



HAL
open science

Entre le pli et les étoiles : le livre dans la pratique de Bernard Villers

Leszek Brogowski

► **To cite this version:**

Leszek Brogowski. Entre le pli et les étoiles : le livre dans la pratique de Bernard Villers. Aurélie Noury. Bernard Villers : les éditions du Nouveau Remorqueur : catalogue raisonné / préface de Leszek Brogowski , 3, Editions Incertain Sens, pp.5-25, 2015, Collection Grise. Recherches sur les publications d'artistes, 978-2-914291-63-7. hal-01688686

HAL Id: hal-01688686

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01688686>

Submitted on 20 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PRÉFACE

ENTRE LE PLI ET LES ÉTOILES. LE LIVRE DANS L'ŒUVRE DE BERNARD VILLERS

L'œuvre de Bernard Villers est constituée essentiellement de livres, ainsi que d'installations à caractère pictural dont certaines sont étroitement articulées aux livres. D'apparence minimaliste (idées simples, formes élémentaires, réalisations modestes, allures sobres, etc.), c'est une œuvre d'une grande complexité, cultivée et sensible. Cultivée, car travaillée de manière plus ou moins invisible par un dialogue avec le langage, la littérature, la philosophie... ; sensible, car cherchant ses inspirations dans divers aspects banals, marginaux ou imperceptibles des expériences quotidiennes. Peintre de formation, Bernard Villers se trouve métamorphosé un beau jour de 1976 par la rencontre avec Ulises Carrión dont il découvre, sur le conseil de Guy Schraenen, la librairie *Other Books and So* – « lieu magique et souterrain », dit l'artiste –, située à l'époque au bord du canal *Herengracht* à Amsterdam. Cette découverte, celle du livre d'artiste, est pour lui un événement fondateur, un éblouissement ; il se promet de ne plus jamais faire de peinture sur châssis... et pourtant, il continuera à se revendiquer peintre, même si ses deux maisons d'éditions successives – *Le Remorqueur* et *Le Nouveau Remorqueur* – deviennent désormais une préoccupation très importante et toujours en lien avec ses recherches en peinture. Est-il alors éditeur en tant que peintre, éditeur en tant qu'artiste, auteur de livres ? Est-il artiste en tant qu'éditeur de ses livres ? Les réponses à ces

questions ne sont peut-être pas figées une fois pour toutes, et notamment la césure entre les deux structures éditoriales (structures au sens symbolique, on y reviendra) semble marquer un changement important dans sa démarche. Autant ses premiers livres sont davantage « picturaux » – parfois des livres-en-tant-qu'objets – autant ceux que publie *Le Nouveau Remorqueur*, plus « conceptuels » que les autres, tiennent compte du livre comme objet anthropologique : pages pliées comme support imprimé d'un texte et/ou de formes plastiques/typographiques, livres faciles à faire circuler dans l'espace social et accessibles à toutes les bourses. Il se reconnaît alors davantage dans l'idée générale du livre. Toujours est-il que si Bernard Villers se revendique peintre, tout en étant éditeur de ses livres, la « matière » de sa peinture s'étend bien au-delà des formes et des couleurs que le peintre manie traditionnellement, impliquant le papier (avec ses qualités sensibles), le pli (comme opération plastique), l'écriture (comme objet d'un jeu), la littérature (comme interlocuteur livresque), voire la philosophie (comme inspiration) ; et cette énumération n'est sans doute pas exhaustive. Autant dire que, malgré ses apparences minimalistes, l'œuvre qu'il continue à produire n'est pas d'un abord facile et simple, et la question reste ouverte pour savoir comment le livre parvient à tenir ensemble tous ces registres du sens.

De manière générale, l'originalité de l'artiste moderne, de sa démarche et de l'œuvre qui en résulte, se mesure à l'aune de l'histoire. C'est pourquoi on est *d'abord* comme les autres, on fait comme font les autres; puis on construit sa singularité au fil du temps qui passe, et on devient petit à petit ce que l'on fait soi-même. Le « salut » de l'artiste moderne est donc dans la connaissance de l'histoire, pourrait-on dire en paraphrasant Augustin qui, des « élus », dit qu'ils « sortiront par la connaissance. [...] *Ils sortiront*, car en vérité, même les choses qui leur sont extérieures n'échapperont pas à leur connaissance¹ ». Belle formule du philosophe, sur laquelle pourraient méditer, si on la libère du contexte religieux, aussi bien la psychanalyse que la théorie de l'art. En effet, comme le soulignait en particulier Ad Reinhardt, l'artiste moderne doit connaître l'histoire pour l'oublier, la connaître pour la poursuivre autrement, pour dire « non » à ce qui a déjà été fait. L'histoire de l'art c'est ce que l'art n'est plus, et l'art même, c'est ce qui est « extérieur » à la connaissance de l'art à travers l'histoire, et qui pourtant n'échappe pas à l'artiste, qui, lui, doit aller au-delà de ce qui est connu et connaissable à travers elle. La singularité d'une œuvre se construit donc lentement et progressivement. Malgré les gestes plus ou moins radicaux qui le ponctuent, malgré les illuminations qui l'annoncent (si tel est le cas, car – on le sait – l'inspiration c'est d'abord la transpiration), l'originalité n'est pas donnée d'emblée à l'artiste ou par l'artiste, mais elle

n'apparaît qu'en tant que résultat d'un parcours. C'est cela que la philosophie chinoise appelle *Tao*, le chemin.

Né en 1939, Bernard Villers est peintre à 20 ans. C'est une époque où l'on s'inspire de l'École de Paris ou de l'expressionnisme américain, telles les peintures de Willem de Kooning. Dans les années 1960, sa peinture est donc relativement « classique », marquée, comme l'artiste le dit lui-même avec un clin d'œil, par l'« amour de l'art ». Ayant rapidement renoncé à la figuration et à l'iconographie, il en reste dans ses premiers travaux une abstraction qu'il désigne lui-même comme « lyrique parfois », qui se « durcit » d'ailleurs dans les années 1970, pour devenir géométrique et constructiviste, sous les influences les plus radicales, d'un Malevitch ou d'un Mondrian. Mai 68 lui permet de découvrir la sérigraphie, et de réaliser des multiples, qui sont souvent des planches d'aplats jouant notamment avec la transparence du papier pelure, imprimé parfois au recto, et parfois au verso. Avec ce bagage d'expériences picturales, Bernard Villers est prêt à devenir ce qu'il est aujourd'hui en tant qu'artiste.

Deux moments détonateurs sont pourtant nécessaires pour lui faire découvrir de nouveaux horizons. D'abord la découverte des travaux du groupe Supports-Surface qui, à la fin des années 1960, entreprend le vaste projet d'une déconstruction matérielle de la peinture. La connaissance de la peinture monumentale des Américains (Barnett

Newman ou Mark Rothko) aidant, des problématiques picturales inédites émergent alors – ou se confortent et se consolident – dans sa peinture : la transparence du support, le recto verso des toiles de coton écru, la réflexion sur le châssis et le cadre, etc. La pratique picturale de Bernard Villers aura alors assumé à sa manière le geste duchampien. D'une part, apparaît au sein de sa peinture le ready-made assisté : objets trouvés et détournés, matériaux inhabituels utilisés comme matière picturale, etc. En effet, constatant que les tubes de peinture utilisés par les artistes sont des produits industriels, et donc ready-made, Marcel Duchamp a déclaré – et ce en 1961! – que « toutes les peintures du monde sont des ready-made aidés² », en ouvrant ainsi à la peinture un champ infini de nouvelles possibilités plastiques, que Bernard Villers s'est proposé d'explorer.

