

Page après page : la référentialité au conte de fées et la mise en abyme dans un livre objet

Aurore Marin

▶ **To cite this version:**

Aurore Marin. Page après page : la référentialité au conte de fées et la mise en abyme dans un livre objet. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-01596549

HAL Id: dumas-01596549

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01596549

Submitted on 27 Sep 2017

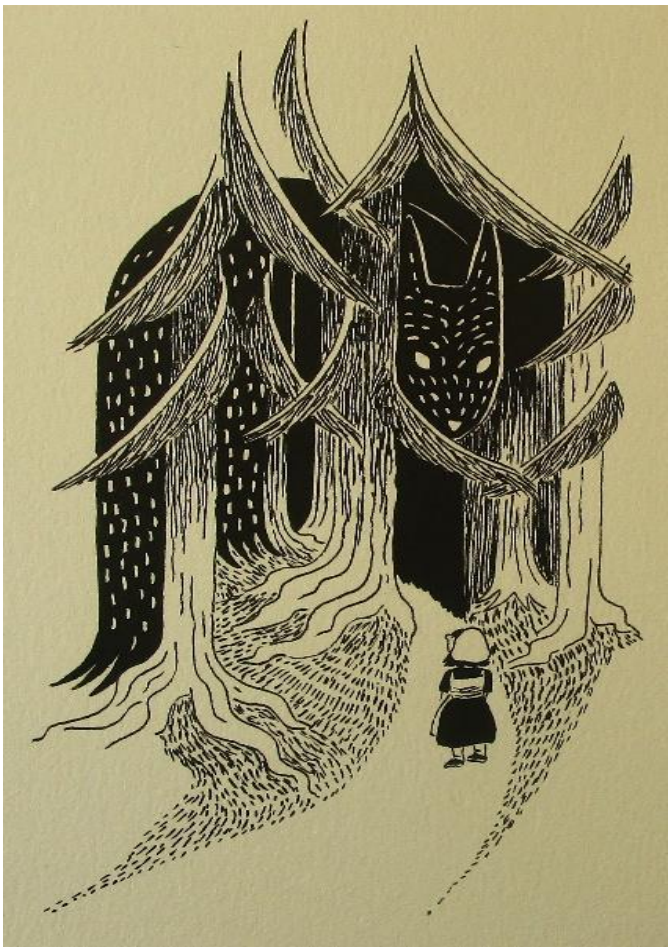
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MEMOIRE DE MASTER II RECHERCHE
UNIVERSITE PARIS 1 – PANTHEON – SORBONNE
UFR 04 ARTS ET SCIENCES DE L'ART

PAGE APRES PAGE

LA REFERENCIALITE AU CONTE DE FEES ET LA MISE EN ABYME DANS UN LIVRE-OBJET



AURORE MARIN
MASTER II RECHERCHE
MENTION ARTS PLASTIQUES
CREATION ET PLASTICITES CONTEMPORAINES
SOUS LA DIRECTION DE **M. CHRISTOPHE VIART**
ANNEE 2016-2017

PAGE APRES PAGE

LA REFERENCIALITE AU CONTE DE FEES ET LA MISE EN ABYME

DANS UN LIVRE-OBJET

PAGE APRES PAGE

LA REFERENCIALITE AU CONTE DE FEES ET LA MISE EN ABYME
DANS UN LIVRE-OBJET

AURORE MARIN

Tous mes remerciements
à
M. Christophe Viart
pour ses conseils précieux, sa disponibilité et son écoute

Table des matières

Avertissement au lecteur

La reproduction des illustrations page 1

Avant-propos

La création du livre-objet *Page après page* page 3

Introduction

La définition du livre-objet page 5
Les axes de la référencialité page 6
La mise en abyme page 6
La problématique page 9

I - Le livre-objet en tant que support propre à la référencialité et à la mise en abyme page 10

1 Le livre-objet, la référencialité et la mise en abyme page 10
2 Le livre-objet et les métamorphoses page 15
3 La composition du livre-objet *Page après page*

1ère étape : le texte brut page 20
2ème étape : ouvrages, films et radio page 20
3ème étape : l'interaction du texte avec l'image page 21
4ème étape : l'évolution de l'image et du texte page 22
5ème étape : le texte devient à voir page 23
6ème étape : l'image seule page 23
La couverture page 23

II - Comment les partis pris de textes sur les contes de fées favorisent la mise en abyme page 27

1 Le choix du conte de fées page 28
2 Les choix de textes préexistants page 31
3 Féminité et animalité page 32
4 Le choix de la bibliographie et de la filmographie page 35

III- Les partis pris artistiques et plastiques au service de la référencialité et de la mise en abyme page 39

1 Les choix formels

La palette graphique page 41
Le format page 43
L'écriture et la typographie page 44
Le papier : les choix de grammage page 47
Le papier : les pliages et les découpages page 48
La reliure : page 52

2 Les références et les inspirations graphiques

Un travail d'écho page 54
La Belle au Bois Dormant page 55
Le Petit Chaperon Rouge page 57
Peau d'Ane page 60
Le Roi Grenouille et les prétendantes page 61
La Belle et la Bête page 64
La Belle et l'Ours page 65
Les sources d'inspiration en noir et blanc page 68
L'utilisation du noir et blanc page 72

3 Mettre en scène l'animalité autour des figures féminines page 74

4 L'illustration : le rapport au texte et la mise en abyme

L'ambivalence de la relation illustration et texte page 82
La mise en abîme dans l'illustration page 84

Conclusion

Les mises en abyme par rapport à la typologie page 88
L'évolution parallèle du livre et du livre-objet page 91
Le livre, le livre-objet et le livre numérique page 93
Le devenir de *Page après page* page 94

Index des noms propres page 96
Index des notions page 99
Bibliographie page 100
Table des illustrations page 103
Fiche technique de *Page après page* page 108

Avertissement au lecteur

La ligne de conduite que je me suis fixée en matière de reproduction des illustrations vise essentiellement à satisfaire deux principes : celui d'identification et celui de personnalisation.
L'identification vise à enrichir le sens donné à l'illustration en en faisant un objet situé dans le réel et non pas une abstraction. La personnalisation consiste à donner des éléments afin de mettre en évidence le rapport que j'entretiens avec le document cité.

En effet, il ne s'agit de faire ni un catalogue d'œuvres, ni d'ailleurs un catalogue d'idées ou de citations mais de montrer la place qu'elles ont prise dans ma démarche de réflexion et de création. Ainsi, les reproductions des illustrations de ce mémoire ont été choisies afin de donner au lecteur une idée de la manière dont je les ai découvertes.

Si une œuvre est citée pour être analysée, la photographie reproduite dans le mémoire sera choisie dans le livre consulté pour rédiger le commentaire ou bien sera tirée de l'œuvre originale exposée dans un musée, vue lors d'une visite.
Les légendes donnent les indications relatives à l'œuvre originale et non pas à la reproduction figurant dans les catalogues et les livres, afin que le lecteur puisse en identifier l'origine ; toutefois, le livre dont provient la photographie est également mentionné.
Cette démarche vise à placer les œuvres dans leur contexte plutôt que de renvoyer à la mosaïque de données disponibles sur internet où les images ont des origines très diverses.

Le deuxième objectif recherché est que la qualité des photos permette au lecteur de les apprécier et qu'elles remplissent leur rôle d'illustration du texte.
Cette idée a été développée par Darian Leader dans *Ce que l'art nous empêche de voir* :
« […] Il me semble utile, en lisant des textes sur l'art, de se demander de quel art l'auteur est vraiment en train de parler. Bien des propositions deviendraient plus claires si l'on savait ce que leur auteur avait vraiment accroché sur ses murs, ou ce qu'il allait vraiment voir. On peut facilement rester perplexe en face de commentaire inepte sur l'"art" si l'on ne comprend pas que l'auteur parle en fait de Cézanne ou de Van Gogh, par exemple[1]. »

---

1. Leader, Darian, *Ce que l'art nous empêche de voir*, traduction de Sophie Mendelsohn, Payot et Rivages, 2011, p. 19.

La conférence de Béatrice Cussol, artiste et écrivaine, à laquelle j'ai assisté le 5 avril 2017 m'a également guidée dans ce choix d'utiliser, dans la mesure du possible, des photographies dont je connaissais précisément la provenance.
Lors de la présentation de sa bibliographie, les visuels projetés de ses livres étaient pris depuis son logement ou son atelier et permettaient de voir les autres livres de la bibliothèque en arrière-plan ou les affiches de cinéma décorant les murs, ce qui donnait ainsi beaucoup de vie à ces représentations.

Toutefois, ce principe ne peut être absolu.

En effet, une photographie ou un document scanné ne rendront jamais compte parfaitement du support que j'avais sous les yeux ; le recadrage, les couleurs imprimées sur les feuilles du dossier, changent considérablement la vision que l'on a de l'image reproduite. Ce serait de toute façon le cas, quelle que soit la reproduction choisie.

Cependant, mon objectif a été de privilégier une illustration qui soit la plus personnelle possible, qui fasse partie de mon vécu, plutôt qu'une illustration de qualité irréprochable, mais impersonnelle.

Enfin, le mode d'identification des documents cités est le suivant :

Les pages de mon livre *Page après page* sont identifiées dans mon mémoire par des chiffres romains.
Les pages des autres livres cités sont indiquées en chiffre arabes.

Les feuilles de *Page après page* sont reproduites dans leur intégralité dans l'annexe « Fiche technique de *Page après page*. ».

Les illustrations figurant dans le corps du mémoire et provenant de mes créations (œuvres antérieurs et détails de *Page après page)* sont encadrées, avec la mention « Œuvre personnelle » en légende.

Avant-propos : la création du livre-objet *Page après page*

Le livre-objet *Page après page* que j'ai réalisé au cours du premier semestre 2017, et dont le contenu est présenté en annexe, constitue pour moi à la fois une synthèse et une nouvelle étape.

Il constitue tout d'abord une synthèse, aussi bien de mon parcours créatif personnel que de mes années de formation.

Mon activité créatrice a comme constantes mes sources d'inspiration et mes centres d'intérêt, qui comprennent notamment les contes de fées et, s'agissant de mes modes d'expression, le dessin et le livre-objet.

Concernant les principes fondamentaux de réalisation, mon livre-objet s'inscrit dans la continuité de ce que j'ai fait jusqu'à présent.
Je reste très attachée aux traditions de l'artisanat, avec ce que cela suppose de part prépondérante du travail personnel par rapport aux productions industrialisées. Je pose également comme principes ceux d'être autonome dans mes travaux, d'en maîtriser entièrement les processus et de privilégier le recyclage et la transformation des matériaux ; cela me conduit à préférer le glanage par rapport à l'acquisition de produits commercialisés, quitte à ce que l'adaptation au besoin ne soit pas toujours totale.

J'ai cherché également à intégrer les acquis de ma formation, que ce soit pour les sujets théoriques ou pour la nature de travaux réalisés. Parmi les axes de réflexion que j'ai pu aborder, je relève notamment le texte comme objet plastique, le numérique comme mode d'exposition et le rôle des images dans notre environnement culturel. En ce qui concerne mes réalisations, j'ai été amenée à concevoir plusieurs livres-objets (*Faux amis* et *Maroc, Guinée, Afghanistan)* ainsi qu'un livre-objet sans titre, sur les contes de fées) où j'ai expérimenté les rapports entre le texte, l'illustration et le travail sur papier (découpages, pliages).

Page après page constitue également une étape nouvelle, au regard des enjeux inédits qu'il a représentés pour moi, ainsi que de la démarche que j'ai suivie pour l'élaborer.

Le premier enjeu était de réaliser une œuvre qui soit un creuset de références et de techniques mais qui ne soit pas pour autant un patchwork. Je devais mettre en place un élément fédérateur suffisamment fort pour éviter l'effet catalogue ou au mieux florilège.

Le deuxième enjeu était d'aborder des techniques nouvelles comme le leporello, le folioscope (flip book) ou les ruptures de support.

Enfin, le dernier enjeu était de confronter un cadre théorique élaboré, présentant plusieurs aspects, avec le monde réel de la réalisation.

Pour cela, j'ai suivi une démarche nouvelle pour moi, initialement intuitive. Cependant, très vite, je me suis rendue compte des interactions entre la réalisation et la réflexion théorique que je menais avec le mémoire commencé alors que j'avais réalisé une première maquette de mon livre-objet, évidemment non encore finalisé.

J'ai ainsi été amenée à faire évoluer non seulement la réalisation de mon livre-objet mais aussi les axes de réflexion de mon mémoire. Ils évoluèrent en fonction des pistes nouvelles qui s'offraient à moi au fur et à mesure que j'approfondissais des sujets à la fois sous l'angle conceptuel et sous l'angle pratique et en fonction des conseils donnés par mon directeur de recherches, Monsieur Christophe Viart. Ses recommandations m'ont permis de veiller aux pièges de l'érudition lorsqu'elle n'est pas au service de la réflexion et de la création personnelles. C'est du moins ce que j'ai recherché dans l'écriture de ce mémoire.

Introduction

Le présent mémoire vise l'analyse, sous l'angle plastique, d'un livre-objet que j'ai créé en 2016-2017, intitulé *Page après page,* à travers les prismes de la référencialité et de la mise en abyme.

L'idée du sujet est venue d'un développement de mon projet de licence qui portait notamment sur le thème : « Des mots cachés derrière les images ».

J'avais commencé par associer une image de film et un texte du livre à partir duquel la version cinématographique était adaptée. Les deux feuilles, côte à côte, se sont par la suite superposées, puis d'autres feuilles se sont ajoutées, menant à la création d'un livre.

Telles sont les prémices de ce sujet de réflexion : le livre, le texte, l'image, la superposition, la mise en abyme.

Il convient, pour introduire le sujet, de définir le livre-objet ainsi que les notions de référencialité et de mise en abyme, appliquées au domaine artistique et littéraire.

La définition du livre-objet

Le livre-objet constitue une catégorie spécifique de livre que l'on peut distinguer par rapport à d'autres formes :

Le livre illustré : l'illustration doit animer le texte et le rendre plaisant. Il s'agit déjà d'un objet d'art[2].

Le livre d'art : réalisé par des éditeurs avec des artistes, il vise à l'harmonie du texte et de l'image. Il se distingue de la reproduction de masse par sa fabrication artisanale ou sa diffusion confidentielle.

Le livre de peintre : « Celui où l'artiste est seul avec lui-même ou peu s'en faut lorsqu'il illustre une auteur classique, mort depuis longtemps[3]. » selon Yves Peyré.

Le livre d'artiste : œuvre plastique dans laquelle un texte est intégré, où le texte sert de faire-valoir à l'illustrateur.

---

2. Melot, Michel, *L'illustration, Histoire d'un Art,* Genève, Skira, 1984

3. Peyré, Yves, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre. (1874-2000).* Paris, Gallimard, 2002, p. 6.

Le livre-objet : dans le livre-objet, l'objet est conçu comme un tout (texte, illustration, support, reliure). C'est la plastique de l'objet qui prime sur le texte. Celui-ci est de l'ordre du visible plus que de l'intelligible. Il est à voir plutôt qu'à lire.

La distinction entre livre d'artiste et livre-objet est assez ténue et l'un et l'autre termes sont utilisés en pratique pour désigner les mêmes créations. En fait, la notion de livre d'artiste renvoie à la création, au concept, alors que le livre-objet met l'accent sur l'aspect œuvre d'art, sur la matérialité. C'est pourquoi, dès lors que nous privilégions l'approche plastique, nous parlerons plus volontiers de livre-objet.

Pour résumer ce point, Benoit Forgeot, libraire, a donné une définition du livre-objet qui s'applique parfaitement à notre propos : « C'est un livre qui n'est pas seulement un texte, mais dont la matérialité, la forme, est aussi importante que le contenu[4]. »

Les axes de la référencialité

La référencialité est une forme de pratique de l'art au second degré qui, appliquée à la littérature, (mais aussi à la peinture et à la musique) a été théorisée notamment par Gérard Genette[5] et constitue l'hypertextualité ou les pratiques hyperartistiques. Il s'agit des œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation.

Cette pratique a été exposée lors d'un séminaire que j'ai suivi à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne Centre Saint Charles. Richard Conte, enseignant dans cette Université, y présentait ses propres œuvres réutilisées, afin d'en créer de nouvelles.

La mise en abyme

La mise en abyme est tout à la fois un effet et un ensemble de techniques utilisées depuis longtemps dans le domaine littéraire et artistique mais théorisées tardivement.

---

4. Oosterlink, Joëlle, *Au fil des enchères*, 2015, 26 min, diffusé sur Arte le 23 avril 2017, consacré à la vente aux enchères de l'exemplaire n°50 sur simili japon de ***La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*** lors de la première vente de la bibliothèque de Pierre Bergé ; exemplaire dédicacé en 1915 par Blaise Cendrars à Lucienne P. Disponible sur <http://video-streaming.orange.fr/tv/au-fil-des-encheres-VID0000002lIyP.html> [consultation le 23/04/2017]

5. Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982

Odile Allimann et Emilie Revaz rappellent dans leur énoncé théorique de Master pour l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne sous le titre de *La mise en abyme dans les arts,* que l'étymologie d'abyme est « sans fond » :

« Au sens premier, c'est un gouffre profond, un précipice, une cavité dont les limites sont insondables. De manière figurative, il signifie ce qui est extrême, le plus haut degré concevable, l'infini ou même le néant. […] Spécifiquement, en héraldique dans l'expression " en abyme ", ce mot représente une pièce placée au centre de l'écu qui ne touche rien d'autre, et qui en fait une réplique de l'écu miniaturisé[6]. »

André Gide a été le premier à évoquer la mise en abyme : « C'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second " en abyme" [7]. » Pour Gide, le sens premier de la mise en abyme est « l'œuvre dans l'œuvre », à partir de l'exemple du blason : « la reproduction réduite, au cœur de l'écusson, de l'écusson lui-même[8]. »

Pour Lucien Dällenbach, il existe trois niveaux de mise en abyme : tout d'abord, la réduplication simple où le fragment a un rapport de similitude avec l'œuvre. Ensuite, la réduplication à l'infini, où le fragment inclus lui-même un fragment, qui inclut… Enfin, la réduplication aporistique, où le fragment inclut l'œuvre qui l'inclut.

Pierre Geogel et Anne-Marie Lecoq parlent d'une « valeur emblématique, conférée à l'art " en abyme" (suivant la formule de Gide), ou, si l'on préfère, à l'art qui se prend lui-même pour objet[9]. », c'est-à-dire en intégrant le processus de création, voir la création elle-même.

On peut s'interroger sur l'intérêt de la mise en abyme dans les différents domaines artistiques.

---

6. Allimann, Odile, Revaz, Emilie, *La mise en abyme dans les arts*, sous la direction de Nicola Braghieri, énoncé théorique de Master, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2015, Disponible sous format PDF sur : <http://archivesma.epfl.ch/2015/005/allimann_revaz_enonce/La%20mise%20en%20abyme%20dans%20les%20arts.pdf/ > [consultation le 01/04/2017], p. 4.

7. Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Seuil, 1977, p. 15.

8. Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, op.cit.

9. Georgel, Pierre et Lecoq, Anne-Marie, *La peinture dans la peinture,* édition enrichie du catalogue de l'exposition *La peinture dans la peinture*, organisée par les auteurs au Musée des Beaux-Arts de Dijon, du 17 décembre 1982 au 28 février 1983, Adam Biro, Paris, 1987, p. 4.

La mise en abyme permet de révéler l'invisible : ce qu'il ne serait pas possible autrement à l'artiste de montrer, compte-tenu du point de vue initial, et donc au spectateur et lecteur de voir.

Parlant de l'utilisation par Van Eyck, Lucien Dällenbach écrit : « Le maître flamand se sert de cet instrument pour pallier la limitation de notre regard et nous révéler ce qui normalement serait exclu de notre champ de vision[10]. »

Ainsi, la mise en abyme est l'introduction d'un autre point de vue, pour compléter et enrichir le tableau, au sens de description ou représentation.

De façon plus détaillée, Allimann et Revaz ont théorisé ce procédé, en distinguant cinq niveaux de mise en abyme.

Le premier niveau est la mise en reflet par un processus simplement récursif que l'on peut identifier en miroir, pour montrer l'envers du décor.

Le deuxième niveau est la mise en présence qui fait apparaître la création de l'œuvre et plus particulièrement le créateur ou l'auteur.

Le troisième niveau est la mise en scène qui introduit la présence du spectateur.

Le quatrième niveau, dont la finalité est ludique, est la mise en jeu avec des règles, des indices, des clefs à découvrir.

Enfin, le cinquième niveau est la mise en rêve. C'est la mise en abyme à l'infini. C'est l'introduction du vertige de l'infini.

Tous ces éléments, mis en perspective, tentent à faire éclater l'œuvre en de multiples éléments mais également les rassemblent dans la relation entre l'auteur, le spectateur et l'œuvre.

La démarche de mise en abyme mise en œuvre dans mon livre-objet est entendue au sens large et repose sur des effets d'inclusion, d'emboitement et d'autoréférence.

---

10. Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, op.cit., p. 20.

Dans ce cadre**, la problématique** que vise à traiter le mémoire est :

En quoi mon livre-objet permet-il la référencialité et la mise en abyme du conte de fées ?

La réponse à cette question est envisagée sous les trois angles suivants :

Dans un premier temps, nous verrons comment le livre-objet, en tant que support, participe à l'intégration des procédés de référencialité et des techniques de mise en abyme.

Dans un deuxième temps, nous verrons comment, dans le livre-objet, le traitement des thèmes du conte de fées favorise la mise en œuvre de la référencialité et la mise en abyme.

Enfin, nous analyserons comment les partis-pris esthétiques concourent à la valorisation de la référencialité et de la mise en abyme.

I - Le livre-objet en tant que support propre à la référencialité et à la mise en abyme

Le livre-objet m'apparaît comme un support artistique privilégié pour mettre en scène des dispositifs de référencialité et des effets de mise en abyme, qui d'ailleurs se recoupent parfois, par plusieurs aspects : la liberté de création et la pluridisciplinarité propre au libre-objet ainsi que les métamorphoses du livre comme support et comme contenu.

Ces principes, que l'on retrouve dans de nombreux livres-objets, ont une place particulière dans *Page après page* dont ils constituent deux des ressorts principaux.

1 – Le livre-objet, la référencialité et la mise en abyme.

L'idée que je souhaite porter est que le livre-objet, par nature, constitue un développement créatif qui favorise la référencialité et la mise en abyme.

Par rapport à cette idée, on peut poser trois postulats et regarder s'ils se vérifient :

Premier postulat : le livre en soi est facteur d'inclusion.

Deuxième postulat : le livre-objet utilise les caractéristiques du livre, dont l'inclusion, auxquelles il ajoute une dimension de référencialité.

Troisième postulat : le livre-objet est un support particulièrement adapté à cette forme spécifique de référencialité qu'est la mise en abyme.

Le premier postulat, sur l'aspect inclusif du livre, est fondé sur le rapport du lecteur au livre : le lecteur pénètre dans le livre en l'ouvrant et en plongeant dans ses pages comme il plonge, s'immerge dans le propos du livre, dans l'histoire qu'il raconte. Ainsi, Anne Moeglin-Delcroix peut citer Telfer Stokes[11] : « J'aime beaucoup lire, mais je ne pense pas que je lis très à fond. Souvent, à mon avis, c'est une sorte de parcours rapide. Peut-être est-ce plutôt que je m'introduis dans un livre par la lecture[12]. »

---

11. Telfer Stokes, né en 1940, est un artiste britannique qui a réalisé des livres d'artistes à partir des années 1970 dont plusieurs en collaboration avec Helen Douglas.

12. Moeglin-Delcroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, J.-M. Place, Bibliothèque nationale de France, 1997, pp. 348-349.

Le livre-objet développe cet aspect de la relation au livre, en le transposant sur le plan de la conception du livre, de son agencement.

Parlant du livre d'artiste et des découvertes du lecteur lorsqu'il le consulte, Michel Sicard, artiste-plasticien et universitaire, a déclaré : « On est immergé. Il y a un phénomène d'immersion. Tantôt on vous met la tête au-dessus de l'eau. Tantôt on vous plonge dans la matière[13]. »

Déjà, le livre de bibliophile met en place le plus souvent un dispositif d'insertion du livre dans un étui qui a une fonction pratique de protection mais également une fonction symbolique : il s'agit d'accéder au livre en l'extrayant de sa gangue, de suivre un rituel qui vise à parvenir au livre en passant par une plongée dans le monde du livre.

Le livre-objet va plus loin dans ce processus : nombre de livres-objets sont fondés sur le principe de la boîte ou de la mallette à l'intérieur de laquelle se trouvent les éléments composant le livre, qui peuvent être rangés et pas nécessairement reliés physiquement entre eux. C'est le fait d'être mis physiquement dans le même endroit qui constitue leur premier dénominateur commun, avant le sens que l'artiste a voulu donner.

Mon livre-objet n'est pas constitué sous forme de boîte. Toutefois, une des feuilles est pliée pour former une pochette en origami et sert à glisser des feuilles dans ce livre. Il dispose donc d'un côté utilitaire.

Ma pochette peut s'apparenter à une enveloppe, contenant différents types de papiers associés à différentes typographies. Il s'agit de présenter au lecteur plusieurs possibilités de papier en termes de grammage, de texture, mais également de types d'expression.

Comme terme de comparaison, on peut citer par exemple l'objet hybride, entre livre et boîte, qu'est *Fluxus I*, (que j'ai découvert dans *Esthétique du livre d'artiste*), créé en 1964, composé de suite d'enveloppes reliées qui contiennent des documents divers ; des papiers non imprimés, un disque, des collages, une bande magnétique. Les contenus de Fluxus I (**Figure 1**) sont volontairement disparates mais la présentation commune permet de les unifier, d'englober toutes ces dimensions qui le constituent[14].

---

13. *Livres d'artiste*, entretien enregistré à Paris par Heiner Wittmann avec Michel Sicard, pour le site www.france-blog.info [14 décembre 2014, 29min07]. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=FP4JN9nqzLI> [consultation le 13/05/2017]

14. Moeglin-Delcroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, op.cit., p. 123.



Figure 1 : (Anthologie rassemblée par) George Macinas - Fluxus I, 1964 – 1965
Fluxus, 20,5 x 19,5 cm - Collection Denis Ozanne

Le caractère de référencialité vient renforcer ce rapport spécifique du lecteur au livre-objet. Tout d'abord, la nature même du livre-objet est l'ajout d'une dimension artistique à un élément littéraire.

Anne Moeglin-Delcroix a bien montré cette ambivalence artistique/littéraire lorsqu'elle écrit, parlant du livre d'artiste, ce que l'on peut appliquer en fait au livre-objet : « Il est totalement livre tout en étant pleinement art[15]. »

Le livre-objet possède ainsi plusieurs composantes artistiques, au-delà de la dimension littéraire, qui se renvoient l'une à l'autre dans un processus d'interactions. Cette pluralité constitue une richesse qui favorise et enrichit de sens l'accès du lecteur à l'ouvrage.

15. Moeglin-Delcroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, op.cit., p.2.

Ainsi, parlant de *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, Christine Le Quellec Cottier, directrice du Centre d'Etudes Blaise Cendrars au sein des Archives littéraires suisses, a dit :

« [Le livre] est nouveau parce qu'il associe de façon tout à fait exceptionnelle poésie, peinture, typographie ; donc tous les éléments graphiques sont faits pour se rencontrer, et donc on doit en tant que lecteur, spectateur, être encore plus impressionné, immergé dans l'objet[16]. »

Par ailleurs, la dimension artistique du livre-objet est construite à partir de ou autour d'un livre ou encore d'une idée de livre. Le livre-objet renvoie ainsi au livre qu'il contient ou à l'idée de livre qu'il représente. Dans tous les cas, il fonctionne « à partir de » : à partir d'une idée littéraire ou du moins d'une idée appartenant au monde des livres. C'est là sa raison d'être, ce qui permet de le définir comme livre-objet et non pas comme une œuvre artistique quelconque. Le livre-objet est donc en soi une référence.

Le spectateur/lecteur est invité à apprécier le livre-objet pour ses qualités formelles, esthétiques, plastiques mais également pour son rapport à l'idée qu'il représente ou aux signes, aux mots qu'il utilise.

Les symboles typographiques sont utilisés pour leur valeur formelle et non plus pour le sens du texte ; leur présence renvoie à une réflexion sur l'art et le texte, et donc à un ensemble référentiel.

La nature duale du livre-objet fait qu'il est perçu comme un stade de l'évolution du livre, à apprécier par rapport aux précédentes créations en la matière, et non pas comme une œuvre isolée, conçue ex nihilo. Par ailleurs, il faut rappeler que la place du livre-objet est dans une bibliothèque, au milieu de livres et non pas au milieu d'œuvres d'art. Le lien avec la tradition littéraire et l'univers du livre est plus fort que le lien avec les créations purement plastiques.

Le livre-objet favorise donc les thématiques de référenciation qui lui donnent une valeur supplémentaire. Au sein de ces thématiques, il est naturel que, parmi les plus stimulantes pour l'esprit se trouve la figure qui renvoie vers une dimension qui peut aller jusqu'à l'infini, à savoir la mise en abyme.

---

16. Oosterlink, Joëlle, *Au fil des enchères*, op.cit.

On trouve ainsi un exemple significatif de mise en abyme dans le livre-objet *Dans les rides* de Megumi Terao (**Figure 2**). Cette œuvre était exposée à la Galerie Frédéric Moisan, (où j'ai travaillé six mois comme assistante) dans le cadre de l'exposition *Les Hommes mûrs* de Megumi Terao.

