

Peux-tu nous présenter ton parcours ?
AURÉLIE J’ai suivi un double cursus universitaire en arts et en lettres et obtenu une maîtrise d’arts plastiques à Rennes 2. Je mène actuellement une thèse consacrée aux publications d’artistes et aux procédés de réédition. Je m’intéresse en particulier aux différentes formes de reprises : rééditions, retrages, éditions augmentées, mais aussi à la notion de sauvetage. ¶ A mes yeux, la réédition engage autant des questions de traduction, de copie et d’appropriation que celles des faux documents, faux papiers ou faux livres d’artistes. Malgré leur manque de visibilité, ces objets inondent le marché, et leur authenticité demeure souvent incertaine. Ma thèse défend l’idée que les livres d’artistes sont, avant tout, des livres standards, et qu’aucun principe ne s’oppose à leur réédition. Dans l’édition généraliste, celle-ci est d’ailleurs monnaie courante. En revanche, le champ des arts plastiques reste largement réticent à ces pratiques, notamment lorsqu’il s’agit de remplacer une édition antérieure. ¶ Précisément, mes recherches portent sur des livres d’artistes conçus avec des matériaux simples, voire pauvres, qui assument une forme de modestie et qui, de fait, rediffusent leur propre réédition. Par la gratuité de leur rediffusion, *Poésies I et II* entreraient complètement dans cette logique. ¶ Dans le cadre de mon double cursus en lettres à Rennes 2 et d’un master pro édition, j’ai effectué un stage à La Lettre volée à Bruxelles—un éditeur orienté vers les sciences humaines. J’y ai vraiment appris mon métier d’éditrice. Je suis ensuite retournée à Rennes pour travailler chez Incertain Sens pendant quinze ans, tout en développant Lorem Ipsum, ma propre maison d’édition. J’y publie des «personnages de fiction», c’est-à-dire des livres qui sont présents à l’intérieur de livres, comme des espèces de récits enchâssés. Pour cela, ce sont soit des livres qui sont déjà entièrement écrits et pour lesquels nous faisons un simple copier-coller, soit nous avons le mode d’emploi livré par l’auteur et il nous suffit de le suivre pour fabriquer le livre. Ce sont en général des livres dont j’ai le texte mais dont je n’ai pas la forme. J’invite alors des amis éditeurs à en proposer une, à penser un format, un papier, une typographie pour ces ouvrages plutôt modestes. Ces collaborations donnent naissance à des gestes poétiques qui relèvent à la fois de la réédition et du sauvetage.

Et en ce qui concerne *Poésies I*?

AURÉLIE J’adore tellement cette édition que je l’ai encadrée dans mon salon. Son tirage offset en couleur explique sa teinte particulière. À l’époque, l’ambition était d’en faire une œuvre d’art, ce qui me semblait paradoxal, dans la mesure où l’ouvrage était tiré à cinq mille exemplaires et était diffusé gratuitement. Cette contradiction a nourri de nombreux débats sur son statut. Jean-Luc Moulène et Vincent Labaume¹ considèrent ces objets comme des documents plutôt que comme des œuvres, et ont d’ailleurs refusé de les signer. La seule mention de leur autorisation de diffuser les ouvrages figure dans cette édition finale. ¶ La manière dont Jean-Luc Moulène classe ses œuvres, ses documents et ses textes repose sur une nomenclature très complexe, qui pour ma part ne me dérange pas. A vrai dire, au départ, j’aurais presque souhaité une simple photocopie, quelque chose de très pauvre. Finalement, l’édition a été réalisée en offset, sur un papier mat, qui fonctionne mieux.

Pourrais-tu nous raconter l’histoire de l’édition originale ?

AURÉLIE Isidore Ducasse, dit Lautréamont, a très peu écrit. Je suis fascinée par ces auteurs qui, tout en produisant peu, adoptent une véritable posture d’écrivain. Lautréamont n’a laissé que *Les Chants de Maldoror*² et les *Poésies I et II*. Il est mort très jeune et on ne connaît que très peu de choses sur lui. ¶ *Poésies I et II* se présentaient alors sous la forme de deux fascicules de seize et vingt pages, à la forme très pauvre. C’était plus précisément des brochures publicitaires distribuées gratuitement et éditées à cinq cents exemplaires, ce qui reste considérable pour l’époque. De toutes ces brochures ne subsiste qu’un seul exemplaire, conservé grâce au dépôt légal de la Bibliothèque nationale de France. On ignore totalement ce que sont devenus les quatre cent quatre-vingt-douze autres. Pendant de nombreuses années, les *Poésies* de Ducasse n’ont été connues qu’à travers cet unique exemplaire. Comme il n’était pas possible de sortir la brochure, les rares personnes intéressées par ce fascicule venaient le copier manuellement sur place. L’écrivain Rémy de Gourmont fut le premier à en publier des extraits dans un article publié dans *La Phalange*³. Valéry Larbaud, également écrivain, intrigué, consulta les *Poésies* à la BnF pour en faire une copie intégrale, entièrement manuscrite, dans l’un de ses carnets. André Breton s’y intéressa à son tour et publia, dans sa revue *Littérature*⁴, l’intégrale des *Poésies* de Ducasse. ¶ L’histoire se fige ainsi pendant un siècle jusqu’à la réapparition inattendue, au début des années 2000, d’un ensemble complet des *Poésies* sur le marché. Le livret est un exemplaire envoyé par le passé à Eugène Boudin, ancien conservateur à la bibliothèque de l’Arsenal. À la mort de ce dernier, son épouse revend l’intégralité de sa bibliothèque. Le commissaire-priseur aurait alors conservé discrètement les deux fascicules. À sa mort, sa fille les retrouve dans la bibliothèque familiale, et revend l’ensemble, ce qui les conduit finalement à la librairie spécialisée Riverain. Vincent Labaume, qui y travaillait alors, connaissait l’histoire de cet objet et comprit immédiatement la valeur de ce qu’il avait entre les mains. Il va alors dupliquer, en douce et depuis la photocopieuse de la librairie, les deux exemplaires dédiacés par Lautréamont. ¶ Ces photocopies vont ensuite être photographiées par Jean-Luc Moulène, photographe et proche de Vincent Labaume. Au même moment se tient au Palais de Tokyo l’exposition collective *Voilà, le monde dans la tête*⁵. La conservatrice Suzanne Pagé connaît bien Jean-Luc Moulène et propose de produire une édition grand format, présentée comme une simple feuille pliée, non massicotée et qui conserve la marge tournante noire de la photocopie. Tirée à cinq-mille exemplaires et distribuée gratuitement, cette édition boucle symboliquement le parcours de l’œuvre, passant d’un objet rarissime à une diffusion massive. ¶ La problématique de l’imposition est apparue pour *Poésies II*, car la brochure originelle contient quatre pages de plus. On a longtemps cherché une solution technique pour l’ajouter sans déformer les dimensions des scans et garder un format standard pour amoindrir au maximum le coût de l’édition. On a opté pour cette chemise, dans laquelle vient s’encarter la feuille offset pliée. L’imposition a été faite à partir des photocopies

ENVOI :

A. E. Loudun

originales avec le choix d’un papier mat 70 g/m² plus adapté. La conception de l’ouvrage a amené un certain nombre de débats, notamment sa qualification, entre un ouvrage artistique luxueux et un simple document ou un fascicule publicitaire de souscription. J’aime l’avis qui accompagne la publication : «Cette publication permanente n’a pas de prix ; chaque souscripteur se fixe à lui-même sa souscription, il ne donne du reste que ce qu’il veut. Les personnes qui recevront les deux premières livraisons sont priées de ne pas les refuser sous quelque prétexte que ce soit». J’aurais souhaité une diffusion gratuite, mais cela s’est révélé trop complexe. Nous avons donc choisi de transposer la valeur d’un franc en euros, fixant le prix à 3,80€.

Ce prix peu élevé permet une forme d’accessibilité, pour autant, le format, la finesse du papier et la fragilité de l’ouvrage ne rendent-ils pas l’accessibilité du contenu plus complexe ?

AURÉLIE Baldessari disait «la valeur de l’ouvrage ne vaut pas plus que le papier sur lequel il est imprimé». Paradoxalement, l’objet graphique final est pauvre, mais la multiplicité de sa nature et la simplicité de sa diffusion en font un objet particulièrement accessible. Les artistes des années 60 et 70 produisaient souvent des formes d’édions pauvres mais diffusées en grand nombre. Ce qui est absurde, c’est que leur archivage est très complexe, c’est notamment le cas des tracts de manifestation que l’on diffuse en grand nombre mais que l’on n’archive que très rarement, augmentant ainsi leur rareté. Les questions de diffusion, de coût et d’archivage définissent la rareté de l’ouvrage. En outre, la valeur pécuniaire d’un objet biaise complètement la façon dont on va le garder et aussi l’aimer. ¶ Pour revenir à ta question, la meilleure réponse est celle d’Umberto Eco. Pour un exercice, il demande à ses étudiants de photocopier un article. Certains reviennent en expliquant que la bibliothèque n’a pas voulu qu’ils en fassent autant, et il répond «on va en photocopier un, ensuite on fera quarante-neuf photocopies de la photocopie», prouvant que la reproduction ouvre des possibilités infinies. Une copie peut toujours en engendrer d’autres. La réédition est une façon de casser la spéculation, de court-circuiter le marché et les boucles spéculatives.

Quelle est l’économie de la réédition de *Poésies II*?

AURÉLIE Avec ce type de projet, on ne gagne jamais d’argent, on en perd. On ne tient que grâce à des subventions et on reste très économe. Malgré ça, on est vraiment déficitaires. On ne vend pas suffisamment et on ne fait pas assez de salons par manque de temps, nous empêchant aussi d’investir dans des projets plus grands.

La réédition pose également la question de la mémoire. Que choisit-on de republier, et pourquoi ?

AURÉLIE En général, ce traitement est accordé aux succès d’estime ou aux succès en librairie. Les livres sont majoritairement réédités parce qu’ils sont épuisés et parce qu’ils ont beaucoup circulé. Personnellement, j’envisage la réédition comme un instrument politique. L’action de rééditer serait alors consciente et le choix de remettre en circulation un ouvrage serait fait pour des raisons bien précises. Je pense notamment à tous les travaux de femmes qui n’ont jamais été montrés, parfois même jamais édités de leur vivant. La réédition peut alors devenir une forme de réparation. ¶ Beaucoup d’ouvrages sont aussi oubliés, les rééditer leur redonne une forme de vitalité. Ce travail nécessite cependant une certaine matière à retravailler. À la BnF, ils ont interdiction de jeter : ils doivent donc conserver certaines éditions dans des conditions très spécifiques, au point que certaines ne peuvent même plus être consultées. Il y a certaines boîtes qui ne seront plus jamais ouvertes, au risque que le livre tombe en poussière.

Comment se passe cet archivage ? Cela nécessite-t-il de construire sans cesse de nouveaux lieux de stockage ?

AURÉLIE Dans ce cas, la BnF a construit de petits sarcophages autour des ouvrages. Ils sont dans des boîtes transparentes qu’on ne peut pas ouvrir, ni eux, ni toi, ni personne. Le livre est de toute façon dans un état «perdu». Mais on le garde quand même, c’est un tas de cendres. ¶ Par exemple, le très beau livre *Rosa Damascena*⁶ d’Herman de Vries est un livre objet fait de boutons de roses séchées. Donc évidemment, il est parti en lambeaux. Je m’intéresse beaucoup à ces livres dans les collections publiques, qui ne peuvent plus être consultés. Ils alimentent les réflexions sur la mort des livres et notre difficulté à admettre que les choses disparaissent, et que nous disparaîtrons aussi. C’est un peu la même logique avec le numérique : scanner, numériser l’ensemble des collections de la BnF, puis recommencer tous les cinq ans… Cela pose aussi la question de notre finitude, et de ce qui nous pousse à conserver à tout prix.

Ce que tu dis renvoie à cette idée de «livre phénix». On la retrouve d’ailleurs dans l’esthétique et le traitement de *Poésies II*. Le phénix évoque des dimensions fantomatiques. Il se traduit ici dans le choix de conserver le scan et dans les niveaux de gris, qui ramènent une présence incertaine, presque effacée, et interrogent l’origine de l’ouvrage.

AURÉLIE Oui, tout ça s’inscrit dans de la mise en abîme. C’est de la déperdition dans la reproduction à outrance dont découle ce résultat fantomatique. L’ouvrage perd son aura originelle pour créer une image d’image.

Et en même temps, on pourrait dire qu’une autre aura se crée. Une aura différente, qui naît précisément de la durée. Le phénix se réadapte à son époque à chaque fois qu’il renaît. À ce sujet, peux-tu nous dire ce que t’évoquent les «livres phénix» ?

AURÉLIE Dans l’immédiat, je pense aux Maisons Phénix, des maisons en béton toutes identiques—et franchement moches… Il faudrait d’ailleurs se demander pourquoi elles portent ce nom. Concernant les «livres phénix», on pourrait en trouver des exemples dans des ouvrages disparus puis reconstitués, ou encore dans certaines œuvres de Marcel Broodthaers, rééditées après coup. ¶ Quant à ma définition du phénix, je pourrais citer Lautréamont lui-même, qui écrit dans le premier passage de *Poésies II* : «Je remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l’espoir, la méchanceté par le bien, les plaintes par le devoir, le scepticisme par la foi, les sophismes par la froideur du calme et l’orgueil par la modestie».

1 Jean-Luc Moulène, artiste français et Vincent Labaume, écrivain et critique, ont collaboré autour d’une réflexion contemporaine sur *Poésies*, notamment sur ses procédés de détournement et de réécriture.

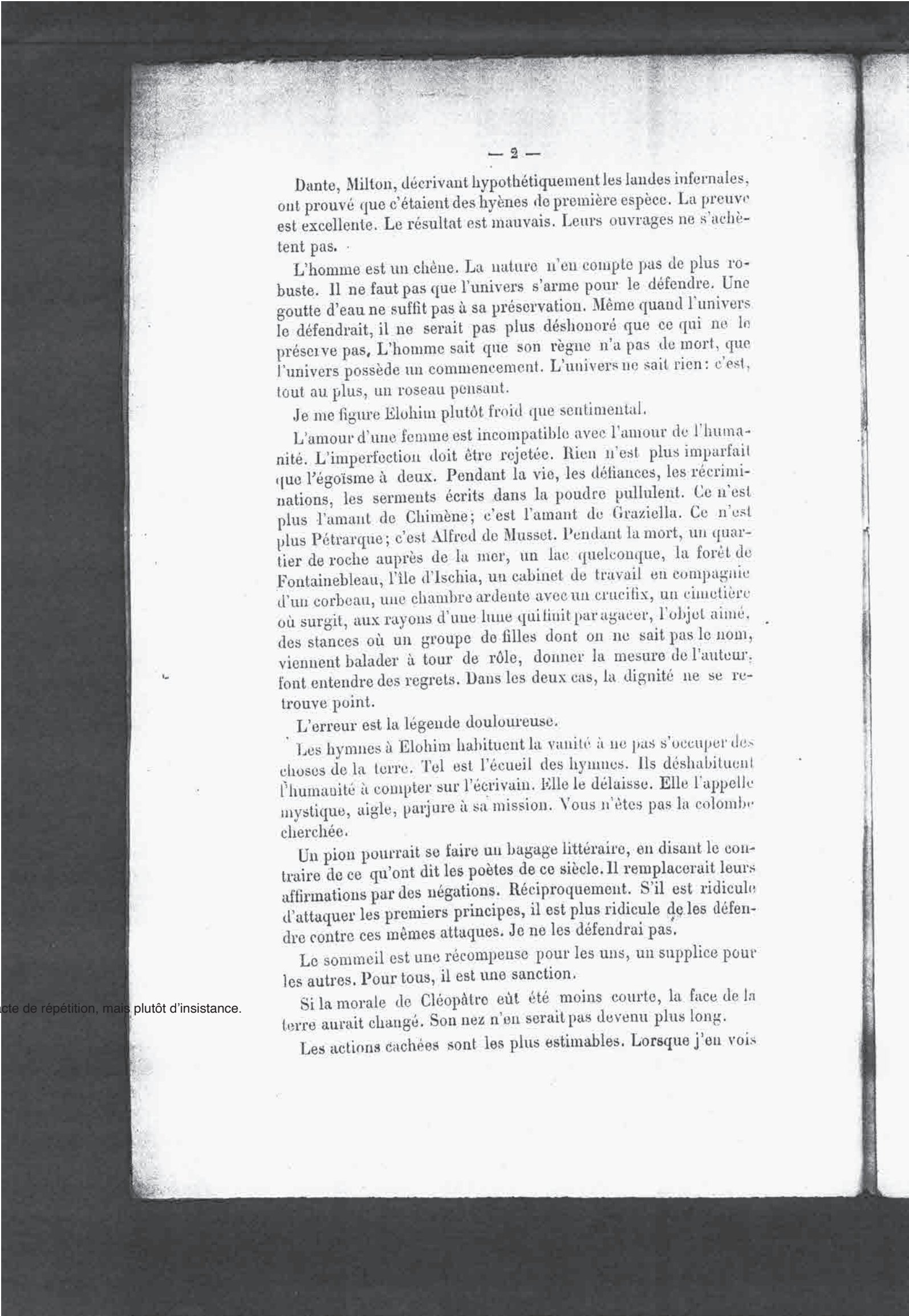
2 *Les Chants de Maldoror*, Lautréamont, 1869.

3 *La Phalange*, revue littéraire publiée entre 1906 et 1939.

4 *Littérature*, revue littéraire dadaïste publiée entre 1919 et 1924.

5 Exposition *Voilà, le monde dans la tête*, Musée d’art Moderne de Paris, 2000.

6 Herman de Vries, *Rosa Damascena*, The Eschenau summer press publications, 1984.



— 2 —

Dante, Milton, décrivant hypothétiquement les landes infernales, ont prouvé que c'étaient des hyènes de première espèce. La preuve est excellente. Le résultat est mauvais. Leurs ouvrages ne s'achètent pas.

L'homme est un chène. La nature n'en compte pas de plus robuste. Il ne faut pas que l'univers s'arme pour le défendre. Une goutte d'eau ne suffit pas à sa préservation. Même quand l'univers le défendrait, il ne serait pas plus déshonoré que ce qui ne le préserve pas, L'homme sait que son règne n'a pas de mort, que l'univers possède un commencement. L'univers ne sait rien: c'est, tout au plus, un roseau pensant.

Je me figure Elohim plutôt froid que sentimental.

L'amour d'une femme est incompatible avec l'amour de l'humanité. L'imperfection doit être rejetée. Rien n'est plus imparfait que l'égoïsme à deux. Pendant la vie, les déliances, les récriminations, les serments écrits dans la poudre pululent. Ce n'est plus l'amant de Chimène; c'est l'amant de Graziella. Ce n'est plus Pétrarque; c'est Alfred de Musset. Pendant la mort, un quartier de roche auprès de la mer, un lac quelconque, la forêt de Fontainebleau, l'île d'Ischia, un cabinet de travail en compagnie d'un corbeau, une chambre ardente avec un crucifix, un cimetière où surgit, aux rayons d'une lune quiluit par agacer, l'objet aimé, des stances ou un groupe de filles dont on ne sait pas le nom, viennent balader à tour de rôle, donner la mesure de l'auteur, font entendre des regrets. Dans les deux cas, la dignité ne se retrouve point.

L'erreur est la légende douloureuse.

Les hymnes à Elohim habituent la vanité à ne pas s'occuper des choses de la terre. Tel est l'écueil des hymnes. Ils déshabituent l'humanité à compter sur l'écrivain. Elle le délaisse. Elle l'appelle mystique, aigle, parjure à sa mission. Vous n'êtes pas la colombe cherchée.

Un pion pourrait se faire un bagage littéraire, en disant le contraire de ce qu'ont dit les poètes de ce siècle. Il remplacerait leurs affirmations par des négations. Réciproquement. S'il est ridicule d'attaquer les premiers principes, il est plus ridicule de les défendre contre ces mêmes attaques. Je ne les défendrai pas.

Le sommeil est une récompense pour les uns, un supplice pour les autres. Pour tous, il est une sanction.

