

Gérald Cramer - inspirateur, accompagnateur, éditeur

Christian Rümelin

L'éditeur et l'imprimeur restent souvent en retrait, passant parfois inaperçus dans la production de livres d'artistes, d'estampes ou de multiples. L'effacement de l'éditeur tient parfois à sa personnalité, donnant la priorité à l'artiste avec lequel il collabore, la renommée de ce dernier étant un facteur de promotion économique évident. Il sait cependant qu'un lien organique existe entre le travail d'édition, le projet artistique et les rapports entre les différentes publications d'un même créateur ou d'un même éditeur. Tout projet est un vaste réseau de problématiques lié à la production des ouvrages et des estampes mêmes, à l'environnement concurrentiel, aux relations entre l'éditeur et les artistes, à la promotion via des expositions, à la distribution et à la documentation des œuvres.

Par contre l'artiste se trouve naturellement au premier plan, puisque les aspects créatifs lui appartiennent. On ne saurait pourtant éluder l'importance de ses interlocuteurs – typographe, imprimeur, relieur... –, sans lesquels son idée ne peut se matérialiser. Leurs impulsions, leur savoir technique ou les moyens nécessaires pour la réalisation qu'ils apportent sont capitaux pour la réussite d'un projet.

De la librairie à l'édition

En se lançant dans la publication de livres d'artistes, Gérald Cramer (1916-1991) est confronté à des concurrents plus expérimentés ou plus actifs dans le domaine. Le défi est d'autant plus important qu'il s'engage dans la carrière relativement tard, en 1945, alors que plusieurs acteurs majeurs occupent déjà le terrain suisse et francophone.¹ Deux alternatives s'offrent à lui : se distinguer par une approche nouvelle, ou se cantonner à un marché local, cette dernière solution ne correspondant guère à son tempérament.

Cramer commence ses éditions par une collaboration avec la maison d'édition «Les trois collines» et en particulier un de ses deux dirigeants, François Lachenal.² Après les publications des années de guerre, notamment des textes de la Résistance française, Lachenal crée pour sa maison d'édition en 1944 une nouvelle série qu'il intitule «Les grands peintres par leurs amis». Celle-ci est dédiée à des figures importantes en France, comme Picasso, Braque, Masson, Chagall ou Léger, et débute par un hommage de Paul Éluard à Pablo Picasso.³ Les premiers textes sont richement illustrés de reproductions, et sont partiellement le fruit d'une collaboration avec Albert Skira. Ce dernier a acquis une vaste expérience à Paris dans la production de livres d'art et de revues, ayant notamment contribué à la naissance du mouvement surréaliste.⁴ De retour à Genève en 1941 pour fuir la guerre et sauver son entreprise, sa production est plus modeste, mais il parvient néanmoins à faire paraître des ouvrages.

Pour ses débuts éditoriaux, Cramer achète à Lachenal les droits du texte de Paul Éluard et s'associe avec Skira pour une édition élargie. Contrairement à la première parution de 1944, la seconde comporte une eau-forte originale

¹ Voir aussi la bibliographie établie par Claudia Gaggetta dans ce volume, pp. 135-141.

² A ce sujet, voir entre autres: Lachenal 1995; Lescure 1998; Paulhan/Corpet 2004 et Paxton et al. 2009, passim.

³ *A Pablo Picasso*, 1945. Au sujet de la série « Les grands peintres par leurs amis » voir Rialland 2007. Voir aussi les commentaires dans Cramer 1983, n° 43.

⁴ Sur Skira voir dernièrement: Genève 2007/2008 et Genève 2009.

de Picasso (ill. 1) et se distancie du travail de Lachenal.⁵ Cette première publication de livre d'art à vocation bibliophilique est importante pour Skira qui y voit un moyen de consolider ses activités ; pour Cramer, elle représente non seulement sa première production personnelle, mais aussi une première tentative d'imposer son style et ses ambitions. L'ouvrage est annoncé par un prospectus qui vante ses spécificités, à savoir une typographie soignée, des reproductions de qualité et l'eau-forte de Picasso, qui donnent à cette publication «tous les caractères d'une œuvre originale».⁶ Il reste toutefois de facture classique, avec des illustrations accompagnant le texte et une typographie traditionnelle, ne manifestant pas une rupture radicale avec le travail d'autres éditeurs de livres d'art ou de livres d'artistes.



1. Pablo Picasso, Deux têtes de femme de face, 10 mai 1945, eau-forte, 286 x 163 mm (planche), 286 x 226 mm (feuille), état Ib/II, épreuve de l'édition de tête, Genève, collection particulière.

À cette époque, Gérald Cramer est libraire et antiquaire de livres. Ne possédant pas de lieu de vente, il utilise son appartement comme bureau, établissant des listes de stock qu'il envoie régulièrement à ses clients et à des amateurs fidèles.⁷ Dès le premier envoi, la qualité et les prix des publications proposées grimpent, et son assortiment devient de plus en plus prisé. Il est alors composé de livres d'art prestigieux, de livres de références, de catalogues raisonnés et de livres d'artistes. À partir de l'hiver 1946, des planches individuelles s'y ajoutent.⁸ Son intérêt le porte toutefois vers une appréhension assez classique du beau livre, son catalogue n'incluant aucun ouvrage radical du point de vue de la typographie et du graphisme, comme ceux relevant de l'expressionnisme, de l'avant-garde russe ou du Bauhaus. Cette activité de libraire offre d'un côté l'avantage de voir passer énormément de livres de la fin du XIX^e

⁵ Cramer 1983, n° 43.

⁶ Troisième page du prospectus de souscription, voir Arch. GC 2, f. 2-6.

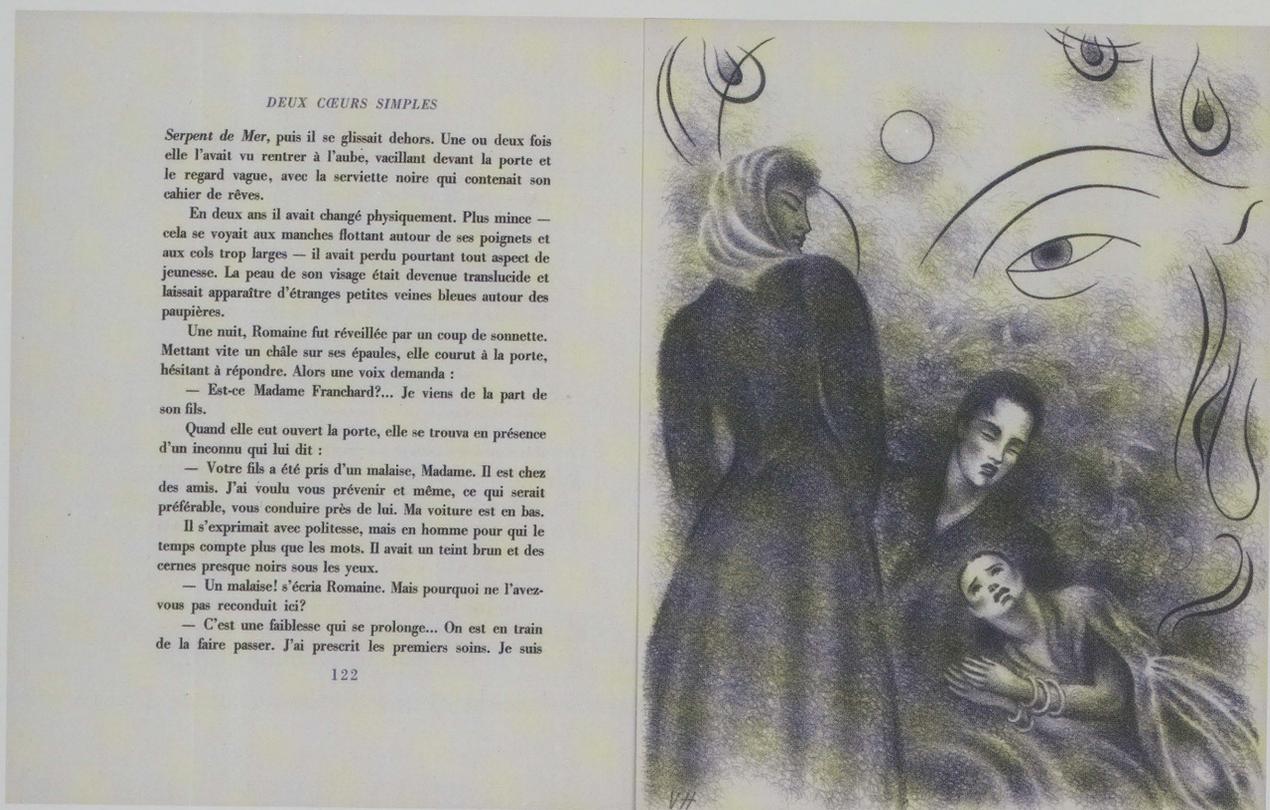
⁷ Dans beaucoup de ces listes (Arch. GC 54-57), Cramer a inscrit les noms des collections privées et institutionnelles à qui il les a proposés. Ces collectionneurs ont très souvent donné suite à ses suggestions.