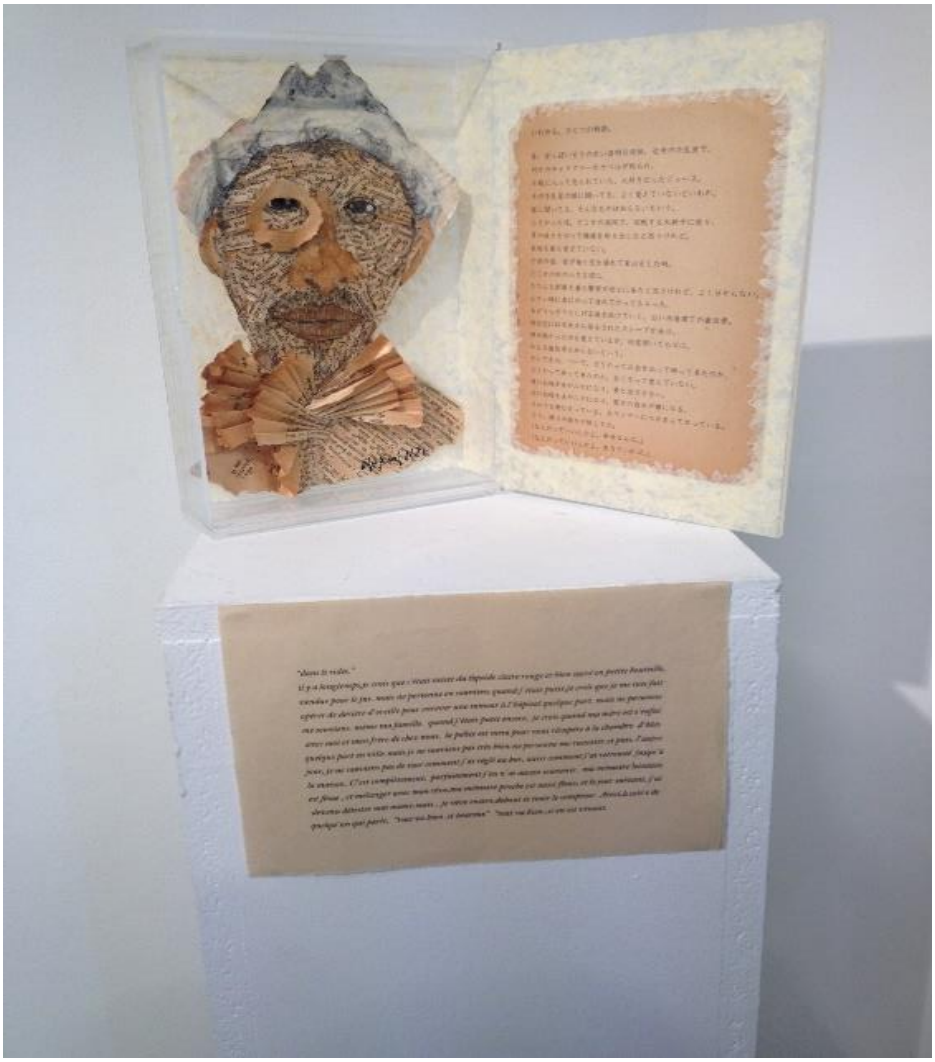


Figure 2 : Megumi Terao - *Dans les rides*, 2014 - Technique mixte, 17 x 25,5 cm

Intriguée par la forme de l'œuvre qui me rappelait celle d'un livre, j'ai demandé à l'artiste de me présenter sa réalisation. Elle m'a confirmé qu'elle s'était effectivement inspirée de la forme d'un livre mais également de celle d'une boîte. C'est d'ailleurs avec une boîte de la marque Muji qu'elle a réalisé l'œuvre. Celle-ci se referme comme un livre qui s'ouvre naturellement par la gauche puisque cette boîte est vendue par une marque importée du Japon (l'artiste est japonaise).

Le découpage que l'on voit à gauche se place en tirant une poignée comme un tiroir ou une boîte à bijoux. Le texte à droite est autobiographique, écrit en japonais et imprimé sur du papier. Il a été traduit en français par une amie de l'artiste. La version française a été ajoutée en dessous de l'œuvre sur le présentoir, en conservant les fautes d'orthographe et de grammaire.
A gauche, l'homme représenté en découpage ressemble beaucoup aux dessins d'hommes qu'elle fait habituellement en gravure ou en peinture. Il a été réalisé avec une multitude de découpages de papier imprimé.

J'ai demandé à Megumi Terao d'où venait ce papier et elle m'a indiqué qu'il provenait d'un livre qu'elle avait acheté en France en vue de le découper. L'artiste ne se souvenait pas de quel livre il s'agissait ; cela n'avait aucune importance pour elle car, dans le livre, elle aimait et privilégiait surtout l'aspect du papier.

On a ici une utilisation des possibilités du livre qui ne veut pas transfigurer le texte et l'histoire. Ce sont ses qualités plastiques (la couleur et la texture) qui sont utilisées pour servir l'envie de l'artiste de raconter son histoire et de « l'illustrer » avec cette réalisation graphique. Dans cet exemple, la mise en abyme ne porte pas sur une œuvre ou une représentation en particulier mais sur le monde même du livre (les feuillets imprimés).

2 - Le livre-objet et les métamorphoses

Le livre-objet nous permet de passer du domaine de la littérature et de la lecture au domaine de l'art plastique, de l'intelligence des textes à l'intelligence des images.

A ce propos, le poète et éditeur français Pierre Lecuire a déclaré : « Je ne veux pas qu'on lise mes livres mais qu'on les voie[17]. »
Ainsi, la finalité de ma création est d'amener, page après page, une métamorphose du texte vers l'image, le support du livre permettant cette transition.

Ces métamorphoses ont naturellement comme référence *Les Métamorphoses* d'Ovide, sachant que la référence n'est pas que de l'ordre du glissement du sens et de la représentation mais qu'elle porte aussi sur la thématique : les métamorphoses des humains et des dieux en animaux et réciproquement trouvent une correspondance, par exemple dans *La Belle et la Bête.*

---

17. Melot, Michel, *L'illustration, Histoire d'un Art*, op.cit. p. 211

De façon plus générale, le principe du livre-objet pourrait être défini par le début du livre premier des *Métamorphoses* d'Ovide :

« Je me propose de dire les métamorphoses des formes en des corps nouveaux[18]. »

On peut noter que la métamorphose dont parle Ovide est une transformation des formes, de l'aspect physique et des êtres, humains, dieux, animaux, matière végétale, etc.

Le livre-objet s'apparente à la traduction plastique de ce principe ; la transformation de tous les éléments composant traditionnellement le livre : à savoir les caractères, les illustrations et le support, en tenant compte du fait que le dénominateur commun est le sens voulu par le concepteur.

Dans sa préface à l'édition des *Métamorphoses* de 1992 publiée en Folio, Jean-Pierre Néraudau dégage plusieurs caractéristiques qui peuvent être s'appliquer sous une forme équivalente au domaine artistique.

Le premier principe repose sur la fluidité entre des composantes qui participent d'un même ensemble.

Pour Ovide, les composantes de son monde mental/culturel transposé dans son monde littéraire sont les dieux, les hommes, les animaux et la matière (végétale, minérale). Cela traduit une conception globale du monde où dieux et humains, notamment, coexistent sans qu'il s'agisse de deux univers distincts et imperméables puisque l'on peut passer de l'un à l'autre. L'univers est un tout.

En ce qui concerne le livre-objet, cette fluidité entre les domaines de la vie artistique (littérature, peinture, gravure, reliure) est rendue possible par le principe d'intégration de plusieurs disciplines au service d'un même projet rend possible cette fluidité.

Le deuxième principe est que la métamorphose participe du courant baroque.

La fluidité du monde, des images et des idées traduit une thématique du vertige, de l'exaltation, de la virtuosité. Jean-Pierre Neraudau parle ainsi de « folie baroque » dans sa préface à l'édition des *Métamorphoses* de 1992.

De même le livre-objet s'il participe parfois d'une approche formelle minimaliste devient par nature le rassemblement de richesses multiples du fait de l'agrégation des domaines artistiques multiples.

---

18. Ovide, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye ; édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudau, Paris, Gallimard, 1992, p. 42.

Enfin, le troisième principe est celui du voyage intellectuel, de la recherche par le déplacement, de support, d'incarnation, en une forme d'initiation par étapes. Le livre-objet permet les passerelles, les mises en perspective, les associations et les glissements sur le plan plastique, de façon démultipliée par rapport à ce qu'autorise, par exemple, la peinture pour la mise en abyme ou la littérature pour les références. Il propose un voyage au sein des arts plastiques, un voyage ludique, pluridisciplinaire selon une vision intégrée du domaine de la création artistique.

A mes yeux, le livre en tant que support permet de mettre en scène sur le plan plastique la métamorphose.

Examinons par exemple le travail de Béatrice Cussol : artiste aquarelliste et écrivaine, rencontrée lors d'une conférence à la Sorbonne : elle réalise des illustrations sans pour autant se définir comme illustratrice. Son travail tend à se rapprocher du livre pour enfants mais en y intégrant une connotation sexuelle[19].

Béatrice Crussol a justement une pratique qui associe écriture et dessin (**Figure 3** page suivante). Elle a débuté sa carrière artistique à la Villa Médicis. Elle proposait des carnets où elle écrivait des mots en les pensant comme les enfants découvrent les mots : à force de les répéter, ils perdent leur sens. Elle s'est donc autorisée à les faire rentrer dans ses dessins, puis, à l'aide de tissus accumulés dans son atelier, elle a pu leur donner une forme matelassée, formant des lettres.

Les signes qu'elle choisit ont une forte présence. Le « W » par exemple évoque le mot « witch », la sorcière. Il peut également devenir un utérus dans un dessin. Ainsi que l'a souligné Richard Conte lors des questions/réponses qui ont suivi la conférence de l'artiste, les éléments de ses dessins roulent, tournent, deviennent des phylactères, enflent, prennent du volume et se transforment en mots.

---

19. Cussol, Béatrice, conférence à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 05 avril 2017, Séminaire Interface 2016-2017, dirigé par Conte, Richard et Lageira, Jacinto



Figure 3 : Béatrice Cussol - Œuvre présentée lors de la conférence
à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne le 5 avril 2017
Séminaires Interface 2016-2017

S'il fallait montrer une évolution de l'utilisation des mots dans les créations de Béatrice Cussol, il faudrait organiser une exposition avec une scénographie spécifique et l'application de ce dispositif évolutif en peinture nécessiterait plusieurs œuvres, à moins de réaliser une longue frise.

Les métamorphoses dans *Page après page*.

Mon livre-objet se construit sur des métamorphoses, sachant que plusieurs d'entre elles conduisent à des effets de mise en abyme et seront donc étudiées spécifiquement sous cet angle.

L'extérieur du livre, la couverture, fonctionnent grâce à la transformation du premier plat de couverture par inversion du noir et du blanc en dos de couverture. L'intérieur de l'ouvrage est structuré par une série de transformations (dont le détail est décrit au chapitre suivant concernant la composition du livre).

Si l'on veut établir une typologie des métamorphoses mises en scène on peut retenir les catégories suivantes :

Tout d'abord, le fil conducteur qui va de la première page à la dernière est la métamorphose de l'expression dont les signes évoluent de l'écriture au dessin en passant par des stades intermédiaires où les deux modes coexistent distinctement puis sont imbriqués.

Cette évolution s'accompagne d'une deuxième série de mutations, qui concerne le support papier du livre. Dans ce domaine, il n'y a pas une seule évolution, linéaire, qui conduirait d'un format classique à un format entièrement restructuré mais une série de changements qui sont à chaque fois liés à la nécessité d'adapter le support au propos de la feuille.

Ainsi, les pages I, V, VII et VIII sont de structure classique. Les pages II (contenant une pochette), IV et VI (leporello) sont pliées. La page III est composée de plusieurs feuillets de tailles et de textures différentes, découpés différemment.

Enfin, le troisième niveau de métamorphose est lié aux contes évoqués ou représentés dans le livre, construits, à l'exception du *Petit Chaperon rouge* et de *La Belle au bois dormant* sur le principe de la métamorphose. La princesse de Peau d'Ane se métamorphose en se déguisant en souillon puis redevient princesse. Les princes de *La Belle et la Bête* et du *Roi Grenouille* ont été transformés respectivement en bête monstrueuse ou en animal et reprennent leur forme humaine à la fin des contes.

3 - La composition du livre-objet *Page après page*.

Le livre a été composé pour marquer une évolution visuelle évidente pour le lecteur : celle de commencer par le texte seul, sans dessin autre que celui des lettres, jusqu'à la dernière page où le texte n'est plus qu'un prétexte et n'a plus qu'une valeur graphique. Cette phase de composition est fondamentale car, ainsi que le soulignait Michel Sicard, le livre d'artiste (le livre-objet) est le résultat de la mise en place d'un dispositif. Il parle ainsi de « machines » et de « bombes à retardement[20]. »

---

20. *Livres d'artiste,* entretien enregistré à Paris par Heiner Wittmann avec Michel Sicard, op.cit.

Ces termes utilisés soulignent la nature complexe, plurielle de ces œuvres, faites de plusieurs composantes reliées par des interactions voulues par le concepteur ou existant du fait du regard du lecteur.

Le principe fondateur de ce livre-objet reste celui de la déconstruction du livre. Cette déconstruction conduit à un nouveau mode de lecture : il y a certes une progression logique entre les pages du livre mais le lecteur a la possibilité de l'ouvrir à n'importe quelle page.

Ainsi, Anne Moeglin-Delcroix peut citer Edward Rucha[21] :
« Mes livres peuvent être considérés comme de petits voyages, mais ce ne sont pas des histoires avec un commencement et une fin[22]. »

Le livre *Page après page* a été construit en cinq étapes, qui correspondent chacune à une ou plusieurs pages, identifiées dans la fiche technique du livre figurant en annexe, composées d'une ou deux feuilles :

Première étape (Page I) : le texte brut.

Il s'agit de commencer par le texte dans le but d'amener petit à petit l'image à prendre le dessus. Pourquoi commencer ainsi ? Il me semble, en tant qu'illustratrice, que c'est souvent ainsi que les constructions de livres débutent : dans un premier temps le texte, puis le dessin.

La première page est un extrait de *La Belle au bois dormant* de Charles Perrault, la scène du bain entre la reine et la grenouille, écrite de mon écriture la plus habituelle et placée dans un rectangle. Tout comme dans le reste du livre, la feuille est blanche et l'encre noire.

Deuxième étape (Page II) : les types d'ouvrages, de films ou d'extraits radiophonique figurant dans le livre.

Il s'agit de présenter au lecteur l'élaboration typographique, choisie en fonction des textes. Il ne s'agit plus de texte brut mais d'une recherche pour habiller le texte. Cette partie se présente sous la forme d'un pliage qui forme une pochette, dans laquelle sont glissées cinq feuilles, cinq extraits, mesurant 7,5x19,5 cm.

---

21. Edward Rucha, né en 1937, est un peintre, photographe et réalisateur américain.

22. Moeglin-Delcroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, op.cit., p. 402.

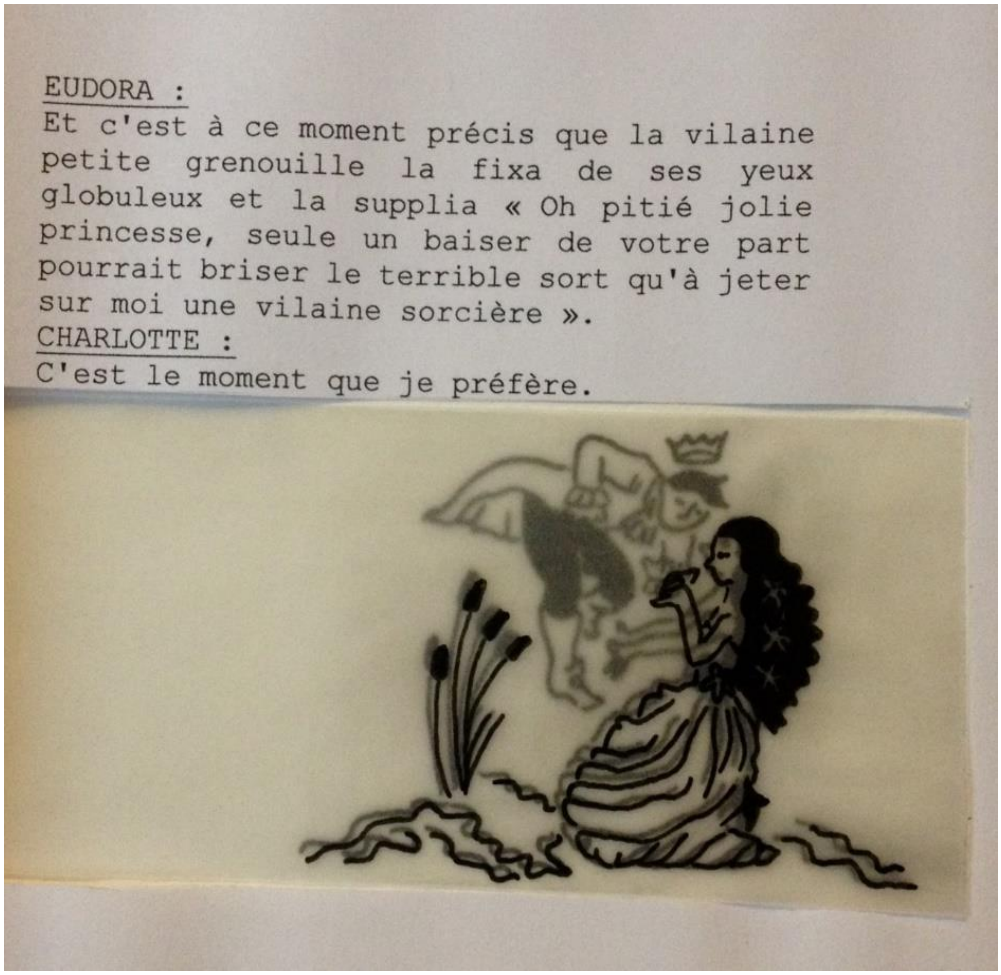
Les feuilles peuvent se ranger dans la pochette selon un ordre aléatoire. Il n'y a ni numérotation ni précision concernant un ordre donné. Sur ces feuilles se trouvent des extraits de livres, d'une émission et d'un film. On y trouve : la fin du *Petit Chaperon rouge* de Charles Perrault, la fin du *Petit Chaperon Rouge* des frères Grimm, un extrait de *Psychanalyse des contes de fées* de Bruno Bettelheim sur l'importance du conte de fées dans le développement de l'enfant, un extrait d'une émission de France Inter dans laquelle Bernadette Bricout explique que les contes sont racontés à toutes les générations à travers le temps, et la chanson du cake d'amour de *Peau d'Ane* dans le film de Jacques Demy.

Troisième étape (Page III) : L'interaction du texte avec l'image.

Cette composition joue sur la mise en abyme aux moyens d'éléments cachés à découvrir, à soulever. On y montre les différentes versions que peuvent suggérer un conte : ici, un extrait du livre de Bruno Bettelheim racontant l'histoire du *Roi Grenouille* afin d'introduire le concept du fiancé-animal.

Cette feuille est découpée et se découvre à l'aide d'une languette de papier ; sur la feuille suivante un extrait du film *La Princesse et la Grenouille* de Ron Clements et de John Musker où les personnages de ce film d'animation lisent et interagissent devant le livre *Le Roi Grenouille*. Ce procédé développe plus encore la mise en abyme : nous jouons sur l'adaptation et les jeux de fenêtres que l'on retrouve dans certains livres pour la jeunesse.

La partie inférieure du texte où la nourrice raconte le moment du baiser entre l'animal et la jeune fille, s'ouvre également vers soi, révélant deux dessins superposés de petite taille (la partie dessinée recouvre 8 x 4 cm de la feuille) sur du papier calque pour créer une animation de deux images (**Figure 4** page suivante**)**. Ce procédé rappelle le style de film regardé une seconde plus tôt, à savoir un dessin-animé traditionnel, dit en deux dimensions.



Œuvre personnelle

Figure 4 : Aurore Marin - *Page après page* (détail page III), 2017

Quatrième étape (Pages IV, V et VI) : L'évolution de l'image et du texte.

Tout d'abord, la page IV est conçue sur le principe du livre de conte illustré, présentant d'un côté le texte et de l'autre côté l'image.

Le texte est celui du *Petit Chaperon rouge* de Charles Perrault, écrit à partir de mon livre d'étude au collège[23]. Je vise la narration et la tradition du livre illustré. L'image à gauche illustre le passage où le loup rencontre la petite fille dans la forêt.

---

23. Arsène, Cécile, *Contes de Perrault*, Paris, Hatier, 1999

Dans un deuxième temps (Page V), les deux éléments présents sur la même feuille, à savoir le dessin du personnage de Peau d'Ane et le texte de Charles Perrault, cohabitent et se répondent graphiquement, quand le texte épouse la silhouette du personnage.

Enfin, le troisième temps (Page VI) est conçu comme un leporello, également appelé livre-accordéon, c'est-à-dire un livre qui se déplie grâce à une technique de pliage de la feuille. Je l'ai voulu comme une transition, un équilibre entre le texte et l'image ainsi qu'un équilibre entre le noir et le blanc. Dans ce leporello, le dessin se concentre sur une interprétation humoristique du *Roi Grenouille*.

Cinquième étape (Page VII) : le texte devient à voir et non plus à lire.

Il se dissimule, à peine visible, dans les personnages de *La Belle et la Bête*, qui sont côte à côte.

Sixième étape (Page VIII) : l'image seule

La métamorphose du texte en image est terminée. Il n'y a plus d'écriture mais une nouvelle illustration de *La Belle et la Bête*. Les six parties sont rendues solidaires et constituent un tout, un livre, grâce à la reliure. J'ai voulu dans un premier temps travailler ces parties de manière chronologique mais il est vite devenu évident qu'à l'image du mémoire, les idées qui viennent ne résultent pas forcément d'une évolution, étape par étape, bien ordonnée.

La couverture : elle est pensée à la fois comme une introduction et comme une synthèse du livre.

Inspirée par deux dessins du tandem artistique Mrzyk & Moriceau, évoquant des arbres, (**Figures 5 et 6**) c'est tout d'abord une introduction au livre. Représentant une forêt de façon stylisée, elle donne un aperçu, ou tout au moins une idée de ce que contient le livre comme elle donne une vision frontale de la forêt, puis elle invite à pénétrer dans le livre comme on pénètre dans la forêt.

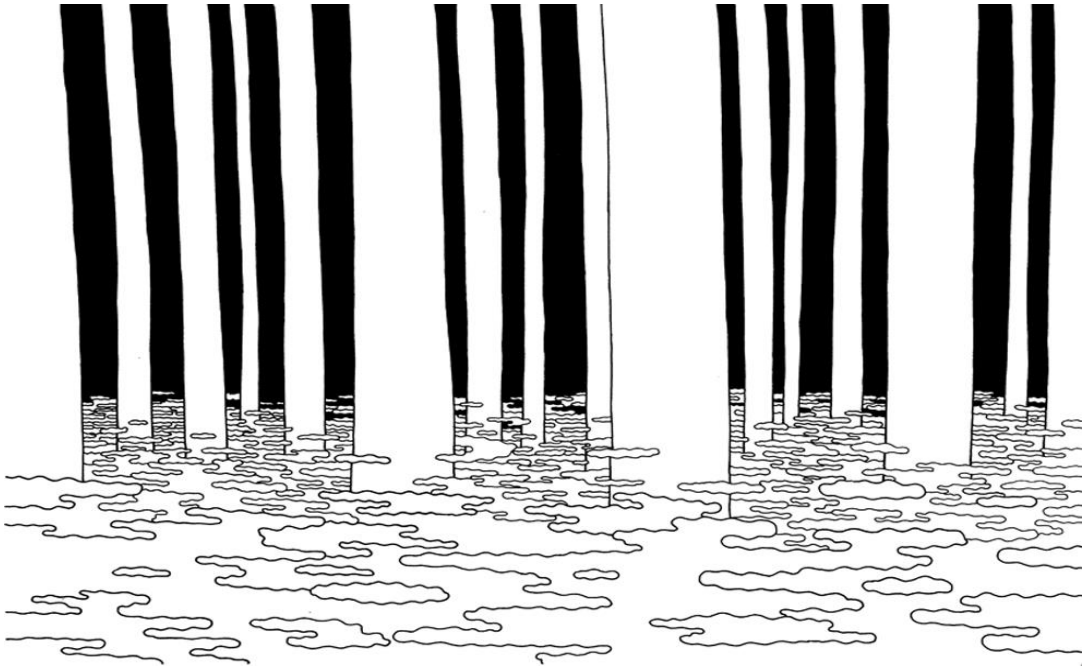


Figure 5 : Petra Mrzyk et Jean-François Moriceau - *Sans titre – Série des 1000 dessins*
Galerie en ligne sur leur site internet



Figure 6 : Petra Mrzyk et Jean-François Moriceau – *Sans titre – Série des 1000 dessins*
Galerie en ligne sur leur site internet

C’est ensuite une synthèse du livre, à la fois sur le fond et sur la forme.

Le thème même de la forêt est un thème central des contes de fées que l’on retrouve dans *Blanche Neige*, dans *La Belle et la Bête* ou encore dans le *Petit Poucet*. C’est un élément structurant qui est développé dans les approches psychanalytiques des contes de fées.

Formellement, la couverture est construite sur le principe de l’anamorphose : le premier plat (plat de devant) et le plat arrière de la couverture représentent une seule et même réalité, mais vue selon une perspective inversée.
Il s’agit de l’une des variations des métamorphoses qui fondent la dynamique du livre : le conte vu à travers ses analyses et interprétations, le conte dans le texte lui-même, le conte enfin à travers ses illustrations.

Par ailleurs, la couverture reprend et résume plusieurs partis pris esthétiques du livre (utilisation du noir et blanc, ramifications, apparences et réalités cachées, périple/voyage initiatique) dont il est laissé au lecteur le soin d’apprécier les correspondances et les effets de miroir.

Enfin, il est à noter que le choix de la représentation stylisée de la forêt avec un effet de multitude, de symétrie et de profondeur renvoie également à d’autres références.

Il rappelle l’épisode de « la forêt qui marche » de *Macbeth*[24] et la représentation baroque qu’en a donnée Orson Welles, par ailleurs maître dans l’utilisation du noir et blanc au service de Shakespeare.
Il peut également évoquer, grâce à ces multiples rectangles verticaux, les œuvres de Daniel Buren dont j’assurais la protection en tant qu’agent au Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, à savoir le *Murs de peintures* de la Salle Matisse.

Les traits noir et blanc veulent évoquer, de manière abstraite, une rangée de livres alignés les uns à côtés des autres dont on voit la reliure avec habituellement la mention du titre et du nom de l’auteur(e).

Le thème du livre reste central dans mon projet, à la fois par le sujet du livre-objet, des livres de contes de fées et des analyses. J’aime l’idée d’avoir une allusion à l’objet dans la couverture, premier élément que le spectateur découvre de l’œuvre.

---

24. Welles, Orson, Macbeth, [1948, 114min],2014, Carlotta, version restaurée, 2 Blu-Rays

Cependant, après ce tour d'horizon des connexions possibles, je pense que la plus pertinente et en tout cas la plus séduisante est celle de la forêt-livre.

L'espace du livre est ainsi bordé par les deux plats de couverture, par l'orée de la forêt et par son fond.

Lorsqu'on ouvre le livre, on pénètre dans le cœur de la forêt avec ses zones de clarté, ses clairières et ses zones d'ombre au plus profond de la forêt.
Le livre est un espace clos comme la forêt : il faut y pénétrer pour bien en saisir la nature dans sa complexité, il faut réellement s'y immerger.

Dans les deux cas, le lecteur/le promeneur pénètre dans un univers de découvertes, de secrets et de perspectives nouvelles dont on ne peut pas se rendre compte lorsqu'on demeure à l'extérieur.

Ces espaces aux contours très nettement définis, et encore plus avec la représentation stylisée des arbres contiennent des créatures cachées dont certaines proviennent du monde de la nature et d'autres de l'univers du fantastique.

Cette métaphore n'est, à mon sens, pas uniquement poétique, elle traduit bien l'importance que revêt le fait de franchir le pas, de passer de l'autre côté du miroir pour la mise en abyme de rentrer dans un monde autre, celui du créateur de l'œuvre.

Ceci constitue l'ambition de chaque livre, mais le livre-objet permet et conduit à exprimer ce phénomène sur le plan plastique par des effets visuels : regarder le livre-objet sous tous ses angles, c'est tourner autour de la forêt et l'ouvrir, c'est débuter une expérience artistique à la fois intellectuelle, sensorielle et artistique.

L'avantage de cette œuvre, c'est que chacun peut éprouver la validité des idées qui y sont projetées et y rajouter son propre ressenti, sans être contraint par une vérité (la pensée de l'écrivain en littérature) qu'il faut comprendre sans pouvoir la détourner.

II - Comment les partis pris de textes sur les contes de fées favorisent la mise en abyme.

Après avoir choisi le support, à savoir le livre-objet, la question qui s'est posée a été de rechercher dans quel univers inscrire cette réalisation.

Tout d'abord, je me suis demandé si j'allais intégrer ou non du (des) texte(s) et, dès lors que le choix s'imposait à moi, quelle place lui (leur) réserver. J'ai ensuite confronté ma prédilection pour les contes de fées au cadre dans lequel j'allais réaliser mon livre-objet et, au sein de cet univers, j'ai opté pour deux principes : celui de recourir à des textes préexistants, d'une part et de privilégier la facette féminine de ces contes, d'autre part.

Enfin, dès lors que le conte de fées a irradié, au-delà de la littérature, nombre de domaines artistiques et culturels, j'ai dû définir le périmètre des œuvres avec lesquelles j'allais tisser des liens tout au long de mon travail de création.

