

ISABELLE LIBER

ÉDITION

**LITTÉRATURE ET IMAGE :
UN COUPLE OUBLIE ?**

**DESS DE LETTRES APPLIQUÉES AUX TECHNIQUES ÉDITORIALES
ET À LA REDACTION PROFESSIONNELLE
ANNÉE 2001/2002
COURS DE MONSIEUR REGNIER**

INTRODUCTION	3
A. LA LITTERATURE ET L'ILLUSTRATION AU FIL DU TEMPS	4
1. AU XIX^E SIECLE : UNE LITTERATURE ILLUSTRÉE DE MASSE	4
1.1. LES CONDITIONS TECHNIQUES DE L'ESSOR DE L'IMAGE	4
1.2. LES CONDITIONS IDEOLOGIQUES	5
1.3. CONTRADICTIONS DANS L'ESSOR DE L'IMAGE	7
2. L'EMERGENCE D'UNE PRODUCTION DIFFÉRENCIÉE	8
2.1. UNE RÉACTION À L'INDUSTRIALISATION DE L'IMAGE	8
2.2. LA RENCONTRE DE PLUSIEURS <i>ARTS</i>	9
B. LES TENDANCES DU PAYSAGE EDITORIAL ACTUEL	13
1. LE LIVRE D'ARTISTE	14
2. LITTERATURE ET PEINTURE : L'EXEMPLE DE FATA MORGANA	15
2.1. LA BIBLIOPHILIE	16
2.2. LE GRAND ILLUSTRÉ	17
3. LES ALBUMS ILLUSTRÉS POUR ADULTES : L'EXEMPLE D'ALBIN MICHEL JEUNESSE	18
3.1. UNE VOLONTÉ DE DECLOISONNEMENT	19
3.2. LE PROBLÈME DE L'IDENTIFICATION	20
C. POUR TERMINER... ET COMMENCER !	22
1. UNE TENDANCE DE L'AVENIR ?	22
2. L'AMPOULE	22
2.1. LE PROJET EDITORIAL	23
2.2. LA CONSTITUTION D'UN SECTEUR EDITORIAL	24
BIBLIOGRAPHIE	27
COORDONNÉES DES MAISONS D'ÉDITION CITÉES	27

INTRODUCTION

L'alliance du texte et de l'illustration est ancienne : aux commencements de l'édition, alors que la littérature de colportage fleurit, on recense de nombreuses éditions illustrées, où l'image est censée faciliter la lecture à une population qui n'a pas encore acquis un niveau d'aisance suffisant. Ce sont les abécédaires, les imagiers, les fables ou contes illustrés, qui, contrairement à une idée répandue, ne sont pas à l'origine destinés aux enfants mais à un public peu érudit. Il y a là une fonction éducative de l'image, qui donnera d'ailleurs naissance à une conception pédagogique de la littérature illustrée.

Mais le couple formé par la littérature et l'illustration n'est-il pas encore plus ancien ? Qu'en est-il des manuscrits enluminés du Moyen Age ? Eux aussi ont forgé une conception de la littérature illustrée qui perdure encore de nos jours : selon cette conception, l'illustration alliée au texte relève avant tout d'une démarche esthétique, voire artistique. Celle-ci s'adresse alors plutôt à une élite, car elle nécessite des matériaux coûteux, et repose également sur le principe de rareté.

Aujourd'hui, lorsque l'on parle de littérature illustrée, on songe immédiatement aux albums destinés à la jeunesse. Serait-ce à dire que la littérature illustrée pour adultes a disparu de la production éditoriale ? Il semble plutôt qu'elle soit devenue un genre diffus, qui n'est justement qu'exceptionnellement considéré comme un genre, et encore plus rarement comme un secteur éditorial.

Pourtant, elle subsiste sous différentes formes, et est loin d'occuper dans le paysage éditorial une place aussi modeste qu'on pourrait le croire à première vue.

Je me propose donc ici de retracer tout d'abord les premières formes dans l'édition moderne de cette alliance fort ancienne entre la littérature et l'illustration, ce qui nous permettra d'élaborer des catégories et des définitions nécessaires à une analyse du paysage actuel. Puis, je tenterai de déterminer les différentes tendances de la production éditoriale dans ce domaine, en m'appuyant sur deux exemples choisis. Enfin, en guise de conclusion, je m'appliquerai à cerner les possibilités d'évolution de la littérature illustrée pour adultes.

A. LA LITTÉRATURE ET L'ILLUSTRATION AU FIL DU TEMPS

1. AU XIX^E SIÈCLE : UNE LITTÉRATURE ILLUSTRÉE DE MASSE

Baudelaire disait de son siècle qu'il avait « le culte des images ». Le XIX^e siècle fut en effet le témoin d'évolutions techniques et idéologiques qui bouleversèrent profondément le rapport de l'être humain à l'image, et au-delà, du lecteur au livre.

1.1. LES CONDITIONS TECHNIQUES DE L'ESSOR DE L'IMAGE

Dès l'invention de l'imprimerie, l'image, qui a toujours été populaire parce qu'accessible à tous, représentait sous la forme des gravures sur bois une partie considérable du commerce des colporteurs. Mais cette circulation, bien que réelle, est restée finalement assez modeste.

Car pour que l'image envahisse l'environnement quotidien, et le monde de l'édition, il faut attendre les brusques progrès de l'imprimerie entre 1799 – avec l'invention de la « machine à papier » de Louis Robert – et 1810 – année de l'invention de la presse mécanique par Frédérick König –. Les techniques modernes d'impression permettent alors d'arriver à des tirages plus élevés pour un meilleur prix, conditions favorables au développement de l'illustration dans le livre.

En ce qui concerne l'impression de l'illustration elle-même, l'évolution des techniques est également considérable : la presse Stanhope améliore par exemple le rendu des vignettes, tandis que la stéréotypie autorise le moulage dans un même flan du texte et de l'image, ce qui influencera bien sûr la conception du projet éditorial. Ces progrès seront ensuite complétés par l'invention de la presse rotative (New York, vers 1850, améliorée ensuite en France par Marinoni) et par celle de la linotype, due à Ottmar Mergenthaler vers 1885. Parallèlement à cette évolution sont aussi apparus de nouveaux procédés de reproduction des images avec l'invention de la lithographie, commercialisée à partir des années 1820 et l'invention de la photogravure (dite « procédé Gillot », et qui sera d'un emploi courant après 1880).