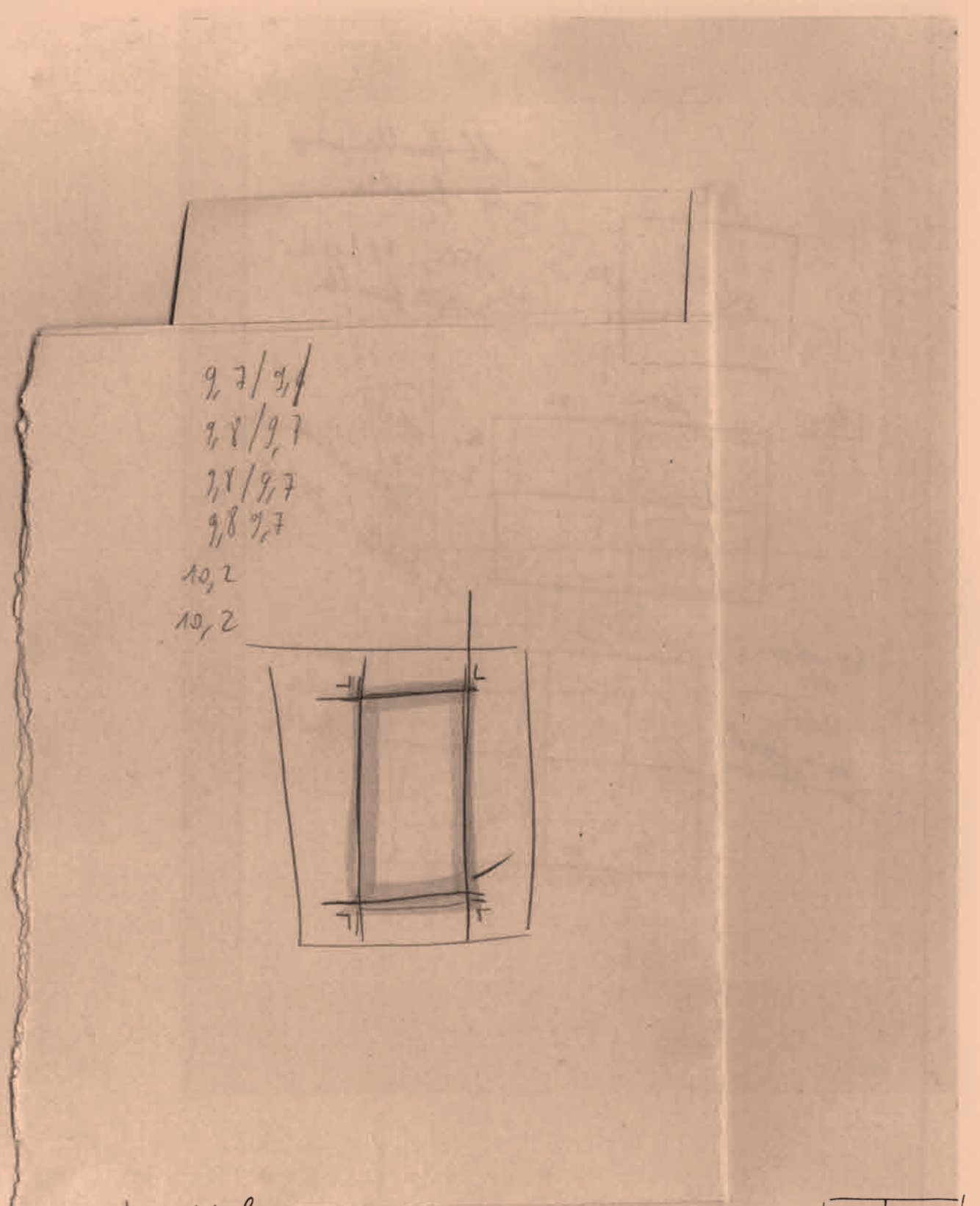
Si la morale de Cléopâtre eût été moins courte, la face de la terre aurait changé. Son nez n'en serait pas devenu plus long.

Les actions cachées sont les plus estimables. Lorsque j'en vois

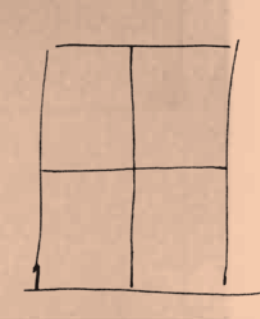
La survivance se fabrique à plusieurs mains.

Rééditer n'est pas un acte de répétition, mais plutôt d'insistance.

10
12

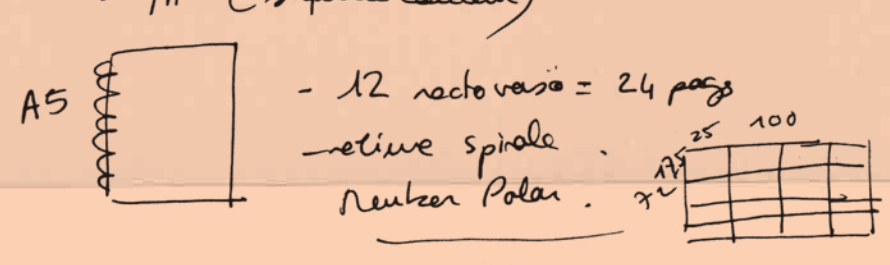


Nicols:
- 2 imp A3 - affiche - Nunkon Polar
- 11 imp A4 - affiche carto - Nunkon Polar

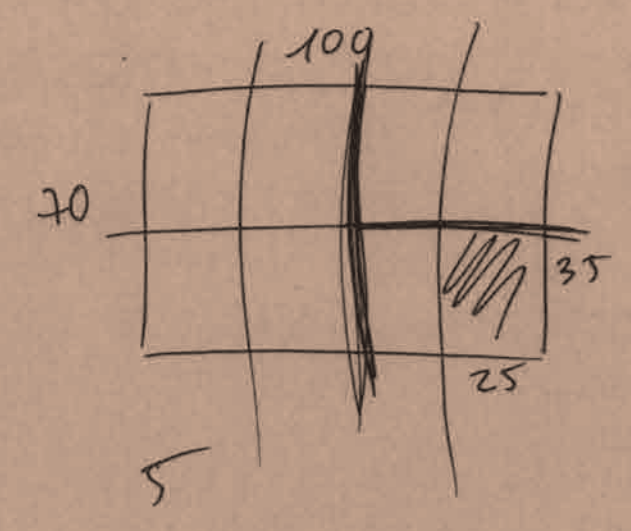


14 feuilles - 60/80 cm
- 100 (width)
15 avec couverture
A4 -> 42 feuilles
3 exemplaires

- 1 édition 10/11 (séquence couleur)
A5 - 12 recto verso = 24 pages
- reliure spirale
Nunkon Polar



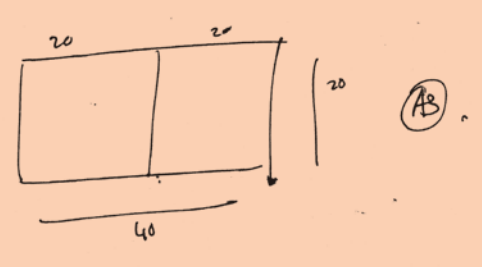
Sylvia = 35 feuilles A4
pour livre carnet de acquis



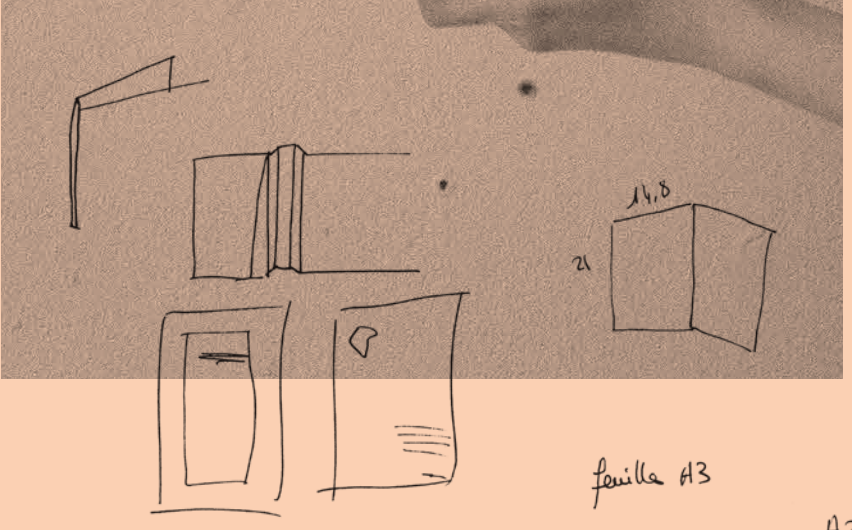
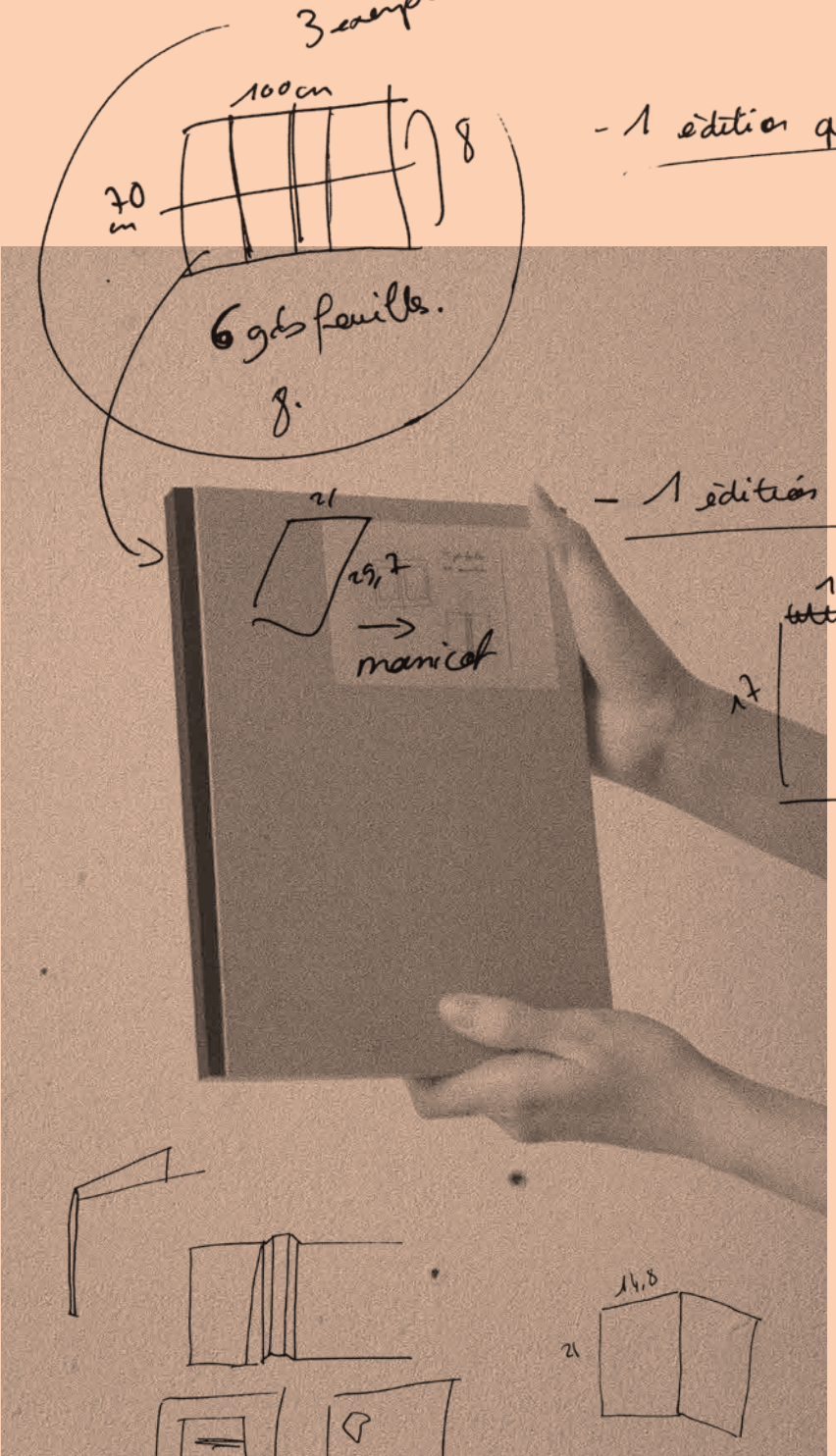
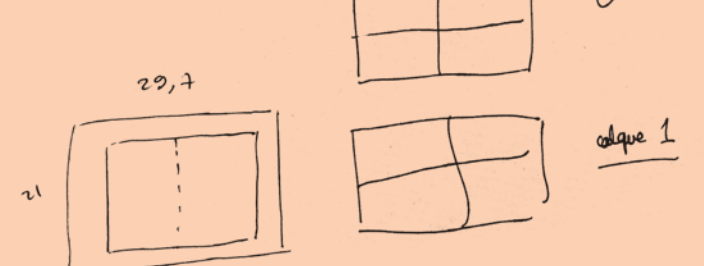
- 1 édition qui se plie = Volokalamsk 32 x 45
A3 -> imp SPA3
= 150g muher print white



- 1 édition Bazar = 17/10
- reliure spirale
- 9 pages sans recto = 9 feuilles
- muher polar 240g

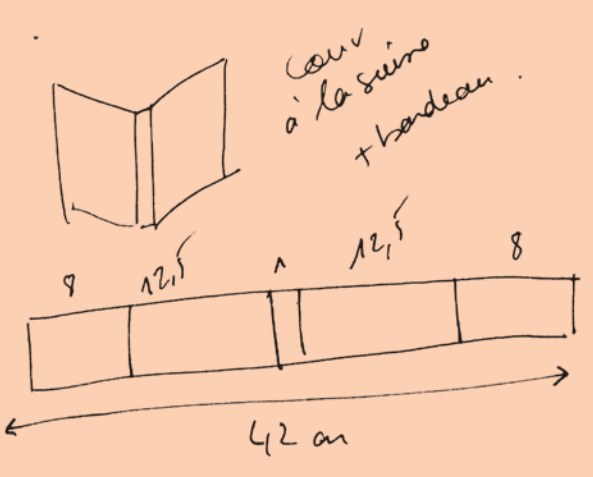
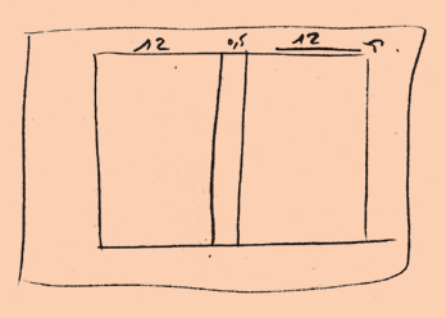
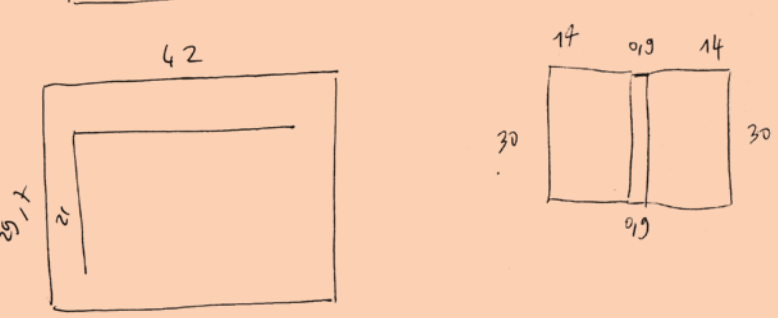


$24/4 = 6 \rightarrow 3 \times 6 = 18$ feuilles

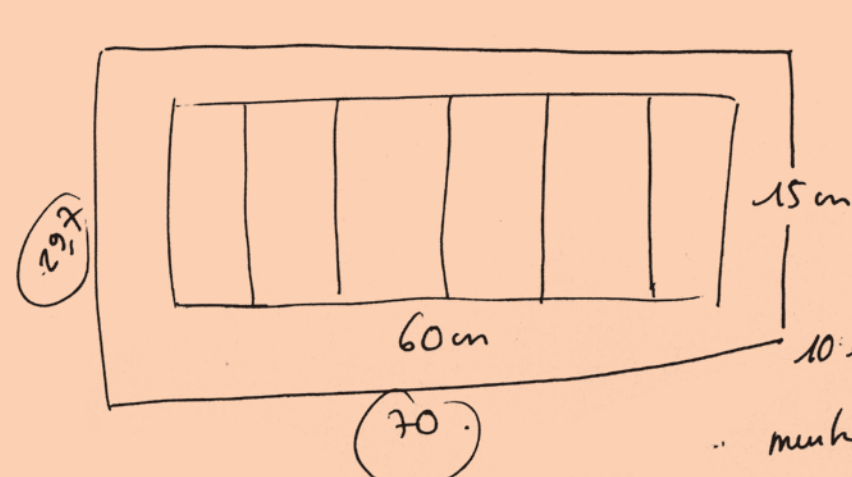


feuille A3

A3

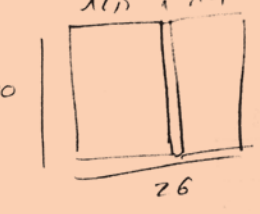


couv à la suisse + bandeau

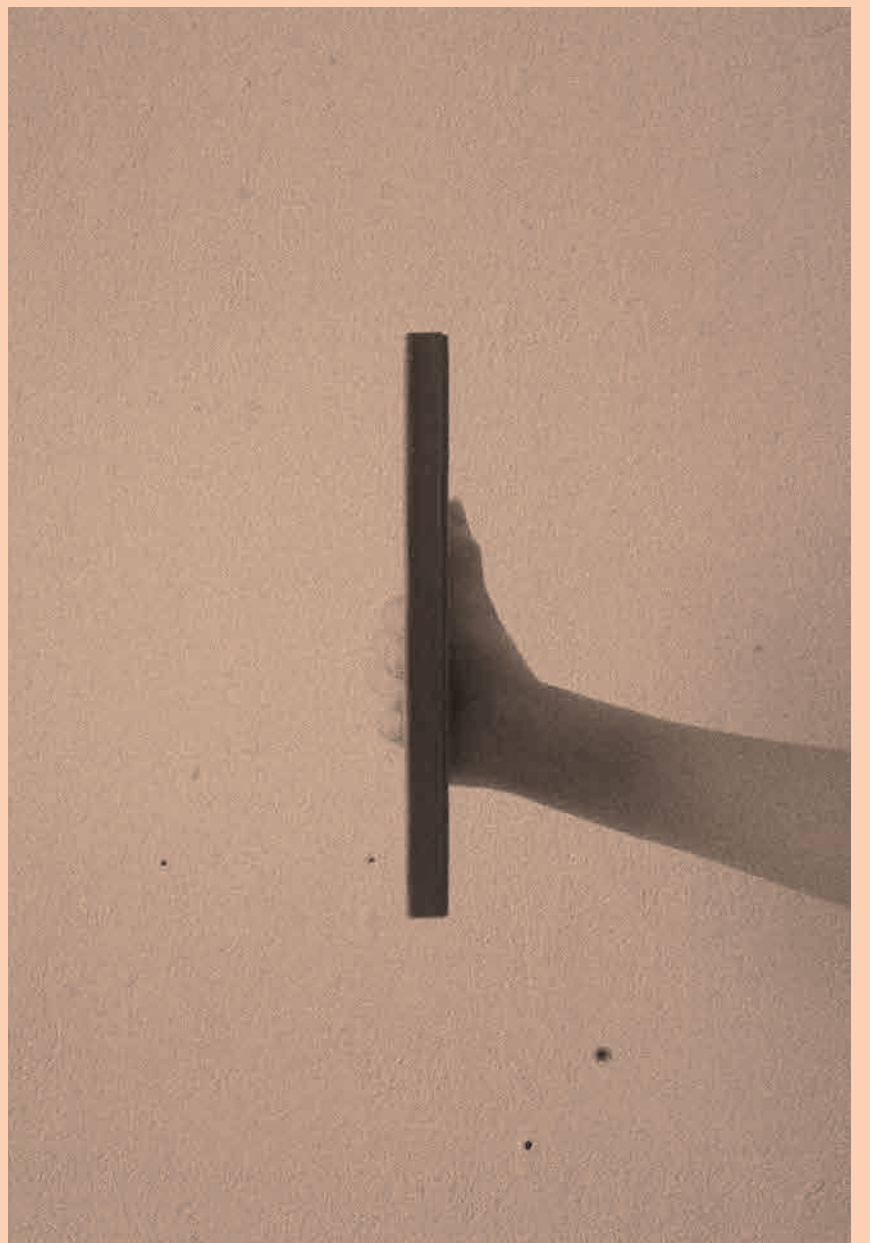
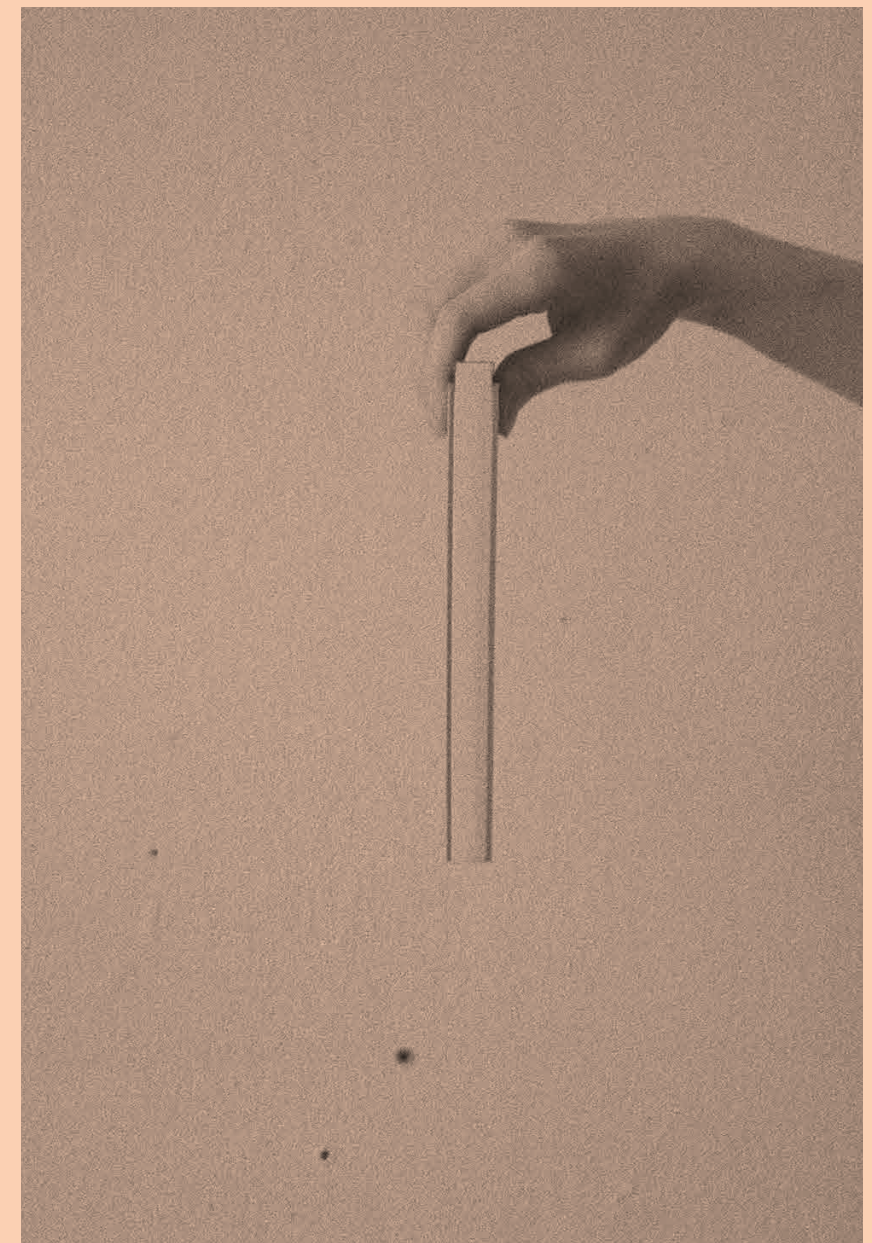


10 réparables
muher Polar
3 de une gd feuille

Canille



Japan
- reliure suisse
- "Nunkon Polar 240g
+ jecté papier jaune



Notre monde brûle. Sous les missiles et les pluies de drones. Avec l'appartion éclair de bombes météorologiques et leurs trombes d'eau. A coup de phrases lapidaires, sectaires, criminelles. Par vagues canoniculaires, prisee dans les rouleaux des mégafeuux. Nous refusons. Nous concevons des livres. Nous confectionnons des cabanes. Nous plions des pages pour déplier des mondes. Nos replis sont stratégiques. Dans ces six affiches, nous révélons six livres phénix. A même, de nous, de vous enflammer. Des livres sauvés.

