

Mémoire de recherche / Juin 2009

**Diplôme national de master**

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention – histoire, histoire de l'art et archéologie

Spécialité – cultures de l'écrit et de l'image

**L'œuvre typographique et éditoriale  
de Guy Lévis Mano :  
un acte d'allégeance à la poésie.**

**Sandy RÉMY**

Sous la direction de Dominique Varry

Professeur des Universités à l'Enssib

Directeur de la Recherche





## **Remerciements**

*En premier lieu, je salue tout particulièrement Jean-Jacques Sinic, son épouse Michelle, et l'ensemble de la collectivité de la Fondation Robert Ardouvin. Je reste touchée par la profondeur de l'accueil qu'ils m'ont réservé lors de ma venue à Vercheny. En outre, ils mirent à ma disposition l'ensemble du fonds détenu au musée GLM. Les fruits de ce voyage furent précieux pour mes recherches et j'en conserverai avec soin tous les souvenirs.*

*Je remercie toutes les personnes qui m'ont aidée dans ma démarche, en répondant à mes interrogations ou en partageant leur enthousiasme pour l'œuvre de Guy Lévis Mano. Je songe à l'Association GLM en la personne de Simone Pissarro, à Jean-Hugues Malineau, à Antoine Coron, à Yves Peyré et à Dominique Carlat.*

*Je remercie également Dominique Varry pour avoir dirigé mes recherches et pour ses encouragements.*

## **Résumé :**

Les petits éditeurs sont nombreux dans le paysage éditorial du XX<sup>e</sup> siècle. Mais peu d'entre eux sont parvenus à une situation pérenne. On ne compte plus les faillites. Aussi les éditions GLM, fondées et menées par Guy Lévis Mano, sont-elles la manifestation d'une singularité que vient accroître la fabrication traditionnelle et artisanale du livre. Poète, imprimeur-typographe et éditeur, Guy Lévis Mano a conjugué ses talents pour servir l'art poétique durant cinquante ans. Le catalogue qui en résulte n'a rien à envier aux grandes maisons d'édition que sont Gallimard, Grasset ou Denoël. Comment comprendre cette réussite particulière ? Quels en sont les secrets ? À quoi peut ressembler le livre façon GLM ? Et pour quelle postérité ?

## **Descripteurs :**

Typographie.

Livre : fabrication et réception.

Édition au XX<sup>e</sup> siècle.

Poésie.

Vie culturelle et artistique.

## **Droits d'auteurs :**

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

# Sommaire

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>7</b>
<b>PARTIE 1: LES ÉDITIONS GLM, DES DÉBUTS AU PRESTIGE INCONTESTÉ.....</b>	<b>11</b>
1. LE POÈTE AU SERVICE DE SON ART.....	11
1-1. <i>Une vocation poétique et ses conséquences.....</i>	11
1-2. <i>Des difficultés à éditer de la poésie au XX<sup>e</sup> siècle.....</i>	14
1-3. <i>Que la poésie circule !.....</i>	19
2. DE L'APPRENTISSAGE DE LA TYPOGRAPHIE À LA FONDATION DES ÉDITIONS GLM....	22
2-1. <i>L'expérience des revues ou comment aller à l'art.....</i>	22
2-2. <i>De la découverte de la typographie à la nécessité des éditions GLM.....</i>	24
2-3. <i>La structure des éditions GLM.....</i>	27
3. DIRIGER LES ÉDITIONS GLM.....	30
3-1. <i>Les prérogatives de l'éditeur GLM.....</i>	30
3-2. <i>Chercher en Guy Lévis Mano un artisan d'exception.....</i>	33
4. REGARD SUR LE CATALOGUE DES ÉDITIONS GLM.....	38
4-1. <i>Identification du catalogue GLM.....</i>	38
4-2. <i>Les auteurs de GLM.....</i>	44
4-3. <i>Une ouverture progressive.....</i>	48
<b>PARTIE 2 : LE LIVRE SELON GUY LÉVIS MANO.....</b>	<b>51</b>
1. LE LIVRE ET SES EXIGENCES.....	51
1-1. <i>De l'essence de la typographie.....</i>	51
1-2. <i>L'architecture du livre.....</i>	54
a. <i>"Regardez, touchez, écoutez, humez même et dites-vous bien que cette feuille-là n'est pas comme les autres!".....</i>	54
b. <i>L'esprit de la lettre.....</i>	58
c. <i>Format et mise en pages.....</i>	60
2. DES INTERPRÉTATIONS TYPOGRAPHIQUES.....	64
3. ATTEINDRE LA LISIBILITÉ PAR L'HARMONIE.....	69
4. LA DÉCLINAISON DE L'IMAGE.....	73
4-1. <i>Contexte et techniques.....</i>	73

4-2. <i>Les livres à frontispice</i> .....	78
4-3. <i>Les livres illustrés</i> .....	81
a. Les livres illustrés par des peintres contemporains.....	81
b. Les livres à gravures.....	85
4-4. <i>Les livres de dialogue</i> .....	89
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>95</b>
<b>ANNEXES</b> .....	<b>98</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>141</b>

# Introduction

---

La marche implacable du progrès au XX<sup>e</sup> siècle s'étend rapidement sur l'ensemble de la société et de ses rouages, si bien que le secteur de l'édition ne saurait être épargné. Dans la continuité de la croissance amorcée au XIX<sup>e</sup> siècle, les structures éditoriales prennent de l'ampleur pour devenir des entreprises hiérarchisées, à même de répondre aux attentes de la culture et de la consommation de masse naissantes. Le début de siècle est marqué par l'entrée dans *l'ère des cent mille*, ère des grands tirages dépassant ce seuil symbolique. Ainsi *Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti, paru chez Calmann-Lévy, est-il tiré à cinq cent mille exemplaires entre 1907 et 1919 dans la « Nouvelle collection illustrée » à quatre-vingt-quinze centimes. On passe d'une économie de la rareté à une économie d'abondance bientôt encouragée par la multiplication des prix littéraires qui poussent comme des champignons, et peut-être mieux encore. Outre la forte alphabétisation de la France, ce sont surtout les avancées techniques en matière d'impression qui permirent un tel développement. Machines à papier et presses à cylindre, notamment, favorisèrent l'accélération des tirages. Mais ce fut l'avènement de la composition mécanique, grâce à la commercialisation de la Linotype puis de la Monotype, qui apporta un changement décisif dans les modes de fabrication du livre. Par ailleurs la scission entre l'édition et l'impression aboutit à la fondation de grandes entreprises, telles Danel ou Mame, véritables usines où la chaîne de fabrication est rationalisée, depuis la fonderie jusqu'à la reliure-brochure. Le système éditorial, au sens large, change ainsi de visage et s'insère parfaitement dans les nouvelles lois du marché économique.

Mais cela ne se fait pas sans contrepartie. La vie d'une maison d'édition demeure liée aux fluctuations de l'économie. Et l'on comprend qu'en temps de crise l'édition soit touchée, parfois lourdement, car face aux besoins dont témoigne la société, la lecture est souvent reléguée à un plan secondaire. Cela est sans compter les pénuries en matières premières, qui font considérablement monter les prix du livre. Quoique l'on puisse se demander si l'existence du livre fût jamais soustraite aux problématiques de la crise, l'édition française au XX<sup>e</sup> siècle connaît des périodes

particulièrement difficiles, notamment dans les années 1930 suite au crash boursier de 1929. Il faut bien sûr ajouter à ce paysage brièvement esquissé la dépendance des éditeurs envers la réception dont les goûts évoluent selon des tendances qu'il n'est pas toujours aisé de devancer.

De ce point de vue, la poésie obtient une faible part du gâteau éditorial. Elle représente l'un des domaines les plus délaissés par les lecteurs et éditeurs. Pourtant quelques-uns se sont évertués à assurer son existence dans un monde oublieux des rapports essentiels que l'homme devrait entretenir avec la poésie. Guy Lévis Mano, plus simplement appelé GLM, est l'un de ceux-là. De ses débuts dans des revues en 1923 jusqu'à l'arrêt de ses éditions en 1975, Guy Lévis Mano a tenu bon contre son temps afin de « [donner] un empire à la poésie »<sup>1</sup>. Il y est parvenu parce qu'il concentrait en lui les « atouts perpétuels »<sup>2</sup> et nécessaires à l'édification de cet empire : GLM était en effet poète, imprimeur-typographe et éditeur. La plupart du temps seul au travail dans son petit atelier de la rue Huyghens à Paris<sup>3</sup>, quoique sans cesse visité par ses amis, auteurs et admirateurs, Guy Lévis Mano a consacré sa vie à offrir au texte poétique l'habitable et l'habillage les plus nobles. Les cinq cent cinquante-trois éditions recensées par Antoine Coron dans son excellente bibliographie *Les éditions GLM*<sup>4</sup>, sont ainsi le fruit d'un labeur passionné. Et pour qui connaît un peu les grands noms de la poésie et de la peinture qui ont porté le XX<sup>e</sup> siècle, comment ne pas reconnaître au premier coup d'œil le prestige du catalogue GLM ? Paul Éluard, Maurice Blanchard, Alberto Giacometti, André Breton, René Char, André Masson, Joan Miró, Andrée Chedid, ne sont que quelques-uns de ces artistes, d'ailleurs arbitrairement cités ici. Parmi eux, nombreux sont les poètes à s'être faits éditer chez GLM, non pour l'argent, mais bien pour la qualité de ses ouvrages dont la typographie atteignait une perfection à laquelle les grands éditeurs tels Gallimard ou Grasset ne pouvaient prétendre. Ils venaient chercher auprès de Guy Lévis Mano une lisibilité que seule la typographie traditionnelle peut créer lorsqu'elle est au service du texte, dans l'espace commun du livre. La rigueur de GLM a conféré une certaine constance à ses productions, au sein même de ses évolutions. Car évolutions il y a, entre la libre exubérance typographique de *Ils sont trois hommes*

<sup>1</sup> Joë Bousquet dans une lettre à Guy Lévis Mano, datée du 20 novembre 1938. Cité par Antoine Coron dans son article « Un artisan de belles formes vraies », *Les éditions GLM*, Paris, Bibliothèque nationale, 1981, p. VII.

<sup>2</sup> René Char, « Bandeaux de Claire », *Recherche de la base et du sommet*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 655.

<sup>3</sup> GLM s'installe dans l'atelier n°1 du 6 rue Huyghens, dans le 14<sup>e</sup> arrondissement de Paris, en 1936. Les éditions GLM porteront cette adresse jusqu'à leur fermeture en 1975.

<sup>4</sup> Bibliographie rédigée à l'occasion de l'exposition GLM à la Bnf en 1981. Antoine Coron (réd.), *op.cit.*

(1933) de Guy Lévis Mano, et la pureté des mises en page de *Retour amont* (1966), recueil de René Char illustré par Alberto Giacometti ; entre l'exclusivité presque totale donnée aux contemporains, et notamment aux surréalistes, avant la guerre, et l'ouverture après 1945 aux poètes du passé comme Maurice Scève, François Villon ou Charles Baudelaire ; ou encore entre les prérogatives accordées aux poètes de langue française dans les années 1930 et la place favorable faite aux traductions par la suite. Aussi les termes que Laurence Santantonios réserve à Gaston Gallimard et Bernard Grasset quant à leur influence sur la littérature française de la première moitié du siècle, conviennent-ils tout à fait à l'éditeur GLM en matière de poésie : « [son] tempérament, [son] goût du risque, [sa] pugnacité et l'idée [qu'il se fait] des lettres et du métier d'écrivain ont durablement et profondément transformé le paysage littéraire et éditorial »<sup>5</sup>.

Pourtant la longévité des éditions GLM ne va pas de soi. Demeure un paradoxe entre les choix de Guy Lévis Mano, qui le rapprochent des imprimeurs-éditeurs du XVI<sup>e</sup> siècle, et les pratiques qui régissent son époque. Comment un homme seul, aidé parfois par quelques collaborateurs, avec une Minerve puis une Phoenix, sans fortune, a-t-il pu traverser cinquante années d'édition, et ce au détriment de la banalisation des livres issus des publications de masse, comme au détriment des petites structures éditoriales qui s'étaient lancé de semblables défis sans y parvenir ? Ainsi s'agira-t-il par notre propos de comprendre la *curiosité* GLM dans sa propre réussite.

Pour ce faire, l'on se propose de dresser un portrait significatif de Guy Lévis Mano et de sa petite firme éditoriale. Un tel portrait implique de tracer au premier plan les contours de l'homme et de son dévouement sans retour à la poésie. Cette réflexion, aidée d'une mise en contexte à l'arrière-plan, permettra de se familiariser avec notre sujet et de donner sens aux choix proprement éditoriaux qui aboutissent au vaste catalogue GLM.

Ce premier ensemble constituera alors un appui solide pour mieux apprécier l'œuvre typographique de Guy Lévis Mano, sa conception du livre et la façon dont il l'actualise. Bien sûr cela se fera par le biais d'analyses précises portées sur quelques éditions choisies comme étant représentatives des mutations et des goûts de

---

<sup>5</sup> Laurence Santantonios, « Le début de cette histoire », *Auteur/Éditeur, création sous influence : enquête*, Paris, Loris Talmart, 2000, p. 16.

l'imprimeur-typographe, tant dans ses audacieuses expériences de jeunesse que dans le classicisme moderne atteint après la Seconde guerre mondiale. La cohabitation bienveillante accordée à la poésie et à la peinture – parfois à la photographie et à la gravure sur bois – devra aussi prendre part à notre étude.

## Partie 1 : Les éditions GLM, des débuts au prestige incontesté

---

L'œuvre de Guy Lévis Mano, c'est-à-dire l'ensemble des livres façonnés par lui, n'est intelligible qu'à l'aune des choix qui y président. La fabrication du livre ne laisse aucune part au hasard. Et si le plaisir la gouverne toujours en premier et dernier lieu, cette fabrication découle de la mise en acte d'une volonté spécifique et de partis pris qui confèrent au livre des éditions GLM son identité. Ce sont ces facteurs déterminants et préalables à la mise en route de la presse, que nous voulons observer. Le rôle tenu par la poésie et le parcours autodidacte de Guy Lévis Mano figurent des points de départ nécessaires à la compréhension que l'on tentera alors d'avoir de ses pratiques éditoriales, de ses relations aux auteurs qu'il publie – ou ne publie pas d'ailleurs – ainsi que de la diversité de son catalogue.

### 1. LE POÈTE AU SERVICE DE SON ART.

Les spécificités des éditions GLM prennent racine dans l'amour que leur fondateur voue à la poésie. Au fond, l'on peut considérer que la vie de Guy Lévis Mano est une allégeance à la poésie, qui trouve sa meilleure révélation dans la passion typographique. Aussi proposons-nous un retour sur la vocation poétique de Guy Lévis Mano.

#### 1-1. Une vocation poétique et ses conséquences.

Les engagements de Guy Lévis Mano sont déterminés par sa nature poétique. En effet Lévis Mano est poète et en témoigne rapidement. Son premier recueil, *Les éphèbes*, est publié aux éditions de La Revue sans titre en 1924 : Lévis Mano a vingt ans. Mais l'homme a toujours été d'une grande discrétion sur ses origines, son enfance, sa vie privée, et du même coup sur les maîtres qui influencèrent son devenir.

On ne sait que peu de choses de lui. Né Guy Lévy en 1904 à Salonique, alors en Turquie, il grandit dans une communauté plurilingue où il apprend l'espagnol, l'anglais et sans doute le français. Suite à la redistribution des cartes géopolitiques lors de la Première guerre mondiale, Salonique est rattachée à la Grèce. Les contestations infligées à la communauté juive obligent les parents de Guy Lévy à l'envoyer en France où il est accueilli par sa sœur, madame Yabbes, en janvier 1918. Ses parents le rejoignent l'année suivante. C'est à son arrivée en France que le jeune homme devient Guy Lévis Mano, association du nom de son père, Moïse Lévy, et du nom de sa mère, Oro Benjamin Mano. À Paris, Lévis Mano fréquente avec assiduité les bibliothèques publiques ainsi que les bouquinistes des quais de Seine. Mais on ne trouve aucune information quant aux études qu'il aurait pu suivre ou aux lectures qui provoquèrent sa vocation poétique. Seule Andrée Chedid, en dépit des difficultés à retracer ce cheminement, évoque le goût de Guy Lévis Mano pour les grandes épopées d'Homère, *La Chanson de Roland*, les aventures arthuriennes des chevaliers de la table ronde. Ces références témoignent d'un engouement pour le merveilleux et le légendaire. Les rayons des bibliothèques lui font découvrir les recueils de Leconte de Lisle et une passion pour Tristan Corbière, Alfred de Vigny et Alfred de Musset<sup>6</sup>. À l'instar des lecteurs soucieux de retenir les beautés et grandeurs de la littérature, Lévis Mano prend l'habitude de copier dans des carnets ses poèmes favoris. Mais certains carnets sont également réservés à sa propre plume.

Entre 1924 et 1974, vingt-cinq recueils de poésie voient le jour, dont six seulement ne sont pas publiés aux éditions GLM<sup>7</sup>. *Images de l'homme immobile*, recueil de captivité écrit en Poméranie où GLM était prisonnier de guerre de 1940 à 1945, est sans doute son œuvre la plus représentative de la nécessité poétique. Parce que la poésie est source vive, parce qu'elle est la vie même, elle est demeurée l'unique prérogative du prisonnier soumis à une nuit qui semblait ne jamais devoir finir, une nuit dans laquelle l'existence clôturée étouffait. Ce vécu, Guy Lévis Mano ne s'en est jamais tout à fait remis. C'est sous le pseudonyme de Jean Garamond qu'il transmet « les absences du captif »<sup>8</sup> dans *Images de l'homme immobile*, puis dans *Captivité de la chair* et *Ont fait nos cœurs barbelés* en 1947. Et puisque la poésie est vie, elle ne

<sup>6</sup> Cf. Andrée Chedid, « Guy Lévis Mano, un homme présent », dans Andrée Chedid, Pierre Toreilles, *Guy Lévis Mano*, Paris, éd. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1974, p. 11.

<sup>7</sup> Il s'agit de *Les éphèbes* aux éditions de La revue sans titre et *Trois poèmes de la tristesse et de la mort* aux éditions Des poèmes en 1924, *C'est un tango pâmé* et *Treize minutes* en 1925 et 1927 aux éditions Henry Parville, *Images de l'homme immobile* aux Éditions de la Baconnière (Neuchâtel) en 1943 et *Loger la source* paru chez Gallimard en 1971.

<sup>8</sup> Titre du dernier recueil de Guy Lévis Mano, paru aux éditions GLM en 1974.

doit en aucun cas être réduite à une perfection de la versification. C'est-à-dire que Guy Lévis Mano n'apprécie guère ces poètes qui « sont hommes de lettres avant d'être hommes tout court ». Le poète doit être un homme ayant « la bouche pleine de terre »<sup>9</sup> avant de l'avoir pleine de mots. Aussi la qualité de la poésie est-elle, selon GLM, en relation étroite avec la nature humaine de celui qui y prête sa voix. C'est pourquoi la poésie de GLM au même titre que ses œuvres typographiques, sont sans doute les meilleurs indices pour tenter d'apercevoir le tempérament de l'homme, car elles doivent lui ressembler. Au contraire, les textes écrits sur lui par ses amis et relations demeurent elliptiques car ils ont le souci de maintenir le mystère et la discrétion autour de la personne de GLM. Ce sont massivement des hommages rendus à un poète-artisan dont il faut soulever et défendre l'œuvre, sans en transgresser l'humilité. Simplement l'on s'aperçoit déjà que parier sur la poésie, c'était parier pour la vie.

Partant de telles observations, l'on peut établir une relation de causalité entre les trois pratiques de Lévis Mano : c'est parce qu'il est d'abord poète qu'il devient typographe, et parce qu'il est typographe qu'il se fait éditeur. L'enchaînement de cause à effet, quoiqu'implicite, relève d'une logique précise. En tant qu'étape fondamentale donnant à l'imprimerie toute sa cohérence, la typographie cherche à exploiter pleinement les possibilités d'une culture écrite en lente évolution depuis plusieurs millénaires. Le maître-typographe ne peut être réduit à un vulgaire noircisseur de papier. Pour lui la mise en pages est l'élément fédérateur d'une qualité de lecture à laquelle bien des auteurs du XX<sup>e</sup> siècle furent sensibles, les poètes en première ligne. GLM le sait bien, étant lui-même poète. Il dispose par ailleurs d'un esprit créatif dont les exigences devaient le mener à explorer ce savoir-faire singulier qu'est la typographie. Nous aurons l'occasion de revenir en détails sur l'apprentissage de GLM et sur sa conception du bel ouvrage. Il est simplement indéniable que le lien exigü entre la poésie et sa mise en pages, dans la réception et la pratique que l'on a d'une œuvre, ce lien s'est imposé à l'esprit de Lévis Mano. Très vite la typographie devient une passion, si bien que GLM « est bigame : la poésie et la typographie, ces deux sœurs jumelles, sont ses épouses »<sup>10</sup>. Par suite le rôle d'éditeur est de l'ordre

<sup>9</sup> Guy Lévis Mano, « Des hommes et des poètes », *Directions IV*, Paris, éd. GLM, décembre 1932, disponible sur le site de l'Association GLM : <<http://www.guylevismano.com/index.php>> (juin 2009).

<sup>10</sup> Roger Sabatier, « De GLM imprimeur à Guy Lévis Mano auteur, c'est la poésie qui continue de tourner les pages », *Le Figaro littéraire*, n° 1306, 28 mai 1971, p. 29.

des nécessités, si Lévis Mano veut pouvoir pratiquer à sa guise l'art de fabrication et de transmission du livre. Dans le système éditorial du XX<sup>e</sup> siècle, en dépit de la hiérarchisation et de la multiplication des échelons au sein de l'entreprise, l'éditeur détient le pouvoir décisionnel principal dans le choix de ses auteurs comme en matière de présentation du livre, donc de typographie et d'impression. Déterminé comme l'était Guy Lévis Mano, il paraît évident que ce dernier n'aurait pas supporté de céder ce pouvoir décisionnel à un autre. Il se devait donc de fonder sa propre firme éditoriale, seule ouverture possible à l'édification de son œuvre typographique. Reste que la résistance de GLM aux pratiques dominantes de son époque l'a rapidement poussé à concentrer ses efforts sur la publication d'autres auteurs que lui-même. Certes GLM a assuré la publication de la majorité de ses recueils poétiques, mais cela semble être une bien faible compensation, en regard du dévouement dont il fit preuve envers les écrivains qu'il éditait. À l'instar d'Andrée Chedid, l'on a pu constater qu'à force de servir la poésie, Guy Lévis Mano, le poète, s'est parfois et même souvent trouvé dans l'ombre de ses auteurs<sup>11</sup>. « La poésie nous asservit et ne nous assouvit pas. Allons-nous exploser un jour gavés des rêves des autres »<sup>12</sup>, écrit-il en 1935. Pourtant ce n'est pas faute d'avoir continué à écrire. Des regrets voient parfois le jour dans certaines lettres de Guy Lévis Mano à Laurice Schéhadié : « Un jour je lâcherai mes caractères et mes presses [...]. Peut-être alors au lieu de faire les livres des autres, j'écrirai les miens et serai-je un grand poète [...] »<sup>13</sup>. Mais son travail de typographe lui colle à la peau, il ne peut l'abandonner. Sa posture est à l'image de la petite phrase suivante, mise en exergue de la réédition de *Trois typographes en avaient marre* en 1967 : « Ce typographe qui n'en a pas marre d'en avoir marre »<sup>14</sup>. C'est bien de GLM dont il s'agit.

## 1-2. Des difficultés à éditer de la poésie au XX<sup>e</sup> siècle.

Envisagées dans leur contexte, les éditions GLM prennent parfois l'allure d'une chimère tant elles sont à contre-courant des évolutions qui les entourent. Rien ne

<sup>11</sup> Cf. Andrée Chedid, *op. cit.* p. 14.

<sup>12</sup> Guy Lévis Mano, *Trois typographes en avaient marre*, Paris, GLM, 1935, p. G-H.

<sup>13</sup> Lettre de Guy Lévis Mano à Laurice Schéhadié de Noël 1949, musée GLM, 1033 E.2.

<sup>14</sup> Guy Lévis Mano, *Trois typographes en avaient marre*, Paris, GLM, réédition de 1967, p. J-K.

promettait à GLM la réussite qui fut la sienne. La première raison que nous voulons ici entrevoir tient bien sûr au choix de n'éditer que de la poésie. Et il faut souligner que ce choix est exclusif, car même les textes bibliques qu'il édite après-guerre, tels *Cantique des cantiques* (1946) ou *Le livre de Job* (1950), sont parmi les plus poétiques. Mais quelles chances offre-t-on à la poésie au XX<sup>e</sup> siècle ? En vérité bien peu car il y a plus de poètes que de lecteurs de poésie. De cela on ne doute pas. En premier lieu, l'édition des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles est lourdement concurrencée par la presse qui se politise et répond aux attentes de la généralisation de l'instruction. Ainsi passe-t-on, entre 1803 et 1870, d'un tirage quotidien total de cinquante mille exemplaires à un tirage d'un million d'exemplaires<sup>15</sup>. Puis le règne de l'image, grâce aux techniques de l'offset et de l'héliogravure, confère un visage terriblement attractif à la presse et donne même naissance à une presse de magazines fort loin, dans sa forme, du livre. Au sein même de l'édition, le secteur littéraire est affaibli au XIX<sup>e</sup> siècle par la montée des livres pratiques, ouvrages de vulgarisation qui permettent au citoyen nouvellement instruit de comprendre son temps. Ces publications sont peut-être les seules à connaître une croissance continue jusqu'à la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, à ne pas être stoppées par les différentes crises économiques. L'édition scolaire se porte bien également, aidée par les lois Jules Ferry. Mais l'édition littéraire, à l'époque où GLM pénètre le circuit, n'est pas au plus haut de sa forme. Il est vrai que la Première guerre mondiale suscite une euphorie fortement perceptible dans les milieux littéraires et artistiques des années 1920 et 1930. Le temps est venu des lubies dadaïstes et autre mouvement surréaliste. De nouvelles maisons d'édition répondent à l'appel de ces artistes d'avant-garde et obtiennent de ce fait quelques années de gloire. On songe ici aux éditions Au Sans Pareil lancées par André Breton, Louis Aragon et Philippe Soupault en 1919, ou encore aux Éditions Surréalistes. Mais même ces éditeurs ne passent pas la crise de 1929, vivent une lente agonie jusqu'à s'éteindre définitivement dans les années 1930. C'est une époque où il est difficile de s'ouvrir aux marges poétiques et picturales, et qui plus est dans une société dont les modes littéraires vont aux romans d'aventure et policiers, aux récits de vie. En revanche la guerre de 1939-1945 est marquée par un grand appétit de lecture, comme si le livre était devenu le seul refuge, le seul espace de liberté face aux restrictions qui se multiplient. Les éditeurs écoulent leur stock,

<sup>15</sup> Chiffres donnés par Catherine Bertho, « Les concurrences », dans Henri-Jean Martin, Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française. Tome IV. Le livre concurrencé : 1900-1950*, Paris, Fayard / Cercle de la librairie, 1991, p. 13.

sont dans l'impossibilité de maintenir des grands tirages – conséquence directe de la pénurie de papier. La littérature est alors bien représentée, y compris la poésie avec des anthologies à succès. Aussi pendant l'Occupation l'édition française est-elle plutôt prospère, relativement aux conflits qui soumettent l'économie du pays, et malgré la censure. Ce regain d'intérêt pour la poésie, dont GLM profite peu puisqu'il est fait prisonnier de guerre dès 1940, ne passera malheureusement pas les années 1950.

Les observations qui précèdent dressent un paysage éditorial – d'ailleurs restreint – mais n'expliquent pas le recul global de la poésie dans les usages des lecteurs. Pourquoi le verbe poétique ne s'attire-t-il plus les faveurs de la réception ? Il ne s'agit pas de faire le tour d'une telle question, dans la mesure où elle demanderait des études sociologiques qui nous éloigneraient de notre sujet. Néanmoins il reste intéressant de mettre en rapport les évolutions d'une société et les pratiques de lecture de ceux qui la font. L'avènement de la notion d'individu, héritage de la philosophie des Lumières, mène l'homme à se penser créateur après avoir consacré pendant des siècles ce phénomène comme faculté proprement divine. Mais la notion d'individu, alliée à la croissance de l'instruction, insinue également dans les esprits l'idée que chacun peut être juge de son action, que l'esthétique n'est pas seulement affaire d'esthètes ou de spécialistes, que chacun est en mesure de porter un jugement à la fois personnel et raisonné sur le monde, sur l'homme et sur leurs rapports mutuels. L'idée survient encore que l'identité de l'individu tient à sa faculté de penser et de ressentir seul, à son autonomie et à la relation différentielle qu'il entretient avec autrui. On ne saurait trop rappeler que, tout au contraire, la notion d'identité – de *idem*, « le même » – est incompatible avec celle d'individu, mais tel n'est pas notre propos. Le roman n'est alors pas mis en péril par l'avènement de l'individu, dans la mesure où il se revendique comme pure fiction, et ce y compris au cœur des mouvements réaliste puis naturaliste. En revanche la poésie semble refusée parce qu'elle a perdu ses prérogatives en tant que parole lyrique et symbolique élevée au nom de tous. En d'autres termes la poésie ne se présente pas comme récit ou comme fiction. Elle est la parole sensible d'un seul et que tous doivent recevoir. Cela présuppose une disponibilité intérieure que bien des hommes du XX<sup>e</sup> siècle semblent avoir perdue, eux qui ne vivent plus tant du dialogue que du débat. Or le débat est opposition pure sous le prétexte de la liberté d'opinion, là où le dialogue s'affirme comme partage et comme échange. La parole poétique, par essence, participe de ce dialogue, mais il

appartient au lecteur d'accepter cette voix autre qui pourrait bien le surpasser dans ses suffisances personnelles. L'homme du progrès s'y refuse. Il préfère en effet les ouvrages pratiques qui le laissent penser par lui-même à partir des connaissances ainsi acquises, quand bien même cela dût mener au règne de l'opinion. La poésie ne peut survivre dans un tel contexte socio-culturel. Indirectement, cela explique aussi le bref retour de la poésie dans l'immédiat après-guerre. Les horreurs de la terreur ont de nouveau suscité un sentiment national, et plus généralement la conscience de partager un passé et d'être engagé dans un avenir commun. Dès lors, la parole de l'autre est perçue dans son origine partagée, reçue avec bienveillance, élue comme consécration de la lutte commune. Doit-on s'étonner que le phénomène ne dure guère passées les années 1950 ? Sans doute pas. L'individualisme a poursuivi son essor. On ne saurait imputer à cette seule évolution des comportements sociaux les difficultés à vendre de la poésie, d'autant que l'analyse proposée demeure une conjecture qui mériterait une étude plus précise. On peut par ailleurs se demander si ce sont bien les lecteurs de poésie qui manquent, ou si ce ne sont pas parfois les éditeurs eux-mêmes qui imposent des conditions de publication qui éliminent la possibilité de vente. Pour le moins peut-on penser que la valeur absolue qu'incarne la poésie pour GLM n'allait pas toujours dans le sens des attentes de la réception. Nous aurons l'occasion, au fil de notre étude, de constater comment cela transparaît dans le catalogue et dans les livres de GLM.

L'édition de la poésie n'étant pas un investissement lucratif, il n'est pas étonnant que Guy Lévis Mano n'ait jamais fait fortune. Telle est l'une des conséquences de son choix sans concession. Les grands éditeurs – Hachette, Flammarion, Gallimard, Grasset, Denoël – ont assuré leur prospérité en se diversifiant. Prenons l'exemple de Flammarion. Fondée à Paris en 1874 par Ernest Flammarion et Charles Marpon, la maison Flammarion était alors spécialisée dans la littérature, qu'elle soit classique, moderne ou populaire ; qu'il s'agisse de roman, de théâtre ou de poésie. Face à l'évolution de la demande, Flammarion a la lucidité, au tournant du siècle, d'ouvrir son catalogue à bien d'autres domaines : histoire, philosophie, arts, littérature pour enfants, livres pratiques et autres ouvrages de vulgarisation scientifique. En 1964, la maison d'édition réagit rapidement à l'expansion des sciences humaines en créant Garnier-Flammarion dont la collection, mêlant éditions spécialisées et travaux critiques, est aujourd'hui une référence pour les étudiants, enseignants et lecteurs

assidus. À considérer l'histoire des éditions Flammarion, il est évident que la faculté d'adaptation de leurs dirigeants successifs est un facteur majeur de leur maintien. Mais qu'en est-il pour les éditions Seghers ? On pourrait en effet objecter que les éditions Seghers, fondées par Pierre Seghers en 1944, sont réputées pour soutenir un répertoire poétique. Et il est vrai qu'elles existent encore de nos jours. Mais il faut noter plusieurs points. D'une part Pierre Seghers, s'il n'a pas ouvert son catalogue à d'autres domaines de lecture, a su créer des collections attractives parce qu'il s'agissait de collections critiques sans être trop spécialisées ou trop complexes. Nous songeons ici à la collection « Poètes d'aujourd'hui »<sup>16</sup> dont la formule novatrice débute en 1944. Chaque numéro est consacré à un poète dont les photographies en couverture et au centre du volume instaurent une proximité avec le lecteur. Il ne s'agit pas d'une biographie, mais d'une véritable présentation laissée au soin d'un introducteur connaisseur du poète concerné, qui allie un discours porté sur l'œuvre à un grand choix de textes. Ce discours doit être vif et moderne, si bien que la collection « Poètes d'aujourd'hui », loin de s'adresser à une élite culturelle, encourage l'utopie de la culture pour tous. Ce fut un réel succès. Cela dit la formule est très loin de ce à quoi aspirent les éditions GLM et l'on ne trouve rien de tel dans le catalogue. Il en va de même du point de vue de la présentation. La collection des éditions Seghers pouvait être vendue à un prix modique grâce à l'importance du tirage, mais aussi grâce aux matières employées. Nous sommes à l'inverse des critères d'une édition GLM, y compris pour les revues, c'est-à-dire que le prix demeurait modique, même avec du papier de haute qualité, parce que les tirages étaient restreints et que Lévis Mano se satisfaisait du peu d'argent que les ventes rapportaient. Par ailleurs, il faut noter que si la collection « Poètes d'aujourd'hui » remporte un vif succès, les éditions Seghers ne sont pas épargnées par la difficulté ; une difficulté poétique pourrions-nous dire. Elles sont rachetées par Robert Laffont en 1969. Par la passion que Guy Lévis Mano vouait à son travail, il n'aurait jamais accepté de revendre ainsi son fonds de commerce. Les livres des éditions GLM sont issus d'un savoir-faire qui se perd et il est hors de question pour Guy Lévis Mano que la renommée acquise au fil des ans se risque à être pervertie. Lorsqu'il cesse ses

---

<sup>16</sup> Nous appuyons notre propos sur la présentation de la collection « Poètes d'aujourd'hui » proposée par le site internet *Fabula*. DEBREUILLE, Jean-Yves, « Pierre Seghers et la collection Poètes d'aujourd'hui », disponible sur : <[http://www.fabula.org/atelier.php?Pierre\\_Seghers\\_et\\_la\\_collection\\_Po%26egrave%3Btes\\_d%27aujourd%27hui](http://www.fabula.org/atelier.php?Pierre_Seghers_et_la_collection_Po%26egrave%3Btes_d%27aujourd%27hui)> (juin 2009).

activités au début de l'année 1975, il est inconcevable que quelqu'un prenne la relève.

### 1-3. Que la poésie circule !

Si l'on synthétise le propos, on peut déjà relever deux raisons toutes simples pour lesquelles GLM n'a jamais fait fortune. La première est que la poésie se vend mal, on l'aura compris. Qu'importe la mévente, Guy Lévis Mano persiste dans ses choix et n'édite que de la poésie. Son legs testamentaire illustre fort bien cette difficulté puisqu'il ne comprend pas moins de quatre-vingt-cinq mille ouvrages invendus et accumulés depuis des dizaines d'années<sup>17</sup>. Quand on sait que les tirages qu'opérait GLM excédaient très rarement les mille exemplaires et se situaient en moyenne autour de cinq cents exemplaires, les quatre-vingt-cinq mille livres qui lui subsistèrent constituent une part importante du travail de l'éditeur. Ils sont le signe d'un labeur dont la reconnaissance ne reposait pas sur le gain que rapportait la vente. Fallait-il pour autant que les livres de GLM soient bradés après sa mort ? Ce n'était pas sa volonté, et elle fut respectée par l'Association GLM héritière du fonds, sous la direction de Madeleine Pissarro<sup>18</sup>. Sans promotion ni publicité, l'Association GLM voit le stock s'épuiser au compte-goutte depuis vingt-huit ans. Il reste encore aujourd'hui vingt-cinq mille livres conservés à Vercheny, aux soins des administrateurs du musée GLM. La seconde raison du niveau de vie modeste de Guy Lévis Mano va de pair avec celle que nous venons d'évoquer. Il ne s'agit pas encore de détailler les pratiques éditoriales de la petite firme GLM, mais l'on peut déjà soulever un fait : parce que la poésie est jugée nécessaire, elle doit pouvoir demeurer à portée de bourse, et ce en dépit du coût élevé des matières premières. Cela est d'autant plus indispensable dans la mesure où la poésie trouve peu de lecteurs. Le prix relativement bas favorise l'achat. Ainsi *Cirque* d'Adrien Copperie<sup>19</sup>, avec huit

<sup>17</sup> Information rapportée par Madeleine Pissarro dans l'émission radiophonique de France Culture « Profils perdus. Guy Lévis Mano : poète, typographe, éditeur », présentée par Christine Groémée, Ina, réal. Daniel Fontanarosa, les 2 et 16 février 1989. Avec Robert Ardouvin, Andrée Chedid, Antoine Coron, Michel Décaudin, Luc Estang, Jean-Pierre Faye, Raymond Gid, Madeleine Pissarro, Gisèle Prassinis et Javier Vitalo. Enregistrement conservé au musée GLM, sans cote.

<sup>18</sup> Aujourd'hui l'Association GLM, située 219 rue Saint-Honoré dans le 1<sup>er</sup> arrondissement de Paris, est dirigée par Simone Pissarro. Elle est toujours en charge de la vente des livres des éditions GLM.

<sup>19</sup> Cf. annexe 5.

dessins de Colette Guéden reproduits au trait, est-il vendu à 80 francs<sup>20</sup>. L'édition sur vélin du Marais du *Promenoir des deux amans* de Tristan L'Hermitte, illustrée par Valentine Hugo, est au prix de 60 francs. Proposer des prix aussi bas n'est pas un exploit en soi. D'autres éditeurs étaient parvenus au début du siècle à des prix bien plus stupéfiants, tel Calmann-Lévy avec la « Nouvelle collection illustrée » à 95 centimes. Il est en revanche plus exceptionnel de maintenir à des prix dérisoires des ouvrages composés manuellement, d'une typographie irréprochable, fabriqués avec des papiers dont la qualité se fait rare. 300 francs anciens, c'est le prix de vente en 1946 des exemplaires sur Vidalon de *La Ballade du vieux marin* de Samuel Taylor Coleridge, avec huit illustrations et quatorze lettrines de Jean-Mario Prassinis<sup>21</sup>, et celui en 1948 de *Fête des arbres et du chasseur* de René Char, sur vélin de Renage<sup>22</sup>. Quoique ces ouvrages ne soient pas comparables aux grands livres d'art bibliophiliques des éditions Maeght ou Kahnweiler, les prix pratiqués par les éditions GLM, comparativement au coût des matières premières et de la main d'œuvre, ne pouvaient aboutir à un enrichissement quelconque ; et ce malgré la légère augmentation des prix après la guerre. Il s'agissait surtout de gagner suffisamment d'argent pour assurer l'impression des éditions suivantes. « Assurément l'ordre des valeurs n'était pas pour lui celui du Commerce »<sup>23</sup>, écrivait Louis-François Delisse au sujet de GLM. L'essentiel était que la poésie circule.

Pour mieux nous en convaincre, sans doute doit-on évoquer deux anecdotes révélatrices. La première anecdote est rapportée par Jean-Marie Dunoyer dans un article de 1967<sup>24</sup>. Il faut savoir que les ateliers du 6, rue Huyghens, sont historiquement connus pour l'effervescence artistique qu'ils assuraient au cœur du quartier Montparnasse, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. C'est Blaise Cendrars qui encouragea le jeune peintre suisse Émile Lejeune à y organiser des expositions, des concerts et des auditions de jeunes poètes. Le lieu devient très vite célèbre. C'est avec plaisir qu'Erik Satie y fit jouer ses œuvres dans les années 1920. GLM quant à lui y donna des récitals de poésie, avec l'aide de quelques amis, à la fin des années 1930. Ils louaient cent chaises pour cent francs et chaque spectateur donnait un franc

<sup>20</sup> Nous exprimons les prix en francs anciens. Le franc nouveau est mis en circulation en 1960 : 1 Fr nouveau vaut 100 Frs anciens.

<sup>21</sup> Cf. annexe 11.

<sup>22</sup> Cf. annexe 13.

<sup>23</sup> Louis-François Delisse, « Relire Guy Lévis Mano », dans Dominique Tonneau-Ryckelynck, *L'atelier de typographie : les poètes et les illustrateurs des éditions GLM*, Gravelines, Éd. du musée de Gravelines, 1984, p. 13. Le texte de L.-F. Delisse fait office de préface à ce catalogue de l'exposition GLM au musée de Gravelines en 1984.

<sup>24</sup> Jean-Marie Dunoyer, « Deux éditeurs artisans : José Corti, Guy Lévis Mano », *Le Monde*, Supplément au n°6920, 12 avril 1967, p. VIII. L'article est fondé sur un entretien avec chacun des deux éditeurs.

pour couvrir les frais. Le financement était donc des plus simples et ne menait à aucun profit. Seul dominait le bonheur d'un moment poétique partagé. Le même principe dirige l'impression des cartes postales de GLM et de la série de recueil des *Douze*<sup>25</sup> – *Douze poèmes pour saluer les mois*, *Douze paroles de l'Ecclésiaste*, *Douze proverbes espagnols*, *Douze sonnets*, etc. C'est dans les années 1950 que GLM a l'idée de fabriquer des cartes postales sur lesquelles seraient imprimés des poèmes. Si le principe n'est pas original de nos jours, il l'était à cette époque et suscita beaucoup d'enthousiasme. Il en imprimait par centaines pour les envoyer à ses amis, ou simplement les donner à qui cela plaisait. Il n'en faisait donc pas commerce. Dans l'émission radiophonique de France Culture consacrée à GLM, on entend ce dernier s'exprimer sur ses cartes<sup>26</sup>. Il explique qu'il n'en fit d'abord qu'une dizaine, parce qu'il voulait que les facteurs se promènent avec de la poésie dans leur sacoche et que, s'ils voyaient les poèmes, ils puissent les lire avec curiosité. Cela valait également pour les concierges puisqu'à l'époque encore, c'était eux qui distribuaient le courrier aux locataires d'immeuble. Le poème qui se promène partout, le poème en liberté, c'est cela que voulait GLM. De la même manière, il imprimait les recueils des *Douze* pour le seul plaisir de les distribuer à ses amis. L'ensemble comprend quinze opuscules imprimés entre 1951 et 1971, dont la typographie varie de l'un à l'autre et dont le tirage, de 220 à 225 exemplaires, était toujours hors commerce. Le papier changeait également, sans doute selon les stocks dont disposait l'imprimeur : simple vélin, vélin du Marais ou de Renage, carte de Flandre, etc. Ces variations d'un recueil à l'autre donnent l'impression que GLM trouvait alors l'occasion de s'exercer à la typographie, sans exubérance, mais avec plus de légèreté, loin des contraintes des processus éditoriaux, toujours dans le partage. Ainsi pourrait-on voir dans la démarche de GLM un retour à la gratuité de l'art et en l'occurrence de la poésie. Le commerce quant à lui relevait bien plus de la nécessité que de l'ambition.

Partant de ces observations premières, il est plus aisé de saisir la façon dont Guy Lévis Mano mène son entreprise éditoriale et ses divers projets. Il nous fallait au préalable définir sa vocation poétique, apercevoir le contexte dans lequel il s'insère et

<sup>25</sup> Ce que nous nommons recueils des *Douze* est à ne pas confondre avec la collection « Douze », dirigée par Pierre Courthion, qui connut deux séries entre 1935 et 1938. Chaque numéro de cette collection associait un recueil à une illustration.

<sup>26</sup> Il s'agit de l'émission mentionnée plus haut, « Profils perdus. Guy Lévis Mano : poète, typographe, éditeur », présentée par Christine Groémée, Ina, réal. Daniel Fontanarosa, les 2 et 16 février 1989. Enregistrement conservé au musée GLM, sans cote. À deux reprises sont retransmis des propos de GLM, mais la présentatrice n'en donne pas l'origine et nous n'avons pu trouver trace des interviews enregistrées auxquelles GLM avaient participé.

comprendre les premières conséquences sans remèdes que cela implique. Il s'agit à présent de pénétrer plus avant dans les éditions GLM, leur histoire et leur fonctionnement.

## 2. DE L'APPRENTISSAGE DE LA TYPOGRAPHIE À LA FONDATION DES ÉDITIONS GLM.

La création des éditions GLM conclut une période nourrie d'expériences successives, dans tous les domaines auxquels s'intéresse Guy Lévis Mano. Les activités de celui-ci entre 1923 et 1935, date à laquelle les efforts sont récompensés par un certain succès, sont une sorte de préambule aux traits qui définissent les éditions GLM.

### 2-1. L'expérience des revues ou comment aller à l'art.

Les premiers pas de Guy Lévis Mano dans le monde de l'édition littéraire sont précoces. À dix-neuf ans il fait déjà partie du comité de direction de *La Revue sans titre*<sup>27</sup>, périodique dirigé par Charles Fraval et réunissant des textes d'écrivains et des illustrations de peintres. Éditrice du recueil *Les éphèbes* de Lévis Mano, *La Revue sans titre* connaît une durée de vie éphémère à travers les neuf numéros parus en 1923 et 1924<sup>28</sup>. Guy Lévis Mano participe immédiatement à d'autres projets, tout aussi éphémères. Avec ses amis G. Yoland et Félix Gravier, il monte la revue *Des poèmes* qui ne comporte que trois numéros en 1924<sup>29</sup>, mais grâce à laquelle il publie son second recueil *Trois poèmes de la tristesse et de la mort*, illustré par Gaston Poulain. Par suite, rien n'entame la détermination du jeune poète, une détermination qui commence à porter ses fruits. En 1925, il fonde la revue *Ceux qui viennent* dont il est directeur aux côtés de Gaston Poulain (secrétaire général), G. Yoland (secrétaire administratif) et Félix Gravier (gérant). Jusqu'en 1933, quatre autres périodiques<sup>30</sup> voient ainsi le jour, toujours selon le même principe de réunion de textes et

<sup>27</sup> Cf. annexe 21.

<sup>28</sup> On sait que la revue connut neuf numéros sur deux séries, mais n'a été retrouvé qu'un seul exemplaire, le dernier, présent au musée GLM de Vercheny.

