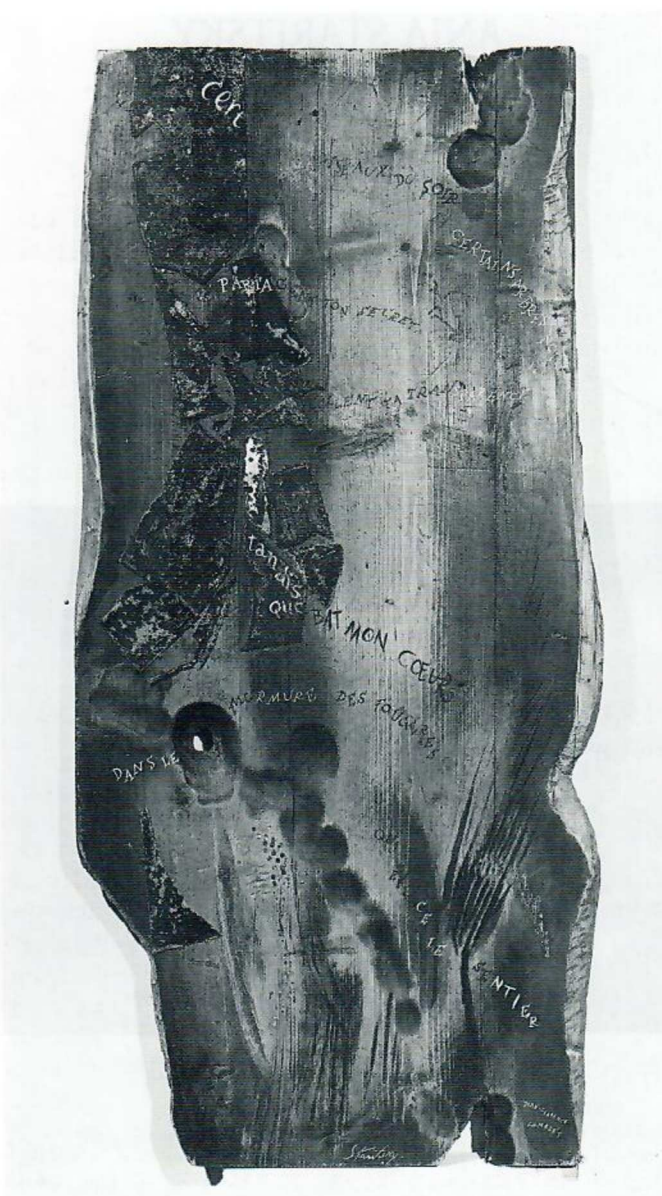


ANIA STARITSKY
Livres

présentés par Renée Riese
et Judd D. Hubert



pl. 1 — Ania Staritsky, *Commencement*
Galerie Gisèle Breteau



pl. 2 — Bois avec textes de Jean-Clarence Lambert, extraits de *Dépayage*. Copyright IRPA-KIK, Bruxelles

Ania Staritsky et le livre de peintre

Venue au monde une génération plus tôt, Ania Staritsky aurait sans doute eu l'occasion de jouer un rôle de premier plan dans l'avant-garde russe qui, bien plus accueillante que les autres mouvements contemporains, encourageait les femmes de talent. Née en 1912 dans une famille de propriétaires terriens, elle a passé presque toute son existence en exil, d'abord en Bulgarie, ensuite en Belgique et, à la fin de sa carrière, en France. Diplômée de l'École des Arts Décoratifs de Bruxelles, elle a gagné sa vie dans le commerce tout en élaborant une carrière de peintre et d'illustratrice¹.

Ses tableaux, ses collages et ses livres se caractérisent par des déplacements délibérés et parfois nostalgiques comme si elle tenait à exprimer sa situation marginale d'exilée. Ses paysages abstraits s'élancent diagonalement ou verticalement comme s'ils ne pouvaient plus tenir à l'intérieur d'un cadre; ses collages et ses tableaux-poèmes manifestent un dynamisme nettement centrifuge; ses illustrations tendent à transgresser les marges de la page tout en empiétant sur le texte [pl. 1 et 2].

Le dynamisme géographique, pour ne pas dire géologique, qui se manifeste dans la plupart de ses images, se rapporte moins à un déplacement matériel qu'à un élan spirituel vers un ailleurs poétique. Aussi a-t-elle illustré de préférence des textes lyriques, à croire qu'il s'agissait pour elle de pénétrer visuellement dans l'univers de la poésie où se transfigure l'exil. Avant même de songer à un public d'amateurs, elle avait agrémenté de dessins en couleurs un exemplaire de *Corps mémorable* d'Eluard. Mais il faut avouer qu'il lui a fallu beaucoup de temps avant de devenir cette illustratrice d'avant-garde chère à Butor, Guillevic, Puel et tant d'autres poètes. Ses premiers livres restent cependant assez conventionnels tant par les gravures figuratives et narratives qui accompagnent le texte que par la mise en page². Son originalité se manifeste pour la première fois en 1955 dans les dessins abstraits si subtilement colorés au pochoir qui ornent *L'Espace à fresque* de Robert Drognet³. Mais il faudra attendre encore une douzaine d'années pour qu'à force de déplacements audacieux elle mette en question non seulement l'illustration et la typographie mais la page elle-même, ce qui ne

1. Tous les renseignements sur la vie et l'œuvre viennent de la thèse encore inédite, mais qui mérite d'être largement diffusée, de Clotilde Peranda, intitulée *L'Œuvre d'Ania Staritsky dans ses rapports avec la poésie*, Université Libre de Bruxelles, 1991-1992. En plus d'une bibliographie et d'un état présent, cet ouvrage contient de subtiles analyses des chefs-d'œuvre du peintre.

2. Notamment *La Dame de pique*, de Pouchkine, Bruxelles: La Boétie, 1947.

Tiré à 5100 exemplaires, cet ouvrage présente une série d'illustrations mimétiques en haut des pages. Son premier livre de peintre: *Histoire d'une Marie*, par Henri Baillon, Lyon, Les Écrivains Réunis, 1947, comporte huit lithographies mimétiques genre «art nouveau» placées en fin de volume.

3. Tiré à 150 exemplaires aux éditions de Beaune à Paris, ce livre de poèmes présente des dessins rehaussés à la main par l'artiste qui s'est chargé de la mise en page.

l'empêche pas de choisir le plus souvent des papiers spéciaux aux noms poétiques et parfois cocasses tels que « papier à la main olive et coquillage » et « papier à la cuve du moulin ». Nous allons nous limiter à trois de ses nombreux livres, ce qui suffira sans doute pour montrer non seulement la variété mais aussi la direction de son art.

