

## Compte rendu de

**LEVAILLANT Françoise, Dario GAMBONI et Jean-Roch BOUILLER (dir.),  
*Les Bibliothèques d'artistes (XX-XXI<sup>e</sup> siècles),*  
Paris, PUPS, 2010, 538 p., 32 €**

*Laurence Brogniez (ULB) et Bibiane Fréché (FRS.-FNRS/ULB)*

Qui n'a pas rêvé, un jour, de se glisser dans la bibliothèque d'un écrivain ou d'un artiste pour en dénombrer les trésors ? Cette curiosité de bibliophile, d'amateur mais aussi de chercheur sera comblée par le présent volume qui ouvre, dans le domaine de l'histoire de l'art, un champ de recherche neuf et original.

Jusqu'à aujourd'hui, en effet, l'étude d'une bibliothèque avait souvent une fonction très instrumentale : il s'agissait d'en faire l'inventaire et/ou d'y trouver les sources pour documenter l'œuvre d'un artiste, sur le plan iconographique. L'ambition de l'ouvrage co-dirigé par F. Levailant, D. Gamboni et J.-R. Bouiller est tout autre : les contributions qui y sont rassemblées s'attachent en effet à explorer à la fois les bibliothèques matérielles des artistes (collections de livres possédés et conservés), reconstituées (par le recoupement d'indices externes) et virtuelles (ensembles de livres supposés lus).

Une semblable recherche engage difficultés et enjeux multiples. La plupart des auteurs le rappellent : il faut aborder la bibliothèque d'un artiste, qu'elle soit complète ou non, avec prudence et esprit critique. La bibliothèque n'est pas toujours, comme on aimerait le croire, une sorte d'autoportrait de l'artiste par ses lectures. Comme le rappelle à juste titre F. Levailant dans son introduction, le livre n'est pas toujours emblématique ou révélateur de la culture de l'artiste, chez qui le chercheur a tendance à chercher une logique ou une intentionnalité : il peut en effet y avoir, dans sa bibliothèque, des lacunes, des livres non lus, des dons. Sur le plan purement matériel, si certaines bibliothèques semblent avoir été conservées dans leur intégralité et sont soigneusement inventoriées, d'autres ont été dispersées et engagent le chercheur dans un véritable travail d'enquête, l'invitant à récolter témoignages, traces photographiques et indices dans les écrits et les œuvres de l'artiste. Mais par-delà les aléas de la transmission, on peut sans doute affirmer que chaque artiste possède, en dehors de ses rayonnages plus ou moins garnis, plus ou moins rangés, une bibliothèque virtuelle, idéale, qui constitue sa culture de lecteur.

Le travail du chercheur se révèle donc très délicat : il s'agit en effet de mettre à jour ces bibliothèques réelles et virtuelles, mais aussi d'interpréter ce matériau parfois ingrat, opaque et résistant, qui engage l'historien de l'art loin de ses objets et de ses méthodes. Ce type de recherche croise en effet les domaines de la sociologie (histoire des pratiques de lecture) ou de la philologie (repérage de citations dans les différents écrits de l'artiste), mais elle implique aussi une réflexion sur les usages du livre par l'artiste, de la constitution d'une culture lettrée, nourrissant l'œuvre plastique, à l'intégration de l'objet (le livre, la bibliothèque) ou de son contenu (la littérature, au sens large du terme) dans l'œuvre elle-même. Dans cette perspective, la bibliothèque de l'artiste n'est plus seulement une archive, marginale à l'œuvre : elle participe pleinement du processus créatif, dont elle constitue une des modalités. Espace matériel, la bibliothèque est donc aussi un espace mental qui évolue avec son propriétaire, participant de la construction de son image, révélatrice de sa formation intellectuelle, de ses amitiés et de ses filiations, de ses contradictions aussi.