D'autre part, le choix des ready-made chez Marcel Duchamp était orienté vers une neutralité esthétique. Dans les *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Duchamp expliquait qu'il cherchait « quelque chose d'une indifférence telle que vous n'avez pas d'émotion esthétique³ ». Autrement dit, il reconnaissait, entre les lignes et peut-être malgré lui, que c'était encore un choix esthétique, choix d'un objet *esthétiquement* neutre. Cette contradiction est résolue chez Bernard Villers par l'orientation « inframince » de ses recherches picturales. En effet, le minimalisme apparent de ses travaux – indifféremment : livres, peintures

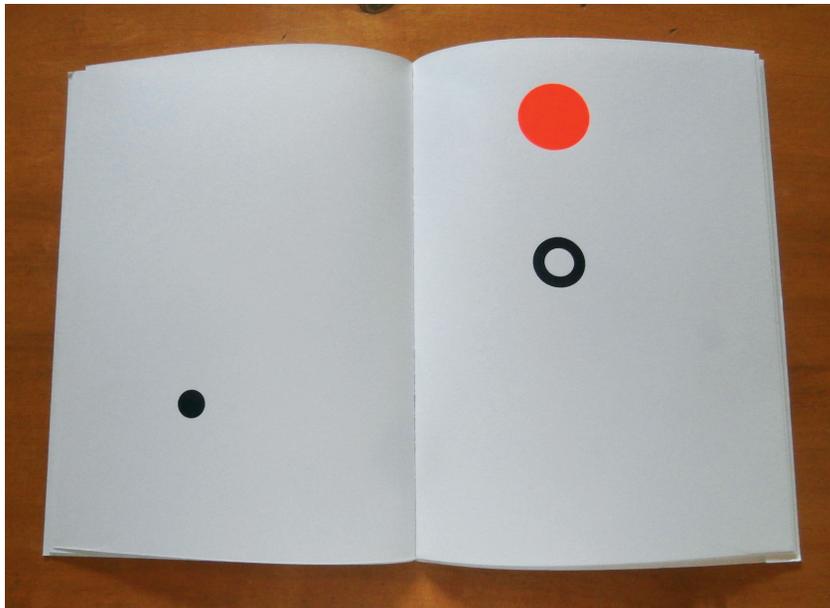
ou installations – est sous-tendu par une recherche des sensations esthétiques à la limite du perceptible. Regarder attentivement autour de soi pour découvrir, partout où cela est possible, de l'intérêt visuel, de la consistance perceptive, voire tout simplement de la beauté dans ces niches du quotidien ou du banal où l'art semble l'attendre déjà : tel est le sens pictural du geste duchampien chez Bernard Villers. Dans toutes ses dimensions et manifestations, son œuvre est marquée par le désir de donner sens à ce qui, dans le monde environnant, est le plus insignifiant et le plus marginal : un reflet résiduel des lumières, une ombre qui se colore de la présence d'un objet, les qualités physiques d'un simple parpaing ou les couleurs iridescentes de certains matériaux industriels⁴, mais aussi un détail inaperçu dans une œuvre littéraire, comme par exemple le nom de Leporello, le valet de Don Juan dans le libretto de *Don Giovanni* de Mozart, signé par Lorenzo Da Ponte, qui est le même que celui que l'on donne à la façon de plier le papier en accordéon.

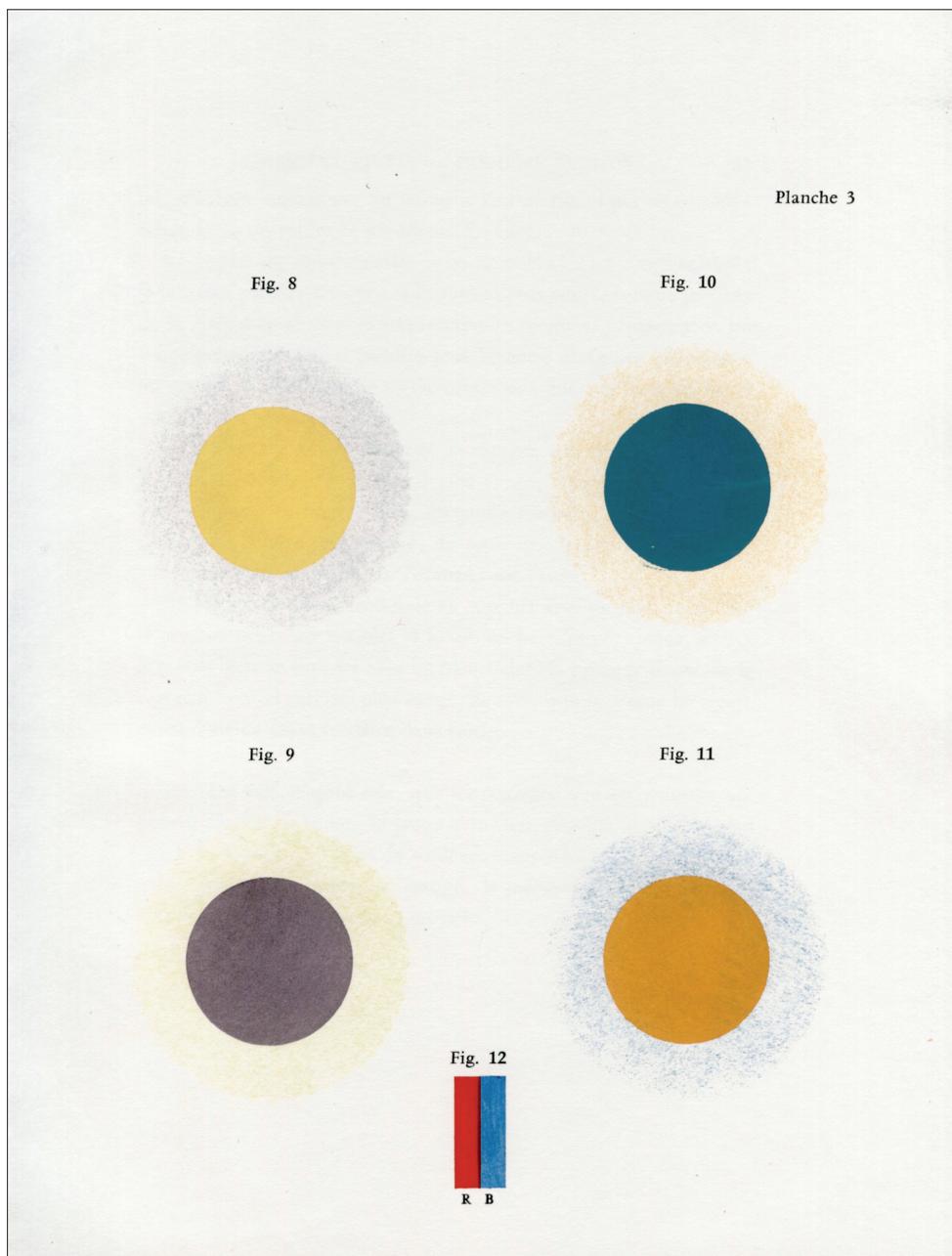
On peut même poser l'hypothèse que les apparences « minimalistes » des travaux de Bernard Villers ne sont pas un simple choix esthétique des formes (une préférence ou un goût pour le simple ou le géométrique), mais qu'il s'agit là d'une conséquence d'un choix plus fondamental de méthode. C'est comme si l'expérience picturale propre, à laquelle invite sa peinture (à considérer au sens large, on

l'a vu, y compris sur les pages de ses livres) n'est peut-être pas là où l'on croit de prime abord l'identifier, à savoir dans la macro-constitution des formes plastiques, mais dans des micro-perceptions : des scintillements, des miroitements, des chatolements du visuel, à découvrir à même ces apparences minimalistes. Celles-ci seraient alors le résultat de l'orientation essentiellement phénoménologique de sa peinture, orientation qui lui permet de la pratiquer partout, y compris dans des objets du quotidien... dont les livres.

Ce n'est donc pas par hasard que la découverte du livre d'artiste dans l'espace d'Other Books and So a produit chez Bernard Villers une résonance aussi forte.