Le premier en date de ces trois ouvrages : *La Belle histoire* de Pierre Albert-Birot, tiré à quatre-vingts exemplaires, porte en plus des signatures de l'artiste et de l'auteur la paraphe du poète Gaston Puel, l'éditeur en quelque sorte attitré de Staritsky. Albert-Birot, le fondateur de *Sic*, a composé un long poème en prose sur la formation du monde, sujet se prêtant merveilleusement à l'imagination créatrice et souvent humoristique de l'artiste. S'exprimant dans un langage familier et parfois argotique, Albert-Birot maintient tout au long un ton burlesque d'une bonhomie quelque peu lassante. Prenant son élan avant même la production de l'espace, le texte aboutit non seulement à un désastre mais à la promesse de sévices à venir : « Aux suivants, aux suivants ». Et en effet, l'homme doit porter le blâme de cette catastrophe, même s'il n'a manifesté sa présence dans le monde qu'avec un certain retard par rapport aux autres animaux. Albert-Birot, on le voit bien, tient à manifester son point de vue d'écologiste. Dans son texte, il multiplie les oppositions et les contradictions : rien et quelque chose, vide et plénitude, chaos et ordre, eau et feu. Or, le caractère en quelque sorte systématique de ces oppositions et renversements entrave toute conceptualisation et empêche toute continuité dans ce poème où se résume de façon ambiguë toute l'histoire de l'univers. Jouant sur les deux sens du mot « histoire », le poète a aboli la dignité, la portée lyrique et jusqu'à l'existence d'une voix autorisée ou autoritaire. Comme l'indique le titre, le poème raconte ironiquement une histoire, par exemple une fable pour enfants ou un événement imaginaire. En contant l'histoire de l'univers comme on ferait le récit de la Genèse à un enfant, le poète a réussi à réduire la science et la religion à une même fiction dérisoire que tour à tour il construit et déconstruit. De plus, cet inventeur du terme « surréaliste » multiplie les allusions au monde de l'enfance, notamment en imaginant des gouttes de pluie qui se gonflent comme des ballons et en décrivant des défilés d'animaux. Le caractère redondant du texte plaît d'ailleurs à la manière de ces jeux répétitifs et de ces comptines chers au premier âge. À la fois unique et par trop familière, parfaitement nouvelle et désespérément vétuste, cette « belle histoire » affirme à tout instant sa présence dans l'immédiat et sa volonté de rester à la page. À force d'exclamations, de dialogues digressifs et de plaisanteries, le texte s'éloigne délibérément de cette continuité narrative et descriptive indispensable à un récit historique.

Dès son apparition dans le monde, l'homme se transforme en exploitateur, en patron bourgeois. Par contre, on ne peut rien reprocher à la Terre au cœur ramolli, la voix dominante du poème, sinon un excès de zèle au moment de produire l'humanité. Comme elle dispose de beaucoup trop de temps pour créer et surtout pour s'ennuyer, elle se conduit comme un



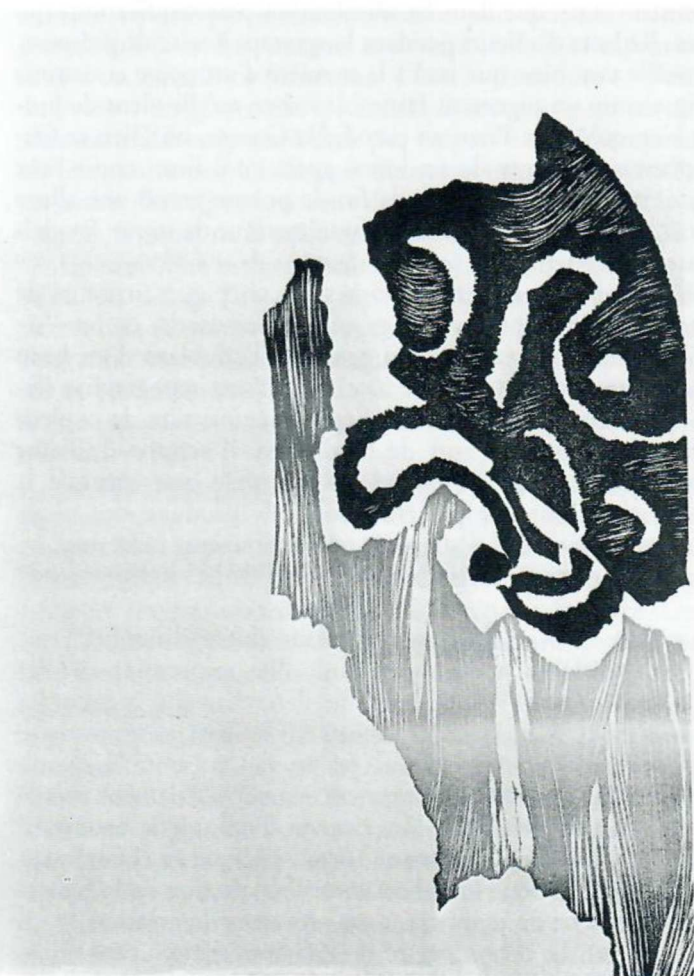
pl. 3 — Ania Staritsky, ill. de l'ouvrage de Pierre Albert-Birot, *La Belle histoire*



pl. 5 — Ania Staritsky, ill. de l'ouvrage de Pierre Albert-Birot, *La Belle histoire*



TOUTEFOIS PAS LA PLUS PETITE AH ÇA NON
PAS LA PLUS PTITE
DONC SI L'UNE DE CES PLANÈTES
— PARDON CHERS ASTRES
SI VOUS ÊTES DEVENUS PLANÈTES
À L'INSTANT OU VOUS CESSIEZ DE L'ÊTRE
LE PRÉSENT POÈTE N'EN PEUT MAIS —
NE S'ÊT-AIT DIT
À SA FAÇON PLANÈTE PEUT TOUT SE DIRE
TOURNER COMME ÇA M'ABRUIT
SI JE CONTINUE J'VAIS TOURNER MAL
IL FAUT QUE JE M'OCCUPE TOUT EN TOURNANT
AFIN QU'ASIMMENT DE NE PLUS SAVOIR
QUE JE TOURNE
C'ÉTAIT DÉJÀ DE LA PSYCHOLOGIE
SANS LE SAVOIR PEUT-ÊTRE
ET AINSI DONC CETTE PLANÈTE
QUI COMME LES AUTRES
AVAIT L'AIR BÊTE
N'EN AVAIT QUE L'AIR
MAIS DANS LE VENTRE
ELLE AVAIT DU GÉNIE