1.2. LES CONDITIONS IDEOLOGIQUES

Le XIX^e siècle fut ainsi le siècle des progrès techniques dans l'imprimerie. Mais l'inflation fulgurante de l'image dans le livre n'aurait pu être sans une évolution de la conception même du projet éditorial, qui s'articule autour de trois idées nouvelles :

a – L'apparition de l'éditeur :

C'est tout d'abord par l'évolution de la structure du système éditorial que l'emploi à grande échelle de l'image dans le livre est rendue possible. Au début XIX^e siècle en effet, l'organisation de la chaîne du livre se modifie : le libraire, qui jusqu'ici faisait office d'investisseur, d'initiateur de projets et de distributeur, cède sa place à l'éditeur, au sens où nous employons encore ce mot. La tâche est donc répartie entre deux corps de métier, avec d'un côté l'activité éditoriale, et de l'autre l'activité de diffusion. L'éditeur va ainsi prendre en charge les investissements du livre, coordonner les différentes étapes de réalisation de l'ouvrage – de l'auteur jusqu'au relieur –, et organiser sa fabrication et sa vente. Grâce à cette répartition du travail, l'activité éditoriale peut ainsi être approfondie et poussée plus loin.

b – « L'obligation éditoriale » d'illustrer

Avec l'essor des sciences XVIII^e siècle, l'illustration s'est répandue comme un moyen d'instruire et connaît encore au XIX^e un engouement auquel les encyclopédies et autres ouvrages de vulgarisation du savoir ont largement contribué. L'image a donc pris un essor considérable dans la vie quotidienne, en même temps que le livre, d'ailleurs. Il faut pourtant noter que c'est d'abord de manière indépendante que l'image circule, sous forme de feuillets ou de recueils d'images, avant de venir se fixer ensuite, dans un deuxième temps, en regard d'une production écrite.

Parallèlement à l'apparition de l'éditeur, c'est en effet la conception même du livre qui change. Autrefois objet rare et réservé à une élite, le livre tend déjà de plus en plus à devenir un objet de consommation au même titre que d'autres. Plus que jamais soumis à l'économie de marché, il cherche et dessine un nouveau public. Or, cette clientèle nouvelle, quelle que soit la classe dont elle est issue, réclame des illustrations.

L'engouement du public pour l'image se répercute donc naturellement sur le monde du livre. Il faut répondre à cette attente des lecteurs, et pour cela, baisser les coûts des éditions illustrées, trop élevés pour permettre de toucher le grand public. Deux éditeurs concourent ainsi par leurs idées nouvelles à promouvoir la littérature illustrée pour adultes.

En 1835, l'éditeur Paulin lance la vente par livraisons. Cette innovation déterminante lui permet d'augmenter le tirage et de baisser le prix unitaire : deux conditions qui permettent d'atteindre un public habituellement non acheteur de livres et généralement demandeur d'images. La première tentative de Paulin est un succès : son *Gil Blas de Santillane*, illustré par Jean Gigoux, se vendra à plus de trente mille exemplaires, ce qui représente alors un chiffre considérable.

À la même époque, en 1838, l'éditeur Charpentier crée le livre de poche, à la portée du plus grand public. Ce type d'éditions n'autorisant plus les illustrations en pleine page, sur papier glacé, l'éditeur aura recours à l'utilisation de vignettes. Celles-ci se répandent rapidement dans les éditions bon marché, faisant parfois la renommée des illustrateurs, mais aussi de certains textes.

c – Une nouvelle conception de l'image

L'essor de l'image forge une conception nouvelle de l'illustration, complexe et pour le moins ambiguë.

En effet, l'image est à ce moment garante du succès du livre, et les éditeurs de l'époque s'en sont bien rendus compte. Bien que leurs ouvrages illustrés aient souvent pour support les chefs d'œuvre de la littérature européenne, ils comptent moins sur le texte que sur l'image pour que leurs publications deviennent populaires. L'image est donc au centre de toutes les stratégies commerciales. Déjà présente en sciences humaines, elle envahit peu à peu tous les secteurs de l'édition, et notamment la littérature.

Mais en même temps qu'elle se développe, l'image voit se modifier la place qu'elle occupe par rapport au texte : sous la forme de vignettes, elle est certes mieux intégrée au texte, mais de par la place anecdotique qu'elle occupe, elle semble aussi lui être subordonnée. Elle s'inscrit alors dans un rapport de force qui perdure encore aujourd'hui, et qui place le texte écrit au-dessus de la production picturale, celle-ci n'étant qu'une variation sur l'écrit, une imitation du texte.

1.3. CONTRADICTIONS DANS L'ESSOR DE L'IMAGE

Il y a donc conjointement progression et régression de la valeur de l'image dans le livre. Progression d'un point de vue quantitatif, mais régression d'un point de vue qualitatif. Ce mépris du livre pour l'image, considérée comme subalterne, mineure, est d'autant plus marquant qu'ailleurs, l'image s'est développée de manière plus positive :

Au début du XIX^e siècle, par exemple, la conception de l'image a connu un tournant décisif avec la création des journaux illustrés. Si illustrer a longtemps signifié – et signifie encore – « orner d'images », l'illustration prend un sens tout différent lorsqu'il s'agit d'interpréter un problème politique ou une satire sociale. Le rapport entre texte et image n'est alors plus dans la figuration d'un référent commun mais dans un croisement qui se fait dans l'esprit. L'illustration remplit ainsi une nouvelle fonction. Elle s'éloigne d'une littéralité ponctuelle pour devenir la traduction d'une idée et n'est plus seulement du décor : elle est aussi du sens.

Si cette conception de l'image n'est de loin pas la plus répandue dans le secteur éditorial, elle sera néanmoins présente dans l'émergence de nouveaux projets.

2. L'EMERGENCE D'UNE PRODUCTION DIFFERENCIEE

2.1. UNE REACTION A L'INDUSTRIALISATION DE L'IMAGE

Les trente dernières années du XIX^e siècle sont marquées par une baisse de qualité de la production éditoriale. Ainsi, en produisant en masse une littérature illustrée, les éditeurs vont aussi produire conjointement la raison de son retrait et de sa marginalisation.

Aux siècles précédents, le livre était en effet un objet noble et relativement rare. Il fallait beaucoup de temps à un ouvrier pour réaliser un ouvrage. Puis, en l'espace d'une vingtaine d'années, la vitesse de fabrication a été multipliée par cinq, par dix, par cinquante. Le résultat de cette accélération est tout d'abord bien sûr une baisse des prix, mais aussi une augmentation rapide du nombre de titres. En 1800, on publiait en France environ 3000 titres, contre 10 000 en 1850 et 25 000 en 1885. Ce n'est alors plus la durée d'une œuvre qui importe, mais le nombre de lecteurs qu'elle a su toucher. Le livre est désacralisé, standardisé, de même que l'image qui l'accompagne.

