

L'image-livre

Exposition: «L'image-livre. Éditeurs et artistes de l'avant-garde tchèque (1920-1930)» au musée des Arts décoratifs et du Design de Bordeaux jusqu'au 6 mai 2018.

PAR JEANNE QUÉHEILLARD





En 1987, à Prague, Pierre Ponant, historien et critique en design graphique, tombait en arrêt devant la vitrine d'un bouquiniste. Saisi par la qualité graphique et d'impression de livres «ordinaires», il a engagé sa collection d'objets imprimés dans une nouvelle voie. Son intérêt pour les avant-gardes tchèques va s'enrichir au fil du temps. Dans le cadre d'un cycle annuel autour d'une collection, le musée des Arts décoratifs et du Design de Bordeaux invite Pierre Ponant à présenter 110 livres et revues tchèques des années 1920 et 1930. D'autres emprunts, lithogravures, dessins, photographies, films, et des objets contextualisent cette collection. L'exposition témoigne de l'inventivité de l'édition à Prague dans une Tchécoslovaquie tout juste fondée (1918). Une véritable alliance artistique s'est construite entre éditeurs, artistes, architectes et typographes, faisant du livre une des meilleures vitrines de l'art moderne tchèque à la disposition du plus grand nombre. Par ailleurs, un ouvrage écrit en colla-

boration avec Sonia de Puineuf sur cet âge d'or du livre tchèque (1910-1930) est en préparation.

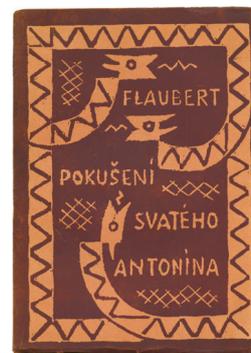
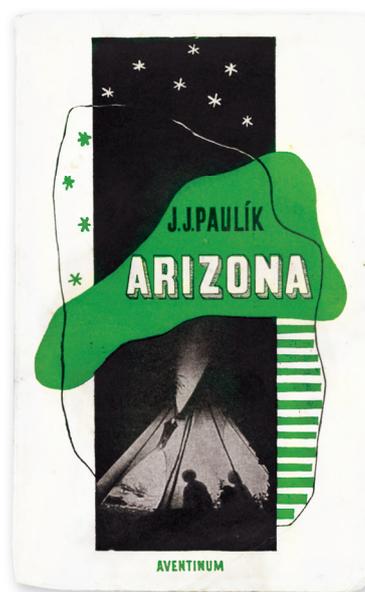
JEANNE QUÉHEILLARD: Vous êtes le collectionneur invité et le co-commissaire de l'exposition avec le conservateur Étienne Tornier. Le titre que vous avez choisi, l'image-livre, est énigmatique. Qu'est-ce qui motive ce choix?

PIERRE PONANT: Ce terme est repris de Karel Teige, typographe, peintre, théoricien et «agitateur». Il engage une production d'images spécifiques pour des livres essentiellement faits de textes. C'est à relier avec sa réflexion: «La peinture moderne se lit comme une poésie, la poésie se lit comme une peinture moderne.» Il partage ce postulat avec de nombreux artistes du groupe Devětsil et de sa revue, *ReD*, fondée à Prague en 1920. Les livres sont pensés comme une architecture qui regroupe des artistes, des architectes, des poètes, des écrivains, des typographes. La typographie est ce qui va faire le lien entre tous, en permettant de construire de nouveaux objets

↖ Karel Teige, double page de titre pour *S lodí jež dováží čaj a kávu* («En route avec le bateau qui transporte le thé et le café») de Konstantin Biebl, éd. Odeon, Prague, 1928. Collection Pierre Ponant.

Karel Teige porte le rapport poésie/typographie à son paroxysme. L'association typographies et formes géométriques constitue une architecture autonome porteuse de sens et d'émotions.

