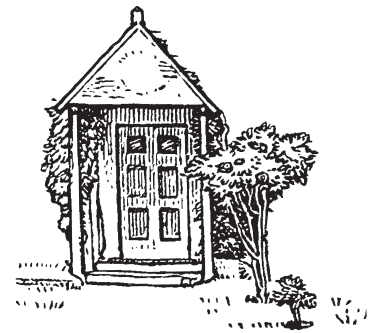


Froncer les sourcils

Olivier
Bertrand

LE CONTENU DE CE LIVRE	page
Frontispice <i>Introduction</i>	7
L'artisan	13
Urs Lehni	15
William Morris	19
Quelques mots sur l'industrialisation	20
Le concept du gothique	21
Ornements & pauvreté	25
L'esthétique régénérée	27
L'esthétique de la pauvreté	50
L'atelier	75
Une aire de repos	78
Tactiques dans la grande ville	80
Le quotidien, scène de l'artisanat	85
Jardin <i>Épilogue</i>	91
Pour quelques dollars de plus	93
Reterritorialisation	98
Cultiver l'ambiguïté	102
Contributions, bidouilles et magouilles	104
Le nouvel artisan	111
Bibliographie	115

FRONTISPICE



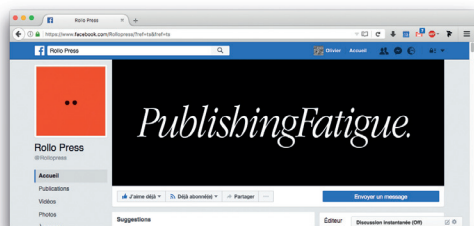
C'est au cœur d'une large réflexion critique sur l'économie de l'édition qu'émergent deux singularités incontournables. Chacun à leurs manières et parfois bon gré mal gré, deux éditeurs ont remis en question les habitudes de leurs époques respectives en se risquant à l'expérimentation de nouvelles économies des savoir-faire. ¶ À la recherche d'un modèle de réception fondé sur la suggestion plutôt que sur une lecture standardisée, les ouvrages de Rollo Press tentent d'échapper à la reproductibilité absolue de la marchandise en proposant une forme de livre artistique, dans lesquels le graphiste et éditeur Urs Lehni prend soin de loger une foule de mystères et d'indices. On y découvre autant de références à la bibliophilie qu'à l'humble livret populaire et autant de jeux sur la matérialité que sur les techniques d'impressions. Avec le souci de produire des objets de qualité tout en gardant des prix abordables, Urs Lehni semble jouer des contraintes de l'artisanat et de l'industrie en déployant une esthétique d'un livre « pauvre » mais généreux. ¶ On peut lire sur la page internet des Swiss Design Awards un article datant de 2010 et présentant succinctement les débuts de Rollo Press, ainsi que le positionnement d'Urs Lehni vis-à-vis de la production institutionnelle de livres à ses débuts en tant qu'éditeur. On y trouve aussi, intercalée en fin d'article, une référence à l'artisanat de William Morris :

*Urs Lehni s'est également inspiré de William Morris qui, dans son ouvrage Art and Its Producers and the Arts and Crafts of Today: Two Addresses (1901) prend position en faveur d'un artisanat d'art total. Seul ce dernier est à même de procurer au créateur une joie qui est elle-même la condition de production de la beauté véritable. Et le cercle se referme lorsque le spectateur se réjouit face aux extraordinaires publications et aux couleurs fraîches de Rollo Press.*¹

La description entreprise ici ne constitue pas une filiation aussi clairement revendiquée par l'éditeur. Urs Lehni n'a jamais expli-

1. Anna Niederhäuser, *Un graphiste et sa machine*, Prix suisses de design, 2010, le 5 mars 2015].
[en ligne] URL : <http://www.swissdesignawards.ch/federaldesign/2010/urs-lehni/index.html?lang=fr> [consulté

citement souhaité se comparer ou s'inscrire dans une relation de paternité vis-à-vis de William Morris et, à l'époque de l'article, le seul indice qui puisse le laisser entendre était une citation de Morris en introduction du site internet de Rollo Press.² Nous pouvons néanmoins lire cette citation comme une « devise » qu'Urs Lehni aurait délibérément mise sur le pas de sa porte pour résumer ses préoccupations d'alors. Plus proche de nous, on lisait dans une newsletter qu'il envoyait en novembre 2016 une nouvelle citation, de Lucius Burckhardt cette fois, et qui révèle de toutes autres considérations : « *ajouter physiquement quelque chose au monde serait la dernière chose à faire...* »³ La citation est suivie d'une « *publishing fatigue* » que l'éditeur s'auto-diagnostique et qu'il placardera même sur le frontispice d'un réseau social quelques temps après.



Si depuis les débuts de Rollo Press jusqu'à aujourd'hui le métier d'éditeur – ou de *faiseur de livres* – a été le théâtre des engagements d'Urs Lehni, ces deux devises pourraient alors ouvrir l'enquête qui constitue l'épine dorsale de ce mémoire : que s'est-il passé entre la volonté, d'une part, de faire référence à la pensée de William Morris et à un certain art de faire artisanal et social, et d'autre part ce qui semble être la remise en question de ce premier postulat – voir de la légitimité même de fabriquer des livres en général – par la citation de Lucius Burckhardt. À l'intérieur de ce grand écart de 10 ans, nous tenterons de suivre les indices qu'Urs Lehni aura laissé transparaître dans ses livres pour y lire l'évolution et les mutations de ses engagements. Nous

2. Propos recueillis lors d'un entretien avec Urs Lehni en novembre 2016.

3. Lucius Burckhardt (1925-2003) était un sociologue et économiste

suisse. Éminent penseur de la théorie de l'architecture et du design.

essaierons aussi de voir si l'on peut trouver dans la production livresque de Rollo Press une réactivation de la pratique artisanale et sociale en œuvre chez Kelmscott Press, l'entreprise éditoriale de Morris. Car en effet il apparaît en filigrane de cette première « devise » une prise de position claire quand on connaît le texte de William Morris : la volonté de rendre sa dignité au travail et sa signification à l'art en tentant de *rétablir un équilibre entre conscience sociale et objectifs commerciaux*. La complexité éthique d'une telle entreprise va de paire avec le paradoxe de la figure morrissienne ; à la fois homme d'affaires et fervent défenseur de la doctrine socialiste. L'ambiguïté de cette posture semble pourtant avoir permis à William Morris de trouver une certaine unité durant les quelques années de l'aventure Kelmscott Press (1891-1898), de la même manière que les nombreuses tactiques mises en œuvre par Urs Lehni dans un vaste spectre de « coups à faire » lui ont permis d'éditer des livres remarquables dans le temps. Lançons nous donc à la recherche des indices qui pourront renseigner ces postures aussi engagées qu'ambiguës au sein de deux pratiques à contre-pied des normes éditoriales de leurs époques respectives. ¶ Il sera alors intéressant d'enquêter sur des objets que rien ne rapproche dans leurs formes et dans leurs contenus mais qui semblent pourtant porter d'étranges ressemblances quant à la manière dont ils ont été produits. Dans de telles circonstances, il faudra ici nous demander quels points communs peuvent partager les pratiques de Williams Morris et d'Urs Lehni. Alors que plus d'un siècle les sépare, quelles problématiques peuvent dépasser un tel saut temporel et s'actualiser dans un même type de pratique ? À travers l'analyse des livres édités par les éditions Kelmscott Press à la fin du XIX^e siècle et de ceux édités par Rollo Press – d'abord imprimés sur un Risograph de 2007 à 2012 puis en majorité sur des machines offset –, nous observerons comment « l'esthétique régénérée »⁴ des livres de William Morris entre en résonance avec une production contemporaine sous la forme d'une « esthétique de la pauvreté ». Si ces deux pratiques sont nées d'une même volonté de proposer des

4. Jacques Rancière, « L'art décoratif comme art social : le temple, la maison, l'usine », in *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, 2011, p. 163.

alternatives à une norme de production standardisée, la comparaison suppose aussi une analyse détaillée des structures (choix éthiques et économiques, qualités et formes des objets produits, organisation de la production) adoptées en réaction à ces normes éditoriales qu'il s'agira aussi de comprendre.

L'ARTISAN



URS LEHNI : ÉMANCIPATION DES CONTRAINTES ÉCONOMIQUES DANS LA PRODUCTION INSTITUTIONNELLE DE LIVRES

Fruit de l'initiative d'Urs Lehni, Rollo Press est une petite maison d'édition que le graphiste a lancée en décembre 2007. À ce moment lassé ou frustré par les contraintes de la commande institutionnelle et « *des projets planifiés sur six mois qui s'étalent sur deux ans, le fonctionnement de certaines institutions, et parfois les jeux de pouvoir qui doivent être pris en compte* », Urs Lehni décide de s'en émanciper en créant une structure éditoriale légère à l'intérieur de laquelle il pourra initier, gérer et financer ses projets en toute indépendance. Grâce à cette réaction positive aux longs et laborieux processus institutionnels fleurit tout un catalogue de livres portant les traces d'une grande spontanéité. ¶ La production s'organise d'abord autour d'un Risograph GR 3770, une imprimante qui lui permet d'imprimer rapidement et à un prix abordable. Les livres se dessinent alors sur des invitations qu'adresse Urs Lehni à des « amis et complices »⁵ : des personnes dont il est proche et dont il connaît le travail, des étudiants ou des artistes qui n'ont pas encore été publiés, parfois en formulant des invitations à des projets qu'il aperçoit en dehors de son cercle de connaissances, et d'autres fois en répondant à des propositions qui lui sont adressées, ce fut le cas pour le projet du livre *This is not my Son* que l'artiste Erik van der Weijde lui a soumis en le contactant directement. Plus simplement, la politique de sélection se résume en quelques mots : « *ça vient des tripes*. »⁶ ¶ Pour Urs Lehni, la maison d'édition et les tâches qu'il y accomplit sont du « hors-travail » : elle est une activité non rémunérée et parallèle à ses deux autres casquettes de graphiste et d'enseignant qui lui permettent de gagner sa vie. Rollo Press n'est pas un projet commercial, l'argent gagné est directement réinvesti dans le prochain projet éditorial. L'éditeur assure son indépendance et sa liberté de mouvement en maîtrisant chacune des étapes ; de la conception à la diffusion, en passant par l'impression et le façonnage, jusqu'à la préparation des colis et des

5. Alex Moshakis, *Urs Lehni of Rollo Press*, *It's Nice That*, 27 sept. 2011, [en ligne] URL : <http://www.itsnicethat.com/articles/urs-lehni> [consulté le 5 mars 2017].

6. Propos recueillis lors d'un entretien avec Urs Lehni mené en novembre 2016.

envois postaux.⁷ C'est donc une activité dont il n'attend aucune rémunération et qui tourne à la sueur de son front. ¶ Lui et ses contributeurs travaillent en petit comité, à la recherche d'une complicité et selon des valeurs qu'ils définissent et les rassemblent : une ambiance conviviale qui favorise le déploiement d'une énergie créatrice qui s'épanouit dans des formes éditoriales fraîches et communicatives, l'exigence de la qualité et surtout le désir de bien faire. C'est sur ces derniers points que nous pouvons lire les premières filiations entre les manières de travailler d'Urs Lehni et de William Morris. Si les livres de William Morris ne peuvent pas être tout à fait qualifiés de « frais et communicatifs », son objectif aura néanmoins été de mêler dans toutes ses entreprises l'intérêt et le plaisir que « l'utilisateur » désire avoir et le fabricant à faire.⁸ ¶ À cela il convient de rappeler le vaste programme qu'entreprenait de réaliser William Morris dans tous ses chantiers : réintégrer l'art à la vie. Cette proposition que l'on pourrait qualifier d'utopique est en fait très concrète, si l'art doit réintégrer la vie c'est pour qu'il ne soit plus la résultante de la division du travail. Le geste implique donc de supprimer la prétention que l'art a de se positionner comme une pratique en dehors de toutes les autres activités de l'homme et réservée qu'à une poignée d'entre eux. Il s'agit d'investir un savoir-faire dans des objets utiles par lesquelles on communique plus facilement parce qu'on les produit et les utilise au quotidien. Le livre n'est-il donc pas l'un de ces objets où investir judicieusement une telle pratique artisanale ? ¶ C'est justement tout un travail artisanal qui est mis en œuvre dans l'atelier que constitue Rollo Press. L'artisanat est, selon William Morris, un lieu où la main et la pensée trouvent leur liberté, et qui a la qualité de garder connectés le produit et celui qui le fabrique. Si participer à l'ensemble des tâches est la condition du lien constant avec le produit, alors Rollo Press, à ses débuts, ne dérogera pas à la règle en fonctionnant selon la conviction que le concepteur doit avoir le contrôle complet d'une publication, de sa conception à sa distribution. Maître des projets qu'il initie et dans la perspective

7. Marielle Voisin, *Formes graphiques et contraintes économiques dans l'édition contemporaine. L'exemple de quelques maisons d'édition indépendantes*, mémoire

de fin d'étude, sous le dir. de Catherine de Smet, EESAB – Rennes, 2016, p. 51.

8. William Morris, "Art and Its Producers, and The Arts and Crafts

aussi définie que complexe de livrer un ouvrage abordable et de qualité, Urs Lehni propose à ses contributeurs d'engager ensemble leur responsabilité et leur savoir pratique et théorique au service des objets qu'ils confectionnent. La responsabilité est un point crucial au sein de l'atelier, puisque c'est elle qui différencie l'artisan de l'homme qui exécute les ordres pour le compte d'autres que lui. ¶ En couplant une maîtrise totale de la fabrication à une certaine éthique du travail artisanal, Rollo Press produit des livres généreux, simples, imaginatifs et à des prix accessibles. C'est sûrement cette qualité intrinsèque aux livres de Rollo Press qui leurs a valu une si grande adhésion, d'abord dans les foires du livre, en librairies ensuite, puis gratifiés par quelques titres honorifiques (Prix des Plus beaux livres suisses par exemple). C'est avant tout un *art de faire* qui se communique extrêmement bien et que l'on pourrait définir en citant quelques mots de William Morris, avec son fameux style épique : « *Transformant ces heures quotidiennes de labeur désespéré en journées de travail agréables, l'exercice heureux des énergies de l'homme, enluminé par la certitude de l'utilité et dans l'espoir de gratitude des amis et des voisins pour qui il s'exerce.* »⁹ Une pratique éditoriale indépendante qui aujourd'hui paraît commune après l'explosion du livre autoédité, mais qui en 2007 est en rupture avec les manières courantes de faire et d'une grande originalité.

Si le succès des livres de Rollo Press perdure, leur méthode de fabrication a significativement changé depuis les débuts de la maison d'édition jusqu'à aujourd'hui. En effet, la dimension artisanale de l'activité d'Urs Lehni au sein de Rollo Press est devenue, à terme, une nouvelle contrainte considérable dont il a souhaité se dégager une fois de plus. Concevoir, fabriquer et distribuer les livres de A à Z était devenu chronophage. C'est la viabilité même du modèle économique sur lequel se basait la maison d'édition jusqu'alors qui était remise en cause : une activité non rémunérée qui ne trouve pas son équilibre entre le temps investi et les contraintes qui s'appliquent à de telles dispositions. En 2012, Urs Lehni décidera donc de sous-traiter une

of Today: Two Addresses", Longmans & Co., 1901.

9. William Morris, *ibid.*

partie de son activité, d'abord en changeant de moyen d'impression (notamment avec le projet du livre *This is not my Wife* d'Erik van der Weijde imprimé en offset industriel), puis en déléguant la diffusion à un distributeur qui s'occupe maintenant de diffuser ses ouvrages là où il assurait lui-même la gestion de son stock et l'envoi de ses livres.¹⁰ ¶ Ce moment charnière est révélateur des limites économiques, pratiques et humaines que ces entreprises éditoriales « de la débrouille » peuvent rencontrer, et qui invalideraient le modèle d'un artisanat complet énoncé jusqu'à maintenant. En devant augmenter le nombre d'exemplaires imprimés et en déléguant la distribution des livres, la structure indépendante, presque « locale » et autonome vis-à-vis des procédés de reproduction se métamorphose en une structure plus traditionnelle, selon le modèle courant d'une entreprise un peu plus grande où la production est divisée et délocalisée. ¶ Toujours est-il que, malgré un revirement structurel important, Rollo Press semble avoir trouvé son unité dans le temps en jouant des considérations industrielles et commerciales habituelles et en transformant la débrouille initiale en une forme d'énergie plus « professionnelle », toujours articulée autour du désir de bien faire et du plaisir de travailler dans un espace convivial.

* * * * * * * *

Néanmoins, est-il possible d'éviter cette mutation qui implique ici de devoir perdre en autonomie et de céder à d'autres la maîtrise de certaines parties de son activité pour que la maison d'édition tienne ? Comment faire perdurer le modèle d'une organisation à petite échelle et absolument indépendante ? Un artisanat total est-il aujourd'hui tenable ? Est-il possible de cultiver une ambiguïté qui articulerait des procédés artisanaux à des logiques industrielles ? Pour tenter de répondre à ces questions, lançons la comparaison qui mettra en lumière les choix et procédés de production grâce auxquels les éditions Kelmscott Press et Rollo Press ont trouvé différemment leur indépendance et leur unité.

10. Marielle Voisin, *op. cit.*, p. 54

WILLIAM MORRIS : UN PASSÉ À RESTAURER ?

Intéressons-nous maintenant aux éditions Kelmscott Press, et plus particulièrement à la figure de William Morris qui les a initiées en 1891. En effet, pour saisir le personnage et sa manière de travailler, il semble important de comprendre l'idée particulière de l'artisanat qui sous-tend toute la production de William Morris et qu'il a appliqué non seulement dans l'édition, mais aussi dans d'autres activités telles que la fabrication de vitraux, de meubles, de papiers peints, de tapis, etc. ¶ La somme des textes que l'on peut lire à propos de William Morris semble concorder sur un point : un esprit révolutionnaire, dont la vie et l'œuvre furent toutes entières déterminées par une Arcadie médiévale. Dans l'esprit de réforme de la seconde moitié du XIX^e siècle, et dans les nombreux bouleversements sociaux de l'époque victorienne, William Morris place son engagement vis-à-vis d'une société dont il n'accepte pas les formes. Le succès de l'industrie manufacturière britannique et de son vaste empire le conduisit à une certaine prospérité, ce qui favorisa en même temps l'ascension des classes ouvrières et l'urbanisation du prolétariat. Mais la société était divisée par l'inégalité entre les classes et les moyens économiques. La division du travail avait fait des ouvriers une main-d'œuvre non qualifiée et de plus en plus déconnectée des objets de leur travail, et surtout de la société en général. William Morris s'inscrit dans le désir, partagé avec un certain nombre de ses contemporains des Arts & Crafts, de rompre avec ce capitalisme victorien qui était pour eux l'expression d'une société corrompue reposant sur un gigantesque système d'usure, sans pitié et implacable, et qui marginalise l'existence des gens et des communautés qui ne s'adaptent pas elles-mêmes à ses lois.¹¹ Inspirés notamment par la confrérie préraphaélite, ces artistes-artisans des Arts & Crafts voulaient s'évader du réel et voyaient dans la création d'une communauté un moyen de cohésion sociale dont le travail manuel et créatif serait une source de fraternité.

11. William Morris, "Of the Origins of Ornamental Art", 1886, [en ligne] URL : <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1883/ornament.htm> [consulté le 19 nov. 2014].

QUELQUES MOTS SUR L'INDUSTRIALISATION

La résistance de William Morris à la mécanisation s'inscrit surtout dans une large critique de ce que l'industrialisation peut faire subir à la société plus que dans la réaction pure à un nouvel ordre technique imposé par la Révolution industrielle. Cette industrialisation s'incarne notamment dans la ville de Londres, capitale subordonnée à la loi du marché et à la concurrence du travail, c'est le théâtre de l'épanouissement du capitalisme libéral qui superpose en un seul territoire une hiérarchie sociale très stricte: le luxe des profits de cette «révolution» et la lutte pour la vie de ceux qui fournissent le travail pour l'alimenter.¹² Selon la doctrine socialiste à laquelle Morris contribuait, la Révolution industrielle est un instrument d'aliénation utilisé par le capitalisme victorien qui, en divisant le travail, soumet les ouvriers à l'esclavage; ces derniers devant entrer en concurrence avec les machines et justifier sans cesse de leur nécessité vis-à-vis d'elles. Se libérer de la mécanisation est donc le seul moyen de libérer l'homme, même si William Morris n'était pas absolument contre lorsqu'elle pouvait servir et aider à produire des articles de qualités.¹³ C'est donc en réaction à l'industrialisation que des hommes comme William Morris décident de se tourner vers la reviviscence de l'esprit chrétien médiéval et de ses productions, qu'ils voient plus spirituels que les objets désincarnés qui les entouraient.  William Morris est fasciné par le pittoresque, les romans de chevalerie et le gothique (sa lecture et son adhésion aux textes de John Ruskin y est pour beaucoup). Ce goût historisant couplé au rêve d'une société médiévale qu'il fantasmait est, selon Annick Lantenois, ce qui lui permet de justifier sa posture et de soigner l'incompréhension qu'il éprouve vis-à-vis du système technique du XIX^e siècle.¹⁴ Mais il convient de nuancer l'idée, trop souvent admise par la somme des textes qui ont été écrits à son sujet et à laquelle Annick Lantenois participe, selon laquelle William Morris idéalisait un âge d'or et une société supposément égalitaire du Moyen Âge, sans hiérarchie et sans conflits. On porte souvent un regard moqueur à l'égard de ce

12. François Bédarida, «Londres au milieu du XIX^e siècle: une analyse de structure sociale», in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 23^e année, n° 2, 1968, p. 295.

13. William Morris, *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre, Contre l'art d'élite*, Hermann, 1985, pp. 141-142.

14. Annick Lantenois, *Le vertige du*

genre de considérations historiques, mais il ne me semble pas que la nostalgie de William Morris soit si naïve: s'il rêve de la société médiévale, c'est pour la manière dont l'artisan d'alors vivait en harmonie et en rythme avec la nature, dans laquelle il produisait de concert. De plus, il serait trop rapide de dire que William Morris fantasmait une société où aucun rapport de domination ne s'exerçait, en témoigne ce passage des *Nouvelles de nulle part*, où il évoque cette connaissance:

Plus proche de notre conception de la vie était l'esprit du Moyen Âge, pour lequel le ciel et la vie de l'autre monde étaient choses si réelles qu'ils faisaient pour lui partie de notre vie terrestre; laquelle il aimait et embellit en conséquence, malgré toutes les doctrines d'ascétisme qui lui commandaient de la condamner, au nom des dogmes de son Église.¹⁵

On lit ici que Morris ne désirait pas non plus fuir l'époque qu'il habitait pour celle dont il rêvait, mais plutôt s'en inspirer pour enrichir son engagement social dont la pratique matérielle était le théâtre de ses opérations.  Les entreprises de William Morris – de Morris & Co. à Kelmscott Press – avaient la volonté de rendre sa dignité au travail et sa signification à l'art, et tenter de rétablir ainsi un équilibre entre conscience sociale et objectifs commerciaux. Le programme est corolaire au paradoxe du personnage qui tient dans l'opposition fondamentale entre l'univers auquel il aspirait et la réalité de l'époque victorienne: un homme d'affaires tiraillé entre des valeurs chrétiennes et une doctrine socialiste.

