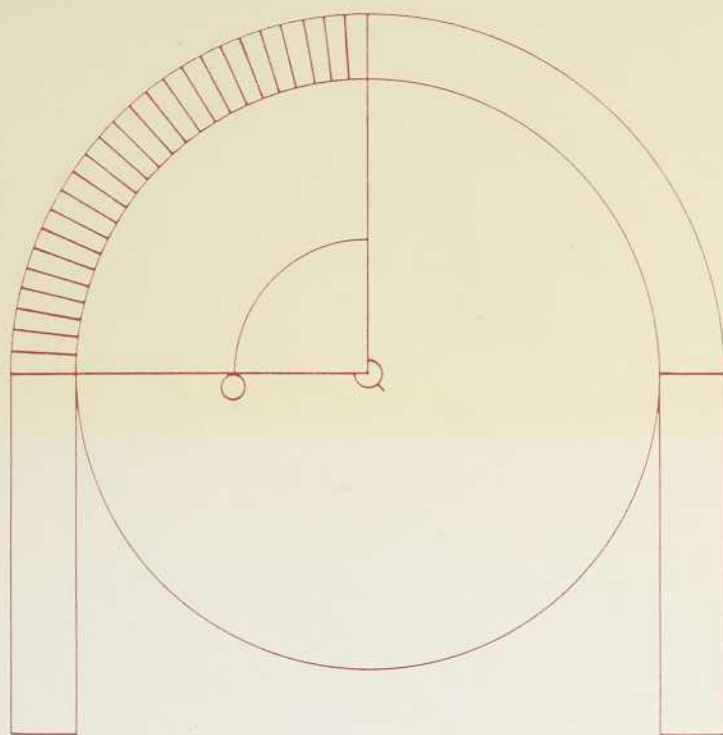


686.302
A7843
1985



L'ART DU LIVRE
CATALOGUE

ODETTE DRAPEAU MILOT

Québec 



Bibliothèque Nationale du Québec

Table des matières

Préface	5
par Jean-Luc Drapeau	
Reflexions sur le livre	11
par Jean-Luc Drapeau	
Le livre - Décoration - Expositions - Bibliothèque	15
par Jean-Luc Drapeau	
Le livre - Décoration - Expositions - Bibliothèque	15
par Jean-Luc Drapeau	

L'ART DU LIVRE

Catalogue

ODETTE DRAPEAU MILOT



Ministère des
Affaires culturelles
Bibliothèque nationale du Québec

Montréal

1985

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC

Eléments de catalogage avant publication

Drapeau Milot, Odette

L'Art du livre : catalogue / Odette Drapeau Milot.-

Montréal : Ministère des Affaires culturelles, Bibliothèque nationale du Québec, 1985.

1. Reliure - Décoration. 2. Reliure - Québec (Province) - Décoration - Expositions. I. Bibliothèque nationale du Québec.

A32B52A13/A68- 1985

Conception
Odette Drapeau Milot
Ari Maurice Hayoun

Composition
Composition Contact

Montage
Suzie Boisvert

Photographie
Jacques King

Couverture
Ari Maurice Hayoun

ISBN-2-550-12036-1
Dépôt légal - 3^e trimestre 1985

Ce catalogue a été réalisé avec l'aimable collaboration du ministère des Affaires culturelles du Québec, de la Bibliothèque nationale du Québec et de l'Institut des Métiers d'art, CEGEP du Vieux-Montréal

2
276
A77
1985

Ministère des
Affaires culturelles
Bibliothèque nationale du Québec

Montréal

1985

Préface

Table des matières

Préface par Jean-Rémi Brault	5
Réflexions sur la reliure par Jean-Luc Trempe Louise Cormier Odette Drapeau Milot	6
Art du livre, fête pour l'oeil par Alexei C. Sidorov	9
Histoire de la reliure au Moyen Âge par Anne-Marie Legaré	18
Technique de la reliure, de la dorure sur cuir et du décor par Odette Drapeau Milot	23
Restauration et conservation par Louise Genest-Côté	28
En CHINE, les vrais inventeurs du papier de l'imprimerie et des caractères mobiles par Tsuen-Hsuin Tsuin	33
Les papiers marbrés par Michèle Simard	43
Les peaux pour la reliure par Hervé Busatto	46
Vocabulaire technique de la reliure	50
Catalogue descriptif	57

Table des matières

Table des matières

Préface	1
par Jean-Henri Bruhl	1
Reflexions sur la reliure	2
par Jean-Luc Trépo	2
L'œuvre d'art	3
par Louis Comier	3
Obéance d'après l'art	4
par Albert C. Bidon	4
Art du livre, livre pour l'œil	5
par Albert C. Bidon	5

Histoire de la reliure au Moyen âge	18
par Anne-Marie Lapeyre	18

Les livres de la reliure, de la dorure au ciel et du décor	43
par Odette Dupont-Milot	43

Restauration et conservation	53
par Louis Goussier-Godé	53

En Chine, les arts sacrés de la papeterie de l'imprimerie et des caractères mobiles	73
par Jean-Henri Bruhl	73

Les papiers d'art	83
par Michèle Simon	83

Les livres pour la reliure	99
par Hervé Boissier	99

Vocabulaire technique de la reliure	119
	119

Catalogue descriptif	123
----------------------	-----

Préface

“Faire de la reliure, c’est d’abord poser un geste d’amour, c’est parer les livres qu’on aime d’un habit de lumière”. C’est Jean-Paul Bodain qui tenait ces propos si beaux et si pertinents à la journaliste Cécile Brosseau du Journal La Presse.

Une belle reliure, une reliure d’art, c’est l’heureux complément d’un beau texte, d’un papier de qualité, d’une illustration vivante. “Chaque reliure doit être le frontispice de chaque livre”, disait ce grand relieur et ce grand artiste que fut Pierre Legrain. Pour moi, une belle reliure, c’est comme un écrin pour loger un beau bijou. C’est un reflet de la beauté du contenu et de la beauté de l’intelligence qui l’a écrit.

J’aime ces reliures d’art, parce que ce sont des objets de luxe et parce que dans le mot “luxe”, il y a le mot latin “lux” qui signifie “lumière”. Une reliure d’art, c’est une source de lumière. Lumière sur l’intelligence et le cœur des artistes qui ont travaillé, lumière sur nous-mêmes qu’elle bonifie.

Aussi, je pense que nous devons porter de la gratitude envers les artistes et les artisans qui réalisent ces oeuvres d’art. Ils contribuent à améliorer notre qualité de vie par un effort de création. Le relieur Paul Bonnet aimait à répéter: “Je ne veux pas produire mais seulement créer”.

Je souhaite vraiment que les visiteurs soient nombreux à visiter cette exposition, à prendre contact avec les artistes et, pourquoi pas, à se familiariser avec les processus de réalisation. Je souhaite surtout que le public québécois, le public bibliophile, le public cultivé, amateur

d’art, que ce public prenne l’habitude d’acquérir ou de commander des reliures d’art. Déjà, l’habitude est prise au Québec d’acquérir des peintures et des sculptures. Et le nombre des collectionneurs est plus grand qu’on ne le croit.

De même également, de plus en plus, les québécois achètent des livres. Les plus de 7 000 titres publiés au Québec en 1984 témoignent que l’édition est le secteur de notre vie culturelle qui est bien vivant. Je souhaite que se prenne aussi l’habitude d’acquérir des “beaux livres” habillés d’amour et de lumière. Le plaisir de parcourir un beau livre, ce plaisir sensuel et bienfaisant de lire un livre dont le contenu et le contenant sont également beaux, ce plaisir est à nul autre pareil.

JEAN-RÉMI BRAULT
Conservateur en chef
de la Bibliothèque nationale du Québec

Réflexions sur la reliure

un amateur de reliure

Les livres d'art: bonheur d'une vie!

Les lecteurs des chefs-d'oeuvre les contemplent comme les amateurs de peinture vont au Musée: leur bibliothèque nécessaire, c'est la bibliothèque inutile des autres... Elle substitue aux connaissances, un sentiment où le rôle principal est joué par l'exclamation dans la réussite.

Ainsi pensait André Malraux, au sujet de la Bibliothèque de la Pléiade, sa bibliothèque de l'admiration, vu évidemment le contenu magistral, mais également l'enveloppe prestigieuse.

La reliure d'art se veut subtile et dans cette véritable université, qu'est une collection de beaux volumes, on découvre aussi une lumière, qui guide la civilisation.

Odette Milot fait parler les livres, subtilement, amoureuxment et surtout

sans effort apparent mais avec quelle classe; non seulement y déguste-t-on le double aliment du coeur et de l'esprit, mais aussi, son travail qui ravit l'oeil. Le talent délicat nous charme jusqu'à la moelle, nous parle, nous donne des conseils de beauté et unit ses élèves et clients par une sorte de familiarité vivante et harmonieuse. Quel beau métier de donner vie élégante et pure à un livre, comme d'animer une pendule. Chez Odette Milot, le bon goût y trouve son compte car elle indique l'heure juste. Des années et des milliers de feuillets bellement agrémentés, m'ont inspiré ce trop bref propos.

Jean-Luc Trempe

un élève

“100 fois remettez votre ouvrage sur le métier”. Non. “100 fois sur le métier, votre ouvrage, recommencez”. Non. Entendre si souvent ce proverbe et ne pas pouvoir le reproduire textuellement.

En fait, la reliure c'est exactement ce phénomène: toujours à reprendre parce que ce n'est pas tout à fait ça. C'est quelque chose de simple où les mêmes règles sont inlassablement répétées, où la logique intervient continuellement; et pourtant on oublie toujours le détail qui fait toute la différence.



Ainsi cet apprentissage demande un apprenti sage: la patience de la lenteur, donner au temps toute la latitude possible à l'intégration de la technique, puis cette sensibilité quasi tactile qui rend possible la traversée du livre sans les mots. La reliure, c'est de l'art sur de l'art, le design du langage, la modernité qui se véhicule à travers le passé.

Et c'est pour tout cela que l'apprenti pas toujours sage a besoin de Boileau pour le lui rappeler: “100 fois sur le métier, remettez votre ouvrage”.

Louise Cormier

Stagiaire à “La Tranchefile”

Réflexions sur la reliure un relieur

Une belle reliure est unique. Elle naît de la main de son créateur. Elle est agréable à sentir, à toucher et à voir, c'est la correspondance entre l'image et la voix du livre. Tout en restant soumise au contenu du livre, cette création étant une oeuvre en soi, elle subit toutes les règles de la technique et de la création artistique.

Le métier de relieur est le métier du livre le plus ancien après celui d'auteur. Il a survécu à tous les événements qui ont marqué l'histoire du livre, et sa technique est restée étonnamment constante au cours des siècles. Il y a dans l'apprentissage de la reliure des servitudes, et il est souhaitable que soient maintenues les traditions techniques qui font des reliures d'une exécution rigoureuse, non seulement l'exécution brillante d'un décor mais la modeste et combien difficile réalisation d'un corps d'ouvrage. Il est pourtant étonnant de constater combien l'atelier du relieur d'aujourd'hui ne diffère aucunement de celui du relieur des siècles passés.

Relier c'est protéger et le XIX^e siècle avec ses découvertes techniques favorisa la reliure dite industrielle. Le livre devenant l'élément de base d'une éducation de masse, sa multiplication rapide se trouvait requise ainsi qu'un prix de revient minimum. Il ne s'agissait plus d'orner quelques bibliothèques mais d'alphabétiser tout un peuple.

Ce qui sembla condamner la reliure traditionnelle, les progrès énormes en matière d'éducation vinrent au contraire

élargir le nombre des adeptes du livre, et parmi eux des bibliophiles et des amateurs de belles reliures. C'ÉTAIT LA NAISSANCE DE LA RELIURE D'ART, qui évoque l'oeuvre et son thème, offrant une place importante à l'imagination créative de l'artiste relieur pour qu'il vienne donner l'originalité et parfois la fantaisie à ses oeuvres.

Pour mieux vous plonger au coeur de la tradition de ce métier d'art nous avons reconstitué un atelier vivant et animé. Vous suivrez ainsi pas à pas le chemin que doit emprunter l'apprenti relieur pour accéder à la maîtrise de son art. Nous souhaitons vous transmettre toutes les subtilités techniques de cet art délicat.

Par nos efforts communs nous avons essayé de placer cette exposition sous le signe de la qualité et de la diversité. De l'apprenti à la main plus ou moins sûre au maître-relieur, les participants ont réalisé des oeuvres uniques, originales qui permettent de suivre à la trace toutes les étapes d'un métier, d'un art.

Odette Drapeau Milot

Art du livre fête pour l'oeil

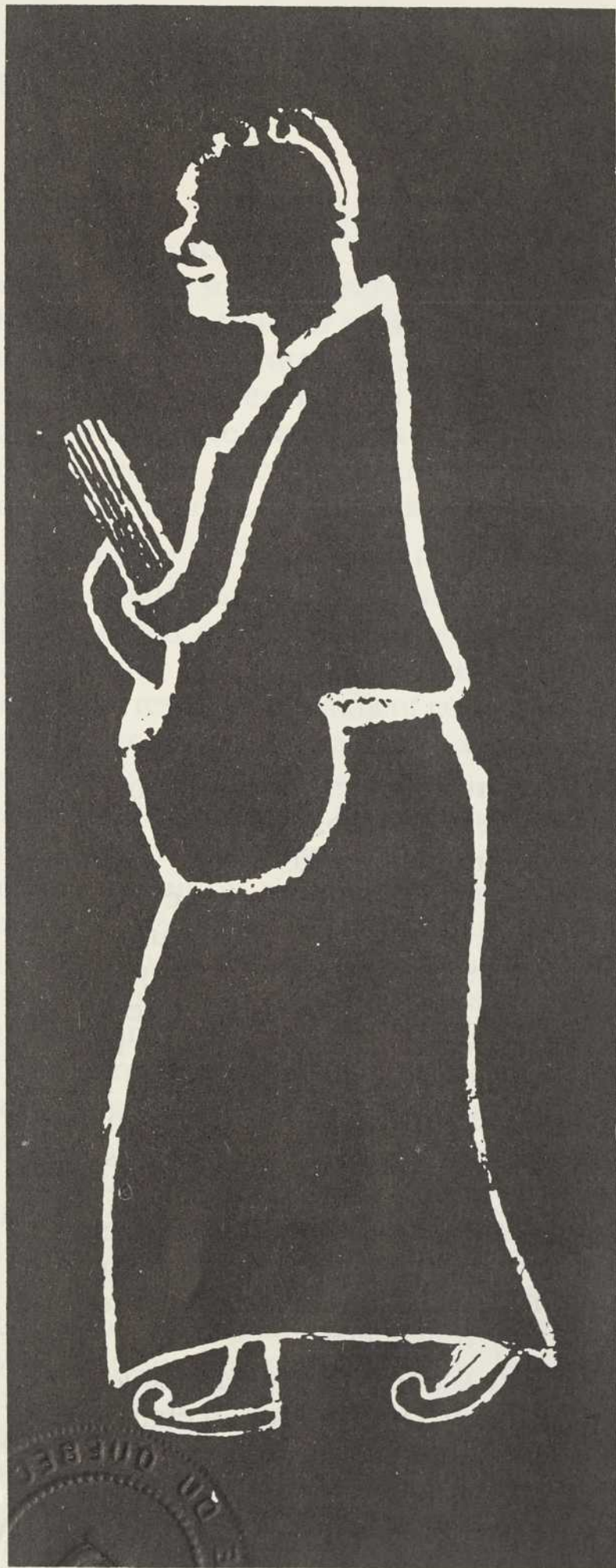
par Alexei A. Sidorov

ALEXEI A. SIDOROV est la plus haute autorité soviétique en matière d'histoire des arts graphiques et de la conception du livre. Membre correspondant de l'Académie des Sciences d'U.R.S.S., le professeur Sidorov est l'auteur de plus de 500 articles et autres études destinées tant à des publications soviétiques qu'étrangères.

Des livres, il en est une multitude, leur variété ne connaît pas de limite — ce qui nous vient de la plus haute antiquité, tablettes d'argile de Sumer et papyrus d'Égypte, livres de Ceylan sur palmes découpées en rectangle, livres-papillons du Japon, et codes sur parchemin de l'antiquité tardive passant en Europe médiévale — que d'aspects et de formes du même processus de fixation de la pensée, des connaissances et des émotions de l'homme qui cherche, éternellement insatisfait sur la voie qui mène à la lumière! Aujourd'hui, la science du livre s'approfondit; dans le monde entier, des savants y travaillent.

Le livre est né d'une remarquable union de l'art et de la technique. Il était et reste l'oeuvre conjointe de l'artiste et du maître typographe, une oeuvre à la fois graphique et polygraphique. Le livre, dès ses débuts, est lui-même synthèse.





Lettré portant un livre de bambou, gravure du 3^e siècle sur une céramique ornant un tombeau, aujourd'hui dans la collection du Royal Ontario Museum, à Toronto, Canada. Cette sorte de livre était un assemblage de tablettes de bambous reliées par un cordon, que l'on pouvait feuilleter comme un livre moderne. Le bambou et le bois constituaient les supports d'écriture les plus courants (sans parler de la soie) avant l'invention du papier.

À partir du 15^e siècle, les premiers livres imprimés en Europe ont opéré la synthèse des manuscrits et des nouveaux éléments de caractère typographique. Si le livre gardait les traditions du passé, il ne pouvait pas n'être pas toujours nouveau. Il est en soi le fruit de la création de l'écrivain et de l'artiste, qui choisit le caractère, les illustrations, la reliure, c'est-à-dire tout l'aspect extérieur, "la forme" de l'ouvrage. Et cependant, il résulte en même temps d'un effort collectif. Tout entre en jeu: artisans de l'édition, typographie, spécialistes du papier, couleurs, impression, et il en sera ainsi jusqu'à ce que la composition photographique et le microfilm se substituent aux processus de l'imprimante. Mais les remplaceront-ils?

Vif est le désir de s'arrêter à quelques exemples de l'histoire du livre, entendu comme phénomène de la culture universelle. Personne, à vrai dire, n'a encore écrit une histoire générale du livre-oeuvre d'art, en dépit de nombreuses tentatives, lesquelles sont parfois de grande valeur. L'histoire de l'art du livre n'est pas celle de l'art typographique, ni celle de l'illustration, de la reliure ou du caractère.

Le livre est toujours un tout. Paul Valéry comparait la création du livre à l'architecture, pour ce qui est de la structure, de la construction, de l'ensemble de l'ouvrage et de sa composition réalisée selon les exactes lois de la proportion.

Faire du livre une fête, un triomphe des forces créatrices, voilà qui apparaît dès le premier chef-d'oeuvre de l'imprimerie en Europe: la Bible de Mayence de Gutenberg. Sans l'artiste, cette fête eut été simplement inconcevable: le merveilleux caractère gothique noir s'ordonne à la perfection; les colonnes de texte sont

parfaitement proportionnées; les initiales sont majestueuses; les bordures de feuillets sont exécutées à la couleur et à l'or. L'artiste a introduit ou ajouté à la sévérité du caractère typographique la beauté de l'ornement, travail alors exécuté à l'unité. C'est la première variante de toutes celles de l'art du livre (art décoratif et toujours vivant) qui permet à l'illustrateur de rehausser à la main les motifs imprimés dans le volume.

Quelques années après le chef-d'oeuvre de Gutenberg, son successeur Peter Schoeffer introduit dans le Psautier de Mayence (1457) des initiales en couleur, non plus dessinées à la main mais gravées et intégrées à la composition typographique. Ainsi l'art est "entré" directement dans le processus typographique.

Il y eut des tentatives d'impression de gravures sur cuivre (ainsi dans les marges de l'édition de Dante de 1481); on a publié aussi des livres comportant de petites gravures sur bois, primitives et parfois enluminées ("La pierre précieuse" de U. Boner) et, à la fin du 15^e siècle, on a vu paraître des ouvrages comportant un si grand nombre d'illustrations qu'il fallait souvent reproduire les mêmes gravures avec des légendes différentes. Il s'agissait là, en quelque sorte d'un "anti-étalon", ce que le livre, en tant que tel, ne doit pas être.

Mais il y eut une rapide évolution. À l'aube du 16^e siècle est paru un livre qui, par nombre de traits, reste encore aujourd'hui un modèle: il s'agit "du Songe de Polyphile", édition d'Alde Manuce. Ici, l'artiste, maître du dessin, illustrateur-interprète du texte, et le typographe qui a soigneusement étudié le caractère selon les règles précises des proportions mathé-

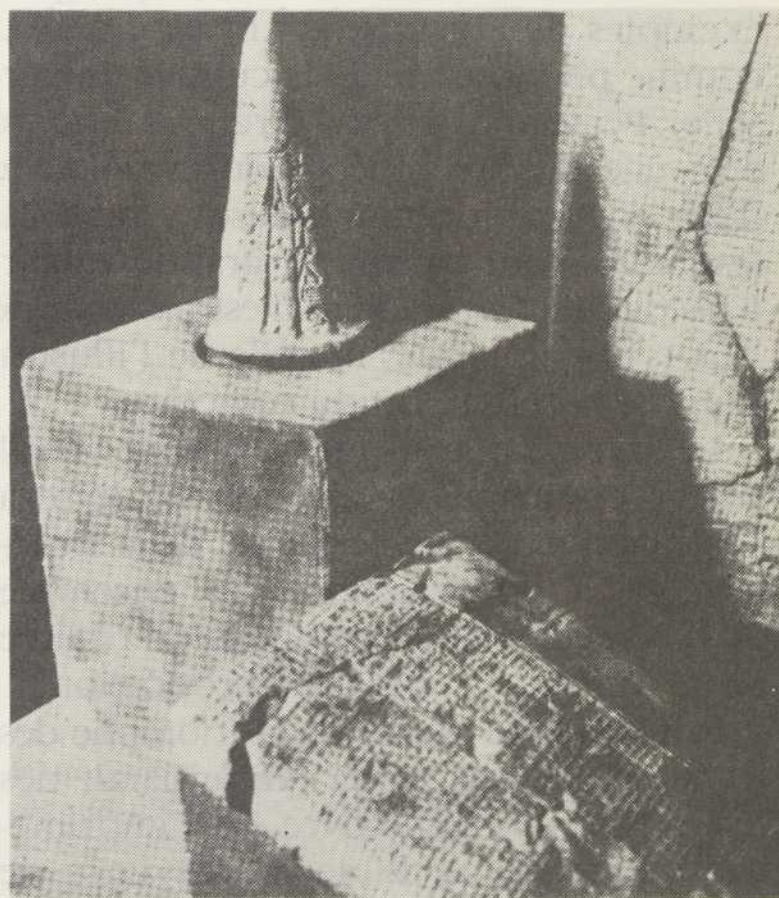
matiques de la composition, ont travaillé de concert. Pour illustration: la gravure sur bois, précise, graphique, avec laquelle le merveilleux caractère latin se combine harmonieusement.

Le livre des 16^e et 17^e siècles, parallèlement à la gravure sur bois, soeur de la typographie, s'est vu adjoindre la gravure sur cuivre, collée à l'intérieur du volume (la gravure à l'échoppe — pointe d'acier — ou l'eau-forte sur métal exigent une autre technique et des machines différentes de la presse avec laquelle il est possible d'imprimer des gravures sur bois). Les illustrations de cette époque étaient remarquables, mais transformaient souvent le livre en album ou en atlas.

Au 18^e siècle, on commence à voir dominer d'élégantes vignettes, à côté de lettres exécutées avec raffinement et des ornements de composition. Mais tel n'était pas toujours le cas! C'est précisément à cette époque que Caslon et Baskerville en Angleterre, Didot en France, Bodoni en Italie, créent les merveilleux caractères du "nouveau style", et que le génial William Blake, poète, artiste et imprimeur en un seul homme, tente de créer un livre à tous égards nouveau.