↑ Josef Skupa, couverture pour *Avion: básně* («Avion: poèmes») de Josef Vrba, éd. Omladina, Plzeň, 1927.



imprimés. L'image-livre réunit l'ensemble de ces concepts. La technologie de l'époque n'a pas permis de réaliser tous leurs objectifs. C'est le plus souvent sur la couverture que ça s'exprime. Pour Teige, la couverture du livre est l'affiche du livre. C'est elle qui doit interpeller le lecteur. Les artistes du mouvement Devětsil sont accompagnés par des éditeurs, comme Odeon, Družstevní Práce, Cin ou Aventinum. Le milieu culturel tchèque est multilingue. Il y a une grande réceptivité et porosité. Les artistes font de nombreux séjours à l'étranger. Paris exerce un tropisme important. Ils y fréquentent les surréalistes et les artistes du mouvement moderne. Ce qui explique la traduction et la publication de nombreux écrivains français (Jules Romains, Blaise Cendrars, Apollinaire). L'image-livre apporte une nouvelle façon de concevoir le livre où l'auteur est multiple. Par exemple, le livre *Abeceda* est un alphabet issu d'une performance de la danseuse Milča Mayrová qu'elle avait organisée autour de la poésie au Théâtre libéré de Prague en 1926. Donc *Abeceda*,

c'est la performance d'une danseuse, un texte du poète Nezval, les photographies de Karel Pápa et le montage de Karel Teige. C'est un poème typographique. Pour Karel Teige, c'est une première expérience de «phototexte simultané», comme il en est de la synchronisation du texte et de l'image au cinéma. La forme collaborative apparaît à partir de la place qui va être donnée à l'image, en relation avec les technologies photographiques et d'impression qui se développent au même moment.

JQ: Pourquoi regarder plus particulièrement les ouvrages tchèques ?

PP: Ce sont des images très fortes visuellement et belles. Elles sont issues d'une époque révolutionnaire. Les Tchèques, récemment dégagés de la domination de la langue allemande, ont défendu leur alphabet comme preuve d'une autonomie. Des artistes comme Jaroslav Benda, Vratislav Hugo Brunner, František Kysela et leur coopérative Artel se sont émancipés des caractères des fonderies allemandes pour créer des typo-

↖ Karel Teige, couverture et maquette intérieure de la revue *ReD*, n°2. Mensuel publié par l'Union pour la culture moderne Devětsil. Éd. Odeon, Prague, novembre 1927.

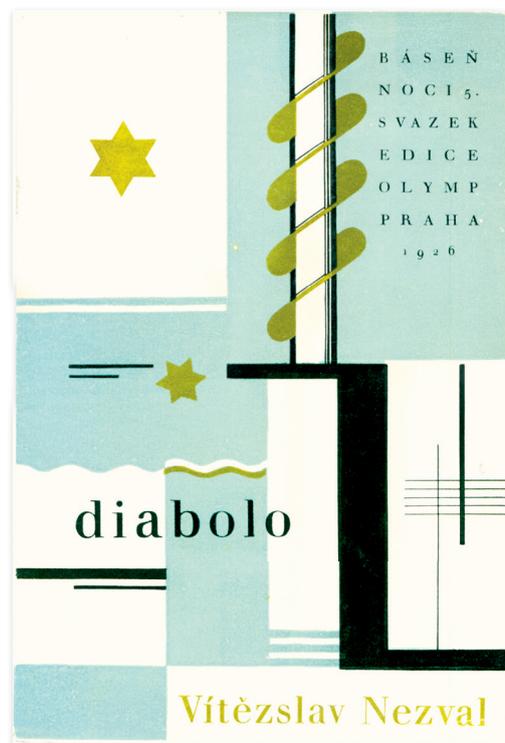
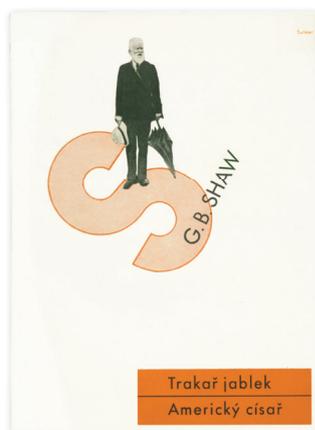
Fondateur et rédacteur en chef de la revue, Karel Teige fait appel à El Lissitzky, Chagall, Malevitch, Kandinsky, Pasternak, Staline, et des auteurs tchèques qui analysent dans ce numéro la culture soviétique dix ans après la révolution d'Octobre 1917.

↑ František Muzika, couverture pour *Arizona* de Jaroslav Jan Paulík, éd. Aventinum, Prague, 1928. Collection Pierre Ponant.

Les expérimentations de Muzika intègrent des pratiques de collage et du photomontage, dans une approche surréaliste du montage des éléments dessinés, photographiques et du lettrage.