Quelques artistes vont alors s'insurger contre cette situation et tenter de faire valoir l'Art contre la marchandise. Ils veulent notamment retrouver l'harmonie entre papier, format, typographie et mise en page, autrefois orchestrée par le maître-imprimeur. Leur but est également de faire de l'illustration une œuvre capable d'exprimer la même charge d'émotion, de pensée et de poésie qu'un tableau. Le mouvement de « contestation » s'étend à toute l'Europe, à commencer par l'Angleterre vers 1850. En France, l'opposition à l'industrialisation du livre, plus tardive, sera notamment le fait des symbolistes et des bibliophiles, comme nous le verrons ci-après.

Parallèlement à ce refus de l'industrialisation, des querelles superficielles se développent également autour de l'illustration et de son mode de réalisation : éditeurs et artistes défendent dans de fréquents pamphlets tel ou tel procédé d'illustration, se faisant les partisans de la gravure sur bois, de la gravure sur cuivre ou de la gravure sur pierre.

Mais étrangement, ses querelles, dont les progrès techniques auront bientôt raison, n'abordent jamais la question centrale qui fonde le rapport entre littérature et illustration.

Ce sont les premières tentatives isolées de « grand illustré » qui nous fournissent ainsi de manière implicite des éléments de réponse sur la manière de concevoir ce rapport.

2.2. LA RENCONTRE DE PLUSIEURS ARTS

a – Mallarmé et le refus de l'illustration :

Stéphane Mallarmé fut l'un des premiers à tenir compte dans sa conception du livre de la dimension physique de l'objet. Pour saisir le contenu d'un livre, l'intelligence selon lui ne suffit pas : ce sont aussi les sens qui, appréhendant le format, la texture, donnent toute sa dimension à l'œuvre. Le poète pourtant n'envisage pas l'intervention de l'illustration. La première réaction à la qualité médiocre de la littérature illustrée sera ainsi un refus de celle-ci :

« Je suis pour aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur. »¹

Les propos de Mallarmé renvoient ici de manière explicite à la conception de l'illustration comme subordonnée au texte. Loin d'être l'égale de l'écrit, elle est pour le poète une redondance inutile. Ce rejet marquera toute une génération qui conservera pour la littérature illustrée un mépris encore perceptible de nos jours et très clairement exprimé par Claudel, en 1910 :

« L'apparition des nouvelles éditions illustrées à 95 centimes est venue mettre le comble aux malheurs de la littérature. L'écrivain pauvre qui, par miracle, aura trouvé un éditeur n'aura même plus droit à l'honnêteté de sa misère ; sa pensée, fût-ce dans les draps les plus grossiers, n'aura plus le droit de rester seule. Il faut qu'on le costume pour le trottoir et qu'il subisse la compagnie déshonorante de l'illustrateur. »²

¹ Enquête d'André Ibel dans le *Mercure de France* de janvier 1898.

² Texte paru dans *L'Occident* en novembre 1909 sous le titre « Lettre ouverte à Monsieur le Directeur de *L'Occident* ».

Dans leur rejet de l'illustration, Claudel comme Mallarmé, tous deux défenseurs de l'esthétique concrète du livre, attirent pourtant l'attention du monde de l'édition sur la constitution du livre, et sur les liens qu'entretiennent la littérature et l'illustration. Paradoxalement, les propos de ses deux détracteurs de l'illustration vont ainsi donner naissance à des tentatives de livres illustrés en opposition avec la production éditoriale de l'époque : les « grands illustrés ».

b – L'exemple de Manet :

En 1873, Manet, invité chez une amie, y rencontre Charles Cros et Stéphane Mallarmé. De cette soirée naîtra en 1874, *Le Fleuve* de Charles Cros, illustrée de huit gravures de Manet et publiée à 500 exemplaires par la Librairie de l'eau-forte. La publication, qui passe presque inaperçue, inaugure pourtant une ère nouvelle de l'illustration, celle du livre d'artiste. Elle marque un rapport nouveau entre littérature et image. En effet, Manet ne s'est pas contenté de donner un correspondant pictural au texte de Cros, mais ouvre au contraire de nouveaux horizons en traduisant par ses eaux-fortes, non pas le mot, mais l'idée. Le poème de Charles Cros suit le cheminement de l'eau d'un fleuve jusqu'à la mer. Pour rendre cette idée de passage, de mouvement perpétuel, Manet choisit ainsi de représenter une libellule en plein vol, dont il n'est d'ailleurs pas question dans le poème. De plus, les eaux-fortes sont de formats variés et s'intègrent au corps du texte, ce qui est nouveau dans la littérature illustrée : il y a là une véritable recherche d'harmonie et de complémentarité entre deux arts ou, comme l'écrit François Chapon :

« ... une communauté d'idées, une notion de l'univers et de son approche qui requiert, chez chacun, l'exploitation au maximum des ressources de son art, sans jamais les confondre avec celles de l'autre ni les y asservir. »³

La collaboration de Mallarmé et de Manet se poursuivra quelques années encore. En 1875, Manet illustre ainsi de six lithographies *Le Corbeau* d'Edgar Poe, traduit par Mallarmé et tiré à 240 exemplaires. En 1876 paraît *L'après-midi d'un faune* de Mallarmé, toujours illustré par Manet (3 bois gravés) et tiré à 195 exemplaires.

³ François Chapon, *Le Peintre et le livre*, Flammarion, 1987.

La publicité de l'époque, destinée à être affichée en librairie, attirait l'attention de l'acheteur sur la qualité du papier, du Japon léger, du Hollande et du grand Japon, ainsi que sur le caractère inhabituel de la couverture « en feutre du Japon, à titre d'or, avec tresses en soie rose-de-Chine »⁴. L'affiche conclue :

« Cette publication, offerte aux Bibliophiles, montre, avec les matériaux les plus rares, tout le savoir-faire qui honore la Typographie et l'Édition contemporaines. »⁵

L'accent est ainsi mis sur la forme précieuse du livre. Dans les critiques de l'époque, on ne trouve d'ailleurs que des commentaires portant soit sur la forme de l'objet, soit sur le contenu du poème. Les illustrations de Manet, dont le nom ne figurait pas sur la page de titre, semblent passer inaperçues. C'est dire le caractère secondaire qui est encore attribué à l'illustration. Pourtant celle-ci, marquée par le travail des peintres, a alors suivi les différents mouvements de l'art : naturalisme, symbolisme et art nouveau, égalant souvent sur la page d'un livre les œuvres des musées.

c – L'importance des revues :

Il faudra attendre les années 20 pour que les travaux des peintres graveurs, après de nombreux insuccès⁶, trouvent enfin leur public. L'intervention des peintres dans la littérature illustrée, si elle ne rencontre alors pratiquement aucun succès, a néanmoins contribué au prestige de l'illustration. Considérée par la plupart comme un art mineur, l'illustration gagne, avec la collaboration de Rodin, Manet ou Dufy, ses lettres de noblesse.

⁴ D'après l'affiche destinée aux libraires (282 mm x 443 mm, imprimée en deux couleurs chez Matteroz, Paris) et le bulletin de souscription (feuillet in-4°, plié en deux, imprimé en deux couleurs chez le même imprimeur).

