

APPROCHES D'UNE FIGURE SOCIO-LITTÉRAIRE : LE POÈTE ÉDITEUR

À la mémoire de Sophie Lesiewicz

CET VOLUME SE PROPOSE d'explorer les différentes modalités d'entrée en édition du poète en France à compter de la fin du XIX^e siècle¹. En dépit de son caractère prononcé, ce passage de l'écriture poétique à la pratique éditoriale n'a jusqu'ici fait l'objet d'aucun questionnement de fond, mais il a été dûment constaté. Jacques Guignard, ancien conservateur en chef de la bibliothèque de l'Arsenal, en atteste dès 1974 :

Au XX^e siècle, l'art du livre s'est engagé dans des voies nouvelles et des terres inconnues ont paru s'ouvrir devant les éditeurs. Il est révélateur que des poètes [...] aient prêté la plus grande attention à l'art du Livre, plus révélateur encore que des poètes aient voulu pratiquer cet art, se faire éditeurs, voire typographes².

Le caractère exploratoire de la poésie moderne, incitée à la recherche et à l'expérimentation par l'esprit d'avant-garde, se serait parfaitement accordé à une certaine évolution de « l'art du livre », affranchi des conventions du marché bibliophilique sous l'effet principal d'un recours aux peintres les plus

1. Cet ouvrage est issu d'un colloque international, qui s'est tenu à Paris, à la Bibliothèque Sainte-Genève, les 9 et 10 juin 1922, sous la double égide de l'UMR THALIM (Université Sorbonne Nouvelle, CNRS, ENS Ulm) et de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

2. Jacques Guignard en 1974, cité par Mauricette Berne dans l'Avant-propos à *Livres de Pierre Lequire*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 11.

en pointe, en lieu et place des illustrateurs de métier³. La critique Marthe Gonneville met en avant une autre cause :

Depuis un siècle au moins, les écrivains – poètes surtout – portent un intérêt particulier et de plus en plus actif à la conception et à la réalisation plastique de leurs écrits, à la mise en forme et en page(s) de leurs œuvres, à la présentation visuelle de leurs travaux [...]. Jusqu'à Mallarmé, en fait, on ne s'est pas ou peu soucié des possibilités que la typographie pouvait offrir à l'élaboration ou à la transcription d'un poème et, partant, à sa lecture ou même sa réception⁴.

À en croire ces propos, l'essor de la figure du poète éditeur n'est pas sans lien avec l'usage expressif des moyens typographiques que l'on peut faire remonter à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) : ils y sont conçus comme des ressorts visuels de rythme et de syntaxe au point de contribuer à l'articulation d'un nouveau langage des vers. Au terme des années 1970, Antoine Coron, ancien directeur de la Réserve des livres rares de la BnF, qualifie de « symptomatique » le fait que « trois des plus grands éditeurs de ces années écoulées – Iliasz, Pierre Lecuire, Pierre-André Benoit – fussent aussi des poètes, comme Guy Lévis Mano⁵ », tous étant rompus à la spatialisation des textes. Et il est vrai que le XX^e siècle, plus qu'aucune autre époque, voit s'épanouir ce type d'entreprises créatrices à deux versants, auctorial et éditorial.

En vérité, les bornes chronologiques de cet ouvrage semblent présupposer une intensité égale suivant les périodes, et notamment au XIX^e siècle. Or, le phénomène des poètes éditeurs prend toute son ampleur avec le modernisme, même si des antécédents sont décelables dès la fin du siècle précédent. Le second symbolisme entame une recherche qui vise à faire

3. Voir François Chapon, *Le Peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987 ; et Yves Peyré, *Peinture et poésie, le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.

4. Marthe Gonneville, « Poésie et typographie(s) », *Études françaises*, vol. 18, n° 3, 1982, p. 21-22.

5. Antoine Coron, *Le Livre et l'artiste, tendance du livre illustré français, 1967-1976*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1977, p. IX.

coïncider fond et forme dans le livre et qui aboutit au « livre d'écrivain⁶ ». On observe alors une évolution de la configuration éditoriale, d'un trio auteur/éditeur/imprimeur entre 1890 et 1910 (Jarry / le Mercure de France / Charles Renaudie par exemple), au duo auteur/imprimeur de l'édition à compte d'auteur ou autoédition, de 1909 à 1920 (Apollinaire / Birault, Reverdy / Birault, Cendrars / Levé, Segalen / Pei T'Ang), jusqu'à l'émergence de l'auteur-éditeur (Cendrars, Cocteau) et du poète-typographe-éditeur (PAB, GLM, Iliazd).