⁸ Voir *Catalogue de très beaux livres du XX^e siècle* [...], no 4 de décembre 1946, voir Arch. GC 50, n° 11.

et du XX^e siècle, de l'autre d'exercer son appréciation de la qualité des volumes, leur typographie, leur conception graphique et leurs particularités stylistiques. Cette expérience sera une source d'inspiration déterminante pour ses projets personnels à venir.

L'hommage d'Éluard à Picasso n'est pas encore tout à fait un livre d'artiste, même si les éléments constitutifs de la production future de l'éditeur y sont déjà présents, comme l'adjonction d'une planche originale, l'implication de différentes personnes dans la conception de l'ouvrage ou le soin particulier qui est apporté à sa réalisation.

À l'origine, Cramer a prévu une autre orientation de sa production éditoriale après la publication de *À Pablo Picasso*. Il souhaite produire des livres plus richement illustrés, dans lesquels images et textes sont liés parfois jusqu'à l'entrelacement, ce qui implique une plus grande participation des artistes et des auteurs. Sa démarche le pousse à ne plus acheter les droits d'une publication existante, mais à solliciter directement un auteur, et à viser directement une



2. Valentine Hugo, Deux cœurs simples, 1947-1951, lithographie (craion) et typographie, 278 x 223 mm (image), 279 x 445 mm (double-feuille), Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, dépôt de la Fondation Gérald Cramer, inv. E 84-0316-006.

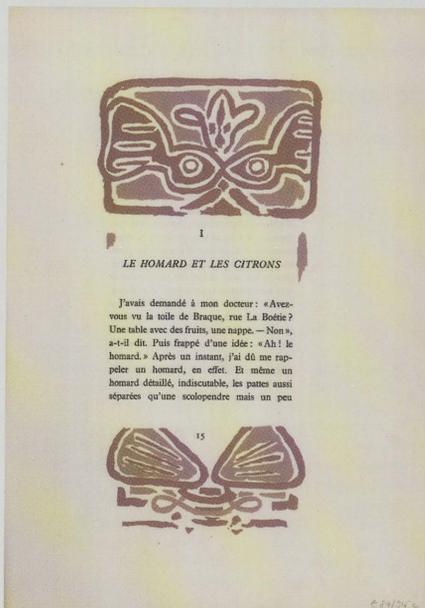
diffusion internationale, comparable à celle des grands éditeurs d'avant-guerre, comme Daniel-Henry Kahnweiler, Ambroise Vollard, Albert Skira ou Tériade.

En 1946, il demande à Jacques de Lacretelle d'écrire une nouvelle qui devait être illustrée par Valentine Hugo. Au mois d'octobre, le texte est prêt, et sera même imprimé par Coulouma. Mais les lithographies se font attendre (ill. 2) et l'ouvrage finira par paraître en 1951, après que Cramer aura mené d'autres projets. En organisant la production en deux impressions distinctes, l'une en typographie, l'autre en lithographie, Gérald Cramer montre non seulement sa volonté de parvenir au meilleur résultat possible, mais aussi la patience quasi infinie qui sera la sienne face aux nombreux dépassements de délais commis par les artistes.

Par manque de progrès sur le volume de Lacretelle et Hugo, il change sa stratégie et achète pour une deuxième fois des droits auprès de Lachenal, cette fois le deuxième volume de la série *Braque le Patron*, 1946 (ill. 3). Outre une typographie soignée, le texte de Jean Paulhan est à nouveau enrichi d'une estampe et de vignettes (ill. 4). Mais il ne s'agit pas à proprement parler de livres illustrés ou de livres d'artistes. Cramer s'oriente encore vers des modèles connus, mais souhaite changer et évoluer peu à peu vers des productions où l'implication de l'artiste est plus importante.



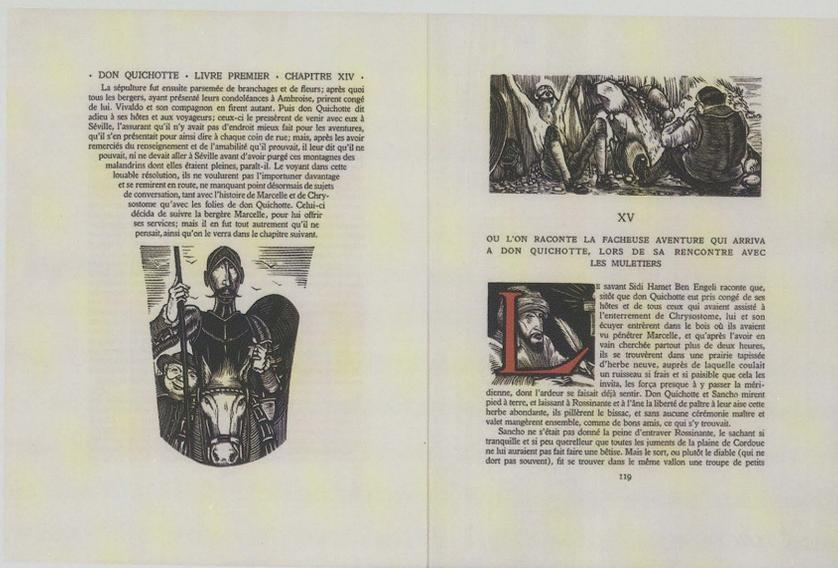
3. Georges Braque, Braque le Patron, lithographie en couleur (couverture), 338 x 248 x 40 mm, Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, dépôt de la Fondation Gérard Cramer, inv. E 84-0315.



4. Georges Braque, Braque le Patron (première page du texte), lithographie en couleur et typographie, 331 x 237 mm, Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, dépôt de la Fondation Gérard Cramer, inv. E 84-0315-003.