⁵ Ibid.

⁶ Jules Renard, *Histoires naturelles*, illustré par Toulouse-Lautrec, 1899 ; *Parallèlement* et *Daphnis et Chloé*, illustrés par Pierre Bonnard, édités par Ambroise Vollard, respectivement 1900 et 1905 ; *Le Jardin des supplices*, illustré par Rodin, 1902 ; *L'enchanteur pourrissant*, illustré par Derain, 1909 ; *Saint-Matorel*, illustré par Picasso, 1911.

Par ailleurs, les revues de l'époque ont joué un rôle déterminant dans la réception de ces œuvres par le lectorat. Certaines d'entre elles – *La Revue wagnérienne*, *La Revue indépendante* ou *La Revue blanche* – proposaient dans leurs pages des estampes, des lithographies, des gravures. Les travaux de Degas, Renoir ou Redon y sont cependant presque toujours présentés hors-texte, mais leur présence aux côtés de l'écrit permet d'ores et déjà de modifier le regard du lecteur sur le rapport entre la littérature et l'image. Certaines de ces revues publieront même de véritables volumes, faisant alors concurrence aux libraires. C'est le cas par exemple du *Mercure de France* qui, sous la direction de Rémy de Gourmont, publiera entre 1890 et 1900 des livres qui tranchent avec la production traditionnelle de l'époque par la variété des papiers, des couleurs, des formats, et le soin apporté à la typographie et à l'illustration.

L'évolution du rapport entre littérature et image témoigne de la variété des configurations dans lesquelles l'une et l'autre peuvent s'inscrire. Il convient donc à présent, tout en illustrant les tendances du paysage éditorial par l'étude de deux exemples contrastés, de préciser et de définir les différents types d'alliance possible.

B. LES TENDANCES DU PAYSAGE EDITORIAL ACTUEL

Les combinaisons possibles entre l'image et l'écrit sont multiples. Noëlle Batt, dans son article « Le livre d'artiste, une œuvre émergente »⁷, propose plusieurs critères permettant d'identifier cette catégorie⁸. La littérature illustrée pour adultes comprend ainsi des œuvres qui rassemblent sous une même couverture deux œuvres appartenant généralement à des modes artistiques différents, l'alliance la plus fréquente étant celle d'un texte littéraire et d'une œuvre plastique. L'un des modes d'expression au moins doit relever du domaine plastique. La composante plastique peut parfois même être réduite à la typographie, comme déjà dans *L'Or*, de Blaise Cendrars :

« Le graphisme est partie intégrante de la poétique de l'écriture, une forme de prolongement aux marges de son oralité, quelque chose, en fait, dont le rôle n'est pas fondamentalement différent de celui que jouent dans le texte, les marques graphiques de la ponctuation ou la composition de la mise en page, marque qui, bien que codifiées, participent de la spécificité poétique du texte. »⁹

Trois démarches sont susceptibles de conduire à une œuvre de littérature illustrée :

- Une tierce personne juxtapose deux œuvres (dont l'une plastique) sans aucune collaboration entre les deux auteurs.
- L'écrivain et le plasticien travaillent ensemble à l'élaboration de l'œuvre commune.
- L'une des deux productions artistiques est élaborée en regard de l'autre.

⁷ In *Peinture et Ecriture*, Tome II : *Le Livre d'artiste*, Collection Traverses, La Différence/Editions Unesco.

⁸ Notons que dans la terminologie de l'auteur, l'expression « livre d'artiste » renvoie à la catégorie générale des livres illustrés pour adultes. Pour plus de clarté, nous conserverons pour l'instant l'expression adoptée au début de « littérature illustrée pour adultes » ou « livres illustrés pour adultes ».

⁹ Gérard Dessons, « Tératologie du livre d'artiste », in *Peinture et Ecriture*, Tome II : *Le Livre d'artiste*, Collection Traverses, La Différence/Editions Unesco.

Au-delà du flou terminologique qui caractérise la littérature illustrée pour adultes, il faut à présent se demander s'il existe aujourd'hui une production réelle correspondant aux critères énoncés précédemment, et quelles sont les particularités de celle-ci.

Il me semble tout d'abord important de signaler deux phénomènes qui, au XX^e siècle, ont marqué l'évolution de notre conception de l'illustration :

Dans la presse, les carnets de voyages, les encyclopédies, bref, dans bien des domaines, l'illustration a le plus souvent été abandonnée au profit de la photographie, d'où une perte de prestige des illustrateurs et de leur travail.

D'autre part, l'avènement de l'image animée a dépouillé peu à peu la littérature de sa fonction visuelle. L'image en a pratiquement disparu, à l'exception des illustrations de couverture qui connaissent un nouvel essor.

Toutefois, l'illustration dans la littérature subsiste et trouve sa place dans deux tendances distinctes.

La première tendance peut être qualifiée d'élitiste (sans connotation péjorative) et regroupe des productions rares, coûteuses et relativement confidentielles. Il s'agit de livre d'artiste (que nous considérerons à part), et surtout de livres de bibliophilie et des grands illustrés dans la lignée du siècle dernier.

1. LE LIVRE D'ARTISTE¹⁰

Il nous semble tout d'abord pertinent de considérer à part une première catégorie de livres illustrés pour adultes, appelée « livres d'artistes ». Cette production est à distinguer de la littérature illustrée pour adultes au sens stricte car elle ne fait le plus souvent pas intervenir d'éditeur, l'auto-édition étant monnaie courante dans ce domaine.

En présentant un aperçu de l'évolution des rapports entre littérature et illustration, on a d'ores et déjà pu montrer la variété des conceptions qui sont susceptibles de fonder ce rapport. Le plus souvent, comme on l'a vu, c'est l'écrit qui domine le livre. Mais le travail d'illustration réalisé par les peintres au début du vingtième siècle a

¹⁰ La distinction n'est pas toujours faite entre « livre d'artiste » et « livre illustré ». Pour plus de précisions, et parce que le livre d'artiste renvoie à une réalité plus plastique et artistique qu'éditoriale, on choisira ici cependant de traiter cette catégorie à part.

également contribué au développement du livre illustré comme production tout d'abord plastique.

Le livre d'artiste est ainsi marqué par la suprématie de l'image. Issu des grands illustrés dont nous avons parlé au chapitre précédent, il est généralement l'œuvre d'un plasticien qui choisit comme mode d'expression le cadre physique du livre. Ce dernier est d'ailleurs le plus souvent modifié au profit de formes et formats plus proches de l'installation que du livre à proprement parler (livres ronds, livres-boîtes, livres sonores, etc.). Néanmoins, la place de l'écrit et de la lettre dans ces œuvres reste primordiale, d'où leur appellation de livre. Il faut noter cependant que la valeur de l'écrit dans le contexte du livre d'artiste est profondément modifiée : elle est alors de l'ordre du visible plus que du lisible. Comme dans les calligrammes d'Apollinaire, la lettre se fait image et perd, au moins partiellement, sa fonction première. Si l'on considère la catégorie des livres d'artiste, on peut ainsi avancer qu'il y a dans un certain type de livres illustrés pour adultes disparition de la littérature en tant que telle.

