

Interactions – The Bulletin of I.A.W.I.S. No. 24, April 2000

Contents

- Book Reviews
 - Ségolène Le Men. *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet: Regard romantique et modernité.* (Barbara Wright)
 - Isabelle Zuber. *Tableaux littéraires: les marines dans l'oeuvre de Marcel Proust.* (Leo H. Hoek)
 - Renée Riese Hubert and Judd D. Hubert. *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books.* (Martin Heusser)

Ségolène Le Men: *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet: Regard romantique et modernité.* Paris: CNRS Editions, 1998, 222 pp. 200FF

Cet ouvrage est remarquable à deux égards. Il trace, comme l'indique son titre, l'évolution de la cathédrale illustrée de Hugo à Monet, en examinant les représentations de cathédrales dans la gravure, la lithographie et la photographie. Mais il constitue aussi, en réponse au thème annoncé par le sous-titre, une véritable esthétique du mot et de l'image au dix-neuvième siècle, par l'étude qui y est faite de l'évolution du regard depuis le romantisme jusqu'au seuil de la modernité. Ségolène Le Men enrichit son analyse à ce sujet de toute l'ampleur de ses autres travaux, tantôt sur les abécédaires et la littérature enfantine, tantôt sur Grandville, Daumier et la caricature au dix-neuvième siècle. Il en résulte un livre d'une importance capitale, indispensable à tout chercheur dans ce domaine.

La cathédrale est d'abord le site privilégié des romantiques, où se résout le paradoxe qui consiste à réunir rejet du classicisme et attrait du médiéval, selon la célèbre alliance des contraires préconisée par Victor Hugo dans sa préface de Cromwell. Mais, comme le dit si bien Ségolène Le Men, le mot 'site' implique à la fois 'le jeu des réminiscences et des associations d'idées' et 'une esthétique du paysage pittoresque' (p. 107). La cathédrale comme site répond donc à la définition de l'"image dialectique" proposée par Walter Benjamin et interprétée par Georges Didi-Huberman, suivant laquelle l'Autrefois rencontre le Maintenant dans une existence simultanée rapprochant le mythe de l'actualité: les souvenirs personnels, ainsi que la manière dont la cathédrale est vue par autrui, ne manqueront pas d'influencer l'artiste, qu'il soit peintre, écrivain ou graveur, qui sera amené à en faire sa propre évocation et à en nourrir l'imagination de la postérité. Déjà, cependant, se pose un premier problème: dans son roman, en faisant voir Notre-Dame de Paris telle qu'elle était au quinzième siècle, Hugo ne restaure-t-il pas verbalement, pour ainsi dire, la cathédrale? Action reproduite physiquement par Viollet-le-Duc lors de la restauration de Notre-Dame de Paris, décidée en 1844 (sans doute en partie pour répondre aux clameurs du public, sensibilisé aux beautés de l'édifice telles que les décrit le roman de Hugo) et mise en oeuvre de 1845 à 1864. Et Viollet-le-Duc, ne se contentant pas de restaurer la cathédrale, la réinterprète à sa manière, en ajoutant, par exemple, au haut des tours, le Stryge, être de pierre évoquant Quasimodo et le concours de grimaces décrit par Hugo. Ce dénouement 'à tiroirs' est complété par la célèbre

photographie de Charles Nègre, *Le Stryge* (reproduite sur la couverture du livre), où l'on voit la sculpture de Viollet-le-Duc à côté de laquelle pose Henri Le Secq, autre photographe de l'architecture gothique. (Notons que le processus se poursuit avec les photographies du *Stryge* prises par Brassai vers 1936 [La Tour Saint-Jacques vue des tours de Notre-Dame et Les Chimères contemplant la Cité et Paris]). La cathédrale en ressort comme un foyer exemplaire du va-et-vient entre le passé et le présent, dans une métamorphose dynamique qui laisse deviner l'avenir tout en rendant hommage aux origines.

Comme il apparaît donc, le chassé-croisé n'est pas limité aux seules bornes du passé et du présent, mais il s'opère aussi entre les disciplines, dans la mesure où l'architecture a inspiré un livre qui, à son tour, a été à l'origine de réalisations architecturales, lesquelles ont inspiré des photographies. On sait qu'il y a toutes sortes de termes, comme 'frontispice' et 'cul-de-lampe', qui sont communs au vocabulaire du livre et de l'architecture. On connaît également le haut degré de réciprocité qui caractérisait les rapports entre peintres, écrivains, sculpteurs et musiciens autour des années 1830, rapports immortalisés dans le frontispice du périodique *L'Artiste* daté de l'année 1831. Mais ce qui est tout à fait significatif dans les propos de Ségolène Le Men, c'est la manière dont elle fait valoir l'analogie, établie par Hugo, entre les deux époques de transition que sont les années 1480 et les années 1830, autrement dit, entre la cathédrale gothique et les premiers temps de l'imprimerie d'une part et, d'autre part, la révolution médiologique du dix-neuvième siècle, au cours de laquelle la technologie a permis la reproductibilité mécanique à de multiples exemplaires, aussi bien que la rencontre des expressions graphique et typographique sur un même support de papier. Le chapitre de Notre-Dame de Paris intitulé 'Ceci tuera cela' en dit long sur l'opposition entre le langage de l'architecte, qui est celui de l'image, et le langage de l'imprimé à l'époque de Gutenberg, entre le 'livre de pierre' et le 'livre de plomb', pour reprendre les termes de Hugo. 'Ceci tuera cela' est, en effet, la phrase énigmatique de l'archidiacre faustien Claude Frollo, qui ajoute: 'Le livre tuera l'édifice'.