Paul Éluard et Joan Miró : À toute épreuve

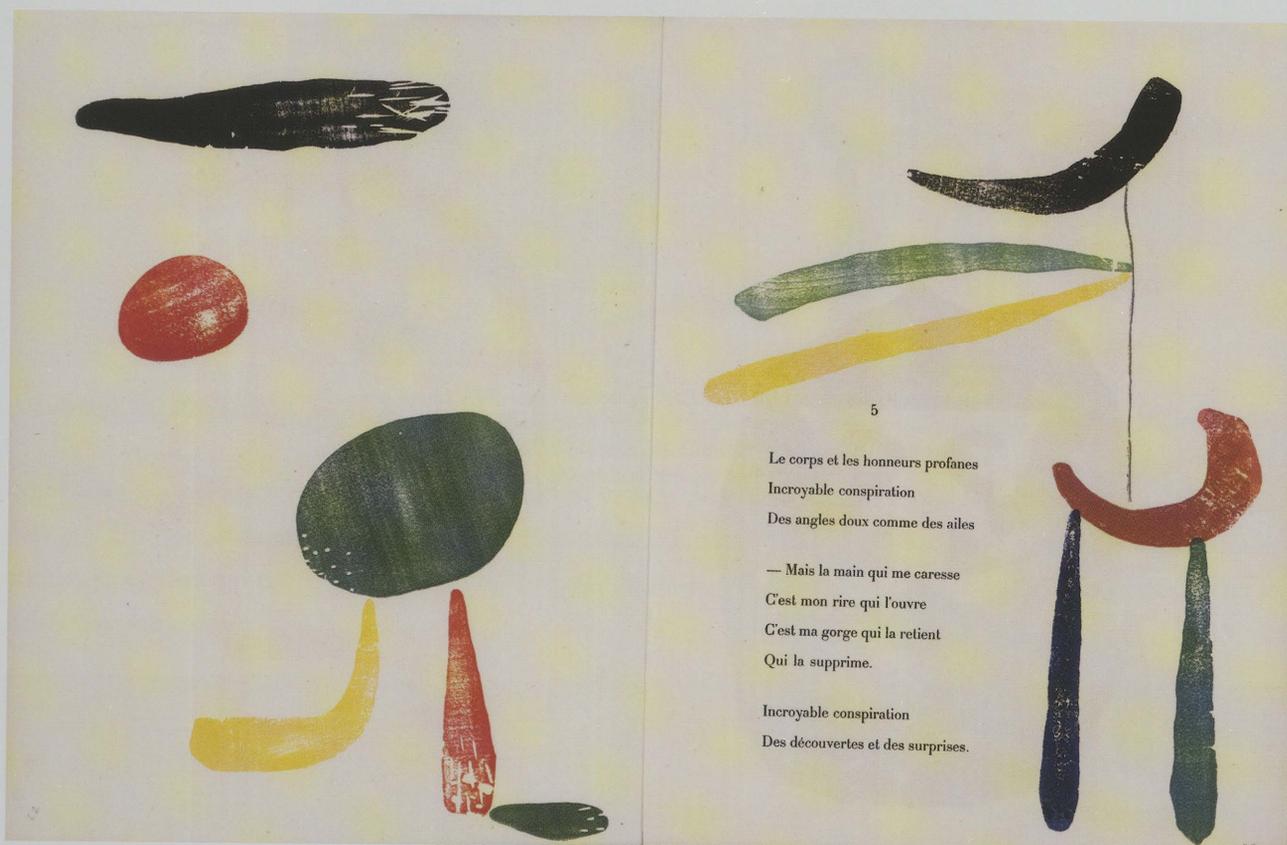
Le projet suivant est en effet davantage orienté vers le livre d'artiste au sens habituel, comportant plus d'images et demandant une plus grande implication de l'artiste. Cramer se lance dans une grande version de *Don Quichotte*



5. Louis Jou, Don Quichotte de la Manche, 1948-1950, vol. 1, p. 118-119, xylographie et typographie, 327 x 497 mm (double-feuille), Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, dépôt de la Fondation Gérard Cramer, inv. E 84-0318.

illustrée de xylographies de Louis Jou (ill. 5). Ces quatre volumes restent quantitativement le projet le plus ambitieux jamais réalisé par Cramer, mais il se place encore dans la tradition, avec ses images intégrées et ses 128 planches hors texte. Cette publication se réalise partiellement en parallèle avec une idée radicale, une seconde collaboration avec Éluard.

Alors qu'il commence à travailler sur le *Don Quichotte*, Cramer suggère à Éluard de faire illustrer son recueil de poèmes *À toute épreuve* publié en 1930. L'auteur lui propose Joan Miró, un ami de longue date. Très vite, les trois personnages se mettent d'accord, sans qu'il soit possible de déterminer si le choix technique est une décision commune, une suggestion de Cramer ou celle de Miró, inspirée par la découverte de la collection de xylographies que l'éditeur commence alors à constituer. Quoi qu'il en soit, l'artiste témoigne dès mars 1948 qu'il n'envisage pas la production des bois dans l'immédiat.⁹ Si les possibilités techniques et d'expression de ce type d'estampe l'inté-



6. Joan Miró, *L'UNIVERS-SOLITUDE / Le corps et les honneurs profanes*, pp. 22-23, xylographie en couleurs et typographie, 322 x 504 mm (feuille) Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, inv. E 70-0308-012.

ressent, il les juge beaucoup plus importantes que celles permises par le métal ou la lithographie, et elles demandent donc plus de réflexion. « Il ne s'agit pas de faire des illustrations, comme tout le monde le fait, mais de faire un livre, ce qui n'est guère facile. »¹⁰

Dans plusieurs lettres, Miró témoigne de sa recherche de nouvelles approches, d'une richesse de formes inattendues et d'une qualité inédite.¹¹ Il s'impose le défi de créer une « œuvre d'art totale » qui tienne compte du texte, mais dépasse la mise en image pour contribuer à en donner une version augmentée. Une approche nouvelle et radicale, qui met en question toute la compréhension du livre d'artiste jusqu'à cette époque.¹² L'enjeu majeur va être l'équilibre entre la typographie et les images. Il est rapidement convenu que la typographie doit répondre aux exigences du contenu du livre, qu'elle ne peut être uniforme mais doit être traitée d'une manière flexible et adaptée. Avec cette décision, Éluard et Cramer s'éloignent des livres classiques, sans pour autant atteindre les sommets révolutionnaires de l'avant-garde russe, du Bauhaus ou du Futurisme. La variation des espacements, parfois sur une même page, permet à l'auteur et à l'éditeur de souligner certains éléments, de valoriser des passages du texte mais aussi de

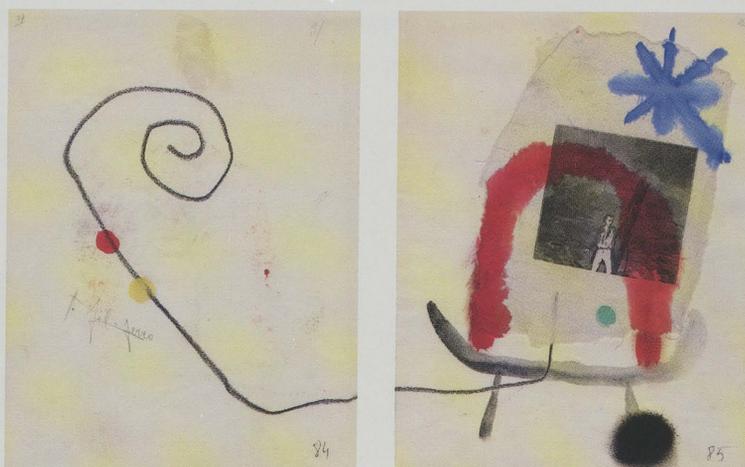
⁹ Voir les lettres du 15 Mars 1948 (Giroud 2002, pp. 20-21) et du 5 avril 1948 (Giroud 2002, pp. 22-23).

¹⁰ Comme Giroud le souligne concernant la lettre du 10 Mai 1948, Miró et Cramer pensent au projet de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, illustré par Odilon Redon (Giroud 2002, pp. 26-27).

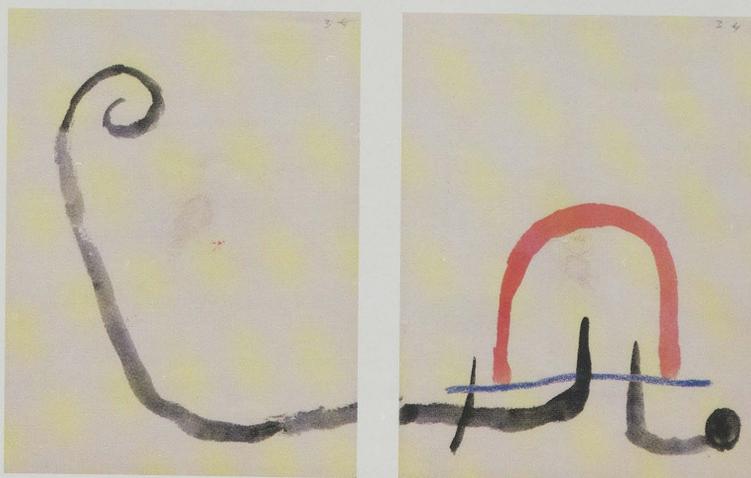
¹¹ Pour la correspondance entre Miró et Cramer: Giroud 2002. Pour l'ensemble de la création du livre, voir Arch. GC 4-7; Greet 1983; Genève 1984; Ehrenström 1988, pp. 57-81, Wolfenbüttel 1990 et la contribution de Christopher Green dans ce volume pp. 21-37.

