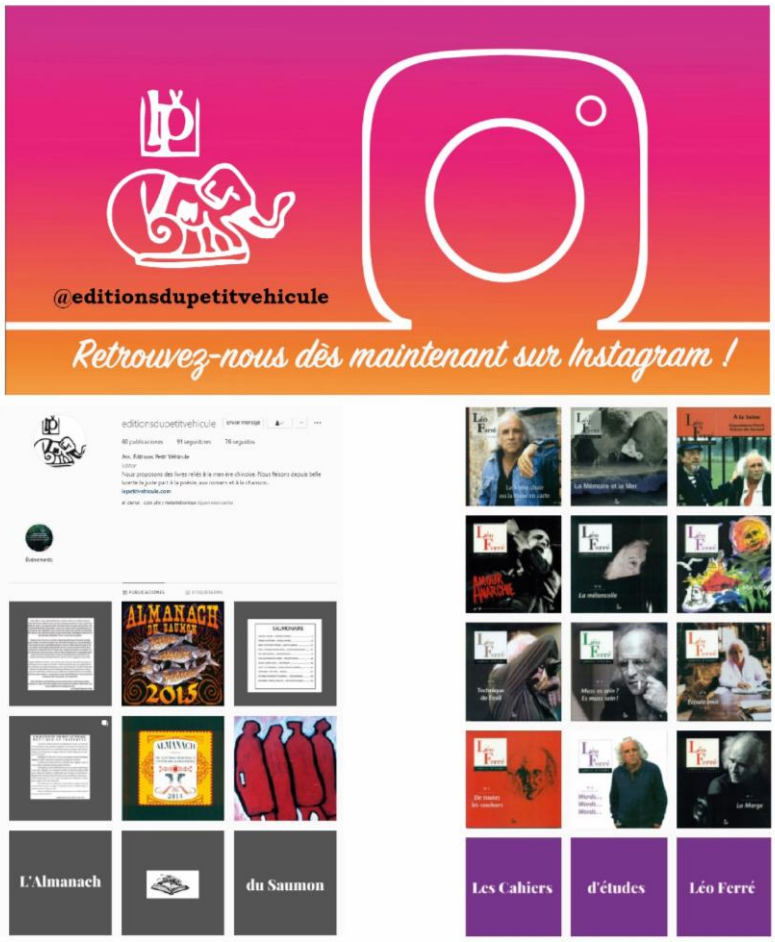


Photo 6 : Création du compte Instagram des éditions du Petit Véhicule.

1.3 EVENEMENTS ET RENCONTRES LITTERAIRES

En tant que stagiaires, nous avons eu avec mes collègues Alix et Mélanie, l'opportunité de participer à quelques projets éditoriaux du Petit Véhicule : création et enregistrement d'un nouveau livre-disque de la poésie de Luc Vidal, et préparation d'une journée littéraire et artistique prévue pour le 29 mai au Jardin des Rouges Gorges à Nantes. Pour le premier, nous avons assisté à une séance d'enregistrement au studio Crescendo Prod à Nantes avec les musiciens qui travaillent sur ce projet musical et poétique, dirigé par la harpiste Mouna Khalifa.

Photo 8 : Studio Crescendo à Nantes

Photo 7 : Luc Vidal et Alix à la séance d'enregistrement du disque.

Rencontre d'auteurs au Jardin des Rouges Gorges à Nantes

En ce qui concerne la journée du 29 mai, nous avons dû prendre en charge tout ce qui faisait partie de la logistique. De mon côté, je me suis consacrée à la création d'une affiche publicitaire pour la diffusion de cet événement, ainsi qu'à la finition de la maquette de quelques livres, leur sortie étant prévue pour cette date : Chiendents n°159 *Lumière* d'Aurélie Jarnet, *Journal d'une approche du Prana* de Tanagore et *Le Maquis Thaumaturge* de Luc Vidal et Eva-Maria Berg. Mes collègues se sont occupées parallèlement de la fabrication des livres des 22 auteurs invités à cette rencontre poétique, littéraire, artistique et chansonnière. Elles ont également préparé tous les dossiers de présentation des musiciens et des écrivains car le déroulement de cette journée était conçu comme une succession de rencontres, autour d'un entretien, d'une lecture de l'auteur(e), suivie d'un morceau musical interprété par le poète lui-même ou par un artiste. Au moins deux fois par jour, chaque écrivain passait sur scène durant 12 à 15 minutes pour parler de son livre et de son œuvre. Cette journée du 29 mai coïncidait à la fin de mon stage de trois mois au Petit Véhicule. C'est pourquoi cet événement représentait pour moi et mes collègues une sorte de clôture officielle de notre stage.

Photo 9 : Luc Vidal et Tanagore sur scène.

Le dernier samedi du mois de mai, nous nous retrouvons donc au Jardin des Rouges Gorges à Nantes pour cette rencontre littéraire et artistique. Nous sommes arrivées vers 9h du matin car la veille nous avions déjà déposé tout le mobilier nécessaire (tables pour chaque auteur et chaises pour les invités). Pour tout ce qui concernait les équipes de son et les instruments, c'est l'auteur et chansonnier Jacques Lécuyer, dit Tanagore, qui en était responsable étant donné que c'est lui qui gère le Jardin des Rouges Gorges. A partir de 10h la journée s'est déroulée comme prévu : un espace de partage littéraire et artistique en toute convivialité. Ainsi, j'ai eu l'occasion de rencontrer des auteurs du Petit Véhicule que j'avais déjà croisés à la maison d'édition. Dans ce nouveau contexte, j'ai pu les découvrir dans leur rôle d'écrivains et connaître un peu plus leur parcours et leurs œuvres. En effet, ils ont lu des extraits de leurs livres, mais aussi répondu aux questions posées par leur éditeur Luc Vidal, et par le public. J'ai rencontré également d'autres artistes et des lecteurs curieux qui ont participé, et avec lesquels j'ai pu discuter. Un moment très enrichissant d'échange littéraire, artistique, poétique et très humain après de longs mois de confinement et isolement social.

Photo 10 : Exposition d'empreintes végetales de Roseline Cousineau au Jardin.

Festival de poésie des Voix Vives à Sète

Avant la fin de mon stage de trois mois, Luc Vidal m'a proposé de prolonger celui-ci jusqu'au mois d'août. De cette façon, je pourrais participer avec lui au Festival de poésie des Voix Vives à Sète prévu pour la dernière semaine de juillet. Pour moi, cela signifiait un grand honneur de pouvoir assister à ce Festival dont j'avais tant entendu parler. Cependant, ce prolongement de stage était incompatible avec mon engagement à faire un stage dans une maison de BD à Angoulême pendant tout le mois de juin (ce stage était pour moi une opportunité de travailler comme traductrice espagnol-français).

Suite à la fin de mon stage à Angoulême, je me suis remise en contact avec l'éditeur du Petit Véhicule. A ma grande surprise, il m'a invitée à l'accompagner au Festival des Voix Vives de Sète pour tenir son stand et accueillir les lecteurs et lectrices. J'ai donc accepté de partir à Sète : je réalisais ainsi mon rêve de participer à un Festival de poésie en France, et d'autant plus, en étant membre d'une équipe éditoriale.

Il me serait ici difficile de faire un compte-rendu de tout ce que j'ai pu vivre à Sète pendant la semaine du Festival car il s'agit d'une expérience très riche sur le plan professionnel et personnel. Je suis arrivée deux jours avant le début du Festival afin de connaître le programme et de comprendre l'organisation des activités prévues dans toute la ville. Etant donné que Luc Vidal était aussi un des poètes-animateurs invités, il devait participer et animer certaines activités, ce qui l'empêchait d'être en permanence sur le stand du Petit Véhicule en tant qu'éditeur. Par conséquent, ma mission était la vente des livres sur le stand de 10h jusqu'à 20h sur la Place du Livre à Sète. L'idée était de prendre le relais de Luc Vidal pour pouvoir aussi participer à quelques lectures, concerts et ateliers programmés au festival. Profitant de mon expérience dans la vente et l'accueil du public à Bogota, j'ai vraiment apprécié mon travail hebdomadaire au stand du Petit Véhicule. Les connaissances que j'ai pu acquérir sur les publications et les collections pendant mon stage, m'ont permis d'accueillir et orienter les lecteurs et lectrices intéressées. Cela m'a permis également de rencontrer et d'échanger avec des éditeurs, des auteurs et du public sur la littérature. En outre, cela m'a permis de rencontrer les auteurs avec lesquels j'avais travaillé pendant mon stage pour la fabrication de leurs livres.

Par conséquent, c'est au Festival des Voix Vives à Sète que mon travail de maquettiste pendant le stage s'est matérialisé. Les livres disponibles à la vente, prêts à être feuilletés et admirés par quelques lecteurs curieux m'ont rappelé les heures dédiées à leurs maquettes

puisqu'ils faisaient à présent partie du réel et de la vie pratique. Les voir enfin sur la table du stand après avoir assisté à leur naissance et passé des jours à traiter minutieusement leurs textes et leurs images, a été une grande joie pour moi. C'est à ce moment-là que les études en édition et le stage ont pris un sens nouveau pour moi, lorsque j'ai pu constater de mes propres yeux ce qu'un objet comme le livre peut provoquer chez l'être humain. Pour moi, le fait qu'il ait le pouvoir de déclencher, réveiller, éteindre, lui donne une certaine magie et parfois, un caractère sacré. Le livre, et ici je dirais plutôt le livre de poésie, a le pouvoir de perturber les eaux de l'esprit humain. Le livre fait écho de la transe ou de l'extase, on tient l'instrument spirituel, dit Yves Peyré[5]. Cela explique peut-être pourquoi sa conception, création et fabrication impliquent non seulement un travail physique, mais aussi émotionnel et spirituel. C'est dans ce festival de poésie que j'ai pu enfin constater les effets de créer et fabriquer des livres en pleine conscience.

En outre, dans le cadre du Festival des Voix Vives, des auteurs dont le Petit Véhicule a publié les derniers livres, ont été aussi des poètes invités à la vingt-et-unième édition du festival. C'est ainsi que j'ai pu rencontrer des auteurs des livres dont j'avais fait la maquette : *Voltaïques* de Laurent Grison, *Le Maquis Thaumaturge* de Luc Vidal et Eva-Maria Berg, *Mains* de Christine Duriff, Marilyne Bertoncini et Daniel Régnier-Roux, et *La Branche Nue* d'Antoine et Micheline Simon. Il me semble que le fait que ces auteurs aient été invités au Festival et participent à des lectures, débats, ateliers proposés chaque jour, a joué pour que leurs ouvrages aient plus de visibilité parmi les autres nouveautés. J'ai remarqué que les festivaliers s'intéressent surtout aux livres des poètes présents, soit parce qu'ils ont écouté une de leurs lectures ou parce qu'ils les ont croisés dans une rue sétoise. De plus, comme il s'agissait des livres que je connaissais bien, je pouvais conseiller et renseigner les clients intéressés mais hésitants.

Pour conclure, le bilan du Petit Véhicule au Festival des Voix Vives 2021 à Sète, s'avère satisfaisant tant au niveau des ventes, que sur la qualité des échanges. Ce qui contribue au rayonnement de la maison d'édition dans la région et ailleurs. Quant à moi, ma participation au Festival des Voix Vives, fut un honneur et une chance de rendre service au Petit Véhicule et à la poésie. Ce fut une expérience unique et enrichissante pour mon parcours académique qui portera ses fruits, je l'espère, dans mon avenir professionnel.

---

[5] Yves Peyré, *Peinture et Poésie* ([Paris]: Gallimard, 2001), p. 73.

Photo 11 : Le stand des Éditions du Petit Véhicule au Festival de poésie Voix Vives en 2021.

Photo 12 : Discussion autour de la poésie « féminine » avec les poètes (de droite à gauche) Maryline Bertoncini, Carole Carcillo, Claude Ber, Laurent Grison et Eva-Maria Berg.

2. EDITER LA POESIE EN DIALOGUE AVEC L'IMAGE « Avec les moyens du bord»

2.1 PUBLIER LA POESIE EN TEXTE ET IMAGE : REFLEXIONS SUR LES COLLECTIONS DU PETIT VEHICULE

Les revues du Petit Véhicule

La revue *Signes*[6] fut la première revue que le Petit Véhicule a éditée, et son titre a été proposé par Morice Benin dans les années quatre-vingt. Désormais, vingt-cinq numéros se sont succédés dont un qui a été double, le numéro douze consacré à René-Guy et à Hélène Cadou. Quant au dernier numéro publié appelé « *31 poètes du pays nantais et alentour* », il a été présenté pour sa sortie au Salon du livre de Paris en 2005 car le Petit Véhicule a été invité à ce salon par le Conseil régional du département Pays de la Loire.

De format A4, la revue Signes se proposait d'étudier un homme et une œuvre, sauf dans les premiers numéros où elle fut polyvalente. Elle fut inspirée par le poème de Guillaume Apollinaire « *Les Saltimbanques* ». Et elle vit le jour grâce au fait que les Éditions du Petit Véhicule ont toujours privilégié le son (la note) et le mot, à la manière des poètes troubadours qui chantaient la poésie au Moyen-âge. Quand elle cessa de paraître en 2005, c'est la revue Incognita qui prit le relais dans un même état d'esprit mais avec un format différent, 21x21cm fabriqué à la main. Voici le propos de cette nouvelle revue littéraire *Incognita* :

> *Nous n'avons avec cette revue Incognita aucune cible ou, s'il en est une, alors elle est un territoire où l'on n'arrive jamais… Pas de cible mais un axe – on pourrait dire un axe de vie : tenir debout, debout contre ce qui nous menace : le non-sens, l'inculture grandissante, les farces et attrapes des médias et le perpétuel enlacement du mal et de la bêtise…Telle est sa finalité la plus immédiate. Certes, nous évoluons sur la voie la plus étroite qui soit, sur une corde raide pour tout dire, en équilibre donc, mais nous avons l'âme des funambules*[7].

[6] Archives de la Revue Signes disponibles sur le site du Petit Véhicule: https://lepetitvehicule.com/categorie-produit/revues-signes-archives/

[7] Luc Vidal, 'Revue Incognita', 2010 <https://lepetitvehicule.com/la-revue-incognito/> [Consulté le 15 juillet 2021].

En s'inspirant de Denis de Rougemont, l'auteur de *L'Amour et l'Occident*, qui affirme qu'il faut surtout se préparer à recevoir la cible de ce qu'on cherche, le Petit Véhicule conçoit la revue *Incognita* comme une cible elle-même qui chercherait à atteindre les esprits curieux. Il s'agit d'une revue littéraire faite de paroles et de signes comme des signets, éditée à chaque fois pour des rencontres attentives et littéraires. *Incognita* a été pensée comme une revue hors-temps d'un vrai temps de lecture s'inscrivant dans le jeu de la vie. A l'occasion de sa sortie, Luc Vidal affirme : « *nous ne voulons pas changer la vie mais simplement la vivre. Restons « incognito » pour avoir des chances d'être lus et de rester nous-mêmes*[8] ».

Ensuite, en 2014 et 2015 il y a eu une publication hors-série appelée « L'Almanach du Saumon Poétique et Fraternel », un recueil de textes de différents auteurs pour chaque mois de l'année. La richesse du volume vient de sa diversité : textes originaux, coups de cœurs, citations, aphorismes, poèmes, bandes dessinées.

Luc Vidal et Stéphane Beau ont été déterminés à créer un almanach du Petit Véhicule qui rappellerait l'Almanach surréaliste du demi-siècle publié en 1950 par les éditions du Sagittaire. Sous la direction d'André Breton, y ont collaboré : Benjamin Péret, Antonin Artaud, Octavio Paz, Jean Louis Bédouin et Julien Gracq. Beau et Vidal ont trouvé qu'il y avait là de quoi se réconcilier avec la littérature, à tel point qu'ils ont éprouvé le désir affamé (je les cite : la faim et la soif) de créer leur propre almanach, dans le but de *faire preuve d'exister comme un chemin particulier qui peut offrir des réponses percutantes*[9]. Quant à sa ligne éditoriale, Luc Vidal écrit : « *L'Almanach peut-il n'être que sur une ligne hors temps et à part sans se mêler de l'actualité médiatique et contemporaine ? Faut-il réfléchir sur d'autres lignes d'inactualités, faut-il éviter d'être en permanence dans l'écume médiatique* ?[10] ».

Ce qui fait en effet le charme et la force d'un almanach, c'est que c'est avant tout un livre pratique, vivant, quotidien et populaire. C'est le genre d'ouvrage que l'on peut emmener partout avec soi et dans lequel on peut se plonger à tout moment, quel que soit le temps dont on dispose, certain d'y cueillir à chaque fois un enseignement bénéfique. Le Petit Véhicule a donc publié cet Almanach comme une espèce d'auberge ouverte à toutes les bonnes volontés. *On peut y apporter son repas pour le partager avec les autres*[11] soutient Stéphane

[8] Vidal, 'Revue Incognita'.
[9] Luc Vidal et Stéphane Beau, *Almanach Du Saumon*, Le Petit Véhicule, 2014.
[10] *Idem.*
[11] *Idem*.

Beau. En créant cette mini-collection, on espérait que cet Almanach du Saumon Littéraire, poétique et fraternel, ouvrirait les bonnes portes et conjuguerait la fantaisie, le sérieux, le fertile, le léger, le profond, et surtout : la joie de vivre. Nombreux se demanderont peut-être, pourquoi c'est la figure du saumon qui a été choisie. Voici leur réponse : « *avec l'esprit du Saumon, nous pourrons tous ensemble remonter aux sources de toute chose !* » Décidément, ce Saumon incarne l'esprit rebelle et courageux du Petit Véhicule des années 2014 et 2015, époque où la décision de se battre a été nécessaire pour continuer à exister et à donner à la poésie la place qu'elle mérite.

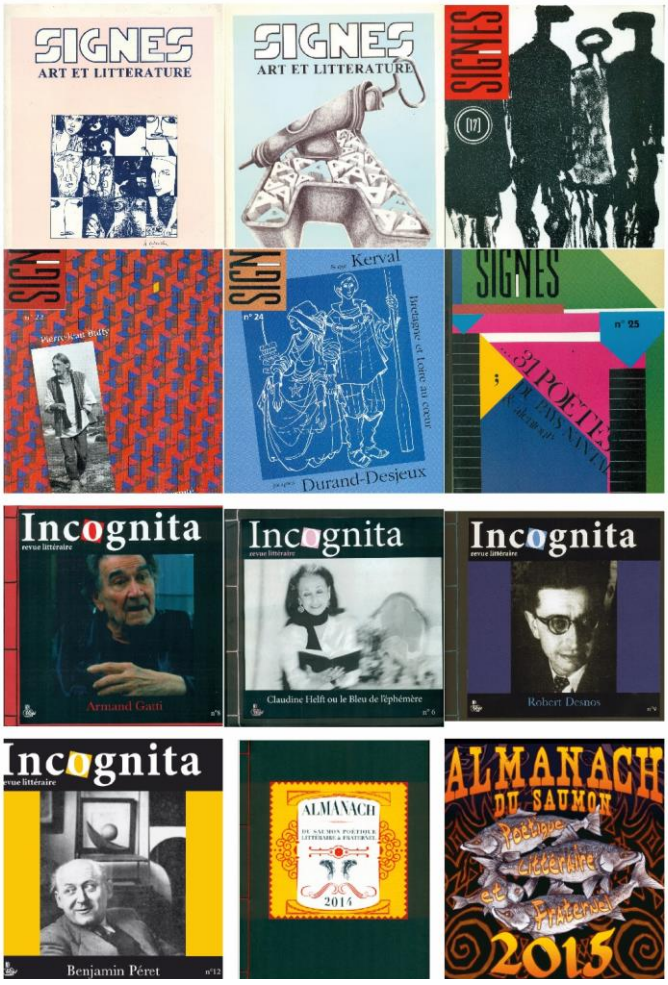


Photo 13 : Les revues Signes, Incognita et L'Almanach du Saumon du Petit Véhicule.

Le Cahier Chiendents, un format épuré de facile diffusion.

Cela fait aujourd'hui dix ans que le Petit Véhicule a créé une nouvelle revue littéraire. D'un format de 15 x 21,5cm avec un nombre limité à 36 pages, les Chiendents sont des cahiers d'arts et de littérature. « *Un cahier de plus dans les paysages littéraires de la galaxie. Comme un clin d'œil à Raymond Queneau*[12] » explique Luc Vidal. D'ailleurs, le dictionnaire ne définit-il pas le chiendent comme une mauvaise herbe des cultures et des pelouses ? Appliqué au champ littéraire cependant, il se trouve que, pour les éditions du Petit Véhicule, le chiendent est fertile, nécessaire et indispensable. Pourquoi ?

A cette question répond l'éditeur Luc Vidal :

> *La culture institutionnelle depuis trente ans a une tendance plus que naturelle à laminer tout ce qui n'est pas elle. Dame Nature offre au chiendent pourtant la possibilité d'être utile. En Bretagne, du côté de Plurien et d'Erquy, avec les oyats, le chiendent consolide les dunes. C'est pourquoi ce cahier sera la dune et le sable d'une vraie liberté du mot, de sa chanson et de sa couleur*[13].

C'est ainsi que la collection Chiendents présente dans un nombre limité de pages un poète, un écrivain, un peintre, un chanteur, un sculpteur, un photographe ou un thème. Son format simple et soigné, représentant un petit prix pour le public (trois euros en 2011 et huit euros de nos jours), a été prévu pour faciliter sa diffusion et son accès à tout type de lecteurs. Sa conception et création est le résultat d'un propos lié à l'esprit des éditions du Petit Véhicule : plus que défendre, faire vivre une démocratie culturelle authentique de véritable échange et partage.

Il ne faut pas oublier que ce format « cahier » est un format peu commun, privilégié par les éditions du Petit Véhicule. Il apporte une souplesse et une légèreté au contenu qu'il contient. Il permet un accès pratique et facile à n'importe quel lecteur curieux. En conséquence, il n'est pas étonnant que les collections *phares* du Petit Véhicule soient précisément celles des cahiers littéraires : *Les Cahiers d'études de Léo Ferré* et *Les Cahiers des poètes de l'Ecole de Rochefort-sur-Loire* qui comptent aujourd'hui plus de dix numéros. En outre, ce format est si riche que le Petit Véhicule peut l'exploiter de plusieurs manières.

---

[12] Luc Vidal, 'Cahier d'art et Littératures Chiendents', 2010 <https://lepetitvehicule.com/la-revue-chiendents/> [accessed 29 June 2021].
[13] *Idem*.

C'est le cas de la dernière collection conçue et prête à sortir, appelée *Les Sentinelles de la Nuit*. Il s'agit des cahiers d'art, numérotés et à tirage limité.