Le livre est alors devenu pour lui, du moins dans un premier temps, un chantier lui permettant d'expérimenter avec les principes déjà adoptés en peinture, comme la transparence ou le recto verso, mais dans un espace – ou plus généralement dans un contexte nouveau – peu exploré par les artistes, à savoir celui du dispositif matériel du livre. L'avant-dernier livre publié par Le Remorqueur en 2003, *Simultané, successif* (ci-dessous) illustre bien cet élargissement du champ de l'expérience picturale. L'objet de l'expérimentation est ici le contraste simultané, décrit par Michel-Eugène Chevreul en 1889 dans *De la loi du contraste simultané des couleurs et de ses applications* (p. 9), et l'on connaît les applications qui en ont été faites par les peintres au tournant du XIX^e





et du XX^e siècle. Dans son livre, Bernard Villers, lui, rejoue donc une des expériences emblématiques de l'art moderne, fruit de l'inspiration que la peinture a puisé dans les travaux scientifiques. Mais ce retour du même fait ici toute la différence. D'abord, l'artiste ne prend pas comme référence les tableaux néo-impressionnistes, mais l'« original », à savoir les planches de l'ouvrage de Chevreul, en indiquant ainsi que les lecteurs de cet ouvrage vivaient, sans le savoir et/ou avant la lettre, une expérience artistique à part entière. De ce point de vue, la seule différence notable entre le livre de Villers et l'ouvrage de Chevreul est la disparition dans celui-là de quelque 600 pages du discours scientifique remplacé par deux mots imprimés sur un insert : « hola » et « halo ». L'espace du livre est donc devenu un lieu légitime des expériences picturales. Mais Bernard Villers va au-delà des travaux de Chevreul, en suggérant également la notion de contraste successif, celui qui, grâce au mouvement des yeux, rafraîchit l'effet du contraste simultané. Sans rien présupposer du comportement du lecteur, on peut donc affirmer que la consultation du livre de Villers commence par la couverture, où figure le mot « SIMULTANÉ », se poursuit par des expérimentations plus ou moins systématiques des effets de couleurs dans le cahier intérieur, et lorsque le livre est refermé, apparaît le mot « SUCCESSIF », imprimé sur la quatrième de couverture. Avec ces éléments, le lecteur peut donc s'imaginer que les deux termes du titre ont – peut-

être – une autre signification dans le dispositif livre : autant dans la peinture, tous les éléments plastiques sont donnés simultanément (même si le regard peut les explorer dans un mouvement qu'il choisit), autant dans le livre, ils apparaissent successivement, page après page, selon la façon dont on les feuillette. Dire que tourner les pages rafraîchit ici la perception du contraste simultané n'est pas vraiment une métaphore : le dispositif du livre complexifie à sa manière l'expérience picturale et l'enrichit de nouvelles dimensions.

Le Remorqueur naît donc en 1976, et il inaugure chez Bernard Villers une longue période de va-et-vient entre les livres et les peintures. Ceux-là, on l'a vu, permettent d'explorer le recto verso des pages, la succession des formes, effets souvent couplés avec celui de la transparence du papier (*Cahiers japonais*, 1992), les premières références picturales à la littérature et la poésie, etc. Celles-ci explorent, en particulier dans les années 1980, les possibilités d'épanouir la peinture dans l'espace sous la forme d'installations, prenant souvent comme support des objets trouvés, comme dans *Chaises ou châssis*, 1991, des ready-made aidés. Les deux types d'expériences peuvent se croiser lorsque, comme dans « 22 ardoises pour 11 couleurs suspendues », exposition à Bruxelles en 2000, l'allusion plastique est faite aux pages du livre, ou lorsque les planches sérigraphiées, monochromes ou non, sont considérées à la fois comme des valeurs picturales et comme

matière du livre en puissance (plis). Les années 1990 apportent encore de nouvelles problématiques picturales liées à la lumière, à la couleur, ou à l'épanouissement du monochrome à travers l'espace.

Mais à travers toutes ces expériences picturales se fraie le chemin du travail éditorial proprement dit de Bernard Villers, qui annonce déjà *Le Nouveau Remorqueur*. Deux magnifiques livres, de 10,5 x 7,5 cm et de seize pages, paraissent en 1979 : *Pente douce* et *Mallarmé 1897-1979*. Livres paradigmatiques dans l'œuvre de Bernard Villers : tous deux de petite taille, d'une grande finesse et d'une extrême modestie, fabriqués à partir d'une simple feuille A4 pliée quatre fois ; tous deux mettent déjà en jeu le pli comme opérateur à la fois poétique et conceptuel, appelant l'imagination du lecteur à explorer l'espace de la « feuille imprimée grande », pour rappeler la belle expression de Mallarmé, et le livre qui résulte de son pliage, espace donc entre la continuité *donnée* à travers le livre et la discontinuité, seulement *conjecturée*, de la feuille d'imposition, dans lequel se glissent toutes les interrogations et tous les contenus possibles. Entre les plis du livre on peut retrouver, en effet, tout l'univers, jusqu'à ses confins, y compris l'art, présent là « en personne » ; possibilité inédite à l'étude de laquelle s'est destiné Bernard Villers.

Dans *Mallarmé 1897-1979*, la célèbre phrase – « Or – / le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice, quasi

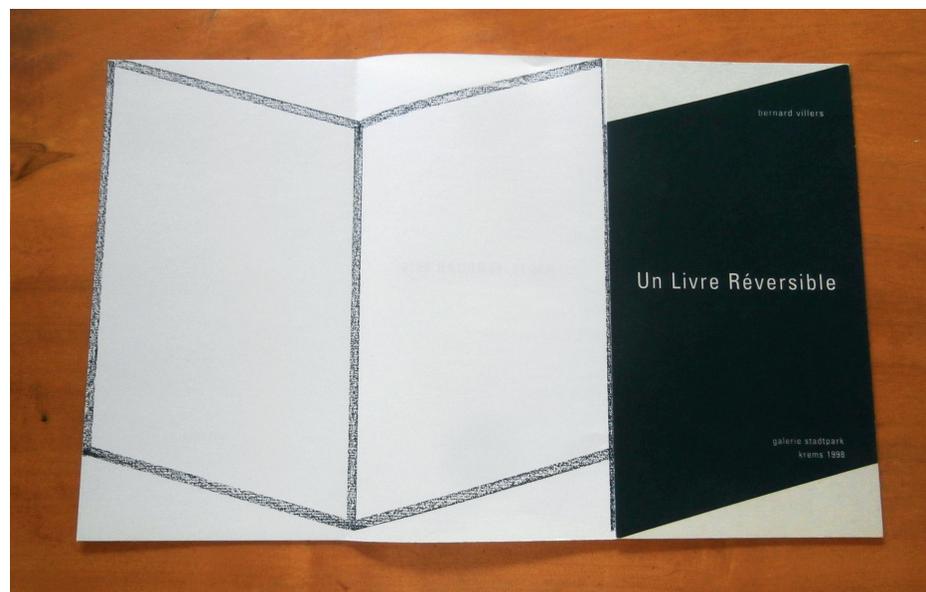
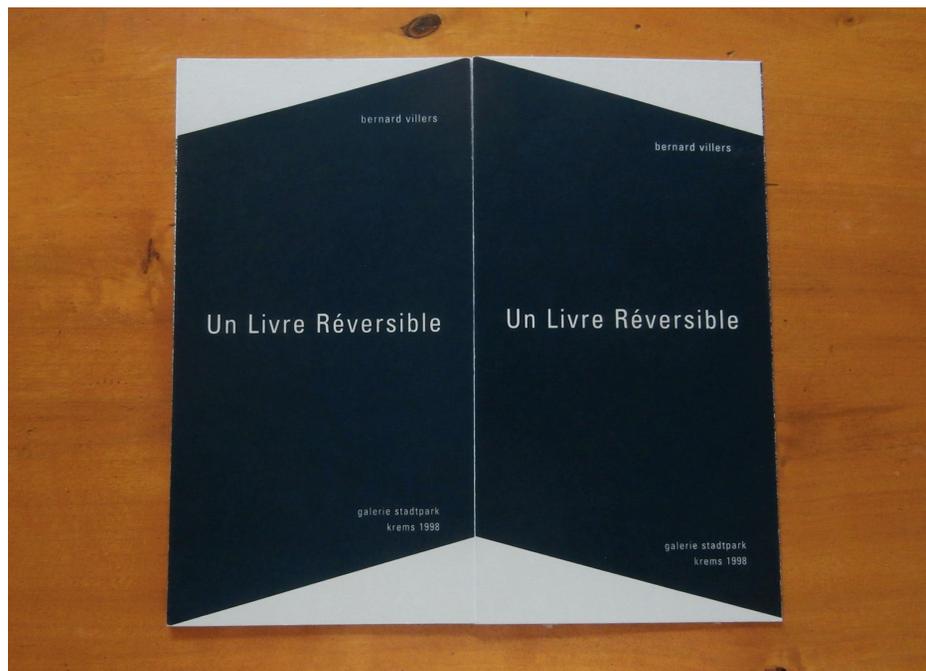
religieux : qui ne frappe pas autant que son tassement, en épaisseur, offrant le minuscule tombeau, certes, de l'âme⁵ » – est disposée sur la feuille d'imposition de manière surprenante : sa linéarité est déstructurée par le pliage, et pourtant elle court au milieu de chaque page. La composition typographique de la phrase tient donc – et à la fois ne tient pas – compte du procédé de fabrication de ce fascicule. Et puisque le sens d'une œuvre est en partie déterminé par la façon dont elle est réalisée, le lecteur est interrogé aussi bien par ce procédé que par le texte poétique qu'il doit reconstituer, et ce d'autant plus que sa lecture est empêchée par le fait que les pages, piquées par une agrafe, ne sont pas massicotées, et donc pas accessibles comme dans un livre ordinaire. Le lecteur peut donc réagir au moins de trois manières (et non d'une seule, comme le précise le catalogue raisonné du *Remorqueur éd.*) : démonter l'agrafe et lire le texte sur la feuille A4 dépliée⁶, certes, mais aussi couper les pages, comme on le faisait autrefois avec certaines belles éditions, ou tâcher de reconstituer « dans sa tête » à la fois le texte et la « feuille imprimée grande ». L'expérimentation avec le dispositif du livre perturbe ici la coordination entre la composition typographique et le pliage, et la rend « visible » de cette manière. Dans *Pente douce*, une stratégie analogue est adoptée *in abstracto* (à la place du texte il y a une ligne bleue), avec deux autres ingrédients : une légère transparence du papier et une légère inclinaison de la ligne.