En préambule, on peut se demander quelle est la raison qui pousse à mettre du texte dans un livre-objet. En effet, il n'y a pas nécessairement une assimilation entre le livre et le texte. On peut ainsi citer le livre de Warja Lavater, *Le Petit Chaperon rouge,* reproduit ci-après (**Figure 7**).



Figure 7 : Warja Lavater - *Le Petit Chaperon Rouge,* 1965 - Technique mixte Adrien Maeght, 13 x 19cm

Ce livre joue sur un langage tactile de pastilles de tissu en couleur pour représenter les personnages, de points en relief pour représenter la forêt et la maison, d'une bande à trois côtés pour représenter le lit. La créatrice joue de la position de ces éléments pour traduire les étapes relatives de l'histoire, nul besoin de texte dans son livre-objet car ce n'est pas la démarche.
Dans le cas présent, j'ai décidé d'inclure du (des) texte(s) pour plusieurs motifs.

En premier lieu, je voulais marquer nettement le rattachement de mon travail au monde du livre et de la littérature auquel je désirais rendre hommage.

En deuxième lieu, il s'agissait d'intégrer différents niveaux d'évolution du livre vers le livre-objet et plus particulièrement le stade où le texte intervient d'abord pour la narration, puis pour l'aspect visuel en tant qu'élément plastique.

Enfin, le texte constitue pour moi un élément essentiel et son absence enlève, à mon avis, une dimension d'enrichissement artistique. De façon plus générale, que ce soit pour les livres de photographies ou les livres de peintres, les textes concourent à l'équilibre esthétique et intellectuel du livre.

Il s'agit donc d'une dimension à ne pas négliger et même à valoriser d'un point de vue plastique.

1 - Le choix du conte de fées

Pourquoi choisir de traiter plus particulièrement des contes de fées dans une œuvre voulant mettre en scène la mise en abyme en se servant d'un livre-objet ?
On peut citer en préambule, ce texte de Anna Castagnoli, traduit par Isabel Castella et Gilles Brinon :

« […] Le véritable secret du conte des enfants, la forêt ? Celui de la métamorphose de la croissance, de ce délicat passage initiatique qui de l'âge puéril mène à l'âge adulte ? Passage qui requiert, comme viatique, l'acceptation de la mort[25]. »

Les contes de fées permettraient aux enfants de « rentrer » dans la vie adulte. Toutefois, mon choix ne s'est pas porté vers ces contes pour cette raison. Les contes de fées proviennent de la tradition orale, qui selon les pays, connaissent une multitude de versions différentes. Ces histoires, qui présentaient donc des détails et éléments différents, ont été mises à l'écrit par différents auteurs.

25. *Hors Cadre[s], Observatoire de l'album et des littératures graphiques* n°9, octobre 2011 à mars 2012, p.27.

La Belle et la Bête, par exemple, est un conte qui met dès l'origine en évidence la multiplicité des niveaux de lecture possibles d'une même histoire.

En effet, la version qui sert actuellement de référence, est celle de Madame Leprince de Beaumont mais il convient de garder en mémoire que cette version, qui date de 1785, a été précédé en 1740 par le récit de Madame de Villeneuve. Le conte de Madame de Villeneuve vise une peinture de l'amour idéal dans la tradition galante du XVIII^{ème} siècle ; il s'adresse aux jeunes adultes. Celui de Madame Leprince de Beaumont s'adresse plus particulièrement aux enfants avec des visées pédagogiques et morales. Il y a ensuite des réécritures, des adaptions sous différents supports, des analyses, des études.

Le conte de fées présente un excellent support d'étude pour la mise en abyme car le conte est un genre littéraire précis dans sa définition. En voici une qui me semble assez rigoureuse de Jean-Paul Gourévitch.

« Court récit oral ou écrit de faits imaginaires cristallisés autour d'un personnage ou d'un évènement symbolique, souvent précisé " conte de fées ", mais aussi genre littéraire dans lequel s'inscrit ce type de récit et art du conteur qui l'interprète en famille ou devant un public choisi.

Cette définition sépare le conte de la légende qui est étymologiquement un récit comportant des éléments historiques, destiné à être lu publiquement dans les lieux de culte pour servir à l'édification des fidèles.

Le conte se différencie également du mythe, qui baigne dans le merveilleux mais a pour ambition d'expliquer et fonder certains aspects d la destinée du monde et des hommes ; de la fable, qui est en vers et met en scène des animaux dans une perspective anthropologue ; et de la moralité, où l'intention première reste pédagogique, même si certains contes comme ceux du chanoine Schmid se terminent par des leçons de morale.

Enfin, par son ancrage résolu dans l'imaginaire, il dénie, à la différence du roman, toute approche réaliste. Les humains présents sont conviés à entrer dans un monde différent, celui du merveilleux où tout est possible.

Pour cette raison le récit du cheval de Troie, *Le Roman de Renart*, *La Cigale et la Fourmi*, *Gulliver*, ne sont pas des contes[26]. »

De plus, le conte de fées s'adresse à tous les publics et permet « d'emboîter de multiples points de vue, celui de l'enfant, de l'adulte, du rêveur éveillé[27]. » selon Françoise Gouyou-Beauxchamps.

---

26. Gourévitch, Jean-Paul, *Abcdaire illustré de la Littérature Jeunesse,* L'atelier du poisson soluble, 2013, p. 66.

27. *Hors Cadre[s], Observatoire de l'album et des littératures* graphiques n°9, op.cit., p. 31.

C’est un choix créatif, non lié directement à la mise en abyme, celui de toucher un public large. En effet, je veux parler d’un sujet qui peut intéresser le plus large spectre de lecteurs.

Or, le conte de fées constitue des pictions au sens où W.J.T. Mitchell[28] entend les images, c’est-à-dire à la fois images matérielles et images mentales, tant les représentations archétypales de ces contes sont ancrées dans l’inconscient collectif. La force des pictions, théorisée par Mitchell, se trouve ainsi sollicitée au service de nouvelles versions/interprétations.

Ainsi, le lecteur prend plaisir à la fois à retrouver les éléments permanents des contes (les figures emblématiques, les scènes clefs) mais aussi à découvrir les nouveaux angles d’approche. Il possède nécessairement dans sa mémoire, sa bibliothèque intérieure, des souvenirs de représentations liées aux lectures enfantines et/ou aux images qu’il s’est lui-même constitué. Il est donc en situation d’apprécier les variations voire les renouvellements complets introduits par une nouvelle édition ou un nouvel emprunt.

Le regard sur l’esthétique du livre, son aspect graphique, va s’appuyer sur la reconnaissance du sujet et la découverte de la vision du créateur, le lien entre celui-ci et le lecteur se faisant au travers du dénominateur commun qu’est le conte. Tous les deux le connaissent, l’ont investi de leur imaginaire et la lecture s’apparente à une mise en perspective de deux créations ou recréations.

Le conte de fées permet ainsi de placer le lecteur sur un pied d’égalité avec le concepteur du livre dans une perspective démocratique qui est celle des livres populaires fondant notre culture commune. Par ailleurs, le conte se rattache à des thématiques que je souhaite traiter dans ce livre : son lien étroit avec l’illustration, le cinéma, le livre de jeunesse. Enfin, utiliser le thème des contes de fées permet d’avoir accès à un large corpus de textes déjà existants et de ne pas avoir à les écrire moi-même.

---

28. Mitchell, W.J.T., *Ce que veulent les images*, traduit par Maxime Boidy, Nicolas Cilins et Stéphane Roth, Dijon, Les Presses du Réel, 2014

Cela évoque les propos tenus par Jean-Christophe Hembert, acteur de la série télévisée *Kaamelott*, qui explique le charme des réécritures modernes d'histoires classiques : « Je pense que ce qui a plu à Alexandre [Astier] dans la légende arthurienne, c'est que comme tous les grands mythes, elle est devenue une grande auberge espagnole, qui peut accueillir tout ce que l'on met dedans. Et surtout, comme c'est un mythe, chacun peut en avoir son interprétation. Ce qu'a écrit Chrétien de Troie est autant valable que ce qu'ont écrit des universitaires ou que ce qu'on fait les Monty Python et que ce qu'on a fait nous, c'est aussi valable car c'est une légende. Chacun amène sa contribution et son point de vue[29]. »

A ce niveau, les contes de fées peuvent être comparés aux légendes de la Table Ronde, réinterprétées et retravaillées à travers les époques.

Face à cette possibilité, une question se pose : pourquoi choisir d'utiliser comme point de départ des textes déjà existants ?

2 - Le choix de textes préexistants

L'intérêt de partir d'un texte déjà connu est de renvoyer le lecteur à tout l'imaginaire familier, de s'inscrire dans un univers assimilé par le lecteur.

Je vais simplement ajouter une dimension supplémentaire : la création ne part pas de rien, il s'agira d'une variante, d'un enrichissement si possible.

De plus, je m'inscris directement dans une démarche de dessinatrice, démarche dans laquelle je me sens plus à l'aise grâce à mon travail d'illustratrice. Je serai ainsi moins tributaire d'une démarche littéraire et de l'angoisse de la page blanche. Le choix de textes préexistants s'impose peu à peu.

Tout d'abord, cela permet de s'appuyer sur un ensemble riche de références culturelles. Je joue de façon marginale sur un enrichissement et une variation en rajoutant du texte à la réappropriation d'un texte. L'inconvénient de ce choix réside dans l'absence de fraîcheur qu'apporte un texte nouveau. Toutefois, le point le plus important est que l'on se trouve en présence de deux logiques bien distinctes, même si elles sont parallèles et qu'elles peuvent se superposer : la logique littéraire et la logique artistique.

J'ai eu l'opportunité de m'entretenir, dans la galerie où je travaille, (Galerie Fréderic Moisan, Paris VIème) avec Gilles Sebhan, artiste peintre et écrivain. Quand je lui ai demandé s'il voulait, en exposant, inclure du texte dans ses futures peintures, il m'a répondu qu'il n'arrivait pas être écrivain quand il était peintre et inversement.

---

29. Entretien avec Jean-Christophe Hembert pour le webzine *Fluctuat*. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=WZIoAxKazOs&feature=youtu.be>]

De même, Beatrice Cussol, artiste et écrivaine, a déclaré lors d'une conférence[30] à laquelle j'ai assisté à la Sorbonne, qu'elle n'arrivait pas à travailler le récit écrit et le dessin en même temps. Pour ma part, je préfère me consacrer à l'aspect artistique.

3 - Féminité et animalité

Choisir les contes qui sont au centre du livre résulte en premier lieu d'un choix arbitraire. Je voulais comparer les deux fins du *Petit Chaperon rouge* à partir des deux grandes références en la matière, à savoir Perrault et Grimm car elles expriment de grandes différences de lecture ainsi que le thème de la réinterprétation. Je savais également que j'allais illustrer *Peau d'Ane* dans une démarche d'autoréférence : en effet, par le passé, j'ai déjà réalisé des œuvres sur ce conte (voir **Figure 8** ci-dessous).



Œuvre personnelle

Figure 8 : Aurore Marin - *Peau d'Âne*, 2013 - Mosaïque de papier, acrylique 40 x 40cm

30. Cussol, Béatrice, conférence à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, op.cit.

Enfin, *La Belle et la Bête* s'imposa, ainsi que *Le Roi Grenouille,* car les analyses par Bettelheim de ces deux contes sont particulièrement riches.

Au moment où j'ai élargi le choix des contes, une constatation s'est imposée à moi : mes choix, inconsciemment ou non, s'étaient tous portés sur les figures de la féminité et de l'animalité. J'ai continué dans cette voie pour conserver des thèmes communs entre les contes. De plus, concentrer les choix de textes à ceux concernant ces deux thématiques me permettait de travailler plusieurs fois sur les mêmes contes mais de façon différente. Ainsi, le livre s'ouvre sur un extrait de *La Belle au bois dormant* de Perrault qui n'est pas un conte centré sur l'animalité mais dont le passage choisi fait intervenir une grenouille messagère auprès de la Reine.

La figure de la féminité, liée à celle de l'animalité, a toujours été présente dans mon travail plastique depuis la toute première œuvre, inspirée de Magritte, que j'avais réalisée en première année de Licence (voir **Figure 9** ci-dessous).



Œuvre personnelle

Figure 9 : Aurore Marin -*Femme Oiseau, hommage à Magritte*, 2013
Découpage sur bois, acrylique, 43 x 63 cm

Ainsi, la féminité a toujours été au centre de mes créations. Cela peut s'expliquer très simplement : Le corps féminin a toujours été plus représenté que le corps masculin.
J'ai ainsi pu découvrir lors de ma visite au Musée d'archéologie nationale au château de Saint-Germain-en-Laye l'une des plus anciennes représentations de l'être humain. Il s'agit de la petite sculpture, la *Dame à la capuche*, (**Figure 10**) datée d'environ 21000 av J.C. (ère du paléolithique supérieur), sculptée en ronde-bosse dans de l'ivoire de mammouth, qui a été découverte à Brassempouy dans Les Landes.



Figure 10 : Artiste inconnu - *Dame à la capuche*, vers 21 000 av. J.C. - Sculpture sur ivoire, 3,65 x 1,9 x 2,2 cm - Musée d'archéologie nationale, Saint-Germain-en-Laye

Cette image est forte en symbole et reste gravée dans l'inconscient collectif comme une des premières représentations réalistes de l'être humain.

Je pense par ailleurs qu'il y a une réelle aisance à dessiner un corps de femme, notamment dans le trait du crayon. En effet, le corps féminin présente plus de courbes, donc plus de moyens de retransmettre la silhouette en lui donnant une dynamique.

L'importance des figures féminines dans mes réalisations aurait donc deux raisons : l'influence de l'histoire de l'Art et l'habitude de travailler ces personnages.

4 - Le choix de la bibliographie et de la filmographie

Dans l'étape deux du livre, nous mettons en scène une pochette contenant cinq feuilles présentant la bibliographie choisie.

Pour commencer, il convient de préciser que ce livre m'a tout d'abord été inspiré par l'ouvrage de Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées.* Si l'on en croit Darian Leader :

« Psychanalyse et […] art n'ont jamais fait très bon ménage. Les tentatives nombreuses et pénibles pour expliquer la genèse et la composition d'une œuvre d'art en faisant appel à la biographie de l'artiste sont considérées comme réductrices et n'apportant pas grand-chose[31]. »

Cependant, mon utilisation de la psychanalyse servira à créer des effets de mise en abyme.

Pour travailler la mise en abyme, je devais me pencher sur des textes étudiés par Bettelheim qui sont principalement ceux de Perrault et de Grimm. J'ai été interpellée par la richesse de l'analyse de Bettelheim et sa capacité à montrer ce qui est « caché », un des thèmes du livre-objet qui permet ce jeu de démonstration et de mise en évidence, ou, au contraire, de dissimulation des thèmes très plastiques.

La dimension multimédia nécessite également qu'on l'analyse.

Quand j'ai formulé ma problématique, j'ai pris soin de ne pas écrire « la mise en abyme du livre de conte de fées », mais bien « la mise en abyme du conte de fées » car je savais que le conte offre l'intérêt d'avoir été réinterprété sous différentes formes.

J'ai pris le parti d'inclure des extraits de scripts de films. On y trouve par exemple les films des studios Disney : les scénaristes puisent autant leurs sources d'inspiration chez Grimm que chez Perrault, pour les réinterpréter.

---

31. Leader, Darian, *Ce que l'art nous empêche de voir*, op.cit., p. 17

« Là où le conte ne donne aucune indication précise pour laisser la part belle à l'imagination, le film doit caractériser lieux et personnages. Mais Disney n'avait pas de ces timidités. Il aborda sans complexe les chefs-d'œuvre du genre, tels *Les Contes* de Charles Perrault (1697) avec *Cendrillon* (1950) puis *La Belle au Bois Dormant* (1959), ou les *Contes de l'enfance et du foyer* de Jacob et Wilhelm Grimm (1812) avec *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937), mais aussi la *Cendrillon* des frères Grimm, qui en offraient une autre interprétation[33]. »

L'autre référence cinématographique est celle du film de Jacques Demy, *Peau d'Ane*, avec cet extrait de chanson, paroles de Michel Legrand, chanté par Anne Germain :

« Préparez votre, préparez votre pâte
Dans une jatte, dans une jatte plate
Et sans plus de discours
Allumez votre, allumez votre four
Prenez de la, prenez de la farine
Versez dans la, versez dans la terrine
Quatre mains bien pesées
Autour d'un puits creux, autour d'un puits creusé
Choisissez quatre, choisissez quatre œufs frais
Qu'ils soient du ma, qu'ils soient du matin faits
Car à plus de vingt jours
Un poussin sort, un poussin sort toujours
Un bol entier, un bol entier de lait
Bien crémeux s'il, bien crémeux s'il vous plaît
De sucre parsemez
Et vous amalga, et vous amalgamez
Une main de, une main de beurre fin
Un souffle de, un souffle de levain
Une larme de miel
Et un soupçon, et un soupçon de sel
Il est temps à, il est temps à présent
Tandis que vous, tandis que vous brassez
De glisser un présent
Pour votre fian, pour votre fiancé
Un souhait d'a, un souhait d'amour s'impose
Tandis que la, que la pâte repose
Lissez le plat de beurre
Et laissez cuire, et laissez cuire une heure… » [34]

---

32. Arsène, Cécile, *Contes de Perrault*, op.cit.

33. *Il était une fois Walt Disney : aux sources de l'art des studios Disney*, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais/Réunion des musées nationaux/Musée des beaux-arts de Montréal, 2006, p. 178

34. Paroles de Michel Legrand pour le film de Demy, Jacques, *Peau d'Ane* [1970, 89min.], 2003 Ciné Tamaris, 1 DVD.

Cet extrait de chanson est présent dans le livre pour renforcer l'idée de juxtaposition, de mise en abyme : le conte amène le scénario qui amène la chanson, qui amène le chant, le tout se retrouvant dans un film.

Ce film introduit de façon amusante une mise en abyme ainsi qu'un élément de référenciation par l'utilisation d'un élément scénaristique présent au début du film : le roi regarde les portraits et compare les femmes qu'on lui présente afin de lui permettre de se remarier avec le portrait de sa femme défunte, jouée par Catherine Deneuve. Celle-ci campe dans le film les deux personnages-miroir de la Reine et de la Princesse (à l'image du film de Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*[35], où les deux soupirants de Josette Day, La Bête et Avenant, étaient joués par Jean Marais).

Or, j'ai remarqué une récurrence, assez rare pour être soulignée, de la représentation picturale de Catherine Deneuve au cinéma :

Dans un autre film de Jacques Demy, *Les Demoiselles de Rochefort*[36], son visage est peint par le personnage de Maxence, joué par Jacques Perrin, qui imagine sans la connaître son *Idéal féminin en toute simplicité* ; en 2001, François Ozon introduit le portrait de Catherine de Deneuve dans le décor de *8 femmes*[37]. Le tableau, représentant Catherine Deneuve en robe rouge, renvoie à une vision hollywoodienne de la femme fatale mais dont le visage fait référence à celui de l'actrice dans *Belle de jour*[38].

Cette représentation s'avère riche de sens : elle figure la singularité de l'actrice dont la carrière est double : à la fois vedette populaire mais également jouant dans des films d'auteurs comme chez Buñuel.

Cela montre que les procédés de mise en abyme et de référenciation sont d'autant plus enrichissants qu'ils peuvent se fonder sur des représentations riches, duales voire complexes.

L'effet de miroir est ainsi démultiplié pour donner encore plus d'épaisseur au rôle de jeune femme de *Peau d'Ane*. Par ailleurs, cette utilisation de l'image de Catherine Deneuve, comme pour les contes de fées, se relie à la notion de piction.

---

35. Cocteau, Jean, *La Belle et La Bête*, [1946, 96min, 2013, M6 Vidéo, DVD et Blu-Ray.]

36. Demy, Jacques, *Les Demoiselles de Rochefort*, [1967, 120 min], 1996 Version rénovée par Ciné-Tamaris, 2 DVD

37. Ozon, François, *8 femmes*, [2002, 111 min], 2002, Hachette Filipacchi Films, 1 DVD

38. .Buñuel, Luis, *Belle de jour*, [1967, 101 min], Studio Canal, 1 DVD

La piction est un concept théorisé par W.J.T.Mitchell[39] que j'ai présenté lors d'un exposé dans le cadre du Master II : une image à la fois mentale et physique qui a un fort impact dans l'inconscient collectif.

Il s'agit bien ici d'images à la fois physiques (les personnages incarnés par Catherine Deneuve avec des styles différents, ses photographies dans les magazines) mais aussi mentales, à savoir la place de l'actrice dans l'inconscient collectif.

Pour François Ozon, cinéphile, il s'agit également d'un élément de référence au cinéma français comme hommage à une icône. Cet hommage est enrichi par la présence également de Danielle Darrieux, à laquelle Jacques Demy avait déjà rendu hommage dans *Les demoiselles de Rochefort* où elle jouait déjà la mère de Catherine Deneuve.

Il y donc une référence démultipliée introduite par Ozon à la suite de Demy.

Autre intervention du multimédia : la radio, avec les extraits d'une émission de France Inter où intervint Bernadette Bricout, spécialiste de la littérature orale et professeure de littérature à Paris-Diderot, qui a déclaré :

« Dans les civilisations humaines, c'est une constante de raconter mais pas seulement aux enfants puisque le conteur s'adressait à toutes les générations[40]. »

Enseignante et chroniqueuse radio, elle est elle-même une conteuse, qui s'adresse à un public d'auditeurs plus large que celui de l'Université.

Le multimédia s'arrête ici avec la radio et le script : pas d'extrait de la bande-dessinée de Claude Lapointe sur *Le Petit Poucet*[41], par exemple. Là encore, j'ai fait le choix d'avoir un corpus réduit mais qui inclut l'ouïe (radio, chanson de film, extrait de film) dans sa conception.

---

39. Ce néologisme traduit le mot « picture » anglais L'idée de la piction est que l'image serait la banque de donnée qui produit les pictions, ensemble des tableaux, des souvenirs, des métaphores, de tout ce qui constitue une image au sens large, physique ou mentale. La conception de la piction est quasi vivante, organique. La piction est une manière de faire le monde et pas uniquement de le représenter. W.J.T. Mitchell la traite comme un être vivant, d'où son étude de la vie des images depuis les fétiches jusqu'aux vies artificielles comme les clones Voir Mitchell, W.J.T., *Ce que veulent les images*, op.cit.

40. Extrait de l'émission *La tête au carré*, France Inter, 23 décembre 2015, sur le thème « Comment les contes aident les enfants à grandir ? »
Disponible sur : <https://www.franceinter.fr/emissions/la-tete-au-carre/la-tete-au-carre-23-decembre-2015> [consultation le 03/03/17]

41. Lapointe, Claude, *Le Petit Poucet*, Grasset-Jeunesse, 1974

III - Les partis pris artistiques et plastiques au service de la référencialité et de la mise en abyme.

La troisième étape, après le choix du support (le livre-objet), du domaine (le conte de fées) a été la définition des principes artistiques et plus précisément plastiques qui sont essentiels puisqu'il s'agit là à la fois de ce qui constitue la singularité et la finalité de ma création.

Pour ce faire, j'ai tout d'abord mis en œuvre des choix de forme(s) pour chaque composante de l'aspect plastique du livre (les matériaux dont le papier, la palette graphique, le format du livre et le mode de transcription des textes : écriture manuscrite et/ou typographie)

J'ai défini ensuite précisément les thèmes issus des contes de fées dont j'allais dégager des effets visuels et, pour ce qui est du choix du noir et blanc quelle utilisation particulière j'allais en faire en m'appuyant sur des œuvres dans différents domaines.

Plus précisément j'ai cherché à mettre en scène de façon spécifique la féminité, souvent présentée dans les contes de fées en perspective avec l'animalité.

Enfin, j'ai inscrit ces choix formels dans une réflexion plus globale sur la place et le rôle de l'illustration, par rapport au livre et par rapport à la mise en abyme.

1 - Les choix formels

Je me suis fixé comme cadre, plutôt que comme contrainte, le respect de certaines règles plastiques qui favorisent la référencialité et la mise en abyme.

Il convient tout d'abord de noter que si le livre-objet relève du domaine artistique, il possède le plus souvent une composante artisanale importante.

Cette composante ne recourt pas aux technologies modernes, se retrouve fréquemment chez les créateurs de livres-objets que j'ai pu rencontrer.

A mon avis, deux raisons motivent principalement cet aspect.

C'est, tout d'abord, la volonté de s'inscrire dans une tradition de qualité et de recherche du « bel ouvrage » que partagent les métiers d'art et les métiers du livre en particulier. C'est également la volonté de garder une part prépondérante à l'intervention de l'homme par rapport à tout ce qui est production industrielle, automatisée, standardisée.

Cela conduit, d'une part, à rechercher l'introduction de matériaux non normés par une démarche qui se situe hors du circuit commercial. Cette démarche relève souvent du glanage. La conséquence en est que le livre-objet débouche le plus souvent sur un exemplaire unique ou en série très limitée et qu'il présente des aspects non lisses dus aux aléas de la réalisation individualisée.
Cela traduit également un rapport de l'artiste, de l'auteur à la société : la volonté de travailler en marge de celle-ci, ce qui ne signifie pas hors de mais à la périphérie. Ma rencontre lors du *Salon 2017 du livre de Saint Mandé* avec des artistes significatifs qui ont cette façon d'aborder le livre-objet m'a permis d'illustrer et d'approfondir cette démarche. J'ai ainsi pu m'entretenir, notamment, avec l'artiste Philippe Querel qui se définit lui-même comme glaneur plasticien et qui met en forme des textes de Leonor Fandol avec une multitude de moyens plastiques (exemple **figure 11)**. Leur collectif s'appelle [[dbl-j]], ou [double je].
Philippe Querel nomme toutes ses créations des livres, quelle que soit la forme qu'il leur donne, même la plus décalée possible comme une feuille découpée en son centre pour laisser passer un large caillou. Il se sert de toutes sortes d'« outils » qu'il trouve et qui l'inspirent plastiquement : des vieilles charrues, des amortisseurs de charrette, du verre…
La reproduction n'intéresse pas ce collectif. Les tirages de leurs œuvres sont d'ailleurs très limités (quatre ou cinq exemplaires), quand il ne s'agit pas d'œuvres uniques. Pour Philippe Querel, le volet plastique du livre-objet doit aller dans le sens du texte.

Ainsi, pour un livre autour du texte engagé de Leonor Fandol portant sur l'humiliation des faibles, Philippe Querel a peint des dessins de visages en utilisant en guise de peinture du goudron afin de donner du relief, de la matière - noire - à la noirceur de la représentation du sujet et du propos.

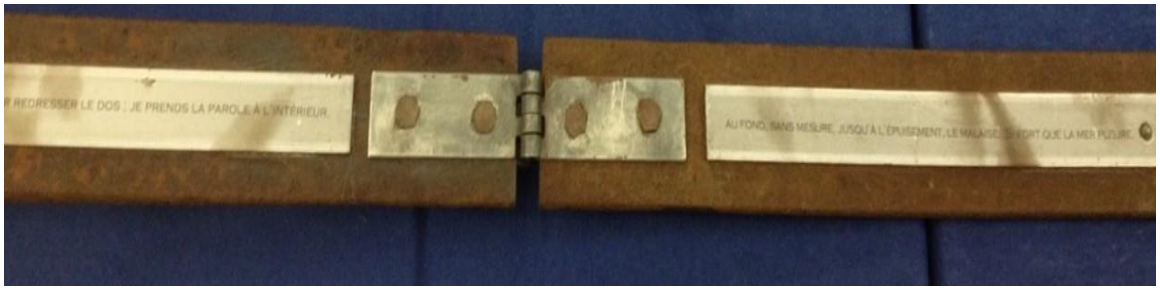


Figure 11 : Leonor Fandol, Philippe Querel -*Se méfier du chantage du temps, "La parole à l'intérieur"*(détail), 2016 - 3 barres en acier rouillé reliées par charnière ; lames en métal anodisé rapportées au recto et au verso de chaque barre présentant le texte imprimé sur adhésif transparent - 76 x 12 x 4,5 cm ; texte : L. F. ; 2 exemplaires

Sur le même principe, Marc Vernier, pour ses *Livres objets du Farfadet*, récupère des livres qui vont être pilonnés, refait leur couverture et travaille leur graphisme. Ce qui l'intéresse, c'est l'objet et non pas le texte ; ses livres sont d'ailleurs impossibles à ouvrir. Il n'écrit jamais de textes lui-même mais il s'occupe de la réalisation, de la sculpture, du montage.

Ainsi, Anne Moeglin-Delcroix cite Bernard Villers, artiste peintre et éditeur belge :

« J'aime autant et j'ai appris autant chez LeWitt que chez Judd. Mais je n'ai pas (et le regrette parfois) leur radicalité, trop attaché [que je suis] à l'accidentel, à l'imprévu, aux matières vivantes auxquelles je me confronte : papier, coton, lin, bois…C'est un peu ça la "nostalgie ", celle des matières premières, des matériaux récupérés, usagés ou simplement ordinaires : Judd fait du neuf avec du neuf. Schwitters du neuf avec du vieux (de l'usagé, etc). C'est un bricoleur plus qu'un ingénieur. Ainsi suis-je aussi, avec souvent le désir d'être autre : plus distant[42]. »

Lors de la création de mon livre-objet, j'ai faite mienne cette démarche avant même d'en avoir une approche conceptualisée.

La palette graphique

Pour la couleur, je voulais créer une unité visuelle immédiatement compréhensible pour le lecteur. Aussi, à partir d'une réflexion sur l'achromatisme, je me suis imposé comme règle le recours exclusif au noir et blanc en utilisant uniquement des feuilles blanches et des feutres noirs.