Au 19^e siècle, l'édition devient tout à la fois commerce et théâtre de violentes luttes d'idées. Les poètes romantiques trouvent auprès des artistes, des amis et des compagnons, et certains écrivains considèrent leurs textes comme complément et gloses de leurs illustrations.

En 1836, la maison d'édition londonienne Chapman et Hall propose à Charles Dickens d'écrire des textes à l'appui des dessins de l'humoriste Robert Seymour. Ainsi naquirent "Les papiers posthumes du Pickwick Club", bien que



LIVRE-PIERRE: trois "livres" en argile portant des cunéiformes sumériens et provenant de l'ancienne Mésopotamie.

Dickens eût exigé d'écrire ce qu'il entendait écrire, Seymour n'intervenant que comme illustrateur. Plus tard, après la mort de Seymour, Dickens trouva un amical collaborateur en H.K. Browne (qui signait ses dessins "Phiz"), remarquable observateur et caricaturiste.

Le 19^e siècle a fourni les chefs-d'oeuvre de la nouvelle illustration, du documentaire scientifique et historique de A. Menzel au fantastique grandiose de Gustave Doré. Et à cette époque cependant, Gustave Flaubert n'en entame pas moins le procès de l'illustration des oeuvres littéraires. Car, selon lui, n'est-ce pas "l'inachevé" et "l'allusion" qui restent par-dessus tout précieux au poète et au lecteur, exactement dans la mesure où le lyrisme et l'analyse psychologique sollicitent l'imaginaire?

Et c'est au cours de ce même 19^e siècle que les procédés photographiques s'introduisent dans l'imprimerie. L'histoire universelle du livre devra s'attacher aux ressources offertes, au 20^e siècle, par l'emploi des rotatives et des machines à composer, à ces progrès de la photographie auxquels on doit notamment la zingographie et l'impression polychrome.

Les joyaux de l'art du livre au 20^e siècle ont souvent été mis en lumière dans la presse spécialisée, et "l'art nouveau" de A. Beardsley en Angleterre, de F. Vallotton et de T. Steinlen à Paris, des maîtres du style "Jugend" en Allemagne, est bien connu.

Art graphique et art du livre sont, dès

le début du 19^e siècle, internationaux. On s'en rend parfaitement compte après la célèbre Exposition universelle, organisée à Paris en 1900. Ce n'est peut-être pas par hasard si cette année-là Ambroise Vollard, le célèbre mécène des artistes modernes, commence à éditer des livres de haute qualité (rééditions d'auteurs de l'Antiquité et poètes d'avant-garde). D'un prix élevé, ces éditions réservées à un petit nombre d'amateurs et de bibliophiles de tous pays sont aussi caractéristiques des recherches du début du 20^e siècle que celles, totalement différentes, que concurent divers groupes, dadaïstes, futuristes et du "Bauhaus" de Weimar. L'artiste russe E. Lissitzky et le Hongrois Laszlo Moholy-Nagy jouèrent alors un rôle déterminant et des éditions de forme toute nouvelle apparurent en Russie après la Révolution.

Il n'est pas inutile de dégager les contours des principes fondamentaux qui ont régi l'art du livre au début du 20^e siècle, et de définir les tendances générales de son évolution dans divers pays. Le principe premier se réclame sans nul doute d'une volonté novatrice. Mots nouveaux, formules nouvelles, idées nouvelles, tout cela, issu de la guerre et de la Révolution, était appelé à jouer un rôle majeur, en Europe d'abord, puis dans les autres continents. Mais le livre conservait soigneusement les plus hautes valeurs de la culture passée.

Le maintien de l'équilibre entre inno-

vation et tradition intelligemment comprise semble avoir déterminé une orientation nouvelle de la genèse même du livre que l'on nomma, dans les années 20, "constructivisme". Les fantaisies futuristes, pour ne faire allusion qu'à celles de Marinetti, n'avaient pas grand-chose à y voir. Car les titres des livres de Marinetti étaient imprimés à l'instar de l'explosion d'une bombe, en désordre, le texte lui-même évoquant tonnerre ou sifflement. Alors que dans les éditions des oeuvres des futuristes russes se mêlaient lithographies, lettres imprimées, caractères de machine à écrire.

Le courant qui s'affirma dans ces mêmes années 20 fut celui du constructivisme fonctionnaliste: non "art", mais édification de la page imprimée; non "ornement", mais composition à caractères de tailles diverses, avec diverses orientations des lignes et introduction du rouge dans l'impression en noir. Au niveau théorique, ces réalisations se réfèrent le plus souvent à la "Nouvelle Typographie" de I. Tchikhold, ouvrage en langue allemande d'un spécialiste tchèque.

Le premier, sinon le plus brillant des artistes qui suivirent cette voie, a peut-être été El Lissitzky, célèbre artiste russe qui travailla à Moscou et en Allemagne. Précision de la disposition des éléments typographiques, réforme hardie des canons esthétiques académiques, photomontage substitué à l'illustration très élaborée, autant d'éléments mis en place par Lissitzky, auxquels eut recours A. Rodtchenko qui, en URSS, fit les maquettes de plusieurs oeuvres de Maïakovski.

Plus tard, un autre artiste soviétique,

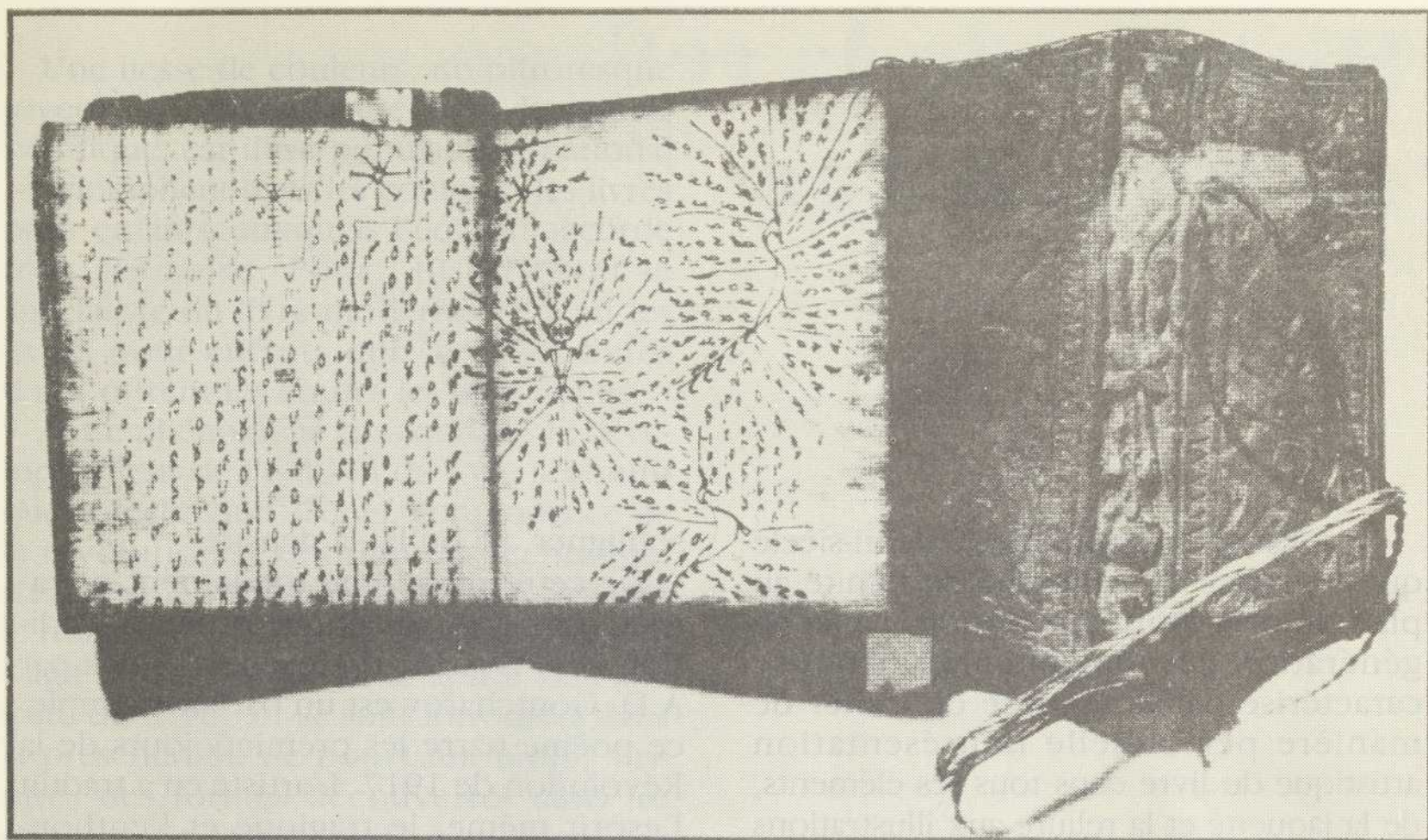
S. Telingater, combina la pure construction de Lissitzky et le photomontage. Les livres se distinguent alors par l'audacieux emploi de la couleur vive. Cependant, la présentation traditionnelle du livre s'est conservée: l'exemple le plus caractéristique en est le cycle austère des illustrations en noir et blanc que M.V. Doboujinski a réalisé pour les "Nuits blanches" de Dostoïevski en 1923.

Rien ne témoigne mieux de la vitalité du livre que le glorieux renouveau dans presque tous les pays, de la vieille technique de la gravure sur bois. L'art du grand artiste russe V.A. Favorski est justement célèbre: art difficile dont la valeur est aujourd'hui partout reconnue.

Les illustrations de Favorski reflètent avec une intelligence aiguë non seulement la signification de l'oeuvre, mais encore l'"univers intérieur" de la création, et ce que l'auteur suscite d'allusif, et les digressions mêmes qu'il décide: ce dont Gustave Flaubert en son temps soulignait déjà l'importance. Favorski ne s'est pas fait seulement l'interprète du livre, il l'a pensé à ses sources vives et prouvé qu'il pouvait "construire" l'ouvrage par procédés décoratifs, en aménageant l'espace dans la répartition de gravures grandes et petites.

Certes, ce ne fut pas le seul courant de recherche. Le livre visait aussi à la beauté, à une décoration, à la fois traditionnelle et nouvelle. Ainsi en est-il d'"Anna Karénine" de Léon Tolstoï aux gravures sur bois polychromes, magistralement exécutées par N.I. Piskariov. Cet ouvrage fut édité en URSS pour une maison d'édition de New York, en 1933.

Dans les années 30 se fait jour le principe nouveau d'une illustration fondée sur



LIVRE-BOIS: un trésor (18^e siècle du peuple Batak de Sumatra (Indonésie). Il s'agit d'une énumération de rites et d'invocations magiques sur écorce d'agalloch, ré-

l'investigation psychologique, exigeant non un jeu de lignes et de contours, mais un dessin combinant les éléments pittoresques et les valeurs du clair-obscur. Les expériences des artistes de la précédente décennie sont pour la plupart abandonnées.

Simultanément, de nouvelles techniques investissent l'édition. L'offset commence à triompher. Cette technique permet une large extension de la polychromie. Le livre s'enrichit désormais de planches ou de feuillets hors texte, illustrations en couleur (signalons en particulier les eaux-

sineux du Sud-Est asiatique. Sa couverture est un magnifique bois sculpté.

fortes qui ont fait la gloire de Picasso), intervenant indépendamment de l'écrit. Le livre paraît se scinder, ici littérature, là beaux-arts.

Car il s'agit de dessins, lithographies, imprimés à part, sur feuille séparée, introduits dans le livre et non fondus en lui, comme à l'origine, en un tout indissociable. L'image alors triomphe dans le livre: splendides aquarelles, dessins réalistes, romantiques ou abstraits, tableaux satiriques ou saynètes. "L'art du livre" cède la place à "l'art dans le livre".

Ce n'est qu'au tournant du demi-siècle que s'amorce la recherche de l'unité au plan du processus de l'édition. La jeune génération des illustrateurs surtout se caractérise par la volonté de traiter de manière personnelle la présentation artistique du livre dans tous ses éléments, de la jaquette et la reliure aux illustrations du texte en passant par les faux-titres et les culs-de-lampes. Attitude qui exige une réflexion artistique doctrinale, certes, mais aussi l'absolue maîtrise du vaste éventail des moyens d'expression graphique; ce qui permet d'apprécier le livre, dans son ensemble, comme construction plastique déterminée, en harmonie avec l'esprit du texte et l'esthétique du temps.

L'un des procédés, aussi fréquents que caractéristiques de l'art actuel du livre, est l'utilisation de la couleur: on introduit par exemple des pages rouges et noires imprimées en blanc. Ce désir de mettre en relief le texte, certains mots, voire fragments de mots en employant une couleur vive n'a rien de commun avec les initiales en couleur des livres anciens. Autrefois, l'emploi de la couleur était purement décoratif, alors qu'il vise désormais à rendre le texte expressif ou à en

souligner, ici ou là, la densité.

De cette recherche totalement novatrice dans l'art soviétique du livre, l'édition des "Douze" d'Alexandre Block par A.D. Gontcharov est un parfait exemple: ce poème narre les premiers jours de la Révolution de 1917. L'artiste en a traduit l'esprit même, le tragique et l'enthousiasme, introduisant le rouge symbolique, étendard de la révolution et d'un monde neuf. Gontcharov a sélectionné le caractère, dans divers corps, le plus adéquat au poème: un grotesque parfois imprimé en rouge. Le papier du volume n'est pas exclusivement blanc. Parfois le caractère vient en blanc sur papier rouge ou noir. L'une des pages est grise, afin de faire mieux ressortir tombant sur le cadavre d'une femme.

Autre livre à mettre au même niveau: le "Lénine" de Maïakowski illustré par D.S. Bisti. La combinaison du rouge et du noir y est stricte et originale à la fois, dans un style plus monumental que celui de Gontcharov. La couleur, étroitement fondue dans le graphisme, le dessin et le blanc du papier, atteint à une parfaite unité, procédé qui peut encore susciter d'autres chefs-d'oeuvre.

Une liesse de couleurs, un pittoresque joyeux — conventionnel peut-être, mais véridique, car il est populaire et national — triomphent dans les contes et les livres pour enfants, auxquels l'édition accorde tous ses soins. Pour l'historien et le spécialiste du livre moderne, ce sont les livres pour enfants qui, avec les livres d'art, offrent les études les plus riches.

Autre phénomène passionnant: le développement de l'édition du livre scientifique et technique, lequel, conséquence de la révolution scientifique et technique, rivalise avec l'ouvrage littéraire tant par le nombre de titres que par les tirages. Il s'agit là d'un nouveau chapitre de l'histoire du livre, car se sont introduits dans la présentation de nouveaux motifs inspirés des formes découvertes dans les sciences. Science et art se combinent dès lors intimement dans deux modes différents de connaissance du monde.

Mais il est un autre aspect de l'art du livre qui doit retenir l'attention de l'historien et du spécialiste. On a vu apparaître dans le domaine du livre des artistes qui n'étaient pas des maîtres de l'art graphique et de l'illustration dans l'acceptation académique du terme. Picasso, Matisse, Rockwell Kent, les calligrammes d'Apollinaire, les expériences d'impression en couleurs de Vercors, la haute qualité artistique des éditions Skira en Suisse — tout confère au livre d'aujourd'hui une telle variété, oppose de tels extrêmes, qu'on rêve de la création d'un centre international qui permettrait seul la connaissance et l'échange des recherches et réalisations à travers le monde.

L'art graphique dans le livre prend rang au nombre des éléments essentiels de la culture. C'est en emboîtant le pas à l'écri-

vain que l'artiste recrée et le présent et le passé. Les images qu'ils évoquent l'un et l'autre parlent à leurs contemporains, s'intègrent à leur vie, à leurs réflexions, à leur expérience. Mais rien n'est achevé, jamais. Création et recherche ne peuvent s'interrompre. L'art du livre connaîtra demain de nouveaux destins. ■

COURRIER de l'Unesco
Décembre 1972

Histoire de la reliure au Moyen Âge

Si on voulait tout dire sur l'histoire de la reliure, il faudrait raconter l'histoire du livre, de l'imprimerie, de la calligraphie, et bien sûr du support de l'écriture qui est le papier qui nous conduirait au pays du soleil levant, du velin et des script, du papyrus, des tablettes de pierre et de l'écriture. On se retrouverait alors dans l'obscurité des cavernes avec des symbo-

les et des signes géométriques...

Nous en aurions pour des jours sans fin à découvrir et à apprendre combien il fut long à l'homme avant de trouver sur son chemin, à portée de sa main le "poche" de notre temps.

Anne-Marie Legaré, diplômée de la Sorbonne en Histoire de l'Art Médiéval nous parle ici de la reliure au Moyen Âge.



Ouvriers relieurs d'autrefois.

Jusqu'au XIIe siècle, le rôle du relieur fut essentiellement de "lier" et de couvrir le livre. La confection des ais de bois était confiée à un menuisier et les métaux précieux qui ornaient les plats, fixés par un orfèvre, à moins que les livres ne fussent reliés dans des monastères où les moines exécutaient toutes ces opérations.

Le XIIIe siècle voit naître les universités qui, en répandant le savoir, en-

traînent du même coup une prolifération des livres pour étudiants et professeurs. À Paris, centre d'une activité intellectuelle intense, de nouveaux artisans fabriquent, copient, ornent et relient les livres. Pour des raisons d'ordre pratique, ils modifient les dimensions de ces nouveaux instruments nécessaires aux étudiants qui les utilisent quotidiennement. Nous sommes cependant encore loin du livre de poche!

Le corps d'ouvrage

De lourds ais rectangulaires en bois, dont les dimensions ne prévoient des chasses bizeautées pour les alléger un peu qu'à partir des XIII^e et XIV^e siècles, sont fixés au dos de l'ouvrage par des nerfs de boeuf, le tout étant recouvert de cuir très résistant, comme le daim ou la basane. Le cuir ne sera aminci qu'à partir du XIV^e siècle, avant quoi il est souvent tellement tendu et rigide que le livre devient difficile à ouvrir et les plats bail- lent, autant de défauts que des fermoirs arrivent mal à camoufler.

Avec l'introduction du cousoir, qui remonte au XII^e siècle ou peut-être même bien avant, et qui depuis n'a subi aucune modification de forme, les coutu- res ne sont plus exécutées à l'aide de deux aiguillées de fil comme autrefois, mais avec des nerfs de parchemin roulé, fixés dans les ais par des chevilles de bois. Alors qu'au début du moyen âge, les nerfs res- sortent sur le plat extérieur, au XIII^e siècle, on les fait entrer par l'extérieur des plats, technique conservée jusqu'à nos jours.

Quant à la tranche-file, elle ne devient semblable à la nôtre qu'à partir du moment où on commence à rogner les livres. Les fils s'enroulent alors autour d'une bande de cuir ou de parchemin, enjolivés par un tressage ou un surjet.

Au XII^e siècle, on ne connaît pas la technique de l'arrondissage. Ce n'est qu'avec le temps qu'on a constaté que la superposition des fils de couture au fond des cahiers, produisait un supplément d'épaisseur, permettant ainsi un arrondis-



sement naturel du livre. À mesure que l'on avance dans le XII^e siècle, l'on voit s'affirmer une technique dans l'art de "lier" les livres, technique commandée par un souci constant de faire une reliure solide et durable.

Les décors

Pour les reliures modestes, les techniques de décor se résument à la ciselure et à l'estampage ou décor à "ampraintes".

La ciselure consiste à graver le cuir d'abord assoupli à l'eau chaude, à l'aide d'un burin ou d'un poinçon qui permet de cacher les imperfections du cuir. Des effets plastiques intéressants sont obte-

nus en introduisant un genre de mastic sous le cuir qui est ensuite repoussé et comme sculpté.

La technique de l'estampage est plus répandue. Elle est exécutée à l'aide de petits "dominos" en bois ou en fer doux composant de petits motifs répétés, assemblés et pressés sur le cuir détrempe. Contrairement aux fers des XVI^e et XVII^e siècles gravés en relief, et que nous fabriquons encore aujourd'hui, ceux du moyen âge étaient gravés en creux, le motif apparaissant en relief sur un fond de cuir écrasé et noirci. De forme simple, carrée, rectangulaire, losangée ou circulaire, ils évoquaient par leur dessin, la société médiévale, ses légendes et ses croyances, son amour de la flore, tout en témoignant du niveau de culture de l'époque.

Les livres étant posés à plat sur les tablettes, ils étaient munis de cabochons métalliques appelés **ombélics** et de coins appelés **cornières** qui aidaient à prévenir l'usure en isolant le cuir des autres reliures. Deux fermoirs ouvragés empêchaient au mieux que le parchemin ne gondole ou que les plats ne retroussent. Ces éléments furent vite exploités comme composantes du décor lui-même. Ils étaient alors gravés et ajourés et persistèrent même après la disparition de leur raison d'être. Tous ces éléments alourdisaient cependant terriblement le livre d'où l'importance des languettes de tirage en cuir, placées en haut et en bas du dos, et qui sont les ancêtres des tranchefiles. La légende veut que Pétrarque ait été menacé d'amputation après avoir reçu une telle reliure sur la jambe, accident qui aurait décidé les Italiens à remplacer les ais de bois par des cartons!

Les reliures ecclésiastiques sont parmi les chefs-d'œuvre médiévaux les plus éblouissants qui soient parvenus jusqu'à nous. Pour souligner la valeur spirituelle d'un livre, on n'hésitait pas à recourir aux décors les plus luxueux. L'élément décoratif le plus ancien est sans doute la plaque d'ivoire sculpté, prélevée des dyptiques du VI^e siècle et réemployée sur les reliures médiévales. Quant à la reliure orfèvrée, dont la plus ancienne remonte au début du VII^e siècle, elle est composée d'ais de bois recouverts de feuilles d'or, de croix en ronde-bosse décorée de perles et de pierres précieuses. C'est de Byzance que nous vient la technique des décors en émail cloisonné. Des fonds or sont cloisonnés avec des bandes ou des fils d'or, puis remplis de pâte de verre ou encore de petits morceaux de verre multicolore. Cette technique est à l'origine d'une autre, plus fréquente aux XI^e et XII^e siècles, la technique de l'émail champlevé, qui consiste à relever les bords du métal d'un dessin gravé sur une plaque de cuivre afin de créer des cavités qui sont ensuite remplies de verre en fusion.

Les tranches des reliures médiévales sont le plus souvent laissées à leur couleur naturelle. Parfois cependant, pour compléter certains décors, elles sont teintées, peintes, décorées au pochoir ou encore ciselées, à moins qu'elles ne reçoivent le titrage qui sert alors d'ornement. La dorure des tranches n'apparaît que tardivement, à l'époque gothique, époque où l'on délaisse les reliures d'apparat pour adopter plutôt les couvertures de soie ou de velours auxquelles s'ajoutent des motifs brodés or ou argent.

Les reliures d'étoffe recouvrent des

manuscrits luxueux, le cuir étant, de par sa qualité médiocre, plutôt réservé aux ouvrages modestes. Malheureusement, ce sont des reliures modestes qui ont le mieux traversé l'épreuve du temps, et les reliures d'étoffe ne nous sont guère connues que par des descriptions de catalogues et les inventaires des bibliothèques.

Pour que les techniques de reliure du Moyen Âge évoluent, il faudra attendre trois événements importants: la prise de Constantinople par les Turcs en 1452 qui permet l'importation par les Grecs de la technique du "grecquage" en Italie; les accords commerciaux de 1536 entre la France et le Levant qui apportent les cuirs de belle qualité en Europe et l'introduction du carton au XVII^e siècle en même temps que celle du papier qui transforment non seulement l'apparence des reliures mais aussi leur manipulation par le lecteur.

La découverte de l'imprimerie vers 1500, n'apporte pas de changement immédiat dans le domaine de la reliure qui reste pendant très longtemps, une production artisanale singulière.