La première partie de *Bibliothèques d'artistes* est consacrée au « Livre dans le champ visuel ». Elle est composée de deux études qui forment, chacune à sa manière, une entrée en

matière. La première, due à M. Poulain, est d'ordre diachronique : elle interroge la place du livre dans la peinture, du Moyen Age au XX<sup>e</sup> siècle, passant des vanités du XVII<sup>e</sup> siècle aux fragments de textes introduits dans le tableau par Gris ou Picasso, des portraits (nombreux) de lectrices à ceux (plus rares) de lecteurs. La seconde, menée sous forme de dialogue par D. Gamboni, invite à découvrir le travail de Mariana Castillo Deball, dont l'œuvre plastique fait de la bibliothèque un lieu de réflexion et d'intervention (*The Reader's Traces*).

La deuxième partie analyse des collections ou des bibliothèques déjà constituées, mais qui n'échappent pas à certaines questions récurrentes : la place du livre offert (et souvent non feuilleté) dans une bibliothèque d'artiste ; la différence entre bibliothèques conservées (souvent partielle) et d'époque. Ainsi, Ch. Briend met en lumière la part énigmatique des bibliothèques d'artiste : si Albert Gleizes et le poète Joë Bousquet furent proches et échangèrent une correspondance nourrie de 1937 à 1938, la bibliothèque de Gleizes ne contient contre toute attente que *Les Capitales* de Bousquet, paru deux ans après la mort de l'artiste. Briend distingue aussi nettement la bibliothèque Albert Gleizes telle qu'elle est conservée à la bibliothèque Kandinsky du MNAM-CCI (410 imprimés) de la bibliothèque originelle de l'artiste, qui comprenait plus de trois mille exemplaires. Cette dernière diffère encore de la bibliothèque virtuelle d'un artiste, autrement dit de sa culture livresque, notion dont F. Flahutez souligne le caractère collectif, lié à une communauté de pensée, dans une étude comparée inédite des bibliothèques de Victor Brauner et d'André Breton. Ce n'est qu'au prix d'une recherche minutieuse que peut être tenté le pari de reconstituer les bibliothèques matérielle et virtuelle de l'artiste.

Malgré ces biais inévitables, les bibliothèques d'artistes demeurent des sources majeures dans la connaissance de leurs propriétaires. Les fonds livresques de Paris et Munich, qui rassemble une partie de la bibliothèque personnelle de Kandinsky, ont été abondamment utilisés. Dans les années soixante, ils permirent à Sixten Ringbom d'établir l'importance de l'occultisme dans l'abstraction picturale de l'artiste. N. Podzemskaia s'en inspire quant à elle pour analyser subtilement l'intermezzo russe de Kandinsky (1915-1921). Contrairement aux idées reçues, Kandinsky n'était pas isolé dans son « conservatisme », mais entretenait des relations stables avec le milieu du GAKhN (Académie des sciences de l'art) et avec le monde musical russe, qui semblait plus réceptif que les artistes à ses théories artistiques.

M. Jakobi déconstruit quant à elle la démarche concertée de Dubuffet qui constitua progressivement la bibliothèque de la Compagnie de l'art brut, dans le but de créer et légitimer une nouvelle catégorie artistique, tout en la différenciant d'autres catégories concurrentes. M. Jakobi montre aussi que la démarche de Dubuffet s'apparentait davantage à celle d'un conservateur qui se documente sur les œuvres avant de les exposer, qu'à celle d'un collectionneur.

J. Jestaz et P. Absalon, enfin, étudient le contenu des bibliothèques fréquentées par les artistes. Conçue comme un objet hybride entre musée et bibliothèque, la bibliothèque de l'École nationale des Beaux-arts de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle conserve un large fonds iconographique sur l'histoire de l'art occidental, mais contient par contre peu d'ouvrages d'histoire de l'art et, surtout, peu de documents sur l'actualité de la création. Dans leurs choix, les bibliothécaires semblent en phase avec l'enseignement dispensé jusque dans les années soixante : l'imitation des anciens, plutôt que le développement d'un jugement critique et informé. Au Muséum national d'histoire naturelle, duquel la bibliothèque semble indissociable, l'observation artistique est également privilégiée, au détriment d'une documentation écrite, qui pouvait être menée par d'autres biais.