J'ai toujours beaucoup aimé cette légende du phénix. Petite, je passais beaucoup de temps sur internet à regarder les différentes représentations qu'il a eu au travers des siècles. Son aura flamboyante est fascinante. Quand cette figure d'oiseau légendaire est associée à l'objet livre, elle lui donne une dimension unique. Le phénix représente souvent un guide dans la pop culture. Un oiseau flamboyant qui éclaire un passage, une voie à suivre. Un « livre phénix » serait-il un modèle d'édition à suivre ? Puiser dans l'archive, dans les souvenirs, refuser la mort d'un sujet, de mémoires. Je ne sais pas si on peut parler de modèle à suivre, mais en tout cas, être témoin de renaissances – que ce soit de mémoires, de techniques ou de publications perdues – permet de pouvoir savourer la puissance politique et poétique des six objets éditoriaux sélectionnés.

L'oiseau de feu renait de son cadavre ou du feu. Il a ce pouvoir, il est pouvoir et puissance. Il échappe au poids terrestre. A notre temporalité de mortel le. Au Havre, nous avons pour emblème, un animal moins flamboyant, une salamandre. Un rampant. A quatre pattes. Grosse tête, longue queue. La petite bête porte une devise « Je nourris le bon feu et j'éteins le mauvais ». Au départ, une devise de roi, puis, celle des différentes transformations d'un port, et définitivement, celle d'une ville bombardée en septembre 1944. Demain, peut-être, celle d'une cité plongeant en partie sous les eaux.

L'édition imaginée pour la Biennale Exemplaires s'inscrit dans la continuité de cette devise. Elle cherche à nourrir le bon feu de la mémoire, celui qui éclaire, celui qui transforme et qui fait persister les récits. Chaque livre sélectionné y agit comme une braise : fraginé et se déplacer, à voyager de mains en mains, à être prêté, retrouvé, parfois oublié, puis rouvert ailleurs. Un cycle similaire à celui du phénix. Cette circulation de la mémoire rappelle le geste de Georges Perec dans *Je me souviens*. Ce qui semblait appartenir à une seule personne devient soudain collectif. Les souvenirs circulent, se reconnaissent, se transmettent. C'est peut-être là que réside l'une des formes les plus simples du « livre phénix » : dans sa capacité à renaitre à chaque lecture. Lorsqu'un-e lecteur-ice l'ouvre, ce qui semblait endormi reprend vie. La mémoire qu'il transporte rencontre d'autres expériences, d'autres regards, d'autres sensibilités. Le livre ne conserve pas seulement la mémoire, il la remet en mouvement.

A nous d'être des vies et d'entretenir la flamme de certains livres. Certains contenus, certains savoir-faire. D'opérer des passations. De concevoir des territoires de survivance, une autre bestiole, à qui il est souvent conférée la tâche de survivance, la luciole, plus précisément une harmonie de lucioles. Discrètes, hésitantes, innocentes, les lucioles continuent à faire lumière, dans la nuit, face aux « féroces projecteurs », ceux des miradors, des shows politiques... Des constellations de lucioles comme phares, reparts, contre-feux contre les fascismes et les populismes.

Quand un livre est-il mort ? Quand on a fini de le lire, quand on le pose sur sa bibliothèque, quand le seul exemplaire consultable connu est uniquement le dépôt légal de la BnF, ou quand il n'est plus consultable du tout ? Où commençant et quand s'arrêtent réellement de vibrer les âmes secrètes des choses qui nous entourent ? Le phénix est la deuxième chance qu'on accorde à l'âme, la possibilité de revenir, de s'incarner différemment. Le phénix, ici déposé de toute fantaisie carrollienne, prône la réapparition. La seconde âme qu'on offre à une forme conceptuelle. Un phénix omniprésent qui relate ce qui a pu exister et le replace sous la lumière nouvelle du monde. L'édition *Phénix* dépoussière et redonne vie à ce qui compose nos vies sans jamais vraiment en faire partie. Définir le renouveau d'un livre, d'une personnalité ou d'un concept, c'est aussi définir les tenants et aboutissants de sa propre vie.

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, 1953. Lucien X. Polastron, *Livres en feu : histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, 2009. Emmanuel Coccia, *Métamorphoses*, 2020. Manelle Macé, *Nos cabanes*, 2019. Jenny Odell, *Pour une résistance oisive*, 2021. Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle*, *Le Livre des passages*, 1982. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante – survie de l'art et temps des tantôtmes selon Aby Warburg*, 2002. Georges Perec, *Je me souviens*, 1978. Hervé Guibert, *L'Image tantôtme*, 1981. Georges Didi-Huberman, *Survivance des Lucioles*, 2009. Umberto Eco, *De la Littérature*, 2002. Kathy Acker, *Don Quichotte*, 1988.

Parfois on croit que le livre marque la fin, les idées sont ancrées dans les lettres, ancrées sur le papier comme gravées dans la pierre. Le livre est seulement la première pierre du cairn, il marque le début, trace les idées dans le temps et les lieux. Loin d'une statique froideur, du livre poussiéreux laissé au grenier, le livre est livre dans le mouvement. Le livre est livre lorsque l'on tourne ses pages, lorsque l'on lit ses lignes, lorsqu'il se corrie. Le livre est déjà un phénix. Il ne cesse de s'endormir et d'être réveillé, d'être lu et d'être oublié, de disparaître et de revenir. Dans ce cycle, les résurrections viennent se frotter à l'épaisseur du papier. Le corps des lettres et des images ancrées, comme une réactivation du corps physique. Ecrire, mettre en page, éditer, imprimer et transformer l'existence

au-delà de la mort. Prolonger l'œuvre ou la vie à travers son héritage ; un héritage qui dépasse la dimension matérielle mais dont la mémoire (re)prend corps. Elle déploie son dos, se pare d'une peau nouvelle, passe de mains en mains, s'oublie dans une bibliothèque, s'égare, se redécouvre.

Nous nous souvenons que la *Théorie de la Fiction* Panier d'Ursula K. Le Guin fut la clé de départ de la dernière proposition *exemplaire* en 2024. Nous nous souvenons des pleurs des mouettes lors des lectures à voix haute dans l'allée Aimé Césaire. Nous nous souvenons du croquant des cookies à la cacahuète de chez Aimé. Nous nous souvenons de notre sidération face à la liste de mots interdits par l'administration Trump. Nous nous souvenons de l'intensification des livres retirés des bibliothèques publiques américaines. De cette censure incontrôlable dans l'une des plus grandes démocraties. Nous nous souvenons que, jamais autant en France, les librairies indépendantes ont été vandalisées, menacées, taquées, perquisitionnées. Nous nous souviendrons.

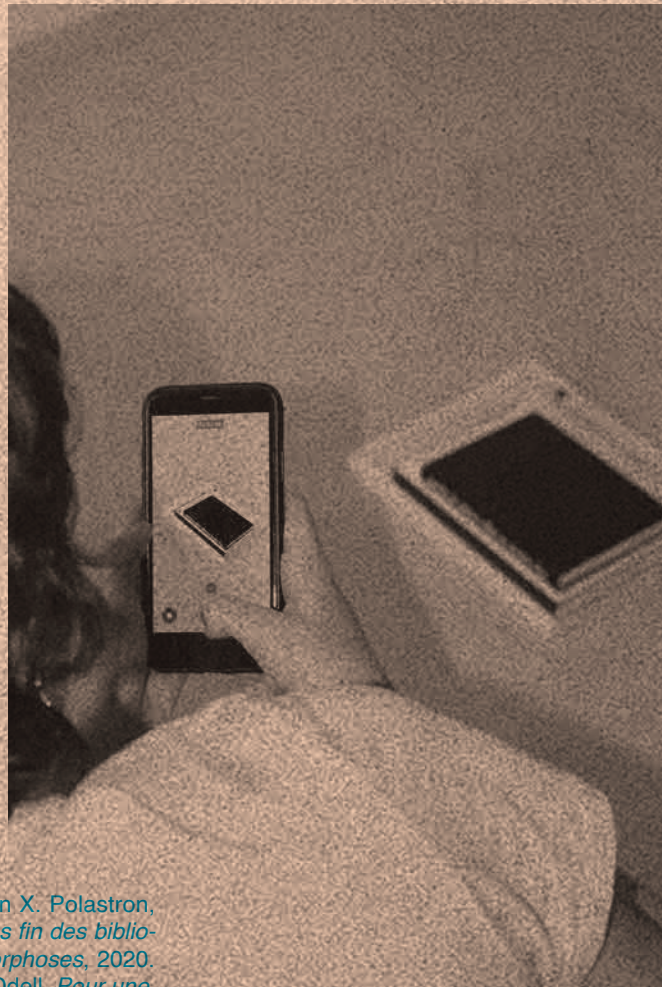
Les six livres sélectionnés réactivent des mémoires. Des mémoires multiples, parfois intimes, parfois collectives, parfois même enfouies dans des gestes ou des savoir-faire menacés de disparition. Le « Livre phénix » apparaît alors comme un espace où ces fragments peuvent revenir à la surface. Non pas identiques à ce qu'ils étaient, mais transformés, déplaçés, rendus partageables. Plusieurs de ces ouvrages s'appuient fortement sur la photographie. L'image y agit comme une trace fragile, une apparition suspendue. Hervé Guibert évoquait la photographie comme « une machine à arrêter le temps », mais aussi comme la possibilité d'une image fantôme – une présence incertaine, entre apparition et disparition. Dans ces livres, les photographies fonctionnent ainsi comme des survivances. Elles portent les signes d'un instant passé, mais elles n'en donnent jamais une restitution complète. Elles ouvrent plutôt un espace d'interprétation. Le livre possède aussi cette capacité singulière de circuler. Contrairement à d'autres objets, il est destiné à se déplacer, à voyager de mains en mains, à être prêté, retrouvé, parfois oublié, puis rouvert ailleurs. Un cycle similaire à celui du phénix. Cette circulation de la mémoire rappelle le geste de Georges Perec dans *Je me souviens*. Ce qui semblait appartenir à une seule personne devient soudain collectif. Les souvenirs circulent, se reconnaissent, se transmettent. C'est peut-être là que réside l'une des formes les plus simples du « livre phénix » : dans sa capacité à renaitre à chaque lecture. Lorsqu'un-e lecteur-ice l'ouvre, ce qui semblait endormi reprend vie. La mémoire qu'il transporte rencontre d'autres expériences, d'autres regards, d'autres sensibilités. Le livre ne conserve pas seulement la mémoire, il la remet en mouvement.

A nous d'être des vies et d'entretenir la flamme de certains livres. Certains contenus, certains savoir-faire. D'opérer des passations. De concevoir des territoires de survivance, une autre bestiole, à qui il est souvent conférée la tâche de survivance, la luciole, plus précisément une harmonie de lucioles. Discrètes, hésitantes, innocentes, les lucioles continuent à faire lumière, dans la nuit, face aux « féroces projecteurs », ceux des miradors, des shows politiques... Des constellations de lucioles comme phares, reparts, contre-feux contre les fascismes et les populismes.

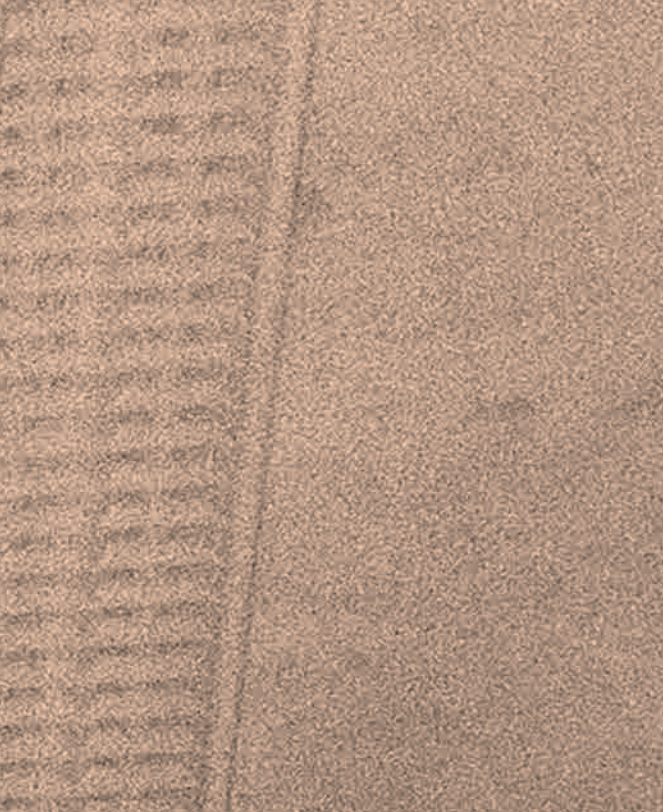
Quand un livre est-il mort ? Quand on a fini de le lire, quand on le pose sur sa bibliothèque, quand le seul exemplaire consultable connu est uniquement le dépôt légal de la BnF, ou quand il n'est plus consultable du tout ? Où commençant et quand s'arrêtent réellement de vibrer les âmes secrètes des choses qui nous entourent ? Le phénix est la deuxième chance qu'on accorde à l'âme, la possibilité de revenir, de s'incarner différemment. Le phénix, ici déposé de toute fantaisie carrollienne, prône la réapparition. La seconde âme qu'on offre à une forme conceptuelle. Un phénix omniprésent qui relate ce qui a pu exister et le replace sous la lumière nouvelle du monde. L'édition *Phénix* dépoussière et redonne vie à ce qui compose nos vies sans jamais vraiment en faire partie. Définir le renouveau d'un livre, d'une personnalité ou d'un concept, c'est aussi définir les tenants et aboutissants de sa propre vie.

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, 1953. Lucien X. Polastron, *Livres en feu : histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, 2009. Emmanuel Coccia, *Métamorphoses*, 2020. Manelle Macé, *Nos cabanes*, 2019. Jenny Odell, *Pour une résistance oisive*, 2021. Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle*, *Le Livre des passages*, 1982. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante – survie de l'art et temps des tantôtmes selon Aby Warburg*, 2002. Georges Perec, *Je me souviens*, 1978. Hervé Guibert, *L'Image tantôtme*, 1981. Georges Didi-Huberman, *Survivance des Lucioles*, 2009. Umberto Eco, *De la Littérature*, 2002. Kathy Acker, *Don Quichotte*, 1988.

Parfois on croit que le livre marque la fin, les idées sont ancrées dans les lettres, ancrées sur le papier comme gravées dans la pierre. Le livre est seulement la première pierre du cairn, il marque le début, trace les idées dans le temps et les lieux. Loin d'une statique froideur, du livre poussiéreux laissé au grenier, le livre est livre dans le mouvement. Le livre est livre lorsque l'on tourne ses pages, lorsque l'on lit ses lignes, lorsqu'il se corrie. Le livre est déjà un phénix. Il ne cesse de s'endormir et d'être réveillé, d'être lu et d'être oublié, de disparaître et de revenir. Dans ce cycle, les résurrections viennent se frotter à l'épaisseur du papier. Le corps des lettres et des images ancrées, comme une réactivation du corps physique. Ecrire, mettre en page, éditer, imprimer et transformer l'existence



La sixième Biennale Exemplaires – Formes et pratiques de l'édition, organisée à l'École supérieure d'art de Lorraine, offre aux étudiant-es des quatorze écoles invitées un espace d'expérimentation et de prise de position vis-à-vis des formes contemporaines du design éditorial francophone. Notre sélection s'articule autour de ce que nous avons choisi de nommer *les livres phénix*. Un ensemble de livres nous permettant d'interroger les idées de cycles, de métamorphoses, de survivance et de disparition qui traversent l'histoire matérielle et symbolique du livre. Ce projet éditorial est né d'une volonté commune : interroger le livre non seulement comme objet de lecture, mais aussi comme espace de circulation et de rencontres entre différentes formes de contenus. Le livre y est envisagé comme un objet en devenir, traversé par des pratiques, des voix et des usages multiples. Six livres, six papiers, six feuilles : chacune propose, par la mise en relation de citations iconographiques et textuelles, mais aussi par l'insertion de fragments de réflexions et d'échanges menés avec des acteur-ices du livre, une lecture possible de la figure du phénix. Pensées comme des entités autonomes, ces feuilles viennent s'encadrer les unes dans les autres. Plises puis réunies, elles font livre, instaurent des résonances. Les contenus s'y télescopent – la graffiti ren contre la terre, la forge le papier, l'intime le ransisme – produisant un montage d'images et de récits où les espaces, les temporalités et les sujets se rencontrent et se superposent. *Phénix* est un objet éditorial en mouvement. Un objet qui se reconfigure, se transforme et renait selon la manière dont il est manipulé. En ses pages, plusieurs formes d'écriture cohabitent. Des discussions donnent la parole à des auteur-ices, artistes, artisan-nes et designer-uses graphiques, et permettent de recueillir expériences, récits et pratiques. Des extraits d'ouvrages viennent quant à eux faire entendre la voix des livres eux-mêmes, ceux que nous considérons comme *exemplaires*, et dont les textes affleurent par la citation graphique et typographique. Quelques textes, fragments et notes, écrits en réaction aux livres, viennent proposer une autre perspective tout en reliant les différentes paroles. Les images, issues de scans, de prises de vues argentiques et de calotypes, convoquent quant à elles plusieurs strates techniques de reproduction. Leur traitement privilégie l'apparition de présences instables : traces graphiques, résurgence de négatifs et caractère fantomatique. Tous ces éléments dialoguent entre eux, cohabitent et parfois s'entrechoquent. Ils font coexister plusieurs voix, plusieurs formes d'écritures, plusieurs natures d'images. Par superpositions et contaminations visuelles, ils se dissolvent les uns dans les autres, pour constituer une nouvelle matière : un contenu éditorial recomposé, à la manière d'un livre qui renait de ses propres fragments, de ses propres cendres.