Espérons donc que le contexte actuel permettra à ce cahier, comme à ses prédécesseurs, de voir le jour bientôt.

Photo 14 : Collection Chiendents.

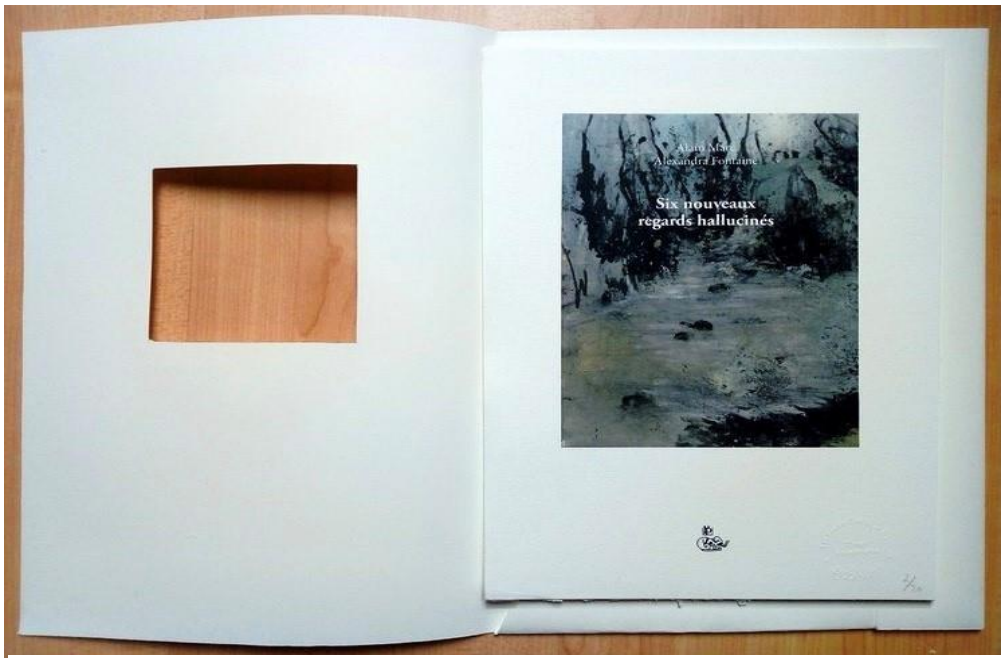


Photo 15 : Collection « Sentinelles de la nuit ».

La Galerie de l'Or du temps : un livre écho de correspondances.

André Breton avait écrit sur sa tombe : *Je cherche l'or du temps*. C'est cet or du temps qui sera recherché dans la rencontre entre un poète ou un auteur avec un peintre, un artiste ou un illustrateur. Une alliance privilégiée s'établit entre les créations de différents artistes, ainsi qu'au sein d'une même œuvre les liens polyvalents entre différents aspects. Voici le deuxième quatrain des Correspondances de Charles Baudelaire qui indique la route de cette ligne éditoriale :

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

En effet, suite au changement de fonctionnement des éditions du Petit Véhicule, la seule collection de livres qui est restée est celle de la *Galerie de l'Or du Temps*. Comme on l'a constaté précédemment, la fabrication à la main des livres de 21x21cm est devenue le moyen de survie de cette petite maison de poésie nantaise. Face à un système de grande distribution et d'un marché du livre dominé par les chiffres d'affaires, le travail d'un éditeur hors système devient une raison de se battre. Les tirages limités, la vente directe et la fabrication artisanale laissent voir que cette collection est bien particulière. Et si elle ne présente pas un intérêt nettement commercial ou de prestige, qu'est-ce qui va motiver l'existence d'une collection pareille ?

La démarche est la même dans la nouvelle collection proche à sortir appelée *Les Sentinelles de la Nuit*. Ce sont des cahiers d'art influencés par l'œuvre des trois poètes fétiches du Petit Véhicule, Charles Baudelaire, Robert Desnos et René-Guy Cadou : Baudelaire et son esprit initiateur en poésie et images ; Robert Desnos, le veilleur du pont au change, ce libertaire qui pleure et rit nous invitant à nous dépasser nous-mêmes car « au-delà de la poésie libre il y a le poète libre » ; et puis René-Guy Cadou dans les postes avancés de la joie et dans son invitation à « être celui qui n'a jamais douté, celui qui va ». Par conséquent, cette nouvelle collection consacrera aussi la rencontre entre artistes et poètes, entre textes et images. La seule différence : un format A5, un tirage limité à 30 exemplaires, imprimés en estampes numériques numérotées sur papier d'art. D'après Luc Vidal, le but de ces Sentinelles de la nuit est « *de permettre l'occasion d'une exposition, d'une conférence et*

surtout d'entrer dans l'intimité d'une œuvre au parfum à nul autre pareil sur les chemins d'un Tao de la jouvence ».

Il semble bien que le dialogue singulier entre poésie et peinture fasse partie de l'identité éditoriale et intellectuelle du Petit Véhicule. Le titre donné à la première collection ayant cet esprit, La *Galerie de l'Or du Temps*, n'est pas anodin. En effet, l'or du temps qu'André Breton cherchait, ne naît-il pas de la rencontre entre un poète, un auteur avec un peintre ou un artiste ? Les livres de cette collection sont bien l'espace de cette rencontre. Leur contenu est le résultat d'une alliance entre les créations d'écrivains et artistes.

Je me suis pour ma part interrogée sur l'origine de cette idée de création poétique et visuelle dans un livre. Comment devrait-on appeler les livres de la collection de la *Galerie de l'Or du Temps* des éditions du Petit véhicule ? Font-ils partie d'une catégorie précise de livres sur le marché ?

Il est certain que depuis 2015, le Petit Véhicule est reconnu sur le marché éditorial français pour ses publications de poésie en lien avec l'image. De plus, des livres fabriqués à la main, une reliure à la chinoise, un papier de qualité font que certains considèrent ces livres comme un objet d'art ou de luxe. Mais d'autres peuvent penser qu'il s'agit de « livres d'artiste ». On peut se poser la question : quel type de livres sont-ils vraiment ?

Ce sont ces interrogations qui m'ont menée à effectuer un travail de recherche historique, dans le but de trouver les racines et l'origine de ces livres particuliers dans lesquels poésie et peinture se conjuguent. Ensuite, j'ai voulu souligner cette relation mystérieuse entre l'image et l'écrit, qui m'a frappée en travaillant personnellement sur la maquette des nouvelles parutions de La *Galerie de l'Or du Temps*.

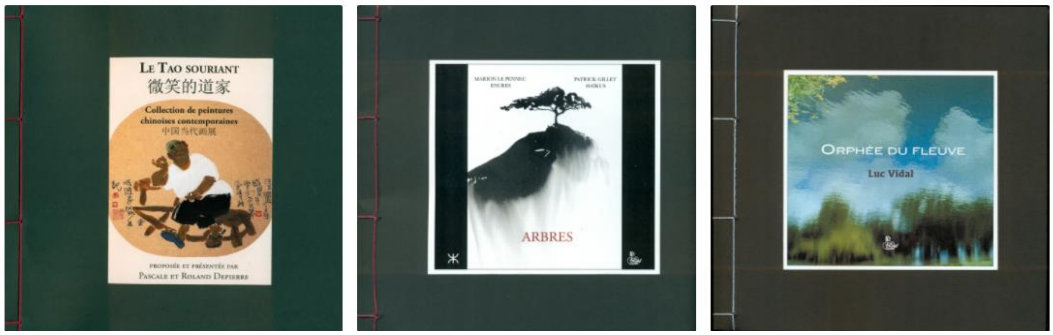


Photo 16 : Collection Galerie de l'Or du Temps.

2.2 LE DIALOGUE PAR LE LIVRE : POESIE ET IMAGE

Poésie et peinture : son apparition et évolution dans le temps

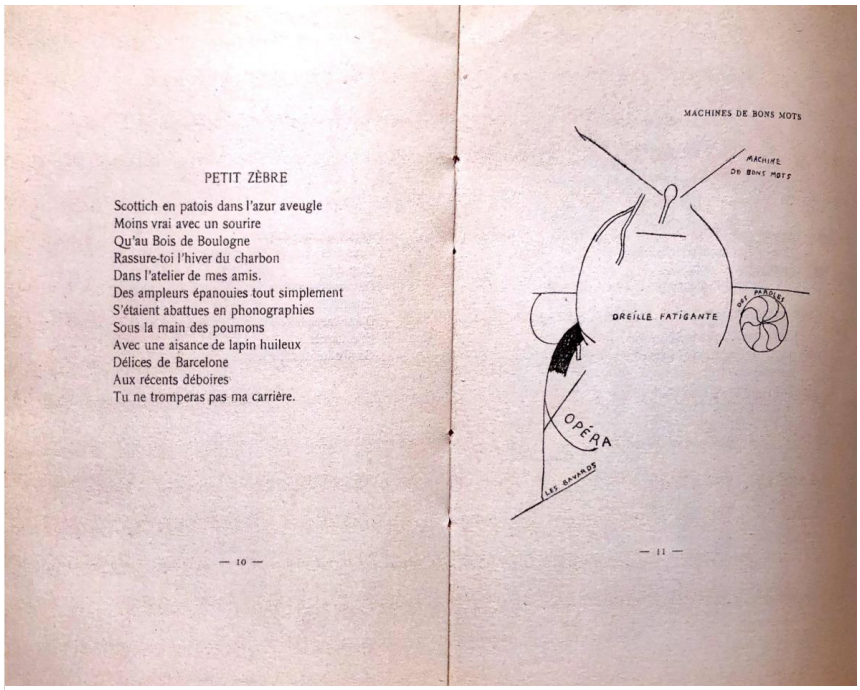
La publication de livres de poésie en miroir avec des images est un format récent si l'on tient compte des formats les plus classiques des livres de poésie. Le début de cette nouvelle conception de la poésie, de l'image et du livre se trouve en France dans les années 1874 et 1876 avec Stéphane Mallarmé, Édouard Manet, Charles Baudelaire et Charles Cros. En effet, dans son ouvrage intitulé Poésie et peinture Yves Peyré, écrivain, essayiste, poète et ancien directeur de la Bibliothèque Littéraire Jacques Douce, expose la trace dans l'Histoire de ces volumes s'en tenant à la France, qui se trouve avoir été avec la Suisse, le véritable terreau d'accomplissement de cette production singulière[14].

À la différence de l'Orient, son apparition est tardive en Occident car mélanger poésie et peinture est sujet de scandale. Bien que la peinture chinoise s'accompagne normalement et naturellement de poésie, la culture occidentale résiste à concevoir une pareille association et en reconnaître l'intérêt[15]. A vrai dire, même si cette idée se consolide jusqu'à la fin du XIXème siècle en France, la connexion et la relation entre poésie et peinture ont existé depuis les premières civilisations. « *Ut Pictura poesis* » énonçait Horace, ce qui veut dire que la poésie ressemble à la peinture. Ainsi, la poésie à côté de la peinture n'a pas fait seulement intervenir une réflexion sur l'image, elle a mis également en cause l'écriture. « Peut-on être poète sans dire « je » ?[16]Cela explique peut-être l'intérêt de différents artistes du XIXème siècle de sortir du territoire propre pour aller vers la conquête de l'inconnu. A cette époque, Michel-Ange et Delacroix sont ainsi un bel exemple de cette double appartenance à deux formes d'expression artistique : « *comme la peinture la poésie* ». Et plus tard, nous trouvons des peintres comme Alechinsky dont on découvrira une vocation égale à l'écriture.

Puis, au début du XXème siècle, le Dadaïsme représente un saut qualitatif et spirituel, poétique et expressif. A partir de ce moment, on peut constater comment les frontières se dissipent entre l'écrit et l'image, autant en poésie qu'en littérature. En conséquence, nous commençons à trouver de manière plus régulière des cahiers de peintres et, à la fois, de grands

[14] Peyré, *op. cit.*, p. 80.
[15] Anne-Marie Christin, *L'image Écrite Ou La Déraison Graphique* (Paris: Flammarion, 1995), p. 88.
[16] *Idem*, p. 188.

poètes venus de la peinture, notamment ceux de Picabia et d'Arp. Leur travail est si admirable en poésie comme en peinture que Yves Peyré, expert dans le sujet de poésie et peinture dans le livre, affirme que tout est possible dans l'expérimentation de la double appartenance après Arp et Picabia. Comprenons *double appartenance* comme le fait que des artistes peintres soient également des poètes, et à l'inverse. D'ailleurs, Bernard Réquichot atteste à ce moment-là le besoin chez un peintre de premier plan d'être aussi écrivain[17].


PETIT ZÈBRE

Scottich en patois dans l'azur aveugle
Moins vrai avec un sourire
Qu'au Bois de Boulogne
Rassure-toi l'hiver du charbon
Dans l'atelier de mes amis.
Des ampleurs épanouies tout simplement
S'étaient abattues en phonographies
Sous la main des poumons
Avec une aisance de lapin huileux
Délices de Barcelone
Aux récents déboires
Tu ne tromperas pas ma carrière.

— 10 —

MACHINES DE BONS MOTS

MACHINE DE BONS MOTS

OREILLE FATIGANTE

OPÉRA

— 11 —

Photo 17 : Francis Picabia, Poèmes et dessins de la fille née sans mère, 1918.

Ce processus créatif qui commence à se positionner tout au long du XXème siècle avec la création de livres entre poètes et peintres, reste grandement influencé par la pluralité des mouvements littéraires et artistiques de l'époque, de façon que le surréalisme vient ratifier cet acte de décrispation inauguré par Dada. On retrouve ainsi des artistes comme Giorgio de Chirico, peintre, écrivain et sculpteur italien, qui nous offre en 1929 « *L'Hebdomeros* », un des plus beaux livres de la langue française. Ensuite, dans la dernière partie du XXème siècle, le travail de Dubuffet fait que la peinture se tourne de plus en plus vers l'éclat verbal encore et en toute continuité [18]. Par conséquent, on constate comment, chez certains peintres, la poésie devient une langue nécessaire autant que la peinture dans l'établissement de son

[17] Peyré, *op.cit.*, p. 23.
[18] *Ibid*.

propre rapport au monde et à l'être[19]. C'est le cas de Michaux, de Dorremont, d'Arp, de Titus Carmel et d'autres artistes et écrivains qui ont laissé deux traces égales dans l'Histoire de l'art et de la littérature.

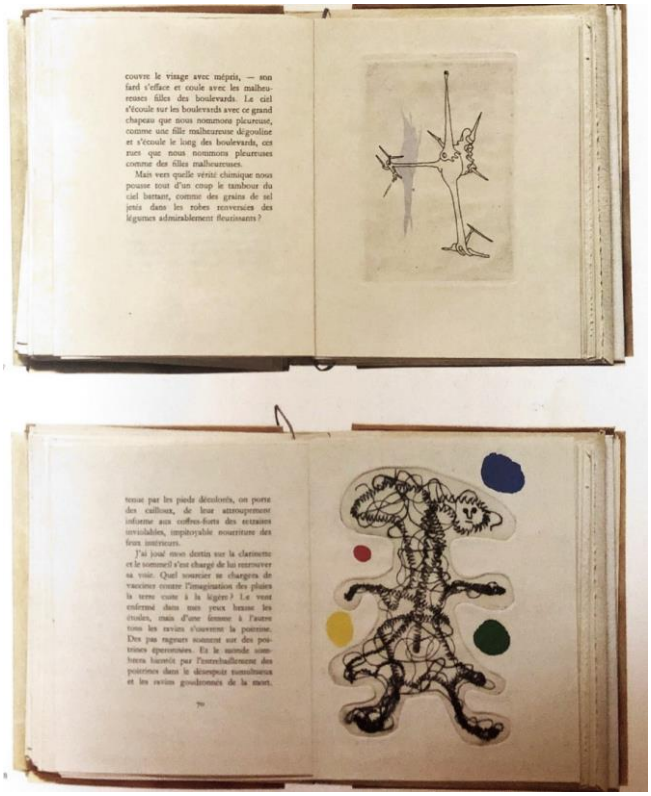


Photo 18 : Tristan Tzara & Yves Tanguy, Minuits pour Géants – Tzara & Miró, Le Désesperanto, 1949.

En général, le XXème siècle a marqué une époque d'effervescence dans la quête d'un dialogue inventif et sans cesse entre la poésie et la peinture. Plus que jamais « *Peinture veut poésie et poésie vaut peinture* ». Toutefois, d'après Peyré, cette horizontalité du fléau qui fut le but de beaucoup ne se révèle que dans la rareté extrême. On souligne ainsi l'œuvre de Pierre Bettencourt, de Ghérasim Luca et de Frédéric Bruly[20]. Ce lien indestructible qui reliera toutes les deux va changer donc la façon dont on conçoit la création et publication des livres de poésie hors la norme, ou simplement différents à ceux du canon classique. Le fait de créer à quatre mains, de passer du pinceau à la plume séduira les artistes de l'époque aussi bien

[19] *Idem*, p.24.
[20] *Idem*, p. 27.

que les lecteurs. « *D'une main à l'autre, d'un pouvoir à l'autre pour reculer la ligne des certitudes et abolir la vaine affirmation des frontières*[21] ».

De cette façon, on commence à s'interroger pour les conséquences de lire et de voir dans le même espace qui est le livre. C'est celui-ci qui permet que les deux se retrouvent et se fondent, de sorte que leur unité s'annule pour donner lieu à ce que l'on appelle un *fait lyrique*[22] auquel le lecteur/observateur y croit. *Si le voir même est un dire, comment saurait-il se faire regard* ?[23] s'interroge aussi Anne-Marie Christin. C'est la raison pour laquelle, avoir entre les mains un tel livre devient quelque chose de surprenant et envoûtant car celui qui le lit ne fera qu'un avec le temps de ce livre, où parole et image sont à jamais enlacées. A cet égard , Peyré décrit l'expérience des lecteurs :

> *Alors dans son corps, on brûle de l'envie de rejoindre ce désir initial qui a fait que deux hommes, un poète, un artiste, ont en toute conscience voulu que se matérialise durablement a la force de leur attrait. Lecteur qui voit, déchiffreur d'un timbre qui troue le silence du blanc, éveilleur des pages, on a ainsi les sentiments de palper l'écho des multiples rumeurs qui accompagnent deux êtres en perpétuel échange et qui, un instant, se sont dans la fragilité et la fraîcheur d'un signe double et en (tout est parole, tout est image), déposées sur les feuilles d'un livre*[24].

Il est certain que le rapport entre poésie et peinture, entre poète et peintre ne suit ni une logique des rapports de force ni de pouvoir. Par contre, il réclame un lien amical pour pouvoir effectuer la visite et le partage entre deux territoires proches qui se rejoignent dans l'espace commun du livre. C'est la raison pour laquelle, ce dialogue ne peut pas se provoquer artificiellement. Ce qui peut quand même arriver quand il s'agit d'un livre illustré puisqu'il y a une intention précise derrière l'image qui naît à partir du texte. D'ailleurs, chez Mallarmé le verbe « illustrer » était un synonyme de décorer et son étymologie montre qu'il est lié à la théologie par sa signification « d'éclairer » et « porter dans la lumière ». A ce sujet, Anne-Marie Christin explique que le verbe « illustrer » dans notre société occidentale, ne s'entend pas au sens auquel il appartient en propre à l'image : seule s'y trouve envisagée une fidélité à la parole. Mais, à son avis, cette fidélité est une invention de philologue. Elle signifie

---

[21] *Ibid*.

[22] *Idem*, p. 30. Citation complète : « Voir et lire peuvent-ils se fondre en un seul même acte ? mouvement profond du regard qui embrasse cosmogoniquement deux ordres de la réalité pour susciter une entité seconde ? Répondre oui c'est acquiescer l'idée la plus haute que l'on puisse se faire du livre de dialogue, c'est attester que par lui la parole et l'image flambent dans l'unité quelque peu miraculeuse de leur identité et de leur différence soudain annulées, c'est, en un mot (celui de Roger Gilbert-Lecomte), croire au -fait lyrique- ».

[23] Christin, *op.cit.*, p. 188.

[24] Peyré,op.cit., p. 30.

l'appropriation de ces unités de voisinage, précaires et miroitantes, que constituent les images, par la structure terroriste d'un dire fascinant. En occident, « illustrer » ce sera raconter la même histoire en la mettant en scène tant bien que mal, restituer le décor d'une narration. *Mais ce ne sera jamais ce que toutes les sociétés ont pratiqué comme leur mode le plus naturel d'illustration : montrer ce qui ne peut se dire, montrer à côté de ce qui est dit*[25].

De fait, la fonction de l'image dans le « livre de dialogue » n'est pas celle d'illuminer ou de compléter le texte. En réalité, à partir du texte écrit, elle va proportionner de manière visuelle d'autre significations, d'autres lectures et possibilités de sens qui s'expriment à travers l'image. Par conséquent, comme l'explique Peyré, pour la création d'un livre de dialogue, comme pour n'importe quel autre livre, le texte est toujours premier dans la mesure où le livre comme objet, comme support, est lié intrinsèquement au texte.

> *Tout livre de dialogue ne peut se justifier, quelles que soient la beauté de l'image, la justesse de l'instrument-livre, si le texte qu'il incarne ne supporte pas en un autre temps (avant, après) d'être lu dans la plus grande pauvreté*[26].

Aussi peut-on considérer que pour fabriquer un livre de dialogue il suffirait de n'avoir que du texte. Toutefois, le texte ne doit jamais y être prétexte pour se lancer dans la création d'un livre de dialogue, puisque si l'on veut un véritable dialogue entre l'écrit et l'image, celui-ci doit naître d'une rencontre. Mais, de l'avis de Peyré, il ne s'agit non plus d'une simple rencontre de fortune car elle donnera lieu à *l'exercice d'une possession réciproque de la poésie et de la peinture*. De surcroît, Anne Marie Christin considère qu'être poète-peintre et peintre-poète c'est adopter le comportement que l'on prend en analyse, où l'analyste invite son patient à « dire n'importe quoi ». La situation est identique. A deux différences près cependant :

> *L'image qui provoque la parole ne peut jamais se dissimuler, elle n'écoute non plus ce qui se dit, elle reste en face ; son questionnement est d'être toujours là, sous les yeux. Et le poète ne parle qu'en la regardant, pour entrer dans ce miroir fixe d'une réalité étrangère, pour s'y reconnaître en la nommant*[27].