La partie 3, « Bibliothèques dispersées ou absentes », réunit une série d'études dont le propos est la reconstitution de la bibliothèque.

D. Gamboni propose un article sur *les bibliothèques d'Odilon Redon*. Le choix de l'article pluriel est significatif : l'auteur approfondit en effet la distinction entre bibliothèques matérielle et virtuelle, la première ne constituant que la trace de la seconde. Dans son livre *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature* (1989), Gamboni avait bien montré les stratégies de reconversion de l'artiste, du « peintre-poète » au défenseur de la peinture pure. La bibliothèque de l'artiste, telle qu'on peut partiellement la reconstituer à partir des inventaires et des témoignages, révèle ses hésitations entre projets artistiques et vellétés littéraires. Riche témoin du parcours de Redon, elle permet de recomposer les réseaux au sein desquels s'est inscrit le peintre (via les ouvrages dédicacés) et de préciser l'évolution de sa pensée (via les annotations en marge des volumes). S'il a cherché à se dégager du compagnonnage contraignant des écrivains, Redon n'en reste pas moins un amateur de livres, voire du Livre, au sens où l'entendait Mallarmé. Témoignent de cette passion son habitude de tenir un livre à portée de main quand il peignait, la place des livres et des bibliothèques dans sa peinture, et sa décoration pour la bibliothèque de Gustave Fayet. La bibliothèque de Redon rend donc compte des contradictions d'un peintre amoureux des livres mais méfiant à l'égard de l'emprise du littéraire sur son œuvre.

On pouvait imaginer André Lhote, peintre lettré célèbre pour ses écrits sur l'art, propriétaire d'une impressionnante bibliothèque. Comme le montre J.-R. Bouiller, celle-ci n'a jamais été conçue par l'artiste comme un ensemble unique et cohérent, ce qui explique sans doute sa dispersion et l'absence d'inventaire. Le chercheur est donc encore une fois condamné à recomposer une « bibliothèque imaginaire ». Le livre occupe dans la carrière de Lhote une place paradoxale : il est à la fois omniprésent et discret. Peut-être l'absence du livre dans son univers familier (comme en témoignent descriptions de son atelier, portraits et reportages) trahit-elle le souci, pour l'artiste, d'échapper à son statut de peintre intellectuel ou théoricien ? Le corpus de ses lectures, tel que le chercheur a pu le reconstituer en croisant différentes sources, n'en demeure pas moins impressionnant. On y notera tout particulièrement l'importance des écrits d'artistes, auxquels Lhote a consacré un essai célèbre, *De la palette à l'écritoire*.

Les relations entre Picasso et les milieux littéraires sont bien connues : l'examen de sa bibliothèque, recomposée à partir d'inventaires divers et des *Conversations avec Picasso* de Brassai, permet à Laurence Madeline de préciser le rôle de la lecture dans son parcours artistique. Tout d'abord, ce qui frappe dans cette bibliothèque, c'est l'abondance de textes littéraires, aux dépens des ouvrages sur l'art. Dès ses plus jeunes années, Picasso est un lecteur assidu et la rencontre avec des poètes comme Apollinaire ou Max Jacob renforce cette passion et l'oriente. La littérature contemporaine, présente par de nombreux ouvrages dédicacés, occupe donc une place de choix dans la bibliothèque de l'artiste. Mais ce dernier se révèle également bibliophile : l'objet livre compte pour lui et il a l'habitude de s'appropriier certains volumes en y apposant dessins et écritures, les rendant par là même uniques.