<sup>29</sup> Les trois cahiers datent de mai, juillet et septembre 1924. Les deux premiers sont imprimés sur les « presses de l'imprimerie spéciale de *Des poèmes* », le troisième sur celles de Louis Beresniak.

<sup>30</sup> Il s'agit de *L'arc en ciel* en 1927, *Minutes* en 1930- 1931, *Directions* en 1932- 1933 et *Poésie* en 1932.

d'illustrations d'artistes contemporains. Tous ont pour ambition de faire connaître de jeunes poètes et de jeunes peintres et offrent même à certains d'entre eux l'opportunité d'être publiés séparément. Ces premières entreprises manifestent un engouement certain pour l'art, et pas seulement pour la poésie.

Le dialogue entre poésie et peinture qui s'établit au XX<sup>e</sup> siècle plus qu'à n'importe quelle époque, n'échappe pas à Guy Lévis Mano. Si la poésie finit par emporter définitivement la mise à la fin de la carrière de GLM, il ne faut pas oublier que plus d'un tiers de son catalogue concerne des livres illustrés. La raison en est simple. Pour la poésie comme pour la peinture, l'engagement de Guy Lévis Mano est en faveur de l'art, au-delà de toute théorie littéraire, de tout mouvement artistique ou de toute école. C'est ce qu'exprime la coopérative de la revue *Des poèmes* dans le bulletin de souscription. On peut en effet lire le propos suivant : « Nous ne sommes pas une école, nous ne représentons pas une tendance. La poésie est en toute chose. Nous oserons la crudité des mots, et ce que le pudibond a déclaré outrancier. Nous irons à l'art par tous les chemins »<sup>31</sup>. La posture ici adoptée par les dirigeants de la revue sous-entend une contestation des mouvements artistiques qui dominent l'entre-deux-guerres, à savoir le dadaïsme et surtout le surréalisme. Il est intéressant de le noter car cette position engagée de Guy Lévis Mano est caractéristique de ses débuts. Avec les années, ses choix en matière d'édition et de typographie demeurent certes indiscutables, mais ils sont faits au cas par cas, non selon le mouvement littéraire par lequel le poète se définit. Mais dans les années 1920, la suprématie que s'octroient les surréalistes menés par André Breton, l'arrogance avec laquelle ils érigent leurs pratiques artistiques en lois intangibles dans leur *Manifeste*<sup>32</sup>, suscite l'indignation du jeune Lévis Mano. En 1925 il signe un manifeste contre le surréalisme dans le premier numéro de *Ceux qui viennent* et se fait lui-même pamphlétaire dans un petit article, « Ménagerie des ismes ». Lisons plutôt :

Jazz-band effréné des ismes. Dépêchez-vous Messieurs, Mesdames, il n'en restera plus. Dadaïsme, créationisme, panlyrisme (qu'est-ce que c'est que ça ?), instantanéisme, surréalisme, etc... etc... Il n'en restera peut-être qu'un. C'est un laissé pour compte. Il irait bien à beaucoup pourtant : arrivisme.

<sup>31</sup> Bulletin de souscription inséré dans la revue *Des poèmes*, cahier n°1, Paris, Des poèmes, mai 1924.

<sup>32</sup> *Le Manifeste du surréalisme* paraît en 1924 aux Éditions du Sagittaire. Originellement conçu pour faire office de préface à *Poisson soluble* d'André Breton, le texte fait date par la définition qu'il propose du surréalisme et de ses pratiques.

Maladie. Tout le monde veut fonder une école. Bonne méthode de publicité. Gratuite. Et puis c'est tellement commode quand on a l'intellect anesthésié, et rien à dire. Cela fournit une raison d'être aux élucubrations. Et les snobs de la littérature sont là pour un coup.

Ceux-là croient faire une révolution. Ils ne font qu'une constatation je trouve. Les surréalistes ont l'air de découvrir le surréalisme. Il est bien plus vieux qu'eux...<sup>33</sup>

Le point de vue de Guy Lévis Mano est clair. L'importance que tentent de se donner certains artistes sous le couvert d'un mouvement créatif hautain, ne saurait être gage de qualité. Il est vrai que GLM n'était pas de ces gens de lettres qui fondèrent à l'époque une nouvelle bohème dans les cafés du quartier Montmartre. Les amis et poètes avec lesquels il travaillait étaient et demeurent inconnus. Ils lui ont pourtant permis de mener ses premiers projets éditoriaux à bien et conservent un rôle important. Par ailleurs la création des diverses revues lui a fourni une expérience clé dans le secteur éditorial.

## 2-2. De la découverte de la typographie à la nécessité des éditions GLM.

Pour ce qui est de la typographie, Lévis Mano trouva en Louis Beresniak un maître d'apprentissage, et ce jusqu'en 1933, date à laquelle le novice acquiert sa première presse. Installées rue Lagrange dans le 5<sup>e</sup> arrondissement de Paris, les imprimeries Beresniak firent bon accueil aux revues coopératives de Guy Lévis Mano qui vit alors l'occasion de découvrir par la pratique l'art de la typographie. Lui-même n'active pas les presses, mais il reste aux côtés du maître-imprimeur, observe, manie parfois le composteur et participe bientôt à la mise en pages. L'humilité des deux hommes, mêlée à la passion partagée, mène à une collaboration stable comme au jour levant d'une amitié. Il n'y avait pas de leçons entre eux, seulement le maniement amoureux des caractères. Tous deux avaient saisi l'entêtement dû à qui se fait typographe. Guy Lévis Mano d'écrire : « Le typographe était renommé. Il était exigeant, tenace. Il malmenait ses caractères, et ne leur laissait de répit qu'il n'eût atteint dans ses pages le juste équilibre des blancs et des noirs. »<sup>34</sup> L'apprenti proposait des compositions que le maître retravaillait pour la forme définitive. Par la suite, GLM ne sera pas

<sup>33</sup> Guy Lévis Mano, « Ménagerie des ismes », *Ceux qui viennent*, cahier n°1, Paris, Ceux qui viennent, janvier [ ? ] 1925, p.3.

<sup>34</sup> Guy Lévis Mano, « La révolte des caractères », dans Maurice Blanchot, Max Bucaille *et al.*, *GLM*, Montpellier, Fata Morgana, 1982, p.11. Il s'agit d'une publication posthume d'un des derniers poèmes de Guy Lévis Mano.

oublieux des techniques traditionnelles d'imprimerie que lui avait enseignées Beresniak : colophon, cul-de-lampe, lettrine, filet, bandeau, cartouche, etc. L'identité du livre des éditions GLM prend racine dans cette initiation privilégiée qui n'avait pourtant rien d'un apprentissage technique. La créativité de Lévis Mano trouvait définitivement ses domaines d'expansion. « Je tâtonnais longuement, je recomposais... J'ai ainsi travaillé dans le noir jusqu'à ce que la revue *Arts et métiers graphiques* m'ait révélé aux autres et à moi-même »<sup>35</sup>, déclare-t-il en 1967. Il fallut patienter dix ans avant que cette révélation eut lieu en 1935<sup>36</sup> et la bienveillance de Louis Beresniak n'y était pas pour rien.

L'acquisition d'une presse à bras en 1933 offre à Guy Lévis Mano une indépendance en matière de typographie et d'impression. C'est son ami Carlos Rodriguez-Pintos, dont il avait traduit et publié les poèmes la même année, qui lui confie sa petite presse et quelques casses de Bodoni. Durant l'été, Lévis Mano s'essaie à ses premières impressions, dans sa chambre de la rue Grenelle, et réalise deux livres, *Il est fou* et *Ils sont trois hommes*. Avec ces deux livres naissent les éditions G.L.M., puis GLM. Du fait d'avoir sa propre presse, GLM pouvait développer son assurance typographique et plus encore manier les caractères, se familiariser avec eux, découvrir leur personnalité. Il utilise alors des polices Bodoni, mais aussi Gill et Didot qu'il s'est procurées. Les jeux dans la mise en pages de *Ils sont trois hommes*<sup>37</sup> manifestent l'esprit de recherche qui anime alors le typographe. Sa passion se fait plus vive encore du fait des initiatives qui lui sont désormais permises. Sans doute à cette époque sait-il déjà qu'à de très rares exceptions, toutes les impressions de ses éditions seront assurées par lui. Les exceptions dites concernent en réalité des volumes trop importants pour le matériel dont il dispose et il en confie la fabrication à des parisiens tels Darantière ou Henri Jourde. À l'inverse il prête ses talents de typographe à d'autres éditeurs et notamment à la revue *Le pont Mirabeau*<sup>38</sup> dont la couverture figure la signature de GLM, tant elle est proche dans sa présentation du *Temps de la poésie*, revue des éditions GLM. Le titre en particulier

<sup>35</sup> Jean-Marie Dunoyer, « Deux éditeurs artisans : José Corti, Guy Lévis Mano », *Le Monde*, supplément au n°6920, 12 avril 1967, p. VIII.

<sup>36</sup> En 1935, la revue *Arts et métiers graphiques* présente des photographies de *Trois typographes en avaient marre* et de *Facile* (cf. annexe 4), tous deux publiés la même année. Cf. *Arts et métiers graphiques*, n°50, décembre 1935, p. 55.

<sup>37</sup> Cf. annexe 2.

<sup>38</sup> GLM assure la typographie et l'impression des cinq numéros qui composent *Le pont Mirabeau* entre juillet 1938 et juillet 1939.

porte dans les deux cas le même arrondi des caractères<sup>39</sup>. Ainsi l'ère des éditions GLM s'ouvre-t-elle en 1933 sous l'impulsion déterminée de Lévis Mano dont la posture est à l'image de ce mot de Guillaume le Taciturne : « Point n'est besoin d'espérer pour entreprendre, ni de réussir pour persévérer ». Affichée quelques années plus tard dans l'atelier de la rue Huyghens, cette citation illustre bien la volonté sans faille dont GLM fait preuve dans ses entreprises de jeunesse. Elle est aussi une promesse de soutien et de réconfort en des temps plus difficiles.

Dans les années 1930, le lancement des éditions GLM est aidé par quelques collaborateurs. Après avoir travaillé trois ans à la librairie *La plume d'or*, rue de la Pompe, Lévis Mano est employé comme gérant de la *Librairie 79*, avenue de Ségur, en 1934. Il y fait la rencontre de Roger Bonon et de Georges Duchêne, propriétaire des lieux, avec qui l'entente est immédiate. L'année suivante Nancy Cunard, dont l'imprimerie « The Hours press » a cessé toute activité depuis 1931, lui cède une presse Minerve à pédale. Trop encombrante pour la chambre où il loge, la machine est placée dans un local de la librairie, en accord avec Georges Duchêne qui se propose alors de remplir des tâches de secrétaire pour les éditions GLM. Ses fonctions sont déléguées en 1936 à Madeleine Pissarro, une amie que Guy Lévis Mano avait rencontrée en 1926 et qui ne cessera jamais de le soutenir. Quant à Roger Bonon, il aide à l'impression et à la fabrication des livres. Il apporte un soutien considérable à Lévis Mano. C'est aussi grâce à lui que les éditions GLM atteignent avant la guerre un rythme de publication qui n'ira que s'amenuisant après la Libération. En effet Roger Bonon est tué à Dunkerque dès le début des combats, en 1940. Lévis Mano, en plus d'avoir perdu un ami, a vu s'envoler un collaborateur assidu. Il se prononce à plusieurs reprises sur la médiocrité du travail opéré par les ouvriers successifs qu'il engage. Aucun d'entre eux, à l'exception d'un jeune Hollandais, ne partage l'exigence tenue du maître-typographe. « Grave est mon ennui avec la pénurie de bons ouvriers »<sup>40</sup>, confie-t-il à Laurice Schéhadé. Ils ne saisissent pas la subtilité qu'il peut y avoir à choisir une encre plutôt qu'une autre, etc. Est-ce la seule passion qui distingue GLM de ses ouvriers ? Pour le moins les compagnons de ses débuts avaient su percevoir dans le tempérament de l'artisan-typographe le gage d'une qualité à défendre. Ils n'hésitent donc pas à le suivre dans la petite cour de la rue Huyghens en 1936. Deux ateliers les attendent, l'un réservé à l'impression, l'autre

<sup>39</sup> Cf. annexe 21.

<sup>40</sup> Lettre de Guy Lévis Mano à Laurice Schéhadé, sans date, musée GLM, 1033 E.2.

aménagé en une librairie des éditions GLM. L'aventure des éditions GLM y trouve son dernier champ de bataille, pour les quarante années à venir.

### 2-3. La structure des éditions GLM.

En dépit de l'aide apportée par quelques collaborateurs clairsemés dans le vaste parcours des éditions GLM, ces dernières ne peuvent être comparées, du point de vue de leur structure, aux maisons dominant le paysage éditorial du XX<sup>e</sup> siècle. Les éditions GLM n'ont pas suivi la transition que souligne Roger Chartier entre le temps des éditeurs (XIX<sup>e</sup> siècle), marqué par une émancipation progressive du commerce de la librairie et des imprimeurs, et le temps des maisons d'édition (XX<sup>e</sup> siècle)<sup>41</sup>. Il est vrai que dans la première moitié du siècle, les entreprises éditoriales demeurent de taille modeste, mais leur survie impose une hiérarchisation interne avec division des tâches, spécialisation des fonctions et organisation des services. Du moins ce sont les maisons d'éditions – petites et grandes, toute proportion gardée – qui ont adopté ce type de structure, telle Hachette, qui s'en sortent alors le mieux. En d'autres termes, les maisons qui perdurent sont celles qui deviennent des entreprises comme les autres, confrontées aux mêmes problèmes, même si leur importance n'atteint pas encore les proportions que l'on connaît aujourd'hui. Une telle organisation implique en général une scission dans la chaîne de production entre l'édition et l'imprimerie qui deviennent des entreprises distinctes. En 1934, 15% des maisons inscrites au Syndicat des éditeurs possèdent des ateliers de brochure et reliure, et seulement quinze d'entre elles ont leur propre imprimerie. En 1950, 5% des éditeurs sont propriétaires d'une imprimerie<sup>42</sup>. Derrière ces chiffres se distinguent deux cas. On identifie d'une part les imprimeurs-libraires de tradition qui ont étendu leur activité à l'édition. C'est par exemple le cas des éditions Plon, créées en 1852 par une famille d'imprimeurs d'origine danoise. Il y a d'autre part les éditeurs qui se laissent tenter par le rachat d'une imprimerie, telles les éditions Flammarion en 1881. Mais il n'est pas rare que ces projets soient abandonnés pour des raisons économiques, tant il devient difficile de déployer son activité sur tous les fronts. Loin de ces modèles

<sup>41</sup> Roger Chartier, « La politique éditoriale : la littérature », dans Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française. Tome IV. Le livre concurrentiel : 1900- 1950*, Paris, Fayard / Cercle de la librairie, 1991, p. 127-129.

<sup>42</sup> Chiffres donnés Élisabeth Parinet et Valérie Tesnière, « Une entreprise : la maison d'édition », dans Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *op. cit.*, p134.

hiérarchiques dominants, Guy Lévis Mano fait le choix de concentrer en sa personne tous les talents nécessaires à la diffusion de la poésie.

Toute la chaîne de production et de publication des éditions GLM tient dans les deux ateliers de la rue Huyghens. Lévis Mano s'occupe de l'impression – avec Roger Bonon avant la guerre –, de l'approvisionnement en matières premières, de l'établissement des contrats d'éditeur, de la lecture des manuscrits et de la relation avec les artistes et poètes. Jusqu'en 1946 Madeleine Pissarro l'aide dans quelques tâches administratives et gère la librairie qui est d'ailleurs à son nom. Par suite quelques secrétaires passagères allègent GLM des corvées de paperasse qu'il déteste tant, mais il ne peut toujours y échapper. Il s'agit donc d'une entreprise minimale, réduite à la ténacité d'un homme qui, de toute façon, aimait avoir les choses en main. Pour une telle structure, le fait que l'éditeur n'ait jamais été candidat dans la course au profit constituait certainement un avantage.

La lutte est certes quotidienne pour un petit éditeur comme GLM. On ne compte plus les petites maisons d'éditions fondées pour disparaître après quelques années d'activité. C'est d'ailleurs pour cela que le nombre réel d'éditeurs reste stable durant une bonne partie du siècle. Les nouveaux venus ne faisaient que prendre la place des nombreux disparus. Il semble pourtant que l'absence d'ambition en vue d'accroître son chiffre d'affaire, donc ses activités, et du même coup d'augmenter matériel et personnel, dût préserver GLM de la faillite. Il se contente de l'opportunité de pouvoir mener chaque nouvelle édition à la vente, avec une presse à bras, puis une Minerve à pédale et enfin une Phoenix à moteur. On repère immédiatement qu'en matière d'impression non plus GLM ne suit pas les avancées du siècle. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle déjà, si les imprimeries artisanales restent installées dans de petits ateliers en ville, c'est pour produire des imprimés administratifs et commerciaux qui seuls assurent leur survie. Disposant de peu de moyens, ces petites entreprises n'adoptent que lentement les machines issues du progrès technique. Composition manuelle et presses à pédales persistent au début du XX<sup>e</sup> siècle. Du côté des grandes entreprises qui fournissent les éditeurs, l'installation se fait en périphérie des villes, dans de vastes bâtiments autorisant l'intégration de toute la chaîne de fabrication. Fonderie, fabrication du papier, composition, clichage, photogravure, lithographie, impression et reliure-brochure sont ainsi réunis en un même lieu de façon à réduire les frais. La Linotype, puis la Monotype après la Première guerre mondiale, s'imposent, la

composition mécanique offrant incontestablement un meilleur rendement. Or la petite imprimerie GLM n'entre dans aucune des deux catégories citées. Il est vrai que Lévis Mano pratiquait ce qu'il se plaisait à nommer des travaux alimentaires : menus de restaurants, prospectus pour des soirées organisées et autres annonces publicitaires. L'imprimeur acceptait ces embauches ponctuelles car elles représentaient un apport pécuniaire non refusable, mais aussi parce que dans ce domaine également, il parvenait à imposer des choix typographiques que nul ne discutait. Ce pan de la carrière de GLM reste toutefois mineur. La raison d'être de son imprimerie artisanale tient avant tout à sa vocation poétique et à une exigence typographique qui exclut toute industrialisation des moyens de fabrication du livre. Même pour la brochure des ouvrages, GLM était en quête d'ouvriers spécialisés malheureusement en voie de disparition. De ce point de vue, l'on pourrait se demander si les livres des éditions GLM n'appartiendraient pas au domaine du livre d'art bibliophilique contemporain. Il est vrai qu'en ce domaine les éditeurs, parmi lesquels Maeght ou Kahnweiler, reconnaissent la nécessité des méthodes traditionnelles – composition et brochure manuelles, gravure sur bois, taille-douce, lithographie, papiers de qualité. Les techniques industrielles amenuisent grandement la qualité du livre devenu pur objet de consommation. Pourtant il faut d'emblée souligner que les livres de Guy Lévis Mano ne sont pas conçus dans l'esprit des ouvrages bibliophiliques. S'ils sont parfois considérés comme tels aujourd'hui, cela résulte des lois du marché du livre, selon lesquelles la rareté et la qualité matérielle d'un ouvrage, alliées à l'engouement soudain de la postérité pour un auteur, un peintre ou un éditeur, font lourdement grimper les prix. Rendons-nous compte du phénomène avec *Retour amont*<sup>43</sup>. Considérant les prix pratiqués par GLM, on peut imaginer que le recueil ne devait pas être vendu à plus de quelques centaines de francs (nouveaux), et l'on voit large. Le seul exemplaire que l'on a pu trouver à la vente sur internet est aujourd'hui vendu à 4 500 euros. Il faut reconnaître qu'il s'agit sans doute du livre le plus « bibliophilique », si l'on peut dire, des éditions GLM<sup>44</sup>. Reste que Guy Lévis Mano s'est toujours montré méfiant à l'égard des prétentions du livre de bibliophile, et peut-être plus encore à l'égard de ses acheteurs. Non seulement sa volonté était autre, mais nous verrons à l'approche de ses livres qu'ils ne répondent pas aux exigences du genre. Nous pouvons simplement conclure qu'en matière d'imprimerie et d'édition,

<sup>43</sup> René Char, *Retour amont*, ill. Alberto Giacometti, Paris, GLM, 1965. Cf. annexe 18.

<sup>44</sup> Ce recueil fera l'objet d'une analyse en deuxième partie, c'est pourquoi nous n'apportons pas plus de précisions pour le moment.

GLM doit être reconnu en tant qu'artisan du livre, comme le furent Marius Audin et Louis Jou.

En définitive on se rend compte que l'organisation interne des éditions GLM, en répondant aux critères de l'artisanat, était la mieux adaptée aux ambitions de leur créateur. Aussi n'a-t-elle guère changé en quarante années d'activité. Seule la solitude de Guy Lévis Mano, affairé à imprimer de la poésie, fut croissante. Ses expériences éditoriales et typographiques des années 1920 lui ont donné une assurance qu'il ne manque pas de mettre à l'œuvre à la naissance de sa propre maison d'édition, et notamment dans le choix des auteurs et des textes qu'il publie.

### 3. DIRIGER LES ÉDITIONS GLM.

Après s'être familiarisé avec l'histoire des éditions GLM à leurs débuts, et avec la structure de l'entreprise, l'étude à suivre propose un regard sur le pouvoir décisionnel de Guy Lévis Mano et les voies de son application. Le tempérament de l'éditeur influence la venue des poètes au même titre que sa qualité de typographe. Comment cela se met-il en place ?

#### 3-1. Les prérogatives de l'éditeur GLM.

À partir des années 1935-1936, l'activité éditoriale de GLM connaît une forte croissance. Les ateliers vivent des venues incessantes des poètes, le bruit continu de la presse manifeste un effort collectif récompensé. Les manuscrits présentés aux éditions sont de plus en plus nombreux, et lorsqu'il s'agit de choisir, l'appréciation revient à Guy Lévis Mano. Parce que son métier est passion, son choix implique bien sûr le plaisir. Celui-ci est une « part de la saveur du fruit »<sup>45</sup>. « Je n'imprime que les poètes, anciens ou modernes, français ou étrangers, que j'aime », écrit-il à Pierre Toreilles<sup>46</sup>. Même si cela semble plus vrai à partir des années 1950, époque à laquelle

<sup>45</sup> Fragment d'un aphorisme de René Char : « Vous serez une part de la saveur du fruit ». René Char, Fragment 35, *Feuillets d'Hypnos*, Paris, Gallimard, coll. « Espoir », 1946.

<sup>46</sup> Lettre de Guy Lévis Mano à Pierre Toreilles de 1975, musée GLM, 1049 E.2.

il se donne plus de temps pour choisir puisqu'il limite le nombre d'éditions annuelles, le tempérament de Guy Lévis Mano exclut de se laisser mener par les circonstances. Certaines décisions devaient être plus pressées que d'autres. Mais l'éditeur aime avoir les choses en main. Il est un lecteur soucieux et attentif, qualité qui fait de son pouvoir décisionnel une prérogative indiscutable, et généralement indiscutée. Et cela s'applique de la lecture des manuscrits aux conditions de fabrication du livre. Plusieurs de ses amis et connaissances ont témoigné de cette position sans concession, dont Madeleine Pissarro. « Il était très facile de caractère mais sur le plan typographique, il était intransigent. Il avait son idée et personne n'aurait pu l'en faire déborder »<sup>47</sup>, déclare-t-elle dans une interview pour France Culture. Mais celle qui fut la collaboratrice de GLM à ses débuts explique également que, par cette position, l'éditeur prenait en charge toutes les conséquences de ses choix. « Si dès le début nous l'avons aidé, écrit-elle, il assumait à lui seul la responsabilité de l'Aventure. »<sup>48</sup> Lévis Mano était à l'origine du projet, ses amis sont venus le soutenir. Pour ce qui est des risques inhérents à toute entreprise éditoriale, c'est lui qui en endossait les responsabilités ; ce qui, une fois encore, le confortait dans ses prérogatives face aux auteurs qui le contactaient. Mais au regard des divers témoignages que l'on peut lire sur GLM, il apparaît que la justification première à son pouvoir de décision réside en son flair aigu pour sentir les perles de la poésie. Andrée Chedid de dire : « Il avait un instinct de la poésie extraordinaire. Je crois qu'il s'est rarement trompé. »<sup>49</sup> Savoir détecter le génie concentré dans quelques poèmes était un des talents reconnus de Guy Lévis Mano. Un talent que l'on perçoit à travers le catalogue des éditions GLM, pour peu que l'on garde à l'esprit que des poètes renommés comme René Char, Maurice Blanchard ou Pierre-Jean Jouve, étaient de simples inconnus lorsqu'ils passèrent pour la première fois le seuil du 6, rue Huyghens. Guy Lévis Mano était bien parmi les premiers à leur donner reconnaissance. Il les avait choisis.

---

<sup>47</sup> Madeleine Pissarro pour l'émission de France Culture, « Profils perdus. Guy Lévis Mano : poète, typographe, éditeur », présentée par Christine Groémée, Ina, réal. Daniel Fontanarosa, les 2 et 16 février 1989. Enregistrement conservé au musée GLM, sans cote.

<sup>48</sup> Madeleine Pissarro, « À dix-huit ans... », dans Maurice Blanchot, Max Bucaille, Jacques Bussy *et al.*, *GLM*, Montpellier, Fata Morgana, 1982, p. 28.

<sup>49</sup> Andrée Chedid pour l'émission de France Culture, « Profils perdus. Guy Lévis Mano : poète, typographe, éditeur », présentée par Christine Groémée, Ina, réal. Daniel Fontanarosa, les 2 et 16 février 1989. Enregistrement conservé au musée GLM, sans cote.

Les choses doivent malgré tout être nuancées, ne peuvent être résumées à une sorte d’omnipotence de GLM au sein de ses éditions. En ce qui concerne le choix des textes en particulier, il arrivait que GLM soit influencé par certaines relations, même si lui seul prononçait le jugement final. Cela est d’autant plus vrai dans les années 1930 au cours desquelles il avait besoin d’asseoir sa crédibilité parmi les éditeurs parisiens. Aussi quelques recueils furent-ils publiés par l’intermédiaire de personnes qui s’étaient fait une place dans le monde littéraire de l’époque, et qui venaient alors négocier avec Lévis Mano. L’exemple le plus probant est sans doute celui de Gisèle Prassinos qui fut introduite par Henri Parisot<sup>50</sup>. Éditeur et traducteur français, Henri Parisot rencontre les surréalistes en 1933 grâce à René Char, puis les fréquente assidûment jusqu’à la guerre. Son ami Jean-Mario Prassinos, illustrateur et poète, lui confie les poèmes de sa jeune sœur Gisèle. La jeune fille qui n’a alors que quatorze ans, séduit les surréalistes. Ses textes doivent être édités. Henri Parisot engage des négociations avec Lévis Mano dont l’issue est la publication de *La sauterelle arthritique* en 1935, avec une photographie de Man Ray<sup>51</sup>. Dans les années qui suivent, Henri Parisot intervient toujours dans les publications de Gisèle Prassinos aux éditions GLM<sup>52</sup>. Quoique les rapports des deux hommes fussent plutôt tumultueux, Guy Lévis Mano dût sans doute répondre à l’influence des surréalistes qui dominaient alors largement le catalogue. Les exemples de ce genre sont toutefois rares et si GLM supporte quelques intercesseurs, ces derniers sont en premier lieu des amis.

L’amitié est besoin et réconfort quotidien. C’est aussi pour ses amis que GLM imprime. En témoignent les vingt-six exemplaires numérotés de A à Z « réservés aux amis de GLM »<sup>53</sup> qui participent de la quasi-totalité des tirages, avec ce bel espoir : « Que chaque heure du temps *vous soit amie !* »<sup>54</sup> De ce point de vue, René Char fut l’ami dont les interventions furent les plus conséquentes. Il arrive chez Guy Lévis Mano avec les textes de jeunes poètes tel René Cazelles<sup>55</sup>, joue de ses relations avec Joan Miró pour que ce dernier illustre certains recueils, envoie ses connaissances à la

<sup>50</sup> Henri Parisot amène également Hans Bellmer, artiste majeur du surréalisme, à travailler avec Guy Lévis Mano. Leur rencontre est fructueuse puisque Hans Bellmer collabore à six recueils poétiques entre 1935 et 1948.

<sup>51</sup> Cf. annexe 3.

<sup>52</sup> Entre 1935 et 1939, GLM édite quatre recueils de Gisèle Prassinos : *La sauterelle arthritique* et *Une demande en mariage* en 1935, *Quand le bruit travaille* en 1936, *Sondue* en 1939. Elle commente également les dessins de son frère Jean-Mario dans *Calamité des origines* en 1937 et participe à quatre revues ou ouvrages collectifs publiés par GLM à la même époque.

<sup>53</sup> À l’exception de ses tous premiers livres, GLM justifie toujours le tirage dans lequel on peut lire cette précision.

<sup>54</sup> Phrase mise en exergue des petits livres que GLM imprimait hors commerce pour ses amis, notamment au moment des fêtes. Louis Jou, imprimeur et graveur sur bois contemporain de GLM, plaçait parfois de semblables phrases au colophon de ses livres : « Ce livre est fait pour mon plaisir et celui de ceux qui l’aimeront » écrit-il par exemple.

<sup>55</sup> René Cazelles, *De terre et d’envolée*, Paris, GLM, 1953.

librairie GLM, invite enfin l'éditeur à faire meilleure place dans ses ouvrages à la gravure sur bois. Voilà qui n'est pas rien, en particulier pour ce qui est de la gravure sur bois ! Passe encore de répondre à la demande de quelques amis en matière de poésie, mais l'imprimeur-typographe est intraitable si bien qu'il favorise les techniques qu'il maîtrise lui-même. Ce n'est pas le cas de la gravure sur bois qu'il utilise pourtant sous l'impulsion de René Char. On peut d'ailleurs estimer que l'imprimeur y prit goût et plaisir puisqu'il renouvelle la pratique pour signer quelques réussites notables dont *La Bible* illustrée en quatre-vingt-quinze gravures de Hans Holbein<sup>56</sup>. Ainsi serait-il erroné de toujours voir dans les ouvrages des éditions GLM, tant sur le plan du texte que sur celui de sa présentation, la mise en œuvre de la volonté exclusive d'un seul homme. Il est simplement notable que ses choix, mis à jour pour chaque publication, se sont imposés massivement comme étant les plus appropriés aux textes et aux illustrations. Cela tient à la capacité de Guy Lévis Mano à voir le livre dans sa totalité, destination comprise : matières, typographie, mise en pages, texte, image, lecture.

### **3-2. Chercher en Guy Lévis Mano un artisan d'exception.**

La rigueur de Guy Lévis Mano ne s'applique pas à toutes ses activités. Le métier d'éditeur s'apparente parfois à une condition nécessaire au libre exercice de ses passions, en particulier dans la part administrative qu'il implique. GLM n'aimait pas cette part de son métier et montrait quelques négligences lorsqu'il s'agissait de contrats et autres paperasses. Ajoutez à cela la difficulté à tenir les délais de publication et GLM serait aujourd'hui classé parmi les exploitants de l'édition qui manquent de considération envers leurs auteurs, sinon les volent par l'usage de contrats à compte d'auteur. Certains poètes devaient bien s'en agacer. Dans sa correspondance avec Jean-Mario Prassinis, Henri Parisot exprime à plusieurs reprises son manque total de confiance en GLM sur les questions de délais. Il continue à jouer les intermédiaires entre les Prassinis et GLM, non sans quelques doutes. Ainsi tient-il les propos suivants, au sujet d'un poème de Gisèle Prassinis : « Je te transmets ci-

---

<sup>56</sup> Cf. annexe 17.

joint le prospectus de la collection « Repères », dans laquelle paraîtra « Une demande en mariage » (avant la fin du mois, s'il faut en croire Lévis Mano). »<sup>57</sup> Pleine de sous-entendus, la parenthèse que lance Parisot laisse à penser que l'éditeur ne tient pas toujours les délais qu'il annonce.

Pour ce qui est des contrats, GLM pratiquait généralement le compte d'auteur, en particulier à partir des années 1950. Il eût été difficile de faire autrement, étant donné le peu de moyens dont il disposait et les prix qu'il pratiquait. Avant la guerre, il préfère le système de souscription comme participation des peintres et poètes aux frais d'édition. Par ces souscriptions, les artistes s'engagent à acheter un nombre prédéterminé de livres, ce qui permet par ailleurs de lancer la vente. Ainsi pour l'édition de *Sacrifices* parue en décembre 1936, le contrat stipule qu'André Masson et Georges Bataille doivent assurer « un minimum de dix souscriptions » aux éditions GLM ; les exemplaires sur Japon impérial étant vendus à 200 francs, ceux sur vélin d'Arches à 125 francs (anciens)<sup>58</sup>. Par suite les artistes touchent 12% sur les ventes. On peut penser que ces pratiques donnaient lieu à des insatisfactions. Henri Parisot notamment juge inacceptables les exigences de Lévis Mano lorsque ce dernier demande aux Prassinos trente souscriptions fermes, à 10 francs, pour la parution de *Drame d'eau* en 1935<sup>59</sup>. Un autre cas de figure assure aux auteurs un pourcentage donné sur les ventes, une fois les frais d'édition et de fabrication remboursés. Aucune participation directe n'est demandée, mais selon la réussite des ventes, il se peut que les auteurs ne connaissent aucune rémunération. C'est ce que stipule par exemple le contrat entre les soussignés Paul Éluard, Man Ray et les éditions GLM pour la publication de *Facile* en 1935. Ce contrat ne prévoit aucune souscription, seulement que les auteurs reçoivent 30% « des bénéfices réalisés sur la vente du livre » et « calculés en faisant la différence entre les sommes encaissées et tous les frais d'édition / fabrication », étant entendu qu'ils « ne commenceront à toucher leurs

<sup>57</sup> Lettre du 17 juillet 1935, d'Henri Parisot à Jean-Mario Prassinos, *Correspondance d'Henri Parisot avec Mario et Gisèle Prassinos : 1933- 1938*, éd. prés., établie et annotée par Catherine Prassinos et Thierry Rye, Paris, Éd. Joëlle Losfeld, 2003, p. 56.

<sup>58</sup> Une copie de ce contrat et une de celui établi entre les éditions GLM, Paul Éluard et Man Ray pour *Facile* en 1935, sont conservées au musée GLM de Vercheny dans un dossier sans cote intitulé « Hélène Vermorel, Les surréalistes aux éditions GLM ». Hélène Vermorel est l'auteur d'un mémoire sur GLM dont elle donna un exemplaire au musée, ainsi que les copies de documents qu'elle s'était procurés lors de ses recherches, à la Bnf notamment. Les copies des contrats en font partie. Hélène Vermorel, *Les surréalistes aux éditions GLM : 1935- 1939*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, dir. José Vanelle, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1993, 246p.

<sup>59</sup> Cf. lettre du 11 juillet 1935, d'Henri Parisot à Jean-Mario Prassinos, *op. cit.*, p. 49. En réalité *Drame d'eau* de Gisèle Prassinos ne sera pas publié seul, mais intégré au recueil *Quand le bruit travaille* paru en 1936 aux éditions GLM.

droits d'auteur qu'une fois tous les frais récupérés »<sup>60</sup>. En d'autres termes, l'important était de parvenir à couvrir un minimum les dépenses engagées afin d'assurer l'avenir des éditions GLM. Le seul bénéfice réel que Guy Lévis Mano tentait quelquefois d'obtenir était le don de dessins originaux. Hors du contexte donné, cela peut paraître une compensation futile. Mais dans l'effervescence artistique des années 1930, parvenir à conserver pour soi un original d'André Masson ou de Pablo Picasso relevait d'un véritable combat. Chaque parti engagé dans l'édition d'un livre illustré était mu par un tel désir, car chaque parti était engagé artistiquement, d'une façon ou d'une autre. En définitive, quelles que soient les clauses des contrats d'éditeur, les auteurs ne pouvaient vivre de leur art en se faisant éditer chez GLM. Pourtant la maison connaît des périodes fastes, surtout à partir de 1935, soit deux ans seulement après sa fondation. C'est donc que d'autres raisons que l'argent poussaient les poètes et les peintres à la rencontre de Guy Lévis Mano.

Nombreux sont les poètes à se réfugier aux éditions GLM dans la seconde moitié des années 1930. On peut trouver deux raisons majeures à cela. La première réside dans la crise économique qui suit le crash boursier de 1929 et touche l'ensemble de l'économie française. Rares sont les maisons d'édition à prendre leur essor à cette époque. Les éditions Denoël sont une exception notable. Fondées en 1935, les éditions Denoël doivent leur succès aux publications de Céline, Dabit et Hériat. Elles concurrencent rapidement les deux grands éditeurs, Gallimard et Grasset, en les battant sur leur terrain de prédilection, à savoir le terrain des prix littéraires. Mais dans l'ensemble, on assiste à une hécatombe des éditeurs qui ont beaucoup de mal à faire face dans les années 1932-1935. La crise n'est d'ailleurs pas la seule coupable. Pascal Fouché d'expliquer : « les éditeurs sont également à mettre en cause car en multipliant les collections, en accroissant leurs chiffres de tirage et en augmentant de façon considérable leurs budgets de publicité, alors que le nombre de lecteurs ne varie pas dans les mêmes proportions, on est arrivé à une saturation du marché, préjudiciable à l'ensemble de la profession. »<sup>61</sup> On retrouve indirectement l'idée que, par la modestie de son ambition comme de ses moyens, GLM dut préserver son entreprise. Parmi les maisons d'éditions qui ne passent pas les années 1930, on

<sup>60</sup> Copie du contrat conservée au musée GLM de Vercheny, dossier « Hélène Vermorel. Les surréalistes aux éditions GLM », sans cote.

<sup>61</sup> Pascal Fouché, « L'édition littéraire, 1914-1950 », dans Henri-Jean Martin, Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française. Tome IV. Le livre concurrencé : 1900- 1950*, Paris, Fayard / Cercle de la librairie, 1991, p. 233.

compte les éditeurs privilégiés des surréalistes, soit de multiples poètes. Sous la direction de René Hilsum, les éditions Au Sans Pareil soutiennent dès 1919 le surréalisme naissant et les productions Dada. Elles montent divers projets mais des problèmes financiers les emportent définitivement en 1935. Les Éditions Surréalistes, créées par le groupe du même nom, fonctionnent quant à elles selon le système de l'autoédition et demeurent donc insuffisantes. Si elles passent la crise et parviennent à publier des ouvrages jusqu'en 1968, c'est que José Corti est leur dépositaire depuis les années 1930. Mais José Corti, si complice soit-il avec les surréalistes, connaît quelques difficultés et ouvre son catalogue à d'autres pans de la littérature contemporaine. Aussi les poètes sont-ils à la recherche d'autres terres d'accueil.

La conjoncture va en faveur de GLM qui commence tout juste à se faire remarquer pour ses interprétations typographiques. Sa porte est une ouverture à la poésie et les surréalistes ne peuvent qu'en passer le seuil pour goûter l'accueil qu'on leur réserve. À l'inverse, la venue de ces poètes et artistes peintres est une bénédiction pour les éditions GLM car ils confèrent au catalogue d'avant-guerre une consistance certaine. Environ 40% des livres parus chez GLM entre 1935 et 1939, revues comprises, présentent des textes ou des images de surréalistes tels que Paul Éluard, André Breton, Valentine Penrose, Gisèle Prassinos, Philippe Soupault, Benjamin Péret, pour ne citer qu'eux. Du côté des peintres, Guy Lévis Mano rencontre notamment André Masson, Salvador Dalí, Joan Miró, Max Ernst, Pablo Picasso ou Yves Tanguy. Il est toutefois bon de rappeler que Lévis Mano n'a jamais adhéré au groupe surréaliste, et qu'il publie bien d'autres poètes indépendants de tout mouvement littéraire. Les relations avec les surréalistes n'étaient d'ailleurs pas de tout repos, car ces derniers manifestaient des exigences particulières qui ne facilitaient pas les ententes. André Breton était peut-être le moins docile comme en témoigne la condition qu'il posa à paraître au catalogue GLM : l'éditeur dut promettre de ne pas accepter Louis Aragon, avec qui la rupture avait été consommée, et Jean Cocteau qu'il ne supportait pas. GLM se plia à la demande de Breton dans la mesure où lui-même n'aimait guère la poésie des deux écrivains. Mais il ne gardait pas toujours un très bon souvenir de cette époque tumultueuse, du fait des complications qu'apportaient des considérations personnelles au sein des projets éditoriaux. Lorsque Jean-Marie Dunoyer l'interroge sur ses rapports avec les surréalistes, Lévis Mano donne la réponse suivante : « Passionnants. Parfois difficiles. Des brouilles subites, impardonnables, éclataient entre eux. Quand l'un était dans le magasin et que survenait l'autre avec lequel il était

en froid je m'arrangeais pour l'expédier dans l'atelier. Certains, bien sûr, étaient très gentils : Éluard, Char. Mais les autres... »<sup>62</sup> Les autres se laissaient parfois dominer par des engagements pour le moins... surréalistes, en effet. Quoiqu'il en soit, les poètes trouvaient un certain confort chez GLM. La disparition de certains éditeurs les y mena, mais il y avait une autre raison à cela, car des auteurs comme Breton ou Éluard étaient suffisamment connus pour être acceptés chez José Corti ou Gaston Gallimard. Quelle est-elle ?

Si ce n'était pour des questions d'argent ou d'adhésion à leur mouvement que les surréalistes vinrent aux éditions GLM, c'était pour le poète et l'artisan d'exception que figurait Guy Lévis Mano. Nous soulevons l'exemple de ce groupe d'artistes, mais des poètes comme Pierre Jean Jouve ou Jean Follain répondaient à des attirances semblables. De même, nous évoquons de façon prioritaire les années 1930 parce qu'elles signent une reconnaissance des éditions GLM qui n'est pas mise en doute par la suite. Ainsi GLM avait-il du succès auprès des poètes parce qu'il savait lire la poésie et prenait le temps de le faire. Il faisait preuve d'une grande attention envers le texte – et du même coup envers l'auteur – dans le but de pouvoir lui offrir l'habillage qui lui revient. La lecture du texte pour GLM avait partie liée avec la mise en pages qu'il allait en proposer, si bien que les poètes développaient un attrait pour le typographe. Jacques Dupin a fort bien décrit la terre d'accueil qui se cachait dans le fond de la cour, rue Huyghens, « très loin du bruit littéraire et du marécage des mots plus pressés qu'imprimés, plus pressés de sortir et d'être vus que d'être semés en terre profonde. Car ici, ajoute-t-il, les mots étaient sollicités, accueillis, passés au crible et traités en seigneur, jusqu'à l'imprimatur et la longue élaboration d'un livre. »<sup>63</sup> Si des écrivains y sont indifférents, d'autres prennent un plaisir intense à voir leur poème mis en valeur par une composition qui, d'ailleurs, révèle parfois le poème lui-même. Les surréalistes en particulier se montraient très sensibles à la réception de leurs manuscrits et à la typographie, car ils savaient que la valeur et la profondeur de leurs productions en dépendaient partiellement. Par les choix qu'il applique, l'éditeur influe sur la lisibilité d'un texte. Paul Éluard a rendu hommage à cette double allégeance, poétique et typographique, de Guy Lévis Mano : « Il faut lui

<sup>62</sup> Jean-Marie Dunoyer, « Deux éditeurs artisans : José Corti, Guy Lévis Mano », *Le Monde*, supplément au n°6920, 12 avril 1967, p. VIII.

<sup>63</sup> Jacques Dupin, « Rue Huyghens à Paris », dans Maurice Blanchot, Max Bucaille, Jacques Bussy *et al.*, *GLM*, Montpellier, Fata Morgana, 1982, p. 99.

savoir gré d'avoir mis ses connaissances et sa compréhension au service exclusif de la poésie. / Il faut lui savoir gré d'espérer réaliser la véritable lisibilité. »<sup>64</sup> Ainsi la renommée des éditions GLM est-elle acquise auprès des contemporains lorsque la guerre éclate. C'est pourquoi, malgré la fermeture des ateliers pendant plus de cinq ans, GLM peut relancer ses activités à la Libération. Madeleine Pissarro d'écrire : « Son retour fut attendu avec impatience, car avec lui la poésie reprenait sa place. [...]. Cette victoire couronne les efforts de nos débuts. »<sup>65</sup>

Le succès des éditions GLM trouve ses assises dans le tempérament de leur fondateur, qui s'obstine à loger la poésie en mêlant l'artisanat traditionnel aux critères esthétiques modernes. Guy Lévis Mano s'est ainsi attiré les faveurs d'auteurs venus d'horizons divers mais qui, de ce point de vue, visait un même but. Il s'agit à présent de porter le regard sur le catalogue GLM, ses manques et ses richesses, sa diversité, ses curiosités.

## 4. REGARD SUR LE CATALOGUE DES ÉDITIONS GLM.

Partant de ce que l'on sait du parcours de Guy Lévis Mano et des spécificités de son entreprise, la bibliographie des éditions GLM s'avère significative. Quelles évolutions peut-on observer dans les choix de publication ? Quelle est la place accordée aux jeunes auteurs ? Quels sont les poètes ou peintres fidèles aux éditions GLM ? Autant de questions auxquelles nous voulons tenter de répondre dans les paragraphes qui suivent.

### 4-1. Identification du catalogue GLM.

La bibliographie des éditions GLM révèle trois types de production principaux : livres de poésie, revues, cartes et dits<sup>66</sup>. Les ouvrages de poésie forment une très

<sup>64</sup> Paul Éluard, « Espérer réaliser la véritable lisibilité », *Œuvres complètes. Tome II*, éd. prés., établie et annotée par Marcelle Dumas et Lucien Scheler (préf.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 812.

<sup>65</sup> Madeleine Pissarro, « À dix-huit ans... », dans Maurice Blanchot, Max Bucaille, Jacques Bussy *et al.*, *GLM*, Montpellier, Fata Morgana, 1982, p. 28.

<sup>66</sup> On ne reviendra pas sur les cartes et dits dont le principe a été évoqué dans les paragraphes précédents. Les cartes répondaient au bonheur de faire circuler la poésie. Les dits, petits opuscules de cartes sur lesquelles étaient imprimées des

grande majorité. Ce sont tour à tour des recueils, des plaquettes contenant un seul poème, des anthologies, parfois des recueils collectifs à thème, tel *Trajectoire du rêve* dans lequel André Breton a réuni des documents sur le rêve<sup>67</sup>. D'un point de vue générique, on note malgré tout quelques exceptions. Lévis Mano choisit par exemple d'éditer certaines pièces de théâtre. *Le cœur à gaz* de Tristan Tzara, pièce de 1921, s'inscrit dans l'homogénéité du catalogue par ses dialogues poétiques d'inspiration dadaïste. En train en 1939, l'édition en est achevée en 1946. Il est en revanche plus étonnant, surtout avant la guerre, de trouver chez GLM *Les fourberies de Scapin* de Molière, illustré par Théodore Strawinsky<sup>68</sup>. On ne voit guère d'autre explication à cette publication que l'engouement de Guy Lévis Mano pour la pièce. Dans l'ensemble, le théâtre ne fait que des apparitions des plus ponctuelles.