LE CONCEPT DU GOTHIQUE (JOHN RUSKIN ET LE STATUT DE L'ARTISAN AU MOYEN ÂGE)

En tant qu'*esthétique régénérée*, les Arts & Crafts sont intrinsèquement liés à l'avenir socialiste, et se veulent les ambassadeurs d'enjeux sociaux qui ramènent l'art dans le concret du quotidien en mettant fin à la séparation entre les «beaux-arts» et les arts

funambule, B42, 2013, p. 50.

16. William Morris, *Nouvelles de nulle-part ou Une Ère de repos*, L'Altiplano, 2009, p. 312. Ces nouvelles peuvent être

considérées comme la formulation de l'utopie socialiste morrissienne.

«dits «décoratifs» (ou «appliqués»). Les premiers s'extraient des activités de la vie de tous les jours tandis que les autres proposent d'y intégrer une dimension esthétique. ¶ Dans la lignée des idées de John Ruskin, William Morris voit dans l'artisanat un moyen de fabriquer et de décorer les objets du quotidien en s'inspirant de la nature environnante. Ils accompagnent ainsi les manifestations de la vie et s'y entremêlent au jour le jour. S'il faut préciser que ces objets sont essentiellement achetés par l'aristocratie ou de riches industriels qui peuvent se les offrir, ils sont d'abord conçus par des artisans qui ignorent la hiérarchie entre beaux-arts et arts appliqués et qui ont façonné des objets singuliers en harmonie avec le spectacle de la nature environnante, impersonnelle et indifférente aux sujets et aux sens.¹⁶ En cela, ces objets sont les témoins d'une richesse naturelle commune à toutes les classes sociales. Le concept du gothique que John Ruskin formule est bien plus que l'expression d'une nostalgie du passé de l'artisanat médiéval et de la foi chrétienne. Il est surtout la consécration d'une idée particulière qui lie l'art à la vie d'un peuple en étant son expression. Les objets et édifices sont construits par et pour tous les hommes dans un art qui unit et récuse la division du travail. ¶ Jacques Rancière rappelle que ce que récusent John Ruskin et William Morris (pour ne citer qu'eux) est la perfection géométrique qui, selon eux, est l'incarnation de la division du travail où des ouvriers ont à *exécuter* le plan d'un architecte ou d'un maître d'œuvre, sans rien pouvoir y injecter de leur pensée et de leur vie. Et c'est dans la décoration des objets manufacturés que l'on trouve la trace de la liberté de création qu'a l'artisan dans son travail: la construction et la décoration vont de concert dans l'idée de l'artisanat de William Morris, et les objets qu'il crée avec des artisans qualifiés abritent autant la fonction de l'objet utile que de l'objet de contemplation désintéressée.¹⁷ Le travail artisanal réside dans l'expansion de soi (l'ornement) ajoutée à une fin fonctionnelle, ce qui s'oppose à «*l'œuvre servile de la machine ou des mains humaines soumises à la pensée d'un cerveau étranger.*»¹⁸ Comme les enlumineurs au

Moyen Âge trouvaient à exprimer leur individualité au sein du chantier collectif que représente la confection d'un manuscrit, l'artisan à la possibilité de laisser sa marque imparfaite aux vues du plan érigé, mais de ce fait libre de ne pas s'y soumettre. On peut en effet lire dans les objets fabriqués de cette manière (qu'ils s'agissent de livres, de bijoux ou de papiers peints) l'expérience d'un ouvrage collectif fait d'une hétérogénéité d'idées individuelles qui ont toutes leurs places, et où chacun à la liberté de s'exprimer. Il s'agit alors de dépasser les oppositions avenir/passé, machine industrielle/outil artisanal et de comprendre le contexte dans lequel ont été pris ces engagements. Plus qu'une Arcadie médiévale, c'est surtout la volonté de s'opposer à l'écrasant système technique capitaliste victorien par la mise en place de structures de travail qui transgressent la norme d'organisation de production alors en vigueur. En installant son atelier à Hammersmith dans la campagne londonienne, William Morris recentralise les métiers nécessaires à la publication de ses livres sur un même lieu de travail et privilégie un ouvrage collectif dans des conditions de travail non aliénantes. Kelmscott Press expérimente ainsi directement l'articulation théorique suivante: une société—un mode de travail—une fonction de l'art.

* * * * * * * *

Pour William Morris, l'ornement est l'art du peuple puisqu'il entoure et accompagne quotidiennement la vie et le travail de son omniprésence plaisante aux yeux et à l'âme: «*l'art produit par le travail quotidien de toutes sortes d'hommes et pour l'usage quotidien de toutes sortes d'hommes.*»¹⁹ Morris espérait sûrement que les lignes serpentine qu'il reproduisait dans ses livres ou dans ses tapisseries serviraient d'ambassadeurs à la diffusion de cette pensée du travail. Comme une graine disséminée dans chaque objet et destinée à mûrir auprès de chacun pour activer le processus intime et personnel de remise en cause du système.

16. Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 164.

17. À propos de cette distinction entre le plan de l'architecte et le dessin inachevé et sensible de l'artisan, lire

Tim Ingold, *Marcher avec les dragons, Zones sensibles*, p. 223.

18. Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 168

19. William Morris, *op. cit.*, p. 6.



C'est dans les marges que résident les clefs de lecture des livres sortis des ateliers de la Kelmscott House, car c'est toute une philosophie qui s'y résume par des formes qui portent en elles les idées socialistes de William Morris. On pourrait alors dire que les livres édités par Kelmscott Press se définissent à travers les marges ornementées qui les enferment ; elles les désignent comme des objets fabriqués par des artisans qui rendent hommage à la nature. L'analyse formelle des livres de William Morris aide à déterminer plus précisément quels sont les qualités et les effets de ces ornements, et comprendre ainsi à quel point le soin qui est apporté à l'ouvrage à toutes les étapes de sa fabrication témoigne d'une vision du monde théorique soumise à l'expérimentation directe dans le champ de l'édition.

Avant d'observer les livres de Kelmscott Press, il me semble important de porter un regard sur les livres du XIV^e et XV^e siècle, et notamment sur les types d'enluminures que nous pouvons y trouver. C'est à cette période que William Morris se réfère et dans laquelle il va puiser les formes dont il s'inspire, et plus précisément dans les livres produits à Augsbourg et à Venise, notamment par un certain Erhard Ratdolt [Fig. I]. Dans une lettre adressée à un certain Gilbert Redgrave, Morris mentionne le travail d'Erhard Ratdolt (originaire d'Augsbourg, il travailla à Venise de 1475 à 1485) et précise qu'il ne se contente pas seulement d'imiter sa gestion de la page mais surtout de se l'approprier en l'adaptant à ses propres mises en pages. On sait aussi que Morris possède l'un des ouvrages de Ratdolt ; un certain psautier en latin imprimé en 1494 où figure déjà une composition typographique alliant du noir et du rouge, un procédé de hiérarchisation des informations dans la page dont Morris s'inspirera aussi dans ses propres ouvrages.²⁰ Ceux-ci sont des cas particuliers puisque, à la charnière d'un nouveau seuil technologique (la naissance de l'imprimerie), ils imitent les enluminures peintes à la main qui leur sont contemporaines. L'observation de ces dernières peut nous renseigner encore autrement sur les

20. William Morris, Normal Kelvin, "The Collected Letters of William Morris, Volume III: 1889-1892", Princeton University Press, 1996, p. 464.



Fig. I

Psautier appartenant à Johannes Regiomontanus, composé par Erhard Ratdolt à Venise en 1482, fol. 1r.



Fig. II

Livre d'heures de Jean de Lannoy, enluminé par le maître de Philippe de Croÿ à Mons, XV^e siècle, fol. 68r, Université de Liège, Manuscrit Wittert 14.

enjeux que soulève le métier d'artisan-enlumineur au Moyen Âge. Accordons-nous donc un détour par les enluminures exemplaires d'un livre d'heures de cette époque ; un très beau spécimen du Hainaut datant du XV^e siècle [Fig. II]. ¶ Au premier regard sur ces ornements ou décors, on pourrait rapidement dire qu'ils s'ajoutent à la page de manière superflue. Mais il semble en fait qu'ils travaillent à une utilité plus subtile, plus globale. En effet, le cadre qu'ils dessinent isole et sépare le livre dans sa matérialité de l'ensemble des choses qui l'environne. Le texte central, qui est déjà achevé en soi, est circonscrit une nouvelle fois par les ornements en marge. La délimitation qu'ils dessinent permet à l'œil d'être conduit vers l'extérieur puis vers l'intérieur : ramené progressivement vers le calme sanctuaire central. En cela, la masse ornementale devient une mise en relief du texte. L'agitation de l'œil et de l'esprit que produit cette bordure active peut se décomposer en deux temps. D'abord, l'œil appréhende l'ensemble du territoire de la page grâce à la masse ornementale, puis il cherche à comprendre et à discerner les éléments à l'intérieur de la masse, mais l'enchevêtrement de courbes l'en empêche et le repousse vers la première appréhension globale. Les étapes se succèdent et sont un jeu pour l'esprit qui découvre progressivement la surface grâce au phénomène de repoussoir visuel des nœuds de lignes. ¶ Notons que dans les marges fleuries du XIII^e au XV^e siècle, on trouve très souvent les objets les plus divers, des animaux et des hommes condensés sans buts véritables. Cette « angoisse de la classification »²¹ des êtres dans des mondes végétaux a pour effet de réveiller l'instinct de chasseur du lecteur. Il y a partout des corps et surtout des têtes et des yeux que l'on cherche à identifier, et cette chasse au visage fait partie du processus de discernement que nous évoquions plus tôt. Il semble que l'art de ce type de marges tient dans la capacité de l'enlumineur à mélanger subtilement tous ces êtres étrangers les uns aux autres de manière à ce qu'ils participent à une totalité fabuleuse : un jeu d'assemblage capricieux et espiègle où aucune interprétation n'est possible. La condition nécessaire à son effet

21. Michael Camille, *Images dans les Marges, aux limites de l'art médiéval*, Gallimard, 1997, p. 69.

isolant est que cet ensemble ne parle que de lui-même, qu'il ne désigne aucun extérieur²², c'est la plupart du temps le cas, excepté les rares fois où l'on rencontre des scènes de fables avec un léger plan narratif. ¶ Dans cette page d'un plus ancien livre d'heures de Cambrai [Fig. III] on peut lire dans la marge d'autres espaces de liberté que s'approprient les artisans-enlumineurs en dialogue avec le texte.



Fig. III
Livre d'heures, Cambrai,
XIII^e siècle, fol. 32 v,
Walters Art Museum,
W. 582.

Au moment où le travail du scribe et du peintre se séparent (XIII^e siècle), la division des deux activités implique la succession des étapes de travail. Peignant après le labeur du copiste, l'enlumineur peut se permettre de grandes libertés et y réagir en l'accompagnant, en le commentant et surtout en le critiquant. Ainsi, le texte est à la merci de violences faites par des professionnels

22. Karl Philipp Moritz, *Sur l'ornement*, édition de Clara Pacquet, Éditions Rue d'Ulm/presses de l'École normale supérieure - Musée du quai Branly, 2008, p. 42.

payés à la page qui mettent en place un contre langage jouant sur « l'opposition binaire, le travestissement, la profanation et le sacrilège. »²³ Révélateur des appropriations que se permettent les enlumineurs, cet art de la dialectique mis en place pour parodier le centre de la page est caractéristique de ces marges que l'on nomme *marginalia*. De manière générale, « [...] dans l'art médiéval, le sculpteur ou le peintre est souvent plus hardi quand il est moins tenu par une obligation extérieure; souvent, il cherche, trouve et s'approprie les zones de liberté. »²⁴ ¶ Les marges ornementées des livres de William Morris ou les enluminures que l'on retrouve dans les manuscrits du Moyen Âge cherchent avant tout à donner au centre, qui n'a seul aucune clôture ni aucune frontière, une forme d'achèvement afin que l'espace de la double page puisse former une totalité harmonieuse. Il s'agit ici de nourrir l'œil et réjouir l'âme en lui offrant un ouvrage ornementé plaisant à regarder par sa subtilité. D'ailleurs, cette citation des *Nouvelles de nulle part* peut nous éclairer sur les raisons du goût de William Morris lorsque le batelier Dick explique au narrateur ses préférences en architecture et en décoration d'intérieur :

*Par exemple, j'éprouve, quant à moi, un tel plaisir à avoir mes aises à l'intérieur d'une maison que j'y sacrifierais presque, s'il le fallait, l'espace extérieur. Et puis, il y a, naturellement, l'ornementation, qu'il est, il faut bien en convenir, facile d'exagérer dans les simples demeures particulières, mais qui ne court guère ce danger dans une salle de réunion, un marché, etc. Je dois vous avouer cependant que mon arrière-grand-père me reproche souvent d'avoir la tête un peu fêlée sur ce sujet de la belle construction; mais vraiment je crois que l'énergie humaine ne saurait nulle part mieux s'employer, car je ne vois de ce côté aucune limite à notre activité, tandis que de beaucoup d'autres, il semble qu'il soit possible de l'atteindre.*²⁵

23. Michael Camille, *op. cit.*, p. 69.

24. Meyer Shapiro, *Style, artiste et société*, Gallimard, 1982, p. 48.

25. William Morris, *op. cit.*, pp. 78-79.

De ce que disent différemment les entoures de texte de ces ouvrages, une fonction commune les rassemble : renseigner la dignité du lieu qu'ils abritent. D'un bâtiment ou d'un livre, qu'il s'agisse là d'un lieu sacré, ici d'une maison ou ailleurs d'une usine, l'ornement le désigne.

Les marges desquelles s'inspire William Morris, notamment celles d'Erhard Ratdolt dont nous parlions plus tôt, ne sont pas forcément les plus flagrantes d'une expression de la liberté de l'artisan ou de son individualité comme nous venons de l'observer dans les manuscrits du XIII^e au XV^e siècle. Elles sont déjà la trace d'une contradiction, ou plutôt d'une singularité, à l'intérieur de ce même style gothique. Elles sont caractérisées par un esprit de synthèse (abandon du bestiaire et de tout autre type de figures, choix de lignes simples et organisées rigoureusement) qui n'a pas d'équivalent à l'époque, et ce parce qu'il s'agit d'une inspiration – et non d'une imitation – du travail des enlumineurs adaptée à la reproduction mécanisée. C'est probablement par préférence esthétique que William Morris choisira et réactualisera cette singularité. ¶ De la même manière que Ratdolt, Morris ajuste le positionnement et l'espacement des éléments sur la page en s'inspirant de la tradition des manuscrits, nuancé par son propre goût [Fig. IV-VII]. Les deux pages en vis-à-vis sont considérées comme une même unité, et chaque élément s'équilibre par rapport aux autres, de sorte à créer une surface parfaitement stable dans sa structure. Mais la qualité de la double page ne tient pas qu'à son équilibre structurel, l'harmonie de la double page, et par extension son unité, se trouve dans l'équilibre du degré de noir des différents éléments ; le « noir typographique » doit être équivalent à celui des illustrations et de l'ornement en marge, et inversement – notons que la restauration de la gravure sur bois qu'opère Morris est caractérisée par un trait gras sans demi-teinte, donc sans recherche de gris. Si l'on peut dire aujourd'hui que la page est surchargée, je préfère y voir un monde intensément vivant. William Morris ne dessinait pas ces marges pour les faire entrer en discussion avec le texte, mais le projet

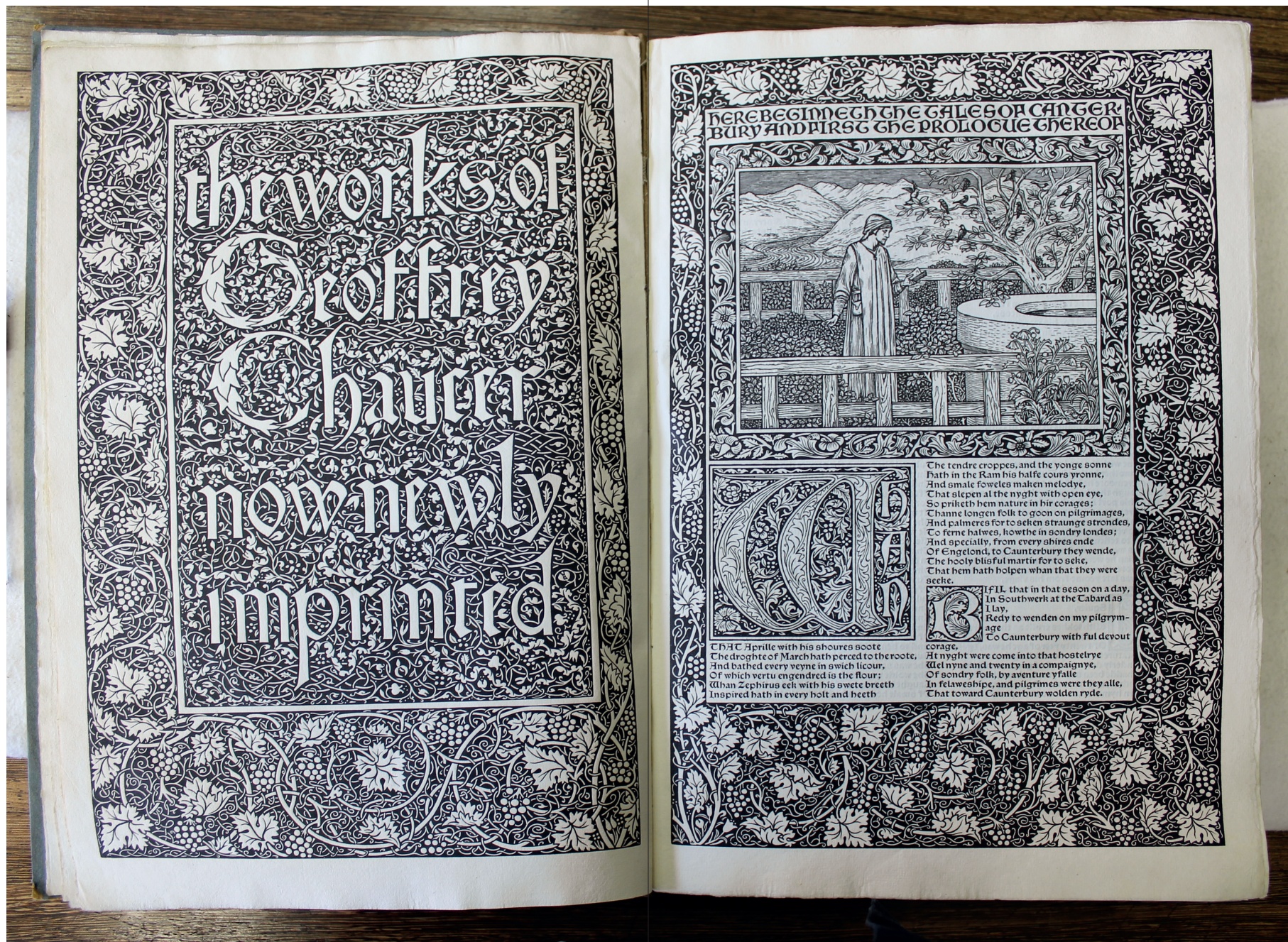


Fig. IV

Le "Kelmscott Chaucer", ornémenté de gravures de Sir Edward Burne-Jones et, selon le colophon, imprimé par le « tardif » William Morris à Hammersmith en 1896.

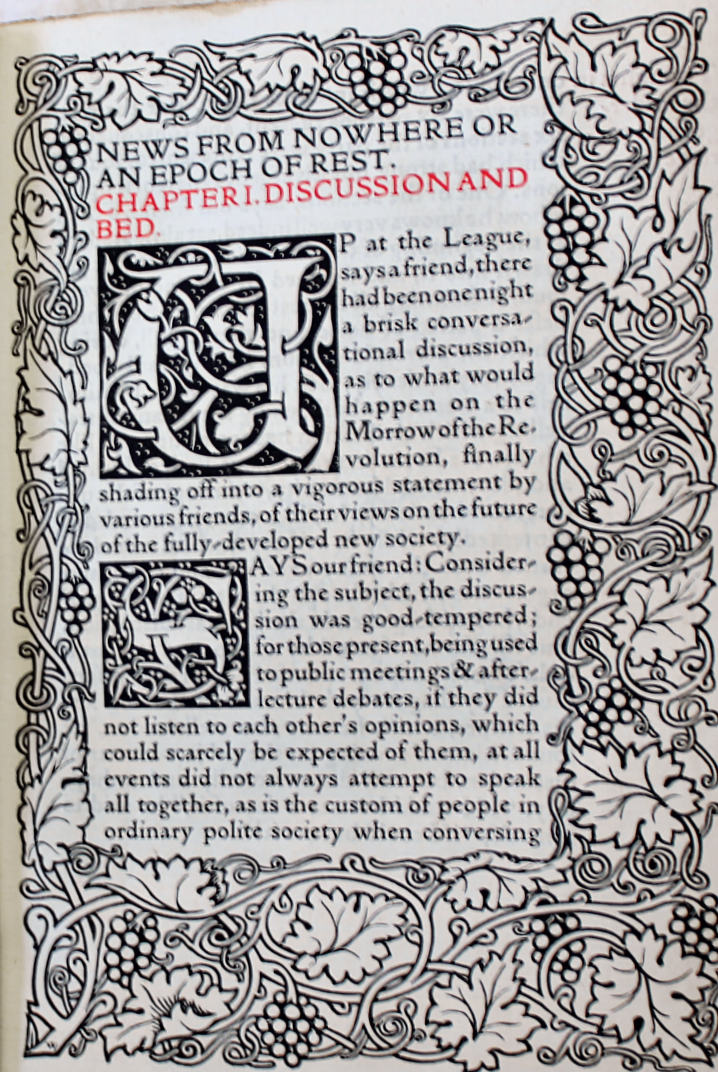


Fig. V

A dainty
breakfast

back once more with a delicately made glass, into which she put the flowers and set them down in the midst of our table. One of the others, who had run off also, then came back with a big cabbage-leaf filled with strawberries, some of them barely ripe, & said as she set them on the table, "There, now; I thought of that before I got up this morning; but looking at the stranger here getting into your boat, Dick, put it out of my head; so that I was not before all the blackbirds: however, there are a few about as good as you will get them anywhere in Hammersmith this morning."



ROBERT patted her on the head in a friendly manner; & we fell to on our breakfast, which was simple enough, but most delicately cooked and set on the table with much daintiness. The bread was particularly good & was of several different kinds, from the big, rather close, dark-coloured, sweet-tasting farmhouse loaf, which was most to my liking, to the thin pipe-stems of wheaten crust, such as I have eaten in Turin. ¶ As I was putting the first mouthfuls into my mouth, my eye caught a carved and gilded inscription on the panelling, behind what we should have called the High Table in an Oxford college hall, and a familiar name in it forced me to read it through. Thus it ran:

Guests and neighbours, on the site of this Guest- Two
hall once stood the lecture-room of the Hammer- awkward
smith Socialists. Drink a glass to the memory! questions
May 1962.