Deux autres livres de l'artiste, publiés encore par Le Remorqueur, peuvent être considérés comme paradigmatiques : *Un livre réversible* de 1998 et *Un livre concevable* de 2003, la dernière parution de cette première structure éditoriale. De quelle réversibilité est-il question dans celui-là ? C'est un livre en accordéon dont une face porte en allemand cette information : « D'après Ernst Mach, physicien, philosophe, né à Chirlitz-Turas le 18 février 1838 et mort là-bas le 19 février 1916 ». Le livre de Bernard Villers fait donc référence au « livre réversible » d'Ernst Mach, à savoir à une illusion optique qui, aujourd'hui, intéresse les neurosciences⁷, mise en évidence par le philosophe autrichien : si l'on trace un dessin schématique d'un livre ouvert, on peut le percevoir soit comme un livre ouvert vers nous, spectateur, soit comme ouvert dans le sens opposé, le livre offrant alors à notre vue sa couverture (p. 13). C'est donc le pouvoir de notre perception à donner divers sens au contenu perçu qui est à l'origine de la réversibilité dénotée par le livre de Bernard Villers. Cependant, tout comme dans *Simultané, successif*, la réversibilité peut aussi connoter d'autres sens, celui notamment qui est lié au dispositif matériel du livre. En effet, plié en leporello, contrairement au pliage en *codex*, ce livre peut se plier, déplier et replier. Ses plis sont donc réversibles, alors qu'ils ne le sont pas dans les livres reliés en cahiers : la réversibilité du titre peut donc être lue aussi sur le plan de l'organisation matérielle des pages. La possibilité

de déplier le livre déjà plié implique, précisément, l'accès à cet espace imaginaire de la « feuille imprimée grande » dont *Mallarmé 1897-1979* gardait si jalousement le secret. D'ailleurs, comme dans les peintures de Frank Stella, le contenu visuel du livre (de son cahier intérieur) n'est ici rien d'autre que la reprise de la forme imprimée sur la couverture, qui est celle du « livre réversible » de Mach ; autre expérience picturale.

Un livre concevable, lui, est une grande feuille, 69 x 69 cm, sur laquelle est imprimé en grands caractères un passage de « La bibliothèque de Babel » de Jorge Luis Borges, passage dont l'essentiel est dans ces deux phrases : « il suffit qu'un livre soit concevable pour qu'il existe. Ce qui est impossible est seul exclu ». Ensuite, la feuille est pliée une fois selon l'axe horizontal et deux fois selon l'axe vertical. Cette manière fantasque de plier fait que les pages de ce livre n'en sont pas, malgré les numéros imprimés (dans le désordre) en rouge sur chacune d'elles ; c'est un livre « coincé » qu'il faut déplier pour lire le texte. Mais qu'il soit concevable, donc possible, en témoigne l'existence. *Un livre concevable* interroge donc à nouveau le dispositif matériel du livre : on peut certes concevoir tout contenu pour un livre... à condition que le livre soit lui-même concevable.

Ces deux exercices de philosophie du livre, point d'orgue du Remorqueur, illustrent bien la singularité construite peu à peu par



Bernard Villers : poétiques et picturaux, ses livres sont en même temps et indissociablement réflexion sur le dispositif/concept du livre et expérience de l'art même.

Le Nouveau Remorqueur, lui, est fondé en 2004, année qui suit la parution du catalogue raisonné *Remorqueur éd.* ; mais ce n'est peut-être qu'une simple coïncidence. Cette parution, certes importante dans le parcours de l'artiste, correspond en effet à l'arrivée de l'ordinateur. Bernard Villers pensait alors pouvoir se libérer de la sérigraphie grâce à l'ordinateur et l'imprimante dont il disposait désormais. Cela semble cohérent avec sa « philosophie haïku » et son désir d'avancer vers la limite du « presque rien » ; du moins s'est-il débarrassé de son matériel de sérigraphie, et même s'il est plus tard revenu à cette technique d'impression, l'usage qu'il en a fait dans le cadre du Nouveau Remorqueur n'était désormais plus le même. On y reviendra.

Il est toutefois parmi les premières publications du Nouveau Remorqueur un livre qui invite à discuter du sens de cette transition entre les deux structures éditoriales. Il s'agit de *MIRAGE* qui, conformément aux conventions typographiques à l'usage dans les deux Remorqueurs, et en absence de colophon (à cause du peu de place disponible dans leurs livres), présente sur la quatrième de couverture la date de parution. Or là, « derrière » le nom de l'auteur imprimé sur la première de couverture, on

trouve sur la quatrième deux dates, et non pas une seule, comme d'habitude : « 1939 2004 » ; Bernard Villers a donc tout juste l'âge de 65 ans. Imprimés à l'intérieur du livre, les quatre-vingt-quatre mots qui se terminent par « -AGE » (BLOCAGE, GAZAGE, JETAGE, LECHAGE, PARTAGE, TIRAGE, etc.) sont supposés évoquer les expériences vécues par l'artiste à différents âges de sa vie. C'est tout de même le témoignage d'un moment de récapitulation ! C'est elle qui lui a permis de repartir du début, en prenant un nouveau départ – Le Nouveau Remorqueur – sans effacer la mémoire que porte désormais le catalogue raisonné. Ci-dessous, on tâchera de préciser comment dans ce nouveau cadre, se laisse lire à la fois une continuité (Remorqueur) et une rupture (Nouveau) par rapport à l'identité de la première structure éditoriale de Bernard Villers.

Or, c'est précisément la récapitulation de la totalité d'un parcours, que constitue le catalogue raisonné comme celui que le lecteur est en train de lire, qui permet de (re)distribuer rétrospectivement le sens de chaque moment qui le compose. Riche de cette première expérience, Bernard Villers annonce donc aujourd'hui la fin du Nouveau Remorqueur dont le présent livre est aussi le catalogue éditorial ; et c'est désormais un choix philosophique et une conception de la temporalité que cette décision exprime. « Dix ans de Nouveau Remorqueur me semblent se clôturer par ce catalogue annoncé, écrit l'artiste. Il

donne un sens, une unité à mon travail. C'est pour moi une étape importante. Dix années rassemblées dans un livre. Une fin et donc aussi le début de quelque chose. Cela m'encourage à faire du nouveau, à partir sur de nouvelles pistes. Lesquelles? Je n'en ai aucune idée. Vrai!⁸ » Une récapitulation du passé pour tenter de définir de nouvelles possibilités : voilà donc le modèle même de la modernité dans l'art, visiblement pas encore épuisé.