La collection « Peintres d'aujourd'hui » représente une autre singularité. Avortée après le premier numéro, cette collection avait pour principe de présenter un peintre contemporain à travers sa biographie, un commentaire de ses œuvres et plusieurs reproductions. Le numéro susdit, paru en 1937, était consacré à l'artiste japonais Taro Okamoto, sur une présentation de Pierre Courthion. Le projet entrainait en conformité avec les éditions des années 1933-1939, dont 63% proposent des illustrations ou photos. Une telle présence de l'image est intéressante car elle va s'amenuisant après la guerre. Si l'on excepte les petites estampes xylographiques qui figurent dans certains livres, l'image n'intègre plus que 28% des ouvrages imprimés entre 1945 et 1959, et seulement 14% de ceux imprimés entre 1960 et 1974. On ne sait quelle est la véritable cause du recul progressif de l'image dans les éditions GLM. Il est possible que l'éditeur ne trouve plus d'ateliers de reproduction à la hauteur de ses exigences. Mais on peut également conjecturer qu'il souhaite se concentrer sur la seule typographie et ne plus dépendre du savoir-faire d'autres artisans. Quoiqu'il en soit la collection « Peintres d'aujourd'hui » était en harmonie avec les pratiques éditoriales de GLM en 1937.

Quant aux autres exceptions du catalogue, elles s'avèrent moins surprenantes, dans la mesure où toutes entretiennent une relation directe à la poésie. *Apologie du poète*

citations de divers auteurs, invitaient à des instants poétiques. GLM en imprime six entre décembre 1947 et juin 1961. Cf. annexe 23.

<sup>67</sup> Publié en 1938, *Trajectoire du rêve* est une émission, avec une couverture et une page de titre spéciales, du septième *Cahier GLM* (première série) paru simultanément. Sous la direction d'André Breton, le recueil présente des textes et des illustrations de diverses époques, réunis sous le motif du rêve.

<sup>68</sup> Molière, *Les fourberies de Scapin*, ill. Théodore Stravinsky, Paris, GLM, 1935.

de Pierre Jean Jouve et *Le je universel chez Paul Éluard* de Pierre Emmanuel offrent des textes critiques sur la poésie pour la collection « Théorie », en 1947-1948. Enfin pour ce qui est des textes bibliques, ils sont choisis pour leur charge poétique<sup>69</sup>. Aussi les livres de poésie sont-ils bien, dans l'ensemble, fédérateurs d'une unité au sein du catalogue GLM.

Les revues imprimées par Guy Lévis Mano participent de l'unité mentionnée. On en compte six aux éditions GLM : *Minutes* [nouvelle série] en 1934, *Acéphale* et *Cahiers GLM* [première série] en 1936-1939, *Poésie mon beau souci* en 1946-1947, *Cahiers GLM* [nouvelle série] en 1954-1956 et *Le Temps de la poésie* en 1948-1952. Comme pour les revues que dirigeait Lévis Mano dans les années 1920, leur durée de vie est éphémère puisque leur parution navigue de un à neuf numéros selon les cas. À l'exception d'*Acéphale*, toutes les revues ont pour ambition de présenter un mélange de textes poétiques et d'illustrations. De l'une à l'autre, la variation se joue dans la nationalité des artistes ou dans l'époque à laquelle ils vécurent. Ainsi la première série des *Cahiers GLM* se consacre-t-elle à des poètes contemporains de toutes nationalités et à quelques textes théoriques sur la poésie, alors que la seconde série présente des écrivains de tous temps. Lorsqu'il s'agit de poètes et de peintres contemporains, il n'est pas rare que Lévis Mano cherche l'exclusivité en publiant des textes inédits, ou qu'il donne leur chance à de jeunes auteurs qu'il édite par la suite. C'est le cas de Jacques Dupin dont cinq poèmes sont intégrés au troisième numéro du *Temps de la poésie* en mai 1949 et dont le premier recueil, *Cendrier de voyage*, paraît aux éditions GLM un an plus tard. La première série des *Cahiers GLM* également présente des textes extraits des ouvrages à paraître, comme cela se fait couramment au XIX<sup>e</sup> siècle. Du coup, cela implique de donner au poète son indépendance, c'est-à-dire d'isoler le texte qui ne doit pas être mêlé aux illustrations. Ces dernières sont donc placées en milieu de volume, de sorte à ce que le peintre, lui aussi, soit présenté pour lui-même et non comme illustrateur. Dans la présentation et la mise en pages, chaque périodique manifeste ses spécificités même si Lévis Mano change parfois de police de caractères d'un numéro à l'autre. Pour une même revue, la couverture, le papier, le format et le tirage sont identiques à chaque numéro ; autant de repères qui

<sup>69</sup> Entre 1939 et 1968, on compte la présence seize extraits bibliques en éditions indépendantes ou intégrés à des recueils, tirés des textes suivants : *L'Exode*, *Lévitique*, *Livre de Job*, *Ecclésiaste*, *Cantique des cantiques*, *Chant de Lémek*, *Sermon sur la montagne* de saint Matthieu et *La Bible* des docteurs de Louvain illustrée des gravures de Hans Holbein.

caractérisent le périodique. Aussi cinq des six revues, par leur contenu, contribuent à l'identification des éditions GLM dans la vocation poétique de leur fondateur.

En revanche, il faut distinguer *Acéphale*<sup>70</sup> dont le sous-titre, « religion-sociologie-philosophie », est signe d'un contenu hétérogène. Le périodique est publié par Georges Ambrosino, Georges Bataille et Pierre Klossowski, et édité par GLM. Chaque livraison, illustrée par André Masson, aborde un sujet précis – Nietzsche et les Fascistes, Dionysos – et le traite via des réflexions issues des différents domaines des sciences humaines annoncés. La revue *Acéphale* exemplifie ainsi la curiosité de Guy Lévis Mano qui s'intéresse à bien des pans de l'art, comme à divers domaines de la culture intellectuelle.

La multiplication des revues peut être mise en parallèle avec celle des collections. Celles-ci sont importantes pour une maison d'édition car elles lui donnent une signification d'ensemble, exprime les idées et ambitions d'un éditeur. Au nombre de seize, les collections des éditions GLM ne varient pas tant dans la spécificité de leur contenu que dans leur présentation. Leur titre évoque la portée accordée aux textes choisis, afin d'orienter le lecteur. En 1939 par exemple, la collection « Sources » présente des anthologies de Nerval et Baudelaire, poètes disparus ayant laissé à la postérité une « poésie indispensable »<sup>71</sup>. À la même époque la collection « Poètes d'aujourd'hui », dont Pierre Seghers reprend le titre en 1945, donne à découvrir des poètes français contemporains. Mais comme pour les périodiques, les collections sont courtes, comptent en moyenne un à quatre numéros. Deux d'entre elles se distinguent véritablement par leur longévité : la collection « Repères »<sup>72</sup> dont les vingt-cinq livraisons s'échelonnent de juillet 1935 à août 1937, et la collection « Voix de la terre »<sup>73</sup> dont les deux séries réunies proposent vingt-huit numéros entre 1949 et 1972. La première est rendue attractive par les nombreuses éditions originales qui la composent, la seconde se caractérise par son ouverture aux poètes de toutes nationalités et de tous temps. Néanmoins, en faisant exception de ces deux cas, il apparaît que Guy Lévis Mano trouvait le même plaisir à multiplier les collections que

---

<sup>70</sup> Cf. annexe 21.

<sup>71</sup> Dans les *Cahiers GLM* d'octobre 1938 et mars 1939, on peut lire les réponses d'une enquête intitulée *La poésie indispensable*. Il s'agissait d'interroger une cinquantaine d'écrivains et de critiques littéraires de tous horizons sur les vingt poètes qui leur semblaient indispensables. Parmi les poètes disparus, Rimbaud, Baudelaire et Lautréamont arrivèrent en tête ; ce furent Éluard, Breton et Péret parmi les contemporains, ce qui fut bien le signe de la popularité des surréalistes à l'époque.

<sup>72</sup> Cf. annexe 22.

<sup>73</sup> *Ibid.*

les revues, à savoir le plaisir de pouvoir renouveler la typographie. Il s'en explique auprès de Laurice Schéhadé lorsqu'il évoque la liste « des innombrables revues [qu'il avait] fondées, et [qu'il renouvelait] avec des titres différents – plus ou moins présomptueux ou idiots – uniquement parce que le typographe-né [qu'il était] déjà (avec la main des autres) voulait chercher une nouvelle présentation »<sup>74</sup>. Le renouveau des collections et des revues ouvrait le travail de GLM à d'autres possibilités, lui permettait, tout en servant la poésie, d'exercer sa passion typographique. En outre, cela explique le peu de livraisons pour chaque type de publication. Au contraire il se peut que la longévité de la collection « Repères » exprime la satisfaction de l'imprimeur-typographe. La sobriété de la mise en pages, aidée par un caractère Plantin romain, est simplement ponctuée par de petits ornements modernes, le livre est rehaussé par une ou deux images de peintre, dont une en frontispice. Le format – environ 25 x 19.5 cm – permet l'utilisation de caractères en corps 18, pour une meilleure lisibilité. La couverture enfin, toujours de couleur vive, attire l'œil et invite elle aussi à la lecture. Par ailleurs, la mention de cette recherche typographique par GLM donne raison à la multiplication des présentations avant la guerre, plutôt qu'après. À force d'expériences, le typographe a pu déterminer le livre qui est le sien et dépasser les jeux de composition de sa jeunesse. Aussi la diversité des périodiques et des collections est-elle moindre passées les années 1940.

On peut encore tirer une dernière conclusion quant à la diversité de ces pratiques. Si la carrière de pamphlétaire de Lévis Mano à ses débuts n'a pas duré, le programme coopératif annoncé dans la revue *Des poèmes* dans les années 1920, demeura longtemps le même. Il fallait aller à l'art par toutes les voies envisageables, qu'elles fussent textuelles ou picturales, surréalistes ou baudelairiennes, exubérantes ou classiques d'un point de vue typographique. À cet égard, on ne saurait passer à côté du *Temps de la poésie*. Le seul titre de la revue révèle la détermination de GLM en faveur de la poésie, si l'on considère de nouveau le contexte dans lequel il s'inscrit. Albert Béguin de souligner : « Qui oserait soutenir que notre siècle soit d'abord celui de la poésie, quand elle ne trouve plus de lecteurs [...]. Ce titre, donc, et tout l'effort de GLM ont la valeur d'une protestation et la fierté d'un « quand même » opposé à la

---

<sup>74</sup> Lettre du 7 juillet 1954, de Guy Lévis Mano à Laurice Schéhadé, musée GLM, 1033 E.2.

pression d'une écrasante histoire. »<sup>75</sup> Dans le dernier numéro en particulier, l'on trouve les productions de quarante-neuf poètes et six illustrateurs qui avaient accepté de publier des textes et images inédits, sous l'anonymat. Excepté pour la préface signée par René Char, aucun nom n'apparaît. Outre la preuve d'amitié que les artistes témoignèrent alors à GLM, le phénomène prend valeur d'une indéniable contestation contre les vanités du temps, contre la vanité du nom. La preuve s'en trouve dans les tentatives immédiates du lecteur afin d'identifier les artistes, mais les solutions ne sont pas données à la fin du volume car le nom ne fait pas l'art. C'est pourquoi l'œuvre doit primer dans la quête de la réception. GLM ne revient pas sur cette position.

Du point de vue des rythmes de publication enfin, on observe un très net ralentissement à partir des années 1950. La période la plus faste est curieusement celle des premières années. Sur la totalité des publications des éditions GLM, plus de 36% d'entre elles datent des années 1933-1939, avec une forte augmentation à partir de 1935 puisque l'on passe de neuf parutions en 1934 à vingt-cinq en 1935, puis quarante-et-une en 1936 et cinquante-deux en 1937. À cette époque, la croissance est favorisée par l'aide des compagnons de Guy Lévis Mano, dont Roger Bonon qui participe, non à la typographie, mais à l'impression, ainsi que par la présence fertile des peintres et poètes. En revanche les tirages sont limités et varient entre cinquante et deux cents exemplaires<sup>76</sup>. Très rares sont les tirages dépassant les cinq cents exemplaires, et plus encore ceux passant la barre des mille exemplaires. Par suite, on note une activité soutenue dans les années qui suivent la Libération, puisque 24% des livres de GLM sont produits entre 1945 et 1950. Le tirage est alors plus élevé, entre trois cents et huit cents exemplaires selon les titres. Mais ce rythme n'est pas maintenu. De 1951 à 1974, le nombre moyen de publications annuelles est de huit ou neuf livres et les tirages retrouvent des proportions semblables aux années 1930. Aussi la production des éditions GLM est-elle décroissante au fil des ans. Antoine Coron<sup>77</sup> souligne à juste titre qu'à compter de 1951, les éditions GLM entrent dans une période mesurée, plus sélective et personnelle, si bien que la limitation des publications répond à volonté de l'éditeur qui se satisfait des choix qui sont les siens.

<sup>75</sup> Albert Béguin, « L'éditeur des poètes », *La gazette de Lausanne*, 18-19 novembre 1949, rééd. dans Maurice Blanchot, Max Bucaille, Jacques Bussy *et al.*, *GLM*, Montpellier, Fata Morgana, 1982, p. 32.

<sup>76</sup> À de très rares exceptions, les tirages des éditions GLM sont toujours numérotés.

<sup>77</sup> Antoine Coron, « Un artisan des belles formes vraies », *Les éditions GLM*, Paris, Bibliothèque nationale, 1981, p. VIII.

Du fait même de s'être mis au service de la poésie, le catalogue des éditions GLM ne présente pas une diversité foisonnante. À de rares exceptions près, tous les ouvrages de Lévis Mano concernent la poésie, qu'il s'agisse de revues ou de recueils. La variété est donc relative aux artistes, leur époque, leur nationalité. La question n'est pas générique, elle dépend des personnes engagées ou choisies. Ce sont en effet les auteurs et les peintres qui élargissent le paysage des éditions GLM. Voyons cela de plus près.

## 4-2. Les auteurs de GLM.

S'intéressant aux auteurs dont un ou plusieurs livres furent publiés aux éditions GLM, il ne s'agit pas de dresser une liste exhaustive, et d'ailleurs fastidieuse, de ces auteurs. Nous voulons plutôt tenter de dégager des caractéristiques dans les choix qu'opérait Guy Lévis Mano, à partir de l'observation de son catalogue. On constate d'abord que l'éditeur faisait bon accueil aux jeunes auteurs, quoique cela soit moins vrai à compter des années 1960. Bien des poètes virent leur premier recueil être accepté par Lévis Mano, qu'ils soient aujourd'hui connus ou non. Nous avons évoqué Jacques Dupin et René Cazelles qui furent introduits auprès de GLM par l'intermédiaire de René Char. Mais une semblable opportunité fut accordée à Gisèle Prassinos, Maurice Blanchard, Louis-François Delisse et tant d'autres. On peut supposer que Guy Lévis Mano leur donnait cette chance parce que lui-même avait au préalable éprouvé la difficulté à se faire éditer, quand bien même il fut son propre éditeur. Il devait bien sûr reconnaître en eux un talent poétique. Mais à ses débuts, les risques pris avec de jeunes auteurs étaient aussi de l'ordre de la nécessité pour assurer l'activité de ses éditions. Au regard du tempérament de Guy Lévis Mano, certains trouveraient cette raison secondaire. Elle n'est pourtant pas à exclure, et Pierre Courthion y fait référence, lui qui dirigea la première série de la collection « Douze ». S'adressant pour mémoire à l'ami retenu captif en Poméranie, il décrit en 1943 les attitudes de GLM face aux poètes : face « à tous les poètes de demain que tu

éditais parce que tu étais pauvre », lui écrit-il<sup>78</sup>. Le propos de Pierre Courthion marque une fois encore les difficultés de départ et la prise de risques face au succès incertain de certains livres. Mais puisque GLM souhaitait par ses revues rendre compte des différents renouveaux poétiques du XX<sup>e</sup> siècle, et soutenir à tous prix la poésie, il lui fallait du même coup soutenir les jeunes artistes. C'est une condition obligatoire à tout renouveau. Cette volonté s'est d'ailleurs vue appliquée jusqu'après sa mort, puisque les bénéfices faits sur les ventes de ses ouvrages étaient destinés à fonder des bourses pour de jeunes poètes et de jeunes typographes<sup>79</sup>.

On devine par ailleurs que la place faite aux jeunes poètes accroît par la même occasion celle des éditions originales. Ils ne sont pas seuls à confier leurs manuscrits inédits à GLM puisque des auteurs plus connus font de même. Si l'on exclut les périodiques, plus de la moitié des livres sortis des presses de GLM sont des éditions originales. La chose n'est guère surprenante avant la guerre dans la mesure où les bons éditeurs se font rares. À cette époque, le catalogue GLM propose 80% d'éditions originales, signe d'un attrait particulier de Lévis Mano pour ses contemporains. Il est vrai que les proportions tendent à s'inverser par la suite, mais le nombre d'éditions originales demeure conséquent. Cette baisse s'explique grandement par la renommée que la petite firme GLM, petite firme qui ne semble pas connaître la crise, a acquise. Le calendrier interne des éditions présente un juste mélange entre des auteurs connus et d'autres pas, entre des livres voués au succès et d'autres qui ne se vendront jamais, entre des éditions originales et des rééditions. Il s'agit dans certains cas d'assurer ses arrières, dans d'autres de parier à long terme sur des œuvres qui finissent parfois par se vendre. Ainsi Lévis Mano avait-il édité *Les yeux fertiles* de Paul Éluard en 1936, illustré par Pablo Picasso. Il le vendait alors 10 francs et les piles d'exemplaires ne s'écoulaient pas. Mais après la guerre, Éluard ayant participé à la diffusion d'une poésie de Résistance, on s'arrache ses recueils, si bien que *Les yeux fertiles* est un recueil introuvable en 1967<sup>80</sup>. Lorsque Clarisse Francillon l'interroge sur la publication d'un jeune inconnu qui ne lui rapportera sans doute aucun argent, Guy Lévis Mano lui donne la réponse suivante : « [Il] m'en coûtera plutôt... Mais Kafka, André Breton, Michel Leiris, Pierre Jean Jouve, ne s'écoulaient guère ou même pas

<sup>78</sup> Pierre Courthion, « La typographie, les causeries tardives... », dans Maurice Blanchot, Max Bucaille, Jacques Bussy *et al.*, *GLM*, Montpellier, Fata Morgana, 1982, p. 24. Le texte est daté de 1943 mais nous n'avons pas trouvé d'information sur sa publication première.

<sup>79</sup> Quarante bourses ont ainsi pu être délivrées.

<sup>80</sup> Cf. Jean-Marie Dunoyer, « Deux éditeurs artisans : José Corti, Guy Lévis Mano », *Le Monde*, supplément au n°6920, 12 avril 1967, p. VIII.

du tout, avant la guerre. Maintenant je les publie toujours, ce qui me permet de sortir pour mon plaisir des titres qui resteront en rayon des années, des dizaines d'années s'il le faut... »<sup>81</sup> Autrement dit GLM est parvenu à un équilibre entre des projets qui stabilisent ses revenus, et des engagements à risque qui ne mettent pourtant pas en danger la survie de l'entreprise. Aussi les nombreuses éditions originales illustrent-elles un accueil bienveillant réservé aux jeunes poètes. Mais elles marquent aussi le plaisir et la reconnaissance de certains auteurs qui, en dépit de leur renommée, aiment à voir leur œuvre s'accomplir dans un bel ouvrage avant d'être banalisée chez de grandes maisons d'édition.

La fidélisation des auteurs fait également partie des démarches dont l'éditeur doit s'occuper. La chose s'avère d'autant plus importante pour les petites maisons d'édition. Car si elles prennent le risque d'éditer de jeunes écrivains, les grands éditeurs n'hésitent pas à dérouler le tapis rouge lorsque ces derniers acquièrent un certain succès. Dans ce cas les infidélités envers le premier éditeur ne sont pas rares. Guy Lévis Mano quant à lui connaît certaines déceptions au sortir de la guerre. Parce que l'édition française continue à tourner pendant la Seconde guerre mondiale, les auteurs de GLM se font éditer ailleurs, s'engagent auprès d'autres maisons. Ainsi en va-t-il de Pierre Jean Jouve dont GLM se sentait très proche. Malgré quelques éditions à la Nouvelle revue française, Jouve donne l'exclusivité de ses productions aux éditions GLM dans les années 1930. Mais ensuite, il multiplie les contrats avec d'autres maisons d'éditions, telles la Librairie universitaire de Fribourg pendant la guerre puis les éditions de Minuit. Seulement deux recueils sont publiés chez GLM et Lévis Mano s'avoue déçu dans une lettre à Laurice Schéhadé en 1953<sup>82</sup>. Le départ de Jouve, en partie sous le coup du succès, est vécu comme une trahison car il est un auteur majeur du catalogue avec dix-huit publications (participations aux revues comprises).

On ne sait quelles furent les démarches de Guy Lévis Mano pour que les poètes continuent à faire éditer leurs œuvres par lui. On peut conjecturer qu'il ne prenait pas appui sur la publicité qu'il ne pratiquait guère, mais qu'il comptait sur les relations d'amitié qu'il entretenait avec quelques auteurs. Or il est compréhensible que ces derniers n'aient pu contenir leur avenir dans la seule amitié qu'ils portaient à Guy

<sup>81</sup> Clarisse Francillon, « Une enquête de Clarisse Francillon chez les éditeurs parisiens : Guy Lévis Mano », *La gazette littéraire*, supplément à *La gazette de Lausanne*, 18-19 juin 1966, p. 19.

<sup>82</sup> Cf. lettre de Guy Lévis Mano à Laurice Schéhadé, du 17 mars 1953, musée GLM, 1033 E.2.

Lévis Mano, dans la mesure où être édité chez GLM ne rapportait pas d'argent. Henri Parisot en est bien conscient lorsqu'il déconseille aux Prassinos de promettre à GLM l'exclusivité sur les poèmes de Gisèle. « Cela pourrait constituer une grave entrave pour Gisèle par la suite »<sup>83</sup>, explique-t-il à Jean-Mario Prassinos. Ce serait en effet fermer la porte à des opportunités potentielles. En revanche, il est un poète dont la fidélité envers les éditions GLM, et à travers elles envers Guy Lévis Mano, semble avoir été sans faille. Il s'agit de René Char. Après Guy Lévis Mano bien sûr, il est sans conteste le poète le plus présent dans le catalogue des éditions GLM, depuis *Dépendance de l'adieu* en 1936 jusqu'à *Sur la poésie, 1936-1974* en 1974, en passant par de nombreux textes destinés aux revues de Lévis Mano ou autres préfaces aux recueils de quelques poètes. À l'inverse, sur l'ensemble de l'œuvre de René Char et de son vivant, GLM fut son principal éditeur. On compte ainsi vingt-six recueils de René Char aux éditions GLM, dont seize en éditions originales. L'éditeur comme le poète accordaient beaucoup d'importance à l'amitié. La parution de *Feuillets d'Hypnos* aux éditions Gallimard par exemple, fut favorisée par l'influence d'Albert Camus qui dirigeait alors la collection « Espoir », et avec qui Char entamait une relation profonde. De la même manière il ne cessa jamais de soutenir GLM en qui il reconnaissait d'ailleurs un typographe d'exception. En guise de reconnaissance, Char accordait parfois à GLM l'exclusivité d'une édition originale qui paraissait un an plus tard chez un autre éditeur. C'est le cas de *Retour amont* en 1965, dont la première publication revient à GLM, avec des illustrations de Giacometti. Le recueil est présent au catalogue Gallimard l'année suivante. Nous avons pu également souligner le rôle d'intermédiaire qu'il a assumé à plusieurs reprises entre les artistes et Guy Lévis Mano. Aussi du point de vue de la fidélité des auteurs envers Lévis Mano, les éditions GLM ressemblent à la plupart des entreprises éditoriales. Menée tour à tour par diverses influences et divers enjeux, la relation entre un auteur et un éditeur n'est jamais anodine.

---

<sup>83</sup> Lettre de Henri Parisot à Jean-Mario Prassinos, du 11 juillet 1935, *Correspondance d'Henri Parisot avec Mario et Gisèle Prassinos : 1933- 1938*, éd. prés., établie et annotée par Catherine Prassinos et Thierry Rye, Paris, Éd. Joëlle Losfeld, 2003, p. 50.

La postérité actuelle de nombreux auteurs du XX<sup>e</sup> siècle qui furent édités chez GLM, permet de conclure sur un prestige certain du catalogue<sup>84</sup>. Telle est la reconnaissance posthume concédée au flair aigu de l'éditeur GLM pour la poésie. De son temps déjà des écrivains prirent le temps de louer le travail de l'imprimeur-typographe et de l'éditeur. Sans doute pouvons-nous retenir la phrase suivante, de Joë Bousquet, phrase qui témoigne de la nécessaire modernité du livre selon Lévis Mano : « Les écrivains de notre temps qui n'auront pas eu au moins un livre sorti de vos presses, ne seront pas tout à fait de notre temps »<sup>85</sup>, écrit-il. Si bien que l'on en vient à interroger l'absence de poètes tels Saint-John Perse, et surtout Francis Ponge dont plusieurs œuvres ont d'ailleurs dialogué avec la peinture dans l'espace du livre<sup>86</sup>. Pour les autres, sans doute étaient-ils du même avis que Joë Bousquet, tant ils furent nombreux à choisir les éditions GLM.

### 4-3. Une ouverture progressive.

On peut enfin observer un changement net dans les titres édités avant ou après la guerre. Coupé de l'actualité poétique, Guy Lévis Mano s'intéresse aux poètes des siècles passés et aux poètes étrangers durant ses années de captivité. C'est à cette époque qu'il traduit notamment Samuel Taylor Coleridge, poète de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. À son retour, l'éditeur élargit son catalogue et offre une ouverture aux textes non contemporains. On en compte bien quelques-uns dans les années 1930, mais il s'agissait surtout d'auteurs dont l'influence sur les surréalistes est connue : Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, le comte de Lautréamont. Tout au plus pouvons-nous nous étonner de la publication des *Pages inédites contre un tyran* de Denis Diderot en septembre 1937. Au contraire le catalogue GLM tend à proposer des textes beaucoup plus anciens avec les années. On trouve notamment des poètes du XVI<sup>e</sup> siècle – Louise Labé, Maurice Scève, Jean de Sponde, Mellin de Saint-Gelais, Pierre de Ronsard – ou du Moyen Âge – Rutebeuf, François Villon. Il n'est alors pas

<sup>84</sup> Nous pouvons, pour mémoire, en citer de nouveau quelques-uns : Antonin Artaud, Georges Bataille, Maurice Blanchard, Jean Cassou, René Char, Andrée Chérid, André Du Bouchet, Jacques Dupin, Paul Éluard, Jean Follain, Federico Garcia Lorca, Franz Kafka, Henri Michaux, Jacques Prévert, Jules Supervielle, Pierre Toreilles, etc.

<sup>85</sup> Lettre de Joë Bousquet à Guy Lévis Mano, du 18 avril 1939. Cité par Antoine Coron, *Les éditions GLM*, Paris, Bibliothèque nationale, 1981, p. XII.

<sup>86</sup> On peut songer au *Verre d'eau*, illustré par Eugène de Kermadec, Paris, Galerie Louise Leiris, 1949.

rare que leurs textes soient discrètement rehaussés de quelques ornements simples dans le goût du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>87</sup>. Sont encore remarquables les éditions de textes bibliques ou à portée chrétienne qui apparaissent dans le catalogue GLM dès 1945<sup>88</sup>. On sait que ces choix furent dictés par la qualité poétique des textes, non par un chemin de foi. *Cantique des cantiques* passe pour un exemple éloquent dans la mesure où il peut être sujet à une lecture allégorique, invitant à considérer la relation d'amour entre le Christ et le reste de l'humanité, ou à une lecture littérale des amours de deux jeunes personnes. À cet égard, on comparera l'édition de Lévis Mano en 1946 à celle de Louis Jou en 1955, car si les deux typographes empruntent aux imprimeurs humanistes du XVI<sup>e</sup> siècle quelques traits de présentation, le premier imprime avec sa seule passion lorsque le second imprime avec foi<sup>89</sup>. Ainsi les éditions GLM connaissent-elles un foisonnement aux variations de plus en plus fertiles après la guerre, et le phénomène est bientôt amplifié par les multiples titres étrangers.

En effet les poètes étrangers sont de plus en plus nombreux au catalogue GLM à partir de 1945. Eux non plus n'étaient pas totalement reniés dans les années 1930, mais par la suite, Lévis Mano s'attache avec plus d'attention à publier de bonnes traductions, souvent en éditions bilingues. Les poètes de langues espagnole et anglaise sont les plus présents, d'abord parce que ce sont des langues plus communément pratiquées en France, ensuite parce que Guy Lévis Mano les connaît et peut donc traduire lui-même – quoique ce ne soit pas toujours le cas. Mais en réalité, l'ouverture se fait à bien d'autres langues telles l'allemand, le russe, le turc, et même à certaines langues africaines. Hölderlin, Samuel Taylor Coleridge, Heinrich von Kleist, Federico Garcia Lorca, et Franz Kafka ne sont que quelques-uns des poètes étrangers qui font honneur aux éditions GLM. Il est d'ailleurs intéressant de noter que plusieurs traductions sont assurées par des poètes. S'agissant de poésie, ils se montrent meilleurs candidats à la traduction, afin de respecter tant que faire se peut la teneur poétique du texte d'origine. Yvonne Vineuil par exemple traduits les *Poèmes* de Rupert Brooke en 1947, Guy Lévis Mano se charge de ceux de Pablo Neruda en 1949. La majorité des éditions bilingues en espagnol-français est le fruit des traductions de Guy Lévis Mano dont le talent fut parfois requis chez d'autres éditeurs. Ainsi Pablo Picasso lui demande-t-il de traduire ses poèmes pour les éditions

<sup>87</sup> Cf. annexe 19.

<sup>88</sup> Un texte de *L'Écclésiaste* avait cependant été intégré à *Planches*, mélange poétique édité en août 1939.

<sup>89</sup> Cf. annexe 12.

Gallimard. Mais l'éditeur garde ses talents pour sa propre entreprise et ne multiplie pas ce genre d'expérience. En conclusion, la collection « Voix de la Terre », par son seul titre, figure la meilleure illustration de la diversité et de l'ouverture vers lesquelles se tourne GLM au fil des ans. Les « Voix de la Terre », ce sont les voix des poètes passés qui ont semé leurs textes en terre fertile, les voix des poètes contemporains dont les œuvres sont autant de salves d'avenir, les voix de tous pays unifiées sous le joug de l'empire de la poésie en un point de la carte connu sous le nom des éditions GLM.

Au fil des analyses précédentes, il est apparu que l'approche des éditions GLM devait être parallèle à la rencontre de Guy Lévis Mano, de ses passions et ambitions dont les tenants et les aboutissants les plus probants sont contenus dans l'espace des livres qu'il produit. Il nous fallait pourtant revenir sur le parcours singulier de GLM. La structure de sa petite entreprise exprime déjà ses volontés, toutes artisanales dirait-on. Aux siècles de la grandeur quantitative, peut-être ne doit-on pas accordé aux éditions GLM un prestige semblable aux grandes maisons d'éditions que sont Gallimard ou Flammarion, maisons qui ont su prendre leur élan en accord avec les lois nouvelles du marché. Ainsi ont-elles perduré. Peut-être doit-on en revanche concéder aux éditions GLM le courage d'avoir répondu aux appels perpétuels de l'esthétique, tel que René Char les invoqua durant la seconde guerre mondiale, dans l'aphorisme suivant : « Dans nos ténèbres, il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté. »<sup>90</sup> Il reste à voir comment Guy Lévis Mano met à profit ses ubiquités dans les ouvrages qu'il façonne, comment ses diverses pratiques se concentrent dans l'espace du livre.

---

<sup>90</sup> René Char, *Feuillets d'Hypnos, Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1962, rééd. 2005, p. 237.

## Partie 2 : Le livre selon Guy Lévis Mano.

---

La poésie n'est pas le seul facteur identitaire des éditions GLM. Le livre, en tant qu'objet participant à une esthétique et à la pratique de lecture, attire toute l'attention de l'imprimeur-typographe. Il acquiert une allure spécifique qui aide à définir les éditions GLM. Aussi mérite-t-il d'être étudié pour lui-même. Partant de l'analyse des vertus que Guy Lévis Mano attribue au livre, trois pans de ses productions pourront être envisagés : les livres relevant d'une certaine extravagance, ceux dont le classicisme moderne tend vers une perfection typographique, et ceux enfin dans lesquels l'image contribue à faire du livre une totalité esthétique.

### 1. LE LIVRE ET SES EXIGENCES.

Des livres fabriqués par Guy Lévis Mano émane l'ardeur exigeante du typographe. En dépit des différences que l'on observe d'un livre à l'autre, les opuscules des éditions GLM présentent une homogénéité permettant de les identifier. Cette homogénéité résulte bien de la passion de Lévis Mano qui déclare être « un homme mort lorsqu' [il] ne [fait] pas de livres »<sup>91</sup>, mais surtout du rôle vertueux qu'il leur attribue.

#### 1-1. De l'essence de la typographie.

La composition et l'impression sont les deux phases essentielles du travail de l'imprimeur. Elles sont fondées sur une succession de manipulations délicates telles l'assemblage des caractères mobiles de façon à obtenir une mise en pages élégante et proportionnée, ou l'encrage calculé de la forme. Mais à chacune de ces étapes, le typographe ne doit pas perdre de vue la finalité de son travail, c'est-à-dire la fabrication d'un livre destiné à être lu. La chose est importante. Le choix des polices de caractères,

---

<sup>91</sup> Lettre de Guy Lévis Mano à Laurice Schéhadé, de l'automne 1951, musée GLM, 1033 E.2.

du format, de la juste répartition des noirs et des blancs sur la page, parfois même du papier, tout cela conditionne la réception qui sera faite de l'ouvrage, que le lecteur en soit conscient ou non. D'une certaine manière, le typographe se fait « l'interprète de la parole écrite » afin « d'établir l'intimité entre le dire et notre écoute visuelle »<sup>92</sup>. Aussi le typographe doit-il répondre à la fois à un confort de lecture et à une cohérence minimale entre le livre – en tant qu'objet – et son contenu. Il y a en effet chez GLM l'idée que l'aspect extérieur du livre doit exprimer, fût-ce partiellement, son contenu. Ainsi aperçoit-on les difficultés multiples qui se posent à l'imprimeur-typographe pour qui chaque édition invite à un renouveau de ses pratiques. Marius Audin exprime fort bien cela lorsqu'il définit la mise en pages comme l'étape fondamentale donnant à l'imprimerie toute sa cohérence, car il ne s'agit alors pas de meubler la page, mais de « résoudre, en fonction des moyens disponibles, les problèmes posés par chaque nouveau travail ». C'est pourquoi « ériger les codes typographiques en règles absolues, [c'est] travestir la nature de la typographie et mépriser l'intelligence du typographe »<sup>93</sup>. L'on va se rendre compte que Guy Lévis Mano partageait largement cette conception du métier.

Le rôle déterminant conféré au typographe s'avère convaincant. Dès lors il est difficile de s'accorder avec le point de vue de quelques auteurs ou éditeurs qui considèrent que la qualité d'un texte est indépendante de la façon dont on le présente. Henri Parisot est de ceux-là. Ses correspondances avec Jean-Mario Prassinis laissent transparaître un caractère belliqueux, sinon obstiné. Alors que les Prassinis souhaitent de nouveau se tourner vers GLM pour faire éditer des poèmes de Gisèle, Parisot affirme hautement son point de vue en matière d'édition et de typographie. Lisons plutôt : « je tiens à vous faire remarquer qu'un bon livre reste un bon livre dans tous les cas [...]. Seuls les poètes médiocres ont besoin d'une firme qui les rehausse – d'une manière toute illusoire d'ailleurs »<sup>94</sup>. On peut en effet douter qu'un texte des plus médiocres puisse devenir grandiose du seul fait d'être bien imprimé. En revanche, n'importe quel texte peut être mis en valeur et même prendre de l'ampleur, lorsque la typographie est

<sup>92</sup> Jean-Hugues Malineau, « Présence et postérité de Guy Lévis Mano », *Arts et métiers du livre*, n°156, été 1989, disponible sur le site de l'Association GLM, <<http://www.guylevismano.com/index.php>> (juin 2009).

<sup>93</sup> Propos de Marius Audin, cité dans Alan Marschall, « Marius Audin : un imprimeur érudit de l'entre-deux-guerres », *Impressions de Marius Audin : un imprimeur érudit de l'entre-deux-guerres*, catalogue établi par Alan Marschall, Lyon, Association du Musée de l'imprimerie et de la banque, 1995, p. 31-33.

<sup>94</sup> Lettre de Henri Parisot à Jean-Mario Prassinis, du 29 mars 1936, *Correspondance d'Henri Parisot avec Mario et Gisèle Prassinis : 1933- 1938*, éd. prés., établie et annotée par Catherine Prassinis et Thierry Rye, Paris, Éd. Joëlle Losfeld, 2003, p. 121.

de qualité. Autrement dit Parisot oublie qu'au-delà des mots qui forment le texte, la lisibilité et l'aisance dans la lecture participent de la pleine compréhension comme du plaisir du texte. Or cette tâche incombe bien à l'imprimeur-typographe. Il est heureux pour GLM que d'autres écrivains aient su entendre ainsi l'essence de la typographie. Jean Laude, poète et ethnologue français, se prononça en faveur du maintien des impressions de qualité. Peut-être doit-on garder à l'esprit l'extrait suivant, afin de mieux saisir par la suite les partis pris de GLM :

Je prends un livre sur un rayon de ma bibliothèque. Je l'ouvre. Mais qu'est-ce qu'un livre ? Et entre plusieurs éditions, pourquoi ai-je retiré celle-ci ? De l'une à l'autre, le texte est identique. Et cependant est-ce le même que je lis, quand je le lis dans l'une, quand je le lis dans l'autre ? / Pour qui a la passion des Lettres, ces questions ne sont pas indifférentes. Ou ne devraient pas l'être. Il est *un art du livre* dont je vois souvent la complexité échapper à ceux qui font métier d'éditeur. [...]. / Cet art du livre doit satisfaire deux exigences qui se conjuguent, indissociables. [...]. Car, en matière de « beaux livres », ce n'est point d'esthétisme, ce n'est point d'une affection morbide du goût qu'il s'agit. C'est d'un *accord* que le maître-imprimeur entend instituer entre les mots, le rythme, ou le phrasé, le sens d'un texte et le grain, la texture d'un papier, le format, le choix d'un caractère ou d'un corps, la distribution des signes sur une feuille.<sup>95</sup>

Aussi le passage de l'état de manuscrit à celui de livre imprimé joue-t-il un rôle conséquent dans l'établissement définitif d'un texte. Le fait est sans doute plus vrai encore en matière de poésie. Il n'est d'ailleurs pas rare qu'un poème s'appuie sur la graphie, sur les signifiants du langage, et pas seulement sur le signifié. Quoiqu'il en soit « la typographie est un art précieux parce qu'elle forme comme le dernier revêtement de la pensée ». Pierre Jean Jouve de braver le lecteur : « Je vous mets au défi de comprendre un poète véritable à travers les colonnes d'un journal », écrit-il<sup>96</sup>. La poésie appelle en effet à une certaine amplitude de la respiration lors de la lecture, elle est un souffle qui risque d'être étouffé par la condensation du texte, entre les lignes étriquées d'une page de journal.

L'exemple du journal constitue bien sûr un cas extrême dans lequel une mauvaise mise en pages nuit à la circulation du poème. Mais à un degré moindre, cela vaut pour des livres purement *industriels* pourrait-on dire, des livres qui répondent aux lois du commerce avant de respecter la morale du bel ouvrage. Des livres qui, de ce fait,

<sup>95</sup> Jean Laude, « Je prends un livre... », dans Maurice Blanchot, Max Bucaille, Jacques Bussy *et al.*, *GLM*, Montpellier, Fata Morgana, 1982, p. 111-112.

<sup>96</sup> Pierre Jean Jouve, « Un homme qui fait seul de beaux livres », *Nouvelle revue française*, avril 1938, rééd. dans *Les éditions GLM*, bibliographie établie par Antoine Coron lors de l'exposition GLM de 1981, Paris, Bibliothèque nationale, 1981, p. XVII.

déroutent le typographe aussi bien que le lecteur soucieux de côtoyer l'art poétique par le biais d'une mise en pages active. Dans l'un des textes par lesquels il rend hommage à Guy Lévis Mano<sup>97</sup>, René Char s'insurge comme suit contre une époque oublieuse des savoir-faire passés : « devant nous, sans vergogne, on bâcle des livres comme on édifie des maisons, à la diable, avec une telle improbité, un tel manque de goût, un tel mépris des règles pourtant éprouvées de l'harmonie architectonique et de la typographie [...], que c'est à peine si le regard ose encore interroger, les mains s'avancer pour saisir un objet désormais sans prestige »<sup>98</sup>. Au contraire GLM se montre des plus rigoureux dans son métier de typographe. La passion encourage certainement la compréhension des enjeux évoqués et dont la bonne résolution réside dans la patience du maître-imprimeur, dans sa ténacité, dans sa créativité parfois. Partant des responsabilités ainsi esquissées qui incombent au typographe, quel peut être le visage du livre sorti de ses presses ?

## 1-2. L'architecture du livre.

Le livre est une totalité dont la structure répond à des lois d'ordre architectural. Ses composantes ont toutes une fonction déterminante. Avant d'étudier de plus près certains ouvrages imprimés sur les presses de GLM, il nous faut revenir sur l'importance des éléments constitutifs majeurs du livre : le papier, le format, le caractère typographique et la mise en pages. Nous trouverons là l'occasion de signaler les spécificités des œuvres de GLM.

### a. « Regardez, touchez, écoutez, humez même et dites-vous bien que cette feuille-là n'est pas comme les autres ! »<sup>99</sup>

La qualité d'un livre dépend pour beaucoup du papier utilisé<sup>100</sup>. Il est reconnu qu'un bel ouvrage, qui plus est dans le domaine bibliophilique, devrait toujours être imprimé sur du papier dit *pur chiffon* ou *pur coton*, c'est-à-dire des papiers dont la pâte est

<sup>97</sup> Ces textes sont au nombre de trois : « À Guy Lévis Mano », « Guy Lévis Mano artisan superbe », « Le livre aux deux moitiés ». Cf. René Char, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 738, 1305 et 1307.

<sup>98</sup> René Char, *op. cit.*, p. 1307.

<sup>99</sup> Pierre Seghers dans une préface à un ouvrage sur les moulins Richard-de-Bas, cf. Marius Péraudeau, et Pierre Seghers (préf.), *Richard-de-bas, les papetiers et leurs moulins*, Ambert, Éd. le Moulin Richard-de-Bas, 1985 ; cité dans Marie-Ange Doizy, Pascal Fulacher, *Papiers et moulins : des origines à nos jours*, Paris, Éd. Arts et métiers du livre, 1997, p. 111.

<sup>100</sup> Dans cette partie, nous tirons nos informations de l'ouvrage de Marie-Ange Doizy et Pascal Fulacher, *op. cit.*

composée de 95 à 100% de chiffon ou de coton. Quel que soit son mode de fabrication, ce type de papier est recherché pour sa qualité incomparable de conservation. Les papiers fabriqués avec des matières de substitution telles le bois ou la paille de céréales, supportent beaucoup moins bien les influences du temps. Les papiers pur chiffon ou pur coton sont également appréciés pour leur belle apparence ainsi que pour leur bonne résistance à l'impression, en particulier lorsqu'il s'agit d'impressions traditionnelles dont la force de pression exige une stabilité de la matière imprimée. C'est notamment le cas pour les techniques de gravure du bois, de taille-douce ou pour les tirages de textes en typographie. Les papiers modernes sont beaucoup moins adaptés à la force de frappe. On leur reproche encore leur blancheur. On veut du blanc ! Mais le contraste entre le blanc et le noir étant trop appuyé, la lecture en devient moins agréable à l'œil. Ces papiers ont d'ailleurs tendance à jaunir rapidement. Au contraire un papier pur chiffon, parce qu'il est plus épais et plus opaque, permet une haute qualité d'impression et des deux côtés de la feuille. Sa couleur naturellement crèmeuse, autrement appelée coquille d'œuf, repose l'œil et ne bouge pas avec le temps. La standardisation progressive des papiers d'impression causait souci à Guy Lévis Mano qui détestait leur blanc pur. Au XX<sup>e</sup> siècle, trouver du papier de haute qualité n'est pas chose impossible, mais reste chose difficile et coûteuse.

Néanmoins GLM persiste à se procurer de bons papiers. Il songe même à faire fabriquer son propre papier, un papier qui serait d'un blanc légèrement adouci. Mais les aléas du marché font du projet une folie qui demeure à l'état de rêve<sup>101</sup>. Par ailleurs les moulins à papier traditionnels disparaissent progressivement au profit de l'industrialisation. La pénurie générale de papier atteint son paroxysme lors de la Seconde guerre mondiale et la régularisation de vente ne cesse qu'en 1946. Par suite, les difficultés se poursuivent et les matières premières restent à des prix élevés, si bien que le coût du papier devient parfois l'un des premiers critères dans les choix éditoriaux de fabrication du livre. Il arrive même que le prix du papier pour des ouvrages bibliophiliques représente 60% des frais d'édition. Dans ces conditions, les entreprises papetières spécialisées dans la production de papiers pur chiffon ou pur coton, maintenant parfois la technique de fabrication à la cuve, sont les plus touchées. Ainsi pour assurer sa survie, la papeterie d'Arches fusionne successivement avec celles de Johannot, du Marais, de Rives pour donner naissance à la société Arjomari, entre 1954 et 1956. L'entreprise Canson conserve elle aussi une bonne réputation grâce à certaines

<sup>101</sup> Cf. Marc Argillet, « L'homme et le caractère », *La Nouvelle critique*, n°105, juin-juillet 1977, p. 111.

gammes de papier telles Vidalon ou Montval. GLM quant à lui choisit ses papiers en fonction de ses possibilités et se voit progressivement dans l'obligation d'acheter des papiers de qualité variable.

Les livres des éditions GLM présentent une constante : la très grande majorité des éditions comprend un tirage de tête sur papier bibliophile, ou du moins de qualité supérieure, et un tirage ordinaire sur papier courant. En moyenne, le tirage de tête représente 10 à 20% du tirage total opéré par GLM. Mais il ne faudrait pas s'y méprendre. L'intérêt est moins de tendre vers des productions bibliophiliques que de pouvoir imprimer quelques exemplaires dont le papier rehausse l'art du typographe. On ne saurait nier que ces tirages de tête donnent naissance à quelques éditions dites *de luxe*, d'une part parce que leur prix s'en trouve nettement augmenté, d'autre part parce que le papier entre généralement dans les critères définitoires du livre bibliophile. Pourtant Lévis Mano lui-même est bien conscient que ses presses ignorent ce luxe qui se trouve d'ailleurs bien loin de ses préoccupations. À cet égard il est intéressant de constater la manière dont Guy Lévis Mano évoque, dans une lettre à Laurice Schéhadé, la publication prévue d'un « livre de grand luxe à 200 exemplaires, avec une eau-forte en couleur de Miró<sup>102</sup>, qui sera vendu 35 000 francs l'exemplaire ! »<sup>103</sup> On voit immédiatement que GLM n'est pas coutumier de ce type de projet dont il se doit de noter l'ampleur à son amie. Si imprimer sur de grands papiers fait partie des exigences de son métier, Lévis Mano ne peut se permettre financièrement de le faire systématiquement. Il opte donc pour une pratique déjà répandue depuis le XIX<sup>e</sup> siècle dans le domaine de l'édition littéraire, et propose des tirages de tête dont la singularité tient au papier employé, parfois à l'insertion d'illustrations originales supplémentaires.