It is difficult to tell you how I felt as I read these words, and I suppose my face showed how much I was moved, for both my friends looked curiously at me, and there was silence between us for a little while. ¶ Presently the weaver, who was scarcely so well mannered a man as the ferryman, said to me rather awkwardly: ¶ "Guest, we don't know what to call you: is there any indiscretion in asking you your name?" "Well," said I, "I have some doubts about it myself; so suppose you call me Guest, which is a family name, you know, & add William to it if you please." Dick nodded kindly to me; but a shade of anxiousness passed over the weaver's face, and he said: "I hope you don't mind my asking, but would you tell me where you come from? I am curious about such things, for good reasons . . . literary reasons." Dick was clearly kicking him underneath the table; but he was not much abashed, and awaited my answer somewhat eagerly. As for me, I was just going to blurt out "Hammersmith," when I thought me what an entanglement of cross purposes that would lead us into; so I took time to invent a lie with circumstance, guarded by a little truth, and said: "You see, I have been such a long

Fig. VI

most enduring and beneficent effect on his contemporaries, and will have through them on succeeding generations. ¶ John Ruskin the critic of art has not only given the keenest pleasure to thousands of readers by his life-like descriptions, and the ingenuity and delicacy of his analysis of works of art, but he has let a flood of daylight into the cloud of sham-technical twaddle which was once the whole substance of "art-criticism," and is still its staple, and that is much. But it is far more that John Ruskin the teacher of morals and politics (I do not use this word in the newspaper sense), has done serious and solid work towards that new-birth of Society, without which genuine art, the expression of man's pleasure in his handiwork, must inevitably cease altogether, and with it the hopes of the happiness of mankind.

WILLIAM MORRIS,
Kelmscott House, Hammersmith.
Feb 15th, 1892.



THE NATURE OF GOTHIC.

ARE now about to enter upon the examination of that school of Venetian architecture which forms an intermediate step between the Byzantine and Gothic forms; but which I find may be conveniently considered in its connexion with the latter style. ¶ In order that we may discern the tendency of each step of this change, it will be wise in the outset to endeavour to form some general idea of its final result. We know already what the Byzantine architecture is from which the transition was made, but we ought to know something of the Gothic architecture into which it led. ¶ I shall endeavour therefore to give the reader in this chapter an idea, at once broad and definite, of the true nature of Gothic architecture, properly so called; not of that of Venice only, but of universal Gothic: for it will be one of the most interesting parts of our subsequent inquiry, to find out how far Venetian architecture reached the universal

Fig. VII

John Ruskin, "The Nature of Gothic", Kelmscott Press, 1892, fin de la préface de William Morris, début du chapitre de John Ruskin.

s'inscrit dans une autre dynamique, à l'échelle de l'œuvre dans sa totalité: ces marges participent à la création d'un univers organique qui se meut tout au long du défilement des pages. Techniquement, la qualité de l'ouvrage est assurée sur le même lieu de travail et à toutes les étapes de la production grâce à une maîtrise de chacun des savoir-faire nécessaires à sa bonne réalisation. William Morris a dessiné et fait fondre trois caractères qu'il utilisera exclusivement. Le premier, le Golden Type, est une refonte d'un caractère romain qu'il trouve dans l'«*Historiae Fiorentini populi*» de Brunus Aretinus composé par Jacques Le Rouge (un intime de Nicolas Jenson) et imprimé en 1476 à Venise. Le deuxième, le Troy, s'inspire des caractères gothiques de Peter Schoeffer de Mayence, de Gunther Zainer d'Augsbourg, et d'Anthony Koburger de Nuremberg. Le troisième est le Chaucer, qui découle du Troy mais diffère de lui par sa plus petite taille.²⁶ À propos du dessin du Golden Type, une anecdote intéressante rapportée par la fille de William Morris soulève l'une des ambiguïtés technologiques du personnage censé être rebuté par l'utilisation des procédés de reproduction de son époque: «*Emery Walker* [voisin de William Morris, graveur, dessinateur de caractère et imprimeur] *avait obtenu des agrandissements photographiques de l'Historia Fiorentina de L'Arétin, qui permirent à mon père d'étudier les proportions et les particularités des lettres et de dessiner les siennes à la même échelle avant d'en faire la réduction photographique*»²⁷; ici, les fins esthétiques justifient les moyens! Le papier aussi est fabriqué à la Kelsmcott House, il est très épais et la main peut y sentir les irrégularités que l'œil se plaît à voir. L'encre, d'une qualité exceptionnelle, est aussi préparée sur place dans la tradition médiévale et garantit une impression d'un noir somptueux.

Selon Morris, l'ornement, pour être ornement, doit se soumettre à certaines limitations et devenir «architectural», et il doit être utilisé avec exubérance ou parcimonie en fonction du sujet du livre décoré.²⁸ Bien sûr ce type d'ornement que nous sommes en train d'analyser s'applique à des œuvres de poèmes lyriques ou

à des classiques de la littérature, et on peut dire qu'il est pratiquement toujours utilisé avec exubérance... Je ne crois pas que l'espace ornemental dans les livres de Kelmscott Press ait réussi à atteindre cette dimension architecturale souhaitée, si l'on peut le comparer à la porte d'entrée du livre ou des chapitres ce n'est que symboliquement, la distribution des éléments organiques échoue à renseigner la structure interne de la page en ne poussant que comme le ferait une plante grimpante sur un mur (évidemment difficilement contrôlable). ¶ Un autre exemple du développement de ce style gothique à l'ère industrielle réussit ce tour de force architectural, en France cette fois, dans *Les Minutes de sable* d'Alfred Jarry [Fig. VIII] où l'on retrouve de nouveau cette esthétique régénérée, et dont les intentions sociales et politiques qu'elle véhicule lui confèrent une force de prolifération à travers les pays et les supports. Cette fois on constate une nouvelle réduction de ces ornements ou «formes communes d'une période particulière»²⁹, où le décor est utilisé exactement de la même manière qu'autour d'une porte, d'une entrée ou d'un porche sculpté. Le mot linteau est d'ailleurs très simplement écrit au-dessus, et la masse ornementale, en plus de signifier l'entrée symbolique dans le lieu du livre, la concrétise physiquement. L'utilisation de la masse ornementale est ici bien plus subtile que celle déployée chez Kelmscott Press, elle peut être définie à la fois comme étant organique et *dynamique*. Ici, la dynamique exige de l'espace ornemental qu'il provienne à la fois de la structure architecturale du livre autant que de sa teneur littéraire, de cette manière il renseigne la dignité du lieu en même temps qu'il participe à sa construction, constituant alors l'une des pierres de l'édifice-page. ¶ La réduction et la synthèse ornementale qu'on lit dans cette page d'Alfred Jarry attestent d'un ego plus retenu que le maniérisme omnipotent des entoures de texte que dessine William Morris. Ce maniérisme trahit la nécessité qu'à Morris d'apposer sa signature dans la page tout en limitant l'ornement à s'auto-référencer par une autonomie statique. ¶ Malgré ces caractéristiques peu flatteuses, on ne peut que constater le succès

26. Elisabeth Luther Cary, "William Morris, Poet, Craftsman, Socialist", G. P. Putnam's Sons, The Knickerbocker press, 1902, p. 222.

27. René Ponot, «Histoire de presque tous les caractères d'imprimerie», in *Cahiers de Lure*, Rencontres internationales de Lure, 1981, p. 24.

28. Elisabeth Luther Cary, *op. cit.*, p. 225.

29. Meyer Shapiro, *op. cit.*, p. 53.

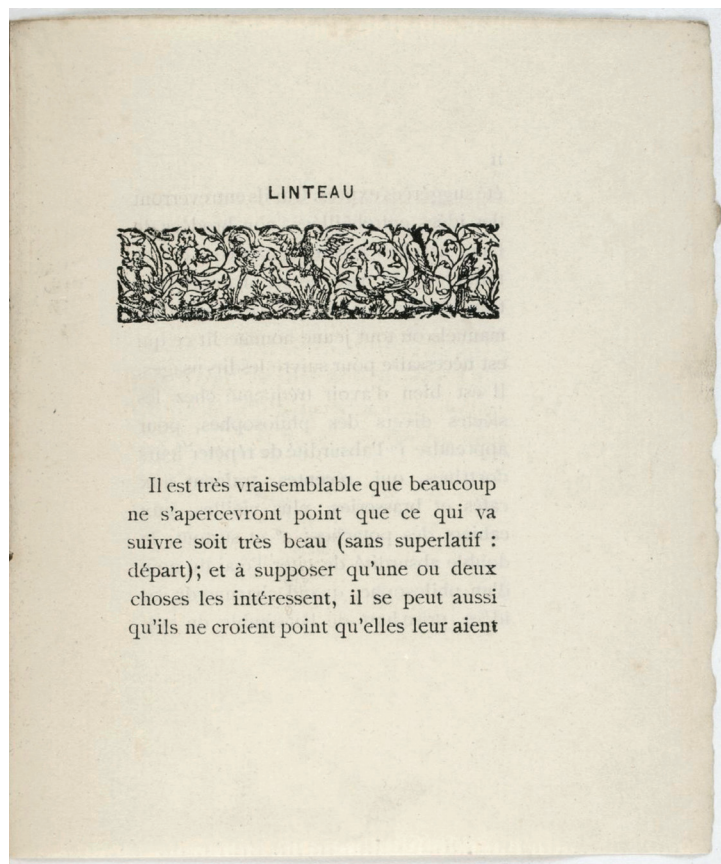


Fig. VIII

Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, Mercure de France, 1894, p. 10, Bibliothèque nationale de France.

avec lequel se développe le style de Morris à travers toute sa production (qu'il s'agisse d'architecture de livres ou d'architecture d'intérieurs, de papiers peints ou de tapisseries) et dont l'admiration a valu de son vivant et compte encore aujourd'hui. Cette réactualisation médiévale est pourtant en contradiction totale avec le style qui se déploie involontairement au fil des progrès technologiques et de l'industrialisation de la fin du XIX^e siècle – caractérisé cette fois par ce que l'on pourrait appeler une non-esthétique du bas de gamme qui échoue même à être fonctionnel. On observe donc d'un côté un style conscient de sa propre existence et de son développement, de l'autre un (non-)style encore juvénile et incontrôlable qui prend la place de valeur dominante fondée sur une standardisation discount.

* * * * *

Pour s'inspirer aujourd'hui de l'esthétique régénérée, je ne crois pas qu'il faille situer sa pertinence dans la nécessité absolue de produire des objets ornementés, mais plutôt dans l'ensemble des gestes qui participent à leur ornementation. Dans la Kelmscott House, chaque étape de la fabrication du livre est chargée d'une implication éthique qui permet aux artisans de se retrouver autour d'une activité consciente d'elle-même et des répercussions qu'elle a sur ce qui l'entoure. À travers l'analyse des livres produits par Urs Lehni au sein de Rollo Press, nous tenterons de voir comment, après plus d'un siècle, l'esthétique régénérée qui accompagne la posture artisanale de la fin du XIX^e siècle semble s'actualiser aujourd'hui sous la forme d'une esthétique beaucoup moins fleurie mais tout aussi généreuse.

LIST OF BOOKS ISSUED FROM THE KELMSCOTT PRESS

✓ The Story of the Glittering Plain ✓	By William Morris ✓
✓ Poems by the Way	" William Morris
✓ The Love-Lyrics & Songs of Proteus ✓	" Wilfrid Scawen Blunt ✓
✓ The Nature of Gothic	" John Ruskin ✓
✓ The Defence of Guenevere, and Other Poems	" William Morris ✓ - <i>autogr presentation by</i>
✓ A Dream of John Bull, and A King's Lesson	" William Morris ✓ <i>autogr presentation copy</i>
The Golden Legend 3 vols	" Jacobus de Voragine B
The Recuyell of the Historiyes of Troye 2 vols	" Raoul Lefevre
Biblia Innocentium ✓	" J. W. Mackail ✓
The History of Reynard the Foxe	" William Caxton ✓
The Poems of William Shakespeare	Ed. " F. S. Ellis ✓
News from Nowhere: or, An Epoch of Rest ✓	" William Morris ✓
✓ The Order of Chivalry	Ed. " F. S. Ellis ✓
✓ The Life of Thomas Wolsey	" George Cavendish ✓
✓ The History of Godefrey of Bolyne and of the Conquest of Iherusalem	Ed. " H. H. Sparling ✓
✓ Utopia ✓	" Sir Thomas More ✓
✓ Maud: a Monodrama	" Alfred Lord Tennyson ✓ - <i>the broken</i>
✓ Gothic Architecture	" William Morris B
✓ Sidonia the Sorceress	" William Meinhold ✓ <i>the broken</i>
✓ Ballads and Narrative Poems	" Dante Gabriel Rossetti ✓
✓ The Tale of King Florus and the Fair Jehane	" William Morris <i>boards</i>
✓ The Story of the Glittering Plain (in black and red)	" William Morris ✓
✓ Of the Friendship of Amis and Amile	" William Morris <i>boards</i>
✓ Sonnets and Lyrical Poems	" Dante Gabriel Rossetti ✓
✓ The Poems of John Keats	Ed. " F. S. Ellis ✓
✓ Atalanta in Calydon	" Algernon Charles Swinburne ✓
✓ The Tale of the Emperor Coustans and of Over Sea	" William Morris B
✓ The Wood beyond the World ✓	" William Morris ✓
✓ The Book of Wisdom and Lies	" William Morris ✓
✓ The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley 3 vols	Ed. " F. S. Ellis ✓
✓ Psalmi Penitentiales	" " F. S. Ellis B

V = vellum
B = boards

15

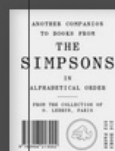
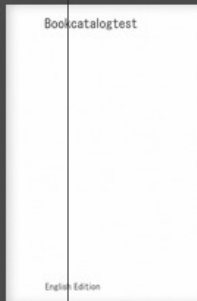
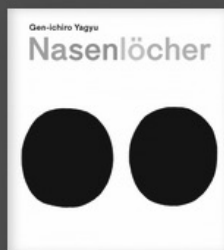
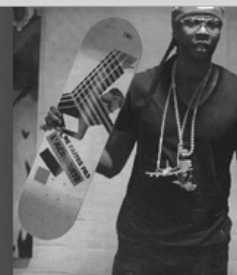
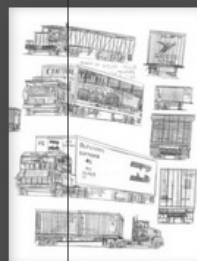
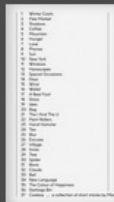
LIST OF BOOKS CONTINUED

✓ The Tale of Beowulf	By William Morris and A. J. Wyatt
✓ Syr Percyvel of Gales	Ed. " J. O. Halliwell
✓ The Life and Death of Jason: a Poem	" William Morris
✓ Child Christopher and Goldilind the Fair	" William Morris
✓ Epistola de Contemptu Mundi di Frate Hieronymo da Ferrara dellordine di Frate Predicatori la quale manda ad Elena Buonaccorsi sua madre, per consolarla della morte del fratello, suo zio	" Charles Fairfax Murray
✓ Hand and Soul	" Dante Gabriel Rossetti ✓
✓ Poems chosen out of the Works of Robert Herrick	Ed. " F. S. Ellis
✓ Poems chosen out of the Works of Samuel Taylor Coleridge	Ed. " F. S. Ellis
✓ The Well at the World's End	" William Morris ✓
✓ The Works of Geoffrey Chaucer	Ed. " F. S. Ellis
✓ The Earthly Paradise	" William Morris
✓ Laudes Beatæ Mariæ Virginis	Ed. " S. C. Cockerell
✓ The Floure and the Leafe, and the Boke of Cupid, God of Love, or the Cuckow and the Nightingale	Ed. " F. S. Ellis
✓ The Shepheardes Calender	Edmund Spenser
✓ The Water of the Wondrous Isles	" William Morris
✓ Froissart's Chronicles	Translated " Lord Berners
✓ Sire Degreveant	Ed. " F. S. Ellis
✓ Syr Ysambrace	Ed. " F. S. Ellis
✓ Some German Woodcuts of the Fifteenth Century	Ed. " S. C. Cockerell
✓ The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs	" William Morris
✓ The Sundering Flood	" William Morris
✓ Love is Enough, or the Freeing of Pharamond: A Morality	" William Morris
✓ A Note by William Morris on his Aims in Founding the Kelmscott Press	

Monotype set and printed by students of Saint Bride Foundation Printing School, Bride Lane, Fleet Street, in the City of London—Session 1917-1918

16

These two trial editions of Lord Beowulf and Froissart were printed by the Kelmscott Press in September 1891. The designs were made for William Morris. In the book, France, the Empire, the second page are the Cobham, Sir Walter Chandos.



L'ESTHÉTIQUE DE LA PAUVRETÉ

L'une des choses les plus marquantes lorsqu'on s'intéresse à Urs Lehni, c'est qu'il est très difficile de trouver à lire à son propos alors même que sa pratique est exemplaire à bien des égards. Il aura fallu attendre qu'il reçoive le Prix Jan Tschichold 2014 pour espérer lire quelque chose de complet à son sujet: c'est presque le cas. En effet, on trouve dans le catalogue du prix des Plus beaux livres suisses de l'année 2014 un article écrit par l'artiste Olof Olsson sur Urs Lehni, à l'occasion de ce prix récompensant l'ensemble de son travail « dans le domaine de l'art du livre ». C'était non sans compter sur le tour que nous joue l'artiste performeur qui prend soin de contourner gaiement le sujet. C'est seulement en filigrane que l'on lit et comprend les raisons d'une telle dérobade: si l'on dévoile le tour, la magie tombe. Selon Olof Olsson, Urs Lehni est un détective de la trempe de Sherlock Holmes: il sait combiner perspicacité et méthode à quelques tours dont il garde le secret.

*Le génie de Rollo Press, c'est d'allier un objet simple, portable et abordable – le livre –, avec un sens sauvage et poétique de l'imagination – le genre de poésie et d'imagination dont Jimi Hendrix a enrichi la guitare électrique. S'il existe un mystère excitant, digne d'être dupliqué, Urs va le publier. Et pour un prix qui excède rarement celui d'un double hamburger. [...] Ces éditions sont peut-être modestes, mais elles détiennent un vrai pouvoir de métamorphose; elles nous montrent une vie hors des sentiers battus, avec des angles arrondis, des sweaters bruns à la mode, des fenêtres modernes. Ces ouvrages ont le pouvoir de nous émerveiller.*³⁰

Sans oublier que ces livres sont avant tout des « livres d'artistes », l'ensemble des ouvrages de Rollo Press semble résister à toute catégorisation évidente. À défaut d'être considéré comme inclassable, on pourra toujours attribuer à l'un d'eux au moins deux casquettes. C'est là un phénomène qui révèle l'une des qualités

30. Olof Olsson, « Prix Jan Tschichold 2015 » in *Les plus beaux livres suisses 2014*, FOC et Anisha Imhasly, 2015, pp. 54-55

du catalogue que constitue Urs Lehni au fil des années: c'est un cycle de sélection imprévisible qui se construit autour d'autoréférences et de ruptures. Dans ce catalogue énigmatique, on pourrait notamment se demander quels liens peuvent-être faits entre la réédition pirate d'un manuel pour construire soi-même une structure habitable et la publication des péripéties de l'artiste Jérémie Gindre aux États-Unis? Entre le travail d'un affichiste méconnu et des dessins faits sur des dépliants? Entre les Simpsons et un hôtel à Rio? Si le fil des publications construit un discours qui devient trop intelligible ou trop programmatique par rapport aux ouvrages déjà parus, alors Urs Lehni prendra soin de faire surgir un élément perturbateur, à la fois hors de propos et en même temps tout à fait justifié par la nécessité de renouveler l'intérêt que ses lecteurs peuvent avoir à le suivre: parce que Rollo appartient à ces maisons d'éditions que l'on aime suivre, et dont on est toujours curieux de découvrir la prochaine publication. ¶ On peut tout de même nuancer la magie de cette sélection, les mystères qu'Urs Lehni déniche ne se révèlent pas à lui grâce à l'illumination du génie ou à d'autres révélations de ce genre, c'est en fait beaucoup plus simple: il fait simplement confiance à ce qui l'entoure. Cet entour, c'est le travail de ses amis ou celui de ses complices qu'il rencontre sur son chemin. Puis, à l'affect (car il n'obéit pas à une logique commerciale), il révèle et publie. Dit de cette manière la sélection semble simple, mais il ne faut pas oublier que l'édition de n'importe quel ouvrage reste toujours un risque puisque cela nécessite l'avance d'une grande somme d'argent qui financera la fabrication du livre en question et qu'aucune science ne permet d'être sûr de retrouver. À ce jeu de poker Urs Lehni est un bon joueur – si l'on peut se permettre de comparer l'édition à un tel jeu. L'une de ses meilleurs mains aura sûrement été le livre d'Olivier Lebrun *A Pocket Companion to Books from The Simpsons* qui a rencontré un succès tel qu'il nécessitera une réédition (augmentée pour l'occasion). Urs Lehni a choisi d'éditer le livre au compte de Rollo Press après avoir reçu un PDF de l'auteur, « *ici*

c'est comme un coup de poker, tu mets l'argent sur la table et tu vois si ça marche ou pas.»³¹ ¶ Au-delà des sujets, c'est aussi la matérialité des objets et leurs agencements graphiques qui séduit. De l'haptique à l'optique, c'est tout un jeu énergétique qui se déploie au fil des pages et qui communique une grande spontanéité ainsi que le plaisir que les auteurs ont pris à concevoir l'objet.

Loin de vouloir briser le mystère qui entoure les livres sortis de chez Rollo Press, percer le secret de quelques-uns de ces tours nous permettrait d'en savoir plus sur la manière dont Urs Lehni travaille. À défaut de pouvoir en lire plus, décortiquons-donc maintenant certains de ses livres et tentons d'en déduire quelques trucs et astuces. Pour ce faire, nous choisirons comme objet d'étude le premier livre jamais publié par Rollo et qui a accompagné la maison d'édition jusqu'à aujourd'hui grâce à ses nombreuses rééditions. *The Lousy Animals & Friends Coloring Book* est, comme son nom l'indique, un livre de coloriage sur base des dessins d'animaux de l'artiste Stefan Marx. Ces rééditions sont intéressantes à observer car elles témoignent des métamorphoses techniques et économiques de la maison d'édition. Le succès du livre et l'engouement qu'il a suscité lui valurent six nouvelles impressions, d'abord en riso puis en offset [Fig. IX-XI]. Au delà d'une dimension commerciale qui comprend qu'un tel succès est l'occasion de permettre le financement de nouveaux ouvrages grâce à la réédition d'un livre qu'on sait qu'il se vend bien, Urs Lehni et Stefan Marx ont surtout fait preuve de générosité en lançant une aventure qui dure depuis dix ans. En effet, chaque nouvelle édition a été augmentée d'un cahier de 4, 8 ou 16 pages accueillant de nouveaux animaux, « *non pas pour construire une chose différente, mais parce que, de fait, elle est devenue différente. C'est à dire que le second livre n'existe pas sans le premier, il en est la poursuite.* »³² ¶ Prenons les choses dans l'ordre, Olof Olsson nous dit: *un objet simple*. C'est d'emblée ce qui saute (ou ne saute pas) aux yeux; les livres de Rollo Press ne payent pas de mine. Ils sont à la fois loin d'être des ouvrages de bibliophilie (ceux que fabrique William Morris par exemple), mais aussi très loin des

31. Propos recueillis auprès d'Urs Lehni lors d'un entretien en novembre 2016.

32. Philippe Millot in *Collectionner, conserver, exposer le graphisme. Entretiens*

autour du travail de Dieter Roth conservé au Frac Bretagne, ouvrage collectif,

Frac Bretagne et EESAB - Rennes, 2015, p. 91.