2. LITTÉRATURE ET PEINTURE : L'EXEMPLE DE FATA MORGANA

Une tendance plus représentative de la littérature illustrée pour adultes, qui préserve un équilibre entre texte et image, nous est révélée par les publications de la maison d'éditions Fata Morgana, sise à Saint Clément.

Créées en 1966 par Bruno Roy, les éditions Fata Morgana se sont données pour projet éditorial de « mettre en relation le texte et l'image, le poète et le peintre »¹¹, dans un dialogue que symbolise leur emblème :

« Nulle autre ne pouvait mieux incarner la dualité de cette aventure éditoriale que cette figure fabuleuse, envoûtante et inspirée, d'une femme dotée d'une double nageoire caudale. Comment ne pas voir dans l'animal au corps géminé la traduction même d'une dépendance féconde entre la lettre et l'image, au sens résolument indissociable ? »¹²

¹¹ Bruno Roy, interview du 26 mars 2002.

¹² Gérard Saumade, *Fata Morgana 1966-1993*, Bibliothèque d'Alès en Cévennes, Conseil Général de l'Hérault, Région Languedoc-Roussillon, 1993.

Le livre ne se réduit ainsi ni au texte, ni à l'illustration, mais constitue un tout qui s'exprime en deux « langues » : la littérature et la gravure. Le directeur des éditions Fata Morgana précise d'ailleurs qu'il ne travaille pas avec des illustrateurs, mais avec des artistes ayant une œuvre personnelle en dehors du livre. Il signale en outre que le plus souvent, c'est le texte qui est premier dans la conception de l'œuvre. Les publications de cette maison se rapprochent donc fortement des « grands illustrés » du siècle passé, à cette différence près que l'illustration par des peintres bénéficie aujourd'hui de plus de considération qu'à l'époque. Si le texte est le plus souvent le point de départ, l'élaboration de l'œuvre reste un échange : Bruno Roy nous précise en effet que chaque livre Fata Morgana suppose une relation directe entre l'artiste et l'auteur, ou au moins le traducteur. Il s'agit alors d'un dialogue dans lequel « chacun prolonge, questionne, exalte l'autre. »¹³

Par cette démarche de communication entre le peintre et l'écrivain, la production éditoriale des éditions Fata Morgana s'articule autour de deux caractéristiques propres à cette tendance « élitiste » de la littérature illustrée pour adultes.

2.1. LA BIBLIOPHILIE

Les publications des sociétés de bibliophiles ont ainsi orienté la présentation du livre vers ce qu'elle est encore. Malgré un nombre très restreint de publications pour chacune de ces sociétés¹⁴, l'influence de ces dernières fut néanmoins grande, car elles accueillait des théoriciens du beau livre qui publiaient dans *l'Art et l'Idée*, revue alors très respectée.

Une partie de la production de Fata Morgana peut en effet être qualifiée de bibliophile. Avec des tirages très bas (de 20 à 50 exemplaires), Fata Morgana poursuit la tradition de bibliophilie qui connut son siècle d'or au XIX^e siècle.

Jusqu'à cette époque, un bibliophile était principalement un amateur de livres rares et anciens. Au XIX^e siècle, et encore de nos jours, le nouveau bibliophile collectionne toujours les livres rares, mais dont la rareté est spécialement « pensée » pour lui.

¹³ Bruno Roy, interview du 26 mars 2002.

¹⁴ 27 pour les Amis du Livre, 6 et 6 pour les Bibliophiles contemporains devenus les Bibliophiles indépendants, 10 pour les Cent Bibliophiles.

Celle-ci est garantie par la limitation du tirage, parfois par la signature de l'artiste ou celle de l'auteur. La signature de l'artiste, qui ne figurait d'abord qu'au colophon, va ainsi se multiplier de plus en plus au bas de chaque illustration pour créer l'illusion de l'œuvre originale. Notons que le premier livre signé dans l'histoire de l'édition est *Le Corbeau*, que nous avons déjà mentionné. Dans le cas des éditions Fata Morgana, les illustrations sont des œuvres originales, ce qui, au-delà du faible tirage, contribue à la rareté de l'œuvre.

2.2. LE GRAND ILLUSTRÉ

En dehors de ces publications bibliophiles, Fata Morgana propose également des livres illustrés pour adultes destinés à un plus large public, ainsi qu'en attestent les tirages courants. Pour ces ouvrages, les dessins sont tirés en offset et le plus souvent faits spécialement pour le livre. Bien que bénéficiant de techniques modernes, cette production est dans la droite ligne des grands illustrés que nous avons étudiés au chapitre précédent. Au catalogue des éditions figurent par exemple des rééditions d'œuvres de Jean Cocteau illustrées par l'auteur¹⁵ ou des classiques illustrés tels que *La légende de Novgorode* de Blaise Cendrars, illustré par Pierre Alechinsky¹⁶. De plus, le soin apporté à la réalisation du livre se réclame également de cette même tradition :

« Si ces livres sont précieux, ils ne le doivent en rien au luxe ostentatoire, mais plutôt à la qualité rare de leur conception, où les papiers choisis deviennent des champs de volupté que les doigts parcourent pour en éprouver le grain et la souplesse, avant que l'œil ne s'abandonne au plaisir d'une lecture sensible. »¹⁷

¹⁵ Jean Cocteau, *Cortège de la désobéissance*, ill. de l'auteur, Fata Morgana, 2001.

¹⁶ Fata Morgana, 1997.

¹⁷ Gérard Saumade, *Fata Morgana 1966-1993*, Bibliothèque d'Alès en Cévennes, Conseil Général de l'Hérault, Région Languedoc-Roussillon, 1993.

Soin apporté à la fabrication donc, mais aussi soin apporté au texte, ainsi que le souligne l'écrivain Roger Laporte, qui oppose à ce type de production les publications de maisons plus soumises aux impératifs du marché, et donc du temps :

« Ceux de mes livres qui ont été publiés chez Gallimard, chez P.O.L ou ailleurs comportent tous plusieurs fautes de typographie, fautes qui affligent et irritent tout écrivain, même si en dernier ressort, l'auteur est co-responsable de ces errata. »¹⁸

Dans une démarche proche de celle des cercles de bibliophilie et de celle des grands illustrés de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, la nature du programme des éditions Fata Morgana témoigne donc de la présence de l'illustration dans la littérature pour adultes. Mais il s'agit d'une production discrète, presque confidentielle, et qui ne peut, de par sa nature même, accéder à une diffusion plus large.