Quelle est donc l'identité artistique du Nouveau Remorqueur, qu'est-ce qui le différencie du Remorqueur? Dans une première approche synthétique, on pourrait dire que ce qui a imprimé une marque sur ses livres, c'est la poésie haïku, et ce serait un écho enflé du Remorqueur dans Le Nouveau. En effet, parmi les cinq *Cahiers japonais* publiés en 1992, trois font directement référence à la poésie haïku : *ODE/EDO* à Bashô, *Fenêtre/Fusama* à Ryokan, *Tokyo* à Busson. Comme on le sait, le haïku est un poème d'une extrême brièveté, dont l'objet, que sa forme tâche de suivre, est l'évanescence des choses. Les livres du Nouveau Remorqueur sont donc des formes brèves, voire évanescentes, expression qui a un sens particulier lorsqu'on parle de livres ; ce sont des livres « courts », modestes, épurés, réduits souvent à un, deux ou trois plis. Des livres gestes, dont d'aucun dirait ou penserait : « il n'y a que ça?! » Cependant, il serait inexact de dire que ce sont des haïkus plastiques. Dans certains cas, on ne serait certes pas loin de

la poésie visuelle, mais s'il y a une poésie – ou une poétique – propre au Nouveau Remorqueur, c'est celle que Bernard Villers trouve entre les plis du livre ; ou plutôt celle qu'il est capable d'en faire « se lever », comme chez Mallarmé, lorsqu'il prononce le mot « fleur », et que de ce mot, dit-il, « musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets⁹ ».

Du pli, Bernard Villers a construit tout un univers : pli comme l'axe de symétrie, pli comme la succession ajoutée à la simultanéité, pli comme le recto verso, pli comme l'opérateur mathématique et le générateur de diverses séries de nombres, pli comme l'enveloppe, pli comme le concept, pli comme l'atome du livre, pli comme l'ordre de la lecture, pli comme la transparence, et ainsi de suite. Le « pli » est dans multiplier et démultiplier, dans impliquer et expliquer, dans appliquer et dupliquer, dans simplifier et amplifier, dans compliquer et expliciter, dans accomplissement et dans complicité, dans rempli et empli, dans indiscipline et dans supplice. Bon nombre de livres de Villers tournent autour du pli. *Pente douce* implique le pli. *Formats (in octavo)*, livre de 2007, explicite le livre selon ses plis : une feuille format A3, c'est in-plano ; pliée une fois, c'est in-folio, deux fois, in-quarto, et trois, in-octavo. Le lecteur découvre ce vocabulaire en ouvrant/dépliant progressivement la feuille. *Leporello* de 2009, également évoqué ci-dessus, rend tangible, grâce au pli, une des dimensions littéraires de *Don Juan*, à savoir

le caractère infini, c'est-à-dire sans fin, des conquêtes amoureuses, et ce dans la mesure où le propre du pli en leporello est d'arriver, à la fin, toujours au début.

Il y a deux types de difficultés pour parler ici des soixante-cinq livres publiés par Le Nouveau Remorqueur. La première est dans le rythme de la présentation. Le Nouveau Remorqueur démarre et s'achève au milieu de deux décennies, alors que la présentation adoptée ici a été structurée par décades. Certes, les années 2000 voient l'émergence de nouvelles problématiques dans le travail de Bernard Villers, par exemple l'introduction des couleurs fluo, couleurs « sauvages », car sans rapport à la tradition picturale : comment la peinture peut les apprivoiser et les acculturer à travers les pratiques du livre ? C'est durant cette décennie que l'artiste commence également à expérimenter, aussi bien dans ses livres que dans ses peintures, les effets de la persistance rétinienne et des images rémanentes. Les références littéraires, fondamentales déjà à l'époque du Remorqueur, se prolongent et s'affinent. En effet, Bernard Villers parle désormais des « auteurs de [s]es livres » : outre ceux dont il a déjà été question, c'est Laurence Sterne qui le serait pour *Portraits de papiers*, 1992, Vincent Van Gogh pour *Correspondance*, 1992, Leonardo Sciascia pour *En filigrane*, 1996, Alfred Jarry pour *En Pologne, nulle part*, 1998, etc. Dans le Nouveau Remorqueur, on trouve des références à Italo Calvino dans *LIRE DIRE VOIR*, à

Georges Perec dans *W* et à Guillaume Apollinaire dans *Du rouge au vert*, ou encore à Gøthe, Deleuze ou Da Ponte. Enfin, les années 2000 ont vu émerger également une interrogation sur la prise en compte de la position de l'observateur dans l'art, dans les expériences livresques aussi bien que picturales. On y reviendra de manière plus concrète, mais d'ores et déjà on voit que, dans Le Nouveau Remorqueur, le nouveau résulte davantage de l'approfondissement ou des conséquences des découvertes et inventions précédentes.

La seconde difficulté est liée au double statut du présent catalogue raisonné. Puisqu'il s'agit d'un catalogue éditorial, outre les vues des livres, il comporte des notices, rédigées par Aurélie Noury, qui présentent les livres de la manière la plus neutre et objective possible, en en proposant une description matérielle, ainsi que des informations sur les conditions de leur conception et de leur réalisation. Qu'on se réfère par exemple à la description de *Mot tu*, 2004, un des premiers livres du Nouveau Remorqueur : sa précision et sa concision peuvent se mesurer avec la poésie haïku, dont le livre même est un avatar. Pourtant – aujourd'hui c'est acquis – toute description est déjà interprétation, malgré les efforts d'objectivité et de rationalité que l'on peut déployer, car poser des mots sur les formes implique le repérage de celles-ci en fonction d'une compréhension préalable qu'on a de l'objet décrit, ainsi que le choix de ceux-là en fonction de sa propre

culture et de ses habitudes, ce qui introduit inévitablement une part irréductible de subjectif. D'où le double statut du catalogue raisonné : à la fois documentation scientifique des livres de Bernard Villers et leur première interprétation, élément clé pour pouvoir les rencontrer de manière instruite. En effet, d'une part une description pertinente est la condition même d'une interprétation heureuse ; c'est une mise en présence toujours subjective des mots et des formes qui risque de rater soit le sens, soit le réel. D'autre part, le sens d'une œuvre qu'il s'agit d'appréhender est étroitement articulé aux conditions de sa production, sans pour autant s'y limiter. Pour résoudre ces difficultés, on propose ici de grouper les livres du Nouveau Remorqueur sous des catégories susceptibles d'en cerner l'identité artistique, en analysant quelques exemples suffisamment représentatifs pour chacun de ces groupes, sans prétendre à l'impossible exhaustivité, d'abord parce que celle-ci est visée à un autre niveau par le catalogue raisonné, mais surtout parce que chaque livre peut être légitimement subsumé sous plusieurs catégories.

Dans le premier groupe, on pourrait ranger les livres qui formulent des questions méthodologiques. Ils confèrent une tonalité spécifique au travail de cette période. *LIRE, DIRE, VOIR*, par exemple, livre de 2004, peut être interprété comme une interrogation portant sur l'horizon de l'expérience du livre : objet à voir, à lire, à tou-

cher, à manipuler, à sentir parfois, lorsque l'encre est fraîche ou lorsque le propriétaire est fumeur... La typographie du livre imite les planches-tests des cabinets d'ophtalmologie, mais ce qui est à lire, c'est une sorte d'abécédaire constitué de noms à quatre lettres d'auteurs de peinture, de musique ou de littérature, comme s'il y avait de tout cela dans un livre. C'est le hasard qui a d'abord voulu que les noms de J U D D et M O N K, artistes que Bernard Villers apprécie particulièrement, se retrouvent gribouillés sur un bout de papier ; d'autres s'y sont rajoutés, mais dont les noms sont toujours composés de quatre lettres. Puis un texte d'Italo Calvino, découvert à la même époque dans *Leçons américaines* (1989), est venu donner sens à ces colonnes de noms : « le pouvoir de faire jaillir couleurs et formes d'un alignement de lettres noires sur une page blanche, l'aptitude à *penser* par images ». Le livre comme lieu de l'expérience esthétique par excellence sollicite toutes les dimensions de la sensibilité, de l'imagination et de l'entendement.