¹² Comme survol, voir entre autres: Strachan 1969; Moeglin-Delcroix 1997; Moeglin-Delcroix 1999; Johnson 2001, et récemment Ernst/Gramatzky 2015.

donner un sens totalement différent au fond du papier. Il n'est plus un simple support, mais devient un espace à disposition des images, qui s'insèrent alors dans une double page, vue à la fois comme un espace individuel et une partie d'une entité. L'émancipation de la typographie participe ainsi à un objectif d'intégration globale, induisant une correspondance et une complémentarité du rythme du texte et de celui des images.¹³



7. Joan Miró, Projet pour *AMOUREUSES*, pp. 88-89, avant 1958, fusain, aquarelle et collage sur vélin blanc, 325 x 251 mm et 325 x 251 mm (feuilles), Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, dépôt de la Fondation Gérald Cramer, inv. E 86-0334-006 et E 86-0334-007.



8. Joan Miró, Projet pour *AMOUREUSES*, pp. 88-89, avant 1958, fusain, aquarelle, crayon gras (bleu) et collage sur vélin blanc, 324 x 252 mm et 324 x 252 mm (feuilles), Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, dépôt de la Fondation Gérald Cramer, inv. E 86-0334-008 et E 86-0334-009.

L'auteur, l'artiste et l'éditeur tentent ainsi de réaliser ce que Mallarmé appelait « un livre absolu », c'est-à-dire l'intégration totale de la typographie, du texte, du contenu et des images. Dans cette perspective, le choix de la xylographie n'est pas anodin, car Miró n'est pas un artiste figuratif qui peut facilement s'adapter à cette technique traditionnelle (ill. 6). Par ailleurs, son langage personnel ne se prête guère à une production classique traitant le texte et l'image séparément. A plusieurs reprises, il entame des recherches pour trouver des solutions à des doubles pages, soit avec ou sans textes, mais toujours en gardant l'équilibre visuel (ill. 7-9).

Cette problématique est déjà perceptible dans certains livres que Miró réalise précédemment, comme par exemple dans *Il était une petite pie* de 1928¹⁴, ou dans *L'arbre des voyageurs*, un texte de Tristan Tzara paru en 1930.¹⁵

¹³ En 1955 Miró écrit à Cramer au sujet d'une exposition à laquelle il n'accepte de participer que pour des raisons amicales: «En dehors du fait d'exposer avec des artistes avec qui je reste entièrement à l'écart, il faut se réserver pour frapper un grand coup, en tenant compte aussi qu'une gravure pour prendre toute sa valeur et importance doit répondre exactement au rythme précis du livre qui ne peut être nullement brisé. Aussi, il faut respecter l'idéologie de Paul. Vous trouverez facilement un pré texte évasif.» (Arch. GC 4/1, f. 45; publié par Giroud 2002, pp. 98-99).

¹⁴ Cramer 1989, hors cat.

¹⁵ Cramer 1989, n° 1.

Les images et les textes y sont encore distingués, limitant l'intérêt de ces ouvrages. *À toute épreuve* représente donc un champ d'expression vierge et libre, d'autant plus que l'artiste n'est pas encore sous contrat avec d'autres éditeurs (il le deviendra en 1950 avec la publication du *Parler seul* de Tzara chez Maeght).¹⁶

Du fait de la complexité des formes et des couleurs utilisées par le peintre, une multitude de blocs de bois lui sont



9. Joan Miró, *AMOUREUSES*, pp. 88-89, 1958, gouache sur xylographie, créée pour les exemplaires de tête de *À toute épreuve*, 322 x 502 mm (feuille), Genève, collection particulière.

nécessaires pour chaque page (ill. 10). Les couleurs se superposent parfois, tout en conservant une transparence délicate. L'impression, exécutée par Jacques Frélaud de l'Imprimerie Roger Lacourière, ressemble à celle des estampes japonaises qui conservent la visibilité du grain du bois où l'artiste le souhaite, et permet de laisser flotter les images sur leur support (ill. 11).



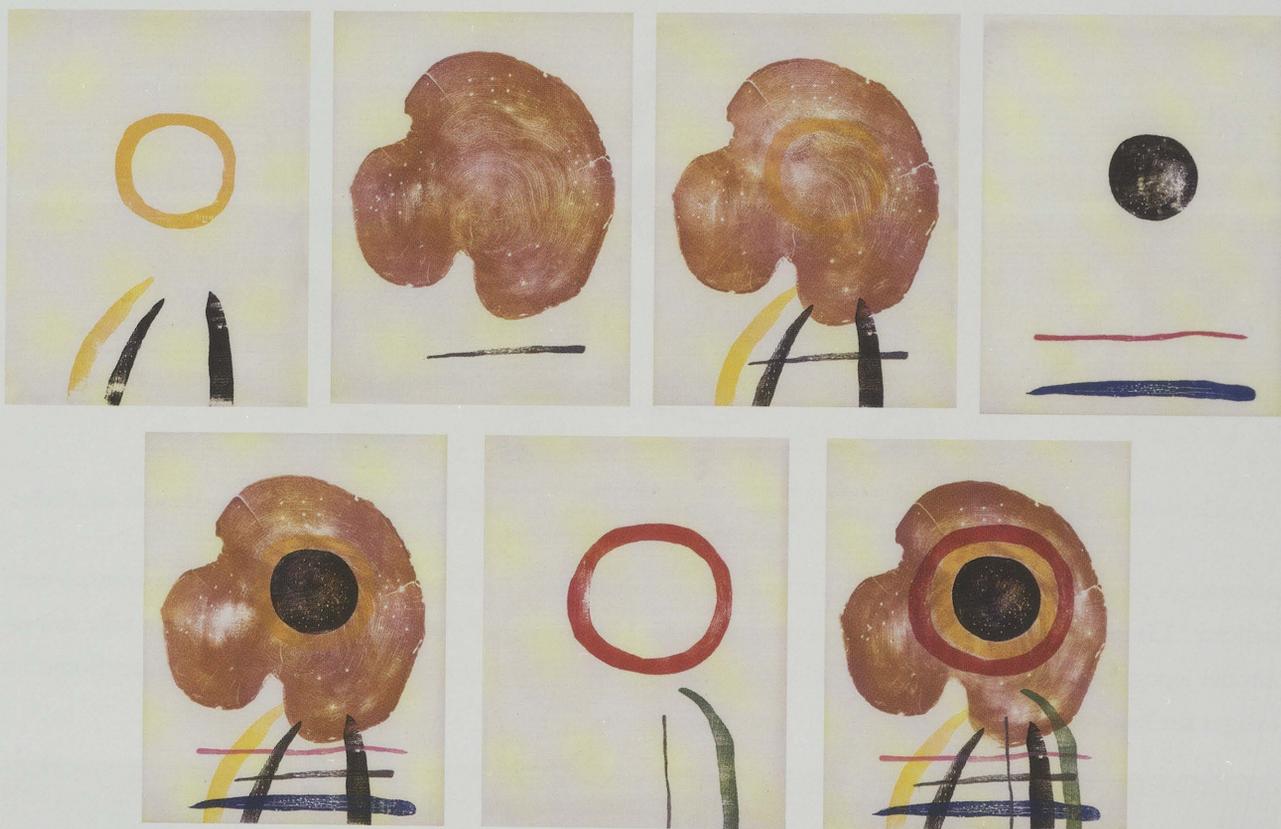
10. Joan Miró, *L'UNIVERS-SOLITUDE*, *Le corps et les honneurs profanes*, trois matrices p. 23, bois avec restes d'encre, 33 x 25 x 1.4 cm, Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, dépôt de la Fondation Gérald Cramer, inv. E 86-0335-003 à E 86-0335-005.