4 — Ania Staritsky, ill. de l'ouvrage de Pierre Albert-Birot, *La Belle histoire*

artiste qui s'inquiète des effets que produiront ses élucubrations sur un public encore absent, mais dont la présence se laisse deviner dans les bois et linoléums de Staritsky ainsi que dans les nombreuses personnifications qui émaillent le texte. Réduite d'ailleurs pendant longtemps à sa seule présence, la Terre se débrouille tant bien que mal à la manière d'un poète et comme elle porte à chaque coup un jugement favorable sur ce qu'elle vient de produire, il semble bien qu'Albert-Birot ait parodié la Genèse, où Dieu se félicite en contemplant ses travaux de six jours, après quoi il se repose tout confit en sainteté narcissique. Mais vers la fin, le poème prend une allure apocalyptique, car on assiste à la destruction systématique de toutes les civilisations anciennes et modernes.

À part les dix exemplaires de tête imprimés sur un papier artisanal de Puymoyen, chacun comportant un collage et un manuscrit, ce livre de peintre ne déroge guère à la tradition du genre en s'affublant d'un beau vélin de rives parfaitement lisse et blanc ainsi que d'une typographie élégante toute en majuscules penchées. Seule l'épaisse couverture de couleur terreuse et incrustée de fougères sort de l'ordinaire. Il semble d'ailleurs qu'elle anticipe certaines péripéties essentielles du texte, par exemple la naissance de la Terre en tant que planète capable de produire des arbres géants et des herbes délicieuses — suggérés par les fougères incrustées — sans pouvoir pour autant sortir de sa banalité rondillarde, tournoyante et « terre à terre ».

L'illustration stylisée de Staritsky reste cependant plus traditionnelle que ce que l'artiste fera quelques années plus tard. Elle respecte encore les dimensions de la page tout en manifestant une détermination à déborder les marges. Les bois et les linos, en effet, atteignent les marges avant de se parfaire en tant que représentations, témoin cet animal qui reste les quatre pattes en l'air et dont le dos déborde largement mais invisiblement vers le bas [pl. 3]. Une autre gravure donne l'impression d'envahir le texte sans l'occuper totalement [pl. 4]. Se rapportant au ton ludique et enfantin du texte, toutes ces images tiennent le milieu entre l'abstraction et la figuration, car il s'agit avant tout de représenter un processus de création et un devenir plutôt qu'un état. Le débordement des gravures remplit sans doute une fonction analogue, car l'évolution jette un défi à la fixité et à l'immobilisation des êtres.

Tout en tenant compte du mouvement tournoyant de la terre et du démarrage des continents, les gravures initiales anticipent la suite du récit en laissant deviner la présence d'animaux, d'oiseaux et même de l'homme [pl. 5]. De plus, Staritsky reste plus fidèle aux six jours de la création que le poète, qui s'en moque. N'empêche que chez elle tout empiète sur tout le reste. Mais sans doute voulait-elle illustrer l'ensemble du texte plutôt que tel ou tel passage. Les êtres ambigus et fantastiques qu'elle multiplie, indifférents les uns aux autres, appartiennent à la fois à la faune et à la flore. Dans deux endroits, l'image occupe toute la page au lieu d'avoir à la partager avec le texte. Dans le premier se déploie une grande étendue de verdure

où, malgré l'agitation fébrile d'une sorte de jeu de marionnettes, la botanique s'impose. Il semble bien que ces fantoches correspondent au monde hybride évoqué par le texte, d'autant plus que des manières de fougères s'inscrivent dans des contours zoomorphes, le tout exprimant le flux continu d'un monde en formation. Dans le deuxième — l'ultime illustration du livre — un glissement systématique met toutes sortes de représentations architecturales en porte-à-faux par rapport à elles-mêmes au point d'oblitérer leurs contours. Ces images abstraites imposent à la création du monde un ordre plus rigoureux sans doute que ne le suggère le texte, même s'il s'agit sans doute de la mise en pièces détachées du monde.

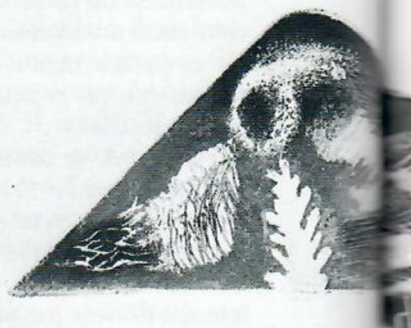
Ajoutons que malgré le côté fragmentaire des gravures sur bois, la visibilité des fibres fait écho aux aspects proprement poétiques et autoréférentiels du texte. Quant aux linoléums, leur formes triangulaires et une coloration monochrome leur donnent l'allure de papiers découpés et déchirés et parfois même de collages. Par la suite, Staritsky substituera à ces formes épurées et squelettiques des images plus denses, plus complexes et plus charnelles.

Au lieu de se contenter de déborder la page, comme nous venons de le constater dans *La Belle histoire*, les gravures vont quelques années plus tard émigrer, si l'on peut dire, d'une feuille à l'autre tout en empiétant de plusieurs manières sur le texte. Et il arrivera souvent que des lettres gravées en couleurs servent à compléter ou à répéter les caractères d'imprimerie, lesquels dévient par moment de façon expressive de leur direction horizontale. Toutes ces innovations apparaissent en 1969 dans *Le Zotte et la moche*, poème à la fois mélancolique et cocasse de Jacques Lemaire, pour atteindre leur plein développement l'année suivante dans *De la prairie* de Guillevic⁴. Comme le titre l'indique, le poète se préoccupe surtout du monde physique, mais contrairement à Ponge dans «Le Pré», il s'en tient surtout à l'indéfini, y compris sa propre identité dans la nature, sans chercher à établir des rapports problématiques entre les mots et les choses. On sent que cette prairie le dépasse et qu'il voudrait la toucher des mains et des yeux.

