Bernard Dieterle
Ilustrado por Antonio Saura

Au sens strict du terme, illustrer, c'est mettre une image face à un texte afin de visualiser un énoncé, un personnage ou une scène. Cela peut aller de la « fidélité », impossible à définir (*a minima* on s'accordera à dire que l'identification de l'extrait illustré doit être possible) à l'« infidélité » : divorce, contrepoint, carambolage concerté ou simple désinvolture. Plus fiable est le critère matériel de la publication. Si un artiste réalise une crucifixion, il traite un motif biblique, s'inscrit dans une tradition iconographique (les *Crucifixions* de Saura, par exemple, se réfèrent à Velasquez), mais n'illustre la Bible. Si son image est intégrée dans une édition de la Bible, et surtout si elle est placée face au récit de la Passion, elle se transforme, de par la volonté de l'éditeur, en illustration, dont cependant l'intensité illustrative sera minime étant donné qu'elle s'inscrit surtout dans une lignée iconographique. Cette intensité s'accroîtra en fonction de la visée illustrative, c'est-à-dire de l'intention et de la précision référentielle, ce qui est le cas en particulier lorsque l'artiste est chargé par un éditeur d'illustrer un ouvrage. L 'ancrage référentiel dépend, pour le lecteur, du placement de l'image à l'intérieur du livre, mais l'artiste lui-même peut fortement y contribuer par exemple en employant une citation du texte en guise de légende pour son image. Ainsi les illustrations des romans de Jules Verne sont non seulement placées (par l'éditeur) à proximité relative des scènes qu'elles visualisent, mais accompagnées de surcroît de la phrase précise à laquelle elles se réfèrent. Cette technique peut être utilisée de manière autonome, hors d'un contexte d'illustration livresque. On sait qu'Odilon Redon procède ainsi dans certains de ses *noirs*, par exemple dans l'album qu'il dédie à E.A. Poe. Là, chaque planche est munie d'une citation, d'une partie de phrase généralement aussi laconique qu'énigmatique, comme le célèbre « L'oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini ». Antonio Saura pratique souvent de même en adjoignant des citations à nombre de ses images hors-texte, ceci en particulier ses illustrations de *La familia de Pascual Duarte*, de *Don Quijotte* ou du *Criticón*. Dans un tel cas de figure, le rapport texte-image est explicite, constitutive de la présentation, et de ce fait condition de la réception ; l'extrait de texte auquel on confère le statut de « légende » est désigné comme fragment textuel privilégié, l'artiste détache un énoncé pour le mettre en exergue, bref crée un iconotexte.
D'une manière générale, un tel régime iconotextuel est bien entendu renforcé – et ce particulièrement dans les albums de poésies – par la mise en page, par des encadrements, des entrelacements, des enchevêtrements d'images et de texte (le graphisme du texte pouvant faire partie du dessin comme p. ex. dans l'Art Nouveau), ou à l'inverse, le dessin, l'illustration venant empiéter sur le texte, et parfois même le brouillant en s'y superposant (cas limite, mais important pour Saura).
L'illustration suppose que le processus de création soit intimement lié à un texte, y prenne sa source, y fasse allusion, s'y réfère. Mais «se référer à » est un verbe imprécis, toute œuvre se référant généralement à quelque chose. Je croiserai volontiers deux critères pour définir l'illustration : à celui d'une présentation

iconotextuelle, texte et image devant constituer un ensemble nouveau et agir de concert, s'ajoute celui de l'intentionalité, l'image devant être réalisée en vue du texte (cette intentionalité peut dans certains cas se réduire à un strict minimum, ou même à une simple initiative éditoriale).

Antonio Saura (1930 - 1998) a pratiqué l'illustration depuis 1963 (avec le volume *Träume,* une édition allemande de deux des cinq *Sueños* de Quevedo). Si l'on s'en tient aux illustrations *expressis verbis* (c.-à-d. identifiées par une indication du genre „ilustraciones de Antonio Saura », « ilustrado por Antonio Saura »), il faut signaler parmi le principaux auteurs (et par ordre de parution) : Quevedo (*Trois visions*, 1971), Camilo José Cela (*La familia de Pascual Duarte*,1986), Cervantès (*Don Quijote de la Mancha*, 1987), Kafka (*Tagebücher,* 1988), Rámon Gómez de la Serna (*Flor nueva de greguerías*,1989), Jacques Chessex (*La morte y la nada*, 1990), San Juan de la Cruz, *Poesía y otros textos* (1991), Collodi / Nöstlinger (*Las aventuras de Pinocho* (1994), Orwell (*Mil novecientos ochenta y cuatro* / *1984*, 1998), et Gracián (*El Criticón* posthume, 2001).[1] Dans le cadre cet article, il ne peut s'agir de donner une description exhaustive de l'activité illustrative d'Antonio Saura (ou du versant illustratif de son œuvre) ; je vais me contenter de coups de projecteur sur trois ouvrages afin de mettre en valeur la diversité de ses pratiques et d'esquisser une ligne évolutive.