↑ Josef Čapek, couverture pour *Zloděj z Bagdadu* (*Le Voleur de Bagdad*), de Konstantin Biebl, éd. Aventinum, Prague, 1925. Collection Pierre Ponant.

↑ Josef Čapek, couverture et page de titre pour *Pokoušení svatého Antonína* (*La Tentation de saint Antoine*) de Gustave Flaubert, éd. Symposium, Prague, 1921. Collection Pierre Ponant.



graphies adaptées à l'orthographe tchèque. Ces images sont aussi inquiétantes. À ce propos, je repense au collage de Thomas Hirschhorn à partir de l'affiche rouge conçue par les nazis. Il met en légende: «Aidez-moi! SVP. Cette affiche est faite par les nazis mais je la trouve belle, pourquoi?» Je suis en quelque sorte fasciné par cette fascisation du regard. De nombreux artistes ont accompagné les totalitarismes. C'est la face noire.

Les Tchèques ont eu de la distance vis-à-vis des futuristes et des constructivistes. On trouve chez eux une approche décalée des avant-gardes. Ils étaient très engagés mais rêvaient d'une troisième voie. C'est le problème de leur histoire. C'est un jeune État formé en 1918, envahi par Hitler en 1939 et qui ensuite va tomber sous le joug de l'Union soviétique. En relation avec les «-ismes» de l'époque, Karel Teige et Vítězslav Nezval vont fonder le poétisme, proche du surréalisme, qui regroupe poètes, typographes et plasti-

ciens. En même temps, ils vont pour certains, soutenir la mise en page des journaux et des organes de presse de la gauche révolutionnaire, et du tout jeune parti communiste. Karel Teige l'a payé cher. En 1949, la police politique a débarqué chez lui et a détruit toute sa bibliothèque et sa correspondance étrangère. Il est mort brusquement peu de temps après.

JQ: Quel est l'apport des avant-gardes tchèques?

PP: La sensibilité à la forme est différente. La mouvance tchèque est moins brute et moins violente que ne le sont les futuristes italiens. Ils ne font pas l'apologie de la violence. Les couleurs, comme le rose et le orange de Ladislav Sutnar, s'opposent au rouge et noir. Il y a une finesse dans le rapport aux textes, et la possibilité de construire une critique et de l'humour. Je reprendrai deux unes assez symptomatiques du journal *Reflektor*, l'hebdomadaire du parti communiste tchèque

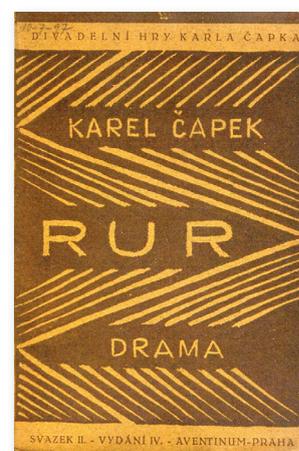
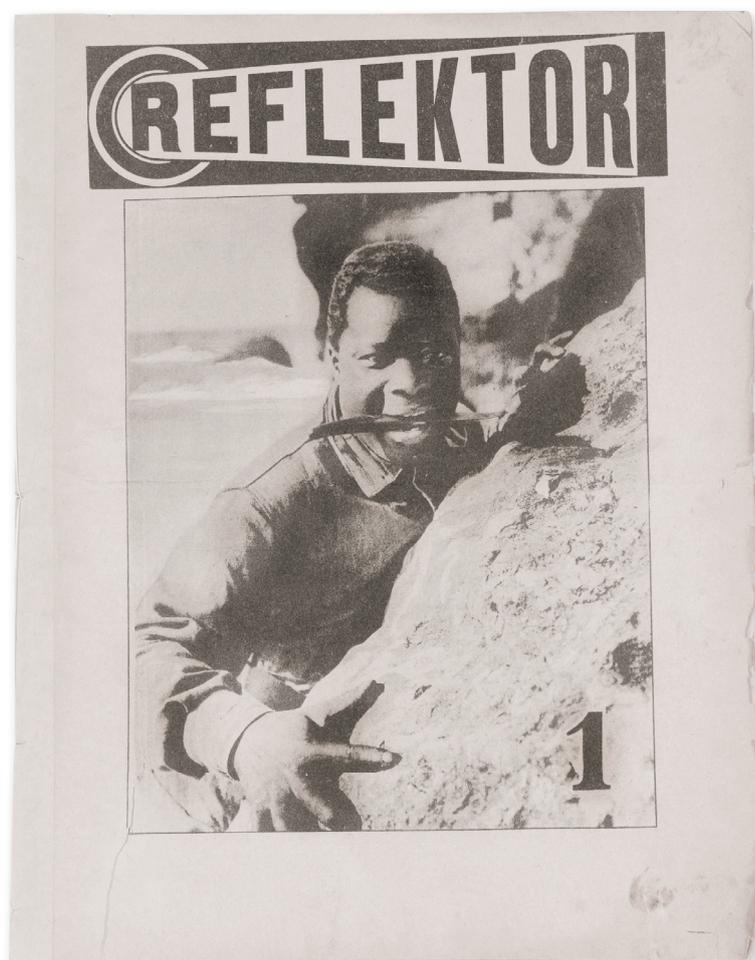
κ Josef Čapek, couverture pour *Anarchistická morálka* (La Morale anarchiste) de Pierre Kropotkine, éd. Aventinum, Prague, 1919. Collection Umprum, Prague.