Pourquoi se priver de la couleur alors que les contes de fées évoquent justement les belles palettes qui attirent l'œil du lecteur-spectateur ? Je pense par exemple aux décors de Eyvind Earle, illustrateur, auteur, animateur américain (1916-2000) dont on peut voir le travail notamment sur les écrans dans *La Belle au Bois Dormant* de Clyde Geronimi pour la Walt Disney Picture **(Figure 12)**.

---

42. Moeglin-Delcroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste,* op.cit., pp. 341-342.

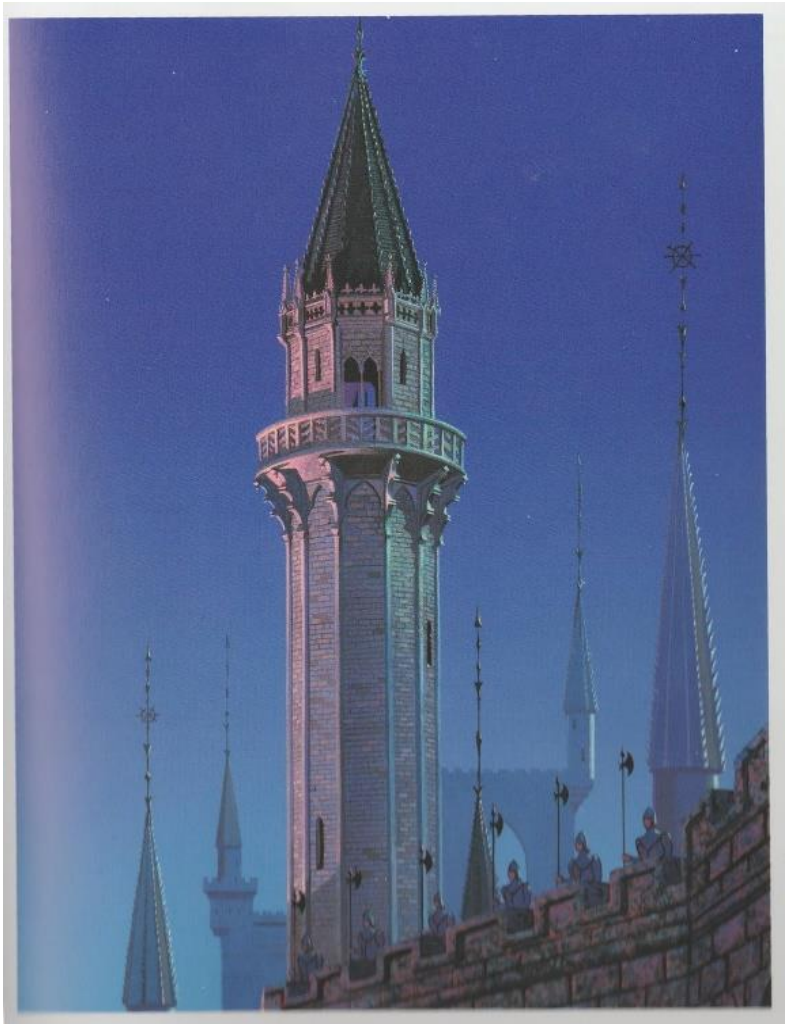


Figure 12 : Eyvind Earle - *La Belle au Bois Dormant, le château du roi Stéphane, séquence 15, scène 12*, 1959 - Décor de production, gouache - Burkank, Californie, Walt Disney Feature Animation and the Animation Research Library

Je pense également à Mary Blair, autre artiste des studios Disney, qui utilise également des palettes graphies chatoyantes.

Si l'on ne retient pas le domaine des illustrations avec des images colorées, le conte de fée évoque naturellement les gravures minutieuses de Gustave Doré (1832-1883, illustrateur et graveur français) qui offrent différents niveaux de gris.

Le choix du noir et blanc résulte, en premier lieu, de la volonté de lier le texte au dessin par un dénominateur commun pour la couleur.

Le texte est parfois manuscrit et parfois écrit à l'ordinateur, en traitement de texte et imprimé, encre noire sur page blanche.

Je voulais créer une unité avec le dessin en dessinant sur une feuille blanche et avec une encre noire afin d'assortir le texte et le dessin. Même si l'écriture est parfois manuscrite, j'ai conservé ce principe graphique durant tout l'ouvrage.

Enfin, l'utilisation du noir et blanc dans la couverture, fondée sur l'inversion entre le premier plat et le dos permet une mise en application formelle évidente du principe de l'anamorphose par l'inversion des deux couleurs dans l'alternance des arbres et des espaces, traduisant le changement de point de vue (face à la forêt/derrière la forêt).

On peut penser également à la relativité du bien et du mal à travers les jeux de l'ombre et de la lumière mise en scène lors de la magistrale leçon donnée par le personnage incarné par Pierre Larquey au docteur Germain interprété par Pierre Fresney, dans *le Corbeau* de Henri-Georges Clouzot : « Mais où est l'ombre, où est la lumière[43] ? »

Le format

J'ai opté pour un format carré avec des feuilles de 21cm de côté. Ce format développe des ressentis et des perceptions et renvoie à des symboliques tout à fait spécifiques.

Ainsi, analysant le catalogue de l'exposition sur Jackson Polock, Marc Perelman note que le carré renvoie, entre autres, « à la cohérence et à la résistance face à la pression d'un environnement sinon hostile du moins dubitatif vis-à-vis d'une expression artistique éloignée des canons traditionnels[44]. »

Le carré est source de cohérence, de résistance face au canon du format rectangulaire (la totalité des livres de ma bibliographie). Il contribue ainsi à affirmer la singularité du livre-objet. Par ailleurs, il traduit l'intérêt accordé à l'aspect matériel du livre-objet. La figure géométrique du carré, par ses quatre côtés égaux, apporte, d'une part un équilibre au livre et, d'autre part facilite l'accès à celui-ci en multipliant par quatre les points d'entrée.

Ceci n'épuise pas la richesse symbolique du carré que le lecteur découvre en regardant et en manipulant l'ouvrage. Ce format classe l'objet d'emblée dans une catégorie artistique distincte du livre traditionnel. Il ne reste plus ensuite qu'à prolonger cette orientation dans la voie plastique.

---

43. Clouzot, Henri-Georges, *Le Corbeau*, [1943, 92 min], Continental-Films. Disponible en replay sur le site de France 3 :
<http://www.france3.fr/emissions/cinema-de-minuit/videos/replay_-_cinema_de_minuit_21-08-2016_1252023> [consultation le 28/04/2017]

44. Milan, Alain, Perelman, Marc (dir), *L'esthétique du livre*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 90.

Par ailleurs, le format du livre, caractérisé par la forme géométrique mais aussi par ses dimensions, favorise l'insertion d'éléments graphiques : il permet d'avoir assez de place pour dessiner et découper. Je présente également là un format qui pourrait convenir à un livre pour enfant.

Le conte de fées s'associe généralement à la littérature jeunesse, dans ses récits de fiction en tout cas. Mon œuvre ne se destine pas à un public « jeune » car je pense qu'il n'est pas intéressant à manipuler avant l'entrée au collège. Néanmoins, je ne peux ignorer que le thème du corpus, à savoir le conte de fée, dans notre culture occidentale contemporaine, se voit souvent destiné à un public enfantin.

J'apprécie cette possibilité de parler de contes de fées dans un format livre de jeunesse, ce qui permet par ailleurs de combiner un très large choix de formats. J'apprécie également la possibilité de passer d'un carré à un rectangle en jouant avec la feuille du *Petit Chaperon Rouge* par exemple, qui est rectangulaire une fois ouverte, pour évoquer les livres illustrés avec d'un côté le texte et d'un autre côté (en l'occurrence le gauche) l'illustration.

Il convient de noter que *Le Voyage d'Urien*, d'André Gide, illustré par Maurice Denis en 1893, que l'on tient pour le premier livre conçu conjointement par un peintre et un écrivain[45], présentait un format presque carré, comme si on avait voulu acter la révolution dans la structure du livre par une révolution dans son format.

L'écriture et la typographie

La typographie dépend du type de texte, elle doit servir le texte et dépend entièrement de celui-ci, c'est un choix plastique. Elle peut être manuscrite ou dactylographiée grâce au traitement de texte.

Dans la première étape du livre, la page I, j'ai écrit avec mon écriture la plus habituelle car il s'agit de montrer le texte brut sans application particulière, et surtout de permettre une évolution.

J'avais pensé utiliser à nouveau cette écriture pour indiquer les références des livres et films cités sous les extraits mais j'ai finalement abandonné cette idée pour permettre une meilleure immersion dans l'œuvre et ne pas renvoyer chaque fois à la bibliographie.
Le choix de l'écriture s'inscrit dans une tradition de l'histoire du livre qui, à plusieurs reprises a connu des passerelles entre les caractères et le dessin.

---

45. Christin, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, p. 171.

On retrouve cet élément dès le manuscrit au Moyen-Age avec les lettres dessinées des enlumineurs. Cette tendance s'est estompée avec l'imprimerie mais une approche conceptuelle est apparue lors de la découverte par l'Occident des idéogrammes asiatiques dont les caractères sont peints plutôt qu'écrits.

J'ai écrit à la main (de mon écriture la plus soignée) pour la fiction c'est-à-dire pour les contes de Perrault et de Grimm, même si ceux-ci viennent de recueils d'analyse.

Une fois les textes expurgés de leur contexte, le lecteur ne sait pas de quel ouvrage ils proviennent ; il ne s'intéresse qu'à l'histoire proposée, à savoir une fiction. Je souhaite, grâce à ce choix esthétique, produire un lien graphique entre le dessin et le texte : en effet, la ligne dessinée entre en résonnance avec la ligne écrite.

On peut parfois reconnaître de grandes similitudes entre les deux : citons par exemple les dessins annotés de Tim Burton (**Figure 13**), réalisateur américain, ou d'Henri Matisse. Chez ces deux créateurs/artistes, les dessins et l'écriture se ressemblent.

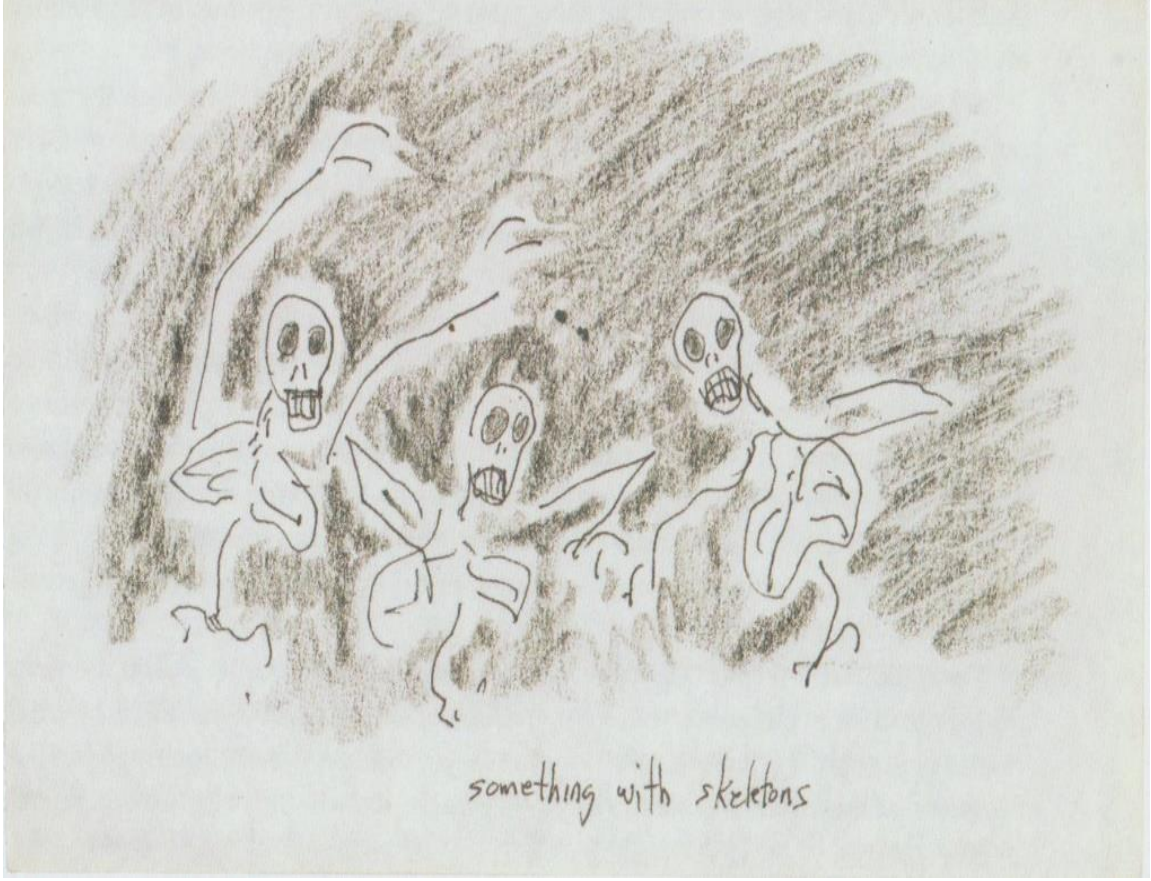


Figure 13 : Tim Burton - Étude préliminaire pour le film *Ed Wood* (1994)

De plus, l'écriture appliquée et très scolaire évoque le monde de l'enfance et sa découverte de ce type d'ouvrages.

L'écriture dactylographiée est dédiée aux analyses et extraits de films. Imprimer ces pages dans un environnement informatique résulte d'un choix réfléchi.

Pour les textes « autour des contes » comme les analyses, les commentaires d'œuvres, j'ai choisi délibérément le *Times New Roman*. Il s'agit de la même typographie que celle utilisée pour ce mémoire. Elle évoque en premier lieu le commentaire et l'analyse. Cette typographie renvoie également à la recherche universitaire et symbolise le travail.

Autre symbole, celui du caractère *Courrier New*, utilisé pour les extraits de films, dont la typographie rappelle les scripts sur lesquels figurent les indications scéniques et les dialogues des films.

A ce stade, la question s'est posé de savoir si j'utiliserais cette opportunité des pages imprimées pour mettre en scène des expérimentations de jeux avec la typographie.

Cette voie aurait renvoyé aux créations visant à « écrire pour voir » selon l'expression d'Anne-Marie Christin[46].

Celle-ci cite comme ouvrage fondateur ou tout au moins archétypal, *l'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Charles Nodier. Ce livre introduisait des recherches typographiques qui participaient de constructions géométriques (construction des lignes en escalier ou en courbe par exemple).

Les réalisations les plus connues en la matière sont celles des poèmes dont le disposition graphique forme un dessin : les calligrammes de Guillaume Apollinaire ou Michel Leiris.

Je n'ai utilisé ces approches pour les textes imprimés, d'une part afin de ne pas brouiller le sens que je voulais donner à ces extraits et, d'autre part parce que j'ai réservé les effets graphiques à l'écriture manuscrite. Je souhaitais garantir une unité globale à mon livre et éviter qu'il ne soit perçu comme un florilège dont le seul intérêt serait la compilation de techniques alors qu'il vise à plonger le lecteur dans une démarche où le fond et la forme sont au service d'une idée homogène autour du conte de fées.

---

46. Christin, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op.cit., p. 125.

Une fois effectué le choix du partage entre l'écriture manuscrite et la typographie, l'unité formelle provient de l'harmonie entre ces éléments et le choix du papier, appréciée à travers le grammage.

J'avais choisi de travailler avec des textures de papier peu diversifiées, toujours dans une volonté d'homogénéité.

Le papier : les choix de grammage

Comme le format, le choix du papier est un élément constitutif fondamental du livre-objet, sachant que beaucoup d'artistes utilisent d'autres matières comme supports (métal, bois par exemple), parfois en les combinant.

Les types de papier que j'ai utilisés sont les suivants :

- Pour le dessin et les textes de contes de fées : du papier pour aquarelle de 300 g.
- Pour les textes « autour de » : du papier de 250 g.
- Pour les scripts d'adaptation de contes de fées au cinéma, il s'agit de feuilles d'impression classique.
- Enfin, j'ai utilisé du papier calque, très fin, pour le petit dessin animé sur *Le Roi Grenouille*.

Tout en gardant une homogénéité d'ensemble, sans pour autant être totalement uniforme, j'ai cherché à jouer sur la texture, le choix des feuilles et du type de papier afin d'individualiser mon livre en tant qu'objet.

Les quatre types de papier utilisés (sans parler de la couverture de 1,5 mm), participent d'une volonté de mise en perspective du papier comme support à la création artistique par rapport au papier d'impression dans un environnement informatique.

Plus le grammage est élevé, plus on se situe sur un plan de recherche esthétique et graphique.

A l'inverse, le papier courant renvoie au monde non-littéraire et aux usages quotidiens, administratifs du papier.

Plus le papier est choisi spécifiquement par rapport à l'ouvrage, tel un sculpteur qui choisit sa matière, plus il se démarque du livre prêt à être consommé et prêt à être oublié ou, pire, jeté.

Pour être plus précise, les choix des quatre types de papier ont été effectués selon les critères suivants :

Pour le dessin, il me fallait trouver un papier qui permette de tracer une belle ligne, assez épais afin que l'encre y adhère parfaitement.

Ecrire à la main les contes de fées sur ce papier de 300 g va de paire avec le dessin : l'écriture est en quelque sorte un dessin, et l'encre est la même dans les deux cas. Le papier épais, à la qualité choisie, renvoie également à l'idée d'œuvre rare, aux tirages de tête des livres pour bibliophile dont le tirage diminue au fur et à mesure que le papier utilisé est précieux.

Un autre volet du livre, plus fonctionnel, est caractérisé par le choix d'un papier plus courant, plus standard.

En ce qui concerne le papier utilisé pour les analyses, je le voulais un peu plus épais qu'une feuille d'impression classique, du 250 g, simplement pour différencier cette catégorie de texte de l'autre catégorie, celle des scripts.

Les feuilles des scripts, tout comme le choix de la typographie, sont choisies pour évoquer dans l'inconscient collectif un vrai script.

Enfin pour la feuille de calque, il fallait que les deux dessins superposés transparaissent légèrement à travers le papier, pour que l'animation de la jeune fille embrassant la grenouille soit facilement perceptible.

Le papier : les pliages et les découpages

Le pliage permet de réunir dans ce livre plusieurs mises en page.

La deuxième page comporte une pochette qui inscrit le livre dans le principe du « livre-objet » au sens premier d'objet protéiforme : cette pochette introduit un aspect presque utilitaire.

En effet, elle permet de ranger des feuilles qui veulent évoquer une évolution du texte à travers le temps : tout d'abord les contes en tant qu'histoires que nous lisons pour rechercher une évasion, une projection hors de l'univers familier, puis vient une réflexion autour de ce que l'on a lu, une analyse, une recherche, enfin le conte qui peut être réinterprété sous des formes diverses (ici la chanson et le film) une fois que nous avons pris connaissance de cette histoire.

Ceci guide l'ordre des extraits choisis : *Le Petit Chaperon rouge* de Charles Perrault et celui des frères Grimm, l'analyse de Bruno Bettelheim, les informations de Bernadette Bricout et la chanson de Michel Legrand pour le film de Jacques Demy.

Ces feuilles doivent être rangées initialement dans cet ordre mais je souhaite laisser une liberté de traitement des informations au spectateur et lui permettre de ranger ces feuilles dans l'ordre qu'il souhaite. Ce pliage permet au spectateur de manipuler l'objet (livre) d'une autre façon, plus ludique que lorsqu'on tourne les pages.

Le pliage suivant (Page IV) dans l'ordre du livre, est simplement le pliage d'une feuille en deux pour évoquer un livre classique, même s'il s'ouvre par la droite, un livre dans le livre en quelque sorte.

Cette forme évoquer le livre pour enfant qui présente d'un côté le texte et de l'autre l'image. Le pliage permet de séparer physiquement les deux éléments constitutifs, avec la marque du pli bien visible.

Un leporello (Page VI) est intégré dans cette œuvre. Ce terme que Geneviève Hergott, plasticienne, artiste et éditrice lors de la présentation de son *Un Pedazo de Buenos Aires*, au *Salon 2017 du livre et de la presse jeunesse* (**Figures 14 et 15**) en Seine-Saint-Denis, m'a fait découvrir, s'utilise habituellement pour désigner un type spécifique de livre ; nous pouvons donc parler ici de livre dans le livre.



Figure 14 : Geneviève Hergott et le collectif Solo ma non troppo
Un pedazo de Buenos Aires, 2008
Livre-pliage, 23 x 19,5 cm (fermé)



Figure 15 : Geneviève Hergott et le collectif Solo ma non troppo
Un pedazo de Buenos Aire, 2008
Livre-pliage, 23 x 262 cm (ouvert)

Le terme « leporello » est utilisé en référence au nom du serviteur de Dom Juan (dans l'opéra de Mozart) qui propose une longue liste des amours de son maître à Donna Elvira. Cela permet de créer un effet d'accumulation conjugué à un effet narratif et une lecture qui se poursuit horizontalement.
Ce mode de présentation se retrouve souvent dans les livres-objets et les livres de contes : notamment, *Le Petit Chaperon Rouge*, de Warja Lavater, publié en 1965 et édité par Adrien Maeght.

Le leporello s'inscrit également dans la tradition du livre-objet : le livre fondateur et emblématique de cette catégorie est *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* de Blaise Cendrars et Sonia Delaunay, reproduite ci-après **(Figure 16)**, vue sous plusieurs angles dans le documentaire consacré à la vente aux enchères de l'exemplaire de Pierre Bergé[47].

47. Oosterlink, Joëlle, *Au fil des enchères*, op.cit.



Figure 16 : Blaise Cendrars et Sonia Delaunay
La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France, 1913
Paris, Hommes nouveaux, 200 x 35,7 cm -Fonds Doucet, C.VII.24
Exemplaire de Sonia Delaunay à gauche et de Blaise Cendrars à droite

Le leporello permet de matérialiser la continuité de l'histoire que l'on ne découvre pas en tournant les pages ; il matérialise également une linéarité. Les pages ne se succèdent plus, il n'y a plus vraiment de notion de page mais une œuvre globale, sur un mode similaire à celui de la tapisserie de Bayeux. Cette mise en page en forme d'accordéon doit amener le lecteur-spectateur à manipuler le papier et le prépare aussi à ne pas avoir peur de toucher les pages car si le leporello figure dans le livre c'est bien pour être manipulé.

Cette méthode de pliage permet un effet humoristique : à chaque feuille, on découvre encore plus de jeunes femmes.

Ce feuillet contient également la mise en scène d'une narration : à gauche, au début du pliage, on voit la balle du conte *Le Roi Grenouille.*
Cette balle est l'élément déclencheur du livre car elle permet la rencontre entre les deux protagonistes.
La grenouille apparaît à la toute fin de la feuille et, une fois ces trois éléments mis en place (la balle, les femmes, la grenouille), le spectateur finit par avoir toutes les clefs en main pour comprendre l'idée du dessin.

Cette compréhension a résulté d'un processus progressif.

La reliure

Les feuilles composant le livre-objet sont reliées entre elles par deux cordons noirs, les extrémités de chaque cordon étant reliées entre elles par un ruban noir.

Ce système constitue une reliure en donnant au livre sa forme définitive. Toutefois, il n'y a pas ici opposition entre livre relié et livre broché. En effet, il n'y a ni plats avec un cartonnage solide, ni dos, sans parler de parties en cuir.
J'ai choisi ce système car il relève de deux des principes qui fondent mon travail, à savoir la maîtrise du dispositif de création et le glanage, auquel s'ajoute un principe spécifique à cette partie du livre : la structure apparente.

Le principe propre à la finition d'un livre de structure apparente consiste à montrer ce qui est habituellement caché car considéré comme relevant de la technique, de la logistique pourrait-on dire et non pas du domaine artistique, dès lors que le choix du système d'assemblage a une finalité purement technique et non pas la recherche d'un effet plastique : a priori l'esthétique ne rentre pas en compte.

Toutes proportions gardées, ce procédé me fait penser au Musée d'Art Moderne de Paris Georges Pompidou (Beaubourg) dont l'aspect visuel extérieur a été façonné par le principe d'extériorisation des éléments logistiques : tout devait être montré, rien ne devait être caché. Cette démarche participait, outre de la volonté utilitariste de libérer de l'espace, du jeu et de la provocation.

Dans un registre beaucoup plus proche de notre domaine, le relieur Jean de Gonet (**Figure 17**) a fondé l'essentiel de ses réalisations autour de ce principe : montrer les éléments habituellement cachés (la couture des feuilles, les attaches).



Figure 17 : Blaise Cendras, *Moravagine*, Paris, Bernard Grasset, 1926, In-12
Reliure de Jean de Gonet, 2006

Dans le cas présent, le choix de ce système résulte à la fois d'une démarche esthétique et d'un aspect pragmatique.

L'aspect esthétique recherché se doit de marquer le caractère artisanal du livre et sa singularité. Le type de lien utilisé montre que chaque livre est réalisé spécifiquement et qu'il ne saurait y avoir une production mécanisée ou industrialisée.
Cet aspect esthétique participe donc à la singularité du livre.
De plus, la présence des cordons débordant du cadre carré du livre permettait une forme géométrique originale. J'ai aussi joué sur leur couleur noire pour donner une dimension supplémentaire au livre. Cela fait de ces cordons des contre-points aux plats de la couverture.

L'autre motif est beaucoup plus pragmatique.

Parmi les principes de base de mon travail, j'ai voulu inscrire la recherche des matériaux dans une démarche de glanage. En ce qui concerne la technique utilisée à proprement parler, j'ai d'emblée souhaité utiliser un dispositif que je pouvais maîtriser et qui me permettrait de réaliser moi-même le livre dans son intégralité jusqu'à sa forme définitive.

Il est à noter que l'histoire de la reliure est marquée par l'expérimentation de l'utilisation de toutes sortes de supports et matériaux pour sortir du cadre classique du cuir - basane, chagrin ou maroquin : cela va des matières les plus rares et les plus onéreuses, comme le galuchat, aux structures composites intégrant de l'aluminium ou de l'ivoire, et jusqu'aux matériaux banalisés utilisés dans les créations contemporaines.

J'ai exclu l'apprentissage sous une forme rudimentaire de la reliure classique car la reliure ne souffre pas l'amateurisme et un livre broché me paraît préférable à un livre relié sans le degré de haute finition qu'apporte un relieur professionnel, d'où le choix d'un système très simple mais que j'ai pu réaliser moi-même et auquel j'ai apporté des éléments plastiques voulus en harmonie avec le livre.

2 - Les références et les inspirations graphiques.

Un travail d'écho

Je réutilise dans mes nouvelles œuvres des compositions artistiques que j'ai réalisées dans le passé. C'est une pratique courante dans l'histoire de l'art et dans la littérature.

J'ai ainsi le souvenir de récits d'Amélie Nothomb qui se retrouvent dans plusieurs de ses livres, comme les anecdotes sur ses prières enfantines conduisant à la mort d'un petit camarade d'école dans *Biographie de la faim*[48] et dans *Cosmétique de l'ennemi*[49].

Il s'agit là d'une forme de « recyclage intellectuel » : si une figure nous a plu quand nous l'avons dessinée, pourquoi ne pas la réutiliser ? C'est aussi, dans mon cas, afin de créer une mise en abyme de mon propre travail.

---

48. Nothomb, Amélie, *Biographie de la faim*, Albin Michel, Poche 2004, p. 106.

49. Nothomb, Amélie, *Cosmétique de l'ennemi*, Albin Michel 2001

Je vais maintenant décrire, pour chaque illustration, les influences artistiques qui ont joué et comment je les ai interprétées.

La Belle au Bois Dormant (Page I) :

Pour la première étape, je me suis inspirée des œuvres de Ben Vautier (**Figure 18**) vues dans les collections permanentes du Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice ainsi qu'au Musée Maillol à Paris, dans le cadre de l'exposition *Tout est art ?*



Figure 18 : Ben (Benjamin Vautier, dit) - *Cambra de Ben* (détail), 1990-1999
Installation, objets divers, technique mixte, 350 x 500 x 350 cm
Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice

Pour le grand public, le travail de Benjamin Vautier, plus connu sous le diminutif de Ben, se caractérise par la mise en image de phrases courtes, aussi efficaces que des slogans publicitaires, portant souvent sur le thème de l'art et généralement caractérisées par 'utilisation du « je ».

L'écriture est manuscrite, caractéristique de son auteur : écriture peinte, cursive, souvent blanche sur fond noir. Il convient de noter qu'il ne s'agit ici que d'une description rapide et globale des œuvres.

Pourquoi l'écriture plutôt que le dessin ?

Selon Gilbert Perlein, auteur de la préface du catalogue d'exposition pour le Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice *Je cherche la vérité : Ben*, exposition que j'ai vue, toute l'œuvre de Ben constitue en fait un seul et même manifeste depuis la fin des années cinquante, quelle que soit la variété des techniques mixtes qu'il utilise et qui combinent l'écriture, le geste et l'installation.

La lecture de tous ces éléments par le spectateur se poursuit le long de ses compositions et au fil des années[50]. Il y a ainsi une relation entre l'œuvre et le spectateur qui se construit et se développe dans le temps.

Dans le cas de la page I, elle constitue le début d'une composition qui se poursuit tout au long du livre.

Ben a déclaré qu'entre les années 1957 et 1959, il cherchait à développer le cadre de l'abstraction par ses peintures de bananes, notamment après avoir subi l'influence de Kandinsky qui l'a fortement marqué.

Voyant ces réalisations, Yves Klein a affirmé que le temps de l'abstraction était fini et que ce sont les autres œuvres de Ben, de grands textes-poèmes, qui seront les mieux à même de donner désormais du sens et de constituer une ouverture sur la réalité[51]. C'est le début de la composition globale de Ben où peinture et écriture sont étroitement imbriqués.