Sur l'ensemble du catalogue des éditions GLM, le papier vélin l'emporte sur le papier vergé, dans la mesure où il convient mieux aux gravures sur bois et sur cuivre, comme à l'impression typographique. Le papier des tirages ordinaires varie peu. Suivant les indications données par le typographe dans l'achevé d'imprimer de ses livres, trois papiers dominant massivement : du simple vélin, de l'alfa et de l'offset. Le vélin est mentionné sans autre précision. Répondant à son procédé de fabrication, c'est un papier sans vergeure, lisse et GLM le choisit relativement épais, sans doute pour une meilleure

<sup>102</sup> Il s'agit de *Obscur laurier* de Maryse Lafont, illustré d'une eau-forte de Joan Miró, paru aux éditions GLM en juin 1962. On ne sait à quel prix le livre fut effectivement vendu, mais on peut estimer que le prix ne fut pas celui annoncé par GLM dans sa lettre à Laurice Schéhadé, car le format (24.4 x 16.9) comme le papier (vélin de Rives) ne diffèrent pas des autres productions de l'éditeur à la même époque. Il aurait donc été difficile d'afficher un prix de 35 000 francs.

<sup>103</sup> Lettre de Guy Lévis Mano à Laurice Schéhadé, de 1962, musée GLM, 1033 E.2.

résistance à l'impression. Il en va de même pour le papier alfa dont la blancheur et la brillance sont compensées par sa souplesse et sa solidité sous le poids des presses. L'offset enfin, s'il propose une qualité variable selon la production dont il est issu, offre l'avantage – par rapport au couché par exemple, qu'utilise d'ailleurs GLM – de conserver une teinte assez naturelle. On trouve ponctuellement dans les livres de Guy Lévis Mano du papier bouffant dont la surface rugueuse s'accommode bien de l'impression typographique mais dont les qualités de conservation sont mineures, ou encore du papier couché pour certaines éditions illustrées. Ce sont là les papiers les plus utilisés par GLM dans les tirages ordinaires.

Du côté des tirages de tête, on côtoie des papiers plus variés. La possession de tel ou tel papier dépendait peut-être des possibilités qui s'offraient à Guy Lévis Mano. Le normandy vellum est le plus fréquemment utilisé par GLM, tout au long de sa carrière. C'est un papier épais, à l'épaisseur régulière, de texture légèrement rugueuse, et dont l'aspect séduit par la présence de très discrètes mouchetures. Mais d'autres papiers embellissent les livres des éditions GLM. Les vélins d'Arches ou de Rives, vélins 100% chiffons, sont un gage de qualité qu'apprécie Guy Lévis Mano. Parmi les vergés, les papiers de Hollande Pannekoek et Van-Gelder sont favorisés pour leur composition pur fil. Ce sont des papiers fermes et de très bel aspect. On peut également soulever la présence, en particulier dans les années 1930, d'ouvrages imprimés sur papier Japon. Relativement épais, le Japon est extrêmement résistant, qu'il soit nacré, crème ou satiné. Il est connu pour être utilisé dans les éditions de luxe. Les vélins de Renage, du Marais, Montval, Vidalon, sont également utilisés par GLM. En revanche, nous n'avons trouvé trace de papier d'Auvergne. Le fait peut en effet surprendre car la réputation du papier d'Auvergne du Moulin Richard-de-Bas n'est plus à faire. Pourquoi GLM n'en fit-il jamais usage ? Était-ce seulement une question de prix ? À vrai dire la curiosité n'a pu être résolue mais elle méritait d'être mentionnée. En définitive, la diversité des papiers est plus importante parmi ceux de qualité supérieure. Une fois encore, cela devait bien tenir aux disponibilités de Guy Lévis Mano en des temps où ce type de papier se fait malgré tout rare. Mais on peut penser que le changement de papier, comme le changement de présentation et de mise en pages, participait du plaisir du maître-typographe.

## b. L'esprit de la lettre.

L'esprit de la lettre, bien des amateurs de typographie et des maîtres dans l'art se sont attachés à tenter de le définir. L'affaire n'est pas mince et nous ne prétendons pas nous y attaquer dans notre propos. Tout au plus souhaitons-nous distinguer dans l'œuvre typographique de Guy Lévis Mano les goûts et les penchants de ce dernier en matière de caractères, et essayer d'éprouver leur origine. Car en dépit de la sobriété face à laquelle l'œil inaccoutumé ne connaît aucune réaction, le typographe GLM est plus d'une fois parvenu à donner lumière à la lettre dans ses livres. Or dans son article pour l'exposition GLM de Gravelines, Louis-François Delisse souligne à juste titre que cette lumière de la lettre n'est pas donnée, n'est pas naturelle à l'alphabet latin, pour peu qu'on le compare aux signes des langues chinoise ou japonaise<sup>104</sup>. Quoiqu'en dise Arthur Rimbaud dans son *Sonnet des voyelles*, seule la beauté de l'art typographique peut rendre à la lettre sa luminosité potentielle. Car c'est avec la lettre que l'imprimerie trouve son art, et avec l'imprimerie que la lettre devient esthétique. Dès lors, les grands imprimeurs des siècles passés – Garamont, Bodoni, Baskerville, Didot, par exemple – ayant aidé au foisonnement du caractère typographique, les choix du typographe au XX<sup>e</sup> siècle ne sauraient être purement fortuits. D'un autre côté il est difficile de donner une justification détaillée à toute utilisation d'un caractère typographique, car ce choix ne relève pas tant de la logique ou de la raison, que de l'expérience et du talent de l'imprimeur qui s'est familiarisé avec les plombs qu'il manipule. Parfois son intuition et son écoute visuelle dépassent l'intelligence cognitive du typographe qui entretient un rapport sensuel avec ses caractères. « Si c'est avec mon intelligence, ma sensibilité, que j'élabore le livre, dit GLM, c'est mon œil qui commande. Les caractères, je les ai dans l'œil, il faut prendre possession du caractère. »<sup>105</sup> En résumé si le choix d'un caractère plutôt qu'un autre peut paraître arbitraire, et de fait l'est en partie, ce choix peut présenter des enjeux reconnus par l'histoire de l'imprimerie.

Guy Lévis Mano manifeste une préférence assez nette pour la famille des Elzévir et des Didot. Pourtant, dans les années 1930 en particulier, il utilise régulièrement des caractères Metro (Metrothin, Metrolite, Metroblack) de la famille des Antiques selon la

<sup>104</sup> Cf. Louis-François Delisse, « Relire Guy Lévis Mano », *L'Atelier de typographie, les poètes et illustrateurs des éditions GLM*, catalogue établi par Dominique Tonneau-Ryckelynck et Louis-François Delisse (préf.) pour l'exposition du Musée du dessin et de l'estampe originale de Gravelines, Gravelines, Éd. du Musée de Gravelines, 1984, p. 11-16.

<sup>105</sup> Marce Argillet, « L'homme et le caractère », *La Nouvelle critique*, n°105, 1977, p. 111.

classification Thibaudeau, autrement nommés Linéales par Maximilien Vox. Le caractère Metro partage avec des Linéales comme le Gill une charpente primitive et dépouillée, dont le tracé brut ne présente aucun empattement. Dans *La sauterelle arthritique* de Gisèle Prassinos<sup>106</sup> par exemple, on observe fort bien la façon dont le caractère Metrolite réduit la lettre à son ossature, de façon à augmenter sa lisibilité. Néanmoins le prix de la clarté, par l'absence de ces ornements que sont parfois les empattements, réside dans une certaine rigueur qui convient sans doute mieux aux colonnes d'un journal qu'à un recueil de poésie. GLM en fut-il conscient ? Pour le moins les caractères Metro figurent nettement moins dans les livres de GLM après la Seconde guerre mondiale. De 1933 à 1939, Lévis Mano possède également des casses de Ronaldson, de Plantin et de Baskerville, qu'il utilise beaucoup<sup>107</sup>. Quoique le caractère Plantin soit classé parmi les Garaldes, les caractères Ronaldson et Baskerville parmi les Réales pour leur contraste plus marqué entre les pleins et les déliés ainsi que pour leurs empattements légèrement plus fins, ces trois caractères diffèrent complètement des Metro. Apparentés du fait de leur empattement triangulaire, ils présentent une certaine élégance qui tranche avec la rigidité des Didones. Même si GLM emploie à plusieurs reprises une police de Bodoni, son goût pour la famille des Didones est beaucoup plus développé après la guerre. Aussi, en dépit de l'utilisation ponctuelle de caractères Garamond, Caslon, Gill sans, Fournier, Bodoni et Didot, quatre caractères dominent le catalogue du typographe qui fait ainsi une bonne place aux fontes contemporaines. En effet le Metro naît en 1929, le Plantin en 1913. Quant aux fontes Ronaldson et Baskerville, elles remontent respectivement aux XIX<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Or il n'est pas anodin que GLM développe un intérêt grandissant pour des caractères anciens après la Libération. Les textes non contemporains y sont généralement associés. Il s'agit parfois d'un retour aux sources de l'imprimerie, aux inspireurs que sont les grands typographes du passé.

De fait GLM favorise trois caractères de 1945 à 1974 : Garamond, Plantin et Fournier. Mais les caractères Baskerville, Bodoni et Caslon sont aussi très présents. Sans vouloir donner aux choix de Guy Lévis Mano un sens qui ne serait pas le leur, on reconnaît dans ces caractères une ligne et un tracé qui tendent à épouser le texte poétique au sein de la page. La rigidité des Linéales n'est plus, la rigueur absolue, toute géométrique du Didot – quelle que soit sa perfection – est rare. GLM préfère l'élégance accomplie du

<sup>106</sup> Cf. annexe 3.

<sup>107</sup> Avant la guerre, GLM nomme Elzévir le Ronaldson old style, Série 18 le Baskerville et Elzévir Caslon le Caslon old face. Après guerre, il nomme Doric le Metro.

Garamond, romain ou italique, souvent en corps 18. Garamond, c'est aussi le pseudonyme sous lequel Guy Lévis Mano écrit durant ses années de captivité. Lorsque Pierre Seghers reçoit, par l'intermédiaire d'Albert Béguin, les manuscrits de prisonniers pour l'anthologie *Poètes prisonniers* qui sort en 1943, il est interpellé par ce nom qui sent le plomb : Jean Garamond. Lui qui sait le sort enduré par GLM et la passion de ce dernier pour la typographie, il ne doute guère de l'homme qui se cache derrière le pseudonyme signifiant. D'une certaine manière, le caractère typographique du même nom a naturellement trouvé sa place dans l'œuvre de GLM par la suite. Si l'on s'étonne par ailleurs de trouver une casse de Bodoni parmi les favorites de l'imprimeur, sa figuration peut être élucidée par la combinaison d'un œil assez petit et d'une graisse relativement épaisse, combinaison qui confère au caractère Bodoni une rondeur naturelle séduisante et agréable. Cette exception mise à part, ce sont bien les Elzévir qui président dans les pratiques de Lévis Mano. Reste que, si l'on examine la totalité de l'œuvre de GLM, on observe une extraordinaire diversité des polices de caractères. Certaines furent peu requises, sans être laissées pour compte. Le typographe, dans son amour du plomb, a pris le temps de malmener tous les caractères, sans discrimination<sup>108</sup>, jouant sur les polices romaines ou italiques aussi bien que sur les corps.

### c. Format et mise en pages.

Une fois le papier et le caractère élus, voici le typographe aux prises avec le composteur, l'encre, la page et, dans une moindre mesure, le poème qu'il a lu et a dans l'œil au même titre que les caractères. Pour les formats, ils sont très irréguliers et dépendent de la volonté de GLM. Ils ne répondent pas aux normes ISO et résultent de la façon dont le papier a été coupé. Lévis Mano propose surtout des ouvrages de taille assez conséquente, sans tomber dans les très grands formats des livres d'art. Mais on est loin du format poche. Il s'agit de formats tour à tour légèrement plus petits qu'un format A5 (14.8 x 21 cm), ou légèrement plus grands. Aussi n'a-t-on pas à faire à des livres démesurés, mais il reste difficile de les glisser dans une poche ou dans n'importe quel sac, pour les emmener avec soi. Le contraste est d'autant plus manifeste avec les minuscules de Pierre-André Benoît. D'un autre côté, ce sont des livres très agréables à

<sup>108</sup> On peut ainsi dresser la liste des caractères utilisés par GLM : Baskerville, Plantin, Metrothin, Metrolite, Metroblack, Ronaldson, Ronaldson old face, Garamond, Rockwell, Grotesque, Caslon, Caslon old face, Bodoni, Gill sans, Cheltenham, Médiéval, Fournier, Fournier old face, Didot, Cochin, Égyptiennes, Véronèse, Times, Consort, Cicero, Clarendon, Vénitien.

consulter, à manipuler, dans la mesure où GLM ne les surcharge pas. En effet les ouvrages des éditions GLM excèdent rarement une centaine de pages, en contiennent généralement entre trente et soixante. De ce point de vue, les livres façonnés par Guy Lévis Mano peuvent être définis comme des plaquettes. Des plaquettes dont le poids léger valorise le format qui ne devient pas encombrant. La chose est minutieusement calculée. On peut même ajouter que de tels formats permettent l'usage de caractères en grands corps, le corps 18 étant le favori de GLM. La lisibilité tant recherchée en est accrue. Par ailleurs le typographe imprime également sur de petits formats, quoique cela soit moins fréquent. Dans ce cas encore, les mesures sont irrégulières. Certains ouvrages s'approchent bien du format poche<sup>109</sup> que l'on connaît, tel *Iris et Petite-Fumée* de Joë Bousquet (18.7 x 12 cm), paru en juillet 1939. Toutefois GLM présente une certaine affection pour des formats plus petits encore, parmi lesquels des oblongs. Ainsi en va-t-il notamment de *Délie* de Maurice Scève (10 x 12.6 cm) ou *Absences du captif* de Guy Lévis Mano (12.5 x 9.5)<sup>110</sup>. Le volume n'en est pas plus épais. Le fait que GLM n'imprime pas de gros volumes tient en partie aux moyens dont il dispose, puisque nous avons pu souligner qu'il déléguait dans ces cas-là l'impression à d'autres ateliers. Pour *Iris et Petite-Fumée* par exemple, il dut confier l'impression du livre à Henri Jourde. En même temps, la raison du volume ne se trouve pas seulement dictée par les circonstances. Ce n'est pas une simple contingence. Fabriquer de petites plaquettes entre en parfaite correspondance avec le choix d'éditer de la poésie et de la rendre lisible. La lecture de la poésie n'est pas aisée car bien souvent le poème demande une sorte d'apprivoisement avant de se laisser atteindre. Et pour que le lecteur y parvienne au mieux, le livre intervient parfois. Nous avons vu comment la mise en pages influait sur l'acte de lecture. De la même manière, le lecteur établit une meilleure intimité avec le poème et se concentre mieux sur lui, si ce dernier n'est pas entouré de dizaines d'autres poèmes. Il est plus facile de découvrir et d'apprécier pleinement un recueil qui se limite à quelques poèmes – d'autant plus que GLM a tendance à espacer le texte sur la page – qu'un livre dans lequel les poèmes se bousculent pour savoir lequel sera lu le premier. En ce sens, l'impression de petits volumes, quel que soit le format, répond aux exigences du poète-typographe qu'est Guy Lévis Mano.

---

<sup>109</sup> Soit 18 x 11 cm.

<sup>110</sup> Cf. annexes 19 et 20.

Tel un puzzle où chaque pièce doit trouver sa place, le stade de la mise en pages est l'un des plus complexes dans l'élaboration du livre. Les contours semblent bons, la pièce rentre ou non, s'imbrique naturellement ou non dans une autre. L'œil est tenté, il faut essayer. À bien y regarder, les règles typographiques ont été respectées, appliquées... à la lettre en effet. Pas de lézardes intempestives, pas de coupures à la tourne ni de coquille, les cadratins sont parfaitement ajustés, le registre est irréprochable. La composition d'ensemble paraît réussie, les belles proportions atteintes : il est temps d'essayer une première impression, en prenant soin de l'encre qui doit être régulier et puissant et de la frappe, pour donner aux caractères imprimés netteté et vigueur. Autrement dit, le typographe a maintenu sa vigilance tout au long de la préparation de la copie. Et pourtant, il se voit insatisfait du résultat. La patience de l'imprimeur-typographe peut en effet être mise à rude épreuve car sa vigilance constitue un prérequis, non une assurance quant à l'excellence finale de la page imprimée. La réussite de la mise en pages passe par une phase nécessaire d'essais successifs. GLM le sait d'expérience et ne laisse pas les imperfections entamer sa ténacité. Peut-être imaginait-il alors Guillaume le Taciturne lui souffler à l'oreille son adage de prédilection. « Point n'est besoin d'espérer pour entreprendre, ni de réussir pour persévérer. » Quoiqu'il en soit, seule l'impression permet à GLM de mesurer les carences et faiblesses de ses premières tentatives, de mettre en œuvre son acuité visuelle. « Souvent mon œil me dit que je me suis trompé, explique-t-il, et je recommence ainsi pour essayer d'atteindre ce qu'Éluard appelait la lisibilité. »<sup>111</sup> Que la faille vienne du caractère qui n'est finalement pas le bon ou dont le corps est insatisfaisant, des proportions entre les marges et le poème, il faut parfois reprendre la composition maintes fois avant de s'arrêter sur une mise en pages.

De ce point de vue, la page de titre et la couverture, généralement identiques dans les livres de GLM, donnent particulièrement du fil à retordre au typographe. Elles doivent faire l'objet du plus grand soin. La mise en pages de la couverture doit séduire, attirer le regard du lecteur potentiel tout en lui faisant pressentir le contenu. « Cette page, dit GLM, elle doit rendre compte de l'atmosphère de l'intérieur. Je mets plusieurs jours à la faire, la défaire, la refaire. »<sup>112</sup> Sur elle repose le premier engagement à la lecture. Pour Guy Lévis Mano, le secret de fabrication tient à la répartition, à la juste distribution de la masse des caractères, car « la beauté réside dans l'équilibre réalisé entre le miroir et

<sup>111</sup> Marc Argillet, « L'homme et le caractère », *La Nouvelle critique*, n°105, juin-juillet 1977, p. 111.

<sup>112</sup> *Ibid.*

les marges ; de même, à l'intérieur du miroir, l'équilibre entre les noirs et les blancs est très important »<sup>113</sup>. Les livres des éditions GLM témoignent avec clarté de ce souci chez Guy Lévis Mano. À l'exception de certaines interprétations typographiques datées des années 1930 et sur lesquelles nous allons revenir en détail, les livres de GLM manifestent un sens aigu des proportions entre la place que doivent occuper les caractères, et le blanc nécessaire à la respiration du texte, qu'il s'agisse du blanc des marges, du blanc des interlignes, du blanc de l'espacement et de l'approche, ou des blancs aldins qui, entre la fin d'une phrase et le début de la suivante, servent le déploiement du texte poétique en prose. Une fois l'équilibre déterminé, la zone du miroir choisie, celle-ci demeure la même tout au long de l'ouvrage. L'ensemble des pratiques ainsi évoquées invite à une minutie à laquelle Guy Lévis Mano s'applique incontestablement. Cela aussi intervient dans la qualité et la noblesse des livres des éditions GLM.

Au sein même des multiples exigences qu'imposent les techniques de fabrication du livre et le poids de l'histoire de l'impression, Guy Lévis Mano exploite pleinement la part de liberté qui lui revient. Ont ainsi été mentionnées les alternatives qui s'offraient à lui en matière de papier, de police de caractères, de format, et les sélections qu'il opérait alors. Pour ce qui est de la mise en pages elle-même, la liberté du typographe s'exprimait à travers les rares éléments de composition dont la place n'est pas immuable, à savoir la pagination et le titre courant. On observe en effet des variations d'un livre à l'autre, tout particulièrement avant l'arrêt des éditions GLM durant la Seconde guerre mondiale. La pagination a ses humeurs, n'honore pas toujours le lecteur de sa présence. Lorsqu'elle apparaît, sa place est variable. On la trouve tour à tour serrée à droite de la page, en bord des marges extérieures ou centrée, en haut ou bas de page. Dans *Trois typographes en avaient marre*, la pagination est même sujette aux jeux du typographe puisqu'elle n'est pas chiffrée mais suit les lettres de l'alphabet, sans doute en référence à l'ancien système de numérotation des cahiers. Mais il s'agit surtout d'un clin d'œil à la passion de la lettre, et d'un écho au poème lui-même qui décrit l'asservissement des typographes aux rouleaux encreurs et aux feuilles d'épais vélin susceptibles d'effrayer « un matin dans les poubelles miséricordieuses de Paris »<sup>114</sup>. Quant au titre courant, GLM ne le fait généralement pas figurer dans ses livres. Dans le cas contraire, il est arrivé à GLM de le placer curieusement en bas de page. Animé par

<sup>113</sup> Pierre Croquet, « La typographie », dans Armand Israël (dir.), *Livres d'art : histoire et techniques*, Paris, Éd. des catalogues raisonnés, 1994, p. 105.

<sup>114</sup> Guy Lévis Mano, *Trois typographes en avaient marre*, Paris, GLM, 1935, p. T.

un esprit de recherche, il lui est aussi arrivé d'abolir ponctuation et capitales, parfois même la page de titre. Toutefois ce type de curiosités est fort rare dans l'œuvre de Guy Lévis Mano. Plus celui-ci se forge une expérience, plus il tend à produire des livres d'une sobriété à même de redonner à l'art du typographe sa noblesse séculaire.

En définitive, on constate que la vocation poétique de Guy Lévis Mano développe une parfaite harmonie avec sa passion typographique. La relation entre poésie et typographie semble scellée en des accords souverains. Par son vœu d'allégeance envers la poésie, l'art typographique parvient à révéler le verbe comme à se révéler lui-même en des instants de grâce. Partant de la présence d'une telle éthique dans ses activités, il est vrai que GLM a pu atteindre dans certains livres une perfection notable. Encore faut-il nuancer ce point de vue au souvenir de certaines plaquettes parues dans les années 1930 et dont la mise en pages trahit un esprit ludique qui ne devait pas s'éterniser. Commençons par observer ces livres des débuts.

## 2. DES INTERPRÉTATIONS TYPOGRAPHIQUES.

Quelques livres des éditions GLM répondent à ce que Lévis Mano appelait des interprétations typographiques. Dans ces livres, les règles de typographie sont mises en question au profit d'une modernité selon laquelle la mise en pages et les caractères font sens, fournissent une interprétation orientée du poème. Autrement dit GLM mène à son paroxysme l'idée que la typographie influence, et plus encore détermine la réception que l'on a d'un texte. Nous proposons d'observer le phénomène à travers trois livres : *Ils sont trois hommes* de Guy Lévis Mano paru en août 1933, *El desdichado* de Gérard de Nerval et *Quelques-uns des mots qui jusqu'ici m'étaient mystérieusement interdits* de Paul Éluard, parus en septembre et décembre 1937.

*Ils sont trois hommes* constitue une petite plaquette de huit feuillets dans laquelle on peut lire un petit poème éponyme écrit par Guy Lévis Mano<sup>115</sup>. C'est le second livre qu'il imprime pour ses éditions après *Il est fou*, sur sa petite presse à bras. Présentée en feuilles non brochées, la plaquette fait l'objet d'un tirage de tête sur parcheminé Sorel

---

<sup>115</sup> Cf. annexe 2.

Moussel issu des papeteries Firmin Didot en Eure-et-Loir, et un tirage ordinaire sur couché azur<sup>116</sup>. L'interprétation typographique quant à elle résulte de l'appropriation subjective du texte et de chacun des mots qui le composent, de façon à ce que la disposition des caractères sur la page soit porteuse de sens. GLM choisit un caractère Bodoni romain et italique, en différents corps, pour assumer cette délicate fonction. L'originalité tient en outre à l'utilisation de différents corps au sein d'un même mot, afin de produire des effets de grossissement qui tendent à souligner certains termes plutôt que d'autres, à accentuer le poème et donc à en orienter la prononciation aussi bien que l'écoute visuelle. Ainsi sur la page 3<sup>117</sup>, la présence des trois hommes dans l'auberge contraste avec la discrétion de la jeune fille dont la posture est signifiée par l'utilisation de caractères en tous petits corps – corps 8 ou 9 – dans l'angle inférieur droit de la page. L'importance de cette jeune fille, en dépit de sa réserve, est sous-entendue par l'inscription « il y a aussi », en lettres capitales qui se détachent du reste du texte, comme si le lecteur était invité à porter son attention sur elle. GLM tente même de jouer sur le sémantisme des mots, qui se voit saisi par les caractères. Si l'on relit la page 2, l'adverbe « vaguement » est imprimé de façon à faire ressortir le regard flou et absent des trois hommes. On pourrait le lire dans une intonation descendante. Aussi les caractères sont-ils dispersés de manière vague en effet, et traduisent une situation contextuelle qui manque de netteté, dont on ne saisi pas bien les contours. Manifestement GLM tentait par cette interprétation typographique d'indiquer le sens du poème, à travers la composition des pages. Mais ce sont des essais assez peu réussis, à dire vrai. D'une part la manipulation du livre révèle une impression de qualité moyenne, tant la frappe est marquée. Le papier en est presque abîmé. D'autre part, si la modernité des mises en pages traduit bien l'esprit ludique et de recherche qui anime alors le typographe, la lecture se heurte à la domination de la danse des caractères imprimés, devient même difficile sur certaines pages où les mots sont complètement disloqués. En d'autres termes la typographie prend le pas sur le texte qui semble presque servir de prétexte aux expériences de Lévis Mano.

Dans les deux autres recueils, l'objectif reste le même : conférer aux plombs et à l'encre la capacité à être des médiateurs dans la mise à jour du sens. La qualité de l'impression elle-même est bien meilleure, aidée par la Minerve à pédale désormais

<sup>116</sup> Le tirage total compte cent-trente-cinq exemplaires.

<sup>117</sup> Cf. annexe 2, fig. 2.

acquise. Mais une fois encore, le résultat de l'interprétation est plus ou moins réussi. Avec *El desdichado*, GLM prend possession d'un sonnet de Nerval extrait du recueil *Les chimères*<sup>118</sup>. C'est avec audace qu'il prend le parti de disloquer le poème en imprimant un vers par page, sinon un vers et la moitié du suivant qu'il scinde en deux, et dont il reporte la fin sur une autre page. Or le sonnet est une forme poétique fixe apparue au XIII<sup>e</sup> siècle en Italie, et constituée de deux quatrains suivis de deux tercets. La consécration à laquelle les siècles menèrent le sonnet résulte de la complétude de celui-ci. Le sonnet figure en effet une totalité par laquelle le poème est achevé et autonome. Dans sa construction, le sonnet déploie un court développement qui trouve normalement une chute dans ses derniers vers et peut même présenter une charnière entre les quatrains et les tercets. Aussi la lisibilité du sonnet réside-t-elle dans une composition qui donne à lire le texte en son entier, sur une même page. De ce point de vue, l'interprétation de GLM dénature le poème puisqu'elle s'en prend à la structure qui le fonde et participe à lui donner sens. Le vers se trouve lui aussi abîmé dans sa construction. L'originalité typographique se paie donc au prix fort.

Par suite, l'on note que Guy Lévis Mano augmente l'hétérogénéité de la typographie en imprimant avec des caractères divers – Bodoni, Caslon, Garamond, Gill sans – en différents corps. Les doubles pages dénoncent alors une discordance dans le face à face entre des polices de Bodoni et celle de Gill sans par exemple<sup>119</sup>. D'un autre côté le regard est ainsi amené à porter une réflexion sur les caractères eux-mêmes, sur leur raison d'être et leurs spécificités. D'autre part l'on perçoit presque des dessins formés par les caractères sur certaines pages, si bien que l'œil est attiré par la forme plus que par le texte. Une scission est opérée entre la composition typographique et le poème, alors même qu'ils devraient être liés dans la révélation de la poésie en page. Enfin on retrouve la volonté du poète-typographe de mettre en scène les mots de sorte à ce que le signifiant désigne le signifié. Pour le premier vers par exemple, il joue avec le mot « tour » qu'il dispose verticalement et en majuscules d'imprimerie, et les autres mots placés au-dessus et en-dessous de façon à ce que la totalité dessine une tour semblable à celles des vieux châteaux forts<sup>120</sup>. Du coup, on est tenté de conférer au travail de Guy Lévis Mano une portée ludique qui oublie les exigences typographiques par lesquelles l'œil accède à un confort de lecture. À cet égard la couverture, qui fait office de page de titre, représente bien le principe de composition qui préside au livre. L'impression du

<sup>118</sup> *Les chimères* de Gérard de Nerval paraissent d'ailleurs aux éditions GLM en octobre 1938.

<sup>119</sup> Cf. annexe 6, fig. 3.

<sup>120</sup> Cf. annexe 6, fig. 2.

titre est en effet assurée par une multitude de petits points qui, assemblés, forment le titre « el desdichado »<sup>121</sup>. Tel le sonnet de Nerval morcelé page après page, le titre est partiellement décomposé point après point. On ne peut nier que GLM soit ici parvenu dans sa couverture à rendre compte de l'atmosphère intérieure du livre. Ainsi le typographe pousse-t-il son savoir-faire à un paroxysme qui porte difficilement ses fruits, car « l'esthétique typographique, sitôt qu'elle s'impose comme telle et parle trop haut, entre en concurrence avec le texte lui-même dont elle détourne l'attention. Au risque que l'ouvrage soit, d'entrée de jeu, pris pour ce qu'il n'est pas »<sup>122</sup>. Mais cela correspond aussi à la période faste que connaît la petite firme éditoriale et qui ouvre GLM à toutes les audaces. Sans doute fallait-il en passer par là, et ce ne fut pas pour déplaire à tout le monde. Paul Éluard fut d'ailleurs le premier à se laisser séduire par la manœuvre.

Lorsqu'il voit le travail typographique de Lévis Mano sur le sonnet de Nerval, Éluard est charmé et lui propose une interprétation semblable pour son petit recueil *Quelques-uns des mots...* dont la parution est prévue en décembre<sup>123</sup>. À la façon du *Dictionnaire abrégé du surréalisme* écrit en collaboration avec quelques poètes<sup>124</sup>, Éluard propose ici une sorte de lexique dans lequel il tente de parvenir à l'expression du mot en liberté. Il ne s'agit donc pas tant d'un instrument de travail que d'un instrument de plaisir. Anne-Marie Christin d'expliquer : « La définition éluardienne est beaucoup plus un équivalent lyrique du mot qu'elle analyse, sa transmutation en poème, que son explication »<sup>125</sup>. Dès lors, soumettre chaque formule définitoire à une interprétation typographique devient intéressant, respecte même l'intention du poète. Car « la typographie du dictionnaire isole le mot à définir, elle interdit que l'on puisse reconnaître sa présence à l'intérieur de la description », poursuit Anne-Marie Christin<sup>126</sup>. Or les définitions d'Éluard sont comme des mises en abîme subjectives et suggestives du mot choisi. Le travail typographique de GLM trouve alors sa raison d'être dans la mesure où il prolonge le jeu qui préside au recueil.

<sup>121</sup> En 1936, Guy Lévis Mano s'était prêté à un jeu identique pour la couverture de *Cirque* d'Adrien Copperie. Chaque lettre du titre était composée par plusieurs lettres en plus petit corps. Cf. annexe 5.

<sup>122</sup> Hubert Nyssen, *Du texte au livre : les avatars du sens*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1993, p. 85.

<sup>123</sup> Cf. annexe 9.

<sup>124</sup> Cf. André Breton, Paul Éluard *et al*, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, Galerie des Beaux-arts, 1938.

<sup>125</sup> Anne-Marie Christin, « Un poète et un typographe », dans Henri-Jean Martin, Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française. Tome IV. Le livre concurrencé : 1900-1950*, Paris, Fayard / Cercle de la librairie, 1991, p. 413.

<sup>126</sup> *Ibid.*

Comme pour le sonnet de Nerval, GLM choisit divers caractères – Caslon, Baskerville, Garamond, Gill sans, Plantin notamment – qu’il emploie en différents corps. Chaque page illustre l’effort du typographe pour parvenir à donner un équivalent graphique, un équivalent plastique du poème. Une fois encore, la non-linéarité de la disposition du texte chamboule et malmène les règles classiques de typographie aussi bien que les mécanismes de lecture. Chaque page est à ce point hétérogène qu’elle n’impose par véritablement de rythme ou de cadence, mais invite plutôt à de libres interprétations successives. Pour le mot « charmille »<sup>127</sup>, la typographie fait du poème une sorte de calligramme. Visuellement, la « lampe » nocturne est esquissée sur la page par les caractères imprimés, si bien que typographie et poésie sont communes. Le Gill sans du mot « charmille » n’est plus en dissonance avec le Garamond qui l’entoure, car il est employé en une graisse qui l’adoucit. Le mot se voit mis en valeur au centre de la composition, donc de la définition. Charmille brille sous les feux de la lampe, devient prénom dans son illumination poétique. GLM joue des écarts entre les majuscules d’imprimerie et les bas de casse, romains et italiques, gras et maigres, de façon à établir une relation de sens entre les différentes composantes de la définition. Il substitue à la mélodie vocale un morcèlement spatial. Le typographe aide ainsi à montrer au lecteur que chaque définition n’est qu’une illusion, que rien ne s’affirme définitivement. Il nous rappelle du même coup que la lecture doit toujours être active, prendre part à la création. Car le mot appartient à ceux qui l’utilise et le font vivre. Le poème d’Éluard est alors moins sujet à un éclatement contre nature, qu’à un accomplissement par le biais du lien intime qu’il entretient avec la typographie.

Les essais typographiques constituent le quotidien de Guy Lévis Mano. Ils sont au cœur de son métier. Certains d’entre eux furent en effet plus proches de l’interprétation tant ils témoignent d’une appropriation proprement subjective des poèmes qui en font l’objet. Les livres de ce genre restent peu nombreux et l’on peut ajouter à ceux entrevus *Trois typographes en avaient marre* et *Longueur des nuits où rien n’arrive* (1935). Plusieurs des auteurs ayant écrit sur l’œuvre typographique de Guy Lévis Mano sont revenus sur ces expériences, d’ailleurs circonscrites aux années 1930. Antoine Coron évoque cette façon de « désarticuler le poème qu’il [GLM] essayait de transcrire

---

<sup>127</sup> Cf. annexe 9.

typographiquement »<sup>128</sup>, façon dans laquelle Pierre Seghers aperçoit « un regard résolument moderne »<sup>129</sup>. Et il est vrai qu'à son époque GLM était novateur. Il serait juste de le placer dans la lignée d'Apollinaire et de ses calligrammes, ou bien encore dans celle de Blaise Cendrars et Sonia Delaunay qui marquèrent l'histoire du livre au XX<sup>e</sup> siècle avec leur *Prose du Transsibérien*, haute en couleur sur les deux mètres qui la composent. Pourtant comme l'écrit à juste titre Andrée Chedid, « l'image éclate, la continuité se brise, les mots remuent » dans ces plaquettes-là, si bien que « rétive, la phrase se masque »<sup>130</sup>. On pourrait définir de tels livres comme des fantaisies typographiques, des œuvres d'imagination dans lesquelles la création s'abstrait aux règles formelles, avec originalité. L'heure est aux voyages typographiques intérieurs qui nourrissent l'imagination en une sorte d'évasion au pays des caractères. Rien ne se crée quand on imite. Telle est l'une des voies pratiquées par GLM pour entrer en possession de la lettre. Bientôt prime entièrement la recherche de l'harmonie générale.

### 3. ATTEINDRE LA LISIBILITÉ PAR L'HARMONIE.

Lorsque l'on observe les livres façonnés par Guy Lévis Mano, on ne peut passer à côté de ceux dont la typographie est empreinte d'extravagance. Néanmoins il ne faudrait pas réduire l'œuvre de Guy Lévis Mano à ces plaquettes car, en réalité, la sobriété et l'harmonie dominant la très grande majorité des livres du catalogue. L'éditeur est lui-même revenu dans une interview, sur *El desdichado* et *Quelques-uns des mots...*, expliquant que « c'était un jeu ». « Maintenant je veux qu'on lise une page, ajoute-t-il. Je ne veux plus jouer. »<sup>131</sup> Il reconnaît donc que l'expérience typographique avait alors pris le pas sur le service que l'imprimeur doit rendre au texte. Et de fait il s'y attache par la suite de façon systématique, quoique différemment selon qu'il s'agisse de textes contemporains ou non. Chaque ouvrage devient une quête de l'harmonie, une harmonie d'ensemble qui prend en compte tous les éléments de fabrication.

<sup>128</sup> Antoine Coron, « Un artisan de belles formes vraies », *Les éditions GLM*, bibliographie établie par Antoine Coron pour l'exposition GLM de 1981, Paris, Bibliothèque nationale, 1981, p. IX.

<sup>129</sup> Pierre Seghers, « Guy Lévis Mano, Jean Garamond, GLM », dans Maurice Blanchot, Max Bucaille, Jacques Bussy *et al.*, *GLM*, Montpellier, Fata Morgana, 1982, p. 49.

<sup>130</sup> Andrée Chedid, « Guy Lévis Mano, un homme présent », dans Andrée Chedid, Pierre Toreilles, *Guy Lévis Mano*, Paris, Éd. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1974, p. 17.

<sup>131</sup> Propos de Guy Lévis Mano dans l'émission radiophonique de France Culture « Profils perdus. Guy Lévis Mano : poète, typographe, éditeur », présentée par Christine Groémée, Ina, réal. Daniel Fontanarosa, les 2 et 16 février 1989. Avec Robert Ardouvin, Andrée Chedid, Antoine Coron, Michel Décaudin, Luc Estang, Jean-Pierre Faye, Raymond Gid, Madeleine Pissarro, Gisèle Prassinos et Javier Vitalo. Enregistrement conservé au musée GLM, sans cote.

Toutefois l'harmonie ne correspond pas forcément à un dénuement total de la typographie, à la seule parure du texte lui-même, grâce à l'élégance de certains caractères. En effet Guy Lévis Mano présente un goût certain pour les petits ornements typographiques, pour ces petits blocs qui agrémentent la mise en pages de discrets motifs. Lorsqu'il s'agit d'imprimer un texte ancien, poème du XVI<sup>e</sup> siècle ou extrait biblique, GLM recourt à de petits tampons xylographiques qui allient l'ancienneté du type de motifs à la modernité du tracé. Mais la chose doit être subtile. Elle souligne les siècles plus qu'elle n'illustre. Sur la couverture de la *Délie* de Maurice Scève, on note ainsi un petit ornement décoratif semblable à ceux que l'on trouve dans certains livres du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>132</sup>. Mieux, c'est exactement le même motif que celui qui fut utilisé sur la page de titre de l'édition originale du recueil de Maurice Scève, imprimée à Lyon par Sabon en 1544. Outre ce clin d'œil, le dessin de la gravure, placé en couverture, situe le poète en son temps et fait partie des indications susceptibles d'orienter le lecteur. La simplicité aussi bien que le charme de la petite feuille dut plaire à GLM qui l'emploie à plusieurs reprises. Par ailleurs, toujours dans l'édition de *Délie*, le ton du XVI<sup>e</sup> siècle est également donné par la présence de pieds de mouche. En le plaçant au début de chaque dizain, Guy Lévis Mano exerce en partie un retour aux fonctions originelles du pied de mouche qui signalait autrefois le début d'un chapitre, d'un paragraphe ou d'un point particulier dans un texte. Néanmoins le petit symbole typographique, par sa forme arrondie, fait surtout office de décor. Conservant le texte original en moyen français, le typographe amplifie donc les références au XVI<sup>e</sup> siècle par les ornements qu'il choisit. D'un autre côté, le caractère Plantin, la simple couverture cartonnée ainsi que le petit format oblong, confèrent à la plaquette une modernité certaine. Le tout se voit rehausser par le vergé du Marais teinté, dont le grain et l'aspect sont très agréables. La perfection de l'impression témoigne enfin de l'assurance acquise au fil des ans.

C'est dans un esprit similaire que GLM imprime *Le Cantique des cantiques*, près de trente ans auparavant, en 1946<sup>133</sup>. Imprimé sur vélin d'Arches et vélin du Marais, l'opuscule présente lui aussi en couverture un petit ornement typographique dans le goût du XVI<sup>e</sup> siècle. Au même titre que les deux autres ornements qui parcourent tout le livre, il s'agit de petits fleurons figurant des feuillages, que GLM avait fait reproduire par un atelier parisien. Leur apparition est répétée à gauche de chaque page, au-dessus de la pagination qu'une ligne noire sépare visuellement du texte. Du coup, la façon dont

---

<sup>132</sup> Cf. annexe 19, fig. 1, 3 et 4.

<sup>133</sup> Cf. annexe 12, fig. 1 et 2.

l'imprimeur use de ces ornements dans l'espace de la page est une fois encore moderne. Il en va de même pour les lettrines qui entament chaque nouvelle strophe. Le principe même des lettrines apparaissait déjà dans les manuscrits médiévaux. La modernité réside plutôt dans la forme de ces lettrines qui sont réduites à de discrètes résurgences. Par de décors ni de volutes, pas d'encadrements qui viennent embellir la lettre. Seulement la mise en valeur de celle-ci par le choix d'un corps plus grand et d'une graisse légèrement plus épaisse. On peut conjecturer que les lettrines, poésie de la lettre, se placent ici au service de la poésie du texte, au même titre que le Garamond italique. En définitive GLM aboutit à un classicisme moderne qui met en valeur la typographie, à la lumière des acquis du XX<sup>e</sup> siècle. De ce point de vue, l'édition de Guy Lévis Mano diffère amplement de celle que Louis Jou produit en 1955<sup>134</sup>. Celui-ci se place explicitement dans la lignée des imprimeurs du XVI<sup>e</sup> siècle, tant par les fleurons qu'il adopte que par la mise en pages qu'il propose. Le texte n'est pas versifié comme chez GLM. Il forme un bloc parfaitement inséré dans les proportions de la page. Les lettrines sont cadrées et ornées de quelques motifs végétaux. La modernité de Louis Jou se tiendrait alors dans la page de titre. Imprimé en majuscules d'imprimerie, le titre fait l'objet d'un jeu typographique par lequel les lettres sont imbriquées, se fondent parfois les unes dans les autres. L'édition de Louis Jou est incontestablement bien faite et séduisante. GLM quant à lui conserve l'avantage poétique, dans la mesure où la forme versifiée ainsi que l'ample répartition du texte sur la page, offrent une meilleure respiration. Cela aide à valoriser la poésie du texte biblique, non sa religiosité.

De manière générale, Guy Lévis Mano aime placer des petits ornements dans ses livres. Dans les années 1930 notamment, les livres des éditions GLM contiennent souvent des motifs tout à fait modernes<sup>135</sup>. Le plus courant de tous représente une étoile, celle des éditions GLM, mais on rencontre également de simples points ou des motifs associant des points et des virgules. Très présents dans les textes en prose, Guy Lévis Mano les place entre deux paragraphes ou en fin de poème. Dans la collection « Repères » par exemple, la simplicité du dessin vient ponctuer le texte, marquer un repos dans la lecture. Ce type de motifs se raréfie néanmoins après la guerre, au profit d'ornements plus classiques associés à des textes anciens. Ainsi observe-t-on chez GLM un retour à une typographie plus traditionnelle et empreinte d'une sobre modernité, un retour à l'allégeance du typographe envers la poésie.

---

<sup>134</sup> Cf. annexe 12, fig. 3 et 4.

<sup>135</sup> Cf. annexe 23, fig. 3 et 4.

Au-delà de ces quelques livres dans lesquels l'imprimeur fait bon accueil à l'ornement, on s'aperçoit que la typographie pratiquée par Guy Lévis Mano aspire à une forme de dénuement où seule subsiste la noblesse de la lettre. Parce qu'il aime les pages amples et les interlignes spacieux, Guy Lévis Mano façonne des livres dans lesquels l'exploitation de l'espace a quelque chose d'actuel, de neuf. Cela permet une meilleure expansion des caractères et du texte qui n'apparaissent jamais étriqués et pressés. Le temps de la poésie est un temps de déploiement vers les libres cimes de l'imagination et de la méditation. Les compositions typographiques de GLM, par leur pesanteur bien calculée, sont une invitation à jouir de la poésie comme d'un atout perpétuel. *Fête des arbres et du chasseur* de René Char, paru chez GLM en édition originale en 1948, fait partie de ces livres qui illustrent au mieux la sobriété éloquente à laquelle parvient Guy Lévis Mano<sup>136</sup>. Il s'agit d'un poème à chanter dans lequel interviennent un chasseur et deux guitaristes. Le typographe opte pour un format relativement grand – 23,2 x 17 cm – mais n'imprime que sur le tiers supérieur de la page, dans la mesure où les répliques de chaque intervenant sont assez succinctes. Curieux parti pris pour un texte si court, que de choisir un grand format pour ne pas en exploiter l'espace. Pourtant là est une des clés qui élève la typographie, d'ailleurs irréprochable, à une lisibilité sans faille. Le Caslon en corps 20 devient une parure typographique qui atteint son but, et du fait que chaque page ne soit pas surchargée, l'italique embellit la composition sans fatiguer l'œil. Nul besoin d'ornements ou d'effets de mise en pages. La perfection de la typographie suffit ici à la juste lecture de la page, selon le vœu de Guy Lévis Mano. À cet égard, il faut reconnaître la bonne influence que les surréalistes exercèrent sur le typographe. Car à bien y regarder, les livres des surréalistes sont dans l'ensemble les plus épurés parmi ceux édités dans les années 1930. La collection « Repères », dominée par les poètes et les peintres surréalistes, figure une parfaite illustration du phénomène. On comprend alors d'autant mieux dans quelle mesure cette période de collaboration artistique a été déterminante dans le devenir des éditions GLM et des convictions du typographe qui y préside.

L'évocation proposée de l'harmonie des livres de GLM peut paraître succincte. L'on aurait pu multiplier les exemples du genre pour mieux s'en convaincre. Mais cela eût aussi bien pu paraître répétitif, car si chaque ouvrage est singulier, son imprimeur est

---

<sup>136</sup> Cf. annexe 13.

aisément identifiable grâce quelques spécificités qui font le classicisme moderne des éditions GLM. Outre certains ornements caractéristiques, c'est à l'allure des plaquettes, à leur simple brochure et à leur couverture légèrement cartonnée, à leur mise en pages jamais confinée, à leur souplesse et à leur belle typographie, que l'on fait référence. C'est dans une sorte de pureté renouvelée que se love la lisibilité tant désirée. De plus l'étude à suivre participe de cette démonstration, à laquelle il s'agit simplement d'inclure le rôle tenu par l'image.