κ Ladislav Sutnar, couverture pour *Trakař jablek, Americký císař* (La Charrette de pommes) de George Bernard Shaw, éd. Družstevní práce, Prague, 1932. Collection Pierre Ponant.
L'orange est une constante dans la gamme chromatique de Ladislav Sutnar.

↑ Vít Obrtel, couverture pour *Diabolo* de Vítězslav Nezval, éd. Olymp, Prague, 1926. Collection Pierre Ponant.
L'architecte Vít Obrtel porte un intérêt à la poésie. Son lyrisme visuel se reflète dans les couvertures pour les écrits de Vítězslav Nezval où l'esprit du constructivisme persiste tout en s'écartant de la rationalité.

κ Couverture et frontispice: Karel Teige, illustrations: Josef Šíma *Prsy Tiresiovy* (Les Mamelles de Tirésias) de Guillaume Apollinaire, éd. Odeon, Prague, 1926. Collection Pierre Ponant.

EXPOSITION



naissant. Le numéro 1 (1924) met en scène un homme noir qui s'accroche à un rocher, le couteau entre les dents. Un texte à l'intérieur de la revue parle de cette image comme « un hommage à nos frères d'Afrique, aux dents pourries... ». Il y a une forme d'autodérision par rapport à l'image du bolchevique le couteau entre les dents d'Adrien Barrère en France en 1919.

Sur la une du numéro 9, à l'occasion du 1^{er} mai, on voit apparaître Charlie Chaplin à l'ombre de la statue de Lénine. Il est presque caché, tout en incarnant, par sa poésie, un socialisme à visage humain. On retrouve souvent la figure de Charlot dans les publications.

JQ: Quel lien peut-on faire entre ces éditions des années 1920-1930, et ce qui se produit à l'heure actuelle ?

PP: Les expérimentations de l'époque annoncent en quelque sorte les capacités technologiques

actuelles. Le peintre et illustrateur Josef Čapek est, à mes yeux, un passeur de modernité. Ses influences primitivistes et cubistes lui donnent une grande liberté typographique et de composition. Sa collaboration avec l'éditeur Aventinum marque l'abandon d'un vocabulaire figuratif pour des motifs abstraits et la mise en valeur du titre et du nom de l'auteur. La géométrie approximative des lignes, des lettres à l'aspect sommaire, une répétition des contrastes de couleurs sont le signe d'une grande modernité. C'est d'ailleurs lui qui va donner le mot « robot » à son frère Karel Čapek*. Dans les années 1920, apparaissent des techniques qui permettent une fabrication des images à partir de la photographie et du photomontage. L'avancée technologique de l'héliogravure apporte une qualité supérieure d'impression de la photographie. À l'heure actuelle, les technologies numériques bouleversent tout

↪ Revue *Reflektor*, couverture n° 1, n° 3, 1924.

Reflektor est la revue illustrée hebdomadaire du jeune parti communiste tchèque. Elle ouvre ses pages à de nombreux artistes et écrivains.

↑ Josef Čapek, couverture pour *R.U.R. (R.U.R.)* de Karel Čapek, éd. Aventinum, Prague, 1922. Collection Umprum, Prague.