Phénix

Exemplaires
Formes et pratiques de l'édition
6^e biennale
École Supérieure d'Art de Lorraine – Metz
26-28 mars 2026

Coordination éditoriale
Vanina Pinter
Alain Rodriguez

Coordination graphique
Alain Rodriguez

Conception graphique/textes
Lorraine Bonneville
Louise Fantozzi
Flora Gouache
Emma Houquet
Gaëlan Houllmann
Ysaline Le Rouille
Camille Redinger

Relecture
Jean-Noël Lafargue
Emmanuelle Lepeltier
Vanina Pinter

Impression
Achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie
Media Graphic, Rennes, mars 2026
400 exemplaires

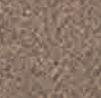
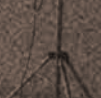
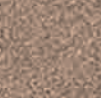
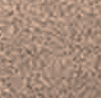
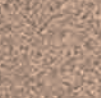
Papiers
Cyclus offset 80 g/m²
Trophée couleur satumon 80 g/m²
Amber Graphic 80 g/m²
Munken Print Cream 1.8 80 g/m²
Couché moderne mat 90 g/m²
Couché moderne brillant 90 g/m²

Typographies
Helvetica
Times New Roman

Remerciements
Leslie Auguste
Sonia Da Rocha
Alexandre De Sousa
Fred Goyeau
Janit Ilouz
Aurélien Noury
Pierre Pagès
Oliver Lebrun

Cet objet éditorial est une production esadhar 2026.
L'école remercie chaleureusement l'ensemble
des collaborateur-rices et agent-es de l'établissement,
qui, par leur soutien, ont contribué à la mise
en œuvre de ce projet.

esadhar – École Supérieure d'Art et Design
Le Havre-Rouen
85 rue Demidoff, 76600 Le Havre
esadhar.fr

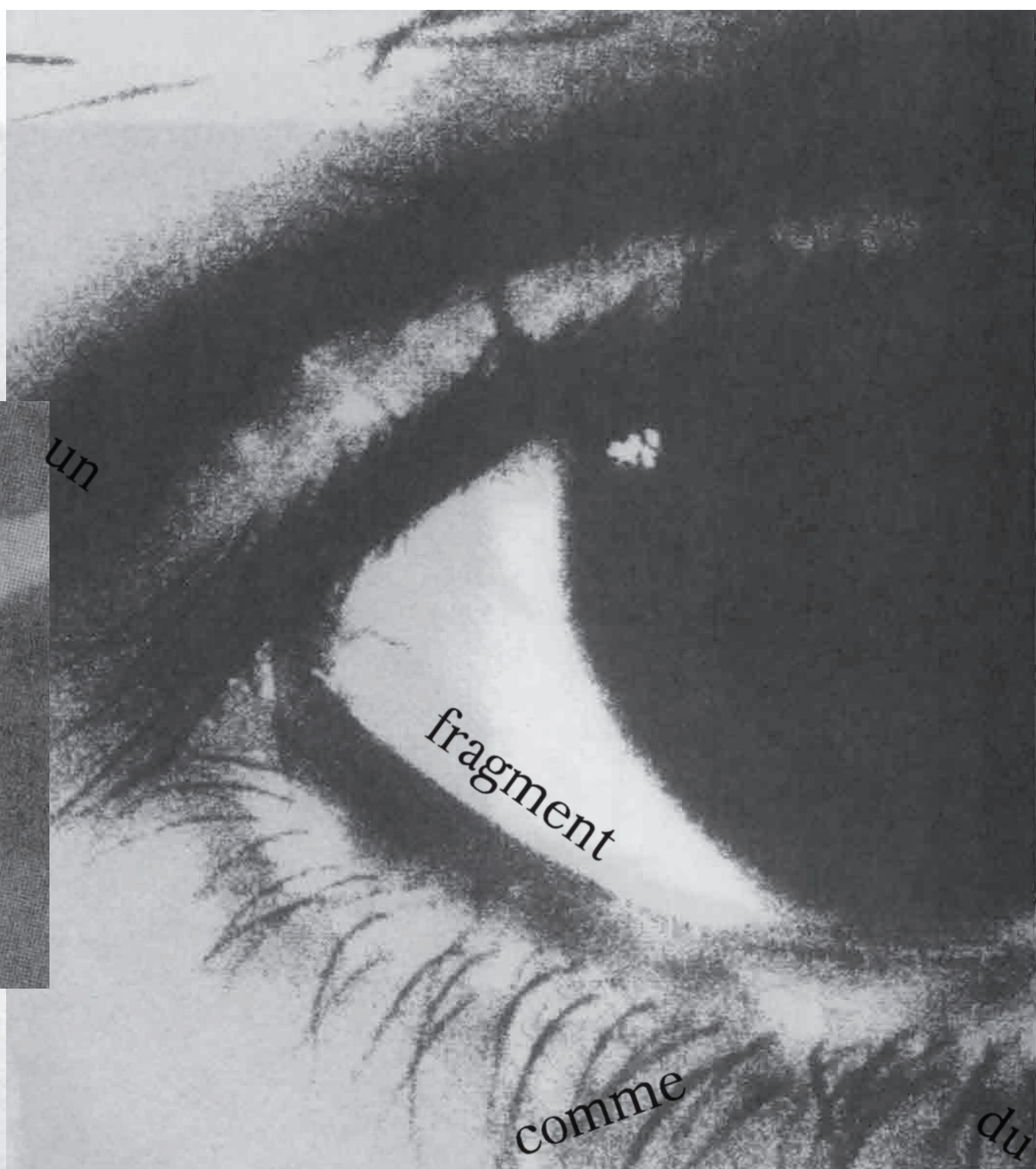


Oolophon

J'extrait



un



fragment

comme

du



une

catharsis

agit

qui

mélancolique.

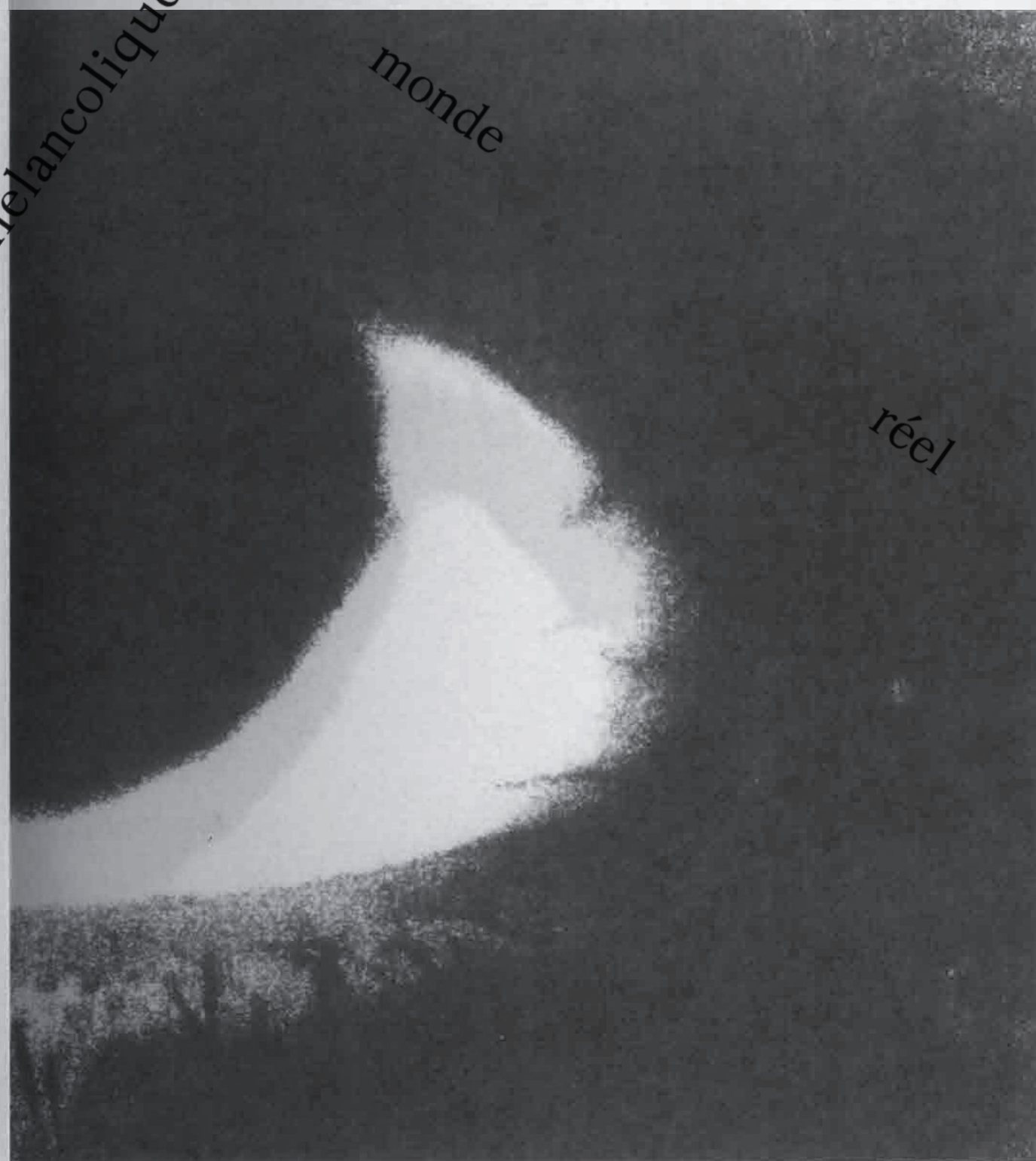
monde



son



caractère



réel

notre

notre

notre

curiosité

avec



Cela

contraste



Peux-tu me présenter *Memories in a Box*?

ALEXANDRE Je te propose d’inverser la question. L’idée n’est pas de chercher une réaction inattendue ou idéale des lecteur·ices. Lorsqu’on crée un objet, on ne peut pas anticiper la réception ni les interprétations. Ce qui m’intéresse ici, c’est donc de connaître ton ressenti. J’ai envie que tu puisses, dans un premier temps, formuler ta propre interprétation.

Très bien. Personnellement, je perçois *Memories in a Box* comme un projet qui prend forme à partir d’un ensemble de fragments, d’images, de textes, de traces, réunis dans un dispositif à la fois intime et ouvert. Il me semble qu’il s’agit moins de raconter une histoire linéaire que de proposer un espace de résonance, dans lequel le·a spectateur·ice, ou le·a lecteur·ice, peut projeter ses propres souvenirs. J’y ressens une forme de conservation fragile : garder quelque chose tout en acceptant que ce qui est conservé reste partiel, instable, parfois voué à disparaître. D’après la vidéo que tu m’as envoyée, cette édition est étroitement liée à ton exposition du même nom. Je me demandais ce qui t’avait donné envie de prolonger cette forme par le livre.

ALEXANDRE Le livre est apparu davantage comme un complément à l’exposition que comme son prolongement, presque comme un déplacement nécessaire. L’exposition impose une temporalité courte, liée à la visite, tandis que le livre permet une relation plus intime et plus lente. Il offre la possibilité du retour, de la relecture, et instaure un rapport plus personnel aux images et aux textes. Le passage au livre répondait aussi à un désir de conserver une trace durable d’un projet, par essence fragile. C’était plutôt une sorte de catalogue d’exposition. ¶ Le livre m’a permis de resserrer le projet, de travailler plus finement la notion de séquence et de rythme. Là où l’exposition proposait une expérience spatiale, le livre impose une temporalité construite, page après page. Certains éléments ont été épurés, d’autres réorganisés, afin de faire émerger une narration plus intérieure. Le passage au livre a également renforcé l’idée de manipulation, de contact physique, en écho au rapport tactile et affectif que l’on entretient avec la mémoire.

Certains éléments du livre semblent issus de souvenirs d’enfance. Comment ces souvenirs ont-ils nourri le projet ?

ALEXANDRE Les souvenirs d’enfance constituent une matière de fond, non pas comme des récits précis, mais comme une atmosphère. Ils sont présents de manière diffuse, sous forme de sensations, de fragments visuels ou émotionnels. L’enfance est un moment où la mémoire se construit de manière floue et lacunaire ; cette instabilité m’intéresse particulièrement. Les images et les textes ne cherchent pas à illustrer un souvenir exact, mais à en restituer la tonalité. Il s’agit davantage de rendre tangible l’impression de réinterprétation constante de ce que l’on a vécu. La douleur ou les regrets disparaissent avec le temps. Le livre reflète cette fragilité et cette instabilité des souvenirs.

Qu’est-ce que tu souhaitais faire ressentir aux lecteur·ices, avant tout ?

ALEXANDRE J’espérais avant tout créer un sentiment de proximité, voire de douceur. Le projet n’est pas conçu comme un objet démonstratif, mais comme une invitation à la contemplation. L’émotion n’est pas frontale ; elle passe par des vides, des silences, des zones d’incertitude. Je souhaitais que le·a lecteur·ice puisse se reconnaître dans ces espaces laissés ouverts.

Memories in a Box retient-il ce qui disparaît, ou accepte-t-il la disparition ? La notion de trace, de ce qui subsiste, a-t-elle guidé ton travail ?

ALEXANDRE Le projet se situe dans un entre-deux. Il y a à la fois un désir de retenir, de conserver des fragments, et une acceptation de la disparition comme processus inévitable. Les images et les textes ne prétendent pas sauver la mémoire ; ils témoignent plutôt de sa fragilité. Cette tension entre présence et absence est au cœur de ce travail. ¶ La mémoire m’intéresse avant tout comme un processus instable et mouvant, plutôt que comme quelque chose à figer. J’ai voulu travailler avec ses manques, ses déformations, ses oublis. Le projet interroge la manière dont les souvenirs se transforment avec le temps, et la façon dont certaines images persistent, tandis que d’autres disparaissent. En ce sens, la notion de trace est aussi centrale. Chaque image, chaque fragment de texte fonctionne comme un reste, quelque chose d’incomplet. La trace n’est pas une preuve, mais un indice : elle suggère une présence passée sans jamais la restituer pleinement. C’est dans cet écart que le projet trouve sa force, en laissant place à l’imaginaire et à l’interprétation du ou de le·a lecteur·ice.

Pourquoi avoir choisi d’intégrer du texte aux images ? Comment ces textes ont-ils été écrits ?

ALEXANDRE Le texte m’a permis d’ouvrir un autre niveau de lecture. Il ne vient pas expliquer les images, au contraire, il les accompagne, parfois les contredit. Les fragments écrits fonctionnent comme des respirations, des points d’acrocche sensibles qui prolongent l’expérience visuelle. ¶ L’écriture s’est faite de manière discontinue, sur une longue durée. Certains textes sont issus de notes anciennes, d’autres ont été écrits plus récemment. Ce décalage temporel fait écho au projet : l’écriture suit le même mouvement que la mémoire, faite d’allers-retours et de reprises.

Quel sens attribues-tu à l’usage de différentes typographies et variations de corps ?

ALEXANDRE Les variations typographiques traduisent des niveaux de voix et d’intensité différentes. Elles permettent de matérialiser des états tels que la présence, l’effacement ou la fragilité. Le texte devient alors un élément plastique à part entière, au même titre que l’image.

Dans tes images, le cadre isole un fragment tout en ouvrant un espace de projection. Comment travailles-tu cette dualité ? Cherches-tu à capturer, révéler ou abstraire le réel ? Et l’utilisation d’images floues te semble-t-il plus juste pour tra-duire la mémoire et son effacement ?

ALEXANDRE Le cadrage est, pour moi, une manière de contenir sans fermer. En isolant un fragment, je cherche à créer une tension entre ce qui est montré et ce qui demeure hors-champ. Cette limite ouvre, paradoxalement, un espace d’imagination pour celui ou celle qui regarde. ¶ Quand je photographie, j’essaie plutôt d’abs-traire le réel. Il ne s’agit pas de documenter, mais de

Je me souviens de la première fois où j’ai ouvert la boîte. À l’intérieur, il n’y avait pas de chronologie, pas d’ordre, juste des fragments épars. Des images, des souvenirs, des éclats de vie. Rien n’était figé. Tout semblait encore respirer. Le livre se présente comme un journal. Un journal sans dates, sans début ni fin. Les pages accueillent des traces, des gestes, des morceaux de mémoire. Chaque photographie ressemble à un souvenir revenu de loin, presque effacé, mais obstiné à demeurer. Ce qui m’a touchée, c’est cette tension entre l’absence et la présence. Rien n’est entièrement là, rien n’est tout à fait perdu. L’image devient une manière d’habiter le vide, de faire parler le silence. Les souvenirs s’y déposent comme de la poussière sur un meuble que l’on n’a pas touché depuis longtemps. Je crois que c’est un livre sur la survivance. Sur ce qui continue d’exister malgré l’oubli. Les images ne racontent pas une histoire : elles laissent deviner ce qui reste après la disparition. Une trace, un battement, une cendre encore tiède. Feuilleté ce livre, c’est entrer dans la mémoire de quelqu’un d’autre, mais aussi reconnaître la nôtre celle qu’on avait mise de côté, croyant qu’elle ne reviendrait pas. Dans chaque page, il y a un souffle. Quelque chose de fragile, presque effacé, mais qui ne cesse de renaitre. Comme si la mémoire, à force de brûler, devenait lumière.

Plus loin, une machine à apprendre (l’œil) nourrit aux images d’enfants modifie sa propre image.

Les objets ne sont pas figuratifs

Qu’est-ce que je regarde ? L’élément abstrait est une partie du monde

une image isolée du monde dans un objet, une prison aux murs blancs d’épaisseurs égales.

Le paradis perdu du jardin, de la nature. Condamné à vivre dans les villes.

Rêverie stérile et névrotique, idéal impossible, imaginaire mélancolique.

Objet véhicule de mémoire ou icône Récompense et punition

Comment enferme-t-on les choses, les hommes, les paysages, les animaux…

dans un cadre celui de la vision celui de l’image ? Le cadre qui libère qui enferme

De l’intérieur à l’extérieur, de la lumière du jour aux couleurs éteintes de la nuit

de la présence à la représentation, de la synecdocte à la totalité, du début à la fin.

Deux machines face à face, l’émetteur et le récepteur.



Plus loin, une machine à apprendre (l’œil) nourrit aux images d’enfants modifie sa propre image.

Les objets ne sont pas figuratifs

Qu’est-ce que je regarde ? L’élément abstrait est une partie du monde

une image isolée du monde dans un objet, une prison aux murs blancs d’épaisseurs égales.

Le paradis perdu du jardin, de la nature. Condamné à vivre dans les villes.

Rêverie stérile et névrotique, idéal impossible, imaginaire mélancolique.

Objet véhicule de mémoire ou icône Récompense et punition

Comment enferme-t-on les choses, les hommes, les paysages, les animaux…

dans un cadre celui de la vision celui de l’image ? Le cadre qui libère qui enferme

De l’intérieur à l’extérieur, de la lumière du jour aux couleurs éteintes de la nuit

de la présence à la représentation, de la synecdocte à la totalité, du début à la fin.

Deux machines face à face, l’émetteur et le récepteur.



Plus loin, une machine à apprendre (l’œil) nourrit aux images d’enfants modifie sa propre image.

Les objets ne sont pas figuratifs

Qu’est-ce que je regarde ? L’élément abstrait est une partie du monde

une image isolée du monde dans un objet, une prison aux murs blancs d’épaisseurs égales.

Le paradis perdu du jardin, de la nature. Condamné à vivre dans les villes.

Rêverie stérile et névrotique, idéal impossible, imaginaire mélancolique.

Objet véhicule de mémoire ou icône Récompense et punition

Comment enferme-t-on les choses, les hommes, les paysages, les animaux…

dans un cadre celui de la vision celui de l’image ? Le cadre qui libère qui enferme

De l’intérieur à l’extérieur, de la lumière du jour aux couleurs éteintes de la nuit

de la présence à la représentation, de la synecdocte à la totalité, du début à la fin.

Deux machines face à face, l’émetteur et le récepteur.

Plus loin, une machine à apprendre (l’œil) nourrit aux images d’enfants modifie sa propre image.

Les objets ne sont pas figuratifs

Qu’est-ce que je regarde ? L’élément abstrait est une partie du monde

une image isolée du monde dans un objet, une prison aux murs blancs d’épaisseurs égales.

Le paradis perdu du jardin, de la nature. Condamné à vivre dans les villes.

Rêverie stérile et névrotique, idéal impossible, imaginaire mélancolique.

Objet véhicule de mémoire ou icône Récompense et punition

Comment enferme-t-on les choses, les hommes, les paysages, les animaux…

dans un cadre celui de la vision celui de l’image ? Le cadre qui libère qui enferme

De l’intérieur à l’extérieur, de la lumière du jour aux couleurs éteintes de la nuit

de la présence à la représentation, de la synecdocte à la totalité, du début à la fin.

Deux machines face à face, l’émetteur et le récepteur.

Plus loin, une machine à apprendre (l’œil) nourrit aux images d’enfants modifie sa propre image.

Les objets ne sont pas figuratifs

Qu’est-ce que je regarde ? L’élément abstrait est une partie du monde

une image isolée du monde dans un objet, une prison aux murs blancs d’épaisseurs égales.

Le paradis perdu du jardin, de la nature. Condamné à vivre dans les villes.

Rêverie stérile et névrotique, idéal impossible, imaginaire mélancolique.

Objet véhicule de mémoire ou icône Récompense et punition

Comment enferme-t-on les choses, les hommes, les paysages, les animaux…

dans un cadre celui de la vision celui de l’image ? Le cadre qui libère qui enferme

De l’intérieur à l’extérieur, de la lumière du jour aux couleurs éteintes de la nuit

de la présence à la représentation, de la synecdocte à la totalité, du début à la fin.

Deux machines face à face, l’émetteur et le récepteur.

Plus loin, une machine à apprendre (l’œil) nourrit aux images d’enfants modifie sa propre image.

Les objets ne sont pas figuratifs

Qu’est-ce que je regarde ? L’élément abstrait est une partie du monde

une image isolée du monde dans un objet, une prison aux murs blancs d’épaisseurs égales.

Le paradis perdu du jardin, de la nature. Condamné à vivre dans les villes.

Rêverie stérile et névrotique, idéal impossible, imaginaire mélancolique.

Objet véhicule de mémoire ou icône Récompense et punition

Comment enferme-t-on les choses, les hommes, les paysages, les animaux…

dans un cadre celui de la vision celui de l’image ? Le cadre qui libère qui enferme

De l’intérieur à l’extérieur, de la lumière du jour aux couleurs éteintes de la nuit

de la présence à la représentation, de la synecdocte à la totalité, du début à la fin.

Deux machines face à face, l’émetteur et le récepteur.

Plus loin, une machine à apprendre (l’œil) nourrit aux images d’enfants modifie sa propre image.

Les objets ne sont pas figuratifs

Qu’est-ce que je regarde ? L’élément abstrait est une partie du monde

une image isolée du monde dans un objet, une prison aux murs blancs d’épaisseurs égales.

Le paradis perdu du jardin, de la nature. Condamné à vivre dans les villes.

Rêverie stérile et névrotique, idéal impossible, imaginaire mélancolique.

Objet véhicule de mémoire ou icône Récompense et punition

Comment enferme-t-on les choses, les hommes, les paysages, les animaux…

dans un cadre celui de la vision celui de l’image ? Le cadre qui libère qui enferme

De l’intérieur à l’extérieur, de la lumière du jour aux couleurs éteintes de la nuit

de la présence à la représentation, de la synecdocte à la totalité, du début à la fin.

Deux machines face à face, l’émetteur et le récepteur.

Plus loin, une machine à apprendre (l’œil) nourrit aux images d’enfants modifie sa propre image.

Les objets ne sont pas figuratifs

Qu’est-ce que je regarde ? L’élément abstrait est une partie du monde

une image isolée du monde dans un objet, une prison aux murs blancs d’épaisseurs égales.

Le paradis perdu du jardin, de la nature. Condamné à vivre dans les villes.

Rêverie stérile et névrotique, idéal impossible, imaginaire mélancolique.

Objet véhicule de mémoire ou icône Récompense et punition

Comment enferme-t-on les choses, les hommes, les paysages, les animaux…

dans un cadre celui de la vision celui de l’image ? Le cadre qui libère qui enferme

De l’intérieur à l’extérieur, de la lumière du jour aux couleurs éteintes de la nuit

de la présence à la représentation, de la synecdocte à la totalité, du début à la fin.

Deux machines face à face, l’émetteur et le récepteur.

Plus loin, une machine à apprendre (l’œil) nourrit aux images d’enfants modifie sa propre image.