Nous soulignons ainsi quelques individus qui se sont mutuellement étonnés d'être ensemble dans le plaisir du vis-à-vis : Picasso et Max Jacob, Leiris et Miró, Char et Lam. Et aussi d'autres auteurs étant seulement des destins appelés à se croiser une seule et unique

[25] Christin, op.cit., p. 188.
[26] Peyré, op.cit., p. 30.
[27] Christin, op.cit., p. 190.

fois : Apollinaire et Derain, Reverdy et Matisse, Breton et Giacometti, Ponge et Braque, Char et Staël, Cioran et Alechinsky. On trouve également le cas de Man Ray et Paul Éluard. Dans leurs *Mains Libres* ils témoignent une expérience littéraire et artistique du dialogue par le livre décrite par Anne Marie Christin :

> *Si le « je » doit disparaître au profit d'un « tu » créateur, ce ne sera qu'à travers une transmutation totale, interne, du discours. Alors se tiendra vraiment entre les pages du livre ce dialogue à la seconde personne, cet entre-regard des mots et des images où se cherche dans le silence une communication vertigineuse*[28].

Photo 19 : E.M Cioran & Pierre Alechinsky, Vacillations, 1979.

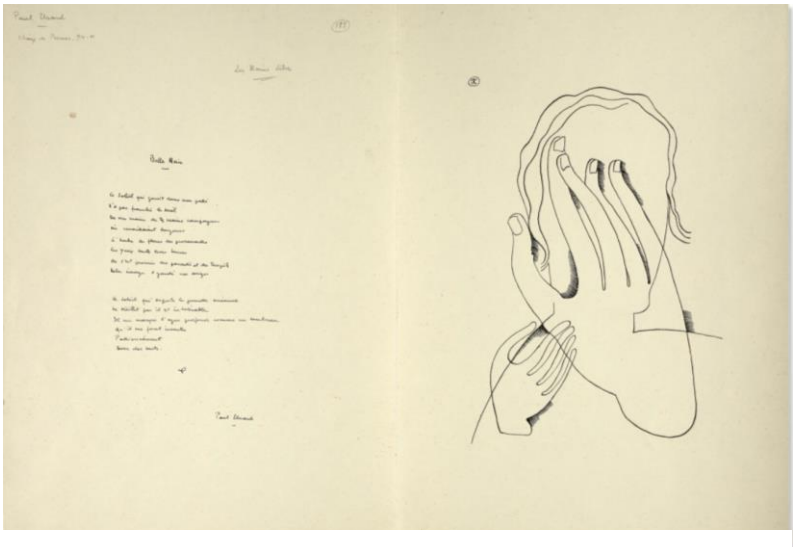


Photo 20 : Paul Eluard & Man Ray, Les Mains Libres, 1937.

[28] *Ibid*.

C'est donc l'apport des poètes et des peintres qui a permis à ces volumes singuliers de se renouveler et d'évoluer au fil du temps. Du reste Mallarmé n'a jamais baissé la revendication qui l'a inspiré pour commencer la pratique de ce type de livres : « *que la poésie soit* ». De fait, avec lui le livre devient d'une part un lieu de grand dévoilement, geste sacré qui inclut à soi les dimensions du visible et du sonore. De *L'Après-midi d'un faune* à l'improbable *Coup de dés*, il n'a rien omis de l'exigence presque irréelle et pourtant sobrement matérielle de la poésie[29]. D'autre part, c'est avec Reverdy et Cendrars que le livre devient, selon les lois de Mallarmé : *de la chair frémissante.* C'est pourquoi c'est avec ces deux hommes que le livre de poésie se repense, se risquant à des témérités hors norme[30].

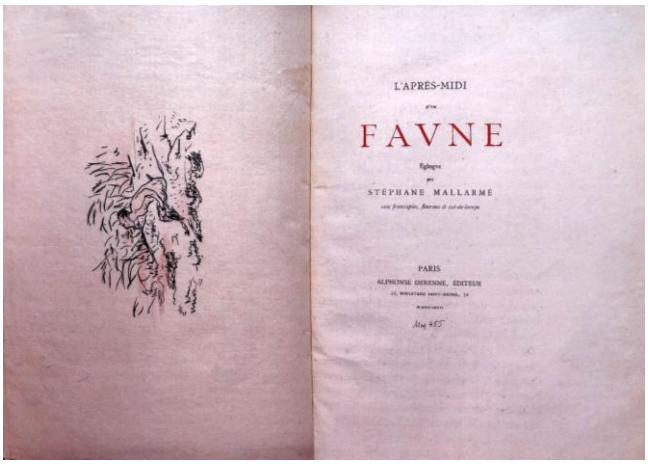


Photo 22 : Stéphane Mallarmé & Edouard Manet, L'après-midi d'un faune, 1876.

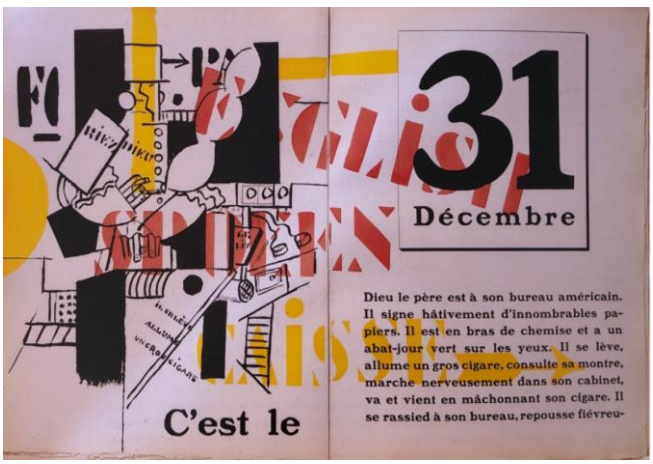


Photo 21 : Blaise Cendrars & Fernand Léger, La fin du monde filmée par L'Ange, 1919.

[29] Peyré, p. 71.
[30] *Idem*, p. 72.

Dorénavant une nouvelle façon de créer des livres à quatre mains s'est installée. Le livre est ainsi un terrain commun d'invention et de conciliation entre la littérature et l'art. Voilà d'où provient cette force créative, ce même élan qui cesse d'être une utopie pour se matérialiser par le biais du livre. *C'est le hasard de la page qui inspire*[31]. Pour toutes ces raisons, dans *Peinture et poésie*, Yves Peyré rapporte les conditions d'émergence de plus de 126 livres dès 1874 jusqu'aux années 2000 dans le seul but de démontrer que les *livres de dialogue* ne naissent jamais dans un bureau austère mais se trouvent toujours ancrés dans la ferveur de l'existence[32].

> *Dans le livre de dialogue si le poète est sur son sol propre, le peintre, lui, doit se concilier cette surface. Il lui faut encore, comme le poète du reste, accepter de relever le défi de l'autre. Peintre et poète seront d'autant mieux ensemble qu'ils auront su déployer une capacité tant d'invention (en direction de soi) que de lutte (à belle considération de l'autre)*[33].

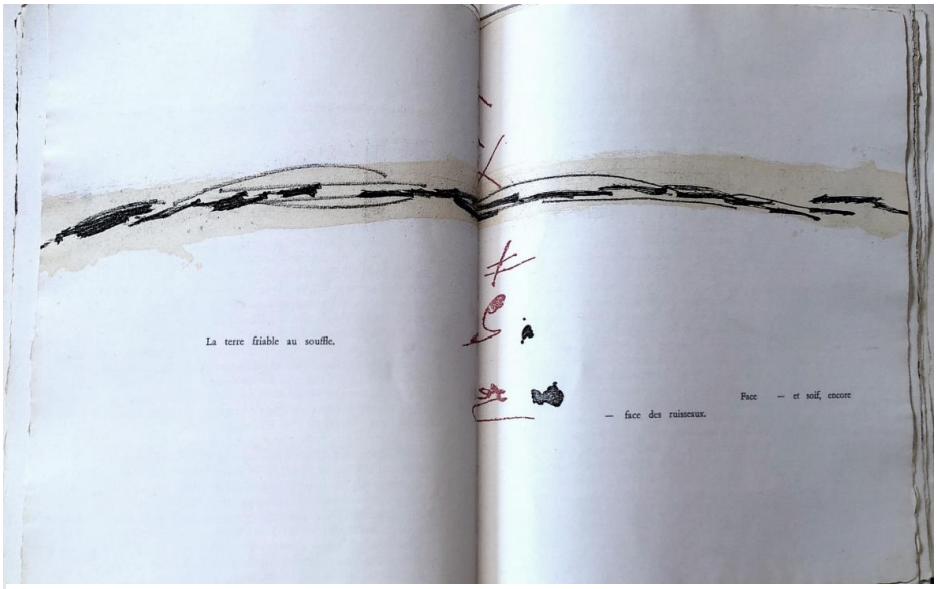


Photo 23 : André du Bouchet & Antoni Tàpies, Air, 1971.

[31] Christin, op.cit., p. 191.
[32] Peyré, op.cit., p. 75.
[33] *Idem*, p. 74.

Livres de dialogue, livres d'artiste ou livres illustrés ?

Le livre de dialogue se dresse dans la force de son évidence car il n'existe que depuis à peine plus d'un siècle. Pendant longtemps, illustrer un livre représentait pour l'éditeur à en prolonger la typographie et rallonger le travail[34]. De fait, les premières tentatives faites en ce sens au Moyen Âge, que consacre l'invention de la page glosée, étaient demeurée sans suite. Notre culture foncière monopole en avait aisément éliminé la formule très peu de temps après l'apparition de l'imprimerie[35], d'autant que la reproduction en était coûteuse. C'est pourquoi son apparition a bouleversé la manière dont on concevait et fabriquait des livres.

Avant sa conception, faire un livre n'était pas nécessairement considéré comme un acte de création artistique, mais plutôt comme un acte créatif individuel de l'auteur qui l'écrit, et de l'éditeur-imprimeur qui s'occupe de le tirer. Voilà pourquoi, un livre à deux mains va permettre des réflexions approfondies sur le format, la typographie, et tout ce qui peut influer sur sa fabrication et après, sur sa réception par les lecteurs. Désormais, il y a une conscience du livre en tant que support dans lesquels tous ses composant comptent. C'est ainsi que le livre se définit plus que jamais comme un espace de rencontre et d'échange.

> *Le livre de dialogue est une nécessité qui s'impose, un avènement qui étonne (c'est une surprise de l'histoire), un frôlement des règnes qui ravit. Le foyer qui sans cesse le ranime est la rencontre. Aujourd'hui le fait va de soi d'un échange entre l'imagination poétique et l'imagination picturale et aussi d'un lieu privilégié pour cet échange, le livre*[36].

A cet égard, il nous semble que le dialogue entre poésie et image pourrait sembler évident si l'on part du principe que le lyrisme poétique est chargé d'images. Évidemment, cela ne veut pas dire que d'autres types de texte ne fassent pas recours au visuel. Mais la poésie, qui est texte et image à la fois, dès son esprit jusqu'à son style typographique, c'est celle qui conjugue en elle-même l'écrit et le visuel. À cet égard, Christin écrit :

> *Est-ce qu'un poème ne part pas toujours de quelque chose de concret, qu'on le sache ou non ? Est-ce que toute inspiration n'est pas de chair ? Ce -quelque chose de concret- le voici devant nos yeux, Il ne démystifie pas la poésie, au contraire : il nous en révèle l'évasion en ce qu'elle a de plus pur*[37].

---

[34] Idem, p. 42.
[35] Christin, op.cit., p. 137.
[36] Peyré, op.cit., p. 42.
[37] Christin, op.cit., p. 195.

Par rapport à la prose, il paraît que la poésie connaît ainsi un certain privilège. Bruno Doucey, éditeur et poète contemporain en fait témoin :

> *Nous nous avons la chance les poètes. On a la chance de pouvoir bénéficier de deux actes de créations successifs, écrire des poèmes et puis constituer un livre. C'est une autre chose. Cela ne fait pas appel tout à fait aux mêmes compétences artistiques. Mais c'est un travail artistique la construction d'un recueil*[38].

Cela explique pourquoi Peyré soutient que sans le poète, on n'accèderait pas au livre de dialogue. Dans ce cas-là il n'y aurait que *livre de peintre*, *album* ou *livre d'artiste*. De manière qu'il conclut que le *livre de peintre est* un contresens. En effet, livre de peintre, livre d'artiste et livre de dialogue peuvent être des réalités extérieurement proches. Toutefois, d'après Peyré, elles sont sans rapport aucun malgré l'apparence d'un rapport. A ses yeux, si le livre de dialogue a soif d'égalité dans l'expression, le livre de peintre privilégie la part plastique au point d'oublier jusqu'à la raison d'être de tout livre : le texte[39]. De plus, il existe d'autres livres à part le *livre de peintre* et *le livre d'artiste*, que par sa forme on associe souvent au livre de dialogue. Par exemple, l'album qui a des ensembles moins étroitement mêlés, où le texte est bien une introduction et les images une suite sans qu'il y ait volonté affichée d'une consonance qui dépasserait la simple juxtaposition[40]. On trouve également ce que l'on appelle le *livre à frontispice*. Dans celui-ci, la part de l'image se réduit à une unique présence qui se tient sur le seuil. Cela veut dire que tout en étant dans le livre elle demeure à sa lisière, comme s'il y avait des frontières qu'elle ne peut dépasser[41]. Cette image se présente au lecteur qui vient au texte comme la porte, la fenêtre ou encore la bannière, devançant ou escortant la fluidité verbale[42].

Photo 24 : Guillermo Gómez Peña & Enrique Chagoya, codex espangliensis, 1998.

[38] Bruno Doucey, Entretien avec Reha Yünlüel au Festival des Voives de Sète, 2021 <https://www.youtube.com/watch?v=04rv45B4gwM&t=436s>.
[39] Peyré, op.cit., p. 44.
[40] *Idem*, p. 54.
[41] *Idem*, p. 56.
[42] *Idem*, p. 59.

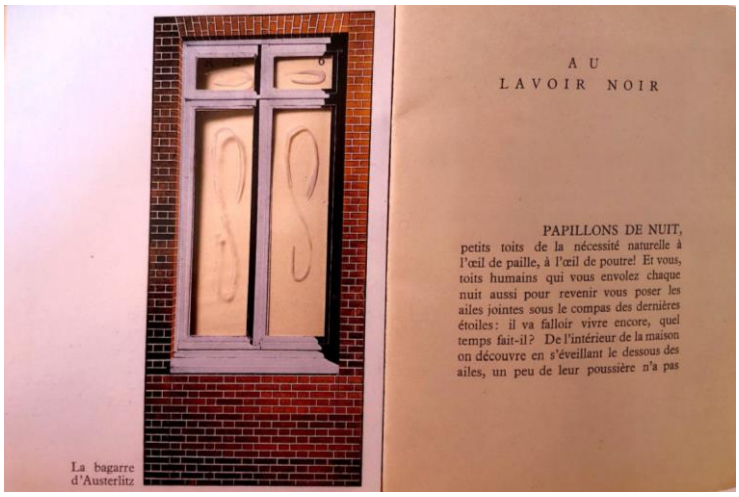


Photo 26 : André Breton & Marcel Duchamp, Au Lavoir noir, 1936.

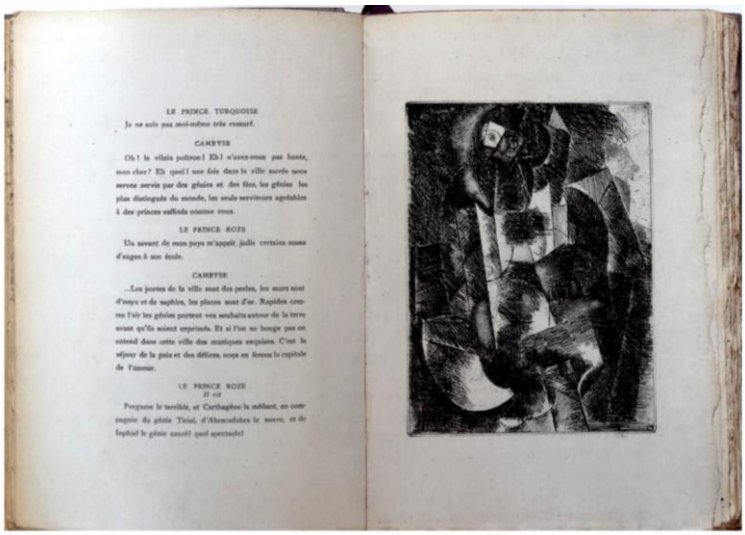


Photo 25 : Max Jacob & Pablo Picasso, Le Siège de Jérusalem, Grande tentation céleste de saint Matorel, 1914.

Comment est-ce que l'on pourrait alors appeler ces livres singuliers si attachants ? Font-ils partie d'une catégorie particulière que seulement connaissent quelques-uns ? Souvent, au moment de constater un vis-à-vis de poésie et image, on a tendance à penser qu'il s'agit d'un livre illustré, dans lequel la fonction de l'image est souvent associée à remplir ou décorer le vide de la page blanche. D'autre part, le fait qu'il s'agisse fréquemment de la peinture, certains appellent ce type de livres comme « livres de peintre » ou « livres d'artiste » malgré la présence évidente de la poésie. C'est pourquoi le terme « livre de dialogue » proposé par Peyré nous semble plus précis dans la mesure où il tient compte du but et propos de la mise en scène de la poésie et de la peinture dans l'espace de rencontre du livre. Il s'agit d'un dialogue par le livre et d'un livre par le dialogue de deux créateurs. Alors que les autres

appellations marquent une sorte de différence entre le texte et l'image lorsque l'union de tous les deux constitue l'essence et le sens de ces livres. À ce sujet, Peyré soutient :

> *Certes, livre illustré, et cette autre façon de dire, livre de peintre, instituent, quoique l'une et l'autre se contredisent quant à assigner la meilleure part, une hiérarchie dans les rapports entre peintres et poètes. Or, dans ces rapports, il est de peu de sens de vouloir relever une quelconque antécédence puisque chaque artiste, lorsqu'il peint, chaque poète lorsqu'il écrit, ne suit que son propre mouvement premier*[43].

C'est ainsi qu'en mettant l'accent sur ce mouvement premier, propre à chaque auteur et artiste, nous allons opter par dire « livre de dialogue » afin d'éviter aussi tout malentendu. Plus précisément, par respect pour ce souci de considération réciproque, de maintien de la liberté de chacun (celle du poète, celle du peintre). Ce qui se traduit en un subtil et sublime face-à-face dans le livre. De plus, nous tenons compte du fait que le « livre illustré » s'ouvre sur le beau mouvement du partage et de la réciprocité du regard, tandis que le « livre de peintre », comme l'analyse Yves Peyré *est une captation malheureuse, n'offrant à celui qui fait face qu'un échange par défaut, et pas du tout l'élan intérieur qui soulève la matérialité du volume en une réponse particulièrement approprié adressée à une urgence, tant de parole et d'image que d'union entre les deux*[44].

Par ailleurs, il paraît que *le livre de dialogue* pourrait aussi être une dénomination réductrice, mais elle est en même temps une des moins mauvaises pour défendre la légitimité de ces livres qui reste toujours problématique.

> *Livre illustré au livre de dialogue, à la vérité peu importe, l'essentiel étant que le fondement de leur légitimité reste problématique à qui s'inquiète d'eux. Une passion, car l'on ne peut regarder ces livres froidement, leur beauté même ne l'autorisant en rien, s'augmente toujours de ne pas être un leurre*[45].

En effet, dès sa conception jusqu'au moment où le lecteur l'a entre ses mains, un livre de dialogue est imprégné de passion. Ce dialogue peut se représenter par un cercle communicatif semblable à *L'Ouroboros* : il y en principe un dialogue de chaque créateur avec soi-même afin de pouvoir dialoguer après avec son semblable ; ensuite il y a le dialogue entre poète et peintre dans l'espace du livre ; puis le dialogue entre les auteurs et le lecteur à travers le livre ; la fin ne serait autre que le dialogue du début mais cette fois-ci chez le lecteur. Par le biais

---

[43] *Idem*, p. 30.
[44] *Ibid.*
[45] *Ibid.*

du livre de dialogue il naît un dialogue interne du lecteur avec soi-même. Ce sentiment qui se produit chez les créateurs, ainsi que chez les lecteurs, semble donc trouver sa source dans l'esprit de correspondance de Baudelaire, ce que Ponge appelait également « *orgasmes rigoureusement homologues* ». En effet, le fait que le poème est créateur à l'infini des sujets n'est plus redoutable. La poésie sera ainsi produit d'une création collective ? Anne-Marie Christin analyse avec justesse comment ces « livres doubles » dévoilent le sens de la pratique poétique comme un regard, plutôt que comme une action du langage :

> *Un poète ne dit jamais « je », qu'il en ait conscience ou non, c'est toujours « l'autre » qui le dit. L'autre qu'il est lui-même en écrivant, mais, plus précisément encore, plus concrètement, l'autre qui lira son poème. C'est par cette lecture seule qu'il gagnera ce que sa parole peut être sûre, cette fois, de posséder et de dominer : non pas la réalité des choses mais celle de leur apparition. S'il ne peut atteindre le visible il peut en effet changer les hommes en les habitant de divination. Le poème est créateur, à l'infini, des sujets. C'est cette création que vise -mais dans l'anonymat d'une pratique essentiellement indicible et réceptive- « l'assertion obstinée » du poète dont parle Yves Bonnefoy. Le poète-illustrateur nous révèle l'évidence de ce que beaucoup d'entre nous, Occidentaux élevés dans l'unique passion du Verbe, nous refusons à admettre : la poésie n'est pas action du langage, elle est regard. Il est vrai qu'elle offre aux hommes une parole inspirée : mais cette parole leur appartenait avant toute formulation. La poésie n'existe pas sans l'adhésion de ceux qu'elle inspire : c'est pourquoi elle est faite par tous*[46].

Poésie et peinture sont donc à la même hauteur, en démentant toute hiérarchie dans les rapports. Toutefois, le fait qu'elles soient homologues ne veut pas dire que les deux soient pareilles au moment d'habiter le livre. Le livre est ainsi la terre natale (ou presque) de l'écrivain. Ce n'est pas avant tout le lieu de l'artiste. Il est pour ce dernier un pays étranger, une surface énigmatique à apprivoiser[47]. « *Visite prudemment rendue une torche à la main, telle semble la venue du peintre dans un espace qui ne lui est pas propre. Nulle hiérarchie au demeurant, mais visite, très vite amicale, de l'artiste dans la demeure de l'écrivain*[48] ». Par conséquent, dans le livre de dialogue, la relation entre poète et artiste doit se comprendre comme une « visite ». Chacun visite son voisin, entre dans un terrain fertile où il peut offrir sa lumière à son frère, à sa sœur. Il s'agit d'une alliance humaine.

Dans ce sens, le dialogue par le livre peut-il signifier la réalisation du rêve de Breton ? Lui, qui voulait plus que l'admissible, qui aspirait à atteindre une expression sans borne, à

---

[46] Peyré, p. 196.
[47] *Idem*, p. 30.
[48] *Ibid*.

créer un art transgressif et global ? Ce que Peyré résume en un mot : l'impossible ou l'absolu[49].