Cendrars et Cocteau à La Sirène occupent des fonctions de conseiller littéraire. C'est une voie, avec celle de directeur de collection, que suivront plusieurs poètes – que l'on songe à Jacques Dupin chez Maeght, à Bernard Noël chez Flammarion, à Denis Roche au Seuil, à Michel Deguy chez Belin, à André Velter ou Jean-Pierre Siméon chez Gallimard. Les poètes-typographes-éditeurs, quant à eux, sont pour beaucoup des producteurs de livres (typo) graphiques⁷ (Raymond Duncan, François Bernouard, Pierre Albert-Birot, GLM, Pierre Bettencourt, PAB, Iliazd, Pierre Lecuire, Jean Vodaine, le groupe d'Atelier, Le Collet de buffle et Orange Export Ltd), mais ils excèdent ce phénomène (Georges Hugnet, Gaston Puel, Thierry Bouchard, Laurent Debut) pour occuper le secteur du livre d'artiste ou de bibliophilie.

Les voies d'accès au métier sont d'autant plus variées que l'acception française d'« édition » laisse du jeu au poète, entre les deux racines que sont *publicare*, « mettre à la disposition d'un public anonyme », et *edere*, « mettre au monde » ; entre le verbe « publier », rendre accessible (conception peut-être la plus classique), et le verbe « éditer » qui renvoie à la confection et au fait main. Pour reprendre une terminologie anglo-saxonne, le poète appartient à la catégorie de l'*editor*, non à celle du *publisher*, parce qu'il se fait homme de l'art et ne se limite pas au rôle d'argentier des publications. S'il franchit la ligne entre les statuts, c'est – on l'a vu – que la fin du XIX^e siècle correspond à une reconsidération du livre comme objet matériel, et non plus seulement comme support textuel, ainsi qu'à un investissement de l'auteur dans l'expressivité

6. Voir Nicolas Malais, *Bibliophilie & création littéraire (1830-1920)*, Paris, Éditions & librairie ancienne Cabinet Chaptal, 2016.

7. Sophie Lesiewicz, « Le « livre (typo)graphique », 1890 à nos jours : un objet littéraire et éditorial innommé. critique et pratique », thèse soutenue sous la direction de Jean-Yves Mollier en 2019 à l'UVSQ.

des moyens de l'imprimé. Mais il y a d'autres raisons à avancer ou, du moins, à supposer. Selon l'historien Emmanuel Le Roy Ladurie, c'est « au moment où [la chose imprimée] perdait le monopole de la diffusion des connaissances, où les règles de sa lisibilité devenaient parfaitement connues, où donc sa fabrication, comme sa conception s'automatisaient, qu'apparurent, à l'écart des circuits habituels de l'édition, des personnages singuliers auxquels il est bien difficile de trouver des antécédents », qui « imprimaient eux-mêmes ou faisaient imprimer des livres », sans « rien de l'apparence commune⁸ ». La réaction contre la banalisation de l'écrit et l'industrialisation de sa fabrication serait ainsi un élément d'explication. Certains poètes se seraient sentis autorisés à dépasser leurs prérogatives littéraires afin de contrarier l'évolution générale de l'édition vers la désacralisation du livre et vers la dévalorisation de son artisanat. Il n'est pas non plus de toute impossibilité qu'ils se soient ainsi opposés à l'affirmation de l'autorité symbolique de l'éditeur, en progrès continu depuis le second XIX^e siècle, qui menaçait de concurrencer l'image du grand écrivain (et donc, suivant la hiérarchie des genres, du poète d'exception), patiemment élaborée depuis le romantisme jusqu'à la III^e République⁹. Reprendre le contrôle de leurs œuvres et, par là, ne pas céder de leurs pouvoirs consistaient pour les poètes à réduire le nombre d'intermédiaires avec elles et à acquérir les compétences techniques indispensables à la maîtrise de leur réalisation, y compris dans les aspects les plus concrets.