Ben explique dans son interview avec Friedmann Malsh[52] qu'il a commencé par l'écriture murale, en 1960, avec un gros pinceau, dans un désir de communication directe, avant d'être connu en tant que conceptuel sur toile, exposé dans les galeries.

Il souligne qu'avant même le souci esthétique, c'est essentiellement le sens, la compréhension qui priment pour lui.

---

50. *Ben : Je cherche la vérité*, catalogue d'exposition, Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain, Flammarion, 2001, p. 6.

51. *Ben : Je cherche la vérité*, catalogue d'exposition, op.cit., p. 7.

52. Vautier, Ben, *Pas d'art sans vérité : graffitis et écritures murales 1990 – 1960,* Nice, Z'éditions, 1990, p. 5.

Ben n'est pas le seul artiste à avoir utilisé l'écriture manuscrite : Matisse l'a également fait dans *Jazz*, dont j'ai vu les pages exposées dans le musée qui porte son nom, à Nice mais Ben a placé ce procédé au centre de son œuvre alors que pour Matisse il s'agissait d'un élément parmi d'autres, à un certain moment de sa vie d'artiste.

L'extrait que j'ai choisi revêt également un sens précis car je suis toujours restée attachée au thème de la féminité et de l'animalité ; l'extrait choisi met en scène la reine au bain et la grenouille :

« Il y avait dans le temps un roi et une reine qui se répétaient chaque jour : "Ah ! si seulement nous avions une enfant ! " Mais ils n'en avaient toujours pas. Un jour que la reine était au bain, il advint qu'une grenouille sauta de l'eau pour s'avancer vers elle et lui parler : "Ton vœu sera exaucé, lui annonça-t-elle, avant un an, tu mettras une fille au monde[53]. »

Je me suis inspirée de ces œuvres en recréant un cadre autour du texte, rappelant le cadre des œuvres de Ben, avec une écriture centrée dans le cadre.

La différence, importante, est évidemment que je ne suis pas l'auteur du message, alors que Ben écrit des poèmes qu'il compose lui-même :

« IN MY END

Il faut que je dise la vérité. Et pour commencer – ma crainte de laisser les choses indifférentes – mon désir de plaire aux gens – ma honte d'agir comme tous – mes angoisses de me répéter – mon envie de changer tout - ma faiblesse parce que je veux plaire aux gens[54]. »

Le Petit Chaperon Rouge (Page IV) :

Ce dessin figurant sur la partie gauche du pliage d'une feuille de 300 g s'inspire largement de deux œuvres : l'illustration de Gustave Doré pour *Le Petit Pouce*t et le film de Walt Disney *Blanche Neige et les sept nains*.

---

53. Arsène, Cécile, *Contes de Perrault,* op.cit., p.10.

54. Vautier, Ben, *Pas d'art sans vérité : graffitis et écritures murales 1990 – 1960*, op.cit., p. 58.

La gravure de Gustave Doré pour *Le Petit Poucet* (**Figure 19**) a servi de support à la composition du dessin : le chemin clair qui s'enfonce dans la forêt noire, avec le personnage qui tourne le dos au spectateur et se prépare à rentrer dans l'inconnu, entouré d'arbres démesurément grands par rapport à la petite taille de l'enfant.

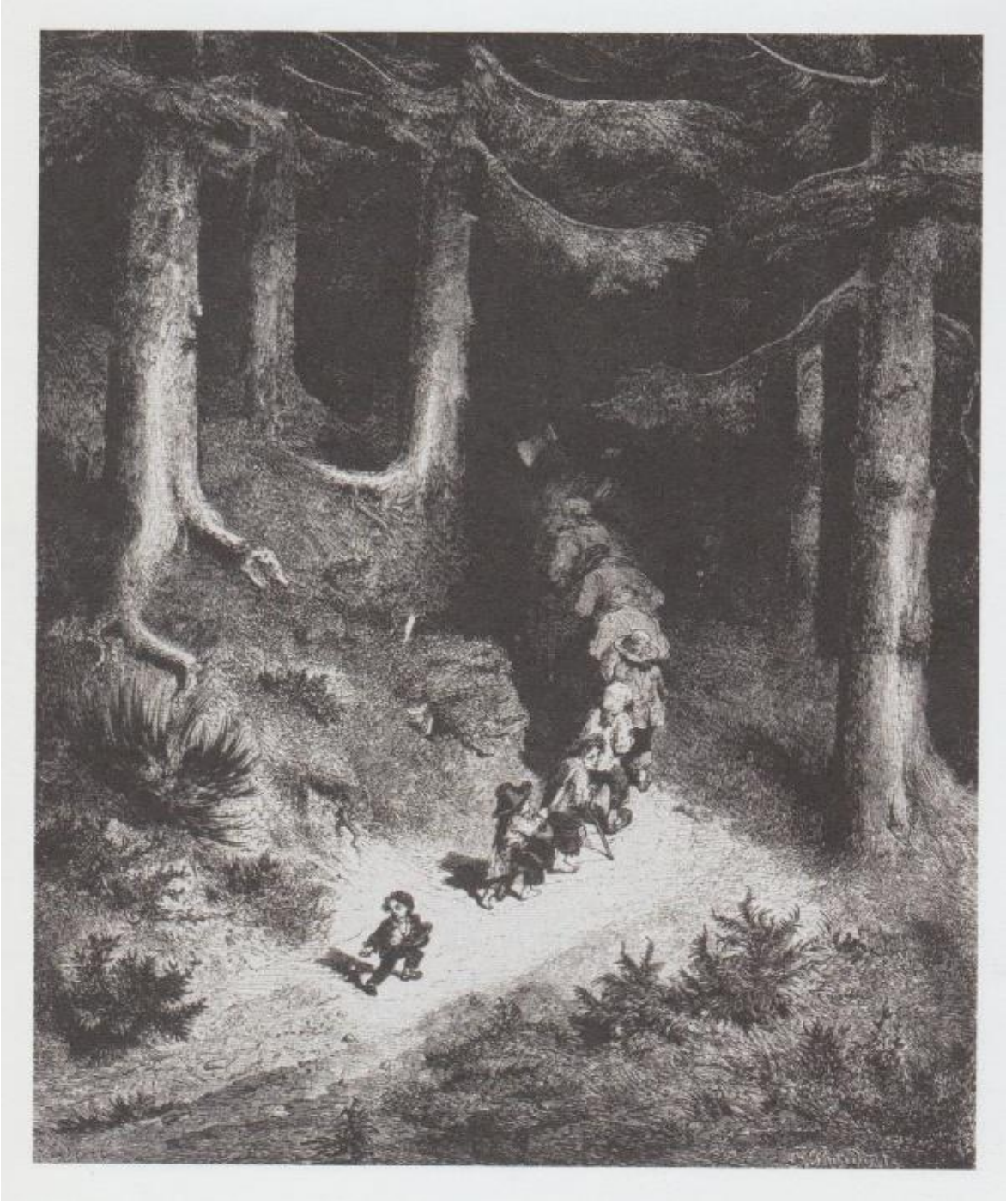


Figure 19 : Gustave Doré- *Le Petit Poucet* - *Contes de Perrault*,1862
In-folio, Paris, Pierre-Jules Hetzel,

Je me suis également inspirée du travail de recherche graphique de Ferdinand Horvath pour le film *Blanche Neige et les sept nains* des studios Disney en 1937 (**figure 20**). Dans mon dessin, le loup et la forêt forment un tout. Ils dominent le petit chaperon rouge en la regardant de très haut. Cela crée une créature hybride, sorte d'esprit de la nature, pour partie animal et pour partie végétation.

L'idée du loup qui est donnée par cette représentation s'éloigne énormément de celle qui se dégage du conte de Grimm et Perrault. Dans le conte, le loup n'est a priori, physiquement, qu'un loup gris, même si le qualificatif de « *compère le loup*[55]. » et surtout sa capacité à parler et raisonner en font un anthropomorphe, ce que ne suggère pas le dessin. Ici, il s'agit plutôt d'une créature de légende.



Figure 20 : Ferdinand Horvath -*Blanche-Neige dans la forêt poursuivie par des loups*, 1937 -Etude préliminaire, celluloïd, mine de plomb, pastel, gouache, aérographe Burkank, Californie, Walt Disney Animation and the Animation Research Library

55. Arsène, Cécile, *Contes de Perrault*, op.cit., p. 26.

Peau d'Ane (PageV) :

Pour l'illustration de *Peau d'Ane*, ci-après (**Figure 21**), je me suis basée sur un dessin que j'avais réalisé en 2016, d'une jeune fille guyanaise qui avait témoigné dans une vidéo[56] sur sa fuite en Belgique pour échapper à un mariage forcé.
Je l'avais représentée en tenue de mariée guyanaise, c'est-à-dire voilée de blanc, le visage baissée et triste, les yeux clos.



Œuvre personnelle

Figure 21 : Aurore Marin - *Maroc, Guinée, Afghanistan* (détail), 2017
Encre sur papier 280g, cardons, ruban adhésif, 21 x 47cm

---

56. Témoignage de Lamarana disponible sur :
<http://oejaj.freeman-greenwood.com/EnfantsMigrants/>]

Réutiliser la même figure pour le personnage de Peau d'Ane a été pour moi un moyen de créer un parallèle entre ces deux femmes cachées sous une tenue supposée les protéger des regards de certains hommes, le père dans le cas de Peau d'Ane, les hommes en général pour la jeune Guyanaise.

Ces destins, où les pères des jeunes femmes veulent qu'elles se marient contre leur gré à un homme qu'elles n'aiment pas, qu'il leur est impossible d'épouser, les conduisent toutes les deux à l'exil
Il y a donc un écho dans ma représentation de Peau d'Ane à cette jeune femme guyanaise, que j'ai voulu reproduire en la dessinant de façon identique.

Dans la composition, le dessin fait également écho au film de Jacques Demy : il s'agit particulièrement d'une photographie (trouvée sur Google Image) de Catherine Deneuve dont je me suis inspirée pour dessiner la peau de bête. Cette illustration renvoie donc à une adaptation cinématographique du conte.

Le Roi Grenouille et les prétendantes (Page VI) :

Le dessin, fondé sur l'opposition entre la multiplicité des personnages féminins face à un seul personnage masculin (le roi transformé en grenouille) est un clin-d 'œil et hommage à la fameuse scène de *Les Fiancées en folie*[57] de Buster Keaton où celui-ci court, poursuivi par des centaines de femmes en robe de mariée.

L'idée du dessin repose sur le fait que la grenouille, dont le conte a fait l'objet d'un grand nombre de versions différentes, a déjà également vécu un certain nombre d'histoires amoureuses avec des jeunes filles.
La grenouille se retrouve alors avec toutes ces jeunes filles issues de versions et d'adaptions différentes qui attendent impatiemment auprès d'elle. La balle, rappel du conte de Grimm, est posée au sol sans que l'on puisse savoir à qui elle appartient.

Pour la composition graphique, qui fait figurer les jambes nues comme seules parties du corps visibles, je me suis inspirée de dessins humoristiques, issus de la collaboration de Petra Mrzyk et de Jean-François Moriceau, montrant uniquement des jambes dessinées dans un style relevant de la ligne claire, (dessins disponibles sur leur site internet)[58].

---

57. Keaton, Buster, *Les Fiancées en folie*, [1925, 72 min], 2005, MK2, 1 DVD

58. Mrzyk, Petra, Moriceau, Jean-François, galerie en ligne de leurs mille dessins : <http://1000dessins.com/> [consultation le 22/04/2017]

Cette partie du livre se devait d'être celle d'une certaine mixité du texte et de l'image, qui partagent la même feuille, s'harmonisent dans la forme (la ligne de texte suit le chemin décroissant des jambes qui descendent vers la droite). (**Figure 23**).

Je me suis pour cela inspirée du livre pour enfants *Méchant-Méchant* de Niki de Saint Phalle et Laurent Condominas, conteur et photographe, livre où les lignes de textes suivent les dessins, dont une feuille est reproduite ci-après (**Figure 22**).



Figure 22 : Niki de Saint Phalle - *Méchant-Méchant*, 2013
Paris, Courtes et longues



Œuvre personnelle

Figure 23 : Aurore Marin - *Page après page* (détail de la page VI), 2017

Plus précisément, en ce qui concerne le texte, j'ai choisi de le positionner en suivant une ligne imaginaire qui masque le haut des personnages dont on ne voit que les jambes en finissant par une courbe, selon le dispositif adopté dans *Méchant-Méchant*.

Dans cet ouvrage, le texte suit le plus souvent un des éléments du dessin : un cours d'eau, les vagues, une route pavée. Autrement, il s'inscrit dans des bulles de grandes tailles, ou autour de la page. Dans tous les cas, il participe de la construction graphique de chaque image.

La Belle et la Bête (Page VII) :

Pour le dessin de *La Belle et la Bête* qui apparaît à l'avant-dernière page (**Figure 24**), le symbole d'union entre les personnages s'inspire des chansons de Michel Legrand dans *Les Demoiselles de Rochefort*.

Dans ce film, pour chaque couple en train de se constituer, les deux âmes sœurs chantent, chacune de son côté, sur le même air de musique, et presque les mêmes paroles. Ainsi, la chanson de Maxence (Jacques Perrin) fait écho à celle de Delphine (Catherine Deneuve). C'est un moyen simple et élégant de montrer l'union et le lien entre les personnages. Dans mon dessin, il est représenté par ce même motif textile-pileux (la cape et les poils de la bête). Pour les motifs de la coiffe de la femme et de sa cape, semblables à ceux du fond, l'inspiration vient du tableau de Henri Matisse *La Desserte rouge* que j'ai vu à la Fondation Louis Vuitton dans le cadre de l'exposition du collectionneur russe Sergueï Chtchoukine.



Œuvre personnelle

Figure 24 : Aurore Marin - *Page après page* (détail page VII), 2017

Le motif de la nappe est identique à celui du papier peint, dont elle est ainsi le prolongement, ne marque pas d'effet de perspective. Le dessin semble se prolonger, la teinture et la nappe se répondent.

Eric de Chassey souligne que ce tableau joue sur l'ambiguïté des proportions et que ce motif décoratif de toile de Jouy produit un effet de saturation et d'étouffement de l'espace qui rend le tableau presque désagréable pour le spectateur[59].

La vision du couple de *La Belle et la Bête* n'est pas agréable pour le lecteur tant que l'animal n'est pas transformé en être humain.
Ainsi figé dans ce corps métamorphosé, il peut susciter la gêne et le dégoût à l'idée que le couple n'aille pas jusqu'à la transformation qui intervient à la fin du conte et qu'il demeure tel quel.

De plus, le domaine appartient à la Bête. Or, c'est la femme qui est assortie au décor, comme si elle prenait possession des lieux et par extension, de l'esprit de la Bête, grâce au sentiment amoureux qu'elle lui inspire.

L'idée d'un château ensorcelé est toujours très présente dans plusieurs versions de ce conte (on pense aux serviteurs devenus objets et représentés par des bras-chandeliers dans l'adaptation cinématographique de Cocteau).
En commençant à se fondre avec le décor, le personnage féminin peut à la fois prendre part à ce domaine magique et s'en imprégner, avant d'en devenir la maîtresse.

La Belle et l'Ours (Page VIII) :

Pour le dessin de *La Belle et la Bête* figurant à la dernière page (F**igure 25**), les références prennent corps dans la composition et l'apparence du personnage féminin.

La représentation de La Belle est largement inspirée de deux tableaux de François Boucher, *La Toilette*, et *La Toilette de Venus*, pour la pose, la morphologie, l'habillement et les motifs (**Figures 26 et 27**).

---

59. Eric de Chassey, directeur de l'Institut national de l'histoire de l'art (INHA) depuis 2016 et professeur d'histoire de l'art à l'Ecole Normale Supérieure de Lyon depuis 2012, dans l'émission consacré à *Henri Matisse* dans *Les Regardeurs*, France Culture, 21 novembre 2016. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/henri-matisse> [consultation le 11/04/217]



Œuvre personnelle

Figure 25 : Aurore Marin - *Page après page* (page VIII), 2017



F**igure 26 :** François Boucher -*La Toilette de Venus* (détail), 1751
Huile sur toile, 108 x 85,1cm - The Metropolitan Museum of Art, New York



Figure 27 : François Boucher - *La Toilette* (détail), 1742
Huile sur toile, 52,5 x 66,5cm - Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Ces tableaux de François Boucher sont contemporains de l'époque où la version de *La Belle et la Bête* écrite par Madame Leprince de Beaumont a été publiée, c'est-à-dire le milieu du XVIII[e] siècle. Ils renvoient à cette époque, avec l'évocation de la sensualité, du libertinage, présente, dans *La Toilette*, dans l'idée de voir sans être vue une riche jeune femme s'habiller. Ainsi, mon illustration pourrait correspondre à une vision romanesque du XVIII[e] siècle, par le style, la tenue et la coiffure de la jeune femme. Elle veut évoquer les scènes galantes, souvent représentées dans la nature, ainsi que les scènes de séduction entre les personnages.

La Bête est, dans certaines versions, un animal hybride et chimérique mais elle peut également, selon la situation géographique, varier d'apparence et devenir un animal bien réel ; citons, par exemple, une version du conte bantou (kaffir) où la Bête est un crocodile qui doit se faire lécher le visage par une jeune vierge pour redevenir humain[60].

J'ai choisi de représenter un ours, dès lors que c'est est un animal rarissime aujourd'hui en France. Cette rareté lui confère une dimension qui tend à se détacher du monde de la nature pour rejoindre le domaine de l'Histoire voire du panthéon culturel collectif.

Le fond du dessin, dans sa partie supérieure, s'inspire du livre de Mitsumasa Anno, *Loup y es-tu ?* Des animaux, parfois à peine reconnaissables, se cachent dans les branches et les feuilles pour évoquer un des thèmes centraux de l'histoire, à savoir : l'intérêt de regarder plus attentivement ce qui se présente à nous, au-delà des premières impressions.

Enfin il est à noter que la construction graphique de cette illustration repose sur la représentation de ces animaux avec les mêmes codes visuels que pour la végétation.

Les sources d'inspiration en noir et blanc

Mon utilisation des valeurs de noir et blanc, exclusivement, dans *Page après page*, s'inspire principalement de quatre créateurs : Marjane Satrapi, Joëlle Jolivet, Félix Vallotton et Pierre-Lucien Martin, qui appartiennent à des univers artistiques totalement différents.

---

60. Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées,* Traduction de Théo Carlier, Robert Laffont, 1976, p. 411.

Tout d'abord, je me réfère à la dessinatrice et réalisatrice Marjane Satrapi née en 1969 en Iran, et à sa bande-dessinée autobiographique *Persepolis.*

Je fais également référence à Joëlle Jolivet, née en 1965, qui m'a inspirée, par ses illustrations de contes de fées que l'on peut voir imprimées et rangées dans une pochette figurant dans le livre de Olivier Piffault et Carine Picaud, *Contes de fées en images : entre peur et enchantement.* Le livre de contes de fées illustré par Joëlle Jolivet, avec son système de rangement pour les illustrations, peut d'ailleurs faire office de livre-objet. Toutefois, j'ai découvert le travail de Joëlle Jolivet postérieurement à mon choix du style graphique des dessins.

Je me réfère par mon graphisme à ces deux artistes ; d'une part, une artiste qui a traité des contes de fées, et d'autre part, une artiste qui a choisi un personnage féminin comme héroïne de son livre, deux thèmes qui peuvent participer à la mise en abyme dans le choix graphique du noir et blanc.

Les xylographies de Felix Vallotton constituent une autre référence artistique pour ce style graphique (voir ci-dessous **Figure 28**).



Figure 28 : Felix Vallotton -*La santé de l'autre* (Intimité IX), 1898
Xylographie, 17,7x22,3cm (planche)
Cabinet d'art graphique des Musées d'Art et d'Histoire de la ville de Genève

Un des éléments essentiels des compositions de Vallotton est le contraste entre le noir et le blanc de ses œuvres gravées sur bois qui illustrent « la violence tragique d'une tache noire[61]. » comme l'a perçu le critique d'art et collectionneur Thadée Natanson :

« Comme dans les films muets d'alors, ses gravures au noir révèlent les terreurs que chacun porte dans son for intérieur, sous le masque de son visage et le charbon de sa peau. Le noir devient l'équivalent des points d'exclamation qui ponctuent les toiles de Munch, et de Vallotton lui-même : un hurlement muet[62]. »

Enfin, dans le domaine du noir et blanc utilisé pour les arts décoratifs, la reliure réalisée par Pierre-Lucien Martin (**Figure 29**) pour le *Voyage au bout de la nuit* de Louis Ferdinand Céline, constitue une œuvre majeure. Le relieur a utilisé le noir et blanc pour habiller l'ouvrage avec des motifs de formes géométriques. La reliure, que j'ai examinée dans un catalogue de vente aux enchères à l'Hôtel Drouot, est construite sur une mise en abyme au sens physique.

Le plat de couverture de la reliure et son dos sont le reflet inverse l'un de l'autre et l'on obtient le même dessin en retournant le livre.

Le titre et le nom de l'auteur sont écrits en blanc, sur un carré de fond noir, de façon inverse au texte où la typographie est noire sur la page blanche.

Cela renvoie à l'ambivalence de la vie, de la lumière par rapport au « bout de la nuit » dont parle Céline, à savoir la mort.

Le voyage que décrit Céline, qui est celui de la vie, de l'existence de l'Homme, apparaît comme une chute, comme la perspective de la reliure.

Chaque fenêtre s'ouvre sur des éléments de noirceur ou des éléments de vie mais eux-mêmes enchâssés dans de la noirceur.

L'utilisation du noir et blanc permet ainsi de traduire visuellement le pessimisme absolu de Louis-Ferdinand Céline, la noirceur de sa vision du monde et des hommes. Elle traduit également un voyage intérieur douloureux. La reliure produit un effet de vertige et d'aspiration du vide, de même que la pulsion de mort s'impose tout au long du roman.

---

61. Cogeval, Guy, Cahn, Isabelle, Ducrey, Marina, Pietti, Katia (dir. scientifique), *Felix Vallotton : le feu sous la glace*, Coédité par la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais et le Musée d'Orsay, Paris, 2013, p. 142.

62. Cogeval, Guy, Cahn, Isabelle, Ducrey, Marina, Pietti, Katia (dir. scientifique), *Felix Vallotton : le feu sous la glace*, op.cit., à propos de La Santé de l'autre (Intimités IX), 1898, xylographie, 17,7 x 22,3cm, p.112.



Figure 29 : Louis-Ferdinand Céline - *Voyage au bout de la nuit*, 1932
Paris, Denoël et Steele, in 8° - Reliure de Pierre Lucien Martin en box mosaïqué

La reliure du *Voyage au bout de la nuit* par Pierre-Lucien Martin apparaît emblématique de mon travail à plus d'un titre.

En premier lieu, nous avons vu que les deux plats de la reliure représentaient au sens propre des abymes et sont à proprement parler des mises en abyme.

En second lieu, par son usage du noir et blanc, Pierre-Lucien Martin établit une passerelle entre Céline et Vallotton.

Cet aspect, qui m'apparut naturellement en recherchant des sources d'inspiration de la valeur noire, a été mis en évidence par Guy Cogeval[63.]

63. Guy Cogeval est président depuis 2008 des Musées d'Orsay et de l'Orangerie.

Ce dernier établit un parallèle entre Vallotton et « le » Céline du *Voyage au bout de la nuit* : « Céline recense un monde désenchanté comme le fait Vallotton[64]. »

Dans les deux cas, les zones d'ombres (le noir) tendent à prédominer. Chez Vallotton, elles sont étales : comme artificielles. Guy Cogeval parle d'une poésie hermétique, d'une dramatique de l'enfermement.

La vie qui est le voyage au bout de la nuit, a pour destination le noir, le néant, la mort. Céline a clairement indiqué le sens de ce voyage, en citant La Chanson des Gardes Suisses de 1793 en préambule au *Voyage au bout de la nuit* :

« Notre vie est un voyage
Dans l'hiver et dans la Nuit
Nous cherchons notre passage
Dans le Ciel où rien ne luit[65]. »

Ainsi, dans mon livre, l'utilisation du noir et blanc se rapproche de cette conception par certains aspects, et s'en éloigne par d'autres.

Nous retrouvons l'aspect plat, sans dégradé, la volonté de ne pas être réaliste et de faire une stylisation, entre le réel et l'artistique. En revanche, l'esprit de *Page après page* est ludique et s'il n'est pas solaire, du moins ouvert sur la vie et sur un imaginaire non oppressant.

L'utilisation du noir et blanc dans mon livre-objet

L'utilisation des valeurs binaires, le blanc et le noir, constitue un élément fondamental de l'effet plastique recherché à travers mon livre-objet.

Dans cet ouvrage, par exemple, le rapport formel entre les deux illustrations de *la Belle et la Bête,* la *Belle et la Bête* stricto sensu et *la Belle et l'Ours*, se fonde sur l'utilisation du noir et blanc et sur la place relative de ces deux valeurs. Le fil conducteur est le noir comme la tache d'encre qui tend à se répandre sur la page.

---

64. Cogeval, Guy, Cahn, Isabelle, Ducrey, Marina, Pietti, Katia (dir. scientifique), *Felix Vallotton : le feu sous la glace*, op.cit., p. 16.

65. Céline, Louis Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1932

L'idée originelle de cette assimilation entre le noir, saturé, et la tache d'encre qui est une composante fondamentale du livre, m'apparut en regardant l'illustration d'Aubrey Beardsley, pour *Le Morte d'Arthur* de Sir Thomas Malory, Dent Londres 1893-1894, cité par Michel Melot dans *L'illustration histoire d'un art*, au chapitre sur la bibliophilie[66](voir ci-dessous **Figure 30**).



Figure 30 : Aubrey Beardsley - *Le Morte d'Arthur* (détail), 1893-1894
de Sir Thomas Malory

Le personnage central, qui occupe la plus grande partie du dessin, se voit représenter par une masse noire de laquelle se détache uniquement le visage. Les bords des vêtements du personnage apparaissent aussi sinueux qu'une une tache d'encre. Le noir se présente à plat sans aucune nuance ou aucun dégradé, donnant ainsi l'impression d'une tache qui se répand et se développe sur la surface de la page.

---

66. Melot, Michel, *L'illustration, Histoire d'un Art*, op.cit., p.195

Ainsi, dans ma première illustration de *La Belle et la Bête* (Page VII), j'utilise le noir pour l'arrière-plan et pour le visage de la Bête, qui apparaissent au même niveau, sans effet de mise en perspective pour détacher la Bête du décor.

Les masses noires ne sont pas totalement uniformes mais dessinent des motifs géométriques de cercles dans l'arrière-plan et les contours stylisés du visage de La Bête. Un sentiment d'inquiétude se profile, accentué par cette montée en puissance du cadre noir.

Dans l'illustration suivante, *La Belle et l'Ours* (Page VIII), la tache d'encre a continué à se répandre sur la page : elle s'étale tout autour des deux personnages.

Par ces deux illustrations, j'ai voulu rendre hommage aux métiers du livre et à l'imprimerie traditionnelle avec ses grosses bouteilles d'encre noire qui conduisaient à ce que les caractères de la typographie et les illustrations apparaissent comme en relief, sculptées dans le papier.

Ce développement de l'utilisation du noir dans les illustrations concourt par ailleurs à l'idée d'abyme, de néant mais sans la dimension inquiétante que peut avoir l'usage des tonalités de gris, par exemple chez Gustave Doré.

Cette utilisation dynamique du noir saturé vise essentiellement à un effet visuel et non pas à un aspect émotionnel du néant. Il en est de même de l'usage du bleu par Yves Klein dans ses œuvres monochromes.

Le noir saturé a ainsi une connotation fantastique, relevant du domaine de l'imaginaire, sous un angle non anxiogène ; il vise au contraire à mettre en valeur la beauté des personnages, tant la Belle que les Bêtes, pour créer une harmonie et un équilibre, tel cet équilibre entre le texte et l'image que j'ai essayé de développer à travers le livre.

3 - Mettre en scène l'animalité autour des figures féminines

Tout au long du livre, j'ai fait le choix de développer sur le plan graphique les deux thèmes qui réunissent les contes de fées choisis dans mon corpus.

Les figures féminines et animales se composent différemment selon les situations.

Dans le dessin du *Petit Chaperon Rouge* (Page IV), la fillette semble minuscule face à un loup gigantesque qui constitue toute la forêt avec son corps. Le loup est ici un animal plus fantastique que dans le conte, une sorte d'esprit de la forêt, qui domine complétement le personnage.

Dans mon dessin de *Peau d'Ane*, (**Figure 31**) l'animalité et la féminité se réunissent sous la même figure de cette jeune femme dont le corps semble englouti par la peau de bête. Le personnage renie son corps de femme qui ne lui cause que des problèmes (à cause de son père incestueux) et il se cache sous un nouveau corps. Outre la disparition physique du corps de la femme, j'ai également voulu mettre l'accent sur les visages : celui de la femme a les yeux fermés ; en revanche, l'âne a les yeux ouverts et semble vivant.



Œuvre personnelle
Figure 31 : Aurore Marin - *Page après page* (détail page V), 2017

Nous avons ici un exemple d'ocelle. Celle-ci se retrouve très souvent dans le règne animal. On peut la définir par une tache arrondie sur la surface du corps de l'animal, ses écailles, sa peau, ses plumes, ressemblant fortement à un œil mais qui ne peut pas voir et a une toute autre fonction : l'ocelle sert de leurre, de camouflage, de moyen pour intimider les autres animaux[67]. De même, Peau d'Ane apparaît sous un camouflage, dans un contexte marqué par la peur.