Parmi les toutes premières publications du Nouveau Remorqueur, il y a aussi *Now a Book*, 2004, livre qui, dans une des configurations possibles de ses pages, soulève un doute sur la nature même de l'objet en question : « Now is it a book ? ». En effet, Bernard Villers inscrit sa pratique de l'art dans la culture du livre : dispositif matériel et fonctionnel d'un livre ordinaire, tirage bien au-delà des pratiques du marché de

l'art, bien que parfois loin des tirages industriels, techniques de reproductions utilisées dans l'édition courante, prix adaptés aux livres, loin de ceux des œuvres d'art, références littéraires, ou livresques en général, etc. Mais parler de « livres » lorsqu'il s'agit d'une page pliée une ou deux fois, on l'a dit, ne va pas de soi. Pour pouvoir le faire, il faut admettre cette définition anthropologique du livre qui tient compte des usages et ne se limite pas à une forme standardisée du livre commercial, car – comme le formulait Adorno – « dans un monde où depuis longtemps les livres ne ressemblent plus à des livres, ne peuvent compter que ceux qui n'en sont plus¹⁰. » *Now a Book* peut donc être compris comme le témoignage d'une réflexion critique à ce sujet qui habite l'artiste dès le moment où le Nouveau Remorqueur s'est mis en route.

Il y a enfin dans cette catégorie *Un livre, un pli*, de 2007, qui interroge le statut du pli dans le livre. Son cahier intérieur de quatre pages est une photocopie d'une double page du livre de Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, 1988. Mais le pli du cahier et le pli du livre de Deleuze, photocopié, ne coïncident pas. Est-ce parce que Deleuze confond dans cet ouvrage le pli (plat) du livre (en proposant notamment une lecture du pli chez Mallarmé) et le pli baroque, celui des drapées... et peut-être de Leibniz..., qui est une de ces métaphores deleuziennes susceptibles de tout expliquer?

Si *Un livre sur rien*, 2013, pourrait avoir sa place dans cette catégorie des livres « méthodologiques », c'est parce qu'il questionne autant le livre que la pratique plastique, éventuellement picturale. Que n'a-t-on fait dire au célèbre souhait flaubertien d'un « livre sur rien », exprimé dans une lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852! Mais qu'est-ce qu'un livre sur rien? Et d'abord, est-ce que rien est quelque chose, car si oui, alors le projet est inconcevable? Astucieusement, Bernard Villers pose la question sur un autre plan : les formes abstraites, éventuellement celles de la peinture, sont-elles « sur » quelque chose, c'est-à-dire représentent-elles quelque chose? Ainsi sous-entend-il tout le débat sur le sens de l'abstraction : formes arbitraires, autoréférentielles, pansémiques, « sismographiques »/organiques ou rationnelles/géométriques, etc. Faire un livre sur rien, n'est-ce pas finalement sortir de la sphère du langage vers les formes plastiques, puis, dans le domaine des formes, sortir de la sphère du figuratif? Une fois résolue de cette manière la question du rien, reste à *faire un livre* sur rien : ici, quelques formes abstraites sont d'abord *imprimées* en sérigraphie, puis, avant qu'elles ne sèchent, *réimprimées* sur la page d'en face par le simple pli du papier. La phrase de Flaubert se trouve reproduite sur une feuille volante ; elle ne fait pas vraiment partie du livre, pour ne pas compromettre le projet ; dans le cas contraire, ce serait un livre sur le désir d'un tel livre, et le désir du rien n'est pas rien, la psychana-

lyse le sait depuis *La Généalogie de la morale* de Nietzsche, sinon... depuis Flaubert. Comme beaucoup de livres du Nouveau Remorqueur, celui-ci, sans perdre le contact avec la sensualité que l'artiste revendique (*LIRE, DIRE, VOIR*), est finalement une sorte d'exercice philosophique réalisé avec les moyens plastiques à même les pages du livre.

Exercice philosophique réalisé avec les moyens de l'art donc, mais pas traité de philosophie : l'art de Bernard Villers est une pratique philosophique au sens d'une « aptitude à *penser* par images », pour rappeler la formule d'Italo Calvino, mais pas un exposé des opinions. En effet, ces livres, y compris *Un livre sur rien*, ne sont pas sur rien ! On pourrait même grouper certains d'entre eux sous une catégorie à part des livres politiques, dans lesquels l'artiste n'hésite pas à faire directement allusion à des situations concrètes, voire d'actualité. Qu'est-ce qui s'oppose en effet plus radicalement au rien comme objet du livre que la référence au « souvenir d'enfance » de Georges Perec dans *W*, c'est-à-dire aux camps d'extermination industrielle des humains ? L'évocation est discrète et délicate, consciente peut-être du doute jeté par Theodor Adorno, à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, sur la possibilité de faire encore de la poésie après Auschwitz ; cette évocation passe par la littérature et par une forme plastique inquiétante : un large trait rouge foncé, aux bords effrangés, qui passe de page en

page, jusqu'à monter sur la couverture. Moyens simplifiés au maximum, la lettre « W » sur la couverture et une bande de couleur qui traverse les pages. Et lorsqu'on s'interroge au sujet de celle-ci, l'on comprend que c'est la couleur du sang.

Parmi les publications politiques du Nouveau Remorqueur, c'est *Image du « Monde »* (2007) qui est sans doute la plus radicale, aussi bien par les moyens utilisés que par la force d'affirmation. Le support de l'impression est un papier journal vierge, qui porte toutefois les marques des opérations technologiques : les trous de prise de pinces, et les bords hachurés. Une double page du journal *Le Monde* fut utilisée comme typon, c'est-à-dire le cliché qui sert à transférer sur le pochoir/écran l'image qui y sera ensuite imprimée. D'où le premier sens, littéral, du titre : *Image du « Monde »* ; c'est la surface du *Monde* qui se trouve ainsi reproduite. On observe ici le nouvel usage de la sérigraphie par Bernard Villers. En effet, l'impression couvre intégralement le recto et le verso de la feuille, à l'exception du titre du journal, légèrement modifié, ainsi que, formes peu visibles, un alignement, tout au long du bord long de la feuille, de minuscules trous dans le papier, trace des pinces lors de sa manipulation. En laissant apparaître « Le Monde », le recto de la feuille est imprimé en noir, couleur du deuil et de la révolte, c'est comme une vision synthétique, une *image*, dit le titre, *du monde*. Le verso est, lui, recouvert entièrement par un aplat rouge,

couleur des luttes sociales depuis 1871¹¹. Une fois imprimée, la feuille retrouve les plis du journal, une sorte d'équivalent imprimé des ondulations de l'étendard dans le vent.

Plusieurs livres de cette période font référence à l'actualité belge, et notamment aux problèmes nationaux qui déchirent le pays de Bernard Villers. Dans *À la mer - Aan Zee*, 2010, c'est l'ambiance poétique et l'histoire commune qui font l'unité des deux faces – francophone et néerlandophone – du livre. C'est l'histoire du tramway, construit à la fin du XIX^e siècle, et considéré comme la ligne la plus longue du monde : 67 kilomètres, 68 arrêts, 2 heures 21 minutes de trajet, ligne qui longe toute la côte par laquelle la Belgique accède à la mer. Sur le fond bleu du livre plié en leporello sont imprimés en caractères plus clairs les noms des vingt étapes de ce trajet, de « La Panne » à « Le Zoute ». Les deux langues sont comme deux faces d'un même livre, d'une même ligne de tramway, d'une culture commune du pays.