## 4. LA DÉCLINAISON DE L'IMAGE.

Sur l'ensemble du catalogue des éditions GLM, l'image tient une place importante. Elle prend divers visages et mérite d'être considérée dans sa nature protéiforme, dans son rapport à l'écrit et plus généralement au livre. Guy Lévis Mano y a de moins en moins recours à partir des années 1950, et dans cette diminution de l'image, les reproductions de bois anciens figurent en bon nombre. L'intervention des artistes contemporains devient plus ponctuelle et marque ainsi la divergence entre l'effervescence des années 1930 et l'ascèse typographique que s'impose ensuite Guy Lévis Mano. Ces artistes, ce sont surtout les amis de l'imprimeur, Joan Miró, Alberto Giacometti, Javier Vilató. En un siècle où l'image acquiert un pouvoir considérable, dans la presse comme dans les livres, la position et le rôle des éditions GLM ne peuvent être passés sous silence.

### 4-1. Contexte et techniques.

Le regain de l'image dans le livre au XX<sup>e</sup> siècle se fait par le prisme de la peinture. Sous l'impulsion de Stéphane Mallarmé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la peinture s'introduit progressivement dans le livre jusqu'à son ascension fulgurante dans la première moitié du siècle suivant. Le phénomène peut paraître tardif dans la mesure où l'image, par le biais des procédés de gravure sur bois, de taille-douce puis de lithographie, a toujours

connu un noble règne dans le livre imprimé<sup>137</sup>. Les estampes xylographiques apparaissent dans les livres populaires dès le XV<sup>e</sup> siècle, avec une fonction édicatrice puisqu'elles participent de la lecture. Lorsque la technique se perfectionne, l'image se répand dans toutes sortes de livres : livres d'heures, chroniques, romans de chevalerie, etc. Aussi ce que l'on nomme parfois le livre à figures devient relativement courant et donne parfois lieu à des éditions remarquables, telle celle du *Songe de Poliphile* de Francisco Colonna, imprimée à Venise par Alde Manuce en 1499. De l'expansion du monde de l'impression découle la spécialisation précoce du domaine de la gravure sur bois et bientôt sur cuivre. Même si les graveurs sont influencés par les peintres et enlumineurs du temps, une scission s'opère déjà entre peinture et illustration, et ce de façon durable. Bien sûr quelques peintres se sont prêtés aux techniques de gravure et, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, à la lithographie, que ce soit durant la Renaissance ou durant la période révolutionnaire avec des peintres comme David. Mais jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'un peintre produisait des dessins destinés au livre, ces dessins étaient en général confiés à des graveurs professionnels. À l'inverse, si la délimitation des pratiques renvoie le graveur au rang d'artisan, certaines gravures sont le fait de véritables artistes en leur domaine.

La distinction soutenue entre le peintre et l'illustrateur commence à s'estomper au XIX<sup>e</sup> siècle, quoique lentement, grâce au développement du livre illustré et au progrès des techniques de reproduction. La gravure ne se cantonne plus à l'ornementation du livre, comme c'est le cas depuis le XVII<sup>e</sup> siècle ; elle est un écho explicite du texte avec lequel elle est en vis-à-vis. Elle se démultiplie au sein d'un même ouvrage et devient rapidement populaire, d'autant que ces livres étaient vendus à des prix abordables. Les abécédaires illustrés sont à cet égard remarquables. Ils prennent part à la diffusion progressive de l'instruction et doivent bien le succès de leur formule au charme de l'image. La littérature romantique s'attire elle aussi les faveurs du livre illustré, avant que celui-ci ne décline face au pouvoir de la presse. Pourtant l'invasion de l'image dans la presse, par le secours de la photographie et de la photogravure, a indirectement favorisé l'ascension du livre de peintre et surtout du livre de dialogue entre poésie et peinture. Au départ, l'image et le texte travaillaient de concours dans la presse, mais la première prit vite le pas sur le second, finissant par le concurrencer. On a pu noter que cela a mené à une baisse des ventes dans des domaines où l'image avait une faible part,

<sup>137</sup> Nous appuyons notre propos sur les éléments et réflexions apportés dans les deux livres suivants : Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. 88-97 ; Armand Israël (dir.), *Livres d'art : histoire et techniques*, Paris, Éd. des catalogues raisonnés, 1994.

et la poésie est de ceux-là. On assiste à un véritable conflit entre l'écrit et l'image qui trouve curieusement sa résolution dans un dialogue nouveau et terriblement riche, entre peinture et poésie. La rencontre des deux arts renoue le lien entre l'écrit et l'image avec force, et domine en son genre une grande partie du XX<sup>e</sup> siècle.

Certains livres entretiennent en effet un dialogue entre poésie et peinture, sans que l'un des arts ne l'emporte véritablement sur l'autre. Yves Peyré nomme à l'origine de cette rencontre les trois visionnaires que sont Stéphane Mallarmé, Charles Cros et Édouard Manet. Ce dernier illustre en 1874 *Le Fleuve* de Charles Cros avec huit eaux-fortes, puis en 1876 *L'après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé. Pour le peintre comme pour les poètes, il s'agissait d'outrepasser les limites traditionnelles entre leurs arts respectifs, de répondre à l'appel que l'art plastique et l'écriture se lancent respectivement dans leurs incomplétudes. Car en dépit de leurs différences, de leurs rapports singuliers au monde, à la réalité comme à la créativité, peinture et poésie s'attirent. Il existe une fascination de l'artiste pour l'art qui n'est pas le sien mais le complète pourtant. L'histoire en est témoin, qui livre des traités sur la peinture parfois très poétiques et offre des poèmes qui consacrent la peinture. Qui ne se souvient de l'éloge rendu à Constantin Guys par Charles Baudelaire dans son *Peintre de la vie moderne*, en 1863? Francis Ponge ou René Char ont eux aussi évoqué à de multiples reprises les peintres et leur art, sans compter ceux, tels Antonin Artaud ou Henri Michaux, qui pratiquent le dessin. La chose n'est pas nouvelle et du côté des peintres, Michel-Ange est reconnu pour ses sonnets et madrigaux écrits entre 1535 et 1541, de même que Picasso lègue à la postérité plusieurs poèmes. Miró quant à lui insérait dans ses tableaux des fragments poétiques. Le XX<sup>e</sup> siècle est le siècle où l'attraction est assumée et exploitée, comme source plénière de créativité et potentialité de dialogue. « C'est ainsi que, même si l'on se limite aux seuls exemples prépondérants, explique Yves Peyré, les peintres se sont en ce siècle continûment tournés vers la poésie pour étancher une soif d'expression que les traits et les couleurs ne parvenaient qu'à partiellement apaiser », et qu'à l'inverse, « les écrivains ont regardé la peinture comme s'il y avait là pour leur propre aventure un enseignement à méditer »<sup>138</sup>. La perméabilité cachée des deux arts devaient être investie. Mais le départ décisif n'est vraiment lancé qu'en 1909 avec *L'enchanteur pourrissant* de Guillaume Apollinaire et André Derain, édité par Kahnweiler. Peu à peu la quête devient unanime, soutenue par l'époque cubiste

<sup>138</sup> Yves Peyré, *op. cit.* p. 24 et 12.

et les artistes dada, puis complètement appropriée par les surréalistes. Ces derniers prônaient la cohabitation des arts, l’effacement des limites convenues. Aussi leur participation à l’avènement du dialogue entre poésie et peinture est-elle prépondérante, l’observation déterminante, car de ce point de vue aussi, Guy Lévis Mano s’engageait alors dans le monde de l’édition et de l’impression à une période foisonnante dont les enjeux allaient en sa faveur. Il ne pouvait passer à côté d’une telle rencontre et ne pas en faire bénéficier les livres qu’il façonnait. Encore faut-il rendre à César ce qui lui revient, et reconnaître que GLM fut parmi les premiers avant la guerre à saisir l’importance de l’effacement des frontières, voire de la profondeur de l’alliance entre poésie et peinture, et à l’exploiter pleinement à de multiples occasions.

L’image dans les livres des éditions GLM présente divers visages et ne se cantonne pas à la production des peintres contemporains. Sa figuration n’est pas constante et dépend rôle qui lui est conféré. Les livres de peintre, c’est-à-dire des livres dans lesquels le peintre est maître dans l’interprétation plastique qu’il donne d’une œuvre, et généralement d’une œuvre classique, ne sont pas du goût de Guy Lévis Mano. Il arrive que celui-ci publie des séries de dessins seuls, mais ces occurrences sont très rares. Celle des *Quatre images de Pierre Kefer* accompagne d’ailleurs l’édition de *L’homme des départs immobiles* de Lévis Mano, en 1934. On peut évoquer *Matelots*, série de douze dessins de Gregorio Prieto publiée en 1935. Ceci dit, plus que des livres de peintre, il s’agit de simples reproductions au trait de quelques illustrations mises en valeur pour elles-mêmes, mais le texte n’a plus sa place. Par ailleurs, on trouve au catalogue GLM quelques éditions d’œuvres classiques illustrées par des peintres contemporains, mais on a plutôt à faire à des hommages rendus à des poètes passés. L’exemple le plus remarquable est sans aucun doute l’édition des œuvres complètes de Lautréamont, illustrée par les peintres surréalistes<sup>139</sup>. Parue en 1938 avec une introduction d’André Breton, l’édition constitue un hommage artistique rendu à l’un des poètes du passé les plus influents au sein du groupe surréaliste. Mais là encore, le livre de peintre est quelque peu dénaturé. En réalité, les trois types majeurs de livres à images chez GLM sont les livres à frontispices, les livres illustrés et les livres de dialogue. Ce sont ceux-là sur lesquels nous allons nous pencher. Nous voulons auparavant mentionner les procédés de reproduction de l’image auxquels l’imprimeur a recours.

<sup>139</sup> Cf. Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes*, avec une introduction d’André Breton, des illustrations de Victor Brauner, Oscar Dominguez, Max Ernst, Espinoza, René Magritte, André Masson, Matta Echaurren, Joan Miró, Paalen, Man Ray, Kurt Seligmann, Yves Tanguy, et des documents, Paris, GLM, 1938.

Que Guy Lévis Mano fasse appel à des artistes contemporains ou qu'il actualise des gravures anciennes, les techniques de reproduction employées sont elles aussi très diverses. Parmi elles, la principale demeure la reproduction au trait des dessins d'artistes contemporains, autrement nommée photogravure typographique. Commercialisée en 1876, la photogravure répondait originairement à la nécessité de reproduire la photographie née en 1839. Mais la technique au trait convient aussi parfaitement à la reproduction de dessins en noir et blanc. On préfère alors des dessins à l'encre de chine ou à la gouache sur des surfaces uniformes, pour une meilleure qualité de copie. Celle-ci est obtenue par photographie sur métal de l'image, en utilisant les propriétés du bitume de Judée. Bien sûr, pour GLM en particulier, la technique présente l'avantage d'être peu coûteuse. C'est pourquoi il la préfère à la phototypie et à la similigravure<sup>140</sup>. C'est aussi pour des raisons de frais que l'héliogravure est rarement recherchée dans les livres de GLM, en dépit de la haute qualité que la technique assure. En revanche pour les images en couleurs, minoritaires au catalogue, l'eau-forte arrive en tête, suivie par des dérivés telle que la pointe-sèche. Technique favorite des peintres-graveurs, l'eau-forte est découverte dès le début du XV<sup>e</sup> siècle et trouve rapidement ses amateurs, dont Albrecht Dürer puis Rembrandt au XVI<sup>e</sup> siècle. Cependant l'eau-forte s'avère particulièrement valorisée aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, grâce à des peintres comme Goya, Matisse ou même Picasso. Procédé de gravure en creux, l'eau-forte consiste à enduire une plaque de métal – de cuivre en général – d'un vernis que l'artiste gratte avec un outil, pour exécuter son dessin. Puis la plaque est trempée dans un bain d'acide qui mord le métal en creux. Le vernis résistant à l'acide est ensuite retiré. L'impression peut alors commencer. L'eau-forte propose l'avantage d'être plus facile à pratiquer que la taille-douce, avec une grande rapidité d'exécution, et par voie de conséquence un prix réduit. Du coup les gravures au burin ne font que des apparitions ponctuelles dans les livres des éditions GLM. La lithographie quant à elle est rarement requise. Enfin pour ce qui est des gravures sur bois, ce sont souvent des clichés de reproduction de bois anciens, que Guy Lévis Mano s'est procuré. Lui-même manie peu les bois gravés sur sa presse. En définitive l'exploitation continue de l'image était permise par la variété des techniques qui s'offre aux éditeurs du XX<sup>e</sup> siècle. Toutefois Guy Lévis Mano était typographe, et

---

<sup>140</sup> Ancêtre de la photogravure, la phototypie consiste à enduire une plaque de gélatine, sur laquelle on va jouer sur la répulsion des corps gras et de l'eau après insolation. C'est une technique très complexe. Quant à la similigravure, elle utilise une trame constituée de deux plaques de verre collées, sur lesquelles ont été tracées des lignes parallèles et équidistantes. Les documents à reproduire sont alors photographiés à travers la trame. La lumière se diffracte à travers le quadrillage et détermine une série de points qui, par illusion d'optique, traduisent les surfaces continues de l'image. La similigravure à cet avantage sur la photogravure de reproduire des images en demi-teintes. Mais elle est aussi plus coûteuse.

seulement typographe. Les reproductions d'image étaient assurées par des ateliers spécialisés dans une technique ou une autre. Cela explique partiellement le recul de l'imprimeur face à l'image dont il ne maîtrise pas l'exécution.

## 4-2. Les livres à frontispice.

Le livre à frontispice s'attire les faveurs de Guy Lévis Mano qui trouve en lui une forme simple, esthétique et adaptée à ses ambitions. Le frontispice est une illustration – généralement gravée jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle – placée en face de la page de titre, parfois sur la page précédente. Très usité au XVII<sup>e</sup> siècle, le frontispice est une décoration passe-partout, censée tour à tour donner un raccourci figuré de l'ouvrage, illustrer un chapitre ou un passage édifiant. Il peut aussi se contenter d'un portrait de l'auteur, une option que Lévis Mano choisit d'ailleurs pour les anthologies de Nerval et Baudelaire en 1939<sup>141</sup>. L'époque classique développe le frontispice dans l'esprit du temps, propose même des titres-frontispices aux dessins chargés, parfois pompeux, sans autre page de titre. C'est notamment le cas pour des œuvres théâtrales, parmi lesquelles *Le Cid* de Corneille<sup>142</sup>, édité avec un frontispice de Michel Lasne en 1637. Mais l'intérêt majeur de l'époque réside dans un attrait pour le symbole et l'allusion, si bien que certains frontispices s'apparentent à des allégories censées traduire la portée de l'ouvrage, avec tout ce que cela peut comporter d'ésotérique. L'abstraction vers laquelle se tourne progressivement la peinture du XX<sup>e</sup> siècle ôte souvent au frontispice sa fonction illustrative. Le peintre est invité à rencontrer l'écrivain à travers ce qui rapproche, et éloigne en même temps, leurs arts respectifs, mais toujours dans la volonté de servir en dernier lieu le texte lui-même. En ce sens, le peintre du livre à frontispice partage pour un temps la fonction de l'imprimeur-typographe. Cela tient essentiellement dans la conception proposée du livre. Avec le livre à frontispice, il y a bien une volonté de dialogue ; la beauté picturale est invitée à faire connaissance avec le texte. Mais elle doit demeurer au seuil de l'œuvre et ne jamais passer la porte d'entrée que figure la page de titre. Le peintre se voit contraint à une expressivité réduite, condensée en une image pour tout un texte. Aussi le dialogue entre poésie et peinture paraît-il restreint dans le livre à frontispice.

<sup>141</sup> Les frontispices représentent les portraits des deux poètes par Marcoussis.

<sup>142</sup> Cf. annexe 16, fig. 2.

Le goût de Guy Lévis Mano pour ce type de livres traduit indirectement son aversion pour le livre de peintre. La modestie du livre à frontispice contraste avec la prétention du livre de peintre qui relègue parfois le texte au rang de prétexte. Quoique le livre de peintre puisse être pauvre, les éditeurs tendent à profiter de ces occasions pour faire de l'objet une exhibition impudique. Le livre à frontispice entre en meilleure concordance avec l'aspiration dont témoigne de plus en plus Guy Lévis Mano vers une discrétion gracieuse. Les ouvrages dans lesquels l'image intervient sont majoritairement de ce type, et bien des peintres se sont prêtés au projet. Joan Miró notamment s'est fait spécialiste du genre pour les éditions GLM. Sur les douze participations du peintre que l'on a pu recenser entre 1938 et 1971, huit d'entre elles sont garanties par des eaux-fortes et lithographies en couleurs placées en frontispice<sup>143</sup>. Du fait d'être imprimées en couleurs par des spécialistes, les reproductions de Miró prennent part avec ampleur au charme et au magnétisme du livre. Pour *Les brisants* de Jacques Dupin, l'art auquel s'applique le peintre ne relève pas tant de l'illustration que du tableau<sup>144</sup>. Il représente une signature suffisante, d'autant que le nom de Miró n'apparaît pas sur la page de titre. À l'échelle d'un livre, on retrouve la grandeur du peintre, singulièrement contenue dans des traits parfois qualifiés de naïfs, ou d'enfantins, mais qui fondent pourtant une composition dont les couleurs portent la vie, et dans le cas présent, animent le livre et les poèmes de Jacques Dupin. Lorsque le lecteur pénètre ainsi le recueil, qu'il rencontre en son seuil la vivacité de ce rouge qui tranche sur le blanc de la page, ses sens artistiques, si infimes soient-ils, sont attisés. Il reconnaît en lui une exhortation à lire autrement par la suite chacun des poèmes, comme si l'eau-forte de Miró était là, en toile de fond, sur chacune des pages du livre. Elle soutient le poème en même temps qu'elle se confronte à lui. Mais, à son habitude, GLM n'a pas manqué de pourvoir le texte de nombreuses ressources. Le caractère Bodoni en corps 12, avec sa graisse naturelle légèrement épaisse, équilibre l'intensité des couleurs employées par le peintre. La profondeur de l'encre noire s'impose, le texte – non confiné dans un tiers de page, comme c'était le cas pour *Fête des arbres et du chasseur*<sup>145</sup> – se dresse avec assurance et n'est pas rétréci par le souvenir de l'image. Enfin Guy Lévis Mano embellit la totalité du livre par une mise en pages régulière et irréprochable dans sa sobriété, ainsi que par

<sup>143</sup> Ces huit livres sont : René Char, *Fête des arbres et du chasseur* (1948) ; Jacques Dupin, *Les brisants* (1958) ; Maryse Lafont, *Obscur laurier* (1962) ; Hélène Prigogine, *Ponts suspendus* (1964) ; Guy Lévis Mano, *Le dedans et le dehors* (1966) ; Léna Leclerc, *Midi le trèfle blanc* (1968) ; René Char, *Le chien de cœur* (1969) ; Pierre Toreilles, *Errantes gaminées* (1971).

<sup>144</sup> Cf. annexe 16, fig. 1.

<sup>145</sup> Cf. annexe 13.

la quête d'un papier vélin d'Arches dont les barbes conservées exercent une certaine séduction. C'est en manipulant des livres comme celui-ci que l'on se rend compte du rare plaisir avec lequel Guy Lévis Mano confectionne des livres à frontispice.

Par ailleurs, il est fréquent que Lévis Mano redéfinisse partiellement le frontispice, en plaçant celui-ci, non face à la page de titre, mais face au début du texte principal. Aussi ne s'agit-il plus de frontispice, au sens propre du terme. Pourtant nous pouvons rapprocher ces pratiques du livre à frontispice dans la mesure où l'image ne pénètre pas vraiment le texte principal et n'est jamais multipliée dans le livre. D'un autre côté, l'on peut considérer que l'œuvre s'ouvre avec la page de titre, et que tout ce qui lui succède fait partie de l'œuvre consultée, telle qu'elle nous est donnée à voir. Comme si disposer la reproduction seulement une ou deux pages plus loin, changeait sa portée au sein du livre. Et de fait, c'est ce qui se passe, car on entame alors le recueil par une lecture parallèle de l'écrit et de l'image. Guy Lévis Mano devait bien être conscient que le rôle de l'image s'en trouvait modifié, car dans bon nombre de ces occurrences, l'éditeur inclut à la page de titre et à la couverture le nom du peintre ou du photographe. Il le fait d'ailleurs de plusieurs façons. Il peut induire une sorte de hiérarchie d'intérêt entre le texte et l'image, mentionnant le poète et le titre en haut de couverture, puis le peintre en bas de couverture, en précisant le nombre d'images présentées. Ou bien il énumère d'un bloc ces informations, mais utilise un corps de caractère plus grand pour le poète et le titre. La mise en pages de *La sauterelle arthritique* en est un exemple parmi d'autres<sup>146</sup>. Il est possible que, dans une moindre mesure, ces précisions soient là pour ne pas tromper le client sur les ambitions de l'ouvrage et sur le concours de certains artistes, car si hiérarchie il y a, on doute qu'elle vise à une diminution de la contribution de ces mêmes artistes.

Un autre cas de figure consiste à imprimer le nom de l'auteur et celui du peintre dans une parfaite équité visuelle. À cet égard, les livres de la collection « Repères » sont exemplaires<sup>147</sup>. Sur une couverture jaune vif ou vermillon, selon les numéros, n'apparaissent que les noms du poète et du peintre ou dessinateur. Aucun titre d'œuvre ne vient intercéder en faveur de l'un ou de l'autre. Ils sont seuls – avec la couleur qui attire l'œil, il est vrai – à donner consistance à la couverture. Ainsi annoncés au lecteur potentiel, ils forment une alliance dont les principes sont à découvrir à l'intérieur du

<sup>146</sup> Cf. annexe 3.

<sup>147</sup> Cf. annexe 22, fig. 3 et 4. Nous précisons que dans le premier numéro de la collection cependant, il y a deux illustrations de Salvador Dalí, et non une, qui accompagnent le poème de Paul Éluard, *Nuits partagées*.

livre. On peut conjecturer que l'attention de GLM, pour rendre compte de l'intérieur par l'extérieur, est ici de mise. Avec subtilité il marque un dialogue établi entre le poète et le peintre. Quelle surprise ne saisit pas le lecteur lorsque, feuilletant l'ouvrage, il s'aperçoit que le fruit de ce dialogue se résume à une image placée au début du texte ! Peut-être doit-il se fier aux choix de l'imprimeur et considérer avec attention l'équilibre singulier qui lui est proposé entre le poids de l'image et celui du texte, comme la cuiller de miel caramélise le magret, le sucre avec finesse pour finalement le magnifier. Les reproductions concernées sont toujours au trait, donc en noir et blanc. Dès lors la simplicité efficace du Plantin – en corps 18 tout de même – s'harmonise naturellement avec l'image initiale. Tout au plus GLM habille-t-il le texte de quelques ornements de sa convenance et de culs-de-lampe modernisés, c'est-à-dire réduits à la dernière ligne des paragraphes. Ces appropriations typographiques restent suffisamment discrètes pour ne pas perturber la lecture, mais une fois encore la rendre active et interroger la réception sur la totalité du livre qui s'offre à elle. Le rôle du frontispice, façon GLM, est alors prédominant.

Que l'image soit le miroir du titre ou du début du texte, les livres à frontispice caractérisent partiellement le classicisme moderne des éditions GLM. Guy Lévis Mano fait appel à une pratique séculaire qu'il actualise en coordination avec son temps et les artistes qui l'entourent. À la mesure des avant-gardes qui nourrissent la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, il opte à son tour pour le frontispice, non comme allégorie du texte, et moins encore comme illustration. Il fait du livre à frontispice une allégorie de l'époque à laquelle il vit, une allégorie des changements par lesquels les arts conversent au jour le jour, sous le joug d'esprits et de créativité en fusion. En ce sens aussi, Guy Lévis Mano était résolument moderne.

### **4-3. Les livres illustrés.**

#### **a. Les livres illustrés par des peintres contemporains.**

L'image sait aussi être plurielle dans le livre des éditions GLM. Elle peut alors donner lieu à des livres illustrés : livres illustrés par des peintres ou livres à gravures. La

conception du livre s'avère alors très conventionnelle. Il s'agit de livres illustrés dans la mesure où les images représentent des situations ou portraits de l'ordre du concret et du matériel. Elles figurent un écho explicite au poème, rendent compte sur le plan visuel du thème ou des descriptions offertes par le texte. Ce sont donc bien des illustrations, et pas seulement des décors, même si elles répondent aussi à cette fonction. Guy Lévis Mano ne transgresse pas cette définition du livre illustré ; tout au plus la dépoussière-t-il grâce à l'apport de peintres contemporains dont les œuvres traduisent l'évolution des courants artistiques au fil des siècles. L'éditeur choisit principalement d'illustrer des poésies du passé, mais ce n'est pas exhaustif. Par ailleurs, si l'on se concentre sur les livres illustrés par des artistes contemporains, la typologie des dessins est variée. Comme pour la typographie, GLM voit en chaque édition un renouveau du livre dont l'aboutissement est aussi fonction des vertus de l'artiste. Pour mieux nous en convaincre, nous avons choisi deux livres très différents, tant du point de vue de la poésie que de l'illustration et de la présentation d'ensemble. Le premier est *Les poètes de sept ans* d'Arthur Rimbaud, illustré par Valentine Hugo, le second *La ballade du vieux marin* de Samuel Taylor Coleridge, illustré par Mario Prassinis.

Épouse du peintre Jean Hugo, Valentine Hugo est très présente dans la vie artistique parisienne des années 1920 et 1930. Sans adhérer au mouvement surréaliste, elle en fréquente beaucoup les membres. On lui connaît des liaisons avec Paul Éluard dont elle restera toujours très proche, et avec André Breton. Guy Lévis Mano apprécie ses talents de peintre et de graveuse, faisant appel à elle à huit reprises. En 1939, Valentine Hugo fournit sept pointes-sèches pour illustrer *Les poètes de sept ans*<sup>148</sup>, court poème en vers que Rimbaud écrit en 1871. Poème seul donc, auquel on consacre une édition enjolivée d'illustrations qui, étant donnée la longueur du texte, sont déjà nombreuses. Reproduites en phototypie par Duval, ces illustrations transcrivent le poème du jeune prodige. La relation de l'image à l'écrit est une relation de sens. Le poème narre la révolte d'un jeune garçon dont les rapports conflictuels avec sa mère ne parviennent pas à entamer son âme – précoce – de poète. Le regard qu'il pose sur le monde est empreint de voyages intérieurs et de couleurs qui devront le mener vers d'autres vagabondages, d'autres errances poétiques, avec la valeur d'un pied de nez adressé à ceux qui réduisent sa nature à une perversion. Bien des poèmes de Rimbaud ont en charge des biographèmes, contiennent une part d'autobiographie. La chose est reconnue et c'est

<sup>148</sup> Cf. annexe 10, fig. 1 et 2.

peut-être ce qui autorise Valentine Hugo à donner au jeune garçon du poème les traits de Rimbaud lui-même. On reconnaît immédiatement cette tête blonde aux yeux si clairs et pénétrants, rajeunie de quelques années pour lui redonner les traits joufflus de l'enfance. Les dessins sont figuratifs, les traits des visages et des corps revêtent un aspect réaliste. L'appropriation du poème par l'artiste réside plutôt dans les mouvements du décor. Ainsi dans la double page reportée en annexe, l'imagination active de l'enfant émerge dans le mouvement de spirale qui envahit le décor. Le tourbillon au centre duquel se trouve le garçon aspire celui-ci vers les romans qu'il se fait. Les visages des femmes espagnoles sont démultipliés en des représentations identiques, selon ce qui caractérise la femme espagnole pour le poète : les cheveux bruns et ondulés, les lèvres colorées qui font ressortir le teint d'une peau légèrement mate, les grands yeux dont le noir est antagoniste avec le bleu de ses propres yeux. L'illustration reprend complètement la partie du poème qui lui fait face, jusqu'à la fille des voisins dont l'enfant, transformé en loup un instant, rêve qu'il lui croque les fesses de ses crocs acérés. Au-delà des correspondances de sens entre l'image et le texte, GLM cherche alors à atteindre l'harmonie par la grandeur. Le format, en 33 x 25,8 cm, est parmi les plus grands des éditions GLM. Sans doute un tel format imposait-il le corps 24 du caractère Garamond, qui ne semble pas perdu dans le vaste espace de la page. La lettre se confronte aisément aux illustrations face auxquelles elle se trouve. Présentée en feuilles libres dans une couverture crème, la plaquette veut valoriser l'édition comme des plus singulières. Elle en appelle au pouvoir enchanteur du poète maudit, en une version illustrée dont le principe demeure pourtant conventionnel. Il est à noter que Guy Lévis Mano et Valentine Hugo avaient déjà travaillé de concours sur *Placard pour un chemin des écoliers*<sup>149</sup>, poème de René Char dédié « aux enfants rouges d'Espagne » et contre la guerre civile qui occupe alors le pays à la fin des années 1930. Dans des proportions un peu inférieures, on observe une présentation identique et des illustrations dans le même ton que celles destinées au poème de Rimbaud. Pour profiter autrement des talents de la peintre, il faut aller voir dans d'autres livres de GLM, tel *Le promenoir des deux amans* paru en 1949<sup>150</sup>.

Avec *La ballade du vieux marin*, Guy Lévis Mano délivre un objet tout autre<sup>151</sup>. Il s'agit bien d'un livre illustré, le principe n'est pas mis en question. En revanche il

<sup>149</sup> Cf. annexe 8.

<sup>150</sup> Cf. annexe 10, fig. 3.

<sup>151</sup> Cf. annexe 11.

manifeste avec un certain éclat le classicisme moderne que la postérité discerne dans son œuvre. En effet GLM n'a pas été oublieux des pratiques que ses aïeux ont consacré, au sein de leur art d'imprimer. Frontispices, culs-de-lampe, vignettes et lettrines, sont autant de décors et ornements qui viennent illustrer le poème de Coleridge. Mais la manière est bien celle du XX<sup>e</sup> siècle. D'abord Lévis Mano opte pour une édition bilingue, à une époque où ce type d'ouvrages est en expansion, mais dans des proportions incomparables avec les innombrables éditions bilingues d'œuvres classiques ou contemporaines que l'on peut lire aujourd'hui. Dans sa mise en pages, le typographe marque l'équivalence des deux textes en les imprimant avec un seul et même caractère, un Bodoni corps 10. En revanche, il marque visuellement la version originale d'une police romaine et la traduction d'une police italique. À la manière de certains imprimeurs érudits du XVI<sup>e</sup> siècle, GLM insère à sa composition ses propres commentaires qu'il place dans les marges extérieures des pages, toujours en Bodoni mais en corps 8. Le texte est curieusement concentré dans la partie inférieure de la page, laissant ainsi la possibilité de reproduire dans l'angle supérieur la vignette de Prassinos représentant un vieux marin. Répétée à chaque double page, cette vignette devient un titre courant novateur et figuratif, traduction d'un autre genre, traduction du titre par l'image. L'idée s'impose d'autant plus à l'esprit que la vignette est imprimée pour la première fois en couverture, puis en page de titre, juste au-dessous de l'intitulé du poème. L'illustration du peintre propose donc une équivalence picturale du titre, et le typographe en use à travers tout le livre.

Par suite les images de Prassinos bâtissent un univers maritime spécifique, une mise en abîme du poème de Coleridge. Situées au début de chaque partie et en grand format, elles donnent le ton et forment autant de préambules expressifs. Le frontispice quant à lui crée un effet troublant. Reproduite en grand, l'illustration renvoie le marin de la vignette à l'immensité de sa destinée, immensité de la mer où vogue le bateau solitaire vers lequel il tourne d'ailleurs les yeux : redoutable face à face de l'homme et de sa condition. Guy Lévis Mano exploite ici avec force les dessins de Mario Prassinos. L'inventivité et la beauté de ces dessins tiennent d'ailleurs un rôle prépondérant dans le charme du livre. Les lettrines, par exemple, empruntent à la tradition une fonction ornementale remarquable, et plus encore, elles continuent à illustrer le poème. Au nombre de quatorze, elles introduisent chaque partie et sont toutes différentes, pour la version originale comme pour la version française. Certaines fondent les contours du bateau avec ceux de la lettre, d'autres illustrent le bateau envahi par la mort que

représentent les squelettes de matelots venus accomplir une nouvelle danse macabre, après que le marin a tué un albatros, geste sacrilège contre l'oiseau tutélaire. Le coup de crayon de Prassinos, aride comme la soif qui assaille les personnages du poème, s'accordent au désespoir auquel le marin est en proie, entouré des cadavres de ses matelots, priant le Ciel de l'extraire de son enfer. Aussi est-ce au cœur de leur modernité totale que les dessins de Mario Prassinos illustrent avec profondeur et éloquence le poème de Coleridge. Guy Lévis Mano les a insérés avec finesse dans une composition qui rend hommage au livre ancien, tout en affirmant la nécessité de vivre avec son temps et de soumettre à la typographie les possibilités d'un renouveau. Se maintient pourtant le plaisir d'éditer ponctuellement certaines splendeurs du passé, gravures à l'appui. Voyons plutôt.

### b. Les livres à gravures.

Les gravures, Guy Lévis Mano fait appel à elles essentiellement pour des textes anciens, parfois des textes antiques. À ces occasions, il n'est pas rare que l'éditeur choisisse des versions anciennes des textes en question. Ainsi pour *La Bible* illustrée avec quatre-vingt-quinze images de Hans Holbein le jeune, Lévis Mano opte pour la traduction des docteurs de Louvain de 1578, une version qu'il obtint sur un heureux coup du hasard<sup>152</sup>. Dans une enquête de Clarisse Francillon pour *La gazette de Lausanne*, il revient sur l'anecdote<sup>153</sup>. L'éditeur explique être un grand lecteur de la Bible dont il possède plusieurs versions, mais il lui manque celle des docteurs de Louvain qui lui semble la meilleure, même si elle est en vieux français. Bien décidé à l'utiliser pour les bois d'Holbein de 1538<sup>154</sup>, mais n'ayant pas le temps d'aller à la bibliothèque nationale de France, Lévis Mano tente sa chance dans diverses librairies spécialisées. En vain. Puis sa curiosité est un jour attisée par un grand volume blanc, sans titre, dans une vitrine. Méprisant à la vue de l'homme simple en casquette et vieux gilet, le marchand de dire : « Oh... ça ne peut pas vous intéresser, non, non, croyez pas, ça n'est pas votre genre... »<sup>155</sup> Guy Lévis Mano insiste pourtant et en est bien inspiré.

<sup>152</sup> Cf. annexe 17, fig. 1 et 2.

<sup>153</sup> Cf. Clarisse Francillon, « Une enquête de Clarisse Francillon chez les éditeurs parisiens : Guy Lévis Mano », *La gazette littéraire*, supplément à *La gazette de Lausanne*, 18-19 juin 1966, p. 19.

<sup>154</sup> Les bois gravés d'Hans Holbein le jeune furent d'abord utilisés pour illustrer une bible latine, en 1538. Cf. annexe 17, fig. 3.

<sup>155</sup> Il semble que l'allure de Guy Lévis Mano en trompa plus d'un. Il est d'ailleurs arrivé que des auteurs ou journalistes venus pour le rencontrer au 6, rue Huyghens, le prennent pour le concierge des lieux.

*La Sainte Bible traduite du latin en français par les Docteurs de Louvain*, en édition originale<sup>156</sup> imprimée par Christophe Plantin à Anvers en 1578, se cachait derrière la grande couverture blanche. Prêt à en offrir 10 000 francs s'il avait fallu, GLM l'obtint pour 2 500 francs. Ainsi gravures et textes présentés dans l'édition de 1959 sont-ils empruntés à des hommes du XVI<sup>e</sup> siècle dont le talent se trouve mis au goût du jour.

De la même manière Guy Lévis Mano se tourne vers André Vésale pour illustrer *De l'homme* en 1953<sup>157</sup>. L'édition réunit des extraits du livre quatre du *Timée* de Platon, traitant de la nature de l'homme. Elle est établie par Louis Chedid dont les faveurs se tournent vers de la traduction de Loys Le Roy, dit Regius. Humaniste du XVI<sup>e</sup> siècle, Loys Le Roy participe activement à la diffusion de la philosophie antique, et notamment celle de Platon qu'il traduit. En 1551, il propose la première traduction française du *Timée*. Louis Chedid s'appuie sur l'édition de 1582, éditée à Paris par A. L'Angelier et dont le texte est en moyen français. Pour les illustrations, GLM est saisi par les gravures du *De Humani corporis fabrica librorum* d'André Vésale, édité pour la première fois à Bâle chez J. Opinorus en 1543. Traité d'anatomie, cet ouvrage contient en effet une série de gravures représentant le squelette humain<sup>158</sup>. Dans un écho lointain aux danses macabres et vanités du XVI<sup>e</sup> siècle, ce sont ces mêmes images qui viennent illustrer la philosophie de Platon quatre siècles plus tard. Manifestement Guy Lévis Mano est en quête d'une unité harmonieuse entre l'écrit et l'image.

Toutefois il nous faut préciser que ce ne sont des livres à gravures qu'à demi, dans la mesure où les dites gravures ne sont que des images au trait faites à partir de reproductions de bois anciens. On l'observe aisément par comparaison entre les images utilisées par GLM pour *De l'homme* et celles d'André Vésale de 1543. Les images sont en effet inversées. Par ailleurs, on ne sait à partir de quelles reproductions elles furent tirées, mais bien des dissemblances se sont glissées avec les gravures d'origine. Si l'on compare l'image que GLM place en frontispice à celle de 1543, le pupitre sur lequel s'appuie le squelette n'est pas le même. Le premier est simplement orné d'une urne lorsque le second comporte une citation sur l'immortalité attribuée à Virgile, « Vivitur ingenio, caetera mortis erunt »<sup>159</sup>. Le crâne sur lequel repose la main droite du squelette a également disparu et le paysage au second plan est différent. On note de semblables variations dans l'ensemble des images de l'édition GLM. Du côté de *La Bible*, les

<sup>156</sup> Plus exactement, la première traduction des docteurs de Louvain date de 1550, et s'appuyait sur la version 1546 livrée par Lefèvre d'Étaples. Puis la version de 1550 est à nouveau révisée pour aboutir à celle de 1578 qui connut un grand succès.

<sup>157</sup> Cf. annexe 14, fig. 1 et 2.

<sup>158</sup> Cf. annexe 14, fig. 3 et 4.

<sup>159</sup> « On vit par l'esprit, le reste appartiendra à la mort », dans Virgile, *Élégies*, I, 1, 165.

images d'Holbein sont elles aussi des clichés au trait tenus de reproductions des bois d'origine. En revanche leur mise en parallèle avec ceux de 1538 révèle une reproduction à l'identique, dans tous les détails. Seule la composition de la couverture, reprise en page de titre, est tirée d'un bois gravé que le typographe fit faire pour l'occasion. La vignette est l'une des quatre que Lévis Mano emprunte aux *Simulachres et historiées faces à la mort*, série de gravures de Hans Holbein éditée en 1538 également, à Lyon, chez M. et G. Treschel frères, avec des extraits bibliques choisis et traduits par Gilles Corrozet. Les quatre vignettes choisies par Lévis Mano sont relatives à la *Genèse*, celle de couverture illustrant Adam et Ève chassés du Paradis. Elle est insérée à une composition semblable à celles que l'on observe dans les livres anciens, c'est-à-dire avec le titre au-dessus de l'image, l'adresse et la date – en chiffres romains – en-dessous. Pourtant le sigle de l'éditeur trahit la modernité de son entreprise puisqu'il est imprimé en caractère Peignot, un caractère créé par l'imprimeur du même nom en 1937. Il ne faudrait donc pas se laisser tromper par les livres à gravures des éditions GLM, d'un point de vue technique. S'il s'inspire de gravures sur bois, Guy Lévis Mano ne les manipule pas et ne s'en passionne pas comme Louis Jou dont les talents de graveurs font date au XX<sup>e</sup> siècle.

En tant que livres illustrés, les ouvrages que nous évoquons cherchent une harmonie maximale, entre le texte et l'image certes, mais la mise en pages n'est pas neutre. L'imprimeur-typographe s'inspire manifestement de ses aïeux du XVI<sup>e</sup> siècle dont il tient traductions et gravures. Ici transparaît un premier facteur d'harmonie. Par suite, l'organisation interne des livres tente de répondre à la même démarche. Dans *La Bible*, Guy Lévis Mano reprend le principe des *Simulachres et historiées faces à la mort*<sup>160</sup>, et de la seconde édition des gravures de la Bible de Holbein. Tous deux édités en 1538, ces livres mettent en avant les œuvres du graveur, que viennent soutenir des extraits traduits de la Vulgate. Autrement dit s'il s'agit de livres illustrés, le processus est inversé et ce sont en réalité les gravures qui se voient illustrées par le texte. C'est pourquoi la traduction choisie doit, selon GLM, en être d'autant plus édifiante. Les extraits entrent en parfaite coïncidence avec les images, sont élus dans cette finalité. Dans *De l'homme* en revanche, c'est bien l'image qui entre au service du texte, à travers une relation plus ou moins allégorique dans la mesure la présence des squelettes amène à réfléchir sur la mortalité, ou en référence à Platon, sur l'immortalité de l'âme. Pour la mise en pages, la

<sup>160</sup> Cf. annexe 17, fig. 4.

visée diffère donc dans les deux livres mais les procédés sont parfois les mêmes. Avec Holbein, il s'agit de mettre en valeur l'image. Celle-ci est donc centrée sur la page, encore que le texte biblique prenne une place conséquente. Au-dessus de l'image sont imprimées la référence du verset et la première phrase de celui-ci, le texte faisant ainsi office de titre. C'est sans doute la raison pour laquelle Lévis Mano emploie un caractère Garamond italique. Simplement la numérotation des versets en chiffres romains ne semblait pas nécessaire. On retrouve par ailleurs des pieds de mouche qui marquent le début du texte, alors qu'ils signalent un nouvel argument chez Platon. Le reste de l'extrait biblique est imprimé sous l'image. Comme pour *Fête des arbres et du chasseur*, les lettrines de *La Bible* sont épurées et seulement définies par un corps plus important. Le typographe manie les anciens jeux de composition en disposant le texte en cul-de-lampe, sur chaque page. Toujours calculé, le cul-de-lampe ne perturbe pas la lecture. Parfaite pyramide inversée, il embellit même et caractérise la page de titre dans *De l'homme*. Dans les deux cas, l'ensemble de la page est typographiée et imprimée avec une netteté qui n'est pas celle du XVI<sup>e</sup> siècle, comme si cette netteté portait l'époque de Guy Lévis Mano. Aussi l'harmonie des procédés, du texte et de l'image, est-elle dépassée par les nouvelles possibilités charriées par les siècles. Une fois encore la couverture et la couture relèvent du simple brochage, mais cette alliance avec la qualité de l'impression manifeste la potentialité du livre pauvre. En effet, les éditions GLM actualise la question, laisse à penser que le livre pauvre peut aussi être un beau livre, peut aussi se mettre en quête de la « véritable lisibilité ».

On pourrait finalement définir les livres illustrés des éditions GLM par leur diversité. Que son auteur soit un artiste contemporain ou non, l'image devient protéiforme, présente une multiplicité de visages. Elle adresse un sourire complice au texte qui semble reconnaître en elle plus qu'un écho, un soutien. On note alors que la typographie de Guy Lévis Mano met en valeur ce soutien, y participe même. L'harmonie est privilégiée ; elle est préférée à l'opposition qui s'insère parfois dans le dialogue entre poésie et peinture. Mais certains livres de GLM participent à cette confrontation bienveillante des arts. C'est avec eux que nous achèverons notre étude.

#### 4-4. Les livres de dialogue.

C'est sous la plume d'Yves Peyré que le livre de dialogue, sa conception et sa finalité, prend son essor<sup>161</sup>. Par cette dénomination, Yves Peyré distingue avec justesse le livre de dialogue de tous les autres types de livres où l'image tient place : livre à gravures et livres à images, livres à frontispice, livres illustrés, livres de peintre, livres d'art et albums. Le livre de dialogue porte en son nom sa spécificité, à savoir l'établissement d'un échange constructif entre les deux arts que sont la peinture et la poésie, et dont nous avons vu qu'ils s'attiraient au cœur de leurs différences. De cette attraction, se répand au XX<sup>e</sup> siècle un duel au soleil, un face-à-face par lequel on est amené à repenser les rapports entre peinture et poésie. Dès lors, le livre s'impose comme l'espace privilégié de leur rencontre, et non sans conséquence puisque, sous la force des arts, ce même livre peut être soumis à une nouvelle physique. Terre d'accueil élue une fois encore, le livre laisse libre cours au partage de la passion par une « commune présence »<sup>162</sup> qui abolit complètement les frontières préconçues. Ces frontières, ce sont celles que les siècles avaient instauré entre la poésie et la peinture, mais ce sont aussi celles que l'esprit situe parfois entre le livre pauvre et le beau livre. Elles sont démantelées au nom d'une rencontre au sommet entre les arts. Le livre pauvre peut alors y prendre part, parce que le livre de dialogue n'en appelle pas tant à l'amateur qu'à l'amoureux. À cet égard, Yves Peyré tient un propos des plus signifiants. Lisons plutôt :

Le poème et l'image s'embrasent alors à l'unisson dans un affrontement complexe autant que simple à même la double page qui les unit. L'idée de luxe, que l'artisanat cherchait à imposer, non par volonté, mais dans l'inconscience d'un danger inhérent à la beauté alliée à la rareté, fut même repoussée, on ne négligea pas les formes pauvres, la seule idée qui valut fut le partage de l'être entre deux voix dans un duo de magie au sein d'un seul et même espace.<sup>163</sup>

On pressent alors bien pourquoi le livre de dialogue devait être défini. Il marque les insuffisances de tous les autres livres imagés qui tendent toujours, dans des proportions variables, à établir une certaine hiérarchie entre les arts. Or le dialogue que l'on évoque se situe, par nécessité, au-delà de ce genre de considération. Il ne s'agit pas d'illustrer ou d'orner. Ni le pictural, ni le texte, ne servent de prétexte l'un à l'autre. Ils sont un

<sup>161</sup> Cf. Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.

<sup>162</sup> Titre d'un poème de René Char.

<sup>163</sup> Yves Peyré, *op. cit.* p. 15.

élan volontaire l'un vers l'autre, dont l'aboutissement est un dialogue dans lequel chacun maintient son indépendance. Cela signifie que le contact est profondément artistique, et que contrairement au livre illustré, les deux voies d'expression ne sont plus dans l'obligation de se correspondre pour former une unité de sens. Par ailleurs, l'éditeur tient lui aussi un rôle déterminant. Dépend en partie de lui le plein aboutissement du projet, même s'il n'est pas mis sur le devant de la scène comme le sont les artistes. Pourtant les éditeurs qui ont aidé à l'expansion du livre de dialogue forment une petite constellation, et l'on peut parmi eux retenir Henry Kahnweiler et les Éditions de la galerie Simon, Ambroise Vollard, Aimé Maeght, François Di Dio et les Éditions du Soleil noir, Jean Hugues, Albert Skira. GLM et PAB – Pierre-André Benoît – ont également pris part à l'édifice, avec la distinction d'être eux-mêmes créateurs en leur domaine. Pénétrons plus avant deux occurrences du livre de dialogue aux éditions GLM.