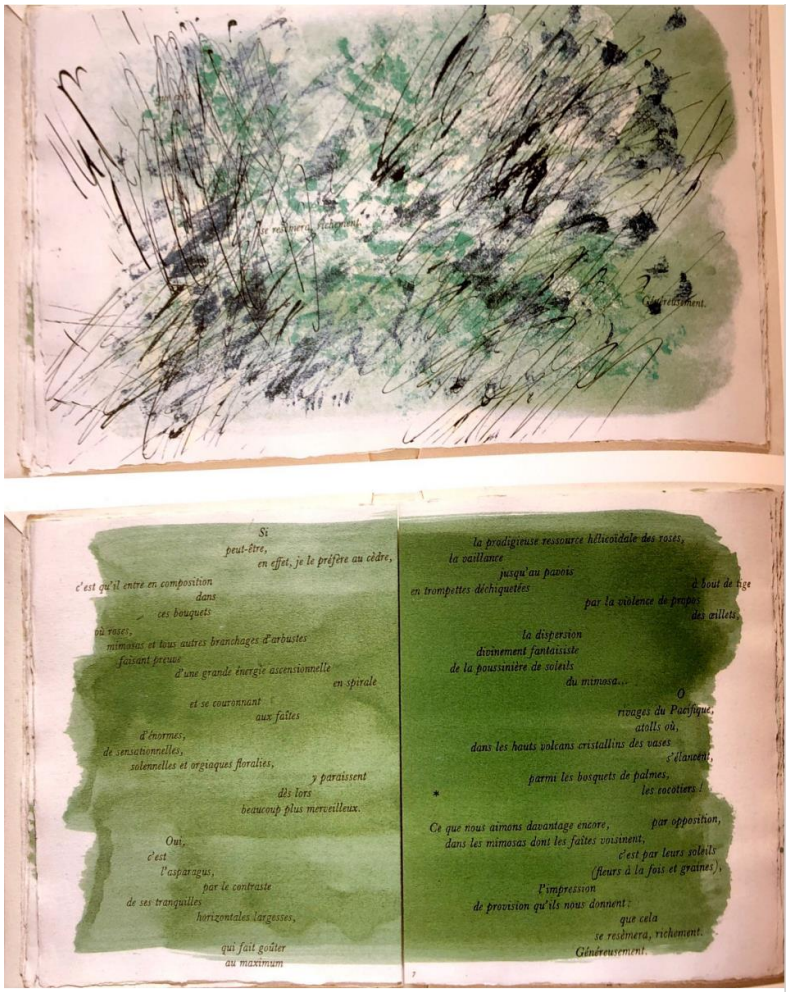


Photo 27 : Francis Ponge & Jean Fautrier, L'Asparagus, 1963.

[49] *Idem*, p. 71.

La survie du livre de dialogue : « livre de luxe » ou livre pauvre » ?

Au fur et à mesure, « le livre de dialogue » se positionne comme un projet attirant de création pour les auteurs et peintres du XXème siècle. De plus, les deux guerres ont aussi influencé les mouvements littéraires et artistiques qui ont marqué une époque prolifère dans les arts écrits et visuels. C'est pourquoi dès que ces livres à quatre mains gagnent une certaine popularité, on verra un peu plus tard comment on réduira l'expression d'un acte sacré à l'état de simple objet, voire de marchandise[50].

Il faut ainsi tenir compte du fait que ce type de livres font appel en principe à quelques spécificités qui sont liées à l'exercice de la main. D'un côté, cela explique pourquoi sa création représente une tâche de longue haleine, *telle une marche à la montagne s'accomplissant avec lenteur*[51]. Sa fabrication influe ainsi sur sa composition puisqu'elle représente un travail de journalier à la main, à mener d'une main attentive au souffle qu'elle éveille, précise Peyré :

> *Un tel livre se présente à l'œil dans cette parfaite économie de moyens que ne vient ternir nulle volonté de le souligner de quelques surcharges. Tout dans sa composition (papier, typographie, mise en pages, gravure originale, tirage) accuse ce caractère de simplicité propre aux objets qui nous entourent et dont nous disons qu'ils ont une assiette, qu'ils ont des corps*[52].

De l'autre côté, ce travail de création qui implique un processus détaillé, soigné, intelligent et très fin a pu promouvoir une sorte « d'Ecole de Paris du livre » aussi exténuée et réductrice que celle qui s'est affichée en peinture[53]. De manière que l'on trouve une distinction entre ce que l'on appelle des livres « de luxe » et les autres, « livres pauvres ». Appelés « pauvres » en opposition à l'adjectif « luxe », ces derniers étaient tous des livres mal appréciés par le canon littéraire, souvent en marge. En outre, à cette époque-là, il apparaît un regard bibliophilique, lequel, selon Peyré, reste bien mauvais quand il s'attache à l'inessentiel et à l'anecdotique. Pour toutes ces raisons, les élites ont prétendu définir le livre de dialogue avec deux adjectifs « Rare et précieux », bien qu'ils ne puissent nullement désigner le livre en tant que tel, tout au plus des qualités étrangères à son être même[54]. De

[50] Peyré, op.cit., p. 34.
[51] *Idem*, p. 35.
[52] *Ibid*.
[53] *Ibid*.
[54] *Ibid*.

manière que pendant longtemps, on a trop mal apprécié les trouvailles du livre pauvre, du livre d'autant plus inventif qu'il était dénué de moyens financiers, du livre en marge ou à part aussi bien, bref de *tout ce qui entendait se soustraire au canon aseptisé de l'attendu*[55].

En conséquence, de la même façon qu'au début du XXème siècle il y a eu ce que l'on appelle un « saut des intrépides » pour faire exister le livre de dialogue, grâce au travail de Mallarmé, Jarry, Duchamp, Tzara, Michaux, et d'autres, en 1970 il a fallu faire des bonds dans plusieurs directions pour fuir une structure exsangue. Il se trouve que la forme figée a bien failli perdre le livre de dialogue, étant donné que la considération formelle a prévalu sur l'esprit de la rencontre entre poésie et peinture au sein du livre, quelle qu'en pût être la modalité. Toutefois, le salut est venu de la prise en compte du livre comme plus largement du livre atypique, d'un *débondement de l'imagination vers des formes encore impratiquées*[56].

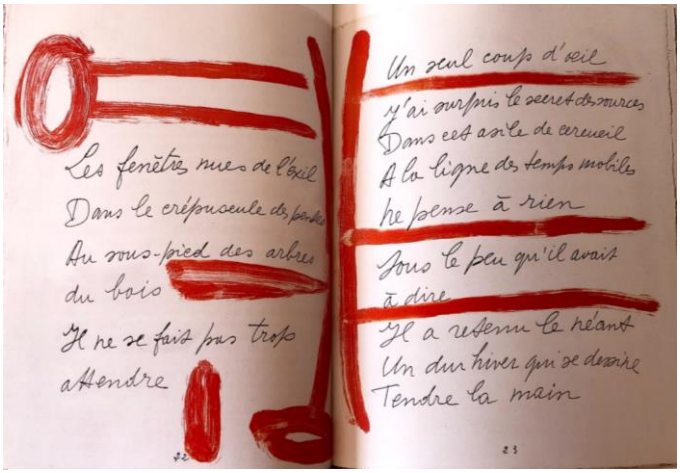


Photo 28 : Pierre Reverdy & Pablo Picasso, Le Chant des morts, 1948.

Désormais, afin de conserver l'essence du livre de dialogue, la typographie et le tirage limité s'imposent : jamais plus de 90 exemplaires, et parfois, un seul unique. Il est à considérer également qu'il a été touché par les progrès technologiques de l'époque. En premier lieu, la photocopie et la sortie de l'imprimante (et d'autres façons de figurer propres à l'écran) sont devenues des usages évidents si l'on tient compte que le livre de dialogue a pratiqué toutes les formes possibles de procédés pour la présence de l'image, mais aussi pour la chorégraphie du texte[57]. Ensuite, on constate le surgissement de la main pour la création

[55] *Ibid*.
[56] *Ibid.*
[57] *Idem*, p. 39.

de ce type des livres. Certains auteurs commencent à manuscrire entièrement leurs textes. C'est ainsi que certains livres se sont entièrement faits à la main malgré l'insistance d'une édition, c'est-à-dire qu'ils sont cousus avec des textes et images directement faits dans les pages blanches du livre. C'est d'ailleurs, grâce à Capdeville et Dorny, que l'on doit le fait de peindre et manuscrire de telle façon. C'est ainsi que ces auteurs donnent lieu à une reconsidération complète et complexe des livres de dialogue, ainsi qu'à des interrogations du type « *Quel mobile pousse un auteur et un artiste à désirer un tel lieu comme le livre de dialogue et à le rendre effectif* ?[58]».

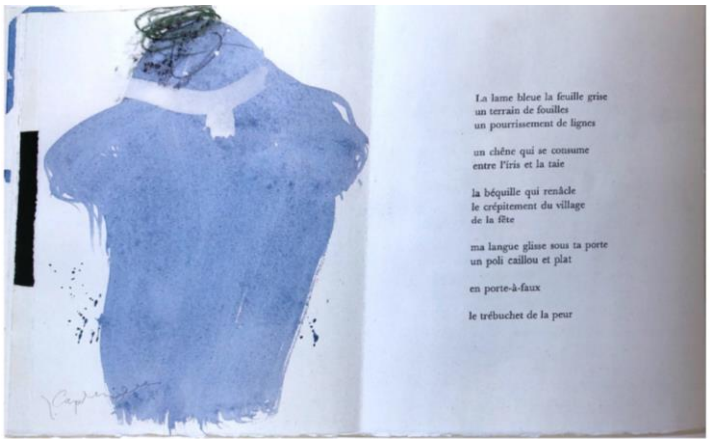


Photo 29 : Jacques Dupin & Jean Capdeville, Combe obscure, 1999.

Cependant, même un « parfait livre de dialogue » n'a pas été moins boudé pendant soixante ans à cause d'un purisme à l'esprit étroit qui a exclu les efforts qui se tiennent aux marges et qui sont souvent de puissants facteurs de renouvellement[59]. Par exemple, *le livre surréaliste*, subtil et riche, a été renvoyé à la marge, sans que l'on sache très bien pourquoi[60]. Une chose est sûre du point de vue de Peyré : « *il y a toujours eu des livres qui ont dérangé, que l'on a laissé sur le bord du chemin, même s'ils obéissaient à tous les impératifs stricts du livre de dialogue*[61] ». C'est pourquoi il surgit un *mouvement d'opposition* chez certains écrivains et artistes qui, humblement, se sont battus pour conserver la magie de ces livres. C'est le cas de l'admirable *Guitare endormie* de Reverdy avec Gris, des *Malheurs des immortels* d'Eluard et Ernest ou de *Dormir dans les pierres* de Péret et Tanguy. En effet, tous ces livres ont ceci de commun qu'ils sont magiques et qu'ils restituent avec une fraîcheur indéniable la force du dialogue qui les habite, *comme épurée et encore accentuée par le*

[58] *Idem*, p. 40.
[59] *Idem*, p. 36.
[60] *Idem*, p. 40.
[61] *Ibid*.

manque d'aisance économique[62]. À ce sujet, Peyré nous rappelle que par leur pauvreté, soit subie ou voulue, leur apport à l'art du livre de dialogue est indéniable, il a été même plus d'une fois la condition de sa survie.

De surcroît, il paraît que le concept de « livre pauvre », utilisé pour appeler ces livres en marge de l'École de Paris au XXème siècle, s'est tergiversé à notre époque. Cette bibliophilie qui a attribué les adjectifs de « rare » et « précieux », qui d'après Peyré ne correspondent pas à l'esprit du livre de dialogue, a fait que ces deux attributs s'installent dans la haute société pour juger tout livre non-conventionnel. En effet, à défaut de connaître le parcours historique du livre de dialogue depuis plus d'un siècle, il se trouve que dans les cercles littéraires et artistiques parisiens on adopte une fausse idée de ces livres singuliers. Le « livre de pauvre » finit par être un « livre de luxe » ; ce que l'on appelle « livre de luxe » est plutôt un « livre de peintre » ; et ce que l'on considère comme « livre d'artiste » est plutôt un « livre illustré », voire un « livre à frontispice ». Conclusion : le vrai dialogue par le livre semble flou et la magie du partage entre poètes et artistes paraît inexistante sur le marché du livre de masse. A ce propos, Yves Peyré en 2001 met déjà en évidence les difficultés pour ne pas perdre le véritable sens d'un livre de dialogue :

> *Il est flagrant que ce n'est pas le « grand illustré », cette lourde machine souvent prétentieuse qui a pu traduire au mieux une aussi claire ambition ; lui paraît au milieu de la fanfare, alors que le vrai livre de dialogue ne se donne que sous le couvert d'une justesse formidablement discrète*[63].

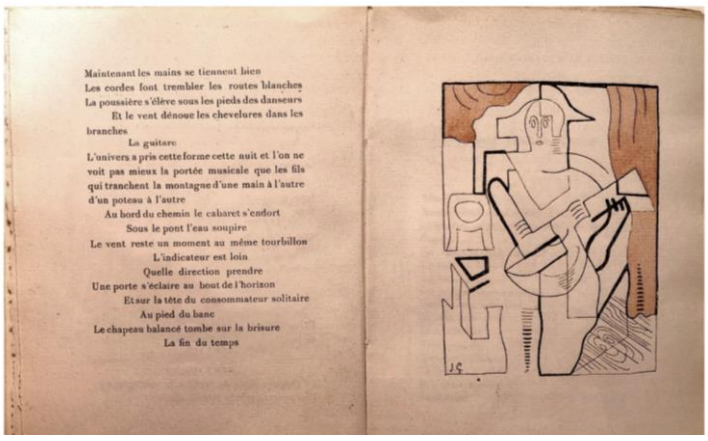

Maintenant les mains se tiennent bien
Les cordes font trembler les routes blanches
La poussière s'élève sous les pieds des danseurs
Et le vent dénoue les chevelures dans les branches
La guitare
L'univers a pris cette forme cette nuit et l'on ne voit pas mieux la portée musicale que les fils qui tranchent la montagne d'une main à l'autre d'un poteau à l'autre
Au bord du chemin le cabaret s'endort
Sous le pont l'eau soupire
Le vent reste un moment au même tourbillon
L'indicateur est loin
Quelle direction prendre
Une porte s'éclaire au bout de l'horizon
Et sur la tête du consommateur solitaire
Au pied du banc
Le chapeau balancé tombe sur la brisure
La fin du temps

Photo 30 : Pierre Reverdy & Juan Gris, La Guitare endormie, 1919.

[62] Peyré,op.cit., p. 39.
[63] *Idem*, p. 85.

Il n'est donc pas étonnant de trouver de nos jours, des hommes et des femmes de lettres de renom qui ne promeuvent des « livres d'artiste » que par le bénéfice économique ou la célébrité qu'ils peuvent leur apporter. Ou même des écrivains tels que Daniel Lewers qui se dénomment initiateurs du concept de « livre pauvre » en 2002[64]. Bien évidemment, des questions se posent et des interrogations méritent un travail de recherche pour éclaircir des ombres derrière la création du livre de dialogue. Le livre qui malheureusement se débat entre deux adjectifs qui ne sont pas en accord avec sa quête d'ouverture et de liberté dans l'échange. On évoque ainsi Yves Peyré qui avec sagesse proclame dans son livre *Poésie et peinture* à propos de l'invention du livre et ses détournements de sens : « *Peu importe que le livre soit pauvre ou luxueux, l'essentiel étant qu'il n'ambitionne pas d'être les deux à la fois* »[65].

En définitive, au XXIème siècle nous retrouvons la même nécessité du XIXème siècle de compter sur des poètes et des artistes intéressés à vivre, et à faire vivre la fièvre de création à quatre mains, à s'aventurer sur le terrain du livre, à l'échange de savoirs, de paroles et d'images dans *le vis-à-vis de l'exacte parité*[66]. C'est pourquoi la lutte pour défendre la légitimité du livre de dialogue est toujours d'actualité. Il nous reste à continuer un travail de mise en lumière des véritables livres de dialogue, et des tous ces livres en marge qui méritent bien de gagner la place qui leur correspond. Certainement, ils l'auront un jour, de la même façon qu'il a fallu attendre la fin du XXème siècle pour la mise en relation de quelques livres qui n'avaient pas eu une grande visibilité, sous le prétexte que certains éditeurs avaient été oubliés. C'est ce qui s'est passé avec Breton et Giacometti pour *L'Air de l'eau* et avec *Enfances* de Hugnet et Miró. Nous soulignons également le cas exceptionnel de Ghérasim Luca et Lan avec *Apostroph'Apocalypse* dont, selon Peyré, l'éditeur étant étranger, on en arrivait à la non-prise en compte par l'ignorance du fait[67]. Bref, beaucoup de brouillard que l'existence du livre de dialogue essaiera toujours de dissiper : l'exclusion des tentatives hors norme sur le marché acharné du livre et la chaîne commerciale.

[64] 'Biographie Daniel Lewers' <https://fr.wikipedia.org/wiki/Daniel_Leuwers> [Consulté le 10 Septembre 2021].
[65] Peyré, op.cit., p. 64.
[66] Appellation donnée par Peyré au "livre de dialogue".
[67] Peyré, op.cit., p. 40.

Photo 32 : Ghérasim Luca & Wilfredo Lam, Apostroph'Apocalypse, 1967.

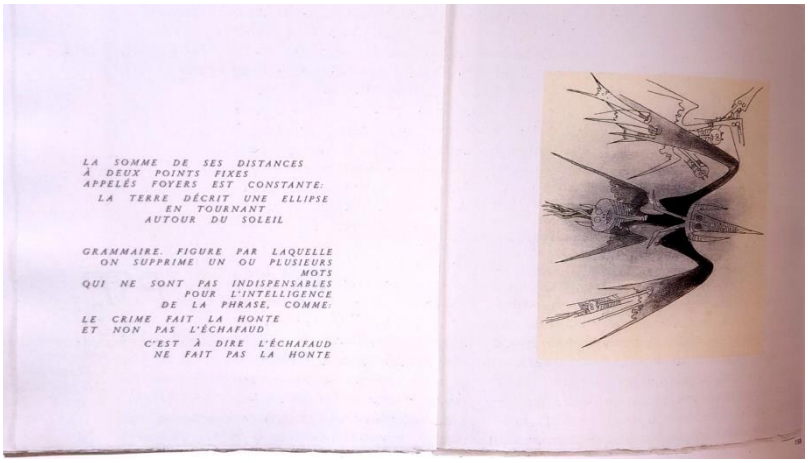


Photo 31 : Robert Desnos, La Comptabilité du poète, 1924.

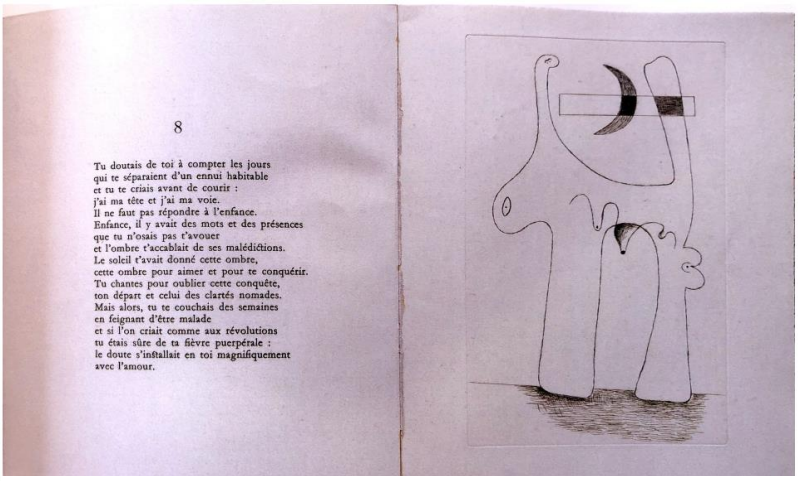


Photo 33 : Georges Hugnet & Joan Miró, Enfances, 1933.

2.3 CREATION ET PUBLICATION DES LIVRES DE DIALOGUE PAR UNE MAISON D'EDITION « ARTISANE »

Dans la collection de la *Galerie de l'Or du Temps*, la présence de l'écrit et le visuel est primordiale. Comptant aujourd'hui plus de 220 titres, la relation établie entre les mots et les images n'est pas toujours la même. Ainsi, d'après les différences évoquées tout à l'heure, dans cette collection il y a ce que l'on appelle des livres illustrés, des livres à frontispice, mais aussi des livres de dialogue. D'ailleurs, un des livres les plus vendus du Petit Véhicule s'appelle « Arbres », un véritable livre de dialogue entre haikus et peinture à l'encre de Chine. C'est pourquoi j'ai décidé de sélectionner quelques titres prévus pour sortir cette année sur lesquels j'ai travaillé en tant que maquettiste, afin d'analyser s'ils correspondraient à ce que l'on appelle « livre de dialogue ». Et si c'est bien le cas, présenter quels ont été les enjeux au moment de fabriquer la maquette d'un tel livre.

Photo 34 : Patrick Gillet & Marion Le Pennec, Arbres, 2017.

Tout d'abord, il faut préciser que, par des raisons économiques, le Petit Véhicule a dû trouver des stratégies pour réduire des frais d'impression. En effet, cette maison d'édition s'est toujours distinguée par l'utilisation d'un beau papier et par une impression de qualité des images. Par conséquent, pour les livres de la collection ayant des illustrations, on a décidé d'imprimer séparément les textes et les images puisqu'il est beaucoup moins cher de faire imprimer ailleurs toutes les pages du texte en B/N, et imprimer personnellement des cahiers d'images que l'on va incorporer au livre. Cela demande au maquettiste de créer deux fichiers, voire deux maquettes séparées : une correspondant au texte, et l'autre au « cahier d'images ».

Bien évidemment, cette stratégie n'est pas applicable au livre de dialogue où le vis-à-vis entre poésie et peinture est l'essence du livre. Pour ce type de livres, l'impression reste donc traditionnelle, dans la mesure où l'on va imprimer un fichier unique, cela veut dire qu'une seule maquette va contenir le texte et les images.

En deuxième lieu, il est indéniable que le progrès technologique du XXème siècle a complétement changé la façon de fabriquer des livres. De nos jours, tout le travail typographique passe par des logiciels de la suite Adobe. Ce travail artisanal des débuts de l'imprimerie est devenu dans sa majorité numérique, de sorte que pour la mise en route d'un projet éditorial, il ne suffit que des fichiers. Les auteurs doivent ainsi nous faire parvenir des fichiers de leurs textes, et les artistes, de leur côté, des images de bonne qualité de leurs œuvres originales. Ils nous envoient également un prototype du livre qu'ils élaborent pour guider le travail de la mise en page. C'est ainsi que le maquettiste doit veiller à respecter au maximum la volonté des auteurs, sachant qu'il faut aussi s'adapter à un format fixe et à une charte graphique. Rappelons-nous que le format de la collection est un carré de 21x21cm et que la famille des polices sera toujours la « Garamond ».