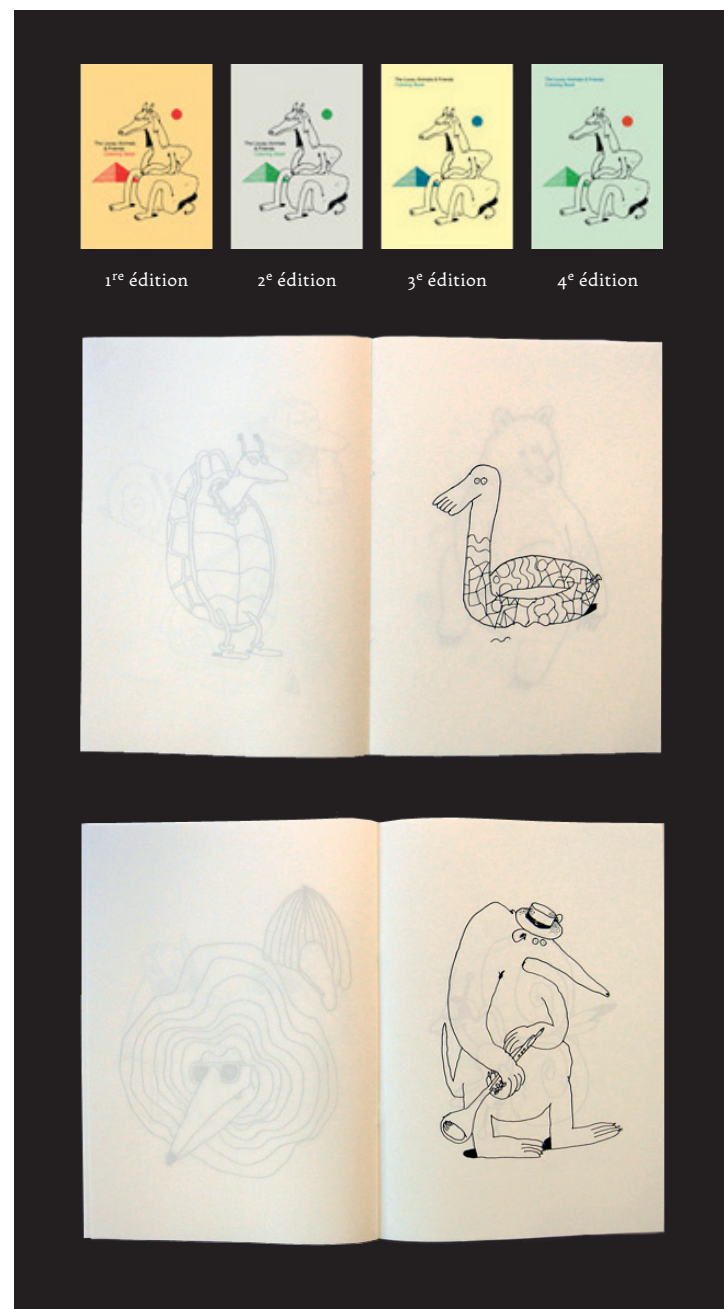


Fig. IX

Stefan Marx, "The Lousy Animals & Friends Coloring Book", Rollo Press, 2007-2009, couvertures des 4 premières éditions et pages intérieures.



Fig. X



Stefan Marx, "The Lousy Animals & Friends Coloring Book", Rollo Press, 6^e édition, 2011, couverture et pages intérieures.

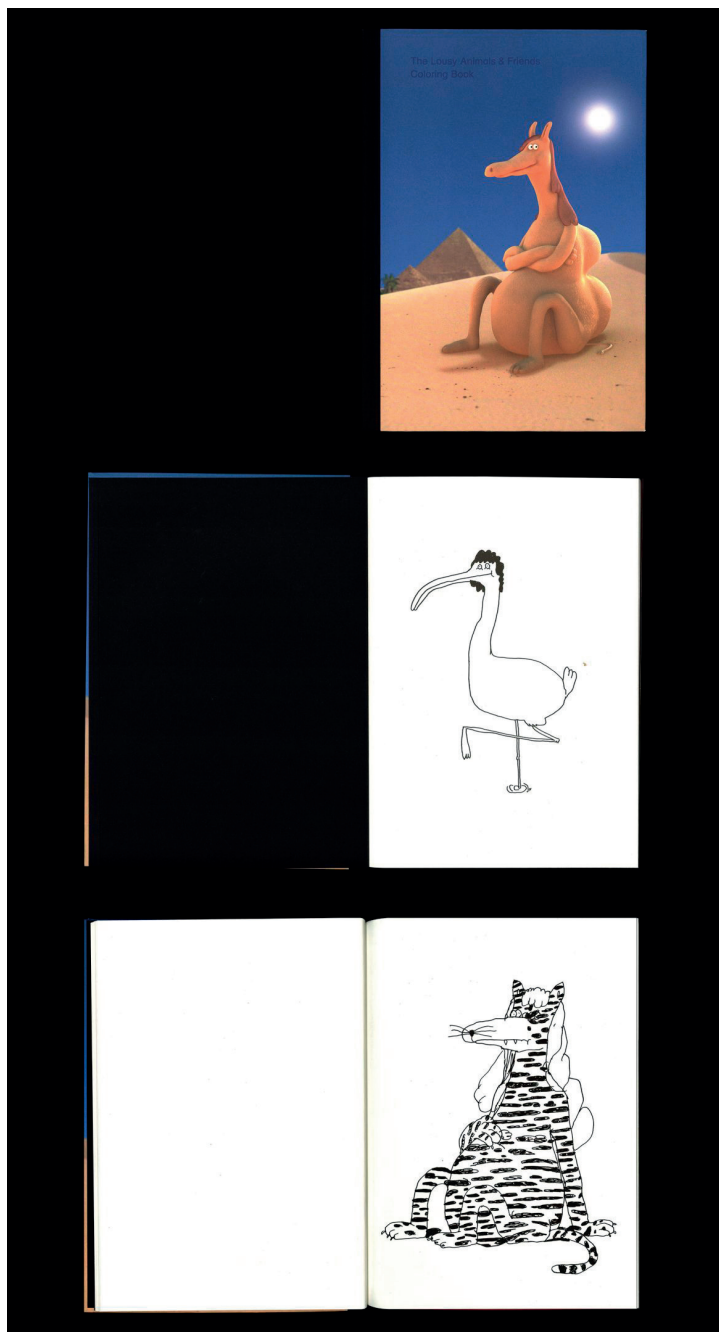


Fig. XI



Stefan Marx, "The Lousy Animals & Friends Coloring Book", Rollo Press, 7^e édition, 2012, couverture et pages intérieures.

livres de piètre qualité ; comme peuvent l'être les livres de poche par exemple. C'est à mi-chemin entre ces deux extrêmes qu'ils se situent, dans l'équilibre et l'exigence d'une qualité toute modérée, « honnête » et juste. ¶ Les trois premières éditions des *Lousy Animals & Friends* se déploient sous la forme d'un « zine » au format A4 plié et A3 déplié, imprimé en riso ; en noir sur un papier bouffant à la main agréable pour l'intérieur, bicolore pour la couverture plus rigide dont le papier est coloré dans la masse. ¶ On sait que la technique d'impression influence toujours fortement la conception d'un livre, notamment pour l'impression riso qui nécessite quelques dispositions bien particulières liées à ses nombreuses contraintes. Chez Rollo, on joue de ces contraintes plutôt que de chercher à les contourner ou à les dissimuler. Il s'agit de répondre positivement aux contraintes de la machine et du manque de moyens en tirant parti des difficultés et en faisant preuve d'inventivité et de ruse. ¶ Cette manière de gérer l'empreinte de la technique sur les contenus pourrait se lire ici dans la grande économie de moyens et de gestes à l'intérieur de laquelle le projet a été mené : utilisation d'un format normé A3 – à la fois limite de la surface d'impression de la machine et qui ne nécessite pas de coupes supplémentaires –, imprimé seulement au recto en une seule couleur – pour des raisons économiques –, en ajoutant une couleur pour la couverture – pour séduire –, puis plié et encarté – agrafé sur place. Ainsi l'objet se dessine de la même manière que les dessins qu'il abrite : spontanément, avec légèreté et humour. ¶ Des objets simples donc, mais aussi truffés de micro-énigmes qu'il est plaisant de décoriquer et qui, une fois résolues, ajoutent de la valeur à l'objet (comme c'est le cas de la couverture de la quatrième édition qui fait référence aux couvertures de ses prédécesseurs en s'offrant le luxe de combiner au noir les trois couleurs de leurs couvertures respectives [Fig. IX]. Des énigmes donc, mais aussi des blagues qui, en plus de rythmer la lecture, témoignent surtout de la grande liberté qu'à Urs Lehni dans sa gestion éditoriale. Il y cultive une esthétique de la blague qu'il n'a pas à justifier chez

Rollo, là où il devrait le faire auprès de ses clients sous sa casquette de graphiste. Aussi, loin d'être immaculés et lisses de toutes traces des gestes de leurs confectionneurs, ce sont au contraire des objets qui laissent paraître l'histoire de leur fabrication et dont les imperfections participent à ajouter de la valeur en créant un lien entre le lecteur et l'homme qui a fabriqué l'objet : la trace d'un geste, d'une main tendue presque. ¶ Dans l'observation qu'il fait des bâtiments de l'architecte Adolph Loos, Richard Sennett note que l'esthétique de la simplicité va de pair avec le manque d'argent ou la petite économie dans laquelle l'architecte évolue.³³ Une pauvreté que partage Urs Lehni, mais qui n'exclut absolument pas la recherche d'une certaine forme de séduction dans la sélection et l'agencement des matériaux et des formes graphiques qu'il manipule. Un manque de moyen qui l'amène à s'engager non seulement dans un dialogue entre formes et matériaux, mais surtout dans une posture entreprenante qui cherche à faire émerger une générosité de choses, de rebonds, de fluctuations là où, *a priori*, rien n'est à jouer.³⁴ L'ensemble de cette économie de gestes et de formes participe à définir l'*esthétique de la pauvreté* si caractéristique des livres de Rollo. Au-delà du phénomène de mode que peut-être aujourd'hui l'impression riso, c'est une esthétique qui témoigne avant tout de manières de faire alternatives à tout un pan de la production institutionnelle de livres, et qui véhicule presque des potentialités dites de « résistances » face à cette norme. Pour mieux définir cette esthétique de la pauvreté, attardons nous maintenant sur la gestion typographique et graphique qu'Urs Lehni mène dans les ouvrages de Rollo Press, cette fois sous la casquette du graphiste. ¶ En regardant cette sélection de 1^{re}, 3^e et 4^e de couvertures [Fig. XII-XV] qui témoignent presque des seuls endroits où l'on trouve du texte dans les livres de Rollo (en dehors du folio), on constate en fait qu'il n'y a pas grand chose à se mettre sous la dent. C'est donc le plus souvent à « l'extérieur » du livre qu'est rejeté le texte, et composé presque systématiquement à l'aide d'un seul caractère composé en un seul et même corps. Ce fait

33. Richard Sennett, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, Albin Michel, 2010, p. 346.

34. Dans la présentation des statements

de l'artisanat actif chez Open Source Publishing, Femke Snelting corrobore cette idée selon laquelle l'insécurité dans le processus de production (celle



Fig. XII

Olaf Nicolai, «Hotel Nacional Rio», Rollo Press, 2014,
1^{re}, 3^e et 4^e de couverture.



Fig. XIII

Akinori Oishi, *Ma vie avec du riz*, Rollo Press, 2008,
1^{re}, 3^e et 4^e de couverture.

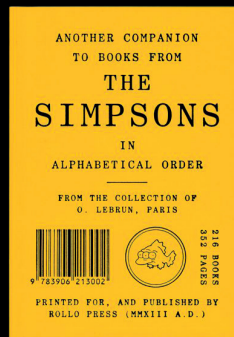


Fig. XIV

Olivier Lebrun, "Another Companion to Books from the Simpsons", Rollo Press, 2013, couverture et pages intérieures.

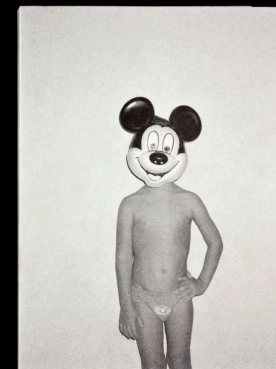
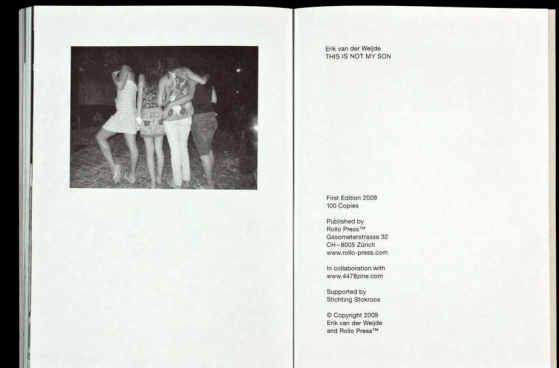
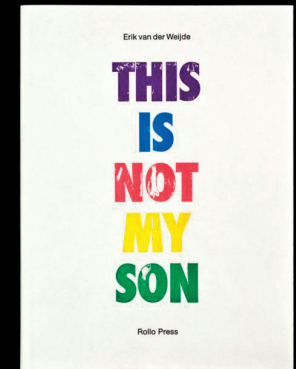


Fig. XV

Erik van der Weijde, "This is not my Son", Rollo Press, 2009, couverture et dernières pages intérieures.

s'explique par la retenue dont fait preuve Urs Lehni lorsqu'il s'agit d'intervenir dans ce qui est avant tout l'œuvre de l'auteur du livre qu'il publie. Il ne cherche pas à faire la démonstration délibérée de quelques prouesses graphiques dont il est tout à fait capable, mais plutôt de diluer subtilement tout un tas de références à l'histoire du livre et du graphisme dans ses compositions : ici une référence au style international suisse caractérisé par l'absence de capitales, ailleurs à un graphisme plus « populaire ». Si les compositions sont sobres et ont l'allure simpliste, elles participent également aux énigmes dont nous parlions plus tôt ; le choix du caractère n'est jamais anodin et rentre toujours en discussion avec le contenu qu'il accompagne. C'est le cas par exemple du livre *hotel nacional rio* où la référence au style suisse n'est pas sans faire un lien avec le travail de l'architecte Oscar Niemeyer (auteur de l'hôtel en question) dont le travail s'inscrit étroitement dans le mouvement du style international.³⁵ Si les couvertures jouent elles aussi d'une grande économie de moyens, elles restent néanmoins étonnement attrayantes. Finalement, cette retenue graphique révèle ce que l'on pourrait appeler une tentative d'anonymat ou de retrait égotique, qui n'a pour le coup aucune filiation avec le travail de mise en page de William Morris ! On constate cependant que cette retenue, répétée au fil des publications, se déploie presque comme une identité visuelle axée autour d'une gestion typographique systématiquement dépouillée. Ainsi, l'esthétique que nous appelions plus tôt « de la pauvreté » se trouverait ici mieux qualifiée comme « humble ». Mais comme le fait remarquer Bertrand Legendre, limiter l'analyse aux seules *manières de faire* et à l'empreinte technique dans ces livres « *serait passer sous silence l'ensemble des enjeux socio-économiques attachés à l'innovation éditoriale* ». ³⁶ En effet, en termes d'enjeux commerciaux il est courant dans les pratiques éditoriales de faire référence à des modèles historiques tout en s'en démarquant pour créer de nouvelles formes et légitimer ainsi une nouvelle publication.

Concernant le passage de l'impression riso à l'impression offset chez Rollo, on pourrait d'abord penser que le passage à des moyens d'impressions plus lourds témoigne seulement du succès de la formule éditoriale, dont on pourrait craindre qu'elle ne « s'embourgeoise » dans les habitudes qui ont fait sa réussite financière. Pour Rollo Press, le passage à l'impression offset (parfois même sur rotative) n'est pas significatif d'une trésorerie plus florissante, mais de la nécessité d'alléger le temps de travail que demandait la gestion de tous les pans de l'activité d'éditeur. Aussi, si le passage d'une technique d'impression artisanale à une technique industrielle soulève des enjeux qui ont à voir avec la structure de la maison d'édition elle-même, il engage aussi une réflexion sur l'esthétique que cette nouvelle technique peut engendrer. Afin de créer une continuité et permettre à Rollo de garder son unité, le brio d'Urs Lehni aura été ici de réussir la pirouette de transposer son savoir faire artisanal auprès des industriels : il a embarqué avec lui l'urgence et l'énergie de la débrouille qui lui demandent de faire preuve d'inventivité à chaque nouveau projet. ¶ C'est ainsi que se dessinent de nouveaux ouvrages aux mises en formes très variées. Parmi ces ouvrages observons maintenant *hotel nacional rio* d'un peu plus près [Fig. XII]. Ce livre de photographies d'Olaf Nicolai a été publié en 2014 et dessiné conjointement avec les graphistes Urs Lehni et Lukas Ackerman (alors stagiaire et freelance durant cette période). Sa matérialité toute particulière – comme un grand coussin d'air mou et suffisamment lourd pour avoir une belle tenue, très agréable à manipuler – provient du papier journal sur lequel il est imprimé. Bien loin des papiers bouffants que nécessitait l'impression riso, le papier et la pâle impression couleur sur presse offset rotative ont ici été préférés par les graphistes pour jouer de la mauvaise qualité des photographies prises par Olaf Nicolai. Les images de l'hôtel laissé en friche depuis sa fermeture et dessiné à la fin des années 60 par Oscar Niemeyer sont ainsi reproduites en bloc dans ce grand livre de 19,5 × 28,5 cm au faux airs de reportage. Il faut savoir que l'hôtel inauguré en 1972 fut

35. Marielle Voisin, *op. cit.*, p. 52.

36. Bertrand Legendre, « Évolution technique et mutation des genres éditoriaux. Le documentaire jeunesse

et le livre de poche » in *Communication et langages*, n° 145, 3^e trimestre 2005, L'empreinte de la technique dans le livre, pp. 61-68.

l'une des gloires de l'architecture brésilienne qui rassemblait toute la jet-set depuis les années 80 jusqu'à sa mise en friche en 1995. Ainsi, du papier au format, en passant par le mode d'impression, l'ensemble des « *aspects physiques et matériels du livre semblent jouer sur les contrastes de cette architecture qui est à la fois imposante (considérée comme une icône de l'architecture brésilienne) et en même temps vétuste et abandonnée.* »³⁷ Si les images se déploient sur la quasi-totalité du livre on trouvera le texte (en portugais) rejeté à l'intérieur de la couverture, comme à l'habitude des livres de Rollo. Parmi les énigmes et indices qu'auront prit soin de laisser l'auteur et les graphistes, on trouve en couverture un symbole en forme de H qui fait référence à la forme des clefs des chambres de l'hôtel. En quatrième de couverture on trouve, déposé là, un autre indice composé comme s'il avait été tapé à la machine à écrire, peut-être celle de l'un des résidents de l'hôtel et qui aurait laissé échappé une note de son journal intime commentant sa vie de l'époque alors très mouvementée : « *I Enter My Studio At 9 A.m. / I Have Lunch Here / I Return Right Away To My Work And / I Go Out To Dinner At 8 P.m. / My Daily Tasks Vary Very Much / 1456/1500.* » Olaf Nicolai l'aurait-il trouvé sur place lors de son reportage photo ? Nous ne pouvons que le supposer, mais notons que pour rajouter au mystère, le nombre d'exemplaires (très élevé en raison du type d'impression) figure aussi à la fin de cette note. Au vu du nombre impressionnant d'exemplaires (1 500), on comprend ici les raisons pratiques d'Urs Lehni à déléguer la distribution de ses ouvrages à Idea Books ; un tel volume de livres est difficilement gérable lorsque l'on gère sa maison d'édition depuis chez soi.

Retrouvons maintenant la sixième édition du livre de coloriage de Stefan Marx. Imprimée en offset à l'occasion des 1 000 exemplaires riso que constituent les cinq premières parutions, cette réédition peut nous éclairer sur les quelques ambiguïtés intéressantes de la transition riso/offset chez Rollo. Tout d'abord, l'objet s'installe de manière un peu plus imposante que ses prédécesseurs puisqu'il compte maintenant 80 pages d'un papier relative-

37. Marielle Voisin, *op. cit.*, p. 53.

vement épais. Il faut ajouter à cette présence matérielle un jeu de couverture qui dévoile une étonnante reliure à spirale là où l'on attendrait une reliure suisse ; le procédé joueur valorise autrement les dessins de Stefan Marx puisqu'il facilite et suggère les manipulations nécessaires à leur coloriage. Notons que ce « côté pratique » de la spirale participe aussi à livrer un objet relativement humble. Mais d'une reliure qui pourrait être la trace et l'ambassadrice d'une énième bidouille faite main par Urs Lehni lui-même avec l'aide de quelques complices, on sera étonné de découvrir que l'assemblage du livre a été fait en Chine.³⁸ Si l'on peut bien sûr y voir le symbole des dérives de l'industrialisation et l'échec d'une entreprise qui délocalise, on peut aussi y voir un nouveau geste désabusé qui expérimente concrètement le côté le plus obscur des méthodes de fabrication discount. La curiosité et le grand écart vertigineux qu'implique un tel geste met en tension l'ensemble des engagements de Rollo dans ses procédés de fabrication et l'inscrit ainsi dans une dynamique qui cultive l'ambiguïté par l'expérimentation. ¶ Pour narrer une dernière aventure de ces *Lousy Animals*, rejoignons-les dans leur septième édition offset [Fig. XI]. On retrouve ici une vedette confirmée qui assume maintenant son statut bien installé en s'offrant une couverture imprimée en quatre couleurs et reproduisant en 3D le chameau devenu célèbre. S'ajoute à cela 16 pages qui signifient 8 nouveaux animaux « *fresh out of the box* », pour reprendre les mots du magicien. ¶ C'est sûrement cette manière de faire qui invente de nouveaux tours à chaque nouvelle publication qui valut à Rollo de nombreux prix, et notamment celui du Prix du plus beaux livres suisses. À ce propos Urs Lehni nous raconte que, même si l'on peut reprocher à l'institution qui délivre les prix d'être centrée sur elle-même et de n'évoluer que dans un cercle restreint de personnes et de pratiques, elle permet néanmoins d'encourager la production de livres et de participer à la diffusion internationale du savoir-faire suisse (notamment grâce à une exposition itinérante par exemple). Il en va d'ailleurs de même pour tous les autres prix nationaux de ce type. Cerise sur

38. Propos recueillis lors d'un entretien avec Urs Lehni en novembre 2016.

la gâteau helvète, n'oublions pas que l'éditeur à aussi reçu le prix Jan Tschichold qui salue l'ensemble du travail d'Urs Lehni et l'encourage d'une belle somme d'argent (ce qui contraste nettement avec la tape sur l'épaule constituée d'un bouquet de fleur et d'un catalogue lors de la remise du Prix des plus beaux livres). Ces gratifications ont participé à faire connaître Rollo à ses débuts et, bien que désireux d'une complète indépendance et autonomie, on comprend que la maison d'édition ait eu besoin de ce type d'instances de validation et de promotion pour faciliter la vente des livres, et continuer ainsi à éditer (et peut-être même à assurer sa longévité?). Si l'aide de subventions ou la coédition pourraient-être aussi des moyens de faciliter son chemin à condition de lâcher prise sur certains pans de son entreprise et de son autonomie, Urs Lehni ne le fait que très rarement chez Rollo. Cela arrive seulement lorsqu'un livre accompagne l'exposition d'un artiste pour laquelle l'institution désire une publication et y injecte de fait un peu d'argent. En règle générale, Urs Lehni finance seul ses projets grâce à l'astuce et l'économie de moyens dont font preuves ses livres, cela lui évite ainsi d'avoir recours à une aide extérieure pour supporter des coûts de production trop élevés et ne plus lui permettre de garder des prix de vente acceptables. Et comme aucun dogme ne tient longtemps chez Rollo, il y a bien sûr des exceptions; c'est le cas d'*Intrus sympathiques* [Fig. XVI] qui a entièrement et très généreusement été financé par l'INRS (Institut national de recherche et de sécurité français). En effet, l'institut en question a passé commande de 2 000 exemplaires du livre pour un budget plutôt élevé, ce qui a ainsi permis aux éditeurs (Urs Lehni et Olivier Lebrun) de choisir un bon imprimeur (en Belgique) et d'imaginer un livre en couleur avec plusieurs papiers différents et un façonnage « *un peu extravagant* » pour finalement 3 500 exemplaires. C'est tout un ensemble de choses qu'il est habituellement impossible de faire dans l'économie de Rollo. Malgré les possibilités qu'ouvrent de tels moyens le livre reste dans la continuité physique et formelle des ouvrages de la maison d'édition: modeste. C'est une



Fig. XVI

Bernard Chadebec, *Intrus sympathiques*, Rollo Press, 2016, jaquette, 2^e de couverture et pages intérieures.