Le Patriote illustré, un autre livre de cette époque, 2013, propose un jeu simple sur deux éléments : le titre emprunté au supplément, qui n'est plus édité aujourd'hui, du journal conservateur *La Libre Belgique*, et les trois couleurs du drapeau belge : noir, jaune et rouge. Une feuille A4 est imprimée moitié jaune et moitié rouge, couleurs qui se retrouvent à l'intérieur du pli. Le noir, éventuellement symbole de la

terre dans le drapeau belge, est un rectangle de même format A5, mais imprimé au verso de manière oblique ; de la même manière que le nom de l'artiste et le titre imprimés sur la même face, le rectangle noir se retrouve des deux côtés du pli. Or le dispositif du livre permet, grâce à sa manipulation par le lecteur, d'y pénétrer par diverses entrées et de faire apparaître le contenu du livre dans l'ordre que l'on choisit. Rien n'empêche alors de commencer la lecture d'un roman policier par la fin où l'on trouve la solution de l'intrigue, rien n'empêche de sauter les pages avec la description du paysage, de grappiller ou de papillonner, de ne lire que la quatrième de couverture ou de regarder le livre à l'envers¹². Ces possibilités ouvrent des expressions et des symboles que l'on a cru figés et confisqués, et permet de relativiser ou de renouveler leur sens. C'est à un tel exercice que *Le Patriote illustré* invite le lecteur.

Un autre groupe de livres dans le présent catalogue poursuit les expériences picturales, notamment à travers quelques problématiques nouvelles : la persistance rétinienne, la couleur rayonnante ou encore la position de l'observateur. *Une impression persistante*, publication de 2005, est composée de cinq livrets qui font écho aux remarques de Goethe au sujet de la rémanence de la couleur sur la rétine de l'œil. Poète d'exception mais piètre scientifique, Goethe excelle dans l'observation attentive et faillit en théorie. Bernard Villers n'est pas le seul (peintre) à être fas-



ciné par la vision qui persiste au fond de l'œil, et dont la limite est « la vision nette les yeux fermés¹³ ». C'est le constat du caractère fantomatique et insaisissable de la couleur qui conduit l'artiste à affirmer, via le titre d'un livre de 2005, que *La Couleur n'existe pas*. Pour comprendre le sens paradoxal de cette affirmation, alors qu'il perçoit le rouge et le vert au travers de deux trous ronds dans le papier, le regardeur/lecteur de ce dépliant doit découvrir que ce qu'il voit n'est qu'une réverbération de la couleur imprimée sur la face opposée du papier, celle qu'il ne voit pas, précisément. Et pour le faire – l'illusion étant forte – il doit manipuler le livre, ce qui le conduit à se comporter comme un observateur actif. Apparait ainsi chez Bernard Villers une nouvelle problématique picturale, à savoir la prise en compte de la situation du spectateur, problématique qui culmine, peut-être, dans *La Carte de Tendre* de 2009. Cette référence au « roman précieux » de Madeleine de Scudéry qui, il y a plus de trois cents ans, s'est imaginée une allégorie littéraire de la vie attisée par l'amour, et qui a d'ailleurs inspiré nombre d'artistes à tracer la cartographie de Tendre, ce pays imaginaire, trouve chez Bernard Villers un dénouement plastique surprenant. Sa carte de Tendre à lui étant remplacée par un aplat rose imprimé en offset sur toute la surface, elle colorie par réverbération le visage de celui qui la déplie, mais qui ne se voit pas : l'observateur ne s'observe pas lui-même. Si tant est, comme l'affirmait

Jean-Paul Sartre dans son élan phénoménologique, que la colère n'est rien d'autre que cette rougeur sur le visage d'un homme qui s'emporte, qu'est-ce alors que le visage d'un lecteur qui rougit en découvrant l'allégorie picturale de la vie amoureuse selon Bernard Villers ?

Dans le catalogue du Nouveau Remorqueur, on trouve aussi nombre de livres auto-thématiques, voire tautologiques. Cependant, même si Bernard Villers peut sembler proche des démarches conceptuelles dans l'art, ses tautologies sont davantage poétiques que logiques, loin des tautologies arides des années 1970. On peut même penser que l'artiste a mis en place une méthode propre à lui qui s'approche de la tautologie : une façon poétique de prendre à la lettre des expressions métaphoriques et de leur trouver une exégèse qui fait sens dans l'art à travers des opérations à la fois plastiques et livresques. *Au pied de la lettre*, une des premières publications de cette structure éditoriale, datant de 2004, est paradigmatique d'une telle démarche. L'expression « au pied de la lettre » est donc prise au pied de la lettre... et il apparaît alors que la « lettre », si on entend par là le caractère d'imprimerie – la matrice qui sert à imprimer les lettres – a non seulement son pied, mais encore son œil, son corps et sa tête. C'est de cette manière « animiste » que la terminologie des typographes imprimeurs exprime l'attention portée à la forme de la lettre, comme si elle était un être vivant. Une fois



établie cette anatomie presque humaine de la lettre, le livre de Bernard Villers permet d'aller plus loin, et de tenter peut-être de dire que « prendre quelque chose à la lettre », c'est aligner les pieds des lettres sur une ligne, certes imaginaire, mais les aligner sans l'imagination¹⁴, sans la fantaisie, sans le recul, sans que les pieds de la lettre s'avancent librement.

De ce point de vue, *Perdre le nord*, publication de 2008, présente un cas apparemment opposé, alors que la méthode tautologique est la même. En effet, sur la feuille A3 pliée en quatre, qui tient lieu de cahier intérieur, les lettres sont dispersées avec une liberté manifeste. Elles ne forment ni lignes ni mots, et pourtant leur organisation n'est pas chaotique : on ne perd pas le nord n'importe comment, et quand on l'a perdu, on peut le retrouver sur un autre niveau. En effet, sur chaque rectangle format A5 délimité par les plis, quatre lettres sont imprimées au milieu de chaque côté : N pour le nord, S pour le sud, E pour l'est et O pour l'ouest, autant de repères géographiques, mais marqués sur la feuille posée une fois à la verticale (ce qui correspond à la reliure à la française) et une fois à l'horizontale (reliure à l'italienne). Les deux pages identiques ainsi composées se retrouvent donc deux fois de chaque face de la feuille d'imposition A3, qui est ensuite pliée. Ces deux faces sont elles aussi identiques, mais – bien sûr – on ne peut les séparer l'une de l'autre. Or, lorsqu'on regarde la feuille A3

dépliée, on ne perçoit qu'un désordre organisé de lettres : impossible de percevoir une logique qui les répartit ainsi sur la feuille, tandis que, une fois pliée, la feuille donne lieu à deux « cahiers » de quatre pages chacun, qui non seulement sont identiques, mais qui sont identiques lorsqu'on commence la lecture d'un côté ou de l'autre : logiquement, le livre possède donc deux couvertures équivalentes, ce qu'on appelle la reliure tête-bêche. C'est la magie du pli dans la fabrication du livre, qui disperse la composition typographique sur la grande feuille d'imposition de manière à perdre le nord, pour restituer à la fin l'organisation rationnelle, ordonnée par la foliotation. Ici, les pages ne sont pas numérotées, mais dans certains livres du Remorqueur, comme *Un livre concevable*, Bernard Villers interrogeait déjà l'apparente irrationalité des séries de nombres générées par le pliage. Pour un cahier de seize pages, et selon l'ordre des plis, cela donne des successions fantaisistes, par exemple 2, 15, 14, 3 en bas de la feuille, et 7, 10, 11, 6 en haut, et sur l'autre face de la feuille 5, 12, 9, 8 en haut et 4, 13, 16, 1 en bas. Pour un autre ordre de pliage, on obtiendrait d'autres séries, en apparence complètement irrationnelles. Mais une fois plié dans le bon ordre, le cahier fait apparaître une série rationnelle de nombres naturels : 1, 2, 3, 4... etc., ce que, dans le livre, on appelle foliotation. La magie tient ici au fait que le passage de l'irrationnel au rationnel s'effectue par opération non pas intellectuelle, mais plastique, celle du

pliage, qui ne se ramène ni à l'axe de symétrie ni à l'effet miroir. *Perdre le nord* introduit donc dans un premier temps de la *fantaisie* typographique comme le résultat d'une méthode consistant à prendre au pied de la lettre une expression courante, ici : « perdre le nord », c'est-à-dire être déboussolé, avoir une boussole qui n'indique plus le nord, ne pas savoir où l'on est, perdre ses repères, etc., mais cet éclatement typographique des lettres finit par restituer le livre. On peut donc identifier clairement dans la structure de cette œuvre, pourtant non narrative et non théâtrale, le moment de l'« intrigue », puis le « dénouement », pour reprendre les catégories aristotéliennes.