Ses ocelles, qui sont les yeux restés ouverts de l'âne mort, captiveront les hommes et femmes qu'elle rencontrera et qui détourneront leur attention de son visage, de sa beauté, de son identité.

Dans l'avant-dernière feuille du livre-objet, une représentation de La Belle et la Bête (suivie d'une autre interprétation, avec les personnages de pieds) montre les deux personnes comme faisant partie d'un tout, liées par leur sentiment amoureux, à travers les motifs en vague de la cape de la femme et des poils de la bête (**Figure 32**).

L'animalité et la féminité s'harmonisent ; même si la Bête est plus grande, elle ne domine pas comment pouvait le faire le loup-forêt.

Les personnages ont été conçus comme des miroirs, à plusieurs titres. Tout d'abord, les visages, avec les yeux blancs et la bouche impassible, se ressemblent. La coiffe de la femme est à fond noir, son visage à fond blanc, alors que les cornes de la Bête sont à fond blanc, et son visage à fond noir.

A ce niveau, un jeu se met en place, qui renvoie aux principes et au symbole du Ying et du Yang, le taijitu. Ainsi, dans cette représentation, les têtes des protagonistes s'équilibrent, mais les couleurs s'inversent.

---

67. voir Leader, Darian, *Ce que l'art nous empêche de voir*, op.cit., p.50.



Œuvre personnelle
Figure 32 : Aurore Marin - *Page après page* (détail page VII), 2017

Le tableau de la féminité dans Page après page.

Pour synthétiser l'évocation et la représentation de la féminité dans mon livre-objet, on peut relever que ce thème apparaît à travers quatre axes : la féminité avant la femme (l'enfance), les parures de la féminité, la jeune fille et la féminité et enfin la féminité et la Bête.

Il faut noter préalablement que l'extérieur du livre, la forêt sur les deux plats de couverture, ne renvoie pas spécifiquement à la femme puisque le livre est offert à tout lecteur ; toutefois, le thème de la forêt s'associe souvent à celui de la jeune fille ou de la fillette (*Le Petit Chaperon rouge, la Belle et la Bête* par exemple) et l'univers du livre-objet penche favorablement vers ce domaine.

Evoquons tout d'abord la féminité avant la femme, à savoir la fillette et le monde de l'enfance.

Le personnage de la fillette apparaît sous deux représentations.

Il apparaît tout d'abord au travers de Charlotte, qui est une petite fille au début du film *La Princesse et la Grenouille*, et qui figure page III comme auditrice dans le dialogue avec la couturière. Elle représente alors l'enfant à qui on raconte les contes de fées. Charlotte est évoquée également dans l'extrait de *Psychanalyse des contes de fées* toujours page III, au sujet du baiser qui transforme l'animal en humain. L'archétype de la fillette est ensuite représenté à travers *Le Petit Chaperon rouge* qui figure page IV dans l'illustration et dans le texte qui reproduit un extrait du dialogue avec le loup.

Attachons-nous maintenant à évoquer les parures de la féminité :

La féminité s'incarne dans les vêtements et accessoires représentés. Ainsi, outre le chaperon rouge assimilé au personnage, la robe est l'apanage des princesses. Au milieu de cet univers, le leporello offre une vision décalée de la féminité puisque les personnages féminins sont figurés uniquement par les jambes et par différentes variétés de chaussures (chaussures plates, escarpins), l'une des protagonistes étant d'ailleurs pieds nus.

Les escarpins se rattachent le plus souvent à la féminité et à la séduction. En tout cas, ils n'appartiennent pas à l'univers du conte mais ils ont pour fonction, avec les autres types de chaussures, le profil des jambes et la stylisation du dessin, de rattacher le livre au monde contemporain, à la modernité.

Cela nous amène à évoquer la jeune fille et la féminité.

Le personnage de la jeune fille apparaît à travers les jambes galbées du leporello mais surtout à travers les personnages de la Belle, de Peau d'Ane, de la princesse embrassant la grenouille ainsi que dans le personnage du flip book. Dans cette animation, la jeune fille est caractérisée, outre par sa jupe ample, par son abondante chevelure, ce qui est commun à toutes les représentations classiques des héroïnes de contes de fées.

Le thème de la féminité et de la Bête a été développé précédemment à travers l'opposition de ces deux mondes dont l'un, celui de la bête, traduit dans tous les cas la laideur et/ou la violence au premier abord ou au moins l'étrangeté. Toutefois, on peut souligner que ce couplage, dans *La Belle et la Bête*, permet des variations plus subtiles que dans les autres contes, en jouant sur la représentation physique de l'homme, en mettant en scène son exacerbation voire sa dégradation, opposée à la représentation classique de la femme.

Par ailleurs, rappelons également la richesse symbolique du personnage de Peau d'Ane, et de sa représentation, qui joue à la fois sur une inversion des attributs (une peau de bête au lieu d'une très belle robe en soie) et sur l'imbrication entre la féminité et l'animalité puisque l'héroïne revêt, comme deuxième peau, la dépouille d'un animal.

4 - L'illustration : le rapport au texte et la mise en abyme

Il ressort du recensement effectué dans l'ouvrage *Peinture et Poésie : le dialogue par le livre (1874-2000)*, que l'on peut dégager trois positionnements possibles de l'illustration par rapport au texte :

- l'illustration sur une page distincte du texte, par exemple dans la page reproduite ci-après de *Jazz* de Matisse **(Figure 33)**.



Figure 33 : Henri Matisse - *Jazz*, 1947
38 in-folios comportant 20 planches en couleurs, exécutées à partir de gouaches découpées, et de pages d'écriture - Paris, Tériade, 42,5 x 32,7cm

- l'illustration qui tend à pénétrer dans le texte, par exemple : *Liberté j'écris ton nom* de Paul Eluard et Fernand Léger (**Figure 34**),

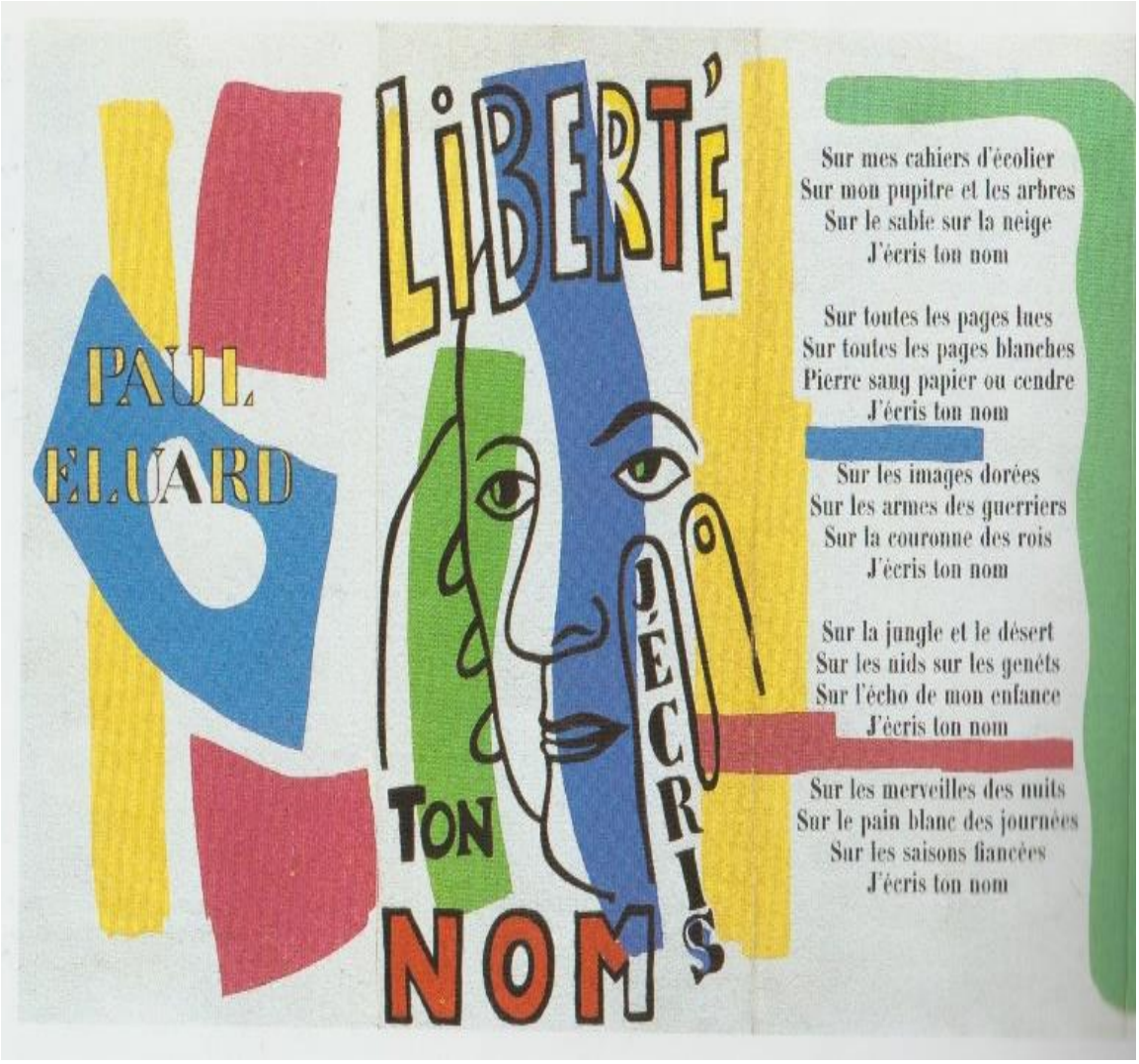


Figure 34 : Paul Eluard, Fernand Léger - *Liberté, j'écris ton nom* (détail), 1953
Paris, Pierre Seghers, 31,7x127,2 cm

- le texte à l'intérieur de l'illustration, par exemple *La fin du monde filmé par l'ange MD* de Blaise Cendrars et Fernand Léger, où le texte figure à l'intérieur de l'œuvre **(Figure 35).**



Figure 35 : Blaise Cendrars, Fernand Léger - *La Fin du monde filmée par L'Ange N.D*, 1919 - Paris, La Sirène, 33 x25,5cm

Le sujet, aux multiples aspects, du rapport entre l'illustration et le livre peut alors être résumé par les questions suivantes :

Comment faire en sorte qu'il n'y ait pas de redondance entre le texte et l'illustration ?

Comment gérer le risque de déséquilibre soit au profit de l'illustration (dans le livre d'artiste, au sens de livre illustré par un artiste reconnu pour ses réalisations picturales et où le texte n'est souvent qu'un prétexte) ou du texte (auquel cas l'illustration est anecdotique) ?

Comment faire vivre le dialogue entre le texte et l'image, pour les mettre en perspective et introduire une circulation du regard et de la pensée entre ces deux composantes ?

Ces questions se posent au concepteur, sachant que, en ce qui concerne le livre-objet, cette problématique est facilitée par la nature hétérogène de l'œuvre et par les jeux, notamment visuels, qu'il permet. La liberté que procure le cadre du livre-objet apparaît ici comme un outil pour résoudre une difficulté souvent mal maîtrisée dans le livre classique.

L'ambivalence de la relation entre l'illustration et le texte

L'illustration constitue dans le livre illustré jusqu'au XXème siècle une dimension au mieux parallèle qui se rajoute au texte et peut donc en être détachée sans que cela impacte la perception du texte.

La relation illustration/texte a été bouleversée avec le développement du livre d'artiste, tout particulièrement lorsque l'artiste a été associé à la création du livre, à sa conception, et que l'aspect artistique a influencé la réalisation du livre et donc la place du texte.

Ainsi, le titre complet de *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* comporte la mention « couleurs simultanées de Mme Delaunay », ce qui met d'emblée l'illustration sur le même pied que le poème. De même, la bande-annonce utilisée pour promouvoir la souscription du livre porte-elle comme slogan publicitaire : « *le premier livre simultané* ».

Même à ce stade de maturité, la relation entre l'illustration et le texte reste ambivalente. L'illustration est un élément qui facilite l'accès au texte, mais d'un autre côté, elle peut phagocyter l'attention du lecteur ; ainsi, selon Jean-Marie Antenen, illustrateur : « Mais, en accompagnant les mots qu'il aime par les images qu'ils ont suscitées, l'illustrateur efface toutes celles qui pourraient naître dans l'esprit des lecteurs[68]. »

Cela participe de l'esprit du livre illustré qui tend à détourner le regard du texte vers l'image, le visuel, au profit du spectateur, pas nécessairement au profit du lecteur.

Pierre Berger a ainsi déclaré : « Je n'aime pas les livres illustrés, même pas du tout. Avec *Madame Bovary* un illustrateur du XX[e] [représente] la scène du fiacre sur la page de droite et le texte du fiacre sur la page de gauche. C'est tellement bête […]. Je peux les aimer quand ils sont faits par une grande complicité et une admiration réciproque[69]. »

---

68. *Hors Cadre[s], Observatoire de l'album et des littératures* graphiques n°9, op.cit. p35

69. Oosterlink, Joëlle, *Au fil des enchères,* op.cit.

Toutefois, mon illustration du *Petit Chaperon Rouge* (Page IV) correspond au contre-exemple, critiqué par Pierre Berger, de *Madame Bovary*. La complicité de l'illustration et du texte n'est pas évidente quand les deux éléments se présentent séparément.

Le texte est ici presque un miroir de l'image, placé en face si l'on referme la page sur elle-même. Dans *Page après page*, l'image illustre le texte mais j'ai intégré des éléments qui ne figurent pas dans ce texte, comme la taille du loup démesurément grande.

Ainsi, l'image ne fait pas que transposer le texte en dessin.

Malgré l'effet de miroir dû à la symétrie graphique, le lecteur ne se retrouve pas face à un simple reflet car une dimension supplémentaire s'intègre, celle de l'imaginaire.

Dans le leporello du *Roi Grenouille* (Page IV), le texte suit l'image mais crée un effet comique car la jeune princesse évoquée dans l'écrit se transforme, dans le dessin, en une véritable ribambelle de demoiselles, formant une file d'attente ou un attroupement devant la grenouille (**Figure19**).

La ligne de l'écriture, en prenant un virage à la fin de la phrase, encadre le dessin comme le ferait une case de bande dessinée.

L'avant-dernière étape de ce glissement du texte vers l'image est constituée par le moment où l'illustration se substitue quasi-totalement au texte.

Ainsi, l'illustrateur Gus Bofa, raconte dans la préface au livre *La croisière incertaine* que, lorsqu'il a préparé son ouvrage :

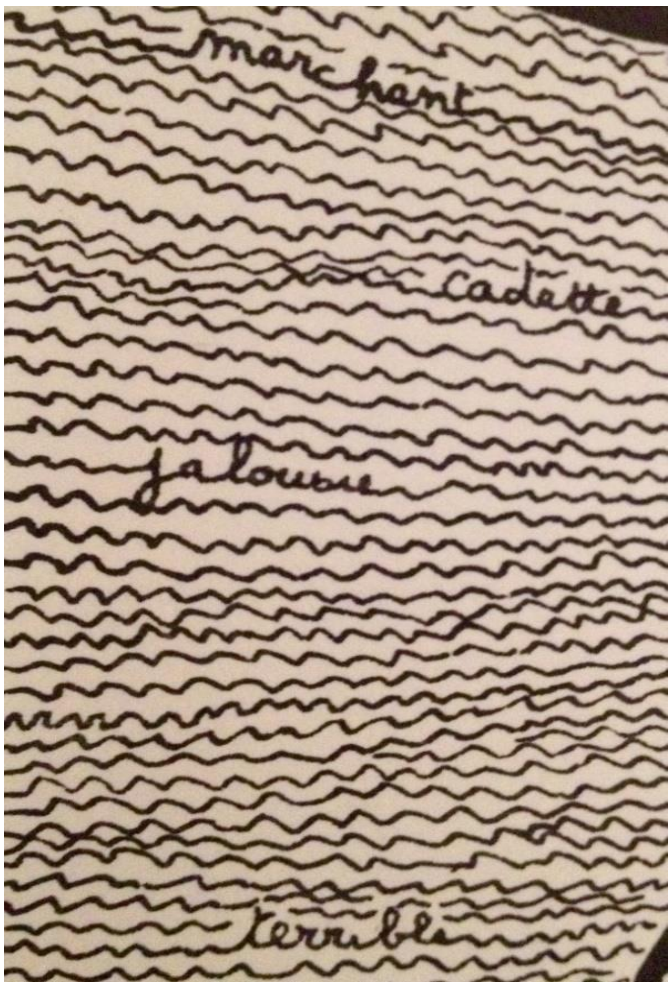
« J'ai fait ces dessins pour accompagner des histoires que j'avais écrites. […] A la réflexion, j'ai supprimé les histoires qui étaient très compliquées et tenaient beaucoup de place. Il y a toujours trop d'écriture dans un livre de contes. J'en ai seulement gardé quelques petits morceaux, que j'ai placés en face des dessins, à l'intention du lecteur scrupuleux qui voudrait absolument savoir "de quoi il est question. "[70] »

Dans cette optique, ce n'est plus l'image qui restreint le champ de l'imagination du lecteur mais le texte lui-même. L'image devient alors un facilitateur et stimule l'imagination du lecteur.

---

70. *Hors Cadre[s], Observatoire de l'album et des littératures* graphiques n°9, op.cit., p. 31.

J’ai voulu mettre en scène ce glissement du texte vers l’image dans mon livre (**Figure 36**). Dans cette page où le texte sert d’outil plastique, les mots se perdent dans la cape et les poils de la Belle et de la Bête.



Œuvre personnelle
Figure 36 - Aurore Marin - *Page après page* (détail pageVII), 2017

La mise en abyme dans l’illustration

Une figure emblématique de la mise en abyme se retrouve dans le dessin célèbre de Gustave Doré, déjà évoqué (**figure 15**), où l’on voit le Petit Poucet et ses frères s’enfoncer dans la forêt, dessin dont la popularité vient peut-être justement du fait qu’il déploie tout un ensemble de procédés qui convergent tous pour produire un effet chez le lecteur.

La technique de Gustave Doré peut s'analyser à partir de l'exemple significatif de cette illustration, parmi les plus célèbres du *Petit poucet* :

Agnès Godard, directrice de la photographie dans le documentaire Gustave Doré, *De l'illustrateur à l'artiste,* a commenté ainsi cette illustration de Gustave Doré : on ne voit pas le regard des enfants, on ne voit pas leur visage, on est en train de les regarder s'enfoncer dans les ténèbres. L'illustration place le lecteur dans une situation particulière qui invite à vivre le conte, à vivre la narration. Il y a là un élément qui va au-delà d'une simple illustration, un effet de perspective, qui, outre l'apport du style propre à Gustave Doré, fait que les images ne sont pas des pléonasmes, plaquées à côté du texte. Le dessin permet de « rentrer » dans le récit, de par sa composition habile. « On observe un ingénieux renversement de la perspective des silhouettes humaines, les plus lointaines devenant les plus grandes[71]. »

Cette gravure, emblématique à plus d'un titre, réunit trois éléments d'immersion tout en se situant dans l'univers du conte :

Tout d'abord, ainsi que le fait remarquer Agnès Godard, à l'exception du petit Poucet, tous les enfants sont vus de dos. Ainsi, nous les accompagnons dans leur périple et pour ce faire, naturellement, nous pénétrons d'abord dans le récit. Le deuxième élément est l'inversion de la perspective. Normalement, selon les lois de l'optique, ce qui se situe au premier plan est plus grand que ce qui se situe à l'arrière. Ici, l'illustration nous propose l'inverse. Cet effet visuel conduit à se projeter dans l'action en marche. Enfin, le troisième élément repose sur l'opposition entre la clarté du premier plan et les ténèbres du bois en arrière-plan. Ainsi, le lecteur rentre dans l'histoire pour accompagner le protagoniste principal et participer à la démarche et à l'aventure des enfants vers un monde inconnu. Les trois effets visuels se rejoignent au service de la même idée, l'entrée dans le monde du fantastique propre au conte.

Dans le même esprit, dans *Page après page*, la mise en abyme appliquée au domaine de la topographie se retrouve dans le dessin du petit chaperon rouge avec le chemin qui s'enfonce dans le fond du dessin (Page IV).

Les similitudes entre mon dessin et celui de Gustave Doré par rapport à la mise en abîme se retrouvent tout d'abord au niveau de l'effet recherché sur les esprits : créer un monde mêlant le fantastique, l'inquiétude et le rêve. Ces trois éléments se retrouvent plus dans ce qui n'est pas montré que dans ce que le dessin révèle.

---

71. *Hors Cadre[s], Observatoire de l'album et des littératures* graphiques n°9, op.cit., p. 25.

La question que se pose le lecteur en regardant le dessin de Gustave Doré est : « Qu'y-a-t-il au bout du chemin ? ». Devant mon dessin, le lecteur peut se demander : « Que se passera-t-il lorsque le Petit Chaperon rouge sera au niveau voire au contact du loup ? ».

Au niveau plastique, le parallélisme se retrouve dans le décor de la forêt qui est un lieu emblématique du fantastique et dans les procédés d'immersion et d'inclusion associés à la ligne de fuite du chemin.

Parmi ces procédés, on peut citer l'inversion des perspectives entre le premier plan et l'arrière-plan, et le positionnement du regard du lecteur sensiblement en surplomb, la tentation étant naturellement, avec l'effet de vertige que procurent les effets de mise en abyme, de tomber dans le dessin, et de suivre le chemin jusqu'à l'inconnu, quitte à se perdre au sens littéral du terme.

Les différences se retrouvent également sur les deux plans, l'esprit du dessin tout d'abord et les techniques utilisées dans un deuxième temps.

L'esprit des dessins est partiellement différent car Gustave Doré tire le dessin vers un fantastique poétique où l'au-delà ne se définit pas comme menaçant. De plus, l'équivalent du loup caché dans mon dessin (pour la protagoniste pas pour le lecteur) n'existe pas chez Gustave Doré.

Cette mise en scène de la menace introduit un effet de terreur enfantine en montrant un loup à la taille monstrueuse et nuit à la mise en abyme car le lecteur ne voit pas ce que voit la protagoniste. Il devient donc plus difficile de s'identifier au personnage et de rentrer dans le dessin à sa place ou avec lui.

Enfin, le cadrage est également différent : je cadre mon dessin avec plus de recul pour permettre une vision globale. On dirait que l'histoire évolue sur une planète minuscule, comme dans *Le Petit Prince*, planète dont on a vite fait le tour, constituée de quelques arbres et d'un chemin. La gravure de Gustave Doré est cadrée de façon à ce que l'on comprenne que l'image ne montre qu'une petite portion d'une immense forêt. Mon personnage est statique alors que la file indienne de personnages chez l'illustrateur avance résolument vers les ténèbres. Ses personnages invitent le spectateur à plonger dans l'image et le récit alors que dans mon dessin, c'est le chemin, vide, qui invite à cette découverte.

On voit donc que les effets de mise en abyme ne jouent pas de la même façon : l'effet est plus global chez Gustave Doré et plus limité dans mon dessin où il constitue un aspect parmi d'autres comme les jeux sur la couleur et la stylisation qui dégagent un aspect ludique ainsi qu'une poésie du monde de l'enfance alors que la poésie de l'illustrateur participe manifestement du monde du rêve et du fantastique pensé par un adulte.

Gustave Doré a plus de trente ans lorsqu'il illustre les contes de Perrault. Il regarde donc le monde de l'enfance avec un certain recul, ce que traduit le point de vue de son dessin.

La mise en abyme et les effets plastiques qui l'accompagnent peuvent donc traduire une large palette de sentiments et de rapports au monde et à la création.

S'agissant plus précisément de la représentation du chemin sinueux qui s'enfonce dans le bois, il est tentant de se dire qu'au-delà des possibilités picturales qu'il permet, il est souvent utilisé et privilégié ; il permet de mettre en scène à un moment donné du livre précisément ce que l'on souhaite que fasse le lecteur vis-à-vis du livre, c'est-à-dire qu'il suive son déroulement, comme le protagoniste suit le chemin, l'issue restant à découvrir lorsqu'il est au milieu du chemin comme au milieu du livre. Le caractère sinueux du chemin s'applique d'autant mieux au livre-objet que sa lecture ne constitue pas une ligne droite mais une succession d'étapes hétérogènes, les courbures du chemin.

Lorsque j'ai conçu *Page après page*, j'ai souhaité que le lecteur puisse cheminer en ayant des ressentis différents à chaque étape. Cette flânerie artistique et littéraire, que j'ai voulu apparenter à une promenade bucolique, est ainsi facilitée par l'immersion à laquelle conduit la mise en abyme du rapport du lecteur au livre.

Conclusion

On peut dégager quatre éléments de conclusion afin d'une part d'élaborer une synthèse de cette étude et d'autre part d'élargir les perspectives de la réflexion issue de l'analyse de ma création.
La synthèse concernant mon livre-objet ouvre et referme la conclusion ; elle porte sur les domaines théoriques auxquels il se rattache et sur son devenir de façon plus personnelle.
Entre les deux, l'élargissement du domaine de l'étude porte sur la place du livre-objet par rapport au livre et au numérique, avec des propositions de pistes de réflexion.

Les mises en abyme par rapport à la typologie d'Allimann et Revaz.

Les deux axes d'étude principaux du mémoire sont la référencialité et la mise en abyme.

En ce qui concerne la référencialité, ses aspects ont été développés tout au long du mémoire de façon thématique sans que soit utilisée une grille de lecture spécifique.

En revanche, il paraît intéressant de reprendre les principaux aspects de mise en abyme et d'en faire une synthèse non plus thématique mais en les rapprochant de l'une des approches conceptuelles présentées en introduction.

Ainsi, par rapport à la grille de lecture d'Allimann et Revaz, présentée dans l'introduction, les éléments de mise en abyme que j'ai introduits peuvent être classés de la façon suivante, sans que ce recensement soit nécessairement exhaustif, tant l'interprétation du lecteur et la propre vision qu'il va avoir du livre est importante en la matière :

- Premier niveau (l'effet miroir)

On retrouve l'effet miroir à cinq reprises.
Dans la couverture : le principe de la couverture se fonde sur une correspondance et une inversion entre le premier plat et le plat de derrière, comme la perspective de la forêt telle que perçue dans le premier plat était vue dans un miroir dans le plat de derrière. Il n'y a pas réellement une symétrie exacte mais tel est l'esprit des deux dessins à travers l'inversion entre le blanc et le noir.
Dans la planche représentant le Petit Chaperon rouge (Page IV), le texte et le dessin, qui se font face, en vis-à-vis, se renvoient l'un à l'autre et visent la même évocation/représentation. L'effet miroir se double d'une transformation du support.

Dans la planche représentant Peau d'Ane (Page V), le texte et le dessin sont sur la même page. L'effet miroir se double d'un effet de métamorphose entre le texte et le dessin comme dans la page IV mais également d'une mise en perspective de l'un avec l'autre par l'introduction d'une profondeur de champ : le texte entoure le dessin de Peau d'Ane comme s'il était à l'arrière-plan.

Enfin, dans la planche sur la Belle et la Bête (Page VII), l'effet miroir joue entre les deux personnages représentés, avec une inversion du blanc et du noir, entre les deux visages d'une part, et entre la coiffe et les cornes d'autre part.

- Deuxième niveau (la mise en présence de l'auteur)

La mise en présence de l'auteur s'effectue tout d'abord dans le principe même de la définition et de la construction du livre dès lors qu'il constitue en fait mon portrait à travers les thèmes et les partis-pris esthétiques utilisés.

Il renvoie également à mes précédents travaux, en particulier le livre-objet réalisé en licence, composé de dessins sur des pages découpées pour faire apparaître derrière ces pages des textes en rapport avec les dessins, de façon plus sommaire que dans *Page après page.*

Dans la planche représentant Peau d'Ane (Page V), le visage de l'héroïne est une autoréférence à un dessin de grand format que j'avais réalisé d'une Guinéenne (Femme voilée) avec une adaptation très personnelle consistant en la transposition du conte dans l'univers africain, comme le laisse penser le visage noir.

Pour autant, je ne me suis pas représentée moi-même directement par le biais d'un portrait.

- Troisième niveau (la mise en présence du lecteur)

La mise en présence du lecteur s'effectue en premier lieu par le fait que plusieurs planches - la pochette (Page III), le Petit Chaperon rouge (Page IV) et le leporello (Page VI) - nécessitent une intervention du lecteur, au-delà du simple fait de tourner les pages d'un livre classique.

Le lecteur prend une part active en donnant vie au livre et en le personnalisant, en particulier par l'utilisation des fiches contenues dans la pochette, non numérotées et donc sans ordre prédéfini.

- Quatrième niveau (la mise en jeu)

La mise en jeu s'effectue tout d'abord via le jeu des références : les références aux contes de fées mais aussi, en matière d'Art Plastique, la référence implicite à Ben.

La pochette (Page III) renvoie à l'univers des jeux de société avec des cartes à tirer et à la thématique de la découverte.

Le folioscope du *Roi Grenouille* (Page III) renvoie au monde des dessins animés, en particulier les premiers courts-métrages de Disney et les *Silly Symphonies*.

Dans le dessin du Petit Chaperon rouge (Page IV), le loup, même s'il est bien visible pour le lecteur, est caché dans la forêt qui se confond avec la nuit et les arbres. Ce principe de dessin caché dans le dessin est réellement exploité avec les animaux cachés dans le décor de La Belle et l'Ours (Page VIII). Ces animaux ne sont pas immédiatement identifiables et il faut scruter la page et déplacer son regard pour les trouver.

Enfin les mots cachés dans la Belle et la Bête (Page VII) doivent être recherchés dans la cape de la Belle et les poils de la Bête.