À l'époque où Gérald Cramer réalise ses premières éditions, la réinvention du livre d'artiste est dans l'air du temps, et les expérimentations nombreuses, d'abord dans le domaine de la typographie, puis dans l'appréhension du rapport entre le texte et l'image (ill. 12). Les artistes se distancient progressivement de la notion d'illustration, l'une des plus belles réussites en la matière étant *Jazz* d'Henri Matisse publié en 1947 par Tériade.¹⁷ Ce dernier avait déjà collaboré avec Matisse dans le contexte de la revue *Verve*, mais avec *Jazz*, l'artiste et l'éditeur développent une forme adaptée à la mobilité réduite de Matisse à cause de sa maladie et le fait qu'il doit rester en fauteuil roulant. Le livre est entièrement dédié au rythme et à l'improvisation, dans les textes comme dans l'arrangement des images. La structure est

¹⁶ Cramer 1989, n° 17.

¹⁷ London 2014.

régulière, cinq pages de texte pour une double page d'illustration, et trois pages de texte pour chaque page illustrée simple. Le rythme est scandé par les images comme par l'écriture manuscrite de Matisse, dont l'impact visuel est très fort. D'autres écrivains utilisent la graphie pour créer un espace pictural unifié, notamment Éluard en collaboration avec Picasso,¹⁸ parfois pour assouplir la structure texte/image, comme dans un livre qu'il réalise avec Oscar Dominguez.¹⁹



11. Joan Miró, *À toute épreuve*, décomposition des couleurs (7 planches), xylographie en couleur, 324 x 248 mm (feuille, chacune), Genève, coll. particulière.

Cramer connaît Matisse, à qui il demande une couverture pour l'un de ses catalogues (ill. 105). Afin de se démarquer de *Jazz* avec *À toute épreuve*, il choisit de laisser le temps à l'artiste et à l'écrivain de développer des solutions



12. Joan Miró, *L'UNIVERS-SOLITUDE / Des insectes entrent ici*, pp. 18-19, xylographie en couleurs, collage et typographie, 322 x 504 mm, Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, inv. E 70-0308-010.

personnelles, tout en leur soumettant des suggestions. Les deux intervenants principaux sont conscients des enjeux liés à cette publication, et Miró écrit souvent à Cramer ses difficultés à trouver le bon équilibre entre le défi technique lié aux xylographies, son envie de combiner différents papiers pour varier les effets visuels et la diversité de ses

¹⁸ Notamment dans *Les Yeux fertiles*, publié en 1936 chez Guy Lévis Mano (Cramer 1983, n° 27), qui inclut une planche montrant le texte manuscrit par Éluard et des images entourant le poème.

¹⁹ Il s'agit de *Poésie et vérité* 1942, Paris : Les Nourritures Terrestres, 1947.

inspirations, qu'il trouve dans les forêts de Montroig ou sur les plages de Palma.²⁰ Mais cette complexité ne s'arrête pas aux supports des estampes et à la technique choisie, elle tient aussi aux différentes propriétés des pièces de bois utilisés ; certains ont été trouvés par hasard, d'autres récupérés dans l'entreprise de meubles d'Angel Juncosa, et présentent un grain parfois très visible, parfois très fin, produisant donc une grande variété d'effets. Celle-ci s'inscrit dans le projet de Miró de se mettre entièrement au service de « l'œuvre d'art totale », en poussant plus loin ses propres moyens artistiques. Une chance extraordinaire pour Cramer de dépasser tous ses concurrents en proposant un livre aussi personnel qu'inédit et radical dans son approche du rapport texte/image.

Chagall : monotypes et *Poèmes*

Davantage qu'avec Miró, Cramer a besoin de trouver des sujets, des techniques et des intérêts qui le distinguent de ses concurrents Maeght et Tériade s'il souhaite intéresser Chagall. Il est en effet le dernier à entrer en jeu, ce qui augmente la difficulté de produire quelque chose d'original avec l'artiste. En juin 1957, *À toute épreuve* prend



13. Pierre Bonnard, *Promenade des nourrices, frise des fiacres*, 1899, lithographie en couleur (quatre feuilles montées en paravent), 1500 x 2000 mm, Suisse, collection particulière.

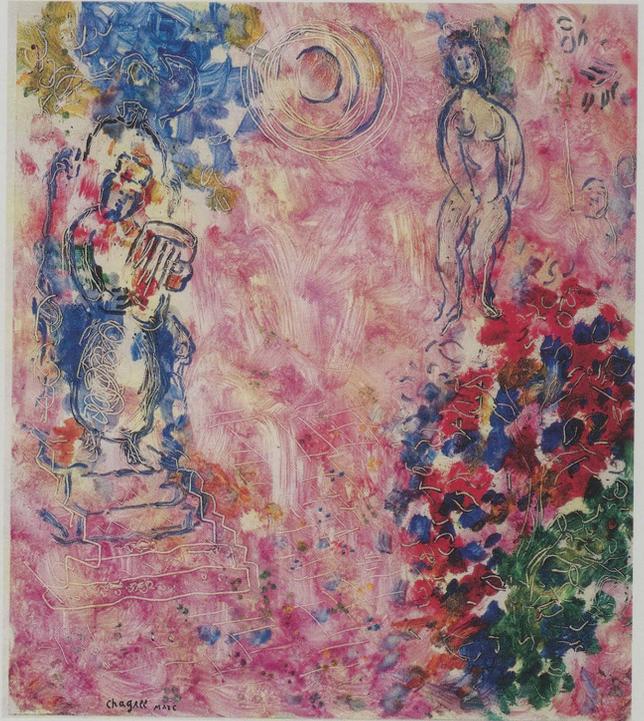
forme, et Cramer rend visite à Chagall à Vence. Il lui apporte ses catalogues, témoigne de son expérience et sa détermination, et n'hésite pas à jouer sur l'orgueil de l'artiste en lui demandant de concevoir une couverture pour l'un de ses catalogues. À ce moment, Miró, Braque, Matisse, Picasso et Villon se sont déjà pliés à l'exercice. L'idée de faire illustrer ces couvertures par des artistes importants vient de Tériade, lorsqu'il s'était associé avec Skira pour la revue *Minotaure*, puis lors de l'édition de *Verve*. Cramer modifie toutefois la fonction de ces travaux de commandes. Il s'en sert pour préparer une collaboration, dans le contexte d'une publication, d'une édition de planches ou d'une exposition, voire pour tester le potentiel ou approfondir un échange, comme avec Picasso. En ce qui concerne Chagall, il n'est pas encore question de lui suggérer un projet éditorial : le Genevois sonde le terrain, discute, propose, suggère, comme précédemment avec Miró. Une approche délicate est d'autant plus importante que ses adversaires Maeght et Tériade occupent une grande partie du terrain de la publication d'estampes et de livres illustrés. Fort de son expérience et toujours patient, Cramer est confiant. La couverture se réalise à la satisfaction de l'artiste et de l'éditeur. Ce premier lien se renforce grâce à une exposition en 1958, combinée avec un séjour de Chagall dans la maison familiale de Mies (canton de Vaud). C'est là que naît l'idée de produire un paravent similaire à celui de Pierre Bonnard que l'artiste a vu dans la maison de Cramer (ill. 13), et que se déroulent des discussions techniques autour du monotype, de l'aquatinte ou de la linogravure, que Chagall n'a encore jamais abordés. En même temps, Cramer apprend l'existence des poèmes de l'artiste, restés relativement confidentiels, et lui demande l'autorisation de les publier. Ces échanges personnels lui ouvrent des perspectives pour se démarquer de Tériade et de Maeght. Il est conscient de la durée de ce type de projet, ainsi que de l'organisation complexe liée aux moyens techniques nécessaires et à d'éventuels intervenants extérieurs. Les projets se chevauchent : « Avec Chagall, tout commence en octobre 1958, toutes les idées datent de là : les monotypes, le paravent, les poèmes... Comme pour la peinture, il

²⁰ Voir par ex. la lettre de Miró à Cramer du 19.06.1948 (Arch. GC 4/1, f. 10), publiée par Giroud 2002, pp. 28-29.

avait besoin d'un point de contact avec un type qui lui plaisait et qui soit bien établi, comme il le disait lui-même. Chagall avait déjà son monde pour la peinture, il lui fallait plusieurs *quelqu'un* [sic] pour la gravure [...]»²¹ Les échanges avec Gérald Cramer, notamment l'idée de réaliser des œuvres dans d'autres techniques que celles qu'il utilise habituellement, ouvrent la possibilité d'une collaboration sans mettre en péril les engagements existants de Chagall. Cramer devient, dans ce contexte, et plus encore qu'avec Miró, une source d'idées et d'inspirations. Les deux hommes élaborent dans la foulée trois types d'objets, trois techniques et trois approches artistiques différentes.