Anne-Marie Legaré

Techniques de la reliure, de la dorure sur cuir et du décor

Technique de la reliure

LA RELIURE est d'abord la couture ou l'assemblage des feuilles d'un volume puis leur protection par une couverture. Elle assure la conservation du livre en lui donnant la solidité. Nous allons décomposer les opérations nécessaires à la préparation d'une reliure artisanale.

La reliure d'un livre commence par LA PLAÇURE. Le livre est d'abord débroché et les fils de couture qui relient les feuillets entre eux sont coupés à la pointe. Les cahiers sont séparés les uns des autres et la colle sèche qui adhère au dos est enlevée. Après que les feuillets déchirés ont été réparés et que les gardes blanches et les fausses gardes ont été ajoutées pour protéger le livre, une mise en presse se fait afin que les cahiers deviennent parfaitement plats. La plaçure proprement dite est terminée.

La deuxième phase s'ébauche, c'est LA COUTURE. C'est une opération très importante dont dépendent la perfection et la solidité du travail. Par de petites entailles pratiquées sur le dos du volume à l'aide d'une scie, le grecquage va assurer le logement des fils de couture. La couture s'effectue sur un métier que l'on nomme cousoir. Le fil de lin passe alternativement à l'intérieur des cahiers et à cheval sur les ficelles de chanvres tendues sur le cousoir. Du choix du fil dépendent la solidité et l'arrondi du dos.

Une fois le volume cousu nous nous trouvons à la troisième phase du travail LE CORPS D'OUVRAGE. Le dos du livre est encollé à la colle caoutchouc et le dos est mis en forme, c'est-à-dire arrondi sur une table à l'aide d'un marteau et ensuite endossé dans l'étau pour lui don-



Le relieur-doreur

ner la forme d'un éventail, et former les mors. Les ficelles sont passées à travers les cartons qui forment les plats de sorte que le corps d'ouvrage soit solidement attaché à la couverture. Viennent ensuite différentes opérations dont le but sera soit la consolidation du dos, par la pose de la mousseline, soit la protection du papier par le rognage et la dorure sur tranche, soit la préparation des cartons à la couverture par le ponçage des bords et le comblage des plats extérieurs, ou encore par la tranchefile, broderie faite à la main avec des fils de soie de couleur pour renforcer le dos en tête et en queue.

LA COUVERTURE quatrième phase du travail sera soigneusement préparée par la parure qui intervient pour amincir la peau à certains endroits au moyen d'un couteau à parer, avec comme support une pierre à parer. Cette opération a pour but d'alléger le travail, de lui donner de l'aisance, de lui éviter "l'air guindé" qu'il aurait une fois terminé. Ainsi le livre s'ouvrira mieux, les plats auront une allure plus légère. Nous en arrivons à la couverture proprement dite. La peau est mouillée sur la fleur, retournée et trempée de colle de pâte sur la chair. C'est le livre qui endosse enfin son habit.

À la couverture succède la cinquième et dernière séquence du travail du relieur, LA FINISSURE. L'artisan colle les charnières intérieures et pose les pages de garde en peau, daim, soie ou en papier reliure.

Le livre passe alors entre les mains du doreur sur cuir, qui le terminera en le décorant.

La dorure sur cuir et les techniques de décor

La dorure sur cuir est un métier de patience et de minutie qui demande une grande rigueur et un long apprentissage à celui qui le pratique, pour atteindre la maîtrise du geste et l'exécution parfaite.

Le doreur sur cuir dispose d'un grand nombre d'outils qu'on appelle des fers à dorer pour exécuter ses décors, qu'il s'agisse des petits filets, forts ou fins, droits ou courbes pour l'exécution des décors modernes, de la roulette, des entrelacs à la grecque ou romantiques, des fleurs ou des fleurons pour les décors classiques, ou encore des caractères servant à titrer le livre.

Le livre qui a reçu sa couverture est maintenant prêt à recevoir sa parure. Une maquette préalablement dessinée sur un papier simili japon, servira de calque pour le traçage du motif à dorer, et le dessin sera "poussé" dans le cuir à travers ce papier à l'aide de fers. Le papier enlevé, le motif se trouve tracé, creusé sur le cuir du livre. C'est le trait à froid.

Le fer est ensuite chauffé, et la chaleur de l'outil est contrôlée sur une éponge reposant dans l'eau qui indique par son grésillement l'intensité de sa chaleur. Un doreur expérimenté reconnaît au grésillement le degré de chaleur souhaité. Le cuir est humecté à l'eau et le doreur appuie le fer chaud à l'endroit déjà tracé. Le trait apparaît profond et marqué par la vapeur. La peau est prête à recevoir l'or.

On procède alors à "l'apprêtature", opération qui consiste à passer un mordant (blanc d'oeuf naturel ou chimique) dans les sillons à l'aide d'un petit pinceau puis à la "couchure", de la feuille d'or, sur le coussin à or qu'on coupe par petites bandes. La feuille d'or découpée est saisie le long de l'index et "couchée" à l'endroit voulu, en s'aidant d'un tampon d'ouate permettant de parfaire la couchure en faisant apparaître les traces préalablement marquées à l'aide des fers.

Le fer chaud est appuyé à l'endroit tracé. La pression fait adhérer l'or au cuir, et on peut alors chasser l'or, qui restera uniquement fixé dans le sillon pratiqué par le filet. L'artisan doit recommencer cette opération plusieurs fois au même endroit pour obtenir une matière brillante et solide.

Le travail de dorure tient uniquement à cette opération que ce soit lettre, filet, plein, carré, rond, en étoilé, en pointillé, ou en alphabet.

Pour titrer les livres il faut choisir des caractères qui lui conviennent, par la taille, et par le style. On retrouve chez le relieur une grande variété d'alphabets (appelés polices). Les caractères sont assemblés pour former le mot désiré et montés dans un composeur, convenant à la grosseur des lettres. Le titre sera

"poussé" sur le dos du livre et doré suivant pour cela le même procédé utilisé pour la dorure. S'il s'agit de longs filets droits, il existe un outil spécial appelé roulette elle peut être simple ou ornée.

Parmi les techniques modernes de décor, la mosaïque est la plus utilisée et celle qui offre le plus grand éventail de possibilités. Les mosaïques sont des surfaces minces appliquées en superposition sur le cuir de la couverture. Les peaux sont parées (amincies) ou élaguées, lisses ou grenues, en plats ou en reliefs. Elles peuvent affecter toutes les formes, géométriques ou organiques. Le travail de la mosaïque est long et délicat, à partir de la préparation des fonds, au découpage, à l'élagage et au collage.

Les incrustations dans le plat du livre peuvent être variées, à niveau, par inversion ou par excision. S'il s'agit d'une peau à incruster à niveau il faudra découper la forme au scalpel et en biseau. La pièce à incruster devant avoir la même épaisseur, elle sera découpée avec un biseau contraire, collée en place en mettant la colle sur la coupe. On peut aussi incruster des objets en préparant un creux dans le carton avant la couverture. La peau de couverture habillera ce creux, et il sera possible d'y incruster la pièce choisie.

Les reliefs et les creux sont préparés

sur le corps d'ouvrage par des découpages ou des collages. À la couverture, la peau encollée viendra habiller ces formes et les fers à dorer (filets droits ou courbes) faciliteront l'incrustation de la peau dans les épaisseurs du plat.

La peau plissée, froncée, déchiquetée, rabotée, oxydée ou poncée, voilà autant d'interventions permettant au relieur de sublimer le matériau, d'innover, d'expérimenter et de créer.

Odette Drapeau Milot

Restauration et conservation

Jeunes ou vieux, les livres doivent être entourés de soins, pour remédier aux agressions que le temps et les hommes infligent aux livres voici un exposé sur la conservation et la restauration des livres et des reliures.

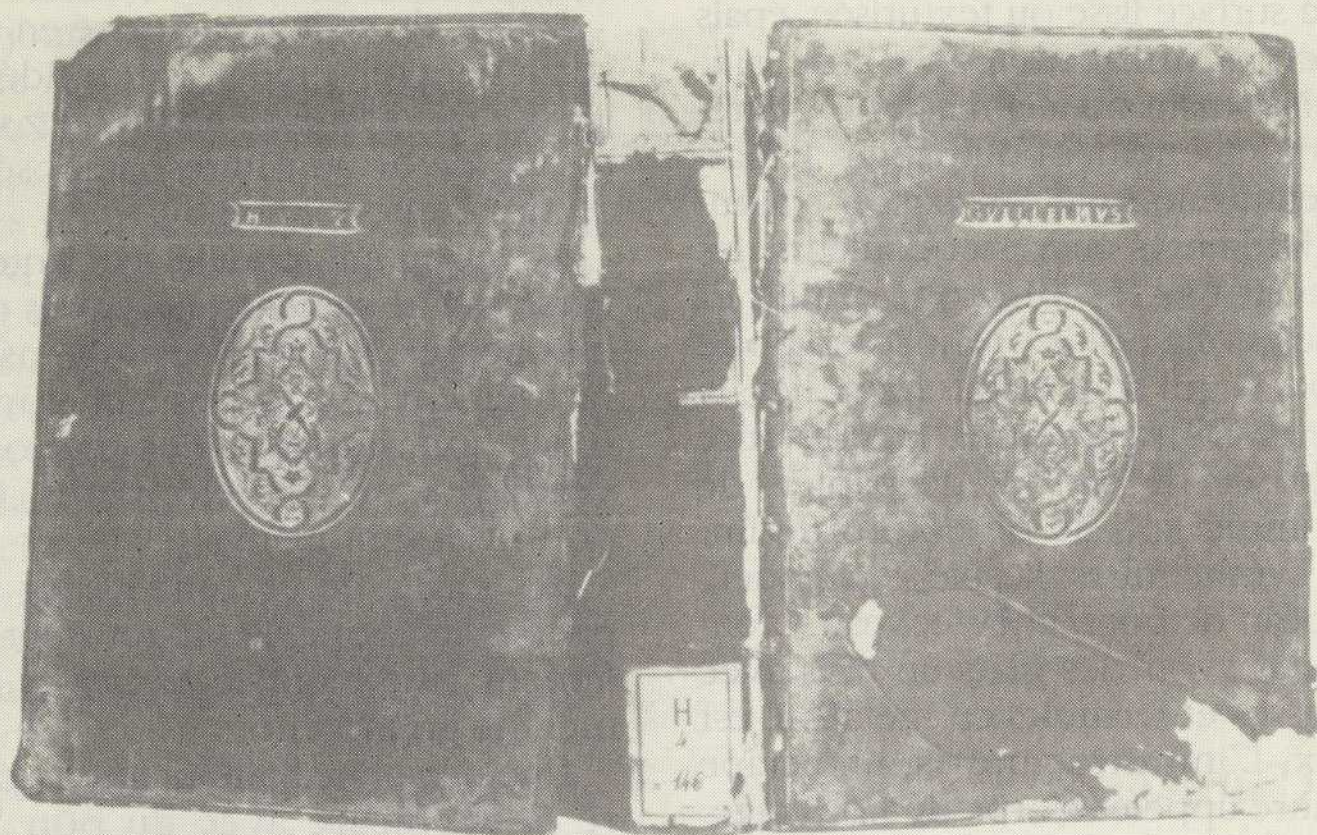
Louise Genest-Côté est relieur, restaurateur et conservateur, ses trois années de collaboration à New-York au côté de Carolyn Horton lui ont appris la chimie de cette spécialité.

Les incrustations dans le plat du livre peuvent être variées, à niveau, par incrustation ou par excréation. Il s'agit d'une technique de restauration à ne pas confondre avec la forme au sculpté et en bas-relief. La pièce à incruster doit avoir la même épaisseur, elle sera découpée avec un plateau conducteur, collée en place en utilisant la colle sur la coupe. On peut aussi incruster des objets en préparant un creux dans le carton avant la couverture. La peau de couverture habillée de creux, et il sera possible d'y incruster la pièce choisie.

Les reliés et les creux sont préparés

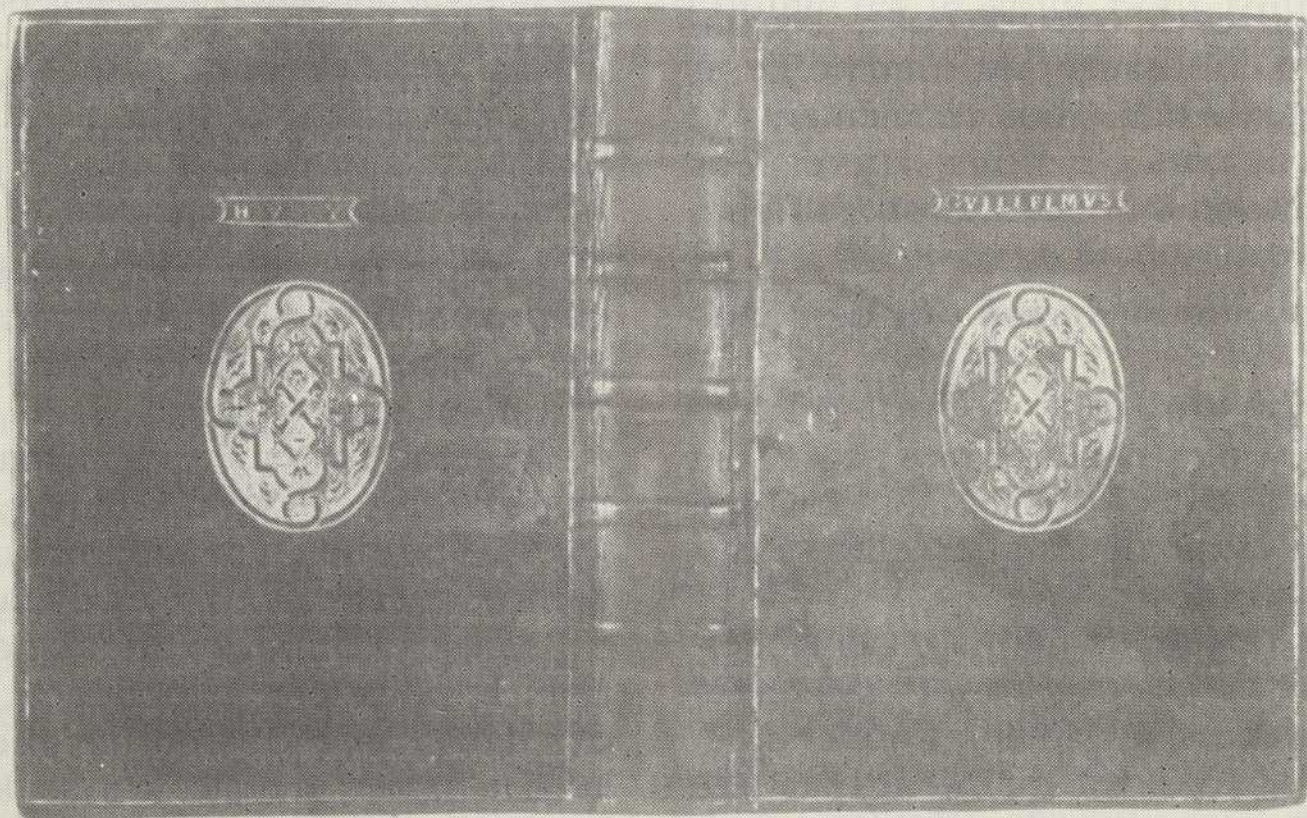
La science de la restauration des livres anciens a pris un essor depuis quelques décennies. Les gouvernements et les institutions prennent de plus en plus conscience que les documents et les livres sont faits de matières périssables. Cependant, ils sont essentiels car ils font partie de notre patrimoine, de notre héritage culturel, historique et scientifique.

Le livre est un objet complexe à trois dimensions et formé de deux entités: le **texte** et la **reliure**.



Reliure à motif central doré. Vers 1550. Avant et après restauration.
Bibliothèque municipale de Provins.

(photos atelier de restauration: BN)



Pour le texte, le papier est le plus souvent utilisé: il peut être mat, satiné, couché, à surface lisse ou texturisée, épais ou mince comme du papier de riz, fabriqué à la main ou à la machine. Autrefois, avant l'avènement du papier, le parchemin était employé. Au papier s'ajoutent les différentes encres et couleurs, les reproductions, les photographies et même des collages. La reliure englobe deux aspects qui sont étroitement liés: la couverture et l'infrastructure. La couverture est composée de carton, de papier, de tissus (comme la toile de coton, de lin, de fibres synthétiques, la soie, le velours), de cuir (peau de porc, chèvre, veau, mouton) et peut avoir des plats en bois avec coins, bosses et fermoirs en métal s'il est très vieux. L'infrastructure est une étape de la reliure appelée corps de l'ouvrage. C'est ce qui forme, attache et lie les pages à la couverture au moyen de fil de couture, de support de couture (ficelle, ruban, lanières de cuir), de colle, d'arrondissure, d'endossure, de tranche-file et d'habillage du dos. Tous ces éléments se détériorent plus ou moins vite et leur diversité rend la restauration difficile, voire délicate.

Voici quelques exemples de détérioration.

Le livre, publié au début du XX^e siècle, n'est plus utilisable. Ses pages sont jaunies et si sèches qu'elles sont friables: lorsqu'on essaie de les plier, elles se cassent d'un coup sec.

Les cartons de ce livre sont détachés, voire perdus. Les pages sont sales, écornées, déchirées; le papier est usé et mou. Souvent le livre est maintenu par une bande élastique qui "coupe" sur ses bords. Cette bande, en vieillissant, perd

son élasticité, "fond" et colle au livre.

Le dos de ce livre est cassé en plusieurs sections; voilà une situation idéale pour perdre une partie du texte. Avez-vous déjà essayé de lire un livre composé de huit sections autonomes?

Ce livre a été mouillé accidentellement. Personne ne s'en occupe. Après quarante-huit heures, la moisissure s'y installe très rapidement. De grosses taches mauves et roses apparaissent, des excroissances verdâtres se développent: le livre pourrit et sent mauvais.

Les pages de ce cahier sont retenues par des agrafes. Celles-ci rouillent très facilement, attaquent le papier et littéralement le grignotent.

Une personne bien intentionnée a réparé la déchirure avec du bon "Scotch Tape". Après quelques années la colle du ruban gommé s'est oxydée; le papier en-dessous est devenu brun, transparent et friable.

Une coupure de journal a été insérée entre les pages d'un livre. La grande acidité du papier journal attaque les pages du texte. Plus tard, lorsqu'elle est retirée, on constate que cette coupure a laissé une empreinte brune qui est visible sur plusieurs pages car la détérioration se transmet d'une page à l'autre.

Un grand livre a été rangé entre deux petits livres pendant des années. Comme le livre absorbe l'humidité de l'air, la partie non retenue s'ouvre en éventail.

Il y a aussi d'autres causes de détérioration: la poussière, la pollution, (les acides dans l'air réagissent chimiquement avec le papier, la colle, la toile, le cuir, et les détériorent), la lumière naturelle et artificielle (si vous laissez un journal sur le

rebord ensoleillé d'une fenêtre pendant quelques heures, vous constaterez que la partie du journal exposée au soleil est plus brune que le reste), la température combinée avec l'humidité de l'air (37°C 100% d'humidité relative sont des conditions favorables pour le développement de la moisissure; 37°C 0% d'humidité relative assèchent le livre qui vieillit prématurément), les insectes et les rongeurs qui se nourrissent des différents apprêts et colles sans oublier les miettes de nourriture laissées dans le livre par un lecteur peu consciencieux.

La science de la restauration du livre est constituée de deux disciplines: la **conservation** et la **restauration** proprement dite.

La conservation est née des progrès de la science, de la prise de conscience des détériorations qui surviennent au fil des années dans les bibliothèques ou qui sont dues à des cataclysmes tels que l'eau et le feu et elle est née de l'observation et de l'étude du mécanisme des livres à travers les différentes époques. La conservation se préoccupe de conserver et de préserver les livres dans leur état original car ils sont les témoins importants du passé. Elle vise à prolonger leur espérance de vie avant que ceux-ci soient restaurés. Dans ce but, la conservation a élaboré des règles dont voici quelques exemples: le livre doit être rangé adéquatement, dans une température constante de 20°C et une humidité relative constante de 50%, loin des sources de lumière et de chaleur, à l'abri de la poussière et des insectes. Le livre doit être fermement tenu et manipulé avec précaution. Il ne doit pas être laissé ouvert sur une table (le livre aura alors une "mémoire") ni accompagner le

lecteur pendant les repas. Il faut éviter d'humecter le doigt pour tourner les pages (la salive pousse les saletés à l'intérieur du papier), ni forcer l'ouverture d'un livre.

La restauration proprement dite est la science de diverses techniques visant à réparer au moyen de traitement un livre afin de prolonger son utilisation ou de le rendre utilisable. Un restaurateur peut fumiger, nettoyer, laver, désacidifier, apprêter le papier, réparer les déchirures, combler les manques, aplatir les pages qui gondolent, fixer les pigments et les encres, enlever les rubans gommés et autres réparations nuisibles, réparer la couture du livre, renforcer l'attache de la couverture au texte, réparer en partie les plats ou le dos d'une couverture. Un livre peut être soit partiellement, soit totalement restauré (ceci inclus une nouvelle reliure).

La restauration du livre est complexe. À cause du grand nombre d'éléments qui le compose, presque chaque livre est un cas unique. Il est donc important de comprendre les différentes caractéristiques de ces éléments et leur interaction. La conservation a contribué beaucoup au niveau de l'infrastructure en analysant les reliures anciennes afin de ressortir les harmonies et les lois qui régissent les différentes composantes du texte et de la couverture. La reliure peut être appréciée par l'étude du comportement du livre: comment il se tient, comment les plats s'ouvrent en engendrant ou non le mécanisme d'ouverture, la fluidité ou la contrainte dans le mouvement des pages etc... Un livre du XV^e siècle restauré avec une reliure moderne est non seulement un anachronisme mais aussi un traitement irrespectueux de la nature même du texte qui, par ses caractéristiques, ne se prête guère à une structure contemporaine.

Dans la même veine, si un papier très blanc et très glacé est utilisé pour combler une partie manquante d'une page dont le papier fait main est jauni, la réparation est inesthétique parce qu'elle saute aux yeux et elle est aberrante parce qu'un papier glacé ne réagit ni ne se tient comme un papier de chiffon; ces deux papiers ont des propriétés différentes. De même, on ne répare pas le dos d'une exquisite reliure en cuir fin avec du cuir pour chaussures.

Quelques erreurs rencontrées au cours de ma carrière.

Une première édition intacte, ancienne et rare a été restaurée peu intelligemment: la couverture originale a été jetée, les tranches du texte ont été ébarbées afin

qu'elles soient "lisses et propres" et le livre a reçu une nouvelle reliure pleine toile. Le livre a maintenant perdu de la valeur.

Un manuscrit précieux, en peau de parchemin fut roulé pour être rangé et oublié dans une malle. "Retrouvé" une décennie plus tard, ce manuscrit refuse d'être déroulé. Il est mis au-dessus d'une bouilloire d'où s'échappe la vapeur dans l'espoir qu'il se déroulera plus aisément. Quelques secondes plus tard, la partie du parchemin exposée à la vapeur se réduit à une petite masse informe.

Un journal écrit à la main avec un stylo-bille est désacidifié avec une solution non aqueuse. Deux jours après ce traitement, l'écriture ou plutôt l'encre est disparue. Le journal n'est plus qu'un livre de pages blanches lignées avec ici et là un soupçon de bleu.

Dans l'exemple mentionné ci-haut, l'écriture a pu réapparaître au moyen d'un traitement approprié. Mais, dans les deux premiers exemples, les dommages causés sont irréversibles. En restauration, toutes les réparations doivent être réversibles, visibles par souci d'éthique professionnelle et entreprises seulement lorsqu'elles sont nécessaires. De plus, il est important de faire des tests avant d'entreprendre un traitement dans le but d'éviter la mutilation du livre.