Pour la première fois, le mot « robot » apparaît, inventé par Josef Čapek, frère de l'auteur. C'est le seul mot tchèque international, adopté dans plusieurs langues. Cette pièce est représentée à Prague en 1921, puis à l'étranger.



autant qu'elles permettent de réaliser des objets déjà visualisés. Il me semble que de jeunes éditeurs retrouvent l'esprit de ces années-là. Les livres-objets, les livres qui deviennent des petites architectures en témoignent. On est face à des objets imprimés, qui renvoient à la sculpture par exemple. Y a-t-il un héritage conceptuel? Je ne sais pas. On peut cependant faire des rapprochements.

JQ: Qu'en est-il du collectionneur Pierre Ponant?

PP: Mon plaisir, c'est de trouver une belle pièce. Ma passion première, c'est le papier. Tous les matins, je prends mon journal au kiosque. Je sens le cassant du papier. J'ai d'ailleurs commencé mes collections par celle des journaux de *La Commune de Paris*. Comme les dessins de presse, ça sent le plomb. Je sens le relief, le papier qui vibre. Je collecte de nombreux

imprimés et magazines. L'exposition est l'occasion de faire connaître et de transmettre une passion et une connaissance. Je papillonne aussi. Je conserve des images que je cherche à comprendre et à documenter. Ma vision d'historien est surtout construite avec des images. Ce qu'il y a derrière permet de construire un discours scientifique.

J'aime le monde contemporain. À l'heure actuelle, nous avons de beaux objets, même si les commanditaires sont plus restreints. Ce qui m'intéresse, c'est la genèse d'un projet. Je collecte des premiers numéros, ça peut me suffire. Garder tout ça, ce n'est pas simple. Quand on déménage les pièces, on sait que le papier fait un certain poids et que ça demande de la place. ●

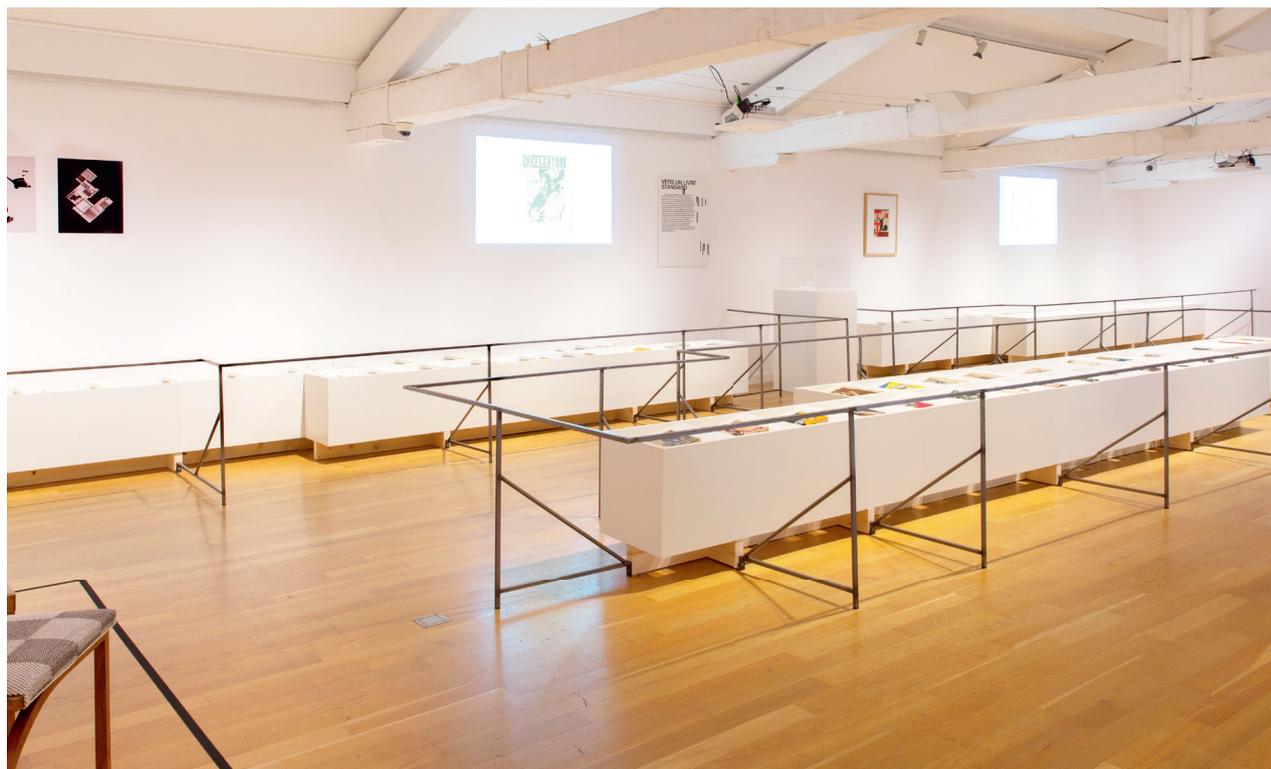
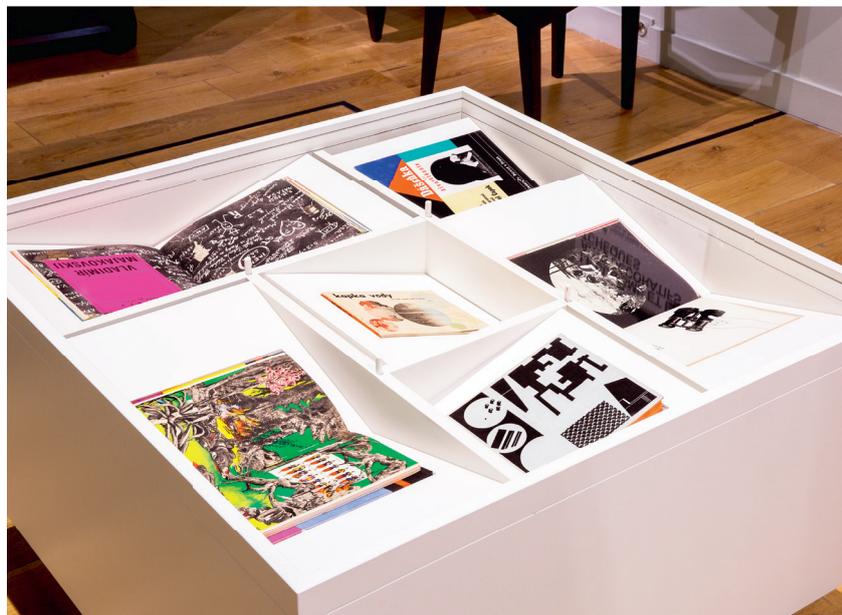
* Une journée d'étude qui aura lieu le 8 mars au musée des Arts décoratifs et du Design de Bordeaux reviendra sur ce sujet.