Développant cette alternative, Ségolène Le Men trace avec subtilité toute la complexité des réactions à long terme à l'oeuvre de Hugo. La victoire de l'écrit est d'abord proclamée par l'écrivain, bien que celui-ci ait été un des grands maîtres de l'écriture visuelle' (p. 178). C'est, bien sûr, une manifestation de la coïncidence des contraires, chère à Hugo. Mais c'est aussi tout le débat sur les rôles respectifs du mot et de l'image au dix-neuvième siècle qu'on voit lancé dans ce chapitre. En effet, dans les années 1830, la culture de l'image semble renaître, grâce aux nouvelles techniques de la gravure que sont la lithographie, le bois de bout et la gravure sur acier. Alors que certains écrivains, comme Flaubert et Mallarmé, s'opposent à toute illustration de leurs oeuvres de leur vivant, les publications plus populaires, comme le *keepsake*, distribuées à grand nombre d'exemplaires, accroissent inexorablement l'importance de la visualisation. Si bien que le livre illustré, à l'époque romantique, complétera le texte, au lieu d'être considéré comme une simple redondance. Le renouveau d'intérêt pour l'enluminure et les lettrines conduira à l'invention de la vignette romantique, laquelle sera reproduite non seulement dans les livres, mais aussi sur les tissus, les assiettes, les affiches et toutes sortes d'objets publicitaires.

Or la vignette s'avère être un puissant lien entre le passé et l'avenir, entre le fragment ou la ruine romantique et la structure itérative favorisée par la parution des romans en feuilletons, lesquels sont ponctués justement par des vignettes. Tel détail, admiré comme microcosme, capable à lui seul de résumer la totalité du macrocosme, peut, dès qu'il se répète, suggérer une vision sérielle, que ce soit dans la parution annuelle des *keepsake* (florilèges d'extraits et de planches sans rapport les uns avec les autres, et souvent conçus comme livres d'étrennes pour jeunes filles), dans le système de personnages récurrents dans *La Comédie humaine*, ou dans le roman d'apprentissage ou le récit de voyage, formes très en vogue au dix-neuvième siècle. Faire voir un phénomène de plusieurs points de vue, c'était empiéter sur la durée par une série d'images fractionnées ou fragmentaires, quitte à ce qu'elles soient recomposées ultérieurement par le spectateur. Ainsi conçue, la manie du dix-neuvième siècle pour la

classification et les synthèses peut être vue d'un oeil tout nouveau: le désenchantement du héros romantique, plein de regrets mélancoliques nés de sa rêverie dans les ruines d'un passé glorieux, est supplanté par l'enchantement du peintre impressionniste, qui se régale de l'aspect atmosphérique de telle série de peupliers, de meules ou de cathédrales, à différents moments du jour. C'est ainsi que, depuis le fonctionnement romantique global de l'illustration (qui a connu son essor entre 1820 et 1840), en passant par la pédagogie par image et par les manuels de dessin pour futurs paysagistes, sans oublier les vues, dites pittoresques, de Turner et de Daubigny, on arrive à un panorama qui n'exclut pas les planches de détails, à une oeuvre multiple dont l'unité est composite, à une 'suite' lithographique et à des oeuvres sérielles, où l'image, après avoir été décomposée en une série, peut être constituée en mouvement séquentiel et ainsi acquérir la valeur temporelle que lui niait le Laocoön de Lessing, tout en annonçant la conquête de la durée dans l'oeuvre de Proust. Cette unité mosaïquée est aussi le principe de toute composition architecturale, ce qui fait des deux cathédrales du bord de la Seine, celle de Paris (avec Hugo) et celle de Rouen (avec Monet), des sites exemplaires pour cet exposé sur le regard romantique et moderne.