La science de la restauration du livre nécessite de longues années d'apprentissage, du doigté, des connaissances en chimie, en conservation, en papier, en reliure et une étude approfondie de l'histoire du livre à travers les siècles.

Louise Genest-Côté

En Chine

les vrais inventeurs du papier, de l'imprimé et des caractères mobiles

par Tsuen-Hsui Tsien

TSUEN-HSUIN TSIEN, considéré comme une des plus grandes autorités mondiales en matière d'histoire de l'imprimerie chinoise, est professeur de littérature chinoise, et conservateur de la Far Eastern Library de l'Université de Chicago. C'est en 1962 que le professeur Tsien publia une oeuvre capitale: "Written on Bamboo and Silk: the Beginnings of Chinese Books and Inscriptions" (Sur Bambou et sur soie, les débuts des livres et inscriptions chinoises) à Chicago. Il prépare actuellement une importante étude sur "Le papier, l'encre et l'impression" à paraître dans "Science and Civilization in China", la monumentale encyclopédie de Joseph Needham, publiée par Cambridge University Press.

Ce sont probablement les Chinois qui ont le plus contribué au développement de l'art du livre sous sa forme moderne. On pense généralement que le papier a été inventé en Chine vers le début de l'ère chrétienne et qu'il s'est répandu dans le monde entier avant même la Renaissance. Les Chinois imprimaient déjà vers le 7^e ou le 8^e siècle. Ils se servaient alors de "planches". Ils ont utilisé les caractères mobiles quelque 400 ans avant Gutenberg.



Le papier a été inventé en Chine autour du premier siècle avant notre ère. Les panneaux qui illustrent un ouvrage consacré à la technique chinoise, imprimé en 1637, montrent les cinq étapes de la fabrication du papier, on coupe des roseaux que l'on fait détremper dans l'eau; on porte à ébullition les fibres végétales les plus tendres; la pâte obtenue dans la cuve est passée à la "forme"; on presse le papier, à l'état de feuilles encore humides, sur un parement de bois; enfin on fait sécher ces feuilles de papier en les étalant sur une paroi chauffée. Illustrations tirées de "T'ien - kung k'ai-wu" de Sung Ying - hsing, réédition de 1927.

L'encre indélébile au noir de fumée que l'on connaît, d'ailleurs, sous le nom d'encre de Chine, remonte à l'antiquité de la civilisation chinoise. C'est l'introduction de ces procédés qui a rendu possible la production du livre moderne à de multiples exemplaires destinés à une vaste circulation.

L'imprimerie a été considérée comme la mère de la civilisation, et le papier comme le véhicule destiné à perpétuer la pensée et les aspirations humaines, à les répandre, les diffuser et les échanger.

Le papier et l'imprimerie sont deux des quatre grandes inventions chinoises (les deux autres étant la poudre à canon et la boussole), qui ont contribué à moderniser l'Occident.

Aucune réalisation du monde ancien ne peut se comparer en importance avec l'invention du papier et l'art de l'imprimerie qui est né de cette invention. L'un et l'autre ont eu une immense influence sur la vie intellectuelle du monde moderne. Imagine-t-on ce que serait la vie quotidienne dans une société moderne si l'on cessait de fabriquer du papier ou si l'on "oubliait" l'imprimerie? Bien qu'il existe d'autres moyens de communiquer, ils ne pourraient se substituer au papier imprimé qui est la base durable de la culture.

Le papier est une matière fabriquée avec des fibres végétales réduites en pâte, étendue et séchée pour former une feuille mince. Depuis 2 000 ans qu'elle a été inventée, sa fabrication a évolué et les outils se sont compliqués mais les principes de base sont restés les mêmes. L'invention du papier est née d'un procédé



chinois consistant à broyer et à remuer des chiffons dans de l'eau. Le procédé était déjà en vigueur plusieurs siècles avant l'ère chrétienne. Il est probable que l'idée même de faire du papier est venue accidentellement un jour où quelqu'un avait laissé sécher les fibres ainsi obtenues sur une natte.

Les érudits occidentaux ont souvent contesté l'origine chinoise de la fabrica-

tion du papier. Leur doute venait, pour une part, du fait que le mot "papier" est dérivé du mot "papyrus" et, d'autre part, de leur méconnaissance de la nature du papier chinois. L'usage du papyrus est, en effet, plus ancien que celui du papier. Le papyrus est un roseau d'Égypte dont on découpait la tige en minces tranches, alors que le papier est un produit manufacturé fait de fibres.

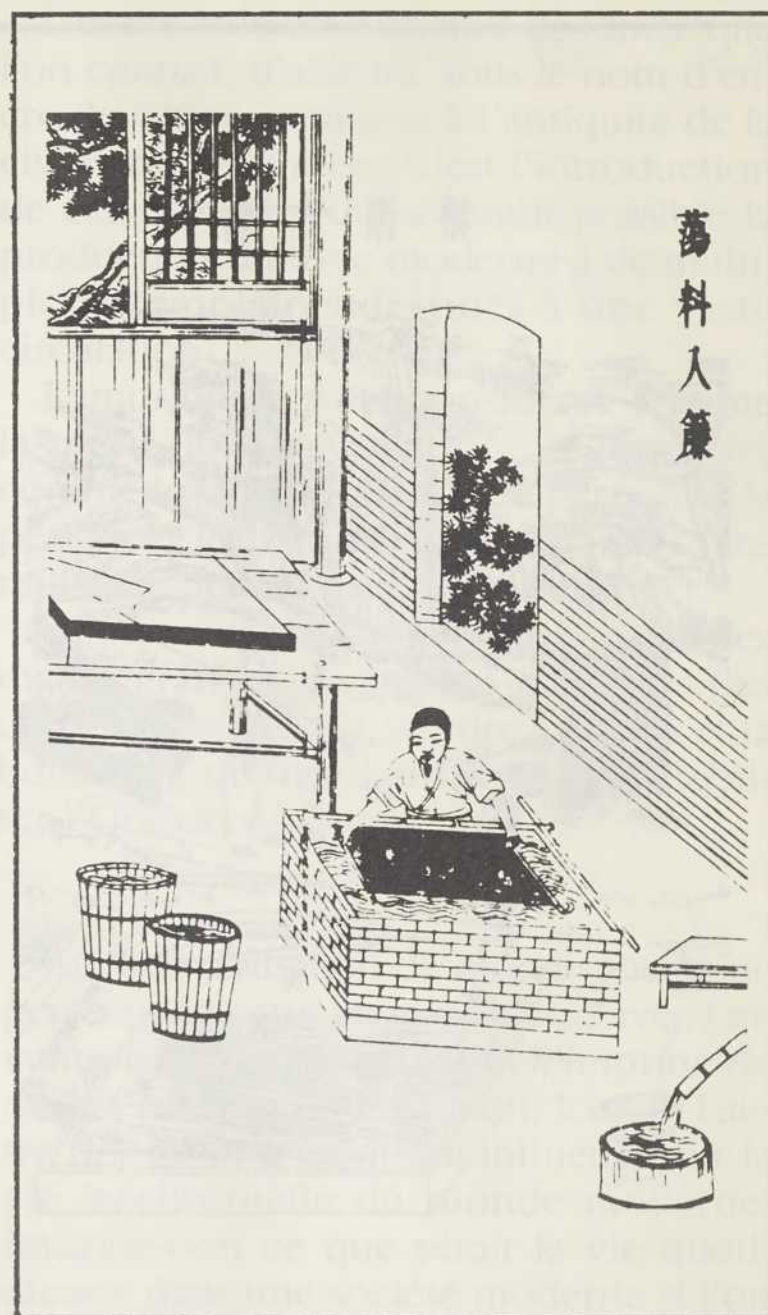
On a écrit sur du textile avant de transformer ce textile en papier proprement dit. Le papier et le textile sont donc étroitement liés. Non seulement ils proviennent tous deux des mêmes matières brutes, mais ils sont similaires en aspect et en propriétés. L'usage en était parfois même interchangeable. Mais c'est probablement de leur fabrication et, par conséquent, de leur coût de production que relevait leur différence essentielle. Les textiles étaient obtenus par le tissage de fibres filées, grâce à des procédés physiques, tandis que le papier était obtenu en mélangeant des fibres désintégrées, grâce à des procédés chimiques.

L'invention du papier a été attribuée à T'sai Lun, fonctionnaire chargé de diriger des manufactures. En l'an 105 de notre ère, il proposa à la cour de l'empereur régnant, sa méthode de fabrication du papier à partir de l'écorce des arbres, du chanvre, des chiffons et des filets de pêche. La date traditionnelle de l'invention a sans doute été choisie arbitrairement, car il a été prouvé que l'existence du papier de fibres végétales et de fibres de soie est antérieure à cette époque. La découverte récente, en Chine du Nord, de très anciens fragments de papier permet de faire remonter son origine avant l'ère chrétienne.

Des fragments de ce papier ancien auraient été retrouvés, en 1957, à Pach'iao, province de Chan-si, à l'intérieur d'une tombe datant du 2^e siècle avant J.-C. Si cela est vrai, le début de la fabrication du papier daterait de plus de deux siècles avant T'sai Lun. Le rôle de T'sai Lun, cependant, aurait été celui d'un innovateur de matières premières jamais encore employées et de nouvelles techniques pour les traiter. L'emploi de chiffons et autres matières récupérées fut limité et celui de fibres fraîches provenant de l'écorce des arbres et autres végétaux fournit de nouvelles sources de matière brute, ce qui permit de produire du papier en grandes quantités pour répondre à une demande toujours plus considérable.

Les principales matières brutes utilisées pour la fabrication du papier chinois sont des plantes fibreuses telles que le chanvre, le jute, le lin, la ramie (herbe chinoise), le rotin, l'écorce du mûrier et le mûrier blanc; des herbes telles que le bambou, le roseau, les tiges du riz et du blé et les fibres de graines telles que celles du coton. Le chanvre et le coton sont peut-être les meilleures, en ce qu'elles donnent la plus grande quantité de fibres longues et pures, mais, comme on s'en sert en premier lieu pour l'industrie textile, ce sont le mûrier blanc et le bambou qui ont prédominé en Chine, pendant des siècles, pour la fabrication du papier.

Bien que le papier ait été le support de l'écriture à partir du moment où il a été inventé, ce n'est que vers le 3^e siècle de notre ère que le bambou et les tablettes de bois ont été remplacés complètement par le papier dans la fabrication des livres chinois.



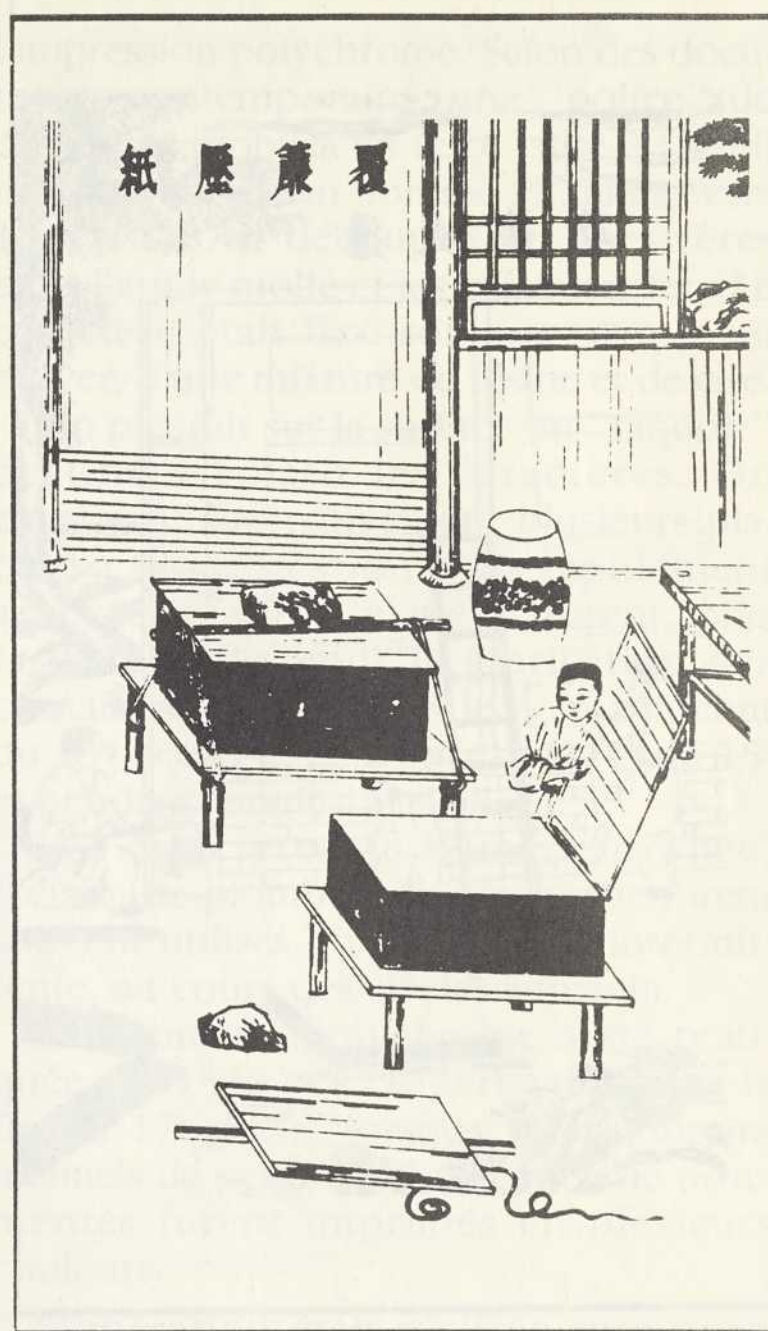
On sait aussi que c'est à cette époque que le papier a été fabriqué à l'aide d'une trame ou "toile", calandree et chargée pour améliorer sa qualité. On le trempait dans un insectifuge pour le conserver. On le colorait aussi de façon différente selon qu'il devait servir à écrire des poèmes, des notes ou des lettres. On le découpait pour la broderie et la décoration.

On employait également le papier, dès avant la fin du 6^e siècle, pour la fabrication des documents et des livres, comme support pour la peinture et la calligraphie, les cartes de visite, les offrandes aux esprits, les paquets, les stores des fenêtres et pour toutes sortes d'articles tels que les éventails, les ombrelles, les lanternes, les cerfs-volants, les jouets et même le papier hygiénique.

Depuis le 7^e ou le 8^e siècle, on s'est servi du papier pour faire des chapeaux, des vêtements, des pantalons, des draps de lit, des moustiquaires, des rideaux et autres objets à usage ménager. On en faisait aussi des écrans, des tuiles et même des armures.

L'usage du papier en tant que monnaie substituée aux lourdes pièces de métal, fut instauré en Chine au début du 9^e siècle. Marco Polo fut l'un des premiers visiteurs européens de la Chine qui ait été témoin de la large circulation du papier-monnaie et de la façon extravagante dont on brûlait des effigies et des images de papier en offrande aux morts, dans l'Empire du Grand Khan.

L'expansion mongole eut pour effet — entre autres choses — l'introduction du papier-monnaie, des cartes à jouer et de maints autres objets de papier imprimé, dans d'autres parties du monde. C'est en 1294 que les Persans émirent pour la première fois du papier-monnaie, auquel on donna le nom chinois de ch'ao (argent). Il semble que certains systèmes bancaires, comptabilité et caisses de dépôt, anciennement pratiqués en Europe, aient été influencés par des exemples chinois.



Le papier de tenture, lui aussi, aurait ses origines en Chine. Il a été introduit en Europe au 16^e siècle, par des missionnaires français et c'est en France qu'il a été reproduit dès le 17^e siècle. À quelle époque a-t-il été utilisé en Chine, on ne le sait pas encore très exactement, mais la décoration des maisons chinoises à l'aide de rouleaux de papier peint et calligraphié date de loin et elle est très répan-



due. Il est possible que les rouleaux aient été d'abord suspendus puis, plus tard, adaptés, afin d'être collés sur les murs des maisons européennes.

L'usage du papier a permis de fabriquer les livres à meilleur marché et de les rendre plus maniables, mais leur multiplication et leur large diffusion n'ont été pos-

sibles qu'après l'invention de l'imprimerie. L'époque et le lieu où le premier livre a été imprimé demeurent incertains et l'on ignore aussi quel fut le premier imprimeur. Cet art a dû se former peu à peu, avec la participation de bien des gens, en particulier celle des moines, qui avaient besoin d'un grand nombre d'exemplaires de leurs textes sacrés.

Il existe en Chine une longue histoire des techniques de reproduction qui ont précédé l'imprimerie, y compris l'usage de sceaux avec lesquels on frappait l'argile et, plus tard, le papier; de calques pour reproduire des dessins sur des textiles et du papier; et d'impressions obtenues en encrant des inscriptions taillées dans la pierre. Tous ces procédés ont ouvert la voie à l'imprimerie sur planche.

La date la plus ancienne des débuts de l'imprimerie en Chine est sans doute le 7^e ou le début du 8^e siècle. La découverte, en Corée, en 1965, d'une formule magique bouddhique, en chinois, imprimée en 751 de notre ère, et d'une autre, également en chinois, imprimée au Japon vers 770, indique que l'imprimerie était déjà à cette époque un art raffiné et largement répandu. Comme la Corée et le Japon étaient sous l'influence de la culture chinoise bien avant le temps où ces textes ont été imprimés, il est hors de doute que cette technique avait été importée de Chine.

On n'a pas retrouvé de matière imprimée aussi ancienne en Chine même, mais des spécimens datant des 9^e et 10^e siècles. En particulier la célèbre "Sutra du Diamant", livre complet sur rouleau de papier, imprimé en 868; des calendriers de 877 et 882, beaucoup d'images

bouddhiques datant de 947 et 983, et deux versions d'une sutra d'invocation, imprimées respectivement en 957 et 973.

Tous ces spécimens anciens d'imprimerie ont plus ou moins trait au Bouddhisme; les classiques confuciens n'ont pas été imprimés avant la première partie du 10^e siècle. Depuis, l'imprimerie a été largement utilisée et perfectionnée par les soins de nombreuses agences officielles, privées, religieuses et commerciales. Les imprimés chinois des 11^e, 12^e et 13^e siècles, qui peuvent se comparer aux incunables européens, sont remarquables par la qualité du papier, de l'encre, de la calligraphie, de l'illustration, de l'exécution, etc.

Toutes les planches étaient prélevées sur des arbres caducs: poirier, jujubier, catalpa, et parfois pommier, à cause de leur texture moelleuse et lisse. Le manuscrit écrit sur une fine feuille de papier était transféré, à l'envers, sur la surface de la planche, à l'aide de colle de riz. Une fois sec, le dos du papier était ôté par grattage, laissant une mince couche révélant les caractères, à l'envers, restés sur la planche.

Le graveur dégageait alors les caractères à l'aide d'"échoppes", de "canifs" et de burins. Quand la planche était prête, on l'encreait à l'aide d'un pinceau de crin. On plaçait alors une feuille de papier sur la planche encrée et l'on passait une brosse douce sur le dos de cette feuille. Il paraît qu'un bon ouvrier pouvait ainsi imprimer de 1 500 à 2 000 feuillets doubles par jour.

L'art d'imprimer s'est développé en Chine grâce à l'introduction, au 11^e siècle, du caractère mobile, et, au 14^e siècle, de

l'impression polychrome. Selon des documents contemporains, une "police" de caractères mobiles en terre cuite était utilisée par un artisan nommé Pi Sheng, vers 1041-1048. Il découpait les caractères dans l'argile molle et les cuisait au feu. Le caractère était fixé sur une plaque au moyen d'une mixture de résine et de cire.

On pressait sur la surface un "taquoir" destiné à aplatir les caractères. On employait alternativement plusieurs plaques et l'impression était rapidement achevée. D'autres matières furent, plus tard, utilisées pour la fabrication des caractères mobiles, dont le bois, au début du 13^e siècle, et le bronze, à la fin du 15^e et pendant tout le 16^e siècle.

Les caractères de bois, de bronze, d'étain, de plomb et de céramique furent souvent utilisés, mais de façon intermittente, au cours des siècles suivants.

L'imprimerie polychrome a été pratiquée dès 1340 et s'est perfectionnée à la fin du 17^e siècle, lorsque de nombreux manuels de peinture et de papeterie ornements furent imprimés en plusieurs couleurs.

L'opération était réalisée au moyen d'une série de planches séparées: une pour chaque couleur, appliquées successivement sur le papier. Cette méthode servait surtout pour l'illustration des livres, les cartes, la papeterie et les textes comportant des commentaires et de la ponctuation.

Au cours des temps, l'impression sur planche fut à la base de l'édition chinoise, alors que le caractère mobile ne servait qu'occasionnellement. La nature du vocabulaire chinois, qui comporte un grand nombre d'idéogrammes, exigeait cette méthode plus simple et plus économique.



Cette xylographie, due à Josse Annam et imprimée à Francfort en 1568, est la première représentation de la fabrication de papier en Europe. Cette gravure montre l'extraordinaire ressemblance qui existe entre les outils et les procédés utilisés par les papetiers européens et ceux en usage des siècles auparavant en Chine. Illustration tirée de "Old Papermaking" par Dard Hunter, Mountain House, 1923.

Lorsqu'on avait obtenu le nombre d'exemplaires voulu, on mettait aisément les planches en réserve pour le cas où l'on aurait eu besoin d'une réédition.

C'est seulement lorsqu'il s'agissait de livres volumineux et édités à de très nombreux exemplaires que l'on employait les caractères mobiles. À partir du milieu du 19^e siècle, l'impression sur planche et le caractère mobile ont été peu à peu remplacés par les techniques modernes, la lithographie, la typographie et autres procédés mécaniques.

Lorsque le papier eut été inventé, il ne fut pas seulement populaire en Chine mais répandu dans le monde entier. Il pénétra à l'est, en Corée, au 2^e siècle, et au Japon au 3^e siècle; au sud, en Indochine, au 3^e siècle, et en Inde avant le 7^e siècle; à l'ouest vers l'Asie Centrale, au 3^e siècle; en Asie occidentale, au 8^e siècle; en Afrique, au 10^e siècle; en Europe, au 12^e siècle et en Amérique au 16^e siècle. On a prétendu que les Chinois avaient tenu secret leur art de fabriquer le papier jusqu'à ce que des papetiers eussent été capturés par les Arabes au 8^e siècle, époque à laquelle le secret fut révélé au monde extérieur.

C'est certainement inexact. Le papier semble avoir pénétré en deux étapes différentes: d'une part, au niveau du papier proprement dit (pour le livre et autres usages) et, d'autre part, au niveau des procédés de fabrication. L'introduction tardive du papier en Occident est due à l'isolement géographique et culturel bien plutôt qu'au goût du secret, puisque les voisins immédiats de la Chine ont bénéficié de l'invention dès qu'ils ont eu des contacts avec la culture chinoise.

Lorsque cette culture s'étendit à l'est, les Coréens furent les premiers à acquérir des livres chinois sur papier et ils adoptèrent les caractères chinois au 2^e siècle. C'est par la Corée que les livres chinois pénétrèrent au Japon au début du 3^e siècle, lorsqu'un érudit coréen fut nommé précepteur d'un prince japonais.

Ce n'est cependant qu'en 610 que l'art de la papeterie commença à être pratiqué au Japon, sur l'instigation d'un moine coréen, qui avait appris en Chine la fabrication de l'encre et du papier, et en suggéra l'usage à la cour japonaise. Depuis ce temps, des centaines de prêtres et d'étudiants coréens et japonais furent envoyés en Chine pour étudier et acquérir des livres. L'art chinois de l'imprimerie doit avoir été appris par ces étudiants qui l'introduisirent dans leurs pays lorsqu'ils y revinrent.