De fait, un grand nombre de ces poètes éditeurs deviennent typographes sans en passer par l'apprentissage traditionnel de l'ouvrier en atelier. Il faut croire que, dans les années 1920, le métier du plomb s'exerce bien souvent en autodidacte lorsque, pour lui rendre hommage, Henri Focillon dit de Léon Pichon, imprimeur-typographe et graveur de renom, qu'il « apparaît à une époque où sévit la plus étrange fureur de nouveauté, où chacun, s'improvisant

8. Emmanuel Le Roy Ladurie, préface d'Antoine Coron, *Le Fruit donné : éphémérides de Pierre-André Benoit*, Paris / Alès, Bibliothèque nationale de France / Musée-Bibliothèque Pierre-André Benoit, 1989, p. VI.

9. Sur ce point, voir les ouvrages de Paul Bénichou (par exemple, *Le Temps des prophètes : doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977), d'Antoine Compagnon (*La Troisième République des Lettres. De Flaubert à Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1983), et de Nathalie Heinich (*L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005).

compagnon et maître, se précipite, tête baissée, dans le majestueux domaine des anciens chefs-d'œuvre¹⁰ ». Dans ces propos, on sent poindre une attaque contre la typographie expressive – celle-là même qui, depuis Mallarmé, aurait conduit les poètes à s'approprier les ressources de l'imprimé. Et il est vrai que la première vertu d'une typographie réussie tient à sa lisibilité et à son invisibilité pour les professionnels patentés. D'après Jacques Haumont, par exemple, il convient d'éviter que « l'œil » soit « contrarié par l'étalage de la personnalité d'un typographe, irrespectueux envers l'auteur¹¹ ». Raymond Gid est un des très rares experts du métier à admettre la coexistence des pratiques typographiques, à accepter que les expérimentations des poètes en la matière sortent des règles convenues et fassent l'objet d'une appropriation personnelle :

Partisans et adversaires des typographies *recto-tono* ou *con fantasia* [...] que l'on dit joliment invisible ou visible, se sont souvent affrontés. [...] les tenants de la typographie invisible défendent l'auteur contre le typographe abusif. Mais l'évidence, dans le cas de Mallarmé, c'est qu'il n'avait guère que lui-même à combattre. [...] il est bien sorti de Mallarmé « presque un art », comme il le supposait, mais un art véritable n'est que nuances. [...] Une bonne typographie est, de plus, toujours le fruit d'une ascèse et jamais un solo lyrique de typographe. Typographier est d'abord servir. Prudents, Mallarmé, Valéry, se servaient eux-mêmes¹².

Avec un sens aigu de la mesure, Raymond Gid reste fidèle aux principes de sa profession (sobriété des moyens et modestie de l'intervention), tout en suggérant que les démonstrations d'éloquence typographique ont pu donner lieu à des exercices de subtilité et n'altèrent pas nécessairement les intentions des auteurs.

10. Henri Focillon, « Introduction », *Exposition des livres de Léon Pichon, imprimeur, éditeur et graveur*, Paris, Union centrale des Arts décoratifs, 1922, p. VIII-IX.

11. Jacques Haumont, *L'Art du livre et la typographie*, Paris, La Compagnie typographique, 1970, [n. p.].

12. Raymond Gid, *Célébration de la lettre*, Au Jas du Revest-Saint-Martin, Robert Morel, 1962, [n. p.].

Peut-on parler d'un âge d'or de la figure de poète-éditeur artisan entre les années 1910 et 1980 ? C'est très probable. Ses représentants actuels apparaissent fort peu nombreux. On pense notamment à Fouad El Etr, fondateur de La Délirante, ou à Louis Dire (alias Jean Lissarague) et ses Éditions Écart. Car, même en passant du plomb à l'offset, ou encore au numérique, cette catégorie se raréfie du fait des coûts de production et du manque de clientèle. Il n'est pas rare que le texte, assez bref, au lieu d'être imprimé, soit copié par l'auteur autant de fois que nécessaire comme la contribution graphique est dessinée ou peinte directement sur les pages. L'artiste s'est généralement substitué au poète dans la fabrication et l'édition du livre (Bertrand Dorny, Joël Leick, Anne Walker, Colette Deblé), Butor et ses livres manuscrits (assortis de la seule mention Lucinges) faisant figure d'exception. Si la poésie est la composante quasi exclusive de l'édition de « livres d'artiste », refuge d'un secteur peu lu et maltraité par les principaux éditeurs, elle trouve aussi sa place dans des maisons moins marginales, et notamment celles fondées par des poètes ayant acquis un statut d'éditeur au sens le plus classique, dont le plus emblématique reste Pierre Seghers et le plus récent Bruno Doucey.