3. LES ALBUMS ILLUSTRÉS POUR ADULTES :

L'EXEMPLE D'ALBIN MICHEL JEUNESSE

A l'opposée des tendances que nous venons d'examiner se situe l'édition de jeunesse. Face à la disparition de l'illustration dans le livre pour adultes, il est en effet naturel de se tourner vers l'édition jeunesse qui semble au contraire renchérir l'enchère d'images pour attirer son jeune public et rivaliser avec les autres médias. Doit-on considérer pour autant la littérature illustrée comme un secteur de l'édition jeunesse ?

L'illustration a de fait toujours été marquée par son caractère « populaire », issu de sa fonction éducative et pédagogique, s'adressant tout autant à l'enfant qu'à l'adulte. La veine dite « populaire » (entendons par là où l'illustrateur n'a pas la prétention d'être un artiste au même titre qu'un peintre) subsiste ainsi de nos jours dans les productions des maisons d'éditions jeunesse, ainsi que nous pouvons le voir à l'exemple des éditions Albin Michel Jeunesse.

¹⁸ Roger Laporte, *Fata Morgana 1966-1993*, Bibliothèque d'Alès en Cévennes, Conseil Général de l'Hérault, Région Languedoc-Roussillon, 1993.

3.1. UNE VOLONTE DE DECLOISONNEMENT

Le catalogue du département Jeunesse des éditions Albin Michel recèle une particularité : à la suite des rubriques « Premiers pas », « Premiers mots », « Premières histoires », on trouve la catégorie, étonnante pour un département jeunesse, intitulée « Pour tous les âges ».

En 1997, lorsque Marion Jablonski prenait la direction éditoriale du département Image d'Albin Michel, qui regroupe le secteur jeunesse et le secteur des beaux livres, elle affirmait déjà sa volonté de « renouveler la démarche autour du livre illustré pour adultes »¹⁹. Grâce au dynamisme du secteur jeunesse, notamment du point de vue graphique, il s'agissait d'innover dans le domaine des beaux livres, destinés aux adultes et de facture souvent plus classique. Inversement, Marion Jablonski invita des auteurs du catalogue adultes à écrire pour la jeunesse, et notamment pour la série *Le Furet*, dirigée alors par Franck Pavloff.

Cette double « étiquette » du département a donc permis des réalisations à la croisée des chemins, entre livre d'art et livre illustré, livre pour adultes et livres pour enfants. En témoigne l'œuvre de Kawabata, *Les Belles endormies*, illustrée par un auteur-illustrateur jeunesse, Frédéric Clément, et figurant au catalogue « adultes » de la maison.

Il y a donc un échange entre les secteurs adulte et jeunesse. Par conséquent, les frontières de l'édition jeunesse deviennent de plus en plus floues. Autrefois cantonnée à un public âgé de 5 à 15 ans, les publications de l'édition jeunesse se sont depuis quelques années développées en aval et en amont de cette tranche d'âge. C'est ce que tendent à signifier des collections destinées aux bébés (comme chez Actes Sud Junior) aussi bien que des collections s'adressant aux adultes ou jeunes adultes (tels les neuf titres de la collection Touzazimute aux éditions du Rouergue, par exemple). Nombreuses sont donc les publications pour la jeunesse qui s'adressent en réalité à un autre public que le public traditionnel, et notamment à un public adulte. C'est le cas chez Albin Michel Jeunesse de plusieurs collections.

¹⁹ Interview de Marion Jablonski, in *Page des libraires*, novembre 1998.

La collection « Carnets de sagesse » fut à l'origine conçue pour un public adolescents par Jacques Binsztock, alors directeur du département jeunesse. Devant la réussite de la collection, les successeurs de Jacques Binsztock ont décidé de la développer en créant les collections « Paroles » ou « Carnets du calligraphe », dont le public n'est plus aussi strictement déterminé.

Les ouvrages de Frédéric Clément ont connu une évolution similaire dans le ciblage de leur public. La production de cet auteur-illustrateur s'adressait en effet au départ à la jeunesse. Petit à petit, elle a évolué vers un public adulte, mais la plupart des titres continuent de figurer au catalogue jeunesse d'Albin Michel, comme *Magazin Zinzin* ou *Aux merveilles d'Alys*, ou plus récemment *Le galant de Paris. Itinéraire élastique d'un amoureux transi*.

Valérie le Plouhinec, éditrice jeunesse chez Albin Michel, explique cette « incohérence » du catalogue par le désir des libraires et des bibliothécaires jeunesse de continuer à suivre la production d'un auteur-illustrateur qu'ils apprécient.

Il semble toutefois légitime de s'interroger sur la pertinence d'un tel choix : en inscrivant de tels titres au catalogue jeunesse, on risque en effet d'attirer un public peu approprié et inversement, de ne pas atteindre le public désiré.

3.2. LE PROBLEME DE L'IDENTIFICATION

La production de livres pour adultes au sein d'un département jeunesse ne va pas sans poser de problèmes. Le plus souvent, cette situation est déterminée par des conditions techniques :

« Les éditeurs jeunesse n'ont pas toujours envie de faire seulement de la jeunesse. En revanche, ils font appel aux compétences du département où ils travaillent, faisant travailler les illustrateurs ainsi que nos fabricants, qui sont spécialisés dans le traitement de l'illustration. Nous profitons ainsi de notre expérience du livre jeunesse pour donner à des livres pour adultes une forme (format, illustration, fabrication) qui sorte de l'ordinaire. »²⁰

²⁰ Valérie le Plouhinec, interview du 26 avril 2002.

Quel que soit le public réel, les livres qui figurent au catalogue Jeunesse d'Albin Michel Jeunesse sont ainsi conçus, édités et fabriqués par le personnel du département jeunesse. Si cette répartition a le mérite d'être clair pour la maison d'édition, elle devient délicate pour le lecteur.

Le premier obstacle que rencontrent les livres illustrés pour adultes, ce sont en effet les rayonnages des librairies. Rares sont celles qui sont susceptibles de faire une place spécifique à cette catégorie de la production éditoriale. Si le livre émane d'une maison d'édition jeunesse, il sera alors tout naturellement classé dans les rayonnages de livres pour enfants, et aura sans doute des difficultés à trouver son véritable public. Chez Albin Michel, on privilégie le classement dans plusieurs rayons : la collection « Sagesse et malice » trouve ainsi sa place en spiritualités, en jeunesse ou en littératures du monde. Mais cet éventail de possibilités réserve parfois de mauvaises surprises. Les deux albums de Frédéric Clément, *Minium. Rêve rare de 1 minute 12* et *Méthylène. Rêve rond de 3 minutes 33*, n'ont pas trouvé de place adéquate en librairies. Les libraires les classaient parfois en spiritualités, parfois en développement personnel, rayonnage l'un comme l'autre peu appropriés. Les ventes bien sûr ont souffert de ce manque d'identification.