À quelle époque la fabrication du papier se répandit-elle au sud, on ne le sait pas exactement mais ce fut probablement très tôt. Des documents chinois montrent qu'à la fin du 3^e siècle, du papier, fait à partir de matières propres à l'Indochine, fut envoyé à la cour de l'Empereur de Chine, en hommage. On suppose que les Indochinois apprirent cet art des Chinois. Aujourd'hui encore, les méthodes employées par les papetiers indochinois sont, semble-t-il, plus proches des méthodes chinoises que de celles de tout autre pays asiatique.

Quant au livre imprimé, les Indochinois ont introduit chez eux, dès le 10^e siècle, toutes sortes d'ouvrages chinois, depuis les règles des théologies confucianiste, bouddhiste et taoïste jusqu'aux ouvrages médicaux et aux romans. Des livres en chinois et dans les deux langues,

la chinoise et la vietnamienne, ont été imprimés en Indochine depuis des siècles, avec des planches, des caractères mobiles et selon les procédés polychromes, comme en Chine.

L'introduction du papier en Inde ne date probablement pas plus tard que du 7^e siècle. Un moine chinois, nommé I-Ching, qui voyagea en Inde de 671 à 694, mentionne le mot sanscrit kakali (papier), dans son dictionnaire chinois-sanscrit. Comme les textes sacrés ont été transmis oralement en Inde pendant des siècles, le papier ne s'y est probablement vulgarisé qu'à la période musulmane, après le 12^e siècle. L'usage de l'imprimerie parvint en Inde encore plus tard.

Le papier fut introduit à Samarcande, en 751, par deux papetiers chinois qui avaient été faits prisonniers et transmièrent leur art au monde arabe. Un second atelier de fabrication fut ouvert à Bagdad quelque quarante ans plus tard, des papetiers chinois ayant été amenés dans cette ville. À partir de ce moment, la fabrication du papier s'étendit à Damas, à Tripoli et jusqu'au Yémen, en Égypte et au Maroc. Les Arabes monopolisèrent cette fabrication, en Occident, pendant cinq siècles, avant qu'elle ne fût introduite en Europe, au 12^e siècle.

Quand les Maures eurent conquis la péninsule ibérique, il fondèrent une papeterie à Xàtiva, vers 1150. Et, au même endroit, un atelier pour la macération des chiffons. L'art de la fabrication du papier pénétra en Europe par une autre route, de l'Égypte ou de la Palestine jusqu'en Italie, en passant par la Sicile. Des papeteries furent créées dans les villes italiennes de Babriano, de Bologne et de Gênes dès la fin du 13^e siècle, et dans plusieurs

villes de France et d'Allemagne, au 14^e siècle.

Le célèbre papetier Ulman Stromer, qui fonda une papeterie à Nuremberg vers 1390, se servait d'outils et de procédés semblables à ceux utilisés en Chine, y compris les "piles" (marteaux actionnés par l'eau et qui "pilaient" les chiffons).

Cette industrie fut introduite aux Pays-Bas, en Suisse, en Angleterre, au 15^e siècle et importée au Nouveau-Monde au 16^e siècle, au Mexique avant 1580 et dans les colonies américaines vers la fin du 17^e siècle.

Tout au long d'une longue histoire de plus de 1 500 ans, le papier, originaire de Chine, a voyagé dans presque tous les pays du monde. Que l'imprimerie européenne ait été influencée par la chinoise est discutable mais on a certainement connu, en Europe, l'existence de l'imprimerie chinoise et de nombreux articles imprimés fabriqués en Chine avant que cet art ne s'implante dans les pays européens. L'origine chinoise du papier et le fait que bien d'autres pays en aient emprunté la fabrication à la Chine est chose certaine.

Cette fabrication était déjà parfaitement évoluée en Chine avant qu'elle ne se répande ailleurs et c'est probablement l'invention la plus achevée que la Chine ait offerte au monde. ■

COURRIER de l'Unesco
Décembre 1972

Le papier marbré

Selon le bon plaisir des couleurs et du hasard, Michèle Simard, relieur et marbreur de papier raconte l'histoire et la technique du papier à la cuve.

“Il y a autant d'espèces de papiers marbrés qu'il y a de manières de combiner les couleurs et de les brouiller”.

Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, 1765.

La tradition veut que le papier marbré ait été inventé à la fin du 16^e siècle et qu'il fut d'abord utilisé sur le côté carton des livres par les relieurs français. Un des plus vieux spécimen connu a été trouvé dans un Album Amicorum relié en 1600

pour Jean de Bauchamps. Il contenait 24 feuilles de papiers marbrés. Un meilleur exemple se trouve au British Museum: il s'agit d'un livre relié par Le Gascon autour de 1616 contenant des papiers à motifs peignés et ondulés. On croit que ces premiers spécimens provenaient de Turquie. À la même époque, le Chevalier Chardin, voyageant en Perse et autres lieux de l'Orient, relate: “On écrit les lettres missives sur du papier marbré et on choisit les teintes selon la dignité des personnes et le respect qu'on leur porte”.



Macé Ruelle, 1610-1643, un papetier parisien, aurait été le premier à faire du papier marbré en France. Les plus beaux papiers marbrés étaient alors faits en Hollande. Les anglais avaient trouvé une manière originale de s'approprier ces beaux papiers. Ils recevaient des colis emballés dans du papier marbré qu'ils s'empressaient de lisser et de vendre aux relieurs. Au début du 18^{ième} siècle, un français, LeBreton, est devenu célèbre par son talent à produire de magnifiques papiers.

En 1884, Josef Halfer, relieur à Budapest, apporta une précieuse contribution à cet art en écrivant "The Progress of the Marbling Art". C'est la traduction anglaise de ce livre qui est à l'origine de la marbrure en Amérique. Le papier marbré a connu son apogée aux États-Unis vers 1910. Depuis, sa popularité a beaucoup diminué. Les relieurs d'aujourd'hui, dans leur recherche d'une modernité, utilisent assez peu le papier marbré. Ils lui préfèrent des matériaux comme le cuir, le tissu et autres.

La méthode de base pour marbrer le papier est simple, demande peu de matériaux et d'outils, mais elle exige beaucoup de technique. Les couleurs préparées avec soin sont mêlées à du fiel de boeuf qui leur permet de s'étendre sans se mélanger entre elles quand on les place à la surface d'une base liquide. Selon la tradition, on utilise la gomme adragante mêlée à l'eau comme base pour la marbrure, mais nous connaissons maintenant plusieurs autres produits, tel le carrageen ou mousse d'Irlande. Les couleurs sont jetées en gouttes sur le liquide et forment alors un dessin agréable. Si désiré, les couleurs peuvent être travaillées avec des outils, comme un stylet ou un peigne, pour former des motifs plus complexes. Quand le marbreur est satisfait du dessin, une feuille de papier légèrement imprégnée de mordant est posée à la surface. Dès lors, le papier est soulevé car le motif formé par les couleurs flottantes y a adhéré. Le papier est rincé pour enlever l'excédent de gomme et suspendu pour sécher. Si nécessaire, on peut le presser et autrefois on le cirait et le polissait. Le procédé est répété pour chaque feuille. Cette méthode est essentiellement la même depuis des siècles. Ce n'est pas une méthode facile et la réussite n'arrive qu'avec la pratique et l'expérience. La préparation rigoureuse des couleurs, la consistance de la gomme, la qualité du papier et le mordant sont tous important. Même la température peut influencer le succès du travail.

La technique de la marbrure a subi plusieurs variations. Les couleurs à l'huile sont utilisées très efficacement sur la gomme et l'eau claire sert de base pour marbrer avec les couleurs à l'huile ou les

La parchemin pour la reliure

Le parchemin est un matériau très ancien, utilisé pour la reliure de livres. Il est fait de peau d'animal, généralement de chèvre ou de mouton, et est traité pour être résistant et durable.

Le parchemin est un matériau très ancien, utilisé pour la reliure de livres. Il est fait de peau d'animal, généralement de chèvre ou de mouton, et est traité pour être résistant et durable. Le processus de préparation du parchemin est complexe et nécessite beaucoup de temps et d'effort. Une fois prêt, le parchemin est utilisé pour créer des couvertures de livres et des pages de titre.

Le parchemin est un matériau très ancien, utilisé pour la reliure de livres. Il est fait de peau d'animal, généralement de chèvre ou de mouton, et est traité pour être résistant et durable. Le processus de préparation du parchemin est complexe et nécessite beaucoup de temps et d'effort.

Le parchemin est un matériau très ancien, utilisé pour la reliure de livres. Il est fait de peau d'animal, généralement de chèvre ou de mouton, et est traité pour être résistant et durable. Le processus de préparation du parchemin est complexe et nécessite beaucoup de temps et d'effort.

Le parchemin est un matériau très ancien, utilisé pour la reliure de livres. Il est fait de peau d'animal, généralement de chèvre ou de mouton, et est traité pour être résistant et durable. Le processus de préparation du parchemin est complexe et nécessite beaucoup de temps et d'effort.

encres.

Les marbreaux ont toujours gardé jalousement leurs secrets. Chacun s'est formé lui-même à l'aide d'une documentation restreinte mais surtout par un travail constant de recherche.

Michèle Simard
Relieur-marbreur

Les peaux pour la reliure

Un peu d'histoire et de technique afin de se familiariser avec ce métier annexe de la reliure qu'est le tannage des peaux pour la reliure, par Monsieur Hervé Busatto, relieur français.

De tout temps, l'homme a utilisé les peaux; à l'état brute afin de se préserver du froid, puis préparées sous forme de cuir pour la confection d'artisanat.

Les premières transformations (commencées il y a plus de 5 000 ans chez les égyptiens et les assyriens) étaient l'ensemble des opérations appelé TANNAGE qu'on fait subir aux peaux pour en faire des cuirs et qui, en se développant au cours des siècles vont remédier au besoin, au désir de conservation afin de les rendre imputrescibles, de leur redonner en quelque sorte "seconde vie".

Les utilisations de ces cuirs vont en se

diversifiant et correspondent aux différentes corporations d'artisans qui aiment trouver dans le cuir une qualité, une beauté à l'épreuve du temps...

D'où l'importance de la transformation de ces peaux rendue par ces maîtres artisans. Il existe deux catégories de transformation:

- LA TANNERIE, qui traite les grandes peaux telles que taureaux, gros veaux, vaches, chevaux, utilisées par les artisans bourrelier, sellier, cordonnier, maroquinier.
- LA MEGISSERIE, qui traite les plus petites peaux telles que les moutons (basane, chagrin, parchemin, sciée) les chèvres (maroquin) les agneaux (agneau velours) les petits veaux (veau velin) utilisées par les artisans relieurs pour la finesse de la fleur (épiderme) et leur facilité d'emploi.

La Megisserie

Préparation des peaux

- LA TREMPE consiste à mettre les peaux dans une cuve remplie d'eau afin de les laver et de les débarrasser de leurs souillures.
- LE REVERDISSAGE permet de réhydrater les peaux en les trempant longtemps dans l'eau afin de leur redonner la souplesse.
- L'ENCHAUSSÉNAGE est obtenu par le recouvrement côté chair des peaux d'une pâte composée de chaux et de sulfure de sodium de façon à détruire les adhérences de laine ou de poils par fermentation.
- LE PELAIN est l'opération de gonflement dans une solution de chaux de causticité moyenne dans laquelle on trempe les peaux à plusieurs reprises afin d'éliminer le mort-poil et de décrasser le côté fleur.
- L'ÉCHARNAGE est la régularisation de l'épaisseur des peaux en enlevant du côté chair les parties trop épaisses à l'aide d'une machine à cylindre à lame hélicoïdale.

Alors blanches dites "peaux en tripe", les peaux sont classées en différentes catégories, parcheminerie, chamoiserie, corroierie (après tannage) en fonction de leur provenance (mouton, veau, chèvre, agneau) et de leur qualité.

La parcheminerie

Le parcheminier utilise les peaux de mouton les plus blanches et les plus belles pour en faire des parchemins.

Elles sont trempées dans une solution de chaux puis dans un bain d'eau oxygéné afin de parfaire leur blanchiment. Chaque peau est ensuite tendue sur un chassiss en bois à l'aide de chevilles, broches et cordelettes. Un second écharnage se fait à la main à l'aide d'un fer à écharner. Après saupoudrage de la peau avec du plâtre, le parchemin est poncé très légèrement à l'aide d'une pierre fine et séché à l'air libre.

La chamoiserie

Le chamoiseur sépare dans le sens de l'épaisseur le derme (côté chair) de l'épiderme (côté fleur) au moyen d'une scie à ruban.

Les chairs serviront à faire des peaux dites "de chamois". Elles sont assouplies par un tanage à base d'huiles spéciales. Les fleurs en recevant un tannage végétal donneront des peaux dites "sciées" utilisées par le relieur pour les pièces de titre.

La corroierie

— Le DÉCHAULAGE consiste à éliminer une grande partie de la chaux que les peaux ont absorbée. La mise en confit est la fermentation des peaux dans un bain d'eau aigrie par du son permettant de nettoyer les pores de la peau.

— LE TANNAGE utilise les propriétés du tannin qui est une substance d'origine végétale (écorce de chêne, de châtaignier, de saule, de sumac, de quabricho) afin d'apporter "les nourritures" dont le cuir a besoin. Ces extraits végétaux, ces huiles donnent aux peaux une certaine perméabilité et permettent, suivant les dosages, une meilleure prise de la teinture. Lorsque les fibres des peaux sont gorgées de tannins, le mégissier vide le tonneau où les peaux ont tourné auparavant. Les peaux sont séchées à l'air libre pour permettre au tannin de se fixer lentement.

Après séchage, le mégissier sélectionne les peaux, et la corroierie recevra les peaux en croûtes de toute première catégorie destinées à la reliure.

LE CORROYEUR réceptionne les peaux, en contrôle la qualité avant de les humidifier pour les délayer, à l'aide d'une machine à cylindre muni de lames hélicoïdales afin de débarrasser le côté chair de toutes les parties superflues en les rendant d'épaisseur égale. Les peaux sont retannées une ou plusieurs fois pour les traitements à venir.

— LA TEINTURE est effectuée soit au foulon, tonneau-tambour en bois tournant verticalement, soit à la coudreuse, cuve en bois munie d'agitateurs permettant de faire tourner les peaux.

— LA MISE AU VENT consiste à presser les peaux pour en extraire les excès de colorants, l'opération se fait dans une machine à lames hélicoïdales, les peaux sont reprises à la main sur une table en verre avec une étire, outil destiné à donner une forme très plane et sans plis ainsi qu'à finir l'essorage de la teinture.

— LE CADRAGE, comme pour les parchemins les peaux sont tendues sur des cadres en bois pour permettre un séchage régulier.

Les différentes peaux vont alors subir divers traitements de finition.

MOUTONS ET VEAUX

(France ou Grande-Bretagne)

Les peaux sont flanchées avec un apprêt composé d'albumine d'oeuf, séchées et glacées ou lissées à l'aide d'un cylindre de verre par friction. Elles peuvent être avant lissage moucheté ou raciné, travail exécuté à la main. D'autres peaux teintées dans des couleurs claires sont mouillées puis plissées à la main et aspergées d'un colorant plus foncé, elles sont alors tachetées, bigarrées ou jaspées...

LES CHÈVRES

— Maroquin du cap à gros grains (Afrique du Sud)

— Chagrin à petits grains (Europe, Inde)

— Oasis à grains irréguliers et épiderme élastique (Niger).

Der Pergamentner.
 Wel dem der offl anschaut Die Sünden Rechenhaut.



Will uns des Ehre Kerke blenden,
 und vor dem wahren Licht abwenden,
 das nie verlieret Glantz und Schein:
 So muß ein Schirm der blöden Augen,
 damit sie scharff zu sehen taugen,
 die Herrlichter's Betrachtung sehn.

Le parcheminier, gravure de Jost Amman.

Le grain naturel de la chèvre est remonté à la main à l'aide d'une paumelle qui est un outil légèrement cintré et recouvert de liège sur la face convexe, la partie supérieure est munie d'une bride en cuir pour le maintien à la main. Cette opération s'appelle le chagrinage et est obtenue en appuyant et en tirant sur la peau en partant du centre de l'échine (côté chair). Préalablement, les peaux ont été mouillées légèrement. Après un

séchage en pile de vingt-quatre heures, le chagrinage est effectué en prenant les peaux deux par deux, côté fleur sur côté fleur. Les peaux sont accrochées au plafond de l'atelier pour une sèche lente puis reprises, réhumectées et rechagrinées, ce qui donne la souplesse désirée. Après cette dernière opération, on lisse ou satine les peaux afin de donner aux couleurs un aspect plus lumineux.

Hervé Busatto

Vocabulaire technique de la reliure



Affranchir Faire une coupe nette à l'aide de la cisaille, de la pointe ou du scalpel, sur le bord d'un carton, d'un papier ou d'une pièce de toile, etc.

Ais Plaques en bois servant aux diverses mises en presse. Les ais doivent être lisses et propres pour ne pas laisser de traces en creux sur les reliures.

Basane Peau de mouton tannée avec des substances végétales. Ce cuir, à fleur unie et à chair assez lâche, est utilisé pour les reliures ordinaires.

Battée Paquet de plusieurs cahiers qu'on bat, ou que l'on met en presse en même temps.

Becquet Languette de peau très étroite et très mince, collée aux deux coins des plats intérieurs, pour dissimuler la

jointure des remplis.

Becheveter Placer les livres les uns sur les autres tête-bêche.

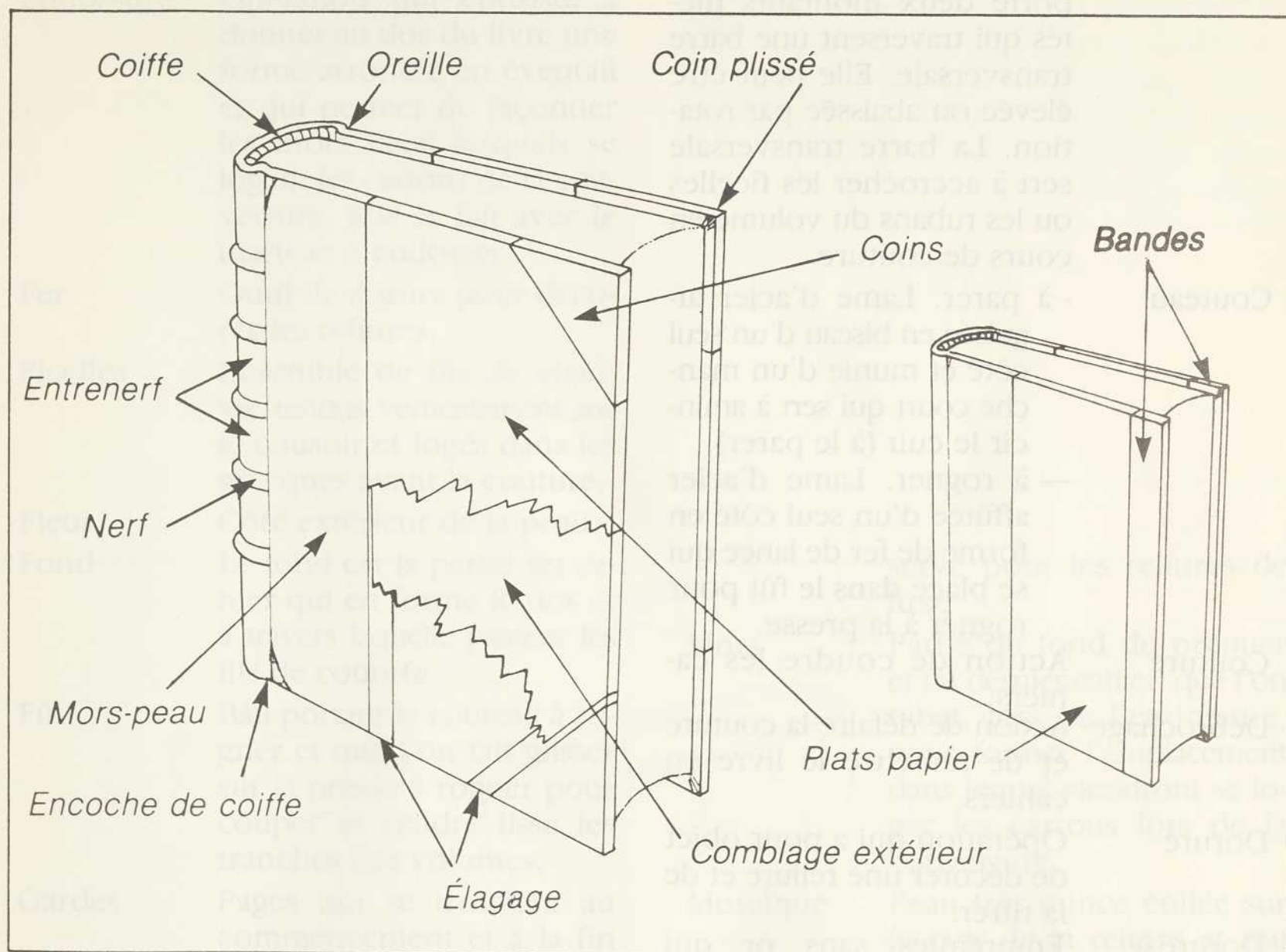
Cahier Réunion de quelques feuillets les uns dans les autres.

Cambrier Donner aux cartons des plats une forme légèrement cintrée qui améliore la fermeture du livre et qui protège les tranches.

Chagrin Peau de chèvre, à grains assez petits.

Chaînette Grecque de chaînette: à chaque extrémité du dos, on scie deux entailles peu profondes pour loger l'ensemble des noeuds (chaînettes) formés avec les fils de couture et qui servent à attacher les cahiers les uns aux autres.

Chair Envers de la peau opposé au côté fleur.



Chasse

Partie des plats de la couverture qui débordent du volume le long des trois tranches.

Coiffe

Rebord incurvé qui surmonte le dos du volume, en tête et en queue. Elle est façonnée à partir du rempli de peau.

Contreplat
Corps
d'ouvrage

Face intérieure du plat
Partie du travail de reliure commençant après la couture et se terminant après la rognure.

Cousoir

Métier en bois destiné à la couture des livres à relier. Il comprend une table avec un templet mobile; la table sup-

Vocabulaire technique

	porte deux montants filetés qui traversent une barre transversale. Elle peut être élevée ou abaissée par rotation. La barre transversale sert à accrocher les ficelles ou les rubans du volume en cours de couture.	
Couteau	- à parer. Lame d'acier aiguisée en biseau d'un seul côté et munie d'un manche court qui sert à amincir le cuir (à le parer) — à rogner. Lame d'acier affûtée d'un seul côté en forme de fer de lance qui se place dans le fût pour rogner à la presse.	
Couture	Action de coudre les cahiers.	
Débrochage	Action de défaire la couture et de remettre le livre en cahiers.	
Dorure	Opération qui a pour objet de décorer une reliure et de la titrer.	
Dorure à froid	Empreintes sans or qui brunissent la peau.	
Dorure sur tranche	Application de l'or sur les tranches du livre	
Dos	Côté du livre correspondant au côté de couture des cahiers. Également, partie de la couverture qui recouvre ce côté et qui porte habituellement le titre de l'ouvrage.	
Drapeau	Linge avec lequel le doreur enlève l'excédant d'or sur une reliure.	
Ébarbage	Opération qui consiste à enlever l'extrémité des marges aux cahiers des volumes dont les tranches ne sont pas rognées.	
	Élagage	Opération qui consiste à amincir le bord d'une carte ou d'un papier avec une pointe.

Endossure Opération qui consiste à donner au dos du livre une forme arrondie en éventail et qui permet de façonner les mors dans lesquels se logent les cartons de la couverture. Elle se fait avec le marteau à endosser.

Fer Outil de dorure pour décorer les reliures.

Ficelles Ensemble de fils de chanvre tendus verticalement sur le cousoir et logés dans les grecques avant la couture.

Fleur Côté extérieur de la peau

Fond Le fond est la partie du cahier qui en forme le dos et à travers laquelle passent les fils de couture.