I Kafka : *Tagebücher / Diarios* (1989)

En 1988, Saura sélectione une série d'énoncés du *Journal* de Kafka (qu'il lit dans la traduction française de Marthe Robert, parue chez Grasset en 1954) et les illustre de 69 lithographies originales pour un éditeur allemand (manus presse, 1989). Cette édition bibliophile précise que ces *Tagebücher* (*Journaux*) sont « gelesen von Saura » – l'édition espagnole mettra « leídos por Antonio Saura » sur la couverture – et propose ainsi une inversion du rapport traditionnel entre texte et illustration. Cet ouvrage relève du reste du livre d'artiste plus que de l'édition illustrée, et ce *distingo* est important : alors que par exemple dans le *Quijote* ou *1984*, le choix des passages illustrés effectué n'entame pas le tissu textuel, ici (comme dans son illustration de *Flor nueva de greguerías*) Saura extrait du *Journal* de Kafka une série très réduite de passages destinés à constituer le support des images. « Gelesen von Saura » : l'illustrateur est lecteur (*lesen,* lire), mais aussi sélecteur et récolteur (*die Lese* signifiant récolte et choix). Le travail de tout illustrateur s'effectue effectivement toujours à deux niveaux, qui sont la sélection de passages à illustrer d'une part, leur

[1] On trouvera la liste complète ainsi que les références bibliographiques des ouvrages que j'évoque sous la rubrique „illustrations » du site officiel d'Antonio Saura : www.antoniosaura.org. Cet excellent site propose aussi une bibliographie générale sur l'artiste et permet de voir des exemples d'illustrations. On consultera également le Catalogue raisonné de l'œuvre imprimé, établi par Olivier Weber-Caflisch et Patrick Cramer : Antonio Saura, *L'Œuvre imprimé / La obra gráfica*. Postface de Marcel Cohen, Genève, Patrick Cramer éditeur, 2000.

interprétation artistique d'autre part. Ici, sélectionner signifie un véritable découpage qui débouche sur une condensation radicale du texte initial (tout en résumant les années effectivement couvertes par le *Journal* de Kafka, de 1910 à 1923), et la visée est ouvertement interprétative. Et pourtant on ne quitte pas la sphère de l'illustration, car Saura conjugue bel et bien ses lithographies avec des textes, nous sommes en plein régime iconotextuel. Pour l'édition espagnole de l'ouvrage (Círculo de Lectores,1980), Saura a rédigé une brève introduction dans laquelle il précise : « El proyecto inicial de este libro consistía en ilustrar una selección de diversos textos de Kafka, a fin de constituir una antología personal de momentos álgidos propicios al plástico comentario. » (p. 8). C'est sur les conseils de Marcel Cohen qu'il s'est concentré par la suite sur le *Journal* de Kafka. Les deux phases évoquées ci-dessus (sélection et interprétation des extraits) ne sont probablement pas aussi distinctes que cela paraît, et l'expression « commentaire plastique » signale bien que le choix des fragments était déjà régi par des critères esthétiques, car Saura a sélectionné des énoncés *en vue* de leurs transposition graphique. Les fragments textuels représentent les points de rencontre entre deux univers (deux imaginaires) et permettent au lecteur Antonio Saura de se confectionner un tissu de citations à sa mesure. Alfred Kubin, un des grands artistes-illustrateurs du 20e s., pensait que l'illustrateur devait avoir une forte composante féminine lui permettant de s'imprégner des impressions et de l'imaginaire du texte à illustrer. Même si ces catégories de genres sont pour le moins délicates à manier, on pourrait dire que Saura s'inscrit en faux contre cette conception d'une certaine passivité (ou pure réceptivité créatrice) de l'illustrateur dans la mesure où il se conçoit comme acteur qui intervient de façon volontariste et incisive. L'illustrateur Saura est un prédateur, il est à l'affût de passages qu'il va capturer, détourner, s'approprier. Cette intervention est peut-être d'autant plus importante que Saura considère que le *Journal* de Kafka est un univers fluide et instable (éd. espagnole p. 8), qui, donc, résiste à la saisie illustrative. Il évoque par la suite les notions de réciprocité, de compénétration et d'unicité (p. 9), mais aussi de confrontation de langages antagonistes (ceux de la littérature et de la peinture, mais aussi bien ceux des idiomes personnels), pour souligner que seul un travail s'efforçant de rendre « l'atmosphère inquiétante » du *Journal* peut déboucher sur un « véritable livre illustré » (ib.).