C. POUR TERMINER... ET COMMENCER !

1. UNE TENDANCE DE L'AVENIR ?

Peu remarquée, mal identifiée, la littérature illustrée pour adultes semble pourtant se développer peu à peu sous des formes variées. De plus en plus souvent, on voit en effet fleurir des ouvrages illustrés, fruit de la collaboration entre l'écrivain et le peintre, l'écrivain et l'illustrateur ou même l'écrivain et le photographe. Mais la littérature illustrée pour adultes reste un genre encore diffus, qui fait des apparitions plus ou moins brèves chez des éditeurs dont le catalogue n'est pas ouvertement spécialisé dans ce domaine²¹.

De même que l'absence de rayonnages appropriés en librairies, l'absence d'éditeurs spécialisés dans ce domaine concourt à la mauvaise visibilité sur le marché de la littérature illustrée pour adultes.

Mon projet était à l'origine de conclure sur ce problème d'identification et sur la nécessité pour cette catégorie éditoriale de trouver dans une maison d'édition spécialisée un lieu d'expression qui lui soit entièrement consacré.

Mais les choses ont changé...

2. L'AMPOULE

Claude Combet, dans un article de Livres Hebdo du 3 mai 2002, annonçait en effet la création d'une nouvelle maison d'édition entièrement vouée à la littérature illustrée pour adultes : l'Ampoule.

²¹ Cf par exemple la très belle collaboration de Jean Rouaud et de Pierre Marie Brisson, *Les Corps infinis*, Actes Sud, 2001.

2.1. LE PROJET EDITORIAL

En créant l'Ampoule, Olivier Douzou a pour ambition de « réhabiliter l'image dans le livre pour adultes »²². L'ex-directeur artistique du Rouergue, inventeur de la ligne jeunesse de cette maison d'éditions, avait déjà publié quelques tentatives de livres destinés à un public adulte. Mais l'étiquette jeunesse de la maison pour laquelle il travaillait alors fit que les ouvrages furent systématiquement classés en jeunesse.

Olivier Douzou a donc quitté le secteur jeunesse pour s'associer à Christian Dubuis-Santini, directeur d'une agence de création graphique qui s'est spécialisée dans la communication visuelle des entreprises culturelles. Philippe-Jean Catinchi résume bien la complémentarité des deux hommes :

« Pareillement soucieux de travailler sur les images qui naissent aussi 'hors des images', par l'enjeu rhétorique des signes et de leur mise en page, ils conjuguent leurs savoirs comme leurs préoccupations pour *imaginer l'indicible et dire l'inreprésentable*. »²³

L'Ampoule a donc aujourd'hui pour objectif de privilégier de manière exclusive (au moins dans un premier temps) des publications destinées aux adultes :

« L'enjeu est de faire redécouvrir l'image à l'adulte, de lui rendre la curiosité de celle-ci dans le sens qu'elle prend seule ou en regard des mots. »²⁴

La maison d'édition publiera ainsi dès la rentrée d'automne six titres qui témoignent des différentes directions qu'elle souhaite suivre. L'Ampoule se défend cependant d'instaurer des collections, privilégiant l'unité fondamentale qu'est le livre.

Une première distinction est à faire entre les « essais » et la littérature. L'Ampoule ne souhaite pas en effet se limiter à ce dernier genre : le *Que ne sais-je !* de José Parrando, consacré à l'électricité (!) est une variation humoristique sur les ouvrages universitaires. Avec *Absinthe. Précis de la troublante*, la maison d'éditions s'aventure sur le chemin des livres pratiques. Mais la littérature n'est pas loin : ce recueil de Pierre Kovaldé, illustré par huit graphistes, propose en effet plusieurs angles de vue sur l'absinthe, notamment sur son étymologie ou sa dénomination en littérature.

²² Interview d'Olivier Douzou par Claude Combet, Livres Hebdo n° 468, vendredi 3 mai 2002.

²³ Philippe-Jean Catinchi, « Lueurs sur l'Ampoule », Le Monde des Livres, 16 mai 2002.

Pour ce qui est de la littérature au sens strict, les publications de l'Ampoule s'annoncent là aussi très variées. La maison d'édition proposera à la rentrée d'une part des ouvrages particulièrement axés sur le graphisme, mais qui font néanmoins la part belle à la littérature. Il s'agit par exemple du très ambitieux *TNT en Amérique*, de Jochen Gerner, réquisitoire contre la violence américaine qui risque de faire parler de lui. Fred Bertrand et Fred Ray privilégient également la veine graphique avec *L'Egaré*, une histoire en image autour du lieu mythique que constituent les gares.

D'autre part, l'Ampoule publiera cet automne des ouvrages plus classiques : une nouvelle traduction de *Construire un feu*, de Jack London, illustré par Michel Galvin, célèbre pour ses dessins de presse, et un roman de Véronique Ovaldé, *toutes choses scintillant*, qui ne comporte étrangement aucune image, hormis l'illustration de couverture²⁵.

A travers ce premier programme de l'Ampoule, on peut d'ores et déjà constater la variété des publications qui s'annoncent. De fait, la maison d'édition semble s'inspirer de toutes les tendances existantes et réunir les différentes conceptions qui président à la réunion du texte et de l'image.

Résolument tournée vers l'avenir, cette toute jeune maison souhaite « décliner toutes les possibilités d'expression de l'image »²⁶, et ne se défend pas de pouvoir un jour élargir sa production à des jeux, des jouets, des films d'animation ou des projets multimédia.

2.2. LA CONSTITUTION D'UN SECTEUR EDITORIAL

Mais au-delà du programme d'une maison d'édition, c'est une vraie révolution dans le monde de l'édition que l'équipe de l'Ampoule souhaite amorcer.

Il s'agit premièrement d'établir une terminologie appropriée à cette production.

Pour Olivier Douzou, ni littérature illustrée, ni beaux livres, ni albums : les publications de l'Ampoule sont regroupées sous le terme générique « littérature/image ». Par la simple juxtaposition des deux composants qui fondent

²⁴ Olivier Douzou, dans une interview accordée le 23 mai 2002.

²⁵ Lors d'un entretien (22 mai 2002), Sylvain Coissard, responsable des partenariats et des droits, m'expliquera que l'Ampoule souhaite ainsi annoncer son intention de publier, à courte ou longue échéance, des romans non illustrés.