Fût Bâti portant le couteau à rogner et que l'on fait glisser sur la presse à rogner pour couper et rendre lisse les tranches des volumes.

Gardes Pages qui se trouvent au commencement et à la fin du volume. Elles servent à isoler la reliure du volume.

Gouttière Côté du volume opposé au dos, en général concave.

Grecque Entaille faite dans le dos du volume, à l'aide d'une scie, et qui servent à loger les ficelles de couture.

Macule Feuille de papier ordinaire sur laquelle on fait les encollages.

Maroquin C'est une peau épaisse à gros grains provenant de la chèvre. Coûteuse, on la ré-

Mors

Mosaïque

Nerf

Onglet

serve pour les reliures de luxe.

Partie du fond du premier et du dernier cahier, que l'on rabat, lors de l'endossure, pour former l'emplacement dans lequel viendront se loger les cartons lors de la couverture.

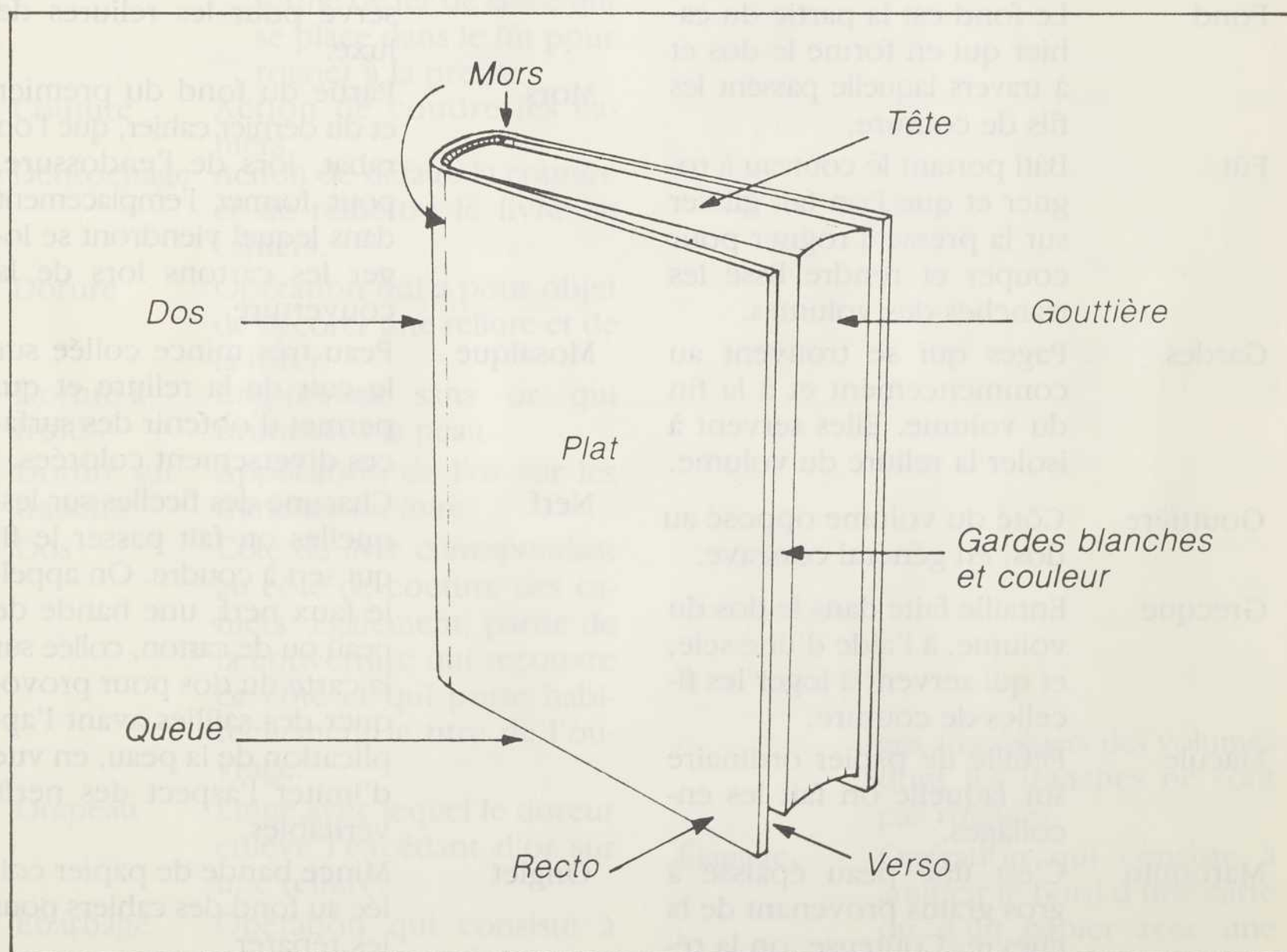
Peau très mince collée sur le cuir de la reliure et qui permet d'obtenir des surfaces diversement colorées.

Chacune des ficelles sur lesquelles on fait passer le fil qui sert à coudre. On appelle faux nerf, une bande de peau ou de carton, collée sur la carte du dos pour provoquer des saillies avant l'application de la peau, en vue d'imiter l'aspect des nerfs véritables.

Mince bande de papier collée au fond des cahiers pour les réparer.

Parchemin Provient le plus souvent du mouton. C'est sur cette peau, ou sur le vélin, que l'on calligraphiait les manuscrits au moyen âge.

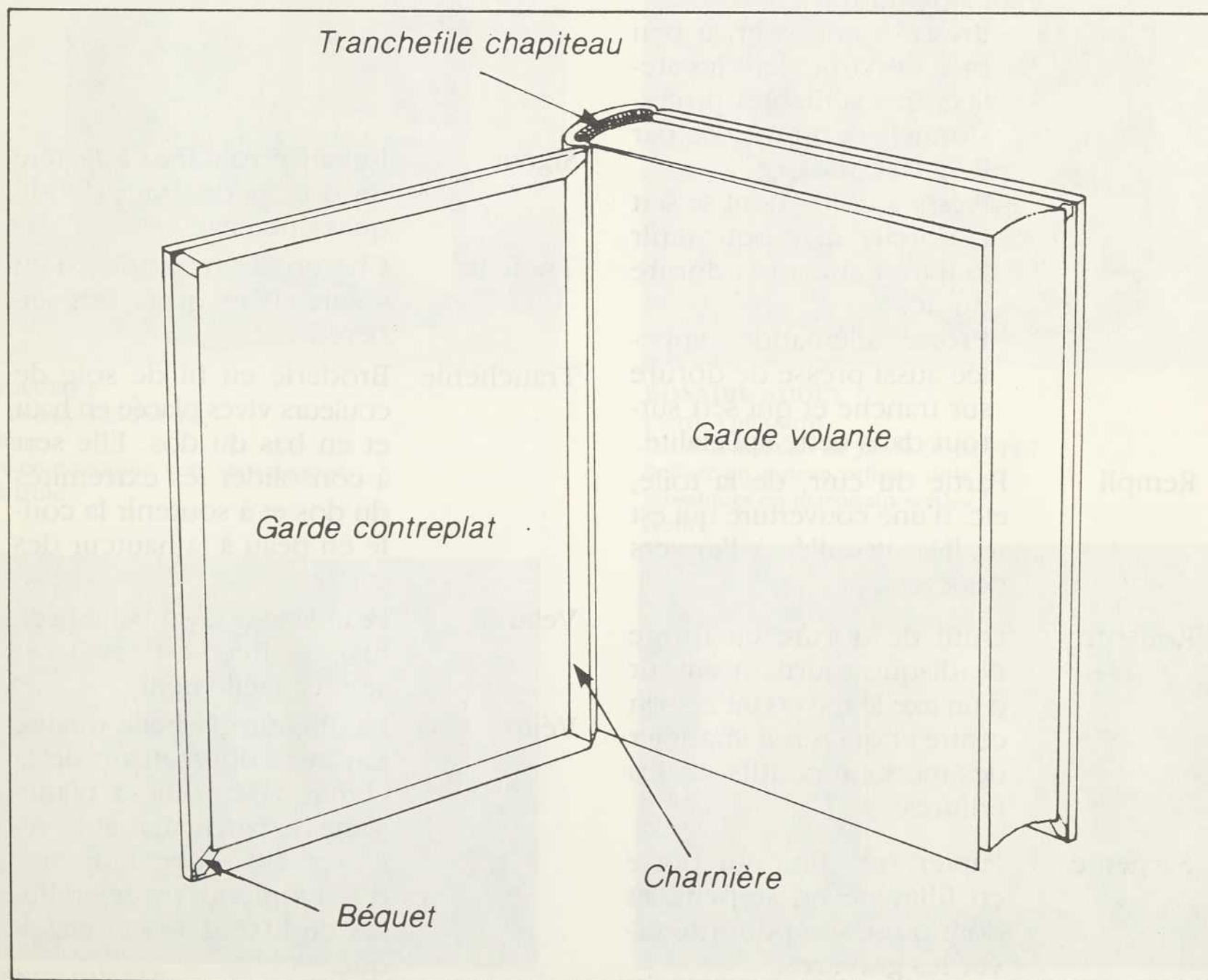
Parure Action d'amincir les peaux, surtout dans les parties à remplir. Elle s'effectue au couteau à parer ou à la machine à parer.



Planches Illustrations hors texte placées dans les volumes.

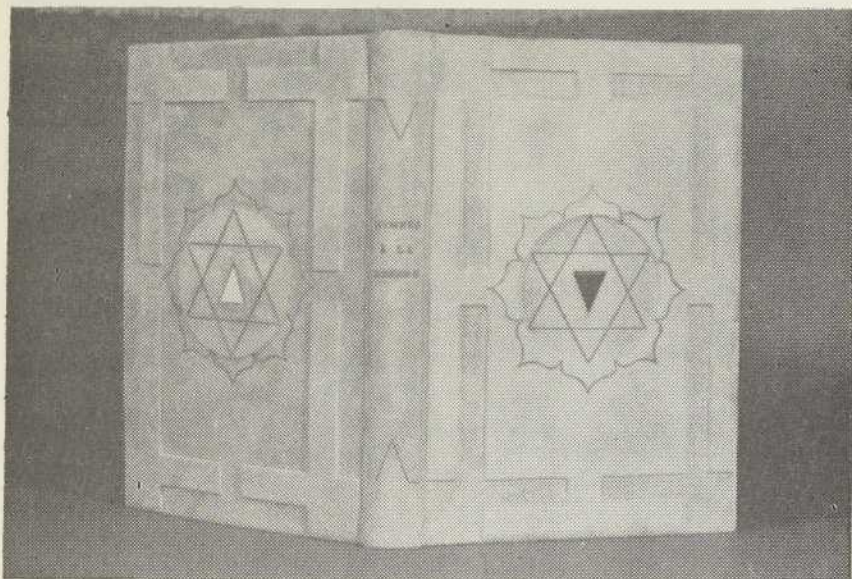
Plat Carton formant la couverture d'une reliure et sur lequel est appliquée la matière de recouvrement. On distingue le plat verso (de dessous) et le plat recto.

Ploir Sorte de lame en os ou en bois de buis très polis de longueur variée, à bout effilé. On utilise des ploirs pour le pliage des feuilles, pour insérer la toile dans les mors, pour faire adhérer les surfaces encollées, etc.



Pointe	Lame d'acier dont une extrémité est aiguisée en fer de lance sur les deux faces.
Presse	Nom donné à différents outils ou machines en reliure: - Presse à satiner, dite aussi presse à percussion; elle est utilisée pour la mise en presse plus ou moins prolongée à différents stades du travail de reliure. - Presse à rogner, servant à rogner les tranches à l'aide du fût. - Presse à endosser, à peu près disparue dans les ateliers des véritables professionnels et remplacée par l'étau à endosser. - Presse à dorer, dont se sert le doreur-main pour tenir le livre pendant la dorure du dos. - Presse allemande, appelée aussi presse de dorure sur tranche et qui sert surtout dans cette spécialité.
Rempli	Partie du cuir, de la toile, etc. d'une couverture qui est repliée et collée à l'envers des cartons.
Roulette	Outil de dorure en forme de disque tournant autour d'un axe le traversant en son centre et qui sert à imprimer des motifs répétitifs sur les reliures.
Serpente	Papier très fin, qui porte en filigrane un serpent, et dont on se sert pour préserver les gravures.

Signet	Ruban étroit fixé à la tête du dos, permettant d'indiquer une page.
Tranche	Chacun des trois côtés d'un volume (tête, queue et gouttière).
Tranchefile	Broderie en fil de soie de couleurs vives placée en haut et en bas du dos. Elle sert à consolider les extrémités du dos et à soutenir la coiffe en peau à la hauteur des cartons.
Veau	Peau lisse et d'un bel aspect, mais sa fleur est fragile et se raye facilement.
Vélin	Parchemin de belle qualité fait avec du veau ou de la chèvre. De couleur blanc-jaune, le parchemin et le vélin servent souvent, aujourd'hui à recouvrir des reliures de luxe d'aspect classique.

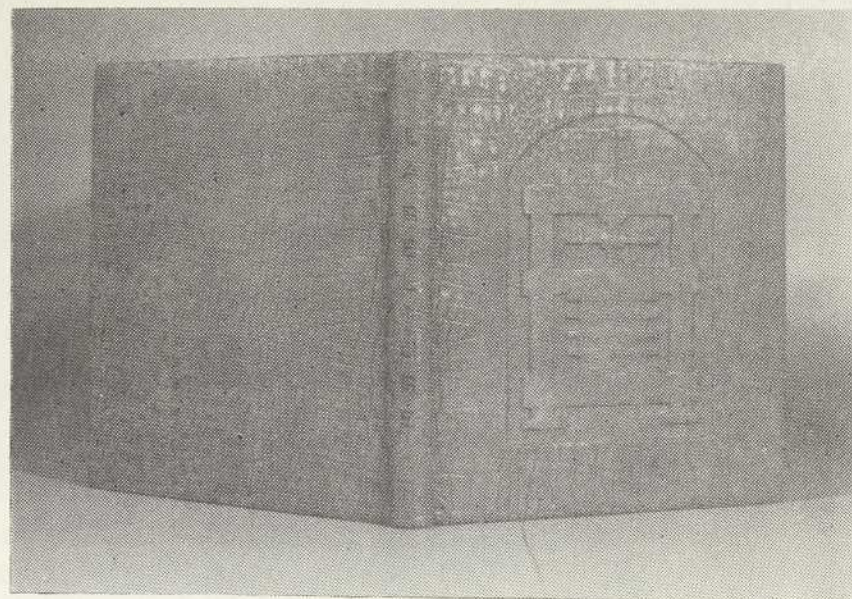


HERVÉ BUSATTO

U-Phâstrî-N-Mehant

Hymnes à la Déesse

Reliure en peau de porc rose cendré,
mosaïque à froid et reliefs.

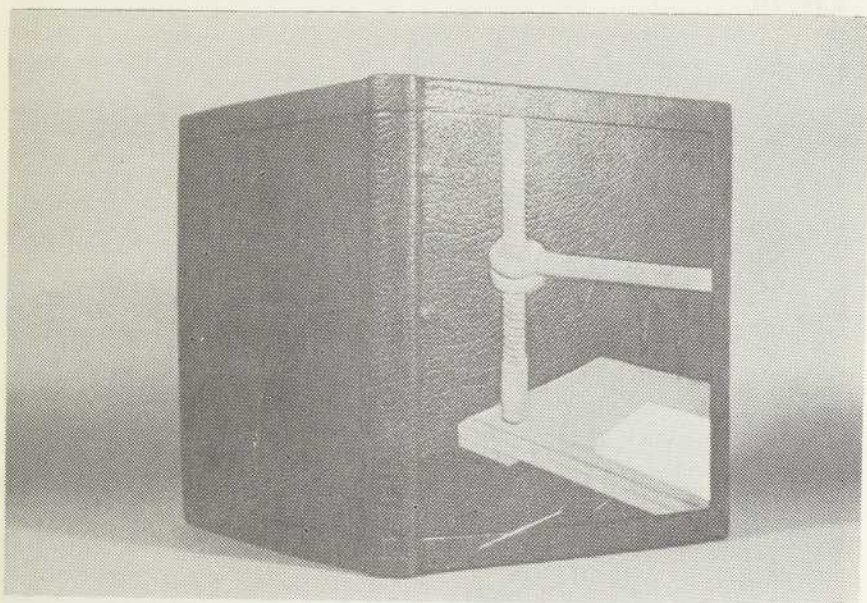


HERVÉ BUSATTO

Annie Persuy Sün Evrard

La Reliure

Reliure en peau de mouton brun-rouille,
reliefs sertis à froid.

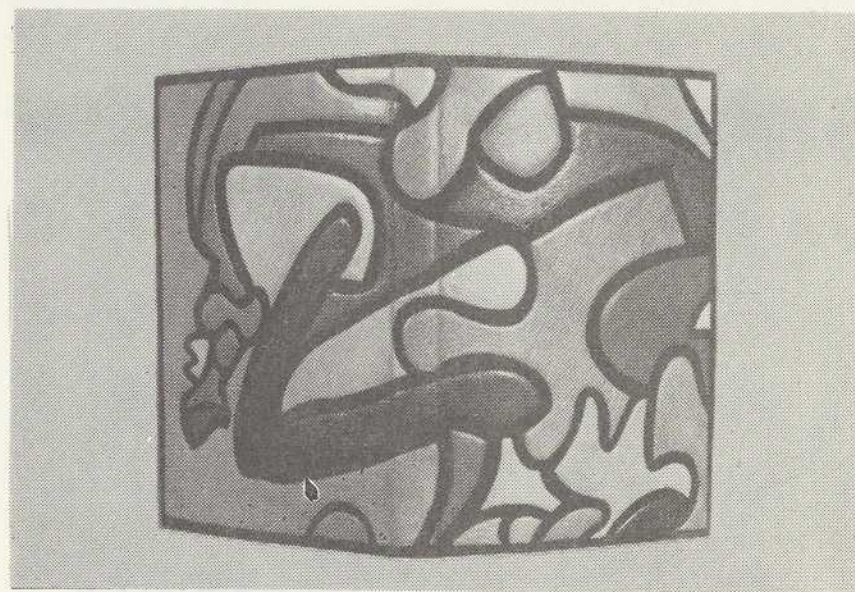


GABY AUDET

Annie Persuy Sün Evrard

La Reliure

Reliure en maroquin vert, mosaïque et
filets à froid

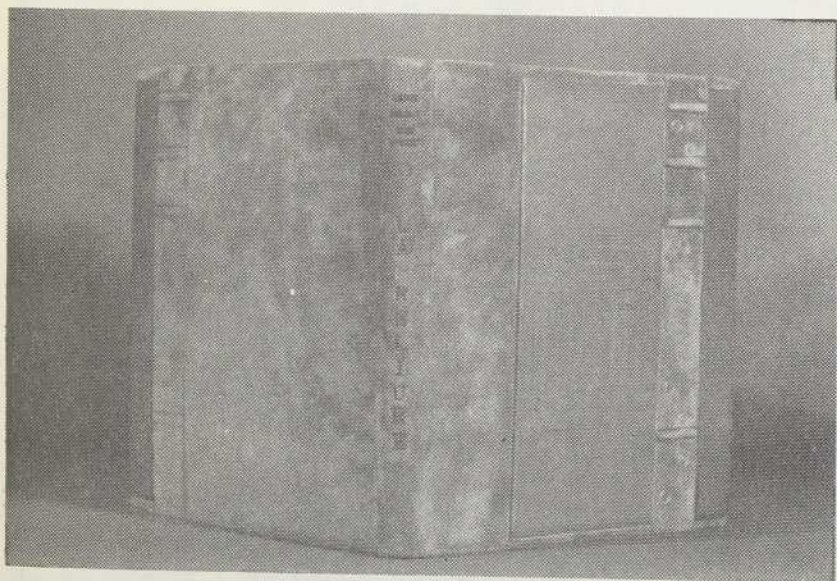


ROSAIRE AUDET

Pierre Volbourdt

Les Assemblages de JEAN DUBUFFET

Reliure en agneau velours noir,
mosaïques en maroquin serties à
froid.

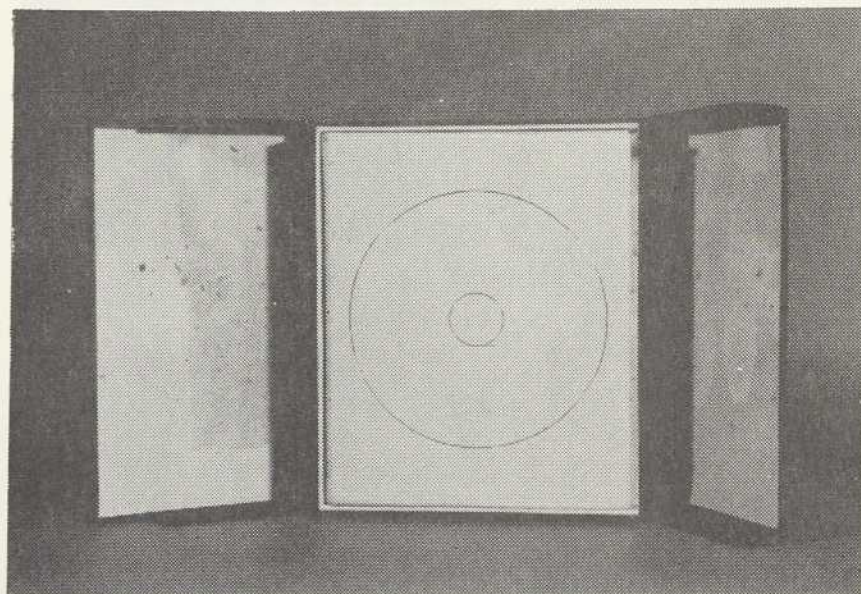


LAURENCE DUFFAR

Annie Perduy Sün Evrard

La Reliure

Reliure en peau de porc et basane
brun moyen, décor avec faux nerfs et
impression sur cuir à la presse.

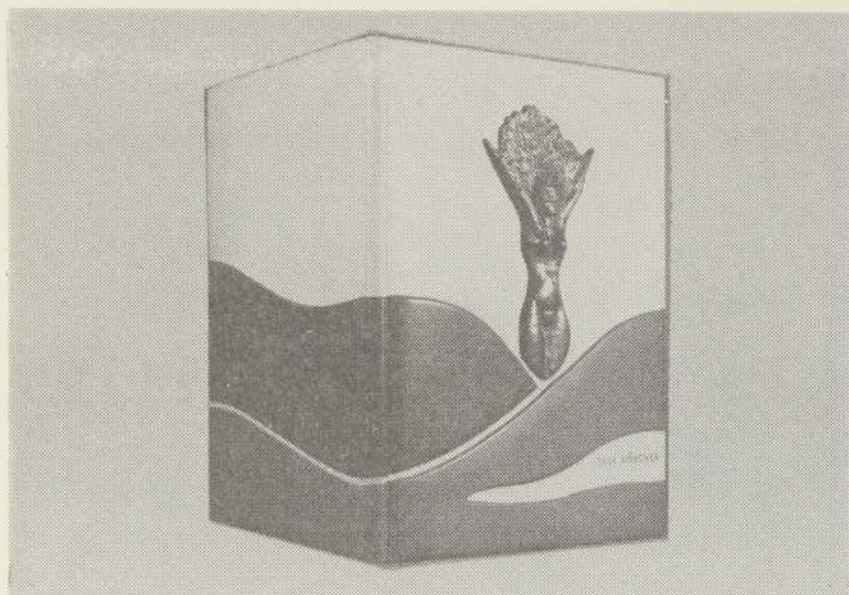


LOUISE CORMIER

Jean-Pierre Dadelsen

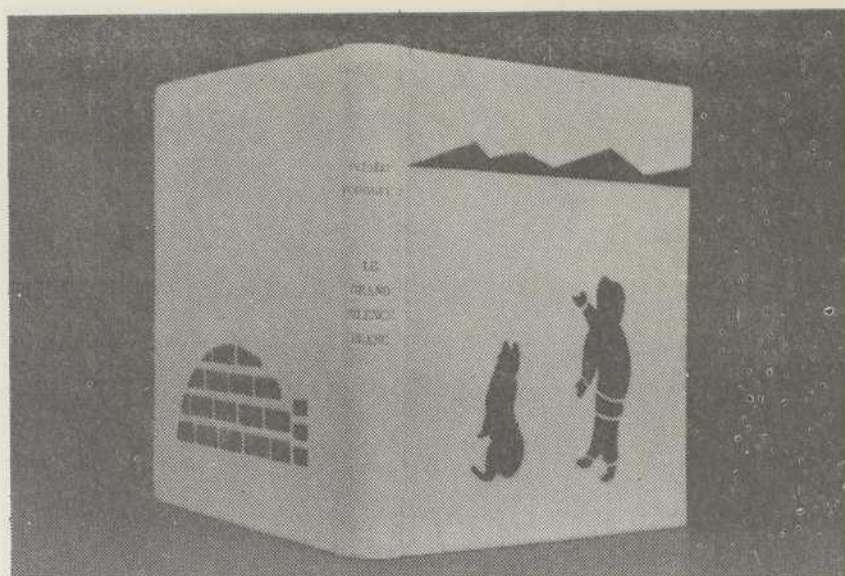
Jonas

Reliure en peau de mouton coquille
d'oeuf, filets à l'or fin et à
froid.