Saura se réfère explicitement aux style dessins de Kafka lui-même, mais surtout à la prière que celui-ci avait formulé à l'égard d'un éventuel illustrateur de *La Métamorphose*, à savoir d'éviter de représenter l'insecte monstrueux qu'est devenu Gregor Samsa, probablement afin ne pas empêcher le lecteur de développer ses propres hantises et monstruosités. Ce sont, précise Saura, d'autres monstres qui vont surgir de la lecture, cela d'autant plus qu'à l'évidence les monstres font partie de son répertoire personnel. Car en amont de tout choix d'une œuvre précise à illustrer se situe la décision en faveur d'un auteur en particulier, et c'est dès ce stade que s'exprime une affinité basée sur une convergence de tonalité ou de pensée, une convergence des imaginaires ou une adhésion à ce que Saura nomme une « atmosphère » – terme fondamental qu'il faudrait approfondir là aussi en référence p.ex. à des illustrateurs comme Odilon Redon ou Alfred Kubin, chez qui la qualité

'atmosphérique' l'emporte souvent sur la 'visualisation' au sens anecdotique ou scénique du terme.
Il y a probablement en tout illustrateur un être qui, face à la littérature, refuse la critique académique. Odilon Redon, artiste que l'on peut citer avec Saura à cause de ses « noirs », a souvent affirmé sa réticence face à tout commentaire 'savant' d'œuvres littéraires ; il pensait que la seule forme adéquate pour exprimer une émotion esthétique était celle d'une œuvre d'art (il récusait du reste le terme d'illustration). On pourrait faire l'historique de cette attitude depuis le romantisme allemand jusqu'au surréalisme, et je crois que Saura, en prenant, dans les dernières lignes de sa préface, fortement fait et cause pour la réponse subjective face à un texte, se situe clairement dans cette tradition. Clairement - et nécessairement, car en effet, on voit mal comment une réponse ou réaction artistique pourrait se formuler à l'intérieur d'une visée objectiviste ou démonstrative telle qu'elle sous-tend en règle générale le discours critique. Si l'on examine les lithographies qui constituent le volume de Kafka, on constate qu'il s'agit effectivement de 'réponses' plus que d'illustrations au sens traditionnel du terme. Cela est déjà suggéré par le rapport purement quantitatif entre images et textes, il a y en effet une nette prédominance de la partie picturale, tout se passe comme si on feuilletait un livre d'image (référence générique importante pour l'esthétique du livre illustré en général et pour Saura en particulier). L'effet non-illustratif est grandement renforcé par la nature du texte, c'est-à-dire par le fait que les éléments anecdotiques ou circonstanciels, sans être totalement absents, sont fort rares dans les extraits sélectionnés par Saura. Comment proposer un équivalent pictural d'énoncés tels « Esta noche he vuelto a sentirme lleno de facultades temerosamente retenidas » (p. 33) ou « Tres días sin escribir nada » (p. 39) ? Il y a cependant des fragments plus susceptibles d'illustration, cela en particulier par le truchement d'ancrages nominaux. Ainsi lorsque sont évoqués des personnes, des objets ou un moi en situation face à des manifestations du monde, lorsque le lecteur-spectateur peut repérer dans les images des éléments (des motifs) du texte, lorsqu'il peut « s'y retrouver ». Ce n'est pas toujours possible, et rarement simple, d'autant plus que Saura joue aussi sur le quantitatif : parfois une image fait face à une ligne de Kafka, parfois à une série de notations. L'iconotexte ainsi constitué est donc à géométrie variable, on a à faire en partie à des illustrations ciblées et en partie à des images kafkaesques à référence non-spécifiques (ou difficilement spécifiables). Dans ces cas de figure les images accompagnent, prolongent ou relaient le *Journal* de Kafka, les images le rythment et, pour ainsi dire s'y superposent, tendant à réaliser une unité esthétique.
Une comparaison avec *Don Quijote* permet de mieux saisir cette spécificité. La situation est différente avec le roman de Cervantès, tout d'abord parce que cet ouvrage propose d'évidents repères fictionnels. En effet, ses deux protagonistes sont dotés d'une riche iconographie (Saura cite Doré et deux gravures de Dali[2]) et de ce fait de silhouettes caractéristiques qui les rendent identifiables à travers quelques traits de dessin évoquant des motifs tels que le couple Sancho – Quijote ou certains