Nous avons pu observer la façon dont Guy Lévis Mano, tout en se plaçant au service de la poésie, de la typographie et de la peinture dans une moindre mesure, se méfiait des projets par trop présomptueux et prétentieux. Sa méfiance, parfois teintée d'humilité, trouve sa propre résolution dans l'obstination de sa vocation. Dans le poème « De moment en moment » en 1949, René Char posait ainsi la question suivante, une question qui interrogea peut-être le typographe : « Comment montrer, sans les trahir, les choses simples dessinées entre le crépuscule et le ciel ? »<sup>164</sup> Si le dialogue entre la poésie et la peinture ne revêt pas toujours une telle simplicité pour la réception, l'évidence avec laquelle il se construit en est empreinte. La réponse du poète ? La voici : « Par la vertu de la vie obstinée, dans la boucle du Temps artiste, entre la mort et la beauté »<sup>165</sup>. Cette « boucle du Temps artiste » semble à bien des égards être la seule temporalité que GLM connaisse. Aussi trouve-t-on, à l'une des extrémités de son catalogue d'éditeur, une forme de livre total. *Facile* de Paul Éluard et Man Ray, et *Retour amont* de René Char et Alberto Giacometti, en sont certainement les plus beaux représentants.

C'est en 1935 que Man Ray et Éluard se tournent vers Guy Lévis Mano pour éditer *Facile*<sup>166</sup>, recueil unissant les photographies et les poèmes des deux artistes. La photographie s'est rarement mêlée au livre de dialogue et, dans les années 1930, ne s'est pas encore imposée dans le domaine de l'art. Loin des magazines de presse, Man Ray

<sup>164</sup> René Char, « De moment en moment », *Le Bâton de Rosier, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2007, p. 803.

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> Cf. annexe 4.

parvient à douer la photographie d'une fonction positive, dans un mouvement créateur. Ses clichés subliment le corps de Nusch, la compagne d'Éluard, dont la nudité est gracieusement esquissée par des effets de solarisation : singulière rencontre du poète et de sa muse. L'érotisme des poèmes se conjugue aux photographies pour définitivement investir le livre, à chaque double page. Reproduites en héliogravure<sup>167</sup>, les photographies font ressortir les contours du corps de Nusch qui se voit ainsi doué d'une aura au magnétisme puissant. Elles ne sont pas séparées du texte mais s'unissent à lui à même la page. L'écrit et l'image s'évoquent l'un l'autre, se répondent, sans jamais se toucher ni même se frôler. Il y a donc individuation. La femme se donne à voir, le poète édicte ses prérogatives. Le livre répond à « un dispositif complexe qui, [...] réveillant tous les registres de l'écrit, de l'iconique et du pictural, met en résonance tous les éléments de la construction, sans leur retirer leur propre nécessité intérieure »<sup>168</sup>. Le dialogue est établi et Guy Lévis Mano en favorise nettement la réalisation. Ses talents de typographe sont mis à contribution. Léger et vibrant, le Bodoni corps 10 avec lequel il compose, donne une rondeur au texte, un équilibre qui n'est pas sans rappeler le corps qui lui fait face. La typographie n'est pas simplement le support du texte, elle lui apporte l'audace nécessaire pour aborder la femme qui se dresse. En particulier sur la page où Nusch est de profil, l'harmonie est saisissante. On observe le calcul millimétré de GLM qui travaille le vers d'Éluard, pour finalement lui faire épouser les contours du corps magnifié. Troublante est encore la double page centrale sur laquelle s'étend le corps de Nusch, plaçant la féminité au cœur de l'entreprise. Mais c'est une féminité enveloppée de tous côtés par le corps du texte, lui aussi étendu sur la page, parfaitement réparti.

La part sensuelle de mystère qui se déploie ainsi dans le livre, est en quelque sorte annoncée par la couverture. Celle-ci représente une photographie inversée, reproduite en similigravure, des caractères typographiques avec lesquels GLM compose la page de titre. Du point de vue l'énonciation, le photographe et le poète sont placés sur un même plan. Il ne s'agit pas d'un poème illustré par des photographies ; il s'agit de *Facile*, recueil de Paul Éluard et de Man Ray. Et si le sigle de l'éditeur n'apparaît pas, sa place est signifiée par les plombs photographiés, dont l'ombre complice s'étend d'ailleurs avec un mystère semblable à celui qui envahit toute la plaquette. De la collaboration qui

<sup>167</sup> Les reproductions des photographies furent assurées par l'atelier A. Breger frères.

<sup>168</sup> Nicole Boulestreau, « Le photopoème *Facile* : un nouveau livre dans les années 1930 », *Mélusine IV : le livre surréaliste*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 170.

réunit en 1935 Lévis Mano, Éluard et Man Ray, résulte sans conteste un coup de maître dans le domaine du livre de dialogue.

Avec *Retour amont*, Guy Lévis Mano engage en apparence une entreprise moins audacieuse<sup>169</sup>. Pourtant le livre qui sort de ses presses en 1965 n'en est pas moins envoûtant. Peut-être la destinée du livre, ou plus exactement sa portée, n'était-elle pas mesurable à l'avance, puisque *Retour amont* est présenté en couverture comme un recueil de René Char, « illustré par Giacometti ». De fait l'indépendance poétique conserve ses droits et le recueil est par la suite publié seul. Malgré tout la relation entre le texte et l'image est envoûtante, elle hypnotise les sens. Précisément, GLM tire cette édition originale à seulement cent quatre-vingt-huit exemplaires, tous sur vélin de Rives<sup>170</sup>. L'attention du lecteur est déjà mise en alerte par l'épaisseur légèrement cotonneuse du papier que les doigts caressent vaguement, sans trop oser. C'est un papier blanc, mais mat. Et il doit être blanc, afin d'entrer en résonance avec les quatre eaux-fortes dans lesquelles Giacometti trace des dessins blancs sur un fond noir. Tirées par Crommelinck, ces eaux-fortes sont à l'image des sculptures de Giacometti dont les maigres personnages, étirés à l'extrême, semblent marcher vers une destination inconnue. Pourtant leurs pieds restent englués dans leur socle, leur conférant une allure à la fois empêchée et décidée, définitivement solitaire. Dans les eaux-fortes de *Retour amont*, l'effet n'est pas tout à fait le même, mais on identifie une solitude semblable chez ce petit bonhomme, planté sur une falaise ou reclus dans une grotte. Paradoxalement le trait épuré des dessins crée une densité de l'image, une profondeur, un puits sans fond dans lequel vibre et retentit le poème. Un grondement sourd monopolise l'écoute visuelle, les mots retentissent dans l'oreille interne, la figure s'empare de la rétine. Alors la pureté typographique de l'autre page, celle qui fait face à l'eau-forte, éblouit. Le Garamond corps 18 est là, comme une évidence. Pas un mot, pas une lettre qui ne soit à sa place. Alors, nous reposons la question : « Comment montrer, sans les trahir, les choses simples dessinées entre le crépuscule et le ciel ? » Comment évoquer, sans la tromper, la typographie limpide inscrite entre le poème et le tableau ? Au mieux peut-on souligner la façon dont elle révèle sa nécessité, en même temps qu'elle s'efface derrière la conversation sans fin qui a lieu entre peinture et poésie. C'est parce qu'on ne la voit plus, parce qu'elle s'est faite le fidèle serviteur de l'œuvre en

<sup>169</sup> Cf. annexe 18.

<sup>170</sup> Tous les exemplaires sont également signés et datés par l'auteur, mais non par l'artiste dont la mort prématurée survient le 11 janvier 1966, juste avant la publication du livre. Une note explicative est alors ajoutée à chaque exemplaire.

train de se faire, que la typographie de GLM touche la grâce. Si bien que c'est parfois à l'insu du lecteur qu'elle l'émeut, lui l'obnubilé par la rencontre fabuleuse. « Alliés substantiels » autant que « loyaux adversaires »<sup>171</sup>, Char et Giacometti ont ainsi trouvé un terrain propice au libre déploiement de leur élan réciproque. Quant à Guy Lévis Mano, dans l'édition de *Retour amont* comme dans d'autres, disons simplement qu'« [il] est prépondérant sans qu'il y prenne part », pour reprendre une fois encore le mot de Char<sup>172</sup>.

Le lecteur inaccoutumé peut ne pas percevoir dans le livre de dialogue le rapport spécifique, toujours singulier, qui se noue entre l'écrit et l'image. Il peut n'y voir qu'un livre illustré comme tant d'autres. Mais s'il reste disponible, simplement disponible, il ne peut qu'entendre le tintement qui bouscule ses perceptions et l'invite automatiquement à porter un regard, une réflexion autre sur le livre qu'il tient dans ses mains. Quoiqu'il ne s'en soit pas fait spécialiste, Guy Lévis Mano a lui aussi reconnu le livre de dialogue et y a prêté son art typographique à quelques occasions notables.

---

<sup>171</sup> Titres de deux recueils de René Char dont le premier consacre les peintres. Ceux sont eux, les « alliés substantiels ».

<sup>172</sup> René Char, « Allégeance », *La fontaine narrative, Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 278.



## Conclusion

---

La pérennité des éditions GLM, de 1933 à 1975, ne relève d'aucune évidence. La compréhension de cette pérennité passe par la connaissance de certains facteurs contextuels et des spécificités des éditions GLM. Au regard du développement des maisons d'édition au XX<sup>e</sup> siècle, un développement parallèle aux avancées techniques en matière d'impression et aux mutations du marché économique, la ténacité de Guy Lévis Mano fut déterminante dans le maintien de son entreprise. C'est une époque où la réception de l'identité poétique est vacillante, malgré l'omniprésence des auteurs et des artistes avec lesquels ils entretiennent des liens étroits. Outre la détermination de Guy Lévis Mano, sont apparues deux raisons majeures à la réussite des éditions GLM. La première réside dans le fonctionnement et les ambitions simples de la petite firme. Certes la structure minimale de celle-ci ne pouvait donner lieu à un enrichissement pécuniaire quelconque, et tel n'était pas la finalité poursuivie par GLM. La modestie des moyens était en effet ce qui causait le plus de frais. Car, sur le long terme, il était très coûteux en ce milieu de siècle d'obtenir des fontes de caractères et des papiers de qualité. Mais indirectement, c'est aussi ce qui a parfois préservé la maison de la faillite. Guy Lévis Mano bénéficiait d'une autonomie qui représentait un risque, oui, qui plus est lorsqu'il s'agissait d'éditer de la poésie. Mais ce risque est demeuré constant, ne s'est pas vu véritablement augmenté par la tentation d'accroître et de moderniser les activités. Autrement dit, la dimension artisanale des éditions GLM ne constituait pas seulement un gage de qualité, elle a permis une activité continue, avec ses difficultés propres. Guy Lévis Mano n'en est que plus méritant d'avoir mené à terme ses vocations.

La seconde raison au maintien des éditions GLM tient bien sûr à la conjugaison des talents de l'imprimeur-éditeur et du soutien que lui ont apporté les poètes. La reconnaissance que les écrivains successifs ont manifestée envers son travail typographique devait être un bien précieux pour Guy Lévis Mano, car « cette part de l'édition s'est construite sans les lumières de la critique, sans les projecteurs de l'histoire littéraire, explique Yves Prié. Elle est la part silencieuse d'un homme qui fut avant tout lecteur, qui ne concevait le partage des poètes que dans les remous de la

vie »<sup>173</sup>. Aussi les poètes étaient-ils nécessaires à la légitimité de son art et furent nombreux à conférer au livre un rôle clé dans l'achèvement de leurs œuvres. Ils sont les témoins du bien-fondé de ses volontés. La passion typographique de GLM l'a tour à tour entraîné dans des expériences audacieuses, des ouvertures artistiques, des projets millimétrés, jusqu'à la conviction sans retour qu'un livre est fait pour être manipulé et être lu, et que tel doit être le dessein de l'imprimeur. Or les éléments déterminant l'accomplissement de la lisibilité sont multiples, si bien que Guy Lévis Mano se montre toujours soucieux des matières premières qu'il utilise, des mises en pages qu'il propose, du choix des caractères typographiques et de l'encre. Tout cela participe sans conteste à la lecture que l'on a d'un texte. Dans le cas des éditions GLM, cela donne également naissance à des livres d'une beauté singulière et dont l'origine, en l'occurrence Guy Lévis Mano lui-même, se laisse identifier. Le dénuement progressif des livres de Guy Lévis Mano, notamment parmi ceux où l'image prend place, laisse affleurer la beauté dans la simplicité évidente qui la constitue parfois.

Du coup, quelles que furent les volontés de GLM, les livres de ses éditions soulèvent la question bibliophilique. Pour le bibliophile, l'« amour du livre est fait d'un mélange subtil d'attrait intellectuel et d'attraction sensuelle, dont le dosage varie selon les tempéraments »<sup>174</sup>. Partant de ce constat quant au sentiment qui motive le bibliophile, les livres de GLM ne peuvent qu'en être la cible. Si l'on observe les facteurs premiers qui conditionnent la valeur d'un ouvrage, bien des plaquettes de GLM répondent d'abord à l'intérêt de la pièce, lorsqu'il s'agit d'éditions originales ou d'éditions particulières d'un texte connu, *Les poètes de sept ans* illustré par Valentine Hugo en étant un exemple. Ensuite la beauté de l'ouvrage est mise en cause. Qu'elle vienne de la typographie ou de l'illustration, il est clair que la beauté siège aux éditions GLM, et ce malgré l'absence de reliure. Aussi retrouve-t-on, par rapport aux critères du XX<sup>e</sup> siècle, l'idée que le beau livre n'est pas toujours celui dont la fabrication fut la plus coûteuse. La rareté enfin constitue un autre facteur majeur, mais non systématique, pour le bibliophile. Si elle n'est pas encouragée par des destructions accidentelles ou volontaires, elle découle de l'exercice de petits tirages. Une fois encore l'on retrouve l'une des spécificités du livre des éditions GLM, notamment avec les tirages de tête de

<sup>173</sup> Yves Prié, « GLM », article rédigé pour le site internet de l'Association des Amis de GLM, disponible sur < <http://guylevismano.com/textes/texteYvesPrié.htm> > (juin 2009).

<sup>174</sup> Jean-François Gilmont, « La bibliophilie », *Une introduction à l'histoire du livre et de la lecture : du manuscrit à l'ère électronique*, Liège, Éd. du Céfal, coll. « Céfal SUP », 2004, p. 129.

qualité accrue que pratiquait Guy Lévis Mano, qu'il les distingue par un meilleur papier ou par l'ajout d'une illustration originale. En définitive, Lévis Mano désirait avant tout que la poésie circule grâce à la typographie, il voulait la rendre accessible au plus grand nombre et dans sa forme la plus belle. Pourtant les pratiques du typographe orientent aujourd'hui ses livres vers une réception bibliophilique. Doit-on y voir une mauvaise réception de l'œuvre de Guy Lévis Mano ? Sans doute pas. À rencontrer des amateurs des livres de GLM, on se rend compte que ce ne sont pas de simples collectionneurs et qu'ils exercent par le geste bibliophile un retour à une source vive. Les aspects financiers y participent, mais ce n'est pas ce dont ils se nourrissent. Ainsi lors de la vente aux enchères d'une collection privée au mois de mai 2009<sup>175</sup>, il y en avait pour toutes les bourses, depuis le lot réunissant neuf numéros de la collection « Voix de la Terre » vendu à 50 euros, jusqu'aux 19 500 euros qui furent offerts pour un lot de onze numéros de la collection « Repères ». Tout est parti. Que les acheteurs soient des bibliothèques ou des particuliers, ils sont pour le moins les indices de la postérité de GLM et de son œuvre. Cette reconnaissance posthume puisse-t-elle durer, tant elle semble être un juste retour des choses, pour peu que le lien entre la typographie et la poésie en soit le cœur. Le meilleur souhait que nous pouvons alors formuler en faveur de Guy Lévis Mano, serait de voir sa poésie connaître le même destin.

---

<sup>175</sup> La vente eut lieu à la salle Drouot à Paris, le 29 mai 2009. La collection mise en vente était importante et réunissait des livres très divers du catalogue GLM.

## Table des annexes

---

<b>Annexe 1 : Photographies de GLM.....</b>	<b>99</b>
<b>Annexe 2 : <i>Ils sont trois hommes, 1933.....</i></b>	<b>101</b>
<b>Annexe 3 : <i>La sauterelle arthritique, 1935.....</i></b>	<b>102</b>
<b>Annexe 4 : <i>Facile, 1935.....</i></b>	<b>104</b>
<b>Annexe 5 : <i>Cirque, 1936.....</i></b>	<b>106</b>
<b>Annexe 6 : <i>El desdichado, 1937.....</i></b>	<b>107</b>
<b>Annexe 7 : <i>De l'humour noir, 1937.....</i></b>	<b>109</b>
<b>Annexe 8 : <i>Placard pour un chemin des écoliers, 1937.....</i></b>	<b>110</b>
<b>Annexe 9 : <i>Quelques-uns des mots qui jusqu'ici m'étaient mystérieusement interdits, 1937.....</i></b>	<b>111</b>
<b>Annexe 10 : <i>Les poètes de sept ans, 1939.....</i></b>	<b>112</b>
<b>Annexe 11 : <i>La ballade du vieux marin, 1946.....</i></b>	<b>114</b>
<b>Annexe 12 : <i>Cantique des cantiques, 1946.....</i></b>	<b>116</b>
<b>Annexe 13 : <i>Fête des arbres et du chasseur, 1948.....</i></b>	<b>118</b>
<b>Annexe 14 : <i>De l'homme, 1953.....</i></b>	<b>119</b>
<b>Annexe 15 : <i>À la santé du serpent, 1954.....</i></b>	<b>121</b>
<b>Annexe 16 : <i>Les brisants, 1958.....</i></b>	<b>122</b>
<b>Annexe 17 : <i>La Bible, 1959.....</i></b>	<b>124</b>
<b>Annexe 18 : <i>Retour amont, 1965.....</i></b>	<b>127</b>
<b>Annexe 19 : <i>Délie objet de plus haute vertu, 1971.....</i></b>	<b>129</b>
<b>Annexe 20 : <i>Les absences du captifs, 1974.....</i></b>	<b>131</b>
<b>Annexe 21 : <i>Quelques revues de Guy Lévis Mano.....</i></b>	<b>132</b>
<b>Annexe 22 : <i>Quelques collections des éditions GLM.....</i></b>	<b>135</b>
<b>Annexe 23 : <i>Dits, cartes et ornements.....</i></b>	<b>137</b>
<b>Annexe 24 : <i>Le musée GLM de Vercheny.....</i></b>	<b>139</b>

## Annexe 1 : Photographies de GLM.



Figure 1. GLM dans son atelier, rue Huygens. © Lokay.



Figure 2. GLM devant ses casses. © Lokay.



## Annexe 2 : *Ils sont trois hommes*, 1933.

Guy Lévis Mano, *Ils sont trois hommes*, essai d'interprétation typographique, Paris, GLM, 1933. 8 f. paginés de 1 à 12, en trois feuillets doublés glissés dans un quatrième. 18,4 x 15,8 cm. Bodoni romain et italique en différents corps. En feuilles libres. E.O. 135 exemplaires numérotés dont 15 sur parcheminé Sorel Moussel et 120 sur couché azur. Exemplaire sur couché azur. Coron n° 39.

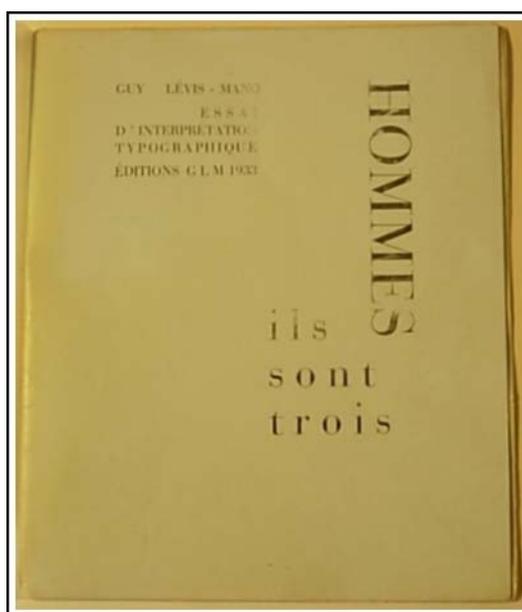


Figure 1. *Ils sont trois hommes*. Couverture. © Sandy Rémy.

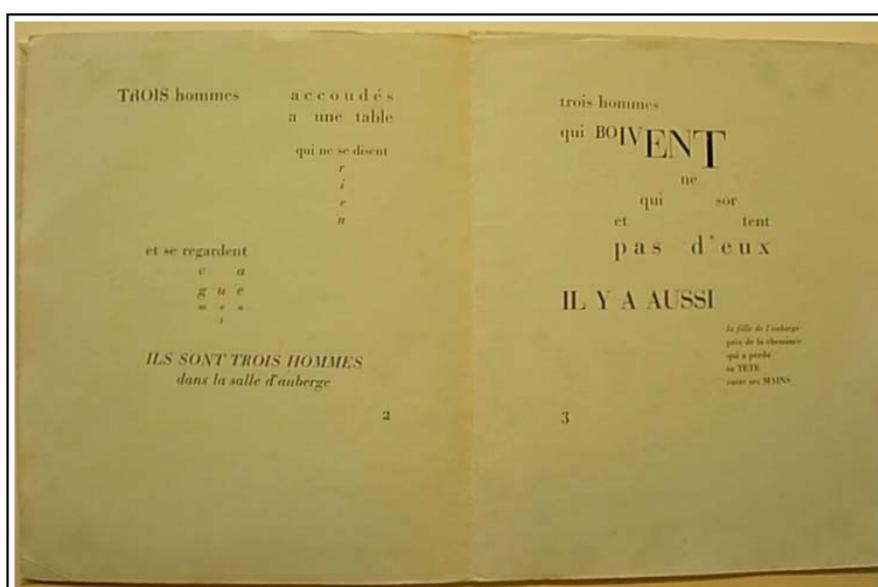


Figure 2. *Ils sont trois hommes*, p. 2-3. Typographie. © Sandy Rémy.

### Annexe 3 : *La sauterelle arthritique*, 1935.

Gisèle Prassinos, *La sauterelle arthritique* avec une préface de Paul Éluard et une photographie de Man Ray en frontispice, Paris, GLM, 1935. 18 f. non numérotés, en quatre cahiers de 4 f. et un feuillet double. 22,2 x 16, 1 cm. Metrolite romain c. 12. Broché, couv. blanche imprimée. E.O. 125 exemplaires dont 25 sur normandy vellum teinté et 100 sur hélio teinté. Exemple sur normandy vellum. Coron n° 57.



Figure 1. *La sauterelle arthritique*. Typographie. © Sandy Rémy.



**Figure 2. Photographie de Man Ray représentant quelques membres du surréalisme.**  
© Sandy Rémy.

## Annexe 4 : *Facile*, 1935.

Paul Éluard, *Facile*, photographies de Man Ray, Paris, GLM, 1935. 14 f. non numérotés, en sept feuillets doubles. 24,4 x 18,2 cm. Bodoni romain c. 9. En feuilles libres. E.O. 1225 exemplaires numérotés dont 25 sur japon impérial et 1200 sur vélin. Exemplaire sur vélin. Coron n° 73.

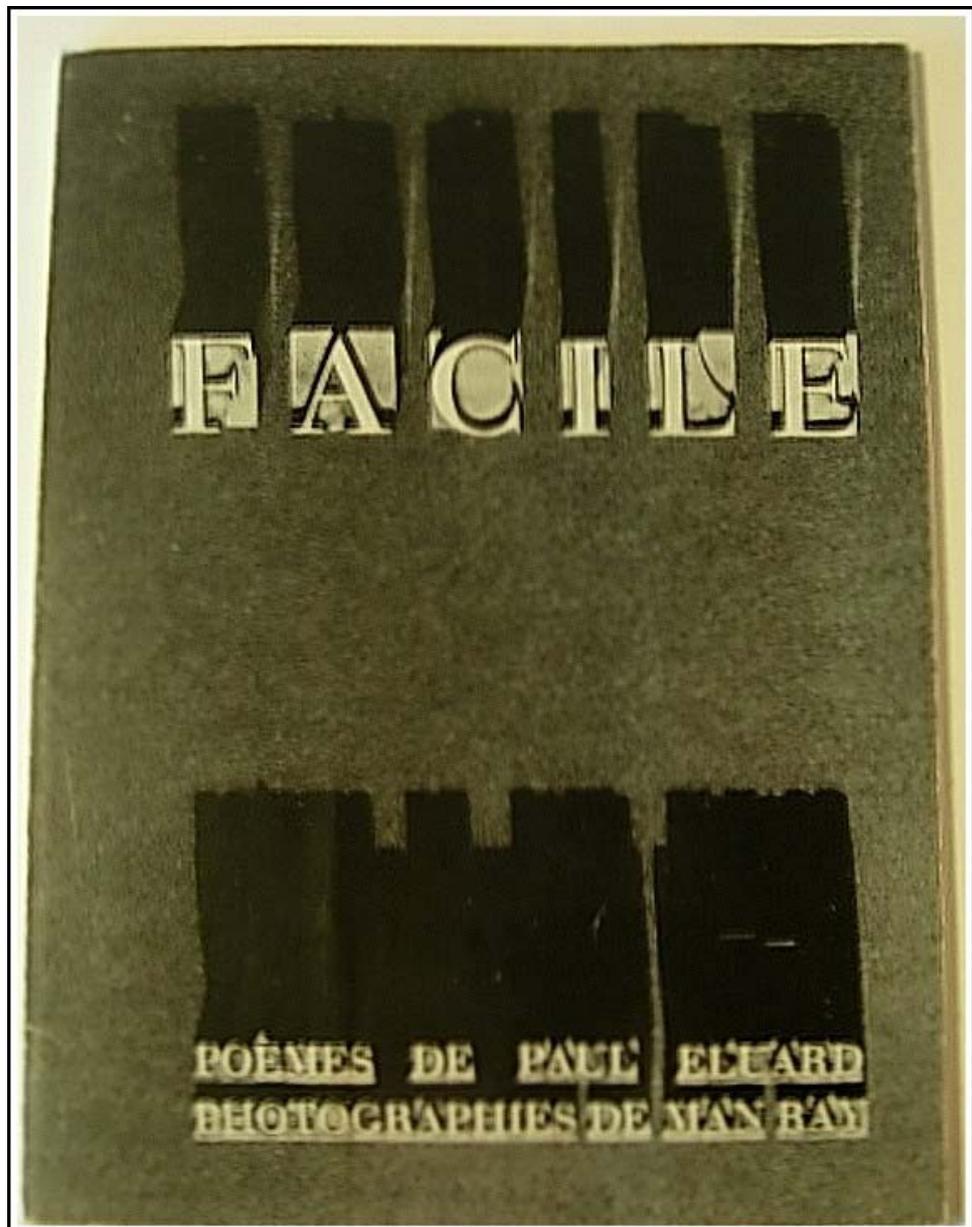


Figure 1. *Facile*. Couverture. © Sandy Rémy.

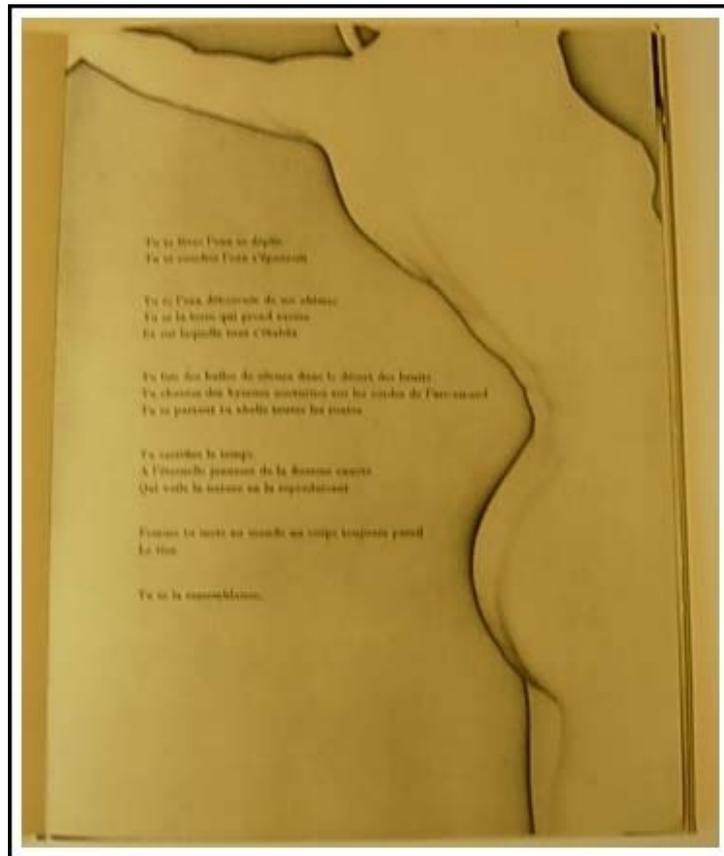


Figure 2. Facile. Typographie. © Sandy Rémy.

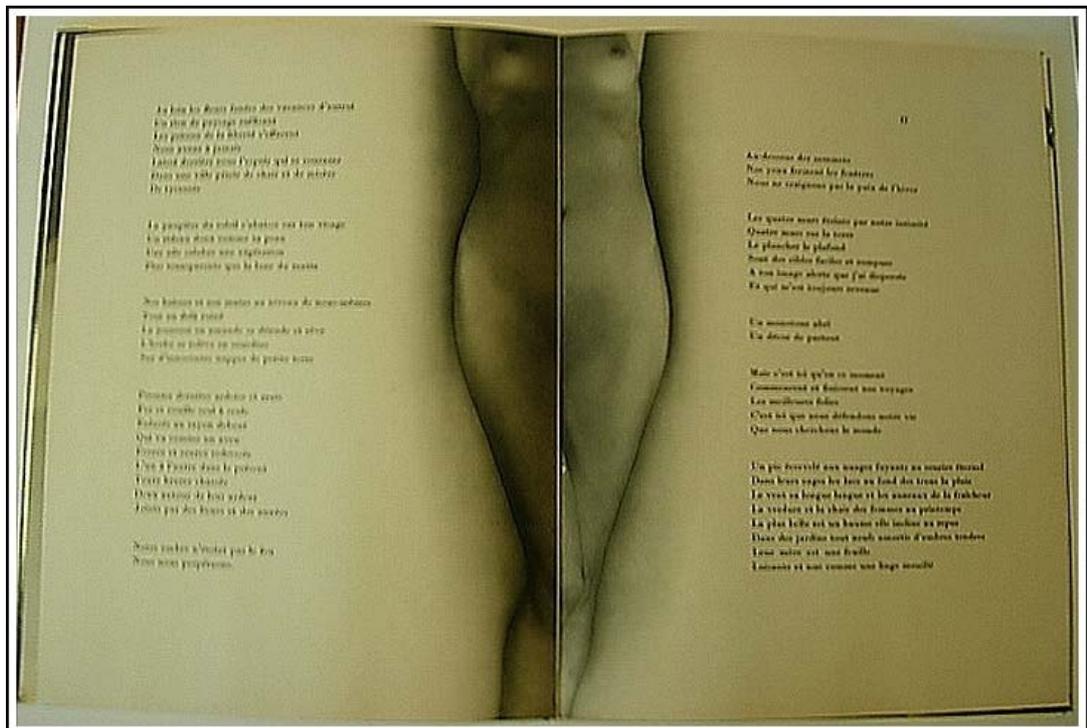


Figure 3. Facile. Typographie. © Sandy Rémy.

## Annexe 5 : *Cirque*, 1936.

Adrien Copperie, *Cirque*, images de Colette Guéden, Paris, GLM, 1936. 20 f. non numérotés en cinq cahiers de 4 f. 21,7 x 16,5 cm. Série 18 italique c. 12 et romain c. 10. Broché, couv. ivoire pour les exemplaires de tête, bleu ciel pour les autres. E.O. 255 exemplaires numérotés dont 15 sur vélin d'Arches et 240 sur alfa crème. Exemplaire sur alfa crème. Coron n° 108.

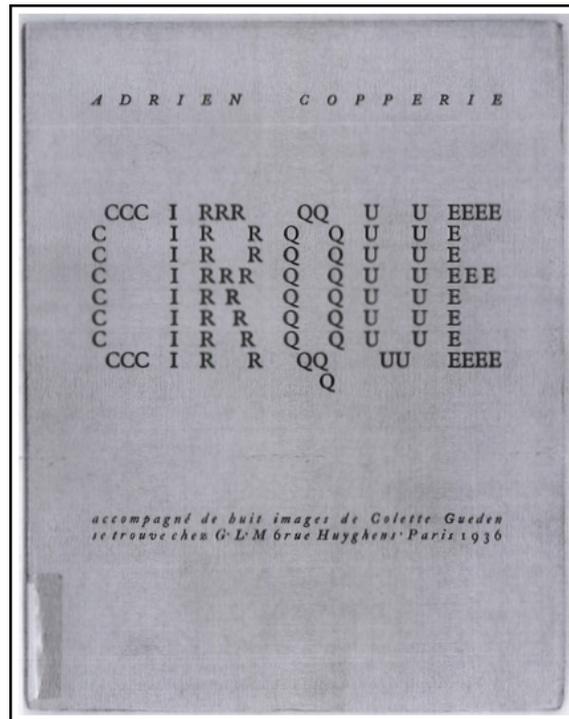


Figure 1. *Cirque*, Couverture. © Sandy Rémy.

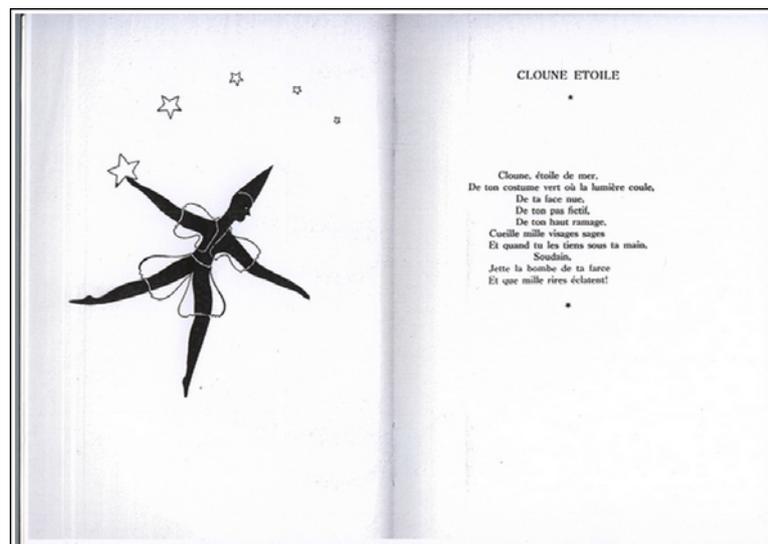


Figure 2. *Cirque*, Typographie. © Sandy Rémy.

## Annexe 6 : *El desdichado*, 1937.

Gérard de Nerval, *El desdichado*, interprétation typographique par Guy Lévis Mano, Paris, GLM, 1937. 16 f. non numérotés en huit feuillets doubles. 19,2 x 14,5 cm. Divers caractères (Bodoni, Caslon old face, Garamond, Gill sans, etc.) en différents corps. En feuilles libres, couv. bleu pâle. 182 exemplaires numérotés dont 15 sur vergé de Hollande Pannekoek, 17 sur vélin blanc et 150 sur alfa teinté. Exemplaire sur alfa teinté. Coron n° 165.

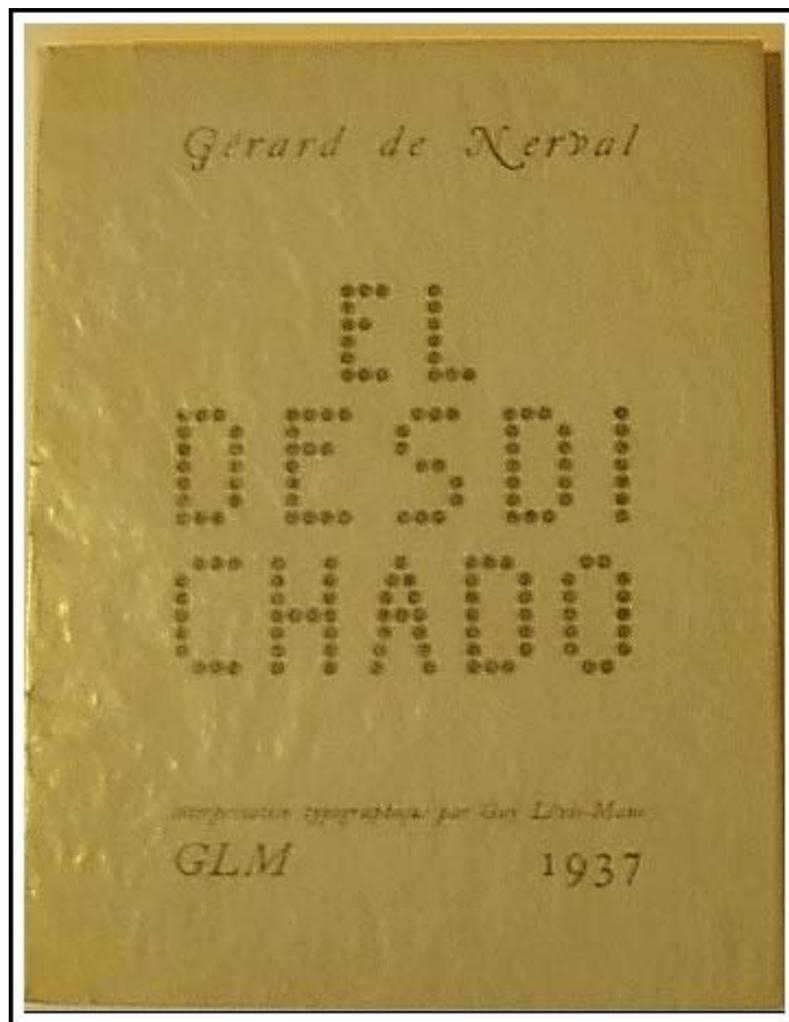


Figure 1. *El desdichado*, couverture. © Sandy Rémy.

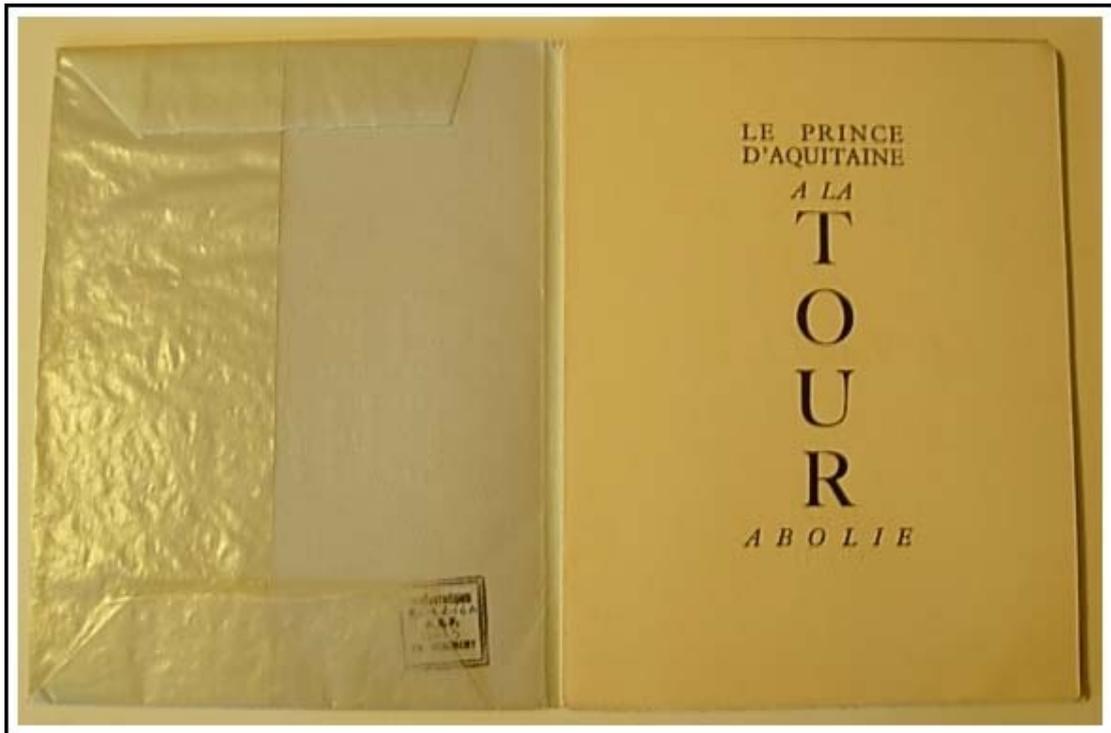


Figure 2. *El desdichado*, typographie. © Sandy Rémy.



Figure 3. *El desdichado*, typographie. © Sandy Rémy.

## Annexe 7 : De l'humour noir, 1937.

André Breton (dir.), *De l'humour noir*, Paris, GLM, 1937. 14 f. non numérotés en un cahier. 19,3 x 14,7 cm. Broché, couverture libre bleue. Divers caractères (Ronaldson old style, Série 18 notamment) en différents corps. 30 exemplaires numérotés, dont 15 sur vergé de Hollande Pannekoek et 15 sur couché bicolore, en plus du tirage ordinaire sur vélin qui n'est pas indiqué. Exemple sur couché bicolore. Coron n° 167.

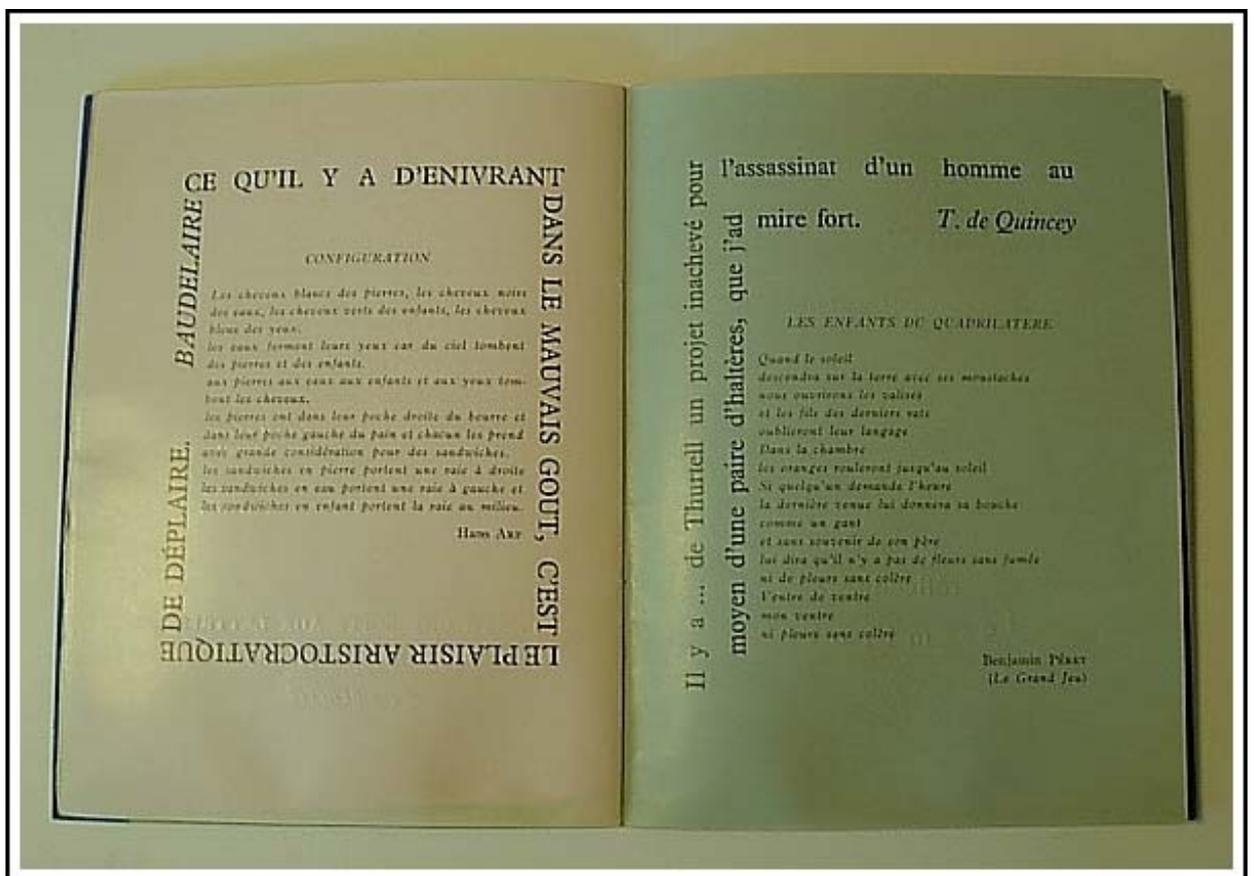


Figure 1. *De l'humour noir*, typographie. © Sandy Rémy.

## Annexe 8 : Placard pour un chemin des écoliers, 1937.

René Char, *Placard pour un chemin des écoliers*, cinq pointes-sèches par Valentine Hugo, Paris, GLM, 1937. 22 f. non numérotés en trois cahiers de 6 f. et un cahier de 4 f. 25,9 x 19,6 cm pour les exemplaires de tête et 25 x 19,2 cm pour les autres. Garamond romain et italique c. 12. En feuilles libres pour les exemplaires de tête, sinon broché, couv. beige. E.O. 335 exemplaires numérotés dont 25 sur vieux japon, 30 sur vélin d'Arches teinté et 280 sur roto teinté. Exemplaire sur vélin d'Arches. Coron n° 171.

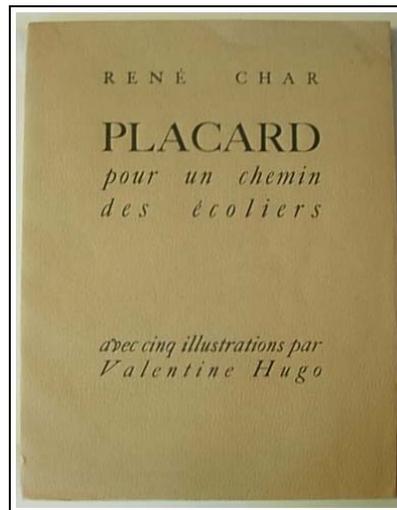


Figure 1. *Placard pour un chemin des écoliers*, couverture. © Sandy Rémy.