économie de formes qui résiste à l'appareil technique industriel qui prend généralement l'ascendant sur les choix éditoriaux en faisant peser des contraintes d'amortissements sur l'activité. Finalement, la dissection de ces objets nous révèle deux choses. D'abord, un livre est une totalité : ce n'est pas un programme d'éléments autonomes et juxtaposés les uns à côté des autres sans frontières poreuses, c'est une succession de mouvements liés les uns aux autres, une danse d'événements interdépendants qui se frictionnent, s'attirent et se repoussent dans une lutte de choix formels, conceptuels et économiques visant à produire un objet autonome et garant de sa propre identité. Ensuite, l'unité et la durabilité d'une petite économie éditoriale ne tiennent que grâce à un ensemble de gestes énergiques et débrouillards qui posent les jalons d'un savoir-faire artisanal « modeste » mais extrêmement positif, proactif et qui se réinvente à chaque nouveau projet comme l'occasion de nouvelles possibilités. C'est probablement la raison pour laquelle Urs Lehni cultive un art de la dialectique où les ambiguïtés lui permettent à tout moment la réversibilité des orientations éditoriales et économiques qui deviendraient trop inconfortables. ¶ On aurait pu d'abord croire qu'Urs Lehni était si intéressé par les pratiques artisanales qu'il préférerait de petits tirages riso aux grands tirages industriels. Ce n'est pas le cas ; il nous dit être en fait plus intéressé par les multiples formes de publications en général et par les possibilités du livre en tant que tel que par un réel questionnement des pratiques artisanales dans le champ de l'édition. D'un autre point de vue, le nombre est une force : le tirage important de l'offset et la large diffusion des imprimés est une méthode moins radicale dans le principe, mais plus efficace dans la démonstration des possibilités. C'est simplement l'urgence des débuts qui l'a encouragé à acheter « accidentellement » un Risograph sur Ebay. S'il reste aujourd'hui critique vis-à-vis de ce que l'on pourrait appeler une labellisation artisanale où à l'instar du bio tout doit être *crafty* pour se vendre (bière, limonade, café, etc.), il n'empêche qu'Urs Lehni aura d'une certaine manière toujours mis en œuvre

une pratique artisanale, car son engagement éditorial le nécessite : la qualité des ouvrages de Rollo tient de l'étroite relation qu'entretiennent le produit et ceux qui le font. Comme nous venons de le voir, nombre de traces attestent de cette proximité et du cœur mis à l'ouvrage. Pour le reste il s'agit de la fierté du travail bien fait.³⁹ C'est ce que tout artisan retire de cet investissement (et Urs Lehni ne déroge pas à la règle) mais aussi ce qui lui permet de supporter les horaires et le rythme de travail qu'impliquent un tel engagement au quotidien. ¶ N'oublions pas qu'Urs Lehni ignore partiellement les questions économiques de son activité d'éditeur en ne désirant tirer aucun bénéfice pécunier et en se dédouanant de la charge administrative qu'impliquerait la gestion de comptes séparés (la personne morale que constituerait Rollo Press et la personne physique se partagent le même compte bancaire) : l'argent gagné est simplement réinvesti dans un nouveau projet. Selon l'éditeur, la nécessité de gagner de l'argent affecterait le plaisir qu'il prend à éditer.⁴⁰ Si la notion de travail se définit comme la nécessité de gagner sa vie alors c'est ici que se pose la question du « hors travail ». ⁴¹ Là où William Morris entend réinsérer dans le travail lui-même du plaisir et de l'intérêt, Urs Lehni ne réussit pas à concilier concrètement les deux : son activité d'éditeur est dépendante de ses casquettes de graphiste et d'enseignant qui la financent. En énonçant le fait que tirer profit de son activité d'éditeur réduirait son plaisir d'éditer, il se dédouane en partie de l'aliénation qu'implique ses deux autres casquettes. Ce serait néanmoins oublier l'investissement de temps non négligeable qu'une telle pratique nécessite. La viabilité de cette économie ne tient que parce que cette activité est aussi et surtout le théâtre de ses engagements : la volonté d'expérimenter les potentiels du livre avec ses complices et de partager ses trouvailles avec ses lecteurs. ¶ Mais un tel engagement à un prix, sur la durée une telle gymnastique de changements de casquettes peut épuiser, sans compter l'aspect chronophage de la manœuvre. On comprend maintenant mieux pourquoi Urs Lehni a délégué les par-

39. Richard Sennett, *op. cit.*, Albin Michel, 2010, p.33.

40. Marielle Voisin, *op. cit.*, pp. 51-52.

41. À propos de la notion de « hors travail »,

lire la revue *Les Mondes du Travail*, n° 16-17, Université d'Évry-Val-d'Essonne, 2016.

ties plus contraignantes de son activité pour se concentrer essentiellement sur la conception des projets. Il y a des hauts et parfois des bas qui ont mené Urs Lehni à songer à arrêter, mais les possibilités du livre qu'il reste à explorer et la constance de qualité l'ont jusqu'à maintenant toujours poussé à continuer: « *Tant que j'ai l'énergie et que j'arrive à garder ces qualités de production je continuerai.* »

* * * * *

Pour conclure cette première partie de l'enquête consacrée à l'étude du mystère-Urs Lehni, je laisserai ici une tout-autant-énigmatique-newsletter émise par Rollo Press et trouvée dans ma boîte mail la veille de l'entretien que j'ai mené avec l'intéressé en novembre 2016. Rédigée alors que l'éditeur s'auto-diagnostique souffrir d'une *publishing fatigue*, truffée d'indices et hyper révélatrice de l'univers qu'Urs Lehni construit et partage, cette lettre aura été un heureux hasard et une formidable matière à discussion:

29.11.2016

Hey everyone,

we're sorry, it's been quite a while, a bit more than two years actually, which, in newsletter terms, adds up to something like an eternity. Hence, Mailchimp stats looked pretty bad when we launched the app this morning, the chimp was not too happy about our under-performance. What happened? Not sure. A medium-severe case of self-diagnosed publishing-fatigue, maybe? Skepticism about adding ever more things to the world? Laziness? Busyness? All of the above?

In any case, this is a newsletter, and it announces a bunch of things we did add to the world over the last couple of months. We don't want to go into great detail about each single publication, so therefore we just list what happened, starting from when we left you:

1. [Nasenlöcher](#) by Gen-ichiro Yagyū, the first German translation of a Japanese classic children's book. It's hilarious, all about nostrils.
 2. [Works on Art and Rectal Realism](#), Neke Carson's ingenious follow-up to the sold-out [Art Therapy for Conceptual Artists](#).
 3. [Taxidermy for Language-Animals](#), a 464-pages corpus on language games, Wittgenstein, Stein, parrots, etc. by Tine Melzer.
 4. [Haiku](#), by Rafaël Rozendaal, is exactly that: Haiku that he first wrote on his phone and that then appeared on different digital platforms as well as wall paintings in exhibitions.
 5. [Intrus Sympathiques](#), the first book about the work of French designer Bernhard Chadebec, who throughout all his professional life designed posters for accident prevention in factories in France. The book was designed together with students from the [HfG Karlsruhe](#).
 6. [Ne fais pas l'acrobate](#), a skateboard (YES, A SK8!) using one of Chadebec's iconic posters as its design. 8" wide, medium concave, ready to shred.
- ... and just OUT NOW is ...
7. [Trucks](#), a 16-pages zine showcasing drawings by the great Wesley Willis. Trucks is co-published with *Nieves* and serves as an appetizer for an extensive book on Wesley by Rollo, scheduled to be released in a year (or two).

In case you should click on any of these links, you'll quickly recognize that there's an all revamped Rollo site, a mobile-first-hyper-responsive kind of thing, tinkered together by [Mr. Ranno Ait](#) from

Tallinn.⁴² And in case you should click on one of the many *buy* buttons on this site, you'll recognize that our own store has been shut down but that now all the purchases will be processed by the great [Idea Books](#) in Amsterdam. Should you be yourself in the bookselling business, please also refer to Idea Books for purchasing our titles, since they are our distributors for most of the planet.

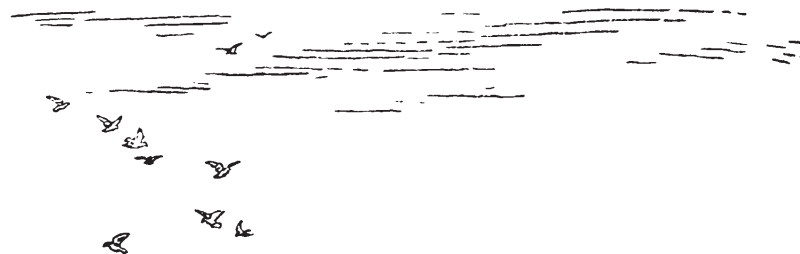
This newsletter ends with an apology to Lucius Burckhardt, who demanded that “to physically add something to the world would be the last thing to do...”. According to our list, we added 7 things, but to our defense, some of them are quite small, and some others are really fun!

We hope everyone is doing great. See you next year.

Yours truly, Rollo

☎ Paris, thanks so much for the cappuccino! ☎⁴³

L'ATELIER



42. Taline est la capitale de l'Estonie (l'information révélée ici n'a pas seulement pour but d'instruire le lecteur mauvais en géographie, mais surtout de lui faire remarquer un indice qui sera

important pour la suite de l'enquête).

43. Urs Lehni remercie ici les participants au lancement du livre *Intrus sympathiques* qui s'est tenu une semaine auparavant au Centre culturel suisse à Paris.

Je me suis attaché jusqu'à maintenant à révéler les indices capables de renseigner les caractéristiques singulières de ces deux remarquables *arts de faire* artisanaux par l'observation quasi-exclusive de la forme des livres fabriqués par Urs Lehn et William Morris. Afin de mieux comprendre les structures qui permettent l'émergence de telles formes, il s'agira maintenant de replacer ces livres dans leur contexte de production : dans les lieux où ils sont fabriqués, par quels moyens et avec l'aide de qui. ¶ Notons tout d'abord que William Morris opère depuis la campagne alors qu'Urs Lehn travaille en ville(s). En prêtant attention aux dispositions psychologiques que produit d'un côté une vie en accord avec la nature et de l'autre une vie dans la grande ville, le sociologue Georg Simmel observe dès 1900 que la grande ville favorise une société qui exclue le subjectif au profit d'éléments rationnels tels que l'exactitude, l'appréciabilité et la ponctualité : une arithmétique qui permet selon lui de fixer chaque partie du monde dans un schéma scientifique, universel et exclusif ; « *l'économie monétaire* [dont la grande ville est le siège principal] n'a eu pour seul effet que de remplir la journée d'un plus grand nombre d'hommes, de pesées, de calculs, de déterminations numériques, de réduction de valeurs qualitatives en valeurs quantitatives. »⁴⁴ Depuis cet ensemble d'opérations réductrices de tout ce qui peut être de l'ordre d'une vie non schématique et qui ne peut pas se définir avec précision, on comprend alors aisément le dégoût qu'éprouvent certaines *existences souveraines* telles que Ruskin (et William Morris par extension) ou Nietzsche contre l'intellectualisme de l'existence et l'économie monétaire.⁴⁵

*C'est le profit qui a attiré les hommes, par exemple, vers ces conglomerats énormes, impossibles à gérer, qu'on appelle des villes. C'est le profit qui les fait s'y entasser dans des constructions sans jardins ni espaces libres.*⁴⁶

44. Georg Simmel, *Métropoles et mentalité* [texte tiré d'une conférence et dont le fondement des idées principales et leur développement ont été données dans

Philosophie des Geldes publié en 1900], Les Partisans du moindre effort, 2005, pp. 11-12.

45. Georg Simmel, *ibid.*, p. 13.

Ainsi, en installant dans sa propriété de Kelmscott Manor son imprimerie personnelle – à l'extérieur de Londres, à la campagne et au bord de la Tamise – William Morris met non seulement sur pied ce qui sera la dernière et grande affaire de son existence d'où il publiera des livres pendant six ans, mais acte aussi de son positionnement éthique en s'extrayant de la ville.

Dans son atelier, William Morris est entièrement responsable de son fonctionnement, ce qui lui permet l'appropriation du travail par une liberté d'utilisation des outils et de l'organisation du temps de production. De la fabrication du papier jusqu'à la gravure des bois reproduits dans les marges de ses livres, il y gère tout et ne reçoit pas de consigne. Mais c'est à lui de construire une relation de convenance avec les artisans et travailleurs qui l'entourent, en accord avec les préceptes socialistes qu'il défend. L'atelier lui demande donc un investissement autant relationnel que technique. ¶ William Morris et les artisans avec qui il travaille mettent leurs efforts en commun pour achever la même quête : produire un ouvrage de qualité. Pour se faire, l'atelier doit être un espace où se mêlent expérience et curiosité à l'égard du matériau qu'ils manipulent ensemble. Ils recherchent la meilleure qualité d'impression sur du papier qu'ils fabriquent, de la meilleure qualité qui soit et grâce à la meilleure encre qu'ils puissent préparer. Cet atelier se doit d'être un espace de cohésion (*craftmanship*) ou l'on imagine fort bien y trouver des échanges mutuels et s'y cultiver une certaine forme de franc-parler autour d'un engagement partagé : le désir de bien faire.⁴⁶ Finalement, il semble que la grande maîtrise technique et la curiosité qu'ils entretiennent vis-à-vis du matériau à manipuler leur permettent de créer des ponts entre les gestes du corps et les actions mécanisées (dont ils se servent avec parcimonie dans l'atelier de William Morris). À propos de l'utilisation de la machine par les artisans, Richard Sennett avance ici que « la technique au plus haut niveau n'est plus une activité mécanique ; dès lors qu'ils le font bien, les gens peuvent sentir pleinement et penser profondément ce

46. William Morris, *Comment nous pourrions vivre*, présenté par Serge Latouche, Le Passager clandestin, 2010, p. 71.

47. Richard Sennett, *op. cit.*, p. 47.

qu'ils font. »⁴⁸ Au risque de justifier trop rapidement une incohérence dans la mise en application des idées de John Ruskin, il faut préférer voir ici un positionnement critique face à ce dogme qui récusait l'utilisation de la machine et que Morris entend s'approprier et adapter à ses fins. L'atelier de Kelmscott Press est avant tout l'espace qui abrite toutes les ambiguïtés et paradoxes de la figure morrissienne. Un lieu empreint d'une sorte d'étrange religiosité où se côtoient les valeurs hétéroclites du socialisme, du romantisme, du christianisme médiéval et de l'admiration envers la nature. ¶ Dans son lieu, William Morris n'est pas à côté ou au-dessus : il est toujours à l'intérieur et en est partie prenante, autrement dit, il s'y engage entièrement. Son atelier est un espace de travail à l'échelle humaine où vie et travail s'entremêlent. Il assiste au spectacle de la nature qui l'entoure, évolue jour après jour et s'en inspire pour orner les objets qu'il fabrique et partage. D'ailleurs, à propos du romantisme des dispositions de travail dans lesquelles évolue William Morris, et au regard du « socialisme esthétique » qu'il porte au jour le jour, je ne peux m'empêcher de penser à la figure du jardinier que John de Précy dépeint à l'aube du XX^e siècle :

Ainsi, à l'instar du lieu dont il s'occupe et à qui il voue une grande partie de son être et de son temps, le jardinier n'a pas grand-chose à voir avec la modernité. Humble, presque effacé, il est un des derniers dissidents du monde moderne, l'un des rares qui osent désobéir et vivre selon leurs principes à eux, pas ceux qu'impose la société. [...] Une fois qu'il aura ôté ses vêtements de travail sales de terre et remis ses habits ordinaires, il retrouvera son rôle social et ses manières civilisées. Mais pour l'instant, tandis qu'il travaille au jardin, il jette de temps à autre un coup d'œil vers le monde au-delà des murs d'enceinte, et il ne le comprend pas vraiment. Pourquoi tant de bruit et d'agitation ? Pourquoi si vite ? Et puis pourquoi se hâter tout le temps, toujours en quête de Dieu sait quel soulagement, alors qu'il suffit de baisser les yeux vers la terre ? Et le brave

48. Richard Sennett, *op. cit.*, p. 37.

*bourgeois, qui le regarde avec un sourire condescendant lorsqu'il le voit murmurer des mots à l'arbre qu'il vient de planter ou au rosier qu'il arrose, a raison de le prendre pour un enfant, ou pour un pauvre idiot.*⁴⁹

En s'installant à la campagne, c'est avant tout la proposition d'une reterritorialisation subjective et sociale que Morris expérimente au quotidien dans l'ensemble des infra-gestes ordinaires et collectifs de l'atelier et de la vie.

TACTIQUES DANS LA GRANDE VILLE 🇩🇪🇩🇪

Là où William Morris a tenté de rassembler dans un même lieu l'ensemble des conditions et éléments nécessaires à la production de ses livres, Urs Lehni préfère créer une sorte d'atelier protéiforme aux dimensions variables, mais dont l'épicentre reste presque toujours chez lui ; l'endroit où il travaille tous les jours, dans la ville, à Zurich. Cet atelier est malléable : il est à la fois extensible, poreux et rétractable. Urs Lehni peut tout aussi bien ouvrir son atelier ponctuellement à un artiste qui vient travailler directement chez lui et en prise avec le système de reproduction (comme ce fut le cas avec Erik van der Weijde pour le livre *This is not my Wife*), que s'étendre à la multitude des complices avec qui il travaille en déléguant une partie de la fabrication des livres. ¶ L'épicentre est même parfois amené à se déplacer lorsqu'Urs Lehni transporte son Risograph dans l'atelier des artistes pour produire *in situ*. Dans une interview trouvée dans *Behind The Zines: Self-publishing Culture*, l'éditeur y explique qu'il était important pour lui que la machine soit transportable en voiture car cela lui permettait de construire des studios temporaires, favorisant ainsi un travail collaboratif dans l'espace de travail d'un autre artiste.⁵⁰ Cela n'aura été la cas qu'une seule fois à l'occasion du livre *Made in Italy* où il s'est déplacé jusqu'à Florence. Invité par les artistes Taiyo Onorato et Nico Krebs, Urs Lehni les rejoint un dimanche pour préparer la publication qui accompagne l'exposition « Tutto incluso » qui ouvrait le jeudi

49. Jorn de Précy, *Le Jardin perdu*, Actes Sud, 2011, pp. 80-81.

50. Robert Klanten, "Behind The Zines: Self-publishing Culture", Die Gestalten Verlag, 2011.

suivant. Une publication fulgurante donc, fabriquée selon les mêmes procédés de création caractéristiques des artistes à l'origine de l'invitation : sans plan ni programme. L'urgence de la publication et la rencontre des deux ateliers aura été intéressante pour l'éditeur car les artistes ont utilisé la machine différemment de ses habitudes ; en utilisant directement le scanner du photocopieur et en posant des objets trouvés sur place (feuilles, fleurs, animaux empaillés) qu'ils sur-imprimaient à ce qu'ils avaient tous les trois déjà imprimé préalablement. ¶ Aujourd'hui, les livres de Rollo Press ne sont plus imprimés à l'aide du photocopieur riso mais le sont chez un imprimeur estonien à Talin (la capitale de l'Estonie), à la fois pour des raisons techniques et économiques (l'imprimeur est bon marché et dispose de nombreuses machines variées ; numérique, offset, offset rotative...) que personnelles (la femme d'Urs Lehni est estonienne).⁵¹ Même s'il se rend souvent en Estonie, Urs Lehni ne peut pas toujours y être pour les calages d'impression et le façonnage de ses ouvrages, ceci l'oblige à déléguer son exigence de qualité à l'imprimeur, chose qui n'est pas toujours facilement tenable à distance. La plupart du temps le travail est bien fait mais il arrive quelques fois de drôles de surprises non négligeables. Par exemple, une colle de mauvaise qualité fait que la couverture du *Pocket Companion to Books from The Simpsons in Alphabetical Order* se désolidarise du corps du livre, ce qui est « ennuyeux parce que ça corrompt l'objet-livre » (la couverture définit entre autre ce qu'est un livre).⁵² Reste à ce stade deux choix à Urs Lehni : soit de s'en accommoder – la manière dont il designe lui permet justement beaucoup de flexibilité, les choses peuvent évoluer sans qu'il essaye de garder trop de prises dessus –, soit d'en tirer parti – ces « ratés » offrent parfois l'opportunité de grosses réductions qui permettent de réimprimer des ouvrages. ¶ S'il convient d'observer que la délocalisation de la reproduction des livres a évidemment pour conséquence une perte de qualité matérielle (reliures peu solides ou mauvais conditionnements par exemple), reste qu'Urs Lehni aura réussi, avec le temps, à

51. Marielle Voisin, *op. cit.*, p. 52.

52. Propos recueillis lors d'un entretien avec l'éditeur en novembre 2016.

trouver une qualité de discussion dans la complicité et l'échange mutuel avec cet imprimeur, ce qui leur a valu plusieurs prix des Plus beaux livres suisses à tous les deux.

D'un point de vue des ressources, Urs Lehni n'a plus complètement prise non plus sur les matériaux qu'il utilisait en imprimant sur son Risograph et dont il connaissait le prix (que ce soit en temps de travail, en papier ou en encre), mais il continue de jouer d'une certaine forme de « localité » car il sait que le papier est fabriqué en Scandinavie (et n'a donc pas besoin de voyager depuis trop loin) et parce qu'il essaye le plus possible d'utiliser le papier déjà sur place dans le stock de l'imprimeur. Ce fut le cas pour le livre *Panther's Collection* par exemple, avec un papier bouffant très bon marché et utilisé le plus souvent pour de grosses production type livres de poche (d'habitude en rouleau mais coupé en feuilles pour l'occasion).