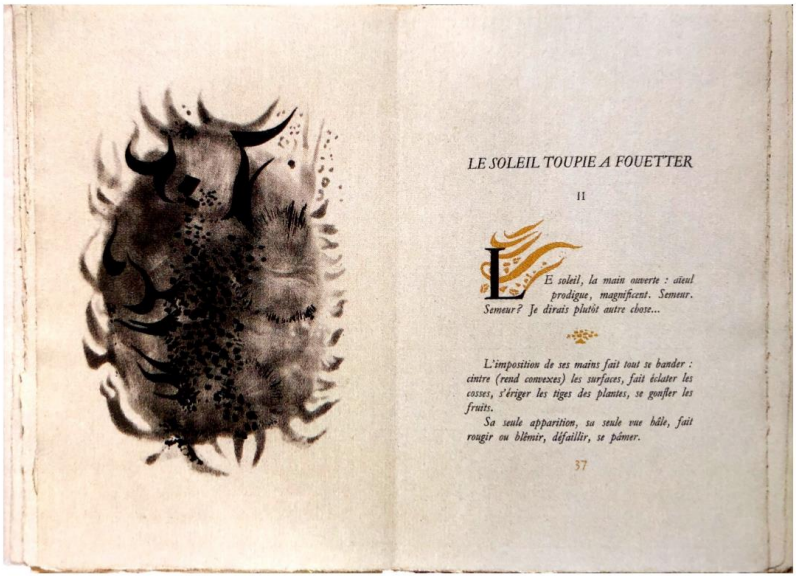


Photo 35 : Francis Ponge & Jacques Hérold, Le soleil placé en abîme, 1954.

Le livre comme espace de rencontre amicale : dernières parutions du Petit Véhicule

Le Pagodon du Tonnerre de Dieu

Le premier travail de ce type qui m'a été conféré c'est le titre n°219 de la collection, appelé *Le Pagodon du Tonnerre de Dieu,* créé avec des textes de Jean-Pierre Gandebeuf et des monotypes de Jean Coulon. Les textes de poésie de ce livre sont particuliers. C'est un mélange de prose poétique et des vers courts que l'on appelle « koan ». Effectivement, l'auteur met comme préface du livre l'explication suivante : « *Un koan est une phrase énigmatique, voire paradoxale ou absurde, du Bouddhisme Chan ou Zen. Son usage inspire et nourrit fréquemment des échanges entre un disciple et son maître* »[68].

Quant aux images qui seront vis-à-vis du texte, elles sont issues également d'une technique extraordinaire. En effet, le monotype est une technique d'impression italienne, inventée par Giovanni Castiglione en 1648. Il s'agit de peindre à l'encre typographique, ou à la peinture à l'huile sur un support non poreux. Ensuite, la peinture passe sous presse avec un papier qui reçoit l'épreuve, comme si c'était une « estampe ». Elle sera particulièrement travaillée par les impressionnistes, notamment par Edgar Degas, qui a contribué à diffuser cette technique, particulièrement travaillée au XXème siècle. Il s'avère qu'elle compte une valeur additionnelle grâce à sa simplicité, et au fait que le tirage est toujours unique et, par nature, exécuté par l'artiste lui-même.

Pour commencer à créer la maquette de ce livre, j'ai reçu les images digitales des monotypes, le texte, et un fichier modèle pour la mise en page souhaitée. Il me semble que, cet ouvrage a été un bon début, pour que je puisse comprendre l'importance des détails au moment de créer la maquette pour ces livres, où l'écrit et l'image se rencontrent et cohabitent dans le même espace. En particulier, le poète de ce livre joue avec plusieurs formes de textes, des vers, ainsi que de la prose. Par conséquent, il y a plusieurs styles de paragraphe et de caractère qui servent à distinguer la nature du texte. Par exemple, pour ce qui concerne des vers l'alignement est majoritairement centré, ou à gauche et à droite pour quelques pages. De plus, on se sert de l'italique pour exalter le dialogue et l'échange caractéristique du « koan ».

[68] Jean Gandebeuf et Jean Coulon, *Le Pagodon Du Tonnerre de Dieu*, Galerie de l'Or Du Temps, 219, Le Petit Véhicule (Nantes, 2021).

Nous trouvons également des textes en prose qui correspondent plutôt à des réflexions ou conversations internes du narrateur. Ils sont donc entièrement justifiés à gauche.

Photo 36 : Maquette du Pagodon du Tonnerre de Dieu, 2021.

La manière de présenter les images est aussi diverse, par leur taille et la composition de la page. Elles peuvent être dans un carré vis-à-vis du texte ou toucher directement le texte et faire partie d'une même page. D'ailleurs, cela a été, sans doute, un de mes grands enjeux car l'auteur était très strict sur la façon d'incorporer les monotypes. Notamment un, celui de la page 52, où il doit se placer dans un espace précis, au milieu du sujet et le complément de la phrase. Pour cela, il faut veiller bien à ne pas perturber la taille et la dimension souhaitée du monotype. C'est aussi le cas de la page 47 où le monotype apparaît comme une sorte d'arrière-plan du texte. Celui-ci exigeait un alignement parfait de l'image et du texte, sinon les points composant l'œuvre pouvaient affecter la lisibilité.

Photo 37 : Page 47 et 52 de la maquette du Pagodon du Tonerre de Dieu.

En général, l'alignement des textes comme des images a été fondamental pour permettre ce dialogue, bien singulier, entre la poésie, proche du « koan » et les monotypes, tous les deux visant à évoquer une petite pagode de Dieu. La dernière page du livre en fait preuve avec un monotype qu'on pourrait assimiler à un arbre, ses branches s'étendent ainsi sur les mots. C'est également le cas de la couverture. Normalement, celle-ci je devais la créer à partir de l'image choisie par les auteurs. Il faut faire une proposition à l'éditeur en accord avec la charte graphique des couvertures de la *Galerie de l'Or du Temps* : police « Garamond » en petites majuscules et parfois en bas de case, logo du Petit Véhicule en blanc ou noir selon la palette des couleurs. C'est ainsi que j'ai opté pour une mise en page convenable avec ce monotype composé par un cercle noir entouré d'un carré blanc. J'ai essayé de le poser de façon qu'il puisse être aligné avec le grand carré noir de la couverture du livre. C'est pourquoi au moment de le regarder, on a l'impression d'observer une sorte de trou noir qui se perd dans les profondeurs du livre. J'ai veillé aussi à ce que les noms du poète et du peintre aient une disposition et un alignement pareils, les deux à la même hauteur, aucun supérieur à l'autre.

Après, c'est Marie la relieuse qui a fait le choix du fil pourpre afin d'apporter un peu de lumière à la palette en B/N du livre. Il nous a semblé être une couleur convenable par le lien

fort existant entre le pourpre et la spiritualité, ce qui n'est pas étranger à la thématique du livre. De fait, le choix unique du fil du livre se fait soigneusement puisque cet élément est essentiel pour l'existence du livre-objet et sera toujours pris en compte comme une composante du support, porteur de sens. A cet égard, Anne-Marie Christin explique que l'écriture, la typographie surtout, font de lui une unité assertive à part entière. Un support autre que celui de la parole, mais qui est aussi plus ambigu et plus riche. « *On s'aperçoit qu'il est de nature spatiale et non simplement déterminé par la continuité temporelle*[69]».

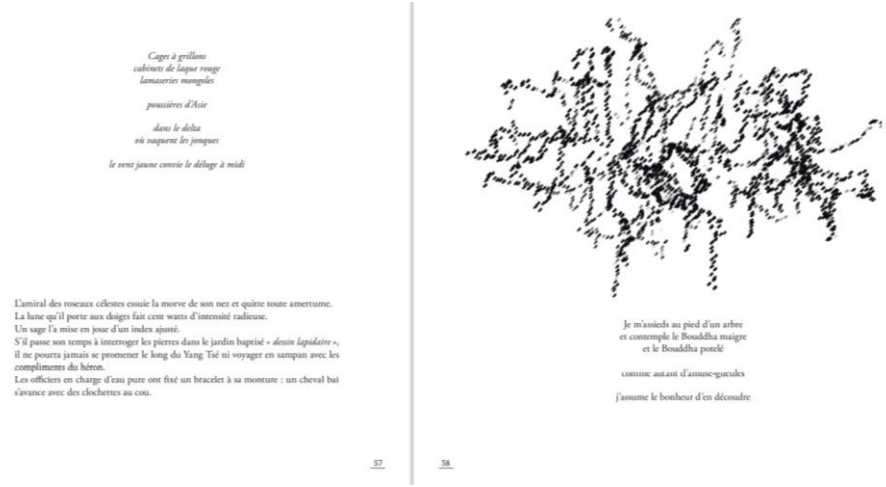


Photo 38 : Dernière page de la maquette du Pagodon du Tonnerre de Dieu.

Définitivement, cet ouvrage est un bon exemple de comment deux créateurs se rencontrent dans un espace commun pour faire vivre une idée. La parole du poète se rend visible à travers les œuvres de l'artiste. Cela nous rappelle le fondement du retour aux idéogrammes dans l'Histoire de l'humanité évoqué par Christin : « *L'image n'était plus nécessaire à la parole comme son complément divin, elle l'était au texte, à cet écrit devenu fantôme dont elle devait recréer la chair, c'est-à-dire les vides fondateurs, pour en faire naître à nouveau les interrogations de la pensée* ». En effet, *Le Pagodon de Tonnerre de Dieu* développe une forme poétique inspirée de l'esprit du « koan » aussi particulière que la technique des monotypes. C'est comme si l'écrit et l'image se prenaient la main afin de faire entendre un message avec clarté et d'une manière intégrale pour le lecteur qui découvre ce monde de partage de sens, quoiqu'il puisse aussi le revisiter ou se limiter simplement à

[69] Christin,op.cit., p. 137.

l'observer. Tout cela dépend de ses horizons d'attente, de son ouverture pour accueillir en soi l'œuvre double de deux créateurs : la poésie qui se fait image et la peinture qui se fait texte. Toutes les deux ont un même élan partant du principe que si elle (l'image) est « vraie » le poème l'est également. Ainsi donc, « *Il pleut dans le labyrinthe. La liberté est en nous* » conclut Christin[70].

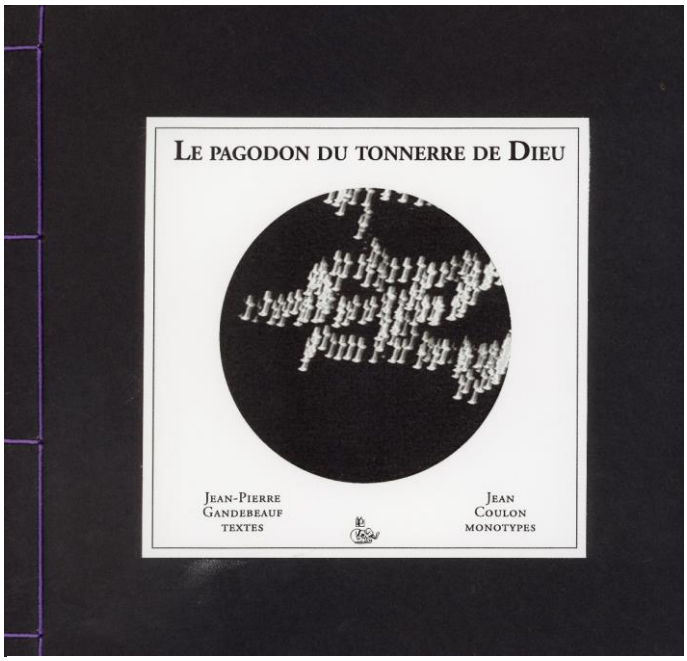


Photo 39 : Couverture du Pagodon du Tonnerre de Dieu, Petit Véhicule, 2021.

[70] *Idem*, p. 192.

La Branche Nue

J'ai travaillé aussi sur la maquette d'autres livres qui seraient des livres plutôt illustrés et pas de dialogue tels que *Le Maquis Thaumaturge* de Luc Vidal et Eva-Maria Berg ou *23h23 Pavillon A*, un roman de Stéphane Beau. Mais en ce qui concerne le *livre de dialogue* Peyré nous rappelle qu'il est fait à quatre mains, où le vis-à-vis des pages témoigne de la rencontre entre un poète et un artiste. De fait, pendant mon travail j'ai rencontré des livres qui n'avaient pas toutes leurs pages de poésie en miroir d'une peinture. Toutefois, j'ai constaté que leur création provenait d'un acte créatif entièrement fait à quatre mains, dans lequel poésie et image partagent des sens et se regardent constamment. C'est le cas de *La Branche Nue*, du poète Antoine Simon et de l'artiste Micheline Simon.

Photo 40 : Maquette de la Branche Nue.

Au-delà de leur évidente proximité par le fait qu'ils soient mariés, il existe un véritable échange littéraire et artistique pour ce qui concerne la création de ce livre. Ils décident d'utiliser l'espace du livre pour faire interagir leurs expressions créatives. C'est ainsi qu'ils décident de mettre en parallèle des haikus écrits par Antoine Simon (auxquels on va ajouter des commentaires en prose à chaque fois) avec des collages réalisés par Micheline Simon. Puis, ils ont décidé de mettre en évidence les *haikus* et les *collages* en vis-à-vis sur des pages précises de l'ensemble poétique. De fait, bien que la poésie de cet ouvrage n'apparaisse pas à côté de l'œuvre plastique toutes les fois, elle fait preuve du dialogue par le livre dans son ensemble. Il apparaît qu'il existe un échange permanent entre les textes du poète et les créations visuelles de l'artiste, à tel point que le lecteur ne puisse pas imaginer l'un sans l'autre. À ce sujet, Peyré affirme :

Un peintre et un poète se sont mutuellement touchés à l'épaule, cela résonne en pleine page. L'image et les mots se tordent d'un seul élan, ils courent sur le papier, obsédés par le hors-page qui les happe, la buée du jour les nimbe, la persistance de la rencontre initiale les habite[71].

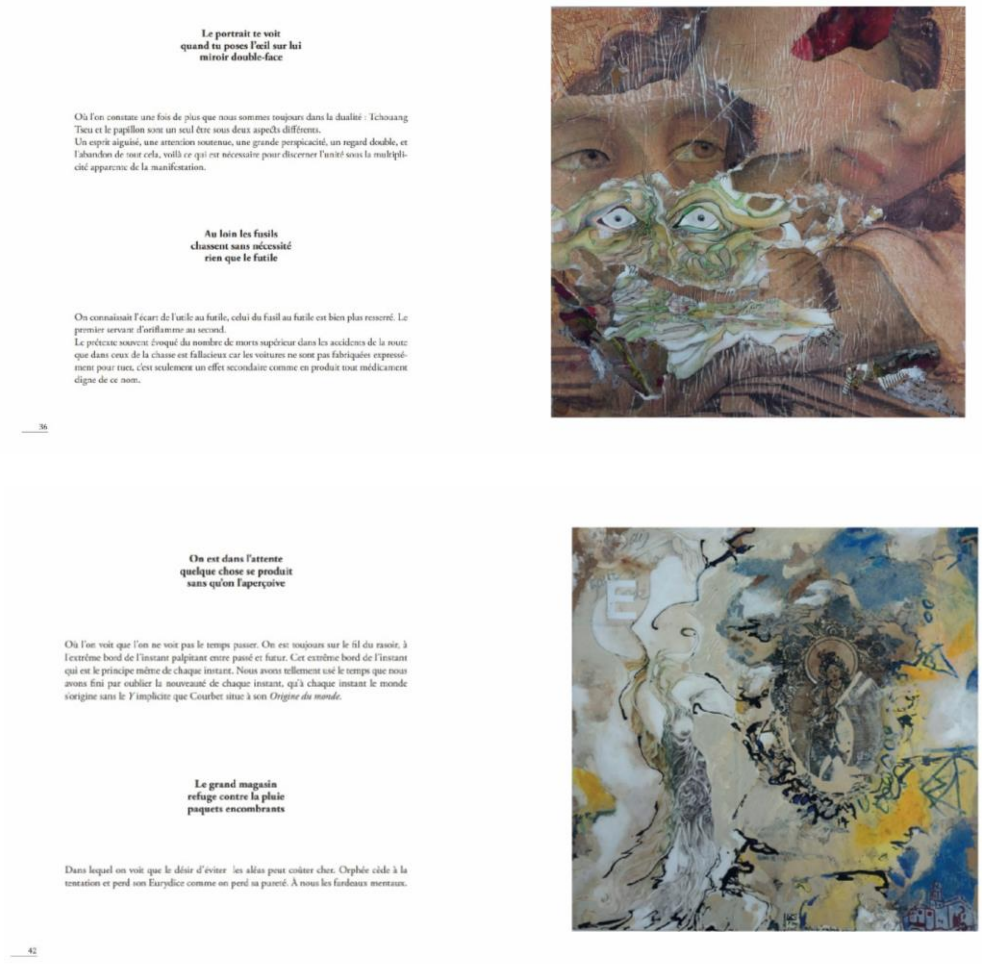


Photo 41 : Pages 36 et 42 de la maquette de La Branche Nue.

Il apparaît que le sens du livre trouve ainsi sa source dans le lien étroit de complicité de ses auteurs. C'est ainsi que la maquette se conçoit de telle façon que le support fasse preuve de ce travail poétique à deux mains. Il s'est agi donc de faire une mise en page en accord avec l'esprit du poète et du peintre : mettre en gras et centrer les haikus afin de les mettre en relief ; qu'ils apparaissent deux par page, toujours au-dessus du texte en prose ; qu'il y ait toujours une ligne invisible qui les sépare ; les collages en carré afin de garder leur format

[71] Peyré, op.cit., p. 61.

d'origine avec une taille parfaitement proportionnelle à celle de la page de texte en vis-à-vis. D'ailleurs, ce dernier détail m'a menée à réaliser plusieurs versions jusqu'à ce que l'artiste valide la taille qui lui semblait convenable. Puis, il a fallu concevoir une couverture à partir de l'image envoyée par l'artiste. A ce moment-là, j'avais trouvé la méthode qui me correspondait le plus pour créer des couvertures, je me penchais pour n'utiliser que les couleurs de la palette de couleurs de l'œuvre choisie, ainsi que pour privilégier la lisibilité. Etant donné que l'on utilise toujours la même famille de police, j'ai appris à jouer avec la taille et la disposition des textes pour faire ressortir le titre et les noms des auteurs. L'équilibre du blanc et de l'espace vide était également essentiel pour obtenir comme résultat des couvertures simples, efficaces, avec une identité propre du Petit Véhicule.

En outre, j'ai pu suivre l'évolution de ce livre jusqu'à sa sortie au Festival de Voix Vives de Sète. Les auteurs étant membres de l'équipe du festival, *La Branche Nue* a été un des livres mis en avant sur le stand du Petit Véhicule. J'ai pu donc faire quelques observations sur l'accueil et réception de cet ouvrage par le public. Il attirait souvent l'attention peut-être par l'harmonie de sens entre les couleurs, le titre et le contenu. Mais aussi, dû au fait que les gens reconnaissent les deux noms des poètes animateurs du festival. S'approchaient-ils et osaient-ils le prendre dans leurs mains par ce motif ou par un autre ? En tout cas, il apparaît qu'il a incarné un véritable espace de dialogue dès sa conception collective jusqu'à son accueil par le public.

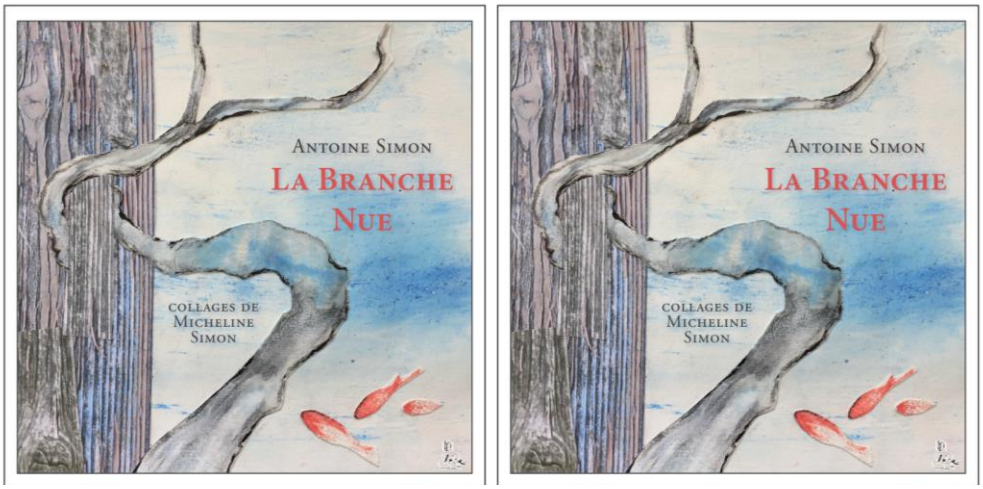


Photo 42 : Planche pour impression de la couverture de La Branche Nue.

Voltaïques

Les livres dont la sortie était prévue pour le Festival des Voix Vives sont les derniers manuscrits que j'ai reçu dans mon dernier mois de stage. A ce moment-là je connaissais déjà comment faire la maquette de la collection *Galerie de l'Or du Temps*. J'avais déjà pris mes repères, je savais bien à quels détails il fallait porter le plus d'attention afin d'éviter des coquilles à l'impression. C'est grâce aux autres livres que j'avais fait auparavant que j'ai pu me rendre compte des problèmes que l'on rencontrait souvent avec les marges et l'alignement de textes. Cela est dû au fait que la maquette sur *InDesign* se fait dans un format A4 lorsque les pages des livres mesurent 21x21cm. De plus, il faut compter que la reliure prend environ 1,5cm du côté gauche de la page. Mais il s'agit d'une valeur variable dans la mesure où elle est à chaque fois faite à la main. C'est la raison pour laquelle, on rencontrait souvent des problèmes d'alignement de texte et des marges dans les livres terminés même si à l'écran tous les espaces semblaient corrects. Cette expérience acquise a donc facilité la réalisation de la maquette d'un livre singulier : *Voltaïques*, créé entre Laurent Grison, poète et Chantal Giraud-Cauchy, artiste plastique.

Photo 43 : Maquette de Voltaïques, Petit Véhicule, 2021.