On peut également retrouver, sous d'autres formes, cette appropriation de la chose écrite par l'artiste chez Christian Dotremont, dont les « valises-bibliothèques » sont analysées par Y. Chevrefils-Desbiolles. Chez Dotremont, il y a en effet une bibliothèque visible, telle qu'elle apparaît souvent dans les photographies représentant l'artiste entouré de livres, et une bibliothèque invisible qui accompagne le voyageur dans ses pérégrinations, dispositif documentaire qui devient lui-même œuvre. On retrouvera aussi chez Raymond Hains (étudié, dans la partie 4, par Sylvie Coëllier) ces valises transformées en bibliothèques, conçues comme des œuvres à part entière (*La Valise de Troyes*, 1987).

Deux autres articles complètent cet ensemble, l'un sur Jacques Villon (par Ph. Viguier), l'autre sur Wyndham Lewis (par Laurent Ferri), qui proposent des hypothèses d'inventaires, cherchant à relier les acquisitions des artistes et leurs choix esthétiques en cours

de carrière. Dans cette perspective, les volumes acquis et supposés lus par un artiste apparaissent comme des balises qui permettent de documenter certains tournants et ruptures.

La partie 4, « Pratiques et fonctions de la bibliothèque privée », se concentre plutôt sur les usages effectifs de la bibliothèque par l'artiste et sur le rôle de la lecture (et de certains livres, plus particulièrement) au sein de son parcours intellectuel.

L'article de Rémi Labrusse (« Quand lire, c'est faire. Livres et lectures de Joan Miró ») s'avère exemplaire de ce type d'approche par la richesse des perspectives déployées. Contrairement aux bibliothèques fragmentaires ou dispersées étudiées dans la partie 3, celle de Miró se révèle particulièrement riche et cohérente. Cet état de conservation est sans doute dû à l'importance que l'artiste accordait à l'archivage dans la construction de son identité d'artiste : dans cette perspective, les livres constituent les signes matériels d'un itinéraire intellectuel et plastique que le peintre, avec un soin fétichiste (il a même gardé des livres d'enfance), ambitionnait de transmettre à la postérité. Si le contenu de la bibliothèque s'avère intéressant pour comprendre l'évolution de l'artiste et ses relations avec les milieux littéraires, sa « manipulation » l'est encore plus, et c'est l'un des mérites de cette étude que de mettre en évidence la proximité, tout à fait matérielle, entre Miró et le livre. Témoignent en effet de ses pratiques de lecture l'état des ouvrages, entièrement, partiellement ou non coupés, les passages soulignés, les citations et mentions dans ses carnets ou ses entretiens, voire dans sa peinture elle-même. Car le texte fait aussi office de générateur plastique, comme l'atteste *Le Lièvre* (1927), transposition picturale d'une phrase poétique de Rimbaud. Pour Miró, la lecture constituait un processus physique autant qu'une source de savoir : dans cette perspective, il n'est pas étonnant de trouver parmi ses auteurs de prédilection des poètes modernes, attachés à délier son, forme et sens pour faire surgir un rythme que l'artiste lui aussi s'attachera à exprimer dans ses compositions picturales.

Comme l'avait souligné D. Gamboni dans son étude sur Redon, la bibliothèque se trouve à la croisée du collectif et de l'individuel : de l'individuel dans la mesure où elle apporte des informations sur les connaissances et préoccupations de l'artiste, et sur les sources et le contexte de son œuvre ; du collectif car elle informe aussi sur les pratiques de lecture, la culture, la formation et la circulation des idées parmi les artistes d'un groupe ou d'un mouvement, à une époque et dans un lieu donnés. L'étude d'une bibliothèque privée peut donc aussi permettre de mieux comprendre les préoccupations intellectuelles propres à une période. C'est le cas de la bibliothèque de Marc Devade, intellectuel révolutionnaire et artiste engagé, proche du groupe Tel Quel, dont le contenu rend compte de la crise des sciences humaines qui a marqué les années 1960. Les lectures, pointues et abondantes de l'artiste, membre de Supports/Surfaces, disent aussi l'importance de la réflexion théorique (voire encyclopédique) qui accompagne la pratique d'un certain type de peinture à cette époque.