- Cinquième niveau (la mise en rêve)

La mise en rêve et l'idée d'un monde sans fin sont présentes dans chaque mise en scène de la forêt qui apparaît à plusieurs reprises : en couverture, dans la planche sur le Petit Chaperon rouge (Page IV) et dans la planche sur La Belle et l'Ours (Page VIII)

Ces idées mêlées se retrouvent également dans le dessin du chemin qui s'enfonce dans la forêt/la nuit et dont on ne voit pas la fin, si tant est qu'il y en ait une, dans la planche du Petit Chaperon rouge (Page IV).

Il apparaît que l'on peut dégager trois idées principales de ce recensement et de ce classement.

Tout d'abord, lorsqu'on met en perspective les éléments de référencialité par rapport aux éléments de mise en abyme pure, on se rend compte que la part de la référencialité est la plus importante tant pour le fond (les idées formulées dans le livre) que pour la forme (les artistes et les œuvres dont je me suis inspirée pour donner sa spécificité plastique au livre).

En deuxième lieu, en ce qui concerne la forme, les idées tenant à la mise en abyme sont des idées fortes qui ont une portée au moins égale aux sources d'inspiration formelle.

Ceci valide le principe selon lequel la mise en abyme renvoie à des sujets essentiels (le rêve, l'angoisse devant l'inconnu, l'infini ou tout au moins ce qui dépasse la dimension humaine).

Enfin, le niveau de mise en abyme le plus souvent utilisé est celui qui relève du jeu. Ceci me paraît, au final, relever de l'approche positive et humaniste que j'ai de l'art et du livre-objet en particulier : donner au spectateur/lecteur un outil pour avoir un rapport meilleur au monde et à soi-même. Pour cela, quoi de mieux que le jeu, un jeu qui fait appel au regard, à la curiosité, à la mémoire mais aussi à l'esprit de déduction et à celui de finesse.

Face à l'angoisse devant l'abyme, la matérialisation de cette pulsion, comme toutes celles que met en scène le conte de fées, peut être utilisée par l'artiste pour aider à mieux vivre en ayant un regard apaisé, en retrouvant un peu du regard de l'enfant, joyeux, émerveillé sans être pour autant crédule.

L'évolution parallèle du livre et du livre-objet

En s'inspirant de l'exemple de *Page après page*, de façon plus large, il apparaît que l'évolution du livre et du livre-objet recouvre deux aspects majeurs. D'une part, l'évolution vers le livre-objet se traduit par le fait que l'on se détourne du sens du texte, soit une perte du sens même du livre.

D'autre part, cette évolution est marquée par le positionnement difficile du livre-objet en tant qu'œuvre d'art dans le monde artistique. En premier lieu, s'agissant de la relation du livre-objet au texte et au sens des mots, on peut citer George Steiner[72] : « Il [le texte] accompagne, entoure, attire l'attention vers un matériau qui est essentiellement iconographique[73]. »

Dans cette approche, le livre-objet présenterait un support au service du volet pictural, au détriment du texte qui pourrait devenir superfétatoire. Le rattachement au livre serait l'aspect formel et non plus le fait d'être porteur de texte.

Le livre-objet se dégagerait ainsi de son origine littéraire pour s'apparenter à une catégorie d'œuvre d'art. Cependant, pour Anne Moeglin-Delcroix, le fait que le monde artistique intègre de plus en plus le livre-objet témoigne du rôle irremplaçable du livre comme porteur de texte, même par rapport à l'image. Pourtant, il apparaît au travers des recherches menées dans le cadre de ce mémoire que le livre peine à rentrer dans le monde artistique. En effet, on le retrouve peu dans des salons et expositions littéraires, à quelques exceptions près.

---

72. George Steiner, né en 1929, est un écrivain et critique anglo-franco-américain, auteur de nombreux essais sur la théorie du langage et spécialiste de la littérature comparée.

73. Moeglin-Delcroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, op.cit., p. 299.

Citons l'exposition *L'Effet Vertigo* au Mac Val. Il est significatif que, lors de l'exposition *Les Hommes mûrs* de Mégumi Terao à la galerie Frédéric Moisan, une œuvre qui ressortait manifestement du livre-objet, témoignage de l'artiste à l'appui, était présentée au public comme étant une sculpture.

Le documentaire *La sensualité des livres* de Katja Duregger conclut en insistant sur le fait que l'avenir du livre passe par le développement du beau livre, des créations d'éditeurs et d'artistes. A l'inverse, Anne Moeglin-Delcroix ne pense pas que l'avenir du livre passe par le livre d'artiste, au sens élitiste, avec des tirages limités voire des productions uniques mais elle soutient que « c'est l'introduction du livre le plus ordinaire dans le champ de l'art – sa capacité à s'imposer à un grand nombre d'artistes comme moyen nouveau de création- qui atteste la vraie vitalité du livre, non l'hypothétique introduction de l'art dans le domaine du livre, venant de l'extérieur lui insuffler quelque négligeable supplément de vie[74]. »

Au vu de l'étude menée, il apparaît que l'approche de la mise en abyme permet d'établir entre le livre et le livre-objet plus que des passerelles, des points communs.

Il s'agit tout d'abord de l'aspect référentiel qui se retrouve dans la réutilisation des thèmes, des idées et des matériaux. Il s'agit d'une forme de glanage, de réappropriation à des fins différentes, ce qu'a montré pour la littérature Gérard Genette et que l'on retrouve dans le livre-objet à travers les matériaux utilisés, souvent détournés de leur fonction première.

Le deuxième point commun entre la création littéraire et la création du livre-objet, qui réunit les deux premiers, est l'opposition de l'artisanat et de l'industriel avec dans un cas la valorisation du petit nombre, voire de l'unicité, en tout cas à échelle humaine, opposée à la multiplicité, au caractère industriel et à l'échelle économique.

Ainsi, Gérard Genette a pu écrire dans *Palimpsestes : La littérature au second degré* :

« L'hypertextualité, à sa manière relève du bricolage [...] Une fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble[75]. »

Enfin, soulignons le dernier point, l'aspect ludique, tant du livre/texte que du livre-objet.

---

74. Moeglin-Delcroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, op.cit., p. 399.

75. Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 p. 556.

« L'hypertexte à son mieux est un mixte indéfinissable, et imprévisible dans le détail, de sérieux et de jeu (lucidité et ludicité), d'accomplissement intellectuel et de divertissement[76]. »

Cette réflexion s'avère particulièrement pertinente pour notre propos. En effet, d'une part, elle peut s'appliquer au livre-objet et aux démarches de référentialité et de mise en abyme (la gratuité de la démarche, l'appel à l'imagination comme au sens artistique) et d'autre part, elle reprend les éléments des thèmes communs et le statut informel entre l'artisan et l'artiste, la technique et la création.

La richesse des thèmes et la multiplicité des liaisons trouvent ainsi naturellement leur place dans l'approche plastique du livre-objet et du thème spécifiquement étudié.

Le livre, le livre-objet et le livre numérique

La deuxième perspective est celle du livre-objet par rapport à l'environnement intellectuel et technique.

Paul Perelman, prolongeant la théorie de Marshall McLuhan sur les médias chauds et les médias froids, oppose la forme chaude du papier à la forme froide du livre électronique.

Il rappelle que c'est le papier qui donne au livre son volume, et que c'est l'épaisseur du papier qui transforme la surface en épaisseur[77].

Dans cette perspective, le livre-papier permet de conserver un rapport physique, direct, entre l'homme et le livre.

Le livre papier démultiplie ce lien, en valorisant tous les éléments qui composent le livre et qui sont source de sensations, de réflexion et d'incitation à l'imagination.

Le livre contribue, en s'opposant à l'utilitarisme et au tout-fonctionnel, à développer chez l'homme le goût du beau et de la matière. Ainsi, il remplit une fonction de transmission, de perceptions et de qualités rares.

Dans le cas présent, on peut se demander si une version dématérialisée, sous forme de e-book, de *Page après page* serait possible. Les obstacles à une transposition immédiate sont tout ce qui a trait à la matière du livre (le rapport au papier) mais surtout à la cinématique (les feuillets à déplier, les fiches à extraire).

---

76. Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, op.cit., p. 558.

77. Milan, Alain, Perelman, Marc (dir), *L'esthétique du livre*, op.cit., p. 407.

Il y aurait donc nécessité de recréer par des équivalences, utilisant le mode de déplacement sur écran, les actions que doit effectuer le lecteur lorsqu'il manipule le livre-objet.

Dans tous les cas, il s'agirait d'une recréation dans un autre univers mais si les référencialités pourraient toujours être perçues, je reste beaucoup plus sceptique en ce qui concerne les mises en abyme qui fonctionnent sur une sensation autant intellectuelle que physique. Ce nouveau rapport devra être exploité.

Pour conclure sur ce point par une approche humoristique mais réaliste, je pense que l'on peut retenir la formule, pour l'instant encore pleinement validée par la pratique sociale, selon laquelle on hérite d'une bibliothèque mais pas d'une clef USB.

Le devenir de *Page après page*

Au moment de conclure cette recherche, nous pouvons nous interroger sur le devenir possible du livre-objet que j'ai réalisé.

Il a, certes, été conçu afin de répondre à une problématique universitaire et destiné en un premier temps à être vu par les enseignants de la faculté mais une fois l'année terminée, que deviendra-t-il ?

Initialement, j'avais pensé que le conte en tant que fiction intéressait surtout les enfants mais que l'analyse et la recherche étaient plus du domaine des adultes. ; je devais donc m'adresser aux adultes car je n'imaginais pas un enfant pouvoir s'approprier la totalité de ce livre.

Page après page traite de thèmes qui concernent les enfants, à savoir quelles histoires ils lisent et écoutent et ce que ces textes évoquent. De plus, la plupart des illustrations sont compréhensibles par le plus jeune âge. Cependant, même s'il peut y avoir deux niveaux de lecture, le public auquel s'adresse mon livre n'est pas a priori un public enfantin.

En ce qui concerne le mode d'exposition, j'imagine mon livre présenté dans un Salon du livre par exemple, pour que les bibliophiles et les amateurs d'art puissent le voir.

Je pourrai le conserver chez moi et le montrer à l'occasion aux amateurs mais il doit trouver sa place entre deux écueils : je ne me représente pas l'exposer en permanence sous vitre (il doit vivre en tant que livre) ni le laisser être manipulé par de nombreux visiteurs comme un produit standardisé et banalisé.

Pour conclure, on peut revenir sur une question essentielle pour revivifier le lien entre l'art et la littérature : le livre-objet est-il vraiment fait pour être lu ?

On pouvait déjà se poser la question avec les livres imprimés sur un très beau papier vélin, dont les pages non massicotées doivent être coupées par le lecteur, avec le risque de les déchirer, avec un coupe-papier. Interrogé sur le sujet, le libraire Pierre Berès avait répondu : « les livres sont faits pour être lus ».

Je répondrai donc avec lui que tous les livres - y compris les livres-objets - sont faits pour être lus, quels que soient leur coût, leur rareté, leur fragilité et leur éventuelle difficulté d'accès, à charge naturellement pour les lecteurs de les traiter à l'aune de ce qu'ils représentent pour eux.

L'attention que nous prêterons, comme lecteurs et comme conservateurs de nos bibliothèques, au livre en général et au livre-objet plus particulièrement, est le prix à payer pour que le livre continue à vivre.

Index des noms propres

Allimann, Odile, pages 7, 8, 88
Anno, Mitsumasa, page 68
Antenen, Jean-Marie, page 82
Astier, Alexandre, page 31
Beardsley, Aubrey, page 73
Berès, Pierre, page 95
Berger, Pierre, pages 82, 83
Bettelheim, Bruno, pages 21, 33, 35, 48, 68
Blair, Mary, page 42
Bofa, Gus, page 83
Boucher, François, pages 65, 67, 68
Bricout, Bernadette, pages 21, 38, 48
Brinon, Gilles, page 28
Buñuel, Luis, page 37
Buren, Daniel, page 25
Burton, Tim, page 45
Castagnoli, Anna, page 28
Castella, Isabel, page 28
Céline, Louis-Ferdinand, pages 70, 71, 72
Cendrars, Blaise, pages 6, 13, 50, 51, 81
Cézanne, Paul, page 1
(de) Chassey, Eric, page 65
Chtchoukine, Sergueï, page 64
Clements, Ron, page 21
Clouzot, Henri-George, page 43
Cocteau, Jean, pages 37, 65
Cogeval, Guy, pages 70, 71, 72
Condominas, Laurent, page 62
Conte, Richard, pages 6, 17
Cussol, Béatrice, pages 2, 17, 18, 32
Darrieux, Danielle, page 38
Day, Josette, page 37
Demy, Jacques pages 21, 36,37, 38, 48, 61
Delaunay, Sonia, pages 50, 51, 82
Deneuve, Catherine, pages 37, 38, 61, 64
Denis, Maurice, page 44
Doré, Gustave, pages 42, 57, 58, 74, 84, 85, 86, 87
Duregger, Katja, page 92

Earle, Eyvind, pages 41, 42
Eluard, Paul, page 80
Fandol, Leonor, page 40
Forgeot, Benoit, page 6
Fresney, Pierre, page 43
Genette, Gérard, pages 6, 92, 93
Geogel, Pierre, page 7
Germain, Anne, page 36
Geronimi, Clyde, page 41
Gide, André, pages 7, 44
Godard, Agnés, page 85
(de) Gonet, Jean, page 50
Gourévitch, Jean-Paul, page 29
Gouyou-Beauxchamps, Françoise, page 29
Grimm, Jacbo et Wilhelm, pages 21, 32, 35, 36, 45, 48, 59, 61
Hembert, Jean-Christophe, page 31
Hergott, Geneviève, pages 49, 50
Horvath, Ferdinand, page 59
Jolivet, Joelle, pages 68, 69
Judd, Donald, page 41
Kandinsky, Vassily, page 56
Keaton, Buster, page 61
Klein, Yves, pages 56, 74
Lapointe, Claude, page 38
Larquey, Pierre, page 43
Lavater, Warja, pages 27, 50
Leader, Darian, pages 1, 35, 76
Lecoq, Anne-Marie, page 7
Lecuire, Pierre, page 15
Léger, Fernand pages 80, 81
Legrand, Michel, pages 36, 48, 64
Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie, pages 29, 68
Lewitt, Sol, page 41
Maeght, Adrien, pages 27, 50
Magritte, René, page 33
Malory, Thomas, page 73
Malsh, Friedmann, page 56
Marais, Jean, page 37
Martin, Pierre-Lucien, pages 68, 70, 71
Matisse, Henri, pages 45, 57, 64, 65, 79
McLuhan, Marshall, page 93
Melot, Michel, pages 5, 15, 73

Mitchell, W.J.T., pages 30, 38
Moeglin-Delcroix, Anne, pages 10, 11, 12, 20, 41, 91, 92
Moriceau, Jean-François, pages 23, 24, 61
Mrzyk, Petra, pages 23, 24, 61
Musker, John, page 21
Natanson, Thadée, page 70
Néraudau, Jean-Pierre, page 16
Nothomb, Amélie, page 54
Ovide, pages 15, 16
Ozon, François, pages 37, 38
Perelman, Marc, pages 43, 93
Perlein, Gilbert, page 56
Perrault, Charles, pages 20, 21, 22, 23, 32, 33, 35, 36, 45, 48, 57, 58, 59, 87
Perrin, Jacques, pages 37, 64
Picaud, Carine, page 69
Piffault, Olivier, page 69
Polock, Jackson, page 43
(le) Quellec Cottier, Christine, page 13
Querel, Philippe, page 40
Revaz, Emilie, pages 7, 8, 88
Rucha, Edward, page 20
(de) Saint Phalle, Niki, page 62
Satrapi, Marjane, pages 68, 69
(Von) Schmid, Christoph, page 41
Schwitters, Kurt, page 31
Sebhan, Gilles, page 28
Shakespeare, William, page 25
Sicard, Michel, pages 11, 19
Steiner, George, page 91
Stokes, Telfer, page 10
Terao, Megumi, pages 14, 15, 92
(de) Troie, Chrétien, page 29
Vallotton, Felix, pages 68, 69, 70, 71, 72
Van Eyck, Jan, page 8
Van Gogh, Vincent, page 1
Vautier, Benjamin, pages 55, 56, 57
Vernier, Marc, page 41
Viart, Christophe, page 4
Villers, Bernard, page 41
(de) Villeneuve, Gabrielle-Suzanne, page 29
Welles, Orson, page 25

Index des notions

Animalité, pages 32, 74
Artisanat, page 39
Bibliographie, page 35
Conte de fées, page 28
Couverture, page 23
Découpage page 48
Ecriture pages 44, 55
Féminité, pages 32, 74, 77
Filmographie, page 35
Folioscope (flip-book) page 90
Forêt, pages 23, 57, 84
Format, page 43
Glanage, pages 40, 52, 54, 92
Grammage, page 47
Illustration, pages 79, 82
Leporello, pages 23, 49, 50, 51, 83
Livre, pages 91, 93
Livre-objet, pages 5, 12, 91, 93
Livre d’art, page 5
Livre d’artiste page 5
Livre de peintre, page 5
Livre illustré, page 5
Livre numérique, page 93
Métamorphose, page 15
Mise en abyme, pages 6, 10, 88, 84
Noir et blanc, pages 41, 68, 72
Ocelle, page 76
Papier, pages 47, 48
Piction page 38
Plastique, pages 5, 15, 16, 17, 26, 39
Pliage, page 48
Référencialité, pages 6, 10, 90
Reliure, pages 52, 71
Texte, pages 27, 79
Typographie, page 44
Voyage, page 70

Bibliographie

Allimann, Odile, Revaz, Emilie, *La mise en abyme dans les arts*, sous la direction de Nicola Braghieri, énoncé théorique de Master, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2015. Disponible sous format PDF sur : <http://archivesma.epfl.ch/2015/005/allimann_revaz_enonce/La%20mise%20en%20abyme%20dans%20les%20arts.pdf/ > [consultation le 01/04/2017]

Anno, Mitsumasa, *Loup y es-tu ?* Paris, l'école des loisirs, 1979

Arsène, Cécile, *Contes de Perrault*, Paris, Hatier, 1999

Ben : Je cherche la vérité, catalogue d'exposition, Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain, Flammarion, 2001

Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Traduction de Théo Carlier, Robert Laffont, 1976

Bricout, Bernadette au micro de France Inter. Toutes les interventions disponibles sur : <https://www.franceinter.fr/personnes/bernadette-bricout> [consultation le 01/04/2017]

Céline, Louis Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1932

Charles, Victoria et Carl, Klaus H., *Le Rococo*, Parkstone Press International, 2010

Christin, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995

Clouzot, Henri-Georges, *Le Corbeau*, [1943, 92 min], Continental-Films. Disponible en replay sur le site de France 3 : <http://www.france3.fr/emissions/cinema-de-minuit/videos/replay_-_cinema_de_minuit_21-08-2016_1252023> [consultation le 28/04/2017]

Cogeval, Guy, Cahn, Isabelle, Ducrey, Marina, Pietti, Katia (dir. scientifique), *Felix Vallotton : le feu sous la glace*, Coédité par la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais et le Musée d'Orsay, Paris, 2013

Cussol, Béatrice, conférence à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 05 avril 2017, Séminaire Interface 2016-2017, dirigé par Conte, Richard et Lageira, Jacinto

Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Seuil, 1977

Demy, Jacques, *Les Demoiselles de Rochefort*, [1967, 120 min], 1996 Version rénovée par Ciné-Tamaris, 2 DVD

Demy, Jacques, *Peau d'Ane* [1970, 89 min.], 2003 Ciné Tamaris, 1 DVD

Duregger , Katja, *La sensualité des livres*, [2016, 51 min], diffusé sur Arte le 23 octobre 2016. Disponible sur la chaine Youtube de Documentary addict : <https://www.youtube.com/watch?v=tSR3FVM489k> [consultation le 07/12/2016]

Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982

Georgel, Pierre et Lecoq, Anne-Marie, *La peinture dans la peinture*, édition enrichie du catalogue de l'exposition *La peinture dans la peinture*, organisée par les auteurs au Musée des Beaux-Arts de Dijon, du 17 décembre 1982 au 28 février 1983, Adam Biro, Paris, 1987

Gourévitch, Jean-Paul, *Abcdaire illustré de la Littérature Jeunesse*, L'atelier du poisson soluble, 2013

Grimm, Jacob et Wilhelm, *Le Petit Chapeau Rouge et autres contes de Grimm*. Traduction deArmel Guerne, Corentin, 1995

Hembert, Jean-Christophe, entretien pour la chaine Youtube du webzine *Fluctuat* [11 juin 2010, 7min42]. Disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=WZIoAxKazOs&feature=youtu.be> [consultation le 28/04/2017]

Hergott, Geneviève, *Un Pedazo de Buenos Aires*, Solo ma non troppo, 23 x 19,5 cm (fermé) et 23 x 262 cm (ouvert), 2008

Hors Cadre[s], Observatoire de l'album et des littératures graphiques n°9, octobre 2011 à mars 2012

Il était une fois Walt Disney : aux sources de l'art des studios Disney, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais/Réunion des musées nationaux/Musée des beaux-arts de Montréal, 2006

Lavater, Warja, *Le Petit Chaperon Rouge*, Adrien Maeght, 1965

Leader, Darian, *Ce que l'art nous empêche de voir*, traduction de Sophie Mendelsohn, Payot et Rivages, 2011

Livres d'artiste, entretien enregistré à Paris par Heiner Wittmann avec Michel Sicard, pour le site www.france-blog.info [14 décembre 2014, 29min07]. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=FP4JN9nqzLI> [consultation le 13/05/2017]

Matisse, Henri, Les Regardeurs, France Culture, [21 novembre 2016, 59 min]. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/henri-matisse> [consultation le 11/04/217]

Mauriès, Patrick (dir.), *Goudemalion, Jean Paul Goude Une Rétrospective*, La Martinière, 2011

Melot, Michel, *L'illustration, Histoire d'un Art*. Genève, Skira, 1984

Milan, Alain, Perelman, Marc (dir), *L'esthétique du livre*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010

Mitchell, W.J.T., *Ce que veulent les images*, traduit par Maxime Boidy, Nicolas Cilins et Stéphane Roth, Dijon, Les Presses du Réel, 2014

Moeglin-Delcroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, J.-M. Place, Bibliothèque nationale de France, 1997

Musker, John, Clements, Ron, *La Princesse et la Grenouille*, [2009, 97 min], 2010, The Walt Disney Company (France), 1 DVD

Mrzyk, Petra, Moriceau, Jean-François, galerie en ligne de leurs mille dessins : <http://1000dessins.com/> [consultation le 22/04/2017]

Nothomb, Amélie, *Cosmétique de l'ennemi*, Albin Michel, 2001

Nothomb, Amélie, *Biographie de la faim*, Albin Michel, 2004

Oosterlink, Joëlle, *Au fil des enchères*, [2015, 26 min], diffusé sur Arte le 23 avril 2017. Disponible sur <http://video-streaming.orange.fr/tv/au-fil-des-encheres-VID0000002lIyP.html> [consultation le 23/04/2017]

Ovide, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye ; édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudau, Paris, Gallimard, 1992

Peyré, Yves, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre (1874-2000)*, Paris, Gallimard, 2002.

Piffault, Olivier et Picaud, Carine, *Contes de fées en images : entre peur et enchantement*, La Martinière, 2012

(de) Saint Phalle, Niki, Condominas, Laurent, *Méchant-Méchant*, Paris, Courtes et longues, 2013

Satrapi, Marjane, *Persepolis*, Paris, l'Association, 2007

Vautier, Ben, *Pas d'art sans vérité : graffitis et écritures murales 1990 – 1960*, Nice, Z'éditions, 1990

Verdoux, François (dir.éditorial), *Tim Burton : entretiens avec Mark Salisbury*, Sonatine, Paris, 2009

(de)Villeneuve, Gabrielle-Suzanne, Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie, *La Belle et La Bête*, Paris, Chêne – Hachette livre, 2013

Welles, Orson, Macbeth, [1948, 114min],2014, Carlotta, version restaurée, 2 Blu-Rays

Table des illustrations

Figure 1
(Anthologie rassemblée par) George Macinas
Fluxus I, 1964 - 1965
Fluxus,
20,5 x 19,5 cm
Collection Denis Ozanne

Figure 2
Megumi Terao
Dans les rides, 2014
Technique mixte, 17 x25,5 cm

Figure 3
Béatrice Cussol
Conférence à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne le 5 avril 2017
dans le cadre des Séminaires Interface 2016-2017

Figure 4
Petra Mrzyk et Jean-François Moriceau
Sans titre – Série des 1000 dessins
Galerie en ligne de leurs mille dessins :
<http://1000dessins.com/> [consultation le 22/04/2017]

Figure 5
Petra Mrzyk et Jean-François Moriceau
Sans titre – Série des 1000 dessins
Galerie en ligne de leurs mille dessins :
<http://1000dessins.com/> [consultation le 22/04/2017]

Figure 6
Aurore Marin
Page après page (détail de la page III), 2017
Différents papiers : 80g, 250g, 300g, et 1,5mm mat, calque
Textes et illustrations au Feutre noir
Reliure avec cordons et ruban adhésif, 21 x 21 cm

Figure 7
Warja Lavater
Le Petit Chaperon Rouge, 1965
Technique mixte, Adrien Maeght, 13 x 19cm

Figure 8
Aurore Marin
Peau d'Âne, 2013
Mosaïque de papier, acrylique, 40 x 40cm

Figure 9
Aurore Marin
Femme Oiseau, hommage à Magritte, 2013
Découpage sur bois, acrylique, 43 x 63 cm

Figure 10
Artiste inconnu
Dame à la capuche, vers 21 000 av. J.C.
Sculpture sur ivoire, 3,65 x 1,9 x 2,2 cm
Musée d'archéologie nationale, Saint-Germain-en-Laye

Figure 11
Leonor Fandol, Philippe Querel
Se méfier du chantage du temps, "La parole à l'intérieur"(détail), 2016
3 barres en acier rouillé reliées par charnière ; lames en métal anodisé rapportées au recto et au verso de chaque barre présentant le texte imprimé sur adhésif transparent, 76 x 12 x 4,5 cm ; texte : L. F. ;
2 exemplaires

Figure 12
Eyvind Earle,
La Belle au Bois Dormant, le château du roi Stéphane, séquence 15, scène 12, 1959
Décor de production, gouache
Burkank, Californie, Walt Disney Feature Animation and the Animation Research Library
[*Il était une fois Walt Disney : aux sources de l'art des studios Disney,* page 133]

Figure 13
Tim Burton
Étude préliminaire pour le film Ed Wood (1994)
[*Tim Burton : entretien avec Mark Slisbury,* page 151]

Figure 14
Geneviève Hergott et le collectif Solo ma non troppo
Un pedazo de Buenos Aires, 2008
Livre-pliage, 23 x 19,5 cm (fermé)

Figure 15
Geneviève Hergott et le collectif Solo ma non troppo
Un pedazo de Buenos Aires, 2008
Livre-pliage, 23 x 262 cm (ouvert)

Figure 16
Blaise Cendrars et Sonia Delaunay
La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France, 1913
Paris, Hommes nouveaux, 200 x 35,7 cm
Exemplaire de Sonia Delaunay à gauche et de Blaise Cendrars à droite
Paris, collection particulière ;
Fonds Doucet, C.VII.24
[*Peinture et Poésie : le dialogue par le livre (1874-2000)*, page 100]

Figure 17
Cendrars, Blaise
Moravagine. 1926
Paris, Bernard Grasset, In-12
Reliure de Jean de Gonet, 2006
Plats rapportés en médium et simili-reptile bleu, barrettes d'ébène aux mors,
Couture apparente sur deux lanières de veau noir gaufré

Figure 18
Ben (Benjamin Vautier, dit)
Cambra de Ben (détail), 1990-1999
Installation, objets divers, technique mixte, 350 x 500 x 350 cm
Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice

Figure 19
Gustave Doré
Le Petit Poucet
Contes de Perrault,1862
In-folio, Paris, Pierre-Jules Hetzel,
[*Hors Cadre[s], Observatoire de l'album et des littératures graphiques*, page 24]

Figure 20
Ferdinand Horvath
Blanche-Neige dans la forêt poursuivie par des loups, 1937
Etude préliminaire, celluloïd, mine de plomb, pastel, gouache, aérographe
Burkank, Californie, Walt Disney Animation and the Animation Research Library
[*Il était une fois Walt Disney : aux sources de l'art des studios Disney*, page 58]

Figure 21
Aurore Marin
Maroc, Guinée, Afghanistan (détail), 2017
Encre sur papier 280g, cardons, ruban adhésif, 21 x 47cm

Figure 22
Niki de Saint Phalle
Méchant-Méchant, 2013
Paris, Courtes et longues

Figure 23
Aurore Marin
Page après page (détail de la page VI), 2017
Différents papiers : 80g, 250g, 300g, et 1,5mm mat, calque
Textes et illustrations au Feutre noir
Reliure avec cordons et ruban adhésif, 21 x 21 cm

Figure 24
Aurore Marin
Page après page (détail page VII), 2017
Différents papiers : 80g, 250g, 300g, et 1,5mm mat, calque
Textes et illustrations au Feutre noir
Reliure avec cordons et ruban adhésif. 21 x 21 cm

Figure 25
Aurore Marin
Page après page (page VIII), 2017
Différents papiers : 80g, 250g, 300g, et 1,5mm mat, calque
Textes et illustrations au Feutre noir
Reliure avec cordons et ruban adhésif. 21 x 21 cm

Figure 26
François Boucher
La Toilette de Venus (détail), 1751
Huile sur toile, 108 x 85,1cm
The Metropolitan Museum of Art, New York
[*Le Rococo*, page 6]

Figure 27
François Boucher
La Toilette (détail), 1742
Huile sur toile, 52,5 x 66,5cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
[*Le Rococo*, page 49]

Figure 28
Felix Vallotton
La santé de l'autre (Intimité IX), 1898
Xylographie, 17,7x22,3cm (planche)
Cabinet d'art graphique des Musées d'Art et d'Histoire de la ville de Genève
[*Félix Vallotton : le feu sous la glace*, page 112]

Figure 29
Louis-Ferdinand Céline
Voyage au bout de la nuit, 1932
Paris, Denoël et Steele, in 8°
Relié par Pierre Lucien Martin en box mosaïqué
Catalogue de la vente du 9 novembre 2012 – Drouot-Richelieu

Figure30
Aubrey Beardsley
Le Morte D'Arthur (détail), 1893-1894
De Sir Thomas Malory
[*L'illustration, Histoire d'un Art*, page 194]

Figure31
Aurore Marin
Page après page (détail page V), 2017
Différents papiers : 80g, 250g, 300g, et 1,5mm mat, calque
Textes et illustrations au Feutre noir
Reliure avec cordons et ruban adhésif. 21 x 21 cm

Figure 32
Aurore Marin
Page après page (détail page VII), 2017
Différents papiers : 80g, 250g, 300g, et 1,5mm mat, calque
Textes et illustrations au Feutre noir
Reliure avec cordons et ruban adhésif. 21 x 21 cm

Figure 33
Henri Matisse
Jazz, 1947
38 in-folios comportant 20 planches en couleurs, à partir de gouaches découpées
Paris, Tériade éditeur, 42,5 x 32,7cm
Fonds Doucet, G.I.2
[*Peinture et Poésie : le dialogue par le livre (1874-2000)*, page 49]

Figure 34
Paul Eluard, Fernand Léger,
Liberté, j'écris ton nom (détail), 1953
Paris, Pierre Seghers, 31,7x127,2 cm
Fonds Doucet, I.VIII.27
[*Peinture et Poésie : le dialogue par le livre (1874-2000)*, page 159]

Figure 35
Blaise Cendrars, Fernand Léger
La Fin du monde filmée par L'Ange N.D, 1919
Paris, La Sirène, 33 x25,5cm
Fonds Doucet, C.II.2
[*Peinture et Poésie : le dialogue par le livre (1874-2000)*, page 34]

Figure 36
Aurore Marin
Page après page (détail pageVII), 2017
Différents papiers : 80g, 250g, 300g, et 1,5mm mat, calque
Textes et illustrations au Feutre noir
Reliure avec cordons et ruban adhésif. 21 x 21 cm

Fiche technique du livre-objet *Page après page*

Descriptif

Aurore Marin
2017
Différents papiers : 80g, 250g, 300g, et 1,5mm mat, calque
Textes et illustrations au Feutre noir
Reliure avec cordons et ruban adhésif
21 x 21 cm

Liste des composantes

Plat de couverture. Illustration originale sur le thème de la forêt.
Page I. Extrait de *La Belle au Bois Dormant* de Charles Perrault, écrit à la main.
Page II. Pochette contenant cinq feuillets :
- un extrait de la version du *Petit Chaperon rouge* de Charles Perrault, écrit à la main,
- un extrait de la version du *Petit Chaperon rouge* des frères Grimm, écrit à la main,
- un extrait de *Psychanalyse des contes de fées* de Bruno Bettelheim,
- un extrait de l'émission *La tête au carré*, diffusée le 23 décembre 2015 sur France Inter,
- un extrait de la chanson *le cake d'amour* de Michel Legrand du film *Peau d'Ane* de Jacques Demy.