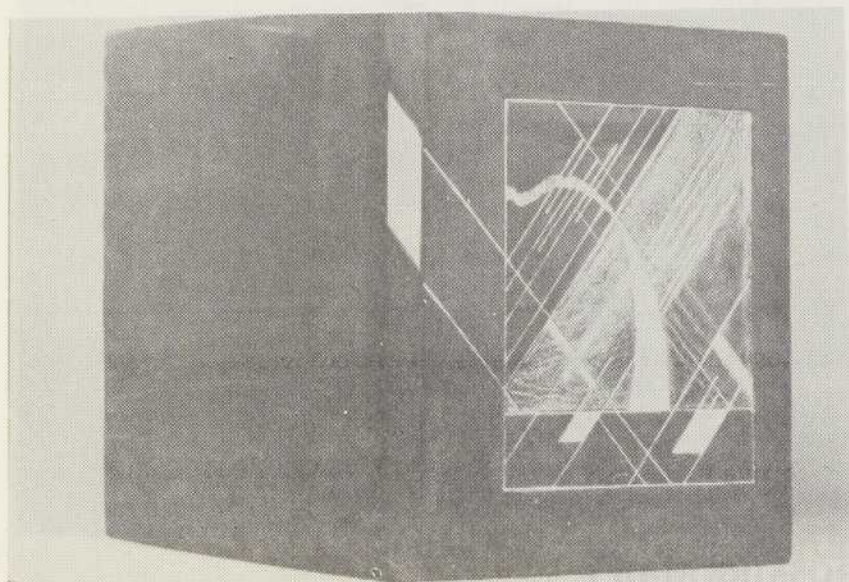
RITA COITEUX

Goethe
Drei Marchen
Reliure en peau de mouton
havane et acajou, reliefs et
bronze de Philip Coiteux.



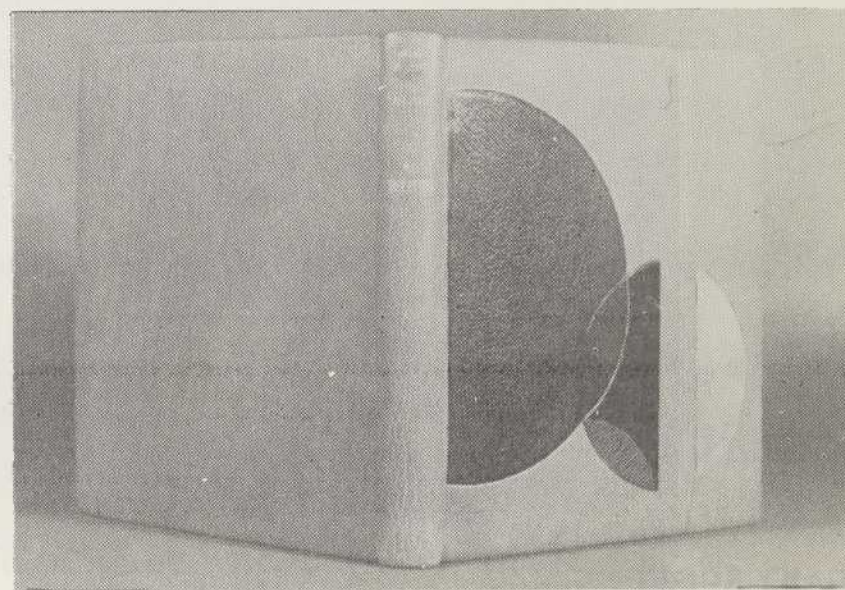
LOUISE SÉGUIN

Rouquette
Le Grand Silence Blanc
Reliure en peau de porc blanche,
mosaïques en box vert forêt serties
à froid.



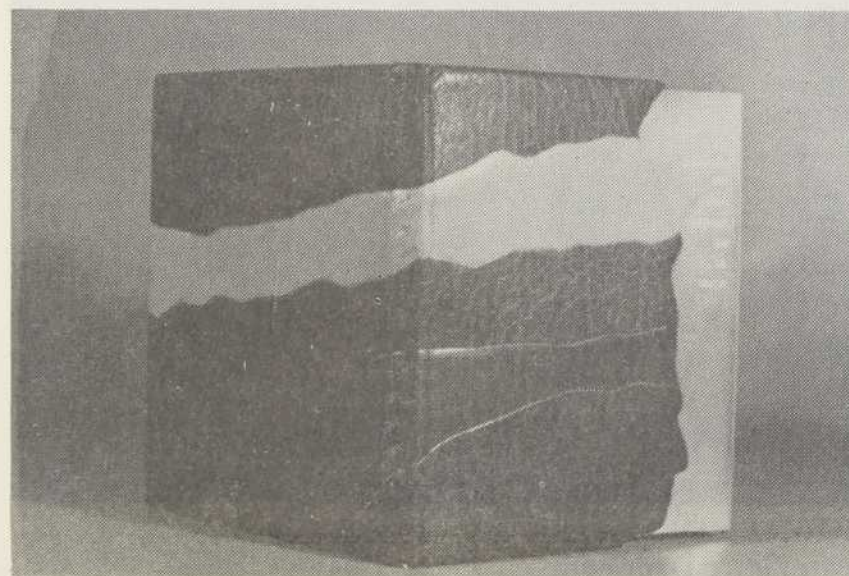
ANNE-MARIE LÉGARÉ

André-Charles Coppier
Les Eaux-fortes Authentiques de Rembrandt
Reliure en agneau velours noir avec des
mosaïques en veau et en box, filets à l'or
fin et à froid.



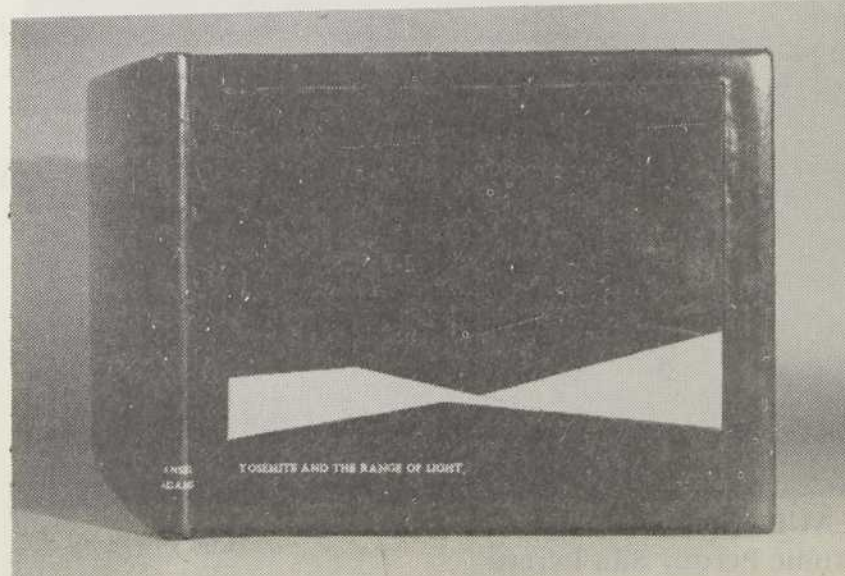
HUGUETTE ROUSSEAU

Annie Persuy Sun Evrard
La Reliure
Reliure en maroquin havane, mosaïques en
maroquin et en parchemin, filets à l'or
fin.



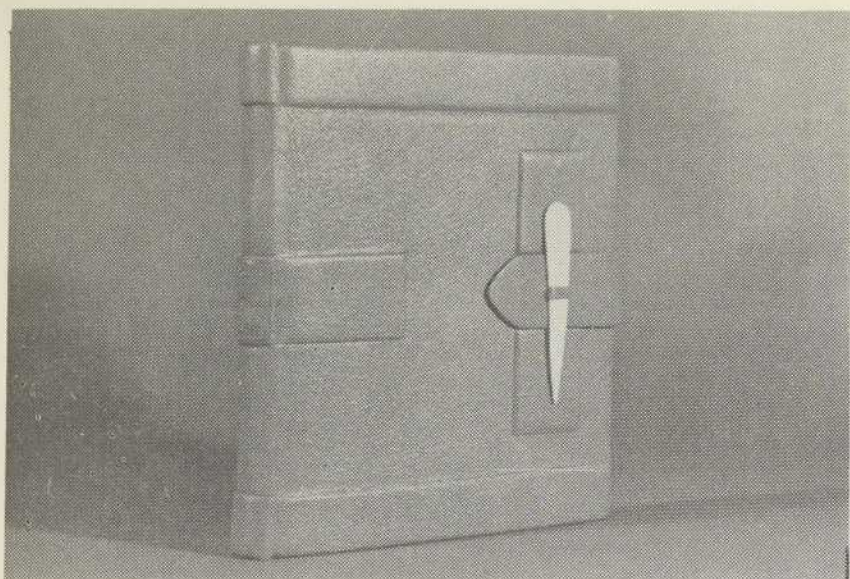
ÉLISABETH STRAHLHEIM RENAUD

De tout mon Coeur
Reliure en peau de chèvre marron,
mosaïques en chevreau et en



MICHÈLE THÉRIAULT

Ansel Adams
Yosemite and the Range of Light
Reliure en mouton noir, mosaïque et reliefs.

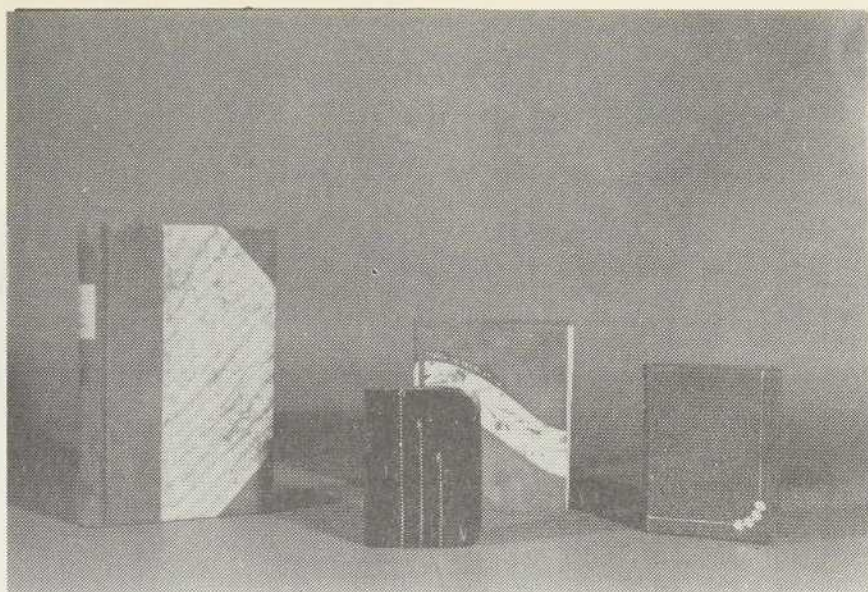


LOUISE NADEAU ROSAY

Annie Persuy Sün Evrard

La Reliure

Reliure en maroquin rouge, un plioir servant de fermoir.



MARIA ET GEORGES MATAKIAS

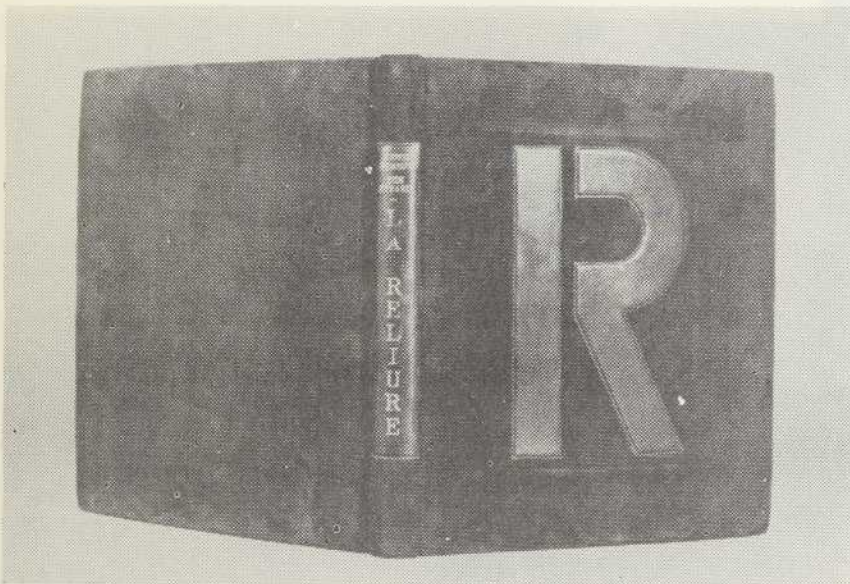
D. Diderot

OEUVRES CHOISIES

Reliure dos et coin avec papier

à la cuve de Michèle Simard

relié par Georges, et trois miniatures de Maria.

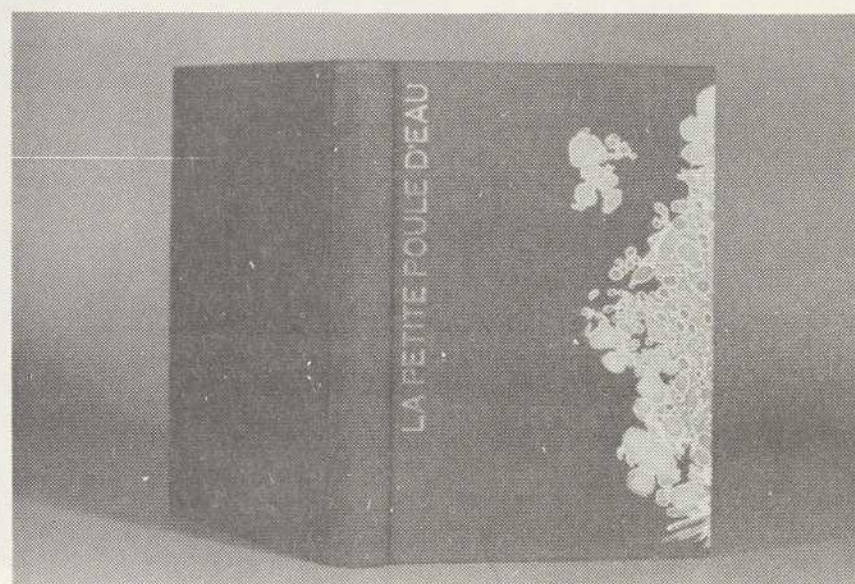


ÉLIANE LE PETIT

Annie Persuy Sün Evrard

La Reliure

Reliure en peau de porc noir, mosaïque en box noir sertie à froid.

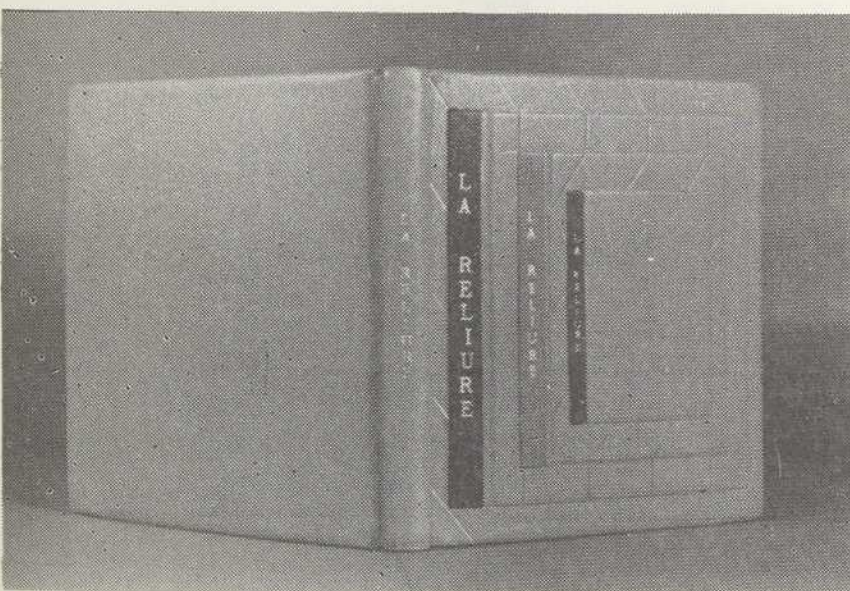


FRANÇOISE LAMOTHE

Gabrielle Roy

La Petite Poule d'Eau

Reliure en toile rouge décorée d'un découpage de papier à la cuve de Michèle Simard.

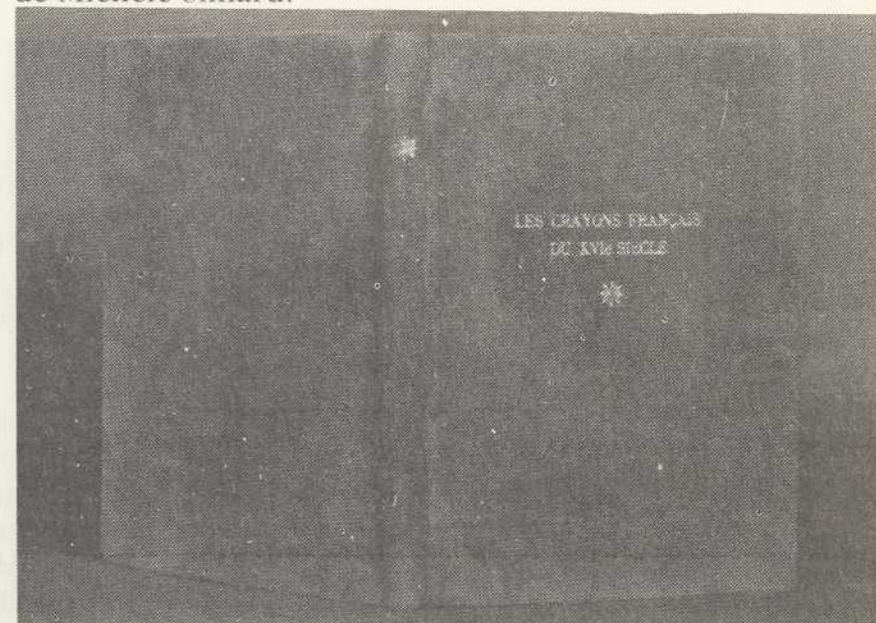


DENISE LESSARD

Annie Persuy Sün Evrard

La Reliure

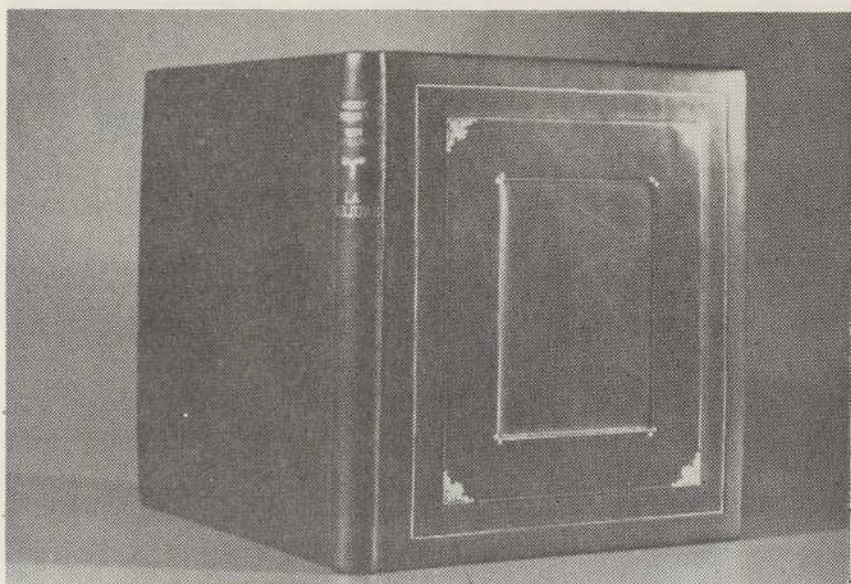
Reliure en peau de chagrin, mosaïques et filets à froid.



CLOTHILDE LYONS

Les Crayons Français du XVIe siècle

Reliure en daim rose cendré.