L'atelier est avant tout à dimensions variables : les personnes et les méthodes de travail changent et s'adaptent en fonction du projet, de l'économie des matériaux et des gestes à mettre en œuvre au coup par coup. Si son organisation n'est pas vraiment mobile, elle est par contre amovible : elle peut être mutée ou révoquée. C'est donc un atelier qui est déterritorialisée (on pourrait même dire sans domicile fixe), flexible et qui de ce fait est capable de s'adapter à chaque nouvelle situation. C'est la flexibilité et la légèreté de la structure qui permet à Urs Lehni de la porter seul : il articule sa production avec ses complices en répartissant le poids des compétences qu'il n'a pas ou dont il ne souhaite pas assurer la charge. Pour cela il lui est nécessaire de se faire aider et il doit ainsi se constituer une équipe fiable sur qui il peut compter mais qu'il ne peut pas intégrer directement à la structure « Rollo ». Tenir les choses ne nécessite pas forcément de les porter seul, mais les intégrer risquerait d'ajouter des lourdeurs administratives et autres obligations économiques contraignantes. Aussi, le caractère éphémère de la production (concentrée sur le temps d'un seul livre à chaque fois) lui évite de tomber dans une routine qui pourrait mettre à mal ses rapports avec les

personnes avec qui il travaille. En « faisant des coups », il privilégie des rapports ponctuels et de proximité avec ses complices où s'entremêlent travail et affect, ceci l'oblige néanmoins à mobiliser une grande disponibilité à chaque fois. ¶ Dans la ville et par d'autres dispositions que celles de William Morris, Urs Lehni est donc tout autant responsable de son atelier à dimensions variables, mais avec moins de liberté d'utilisation des outils. Il faut noter aussi que l'investissement relationnel auprès de ses complices reste la condition *sine qua none* du bon fonctionnement de la boutique. Auprès des lecteurs, l'investissement relationnel peut se traduire par la main tendue que constitue un paquet préparé, emballé, tamponné, adressé en nom propre et écrit à la main depuis l'atelier. Là où en ville on produit le plus souvent pour des acheteurs inconnus avec qui l'on n'entre jamais ou difficilement en contact, le geste dépasse la seule transaction froide et sans risques d'un envoi normalisé de type « Amazon », où les deux parties (le lecteur et l'éditeur) restent cachés derrière l'aspect impartial de l'échange anonyme qu'un distributeur-intermédiaire assure. On peut regretter qu'Urs Lehni, par manque de temps, soit contraint de confier cette tâche au distributeur Idea Books. Il est évident que l'investissement que représente une relation de proximité avec l'ensemble de ses lecteurs est une activité énergivore lorsque le lectorat suit la courbe croissante du nombre d'exemplaires imprimés. Cette relation n'est possible que dans une échelle de publication modérée. Pour maintenir cette proximité avec ses lecteurs dans une économie de temps qui lui est tenable, Urs Lehni privilégie aujourd'hui de petits événements ponctuels comme le lancement d'une nouvelle publication, quelques participations à des foires, des conférences ou des workshops et quelques – rares mais généreuses – newsletters. ¶ Si Rollo a su aussi trouver son unité en réussissant à vendre des livres sur la durée, c'est d'une certaine manière parce qu'ils ont su séduire et résister à la réception presque toujours *blasée* d'un public qui, vivant majoritairement en ville, est constamment sollicité par de nouvelles formes toujours plus ori-

ginales les unes que les autres.⁵³ La grande force de Rollo est ici de mettre en place des tactiques de différenciation par l'effacement: là où il est courant d'en faire « toujours plus » pour tenter de se démarquer, Rollo joue et feint une sorte d'anonymat qui véhicule par son esthétique de la pauvreté une proposition économique presque décroissante, ou en tout cas surprenante par sa grande économie de moyens.

*Banalité, pauvreté, mobilité, simplicité, [...] anonymat ne désignent pas ici des faits objectifs et quantifiables, ou des interprétations subjectives et relatives, mais des concepts proprement relationnels.*⁵⁴

La qualité de la structure d'Urs Lehni réside très probablement dans sa capacité à intégrer et adapter dans l'environnement objectif de la ville des comportements subjectifs proches de ceux que William Morris cultive à la campagne, « où la vie sensible et intellectuelle coule plus régulièrement selon un rythme plus lent, davantage fait d'habitudes. »⁵⁵ En portant attention aux multiples rebonds, chocs et glissements de sens logés dans ce qui apparaît d'abord comme le banal du quotidien, il est ensuite capable d'en révéler les singularités les plus intéressantes pour enfin les mettre en livres dans un atelier où les techniques et les usages, les personnes et les pratiques, *a priori* distants, trouvent leur place les uns à côtés des autres sur le terrain de jeu qu'est Rollo. ¶ Toutefois, si les manières dont sont organisés les ateliers de Kelmscott et Rollo peuvent être de très bons exemples d'entreprises autonomes à la grande liberté de mouvement, il ne faudrait cependant pas ériger de telles dispositions comme modèles de résistance face aux travers de l'économie monétaire et de l'industrialisation. En observant la structure de l'Agence pour le travail intellectuel à la demande du commissaire d'exposition Harald Szeemann, François Aubart nous rappelle que l'ensemble de ces dispositions – travail flexible, mobilité, multiplication des complices et élimination des hiérarchies –

53. À propos de l'attitude blasée, lire Georg Simmel, *ibid.*

54. Bruce Bégot, *Lieu commun*, Allia, 2011, p. 177.

55. Georg Simmel, *op. cit.*, p. 8.

correspondent au modèle d'une « entreprise maigre » portée par un leader charismatique avec une vision « *qui a les mêmes vertus que l'esprit du capitalisme car elle assure l'engagement des travailleurs [ou complices ?] sans recourir à la force [et] en donnant du sens au travail de chacun.* »⁵⁶ De plus, la délocalisation d'une partie de la production de Rollo – qui est sans doute la mutation la plus importante lors du changement de moyens de reproduction du riso à l'offset –, est une manœuvre courante du nouveau capitalisme de service. En effet, si l'on se réfère à ce qu'explique Bernard Stiegler, un tel dispositif aurait sûrement fait rougir William Morris: « *la désindustrialisation, qui est un fait, ne signifie donc pas du tout que la société quitterait l'âge industriel: la désindustrialisation est une nouvelle organisation de la division industrielle du travail, qui consiste à transférer les moyens de production dans des pays où la main d'œuvre est < bon marché >. C'est cette nouvelle division du travail qui permet la constitution d'un capitalisme de service bien plus industriel que le capitalisme précédent.* »⁵⁷

LE QUOTIDIEN, SCÈNE DE L'ARTISANAT

Intimement convaincu que les plus petits gestes logés dans la vie et le travail de tous les jours peuvent révéler les engagements et positions d'une pratique artisanale, mais étant dans l'impossibilité d'entreprendre une « archéologie du quotidien » ni dans l'atelier de Kelmscott Press ni dans celui d'Urs Lehni, il me semble nécessaire d'ouvrir ici une parenthèse personnelle qui m'aidera à formuler une définition de cet *art de faire*, artisanal et quotidien, auquel j'accorde beaucoup de valeur. À l'intérieur des interactions entre les figures de l'artisan et de l'apprenti, projetées sur la scène d'un jour type en atelier, je m'attacherai à raconter et comprendre le déroulé d'une expérience de plusieurs mois aux côtés d'Olivier Lamy, graphiste et *faiseur de livres*. ¶ Cette expérience a été déterminante dans l'orientation de mes recherches sur l'artisanat. Si elle m'a permis d'améliorer certaines compétences pratiques, méthodologiques et techniques sur la manière

56. François Aubart (citant Luc Boltanski et Ève Chiapello dans *Le Nouvel esprit du capitalisme*), « Harald Szeemann, l'invention de l'indépendance », in *2.0.1*,

n° 1, Contraintes, p. 42.

57. Bernard Stiegler, « Du design comme sculpture sociale », in *Le design en question(s)*, Centre Pompidou, nov. 2005, p. 2.

de penser un objet (en l'occurrence des livres), elle m'a davantage aidé à penser et expérimenter l'organisation du travail. En suivant la méthode de description des pratiques quotidiennes que Michel de Certeau met en œuvre dans *l'Invention du quotidien*, je m'attacherai alors à observer rétrospectivement ce qui a constitué cette expérience : son agencement, ses propriétés et ses effets.⁵⁸ Commençons donc par planter le décor.

Aussi bien accueilli par Olivier que par un chat flânant dans la pièce, l'entrée dans l'atelier est chaleureuse. Autour d'un petit café matinal et ponctuel, la journée commence selon quelques habitudes et gestes routiniers conviviaux qui permettent d'amorcer le travail dans de bonnes dispositions physiques et psychiques. L'espace se trouve au rez-de-chaussée de la maison d'Olivier qui s'ouvre sur une grande baie vitrée donnant sur le jardin. Un tapis. Une bibliothèque. Quelques outils. Un grand bureau nous installe tous les deux côte à côte, au même niveau. ¶ Concentrés autour du même objet et avec le désir conjoint de faire au mieux, la discussion est fluide et contextuelle. Ainsi, l'organisation du pouvoir à l'intérieur de la discussion et de la fabrication s'organise horizontalement et annule tout rapport de domination verticale présumée par les postures du maître et de l'apprenti (selon le lointain modèle des guildes médiévales dont William Morris s'inspire justement, tradition à laquelle on peut reprocher l'organisation verticale du pouvoir dans l'atelier). S'ajoute aussi un registre de discussion semi-informelle qui permet de créer un espace productif. J'entends par là que le discours formel que l'on trouve dans la majeure partie de nos interactions sociales est souvent stérile et empêche la création de rebonds, de fluctuations, de ruptures, et surtout de nouvelles idées ou astuces. L'intimité qu'installe le registre informel – et respectueux – le permet justement et participe à nourrir l'échange en offrant un espace de production créatif et inventif. De plus, l'agencement de l'espace permet une proximité physique qui atténue la distance entre les rôles ; il est alors plus facile de les intervertir. ¶ La journée se déroule dans la trame des lectures et de la compo-

58. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, tome 1 : *Arts de faire*, Poche, 1990.

tion. Deux types de lectures se distinguent, la première est une lecture approfondie du contenu que nous avons à distribuer dans l'espace du livre que nous fabriquons. Elle définit les intentions éditoriales que nous chercherons à mettre en œuvre dans la composition. J'appelle composition l'ensemble des gestes et manipulations de la matière (textuelle ou iconographique) que nous effectuons, elle est exigeante et essentiellement typographique. C'est son caractère minutieux qui la qualifie de typographique, grâce à une attention particulière portée à chaque mouvement de masses et de sens. Composer, c'est *faire*. Un peu plus loin dans la journée, lorsque la main devient mayonnaise (pour reprendre l'expression d'un ami graveur sur pierre) et que l'œil ne suit plus le rythme de la pensée elle-même engourdie par l'écran d'ordinateur, il est temps de prendre du recul. Ainsi suit un deuxième temps de lecture, cette fois sur ce que nous venons de produire. Entre des allers-retours du bureau à la bibliothèque et entre l'observation de ce qui a déjà été fait et la remise en question de ce que nous avons fait, nous adoptons un franc-parler qui laisse place à l'erreur et ouvre l'espace au dissensus. En accordant énormément de temps à la recherche et l'expérimentation, l'objet se dessine au fur et à mesure des tests des idées et des formes, sans se soumettre à l'exécution d'un plan rigide.⁵⁹ La succession de ces différents temps de production matérielle ou immatérielle est une manière de chercher sans savoir où aller. Chercher sans savoir où aller est l'une des particularités qui semblent communes à toutes pratiques artisanales, quel que soit le médium de prédilection. Explorer à l'aveugle des territoires de questionnements et de *faire* qui, pour l'artisan-chercheur, sont inconnus ou obscurs, et petit à petit y révéler des espaces qui feront émerger des propositions formelles ou conceptuelles. De ce point de vue, une pratique ne se définit pas par les objets produits (qu'importe qu'ils soient matériels ou immatériels) mais par le chemin qui les a fait prendre vie. Ici, les méthodes diffèrent, mais une seule constante permet l'accouchement : *froncer les sourcils*. Froncer les sourcils, c'est la capacité qu'a l'arti-

59. Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Zones Sensibles, 2013, p. 227.

san à se remettre en question dans un chemin qu'il (ou elle) parcourt seul ou en petit comité, un chemin intime et violent où il devra chercher et se montrer curieux. C'est un mouvement long et animé par le désir de bien faire son travail en soi et pour soi. Si la pratique d'un artisan est un mouvement particulier, c'est aussi parce qu'elle tient d'une démarche engagée ; les aspirations et les épreuves qu'il porte lui retournent constamment le miroir de sa subjectivité qu'il doit sans cesse questionner. Ce sera par la suite dans le *faire* de l'artisan qu'on pourra lire ses engagements. Le *faire* est le processus par lequel les artisans entreprennent de produire : entre réflexion et sensibilité. La difficulté est d'établir des liens entre la tête et la main, il s'agit de trouver les solutions pratiques du théorique, et inversement. La « magie » qui opère dans toute pratique artisanale à ce moment-là est la capacité d'un artisan à discerner les impulsions du « trouver », c'est-à-dire à savoir quand s'arrêter dans le chemin qu'il a entrepris alors même qu'il ne savait pas où aller. ¶ Selon ce que je viens d'énoncer, il semble que le chemin d'une pratique se fait seul. Même s'il est plus facile de l'arpenter accompagné, l'artisan doit faire face à ses questionnements, comme une lutte incessante contre lui-même ou son ego. Mais la difficulté de la tâche offre une indépendance qui n'a pas d'équivalent : conscient et maître de son chemin, l'artisan est complètement autonome. Cette dynamique le pousse à travailler de manière expressive, et surtout par lui-même. La liberté de mouvement qu'il s'offre ainsi est sans limites. ¶ À toutes les échelles du livre (échelle du discours, de la double page, de l'édifice, etc.), il en demeure une qui semble primordiale à la concrétisation de cette proposition éthique dans l'objet : il est toujours à portée de bras. C'est à mon sens la caractéristique que porte tout objet artisanal, qu'il s'agisse d'un livre ou d'un autre objet fabriqué selon ces principes. Leurs qualités véhiculent cet amour du travail bien fait qu'a injecté l'artisan en eux tout au long de leur fabrication. Les livres ont, je crois (et lorsqu'ils sont bien faits), la capacité de résister à leur reproductibilité. De toutes les interactions nécessaires à leur production,

ils sont le fruit d'une longue collaboration et discussion entre chacun des faiseurs (entre autres : auteur-éditeur-graphiste-imprimeur, dont les « statuts » ou « spécialités » sont interchangeables et/ou pluriels), laquelle discussion à la particularité de perdurer jusqu'au lecteur, dans sa réception intime ou collective, par le biais d'un diffuseur, d'un libraire, ou de tout autre intermédiaire capable de le partager ou d'en faciliter l'accès. En ce sens, la définition d'un artisanat ne se contente plus de faire la distinction entre le travail de la main, la machine et l'industrie, mais de rendre hommage à la capacité qu'à l'artisan de froncer les sourcils, au jour le jour, dans le moindre de ses gestes, pour transmettre ses engagements.

* *

* *

* *

* *

Pour résumer, c'est une manière d'appréhender le travail fondé sur d'autres valeurs que la force de travail ou les compétences techniques. La pratique artisanale se déroule dans des temps qui rompent avec les cadences infernales de la production contemporaine – de n'importe qu'elle nature – et se fonde essentiellement sur la discussion et l'expérimentation. En plus d'être le fruit d'une gestation lente, elle s'efforce de rester à petite échelle, c'est-à-dire qu'elle provient d'un choix délibéré de ne pas « grossir » ou de s'« étendre » (tant à l'échelle du territoire que d'un point de vue pécuniaire). De ces principes émerge une économie régulée et tenue à l'échelle d'un champ d'action : l'amplitude des bras. J'entends par là que même si l'activité n'est pas très lucrative, elle reste viable et correspond à la consommation de l'intéressé, dans des territoires qu'il peut maîtriser complètement. L'ensemble de ces choix constitue en un sens une proposition éthique à la fois de travail et de vie.



POUR QUELQUES DOLLARS DE PLUS

Il suffit de jeter un coup d'œil autour de nous et l'on constate que le capitalisme, sous sa forme actuelle, semble incapable de répondre aux problématiques sociales que la crise économique engendre. Même constat concernant la catastrophe écologique (climatique), que l'oligarchie et les puissants monopoles n'ont plus d'autres idées pour la résoudre que d'y répondre par toujours plus « d'innovations » technologiques (siliconées, *smart* et soi-disant socialisantes) qui nous y font courir chaque jour plus vite, alors qu'il s'agit de l'éviter dès aujourd'hui. Dès lors, comment passer de la société dans laquelle on est à une société respectueuse de son environnement et de ses congénères ? Si l'initiative ne provient pas des pouvoirs dirigeants de manière globalisée, il faut chercher ailleurs les solutions à ces problèmes. Pour cela, nous pouvons simplement nous inspirer aux côtés de ceux qui entament déjà cette transition, actifs, souvent hors champ, parfois à la marge, dans les initiatives citoyennes, les associations ou les entreprises qui ont déjà démontrées leur forces de proposition. Considérant mon métier de *faiseur de livre* comme le théâtre de mes engagements et opérations, il me semble tout à fait pertinent de penser les articulations que peuvent entretenir une pratique éditoriale à l'expérimentation de nouveaux modèles économiques, contribuant ainsi à la promesse d'un avenir qui sera, on l'espère, pacifique et serein.

*Nous assistons à l'effondrement d'un système économique basé sur l'exploitation fictive d'inépuisables ressources. Dans le même temps, nous assistons aux expérimentations multiples et localisées des économistes rêveurs et des jardiniers humanistes engageant les modèles du futur. Nous constatons la part à la fois infime et décisive de l'artiste [selon notre enquête, il conviendra de remplacer ici le mot *artiste* par *artisan*] sur ces modèles en ce qu'il modifie le tout par une intervention sur les limites et non sur la totalité du système.⁶⁰*

60. Gilles Clément, *Jardins, paysage et génie naturel*, leçon inaugurale prononcée le jeudi 1^{er} décembre 2011, Collège de France, 2012, p. 25.

En effet, nous aurions tort de croire que le monde de l'art (ou de l'édition en particulier) évolue en dehors des considérations économiques et écologiques : la question est de voir comment coupler des intérêts éditoriaux à une « sensibilité économique », de chercher à intégrer et adapter ces initiatives citoyennes dans nos pratiques artistiques (entendre *artisanales*) afin d'être nous-mêmes les acteurs de cette transition. Il nous faut donc penser un « artisanat social » à l'intérieur duquel les problématiques économiques et sociales sont centrales et modèlent l'organisation du travail dans sa totalité.⁶¹ ¶ Fort de notre enquête et des indices que nous avons relevé dans l'observation attentive des pratiques d'Urs Lehni et de William Morris, et aussi inspirés par les nombreux exemples d'initiatives de transitions – telles que les coopératives alimentaires, les jardins collectifs, ou encore par des systèmes agricoles comme la permaculture –, nous pouvons maintenant formuler un ensemble de propositions qui contribueront à l'avènement d'un nouvel éditeur : l'artisan-économiste !

Formons donc une nouvelle communauté d'ouvriers, dépourvue de l'arrogance de cette division en classes qui souhaite établir un mur d'orgueil entre les artisans et les artistes. Concevons, élaborons et créons en commun la construction nouvelle de l'avenir qui embrassera tout en une forme unique, l'architecture, la sculpture, la peinture [...]. Walter Gropius

Dans cette dernière partie, pour éviter d'utiliser le grand mot qu'est « révolution », je propose de penser les propositions qui suivront en terme de « transition », bien que l'objectif de ces deux termes soit plus ou moins le même : à savoir la transformation des institutions-fondations de la société par « l'entrée de l'essentiel de la communauté dans une phase d'activité politique, c'est-à-dire institutive. »⁶² Toujours est-il que la transition connote moins le « bref délai » dans lequel s'inscrit la révolution en générale, mais se rapporte plutôt à une phase de gestation plus lente,

61. Bernard Stiegler, *op. cit.*, p. 2.

62. Cornelius Castoriadis, *Une société à la dérive*, Paris, Seuil, 2005, p. 177.

dont le temps et pourquoi pas le jeu (ou même la fête) seraient les garants d'une conscience mature et positive d'autant plus puissante que ne pourrait l'être par dérivation la révolte et la violence, qui procèdent d'abord par réaction. C'est en tout cas la voie du socialisme que propose William Morris dans sa conférence « Comment nous pourrions vivre », où il y explique pourquoi il est plus intéressant dans le processus révolutionnaire de choisir un chemin jonché d'affirmations positives ; un chemin proactif et joyeux plutôt que passif ou violent.⁶³ ¶ De plus, on se rend compte qu'à penser global on se perd dans l'océan « des choses à faire ». Pour ne pas se décourager d'un chantier qui pourrait paraître immense et sans fin, il suffit de changer de point de vue, du macro au micro ; en pensant la transition depuis un ensemble de micro-initiatives extrêmement variées, réparties et singulières. Cultiver l'hétérogénéité de petites initiatives, c'est ne plus chercher à régler l'ensemble des problèmes à la verticale des décisions politique, c'est-à-dire d'un coup et sur tous les territoires en même temps, mais plutôt depuis l'horizontalité du terrain, à coup de petites initiatives. Celles-ci s'enrichissent, trouvent à s'équilibrer, se renseignent, profitent les unes des autres lorsqu'elles se rencontrent, choisissent de continuer ensemble ou séparément, toujours enrichies par l'échange de savoirs empiriques ou théoriques que la rencontre aura permise. Enfin, profitons de l'aubaine qu'offre la crise (ou la faillite) en nous donnant l'opportunité de créer de nouvelles valeurs, selon nos besoins et plus en phases avec les problématiques actuelles. ¶ Si les changements qu'amènent ces initiatives sont intéressants et positifs, encore faut-il qu'ils soient avant tout humains. En effet, il n'est pas incompatible de consommer bio et de se chauffer à l'énergie solaire sans pour autant arrêter d'exploiter son prochain.⁶⁴ On entend souvent dire de la part des acteurs de cette transition : « on est conscient de notre économie malade, de la pollution, et bien nous aujourd'hui, à notre niveau, on fait ce qu'on peut ». On lit en filigrane de cette formule la volonté de ne pas vouloir changer tout d'un coup (c'est non seulement difficile mais

63. Serge Latouche, « Un précurseur

de la décroissance : William Morris ou l'utopie réalisée », in William Morris, *Comment nous pourrions vivre,*

Le Passager clandestin, 2010, p. 19.

64. Philippe Borrel, « L'urgence de ralentir », 2014, 85 min.

c'est aussi extrêmement autoritaire) et de chercher à se changer soi-même plutôt que de chercher à changer « ce qui ne va pas » chez les autres. Si le changement se pense d'abord depuis ce que l'on peut faire soi-même, il se construit ensuite grâce à la communauté qui s'engage et s'organise dans ce but (ce lien social est sous-entendu dans le *on* de la formule). Petit mais visible, c'est l'échelle artisanale ; elle est indépendante, n'a pas besoin d'attendre d'autorisation en aval, et sa force réside dans l'inertie des initiatives et des gestes du quotidien. ¶ En accord avec cette échelle, il me semble important de rappeler que le futur se construit dès le présent, et qu'il ne peut pas s'envisager sans cesse dans la projection de quelque chose que l'on pense meilleur puisqu'ailleurs (dans le temps et dans l'espace), mais se trouve finalement être inévitablement et toujours décevant. J'aimerais ici proposer le mot « tur-fu » pour désigner cet instant présent. L'inversion des syllabes atténue la distance de projection que le mot initial sous-tend. Le tur-fu est l'équilibre entre la volonté de rester concentré sur le présent, tout en restant attentif à chaque mouvement que ce présent va entraîner sur le futur. L'urgence de ralentir est en fait la volonté d'engager ses responsabilités pour le futur dans le temps sur lequel on a prise : maintenant. Plutôt que de situer le changement dans le progrès pour le progrès, dans l'innovation pour l'innovation et dans les rêves et le fantasme, le tur-fu permet de distribuer son énergie dans une forme d'ultra-contemporanéité bien plus prégnante. ¶ Aussi, n'oublions pas que le temps et l'argent sont deux conceptions humaines qui sont loin d'être naturelles. Si on a donné du sens et une valeur au temps et à l'argent, c'est à nous de décider s'ils se valent ou non, il nous faut réévaluer aujourd'hui le rapport qu'ils entretiennent.