Guillevic met à contribution le langage de tout le monde en évitant les mots rares et les métaphores ou clichés poétiques. Ajoutons que sa démarche se rapproche d'une enquête philosophique s'exprimant en vers rythmiques et quelquefois rimés. Après tout, le poète cherche à révéler la vérité sur la prairie moins à ses lecteurs qu'à lui-même. Mais comme tout philosophe qui se respecte, il mène son enquête avec prudence, car avec les meilleures intentions on ne peut guère s'empêcher «de faire semblant». Guillevic, sans doute pour mieux communiquer avec ses lecteurs, met certains mots clef en majuscules: VRAI, GRILLE, PRAIRIE, VIDE,

4. Lemaire, Jacques, *Le Zotte et la moche*, éd. du Moulin de Puymoyen, 1969. Tiré à 45 exemplaires. Guillevic, Eugène, *De la prairie*, Paris: Petithory, 1970. Tiré à 60 exemplaires, dont 10 sur «Verveine de Puymoyen». Cuivres tirés par sur les presses à bras de l'atelier Lacourrière-Frelaut. Une édition dite populaire à 350 exemplaires contient des linogravures de l'artiste.

Agir sur ce fragment du ^{III} MONDE



regardons ou faisons semblant,
bien en-deça, bien au-delà,



où la PRAIRIE
cherche son temps.

pl. 6 — Ania Staritsky, ill. d'une page de l'ouvrage d'Eugène Guillevic, *De la prairie*

MONDE. Il nous permet d'explorer un univers fait de contrastes et d'oppositions, notamment entre GRILLE et PRAIRIE. Coïncidant avec le but de la recherche et l'emplacement de la vérité, celle-ci manifeste sa présence dès le titre alors que son antagoniste doit patienter jusqu'à la quatrième des douze sections du poème, apparaissant et réapparaissant de façon spectaculaire au centre même d'une gravure empiétant sur deux pages contiguës [pl. 6]. Quoique tardive, cette irruption lui confère un rôle et une fonction non moins importants que ceux, établis d'avance, de PRAIRIE. Il faut bien que cette prairie rencontre un obstacle digne d'elle, de même que la plénitude et le vide se confrontent et se complètent à forces égales. Le monde se départage entre la noirceur de GRILLE et la verdure de PRAIRIE, partage qu'on retrouve dans les gravures où les parties noires et blanches s'accordent avec les éléments typographiques mais sans empiéter sur eux, car seule la partie verte des gravures fait mine d'envahir le terrain de l'imprimerie. Cette réciprocité dynamique de l'illustration répète celui du texte où contrastes et oppositions, récusant toute immobilité et stabilité, visent à une transformation poétique de l'univers. Il s'agit avant tout d'une quête, c'est-à-dire d'une aventure où tout reste imprévisible, à commencer par la grille.

La prairie fournit un champ de vision à la fois optique et spirituel alors que la grille remplit la double fonction de foyer de perception et d'obstacle. Comme la fragmentation l'emporte sur la fluidité lyrique, le texte s'évertue à répéter selon des perspectives différentes le rapport entre ces deux collaborateurs antithétiques tout en supputant la mesure ou démesure qui les sépare. Non seulement remarque-t-on une réciprocité entre un «je» toujours au bord de rejoindre un «tu» — car il s'agit aussi d'un poème d'amour — et la double présence de la prairie et de la grille, mais on constate que les distances qui séparent PRAIRIE et GRILLE varient de moment en moment. Mais arrêtons-nous un instant sur les rapports sémantiques entre ces deux mots. Alors que prairie suggère un espace plus vaste que pré, grille évoque un espace plus restreint que, par exemple, clôture. Le terme grille peut indiquer également la porte d'un jardin aussi bien qu'un dispositif pour déchiffrer un texte: bien entendu celui que nous avons sous les yeux.

Guillevic se contente d'une prairie indéfinie au lieu de s'en prendre à un paysage. Voilà sans doute ce qui explique son emploi du terme grille à la place du mot clôture, lequel aurait eu le désavantage d'imposer un cadre et d'emprisonner l'espace comme dans un tableau. Un même souci marque les gravures que les pages ne parviennent pas à tenir en place. Texte et images préconisent plutôt un ici et un ailleurs fonctionnant de concert. Par rapport à la grille, le poète peut se situer au choix «parmi», «à travers» ou «autour», ce qui génère des empiètements variables aux dépens ou à l'avantage d'un «moi» s'élevant à un pur fonctionnement poétique. Au lieu de s'approprier un monde changeant et fragmentaire, ce «moi» cherche uniquement à se ménager une ouverture:

*C'est pour trouver encore
De l'ouverture et du départ*

La verdure et le silence caractérisent la prairie dont l'accès seul suffit car il se renouvelle indéfiniment.

S'écartant résolument de formules descriptives ou lyriques, Guillevic établit un univers s'opposant à toute centralisation ici ou même ailleurs. On pourrait pour cette raison mettre tous les mots clef au pluriel, car ils se refusent à occuper un emplacement stable au centre ou même à la périphérie. Multipliant les questions, les doutes, les problèmes, le poète poursuit une quête qui loin de mener à une clôture ou de se fixer dans un tableau, aboutit à la contemplation et à l'amour:

*Avec ce qui se trame
autour de cette tache
de silence et de va et vient
— tu as de quoi*

Répondant à la structure fragmentée et au mouvement saccadé du poème, dont nous venons de donner un échantillon, la typographie varie de page en page, s'espaçant et se rarifiant par endroits et s'accumulant en lignes serrées à d'autres. Ainsi, illustrée ou non, chaque page a son allure propre. À plusieurs reprises, une direction diagonale ou plongeante rompt la succession horizontale des lignes. Cette mise en page sert sans doute à mettre en vedette certains mots révélateurs sans pour autant les définir ou à inscrire certains mouvements. En voici un exemple:

Ainsi je monte et je d

e
s
c
e
n
d
s

Grâce à la variété ainsi conférée à la page imprimée par de tels groupements de lettres, le texte de Guillevic prend une allure insolite n'ayant rien en commun avec la configuration ordinaire de la prose ou des vers. Et comme les pages se suivent sans se ressembler et sans pouvoir accaparer les images qui devraient leur appartenir, le lecteur émerveillé retrouve dans la structure du livre un écho assourdissant des variations sur un thème si caractéristiques du texte.