Cette dimension générationnelle est également perceptible dans la bibliothèque de Bernard Pagès, autre membre de Supports/Surfaces, dont les lectures expriment aussi l'intérêt pour le structuralisme, la linguistique ou l'ethnologie. Dans l'étude qu'elle lui consacre, Stéphanie Jamet-Chavigny traque l'impact de ces lectures dans l'œuvre sculpturale de l'artiste. Collective, la bibliothèque l'est aussi dans le sens où l'artiste la partage avec sa compagne, l'écrivain Maryline Desbiolles, qui en a très certainement également infléchi les orientations littéraires.

Egalement très révélatrices sont les bibliothèques d'Aurélien Nemours (analysée par Camille Morando) et d'Eisenstein (étudiée par Ada Ackerman). Toutes deux frappent par leur bon état de conservation et leur ordonnancement. Nemours avait elle-même classé ce fonds pour en permettre la conservation ; Eisenstein indiquait précisément les lieux et dates de ses achats. Ont également été conservés les intéressants croquis, reproduits en annexe, que le

cinéaste avait conçus en vue de l'aménagement et de l'organisation de sa bibliothèque. On y découvre le mode de disposition qu'il avait prévu pour ses livres et les places, laissées libres, dans l'appartement, pour des œuvres d'art, destinées à entrer en dialogue avec les sections de la bibliothèque.

La dernière partie, « Dynamiques de la lecture : modèles, appropriations et détours », analyse la question des filiations livresques et de la bibliothèque virtuelle des artistes.

Marc Décimo établit un lien entre la bibliothèque mentale de Duchamp et son œuvre plastique/écrite. Cohérent par rapport à sa posture artistique, Duchamp s'impose d'être différent, même dans ses lectures. Il fait donc le choix d'auteurs plus marginaux ou incompris, tels Raymond Roussel et Jean-Pierre Brisset, dont la logique énigmatique, qui lui échappe en partie, est pour lui signe de haute valeur littéraire.

Si elle souligne l'aspect lacunaire de la bibliothèque de Picabia, C. Boulbès ne met pas moins en valeur l'approche à la fois irrespectueuse et fétichiste de Picabia envers les ouvrages de Nietzsche, qu'il a abondamment lus et annotés, avant de détourner des aphorismes du philosophe allemand. Elle met aussi en lumière la filiation peu connue qui unit Louis Scutenaire à Picabia : dans ses *Inscriptions* qu'il dédicace à l'artiste, le surréaliste belge rend hommage à Picabia, dont il admire les aphorismes et les collages, qui s'apparent à ses propres recherches artistiques. J. Morizot met quant à lui au jour la filiation qui unit les écrits d'un autre philosophe, Wittgenstein, aux artistes conceptuels, comme Mel Bochner et Herman de Vries.

Dans deux articles complémentaires, S. Delpoux et M. Andoula étudient les bibliothèques virtuelles d'Allan Kaprow et de Jean-Jacques Lebel, spécialistes du happening qui s'attachent tous deux à la problématique du décroissement. Chez Kaprow, qui a suivi les cours de Meyer Schapiro, cette pratique peu anodine met littéralement en question le statut de l'art, malgré ce qu'en pense l'un de ses détracteurs, Lawrence Alloway. Kaprow répondra aux reproches qui lui sont adressés dans un livre d'artiste, *Assemblage, environnements & Happenings*, qui met magnifiquement en pratique ses intentions esthétiques. Si Kaprow organise des happenings, leur caractère apolitique les distingue de ceux de Lebel, chez qui la dimension polémique, politique et subversive est omniprésente. Lebel partage des lectures communes, comme Artaud ou les auteurs de la Beat Generation, mais s'inspire également des écrits du jeune Marx. Il lutte contre le décroissement de la pensée et de l'industrie culturelle. De manière générale, cet autodidacte, à la culture immense, déteste l'érudition stérile de type universitaire ou académique et revendique la part « a-littéraire » de son travail. Cet adepte des happenings, mais qui joint aussi à ses activités des festivals nomades, des expositions muséales, des tableaux et installations, l'écriture... revendique le « mixage (artistique et humain) », le morcellement et la fragmentation de la pensée, car celle-ci « fonctionne mal en vase clos » (p. 450) et ne peut être unidimensionnelle.