↪ Josef Čapek, couverture pour *Krvavá ironie* («l'ironie sanglante») de Rachilde, éd. Aventinum, Prague, 1921. Collection Pierre Ponant.

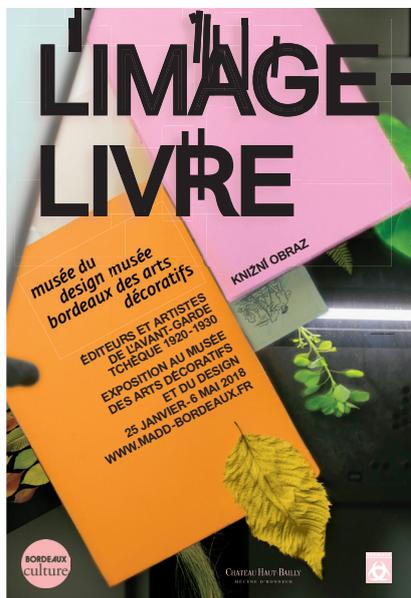
↑ Magazine *Eva* n° 3, n° 6. Créé en 1928, le magazine *Eva* est à l'image du contexte pragois. C'est un magazine qui «éduque» la femme moderne pragoise. Les articles traitent de reportages touristiques, de théâtre, de cinéma, de l'éducation des enfants, de cuisine, de mode. Son aspect visuel évoque le *Vanity Fair* de Mehemed Fehmy Agha.

La maquette du magazine relève de la période fonctionnaliste. Sous la direction artistique de Vaclav Michal, la revue utilise en une les photographies de l'Atelier d'Ora ou du studio Manassé. Les photos détournées reposent sur des fonds de couleurs vives, dans un esprit pop avant l'heure.