²⁶ Interview d'Olivier Douzou par Claude Combet, Livres Hebdo n° 468, vendredi 3 mai 2002.

cette catégorie, cette expression nouvelle me semble la plus apte à rendre compte de la variété des formes que prend cette association, notamment parce qu'elle ne précise pas la nature de la production plastique. Elle a en outre le mérite de n'établir aucune hiérarchie entre les deux productions artistiques. La mise face à face des deux termes dit tout le champ des possibles susceptibles de se dégager de leur confrontation.

En renonçant au terme ambigu d'*illustration*, l'Ampoule offre ses lettres de noblesse à un art qui n'est que très rarement considéré comme tel. Certes,

« La différence pourtant n'a jamais tenu à la désignation, elle est entre celui qui, devant le mot « chemin », fait serpenter deux traits, et celui qui, devant le même mot laisse une page blanche, et c'est peut-être le ciel, la neige ou le silence. »²⁷

Mais en adoptant le terme *image*, l'Ampoule veut affirmer sa conception de l'illustration « comme une intervention d'auteur avec des moyens particuliers [et non] comme une mise en lumière redondante d'un texte obscur »²⁸.

Ce n'est que forte d'une telle conception que la « littérature/image » pourra, selon Olivier Douzou, se constituer comme un genre littéraire, voire comme un secteur éditorial.

L'initiative de Joseph Jacquet, qui participe à la fois à l'éditorial et à la diffusion, prouve également que la démarche de l'Ampoule dépasse le cadre de la maison d'édition. Elle s'inscrit dans une volonté de faire émerger un nouveau secteur éditorial. Pour pallier au manque d'identification que nous avons déjà évoqué, et rendre cette production visible, Joseph Jacquet propose aux libraires de constituer une table présentant les livres de littérature/image déjà existants (voir page suivante). Cette liste, loin d'être exhaustive, témoigne cependant d'une réalité éditoriale que l'Ampoule s'applique à faire reconnaître.

L'avenir nous dira si la maison d'édition saura non seulement faire sortir de l'ombre une production jusqu'ici négligée, mais aussi éclairer d'un jour nouveau un genre qui a besoin d'évoluer pour devenir un véritable secteur éditorial.

²⁷ Bernard Noël, « Pour ouvrir l'œil », in : Marcus Osterwalder, Dictionnaire des illustrateurs, 1800-1914, (Illustrateurs, caricaturistes et affichistes), 1989, Editions Ides et Calendes, Suisse, pp. 22-23.

²⁸ Olivier Douzou, dans une interview accordée le 23 mai 2002.

Proposition de liste pour la constitution d'un rayon littérature image

Publications des éditions Amok

Bashung illustré par Killofer, Albin Michel

Titres de Baxter, Glen chez Hoebeke

Bruno Andrea, *Disappearer*, *Coconino press* et les autres titres de la collection

Cox Paul, *Histoire de l'art*, Le Seuil, et *Mon amour*, être éditions

Daenninks, *Ceinture Rouge*, Eden

Dupuis Berbérian, *Carnets de voyages*, éditions Cornélius

Étaix Pierre (ill. André François), *Je hais les pigeons*, collection Nemo, Le Seuil

Étaix Pierre, *Il faut appeler un clown un clown*, Séguier Archimbaud

Étaix Pierre, *Les hommes deŠ*, Belles Lettres Archimbaud

Fabio, *Le Pacha* (ill. Blutch), *Dans l'espace*, Le Seuil

Gorey, Edward : *La bicyclette épileptique*, *L'aspic bleu*, *L'invité douteux* et ses autres titres, éditions Le Promeneur

Götting Jean-Claude et Duel, Alain chez Beaullet éditeur

Koechlin Lionel, *Kamasutra Blues*, Le Seuil

Koechlin Lionel et Philippe, *Chien et chat dans Paris* et *Entre chien et chat*, Le Seuil

Kosiak, Géraldine : *J'ai peur*, *Mon grand-père*, Le Seuil et *La Police Pierre*, aux éditions Cornélius

Lété Nathalie, *Bric-à-brac*, Seuil

L'ensemble de la production des éditions Les 4 mers

Loustal, *Ce qu'il attendait d'elle*, Alain Beaullet éditeur

Mac Orlan Pierre (ill. Loustal), *Sous la lumière froide*, Futuropolis/Gallimard et l'ensemble de cette collection (Céline/Tardi, Le Clézio/Baudoin, etc.)

Mordillat, *M. Gore*, Eden

Néhou Loïc et Poincelet Frédéric, *Essai de sentimentalisme*, Ego comme X

Ott Thomas et Gila, *La Grande Famiglia*, L'Association

Paris Armand, *Rendez-vous*, Les étoiles et les cochons

Ravalec Vincent (ill. Lamia Ziadé), *Maximum de douceur*, Le Seuil

Rouillon Perrine, *La Petite Personne*, *Mona-Mie*, Le Seuil

Touzazimute, collection éditée par le Rouergue

Vaughn-James Martin, *L'enquêteur*, *La Cage* (romans visuels), Les impressions nouvelles

Vazemsky Dimitri, *Patamorphe*, éditions La nuit myrtide

Voutch, *Le grand tourbillon de la vie*, Le Cherche Midi éditeur

Willem, *Abécédaire Capone*, Cornélius

BIBLIOGRAPHIE

- ⌘ Collectif, *L'Illustration. Histoire d'un art*. Skira, Genève, 1984
- ⌘ Anne Moeglin-Delcroix, *Livres d'artistes*, BPI, 1985
- ⌘ François Chapon, *Le Peintre et le Livre*, Flammarion, 1987
- ⌘ Marcus Osterwalder, *Dictionnaire des illustrateurs, 1800-1914*, (Illustrateurs, caricaturistes et affichistes), 1989, Editions Ides et Calendes, Suisse.
- ⌘ Collectif, *Fata Morgana 1966-1993*, Bibliothèque d'Alès en Cévennes, Conseil Général de l'Hérault, Région Languedoc-Roussillon, 1993.
- ⌘ Collectif sous la direction de Montserrat Prudon, *Peinture et Ecriture*, Tome II : *Le Livre d'artiste*, Collection Traverses, La Différence/Editions Unesco.
- ⌘ Revues : *Livres Hebdo* et *Page des Libraires*.

COORDONNEES DES MAISONS D'EDITION CITEES

- | | |
|---|---|
| ⌘ Editions Fata Morgana
Fontfroide le Haut – 34980 Saint Clément
fatamorgana@wanadoo.fr | ⌘ L'Ampoule
Rue Vieille-du-temple 75004 Paris
www.lampoule.net |
| ⌘ Albin Michel Jeunesse
22, rue Huyghens – 75680 Paris Cedex 14
01 42 79 10 00 / 01 42 79 15 75 | ⌘ Actes Sud Junior
18, rue Séguier – 75006 Paris
www.actes-sud.fr |
| ⌘ Editions du Rouergue
5, rue Cusset – 12000 Rodez
edirouer@wanadoo.fr
www.lerouergue.com | |