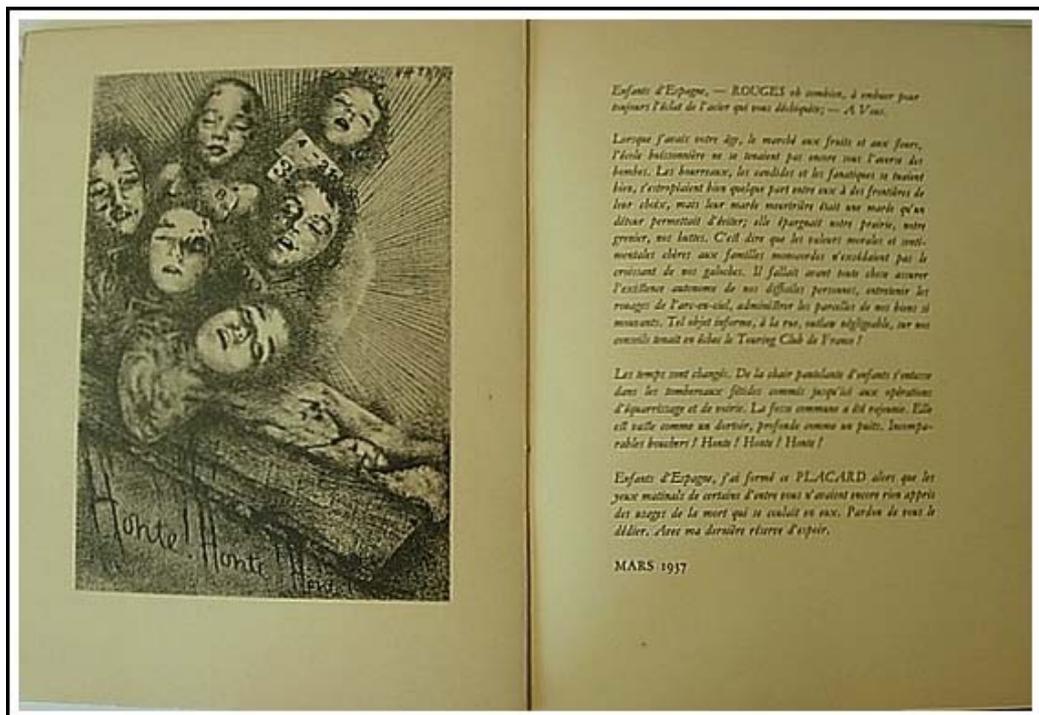


Figure 2. *Placard pour un chemin des écoliers*, typographie. © Sandy Rémy.

## Annexe 9 : Quelques-uns des mots qui jusqu'ici m'étaient mystérieusement interdits, 1937.

Paul Éluard, *Quelques-uns des mots...*, Paris, GLM, 1937. 18 f. non numéroté en quatre cahiers de 4 f. et un feuillet double. 19 x 14,4 cm. Divers caractères (Caslon, Baskerville, Bodoni, Garamond, Gill sans, Plantin, etc.) en différents corps. Broché, couv. vert pâle ou rose. E.O. 346 exemplaires numérotés dont 31 sur vergé de Hollande Pannekoek, 45 sur normandy vellum et 270 sur vélin teinté. Exemplaire sur vélin teinté. Coron n° 172.



Figure 1. *Quelques-uns des mots...*, typographie. © Sandy Rémy.

## Annexe 10 : Les poètes de sept ans, 1939.

Arthur Rimbaud, *Les poètes de sept ans*, sept pointes-sèches par Valentine Hugo, Paris, GLM, 1939. 20 f. non numérotés en trois cahiers de 4 f. et 8 f. libres. 33 x 25,8 cm. Garamond romain c. 24. En feuilles libres, couv. crème. 620 exemplaires dont 20 sur japon impérial, 50 sur normandy vellum et 550 sur vélin. Exemplaire sur normandy vellum. Coron n° 213.

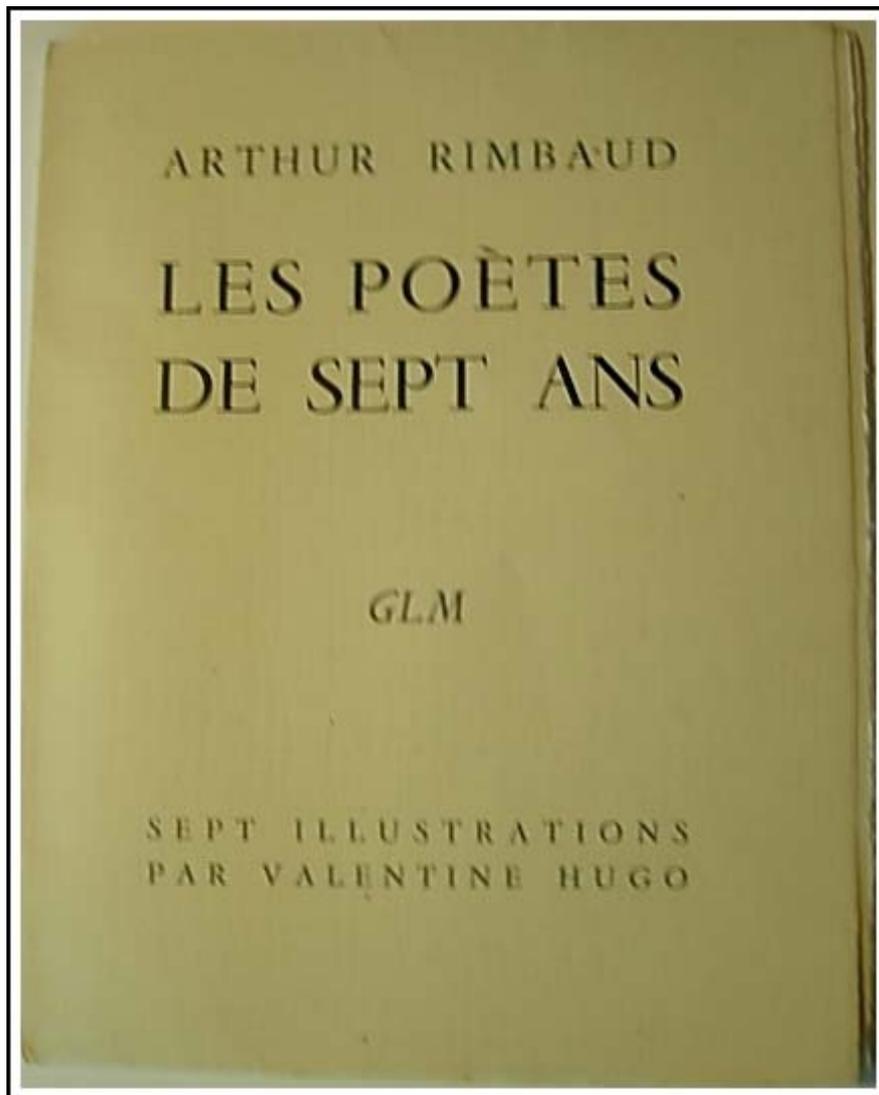


Figure 1. *Les poètes de sept ans*, couverture. © Sandy Rémy.

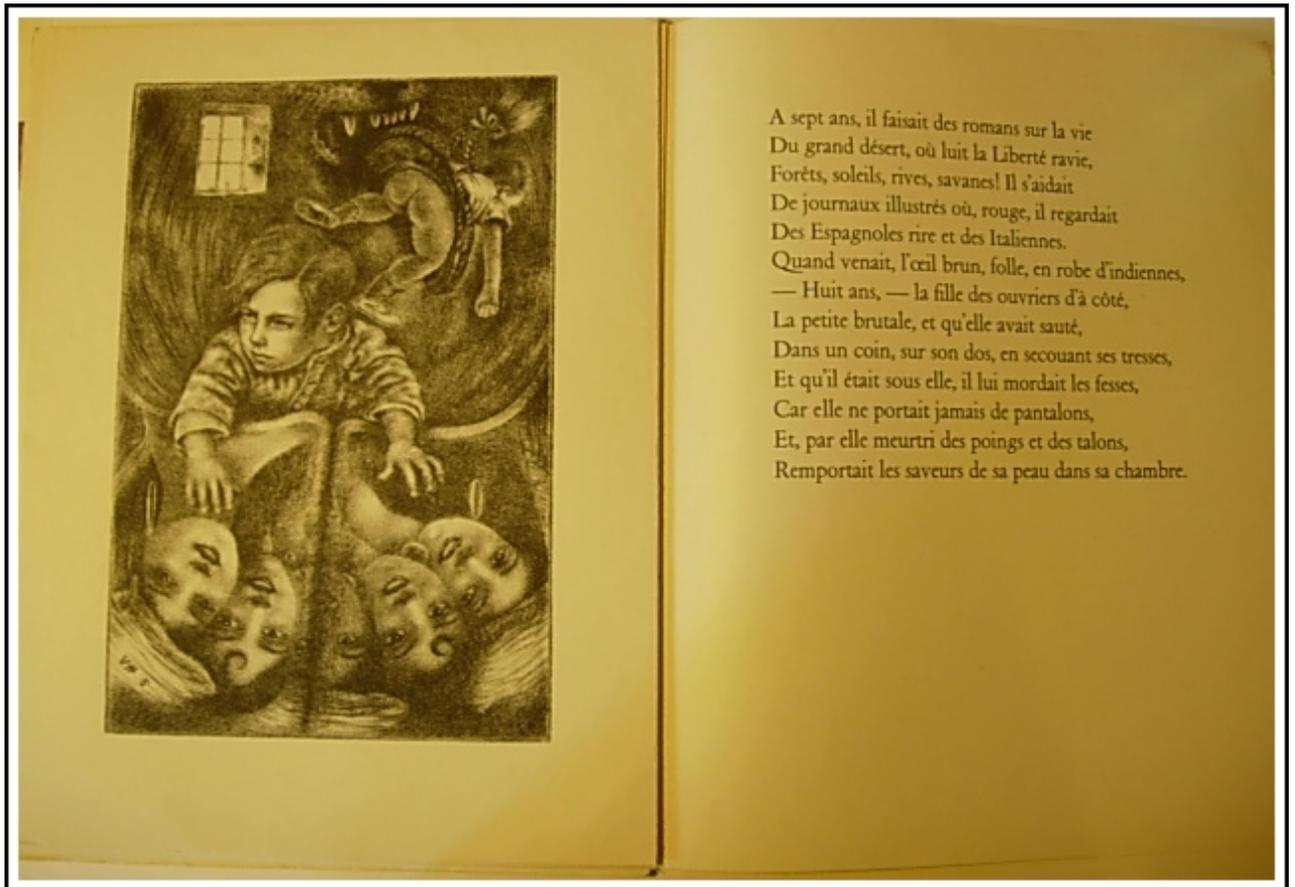


Figure 2. *Les poètes de sept ans*, typographie. © Sandy Rémy.

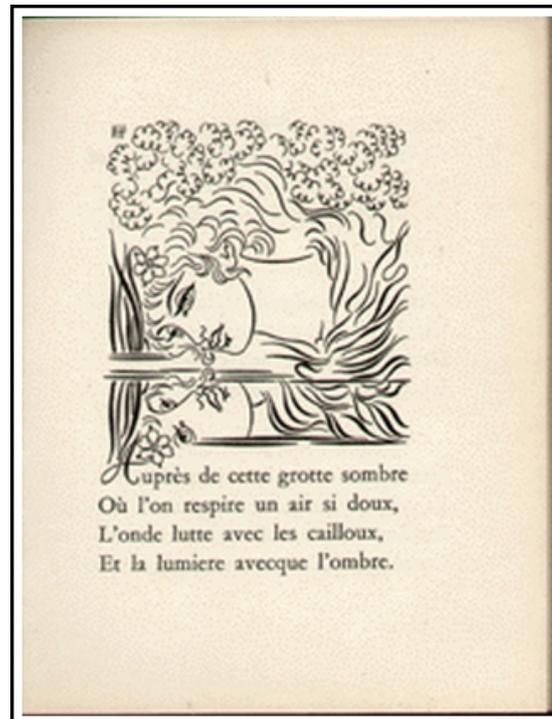


Figure 3. Tristan L'Hermitte, *Le promenoir des deux amans*, quatre dessins de Valentine Hugo, Paris, GLM, 1939. © Sandy Rémy.

## Annexe 11 : La ballade du vieux marin, 1946.

Samuel Taylor Coleridge, *La ballade du vieux marin*, dessins et lettrines de Mario Prassinos, Paris, GLM, 1946. 36 f. paginés de 12 à 69 avec interruptions, en six cahiers de 4 f., deux feuillets doubles et deux cahiers de 4 f. 28,5 x 19,3 cm. Bodoni romain et italique c. 8 et 10. Broché, couv. crème pour les exemplaires de tête, bleu pour les autres. 695 exemplaires dont 6 sur vélin d'Arches, 24 sur Vidalon, 665 sur vélin du Marais. Exemplaire sur Vidalon avec une eau-forte originale. Coron n° 233.

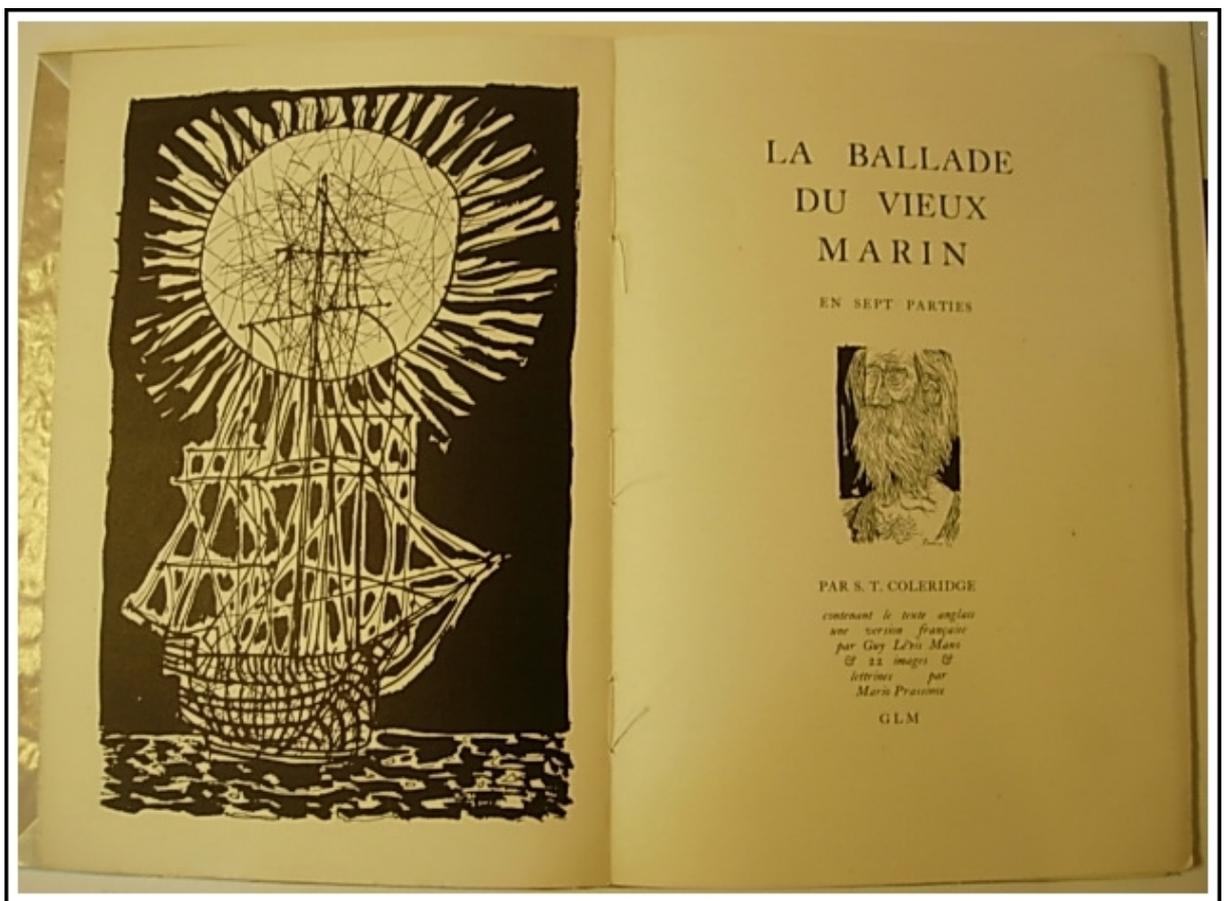


Figure 1. *La ballade du vieux marin*, page de titre et frontispice. © Sandy Rémy.

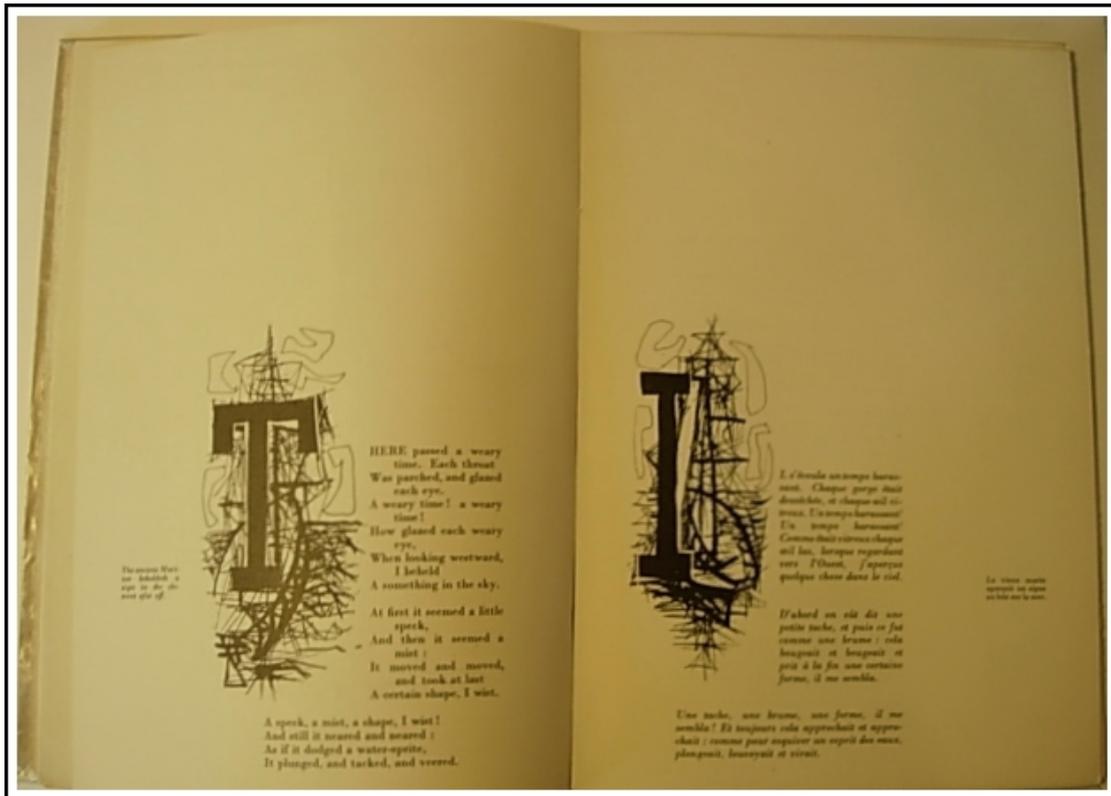


Figure 2. *La ballade du vieux marin*, typographie. © Sandy Rémy.

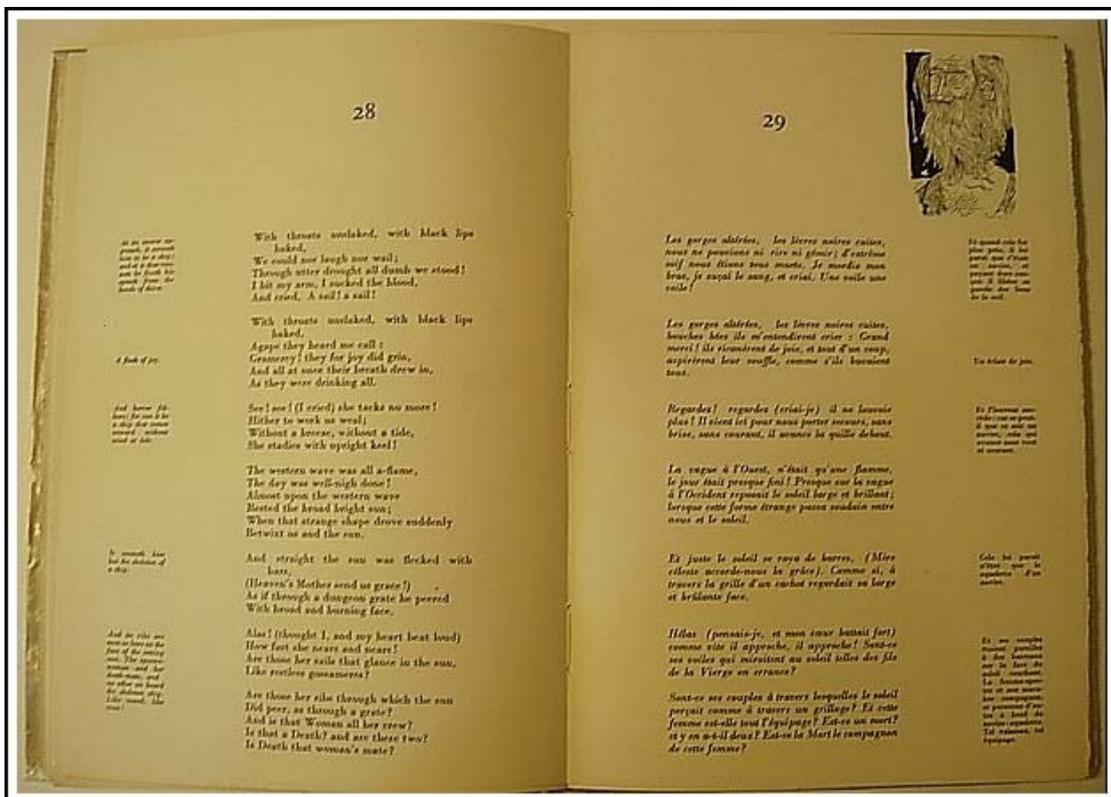


Figure 3. *La ballade du vieux marin*, typographie. © Sandy Rémy.

## Annexe 12 : Cantique des cantiques, 1946.

*Cantique des cantiques*, Paris, GLM, 1946. 24 f. paginés de 9 à 41, en six cahiers de 4 f. 16,6 x 11,5 cm. Garamond italique c. 14 et Cochin pour les initiales. Broché, couv. beige ou blanche. 1057 exemplaires dont 12 sur vélin d'Arches, 225 sur vélin du Marais et 820 sur vergé. Exemplaire sur vélin du Marais. Coron n° 234.



Figure 1. *Cantique des cantiques*, page de titre. © Sandy Rémy.

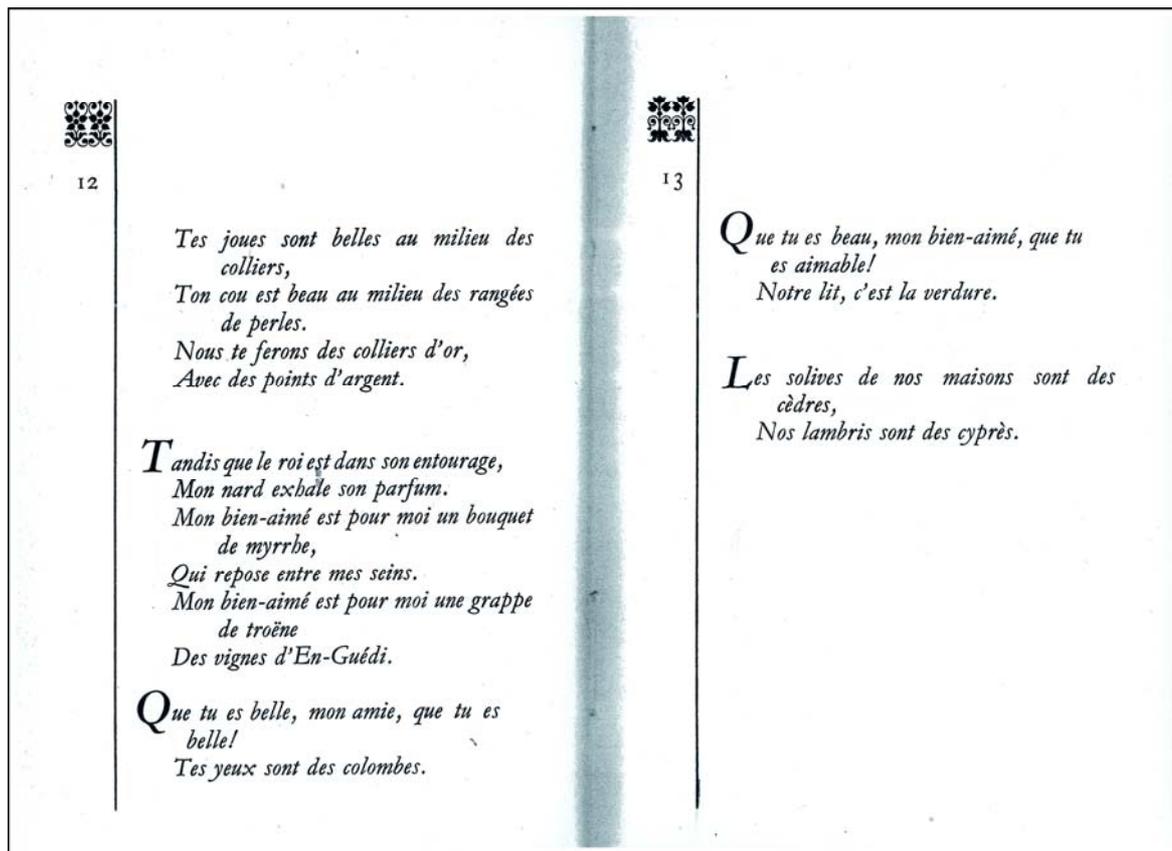


Figure 2. *Cantique des cantiques, typographie.* © Sandy Rémy.

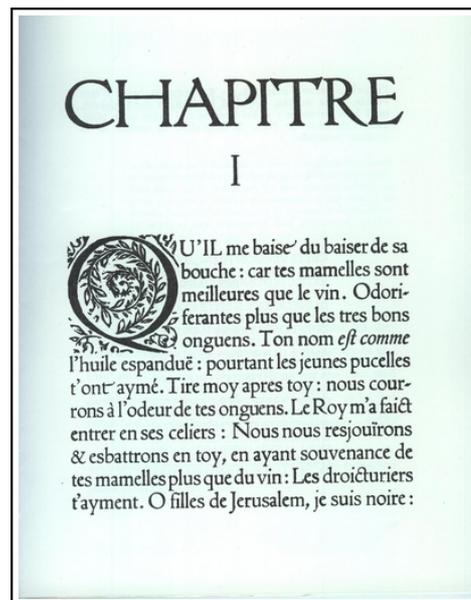
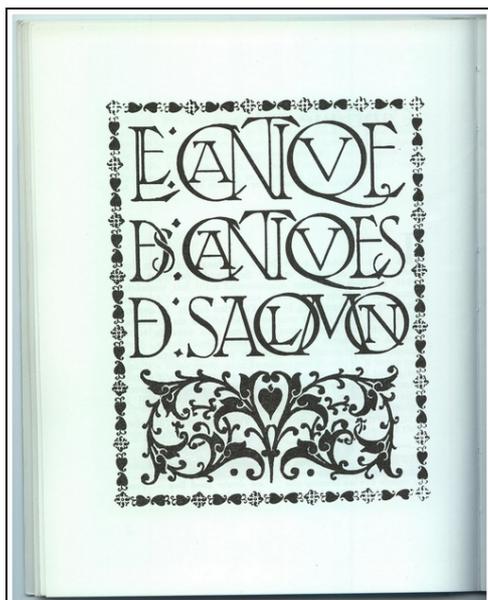


Figure 3 et 4. *Cantique des cantiques, typographie de Louis Jou, 1953.*

## Annexe 13 : Fête des arbres et du chasseur, 1948.

René Char, *Fête des arbres et du chasseur*, Paris, GLM, 1948. 16 f. non numérotés, en trois cahiers de 4 f. et un cahier de 6 f. 23,2 x 17 cm. Elzévir Caslon italique et romain c. 20. Broché, couv. beige pour les exemplaires de tête, jaune pâle pour les autres. E.O. 620 exemplaires dont 20 sur vélin de Hollande Pannekoek et vélin de Rives comportant une lithographie en couleurs de Joan Miró, et 600 sur vélin de Renage. Exemplaire sur vélin de Renage. Coron n° 285.

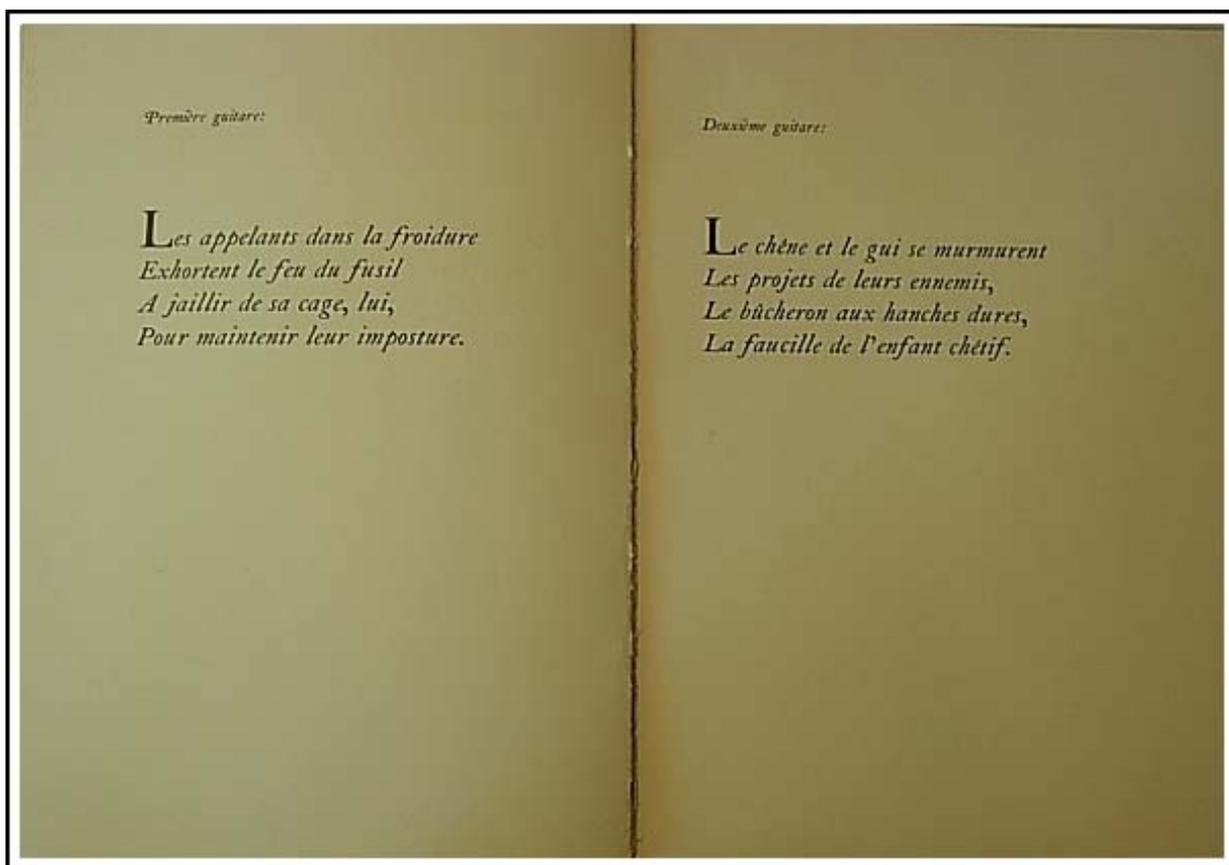


Figure 1. *Fête des arbres et du chasseur*, typographie. © Sandy Rémy.

## Annexe 14 : *De l'homme*, 1953.

Platon, *De l'homme*, ces textes qui furent cueillis par Louis Chedid du livre quatre du *Timée* de Platon traitant de la nature de l'homme, furent traduits du grec en français par Loys Le Roy, dit Regius, l'an 1582, gravures anciennes reproduites au trait, Paris, GLM, 1953. 26 f. paginés de vij. à xlj. avec interruptions, en cinq cahiers de 4 f. et un cahier de 6 f. 25,8 x 20 cm. Garamond romain et italique c. 14. Broché, couv. crème. 970 exemplaires dont 20 sur vélin d'Arches et 950 sur vélin. Exemplaire sur vélin d'Arches. Coron n° 373.



Figure 1. *De l'homme*, page de titre et frontispice. © Sandy Rémy.

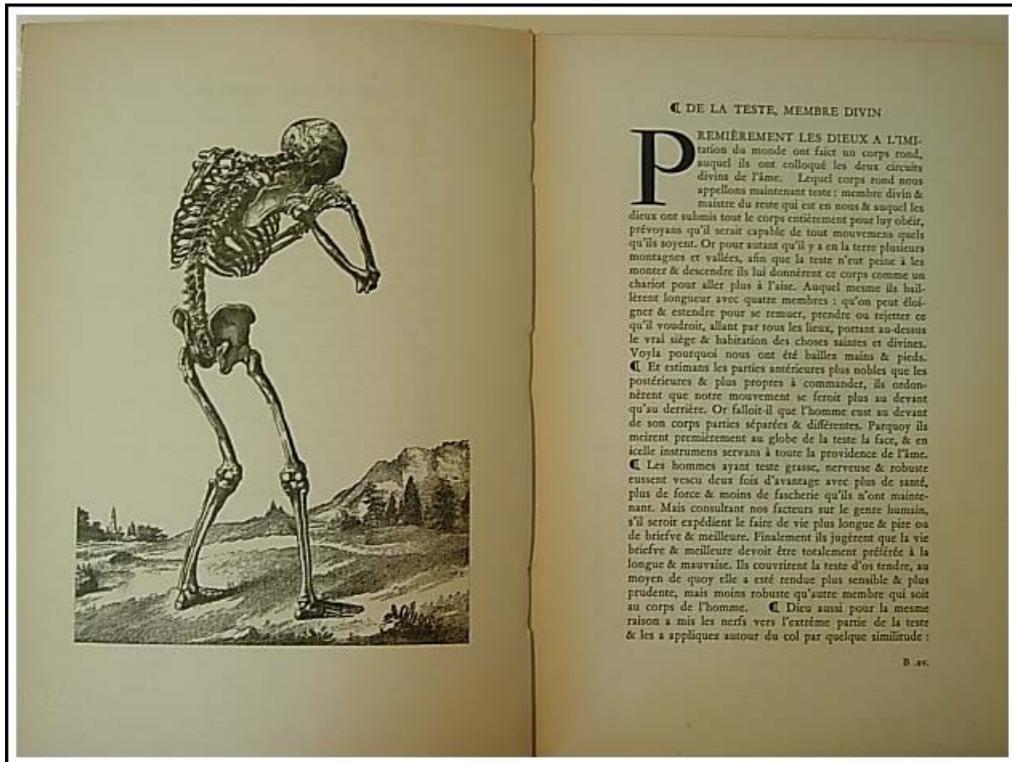


Figure 2. *De l'homme*, typographie. © Sandy Rémy.



Figure 3 et 4. André Vésale, *De humani corporis fabrica librorum*, Bâle, chez J. Opinorus, 1543. Gravures originales.

## Annexe 15 : À la santé du serpent, 1954.

René Char, *À la santé du serpent*, orné par Joan Miró, Paris, GLM, 1954. 16 f. (18 f. pour les exemplaires de tête) non numérotés en quatre cahiers de 4 f. 29,3 x 19,5 cm. Bodoni italique c. 24. Broché, couv. blanche. E.O. 604 exemplaires dont 54 sur vélin d'Arches avec une lithographie en couleurs de Miró, et 550 sur vélin. Exemplaire sur vélin d'Arches. Coron n° 382.

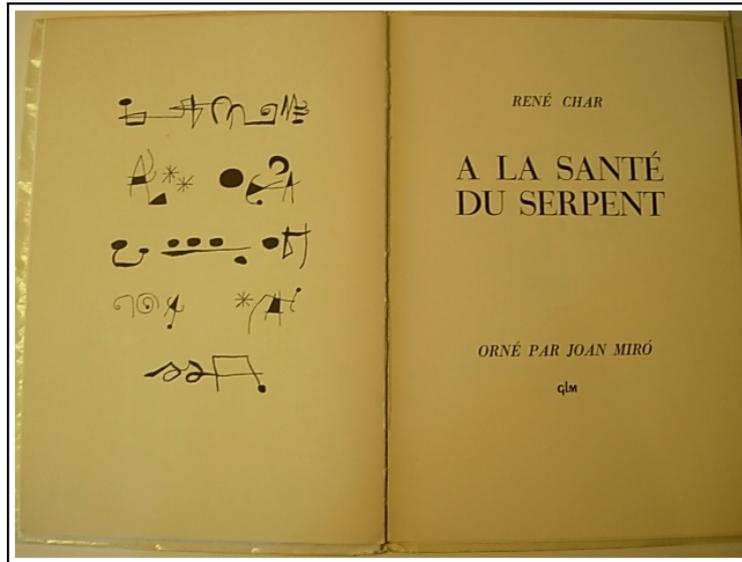


Figure 1. *À la santé du serpent*, page de titre. © Sandy Rémy.

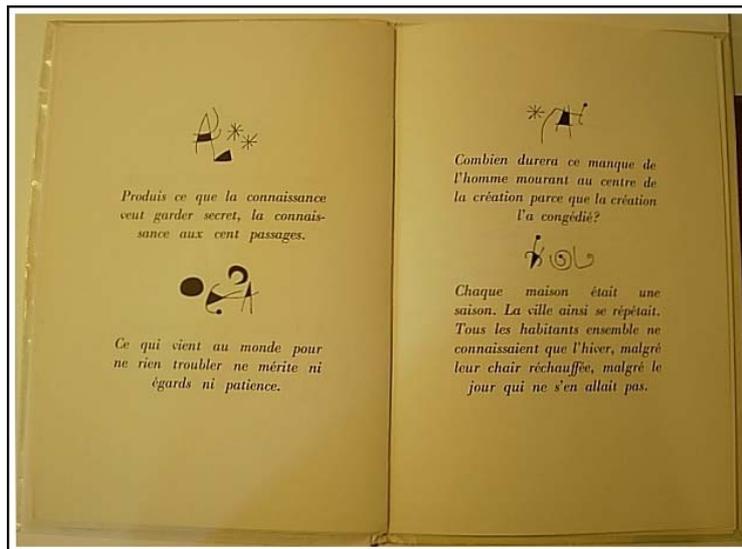


Figure 2. *À la santé du serpent*, typographie et ornementation. © Sandy Rémy.

## Annexe 16 : *Les brisants*, 1958.

Jacques Dupin, *Les brisants*, Paris, GLM, 1958. 22 f. (24 f. pour les exemplaires de tête) paginés de 9 à 36 avec interruptions, en quatre cahiers de 4 f. et un cahier de 6 f. 19,4 x 14,5 cm. Bodoni romain c. 12. En feuilles libres pour les exemplaires de tête, sinon broché, couv. crème. E.O. 515 exemplaires dont 65 sur vélin d'Arches avec une eau-forte en couleur justifiée et signée par Joan Miró et tirée par Crommelinck, et 450 exemplaires sur vélin Djebel. Exemple sur vélin d'Arches. Coron n° 425.

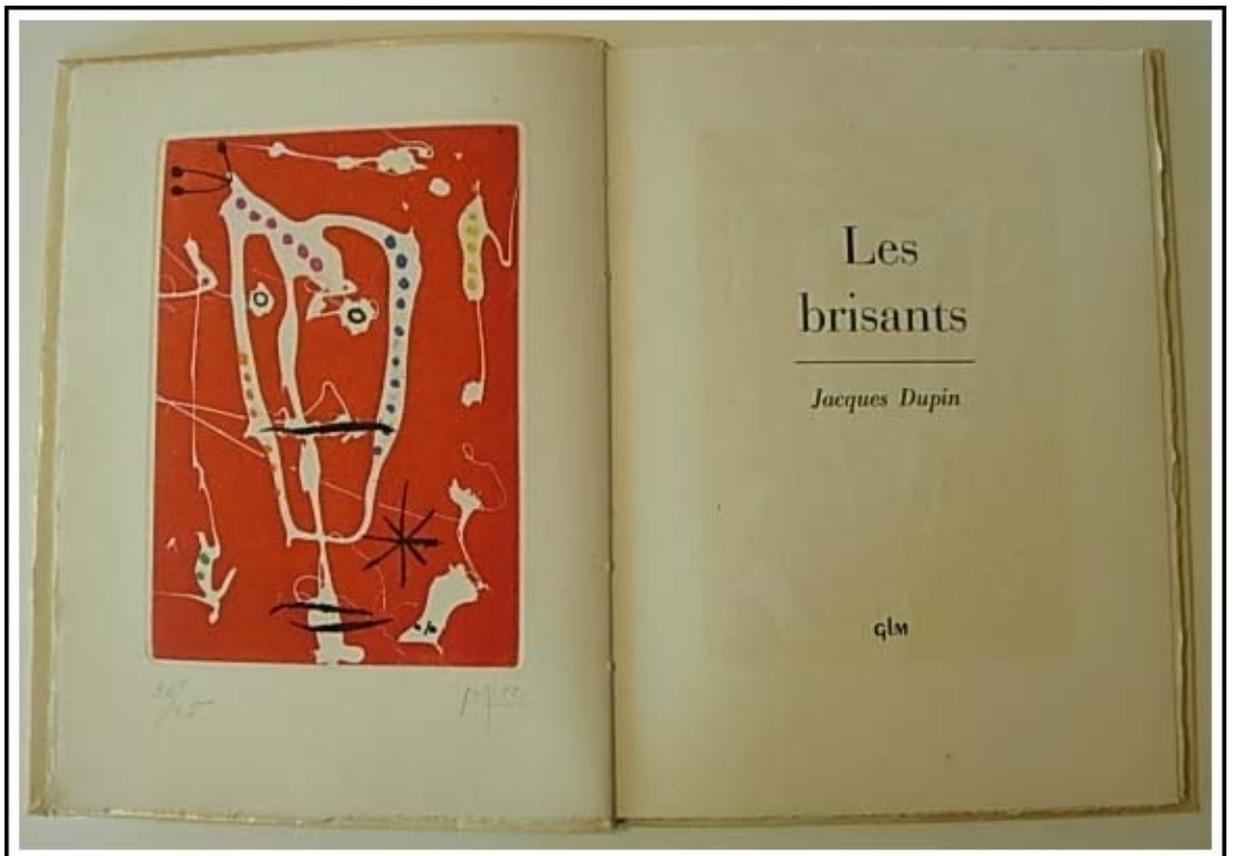


Figure 1. *Les brisants*, page de titre et frontispice. © Sandy Rémy.

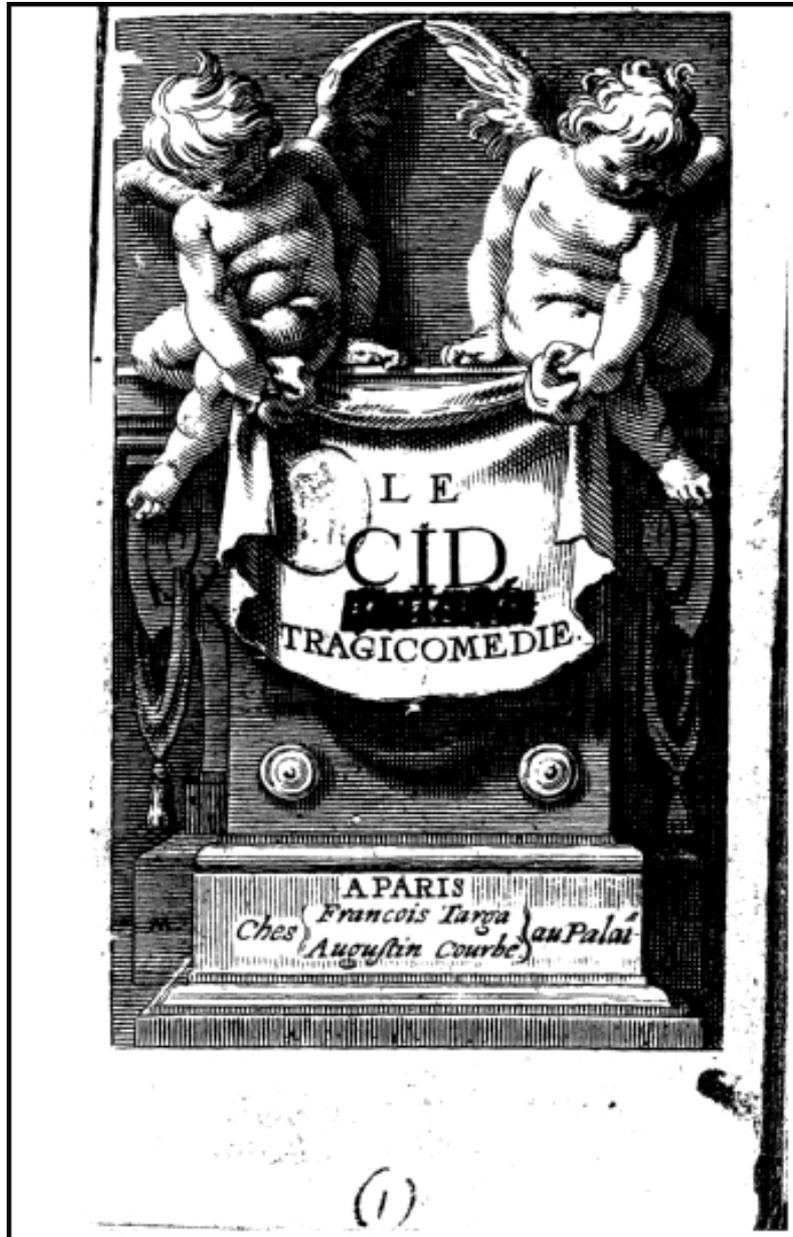


Figure 2. Pierre Corneille, *Le Cid*, Paris, chez François Targa et Augustin Courbe, 1637. Exemple de frontispice-titre, par Michel Lasne.

## Annexe 17 : *La Bible*, 1959.

*La Bible*, quatre vingt quinze images de Hans Holbein avec les textes pour chacune traduits du latin en françois par les docteurs de Louvain, Paris, GLM, M. CM. LIX. 60 f. non numérotés, en quinze cahiers de 4 f. 21,7 x 15,1 cm. Garamond romain et italique c. 12 et 10. Broché, couv. beige. 1500 exemplaires dont 10 sur vélin d'Annam et 1490 sur vélin teinté. Exemplaire sur vélin teinté. Coron n° 434.