EXPOSITION



↑ Vues de l'exposition «L'image-livre. Éditeurs et artistes de l'avant-garde tchèque (1920-1930)» scénographie de Martine Arrivet et Jean-Charles Zebo de l'Atelier MAJ CZ architectes.



CHRISTOPHE JACQUET OU L'ART DE LA COMMUNICATION

Une exposition, c'est aussi l'affiche, l'invitation, le guide du visiteur, le catalogue... Pour l'affiche de l'exposition « L'image-livre. Éditeurs et artistes de l'avant-garde tchèque (1920-1930) », Christophe Jacquet reste au plus près de la notion d'image-livre de Karel Teige. Dans les années 1920, l'artiste considérait la couverture comme l'affiche du livre. Toffé reste en relation avec les pratiques de collage et de photomontage issues de cette époque. Il convoque des mots, des traits de lettres en construction, des aplats de couleur comme des livres, des feuilles glanées en nature morte, des feuilles rangées en chemin de fer, une prise de pince, un dessin d'Adolf Hoffmeister qui met en scène un peintre et son chevalet, un titrage qui utilise le caractère Union créé par Radim Peško, le tout posé sur un scan dont on voit la trace. C'est l'affiche en train de se faire. Elle inscrit le début de quelque chose, un instant initial de la création fait d'une accumulation hétérogène et foisonnante. ●

↑ Christophe Jacquet, affiche de l'exposition « L'image-livre. Éditeurs et artistes de l'avant-garde tchèque (1920-1930) ».

COMMENT EXPOSER DES LIVRES ?

La scénographie de Martine Arrivet et Jean-Charles Zebo, de l'Atelier MAJ CZ architectes, pour l'exposition « L'image-livre. Éditeurs et artistes de l'avant-garde tchèque (1920-1930) » démontre la poétique de leur approche. La mise en valeur d'un ensemble, livres et autres objets, s'appuie sur la mise en mouvement du spectateur-lecteur. La conception d'un porte-livre et de son garde-corps est issue d'un système générique modulaire. Ce module répétitif dessine un parcours qui intègre les principes ergonomiques liés à une exposition de livres (protection, hauteur de vue, position de lecture), sans encombrer le spectateur livré à sa rêverie sur les formes et sur les motifs.

L'exposition de 137 livres et de 40 objets complémentaires se devait d'être significative de la production d'une avant-garde artistique pour laquelle faire des affiches, des livres, du mobilier, des arts de la table relevait d'un décloisonnement des pratiques. L'artiste assumait alors des positions mixtes comme éditeur, concepteur et auteur. Les livres exposés ici sont plutôt ordinaires : il s'agit de romans ou de revues initialement destinés au grand public. La scénographie évite le contresens d'une sacralisation outrancière de ces ouvrages, devenus rares et précieux pour le collectionneur. Elle met en scène une proximité maximum entre le visiteur et l'œuvre, alors qu'une grande partie du contenu n'est pas visible et que le visiteur ne peut pas tou-

cher. Le porte-livre donne accès au graphisme, à des textures, des couleurs, des valeurs et des dessins. Mis en série sur des lignes continues, ils créent une relation visuelle avec les chaînes d'impression et d'édition. Ce qui surgit d'abord, c'est l'image d'un atelier d'imprimerie associée à une vision répétitive et industrielle de la production. Ergonomiquement, la hauteur intermédiaire du porte-livre, 55 cm (entre table de consultation et table de travail) permet d'avoir vue sur le travail graphique, tout en préservant les systèmes de conservation et d'assurance. Chaque module contient une plaque de forex (38 × 38 cm), inclinée en oblique comme un pupitre, qui entoure et retient chaque livre telle une marie-louise. Elle est découpée numériquement en son centre selon la dimension du livre présenté. Tous ont été mesurés un à un. Un garde-corps métallique (75 cm), au tracé simple et élégant, dessine un parcours comme celui d'un chantier archéologique avec vue plongeante sur les fouilles, avec ses zones autorisées et non autorisées. Le visiteur est engagé dans un double mouvement, celui de la visite et celui d'une page qui se tourne en passant d'un livre à l'autre. Son trajet est ponctué par une table de consultation (95 cm) de fac-similés et par trois projections murales d'ouvrages feuilletés. Les œuvres sont réparties selon un parcours numéroté de 1 à 176, selon des catégories qu'un guide du visiteur explicite largement. ●