14. Marc Chagall, *L'Oiseau bleu*, 1965, monotype sur cuivre en couleurs, imprimé sur papier Japon nacré, 500 x 400 mm (cuvette), 760 x 560 mm (feuille), Suisse, collection particulière.



15. Marc Chagall, *Le Roi David et Bethsabée*, 1974, monotype sur cuivre en couleurs, imprimé sur papier Japon nacré, 400 x 350 mm (cuvette), 665 x 515 mm (feuille), Genève, collection particulière.

Cramer refuse en effet de s'inscrire dans le sillage des projets réalisés par Maeght ou Tériade, et amène un Chagall déjà septuagénaire à relever de nouveaux défis et à innover, à expérimenter et à adapter son langage artistique à ces nouveaux projets. Le profond engagement de l'artiste est visible dans les trois réalisations de 1958: le paravent est d'un format plus important que celui habituellement choisi pour des planches individuelles, il demande une continuité de l'espace, une collaboration entre différents métiers et s'inscrit dans une perception historique. Les monotypes, inspirés par ceux de Degas qui se trouvaient à l'époque chez Cramer, relèvent d'une pratique totalement nouvelle pour Chagall (ill. 14 & 15).

C'est une pratique différente de la peinture, comme de l'estampe multipliée, avec des paramètres tels que la rapidité d'exécution, indispensable pour éviter le séchage de la peinture, la mise à l'envers pendant l'impression ou les changements de l'apparence des couleurs qui passionnent Chagall. Cramer met tout en œuvre pour que Chagall puisse tirer le meilleur de ces expériences, organisant l'aide technique, avec la présence de l'imprimeur Jacques Frélaud, ainsi que la présentation des œuvres lors de plusieurs expositions (Ill. 65 & 66). Il va jusqu'à produire les deux volumes du catalogue raisonné de ces œuvres, et diffuse des informations très pointues et détaillées à l'attention des amateurs et des spécialistes.²²

Viennent ensuite les textes, les livres, des projets intimes et introspectifs, inconnus du grand public. Cramer a à cœur de préserver le caractère personnel de ces textes, notamment les *Poèmes*, plus tard aussi d'autres, mais qui restent à développer. C'est une approche différente de Tériade, qui publie la Bible monumentale illustrée par Chagall en 1956, mais sur la base de projets antérieurs. Cramer cherche à nouveau l'équilibre parfait entre ces textes autobiographiques

²¹ Témoignage de Cramer, cité par Ehrenström 1988, p. 113.

²² Cramer 1966-1976.

et les images qui doivent trouver leur propre rythme. Comme chez Miró, ce ne sont pas de simples illustrations, mais des éléments à part entière, dont l'unité avec le texte est créée par l'auteur comme par le soin de l'éditeur.²³ Ce dernier approchera de la même manière les deux autres livres qu'il publie avec l'artiste, *Psaumes*, 1979 (ill. 16) et *Songes*, 1981 (ill. 17), eux aussi très singuliers. Pour les *Psaumes*, une suggestion changera l'apparence des planches. Pour une fois, l'idée ne vient pas de Cramer même, mais de son épouse Ynes qui suggère d'ajouter un fond en aquatinte pour rendre les images en noir et blanc plus vivaces. Chagall le prend en compte et l'ajoute, avec tout le bénéfice pour le



16. Marc Chagall, *Psaume 13. 2, 4, 6 (Psaumes)*, 1979, Genève, Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, dépôt de la Fondation Gérald Cramer, inv. E 2013-0236-008.



17. Marc Chagall, *La thora rouge (Songes)*, 1981, eau-forte et aquatinte en couleurs, 310 x 235 mm (cuvette), 525 x 380 mm (feuille) Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, dépôt de la Fondation Gérald Cramer, inv. E 84-0317-019.

projet suivant, en intégrant directement un fond, moins homogène, mais qui renforce la composition. Si tous ces projets dépassent les délais prévus, Gérald Cramer sait qu'il est préférable de donner le temps à l'artiste de développer tout le potentiel de son projet. La reconnaissance et le succès financier de ses entreprises lui donneront raison.

Henry Moore

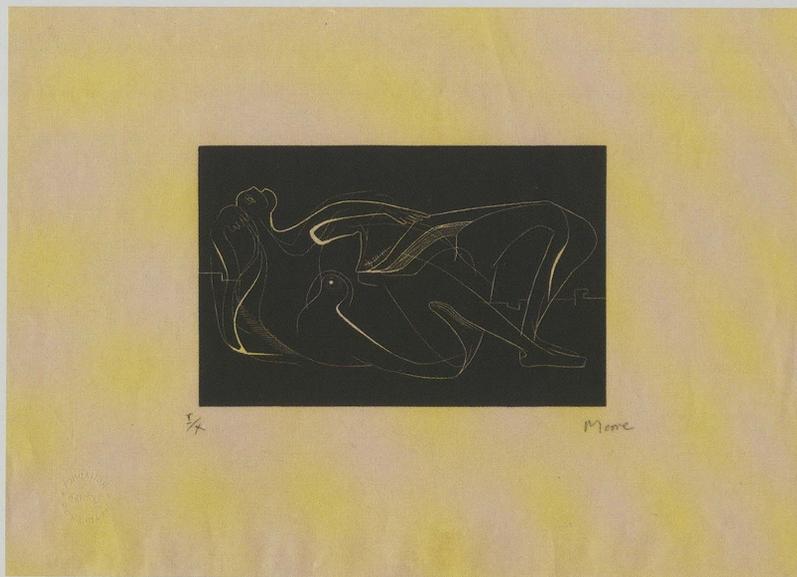
Au début des années 1960, Cramer souhaite diversifier sa production éditoriale. Il commence à remarquer à quel degré les expériences menées avec Chagall le marquent. Même s'il est encore absorbé par la production de livres d'artistes, Cramer cherche une autre manière de collaborer, plus libre, mais toujours adaptée aux besoins de l'artiste. De nouveau, la demande d'une couverture lui permet d'établir un contact privilégié, cette fois avec Henry Moore. Pour convaincre Moore de collaborer avec lui, Cramer lui propose, comme à Chagall, de réaliser une couverture de catalogue (ill. 121). Celui-ci paraît en 1961, une année après leurs premières discussions. S'en suivent des expositions à la galerie (ill. 122-123), des visites ou encore des échanges, qu'accompagnent l'édition de planches anciennes inédites (ill. 18) et de lithographies récentes (ill. 19).

En effet, en collaborant avec Henry Moore, il modifie l'appréhension de l'œuvre, d'abord se basant sur des feuilles individuelles, et plus tard se consacrant au format du portfolio qui comprend des textes et des images sur feuilles libres, réunies dans un emboîtement. Ce changement est en partie dû aux intérêts de Moore même, qui affectionne les déambulations visuelles autour de ses sujets habituels comme les figures allongées, des représentations des mères

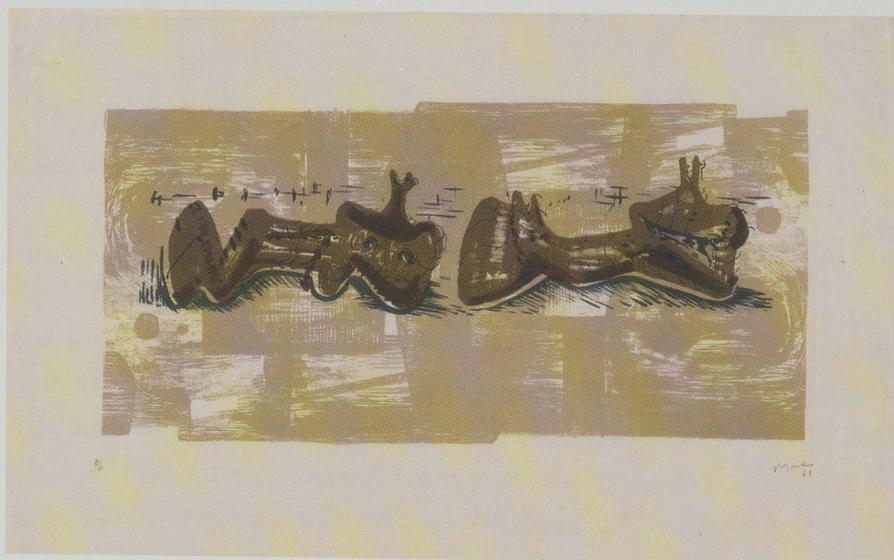
²³ Pour les *Poèmes* voir la contribution de Céline Chicha-Castex dans ce volume pp. 39-47. Pour Chagall, voir Evian 2014. Sur la relation amicale entre Cramer et Chagall: Rümelin 2014.

avec un enfant ou des éléments architecturaux ou encore d'animaux.