Les objets ne sont pas figuratifs

Qu’est-ce que je regarde ? L’élément abstrait est une partie du monde

une image isolée du monde dans un objet, une prison aux murs blancs d’épaisseurs égales.

Le paradis perdu du jardin, de la nature. Condamné à vivre dans les villes.

Rêverie stérile et névrotique, idéal impossible, imaginaire mélancolique.

Objet véhicule de mémoire ou icône Récompense et punition

Comment enferme-t-on les choses, les hommes, les paysages, les animaux…

dans un cadre celui de la vision celui de l’image ? Le cadre qui libère qui enferme

De l’intérieur à l’extérieur, de la lumière du jour aux couleurs éteintes de la nuit

de la présence à la représentation, de la synecdocte à la totalité, du début à la fin.

Deux machines face à face, l’émetteur et le récepteur.

Plus loin, une machine à apprendre (l’œil) nourrit aux images d’enfants modifie sa propre image.

Les objets ne sont pas figuratifs

Qu’est-ce que je regarde ? L’élément abstrait est une partie du monde

une image isolée du monde dans un objet, une prison aux murs blancs d’épaisseurs égales.

Le paradis perdu du jardin, de la nature. Condamné à vivre dans les villes.

Rêverie stérile et névrotique, idéal impossible, imaginaire mélancolique.

Objet véhicule de mémoire ou icône Récompense et punition

Comment enferme-t-on les choses, les hommes, les paysages, les animaux…

dans un cadre celui de la vision celui de l’image ? Le cadre qui libère qui enferme

De l’intérieur à l’extérieur, de la lumière du jour aux couleurs éteintes de la nuit

de la présence à la représentation, de la synecdocte à la totalité, du début à la fin.

Deux machines face à face, l’émetteur et le récepteur.

Plus loin, une machine à apprendre (l’œil) nourrit aux images d’enfants modifie sa propre image.

Les objets ne sont pas figuratifs

Qu’est-ce que je regarde ? L’élément abstrait est une partie du monde

une image isolée du monde dans un objet, une prison aux murs blancs d’épaisseurs égales.

Le paradis perdu du jardin, de la nature. Condamné à vivre dans les villes.

Rêverie stérile et névrotique, idéal impossible, imaginaire mélancolique.

Objet véhicule de mémoire ou icône Récompense et punition

Comment enferme-t-on les choses, les hommes, les paysages, les animaux…

dans un cadre celui de la vision celui de l’image ? Le cadre qui libère qui enferme

De l’intérieur à l’extérieur, de la lumière du jour aux couleurs éteintes de la nuit

de la présence à la représentation, de la synecdocte à la totalité, du début à la fin.

Deux machines face à face, l’émetteur et le récepteur.

Plus loin, une machine à apprendre (l’œil) nourrit aux images d’enfants modifie sa propre image.

Les objets ne sont pas figuratifs

Qu’est-ce que je regarde ? L’élément abstrait est une partie du monde

une image isolée du monde dans un objet, une prison aux murs blancs d’épaisseurs égales.

Le paradis perdu du jardin, de la nature. Condamné à vivre dans les villes.

Rêverie stérile et névrotique, idéal impossible, imaginaire mélancolique.

Objet véhicule de mémoire ou icône Récompense et punition

Comment enferme-t-on les choses, les hommes, les paysages, les animaux…

dans un cadre celui de la vision celui de l’image ? Le cadre qui libère qui enferme

De l’intérieur à l’extérieur, de la lumière du jour aux couleurs éteintes de la nuit

de la présence à la représentation, de la synecdocte à la totalité, du début à la fin.

Deux machines face à face, l’émetteur et le récepteur.

Plus loin, une machine à apprendre (l’œil) nourrit aux images d’enfants modifie sa propre image.

Les objets ne sont pas figuratifs

Qu’est-ce que je regarde ? L’élément abstrait est une partie du monde

une image isolée du monde dans un objet, une prison aux murs blancs d’épaisseurs égales.

Le paradis perdu du jardin, de la nature. Condamné à vivre dans les villes.

Rêverie stérile et névrotique, idéal impossible, imaginaire mélancolique.

Objet véhicule de mémoire ou icône Récompense et punition

Comment enferme-t-on les choses, les hommes, les paysages, les animaux…

dans un cadre celui de la vision celui de l’image ? Le cadre qui libère qui enferme

De l’intérieur à l’extérieur, de la lumière du jour aux couleurs éteintes de la nuit

de la présence à la représentation, de la synecdocte à la totalité, du début à la fin.

Deux machines face à face, l’émetteur et le récepteur.

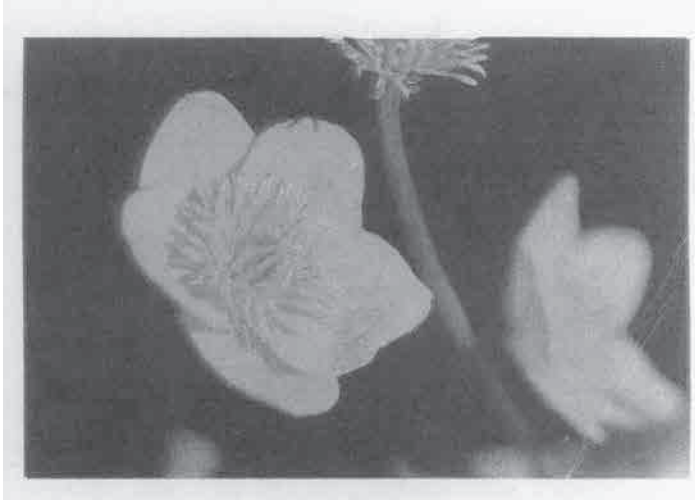
déplacer le regard, de rendre les choses moins immédiatement identifiables, afin de laisser place à une perception plus sensible. J’avais besoin de travailler à partir d’images apaisées, presque suspendues. Elles sont plus proches de la mémoire que du réel immédiat et participent à cette mise à distance du monde extérieur. ¶ C’est aussi pour cette raison que je travaille les images en noir et blanc, jamais en couleur, afin d’accentuer cette impression de perte. Comme je le disais, tout est en réinterprétation constante, traversé de remises en question, parfois de regrets. Tout s’efface, même la douleur. Il n’existe pas de bonne manière de faire : c’est simplement celle que j’ai trouvée, et qui me semble juste.

Peux-tu me raconter de quelle façon s’est déroulé ce travail collaboratif avec Mathilde Robert ?

ALEXANDRE Elle a réalisé la maquette, mais il s’agissait surtout d’un vrai travail d’échange. Certains passages, comme le folioscope de l’œil ou les mains, relèvent directement de mes choix. Pour les images, Mathilde a proposé des superpositions particulièrement adaptées au type de papier choisi, des propositions que j’ai trouvées particulièrement pertinentes. Ensemble, nous avons visé un point d’équilibre pour que je puisse m’exprimer pleinement tout en laissant une place à son interprétation.

Comment définirais-tu un « livre phénix » ?

ALEXANDRE Pour moi, c’est un livre un peu perdu, que l’on redécouvre, qui revient à la lumière après avoir été oublié. Je pense à ces livres d’artistes qui disparaissent de la circulation et réapparaissent de manière inattendue. Je trouve qu’il existe peu de livres auto-édités réellement convaincants. En revanche, ceux produits par des designers graphiques, souvent tournés vers des démarches personnelles, m’intéressent davantage. Ces objets restent rares car ils ne s’adressent pas à un large public et sont souvent coûteux. Ils demandent du temps, de l’attention. Certain·es lecteur·ices ne souhaitent pas nécessairement s’y engager, ni en termes de regard, ni financièrement. Par ailleurs, chez de nombreux éditeurs de poésie, le texte prime encore sur l’objet-livre lui-même.



10

11



6 Ave de France

130524



Handwritten text in a cursive script, possibly reading 'L'ESPERANCE'.



Peux-tu me parler de *My Name Is Sign, Paris Is Mine* ?
 OLIVIER Karim Boukercha est un ami d'adolescence. À l'époque, on faisait du graffiti ensemble – de l'illégal, comme on dit – sur des trains notamment. On utilisait le service public comme support pour faire circuler un nom à travers tout Paris. Il y avait vraiment cette idée de mouvement, de diffusion du nom. Avec le temps, nous avons perdu contact, à part quelques échanges sur les réseaux. Puis un jour, il me recontacte. Il connaissait *The Simpsons*¹, et il me parle d'un projet qui pourrait m'intéresser : une enquête sur un graffeur disparu des radars, un pionnier du mouvement en France.

Connaissais-tu déjà Sign et son travail ?
 OLIVIER Pas du tout, je savais juste qu'il s'appelait Gurvan. Je suis toujours un peu réticent face aux projets qui cherchent à expliquer la culture graffiti : ça tourne souvent en rond. Je ne remie pas du tout cette culture – elle fait partie de moi. Quand j'ai commencé à faire du graphisme dans les années 2000, le mélange graffiti/graphisme n'était pas évident. J'ai donc mis un peu de côté le graff, même si ma culture reste celle du skate et du graff. Plus tard, je me suis plutôt intéressé aux manières de se réapproprier la ville, les supports, les espaces à travers des questionnements liés à l'art. ¶ Quand Karim m'a parlé du projet, j'étais d'abord un peu sceptique : est-ce que je vais donner un coup de main à un ami qui ne sait pas vraiment ce que je fais, ou est-ce que c'est un vrai projet ? L'ambiguïté a duré jusqu'au démarrage. Rapidement, j'ai vu qu'il avait fait un gros travail et que c'était passionnant. Toutefois, j'avais peur qu'il me demande quelque chose de caricatural – un faux bureau d'enquête, une ambiance Pierre Bellemare. Un jour, en discutant, je lui montre deux livres. Le premier, *Vies imaginaires*² de Marcel Schwob, qui raconte les existences fictives de personnages – le poète, le cynique, l'incendiaire. Le second, *The Faith of Graffiti*³, un ouvrage des années 1970 signé par deux publicitaires, avec un texte de Norman Mailer qui relie le graffiti à l'histoire de l'art. Ce livre joue magnifiquement sur le rapport texte/image : des doubles pages de photos, puis des pages de textes. La combinaison de ces deux références a inspiré *My Name Is Sign* et raconte les mille et une vies de Sign à travers une mise en page organique, non chronologique. ¶ Karim, de son côté, avait rencontré la famille de Sign, qui ignorait tout de cette autre vie de Gurvan. Il avait pu récupérer des dessins d'enfance, dont un avec deux personnages face à face, placé dans le livre à côté d'une photo de lui enfant. Quand on sait que Gurvan est décédé de schizophrénie, ces associations prennent une force particulière. Il avait aussi mis la main sur des clichés argentiques pris par le graffeur Mode2, montrant Joey Starr, Assassin, NTM et Kool Shen à 13 ans. Au départ, Mode2 refusait de publier ces images, les jugeant trop personnelles, puis il a finalement accepté. Ces seize pages sont incroyables : casquettes Beastie Boys, posters de Run-DMC, etc., autant de détails qui donnent des indices et tissent des histoires. ¶ Le livre accompagne le podcast⁴, mais leurs contenus sont différents. Sa réalisation a été précipitée : on voulait qu'il sorte pour l'anniversaire de la mère de Sign. Karim a écrit dans l'urgence, et comme je savais qu'il n'avait pas eu le temps de finaliser son texte, j'ai décidé d'ajouter à la fin un graff, comme si Sign lui-même était venu achever le texte. J'ai aussi repris la feuille de style Times d'un autre projet que j'avais fait, *Journal de l'Université d'été de la BK n° 10*⁵, toujours dans cette dynamique d'urgence. Pour la couverture, Karim voulait au départ quelque chose avec les tags de Sign. En faisant des essais, je me suis rendu compte que la composition ne marchait pas. J'ai tout enlevé et gardé uniquement le titre, qui porte en lui une ambiguïté : on ne sait pas quand est-ce que le livre et le récit commencent, ni quand ils s'arrêtent. Karim y a vu autre chose : une référence aux *blacks books*, ces carnets dans lesquels les graffeurs font signer et tagger leurs amis – presque des objets religieux. Je suis content de cette couverture. C'est un objet que j'assume totalement, et je suis heureux d'avoir pu amener quelque chose de différent sur la scène graffiti. Lors du lancement chez Agnès b., il n'y avait que des anciens, la cinquantaine passée, qui discutaient de qui avait connu qui. Je crois qu'ils n'ont pas l'habitude de voir des objets de ce type – souvent, c'est plus démonstratif et ostentatoire. ¶ Quant au podcast⁶, il est excellent. Au début, j'étais un peu surpris par son côté très illustré – quand il dit « je suis à Abbesses », on entend un accordéon... Mais en réalité, Karim a interviewé plus de cent personnes, un travail colossal mené sur trois ans. Ce qui l'intéresse, au-delà du graffiti, ce sont les gens et leurs histoires. Le livre est presque une célébration : la fin d'un cycle, celle de l'histoire de Sign, mais aussi la clôture d'un chapitre personnel pour Karim. Cet ouvrage est à la fois conceptuel et populaire. J'ai reçu des messages de personnes sans lien avec le graffiti qui m'ont dit avoir été touchées par le livre, et j'en suis vraiment heureux.

Que t'évoque cette idée de « phénix » ?
 OLIVIER J'ai grandi en banlieue parisienne et à proximité nous avions un village de maisons témoins en bord de nationale, les Maisons Phénix, qui vendaient le mythe de l'accessibilité à la propriété individuelle aux classes moyennes. J'ai découvert plus tard que le « phénix » appartenait à une autre mythologie, renvoyait au cycle de vie et de mort, et j'entrevois, après ce livre, la vie de Gurvan (Sign) comme une mythologie de la classe moyenne à part entière, entre bons et mauvais parcours, bonnes et mauvaises rencontres – et surtout une volonté de faire, d'être libre entre la vie et la mort.

Cette thématique te fait-elle penser à des titres en particulier ?
 OLIVIER Je la rapprocherais de lectures initiatiques comme *Candidé*⁶ ou *Le Baron perché*⁷, et du réalisme magique de García Márquez – *Cent ans de solitude*⁸, *L'amour au temps du choléra*⁹. Elle m'évoque d'autres ouvrages liés aux mythes justement : Omar the Beggar et son *Panhandler's Handbook*¹⁰, qui est une sorte de manuel pour se faire de l'argent, ou le *Food*¹¹ de Gordon Matta-Clark.

Aussi loin que je m'en souviens, j'ai toujours associé Paris aux tags. Mais je ne les ai jamais regardés individuellement. Ils formaient une masse. Ils étaient anonymes, même s'ils portaient un nom. Je suis sans doute passée devant ceux de Sign sans m'en apercevoir.

Une inscription qui apparaît aussi vite qu'elle disparaît il signe de son nom sur les murs de Paris il signe Sign sur les rames de métro sur les voitures de police il laisse sa marque voyager à toute allure c'est le train de vie qu'il a choisi vivre à toute allure les soirées la danse le graff le hip-hop le graff la fête laisser sa marque courir signer signer Sign Sign Sign puis plus rien.

Au téléphone, alors qu'il finalisait la partie image du bouquin et que je lui confiais mes craintes de ne pas terminer à temps, il m'a soufflé une idée : si ça arrivait, on pourrait coller un énorme tag de Sign par-dessus mon texte qui continue de courir, comme s'il avait le mot de la fin, et nous signifiait qu'il était temps d'arrêter de parler. Que l'essentiel, finalement, tenait là, dans ces quatre lettres. Et dans tout ce qu'il avait vécu à travers elles.

Sa famille se souvient avoir vu encore quelques traces de lui, ici et là, à Apt – mais sans pouvoir vraiment les dater. Il a aussi peint une toile pour sa mère, dont elle parle dans l'épisode 10, et qui trône aujourd'hui chez elle, non loin de l'urne de Gurvan, dans le salon. Le trait est incertain, on ne reconnaît plus vraiment sa main d'antan. C'est quelque chose de très étonnant chez les tagueurs : comment ils peuvent perdre leur style avec le temps, en fonction de ce qu'ils traversent dans la vie.

C'est pourquoi, dans ce livre – en contrepoint de ce travail de fourmi – j'ai choisi de faire une biographie par le vide. Une biographie nourrie de ce que je n'ai pas découvert, et des interrogations qui demeurent. Un récit qui ouvre sur d'autres possibles, dans lequel vous êtes invités à percevoir ce que les mots ne peuvent pas dire, en plongeant dans l'univers de Sign à travers les images de sa vie. C'est pour cette raison que ce texte ne figure pas en ouverture du livre. En vrai, vous pouvez même vous dispenser de le lire.

Discussion avec Olivier Lebrun Designer graphique

1 Olivier Lebrun, *A Final Companion To Books From The Simpsons*, Rollo Press, 2018.
 2 Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, 1896.
 3 Norman Mailer, *The Faith of Graffiti*, 1974.
 4 Karim Boukercha, *Les mille et une vies de Sign*, podcast Tard le soir, 2025.
 5 Olivier Lebrun, *Journal de l'Université d'été de la Bibliothèque Kandinsky n°10*, 2025.
 6 Voltaire, *Candidé*, 1759.
 7 Italo Calvino, *Le baron perché*, 1957.
 8 Gabriel Garcia Márquez, *Cent ans de solitude*, 1968.
 9 Ibid., *L'amour au temps du choléra*, 1985.
 10 Omar the Beggar, *The Panhandler's Handbook*, Kensington Pub. Corp, 1977.
 11 Gordon Matta-Clark, *Food*, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999.

Je me souviens c'était à Ticaret. Il rentre dans la boutique avec une Double Goose country. Les longues, là, qui allaient jusqu'au-dessus des genoux. Tu vois c'est lesquelles ? C'était une noire. À l'époque, c'était un rêve total d'en avoir une ! Et lui, il avait demandé à tous ses potes de la taguer ! Moi j'étais plus jeune qu'eux. Je matais depuis un coin de la boutique, stupéfait. Je me rappelle qu'un des mecs a fait un gros Sign, en chrome, en haut à droite de l'épaule. C'était Bando ou Muck. Si tu vois Muck, tu lui demanderas : "C'est pas toi qui aurais tagué la Double Goose à Sign ?" J'aimerais bien savoir qui c'était. En tout cas il y avait de tags un peu partout sur les vestes. Et moi, je me disais, mais il faut vraiment être très bien tagué une Double Goose ?

Je me souviens c'était à Ticaret. Il rentre dans la boutique avec une Double Goose country. Les longues, là, qui allaient jusqu'au-dessus des genoux. Tu vois c'est lesquelles ? C'était une noire. À l'époque, c'était un rêve total d'en avoir une ! Et lui, il avait demandé à tous ses potes de la taguer ! Moi j'étais plus jeune qu'eux. Je matais depuis un coin de la boutique, stupéfait. Je me rappelle qu'un des mecs a fait un gros Sign, en chrome, en haut à droite de l'épaule. C'était Bando ou Muck. Si tu vois Muck, tu lui demanderas : "C'est pas toi qui aurais tagué la Double Goose à Sign ?" J'aimerais bien savoir qui c'était. En tout cas il y avait de tags un peu partout sur les vestes. Et moi, je me disais, mais il faut vraiment être très bien tagué une Double Goose ?

Je me souviens c'était à Ticaret. Il rentre dans la boutique avec une Double Goose country. Les longues, là, qui allaient jusqu'au-dessus des genoux. Tu vois c'est lesquelles ? C'était une noire. À l'époque, c'était un rêve total d'en avoir une ! Et lui, il avait demandé à tous ses potes de la taguer ! Moi j'étais plus jeune qu'eux. Je matais depuis un coin de la boutique, stupéfait. Je me rappelle qu'un des mecs a fait un gros Sign, en chrome, en haut à droite de l'épaule. C'était Bando ou Muck. Si tu vois Muck, tu lui demanderas : "C'est pas toi qui aurais tagué la Double Goose à Sign ?" J'aimerais bien savoir qui c'était. En tout cas il y avait de tags un peu partout sur les vestes. Et moi, je me disais, mais il faut vraiment être très bien tagué une Double Goose ?

Je me souviens c'était à Ticaret. Il rentre dans la boutique avec une Double Goose country. Les longues, là, qui allaient jusqu'au-dessus des genoux. Tu vois c'est lesquelles ? C'était une noire. À l'époque, c'était un rêve total d'en avoir une ! Et lui, il avait demandé à tous ses potes de la taguer ! Moi j'étais plus jeune qu'eux. Je matais depuis un coin de la boutique, stupéfait. Je me rappelle qu'un des mecs a fait un gros Sign, en chrome, en haut à droite de l'épaule. C'était Bando ou Muck. Si tu vois Muck, tu lui demanderas : "C'est pas toi qui aurais tagué la Double Goose à Sign ?" J'aimerais bien savoir qui c'était. En tout cas il y avait de tags un peu partout sur les vestes. Et moi, je me disais, mais il faut vraiment être très bien tagué une Double Goose ?

Je me souviens c'était à Ticaret. Il rentre dans la boutique avec une Double Goose country. Les longues, là, qui allaient jusqu'au-dessus des genoux. Tu vois c'est lesquelles ? C'était une noire. À l'époque, c'était un rêve total d'en avoir une ! Et lui, il avait demandé à tous ses potes de la taguer ! Moi j'étais plus jeune qu'eux. Je matais depuis un coin de la boutique, stupéfait. Je me rappelle qu'un des mecs a fait un gros Sign, en chrome, en haut à droite de l'épaule. C'était Bando ou Muck. Si tu vois Muck, tu lui demanderas : "C'est pas toi qui aurais tagué la Double Goose à Sign ?" J'aimerais bien savoir qui c'était. En tout cas il y avait de tags un peu partout sur les vestes. Et moi, je me disais, mais il faut vraiment être très bien tagué une Double Goose ?