Quelle est l'histoire de ce trait d'époque ? Quelle est l'étendue de sa variété ? On s'attachera à répondre à ces interrogations dans les articles qui suivent. Ce faisant, on questionnera les liens qu'établit le poète entre ses activités littéraires et éditoriales. Le passage au métier d'éditeur doit-il seulement s'appréhender en termes de stratégie et de positionnement dans le champ artistique ? Dans quelle mesure peut-on considérer qu'il résulte d'une extension sémantique du terme « poésie », désormais irréductible à un genre, et qu'à ce titre, il est partie prenante d'un rapport poétique à la vie et au monde ? En déclarant, dans sa propre monographie, qu'il fut « un poète qui se fit éditeur¹³ », Seghers établissait une continuité entre sa vocation et sa profession, et laissait entendre que cette cohérence existentielle engageait une approche particulière du métier. Il s'agit, dans cet ouvrage, de déterminer dans quelles conditions et proportions, habiter en poète, c'est aussi, le cas échéant, éditer en poète.

13. Pierre Seghers, *Pierre Seghers*, Paris, P. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1973.

*

Les articles ici réunis se présentent comme autant d'études de cas et ne prétendent pas épuiser un sujet qui mériterait d'autres prolongements. Une première section est consacrée aux éditeurs de circonstance, qui auront exercé la profession de façon épisodique et selon des voies diverses. Alfred Jarry est de ceux-là, comme le prouve la contribution de Julien Schuh. En vérité, l'attention de Jarry aux aspects matériels de ses publications n'est pas isolée. Elle n'est pas dissociable de ses relations avec Gourmont et avec Renaudie, comme avec le milieu du *Mercur de France*, placé sous la gouverne d'un ancien ouvrier typographe, Alfred Vallette, qui œuvra à la mise en partage d'une culture éditoriale, constituée de ressources, de savoir-faire et de techniques. C'est ainsi qu'il apparaît nécessaire d'apprécier le degré de brouillage entre les catégories d'auteur et d'éditeur dans un groupe qui, pour des raisons pratiques, mais aussi esthétiques, en tient pour une extension de l'acte créateur à la production du livre, et non plus seulement à son écriture.

Au siècle suivant, entre 1912 et 1957, Blaise Cendrars, quant à lui, aura tenté toutes les formules connues pour publier ses poèmes : appel aux maîtres (Apollinaire, Gourmont), création de sa propre revue, livre d'artiste sur souscription, plaquette à compte d'auteur, recueil illustré de ses amis peintres, prépublications dans les revues des avant-gardes internationales, auto-publication à *La Sirène*, tractations diverses pour obtenir en échange d'un ou plusieurs romans une édition de ses Poésies. Ce parcours, décrypté par Marie-Paule Berranger, aboutit aux trois publications des *Poésies complètes* (1944, 1947, 1957), soigneusement préparées par l'auteur. Au prix de quelques libertés avec la chronologie, Cendrars échafaude alors un récit métapoétique à sa gloire. Par ce geste de collecte éditoriale, il parvient même à libérer son écriture et à l'engager sur le terrain de l'autobiographie.

Autre exemple majeur, celui d'André Breton, qui joue un rôle singulier, comme le montre Antoine Poisson. L'attitude de Breton à l'égard de l'édition de ses œuvres est d'emblée marquée du sceau de l'ambiguïté : intransigeant, refusant toute activité autre que l'écriture, il considère qu'éditer c'est déjà

se faire « épicier ». Pourtant il ne peut que s'y résoudre pour diffuser le message d'un surréalisme qu'il entend contrôler. Il s'appuie successivement sur des éditeurs scrupuleusement choisis : Hilsum avec ses éditions Au Sans Pareil, GLM, Corti, Pauvert, Losfeld. Au sein de Gallimard ou du Sagittaire, il crée des collections mais qui, sans critères repérables, tournent court. C'est finalement surtout dans les revues qu'il fonde et anime que son activité éditoriale se déploie pleinement.