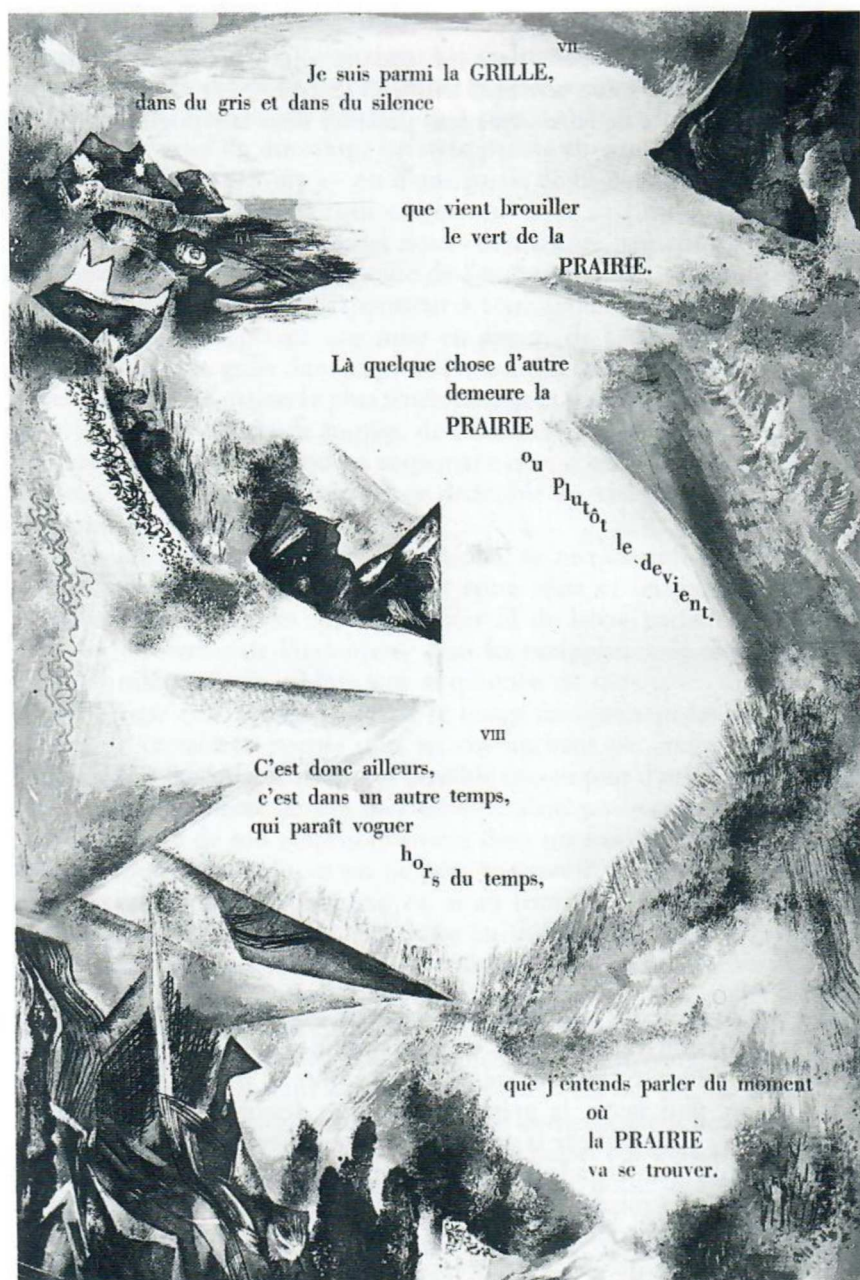
L'artiste a fait en sorte qu'on ne puisse pas tourner les pages de façon à assurer une lecture continue. À la variété typographique s'ajoute dans chaque cahier un pliage *sui generis* des pages. Alors que les cahiers dans les livres de peintre traditionnels manifestent une régularité de bon aloi, dans *De la prairie* chacun s'arrange pour déroger aux règles du genre. Le premier et le dernier cahier proviennent du pliage d'une page double alors que les

trois autres comptent trois ou quatre pages, chacun plié de façon différente. Déplié horizontalement et verticalement, le feuillet central forme un tableau-poème ayant les dimensions d'une affiche [pl. 7]. Ici au moins Staritsky a bouleversé nos habitudes de lecture car pour assurer la continuité du sens il faut tout d'abord renoncer à la continuité du livre. Il y a là de quoi désespérer un relieur!

Le volume comporte des parties plus ou moins ouvertes ou fermées ainsi que des révélations et des retraites qui correspondent, mais comme une mise en abyme, à la grille qui fait obstacle et borne et à la prairie qui s'étend et se donne en spectacle. Cette confrontation se manifeste dans les gravures où verdure et noirceur s'embrassent sans s'entremêler ou se confondre. De même que le texte peut se retrécir ou augmenter selon qu'on tourne les pages, de même les cuivres en couleurs ont la faculté de se prolonger et de se modifier. Or, ces transformations n'affectent jamais l'image tout entière, mais seulement un bout qui a la possibilité de s'agrandir et de se rapetisser, de se relâcher ou de se tendre. Guillevic, comme nous l'avons déjà suggéré, évite la centralisation, les points culminants et les clôtures en produisant une poésie qui ne cherche ni à résoudre des problèmes ni à persuader d'autre lecteur que lui-même. Il s'agit surtout d'un va-et-vient entre un ici et un ailleurs. On retrouve une démarche analogue dans l'illustration. Ou bien les gravures se déploient jusqu'au bout de la feuille sans pouvoir se compléter, ou bien elles se prolongent dans un ailleurs situé sur d'autres pages. Ces transgressions par rapport à la mise en page, lesquelles conviennent si bien au poème de Guillevic, caractérisent sans doute la plupart des livres de Staritsky, quitte à exprimer chaque fois des idées différentes. Dans *Le Zotte et la moche*, il s'agit non seulement d'une séparation définitive, mais aussi de l'incapacité du Zotte d'échapper à sa bêtise amoureuse et de la Moche d'atteindre la beauté. En tout cas, cette technique consiste à rendre visible ou invisible selon le pliage des pages. On en trouverait un équivalent géographique dans ces cours d'eau qui disparaissent ici pour réparaître ailleurs. Il s'agit aussi d'asymétries parfaitement calculées pour subvertir les modèles standards de l'imprimerie. Mais Staritsky s'arrête bien en-deça des déviations postmodernes qui vont jusqu'à rendre le livre illisible au sens fort du terme.

Non moins que le poème de Guillevic, l'illustration de Startisky brille par une parfaite économie de moyens. Les gravures en se déployant de page en page ne font que développer des variations sur un thème en poursuivant inlassablement une même quête. Elles prennent différentes positions en se juxtaposant au texte imprimé, ce qui rend particulièrement spectaculaire le moment exceptionnel où, dans le tableau-poème, ils revendiquent le même espace.