Mais en partie ce changement répond aussi à une évolution générale dans le milieu de l'édition. À partir des années 1960, le livre d'artiste se voit concurrencé par d'autres formes et d'autres concepts, tels que les livres conceptuels, les



18. Henry Moore, *Reclining Nude*, 1966 (1931), xylographie, 102 x 162 mm (image), 230 x 320 mm (feuille), Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, dépôt de la Fondation Gérald Cramer, inv. E 76-0334.



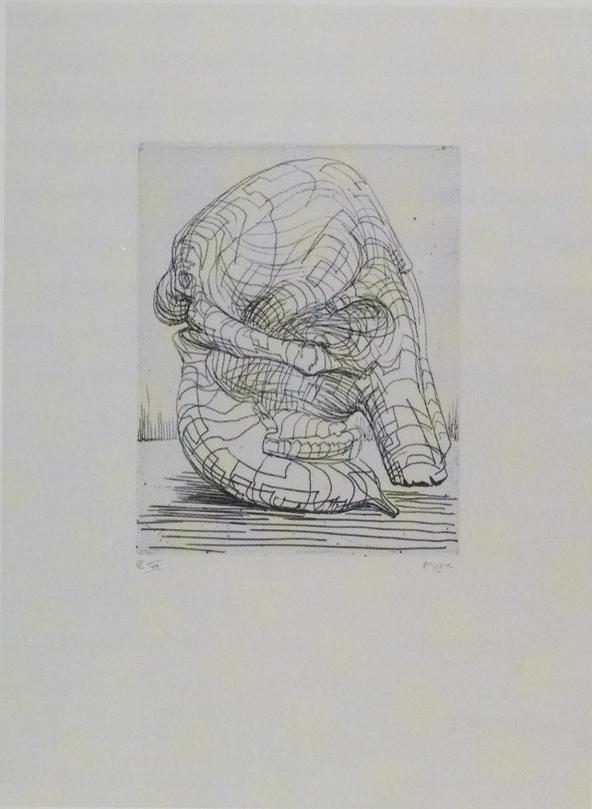
19. Henry Moore, *Two Reclining figures with river background*, 1963, lithographie en couleurs, 305 x 629 mm (image), 500 x 817 mm (feuille), Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, dépôt de la Fondation Gérald Cramer, inv. E 76-0338.

livres bon marché américains, souvent constitués entièrement d'images, comme les livres d'Ed Ruscha, ou des livres d'un mouvement comme *1¢ life* qui ressemblent plus à un portfolio, mais sous forme de livre. Cramer s'adapte au changement, et trouve un moyen de réaliser une suite qui correspond parfaitement aux besoins de Moore.

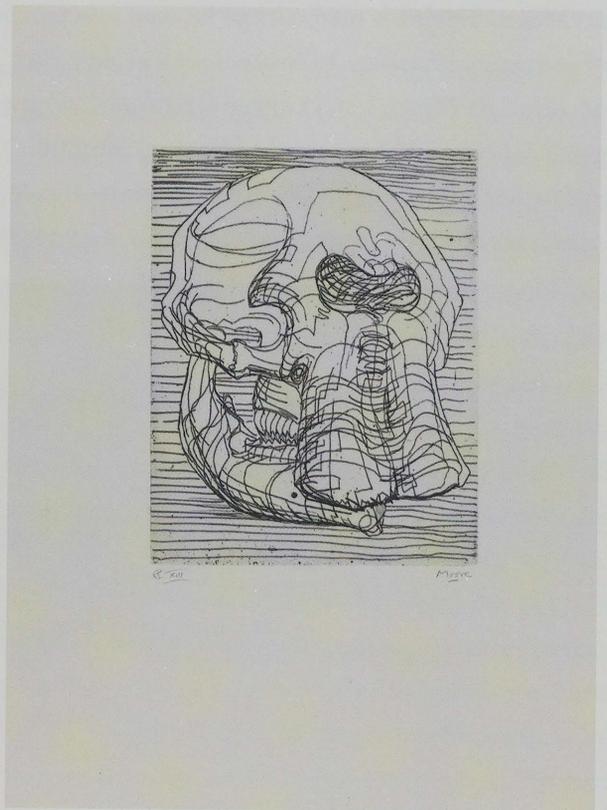
En 1969 Cramer incite l'artiste à réaliser un projet éminemment personnel, celui d'un voyage visuel autour d'un crâne d'éléphant, comprenant moult allusions à des sculptures, des dessins antérieurs, à son expérience d'artiste officiel durant la Seconde Guerre mondiale, ainsi qu'aux amis qui lui ont fait cadeau de ce crâne.²⁴ Si le format s'agrandit légèrement, l'enjeu principal reste la succession des planches, la place donnée au texte et le statut des estampes émancipées du rôle illustratif.²⁵ Peu familier de la technique de l'eau-forte, son utilisation est une gageure

²⁴ Sur la création de ce portfolio et ses particularités voir la contribution de Paul Coldwell dans ce volume pp. 55-63 et la littérature antérieure.

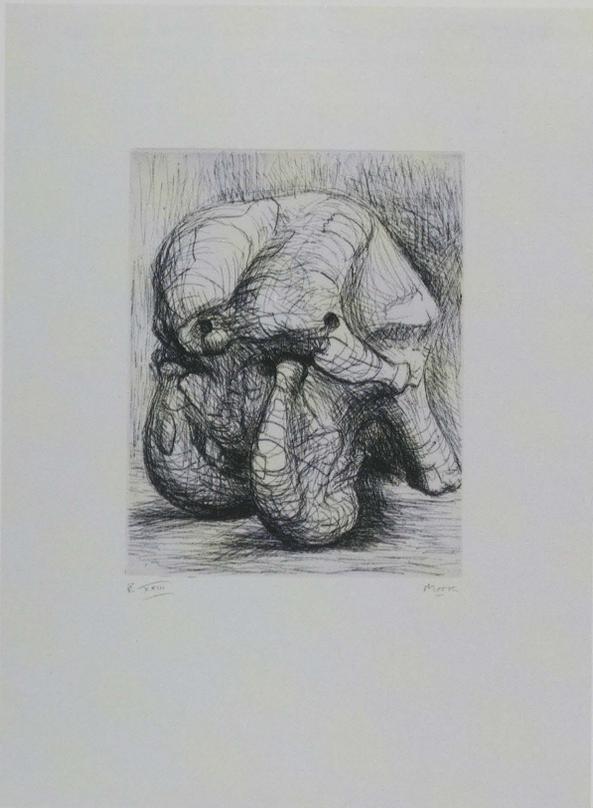
²⁵ Voir par exemple le texte de Paul Coldwell dans ce volume pp. 55-63, qui le décrit de manière très détaillée pour *The Elephant skull* de Henry Moore.