Je me souviens c'était à Ticaret. Il rentre dans la boutique avec une Double Goose country. Les longues, là, qui allaient jusqu'au-dessus des genoux. Tu vois c'est lesquelles ? C'était une noire. À l'époque, c'était un rêve total d'en avoir une ! Et lui, il avait demandé à tous ses potes de la taguer ! Moi j'étais plus jeune qu'eux. Je matais depuis un coin de la boutique, stupéfait. Je me rappelle qu'un des mecs a fait un gros Sign, en chrome, en haut à droite de l'épaule. C'était Bando ou Muck. Si tu vois Muck, tu lui demanderas : "C'est pas toi qui aurais tagué la Double Goose à Sign ?" J'aimerais bien savoir qui c'était. En tout cas il y avait de tags un peu partout sur les vestes. Et moi, je me disais, mais il faut vraiment être très bien tagué une Double Goose ?

Je me souviens c'était à Ticaret. Il rentre dans la boutique avec une Double Goose country. Les longues, là, qui allaient jusqu'au-dessus des genoux. Tu vois c'est lesquelles ? C'était une noire. À l'époque, c'était un rêve total d'en avoir une ! Et lui, il avait demandé à tous ses potes de la taguer ! Moi j'étais plus jeune qu'eux. Je matais depuis un coin de la boutique, stupéfait. Je me rappelle qu'un des mecs a fait un gros Sign, en chrome, en haut à droite de l'épaule. C'était Bando ou Muck. Si tu vois Muck, tu lui demanderas : "C'est pas toi qui aurais tagué la Double Goose à Sign ?" J'aimerais bien savoir qui c'était. En tout cas il y avait de tags un peu partout sur les vestes. Et moi, je me disais, mais il faut vraiment être très bien tagué une Double Goose ?

Je me souviens c'était à Ticaret. Il rentre dans la boutique avec une Double Goose country. Les longues, là, qui allaient jusqu'au-dessus des genoux. Tu vois c'est lesquelles ? C'était une noire. À l'époque, c'était un rêve total d'en avoir une ! Et lui, il avait demandé à tous ses potes de la taguer ! Moi j'étais plus jeune qu'eux. Je matais depuis un coin de la boutique, stupéfait. Je me rappelle qu'un des mecs a fait un gros Sign, en chrome, en haut à droite de l'épaule. C'était Bando ou Muck. Si tu vois Muck, tu lui demanderas : "C'est pas toi qui aurais tagué la Double Goose à Sign ?" J'aimerais bien savoir qui c'était. En tout cas il y avait de tags un peu partout sur les vestes. Et moi, je me disais, mais il faut vraiment être très bien tagué une Double Goose ?

Je me souviens c'était à Ticaret. Il rentre dans la boutique avec une Double Goose country. Les longues, là, qui allaient jusqu'au-dessus des genoux. Tu vois c'est lesquelles ? C'était une noire. À l'époque, c'était un rêve total d'en avoir une ! Et lui, il avait demandé à tous ses potes de la taguer ! Moi j'étais plus jeune qu'eux. Je matais depuis un coin de la boutique, stupéfait. Je me rappelle qu'un des mecs a fait un gros Sign, en chrome, en haut à droite de l'épaule. C'était Bando ou Muck. Si tu vois Muck, tu lui demanderas : "C'est pas toi qui aurais tagué la Double Goose à Sign ?" J'aimerais bien savoir qui c'était. En tout cas il y avait de tags un peu partout sur les vestes. Et moi, je me disais, mais il faut vraiment être très bien tagué une Double Goose ?

1 Olivier Lebrun, *A Final Companion To Books From The Simpsons*, Rollo Press, 2018.
 2 Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, 1896.
 3 Norman Mailer, *The Faith of Graffiti*, 1974.
 4 Karim Boukercha, *Les mille et une vies de Sign*, podcast Tard le soir, 2025.
 5 Olivier Lebrun, *Journal de l'Université d'été de la Bibliothèque Kandinsky n°10*, 2025.
 6 Voltaire, *Candidé*, 1759.
 7 Italo Calvino, *Le baron perché*, 1957.
 8 Gabriel Garcia Márquez, *Cent ans de solitude*, 1968.
 9 Ibid., *L'amour au temps du choléra*, 1985.
 10 Omar the Beggar, *The Panhandler's Handbook*, Kensington Pub. Corp, 1977.
 11 Gordon Matta-Clark, *Food*, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999.

Je me souviens c'était à Ticaret. Il rentre dans la boutique avec une Double Goose country. Les longues, là, qui allaient jusqu'au-dessus des genoux. Tu vois c'est lesquelles ? C'était une noire. À l'époque, c'était un rêve total d'en avoir une ! Et lui, il avait demandé à tous ses potes de la taguer ! Moi j'étais plus jeune qu'eux. Je matais depuis un coin de la boutique, stupéfait. Je me rappelle qu'un des mecs a fait un gros Sign, en chrome, en haut à droite de l'épaule. C'était Bando ou Muck. Si tu vois Muck, tu lui demanderas : "C'est pas toi qui aurais tagué la Double Goose à Sign ?" J'aimerais bien savoir qui c'était. En tout cas il y avait de tags un peu partout sur les vestes. Et moi, je me disais, mais il faut vraiment être très bien tagué une Double Goose ?

Je me souviens c'était à Ticaret. Il rentre dans la boutique avec une Double Goose country. Les longues, là, qui allaient jusqu'au-dessus des genoux. Tu vois c'est lesquelles ? C'était une noire. À l'époque, c'était un rêve total d'en avoir une ! Et lui, il avait demandé à tous ses potes de la taguer ! Moi j'étais plus jeune qu'eux. Je matais depuis un coin de la boutique, stupéfait. Je me rappelle qu'un des mecs a fait un gros Sign, en chrome, en haut à droite de l'épaule. C'était Bando ou Muck. Si tu vois Muck, tu lui demanderas : "C'est pas toi qui aurais tagué la Double Goose à Sign ?" J'aimerais bien savoir qui c'était. En tout cas il y avait de tags un peu partout sur les vestes. Et moi, je me disais, mais il faut vraiment être très bien tagué une Double Goose ?

Je me souviens c'était à Ticaret. Il rentre dans la boutique avec une Double Goose country. Les longues, là, qui allaient jusqu'au-dessus des genoux. Tu vois c'est lesquelles ? C'était une noire. À l'époque, c'était un rêve total d'en avoir une ! Et lui, il avait demandé à tous ses potes de la taguer ! Moi j'étais plus jeune qu'eux. Je matais depuis un coin de la boutique, stupéfait. Je me rappelle qu'un des mecs a fait un gros Sign, en chrome, en haut à droite de l'épaule. C'était Bando ou Muck. Si tu vois Muck, tu lui demanderas : "C'est pas toi qui aurais tagué la Double Goose à Sign ?" J'aimerais bien savoir qui c'était. En tout cas il y avait de tags un peu partout sur les vestes. Et moi, je me disais, mais il faut vraiment être très bien tagué une Double Goose ?

Je me souviens c'était à Ticaret. Il rentre dans la boutique avec une Double Goose country. Les longues, là, qui allaient jusqu'au-dessus des genoux. Tu vois c'est lesquelles ? C'était une noire. À l'époque, c'était un rêve total d'en avoir une ! Et lui, il avait demandé à tous ses potes de la taguer ! Moi j'étais plus jeune qu'eux. Je matais depuis un coin de la boutique, stupéfait. Je me rappelle qu'un des mecs a fait un gros Sign, en chrome, en haut à droite de l'épaule. C'était Bando ou Muck. Si tu vois Muck, tu lui demanderas : "C'est pas toi qui aurais tagué la Double Goose à Sign ?" J'aimerais bien savoir qui c'était. En tout cas il y avait de tags un peu partout sur les vestes. Et moi, je me disais, mais il faut vraiment être très bien tagué une Double Goose ?

Je me souviens c'était à Ticaret. Il rentre dans la boutique avec une Double Goose country. Les longues, là, qui allaient jusqu'au-dessus des genoux. Tu vois c'est lesquelles ? C'était une noire. À l'époque, c'était un rêve total d'en avoir une ! Et lui, il avait demandé à tous ses potes de la taguer ! Moi j'étais plus jeune qu'eux. Je matais depuis un coin de la boutique, stupéfait. Je me rappelle qu'un des mecs a fait un gros Sign, en chrome, en haut à droite de l'épaule. C'était Bando ou Muck. Si tu vois Muck, tu lui demanderas : "C'est pas toi qui aurais tagué la Double Goose à Sign ?" J'aimerais bien savoir qui c'était. En tout cas il y avait de tags un peu partout sur les vestes. Et moi, je me disais, mais il faut vraiment être très bien tagué une Double Goose ?

Je me souviens c'était à Ticaret. Il rentre dans la boutique avec une Double Goose country. Les longues, là, qui allaient jusqu'au-dessus des genoux. Tu vois c'est lesquelles ? C'était une noire. À l'époque, c'était un rêve total d'en avoir une ! Et lui, il avait demandé à tous ses potes de la taguer ! Moi j'étais plus jeune qu'eux. Je matais depuis un coin de la boutique, stupéfait. Je me rappelle qu'un des mecs a fait un gros Sign, en chrome, en haut à droite de l'épaule. C'était Bando ou Muck. Si tu vois Muck, tu lui demanderas : "C'est pas toi qui aurais tagué la Double Goose à Sign ?" J'aimerais bien savoir qui c'était. En tout cas il y avait de tags un peu partout sur les vestes. Et moi, je me disais, mais il faut vraiment être très bien tagué une Double Goose ?

Je me souviens c'était à Ticaret. Il rentre dans la boutique avec une Double Goose country. Les longues, là, qui allaient jusqu'au-dessus des genoux. Tu vois c'est lesquelles ? C'était une noire. À l'époque, c'était un rêve total d'en avoir une ! Et lui, il avait demandé à tous ses potes de la taguer ! Moi j'étais plus jeune qu'eux. Je matais depuis un coin de la boutique, stupéfait. Je me rappelle qu'un des mecs a fait un gros Sign, en chrome, en haut à droite de l'épaule. C'était Bando ou Muck. Si tu vois Muck, tu lui demanderas : "C'est pas toi qui aurais tagué la Double Goose à Sign ?" J'aimerais bien savoir qui c'était. En tout cas il y avait de tags un peu partout sur les vestes. Et moi, je me disais, mais il faut vraiment être très bien tagué une Double Goose ?

Je me souviens c'était à Ticaret. Il rentre dans la boutique avec une Double Goose country. Les longues, là, qui allaient jusqu'au-dessus des genoux. Tu vois c'est lesquelles ? C'était une noire. À l'époque, c'était un rêve total d'en avoir une ! Et lui, il avait demandé à tous ses potes de la taguer ! Moi j'étais plus jeune qu'eux. Je matais depuis un coin de la boutique, stupéfait. Je me rappelle qu'un des mecs a fait un gros Sign, en chrome, en haut à droite de l'épaule. C'était Bando ou Muck. Si tu vois Muck, tu lui demanderas : "C'est pas toi qui aurais tagué la Double Goose à Sign ?" J'aimerais bien savoir qui c'était. En tout cas il y avait de tags un peu partout sur les vestes. Et moi, je me disais, mais il faut vraiment être très bien tagué une Double Goose ?

Je me souviens c'était à Ticaret. Il rentre dans la boutique avec une Double Goose country. Les longues, là, qui allaient jusqu'au-dessus des genoux. Tu vois c'est lesquelles ? C'était une noire. À l'époque, c'était un rêve total d'en avoir une ! Et lui, il avait demandé à tous ses potes de la taguer ! Moi j'étais plus jeune qu'eux. Je matais depuis un coin de la boutique, stupéfait. Je me rappelle qu'un des mecs a fait un gros Sign, en chrome, en haut à droite de l'épaule. C'était Bando ou Muck. Si tu vois Muck, tu lui demanderas : "C'est pas toi qui aurais tagué la Double Goose à Sign ?" J'aimerais bien savoir qui c'était. En tout cas il y avait de tags un peu partout sur les vestes. Et moi, je me disais, mais il faut vraiment être très bien tagué une Double Goose ?



Une inscription qui apparaît aussi vite qu'elle disparaît il signe de son nom sur les murs de Paris il signe Sign sur les rames de métro sur les voitures de police il laisse sa marque voyager à toute allure c'est le train de vie qu'il a choisi vivre à toute allure les soirées la danse le graff le hip-hop le graff la fête laisser sa marque courir signer signer Sign Sign Sign puis plus rien.

Sa famille se souvient avoir vu encore quelques traces de lui, ici et là, à Apt – mais sans pouvoir vraiment les dater. Il a aussi peint une toile pour sa mère, dont elle parle dans l'épisode 10, et qui trône aujourd'hui chez elle, non loin de l'urne de Gurvan, dans le salon. Le trait est incertain, on ne reconnaît plus vraiment sa main d'antan. C'est quelque chose de très étonnant chez les tagueurs : comment ils peuvent perdre leur style avec le temps, en fonction de ce qu'ils traversent dans la vie.

C'est pourquoi, dans ce livre – en contrepoint de ce travail de fourmi – j'ai choisi de faire une biographie par le vide. Une biographie nourrie de ce que je n'ai pas découvert, et des interrogations qui demeurent. Un récit qui ouvre sur d'autres possibles, dans lequel vous êtes invités à percevoir ce que les mots ne peuvent pas dire, en plongeant dans l'univers de Sign à travers les images de sa vie. C'est pour cette raison que ce texte ne figure pas en ouverture du livre. En vrai, vous pouvez même vous dispenser de le lire.



Au téléphone, alors qu'il finalisait la partie image du bouquin et que je lui confiais mes craintes de ne pas terminer à temps, il m'a soufflé une idée : si ça arrivait, on pourrait coller un énorme tag de Sign par-dessus mon texte qui continue de courir, comme s'il avait le mot de la fin, et nous signifiait qu'il était temps d'arrêter de parler. Que l'essentiel, finalement, tenait là, dans ces quatre lettres. Et dans tout ce qu'il avait vécu à travers elles.

Sa famille se souvient avoir vu encore quelques traces de lui, ici et là, à Apt – mais sans pouvoir vraiment les dater. Il a aussi peint une toile pour sa mère, dont elle parle dans l'épisode 10, et qui trône aujourd'hui chez elle, non loin de l'urne de Gurvan, dans le salon. Le trait est incertain, on ne reconnaît plus vraiment sa main d'antan. C'est quelque chose de très étonnant chez les tagueurs : comment ils peuvent perdre leur style avec le temps, en fonction de ce qu'ils traversent dans la vie.

C'est pourquoi, dans ce livre – en contrepoint de ce travail de fourmi – j'ai choisi de faire une biographie par le vide. Une biographie nourrie de ce que je n'ai pas découvert, et des interrogations qui demeurent. Un récit qui ouvre sur d'autres possibles, dans lequel vous êtes invités à percevoir ce que les mots ne peuvent pas dire, en plongeant dans l'univers de Sign à travers les images de sa vie. C'est pour cette raison que ce texte ne figure pas en ouverture du livre. En vrai, vous pouvez même vous dispenser de le lire.



PIERRE Notre rencontre s’est faite assez simplement. Charlie Boisson m’a contacté par l’intermédiaire de connaissances communes. Il m’a présenté le projet, et très vite je me suis dit que ça pouvait être intéressant. ¶ Je ne connaissais pas les moules à gâteaux, les oublies. Grâce à Charlie, j’ai découvert tout un univers. C’est captivant de s’intéresser à un objet datant du Moyen Âge, de chercher à comprendre quelque chose qui a été oublié—c’est d’autant plus drôle que ça s’appelle des oublies. C’est passionnant de se mettre dans la peau de celles et ceux qui les ont conçues, et de réaliser à quel point leur monde était différent du nôtre. Je me suis renseigné sur ces moules en même temps que Charlie. Il se vend encore aujourd’hui des oublies sous différentes appellations : moule à gaufres, pince de forge… Il y a encore de très belles pièces à trouver. ¶ Nous avons envisagé ce travail, comme une collaboration. Il n’y avait pas cette logique de devis classique, du type «je produis ces pièces et tu repars avec». De toute façon, le projet n’aurait pas pu exister dans ce cadre-là, notamment pour des raisons de financement. J’y ai donc mis une part de moi-même. C’est rare de pouvoir travailler avec un artiste qui cherche réellement à exprimer quelque chose. Il y a des collaborations où le simple fait de travailler avec quelqu’un compte plus que tout le reste. Par exemple, si Charlie revenait demain, je dirais oui immédiatement, sans même regarder le projet. ¶ L’idée était de forger les pièces ensemble pendant une semaine au Creux de l’Enfer (centre d’art contemporain situé à Thiers). Mon atelier est à une heure et demie du centre d’art contemporain. Je me suis concentré sur les aspects techniques : comment rendre le projet faisable, comment adapter les choix de fabrication et surtout comment rester dans le budget, sans trahir l’intention artistique. Nous n’avions pas beaucoup de matériel sur place, seulement le matériel que je pouvais apporter, il fallait trouver des solutions techniques dans cette limite-là. ¶ Charlie a imaginé le dispositif et il a fait intervenir Arnaud Descheemacker, un artiste peintre, avec le public. Il tenait à la dimension participative, où les gens dessinaient et revisitaient des symboles. Parmi ces symboles, certains revenaient naturellement. Charlie avait notamment envie de travailler autour de l’image du tombeau, du grand coffre en bois—le cercueil. Ces formes et ces figures avaient déjà traversé son travail par le passé, et il trouvait intéressant de les réactiver, de les questionner à nouveau dans ce contexte-là. ¶ Les formes devaient rester assez rudimentaires, sans ombrages, avec peu de détails. D’abord pour des raisons techniques : il fallait pouvoir imprimer directement dans la pâte, mais aussi pour que tout soit facilement réalisable dans un musée, avec un dispositif léger—une enclume, une forge à gaz et quelques outils. J’ai fabriqué des outils spécialement pour l’occasion, notamment un nous permettant d’imprimer en un geste immédiat de petites larmes, de façon très précise. ¶ Je ne sais pas si vous avez déjà vu un atelier de forgeron, mais en général, il y a beaucoup d’outils qui parfois ne servent qu’une fois. On a de nombreux outils et on en fabrique constamment, c’est l’essence de notre métier : être capable de créer ses propres outils en fonction de ses besoins. Si on ne fabrique pas ses outils ou si on ne sait pas les adapter, alors on n’est pas forgeron. ¶ J’ai commencé le métier très tôt. À l’âge de seize ans, J’ai arrêté après la troisième pour partir en apprentissage en Bourgogne. Je suivais mes cours en Lorraine, à Nancy. Forcément, avec la place Stanislas, l’Art nouveau… je me suis immédiatement retrouvé plongé dans une très belle tradition de ferronnerie. Ensuite, j’ai fait un tour de France pendant une dizaine d’années. Je changeais de ville quasiment tous les ans. À la fin de ce parcours, je suis devenu formateur en ferronnerie. J’ai suivi une MANAA en arts appliqués, parce que je ressentais un vrai manque : le dessin, le dessin libre, mais aussi le dessin appliqué, et un peu d’architecture. ¶ Un forgeron est un assembleur : il assemble des choses, il choisit. Je ne me considère pas comme artiste, parce que ma formation reste artisanale, même si je réalise parfois des sculptures personnelles. ¶ Chez les bijoutiers—ma compagne est bijoutière—, il y a cette idée de transmission directe : des client-es apportent des bijoux de famille, on les démonte, on les transforme et ils repartent dans un nouveau cycle de vie. Dans mon métier, il est davantage question d’une logique de recyclage, dans un cycle continu. Je vois mon travail comme quelque chose d’éternel : on restaure, on entretient, on prend soin. Avec Charlie, le projet a fait émerger autre chose : ses moules à oublies ont peut-être réactivé une forme de résurgence, ce que vous évoquez avec cette idée de phénix. ¶ Pour *Mémoire de l’oublieur*, j’ai trouvé très juste que les moules soient imprimés en encre métallique, on saisit la matérialité des moules, les subtilités du fer. Ce qui compte, ce n’est pas seulement l’objet en soi, qui est très beau, mais aussi toute l’histoire derrière : les coutumes, les croyances, les chants, mais aussi le hasard, le plateau de jeu et les lancés de dés, les places publiques… tout cela fait partie de l’expérience et de la poésie du projet. J’ai goûté les oublies faites lors de la résidence. C’est un peu comme les crêpes, il y en a partout en France et chacune est différente selon qui la prépare. De la même manière, il existe autant de façons de fabriquer des oublies qu’il y a d’oublieurs. Charlie a trouvé sa propre recette, un peu sucrée, très réussie.

Après ponçage, les rainures ont disparu de chaque partie du moule. La cuillère en puis-sance n’est plus, restent les formes concave et convexe qui suggèrent qu’un emboîte-ment est possible. Disposées l’une à côté de l’autre, elles symbolisent les pieds de *Femme Refondue* ; une figure rabelaisienne dont les talons trop courts la condamnent à basculer constamment. La pièce en est un portrait métaphorique et composé qui la représente géante, presque coffrée, dans un état proche du meuble. Son corps semble être aussi son sarcophage, elle est la boîte qui la contient, un ensemble de panneaux de résine et de bois coiffé de deux petites soucoupes en céramique. Par le trou qui les surmonte, on peut apercevoir la lueur d’une flamme scintillant à l’intérieur. En brûlant de manière ininterrompue, elle est peut-être ce qui garantit la possibilité d’une refonte perpétuelle. Le coffre-tombeau est un moule au sein duquel la matière prend une forme liquide et la matrice – qui donne forme à cette femme – inconnue.