Et le défi du 'Ceci tuera cela', lancé par Hugo? Finalement, il n'y avait pas à opter entre les deux, puisqu'ils se sont complétés d'une discipline à l'autre au dix-neuvième siècle. L'oeuvre de Hugo lui-même en fait preuve, aussi bien que ses suites dans l'oeuvre de Viollet-le-Duc et de Charles Nègre, sans parler des retombées chez Huysmans, pour qui, dans *La Cathédrale* (1898), l'illustration est aussi une oeuvre d'art indépendante de la littérature. Cette étude magistrale, menée par Ségolène Le Men, éclaire non seulement l'évolution de l'esthétique au dix-neuvième siècle, mais aussi l'histoire du livre et l'histoire, toute aussi importante, de l'évolution de notre manière de voir.

Barbara Wright, Trinity College, Dublin

Marines littéraires, ou la picturalité de Proust.

À propos de: **Isabelle Zuber: *Tableaux littéraires: les marines dans l'oeuvre de Marcel Proust*. Berne etc., Peter Lang Verlag, (Coll. Publications Universitaires Européennes, série XIII Langue et littérature françaises, vol. 228), 1998, 279 pp.**

La marine est un genre pictural fréquent et bien connu mais apparaît rarement comme tel sous une forme verbale dans les textes littéraires. Elle ne doit en effet pas être confondue avec les nombreuses descriptions littéraires de la mer chez Michelet, Hugo, Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, ou Rimbaud. La description littéraire de la mer est en général subordonnée à la narration dans le roman ou à la méditation dans la poésie; elle évoque presque toujours une ambiance au service de la narration mais rarement une visualisation autonome.

Il en est autrement pour Proust, qui a réussi à créer de véritables tableaux littéraires intégrés dans son roman. Dans la deuxième partie de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* par exemple, nous voyons le héros, juste avant de rencontrer le peintre Elstir, dans sa chambre d'hôtel devant la fenêtre d'où il regarde la mer. Or, cette fenêtre fait fonction de cadre de tableau: d'après la saison, le moment de la journée, le temps qu'il fait et la position occupée par le héros, des tableaux différents se présentent à lui et au lecteur:

J'entrai dans ma chambre. Au fur et à mesure que la saison s'avança, changea le tableau que j'y trouvais dans la fenêtre. D'abord il faisait grand jour, et sombre seulement s'il faisait mauvais temps; alors, dans le verre glauque et qu'elle boursoufflait de ses vagues rondes, la mer, sertie entre les montants de fer de ma croisée comme dans les plombs d'un vitrail, effilochait sur toute la profonde bordure rocheuse de la baie des triangles empennés d'une immobile écume linéamentée avec la délicatesse d'une plume ou d'un duvet dessinés par Pisanello, et fixés par cet émail blanc, inaltérable et crémeux qui figure une couche de neige dans les verreries de Gallé. (M. Proust, Les jeunes filles en fleur, cité par Zuber, p. 276)

Pour mieux voir la différence avec les 'marines' de Proust, Mme Zuber commence par rappeler les traits qui caractérisent la description de la mer par les critiques d'art du dix-neuvième siècle. Plus difficile à décrire qu'une scène narrative historique ou mythologique, les marines présentent de véritables défis aux Salonnières. Ceux-ci se limitent en général à traduire le sujet visuel par une énumération de personnages, objets, événements et couleurs. Dans un deuxième chapitre l'auteur passe en revue quelques textes littéraires qui évoquent la mer et en distingue les techniques descriptives et les thèmes principaux: perception d'un lac ou de la mer par un observateur qui se trouve devant une fenêtre ou à un lieu élevé, description traditionnelle de la mer (sa personnification, son ambiguïté, sa profondeur, son immensité), mise en parallèle de la mer et de la terre (la grève romantique, lieu de méditation), les couleurs marines. Il se trouve que les qualités visuelles de ces textes (contrairement à ceux de Proust) n'égalent pas celles littéraires. Ils ne constituent pas de véritables marines, parce que le langage se trouve impuissant à rendre un élément aussi fugitif que la mer.