[2] Cf. sa *nota del ilustrador* dans le deuxième volume, p. 335s.

attributs comme le cheval, la lance, le bouclier, la casque de Mandrin etc. L'ampleur du texte intégral interdisant d'emblée un rapport texte-image aussi intensif qu'avec Kafka, Saura a ici recours à une double pratique. Il propose des dessins placés comme autant de vignettes dans le corps du texte d'une part, et de planches se référant à des segments textuels précis (cités au dos de chaque image) d'autre part. Ainsi, l'opération de sélection textuelle (ou la constitution d'iconotextes isolés) a bien lieu, mais elle est intégrée au processus illustratif global.

II *Las aventuras de Pinocho* (1994)

Cet ouvrage, qui a reçu en 1994 le Prix du meilleur livre de l'année décerné par le Ministère de l'Education et de la Culture espagnol, a un caractère exceptionnel dans l'œuvre de Saura, dans la mesure où il s'agit d'un ouvrage pour enfants et qu'il est clairement illustré dans cet esprit. Le sujet semble avoir permis à l'artiste de se dégager du caractère oppressant de tout un pan de sa production, tel qu'il se manifeste aussi dans les illustrations de Kafka, Cela ou Orwell. Cet écart par rapport aux *noirs* (genre inauguré par Goya) est marqué à la fois par le traitement des formes et par le recours à la couleur, à un joyeux et savant « bariolage » qui fait référence aux pratiques illustratives de la littérature pour enfants.
Les illustrations de *Pinocho* sont dédiées « al niño Pablo Lázaro », le petit-fils de Saura, alors âgé de deux ans. Cette dédicace souligne que les illustrations sont conçues en fonction du public de *Pinocho* et que les savants effets iconotextuels doivent être analysés en référence au genre spécifique du livre pour enfant. Saura souligne clairement cet aspect dans sa préface (« nota del ilustrador »), dans laquelle il nous propose également sa clé de lecture : la dimension pédagogique de la métamorphose du pantin en vrai garçon ne l'intéresse pas, mais il est fasciné par cet être doté d'une vitalité extraordinaire et en butte aux heurs et malheurs de l'existence, et qui, tel un chevalier errant (mais sans l'éthique du redresseur de torts) parcourt l'étrange et vaste monde des adultes à la recherche d'aventures et d'amis, ce qui l'expose à des situations brutales que les jeunes lecteurs apprécient à cause du sadisme propre à l'enfance.
Le livre a été entièrement conçu par Saura lui-même ; il a soigneusement placé ses « ilustraciones y viñetas », donc ses planches (généralement en couleurs) et ses vignettes (dessins à l'encre, parfois coloriés), car, comme pour le *Quijote*, on a affaire à une double dispositif. L'ensemble est impressionnant : 126 dessins et techniques mixtes reproduits en couleur, 66 dessins à l'encre de Chine reproduits en noir. Contrairement à d'autres ouvrages cependant, Saura ne joue pas avec la possibilité de référencier les planches en leur adjoignant une citation en guise de légende, car les renvois ou allusions au récit sont évidentes, ne serait-ce que par la position des images.
Certains thèmes propres au répertoire de Saura (les *Cocktail Party* des années 60, les foules, les têtes émergentes, les yeux) font leur apparition, mais sont traités de manière différente. Cela concerne surtout la technique fondamentale de la réduction, de la simplification du trait : le personnage de Pinocchio se reconnaît (comme Don

Quichotte) grâce à des attributs de la tradition iconographique : taille enfantine, nez, chapeau pointu, pantalon court, collerette de Pierrot), mais il est dessiné dans un style 'naïf', apparenté parfois au grafitti, au gribouilli ou au 'logo', d'autres fois à la fausse ingénuité et à la maladresse (rappelant les dessins de Saint-Exupéry pour *Le petit Prince*). Par rapport à bien des illustrations de livres pour enfants et de *Pinocchio* en particulier, Saura affiche une radicale simplicité en concentrant son attention sur les personnages, au détriment de tout décors, de toute mise en scène (de temps à autres une ligne marque le sol ou le niveau de l'eau). De même, il n'y a que peu d'objets, on assiste à une réduction par éviction systématique des éléments décoratifs ou anecdotiques.