Il s'agit d'un des titres que j'ai pu suivre de A à Z, dès la réception du manuscrit jusqu'à sa parution au Festival de poésie des Voix Vives, où j'ai pu rencontrer et discuter avec les auteurs. En effet, pendant les jours de festival, j'ai collaboré à l'enregistrement d'une interview du poète à propos de la sortie de *Voltaïques*. Une présentation et une discussion autour du livre ont eu lieu également avec les auteurs et l'éditeur du Petit Véhicule dans le cadre d'une activité programmée au Musée Paul Valéry, appelée « *Livres d'artiste feuilletés*

en vidéo, en présence du poète, de l'artiste et de l'éditeur ». D'ailleurs, cela m'a rappelé le fait que la distinction entre les différentes catégories de livres composés de texte et d'images n'est pas très connue ni appréciée. J'ai pu constater comment le terme « livre d'artiste » s'est généralisé à tort pour appeler ainsi tous les livres de poésie, accompagnés de pièces artistiques, sans se demander la raison pour laquelle ces œuvres sont présentes à côté du poème : illustrer, accompagner, décorer ou véritablement dialoguer. Toutefois, en accord avec l'esprit d'Yves Peyré, cité précédemment, la présence de l'image et l'intention avec laquelle on vise la fabrication d'un livre, jouent énormément pour classer cet objet créé. C'est pourquoi il y a souvent des livres de dialogue en essence, mal appelés « livres d'artiste », ainsi qu'il est possible de dénommer « livre de dialogue » un ouvrage qui serait plutôt un « livre illustré » ou « un livre de luxe ». Résolument, les limites seront toujours floues si dans les domaines de l'art et de la littérature on ne s'intéresse pas à faire une véritable distinction de ces identités du livre.

Quant à *Voltaïques*, il me semble qu'il s'approche du *livre de dialogue* dans la mesure qu'il est le résultat d'un travail en commun du poète et de l'artiste. Il existe un lien de correspondance entre les œuvres plastiques de Chantal Giraud et la poésie de Laurent Grison étant donné qu'ils se rencontrent assez souvent dans l'espace du livre. De fait, ces auteurs ont déjà travaillé ensemble en mettant en dialogue la poésie et la peinture. Notamment pour *Espérance*, publié aussi cette année aux Éditions Ségust. Il apparaît que créer ce type de livres signifie une vraie quête pour tous les deux, car d'une part, le poète est aussi historien d'art, essayiste et critique d'art ; et d'autre part, Chantal Giraud est plasticienne mais aussi cocréatrice de la maison d'édition de poésie « Segust ». A ce sujet, dit Yves Peyré :

> *Le livre incarne la parole, le livre de dialogue l'alliance avec le visible. Le livre est alors le triomphe du sensible, donc du lisible, et la poésie, dans la sphère de la parole, c'est ce qu'il y a de plus farouchement respirant*[72] ».

Il faut toutefois préciser que pour *Voltaïques*, toutes les œuvres ne se trouvent pas en vis-à-vis des textes. Étant une sorte de long poème, les peintures forment une séquence qui se placera à l'intérieur du livre. Au-dessous de chaque image se trouvent des vers extraits du poème, choisis par les auteurs, de sorte que ce « cahier d'images » est un poème en abyme du poème. Une fresque poétique telle que Laurent Grison la définit : « *Voltaïques est une*

[72] Peyré, op.cit., p. 69.

grande fresque poétique évoquant la relation que nous entretenons avec un passé colonial encore vivant [73]».

Photo 44 : Œuvres plastiquesvde Voltaïques, Petit Véhicule, 2021.

En ce qui concerne la maquette de ce livre, il a donc fallu un travail très fin de mise en page, étant donné que Grison à l'instar de Reverdy, un des poètes les plus remarquables dans la création des livres de dialogue, inclut l'espace blanc de la page dans sa poésie. Par les biais de manipuler le vide de la page blanche, il prétend que ses poèmes soient autant visuels que textuels, comme l'illustrent les exemples ci-dessous.

C'est la raison pour laquelle, ce livre a été un des travaux qui ont exigé le plus de minutie et de rigueur. D'ailleurs, pendant la réalisation de la maquette, il y a toujours eu une communication attentive avec l'auteur afin de mener à bien ses exigences. De plus, j'ai eu beaucoup plus de liberté pour la création de la couverture. Au début, ils avaient choisi une autre œuvre comme couverture mais je trouvais qu'elle n'était pas en harmonie avec le texte compte tenu de sa palette de couleurs et de sa structure. J'ai donc proposé une couverture avec une autre peinture parmi les œuvres envoyées par l'artiste. Les auteurs ainsi que

[73] Laurent Grison et Chantal Giraud-Cauchy, *Voltaïques*, Galerie de l'Or Du Temps, 218, Le Petit Véhicule (Nantes, 2021).

l'éditeur ont donné leur accord car celle-ci permettait un alignement précis et un ensemble plus cohérent.

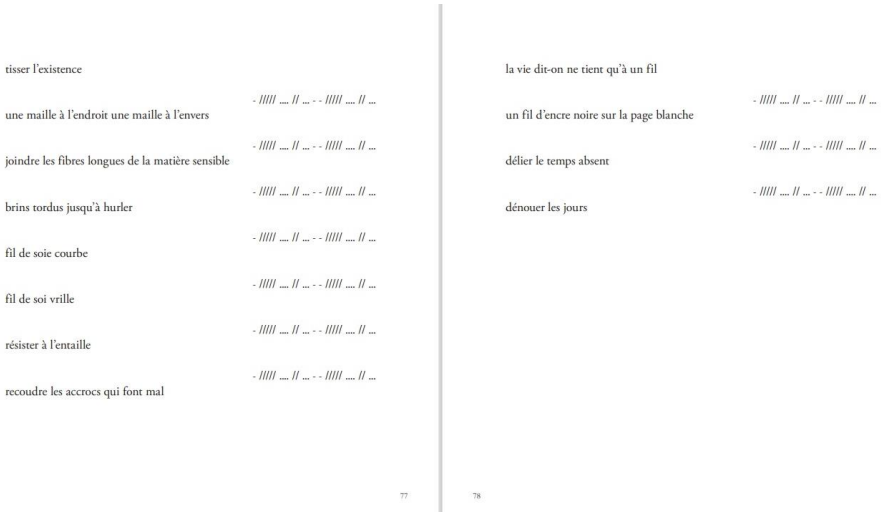


Photo 45 : L'espace blanc dans la maquette de Voltaïques, Petit Véhicule, 2021.

Il semble que pour certains poètes cette pensée graphique en parallèle à l'écriture de poésie ne soit pas une nécessité, or pour d'autres, suivant les traces de Mallarmé, la création du poème est simplement inconcevable sans tenir compte de ces aspects puisqu'ils les considèrent aussi comme porteurs de sens. Cela correspond précisément à l'approche poétique de Grison qu'il présente ainsi :

> *La poésie conjure la mort par la puissance de l'acte créateur. Elle n'a de sens profond que si elle porte une part d'universel. Le poète parle d'une voix singulière, libre et juste. Il compose, avec sensibilité, exigence et humilité, un monde dans lequel il invite le lecteur à s'engager, voire à s'égarer*[74].

A propos de cette mise en œuvre poétique, Linares prouve l'importance de blancs dans la poésie de Reverdy :

> *La composition en alternance de mots et de blancs règle parfois sa conduite sur le processus discontinu de la mémoire, qui ramène par bribes le passé à la surface de l'entendement. C'est sous le titre « Mémoire » que Reverdy rassemble, dans un poème piqué de vides, quelques souvenirs dépareillés et constate son incapacité à maîtriser le temps et l'expérience. Et c'est au développement d'une réminiscence que des alinéas amplement étendus nous convient*[75].

[74] Laurent Grison, Entretien avec Jean-Paul Gavard-Perret, 2016 <http://www.lelitteraire.com/?p=23672> [Consulté le 15 Septembre 2021].
[75] Serge Linarès, 'Quant au blanc', *Poetique*, n° 160.4 (2009), 471–84 (p. 476).

tu erres dans une capitale
qui dissimule sa douleur
sous un masque invisible

tu évites sans te l'avouer
le canal Saint-Martin
et son camp d'êtres suspendus

terminus des autobus
arrêt au rond-point
cette ligne ne prend pas de voyageurs

tu atteins la place de la Concorde
tu te souviens qu'au milieu d'un carrefour
le terre-plein se nomme refuge

le refuge c'est la parole
des exilés et des poètes
qui rassemble les corps divisés

93

(nuit de la parole)
un /

/ un // deux /
un / deux /// / trois //

/ un / deux // trois /
ici

un / deux / trois ///
des (éclats de) voix

un / deux /// / trois /
s'élèvent

/ un // deux /// trois /
vers la lumière

...

94

un / deux / trois /
les corps sont

un ///deux / trois /
brisés

un / deux// trois /
par la violence

//un / deux / trois /
(chaos chaos chaos)

un / deux / trois ///
un / deux //
/un /

...

43

un peu chaviré
tu te noies dans un café noir
tu replies le journal et le jettes sur une chaise

anxieux comme si tu avais touché un malade
et voulais aussitôt te désinfecter les mains
sans pouvoir le faire

44

Photo 46 : Mise en page du texte de Voltaïques.

Sur ce point, je considère qu'en tant que maquettiste, le travail le plus dur n'est pas la mise en page du texte, mais plutôt celle du blanc. De nos jours, s'agissant d'un travail qui passe obligatoirement par l'ordinateur, nous trouvons fréquemment un décalage entre ce que l'on perçoit à l'écran et ce qui finit par être imprimé sur le papier. Est-ce que cela pourrait expliquer pourquoi des auteurs fervents de la création minutieuse des livres de dialogue ont opté auparavant de faire tout à la main eux-mêmes ? Peut-être le faire directement sur le papier évite de mauvaises surprises ? Ce qui est sûr c'est que *Voltaïques* de Laurent Grison et Chantal Giraud Cauchy nous a permis de nous interroger sur l'espace blanc dans l'écriture de poésie et de comprendre sa présence sur la page. Ainsi, nous sommes de l'avis de Linares qui, d'après la poésie de Reverdy et Du Bouchet, soutient :

En articulant dans leur langage de mots et de blancs le sens et le sensible, Du Bouchet comme Reverdy entendent courir la chance de convertir, dans la mesure du possible, le monde conçu en monde perçu, et d'approcher au mieux cet autre doué de parole, méconnu et ondoyant, qu'est le moi écrivant[76].

Pour conclure, dans un livre de dialogue comme *Voltaïques*, tous les signes comptent dans la correspondance entre poète et peintre, ainsi que dans l'échange entre auteur et lecteur. D'autant plus quand il s'agit de poésie, laquelle, en comparaison d'autres genres littéraires, est liée à l'instantanéité du moment présent, de manière que dans sa lecture l'écrit, le visuel et le blanc confluent pour déboucher sur les portes du sens.

Avec la poésie il n'y a pas d'au-delà, ici, tout, de suite, ce qui court, signes perdus dans le blanc, voilà la vérité de toute parole, voilà la vie. La peinture en regard ne dit pas autre chose. Le peintre et le poète face à face : il semble que depuis Baudelaire au moins ils aient besoin l'un de l'autre sans possibilité de s'ignorer[77].

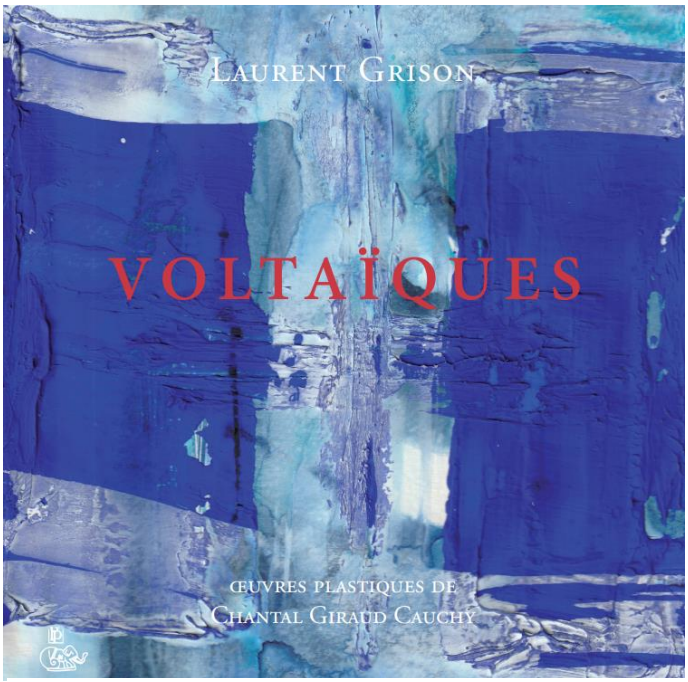
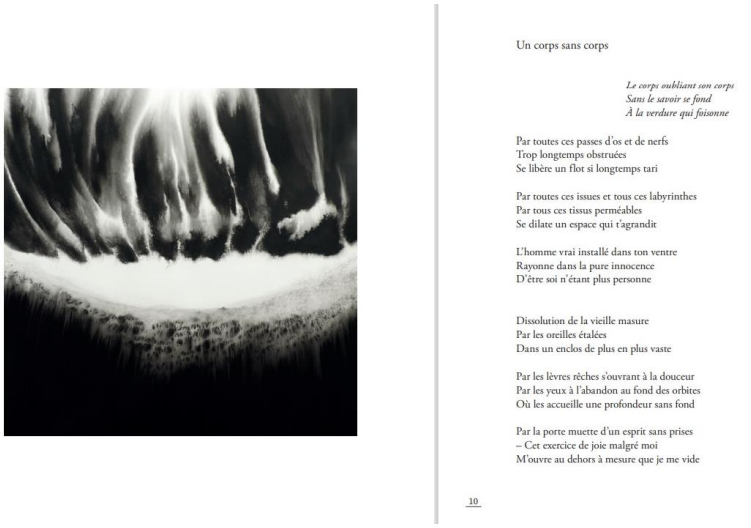


Photo 47 : Couverture de Voltaïques.

[76] *Idem*, p. 479.
[77] Peyré, *op.cit.*, p. 69.

Les Sentiers de l'assise

Parallèlement à *Voltaïques*, je travaillais sur le livre *Les Sentiers de l'Assise* du poète Olivier Duval et de l'artiste Marion Le Pennec. Dans la préface, l'auteur explique que ce livre fait partie des neufs recueils rythmant un vaste ensemble de poèmes au cœur de l'assise. Paru aux Éditions du Petit Véhicule, le premier recueil *Assis sur un coussin noir aux pommes vertes* ouvre ce territoire, accompagné par les enluminures de Jacques-Pierre Amée. Le deuxième recueil *Assis sur un morceau de bois flotté* tisse une métaphore à prendre au pied de la lettre : ce bois offert par la mer invite à la vacuité (on pourrait tout aussi bien dire à la plénitude), et *les poèmes comme les encres de Marion Le Pennec s'acheminent vers un climat propice à éclairer un sens qui par sa nature nous échappe*[78]. C'est ainsi que ces *Sentiers de l'assise* sont l'écho du deuxième recueil : ils en donnent une version courte que souhaitait Marion le Pennec, laissant dialoguer en face à face les poèmes et les encres.



Un corps sans corps

Le corps oubliant son corps
Sans le savoir se fond
À la verdure qui foisonne

Par toutes ces passes d'os et de nerfs
Trop longtemps obstruées
Se libère un flot si longtemps tari

Par toutes ces issues et tous ces labyrinthes
Par tous ces tissus perméables
Se dilate un espace qui t'agrandit

L'homme vrai installé dans ton ventre
Rayonne dans la pure innocence
D'être soi n'étant plus personne

Dissolution de la vieille masure
Par les oreilles étalées
Dans un enclos de plus en plus vaste

Par les lèvres rêches s'ouvrant à la douceur
Par les yeux à l'abandon au fond des orbites
Où les accueille une profondeur sans fond

Par la porte muette d'un esprit sans prises
– Cet exercice de joie malgré moi
M'ouvre au dehors à mesure que je me vide

10

Photo 48 : : Maquette des Sentiers de l'Assise, Petit Véhicule, 2021.

Il me semble qu'il correspond bien à la définition de Peyré du « livre de dialogue » car l'artiste peintre a insisté pour faire cette version courte du deuxième recueil étant donné que la version plus longue ne permettait pas d'avoir toutes les pages de texte et image en vis-à-vis. Ce qui pour elle est essentiel pour la lecture de ses encres et des poèmes en même temps. Ayant déjà créé d'autres livres à quatre mains, Marion Le Pennec préfère que poésie et peinture aillent toujours de la même main dans le livre. D'ailleurs, elle est l'auteure d'*Arbres*,

[78] Olivier Duval et Marion Lepennec, *Les Sentiers de l'Assise*, Galerie de l'Or Du Temps, 216, Le Petit Véhicule (Nantes, 2021).

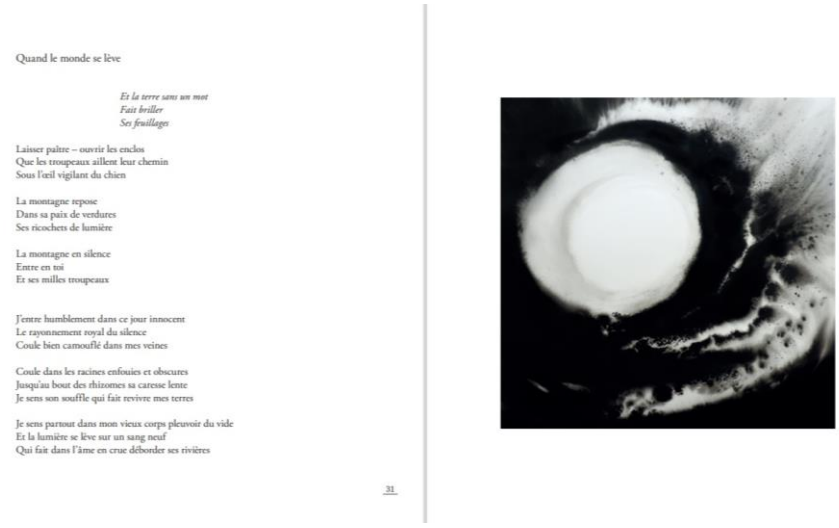
un autre livre publié au Petit Véhicule mettant en dialogue des encres avec des haikus écrits en français et traduits en japonais. Nous l'avons mentionné précédemment car il s'agit d'un des « best-seller » de la maison d'édition. D'autre part, il a été conçu de manière que les poèmes ainsi que les tableaux à l'encre chinoise aient toujours un même format et une même métrique. En effet, cette régularité par l'équilibre du blanc et noir offre une certaine harmonie au livre, en tant qu'objet, mais aussi en tant que travail poétique et artistique. On trouve une plénitude que les deux auteurs cherchent à atteindre et à transmettre dans l'espace de rencontre du livre. Ainsi que le souligne Yves Peyré : « *Ce qui est donné par et dans le livre de dialogue, c'est un espace idéal encore que physique, où les mots éclatent d'une façon plus lisible, où l'image même se ressource dans le débordement et la butée*[79] ».

Photo 49 : L'équilibre du blanc et noir des « Sentiers de l'Assise ».

[79] Peyré, op.cit., p. 59.

Ce sont 21 vers par page, 18 poèmes divisés en trois parties intitulées : « Ébauche de la vacuité », « Drôle de temps et d'espace » et « Libre de soi et de tout ». De manière générale, la maquette a prétendu correspondre à l'essence du livre, d'où l'importance que l'on donne au support dans la publication de poésie. Nous sommes donc de l'avis de Peyré quand il précise que la poésie bien plus que la prose, n'est en effet pas indifférente à son mode d'apparition, à son incarnation sur le papier qui la fixe un instant et pour toujours. Réalité et apparence sont alors un même fait[80].

Fidèle au prototype de livre envoyé par les auteurs, le résultat a été une mise en page non excessive mais très harmonieuse faisant écho à l'intention des auteurs pour créer ce livre : aborder la vacuité et la plénitude. C'est ainsi que j'ai pris conscience de comment les éléments qui composent le livre de dialogue et lui permettent d'exister (poésie, peinture, maquettage, fabrication à la main), s'alignent tous comme des engrenages pour démarrer « une machine de sens ». C'est pourquoi Yves Peyré précise que ce type de livres naît moins de l'envie de donner à la parole une assise de clarté, car *la parole, que l'espace idéal incarne, le livre ne la reproduit pas, simple mimesis un peu facile, il la rend visible (lisible)81.*


Quand le monde se lève

Et la terre sans un mot
Fait briller
Ses feuillages

Laisser paître – ouvrir les enclos
Que les troupeaux aillent leur chemin
Sous l'œil vigilant du chien

La montagne repose
Dans sa paix de verdures
Ses ricochets de lumière

La montagne en silence
Entre en toi
Et ses milles troupeaux

J'entre humblement dans ce jour innocent
Le rayonnement royal du silence
Coule bien camouflé dans mes veines

Coule dans les racines enfouies et obscures
Jusqu'au bout des rhizomes sa caresse lente
Je sens son souffle qui fait revivre mes terres

Je sens partout dans mon vieux corps pleuvoir du vide
Et la lumière se lève sur un sang neuf
Qui fait dans l'âme en crue déborder ses rivières

31

Photo 50 : Mise en page du poème « Quand le monde se lève ».

[80] *Idem*, p. 71.
[81] Peyré, p. 42.

Mains

Il s'agit du dernier titre sur lequel j'ai travaillé pendant ma période de stage. Á la différence des autres livres, il a été créé par trois poètes et un photographe. Il y a donc deux nouveaux facteurs dans ce livre qui aborde l'idée des « mains » : plus de deux auteurs et l'art de la photographie. Peut-il aussi être un livre de dialogue ?

De fait, au cours du XXème siècle la photographie intervenait déjà dans « le livre de dialogue ». Ainsi, on souligne l'une des publications les plus fascinantes du livre de dialogue, dans lequel la photographie fait face à l'écriture : le formidable *Tombeau des secrets* de Char publié en 1930. En effet, Yves Peyré explique que c'est avec ces trois auteurs -Breton, Char, Klossowski- que la photographie entre sans aucune réticence dans le livre de dialogue à égalité (morale) avec la peinture. D'ailleurs, il annonce que cette voie entre photographie et poésie reste à suivre, à explorer, à repenser…[82]

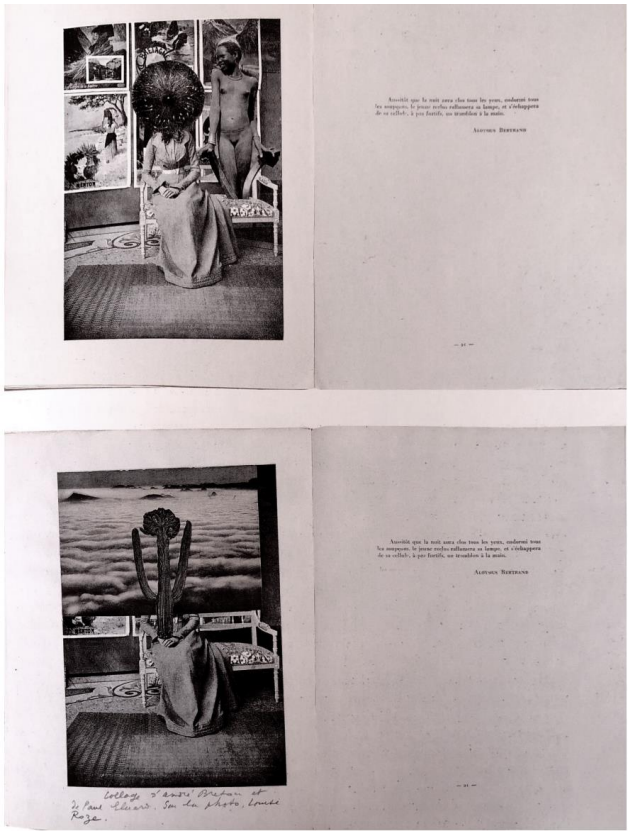


Photo 51 : André Breton & Paul Éluard, Le Tombeau des secrets, 1930.