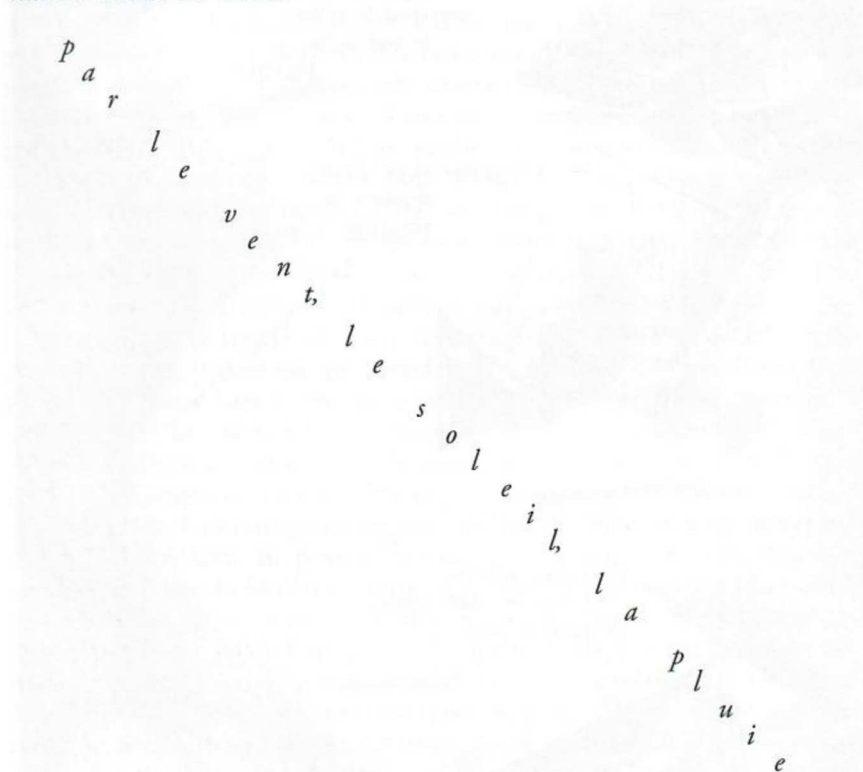
N'empêche que les cuivres de Staritsky ne se contentent pas de démarquer la démarche générale du poème, mais peuvent se rapporter à des détails, notamment à ceux où il s'agit de la nature. L'ondulation du titre *De la prairie*, telle qu'elle apparaît sur la couverture «Vert Mousse du Moulin



pl. 7 — Ania Staritsky, ill. d'une page de l'ouvrage d'Eugène Guillevic, *De la prairie*

de Puymoyen», suggère le mouvement des herbages secoués par le vent, mouvement qui se répète dans la gravure où s'inscrivent les mots: «GRILLE» et «dans une GRILLE IMPRÉVISIBLE». Les forces naturelles ne se font pas faute de faire sentir leur présence dans la typographie:

*Herbes depuis toujours
traitées comme des herbes*



Assujetties aux intempéries, les herbes — la typographie nous l'apprend — finiront par retrouver leur calme. Cette distribution des caractères d'imprimerie établit un pont entre texte et image comme l'avait déjà fait, d'une façon encore plus nette, la présence de lettres dessinées au beau milieu d'une estampe dans laquelle la grille révèle doublement son identité par des lettres et, d'une manière à la fois abstraite et concrète, par les rayures noires et blanches s'entrecroisant pour suggérer à la fois une clôture et une entrée. La gravure se divise équitablement et même amicalement entre noirceur et verdure à tel point qu'on pourrait appliquer à leur imbrication les termes mêmes du rapport entre le «je» du poète et la grille: «autour», «à travers» et «parmi». Cela ne veut pas dire que l'illustration remplisse une fonction mimétique d'autant plus que de part et d'autre, des systèmes d'abstractions visuelles et verbales décourageant l'idée même d'une imitation. Comme

chacun des secteurs verts contient un îlot blanc et noir de formes différentes, on pourrait aussi y voir une série de paysages stylisés à deux dimensions, privés d'indications de direction. En effet, le regard du spectateur ne se fixe pas par-dessus, par-dessous ou à côté du ciel et de la prairie, mais change sans cesse de direction. La verte prairie change au fur et à mesure qu'on passe d'une gravure — ou d'une partie de la gravure — à une autre, déplacement dans l'espace qui correspond à la succession de moments qu'exprime le poème. Les parties noires et blanches, par contre, apportent une certaine discontinuité par suite de l'enchevêtrement plus concentré de traits. Il semble qu'elles se rapportent à cette grille qui fait figure d'agent double tout en suggérant une mise en abyme de l'écriture et du dessin. Accompagnant la grille dans sa première manifestation, le terme «imprévisible» surgit de la région la plus ténébreuse et la plus mystérieuse de la gravure. Ainsi, une variété de formes, de contours, de mouvements émane de ce terrain lisible qui s'étend en serpentant quand on tourne la page. Tout s'anime, tout vibre dans ce paysage dédoublé où chaque secteur propose son propre programme.

Le feuillet central qui, une fois déplié, se métamorphose en tableau-poème fournit un tout autre rapport entre texte et image. Les éléments typographiques déployés sur «Vélin pur fil de lana» parfaitement blanc, mais sur «Verveine de Puymoyen» dans les exemplaires de tête, se situent au beau milieu d'une verdure que surplombe de tous côtés une noirceur plus orageuse que clôturante. Texte et image transgressent les marges intérieures de ce tableau-poème tout en chevauchant par moments l'un sur l'autre. Mais Staritsky a montré si possible encore plus d'originalité en libérant le tableau-poème de son incarcération dans un livre et en affranchissant la gravure de son emprisonnement dans un feuillet. En effet, l'image atteint toutes les marges; et on ne peut pas savoir si elle s'étend de l'intérieur typographié vers l'extérieur ou si au contraire l'élan du visible provient d'un ailleurs. Le texte qui flotte au milieu de cette grande gravure reste néanmoins parfaitement lisible même s'il faut faire un effort pour le dégager des écueils qui le menacent. Dans son ensemble, ce feuillet présente une constellation d'entités conjuguées et dont chacune mérite toute notre attention. Le poème, et non seulement l'illustration, y atteint son comble en se concentrant sur le passage d'ici vers un ailleurs en voie de dévoilement. Dans la grande gravure, une convergence à deux directions domine, puisque nous ne savons pas s'il faut passer par-dessus les bords ou au contraire subir l'invasion d'un au-delà sans doute orageux. Mais le calme, le silence et l'équilibre persistent malgré tout chez l'artiste comme chez le poète grâce sans doute à une volonté de contemplation de part et d'autre:

*sur ce plein que l'on regardait
s'acoquiner avec du*

VIDE?