Cette savante esthétique de la simplicité est particulièrement sensible dans le trait : les personnages ont des contours fortement marqués (technique que Saura n'utilise pas dans le reste de son œuvre) et des couleurs uniformes, sans dégradés, fortement contrastées, comme dans les dessins d'enfants, voire dans les albums de coloriage, car en effet ils semblent être 'coloriés' de manière enfantine (réduction à une seule couleur par partie de corps ou par élément). Saura joue aussi avec une subtile technique de *non finito* : Pinocchio est souvent simplement dessiné (à l'encre de chine) face à des personnages hauts en couleurs, comme s'il n'était qu'esquissé et en attente de coloriage.

La décision d'aller vers une simplification explique le choix de la version de Christine Nöstlinger (auteur autrichienne de littérature pour enfants), dont *Der neue Pinocchio*, paru en 1988 (avec, bien entendu, des illustrations) est légèrement plus court et plus lisible, parce que plus fluide, que le *Pinocchio* de Collodi. Elle est aussi dégagée de la visée pédagogique, ce qui se voit surtout dans la scène finale où la métamorphose de la marionnette en jeune garçon n'a pas vraiment lieu. Cela permet à Saura de clore l'ouvrage sur un véritable envol de Pinocchio, qui flotte dans les airs, comme une personnification de l'euphorie enfantine, alors que l'ultime illustration de l'édition standard de Collodi nous montre la marionnette mise au rebut par un vrai garçon bien sage.

Il faut noter à ce propos que Saura connaissait bien entendu d'autres illustrations de ce récit (qui est l'un des plus illustrés de la littérature pour enfants) ainsi que le dessin animé de Walt Disney. Ici, comme dans le *Quijote*, l'illustrateur travaille en se référant à une tradition qui oriente ses choix esthétiques, et l'on devrait se livrer à une vaste enquête comparative afin de saisir la spécificité des visées illustratives de l'artiste. À partir des versions qui me sont connues, je peux relever, outre l'esthétique de la simplification, une tendance à l'intensification, dans la mesure où, plus que dans d'autres de ses livres illustrés, le rapport texte-image est basé sur une évidence, oui, il s'impose même au lecteur comme une nécessité à cause de la qualité intrinsèque des illustrations, de l'imposant format du livre, mais aussi et surtout à cause de la densité illustrative : 196 images pour 289 pages, et bien des illustrations occupent une page entière. Le *Pinocho* de Saura est un livre d'artiste qui affirme une parenté constitutive avec le livre d'image. Cette intensité ou cette densité est particulièrement sensible dans la pratique des séries de planches qui interrompent et relayent carrément le texte, ce qui fait que l'illustration dépasse le

simple accompagnement pour devenir une part constitutive des aventures du petit anarchiste. Saura propose du reste ces séquences d'images à des points forts du récit : ainsi la métamorphose progressive de la bûche en un pantin gesticulant et désarticulé est montrée sur un ensemble de 11 pages, tandis que le nez télescopique du pantin déborde le cadre du livre et fait l'objet d'un dépliant… Simplicité et intensité sont le fruit d'un énorme travail préparatoire et de la mise en œuvre de techniques complexes[3]. Pour caractériser Pinocchio, Saura insiste beaucoup sur les rapports de grandeur et prend la perspective enfantine du petit face aux adultes souvent grotesques et tendanciellement monstrueux (Mangiafuoco, les médecins, les carabinieri etc.), face aussi au grillon, au requin (qui devient une baleine chez Nöstlinger comme chez Disney). Il met particulièrement en avant le motif oculaire : le grillon est couvert d'yeux, les uniformes des carabinieri ont des yeux-boutons, le public du cirque est constitué d'yeux. Comme dans ses « foules », Saura accumule des yeux (les originaux[4] montrent qu'il les réalise en recourrant à une technique délicate de gouttes de peinture superposées), bref, il montre Pinocchio comme un être marqué par « l'occhio », justement. Le recours au répertoire personnel est significatif : *Pinocho*, lui-même doté d'un œil alerte, regarde, fuit, affronte aussi des motifs de Saura, et il n'est pas impossible que ces illustrations soient aussi une mise en scène et une mise à distance du monde saurien, et soient ainsi dotées, par le truchement du regard enfantin, d'un caractère réflexif.