C'est là un défi relevé par Proust dont les 'marines', surtout dans la Recherche, sont véritablement picturales. Isabelle Zuber refuse l'idée qu'il s'agirait de simples évocations de certains peintres. A travers une analyse stylistique, elle cherche à savoir comment on peut les rapprocher de vrais tableaux, comment ces 'tableaux' (sans mention explicite d'artiste) sont peints et comment ils sont intégrés dans leur contexte romanesque. Elle montre que l'auteur de la Recherche se sert de différentes techniques comme le cadre, la perspective, la visualisation, la référence à des peintres et des tableaux réels pour peindre la mer et créer un équivalent parfait de la marine picturale. Le grand mérite des 'marines' de Proust est qu'elles lui permettent de multiplier les mondes perçus par le spectateur: le lecteur se fait spectateur en regardant avec d'autres yeux. Ainsi le paysage donne lieu à une multitude de 'marines' vues par un seul spectateur à travers différents artistes. L'inscription de ces tableaux littéraires dans la Recherche est assurée par de véritables cadres thématiques et syntaxiques qui se referment autour de chaque 'marine' et concourent à transformer la phrase en tableau. Le langage de la 'marine' se signale par des traits poétiques (phrases plus longues, vocabulaire spécialisé, métaphores, métonymie, ambiguïté), qui donnent à la 'marine' une impression de cohésion et d'unité. Proust sait tirer profit des points mêmes qui sont traditionnellement considérés comme les écueils majeurs de la description: le ralentissement, la cassure, la dépersonnalisation. Proust s'en sert pour rappeler au lecteur que celui-ci se trouve en face d'un tableau littéraire et non pas d'une description réaliste. Mme Zuber finit par constater que "Les marines sont surtout des monuments de virtuosité de la part d'un auteur qui veut aussi être critique d'art, chez qui la peinture fait naître le désir de créer lui-même des tableaux, et qui – après de nombreux essais répartis dans son oeuvre – tâche d'intégrer cette critique, ces descriptions, dans un contexte narratif" (p. 255).

Leo H. Hoek

Renée Riese Hubert and Judd D. Hubert: *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books*. New York: Granary Books, 1999. 265 pages, 111 illustrations. \$55. Bibliography with handlist of critical studies and catalogs.

Artists' books have become increasingly popular in the past decade or so – their production has increased considerably and the diversity of their creators' approaches is amazing. Already, the field has become difficult (if not impossible) to survey, not only because of the sheer number of artists' books produced, but also because the very term defies definition. The Huberts touch a central point in their excellent brief introduction when they sense an affinity between the vigorous and apparently boundless diversity of the genre and cardinal postmodernist issues, above all the instability and constructedness of categories. By necessity, any definition of the subject of their investigation must be broad and inclusive, and thus their choice of Ulises Carrión's definition as a starting point is a good compromise. Carrión (himself a creator of artists' books) describes artists' books as "books that are conceived as an expressive unity, that is to say, where the message is the sum of all materials and formal elements."

Within this range, the diversity is overwhelming. Artists' books are busy perceptual crossroads, where verbal, visual, and often also haptic sensations intersect. It is an art form capable of absorbing and uniting the most diverse techniques and genres including concrete poetry, collage, pop-art, conceptual art, and photography. At the same time, the art of book-making is calling attention to itself: spines, covers and slipcases disfunctionalize themselves and become independent (works of art), the very paper turns from medium into message and the typography effortlessly out-Steins any Modernist.

In the teeth of such irreducible complexity the Huberts do what can be done in such a situation: they take an exemplary approach – and they do it well. From the thousands of artists' books they choose about forty, concentrating on recent publications rather than on historical masterpieces (and -authors).

In roughly a dozen chapters, *The Cutting Edge of Reading* presents and discusses a broad range of artists' books, mostly from a formal point of view. Visual/typographical deviation on the page is as much a topic as "Perturbations in our reading habits" or "Variations on the Accordion" – a chapter dedicated to productions that deviate from standard page arrangement. A long chapter ("Narrative and Verbal Manipulation") deals with artists who emphasize the visuality of text to the point where words and letters turn into graphic elements, relegating their linguistic function to the background.

A number of chapters concentrate on thematic aspects – here we find one on "Satire" and another that discusses the obvious kinship in many cases between the artists' book and children's books. The one that seems to me to be of particular importance in view of the way in which artists' books are "read" is "The Book, the Museum, and Public Art", which investigates productions with socio-political agenda – artists' books that try to re-cast historical events in order to increase public awareness of say, consumerism.

As the Huberts point out in the final chapter on the situation of artists' books, the future looks bright for the genre. Paradoxical as that may seem to some, this is partly due to recent advancements in computerized typography which has reached a level of perfection of traditional production processes. Rather than ringing the death-knell to a craft professed only by a small, ever-dwindling group of adepts the computer has had a decidedly invigorating effect. By opening up new possibilities of combining, say, typography with pictorial elements, the computer is granting the book artist an unprecedented degree of freedom.

The book itself – that goes almost without saying – is beautifully produced, with stitched binding and is printed on high-quality opaque paper with generous margins in a highly legible serif typeface. Usefully complementing two classics in the field (Bury's *Artists' Books*, 1995 and Johanna Drucker's *The Century of Artists' Books*, also 1995) *The Cutting Edge of Reading* offers perceptive insights into a representative selection of recent publications. In their careful analysis, the Huberts demonstrate how artists' books lay bare the artfulness and the artificiality of the book as work of art, not to denigrate the cultural

conventions shaping it or devaluating its traditional function as information-storing device, but drawing attention to a new hierarchy, on in which the book is no longer merely read but experienced as an aesthetic phenomenon.

Martin Heusser

Blog at WordPress.com.