[82] *Idem*, p. 67.

C'est donc sur le chemin de l'exploration et de la découverte que l'on retrouve le livre *Mains*, publié par le Petit Véhicule cette année. Christine Duriff, Maryline Bertoncini et Daniel Régnier-Roux se retrouvent dans l'espace du livre avec Pascal Duriff pour mettre en dialogue poésie et photographie. Un livre à plusieurs voix ? et sans doute, à plusieurs mains. Par les biais des différentes voix poétiques qui se conjuguent avec différentes photographies des mains humaines, ces auteurs cherchent à mettre en évidence une polysémie textuelle et visuelle du concept des « mains » dans l'espace du livre.

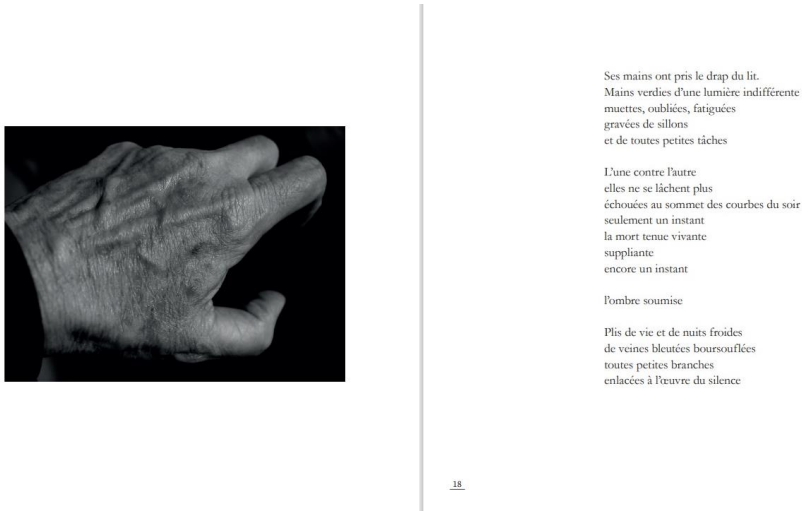


Photo 52 : Maquette du livre Mains, Petit Véhicule, 2021.

Cette pluralité de voix fait naître une poésie riche et vive qui s'allie parfaitement avec des photographies de rue de mains humaines en B/N. Toutes les deux participent à une conversation amicale entre l'écrit et l'image dans le livre, mais aussi par le livre. De sorte que cette union crée une harmonie dans la différence de signifiants autour des « mains ». Ce qui est aussi en accord avec l'essence du « livre de dialogue ». En effet, pour ce qui concerne la conception de ce type de livres, Peyré établit qu'il est impératif qu'il y ait un texte, et, qui plus est, un texte vivant, capable de refus et de mouvement. Faute de cela, un livre de dialogue n'est non seulement pas fondé, mais surtout il n'est rien ou, si l'on veut, autre chose (un livre de peintre par exemple)[83].

Soignant également la mise en forme de l'objet, les auteurs se sont concentrés sur l'élaboration très détaillée d'un « chemin de fer » où la disposition de chaque partie du livre était très bien formulée. On retrouve un vis-à-vis constant mais à la fois changeant (les textes

[83] *Idem*, p. 61.

peuvent être soit à droite soit à gauche selon le chapitre). Ce qui, à mes yeux, évoque le tour de parole lors d'un dialogue. De plus, même si le « chemin de fer » était très strict par rapport à la distribution, la disposition et la taille des poèmes et des photographies, j'ai eu une certaine liberté typographique et de mise en page, surtout pour la création de la couverture. De la même façon que pour *Voltaïques*, j'ai pu mettre en place mes compétences créatives et appliquer un style graphique qui m'est propre. A partir de la photographie choisie par les auteurs, il fallait trouver le moyen de mettre l'information nécessaire, qui était un peu plus longue que d'habitude par le nombre d'auteurs, de façon que la couverture ne soit pas chargée.

Photo 53 : Quelques pages du livre « mains ».

C'est pourquoi j'ai décidé de mettre l'accent sur le texte du titre et de le mettre en dialogue avec la photographie de couverture, étant donné que le nombre de lettres du titre « mains » coïncidait parfaitement avec le nombre de doigts de la main. C'est ainsi que sur *InDesign,* je me suis servie des options « d'échelle horizontale » et « d'approche en millième de cadratin » afin de régler les espaces entre les lettres du mot « mains ». L'idée était que chacune puisse être au-dessous d'un doigt de la main de la photographie. De plus, j'opte pour ne pas utiliser des majuscules afin que les courbes formées par les doigts de la main ainsi que par les lettres du titre soient régulières et semblables. Mais aussi pour renforcer le signe de simplicité transmis par la photographie.

Après avoir obtenu la version finale, nous avons fait une mise en commun avec les auteurs et l'éditeur. De cette façon, nous avons trouvé qu'elle convenait très bien au livre et représentait le message que les auteurs souhaitaient transmettre aux lecteurs. De fait, cette expérience m'a permis de constater avec mes propres yeux, comment le livre suit de nombreuses étapes de création pour devenir un objet qui véhicule des connaissances. C'est donc le fruit du travail des plusieurs mains qui se rencontrent et travaillent ensemble jusqu'à ce que le livre arrive à trouver sa destination entre les mains d'un lecteur ou d'une lectrice. Par conséquent, il me semble bien que dès sa conception jusqu'à sa fabrication, le dialogue est l'essence de ce type de livres qui promettent d'être des fenêtres ouvertes au monde. On constate ainsi une poésie en texte et image qui restera dans les pages du livre en échange permanent, *en résonance* comme Bachelard le décrit dans *La Poétique de l'espace*[84]. À ce sujet, Peyré affirme :

> *Dans la genèse particulièrement faste du livre de dialogue, le rôle des poètes a été et reste essentiel parce que c'est eux qui sentent le mieux, en ce que son parfum a de plus haut et de plus prenant, cette surface qu'est le livre. L'espace déployé, étiré et rompu du livre, ils sont les plus à même de l'éprouver, et la dimension du temps qui est la leur - l'instant- leur fait apprécier le livre comme lieu d'accueil d'une confidence jetée vivante, là qui murmure encore à travers l'encre d'imprimerie*[85].

D'autre part, j'ai suivi aussi la sortie de cette nouvelle parution au Festival de Poésie des Voix Vives à Sète car les quatre auteurs ont été invités pour participer à l'édition de cette année. C'est pourquoi, il y a eu une exposition des photographies originales du livre *Mains* à

[84] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (Paris: Presses universitaires de France, 2001).
[85] Peyré, *op.cit.*, p. 68.

la Matrice du Thau à Sète pendant la semaine du festival. Et aussi, dans la soirée d'ouverture il y a eu une lecture musicale du livre par ses auteurs et d'autres auteurs invités. C'est ainsi que j'ai pu les rencontrer et écouter la poésie sur laquelle j'avais passé des heures à travailler, à Voix Vives. Il paraît que dans le cadre du festival, ces deux événements autour de ce livre ont été très avantageux pour le rendre visible et accessible au public. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait été un des livres plus vendus par le Petit Véhicule pendant son séjour à Sète. Après un long processus de création et de fabrication, ces « mains » sont enfin arrivées à être prises par les mains des lecteurs sétois et venus d'ailleurs.

La poésie bien plus que la prose, n'est en effet pas indifférente à son mode d'apparition, à son incarnation sur le papier qui la fixe un instant et pour toujours. Réalité et apparence sont alors un même fait[86].

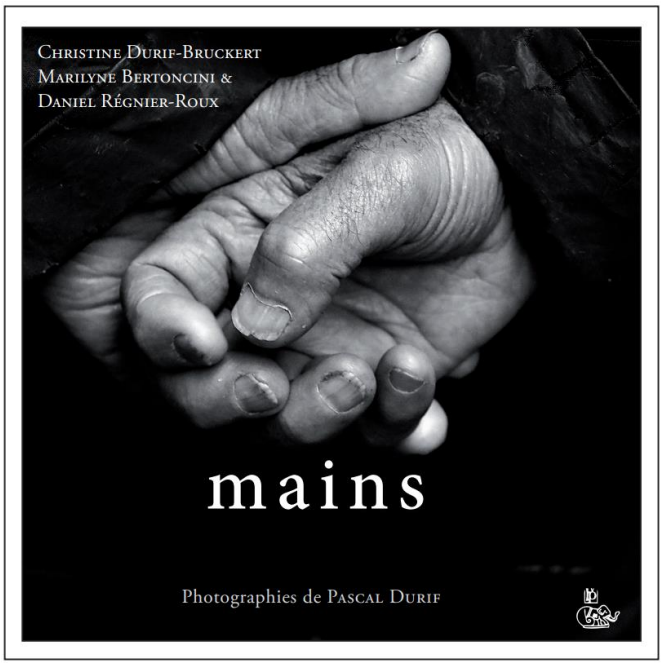


Photo 54 : Couverture du livre « mains », Petit Véhicule, 2021.

[86] *Idem*, p. 71.

Le rôle de l'éditeur dans la création des livres de dialogue

Depuis Mallarmé, Manet et Baudelaire, leurs contemporains commencent aussi à s'intéresser et à participer à la création de ce type de livres, de sorte que le rôle de l'éditeur a été décisif pour que la mise en dialogue de ces auteurs et peintres soit possible et se matérialise dans un projet éditorial. Sa présence était également nécessaire afin de fournir des conditions favorables à la libre rencontre, étant donné que cette rencontre demandait aux poètes et peintres d'être disponibles et suffisamment ouverts pour l'échange avec soi-même avant de partager avec leurs semblables. C'est de cette façon qu'il est possible de former certaines « *lois d'accord* ». Sans elles, selon Peyré, on ne pourrait ni lire ni observer le miracle de deux parallèles qui se sont jointes :

> *Aussi longuement l'un et l'autre auront-ils longuement parlé (et même en compagnie de l'éditeur), ils se seront avant tout aventurés en eux-mêmes à seule fin de s'atteindre (pour atteindre l'autre, il faut au préalable, s'être atteint soi-même, ce qui, poussé à son extrême, signifie aussi s'oublier au profit de l'anonyme, seul espace vrai de la création. Les mots -le texte-, quelque gravure ou dessin que ce soit en regard ou en leur sein, et c'est une libre rencontre qui naît, qui, s'incarnant, devient trace de son présent*[87].

En effet, l'éditeur est bien le troisième personnage dans une relation à deux entre l'écrivain et l'artiste. Il est à la fois intermédiaire puisqu'il permet la rencontre, et observateur car il représente un regard externe, toujours nécessaire pour l'ancrage de l'œuvre dans la réalité. Cela explique pourquoi son rôle se débat entre trouver un équilibre pour qu'il n'interfère pas dans le dialogue de création propre aux auteurs et veiller parallèlement à préserver l'harmonie dans cette alliance par le livre. De plus, de son esprit ouvert et de sa sagesse dépendent également des mises en dialogue des poètes et artistes, qui sans lui, ne se seraient jamais croisés. Par conséquent, il a le pouvoir d'influer sur la réalisation ou non-considération d'un livre de dialogue. Ainsi, il est possible que des volumes qui pourraient témoigner d'un parfait accord ne voient jamais le jour, soit par manque d'un esprit aventurier ou d'un travail rigoureux de l'éditeur, soit par sa popularité dans le milieu littéraire et la reconnaissance qu'il peut avoir sur le marché. À ce sujet, Peyré affirme que :

[87] *Idem*, p. 33.

Peu parmi les éditeurs de livres de dialogue savent trouver la juste mesure, le point d'équilibre, voilà qui explique que les plus grands d'entre eux ne sont que des éditeurs occasionnels, à tout le moins des francs-tireurs en position avancée ou excentrée, des participants dévoués et modestes, eux-mêmes atteints par ce feu qui, plus haut, plus bas, et dans le grésillement d'une intense ferveur, déborde le vis-à-vis violent qui s'engage[88].

De fait, au fil du temps, l'existence du livre de dialogue en France est sujet à l'éditeur, étant le moyen qui permet sa fabrication. Nous soulignons ainsi des éditeurs qui ont contribué à la création d'une place pour ce type de livres. Notamment l'éditeur du XXème siècle, François Di Dio qui s'est dévoué comme personne pour la cause du livre, de la poésie, du respect de la lettre et des intentions des textes. D'après Peyré, on lui doit qu'il ait voulu donner au livre de dialogue une expansion maximale[89]. C'est aussi le cas de Maeght qui, par la présence constante des poètes dans ses diverses publications, a pu établir le trait d'union entre une édition ambitieuse et explicite (soucieuse de rentabilité en termes de finance et d'image) et une édition plus secrète et aventurière[90]. Contrairement à des éditeurs comme Vollard, Skira, Tériade et Broder, « des soi-disant héros du livre ». Quant à eux, Yves Peyré explique qu'ils n'ont pas vraiment contribué à l'évolution du livre de dialogue en tant que tel, puisqu'il se sont passionnés pour le « livre de peintre », *le livre coûteux, chic, claironnant, tapageur, dont la subtilité (sauf exceptions) n'est pas franchement le fort*[91].

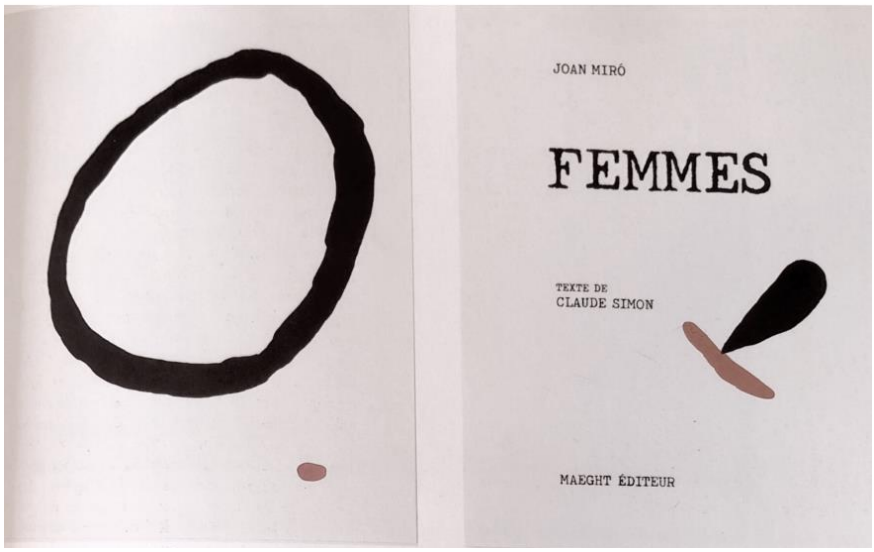


Photo 55 : Claude Simon, Joan Miró, Femmes, 1965, édité chez Maeght à Paris.

[88] *Idem*, p. 77.
[89] *Idem*, p. 67.
[90] *Idem*, p. 82.
[91] *Idem*, p. 80.

Pour toutes ces raisons, il apparaît qu'éditer un livre de dialogue exige d'avoir un éditeur connaisseur de l'espace du livre comme lieu de rencontre et de partage. Sa posture éditoriale doit ainsi être en accord avec l'esprit de ces livres créés avant tout, par passion de la poésie sans bornes. Pour ce type de publication, à la différence d'autres ouvrages, l'éditeur doit être tout autre chose qu'un prête-nom ou qu'un bailleur de fonds. En revanche, il est celui qui représente la réalité, extérieure au feu du dialogue, et pour peu qu'il s'éprenne de ce dialogue, il est le pont, l'arche, entre le foyer initial et l'embrasement définitif, il est celui par qui passe la propagation de l'impossible[92].

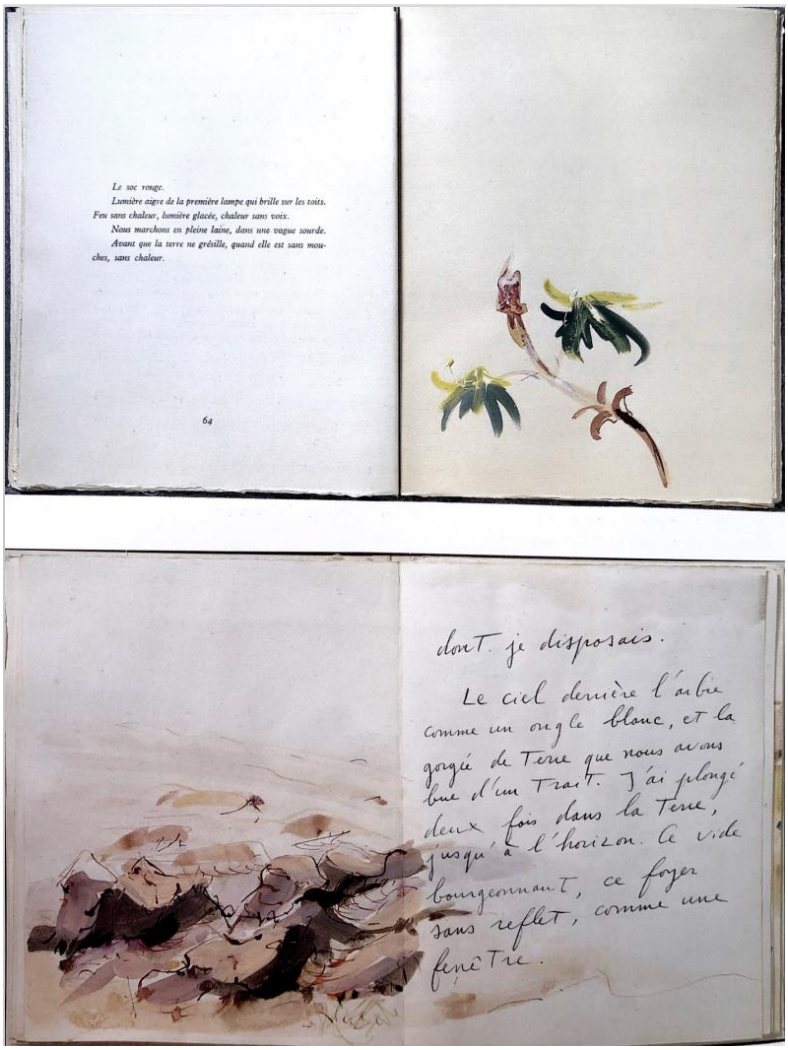


Photo 56 : André du Bouchet & Jean Hélion, Au deuxième étage, 1956.

[92] *Idem*, p. 79.

En conséquence, on peut affirmer que, de manière générale, l'apparition du livre de dialogue, sa richesse et sa survie, ont été possibles plutôt par l'apport des poètes et des peintres que par celui des éditeurs. Bien que leur apport ait été d'une grande importance, il reste très en retrait de celui du peintre et du poète sans lesquels il n'y aurait tout simplement rien[93].

> *Plus qu'à l'éditeur, certes nécessaire (il est la ratification de l'évidence par l'extériorité, fût-elle la plus proche), le livre de dialogue doit sa richesse aux peintres et poètes soucieux de reconduire l'alliance furieuse et paisible inaugurée par Manet et Mallarmé ; ils entretiennent la flamme impossible, rendent irrémédiable la confrontation énigmatique et sacrée qui leur fait renouveler la pratique du livre de dialogue à chaque instant, l'inscrivant toujours, pour qu'il soit refondé, dans l'amitié, dans l'accord des voix, le proposant pour qu'il soit pertinent, comme un instrument parfaitement délié*[94].

De plus, Yves Peyré, en toute connaissance de cause, lance une critique au monde éditorial quant à l'accueil, l'exploitation et la diffusion du livre de dialogue par rapport à d'autres livres, même s'il reconnaît que c'est précisément l'édition qui l'a aidé à naître. Il lui reproche ainsi son manque de hardiesse et de discernement dans la mise en œuvre des projets qui auraient pu être des chefs-d'œuvre ainsi que dans la mise en lumière de volumes excellents. En effet, selon ses investigations, il estime que ces manques sonnent avec plus d'acuité d'autant que l'on n'a pas ménagé les efforts pour produire en nombre les livres inutiles, faux ou mal venus[95]. Ainsi conclut-t-il :

> *Il est à la fois rageant et triste d'évoquer les livres indispensables qui n'ont jamais vu le jour. A titre d'exemples, que sont devenus les volumes qui auraient uni Ponge et Tal Coat, Michaux et Sima, Beckett et Bram van Velde, pour ne retenir que des volumes dont les coéquipiers virtuels ont expressément déclaré qu'ils auraient eu plaisir à les réaliser ? Comment a-t-on pu par ailleurs réussir à ne pas convaincre Estève, lithographe surdoué et grand admirateur du livre, d'occuper l'espace de son envie (avec Nathalie Sarraute pour aller au bout des désirs) ?*[96]

[93] Peyré, p. 78.
[94] *Ibid.*
[95] *Idem*, p. 86.
[96] *Ibid*.

Panorama actuel du livre de dialogue : le livre artisanal est-il une forme de résistance au XXIème siècle ?

A partir des connaissances acquises sur le lien entre poésie et peinture et de mon travail de maquettiste des livres de dialogue, je me suis interrogée sur le panorama éditorial d'aujourd'hui pour l'invention et la fabrication de ce type de livres. Dix ans après le travail de recherche de Peyré, peut-on constater des changements, un renouvellement de la pensée envers les livres de dialogue ?

Par le biais de ce travail, le but n'était autre que mettre en évidence les efforts d'une petite maison d'édition indépendante pour maintenir la flamme de la poésie et du partage poétique. Hors la chaîne commerciale, on a constaté comment, avec les moyens de bord, Le Petit Véhicule se bat pour permettre la rencontre littéraire et artistique dans l'espace de ses livres, fabriqués et conçus dans l'esprit du partage. C'est pourquoi j'ai décidé de lui attribuer l'adjectif « artisane » dans le sens où l'on exerce pour son propre compte un métier manuel qui exige une certaine qualification professionnelle ; mais aussi dans son sens figuré où l'éditeur créateur de la maison d'édition propose une différente façon de regarder et de fabriquer des livres de poésie, c'est-à-dire, qu'il est également celui qui réalise une chose (souvent avec une idée de patience, de minutie, de dextérité)[97].