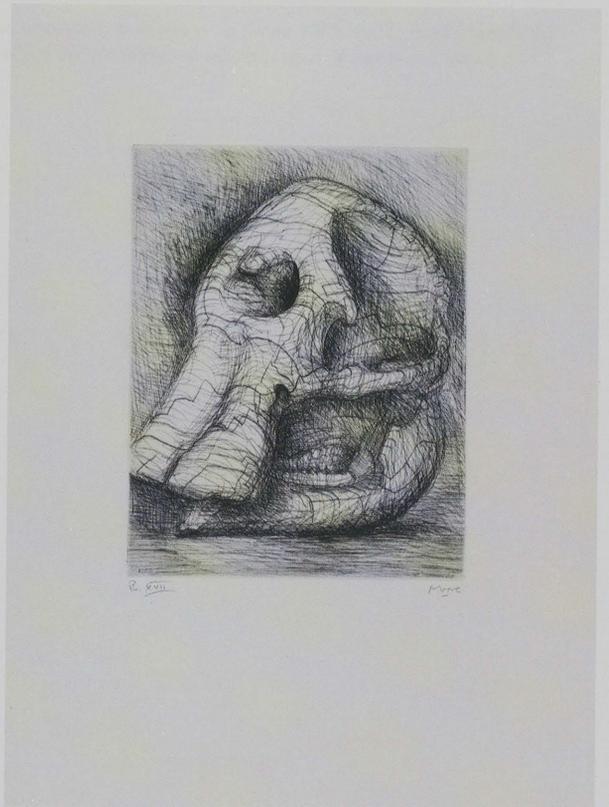
20. Henry Moore, *Skull side view – Eye socket and tusk holes*, 1969, eau-forte, 254 x 200 mm (cuvette), 493 x 367 mm (feuille), Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, dépôt de la Fondation Gérald Cramer, inv. E 76-0354-007.



21. Henry Moore, *Though still only line-drawing I wanted to show the skull's massiveness*, 1969, eau-forte, 254 x 200 mm (cuvette), 493 x 367 mm (feuille), Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, dépôt de la Fondation Gérald Cramer, inv. E 76-0354-014.

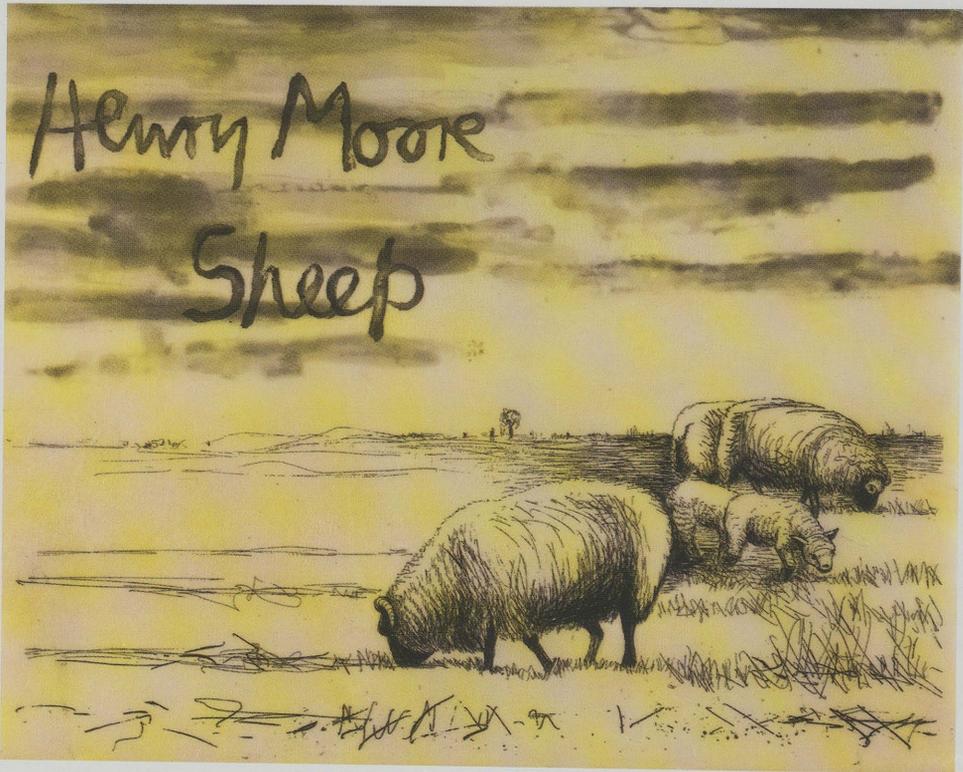


22. Henry Moore, *It is the most impressive item in my library of natural forms*, 1969, eau-forte, 254 x 200 mm (cuvette), 493 x 367 mm (feuille), Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, dépôt de la Fondation Gérald Cramer, inv. E 76-0354-023.



23. Henry Moore, *the elephant is the most remarkable living link we have with the prehistoric world*, 1969, eau-forte, 254 x 200 mm (cuvette), 493 x 367 mm (feuille), Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, dépôt de la Fondation Gérald Cramer, inv. E 76-0354-017.

pour Moore. Fidèle à la méthode qui lui avait valu tant de succès avec Miró et Chagall, Gérald Cramer met en place l'infrastructure nécessaire à l'épanouissement du projet. L'imprimeur Jacques Frélaud est de nouveau sollicité, et se rend auprès de Moore à Perry Green (Hertfordshire) pour l'assister dans la création de ses œuvres. L'année suivante le portfolio sera publié sous le titre *Elephant Skull* (ill. 20 - 23) qui est lui aussi le fruit d'un accompagnement prolongé de l'éditeur. Cette collaboration continue encore avec un autre portfolio très personnel pour Moore, qui se fascine à observer des moutons qui se trouvent autour de son atelier (ill. 24).



24. Henry Moore, *Sheep*, 1975, eau-forte et aquatinte imprimée sur parchemin, 310 x 385 mm (feuille), 330 x 410 x 30 mm emboîtement, Genève, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, dépôt de la Fondation Gérald Cramer, inv. E 76-0382.

Gérald Cramer

L'originalité et le talent de Cramer résident dans sa détermination à créer un environnement créatif optimal, garantissant le succès de projets ambitieux. Contrairement à la plupart de ses concurrents, il n'est pas lié à une technique spécifique, ne possède pas une imprimerie qu'il se doit de rentabiliser, et dispose de toute sa liberté d'éditeur pour proposer le médium le mieux approprié à un projet. Malgré une inclination pour les techniques classiques de l'estampe, comme l'eau-forte, l'aquatinte ou la xylographie, il n'exclut pas le recours à la lithographie si celle-ci est la mieux à même de garantir une parfaite adéquation entre la forme et le fond d'une œuvre. Qu'il s'agisse de livres illustrés, de planches individuelles, voire d'affiches qu'il réalise en tant qu'éditions, le travail de Gérald Cramer se caractérise par un goût pour l'inattendu et une innovation douce, inscrite dans une tradition mais ne craignant pas de rompre avec les conventions. Cette singularité se manifeste très rapidement dans ses catalogues de stock, mais aussi dans sa manière d'aborder les illustrations, de soulager ses artistes de leur contraintes temporelles et matérielles afin qu'ils disposent de toutes les ressources permettant de matérialiser leurs idées. Il réalise ainsi 72 expositions dans sa galerie, plus d'une quarantaine de publications, d'ouvrages de références et de catalogues raisonnés destinés à souligner l'importance de la démarche d'un artiste et de la documenter avec précision.²⁶ Il se distingue de prédécesseurs tels que Vollard, Kahnweiler ou Cassirer et de contemporains comme Skira ou Tériade par un investissement constant dans la diffusion et la documentation de l'information relative à « ses » artistes. Gérald Cramer s'est illustré par sa passion pour les artistes, le contact privilégié, intime et amical qu'il entretenait avec eux, la liberté qu'il leur offrait tout en nourrissant leur inspiration de ses suggestions, et en mettant tous les moyens matériels et financiers nécessaires à leur disposition. Plus qu'un éditeur, il s'est fait le catalyseur et le diffuseur d'expressions artistiques aussi profondes qu'originales, présidant ainsi à la production de chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art imprimé.

²⁶ Voir les textes d'Arnold Kohler dans Cramer 1971 et Cramer 1984.