Page III. Ensemble composé de :
- pages encastrées les unes dans les autres, que l'on peut soulever à l'aide d'une languette, extraits de *Psychanalyse des contes de fées* de Bruno Bettelheim et de *La Princesse et la Grenouille* de John Musker et Ron Clements.
- deux dessins originaux formant un folioscope (flip book) sur le thème du *Roi Grenouille* des frères Grimm.

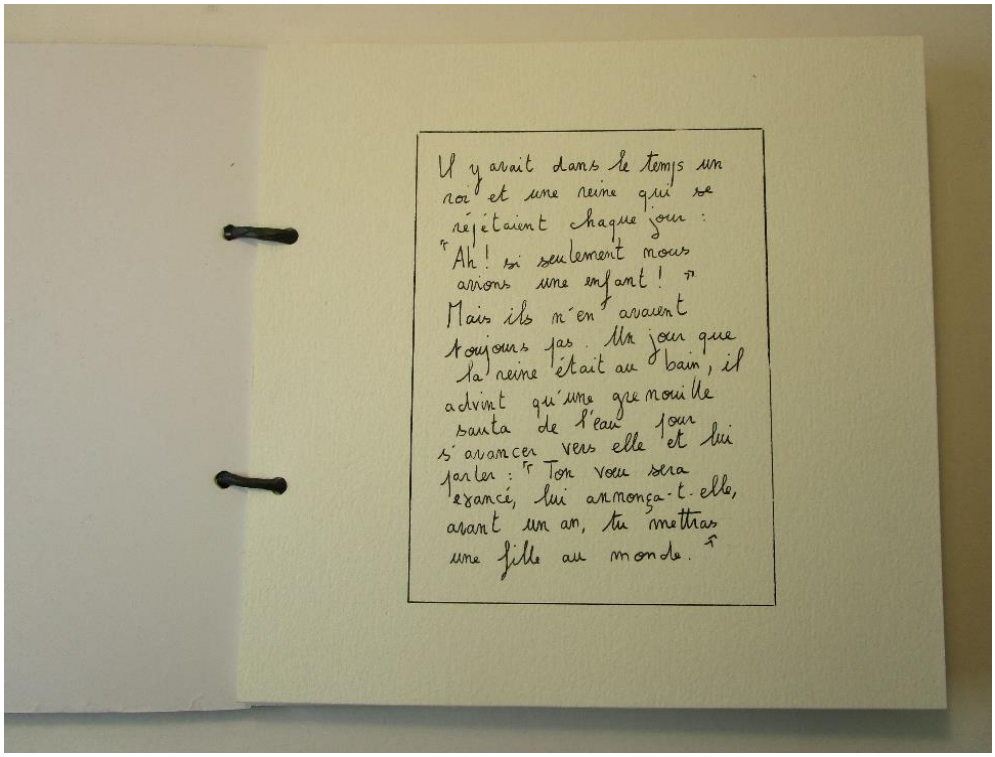
Page IV. Pliage avec pages en regard :
- côté gauche une illustration originale du *Petit Chaperon rouge*,
- côté droit un extrait de la version de Perrault, écrit à la main.

Page V. Illustration originale mêlant dessin et texte, écrit à la main, de *Peau d'Ane* de Charles Perrault.
Page VI. Leporello sur le *Roi Grenouille*, mêlant un extrait du texte des frères Grimm, écrit à la main, et un dessin original.
Page VII. Illustration originale de *La Belle et la Bête* avec des mots du conte de Madame Le Prince de Beaumont, écrits à la main, cachés dans l'image.
Page VIII. Illustration originale de *La Belle et la Bête*.
Plat de derrière. Illustration originale sur le thème de la forêt.

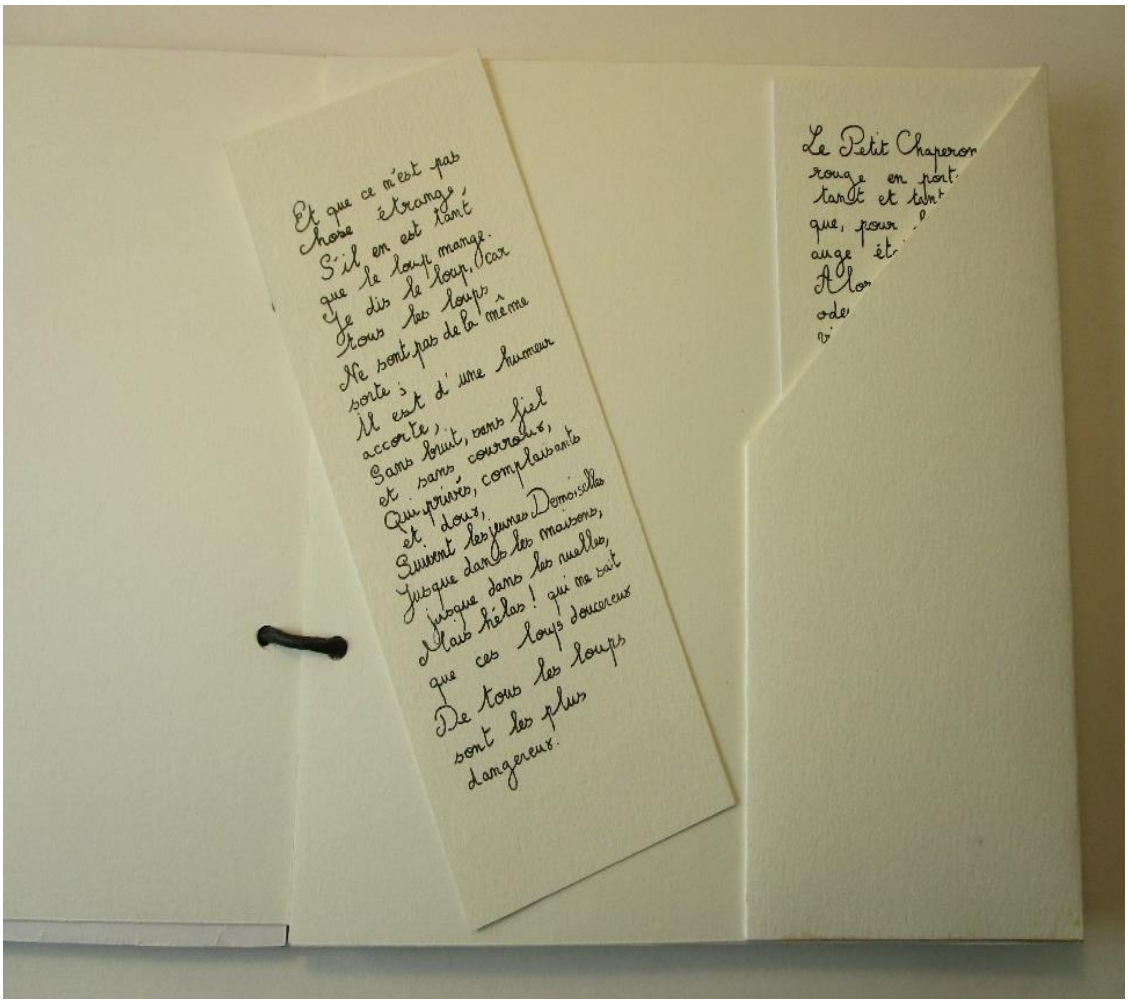
Plat de couverture. Illustration originale sur le thème de la forêt.



Page I. Extrait de *La Belle au Bois Dormant* de Charles Perrault, écrit à la main.

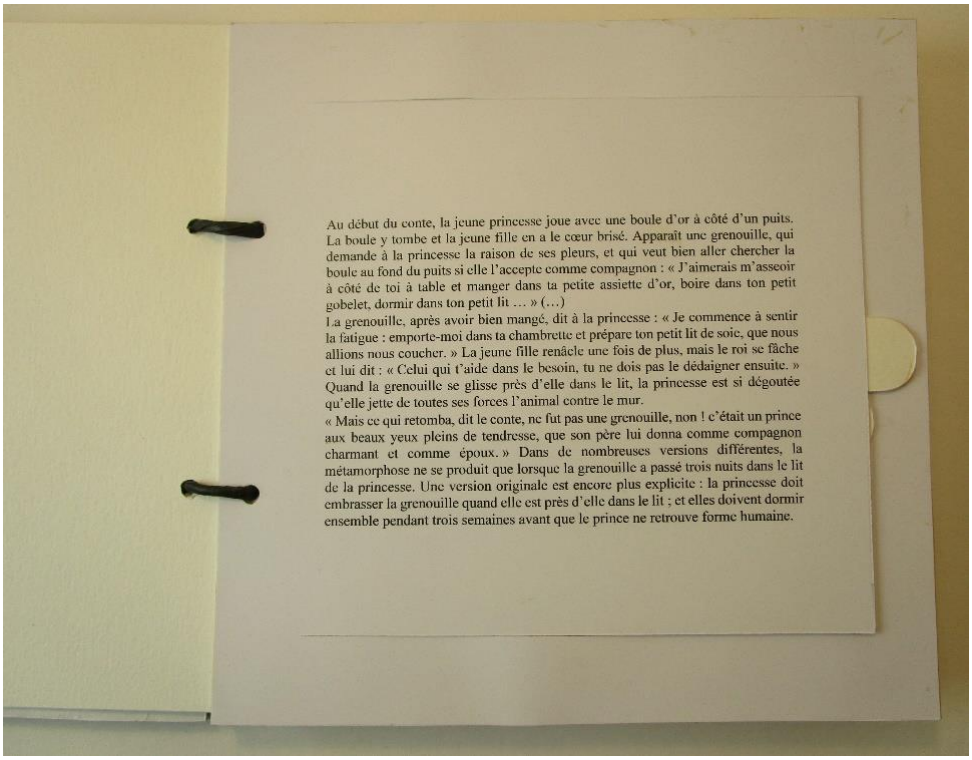


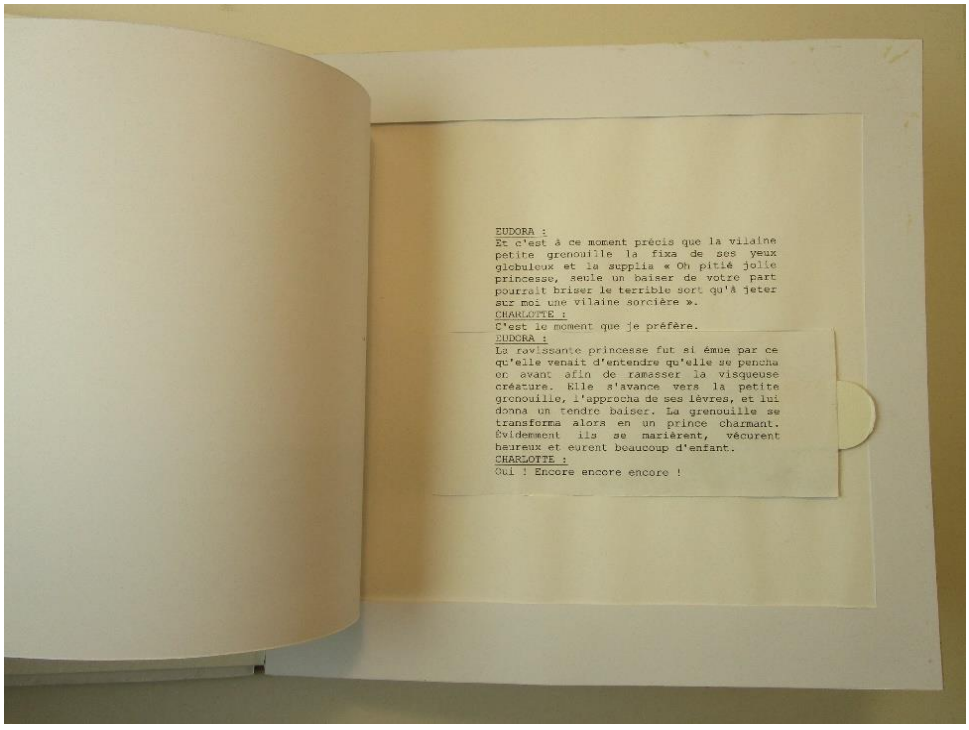
Page II. Pochette contenant cinq feuillets :
- un extrait de la version du *Petit Chaperon rouge* de Charles Perrault, écrit à la main,
- un extrait de la version du *Petit Chaperon rouge* des frères Grimm, écrit à la main,
- un extrait de *Psychanalyse des contes de fées* de Bruno Bettelheim,
- un extrait de l'émission *La tête au carré*, diffusée le 23 décembre 2015 sur France Inter,
- un extrait de la chanson *le cake d'amour* de Michel Legrand du film *Peau* d'Ane de Jacques Demy.

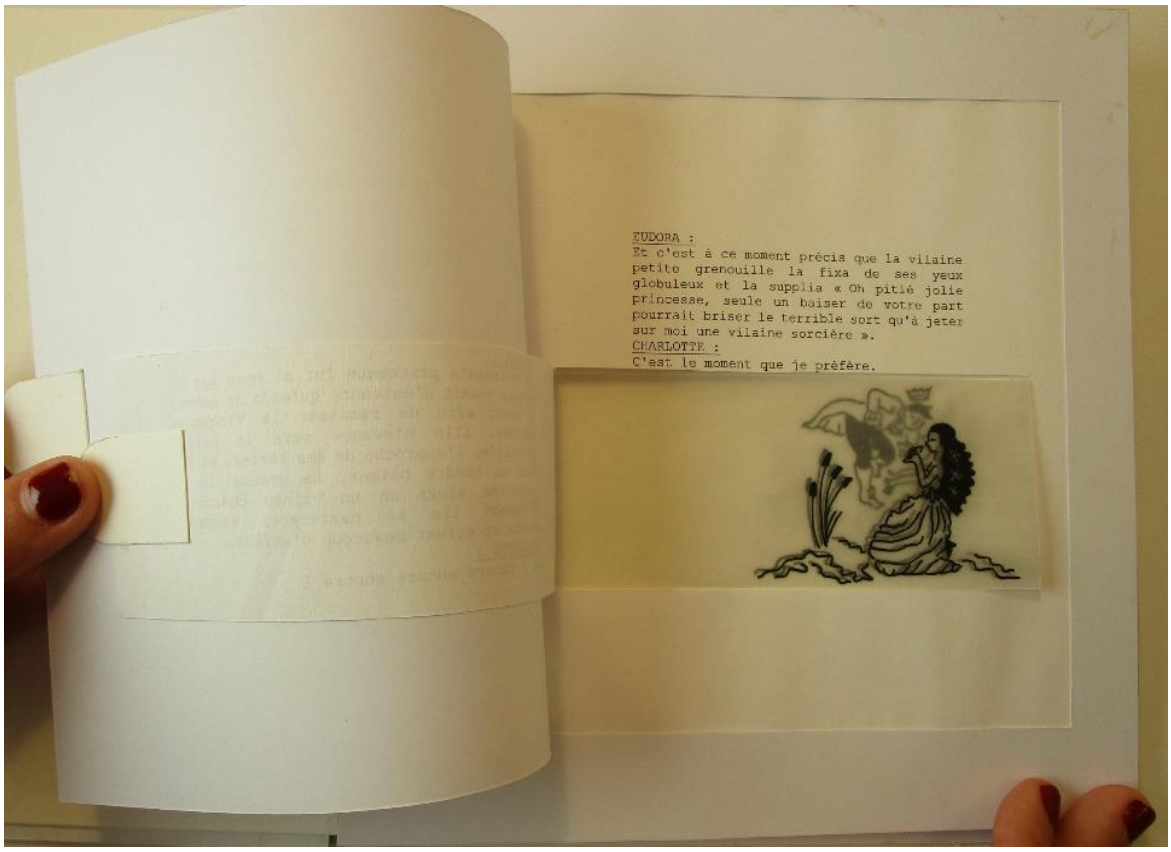


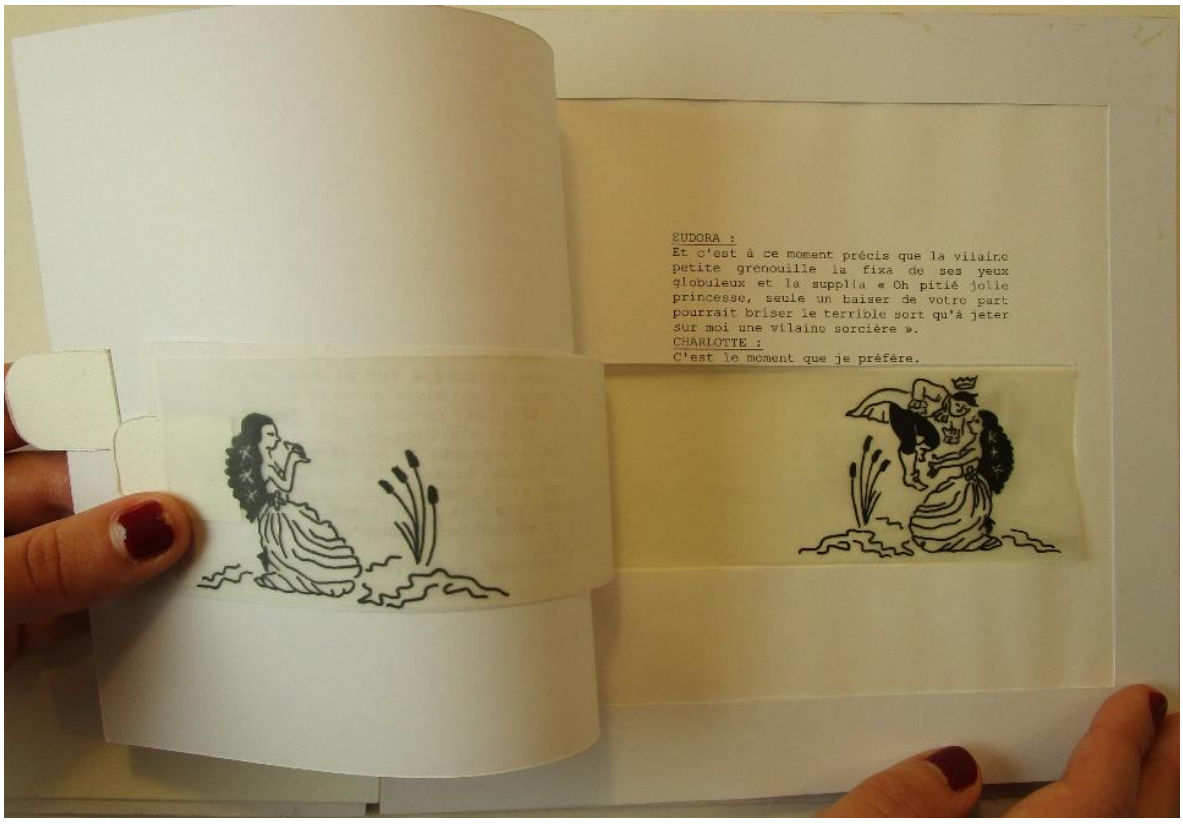
Page III. Ensemble composé de :

- pages encastrées les unes dans les autres, que l'on peut soulever à l'aide d'une languette, extraits de *Psychanalyse des contes de fées* de Bruno Bettelheim et de *La Princesse et la Grenouille* de John Musker et Ron Clements.
- deux dessins originaux formant un folioscope (flip book) sur le thème du *Roi Grenouille* des frères Grimm.

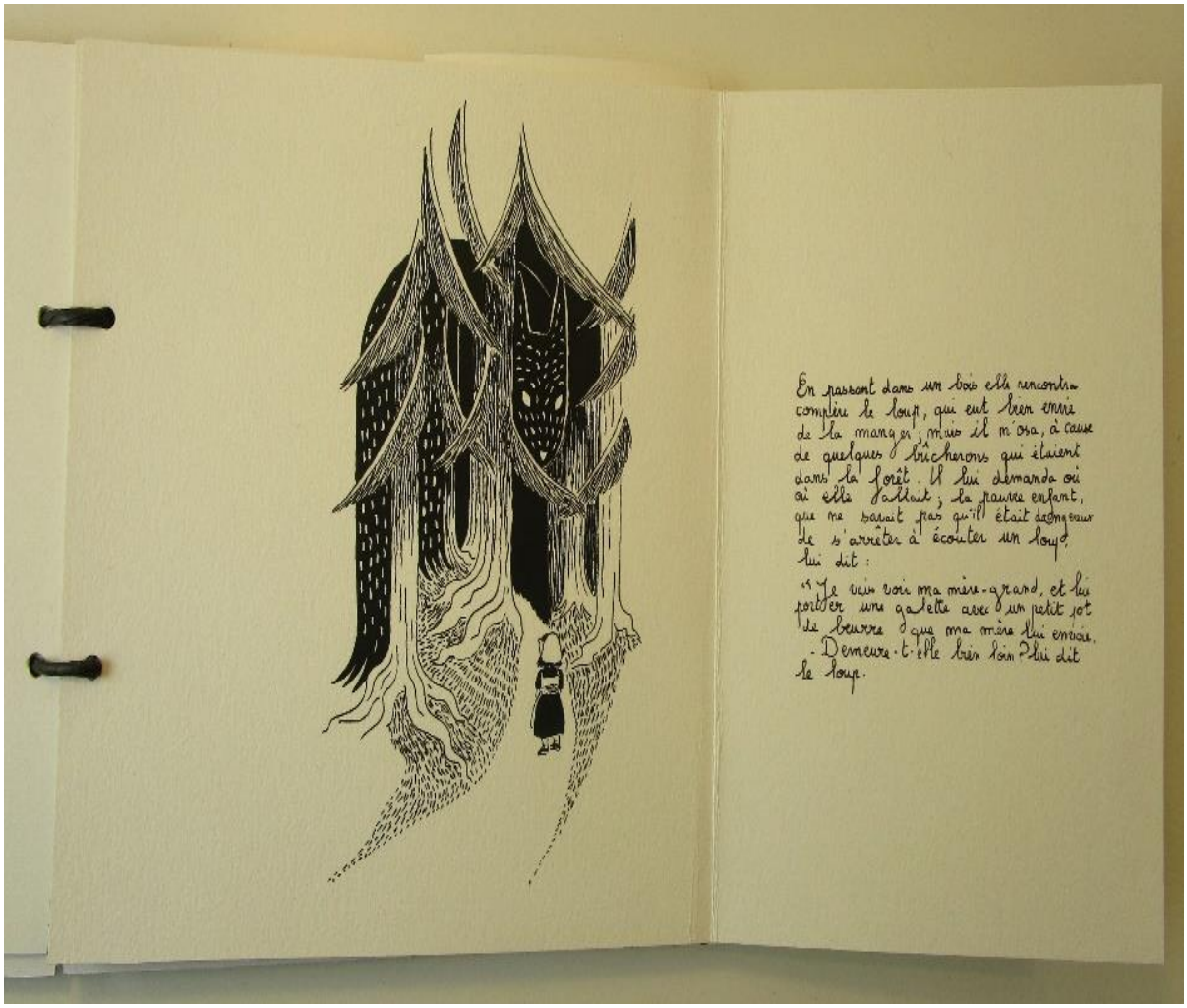





EUDORA :
Et c'est à ce moment précis que la vilaine petite grenouille la fixa de ses yeux globuleux et la supplia « Oh pitié jolie princesse, seule un baiser de votre part pourrait briser le terrible sort qu'à jeter sur moi une vilaine sorcière ».
CHARLOTTE :
C'est le moment que je préfère.


EUDORA :
Et c'est à ce moment précis que la vilaine petite grenouille la fixa de ses yeux globuleux et la supplia « Oh pitié jolie princesse, seule un baiser de votre part pourrait briser le terrible sort qu'à jeter sur moi une vilaine sorcière ».
CHARLOTTE :
C'est le moment que je préfère.

Page IV. Pliage avec pages en regard :
- côté gauche une illustration originale du *Petit Chaperon rouge,*
- côté droit un extrait de la version de Perrault, écrit à la main.



Page V. Illustration originale mêlant dessin et texte, écrit à la main, de *Peau d'Ane* de Charles Perrault.



Page VI. Leporello sur le *Roi Grenouille*, mêlant un extrait du texte des frères Grimm, écrit à la main, et un dessin original.



Page VII. Illustration originale de *La Belle et la Bête* avec des mots du conte de Madame Le Prince de Beaumont, écrits à la main, cachés dans l'image.



Page VIII. Illustration originale de *La Belle et la Bête*.



Plat de derrière. Illustration originale sur le thème de la forêt.



Résumé

Le mémoire porte sur l'analyse du livre-objet *Page après page*, réalisé par l'auteur, en 2017. Il vise à répondre à la question : en quoi ce livre-objet permet-il la référencialité au conte de fées et la mise en abîme ?

L'hétérogénéité du livre-objet permet une grande liberté et un recours à la pluridisciplinarité artistique dans la création, par l'utilisation de multiples techniques comme le pliage et le leporello ainsi que de matériaux divers.

Cette liberté créatrice fait que le livre-objet constitue un support privilégié pour mettre en œuvre les techniques de référencialité et de mise en abyme.

Ces deux procédés sont également favorisés par les possibilités thématiques et visuelles du conte de fées, présentes par de nombreuses références, en particulier sous l'angle de la représentation de la féminité.

Enfin, la référencialité et la mise en abyme s'inscrivent dans un ensemble de partis pris artistiques et plastiques, notamment le caractère artisanal de la réalisation ainsi que le choix d'une palette graphique de noir et blanc exclusivement.

En conclusion, il est proposé des pistes de réflexion sur le devenir du livre-objet, qui tend à trouver son identité entre l'œuvre d'art, le livre et le numérique.

Summary

My dissertation is about an analysis of the book-object *Page after page*, 2017. It drives us to answer to this specific question: How can a book-object refer to fairy tales and mise en abyme ?

First of all, the heterogeneity of the book-object allows a huge freedom, the use of an artistic multidisciplinary approach in the creation, and the use of multiple skills as paper-folding and accordeon-fold or "leporello".

This expression and creative modes are also privileged by the visual and thematic options from fairy tales, which we can see in many references all along the book-object, particulary in the female representation angle.

Finally, mise en abyme and references follow on from a set of artistic committed stances, such as artisan creation and the choice of using exclusively black and white.

To conclude, book-object's future is suggested, in order to find an identity between books, digital and art.

Mots clefs

Conte de fées, écriture, illustration, livre, livre-objet, métamorphose, mise en abyme, noir et blanc, référencialité, typographie.