Le jeu de l’ours représente en une métaphore théâtrale le réveil de la nature à la vie, et […] correspond à un rite de résurrection pour toute la communauté. […] Les tribulations de l’ours qui finalement meurt pour ressusciter transfo-itore sur la mort pour le salut de l’humanité. L’épisode, issu d’une mythologie populaire extérieure au christianisme, est oublié. Être oublié lui-même, voilà le comble de l’oublieur. À lui revient le jeu homophonique liant les oublies au souvenir latent, à une mémoire sociale qui entoure encore, fantomatiquement, les pâtisseries et autres plaisirs sucrés consommés lors des fêtes foraines. C’est ainsi, précisément parce que l’oublieur revendique l’oubli comme sa prérogative, qu’il importe d’interroger sa mémoire. Les oublies, désuètes mais dont les moules gardent mémoire de la forme, racontent une singulière histoire parmi les pâtisseries. Sur des siècles elle s’est jouée entre deux plaques de fer, par les rues, dans les foyers le soir, sur quelques coups de dés accom-pagnés de chants. C’est une histoire d’oublis et de substitutions, de transformations et de survivances, qui s’écoute à présent aux portes de la légende.

Après ponçage, les rainures ont disparu de chaque partie du moule. La cuillère en puis-sance n’est plus, restent les formes concave et convexe qui suggèrent qu’un emboîte-ment est possible. Disposées l’une à côté de l’autre, elles symbolisent les pieds de *Femme Refondue* ; une figure rabelaisienne dont les talons trop courts la condamnent à basculer constamment. La pièce en est un portrait métaphorique et composé qui la représente géante, presque coffrée, dans un état proche du meuble. Son corps semble être aussi son sarcophage, elle est la boîte qui la contient, un ensemble de panneaux de résine et de bois coiffé de deux petites soucoupes en céramique. Par le trou qui les surmonte, on peut apercevoir la lueur d’une flamme scintillant à l’intérieur. En brûlant de manière ininterrompue, elle est peut-être ce qui garantit la possibilité d’une refonte perpétuelle. Le coffre-tombeau est un moule au sein duquel la matière prend une forme liquide et la matrice – qui donne forme à cette femme – inconnue.

Le jeu de l’ours représente en une métaphore théâtrale le réveil de la nature à la vie, et […] correspond à un rite de résurrection pour toute la communauté. […] Les tribulations de l’ours qui finalement meurt pour ressusciter transfo-itore sur la mort pour le salut de l’humanité. L’épisode, issu d’une mythologie populaire extérieure au christianisme, est oublié. Être oublié lui-même, voilà le comble de l’oublieur. À lui revient le jeu homophonique liant les oublies au souvenir latent, à une mémoire sociale qui entoure encore, fantomatiquement, les pâtisseries et autres plaisirs sucrés consommés lors des fêtes foraines. C’est ainsi, précisément parce que l’oublieur revendique l’oubli comme sa prérogative, qu’il importe d’interroger sa mémoire. Les oublies, désuètes mais dont les moules gardent mémoire de la forme, racontent une singulière histoire parmi les pâtisseries. Sur des siècles elle s’est jouée entre deux plaques de fer, par les rues, dans les foyers le soir, sur quelques coups de dés accom-pagnés de chants. C’est une histoire d’oublis et de substitutions, de transformations et de survivances, qui s’écoute à présent aux portes de la légende.

Le livre comme moule fantôme

Dans le sillage du phénix et de la salamandre, deux figures qui traversent les flammes pour renaître autrement, le livre se présente, aujourd’hui encore, comme un organisme qui se consume, se recompose, se rejoue. À chaque transformation du support, à chaque mutation des usages, il persiste une braise, une empreinte prête à se rallumer. C’est cette tension, entre disparition et survivance, que nous explorons dans ce livre. Charlie Boisson part d’un objet médiéval presque anodin, le moule à oublies, pour en déplier toute la charge spectrale. Longtemps utilisées pour cuire ces fines pâtisseries jouées aux dés, les plaques étaient gravées d’une imagerie populaire : soleils et lunes, tombes miniatures, larmes, fantômes, signes divinatoires. Dans le geste de l’oublie se jouait littéralement le hasard, mais aussi la présence des morts : c’étaient eux, disait-on, qui décidaient du gain, récompensant ou punissant le joueur. Ainsi l’oublie, qui paraît si légère, devient un canal, presque un dispositif éditorial, reliant deux mondes. Charlie Boisson ravive cette mémoire en forgeant huit nouveaux moules, réalisés collectivement avec des volontaires thiersmois. Le geste est important : il déplace l’archive pétrifiée, pour la raviver aujourd’hui. Ces moules ne sont plus seulement des outils : ce sont des pages métalliques, des matrices imprimantes, des livres de feu. Ils accueillent des symboles recomposés : cercueil, sablier, queue de diable, visage en pleurs, et font apparaître dans la pâte chaude l’empreinte d’une histoire longue de plusieurs siècles. Ainsi le moule devient un double du livre. Creux, attente, promesse. Il ne livre jamais son secret tant qu’il reste fermé. Il abrite une image potentielle, une mémoire cachée, un fantôme qui ne se manifestera qu’au moment de la pression, de la chaleur, du contact. Comme un livre, il demande qu’on l’ouvre, qu’on le traverse, qu’on projette son regard dans ses cavités pour en extraire un sens. Le moule serait une archive vivante : une matrice qui contient l’histoire sans la figer, qui offre une apparition, pas une reproduction mécanique. Ce qui vit dans le moule, ce n’est pas l’objet final ; c’est la possibilité infinie de l’apparition. Livre-moule, livre-phénix, *Mémoire de l’oublieur* explore comment une culture se transmet non pas par la conservation intacte, mais par la transformation, l’interprétation, la co-création. Il met en scène un patrimoine qui ne survit qu’en étant rejoué, dans la rue, dans la pâte, dans le métal.

Après ponçage, les rainures ont disparu de chaque partie du moule. La cuillère en puis-sance n’est plus, restent les formes concave et convexe qui suggèrent qu’un emboîte-ment est possible. Disposées l’une à côté de l’autre, elles symbolisent les pieds de *Femme Refondue* ; une figure rabelaisienne dont les talons trop courts la condamnent à basculer constamment. La pièce en est un portrait métaphorique et composé qui la représente géante, presque coffrée, dans un état proche du meuble. Son corps semble être aussi son sarcophage, elle est la boîte qui la contient, un ensemble de panneaux de résine et de bois coiffé de deux petites soucoupes en céramique. Par le trou qui les surmonte, on peut apercevoir la lueur d’une flamme scintillant à l’intérieur. En brûlant de manière ininterrompue, elle est peut-être ce qui garantit la possibilité d’une refonte perpétuelle. Le coffre-tombeau est un moule au sein duquel la matière prend une forme liquide et la matrice – qui donne forme à cette femme – inconnue.

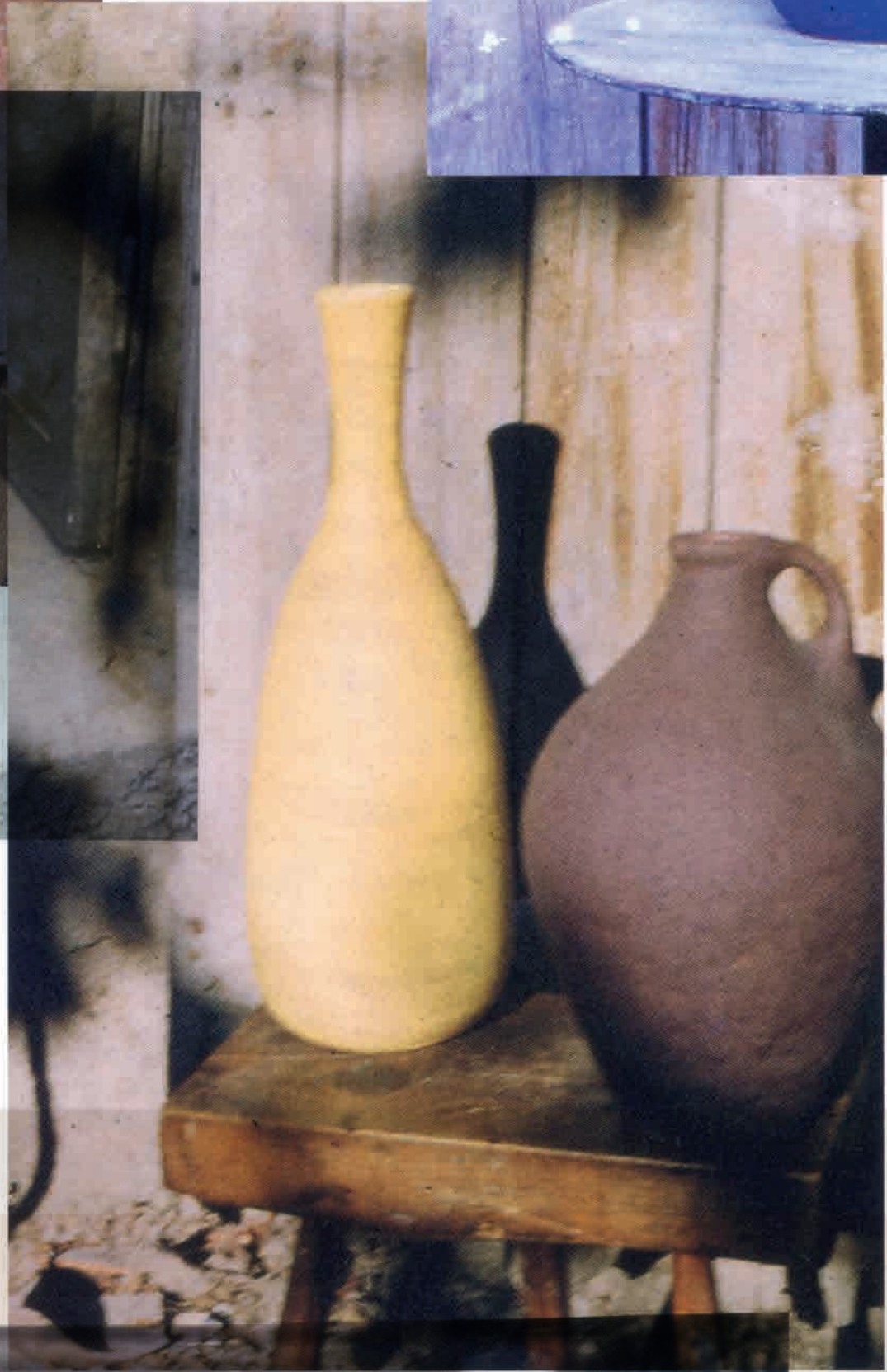
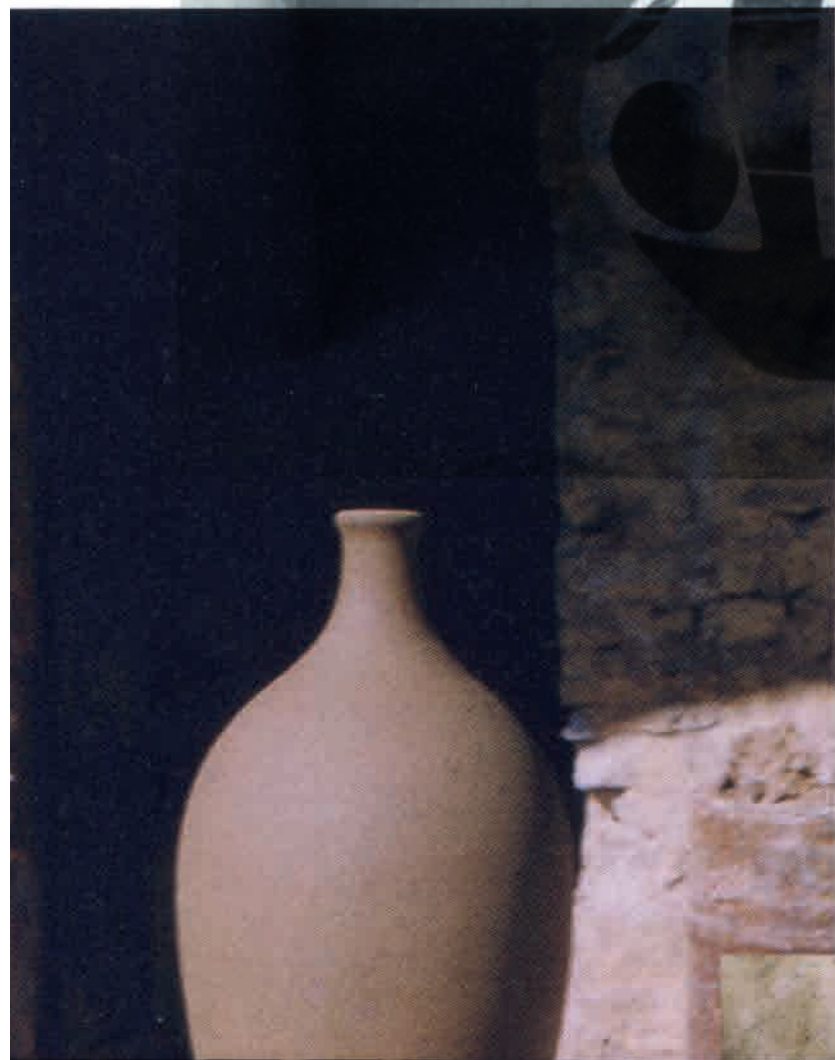
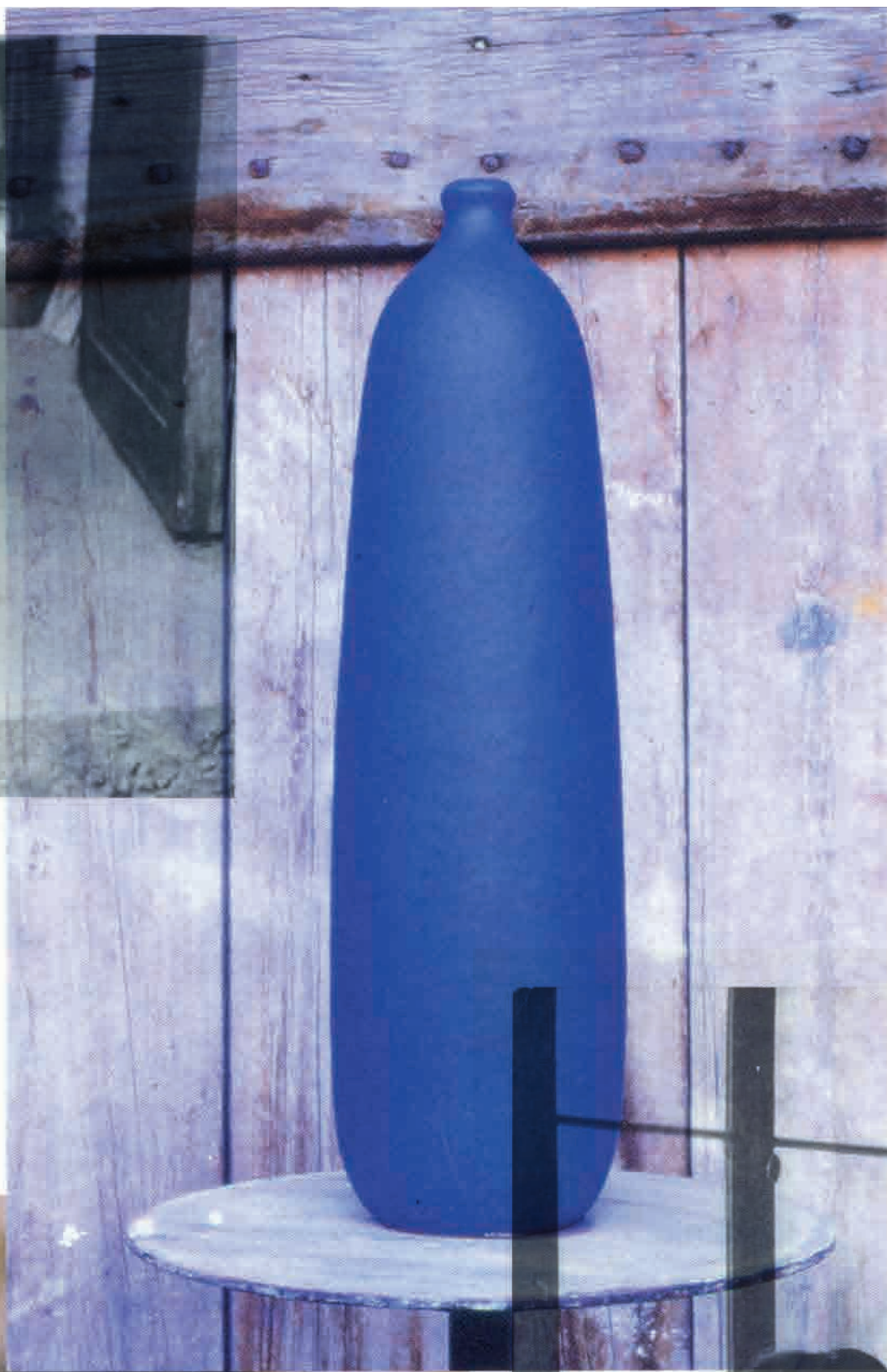
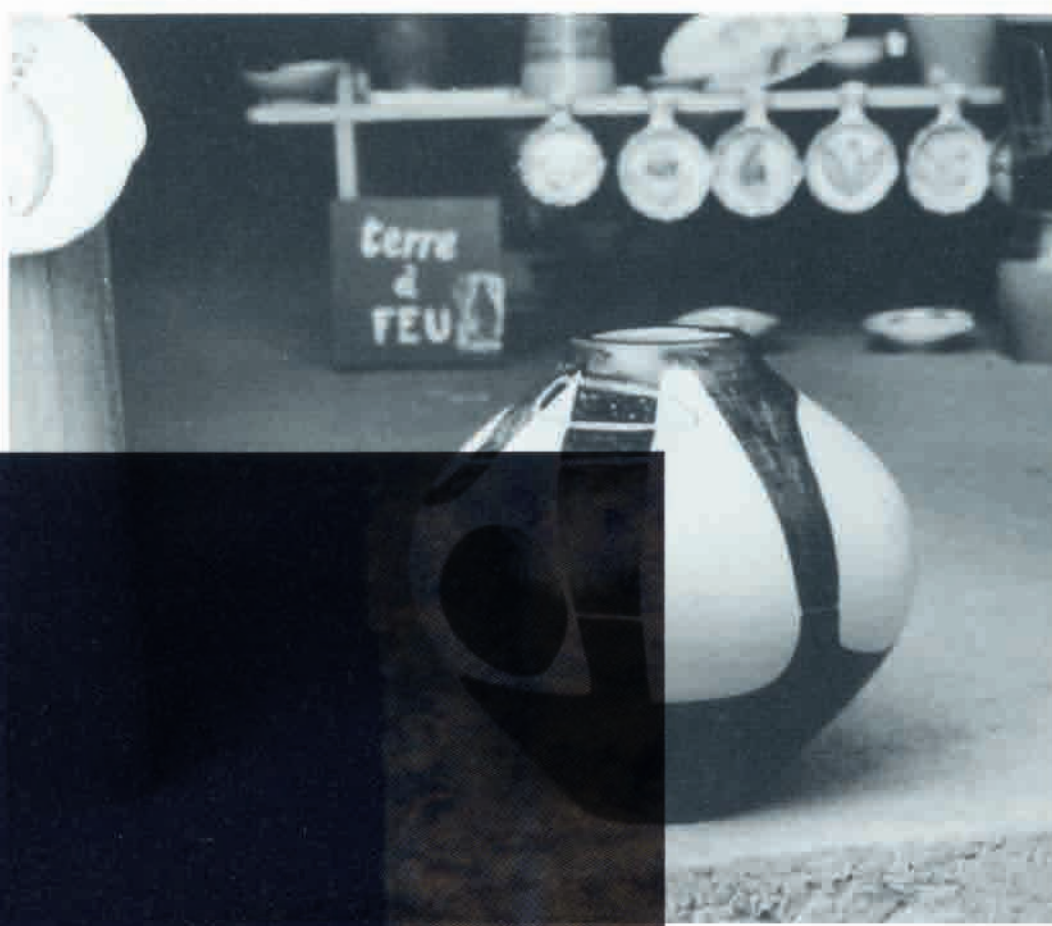
Le jeu de l’ours représente en une métaphore théâtrale le réveil de la nature à la vie, et […] correspond à un rite de résurrection pour toute la communauté. […] Les tribulations de l’ours qui finalement meurt pour ressusciter transfo-itore sur la mort pour le salut de l’humanité. L’épisode, issu d’une mythologie populaire extérieure au christianisme, est oublié. Être oublié lui-même, voilà le comble de l’oublieur. À lui revient le jeu homophonique liant les oublies au souvenir latent, à une mémoire sociale qui entoure encore, fantomatiquement, les pâtisseries et autres plaisirs sucrés consommés lors des fêtes foraines. C’est ainsi, précisément parce que l’oublieur revendique l’oubli comme sa prérogative, qu’il importe d’interroger sa mémoire. Les oublies, désuètes mais dont les moules gardent mémoire de la forme, racontent une singulière histoire parmi les pâtisseries. Sur des siècles elle s’est jouée entre deux plaques de fer, par les rues, dans les foyers le soir, sur quelques coups de dés accom-pagnés de chants. C’est une histoire d’oublis et de substitutions, de transformations et de survivances, qui s’écoute à présent aux portes de la légende.

Après ponçage, les rainures ont disparu de chaque partie du moule. La cuillère en puis-sance n’est plus, restent les formes concave et convexe qui suggèrent qu’un emboîte-ment est possible. Disposées l’une à côté de l’autre, elles symbolisent les pieds de *Femme Refondue* ; une figure rabelaisienne dont les talons trop courts la condamnent à basculer constamment. La pièce en est un portrait métaphorique et composé qui la représente géante, presque coffrée, dans un état proche du meuble. Son corps semble être aussi son sarcophage, elle est la boîte qui la contient, un ensemble de panneaux de résine et de bois coiffé de deux petites soucoupes en céramique. Par le trou qui les surmonte, on peut apercevoir la lueur d’une flamme scintillant à l’intérieur. En brûlant de manière ininterrompue, elle est peut-être ce qui garantit la possibilité d’une refonte perpétuelle. Le coffre-tombeau est un moule au sein duquel la matière prend une forme liquide et la matrice – qui donne forme à cette femme – inconnue.