Quoique la plénitude et le vide dans le cas présent ne s'excluent pas complètement, le calme et le mouvement s'harmonisent en s'encourageant et en se fertilisant réciproquement.

Sans qu'on puisse affirmer que l'illustration évolue vers plus de luminosité et de transparence, on ne peut guère nier que la gravure de la page de titre a plus de densité que tout ce qui va suivre [pl. 8]. On a l'impression que cette estampe contient en puissance tous les développements et expansions ultérieurs. Alors qu'on pourrait à la rigueur définir la plupart des images comme des paysages, le frontispice a l'allure d'un monument, sans doute parce que les formes concentrées et verticales qui le composent conviendraient à une sculpture. En tout cas, la conjonction de la verdure et de la noirceur, de PRAIRIE et de GRILLE atteint ici son comble. Pour cette raison, on peut décrire les autres illustrations comme une suite de variations.

Les dix exemplaires de tête, imprimés sur papier artisanal, comportent comme d'habitude un manuscrit de l'auteur et un collage de l'artiste. Dans l'exemplaire numéro un que nous avons consulté, le collage reprend la couleur des gravures et reste fidèle à l'esprit du texte. On y retrouve le même rapport entre ouverture et obstacle ainsi que des jeux subtils de superposition, d'extension et de coupure. Une feuille verte et une silhouette entourée de déchirures cherchent à s'imbriquer. L'aspect proprement pictural paraît plutôt réduit par comparaison avec les gravures, même si des fenêtres aux contours déchiquetés s'ouvrent ou se referment en révélant des fragments de paysage. Ce collage reprend avec un surcroît de théâtralité certains aspects essentiels du livre, surtout en ce qui concerne le papier, mis en vedette par son épaisseur et par ses marges irrégulières, aussi naturelles que la prairie.

Le rapport entre texte et images devient encore plus étroit, et même inséparable, dans *Allumettes pour un bûcher dans la cour de la Vieille Sorbonne* de Butor, livre tiré à seulement trois exemplaires en 1975 à Paris chez l'artiste⁵. Expérimental à souhait, cet ouvrage n'exclut pas une certaine référentialité. Il s'agit d'une collaboration lointaine, car Butor avait envoyé du Nouveau Mexique ce texte, où il s'agit du refus de l'Université de lui accorder le doctorat d'État sur dossier, laissant à l'artiste toute liberté pour en faire ce que bon lui semblait. De retour à Paris, Butor s'est contenté d'ajouter quelques notes manuscrites et de signer ce volume, où tout se fait matière⁶.

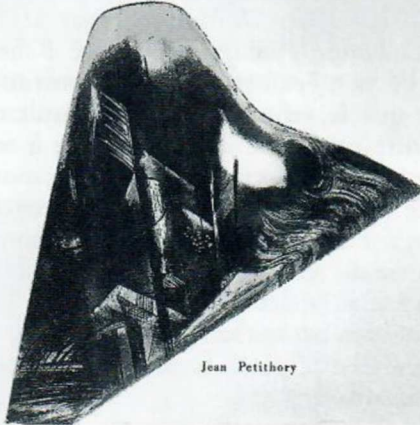
5. Le professeur Van den Oever, qui possède la collection la plus complète et la plus belle des livres de Staritsky, nous a généreusement invités à consulter son exemplaire d'*Allumettes* et de bien d'autres ouvrages du peintre en nous fournissant des renseignements précieux sur les méthodes de travail de l'artiste.

6. Pour ce qui concerne les rapports entre Staritsky et Butor, voir *Matières et talisman. Entretiens sur l'œuvre d'Ania Staritsky* par Michel Butor et Michel Sicard, Paris, Jean-Michel Place, 1978.

GUILLEVIC

de la prairie

Gravures originales de Staritsky



Jean Petithory

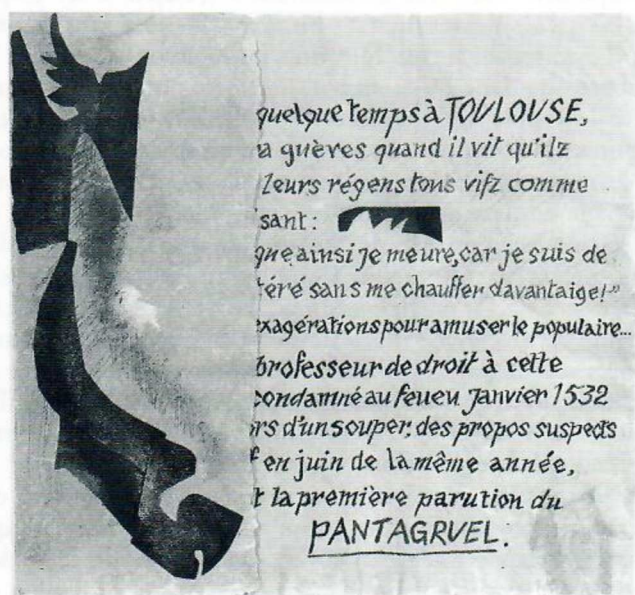
pl. 8 — Ania Staritsky, ill. pour la couverture
de *De la prairie* d'Eugène Guillevic

Le texte se divise en trois parties différentes dont la première a l'allure d'un document reproduit tel quel: «Le comité consultatif, tout en rendant hommage à l'œuvre de romancier et d'essayiste de M. Butor, a tenu à se limiter au domaine de sa compétence». Ce document officiel présente un mélange assez typique de flatterie hypocrite et de critique déplacée. Authentique ou non, elle paraît d'autant plus absurde qu'elle figure dans un objet d'art à titre de corps étranger. L'emploi de parchemin plutôt que de papier dans une grande partie du livre révèle visuellement le faux prestige de cette vénérable institution. En inscrivant sur un lourd parchemin cet exemple récent de l'injustice bureaucratique, Staritsky lui donne ironiquement l'apparence d'une sanction historique d'autant plus appropriée que Butor, dans la deuxième partie, a recours à un exemple authentiquement historique: «Jean de Cahors, professeur de droit à cette université, a été condamné au feu en janvier 1532 pour avoir tenu, lors d'un souper, des propos suspects d'hérésie. Brûlé vif en juin de la même année, quatre mois avant la parution de *Pantagruel*». Il se pourrait bien que Butor en l'occurrence se soit cité lui-même. En tout cas, dans *Répertoire III* il insiste sur le fait qu'en 1533 la Sorbonne avait condamné *Pantagruel* et forcé Rabelais de prendre la fuite. Quoique le bûcher, l'exil et la censure constituent des châtiments autrement sévères que le refus du comité consultatif, n'empêche que cette récidive montre que l'Université continue à se conformer à son passé intolérant et anti-intellectuel même si le monde des lettres en évoluant l'a laissée pour compte. Des lettres rouges et des flamèches serpentant et zigzagant à travers l'écriture font le commentaire visuel de cette deuxième partie du texte. La substitution d'un parchemin à allure médiévale à un papier utilitaire moderne ainsi que l'intervention active de ces lettres animées et de ces formes dansantes qui accompagnent le texte finit par établir entre passé et présent les rapports saugrenus et équivoques d'un *happening*.