III *Nulla dies sine linea* (posthume, 1999)

Cet ouvrage est le produit iconotextuel le plus touffu, le plus expérimental de Saura. À proprement parler, on sort du domaine de l'illustration traditionnelle, et ce tout d'abord en ce qui concerne la nature de ce qui est illustré. Normalement, l'illustration est appliquée à des textes littéraires, or ici, Saura travaille à partir d'un matériau non-esthétique : la presse écrite. Ce support est caractérisé d'une part par ses contenus, à savoir l'actualité au sens large du terme (de l'événement mondial au fait divers local), d'autre part par sa nature multimédiale, puisqu'on utilise l'écrit et l'image (photos et caricatures, principalement ; aujourd'hui, avec le versant internet des journaux, il y a de surcroît les séquences sonores et vidéo !). Ceci signifie que Saura formule un commentaire artistique à partir d'un objet de nature fondamentalement iconotextuelle. Le projet se démarque aussi de la tradition dans la mesure où il ne s'agit plus d'illustrer une œuvre littéraire, c.-à-d. un ensemble cohérant sur le plan du contenu (souvent fictionnel) et du style, mais des articles isolés (voire des manchettes), parfois des pages de publicités, et qui plus est des articles de différents quotidiens et périodiques français et espagnols. D'une certaine manière, Saura, en

[3] *Der neue Pinocchio* fut traduit en 1988 par Manuel Ramírez Giménez pour l'édition du Circulo de lectores. Il est à noter que bien des ouvrages de Christine Nöstlinger sont traduits en Espagne.

[4] L'ouvrage a donné lieu à un véritable « chantier Pinocho », dont seul environ 20% (d'après l'estimation d'Olivier Weber-Caflisch, exécuteur testamentaire de l'artiste), ont été utilisé pour l'édition.

rédigeant un *diario plástico* qui va du 1er janvier au 31 décembre 1994[5], illustre et commente l'actualité d'une année. Il commence par un notice concernant de possibles expériences nucléaires effectuées sur des cobayes humains, et clôt l'ouvrage avec un article sur le heurt des civilisations intitulé « la nuit de l'intelligence », en passant par le football, le flamenco, la tauromachie, la terreur islamiste en Algérie, l'E.T.A, la lapidation d'une femme, des cas de folies meurtrières, les vertus thérapeutiques du baiser, les massacres à Sarajevo et en Uganda, Mozart l'orang-outang, la localisation de l'état de conscience dans le cerveau, la culbute spectaculaire d'un taureau, Euro Disney, l'apparition de la Vierge, et ainsi de suite. Il emploie aussi un certain nombre de publicités (éléments à caractère esthétique, avec souvent de belles femmes, indissociables de la presse). Le choix opéré par Saura montre certains centres d'intérêts privilégiés, parmi lesquels la violence dans le monde, souvent documentée par des photos, la violence dans la vie quotidienne, la sexualité, les recherches scientifiques, le monde animal, le corps humain. La majorité des coupures retenues contiennent des documents photographiques qui sont non seulement susceptibles d'être redessinés par l'artiste, mais portent dans bien des cas en eux-mêmes les germes expressifs de leur propre caricature, ou mieux, de leur sauratisation.

Malgré l'évidente disparité des sujets traités, ce *Journal* est cependant d'une grande cohérence de ton : il s'agit des *caprichos* et des *desastres* du monde contemporain. Nous sommes, loin de tout romantisme, de tout surréalisme, de tout *merveilleux*, plongés dans le grotesque et l'horreur du quotidien, dans le saugrenu et l'abominable tels qu'ils se manifestent dans nos « quotidiens », justement. Les journaux retenus (français et espagnols) sont du reste suffisamment nombreux pour garantir un phénomène « saurien » par jour.

Nulla dies sine linea propose ainsi de page en page un iconotexte basé sur des principes souvent renouvellés. Le déclic initial est généralement dû à un titre (souvent d'une concision extrême) ou à une photographie (à l'époque en noir et blanc), c.-à-d. provoqué par un élément ou un événement *frappant* de caractère loufoque, macabre, tragique, séduisant etc… L'élément déclencheur est tout à la fois amplifié et commenté, c.-à-d. *réfléchi* par l'illustration, qui exhibe de manière viscérale le contenu de l'information journalistique. On assiste à un mouvement complémentaire (qui n'est pas sans rappeler le principe mis en œuvre avec le *Journal* de Kafka) : l'ensemble de l'ouvrage est un *condensé* de l'année 1994, tandis que les images isolées constituent des *déploiements* imaginaires.