Le jeu de l’ours représente en une métaphore théâtrale le réveil de la nature à la vie, et […] correspond à un rite de résurrection pour toute la communauté. […] Les tribulations de l’ours qui finalement meurt pour ressusciter transfo-itore sur la mort pour le salut de l’humanité. L’épisode, issu d’une mythologie populaire extérieure au christianisme, est oublié. Être oublié lui-même, voilà le comble de l’oublieur. À lui revient le jeu homophonique liant les oublies au souvenir latent, à une mémoire sociale qui entoure encore, fantomatiquement, les pâtisseries et autres plaisirs sucrés consommés lors des fêtes foraines. C’est ainsi, précisément parce que l’oublieur revendique l’oubli comme sa prérogative, qu’il importe d’interroger sa mémoire. Les oublies, désuètes mais dont les moules gardent mémoire de la forme, racontent une singulière histoire parmi les pâtisseries. Sur des siècles elle s’est jouée entre deux plaques de fer, par les rues, dans les foyers le soir, sur quelques coups de dés accom-pagnés de chants. C’est une histoire d’oublis et de substitutions, de transformations et de survivances, qui s’écoute à présent aux portes de la légende.

Des histoires, désuètes, mais dont les livres gardent mémoire du récit.

Les premières formes connues de moulage sur nature sont celles que les Égyptiens pratiquaient à partir du visage des défunts. La cire ou le plâtre appliqué à même la face permettait d’en conserver l’empreinte et de créer des masques funéraires fidèles à l’image du mort. Le moule était donc l’objet transitionnel qui accompagnait le défunt-souvenir d’un individu, le préservant de l’oubli et empêchant d’une certaine manière la dégradation de son image. Depuis l’Antiquité, le moule est donc associé à la création d’un fantôme, permettant de faire apparaître en relief le visage du défunt parmi les vivants. Mais le fantôme n’est pas l’objet reproductible à l’infini que le moule permet de créer. Il est contenu dans le creux du moule lui-même dans le jet qui rend le mort spectal et qui nous permet de regarder à travers lui. Tout ce qui se trouve derrière son visage devient, par le moule accessible, celui d’immortaliser le relief d’un corps alors qu’il s’apprête à se défaire et celui de nous permettre de voir la contreforme d’une personne.



Peux-tu nous parler de ton parcours ?

LESLIE J’ai fait des études de philosophie à l’issue desquelles j’ai travaillé un peu chez PoL¹. J’étais plus inclinée à la littérature qu’au beau livre. Ensuite, je suis restée onze ans chez Actes Sud². En 2020, j’ai quitté Actes Sud pour devenir *freelance*. Je voulais travailler sur les textes : être préparatrice de copie. Arrêter d’être éditrice. Arrêter de ne m’occuper que des textes. Je viens d’une famille de céramistes et je suis la seule personne de ma famille à ne pas l’être.

La création de Iris Éditions et la publication de *Pots* sont-elles intimement liées ?

LESLIE Un jour, dans une foire d’objets, je rencontre quelqu’un qui présente des objets magnifiques. Je lui laisse mon nom pour recevoir sa *newsletter*. Cette personne me demande si je fais partie des Augustes et je lui réponds que oui, que je suis bien la petite-fille de Robert et de Gyn Auguste³. Elle m’explique alors que ça fait longtemps qu’elle cherche des archives à leur sujet et qu’elle aimerait découvrir leur atelier. Quelque temps plus tard, je lui ouvre la maison de famille. Cela faisait des années que je n’étais pas allée dans le grenier et j’y ai trouvé un stock d’archives absolument incroyable.

Des pots qui n’avaient jamais été vus et une quantité énorme de diapositives, de films et de photographies, toutes prises par mon grand-père. À cet instant elle m’a dit : « je veux absolument faire un livre ». ¶ À l’époque, nous n’étions pas intimes et je ne lui avais pas dit que j’étais éditrice, simplement que je lui avais dit que je lui donnerai les droits. C’était un projet tellement long qu’elle n’arrivait pas à engager d’éditeur dans le projet. Elle a passé à peu près trois ans à travailler sur ces archives, à regrouper ce qu’elle voulait faire comme ouvrage. J’ai fini par lui dire que j’allais éditer ce livre. ¶ Ce qui m’intéressait dans ce travail, ce n’est pas tant de raconter l’histoire intime de ma famille et de mes grands-parents, mais plutôt de raconter celle de la vie d’un atelier d’artisans en quasi-totale autonomie, sans galerie. C’est vraiment leur décision, ils évoluaient dans un milieu plutôt bourgeois : à Vallauris régnait une vision bourgeoise de l’artisanat avec des gens qui ne voulaient absolument pas se faire appeler potiers, mais céramistes. Eux, c’était le contraire, leur démarche était complètement à l’opposé. Ils ont fini par atterrir dans un village où ils étaient les seuls potiers. Ils signaient « Paysan potier », même plus « Artisan potier » – c’était loin de Roger Capron⁴ et de Picasso. De cette histoire, est né un vrai plaisir pour moi de monter ma maison d’édition. De nouveau, je m’occupe de tout et encore plus. ¶ Le livre a pris tellement de temps que j’ai voulu faire un autre livre, entre-temps, sur ma grand-mère, *Poinçons & Médailles*⁵. Je ne sais pas si vous l’avez vu car il n’existe plus, du moins il est épuisé. Je vais peut-être le réimprimer bientôt. L’année dernière, j’ai édité un livre sur la ZAD de Notre-Dame-des-Landes, *DIRECT ACTION*⁶, sorti en septembre 2025. ¶ En fouillant ses archives, j’ai réalisé que mon grand-père avant d’être potier, était éditeur. Quel déterminisme ! Moi qui étais contente de ne pas faire comme les autres membres de ma famille. Mon grand-père avait fait des études de philosophie et avait été éditeur. Finalement mon parcours était un peu écrit… Je travaille actuellement sur trois autres ouvrages, dont un qui est une prolongation de *Pots*, à partir d’autres photographies de mon grand-père. Il était passionné de photographie et de cinéma et il a passé sa vie à faire de superbes photographies vernaculaires de son environnement. Je suis bouleversée par ses photographies de plantes et de la nature environnant son lieu de travail. Il écrivait aussi beaucoup, mêlant fausses et vraies histoires. À partir de toute cette matière j’imagine un livre, un petit format qui raconterait ce personnage à travers ses photographies, ses textes et à travers ce que les gens qui l’ont connu racontent de lui.

Comment s’est passé l’édition de *Pots* ?

LESLIE Pour *Pots*, je me suis entourée d’un groupe de personnes, le studio Abâke⁷, rattaché à la maison d’édition Dent-de-Leone⁸. Nous avons co-édité l’ouvrage, ce qui m’a permis d’avoir un regard extérieur. Ils ont conçu le design du livre et en ont fait un objet plus universel. Comme ils travaillaient à Londres, qu’ils sont franco-japonais, suédois et anglais, leur présence sur le projet m’a permis de sortir du côté « terroir » que je redoutais avec ce livre. Je n’avais pas envie de faire ce livre juste de moi à moi avec ma famille. ¶ Je connaissais bien le travail de Martino Gamper et de Maki Suzuki, j’aime beaucoup sa façon de jouer avec plusieurs personnages dans sa pratique. Il a plusieurs noms, il n’est pas que Maki Suzuki, il n’est pas que Abâke, il est aussi Charlotte York. J’aime cette idée qui rejoint celle de l’*Art and Craft*, cette façon de voir à quel point on peut être fait de plusieurs facettes, à la fois éditeur, potier, paysan, photographe, grand lecteur. Notre rencontre s’est faite très simplement, Maki était le colocataire d’un très bon ami à Londres. Il venait de sortir un livre sur le travail de Jb Blunk¹⁰—un livre que j’adore, autant pour le graphisme que pour le travail de Jb Blunk. En en discutant avec eux, j’ai très vite senti qu’ils comprenaient mon projet de livre, ils l’ont adoré, ils étaient enthousiastes. Ils sont venus dans la maison et ont passé du temps à l’atelier et sont repartis en disant qu’ils voulaient faire ce livre et qu’ils prendraient le temps nécessaire. Travailler avec eux a permis que le livre soit bilingue. Au début, cela me semblait inutile, je pensais que ça n’intéressait personne, mais finalement le livre se vend très bien au Japon, en Asie et en Australie. ¶ Avec Iris Éditions, j’ai envie de donner la part belle au graphisme et que ce soit un espace où les graphistes puissent essayer des choses, à l’opposé de mon expérience chez Actes Sud, où les endroits d’expressions graphiques sont rares, et où les formes restent assez classiques et figées.

Sur combien de temps s’est étalé ce projet de livre ?

LESLIE Nous avons commencé à vraiment à travailler sur le livre fin 2020, même si l’idée de faire de ces archives un livre avait été lancée dès 2019. Il est finalement sorti en 2022.

Graziella Semerciyan, la personne qui a écrit, est-elle journaliste ?

LESLIE Graziella Semerciyan est marchande spécialisée dans la céramique des années 1950 et dans les papiers japonais. Elle a un double cursus d’histoire de l’art et de droit. Elle a travaillé aussi bien dans des ventes aux enchères que dans des galeries et a eu sa propre galerie. Maintenant, elle crée aussi des expositions. Au tout début du projet, elle voulait faire une exposition mais finalement cela s’est transformé en livre. Je n’arrivais pas à avancer avec seulement des fonds publics, alors pour pouvoir financer *Pots*, elle a organisé une grande

vente aux enchères avec la maison de vente Tajan. Nous avons vendu des pièces et récolté des fonds permettant de lancer la maison d’édition et de faire le livre.

Tu es seule derrière Iris Éditions ?

LESLIE Effectivement, pour l’instant je suis seule sur la partie édition, mais maintenant j’ai un distributeur parisien, Serendip¹¹, qui fait un travail formidable. Je m’occupe de tout le reste. Mon travail consiste aussi beaucoup à faire des demandes de subventions.

La publication de *Pots* a-t-elle ouvert à d’autres choses ? Tu parlais justement d’expositions ? Et même d’autres opportunités pour donner à voir le travail de tes grands-parents ?

LESLIE Il y a plutôt eu des demandes d’artisans, assez bouleversés par le livre—à noter qu’il y a actuellement un retour à la terre assez étonnant. Une exposition a été organisée proposant à des artistes et des céramistes de se réapproprier des pièces non-fimées retrouvées dans l’atelier de mes grands-parents. J’ai eu beaucoup de propositions très différentes, d’artistes bijoutiers en passant par des personnes qui travaillaient le verre. Pour cette exposition, l’idée initiale était de faire une vente des œuvres, mais beaucoup d’artistes ont voulu garder les pièces qu’ils avaient retravaillé. J’ai donné à Graziella toute la collection de pots non terminés pour qu’elle puisse organiser des événements autour du projet. D’autres expositions dans le même esprit devraient se renouveler dans plein d’endroits (à Marseille, à Yvon Lambert, à Londres…). J’ai également fait don de pièces au musée de la céramique à Vallauris—une exposition devrait être organisée un de ces jours.

As-tu des images de ce temps d’exposition ?

LESLIE Oui, j’en ai. Je voulais faire une brochure avec justement… Ça me plairait de révéler cette façon que l’ont les artistes de prendre leurs pièces en photo. Mais je pense que ce serait plus judicieux d’attendre qu’il y ait encore deux ou trois expositions du même acabit avant d’éditer un objet. ¶ Maki d’Abâke est aussi un grand cuisinier et il voulait organiser un repas dans les pièces. On ne l’a toujours pas fait et je ne sais pas si ça se fera, mais il y avait l’idée de joindre le contenu et le contenant. Il y a eu tout un tas d’idées, mais toutes ces idées demandent beaucoup d’énergie. ¶ Au-delà de ça, ce projet m’a aussi permis de me réapproprier la maison de mes grands-parents, qui était jusque-là un peu à l’abandon. Je suis en ce moment en train de la rénover pour transformer les 200 mètres carrés d’atelier en lieu qui pourrait servir pour des concerts et des projections. Une renaissance pour cet espace.

Tu en parlais un peu quand tu disais que tu avais découvert que ton grand-père avait été éditeur et avait fait des études de philosophie, mais as-tu découvert d’autres choses en fouillant dans les cartons du grenier ?

LESLIE J’ai trouvé des bouquins extraordinaires – notamment sur la céramique africaine dans les années 1940. C’est une pratique que j’ai aussi en parallèle : je vends des livres de collection et je collectionne des livres. J’ai aussi trouvé une collection de littérature avec des premiers tirages—l’intégrale de Jean Genet, par exemple. Je ne m’attendais pas du tout à trouver de tels trésors. J’ai la sensation d’être très alignée avec leur rapport aux choses et à la vie.

Lorsque tu étais plus jeune, fréquentais-tu l’atelier ? L’as-tu connu en activité ?

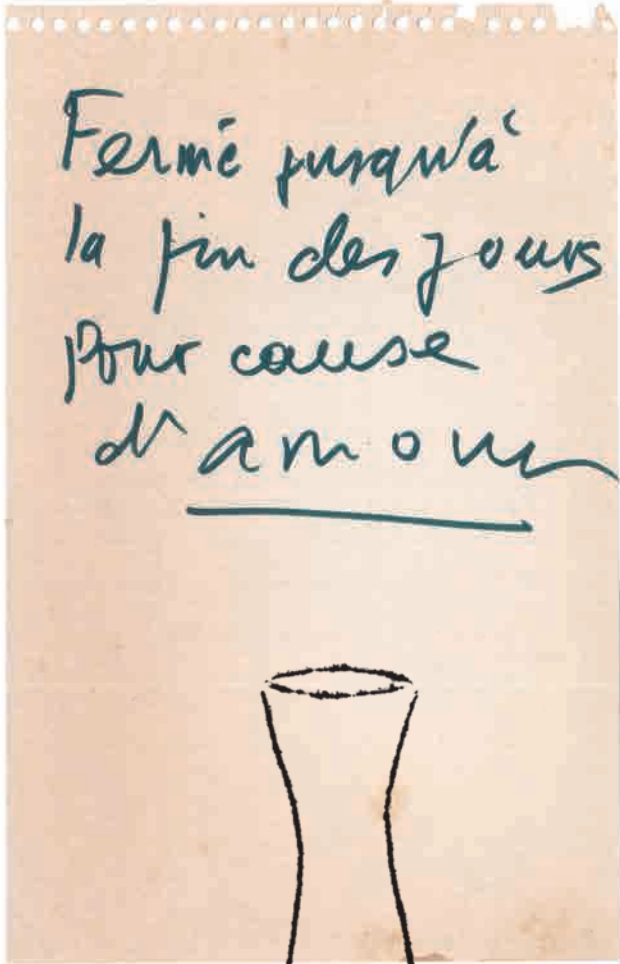
LESLIE Oui, énormément. D’autant plus que j’ai perdu mes parents très jeunes, donc j’étais beaucoup à l’atelier de mes grands-parents. C’est eux qui m’ont transmis le goût des choses. Je pense que c’est vraiment ça, mon héritage : les formes, les couleurs qui me plaisent viennent d’eux.

C’est quelque chose qui nous a marqué dans le livre. Tes grands-parents se définissent comme paysans, parce qu’ils travaillaient la terre. Quel héritage reste-t-il de cette forme de paysannerie, de ce travail de la terre et de l’artisanat ?

LESLIE Dans ma famille, ils étaient tous potiers et il s’avère que tout le monde est décédé assez jeune, hormis ma grand-mère, Gyn, décédée en 2017. Je pense que le métier de potier est un métier—c’était surtout le cas à l’époque, maintenant, ça a changé—nocif pour la santé. Ils ont énormément manipulé des émaux chimiques et toxiques. Cela expliquerait la raison pour laquelle la majeure partie de ma famille est morte de façon prématurée, notamment de cancers des poumons. À l’époque, les émaux utilisés étaient des émaux au plomb, au fer et au manganèse. Des matériaux extrêmement toxiques, mais qui ont aussi participé à ce que leurs créations soient si belles. Ils faisaient leurs mélanges eux-mêmes, dans des sachets souvent à moitié ouverts. ¶ Je mets toujours un bémol sur cette posture de paysan. Je suis à la fois d’accord et pas d’accord avec cette posture. Il y a le travail de la terre c’est certain ; c’est un métier physique, dangereux, c’est un métier où l’on brave le froid, dans lequel il y a également un rapport aux saisons assez fort. Mais c’est une décision, c’est aussi pour cette raison que j’ai choisi de ne pas en faire mon métier. Le potier va souvent dire que c’est la terre qui décide. Ce n’est pas tout à fait vrai, c’est quand même le potier qui décide de faire un pot. Le paysan, quant à lui, nourrit, et tout le monde a besoin de son travail. Selon moi cette posture est un héritage d’un post-communiste romantisé des années 1960. Même de rian, tous ces gens, potiers ou céramistes, ne descendaient pas eux-mêmes de familles d’artisans et de potiers ; beaucoup venaient de milieux bourgeois ou de classes moyennes. Dans le sud de la France dans les années 1950, on trouve de vieilles familles de potiers dont le discours n’est pas du tout le même et pour qui il n’y a pas de revendications particulières à faire ce métier. Beaucoup sont dans des communautés vraiment archaïques. J’ai conscience que mon point de vue est assez critique, même si je perçois aussi une certaine poésie dans ce retour à la terre.

Dans le livre, à un moment donné, Gyn dit que ce n’est pas simple d’être une femme dans ce milieu-là, au milieu de tous ces hommes. Est-ce similaire dans le milieu de l’édition ?

LESLIE Aujourd’hui, dans mon travail, en étant indépendante, tout se passe très bien et je suis libre. En effet, dans une maison comme Actes Sud, je trouvais que le rapport homme-femme était catastrophique. Il y a un directeur, un homme, ensuite, toutes les autres personnes qui y travaillaient étaient des femmes. A un moment, il y a eu un *MeToo* édition, une page Instagram qui a du avoir deux cents *followers*—ça n’a pas pris.



104

200

231

200

Les pages sont le prolongement de l'atelier.

Ce qui s'est figé dans la terre se réanime dans l'encre du papier.

214

208

305

304

325

320

328

faire, faire

faire, faire avec ou ne pas faire.

RG X

Les rythmes sont aussi créateurs de formes

de cueillir et de collecter, de contenir et de transporter, de partager et véhiculer notre expérience du paysage et de ses fruits

c'est une question de tempérament, de savoir-faire et de résultat choral.

Je pensais qu’après les histoires avec Matzneff, il y aurait un peu plus de remue-ménage de ce côté-là. Je n’ai pas vécu de situation d’agression, mais cette inégalité des genres est quelque chose qui reste latent, au niveau des salaires ou même du rapport aux auteurs où il y a souvent un rapport de séduction qui doit être engagé—c’est très bizarre.

Travailles-tu depuis chez toi ou au sein d’un atelier avec d’autres ?

LESLIE Habituellement, j’ai un lieu partagé à Marseille avec quatorze autres personnes. C’est un lieu génial où la plupart sont dessinateurs ou graphistes. J’ai comme collègues d’atelier par exemple Walid Bouchouchi, Félicité Landrivon et Coline Sunier. Cette année, je suis à Rome et je travaille donc depuis chez moi, mais je rejoindrai l’atelier quand je rentrerai en France en septembre prochain. Il est important de pouvoir parler de ce qu’on fait, de poser des questions, de s’inspirer aussi de ce que les autres font et de ne pas se sentir isolée. À plusieurs, on peut se refléter des plans, parfois développer des projets ensemble. Avec Walid Bouchouchi nous sommes en train de travailler sur un livre qui m’évoque *Pots* d’une certaine façon. Nous mettons en perspective son rapport au graphisme avec une collection de timbres algériens. C’est une collection que son grand-oncle a commencée le jour de l’indépendance de l’Algérie.

En rapport avec notre thématique, que voyez-vous que l’idée de « livre phénix » ?

LESLIE Déjà, ça me fait toujours très plaisir qu’une bibliothécaire d’école d’un commande le livre, ou quand les étudiants m’envoient un message. On fait des livres pour transmettre quelque chose. ¶ Le terme phénix, c’est un très beau mot. Dans mon histoire à ce livre et à l’édition, l’idée colle complètement. Plus largement, j’ai l’impression, en travaillant avec des auteurs et des artistes, que tous les livres, en quelque sorte, portent cette idée. Lorsqu’on a fait *DIRECT ACTION*, je me demandais, si c’était un livre sur la fin de la ZAD ou sur les vieux résistants de celle-ci. Le livre aurait pu ne jamais être terminé, nous aurions pu avoir encore beaucoup d’entrées. Je craignais qu’en finalisant le livre et en arrêtant la collecte de contenu, les choses ne meurent—est-ce que ça meurt quand ça s’arrête ? Aujourd’hui j’ai la réponse : non. Le livre porte sur cette renaissance perpétuelle. Il y a d’autres manières de continuer à faire vivre les récits : éditer et diffuser, etc. autres.

- PoL, maison d’édition française fondée en 1983.
- Actes Sud, maison d’édition française fondée en 1978.
- Le couple de potiers au cœur du livre *Pots*.
- Céramiste et designer français (1922-2006).
- Poinçons & Médailles*, Gyn Gausserand, Iris Éditions, 2023.
- DIRECT ACTION*, Iris Éditions, 2025.
- Collectif international de design graphique fondé en 2000.
- Maison d’édition indépendante basée à Londres.
- Martino Gamper est un designer italien et Maki Suzuki, designer graphique japonais, est membre du collectif Abâke.
- Jb Blunk, Mariah Nielson Abâke.
- Blunk Books/Dent-De-Leone, 2020.
- Diffuseur-distributeur parisien.