On l'a dit : la simplicité dans les travaux de Bernard Villers n'est souvent qu'une partie visible qui enclenche le processus de lecture qui, lui, ira plus ou moins loin selon la sympathie – nécessaire pour toute compréhension – dont lui témoigne le lecteur, selon la force d'interrogation avec laquelle il l'attaquera, ou selon la patience qu'il aura pour découvrir, peu à peu, sa complexité sous-jacente. L'exhaustivité n'est pas le propre des introductions. Les catégories proposées ici pour organiser le contenu n'en épuisent pas, loin de là, le contenu, d'autres catégories pouvant utilement s'y rajouter : livres typographiques, livres poétiques, livres sur le pliage, etc. Tous les livres du catalogue n'ont pas été évoqués ici. *The White Cube* ou *Lisible visible*, les deux de 2014, pourraient s'ajouter aux livres

méthodologiques ; *Presse*, 2013, aux livres politiques ; *Title Inside (sauve garde)*, 2010, aux livres autotéliques ; *Le Livre épuisé*, 2013, tautologiques ; *Ou bien... ou bien...*, 2013, aux livres picturaux ou philosophiques ; *La Tendre Indifférence (du monde)*, 2013, tout comme *Si*, 2007, aux livres sur le pliage, et *Ni rose, ni vert (Venise)*, 2005, aux livres haïku.

Le choix a été fait ici de présenter le travail de Bernard Villers d'abord sur une trame chronologique (jusqu'à la fondation du Nouveau Remorqueur), puis sur une trame conceptuelle (Le Nouveau Remorqueur), en insistant sur l'origine empirique, et non *apriorique*, des catégories utilisées, afin de mieux rendre visibles les frontières que l'artiste franchit, notamment lorsqu'il décide – en 1976 – de marcher vers l'horizon du livre qu'il aperçoit à partir du territoire de l'art. Ainsi traverse-t-il les aires de la typographie, de la littérature, de l'édition, mais aussi de la politique, de la philosophie, etc., toutes ces aires étant articulées à des usages spécifiques du livre. Il se revendique peintre – la peinture étant son pays d'origine – mais il est aussi typographe, poète et éditeur. Le sens de son projet peut au final être interprété comme un transfert de la pratique de l'art dans le contexte des pratiques du livre, celles-là se métamorphosant sous la pression de celles-ci. Bernard Villers est donc tantôt éditeur et tantôt typographe, tantôt peintre et tantôt auteur de livres, mais il est avant tout artiste, c'est-à-dire celui qui invente

de nouvelles pratiques de l'art, de nouveaux territoires de ses expansions, de nouvelles idées de l'art et sur l'art.

En 2012, il publie *Remorqueur* : un dépliant portant d'un côté l'impression de « remor » et de l'autre « queur ». « Remor » sonne comme « remords », tandis que « queur » est l'ancienne orthographe de « cœur », attestée par Jean de Meun au XII^e siècle¹⁵. Ce livre semble donner la clé pour déchiffrer le nom des deux Remorqueurs, mais en réalité, il brouille plutôt les pistes. Ni remorqueur ni remorqué, pour qui voudrait y voir une symbolique, Bernard Villers a choisi ce nom pour sa maison d'édition tout simplement parce que la rue où il habitait en 1976, derrière la gare du Luxembourg à Bruxelles, s'appelait rue du Remorqueur.

Trois autres livres pourraient, pour diverses raisons, être mis en exergue du catalogue du Nouveau Remorqueur ; ils sont évoqués dans cette conclusion comme paradigmatiques et révélateurs. D'abord *Une Pente douce suite*, et *Or – le pliage*, publiés la même année 2011. Les deux reprennent des publications antérieures du Remorqueur, *Pente douce* et *Mallarmé 1897-1979*, l'une et l'autre de 1979. Les notices respectives du présent catalogue les décrivent, l'un comme « la reprise », l'autre comme « le pendant ». Sans être des rééditions, ils sont tous les

deux, à la fois, reprises, suites et contreparties des autres, évoqués ci-dessus : livres paradigmatiques, donc, puissance deux. À l'époque de la « reprise postmoderne », considérée même comme un genre, il est important de rappeler, comme le font ces deux publications de Bernard Villers, que le terme de reprise porte en lui un double sens, à la fois relance et réparation, ce que l'on semble avoir oublié aujourd'hui au profit d'un sens unique, conçu pour l'usage des cohortes de critiques d'art, où la reprise apparaît comme une citation généralisée, grille de lecture simplifiée, censée désormais pouvoir tout expliquer. Rien d'étonnant qu'à l'époque où l'on jette tout et on rachète, plutôt que de réparer, l'autre sens de « reprise », qui vient du verbe presque disparu « repriser », s'est perdu : remettre en état, rajuster, amender, actualiser.

Et c'est le troisième livre, intitulé simplement *Seize pages*, 2012, qui semble mettre les points sur les i. L'art, y compris ses reprises, ne se justifie que s'il permet de comprendre et d'avancer. Et pour cela l'œuvre doit remplir ses deux missions fondatrices : faire prendre conscience et déstabiliser. « [Être] bousculé » et « basculer » sont en effet les deux mots de l'énigme à déchiffrer à partir des seize pages de *Seize pages*.

Leszek Brogowski



1. Augustin, *Cité de Dieu. Œuvres de Saint Augustin, Volume 37, livres XIX-XXII*, trad. G. Bardy, Paris, Desclée de Brouwer, 1950, livre XX, chap. XXII, p. 311.
2. « Since tubes of paint used by artists are manufactured and readymade products, we must conclude that all paintings in the world are Readymades Aided », Marcel Duchamp, « A propos of "Readymades" », conférence au colloque « Art of Assemblage », octobre 1961, Museum of Modern Art, New York, cité d'après Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Delano Greenidge Editions, 2000, p. 46 (je traduis).
3. Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy Éditions d'art, 1995, p. 59.
4. C'est par exemple un papier à l'aspect iridescent que l'artiste a choisi pour la jaquette du catalogue raisonné, *Bernard Villers. Remorqueur éd.*, publié en 2003 par le Centre des livres d'artistes / Pays-paysage à Saint-Yrieix-la-Perche.
5. Stéphane Mallarmé, « Quant au livre. Le livre, instrument spirituel », in *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 379.
6. Maxime Longrée, notice, in *Bernard Villers. Remorqueur éd., op. cit.*, p. 75.
7. Daniel-Philippe de Sudres, *La Neuroconnectique. Neurosciences de l'éveil*, Paris, L'Original, 2008, p. 28.
8. E-mail à l'auteur, 4 septembre 2015, 11h05.
9. Stéphane Mallarmé, « Avant-Dire » au *Traité du Verbe* (1886), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 857.
10. Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, trad. É. Kaufholz et J.-R. Ladmiral, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot » 2001, I.30, p. 53 (traduction modifiée).
11. Cf. Maurice Dommanget, *Histoire du drapeau rouge*, Marseille, Le Mot et le reste, 2006.
12. Voir les « droits imprescriptibles du lecteur » chez Daniel Pennac, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, 2001, p. 162-163.
13. L'expression est d'Italo Calvino, citée sur la couverture de *LIRE, DIRE, VOIR, op. cit.* Voir aussi : Leszek Brogowski, « L'unisme et la Théorie du voir de Wladyslaw Strzemiński », *Les Cahiers du Mnam*, n° 59, mars 1997, p. 93, et particulièrement p. 108, note 57.
14. Il s'agit là d'un autre aspect de l'imagination que celui que, dans une citation ci-dessus, Italo Calvino désignait comme « faculté fondamentale : le pouvoir de faire jaillir couleurs et formes d'un alignement de lettres noires sur une page blanche ».
15. Trésor de la Langue Française Numérisée : « 1269-78 rendre par queur "répéter de mémoire (une leçon)" (Jean De Meun, *Rose*, éd. F. Lecoy, 4336) ».