Du document et du commentaire on passe, dans la troisième partie, à un texte digne de Rabelais. Une voix plaintive, celle de la sempiternelle Sorbonne, envahit le texte. Groupés par trois, les mots expriment, sans possibilité de rachat, conflit, hostilité, haine et veulerie: «il nous vaporise, il nous grille, il nous ridiculise, il nous utilise, il nous écœure, il nous scandalise, il nous abandonne, il nous ignore, il nous submerge, il nous démange, il nous enterre, il nous désoriente, il nous contamine». Par un renversement inattendu, l'auteur nous fait assister à la réaction prétendue véritable et immédiate de l'Université que le document officiel du comité consultatif avait occultée. Et cette réaction à un événement présent trouve ses assises, pour ne pas dire ses chaires, dans un passé moyenâgeux: plus ça change... Cette plainte nous montre l'envers et la rétribution du terrorisme auquel la Sorbonne avait eu si souvent recours. La structure tripartite des phrases, inlassablement répétée, évoque l'action du feu: «brûler», «craqueler», «éclabousser».



pl. 9 — Ania Staritsky, ill. pour l'ouvrage *Allumettes pour un bûcher* de Michel Butor



pl. 10 — Ania Staritsky, ill. pour l'ouvrage
Allumettes pour un bûcher de Michel Butor

Au texte si varié de Butor, où des renversements et des coqs-à-l'âne satiriques prennent la suite de documents et d'exposés, correspondent d'abondants collages, découpages, dessins, empreintes entremêlés avec des phrases calligraphiées parcourant dans toutes les directions une variété de surfaces allant du parchemin à des papiers artisanaux aux bords irréguliers, notamment «Peau d'âne du moulin de Larroque», tantôt craquelés, tantôt bosselés, tantôt marouflés [pl. 9 et 10]. Ainsi traité, le texte se transforme visuellement en force vengeresse pour dresser le bûcher de la Vieille Sorbonne. Tout en offrant certaines analogies avec des archives médiévales, cet enchevêtrement apparemment chaotique n'a évidemment rien en commun avec les volumes illustrés de cette époque, par exemple ces irréprochables livres d'heures. Ici, les lettres aux couleurs voyantes, libérées de toute contrainte et parfois entraînées par des vignettes, mènent leur sabbat anti-sorbonnard. Cet étalage éhonté n'empêche pas le livre de recéler certains secrets, car il arrive que des pages plénières en cachent d'autres, plus petites, comme pour voiler un mystère. De plus, l'artiste a aménagé par-ci par-là des trous comme pour susciter un certain voyeurisme. Ainsi, le lecteur doit non seulement se laisser emporter par l'immensité de l'illustration, mais il doit pénétrer dans ses arcanes. L'artiste avait troué les pages dans plusieurs de ses livres antérieurs, notamment dans *La Chanson pour Don Juan* de Butor. Mais dans *Allumettes*, ces trous prennent plus d'importance du fait qu'ils servent à compenser toute une accumulation d'objets d'art disparates et qu'ils ont bien l'air de résulter de brûlures, causées sans doute par les lettres flamboyantes du texte. Tout doit sentir le fagot.

Plus encore que dans *De la prairie*, Staritsky nous engage dans un jeu subtil entre le visible et l'invisible, la révélation et le mystère. Par ses pages de dimensions variées se couvrant ou s'exposant tour à tour et par cet air de grimoire qui caractérise l'ensemble du volume, l'illustration et la mise en page du livre amplifient les manipulations ironiques du texte. Cette succession surprenante de dessins, de gouaches, de collages, de gravures se mêlant par moments à une écriture endiablée et s'en détachant à d'autres exige la participation active du lecteur. Celui-ci ne peut s'empêcher de recombinaison sans cesse texte et image en revenant à plusieurs reprises sur ses pas avant même de pouvoir esquisser une interprétation préalable de ce grand spectacle tour à tour lisible et illisible, où la calligraphie se transforme en calligramme et où l'emboîtement en bois du volume revendique le rôle de bûcher.

Chaque exemplaire de ce livre dénué de typographie et où seules quelques gravures peuvent se répéter vaut comme objet d'art unique. Voilà d'ailleurs une tendance assez particulière de l'œuvre de Staritsky et qui explique pourquoi les exemplaires de tête — et parfois ordinaires — de ses livres comportent un collage original plutôt qu'une suite, comme on le constate dans la plupart des livres de peintres. Plus que d'autres artistes, elle

a insisté sur le côté à la fois personnel et artisanal de son entreprise. Elle a touché à tous les aspects de la fabrication — de la poïétique — du livre: papiers recherchés et parfois inventés exprès pour elle, typographie irrégulière et mise en page audacieuse, gravures, empreintes en relief, lithographies, calligraphies libérées de toute entrave, y compris celle normalement imposée par les dimensions de la page. En agissant ainsi à sa guise, mais à la joie des écrivains qu'elle a interprétés, Staritsky apparaît comme un précurseur de ces artistes postmodernes qui s'ingénient à détourner le livre de sa fonction en le transformant en objet d'art illisible. Mais Staritsky n'a pas poussé son entreprise aussi loin, car elle s'intéressait beaucoup trop à la poésie du texte dont elle tirait toujours son inspiration. Il faut avouer cependant qu'elle détourne résolument le texte, surtout en le calligraphiant. Tout en s'accordant avec son goût prononcé pour le fantastique, ce détournement, qui se retrouve dans la grande majorité de ses illustrations, tend à infléchir les poèmes vers le surréalisme informel, sinon automatique, d'un André Masson.

Renée Riese et Judd D. Hubert