Dans la section suivante, l'accent est mis sur les éditeurs de métier. Deux poètes y sont considérés dont les noms restent pour la postérité attachés à des aventures éditoriales où l'inventivité typographique le dispute à la création d'objets-livres. Guy Lévis Mano, dit GLM, et Pierre-André Benoit, dit PAB, font ici l'objet d'une étude de Sophie Lesiewicz pour l'un et de Bérénice Stoll pour l'autre. GLM, poète et typographe, devient à compter de 1935 l'éditeur le plus emblématique des textes surréalistes. Selon Sophie Lesiewicz, ses productions, irréprochables et élégantes – dans son atelier, « les mots étaient [...] traités en seigneur », dira Jacques Dupin –, ont pour ambition première de faire circuler la poésie. Jeunes poètes débutants et textes inédits constituent sa marque. Avant un retour à une forme de classicisme après la guerre, il multiplie dans les années Trente les recherches typographiques, joue de la diversité des polices et adopte les plus modernes. Mais cette créativité se veut toujours au service du texte, la typographie se devant de rendre intelligible et d'interpréter la poésie.

Bérénice Stoll met, avec PAB, « le livre en jeu ». Elle montre combien cette personnalité inclassable, poète et plasticien lui-même, typographe et éditeur, repousse les frontières du livre d'artiste, en adoptant de manière ludique des formats, des papiers inusités, récusant avec humour la notion même de bibliophilie. Avec ses amis peintres et poètes, Char, Picasso, Valentine ou Jean Hugo, sa production devient jeu. *La Rose et le chien*, « poème perpétuel » de Tzara et Picasso, en offre un exemple frappant.

Pour éclairer la « mise à livre » de la poésie dans la troisième section, Anne-Christine Royère analyse la trajectoire de Pierre Lecuire, poète en marge de ses contemporains et éditeur aux marges du livre d'artiste. Se consacrant presque exclusivement à l'édition de ses propres poèmes, il entend dépasser le dialogue du poète et du peintre ; il met les créations des

plasticiens qu'il sollicite au service d'un langage poétique fondé autant sur la matérialité du livre que sur la puissance du verbe. Inscrit dans l'héritage mallarméen, il cherche à ce que le livre se fasse poème et pose l'équivalence et l'homothétie du visible et du lisible.

Avec l'étude que Lénaïg Cariou consacre à Orange Export Limited, petite maison d'édition de poésie contemporaine dont l'héritage perdure aujourd'hui, bien après sa disparition en 1986, il nous est donné de comprendre combien l'exercice concret de la typographie et de l'impression peut jouer sur la poétique d'un auteur. Aux côtés de la peintre Raquel, sa compagne, Emmanuel Hocquard adosse à l'expérience de l'objet-livre autant qu'à la pensée du matérialisme lucrétien sa poésie à rebours du lyrisme : le corps-à-corps avec les réalités de l'imprimé et du codex aura chez lui contribué à la mise à nu de la langue et au dépouillement du sujet qui en use loin de tout idéalisme et de toute autolâtrie.

Un autre volet de l'ouvrage concerne la collection éditoriale lorsqu'elle est prise en charge par un poète. Luigi Magno s'intéresse au travail de Denis Roche d'abord chez Tchou, où il se forme à divers postes, puis au Seuil, où il prend la direction de la collection « Fiction & Cie ». Ses choix éditoriaux dessinent en creux une conception et une pratique de la littérature qui se dérobent aux catégories génériques et privilégient certaines thématiques, telles que le sexe et la photographie, comme si le détour par les livres d'autrui servait aussi le projet d'une écriture cultivant l'hétérogène, le contigu et le visible à des fins critiques.

Bernard Noël arrive à la tête de la collection « Textes » chez Flammarion après le départ de son fondateur, Paul Otchakovsky-Laurens. Selon Serge Linarès, il conçoit cette charge comme une mission qui lui demande un travail acharné (documenté par les archives) et qui se caractérise par le refus de tout esprit de chapelle, par la recherche du décloisonnement des disciplines et par la quête d'échanges intersubjectifs avec les auteurs. Bien plus, ce poste lui fournit l'occasion de confirmer sa conception de la lecture comme une expérience dont le cheminement cognitif ne s'abstrait ni de l'incarnation du corps lisant ni de la physionomie du livre lu.

Dès l'origine, la collection « Poésie » chez Flammarion met en conformité gouvernance et spécialisation générique avec les nominations successives

à sa tête des poètes Claude Alyn (en 1966), Claude Esteban (en 1983), Yves di Manno (en 1994). Marie Frisson s'intéresse tout particulièrement à la politique éditoriale de Claude Esteban au long des dix années de sa direction. Non contente de s'attacher à montrer comment ce dernier arbitre entre les impératifs littéraires, relationnels et économiques, elle éclaire les modes d'élaboration d'un catalogue autour de certaines caractéristiques : la restitution, sans exclusive, du pouls poétique d'une époque ; le souci d'un sensible difficilement déchiffrable ; le goût pour les écritures spatialisées, au lyrisme contenu.