Alors j'invite les oisifs, les prétendus inutiles, les lents, les accidentés de la vitesse à venir construire le projet de demain. Nous avons besoin de leur résistance à l'immédiate réponse, de leur capacité à s'étonner, à prendre le temps et à le laisser

*suivre son cours. Ensemble, nous pourrions nous attarder à la simplicité d'une fleur, son éclat dans la lumière, cette annonce d'un fruit, une aventure promise, une graine, une invention forcément. Nous pourrions en faire le dessin et peut-être lui donner un paysage. Nous pourrions même lui donner un nom. Alors elle existera.*⁶⁵

D'ailleurs, laissons aussi les miettes du gâteau bien trop entamé qu'est l'ancien monde. La société du tur-fu cherche seulement à jouir de la richesse qui l'entoure, ni plus, ni moins. Plutôt que de se disputer ou de chercher à préserver les quelques miettes des maigres revenus qu'ils leurs restent, les artisans du tur-fu sont les acteurs d'une transition économique qui se joue décroissante. Cependant, il est difficile de ne pas reconnaître que la plupart du temps le bon artisan « *est un piètre vendeur : absorbé par son souci de bien faire, il est incapable d'imaginer la valeur de ce qu'il fait.* »⁶⁶ Au sein de cette transition économique, il nous faut imaginer un nouvel artisan bien plus conscient du pouvoir qu'il a sur la restructuration de l'économie, qu'il peut faire évoluer en commençant par évaluer correctement son travail. Cela implique un travail pédagogique qu'il doit développer avec ses partenaires et complices autant qu'auprès de ses clients : au regard de l'effort qu'a fourni l'artisan pour fabriquer un objet de qualité à prix raisonnable, le consommateur peut rentrer dans la dynamique de l'échange mutuel par un achat dont la symbolique se rapproche plus du remerciement ou de l'encouragement à poursuivre son travail que du geste de consommation trivial. ¶ Sur les pistes étymologiques de l'artisanat, Richard Sennett note que le mot artisan vient du latin *dēmiourgos*, mot composé de *dēmios* pour « public » et d'*ergon* pour « ouvrage », et que « *l'artisan archaïque se situait dans une couche sociale grosso modo équivalente à la classe moyenne.* »⁶⁷ Aidé de ce que sous-entend l'étymologie du terme, il peut être intéressant de voir dans la situation financière de l'artisan un équilibre tout mesuré entre les pôles bien trop distants des riches et des pauvres (inutile de rappeler que

65. Gilles Clément, *op. cit.*, p. 24.

66. Richard Sennett, *op. cit.*, p. 163.

67. Richard Sennett, *op. cit.*, p. 34

cet écart va croissant). En ne cherchant pas à croître plus que ne lui permet son environnement et les ressources dont il dispose autour de lui, l'artisan-économiste contribue à faire circuler la richesse au sein de la communauté pour laquelle il œuvre. ¶ Dans ses propositions, William Morris insiste sur le fait qu'il est nécessaire que celui qui fabrique l'objet soit aussi celui qui en a l'utilité. S'il en a l'utilité, l'artisan veillera ainsi à concevoir des objets qu'il est capable de s'offrir, plutôt que de produire des objets pour satisfaire la consommation d'autres classes. L'édition contemporaine tend pour le moment à suivre cette direction. En effet, la concurrence actuelle est telle qu'elle ne laisse presque que deux choix aux entreprises éditoriales : se positionner aux extrêmes des pôles *bas de gamme* ou *luxe* pour survivre aux lois du marché et continuer à éditer. On observe par exemple que pour certains graphistes qui travaillent dans l'industrie du « beau livre », ce phénomène les amène progressivement à se déconnecter de leur travail, ou en tout cas les rend incapables de se payer eux-mêmes les objets qu'ils ont pourtant participé à fabriquer (quelle différence existe-il alors entre l'ouvrier d'usine et le graphiste ?). ¶ À la différence de l'artiste qui produit des marchandises « extra-ordinaires » au sein d'un circuit commercial qui feint de ne pas en être un, l'artisan s'adresse à sa communauté (son « public ») en se concentrant sur la fabrication des objets humbles de la vie quotidienne. Il s'agit de chercher la qualité dans des objets à la fois économiques et beaux, riches et industriels. L'esthétique de la pauvreté est celle de la décroissance économique, celle qui réussit si bien aux livres et aux « zines » d'Urs Lehni.

RETERRITORIALISATION

Il s'agit maintenant de penser l'ancrage de ces principes actifs dans le territoire. L'idée d'une vie collective et/ou communautaire axée autour de l'entraide et des responsabilités partagées ne peut se penser en dehors d'un milieu sur lequel on a entièrement prise. Il convient avant tout de prendre conscience qu'en dehors

de l'amplitude de nos bras il est extrêmement difficile d'avoir prise sur les choses (bien sûr, il n'est pas question de nier le fait qu'Internet, ainsi que tous les autres moyens de communications, rallongent considérablement la taille de nos bras et raccourcissent d'autant plus les distances qui nous séparent). En choisissant d'agir dans un territoire sur lequel on a du pouvoir, nous ré-ouvrons le champ des possibles dans le concret de la proximité.

On peut s'inspirer des idées de William Morris pour penser la reterritorialisation. Respectueux de la nature et en harmonie avec elle, l'homme peut accompagner la régénération de son environnement en mettant fin à la dégradation qu'engendre le modèle économique de l'ancien monde, basé sur la croissance et la consommation hébétée. La reterritorialisation, du point de vue du tur-fu, a la qualité de ne pas être exclusive ; au contraire elle encourage l'initiative collective sur le terrain en incluant les individus que le territoire nourrit. Aussi, elle digère positivement les segments de son histoire et les recycle au profit de la population du tur-fu. Partant du principe que le travail y est collectif et localisé, on peut imaginer que les entreprises sont respectueuses de leurs hétérogénéités et qu'elles n'entretiennent pas de rivalités ni ne cultivent de concurrences. La production et la distribution des richesses s'équilibrent selon les nécessités des membres de la communauté. ¶ Comme nous l'avons vu dans l'organisation de la production de Kelmscott Press, la reterritorialisation demande aux artisans une grande disponibilité pour entretenir des rapports positifs avec l'ensemble de ses complices. Pour ne pas exploser (la disponibilité demande énormément d'énergie), cela implique de ne choisir de travailler qu'avec un nombre restreint de personnes avec lesquelles nous pouvons être sûr de garder un niveau de discussion et de production suffisamment qualitatif pour maintenir un tel engagement sur la durée. Le risque ici est la formation d'un cercle d'individus qui veillerait trop attentivement à ce qu'il n'y ait aucun écart de production et d'opinions de la part des membres du cercle de com-

plicité.⁶⁸ Afin d'éviter la constitution d'une micro-communauté sans frontières poreuses avec l'extérieur et opposées à la rencontre de nouvelles entités, il faudra ici prendre soin de cultiver un réseau social hétérogène, ouvert et organique, au sein d'une structure légère et aux dimensions variables.

En partant du principe que tout peut changer et que rien n'est immuable, il n'est pas nécessaire de recréer de nouvelles structures à chaque fois, mais il est tout à fait possible de s'appuyer sur celles qui existent déjà, quitte à les détourner. Plutôt que de les nier, on peut imaginer par exemple profiter de la force des structures institutionnelles ou industrielles déjà en place pour les transformer en fonction de nos besoins (et pas de ceux du marché). En termes de ressources, il s'agit de travailler le plus possible avec les matériaux qui se trouvent déjà autour de nous, et ne pas chercher à en faire importer afin d'éviter de mobiliser des camions qui vont faire des centaines de kilomètres pour acheminer des matériaux d'ailleurs. En plus de responsabiliser la gestion d'un environnement dont on prend soin, on veille à effectuer la transformation et l'assemblage sur place pour réduire considérablement les coûts de fabrication et la dépense énergétique, le principe permet ainsi de faire circuler les richesses dans la localité. Un formidable exemple d'économie circulaire prouve sa viabilité à Guédelon en France depuis 20 ans. Des artisans l'éprouvent dans la construction d'un château fort selon les techniques et avec les matériaux utilisés au Moyen Âge. S'il s'agit initialement d'un chantier d'archéologie expérimentale, la construction ne se fait que depuis l'ensemble des ressources matérielles en lieu et place du projet.⁶⁹ De plus, le chantier s'auto-finance grâce aux nombreuses visites pédagogiques qui accompagnent l'élévation du château au fur et à mesure. Autonome et indépendante, l'économie localisée a aussi la qualité d'être une économie qui extrêmement résiliente aux secousses qui l'entourent.

L'artiste [l'artisan du tur-fu] du paysage heureux, capable d'entretenir et de développer la vie dans son jardin, ne s'inter-

68. À ce propos, lire Georg Simmel, *op. cit.*, p. 19.

69. Plus d'informations en ligne : <http://www.guedelon.fr>

*pose pas dans le rapport naturel des échanges, il le valorise par une scénographie appropriée. Un socle, une démarcation, un dénivelé, une limite – fût-elle épaisse comme une lisière de forêt – dont la forme s'accorde autant au sens du projet proposé qu'au respect de la vie.*⁷⁰

Rappelons que la reterritorialisation n'est pas un modèle clé en main, c'est avant tout une réponse locale qui prend en compte écologie du site et écologie sociale, fruit d'une mobilisation générale de tous les acteurs du territoire. C'est aussi la proposition d'entreprises permaculturelles ! Et autant qu'il y a de différents fruits et légumes en fonction des régions et des climats du monde, il est plaisant d'imaginer l'incroyable variété des formes que peut adopter l'esthétique de la pauvreté couplée à la variété des ancrages locaux !

Comme nous l'avons observé chez Rollo Press, Urs Lehni a du délocaliser une partie de sa production pour suivre le nombre croissant d'exemplaires imprimés de ses livres. La manœuvre lui a permis d'assurer des coûts de reproduction faibles ainsi que des prix de vente acceptables. Aussi, dans une interview datant de 2011, Urs Lehni se demandait s'il était possible de combiner les nombreuses initiatives éditoriales, toutes dispersées et travaillant dans leur propre niche, afin de rassembler cet enthousiasme commun à la publication.⁷¹ Selon la reterritorialisation du tur-fu et pour éviter la délocalisation, plusieurs choix s'offrent à nous : soit décider de rester à petite échelle et garder un nombre de tirage que l'on est capable de tenir soi-même, à la force de ses bras ou en petit comité ; soit en s'associant dans la coédition pour être capable d'assumer les frais de reproduction très élevés que nécessitent de grands tirages dans notre localité ; soit en s'aidant des subventions que les institutions locales peuvent distribuer. Si les subventions peuvent être une forme de coédition, je ne crois pas qu'elles soient un moyen durable pour assurer la publication d'ouvrages à long terme. Étant de plus en plus rares, elles sont l'objet d'une convoitise qui ne peut que favoriser la

70. Gilles Clément, *op. cit.*, p. 24.

articles/urs-lehni [consulté le 5 mars 2017].

71. Alex Moshakis, "Urs Lehni of Rollo Press", *It's Nice That*, 27 sept. 2011, [en ligne] URL : <http://www.itsnicethat.com/>

concurrence. Destinées à disparaître par la force des choses, elles doivent être investies (détournées?) dans la dynamique de transition économique du tur-fu, c'est à dire dans la transformation des structures industrielles et artisanales existantes, et faciliter ainsi le travail des entreprises permaculturelles qui évoluent sur le territoire.

La coopération est l'alternative à la guerre économique dans une société de marché mondialisée; « *on peut gagner sa vie sans faire jouer la concurrence: l'on peut s'associer au lieu de rivaliser* ». ⁷² Ceci implique de la part de tous les partenaires-complices dans l'atelier d'engager leur responsabilité pour installer un climat de confiance afin de travailler ensemble sainement (selon leurs propres valeurs en tout cas). Dans le tur-fu, l'artisan d'atelier est davantage autonome et fort du nombre de ses complices quand il bénéficie du soutien de son corps de métier (si celui-ci s'est organisé en association, en syndicat ou même selon le lointain modèle de la guilde)⁷³, en comparaison à l'artiste qui est aujourd'hui la plupart du temps solitaire et dépendant d'instances de validations qui le dépassent et sur lesquelles il n'a que très peu de prises (galeries, collectionneurs, commissaires d'exposition), et en ajoutant le fait que son travail est l'objet de spéculations financières.

CULTIVER L'AMBIGUÏTÉ

Comme nous l'avons vu, les artisans Urs Lehni et William Morris ont tous deux su faire durer leur entreprise éditoriale en jouant d'une articulation extrêmement nuancée de paradoxes et d'ambiguïtés, décomplexés vis-à-vis des normes ou d'une morale qui les auraient empêché de mener leur projet selon leur propre système de valeurs. Cultiver le jeu et le détournement des us et coutumes, d'un milieu ou d'un autre, leur a permis de construire leur propre éthique de travail. À constater « l'efficacité » d'une telle méthode, nous pouvons l'ériger comme principe actif de la posture artisanale que nous tentons de définir. ¶ Le prin-

cipe réside donc dans la capacité de l'artisan à se contorsionner dans l'articulation de toutes les ambiguïtés éthiques, économiques et sociales de son activité. Ce principe est corolaire d'un autre mouvement extrêmement positif dans l'activité artisanale, ce que Richard Sennett nomme le « changement de domaine ». ⁷⁴ Il s'agit en fait de la possibilité de déplacer les principes qui régissent une pratique ou la technique d'un milieu vers un tout autre domaine d'activité. C'est ce qui permet, par exemple, à un outil d'être détourné de son « milieu naturel » et de son usage initial pour résoudre un problème que l'on ne sait solutionner par les méthodes courantes dans un domaine d'activité étranger. Le tour rend possible la multiplicité des compétences professionnelles et des curiosités: il ouvre l'amplitude des gestes, encourage les transformations et favorise les détournements. C'est avant tout un jeu et une manière très organique de tisser des liens entre des choses que seule l'activité humaine aura, à force, réussie à diviser, séparer ou éloigner. ¶ L'artisan Gilles Clément (paysagiste-artiste-jardinier) propose un autre terme pour ce principe actif: la « confusion des genres ». ⁷⁵ Celui-ci encourage la dynamique positive d'une posture qui favorise les échanges dans l'entrelacs des dimensions à la fois écologique, politique, environnementale, économique et sociale d'un projet. William Morris l'aura expérimenté toute sa vie à travers la grande diversité de ses activités: des tapisseries aux livres, des livres au socialisme, d'une pensée décroissante à la grande richesse des objets qu'il fabriquait.

Cultiver l'ambiguïté permet autant de se soumettre volontairement aux règles en usage que de s'accorder le droit de les contourner. On comprend donc aisément que ce changement de domaine soit autant pertinent lorsque l'on pense une transition: il permet avant tout de jeter le pont entre ce que l'on souhaite quitter et là où l'on désire aller.

72. William Morris, *op. cit.*, p. 55.
Pour un très bon exemple d'artisans associés dans une pratique collaborative, lire aussi le texte de Femke Snelting,

"Awkward Gestures", à propos des *statements* d'Open Source Publishing, [en ligne] URL: http://freeze.sh/_/2008/awkward/, [consulté le 5 mars 2017].

73. Richard Sennett, *op. cit.*, p. 103.

74. Richard Sennett, *op. cit.*, p. 176.

75. Gilles Clément, Gilles A. Tiberghien, *Dans la vallée. Biodiversité, art et paysage*, Bayard, 2009, p. 179.

CONTRIBUTIONS, BIDOUILLES ET MAGOUILLES

Dans la recherche de modèles économiques alternatifs, encourageant l'échange et suffisamment ambivalents pour entrer en discussion avec l'organicité de la posture d'artisan, intéressons-nous maintenant à l'économie de la contribution. La première caractéristique de cette économie est qu'elle se forme au sein d'une communauté de contributeurs qui s'investissent librement dans une activité dans laquelle ils diffusent et échangent leurs savoirs (pratiques et théoriques) sans attendre de contrepartie monétaire. L'une des autres caractéristiques principales de cette économie est quelle s'articule entre des acteurs que Philippe Beraud et Franck Cormerais appellent des *pro-ams* : « *Le terme pro-am désigne la figure du professionnel-amateur, à l'intérieur de l'économie de la contribution, c'est-à-dire celui qui apparaît sous le statut d'amateur mais qui s'investit dans son activité avec les mêmes exigences, les mêmes attentes, les mêmes règles de qualité que les professionnels.* »⁷⁶ Cette définition corrobore l'idée selon laquelle la posture de l'artisan est une posture ouverte qui peut être adoptée par tout le monde, à condition de froncer les sourcils par exigence de qualité ! Privilégier ou encourager l'amateurisme permet d'ouvrir des domaines de spécialité a priori fermés. Si l'on constate que l'économie de la contribution se constitue majoritairement dans l'économie numérique (culture du logiciel libre et du code « open-source » par exemple), dans les innovations locales ainsi que dans les initiatives sociales et les échanges solidaires⁷⁷, il n'est pas exclu de s'inspirer de ce modèle d'échange pour le déplacer, selon le principe d'ambiguïté que nous avons formulé, d'un milieu à un autre : du milieu de la programmation au champ de l'édition par exemple. Pour souligner l'efficacité d'un tel changement de domaine, il suffit d'observer aujourd'hui la mutation du milieu de la typographie qui, peu à peu, s'ouvre à des initiatives enthousiastes menées par des « amateurs » décomplexés. Vis-à-vis d'anciennes pratiques propriétaires, opaques et soi-disant garantes d'un savoir-faire prestigieux, des dessinateurs et distributeurs de « produits typographiques »

76. Philippe Beraud, Franck Cormerais, « Économie de la contribution et innovation sociétale », in *Innovations*, n° 34, 2011/1, p. 166.

77. Philippe Beraud, Franck Cormerais, *ibid.*, p. 163

libres et open-sources ont su mettre en application une telle économie de la contribution au sein de cette sur-spécialisation qu'est la typographie en général. Parmi les micro-communautés engagées dans ce changement de domaine, on peut citer la fonderie Velvetyne en France ou Open Source Publishing en Belgique, pionniers de l'initiative dans leurs pays respectifs.

Pour donner un autre exemple d'une initiative qui expérimente concrètement cette économie de la contribution grâce au principe de changement de domaine, j'ouvrirai ici une nouvelle parenthèse à propos de *La Perruque*, une aventure éditoriale que je mène depuis 2015.  *La Perruque* est une revue à prix libre qui édite des spécimens de caractères typographiques. D'étranges formats glanés chez les imprimeurs définissent le modèle économique de sa publication. Imprimé en marge d'impressions offset, chaque numéro de la revue constitue le spécimen d'un caractère typographique et l'ensemble des numéros tisse un fil entre les contributions des différents dessinateurs de caractères et graphistes. Il existe deux entrées dans le projet, à la fois distinctes et simultanées : économique et typographique. Nous nous concentrerons ici sur les intentions économiques du projet.  L'idée est simple : aller à la rencontre des imprimeurs et leur demander s'il est possible d'imprimer gratuitement. Depuis cette proposition, un premier « *deal* » a dégagé 1 × 90 cm d'espace vierge en marge des impressions courantes de l'imprimeur offset Media Graphic à Rennes, notamment grâce à la générosité et la curiosité de son directeur général Francis Voisin. Cet étrange format a été décidé pour la facilité qu'il aura à se greffer dans les marges de la feuille offset.  Par métaphore, le changement de domaine consiste ici à considérer cet espace de papier vierge comme le terrain vague d'un jardin collectif mis à disposition d'une collectivité, qui pourra en tirer parti en plantant, cultivant et récoltant le fruit de son travail. Plus précisément, il s'agit d'éprouver directement une économie de la contribution en proposant ces espaces glanés à des dessinateurs de caractères et graphistes qui pourront y éprouver et diffuser leurs fontes. 

Anciennement *Payez l'imprimeur*, le nom de la revue changé aujourd'hui en *La Perruque* fait écho à une pratique de détournement de temps et de matériaux bien connu dans le monde ouvrier. De cette pratique émerge le modèle économique et les intentions éditoriales de la revue qui pourraient se manifester dans cette citation extraite de *L'invention du quotidien*:

[La perruque] se généralise partout [...]. Accusé de voler, de récupérer du matériel à son profit et d'utiliser les machines pour son propre compte, le travailleur qui « fait la perruque » soustrait à l'usine du temps (plutôt que des biens, car il n'utilise que des restes), en vue d'un travail libre, créatif et précisément sans profit. Sur les lieux mêmes où règne la machine qu'il doit servir, il ruse pour le plaisir d'inventer des produits gratuits destinés seulement à signifier un savoir-faire propre et à répondre par une dépense à des solidarités ouvrières ou familiales. Avec la complicité d'autres travailleurs (qui font ainsi échec à la concurrence fomentée entre eux par l'usine), il réalise des « coups » dans le champ de l'ordre établi.⁷⁸

Autrement dit, faire une perruque pour un ouvrier consiste à détourner des matériaux et des outils sur le lieu de l'entreprise, pendant son temps de travail, dans le but de fabriquer ou de transformer un objet en dehors de la production de l'entreprise. On peut distinguer dans ce geste une tactique (l'ouvrier « fait un coup ») qui est une manière de saisir ou de se créer des occasions qui ouvrent ce que l'on pourrait appeler des brèches de résistance, à la différence d'un « art de la guerre » qui userait plutôt de stratégies et de l'analyse consciencieuse d'un adversaire sur un temps beaucoup plus long, en usant de calculs et de manipulations. Pour donner un autre exemple de ce genre de tactiques, il y a chez les marins-pêcheurs le détournement de ce que l'on appelle la « godaille ». La godaille est un certain poids de poissons que les pêcheurs peuvent récupérer pour leur propre consom-

78. Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 45.

mation en revenant de mer. Le coup consiste alors à vendre ce poisson à des tiers pour des prix déflants toutes concurrences, ce qui constitue pour les marins-pêcheurs un moyen de mettre du beurre dans les épinards tout en satisfaisant leur entourage avec du poisson frais : tout le monde s'y retrouve.

Inspiré par ces méthodes, l'objectif de la revue consiste donc à tester une économie de la contribution en se basant sur des tactiques d'appropriations et de déplacement de ce que la voie normative de production laisse de côté. Dans les marges et en complicité avec les imprimeurs, le laissé-pour-compte est glané et détourné, puis requalifié par sa mise à disposition à des contributeurs. La méthode est ludique, il s'agit de se laisser s'y perdre sans avoir à prendre en compte la gestion d'une totalité : faire des coups sans avoir vraiment de visibilité. Le plaisir dans le geste est primordial ; c'est un plaisir de détourner en équipe – avec des complices – les règles à l'intérieur d'un jeu d'ombre et de lumière. En pleine lumière il faut respecter (ou faire semblant de respecter) les règles de ce que l'on pourrait appeler le « game », et profiter des zones d'ombre pour faire des coups impossibles à faire dans la lumière. Entre tous ces gestes s'imisce aussi de manière subversive une certaine volonté d'atteinte à la propriété. ¶ *La Perruque* ne constitue pas une « vraie » perruque ouvrière, puisque les marchés sont passés directement avec les patrons des imprimeries qui proposent ensuite à leurs ouvriers d'y participer. Mais l'ensemble constitue finalement une proposition éthique que l'on pourrait résumer en deux points :

1. Désintéressement : couper avec la pensée du « toujours plus », ou en tout cas sans attendre de contrepartie monétaire. Même si cette économie n'est pas immatérielle car on combine un support matériel à des échanges de services et de savoirs ;
2. Reterritorialisation de la fonction de contribution autour d'un objet identitaire (ici des chutes issues de l'industrie) grâce à la création d'une communauté qui échange et dialogue en fonction de ce matériau. Ceci nécessite de concen-

trer son champ d'action et de pouvoir sur des territoires « à portée de mains », qui nous influence directement et sur lesquels on a prise.