Etudiant les rapports entre la « définition/méthode » (ou d/m) de Claude Rutault et la série noire, Marie-Hélène Breuil clôt la cinquième partie en proposant, à raison, une approche plus ouverte de la notion de bibliothèque d'artiste, susceptible de prendre en compte les ouvrages lus pour le plaisir, relevant notamment de la culture populaire, et rarement agrégés aux bibliothèques d'artistes conservées ou aux études y afférant.

*Les bibliothèques d'artistes* sont plus qu'un ensemble d'études regroupées en cinq parties. Richement illustré, l'ouvrage se lit et se regarde, les illustrations complétant et éclairant le propos. Un index des noms de personnes et une riche bibliographie (malheureusement très franco-française) en font un livre de référence en la matière. Mais l'ouvrage présente surtout, et avant tout, un ensemble de travaux stimulants. Pluridisciplinaire, il aborde des perspectives et démarches multiples et variées, qui ouvrent

des pistes d'études encore peu explorées, telle que la bibliothèque en tant qu'objet représenté dans les œuvres d'art ou la tension entre valeur d'usage (livres rares ou dédiacés, doublons, etc.) et mémorielle (témoignage d'un univers mental) des legs de bibliothèques à des institutions. Il montre toute l'importance des ouvrages philosophiques et poétiques, mais aussi des études d'histoire de l'art, dans la composition des bibliothèques d'artistes.

Un des principaux mérites de l'ouvrage est d'illustrer presque idéalement le caractère relatif des recherches en sciences humaines. Car étudier les bibliothèques d'artistes, c'est paradoxalement appréhender, dans un état précis, voire figé, des entités fluctuantes par excellence, et accepter la part de hasard et d'imprécision que comporte toute étude de ce type. D'où l'importance d'une constante tension entre, d'une part, les inventaires figés, mais indispensables, et, d'autre part, l'analyse, pouvant notamment se baser sur les croisements de correspondances, dont l'ouvrage démontre l'importance. L'ouvrage rappelle aussi la relativité des recoupements constants mais sans relation claire de cause à effet entre les strates d'une bibliothèque, les strates biographiques et la sédimentation de l'œuvre

*Bibliothèque d'artistes* souligne aussi l'importance des livres dans la définition de l'image et de l'identité des artistes ; des bibliothèques comme trace d'échanges entre milieux solidaires (marchands d'art, galeristes, libraires, écrivains, éditeurs, etc.), voire comme autoportraits ou autobiographies ; des réseaux mis à jour par croisements de dédiacés ; de la place des revues aux côtés des livres. Autant de sujets dont les études littéraires actuelles démontrent aussi l'importance.

*Bibliothèque d'artistes* constitue enfin un ambitieux programme, celui de faire émerger des socles communs de références à des générations ou des décennies, par la création d'un *métacorpus*, un travail titanesque permettant de dégager des ensembles représentatifs, qu'il conviendra plus que probablement de croiser avec ce que l'on sait de la culture lettrée des artistes. L'ouvrage consacre définitivement l'étude des bibliothèques d'artistes, en dépassant amplement le fétichisme du collectionneur pour se situer à la croisée des savoirs et à la pointe de l'évolution des études actuelles en histoire de l'art.