Sous la bannière du « livre en résistance » (titre de la section suivante), Adrien Cavallaro scrute les entreprises éditoriales d'Aragon durant la dernière guerre, en adoptant le point de vue de la légende plutôt que celui de l'histoire. Un mouvement d'héroïsation des imprimeurs clandestins s'esquisse en parallèle à une légende poétique des martyrs de la Résistance. Cette « mise en récit » de l'édition clandestine se poursuit après la guerre avec l'aventure de l'édition communiste qu'incarne au premier chef « la Bibliothèque française ». Si la poésie est d'abord au centre des éditions artisanales et précaires, tracts et brochures, qui excellent à la diffuser, sa place dans le catalogue des éditions d'après-guerre tend à diminuer notablement.

Dans son article, Mathilde Labbé cerne le rôle que jouent les anthologies dans le catalogue Seghers et les fonctions que leur confère l'éditeur-poète. Le sujet est d'importance dans ce cas précis. D'abord éditeur artisan, Pierre Seghers devient rapidement un « représentant en poésie », selon ses propres termes, se donnant pour mission d'assurer la promotion et la disponibilité de celle-ci pour le plus grand nombre. Cet objectif a orienté sa pratique de l'édition vers des collections et des formes éditoriales participant d'une logique de conservation ou de patrimonialisation de la littérature, comme l'anthologie et ses nombreuses déclinaisons.

Dans la section suivante, intitulée « Passeurs de siècles et d'images », il s'agit d'insister sur certaines incursions éditoriales de poètes hors de leur périmètre chronologique et littéraire, qu'ils exhument des œuvres passées (Gilbert Lely), ou valorisent les dialogues interartistiques (Jacques Dupin). En éditant Sade, entre autres auteurs, selon une conception actualisatrice de l'héritage, Lely considère la poésie hors de toute perspective historique. Selon

Andrea Schellino, il confère à l'édition une mission civilisatrice – fût-elle réfractaire à l'ordre moral –, qui gagne à mesurer ses moyens typographiques et à se mettre au service des écritures les plus vives, par-delà les bornes temporelles. De là vient son goût d'éditeur pour une sobriété des caractères inversement proportionnelle à l'intensité des textes.

Poète mais aussi critique et grand éditeur d'art et de poésie, Jacques Dupin voit dans ces diverses activités des facettes multiples de sa création. Comme le montre Émilie Pons, celles-ci sont le reflet de son attention au monde et à l'autre : consacrer un texte à un peintre ou à un sculpteur, éditer un livre d'art sont des actes esthétiques au même titre que l'écriture poétique. D'abord à l'œuvre dans *les Cahiers d'art* de Christian Zervos, Dupin laisse son empreinte dans les ouvrages des éditions Maeght, puis dans des revues qu'il co-dirige, comme *L'Éphémère*. À son instigation, des voix plurielles mettent en œuvre une commune recherche, qui se lit dans l'espace partagé du livre, entre texte et image mis en tension.

Pour refermer le volume, on trouvera la transcription d'une table ronde qui réunit à l'appel de Christophe Langlois, lui-même poète, des poètes contemporains devenus éditeurs. Guy Goffette, Yves di Manno, Jean-Baptiste Para reviennent sur leur double pratique. Ils s'interrogent sans complaisance sur ce qui nourrit la poésie ou, au contraire, y met frein et obstacle, sur ce que le poète puise dans l'attention à la matérialité du livre, qu'il s'agisse de typographie ou de choix des maquettes, comme sur ce qui alimente la passion d'éditer en matière de textes à découvrir ou à traduire. De cet échange, le lecteur tirera peut-être la conclusion que si, depuis trois décennies, l'artisanat du livre n'offre presque plus d'espace au poète-éditeur, il n'en va pas de même pour la direction de collection ou de revue, où il parvient à maintenir son champ d'action – héritage d'un XIX^e siècle finissant à un XXI^e siècle naissant, de la modernité au contemporain.

Isabelle Diu
Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (Paris)

Serge Linarès
Université Sorbonne Nouvelle, UMR THALIM