Toutes les images sont placées sur la page de droite. Elles font suite aux extraits de journaux, mais instaurent également, lorsqu'il y a une photographie sur la page gauche, une simultanéité de saisie qui n'est pas l'effet du hasard : tendanciellement l'illustration se superpose à support illustré. Or, il me semble que l'iconotexte saurien fonctionne ici par surimpression, oui, relève de l'esthétique de la « superposition ». On sait qu'il pratiqua cette technique dès 1957 en peignant sur des planches ou des

[5] Il n'a cependant réalisé des illustrations que pour 218 jours. L'éditeur Patrick Cramer a cependant – et heureusement – publié l'ensemble des coupures de presse sélectionnées par l'artiste.

photographies.[6] On peut décrire cette pratique comme ajout, modification, brouillage (barbouillage), palimpseste, recouvrement ou mise à jour d'une tendance de l'image-support. La superposition est aussi une forme particulièrement radicale d'illustration, d'une illustration pour ainsi dire *à même* l'objet. On peut, donc, à l'inverse, comprendre l'illustration à partir de la technique de la superposition : pour le lecteur attentif, les illustrations de *Nulla dies sine linea*, juxtaposées à leurs supports, se superposent aux photographies ou aux titres dans l'acte d'une saisie visuelle presque simultanée, le regard du lecteur opérant (à la manière d'un fondu-enchaîné) la jonction, le va-et-vient ou la transposition entre les deux pages. Grâce aux photographies, donc aux formes, mais aussi par le biais des mots-clés contenus dans les titres aguicheurs, donc par le biais de motifs, le dessin de Saura est immédiatement *reconnaissable*, la page de droite reflète – en la distordant, en faisant émerger son expressivité latente – celle de gauche. Dans certains cas (cf. p. ex. le 25 septembre), Saura fait même écho à la disposition graphique de l'extrait de journal. Un des plus beaux exemples de ce type d'illustration que l'on pourrait nommer « consonnante » est celui du 19 novembre, où l'extrait de journal est constitué d'une « nouvelle » de Julió Cerón intitulée *In sereno noctu* et tenant en deux phrases placées au milieu de la page, ce à quoi Saura répond par une œuvre qui tout à la fois illustre le contenu de la seconde phrase (« Cayó un meteorito con estrépito y fragor, murió toda vida sobre la faz de la tierra ») et, par son ample surface noire, forme une antithèse à l'ample surface blanche dans laquelle surgit l'énoncé laconique de Cerón. Illustration et création iconotextuelle sont ici – mais c'est le parti pris esthétique général de l'illustrateur Antonio Saura - indissociables.

Parmi les articles et essais de Saura, certains traitent explicitement de sa pratique d'illustrateur. Il y a les textes rédigés à l'occasion d'un travail particulier, et qui sont regroupés pour l'essentiel sous la rubrique *Illustrario* dans *Note-Book*, 1992[7]) ; l'existence même de cette rubrique (complété par *Tientos y diferencias*, *Galeria* et *Lecciones de cosas*) montre bien l'importance qu'il accorde à ce pan de son œuvre. On trouve aussi des remarques isolées parmi les autres six volumes actuellement publiés de ses écrits, mais le texte le plus percutant est probablement celui consacré à *La familia de Pascual Duarte* et intitulé *Crimen y capricho. El pintor ilustrado.*[8] Il y souligne des points importants. Ainsi p. ex. que l'illustration est une activité plastique qui répond à son désir d'identification, voire de compénétration avec l'œuvre littéraire. Cet aspect, certainement décisif pour Cela comme généralement avec les œuvres littéraires, ne l'est plus avec les images de *Nulla dies sine linea*, où le

---

[6] Cf. Antonio Saura, *Note Book (memoria del tiempo),* Murcia, Libreria Yerba, 1992, p. 85.

[7] Une édition revue et augmentée de *Note Book* est en préparation.

[8] In : Antonio Saura, *Escritura como pintura, Sobre la experiencia pictórica.* Barcelone, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004, pp.111-123. Il s'agit de la postface à son édition illustrée du roman de Cela, intitulée d'abord *Crimen y capricho. Una reflexíon sobre ilustración y literatura.* In : Carlo José Cela, *La familia di Pascual Duarte*, Barcelone, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1986, pp. 205-215.