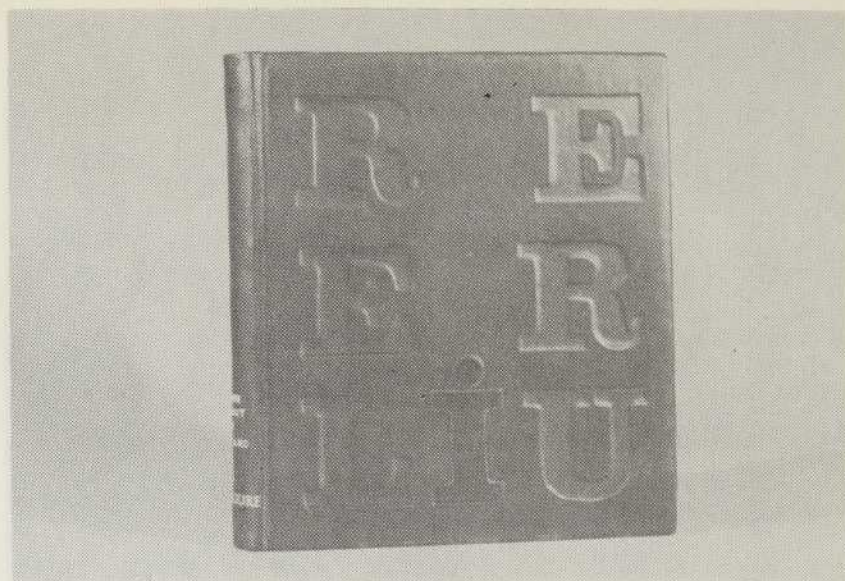


PATRICK GRIMOND

La Reliure

Annie Persuy Sün Evrard

Reliure en peau de mouton brun
métallisé, filets et ornements
à l'or fin et à froid

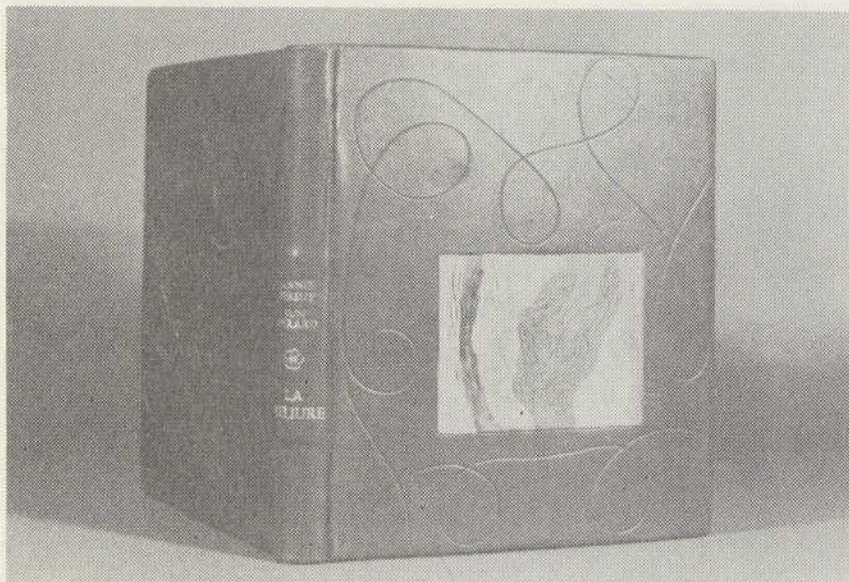


JACQUES FOURNIER

La Reliure

Annie Persuy Sün Evrard

Reliure en peau de mouton noir,
impression en creux

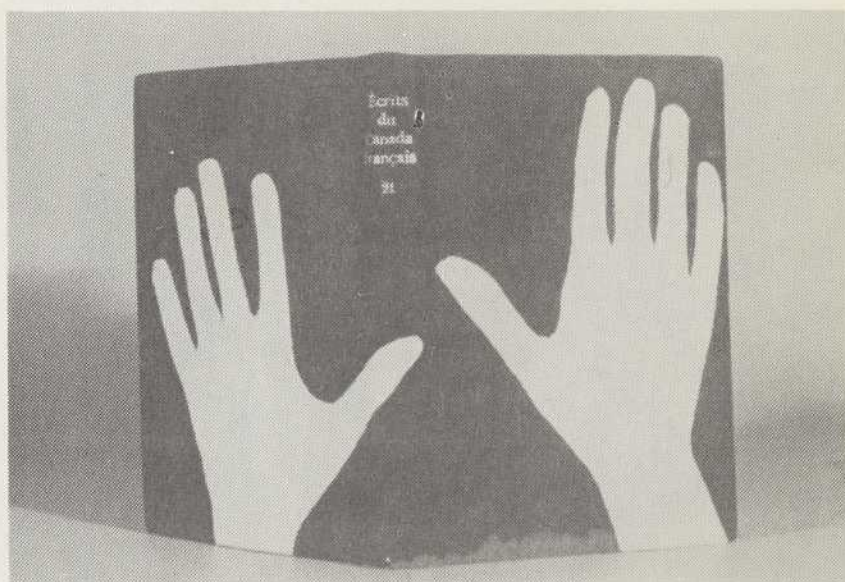


GISÈLE LAGUEUX

La Reliure

Annie Persuy Sün Evrard

Reliure en peau de mouton bleu-gris
incrustation de peaux plissées et

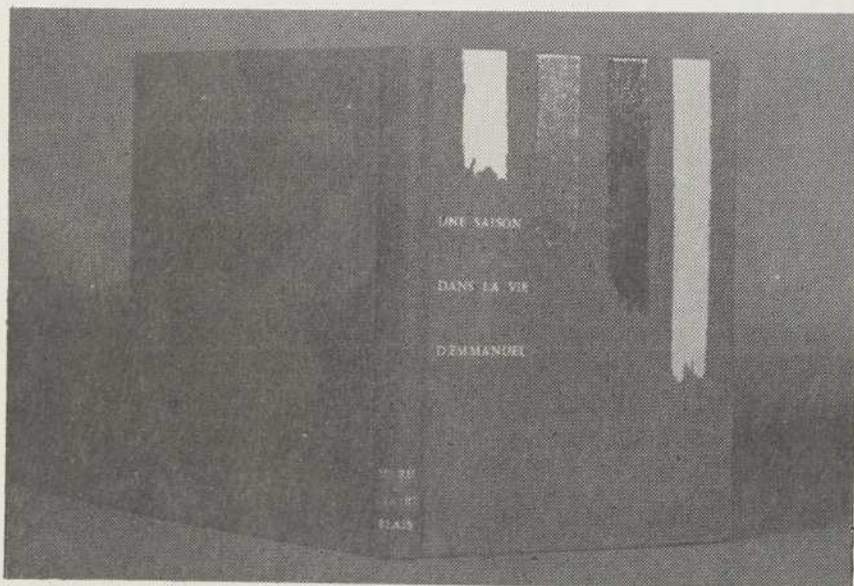


GISÈLE CYR

Écrits du Canada Français

Nouvelles - Poésie - Théâtre

Reliure en agneau à velours noir,
mosaïque en peau de porc beige.

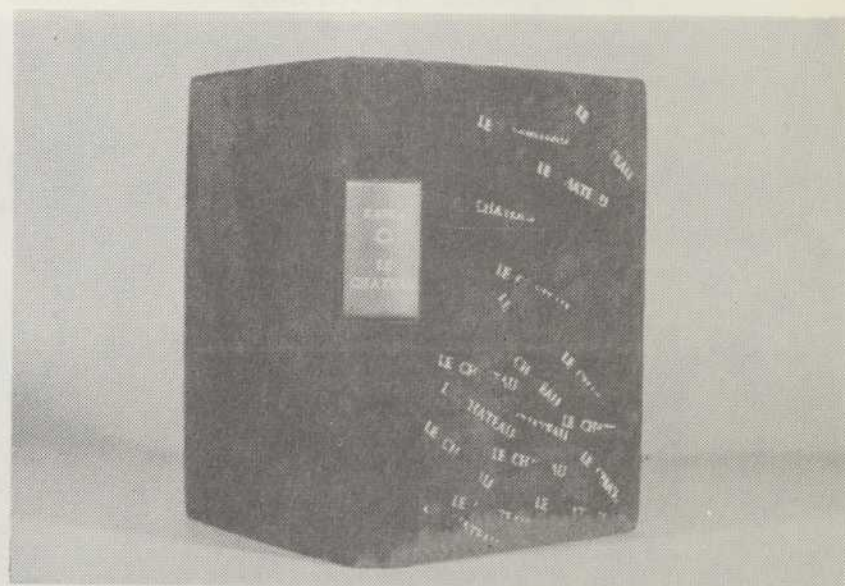


MARCEL POULIN

Une saison dans la Vie d'Emmanuel

Marie-Claire Blais

Reliure en toile rouge, décorée
de papiers peints à la main.



JACQUELINE HÉRAULT

Kafka

Le Château

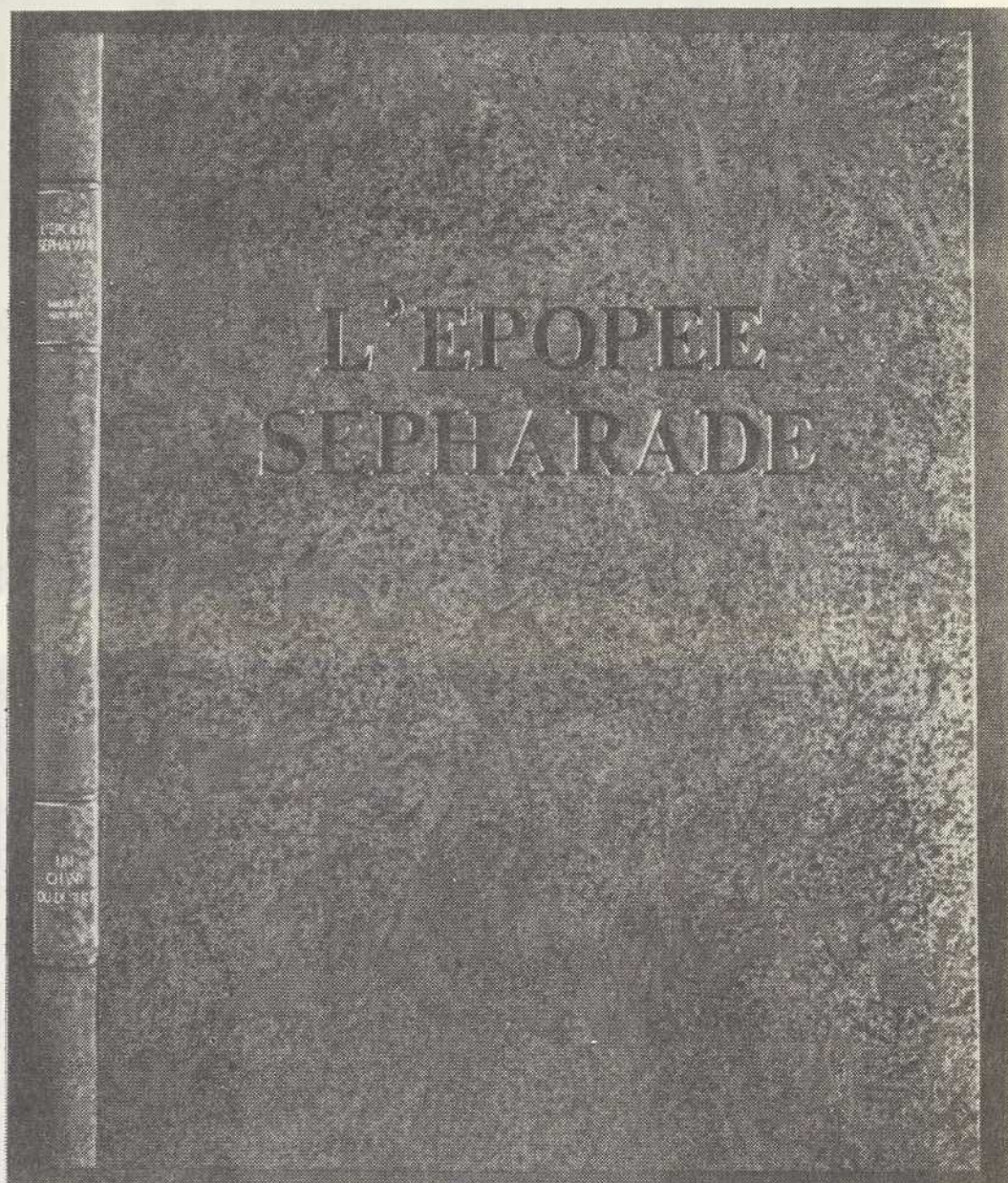
Reliure en peau de porc noir,
impression à l'or fin.

Remerciements

TOUJOURS UN GRAND MERCI
à tous ceux qui ont contribué à la réalisation de ce livre.
En particulier, à mon père, à mon frère, à mes amis,
à tous ceux qui ont été présents à ce moment de ma vie.
Je tiens également à remercier les membres du Comité
du Québec pour leur soutien et leur confiance.
Enfin, un grand merci à tous ceux qui ont contribué à la
réalisation de ce livre, à tous ceux qui ont été présents à ce
moment de ma vie.

Tout va bien, tout va bien.
Avec tout ce monde, respectueux
des valeurs d'Art, d'Art,
Montréal, pour sa générosité, pour
l'attention qu'elle porte à notre
œuvre.

Aux amis, aux amis étrangers,
me l'avez dit, bon travail, je ne
peux pas vous remercier.



LIVRE D'ARTISTE

ODETTE DRAPEAU MILOT

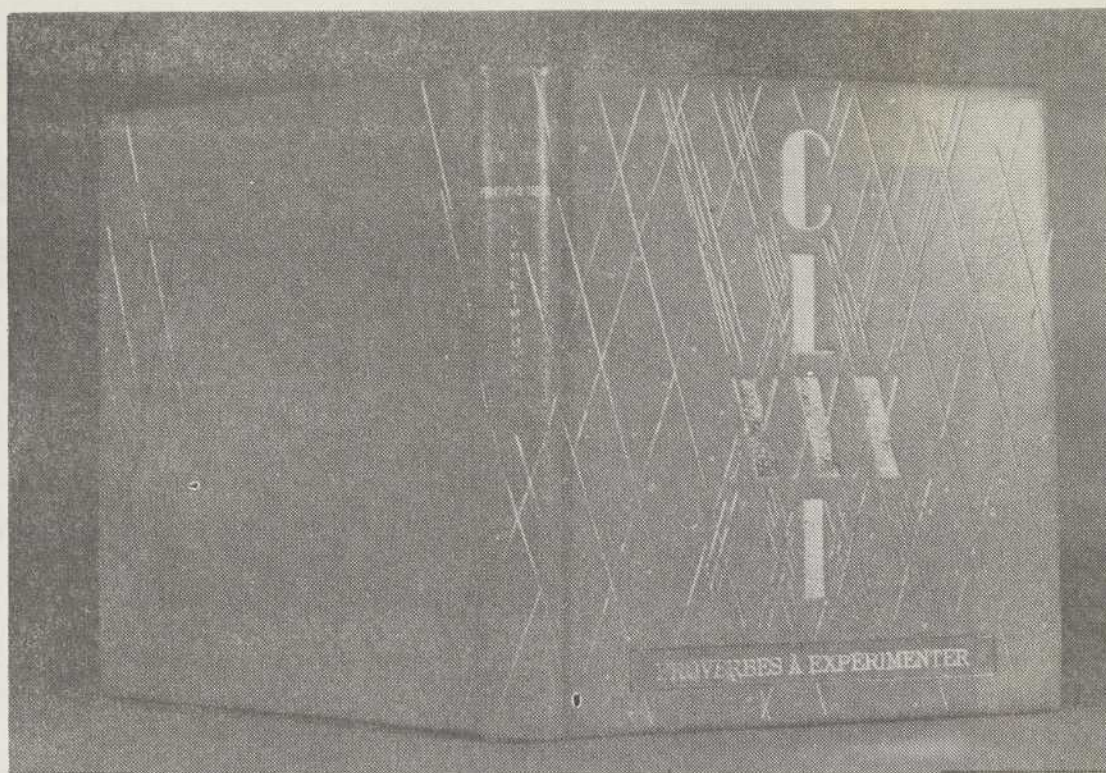
L'Épopée Sépharade

Livre d'Artiste — Ari Maurice Hayoun

Reliure classique plein cuir mouton raciné avec nerfs.

Ce livre d'artiste est consacré aux guides spirituels sépharades anciens. Il comprend outre les textes d'auteurs sépharades éminents des siècles passés, sept "portails" traitant de thèmes différents et comprenant chacun, une, deux ou trois lithographies originales de l'artiste (50 cm x 64 cm) ainsi qu'un embossage.

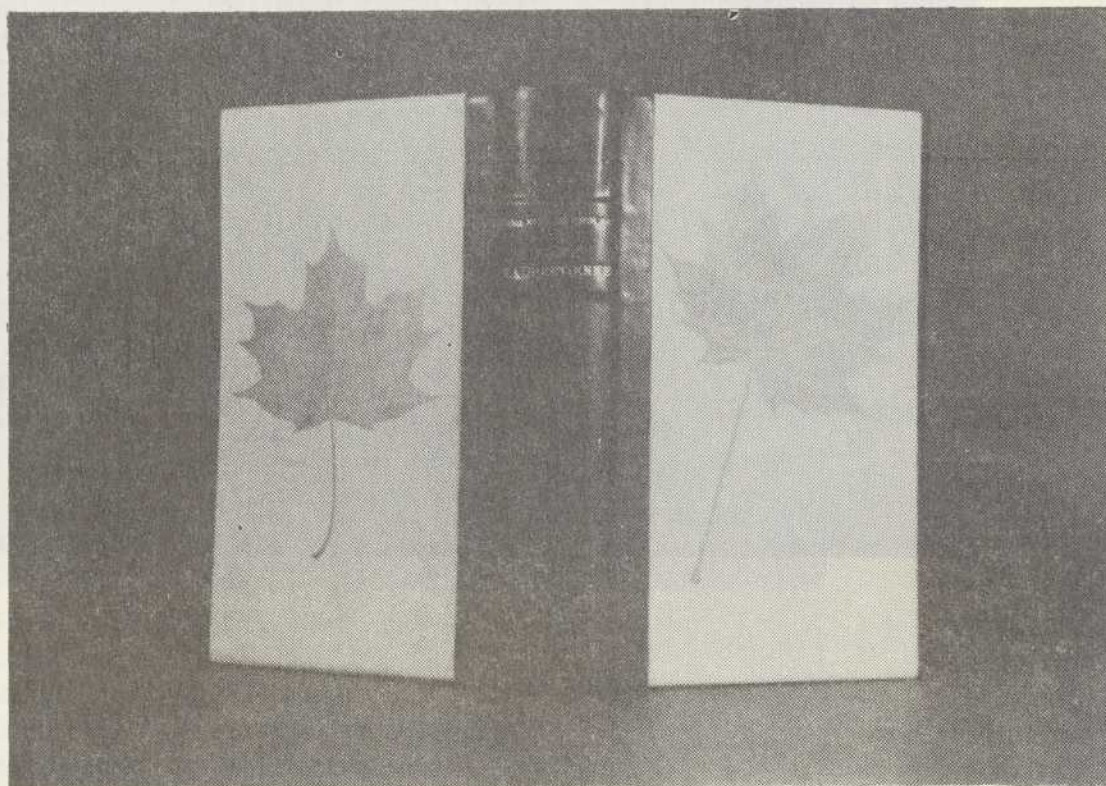
Ce livre d'Artiste s'intitule: "L'Épopée Sépharade, un Souffle du Désert." Les textes typographiés sont en hébreu et comprennent les traductions en anglais, français et espagnol.



ODETTE DRAPEAU MILOT

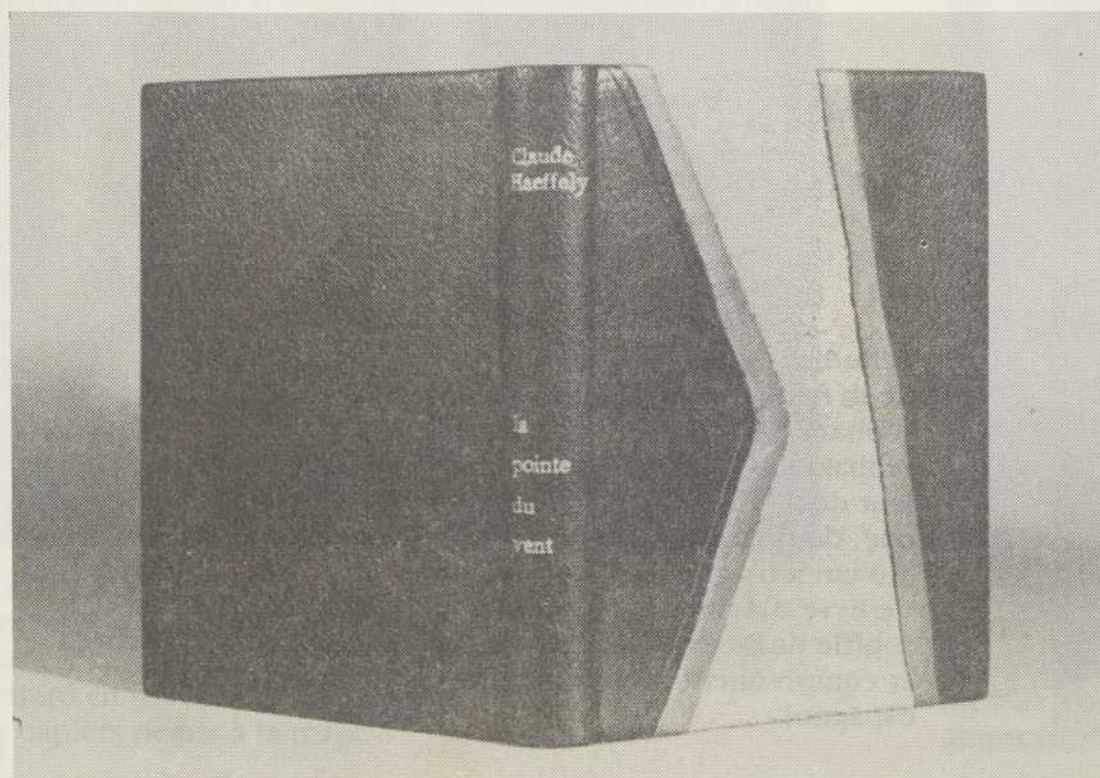
CLXXXI Proverbes à Expérimenter
Aux éditions Galanis, Paris 1966,
Exemplaire 141/320.

Reliure en maroquin rouge décorée
de filets à l'or fin. Impression à
l'or du titre sur le plat avant.
Gardes et doublures en papier à la cuve
de Michèle Simard.



ODETTE DRAPEAU MILOT

La Flore Laurentienne
Frère Marie-Victorin, é.c.
Aux éditions Les Presses de l'Université
de Montréal, septembre 1964.
Reliure en box vert olive et parchemin.
Gardes et doublures en papier St-Gilles.



ODETTE DRAPEAU MILOT

La Pointe du Vent
Claude Haefely
Aux éditions de l'Hexagone, 1982
Reliure en maroquin noir, mosaïque
en maroquin vert et galuchat. Titre
au film couleur. Doublures en peau
de porc beige, gardes en papier
St-Armand.

Remerciements

J'exprime ma vive gratitude au ministère des Affaires culturelles du Québec pour l'aide appréciable qu'elle m'a apportée pour la réalisation de cette exposition.

Je remercie la Bibliothèque nationale du Québec pour n'avoir pas hésité à consacrer à cette exposition tous les moyens nécessaires à sa bonne réalisation.

Tout particulièrement merci à Monsieur Donald Fortin, responsable de l'Institut des Métiers d'Art, CEGEP du Vieux-Montréal, pour sa généreuse assistance et l'attention toute particulière qu'il accorde à notre métier.

Aux conférenciers étrangers Mmes Annie Persuy et Sun Evrard, je tiens à exprimer mes vifs remerciements pour la part importante de leur contribution.

Je veux également remercier chaleureusement mes élèves, anciens et nouveaux qui participent à cette exposition: Gaby Audet, Rosaire Audet, Hervé Busatto, Rita Coiteux, Louise Cormier, Gisèle Cyr, Laurence Duffar, Jacques Fournier, Patrick Grimond, Jacqueline Hérault, Claire Julien, Sami Kozah, Gisèle Lagueux, Francoise Lamothe, Anne-Marie Legaré, Éliane LePetit, Denise Lessard, Georges Matakias, Maria Matakias, Louise Nadeau Rosay, Huguette Rousseau, Louise Séguin, Élisabeth Strahlheim Renaud, Michèle Thériault.

Enfin à tous ceux qui ont collaboré à la réalisation de ce catalogue: Jean-Rémi Brault, Hervé Busatto, Louise Cormier, Louise Genest-Côté, Anne-Marie Legaré, Me Jean-Luc Trempe, Michèle Simard.

À TOUS MERCI.

Recherches

Le point de vue scientifique
de la recherche scientifique

La recherche scientifique est une activité humaine qui vise à découvrir de nouvelles connaissances sur le monde qui nous entoure. Elle est caractérisée par une démarche rigoureuse et systématique, qui permet de tester des hypothèses et de valider des résultats.

La recherche scientifique est une activité humaine qui vise à découvrir de nouvelles connaissances sur le monde qui nous entoure. Elle est caractérisée par une démarche rigoureuse et systématique, qui permet de tester des hypothèses et de valider des résultats.

La recherche scientifique est une activité humaine qui vise à découvrir de nouvelles connaissances sur le monde qui nous entoure. Elle est caractérisée par une démarche rigoureuse et systématique, qui permet de tester des hypothèses et de valider des résultats.

La recherche scientifique est une activité humaine qui vise à découvrir de nouvelles connaissances sur le monde qui nous entoure. Elle est caractérisée par une démarche rigoureuse et systématique, qui permet de tester des hypothèses et de valider des résultats.

À l'Université de la Sorbonne

Le point de vue scientifique
de la recherche scientifique



BNQ



000 203 879



Ministère des
Affaires culturelles

Bibliothèque nationale du Québec