De plus, c'est grâce à mon expérience de travail à bord du Petit Véhicule que l'on a pu remarquer que sur le marché du livre, elle n'est pas la seule maison d'édition à défendre le rêve de Breton. Ainsi, je souligne le travail des maisons d'éditions françaises qui, à l'instar du Petit Véhicule, consacrent un travail soigné et attentif pour faire vivre *la poésie de l'art et l'art de la poésie,* et surtout, à les rendre accessibles à tout type de public venu de tous les coins. Je mets l'accent sur celles dont je connais les publications, et leur vision éditoriale, lorsque j'ai pu discuter avec leurs éditrices ou éditeurs. C'est le cas des *éditions Transignum,* de *La Lucarne des Ecrivains,* des *Éditions des Lisières,* des *Éditions Phloème,* de *La Tête à l'Envers,* des *Éditions Ségust,* de *Pourquoi viens-tu si tard ?,* des *Éditions Apeiron* et des *Éditions Plaine Page*.

[97] Définition du mot « artisan » par le CNRTL (Centre National de Ressources Textuels et Lexicales). Disponible sur : https://www.cnrtl.fr/definition/artisane

De fait, cela a été une énorme chance de pouvoir les retrouver toutes au même endroit : La place du Livre au *Festival de Poésie des Voix Vives* de Sète. Chacune avec une identité propre dont leurs livres de dialogue font preuve, mais toutes avec un objectif commun qui fut un jour celui de Mallarmé : que la poésie soit. De surcroît, il existe aussi des maisons d'édition qui croient fermement à l'art de créer des livres de poésie avec la même minutie qu'autrefois. C'est le cas de *l'Atelier Hanneton* : ils optent pour utiliser le terme atelier car ils sont complètement indépendants, hors du commerce. Toutefois, ils éditent et fabriquent des livres artisanalement en typographie. En effet, même s'ils ne publient pas des *livres de dialogue* dans le sens propre du terme puisqu'ils ne publient pas d'œuvres d'artistes, il se trouve que le travail de l'éditeur, qui est aussi typographe, est une œuvre exceptionnelle de création artistique, plus dans notre époque car il se sert toujours des techniques premières de l'impression et du graphisme. A mes yeux, il pourrait s'agir d'un autre type de dialogue entre un typographe artiste et la poésie de l'écrivain concerné, ce qui pourrait être un objet d'études à approfondir puisque cette rencontre fait preuve d'une expérience esthétique singulière dans la fabrication artisanale des livres.

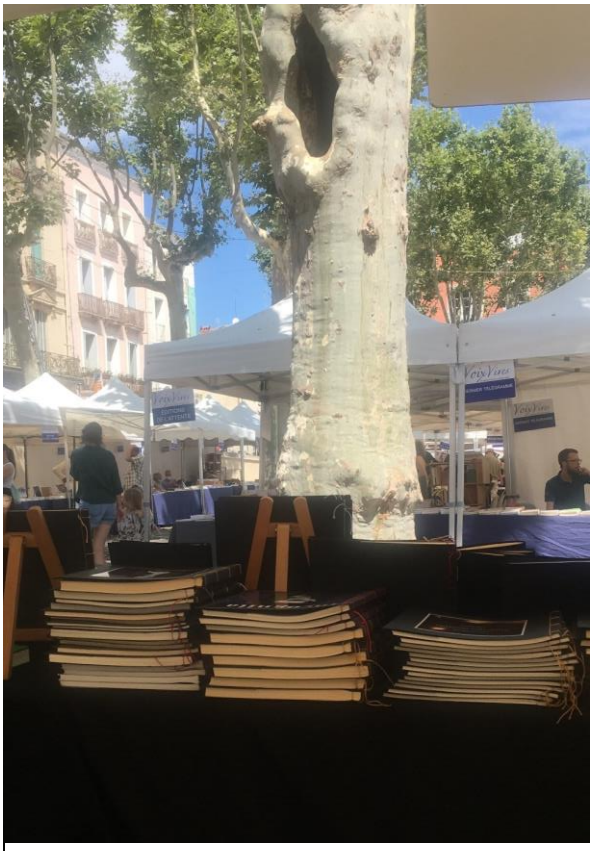


Photo 57 : Au stand du Petit Véhicule au Festival des Voix Vives à Sète, 2021.

Des portes s'ouvrent ainsi sur un avenir prometteur pour le livre de dialogue. De nos jours, on trouve encore des éditeurs et des éditrices passionnés par l'art de créer des livres, qui sont convaincus de la nécessité d'allier poètes et artistes, de favoriser le dialogue par le livre dans une époque où l'Humanité, plus que jamais, a bien besoin de partage et d'échange. De la même façon, il y a à chaque fois plus de poètes et d'artistes[98] qui s'intéressent à un terrain commun de sens, qui trouvent la source de leur passion de créer dans une ouverture au monde, aux différents mondes ; qui sont également dans une quête d'échange avec soi-même et avec l'autre (son ami peintre ou poète, mais aussi le lecteur), ce qui peut se matérialiser et se rendre visible dans la création d'un livre à quatre mains. « L'évasion dans son semblable » comme l'a bien écrit René Char[99]. C'est peut-être ça le mobile qui les pousse à désirer un tel lieu comme le livre ? Par le biais de ce travail et la mise en évidence d'alliance et de dialogue dans l'espace des livres de la Galerie de l'Or du Temps du Petit Véhicule, on espère contribuer à trouver la réponse à la fameuse question de Peyré. Espérons aussi que la rencontre de la poésie et de la peinture dans le livre, où leur union permet de se repenser à chaque dévoilement, fasse écho dans notre réalité ! Que le rôle de l'éditeur, autant que relire, soit de relier des livres et des cultures, qu'il soit pont et canal de dialogue, qu'il soit artisan et qu'il tresse ! Au moins c'est ce que je désirerais si un jour je deviens éditrice.

> « Toute écriture est fragile. Nous savons que nous pouvons la perdre, que ce que nous écrivons un jour, nous pourrons ne pas être capable de le réécrire le lendemain et qu'il y a des moments où le courant de la poésie est un courant intermittent. Qui apparaît et disparaît, un peu comme l'eau dans le désert, elle disparaît sur la surface de la terre. Et l'éditeur est celui qui prend le fil fragile des écritures d'autrui et qui le roule autour de son propre fil. Il nous permet de nous relier les uns aux autres, de nous relier de langue à langue. (…) Il y a donc ce dialogue de langues, ce dialogue de cultures, de générations. (…) Cette corde, cette tresse que nous réalisons de livre en livre, nous attachons les continents les uns avec les autres. Nous faisons en sorte que la tectonique des peuples ne nous conduise pas à la guerre, à la dislocation du monde. Donc nous essayons avec tout cela de tenir les choses ensemble »
>
> - Bruno Doucey, interviewé par le poète turc Reha Yünlüel au Festival des Voix Vives, Sète, juillet 2021[100].

[98] On évoque ici quelques poètes et artistes du Petit Véhicule passionnés du dialogue par le livre, rencontrés au Festival des Voix Vives : Colette Gibelin, Josette Digonnet, Lambert Savigneux, Eva-Maria Berg, Brigitte Broc, Maryline Bertoncini et Laurent Grison.

[99] René Char and Yves Berger, *Fureur et Mystère* (Paris: Gallimard, 1966), p. 81.

[100] Doucey, op.cit.

CONCLUSION

Pour conclure, ce stage professionnel m'a permis de mettre en pratique toutes les connaissances théoriques acquises pendant ces deux années de master. Il a rendu possible la concrétisation du métier « d'assistant d'édition » et m'a dévoilé les enjeux auxquels on est confronté dans son exercice au quotidien.

Pendant les trois mois de travail au Petit Véhicule j'ai pu développer mes compétences en PAO avec la réalisation des maquettes et la conception et création des couvertures. J'ai pu également mettre au service de la maison d'édition mes compétences en communication sur les réseaux sociaux pour que celle-ci puisse gagner plus de visibilité sur le marché éditorial, ainsi que renforcer l'échange avec ses auteurs et lecteurs sur des plateformes comme *Facebook* et *Instagram*. De plus, ma participation au Festival des Voix Vives à Sète a changé mon regard sur le livre en tant qu'objet et sur sa signification profonde.

Ce stage polyvalent m'a prouvé toutes les fonctions qu'un éditeur peut remplir. Il m'a permis d'approfondir le sujet du marché éditorial français lorsqu'il s'agit de la publication de livres de poésie par une maison indépendante nantaise. J'ai découvert ainsi que le Petit Véhicule se bat pour continuer à publier la poésie, l'art et la chanson avec les moyens de bord qui sont à sa disposition hors-système. Si on l'évalue par son chiffre d'affaires, il s'agit d'une maison d'édition très modeste par rapport aux grandes entreprises de production de livres. En revanche, en ce qui concerne son identité, son esprit et ses convictions, elle rayonne depuis 40 ans par la diversité de ses auteurs, la qualité de sa poésie, la fabrication artisanale -et souvent artistique- de ses livres, et le travail infatigable de son éditeur.

À bord du Petit Véhicule, on trouve un partage poétique, artistique et littéraire qui rompt avec les traditions. On abandonne toute idée de hiérarchie et on opte pour l'amitié. Dans l'espace de ses livres, on participe à un dialogue humain qui ouvre ses portes à tous ceux qui conçoivent la littérature comme un échange permanent avec soi et autrui.

ANNEXES

ANNEXE 1 [ATTESTATION DE FIN DE DE STAGE AUX EDITIONS DU PETIT VEHICULE]

UA FACULTÉ DES LETTRES, LANGUES ET SCIENCES HUMAINES
UNIVERSITÉ D'ANGERS

ATTESTATION DE FIN DE STAGE

A remplir par le maitre de stage. L'étudiant conservera l'original et en fera une copie qu'il remettra à son gestionnaire de scolarité

§ **MAITRE DE STAGE**

Nom - Prénom	VIDAL Luc
Fonction	Président
Numéro de téléphone Courriel	editions.petit.vehicule@gmail.com
Nom de l'entreprise ou de la structure d'accueil	Association des Éditions du Petit Véhicule 150 Boulevard des poilus - 44300 NANTES 02 40 52 14 94 editions.petit.vehicule@gmail.com
Adresse	150 Boulevard des Poilus 44300 NANTES

§ **STAGIAIRE**

Nom – Prénom	Gisell Saray BOLAÑOS HERNANDEZ
Intitulé de la formation universitaire suivie	M2 édition, édition web et rédaction professionnelle
Année universitaire	**2020/2021**
Date de début du stage Date de fin du stage Nombre de jours/mois/heures de stage	22 février 2021 22 mai 2021 90 jours, 3 mois, 420 heures.

Date : 22 mai 2021

Signature du maître de stage et cachet de l'entreprise	Signature de l'étudiant(e)
Association des Éditions du Petit Véhicule 150 Boulevard des poilus - 44300 NANTES 02 40 52 14 94 editions.petit.vehicule@gmail.com	

Faculté des lettres, langues et sciences humaines | 11 boulevard Lavoisier | 49045 ANGERS cedex 01

ANNEXE 2 [ATTESTATION DE FIN DE STAGE A MAKISAPA]

UA FACULTÉ DES LETTRES, LANGUES

ATTESTATION DE FIN DE STAGE

A remplir par le maître de stage.
L'étudiant conservera l'original et en fera une copie pour l'inclure dans le rapport de stage
Aucun dépôt au service scolarité

§ **MAITRE DE STAGE**

Nom - Prénom	JOURDANE Jean-Marie
Fonction	Président
Numéro de téléphone Courriel	0673872947 jmjourdane@gmail.com
Nom de l'entreprise ou de la structure d'accueil	Makisapa
Adresse	Place St Martial 16000 Angoulême

§ **STAGIAIRE**

Nom - Prénom	BOLAÑOS HERNANDEZ Gisell Saray
Intitulé de la formation universitaire suivie	M2 édition et métiers du livre
Année universitaire	**2020/2021**
Date de début du stage Date de fin du stage Nombre de jours/mois/heures de stage	03 juin 2021 03 juillet 2021 30 jours, 1 mois, 140 heures

Date :

Signature du MDS et cachet de l'entreprise	Signature de l'étudiant(e)
makisapa 31 rue de la Corderie 16000 Angoulême Siret 834 796 468 00025 - APE 7410Z Makisapa SAS - Tel : 06 73 87 29 47 contact@makisapa.fr makisapa.fr	

Faculté des lettres, langues et sciences humaines | 11 boulevard Lavoisier | 49045 ANGERS cedex 01

BIBLIOGRAPHIE

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace* (Paris: Presses universitaires de France, 2001)

'Biographie Daniel Lewers' <https://fr.wikipedia.org/wiki/Daniel_Leuwers> [Consulté le 10 Septembre 2021]

Char, René, and Yves Berger, *Fureur et Mystère* (Paris: Gallimard, 1966)

Christin, Anne-Marie, *L'image Écrite Ou La Déraison Graphique* (Paris: Flammarion, 1995)

Doucey, Bruno, Entretien avec Reha Yünlüel au Festival des Voives de Sète, 2021 <https://www.youtube.com/watch?v=04rv45B4gwM&t=436s>

Duval, Olivier, and Marion Lepennec, *Les Sentiers de l'Assise*, Galerie de l'Or Du Temps, 216, Le Petit Véhicule (Nantes, 2021)

Gandebeuf, Jean, and Jean Coulon, *Le Pagodon Du Tonnerre de Dieu*, Galerie de l'Or Du Temps, 219, Le Petit Véhicule (Nantes, 2021)

Grison, Laurent, Entretien avec Jean-Paul Gavard-Perret, 2016 <http://www.lelitteraire.com/?p=23672> [Consulté le 15 Septembre 2021]

Grison, Laurent, and Chantal Giraud-Cauchy, *Voltaïques*, Galerie de l'Or Du Temps, 218, Le Petit Véhicule (Nantes, 2021)

Linarès, Serge, 'Quant au blanc', *Poetique*, n° 160.4 (2009), 471–84

Peyré, Yves, *Peinture et Poésie* ([Paris]: Gallimard, 2001)

Vidal, Luc, 'Cahier d'art et Littératures Chiendents', 2010 <https://lepetitvehicule.com/la-revue-chiendents/> [Consulté le 29 Juin 2021]

Vidal, Luc, 'Changer de Cap Vers La Librairie Du Vent et La Galerie de l'or Du Temps', 2015 <https://lepetitvehicule.com/wp-content/uploads/2018/10/Changer-de-cap-vers-la-librairie-du-vent-et-la-galerie-de-l%E2%80%99or-du-temps-par-Luc-Vidal.pdf> [Consulté le 15 Juillet 2021]

Vidal, Luc, 'Lettre Ouverte à Madame Johanna Rolland, Maire de La Ville de Nantes', le 15 Juillet 2021 <https://lepetitvehicule.com/wp-content/uploads/2018/10/Lettre-ouverte-a%CC%80-Madame-Johanna-Rolland-Maire-de-la-Ville-de-Nantes.pdf>

Vidal, Luc, 'Revue Incognita', 2010 <https://lepetitvehicule.com/la-revue-incognito/> [Consulté le 15 Juillet 2021]

Vidal, Luc, and Stéphane Beau, *Almanach Du Saumon*, Le Petit Véhicule, 2014

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Photo 1 : Découpage des livres à 21x21cm. 10
Photo 2 : Premières publications du Petit Véhicule. 12
Photo 3 : Une nouvelle façon d'éditer des livres à la reliure chinoise. 14
Photo 4 : Chiendent n°153, ma première maquette. 17
Photo 5 : Les livres sur lesquels j'ai travaillé pendant mon stage au Petit Véhicule. 20
Photo 6 : Création du compte *Instagram* des éditions du Petit Véhicule. . 22
Photo 7 : Luc Vidal et Alix à la séance d'enregistrement du disque. 23
Photo 8 : Studio Crescendo à Nantes..... 23
Photo 9 : Luc Vidal et Tanagore sur scène. 24
Photo 10 : Exposition d'empreintes végetales de Roseline Cousineau au Jardin. 25
Photo 11 : Le stand des Éditions du Petit Véhicule au Festival de poésie Voix Vives en 2021. 28
Photo 12 : Discussion autour de la poésie « féminine » avec les poètes (de droite à gauche) Maryline Bertoncini, Carole Carcillo, Claude Ber, Laurent Grison et Eva-Maria Berg. 28
Photo 13 : Les revues Signes, Incognita et L'Almanach du Saumon du Petit Véhicule. 31
Photo 14 : Collection Chiendents. 33
Photo 15 : Collection « Sentinelles de la nuit ». 33
Photo 16 : Collection Galerie de l'Or du Temps. 35
Photo 17 : Francis Picabia, Poèmes et dessins de la fille née sans mère, 1918. 37
Photo 18 : Tristan Tzara & Yves Tanguy, Minuits pour Géants – Tzara & Miró, Le Désesperanto, 1949. 38
Photo 19 : E.M Cioran & Pierre Alechinsky, Vacillations, 1979. 41
Photo 20 : Paul Eluard & Man Ray, Les Mains Libres, 1937. 41
Photo 21 : Blaise Cendrars & Fernand Léger, La fin du monde filmée par L'Ange, 1919. 42
Photo 22 : Stéphane Mallarmé & Edouard Manet, L'après-midi d'un faune, 1876. 42
Photo 23 : André du Bouchet & Antoni Tàpies, Air, 1971. 43
Photo 24 : Guillermo Gómez Peña & Enrique Chagoya, codex espangliensis, 1998. 45
Photo 25 : Max Jacob & Pablo Picasso, Le Siège de Jérusalem, Grande tentation céleste de saint Matorel, 1914. 46
Photo 26 : André Breton & Marcel Duchamp, Au Lavoir noir, 1936. 46
Photo 27 : Francis Ponge & Jean Fautrier, L'Asparagus, 1963. 49
Photo 28 : Pierre Reverdy & Pablo Picasso, Le Chant des morts, 1948. ... 51
Photo 29 : Jacques Dupin & Jean Capdeville, Combe obscure, 1999. 52
Photo 30 : Pierre Reverdy & Juan Gris, La Guitare endormie, 1919. 53
Photo 31 : Robert Desnos, La Comptabilité du poète, 1924. 55
Photo 32 : Ghérasim Luca & Wilfredo Lam, Apostroph'Apocalypse, 1967. 55
Photo 33 : Georges Hugnet & Joan Miró, Enfances, 1933. 55

Photo 34 : Patrick Gillet & Marion Le Pennec, Arbres, 2017. 56
Photo 35 : Francis Ponge & Jacques Hérold, Le soleil placé en abîme, 1954. 57
Photo 36 : Maquette du Pagodon du Tonnerre de Dieu, 2021. 59
Photo 37 : Page 47 et 52 de la maquette du Pagodon du Tonerre de Dieu. 60
Photo 38 : Dernière page de la maquette du Pagodon du Tonnerre de Dieu. 61
Photo 39 : Couverture du Pagodon du Tonnerre de Dieu, Petit Véhicule, 2021.....62
Photo 40 : Maquette de la Branche Nue.....63
Photo 41 : Pages 36 et 42 de la maquette de La Branche Nue.....64
Photo 42 : Planche pour impression de la couverture de La Branche Nue. 65
Photo 43 : Maquette de Voltaïques, Petit Véhicule, 2021. 66
Photo 44 : Œuvres plastiquesvde Voltaïques, Petit Véhicule, 2021. 68
Photo 45 : L'espace blanc dans la maquette de Voltaïques, Petit Véhicule, 2021.....69
Photo 46 : Mise en page du texte de Voltaïques.....70
Photo 47 : Couverture de Voltaïques.....71
Photo 48 : : Maquette des Sentiers de l'Assise, Petit Véhicule, 2021. 72
Photo 49 : L'équilibre du blanc et noir des « Sentiers de l'Assise ».....73
Photo 50 : Mise en page du poème « Quand le monde se lève ».....74
Photo 51 : André Breton & Paul Éluard, Le Tombeau des secrets, 1930. ..75
Photo 52 : Maquette du livre Mains, Petit Véhicule, 2021. 76
Photo 53 : Quelques pages du livre « mains ».....77
Photo 54 : Couverture du livre « mains », Petit Véhicule, 2021. 79
Photo 55 : Claude Simon, Joan Miró, Femmes, 1965, édité chez Maeght à Paris. 81
Photo 56 : André du Bouchet & Jean Hélion, Au deuxième étage, 1956. ..82
Photo 57 : Au stand du Petit Véhicule au Festival des Voix Vives à Sète, 2021.....85

TABLE DES MATIERES

Avertissement 3

Engagement de non plagiat 4

Remerciements 5

Sommaire 7

Introduction 8

1.Stage professionnel au sein de l'Association des Éditions du Petit Véhicule à Nantes 9

1.1 Présentation de la maison d'édition 9

Histoire du Petit Véhicule et son évolution au fil du temps 11

Le Petit véhicule en 2021 13

1.2 Expérience de stage au Petit Véhicule 15

Maquettage et fabrication des livres 17

Travail du web 21

1.3 Evénements et rencontres littéraires 23

Rencontre d'auteurs au Jardin des Rouges Gorges à Nantes 24

Festival de poésie des Voix Vives à Sète 26

2. Editer la poésie en dialogue avec l'image « Avec les moyens du bord» 29

2.1 Publier la poésie en texte et image : réflexions sur les collections du Petit Véhicule 29

Les revues du Petit Véhicule 29

Le Cahier Chiendents, un format épuré de facile diffusion. 32

La Galerie de l'Or du temps : un livre écho de correspondances. 34

2.2 Le dialogue par le livre : poésie et image 36

Poésie et peinture : son apparition et évolution dans le temps 36

Livres de dialogue, livres d'artiste ou livres illustrés ? 44

La survie du livre de dialogue : « livre de luxe » ou livre pauvre » ? .50

2.3 Création et publication des livres de dialogue par une maison d'édition « artisane » 56

Le livre comme espace de rencontre amicale : dernières parutions du Petit Véhicule 58

Le rôle de l'éditeur dans la création des livres de dialogue 80

Panorama actuel du livre de dialogue : le livre artisanal est-il une forme de résistance au XXIème siècle ? 84

Conclusion 87

Annexes 89

Annexe 1 [Attestation de fin de de stage aux éditions du Petit Véhicule] 89
Annexe 2 [Attestation de fin de stage à Makisapa] 91
Bibliographie 93
Table des illustrations 95
Table des matières 98