prétexte journalistique et événementiel incite Saura à des réalisations critiques (ludiques ou dramatiques). Au vu des joyeuses images du *Pinocho*, on peut cependant se demander, s'il n'y a pas déjà là l'amorce d'une évolution de Saura vers un type d'illustration dans lesquelles l'empathie, l'engagement identitaire de l'artiste ne serait plus la condition sine qua non de son travail, peut-être parce que dans *Pinocho* l'identification doit prendre en compte un jeune lectorat et *composer* avec lui. Dans *Nulla dies sine linea*, où bien des illustrations ont un caractère émotionnel (viscéral, rageur), il faut noter qu'à part les spécificités déjà notées du support, nous sommes dans le cas d'un emploi utilitaire du langage (avec des effets esthétiques souvent involontaires) qui fait obstacle à tout désir d' « amitié » et de « coïncidence » (p.113) avec le texte (ou l'image) support. Saura souligne (comme le faisait Kubin) la nécessité pour l'illustrateur de s'imprégner du texte (p. 114), sans pour autant viser la fidélité illustrative, car la relation doit pour lui rester ambiguë. En ce qui concerne *Pascual Duarte* par exemple, il évoque le surgissement d'images nouvelles générées par le récit aussi bien que la reprise et l'amplification d'obsessions personnelles (p. 116s). Fidélité ou non : c'est là tout le dilemme, somme toute fort traditionnel, de l'illustration, mais que Saura formule de manière spécifique en utilisant les termes de mesure et de démesure (ib.). Certes, comme le montre Saura lui-même en fin d'article, le roman de Cela pose de questions spécifiques du rapport de la littérature (et de l'art) au monstrueux ou au mal. Ces problèmes, soulevés d'abord dans le Surréalisme (qui a fortement marqué Saura) font partie des interrogations ou des fascinations du XXe s., mais avec *Nulla dies sine linea* il me semble que l'artiste les dépasse au profit d'une position plus clairement axée sur le phénomène de la représentation médiatique. Car ici, le monstrueux est omniprésent, mais sous forme documentaire, événementielle et banalisée ; il est surtout mêlé à (compensé par ?) bien d'autres manifestations de l'existence, et il n'arrive pas rarement qu'un événement horrible côtoie une publicité charmante.

Au travers des coupures de presse, Saura passe en revue son propre œuvre – on reconnaît aisément des thèmes et motifs de son répertoire : dames, multitudes, portraits, suaires, crucifixions, le chien de Goya etc. – et l'ouvrage se situe de ce fait à l'intersection de son imaginaire et du *theatrum mundi*, qui est de nos jours, et cela il le montre de façon exemplaire à partir de la presse, le Grand Théâtre des *media.* Le journal de Kafka, les aventures de Pinocchio, l'actualité du monde : la succession de ces trois œuvres pourrait être interprétée comme une évolution vers une confrontation plus frontale avec le réel, mais cela serait oublier d'une part que la littérature est elle-même un haut lieu d'une telle confrontation (même si c'est sur le mode indirect), et d'autre part que les textes et images de la presse ne sont pas la réalité, mais qu'elles en parle et nous la montrent dans des formes spécifiques (fortement standardisées). Leur illustration s'avère être un acte fort complexe. On peut y déceler la manifestation d'une réaction émotionnelle, une visée caricaturale, un goût ludique, mais aussi, par le biais de réactivation du répertoire « saurien », la mise à jour de schèmes fondamentaux dans l'apparente contingence ou dans le tissu événementiel du monde. À cela s'ajoute la dimension du Temps, car contrairement aux œuvres littéraires, qui sont, en tant qu'œuvres, dotées d'une certaine

intemporalité, *Nulla dies sine linea* est consacré au support hautement éphémère de la presse. « Illustrer une année » signifie donc lui donner une épaisseur temporelle en la faisant passer au rang d'œuvre d'art. Pour celui qui a donné en 1992 à son *Note Book* le sous-titre *memoria del tiempo*, cette visée mémorielle (dont on fait intensément l'expérience en feuilletant l'ouvrage déjà aujourd'hui) me semble représenter une composante essentielle. Certes, elle est propre à l'art et a la littérature en général, mais en *engageant* l'illustration dans ce nouveau créneau thématique, en faisant sienne l'expression *nulla dies sine linea*, par laquelle, selon Pline l'Ancien, le peintre Apelle désignait la nécessité d'un travail quotidien pour perfectionner sa technique, Saura nous remet en mémoire l'importance de l'activité artistique. Contrairement à Apelle cependant, il ne s'agit pas pour lui de travailler sa technique, mais de tracer des lignes sur (et contre) le Temps. À partir de là, dira-t-on, toute activité artistique peut être qualifiée d'illustrative – c'est peut-être effectivement une telle conception que Saura pointe du doigt.

Paru dans : Mélanges en hommage à Jacques Soubeyroux, textes réunis par Philippe Meunier et Edgard Samper, Saint-Etienne, Editions du Celec, 2008, 751 p. - ISBN : 978-2-9527257-1-2

Une édition revue et augmentée *de Note Book* a été publiée sous le titre *Antonio Saura par lui-même*, archives antonio saura et 5 Continents Editions, Genève 2009

***Le nouveau Pinocchio*, texte de Christine Nöstlinger, illustré par Antonio Saura, archives antonio saura et 5 Continents Editions, Genève 2010**