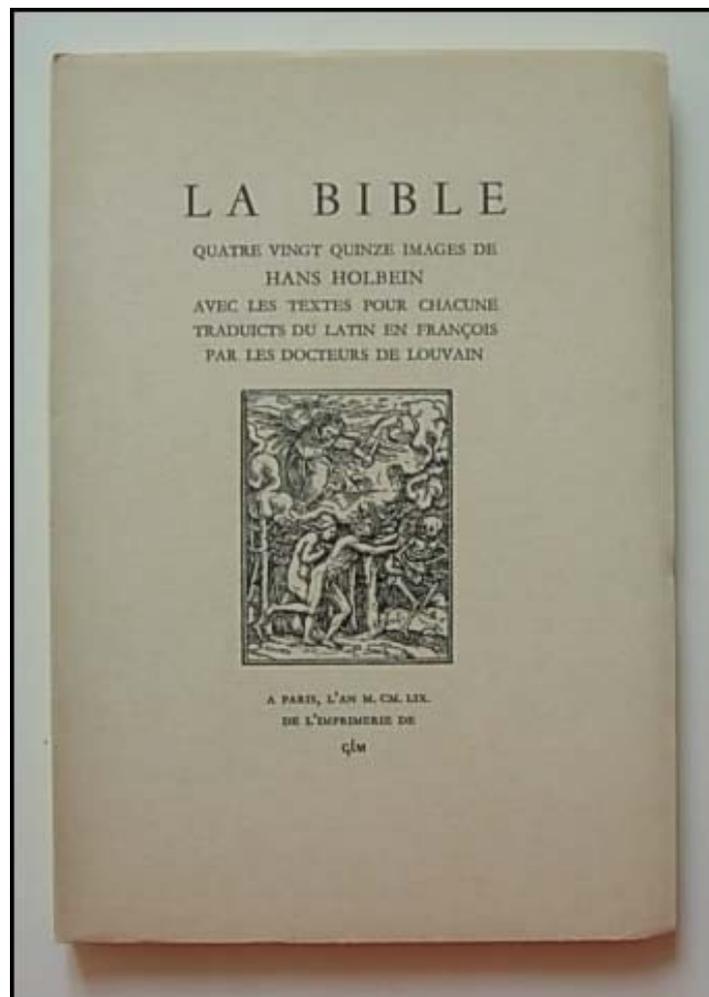


Figure 1. *La Bible*, couverture. © Sandy Rémy.

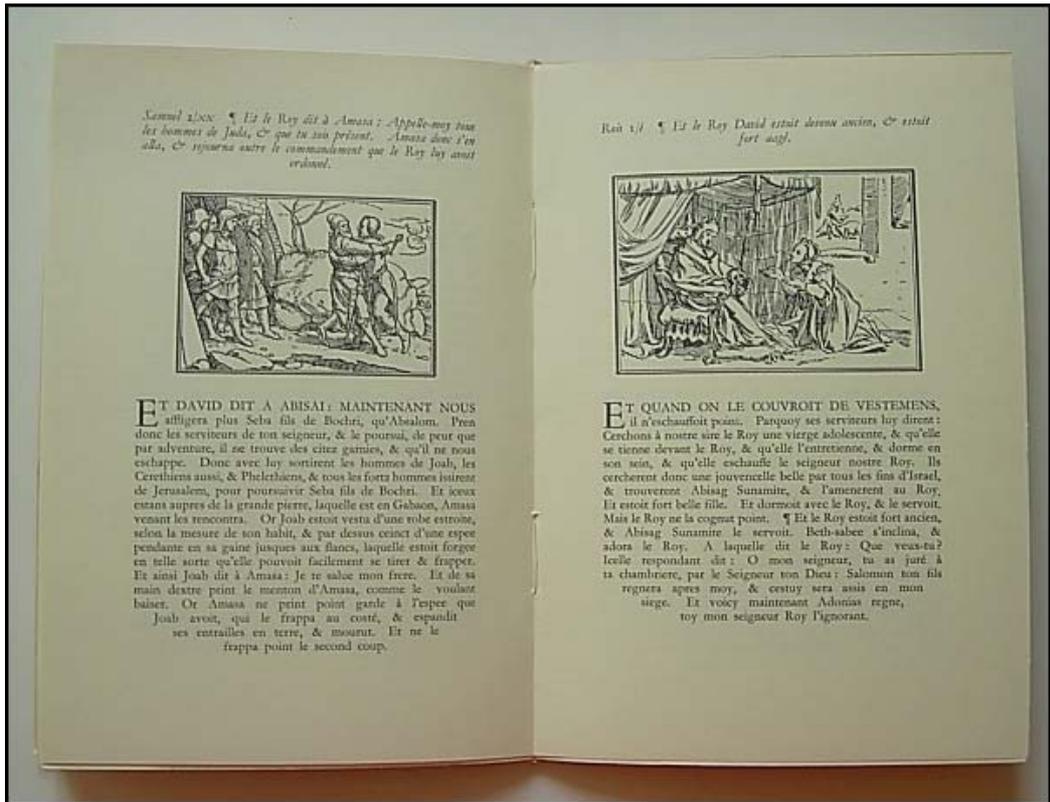


Figure 2. La Bible, typographie. © Sandy Rémy.

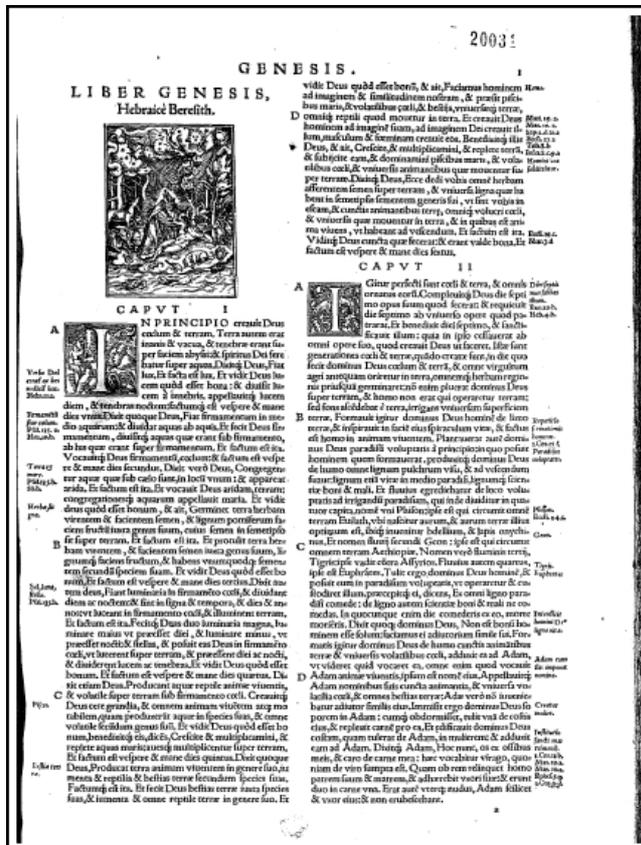


Figure 3. Biblia utriusque testamenti juxta vulgatam translationem..., Lugduni [Lyon], apud G. et M. Trechsel, 1538. Avec gravures de Hans Holbein. © Bibliothèque nationale de France.



Figure 4. Hans Holbein, Gilles Corrozet, *Les simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*, Lyon, [s.n.], 1538. © Bibliothèque nationale de France.

## Annexe 18 : *Retour amont*, 1965.

René Char, *Retour amont*, illustré par Giacometti, Paris, GLM, 1965. 34 f. paginés de 9 à 58 avec interruptions, en sept cahiers de 4 f. et un cahier de 6 f. 25 x 19 cm. Garamond romain c. 18. En feuilles libres, couv. blanche. Boîte. Quatre eaux-fortes tirées par Crommelinck. E.O. 188 exemplaires sur vélin de Rives. Coron n° 489.

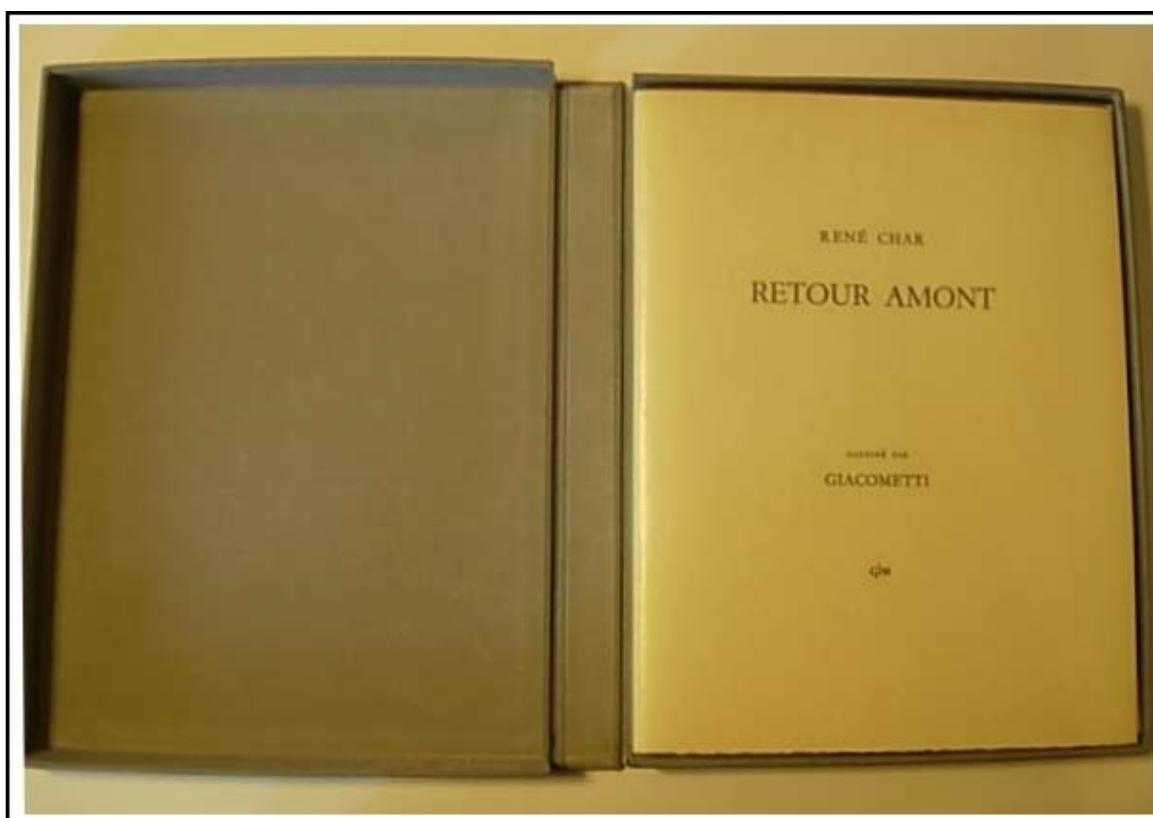


Figure 1. *Retour amont*, couverture et boîte. © Sandy Rémy.

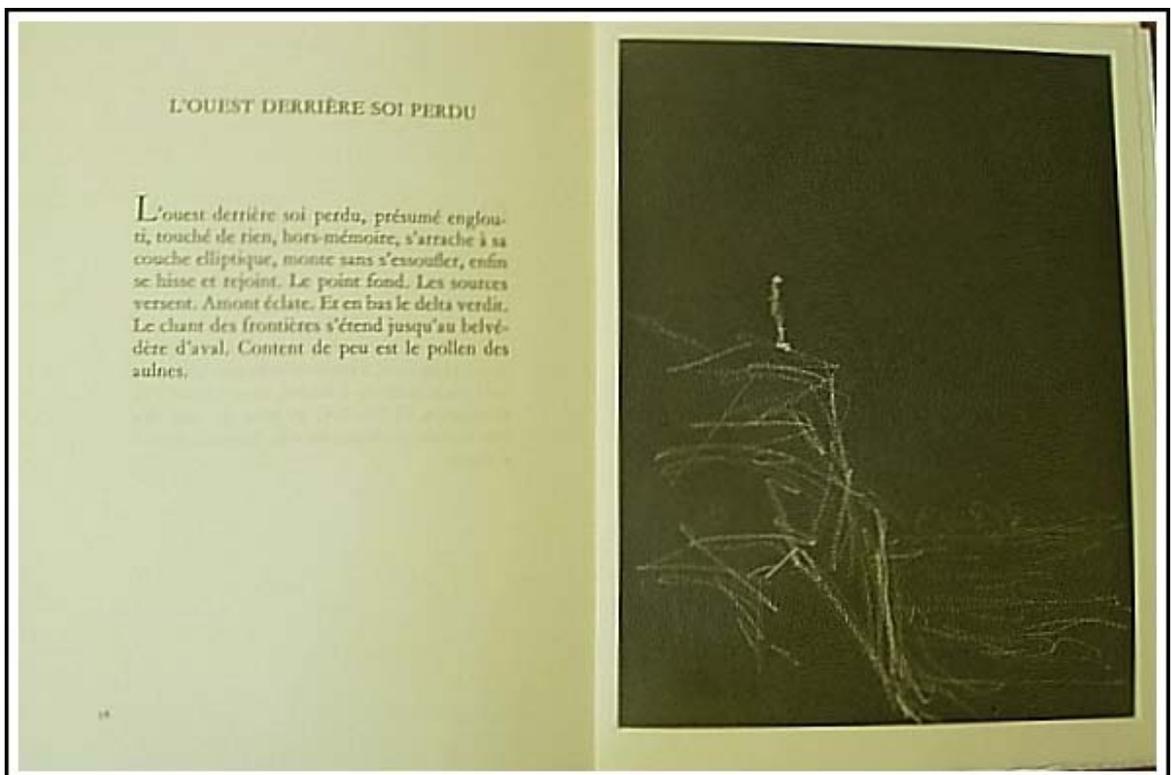
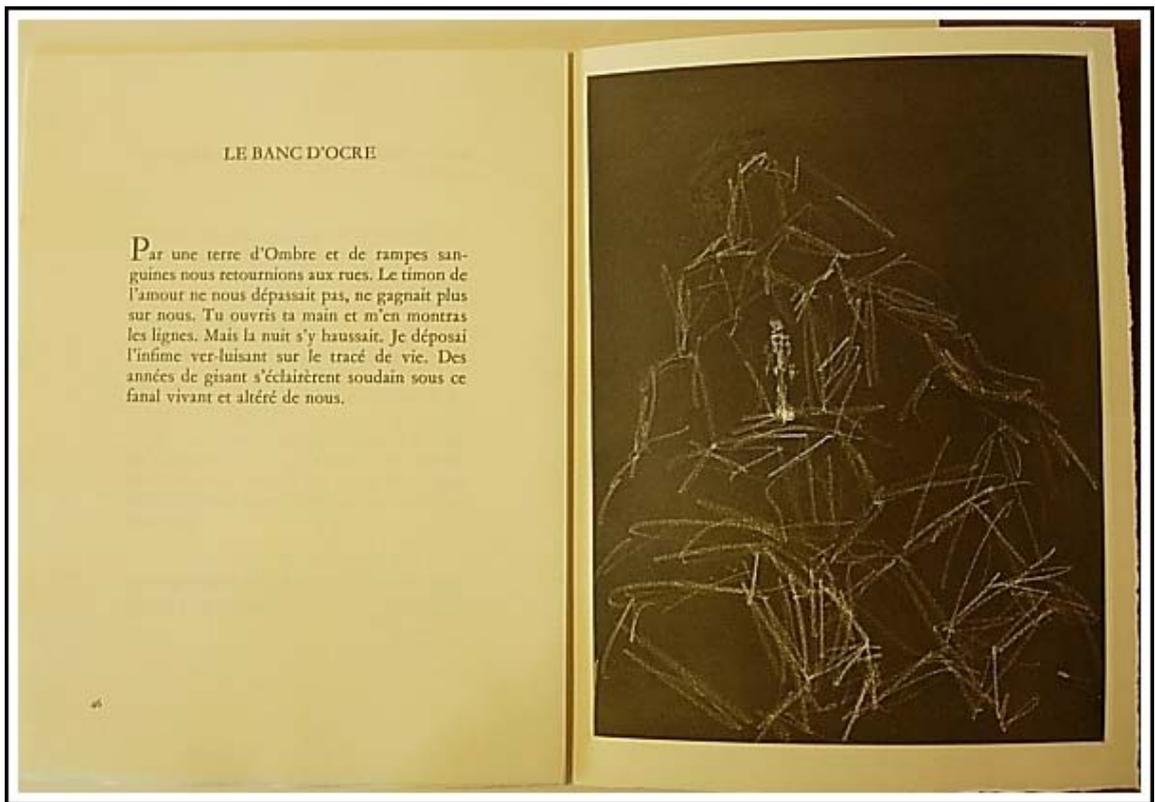


Figure 2 et 3. Retour amont, typographie. © Sandy Rémy.

## Annexe 19 : *Délie object de plus haute vertu*, 1971.

Maurice Scève, *Délie object de plus haute vertu*, 48 dizains, Paris, GLM, 1971. 32 f. paginés de 1 à 48, en huit cahiers de 4 f. 10 x 12,6 cm. Plantin romain c. 14. Broché, couv. crème. 990 exemplaires sur vergé teinté du Marais. Coron n° 529.

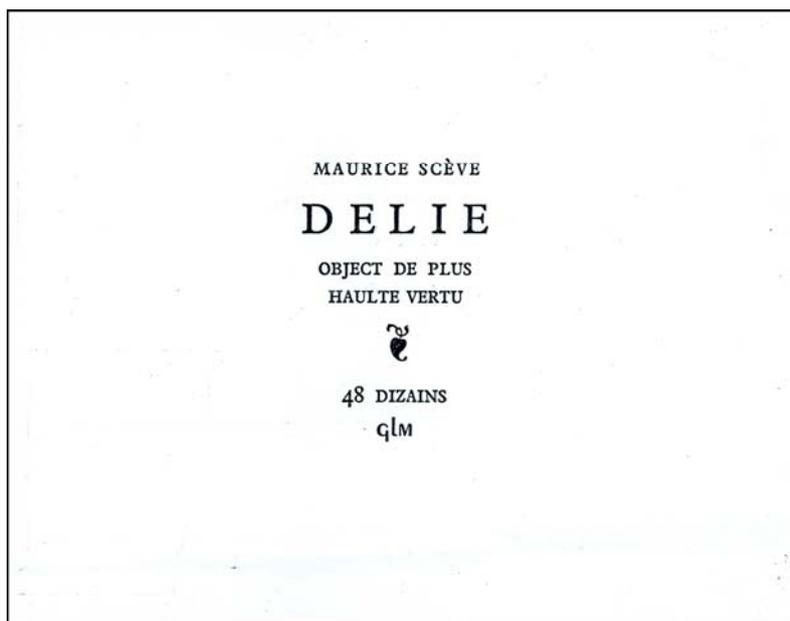


Figure 1. *Délie*, page de titre. © Sandy Rémy.

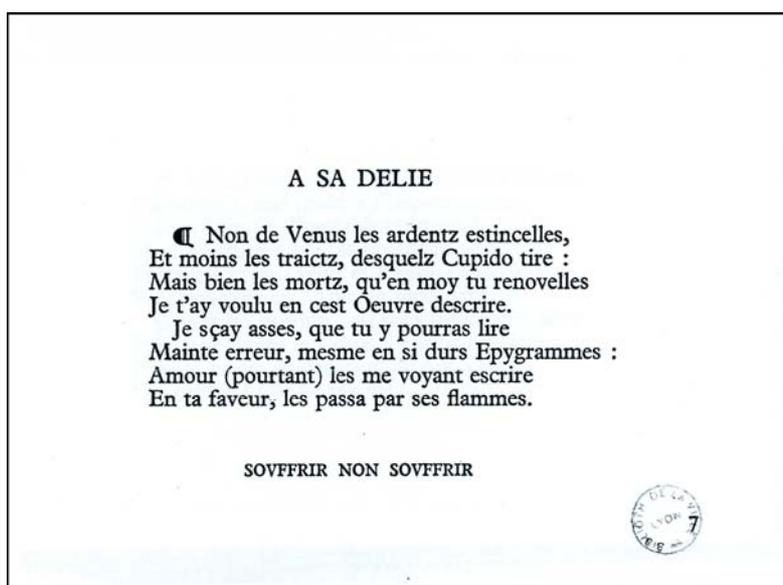


Figure 2. *Délie*, typographie. © Sandy Rémy.



Figure 3. Maurice Scève, *Délie object de plus haulte vertu*, à Lyon, chez Sulpice Sabon, 1544. Édition originale. © Bibliothèque nationale de France.

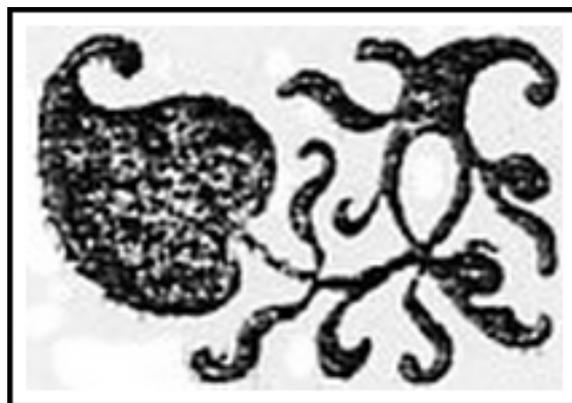


Figure 4. Ornement du XVI<sup>e</sup> siècle, employé par GLM.

## Annexe 20 : *Les absences du captif*, 1974.

Guy Lévis Mano, *Les absences du captif*, Paris, GLM, 1974. 28 f. paginés de 9 à 48, en sept cahiers de 4 f. 9,7 x 12,6 cm. Times italique c. 10. Broché, couv. bleu. 980 exemplaires sur vergé teinté du Marais.



Figure 1. *Les absences du captif*, couverture. Le petit barbelé signale chez GLM les poèmes de captivité. © Sandy Rémy.

## Annexe 21 : Quelques revues de Guy Lévis Mano.



Figure 1. *La Revue sans titre*, 1923-1924. © Sandy Rémy.

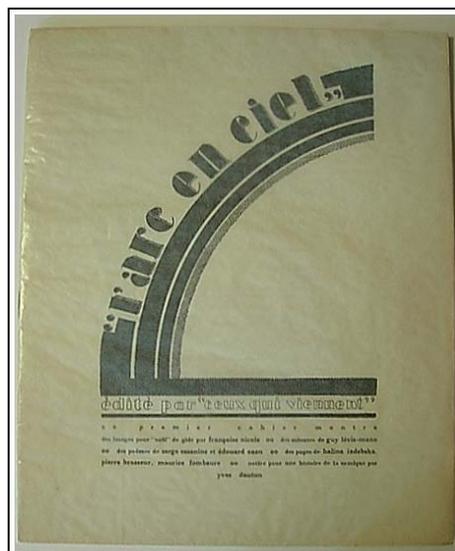


Figure 2. *L'arc en ciel*, 1927. © Sandy Rémy.

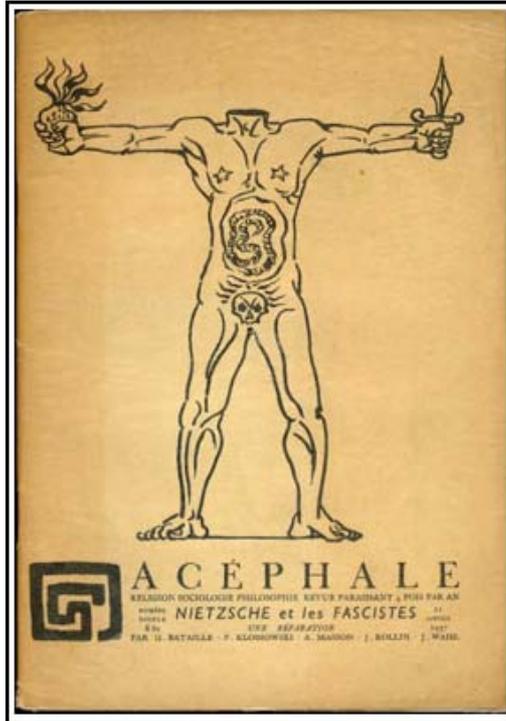


Figure 3. *Acéphale*, 1936-1939. © Sandy Rémy.

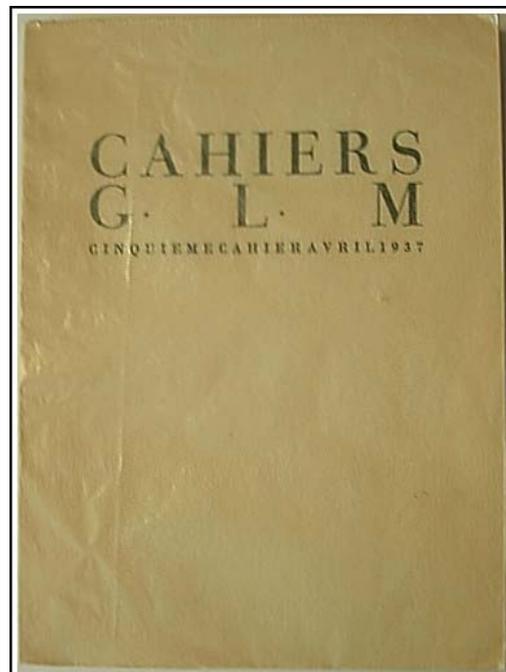


Figure 4. *Cahiers GLM*, 1936-1939. © Sandy Rémy.

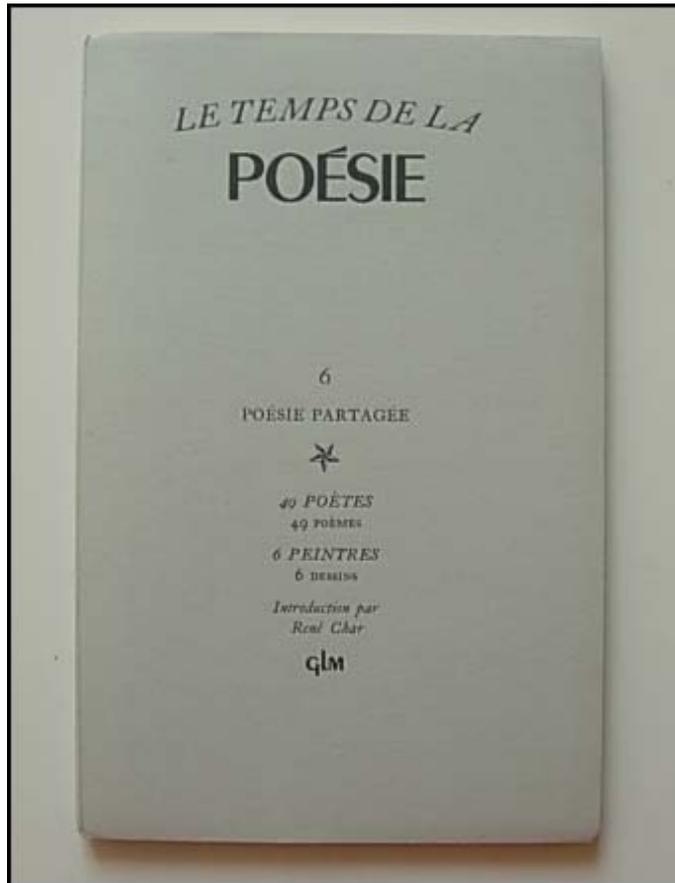


Figure 5. *Le temps de la poésie*, 1948-1952. © Sandy Rémy.



Figure 6. *Le Pont Mirabeau*, 1938-1939.

## Annexe 22 : Quelques collections des éditions GLM.

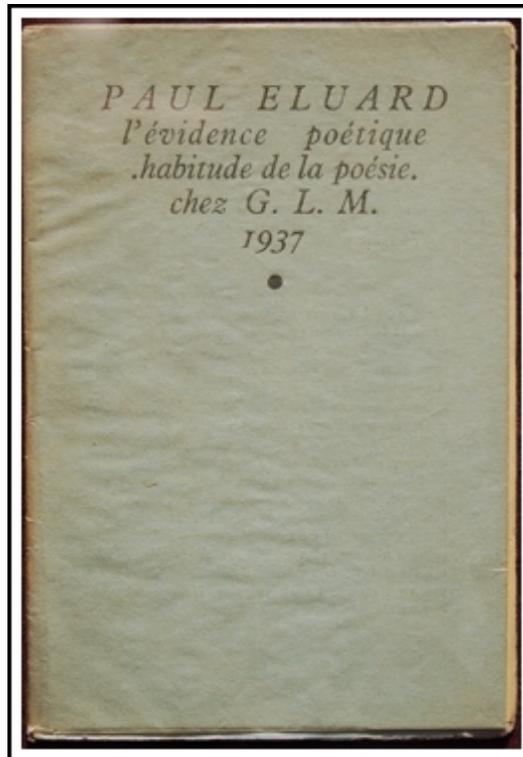


Figure 1. Collection « Habitude de la poésie », 1937. © Sandy Rémy.

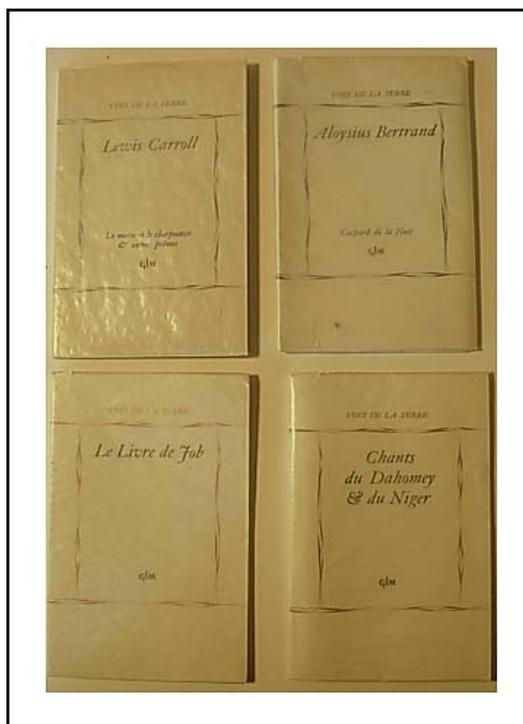


Figure 2. Collection « Voix de la Terre », 1949-1972. © Sandy Rémy.

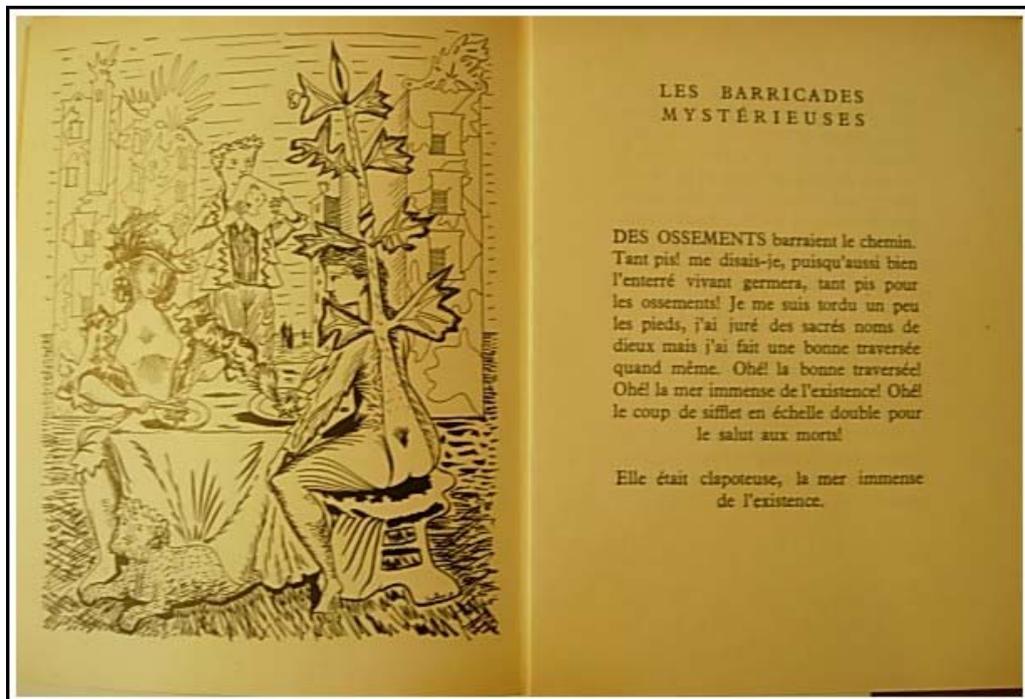
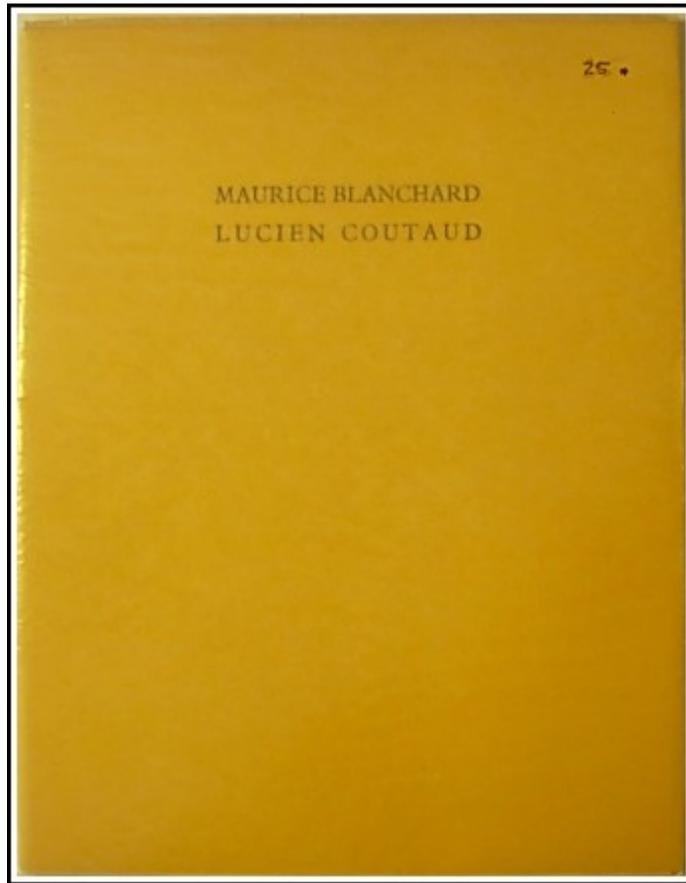


Figure 3 et 4. Collection « Repères », 1935-1937. © Sandy Rémy.

## Annexe 23 : Cartes, dits et ornements.

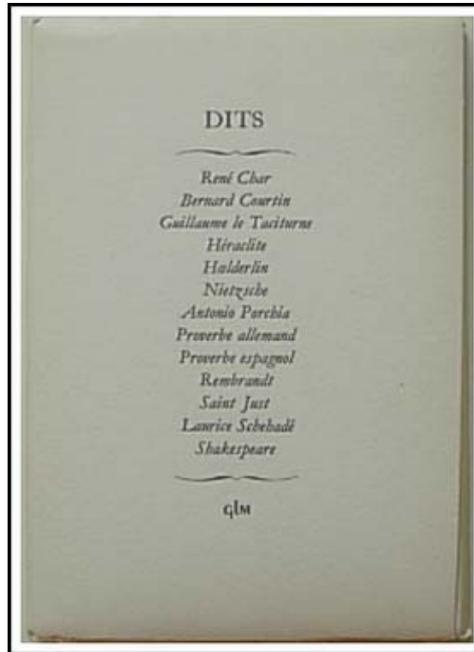
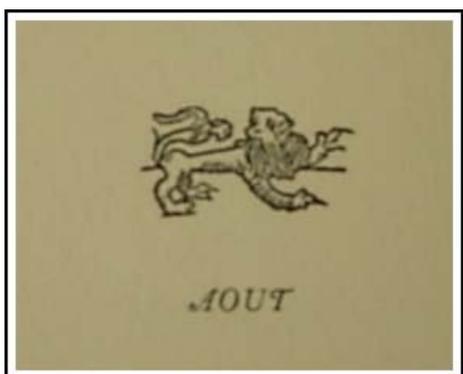
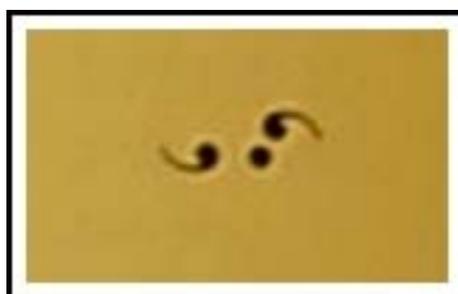


Figure 1. *Dits*, 1956. © Sandy Rémy.



Figure 2. *Dits*, 1961. © Sandy Rémy.



**Figure 3, 4 et 5. Exemples de petits ornements xylographiques employés par GLM.** © Sandy Rémy.

## Annexe 24 : Le musée GLM de Vercheny.

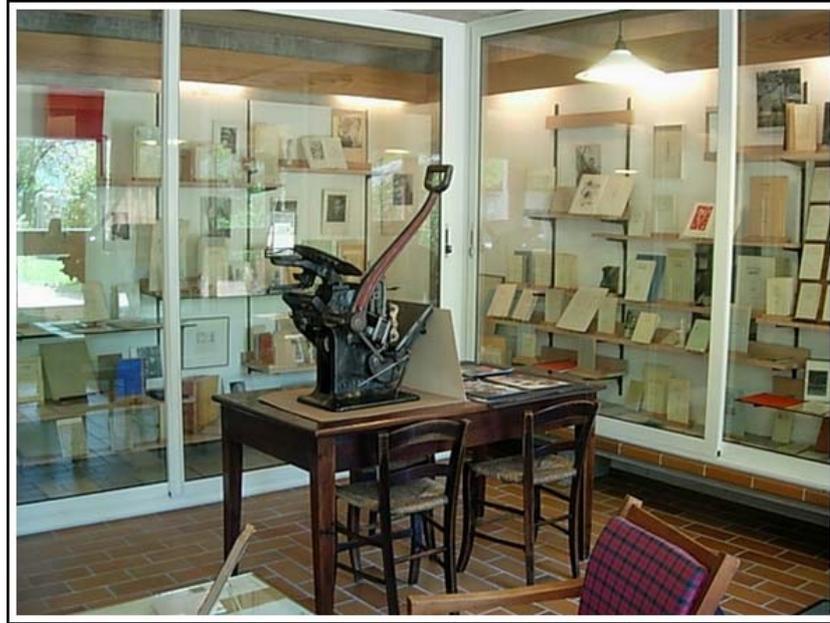


Figure 1. La presse à bras de GLM. © Sandy Rémy.



Figure 2. Vitrine du musée GLM. © Sandy Rémy.



**Figure 3. La Minerve à pédale de GLM.** © Sandy Rémy.

# Bibliographie

---

NB : Nous indiquons avant toute chose le site internet, très complet, de l'Association GLM, disponible sur : < <http://www.guylevismano.com> > (juin 2009).

## 1. Textes et ouvrages sur Guy Lévis Mano et les éditions GLM.

### Catalogues d'exposition.

**CORON, Antoine (réd.)**, *Les éditions GLM : Guy Lévis Mano, 1923-1974*, catalogue bibliographique établi à l'occasion de l'exposition GLM de la Bibliothèque nationale du 28 octobre au 28 novembre 1981, Paris, Bibliothèque nationale, 1981, 147 (XXVIII-119) p.

**TONNEAU-RYCKELYNCK, Dominique, HOCHART, Philippe, et DELISSE, Louis-François (préf.)**, *L'atelier de typographie, les poètes et illustrateurs des éditions GLM*, catalogue établi à l'occasion de l'exposition GLM du Musée du dessin et de l'estampe originale en l'Arsenal de Gravelines, Salle de la Poudrière, du 31 mars au 1<sup>er</sup> mai 1984, Gravelines, Éd. du Musée de Gravelines, 1984, 61p.

### Monographies et ouvrages sur Guy Lévis Mano et les éditions GLM.

**BLANCHOT, Maurice, BUCAILLE, Max, BUSSY, Jacques et al.**, *GLM*, Montpellier, Fata Morgana, 1982, 144 p.

**CHEDID, Andrée, TOREILLES, Pierre**, *Guy Lévis Mano*, Paris, Éd. Seghers, 1974 (coll. « Poètes d'aujourd'hui »), 189 p.

**VERMOREL, Hélène**, *Les surréalistes aux éditions GLM : 1935-1939*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, sous la direction de José Vavelle, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1993, 246 p. Conservé au musée GLM, sans cote.

## Articles et poèmes sur Guy Lévis Mano et les éditions GLM.

**ARGILLET, Marc**, « L'homme et le caractère », *La Nouvelle critique*, n° 105, juin-juillet 1977, p. 111.

**BOULESTREAU, Nicole**, « Le photopoème *Facile* : un nouveau livre dans les années 1930 », *Mélusine IV : le livre surréaliste*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 167-177.

**CHAR, René**, « Ce ne sont pas les secrets de fabrication... », *Le journal des poètes*, n°5, mais 1955, rééd. sous le titre « Guy Lévis Mano artisan superbe » dans Char, René, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2007 (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), p. 1305- 1306.

**CHAR, René**, « Le livre aux deux moitiés », préface au catalogue *Poésie 1926- 1957*, Paris, GLM, 1957, rééd. dans Char, René, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2007 (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), p.1307.

**CHAR, René**, « À Guy Lévis Mano », avant-poème à Lévis-Mano, Guy, *Loger la source*, Paris, Gallimard, 1971 (coll. « Nrf poésie »), rééd. dans Char, René, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2007 (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), p. 738- 739.

**DUNOYER, Jean-Marie**, « Deux éditeurs artisans : José Corti, Guy Lévis Mano », *Le Monde*, supplément au n° 6920, 12 avril 1967, p. VIII.

**ÉLUARD, Paul**, « Dans les murs épouvantablement opaques... », dans un dépliant pour l'exposition *GLM à la fenêtre ouverte*, 12- 30 juin 1936, rééd. sous le titre « Espérer réaliser la véritable lisibilité » dans Éluard, Paul, *Œuvres complètes, Tome II*, éd. établie par Marcelle Dumas et Lucien Scheler (préf.), Paris, Gallimard, 1968 (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), p. 812.

**FRANCILLON, Clarisse**, « Une enquête de Clarisse Francillon chez les éditeurs parisiens : Guy Lévis Mano », *La gazette littéraire*, supplément à *La gazette de Lausanne*, 18-19 juin 1966, p. 19.

**MALINEAU, Jean-Hugues**, « Le musée GLM », *Arts et métiers du livre*, n°156, été 1989, disponible sur le site internet de l'Association GLM : < <http://www.guylevismano.com/textes/texteJHMmuseeGLM.htm> > (juin 2009).

**MALINEAU, Jean-Hugues**, « Présence et postérité de Guy Lévis Mano », *Arts et métiers du livre*, n°156, été 1989, disponible sur le site internet de l'Association GLM : < <http://www.guylevismano.com/textes/texteJHMalineau.htm> > (juin 2009).

**PRIÉ, Yves**, « GLM », en ligne sur le site de l'Association GLM, mai 2006 : < <http://www.gylevismano.com/textes/texteYvesPrie.htm> > (juin 2009).

**SABATIER, Roger**, « De G.L.M. imprimeur à Guy Lévis Mano auteur, c'est la poésie qui continue de tourner les pages », *Le Figaro littéraire*, supplément au *Figaro*, n°1306, 28 mai 1971, p. 29.

**SEGHERS, Pierre**, « Guy Lévis Mano », *Poésie 42*, n°2, février-mars 1942, p. 69.

### **Correspondances.**

*Correspondance d'Henri Parisot avec Mario et Gisèle Prassinos : 1933-1938*, éd. établie par Catherine Prassinos et Thierry Rye, Paris, Éd. Joëlle Losfeld, 2003, 209 p. Ensemble de 132 lettres de Guy Lévis Mano à Laurice Schéhadé, musée GLM, cote 1033 E. 2.

### **Enregistrement sonore.**

*Profils perdus. Guy Lévis Mano : poète, typographe, éditeur*, émission radiophonique de France Culture présentée par Christine Groémée, Ina, réal. Daniel Fontanarosa, les 2 et 16 février 1989. Avec Robert Ardouvin, Andrée Chedid, Antoine Coron, Michel Décaudin, Luc Estang, Jean-Pierre Faye, Raymond Gid, Madeleine Pissarro, Gisèle Prassinos et Javier Vitalo. Enregistrement conservé au musée GLM, sans cote.

## **2. Textes et ouvrages sur le livre et ses techniques.**

### **Histoire du livre.**

**BARBIER, Frédéric**, *Histoire du livre*, deuxième édition, Paris, Armand Colin, 2001 (coll. « U Histoire »), rééd. 2006, 367 p.

**DOIZY, Marie-Ange, FULACHER, Pascal**, *Papiers et moulins : des origines à nos jours*, Paris, Technorama, 1989, rééd. Paris, Éd. des Arts et métiers du livre, 1997, 278 p.

**GILMONT, Jean-François**, *Une introduction à l'histoire du livre et de la lecture : du manuscrit à l'ère électronique*, quatrième édition revue et augmentée, Liège, Éd. du Céfal, 2004 (coll. « Céfal SUP »), 137 p.

**THIBAUDEAU, Francis, et LECOMTE, Georges (préf.)**, *La lettre d'imprimerie : origine, développement, classification*, Paris, Bureau de l'édition, 1921, 2 vol., 1-410 et 411-698 p.

### **Livre d'art.**

**ISRAËL, Armand (dir.)**, *Livres d'art : histoire et techniques*, Paris, Éd. des catalogues raisonnés, 1994, 219 p.

**PEYRÉ, Yves**, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, 269 p.

## **3. Textes et ouvrages sur l'édition française.**

### **Histoire de l'édition française au XX<sup>e</sup> siècle.**

**FOUCHÉ, Pascal (dir.)**, *L'édition française depuis 1945*, Paris, Éd. du Cercle de la Librairie, 1998, 933 p.

**MARTIN, Henri-Jean, et CHARTIER, Roger (dir.)**, *Histoire de l'édition française. Tome IV. Le livre concurrencé : 1900-1950*, Paris, Promodis, 1986, rééd. aux éditions Fayard / Cercle de la librairie, 1991, 724 p.

**MOLLIER, Jean-Yves**, *Édition, presse et pouvoir en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2008, 506 p.

## Monographies sur les relations auteur-éditeur.

**SANTANTONIOS, Laurence**, *Auteur/Éditeur : création sous influence. Enquête*, Paris, Loris Talmart, 2000, 275 p.

**SIEGFRIED, Unseld**, *L'auteur et son éditeur*, Éliane Kaufholz (trad.), Paris, Gallimard, 1983, 262 p.

## Monographies relatives à des éditeurs et imprimeurs.

**CORDIER, Stéphane**, *Louis Jou artisan du livre*, Cavaillon, Impr. Mistral, 1974, 54 p.

**CORON, Antoine, JAMMES André, PEYRÉ Yves et al.**, *Jean Hugues, libraire-éditeur : le Point cardinal*, Paris, Éd. des Cendres, 2004, 117 p.

**MARSHALL, Alan (réd.)**, *Impressions de Marius Audin, un imprimeur érudit de l'entre-deux-guerres*, Lyon, Association des amis du Musée de l'imprimerie et de la banque, 1995, 61 p.

## Autres.

**DEBREUILLE, Jean-Yves**, « Pierre Seghers et la collection Poètes d'aujourd'hui », en ligne, mars 2007, disponible sur le site *Fabula* : < <http://www.fabula.org> > (juin 2009).

**LEGENDRE, Bertrand, ABENSOUR, Corinne**, *Regards sur l'édition. Tome I. Les petits éditeurs : situations et perspectives*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 2007, 167 p.

**NYSSSEN, Hubert**, *Du texte au livre : les avatars du sens*, Paris, Nathan, 1993 (coll. « Le texte à l'œuvre »), 188 p.