De l'économie du jardin collectif on aura donc gardé la dynamique des échanges, du dialogue et de la reconnaissance au sein d'une communauté engagée dans un ouvrage commun. On se sera inspiré du terrain vague et des procédés basiques de recyclage dans l'espace du jardin pour modifier notre rapport aux chutes de l'industrie en les considérant non plus comme un délaissé mais comme un potentiel.

Depuis cette proposition éthique, et tout au long des opérations nécessaires à sa publication (de la fabrication des plus petites pièces en bois qui servent à distribuer la revue [Fig. XVIII] jusqu'au financement des billets de train des intervenants-conférenciers lors des lancements publics organisés une fois par an), *La Perruque* expérimente une variété de tactiques de détournements qui lui permettent de produire, certes à partir de bouts de ficelles, mais dans une économie durable et forte de sa communauté de contributeurs. Reste que l'efficacité de la brèche de résistance qu'ouvrent toutes les magouilles (tolérées ou non), n'est bien sûr valable que si la méthode n'est pas exposée au grand jour par l'un des membres du réseau de complices. Si le fait de rendre publique la démarche en la documentant atténue son potentiel subversif, le procédé « open-source » a la qualité de rendre accessible une méthode de publication simple et conviviale qu'il est très facilement possible de mettre en place pour publier à moindre coût.⁷⁹



Fig. XVIII

Revue *La Perruque*, spécimens typographiques, 10 numéros enroulés autour d'une pièce de bois.

79. Olivier Bertrand, *La Perruque Lancement #1, Documentation et restitution*, mai 2016, [en ligne] <http://la-perruque.org/lancement1->

documentation-&-restitution.html [consulté en mars 2017].

Pour continuer d'éprouver cette économie, d'autres marchés passés depuis ont ouvert de nouveaux espaces aux formats toujours variables et hasardeux, qu'ils soient définis à l'avance ou alors au « coup par coup » en fonction de l'organisation de la production des imprimeurs. Parmi ces deals avec des industriels ou des artisans qui n'attendent pas de contrepartie monétaire, on trouve par exemple : 500 cm² aux environs des impressions riso des graphistes et imprimeurs Super Terrain, 42 x 5 cm d'impression bicolore sur le Risograph MZ 770 de l'imprimeur Autobahn, puis de nouveaux 90 cm de long sur les presses offset HUV de Cassochrome. Des rames de papier sont aussi glanées ou négociées à bas prix chez le papetier Fedrigoni dont un stock se situe à Bruxelles. C'est à l'intérieur de cette dynamique expérimentale qu'émerge Surfaces Utiles, une maison d'édition bruxelloise qui poursuit et met à l'épreuve les intentions initiales de *La Perruque* et son modèle économique : en rendant possible des collaborations inattendues entre des pratiques dites de « bidouilles » et une industrie rodée et puissante. Il s'agit de jouer du grand écart qu'implique l'aller-retour entre l'art de la débrouille et les machines bien huilées aux cadences vertigineuses. ¶ De cette manière le format, le temps de production, le nombre d'exemplaires, les couleurs et le papier des objets produits par la maison d'édition varient en fonction de l'organisation de la production dans laquelle vient se greffer Surfaces Utiles. La manœuvre qui permet d'abord d'imprimer gratuitement dans le délaissé de l'industrie, permet surtout à la maison d'édition de privilégier l'investissement du peu d'argent dont elle dispose auprès d'artisans locaux. Ces derniers assurent la qualité des objets produits dans les phases de façonnage et de reliure. En terme de transition, il s'agit ici de s'appuyer sur les structures industrielles existantes pour mieux les détourner, là où d'autres tactiques auraient préférés les combattre de plein front. Si l'on compare ces tactiques aux arts martiaux, la première est plus proche des techniques de l'Aïkido où l'on détourne la force de l'adversaire plutôt que de l'affronter frontalement,

poings contre poings, comme on le ferait en boxe anglaise (un discipline très coûteuse en énergie à la différence de l'Aïkido qui n'en mobilise que très peu sur un court instant).

Notons que toutes ces magouilles demande un peu d'organisation et de réactivité. En effet, à la différence de l'offset où il est possible d'imprimer relativement souvent en marge des impressions des clients de Media Graphic ou de Cassochrome, l'occasion d'imprimer en riso avec Super Terrain ou Autobahn ne se présente que tous les deux mois, et spécifiquement autour de flyers qu'ils réalisent respectivement pour des événements récurrents. À cela s'ajoute l'urgence des ouvertures qu'offrent quelques opportunités ponctuelles. Cette organisation de la production extrêmement variable et changeante nécessite une certaine culture de la pirouette pour être capable de rebondir au coup par coup, en fonction des occasions qui se présentent et des complices avec lesquels œuvrer. ¶ Les multiples opérations mises en place pour l'édition de *La Perruque* ne sont finalement pas très loin des combines d'Urs Lehni lorsqu'il profite des erreurs de l'imprimeur pour négocier de grosses ristournes sur l'impression de futurs ouvrages. Dans un autre registre, Frédéric Cavé & Damien Keller rapporte une anecdote du cinéaste Luc Moullet qui nous apprend qu'une heureuse erreur de virement bancaire (88 000 francs) initialement adressé à l'entreprise Moullet Frères, éponyme de sa société de production Moullet et Cie, lui a permis de produire son cinquième long métrage.⁸⁰ Avec un peu de distance, on constate ici que la force majeure de l'artisan est sa capacité à rebondir dans l'interstice des ratés et des erreurs pour transformer positivement ce qui *a priori* est une déception, un rebut ou une chute. Pour reprendre le titre de l'article à propos de Luc Moullet, l'artisan peut alors se définir comme un « homme des combines », toujours prêt à saisir l'opportunité d'une transformation positive.

* * * * *

On remarquera que ces combines ne correspondent qu'à des bouts de ficelles : même si dans le cas de Moullet la somme paraît

80. Frédéric Cavé, Damien Keller, « Luc Moullet, l'homme des combines », in *2.0.1*, n° 5, Économies de l'œuvre, 2011, p. 6.

importante, elle est dans le milieu du cinéma proportionnellement aussi petite que les sommes avec lesquelles joue Urs Lehni dans l'édition. D'ailleurs, la combine ne peut se concevoir que depuis une certaine précarité financière ; elle ne peut pas s'imaginer dans le confort de l'abondance. La combine nécessite aussi une grande économie de gestes : puisqu'elle se déploie le plus souvent dans des « coups à faire » très rapidement, l'auteur de la combine doit se montrer aussi inventif qu'économe en gestes. En témoigne l'« esthétique de la pauvreté » qui caractérise les livres d'Urs Lehni : à la fois économique en terme de design (peu de gestes et peu de formes) mais extrêmement inventive et généreuse en anecdotes. Dans le cas de Moullet, « *cette équivocité se construit dans un entre-deux reliant également deux esthétiques réputées opposées, celles du jansénisme et de la profusion. [...] ses films diffusent une ambiguïté plus profonde alliant minimalisme et surenchère que le cinéaste, toujours prompt à affirmer son ascétisme, oublie de considérer.* » Aussi joueuse avec l'abondance esthétique qu'elle voudra l'être, la combine reste le propre des petits moyens, tant financiers qu'esthétiques. Il semble aussi qu'elle ne peut être efficace qu'à l'intérieur d'une économie de la contribution entre des collaborateurs-complices, tout comme le rappelle les deux auteurs de l'article à propos du cinéaste qui concluent : « [...] *le système Moullet fonctionne in fine sur l'interaction.* »⁸¹

LE NOUVEL ARTISAN : JARDINIER ET ÉCONOMISTE

Dans sa dernière newsletter, Urs Lehni se demande comment être un designer sans pour autant « ajouter des choses au monde » : il sous-entend ici que la plupart du temps le design (graphique en l'occurrence) sert de « polish » et sollicite un énorme déploiement de moyens gaspillés pour crédibiliser des grands groupes industriels ou commerciaux. Pour rebondir et lui répondre, je propose de considérer le laissé-pour-compte de l'industrie comme l'un des acteurs principaux de la transition économique. Le nouvel artisan tire parti de ce que l'on considère couramment comme un rebut mais qui pour lui est un potentiel,

81. Frédéric Cavé, Damien Keller, *op. cit.*, p. 8.

au même titre que tous les autres matériaux dits « nobles ». Dans le design du tur-fu, le rebut industriel est le lien entre l'artisanat et l'industrie, entre le micro et le macro. Du recyclable naturel au recyclable industriel il n'y a qu'un pas, et la nature, dans sa localité, offre de la place aux entrepreneurs qui font le plus avec le moins. Avoir le souci de faire le moins de dépense possible et prendre soin de sa « zone d'activité » nécessite un effort d'humilité.⁸² En terme de design, l'effort d'humilité se traduit par l'esthétique de la pauvreté.

La posture du jardinier que propose Gilles Clément dans son concept de jardin planétaire est conciliable à la proposition de celle de l'artisan : dans le désir d'autogestion, le jardinier s'inspire de la nature et du vivant pour s'autogérer de la même manière. Il se montre curieux et questionne toutes les ressources disponibles qu'il a autour de lui en fonction des nécessités de sa production. Froncer les sourcils lui permet de voir les problèmes comme des opportunités. ¶ Inspirons-nous aussi de la poésie de William Morris et de son respect pour la nature, des astuces d'Urs Lehni et de son goût pour le détournement et formulons alors la définition d'un artisan à la fois jardinier et économiste. Un artisan acteur de la transition et à l'initiative d'entreprises permaculturelles qui ne sont pas prédatrices de leur environnement. Ces entreprises éditoriales (et de toutes les autres natures), à petites ou grandes échelles qui donnent plus qu'elles ne prennent, sont les graines des objectifs de la transition : répondre aux besoins fondamentaux tout en construisant un capital social, améliorer la vie consciente en harmonie avec la nature.

*On le sait, le chantier est immense. Mais, d'une façon secrète et parallèle, il est engagé. Sans le dire et par force, sous la pression des effondrements du système, une multitude d'initiatives dispersées mais actives construit les bases d'un jardin éloigné des économies marchandes. Le voici vibrant, atomisé, constitué d'identités associées à chaque biotope où les productions, distributions et recyclages s'opèrent localement.*⁸³

BIBLIOGRAPHIE

- J. J. G. Alexander, *La Lettre ornée*, Chêne, 1979.
- Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar, Vincent Jolivet, *Images et transgression au Moyen Âge*, Presses Universitaires de France, coll. Lignes d'art, 2008.
- Jérôme Baschet, *L'iconographie Médiévale*, Gallimard, coll. Folio histoire, 2008.
- Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », in *Œuvres* (Tome II), Gallimard, pp. 364-372.
- Daniel Bensaïd, *Les dépossédés: Karl Marx, les voleurs de bois et le droit des pauvres*, La Fabrique, 2007.
- Philippe Beraud, Franck Cormerais, « Économie de la contribution et innovation sociétale », in *Innovations*, n° 34, 2011/1, [en ligne] URL: <http://www.cairn.info/revue-innovations-2011-1-page-163.htm> [consulté en janvier 2015].
- François Bouchon, *Grille et complexité, Analyse de l'entrecroisement régulier de lignes dans l'histoire de l'art*, Université Jean Monnet – Saint-Etienne, 2011.
- Denis Briand, « Libérer les machines..., mais de quoi? », in *Libérez les machines!, l'imaginaire technologique à l'épreuve de l'art*, in Pierre Braun (dir.), ouvrage collectif, Présent composé, Université Rennes 2, pp. 76-82.
- Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud, Roberta Shapiro, « L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art, » in *Le regard sociologique*, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.
- François Bédarida, « Londres au milieu du XIX^e siècle: une analyse de structure sociale », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 23^e année, n° 2, 1968, [en ligne] URL: http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1968_num_23_2_421909 [consulté le 13 mars 2017].
- Bruce Bégout, *Lieu Commun*, Allia, 2003.
- Michael Camille, *Images dans les Marges, aux limites de l'art médiéval*, Gallimard, 1997.
- Massimo Carboni, « Ornement et Kunstwollen », in *Images Re-vues*, 23 sept. 2012, [en ligne] URL: <http://imagesrevues.revues.org/2032> [consulté le 5 septembre 2016].
- Frédéric Cavé & Damien Keller, « Luc Moullet, l'homme des combines », in *2.0.1*, n° 5, Économies de l'œuvre, 2011, pp. 6-8.
- Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Tome 1: *Arts de faire*, Poche, 1990.
- Roger Chartier, « Qu'est-ce qu'un livre? », cours 2009, Collège de France, [en ligne] URL: <http://www.college-de-france.fr/site/roger-chartier/course-2009-10-22-10h00.htm>, [consulté le 10 mai 2014].
- Gilles Clément, *Jardins, paysage et génie naturel*, leçon inaugurale prononcée le jeudi 1^{er} déc. 2011, Collège de France, 2012, [en ligne] URL: <http://books.openedition.org/cdf/496> [consulté le 05 novembre 2016].
- Gilles Clément, *Manifeste du Tiers-Paysage*, Sujet/Objet, 2003.
- Roald Dahl, « La grande grammatisatrice automatique », in *Bizarre! Bizarre!*, Gallimard, coll. Folio, 1962, pp. 214-237.
- Paul Dijstelberge, « De l'amour des livres », in *The Shelf*, Journal 1, 2012, pp. 24-33.
- Georges Duby, *Art et société au Moyen Âge*, Seuil, 1995.
- Stuart Durant, *Ornement, un panorama de l'art décoratif de 1830 à nos jours*, Arthaud, 1987.
- Christian Fauré, *Le travail en perruque à l'heure du numérique*, 14 mars 2011, [en ligne] <http://www.christian-faure.net/2011/03/14/le-travail-en-perruque-a-lheure-du-numerique/> [consulté en févr. 2015].
- Thomas Golsenne, « L'ornement aujourd'hui », in *Images Re-vues*, 23 sept. 2012, [en ligne] URL: <http://imagesrevues.revues.org/2416> [consulté le 6 sept. 2016].
- Édouard Guyot, *L'Idée socialiste chez William Morris*, Arthur Rousseau, 1909.
- Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Zones Sensibles, 2013.
- Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Zones Sensibles, 2013.

- Philip K. Dick, « Payez l'imprimeur », in *La Planète impossible*, Poche, coll. Le grand temple de la S-F, 1989, pp. 38-63.
- Robin Kinross, *La typographie moderne, Un essai d'histoire critique*, B42, 2012.
- Laurent Koetz et Estelle Thibault, « Ornement architectural et expression constructive: concepts d'hier et débats d'aujourd'hui », in *Images Re-vues*, 23 sept. 2012, [en ligne] URL: <http://imagesrevues.revues.org/2386> [consulté le 05 sept. 2016].
- Rosalind Krauss, « Grilles », in *Communications*, n° 34, Les ordres de la figuration, 1981, pp. 167-176.
- Annick Lantenois, *Le Vertige du funambule*, B42, 2013.
- Bertrand Legendre, « Évolution technique et mutation des genres éditoriaux. Le documentaire jeunesse et le livre de poche » in *Communication et langages*, n° 145, 3^e trimestre 2005, L'empreinte de la technique dans le livre, pp. 61-68.
- Urs Lehni, *Libros Mutantes MMXIII*, « Perspectivas Mutantes », 26 mars 2013, [en ligne] <https://vimeo.com/87007124> [consulté le 24 janv. 2016].
- Adolph Loos, *Ornement et crime: et autres textes*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche, 2003.
- Elisabeth Luther Cary, "William Morris, Poet, Craftsman, Socialist", G. P. Putnam's Sons, The Knickerbocker Press, 1902.
- Marjolaine Lévy, « L'ornement n'est pas un crime: remarques sur l'œuvre de Josiah McElheny », in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 118, hiver 2011-2012, pp. 42-63.
- Léonard Mabile interview Gérard Berréby, *Tenir un lecteur*, févr. 2014.
- Peggy Manard, *Étude des Heures de Pontbriand, manuscrit 1219, Bibliothèque municipale de Rennes*, Texte imprimé: [mémoire de] maîtrise, année 2003-2004; sous la dir. de Grivel Marianne, professeur en histoire de l'art, UFR ALC, Université de Rennes 2.
- Louis Marin, « Les enjeux d'un frontispice », in *L'Esprit créateur*, 1987, vol. 27, n° 3, pp. 49-58.
- William Morris, *Comment nous pourrions vivre*, présenté par Serge Latouche, Le Passager clandestin, 2010.
- William Morris, *Nouvelles de nulle-part ou Une Ère de repos*, L'Altiplano, 2009.
- William Morris, "Art and Its Producers, and The Arts and Crafts of Today: Two Addresses", Longmans & Co., 1901, [en ligne] URL: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1888/producer.htm> [consulté le 10 mars 2015].
- William Morris, "Art and the Beauty of the Earth", 1881, [en ligne] URL: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1881/earth.htm> [consulté le 19 nov. 2014].
- William Morris, "Of the Origins of Ornamental Art", 1886, [en ligne] URL: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1883/ornament.htm> [consulté le 19 nov. 2014].
- William Morris, "On the Artistic Qualities of the Woodcut Books of Ulm and Augsburg in the Fifteenth Century, in Papers on Books, their History and Art", 1893, [en ligne] URL: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1893/ulm.htm> [consulté le 12 déc. 2014].
- William Morris, "Printing", 1893, [en ligne] URL: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1893/printing.htm> [consulté le 19 nov. 2014].
- William Morris, "Some Notes on the Illuminated Books", 1894, [en ligne] URL: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1894/middle.htm> [consulté le 19 nov. 2014].
- William Morris, "The Ideal Book", 1893, [en ligne] URL: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1893/ideal.htm> [consulté le 10 nov. 2014].
- Alex Moshakis, "Urs Lehni of Rollo Press", It's Nice That, 27 sept. 2011, [en ligne] URL: <http://www.itsnicethat.com/articles/urs-lehni> [consulté le 5 mars 2017].
- Anna Niederhäuser, *Un graphiste et sa machine*, Prix suisses de design, 2010,

[en ligne] URL: <http://www.swissdesignawards.ch/federaldesign/2010/urs-lehni/index.html?lang=fr> [consulté le 5 mars 2015].

- Quentin Noirfalisse interview Bernard Stiegler, *Vers une économie de la contribution*, nov. 2011, [en ligne] URL: <http://owni.fr/2011/11/30/vers-une-economie-de-la-contribution/> [consulté en févr. 2015]
- Olof Olsson, « Prix Jan Tschichold 2015 » in *Les plus beaux livres suisses 2014*, FOC et Anisha Imhasly, 2015.
- Open Source Publishing, "Relearn", in *▲❧❧*, n° 1, 2011, pp. 35-46.
- Karl Philipp Moritz, *Sur l'ornement*, édition de Clara Pacquet, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure – Musée du quai Branly, 2008.
- Fabien Pinaroli, « L'Agence pour le travail intellectuel à la demande », in Florence Derieux (dir.), ouvrage collectif, *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*, JRP | Ringier, 2007, pp. 65-86.
- Serge Proulx, « Une lecture de l'œuvre de Michel de Certeau: l'invention du quotidien, paradigme de l'activité des usagers », in *Communication*, vol. 15, n° 2, Université Laval, Éditions St-Martin, Montréal, 1994, pp. 170-197.
- Jorn de Précy, *Le Jardin perdu*, Actes Sud, 2011.
- Jacques Rancière, « L'art décoratif comme art social: le temple, la maison, l'usine », in *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, coll. La philosophie en effet, 2011, pp. 161-184.
- André Schiffrin, *L'argent et les mots*, La Fabrique, 2010.
- André Schiffrin, *L'édition sans éditeurs*, La Fabrique, 1999.
- Richard Sennett, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, Albin Michel, 2010.
- Meyer Shapiro, « La notion de style », in *Style, artiste et société*, Gallimard, 1982.
- Georg Simmel, *Métropole et mentalité*, Les Partisans du moindre effort, 2005.
- Femke Snelting, "Awkward Gestures", 2008, [en ligne] URL: http://freeze.sh/_/2008/awkward/ [consulté le 5 mars 2017].
- Jan Tschichold, *Livre et typographie*, Allia, 1994.
- Agnès Varda, « Les Glaneurs et la Glaneuse », 2000, documentaire, 1 h 22 min, [en ligne] URL: http://www.dailymotion.com/video/xcyr4b_documentaire-les-glaneurs-et-la-gla_shortfilms [consulté en mars 2015].
- Ariane Varela Braga, « Les enjeux de la préférence pour les arts extra-européens dans le discours sur l'ornement en Grande-Bretagne au milieu du XIX^e siècle », in *Images Re-vues*, 23 sept. 2012, [en ligne] URL: <http://imagesrevues.revues.org/2141> [consulté le 6 septembre 2016].
- Marielle Voisin, *Formes graphiques et contraintes économiques dans l'édition contemporaine. L'exemple de quelques maisons d'édition indépendantes*, mémoire de fin d'étude, sous la dir. de Catherine de Smet, EESAB - Rennes, 2016.
- Jean Wirth (dir.), ouvrage collectif, *Les marges à drôleries dans les manuscrits gothiques (1250-1350)*, Droz, 2008.

La rédaction de ce livre, *Froncer les sourcils*, a été achevée en avril 2017 par Olivier Bertrand, puis composé en Pogge, une typographie au caractère médiéval du même auteur, ainsi qu'avec l'*EB Garamond* de Georg Duffner, le tout imprimé à la demande par un illustre salarié de la compagnie Blurb.

L'ensemble de ce livre est sous licence Creative Commons « Attribution, Partage dans les Mêmes Conditions 3.0 », excepté la reproduction des *Minutes de sables* d'Alfred Jarry et les photographies des livres de William Morris et d'Urs Lehni, dont aucun effort n'a été fait pour demander l'autorisation d'utilisation.

Si vous souhaitez accéder au texte dans une forme éditable, écrivez à contact@olivierbertrand.com. Tout commentaire critique est bienvenu et même chaleureusement sollicité.

Special thanks à Camille Pageard pour ses lectures, son suivi et ses conseils avisés, à Urs Lehni pour avoir révélé quelques-uns de ses tours, à William Morris pour ses jardins enluminés, à Olivier Lamy pour sa pratique du terrain, à Sophie Chapelle pour ses relectures, à l'école de recherche graphique, à Georg Duffner, Renaud Huberlant, Olivier Lebrun, Marielle Voisin, et aux amis et leur soutien psychologique durant l'écriture de ce mémoire de fin d'étude.

23.03.2017

Hi Urs,
I'm just finishing my thesis and I would like to know one more
information about Rollo: can you tell me the William Morris'
quote in *Art and Its Producers and the Arts and Crafts of Today*
you have put on your website years ago?

Please write me your mailing address, I will send you my thesis
to thank you when I finish.

Have a nice day,
Olivier

27.03.2017

Hey Olivier,

the quote was this one:

“To own the means of production is the only way to gain back
pleasure in work, and this, in return, is considered as a
prerequisite for the production of (applied) art and beauty.”

Although today I really prefer this one:

“I have never actively taken the decision to found a publishing
house. I just wanted to make books, and I wanted to make them
according to my own terms. Their content is not defined by
any kind of strategy but is informed by my interest in certain
people and topics.” — Hans-Rudolf Lutz

Here's my address:

XXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXX

Looking forward + have a nice day,
U.

