

APPROCHE DU *QUIXOTE* DE REINHOLD METZ

CLAIRE MONNIER-ROCHAT
Université de Genève (Suiza)

RESUMEN

El trabajo esboza elementos de un estudio más largo que aparecerá con posterioridad sobre el *Quixote* de Reinhold Metz. Estudia las características de una obra que mezcla el texto original del *Quijote* de Cervantes copiado a mano de ediciones en alemán y en español del XVII, con ilustraciones originales y trabajos gráficos creados por Metz.

PALABRAS CLAVE

Análisis de texto, intertextualidad, transtextualidad, ilustración de libros, *Quijote*.

RESUME

Cet article ébauche une étude de fond à venir sur le *Quixote* de Reinold Metz. Il étudie les caractéristiques de cette œuvre originale, qui mêle le texte original du *Quichotte* de Cervantès, tiré d'éditions d'époque allemande et espagnole, copié à la main, et des illustrations et des travaux graphiques de Reinhold Metz.

MOTS-CLES

Analyse de texte, intertextualité, transtextualité, illustration de livre, *Quichotte*.

ABSTRACT

This article outlines elements for a larger study on the same subject. It analyses the peculiar characteristics of Reinhold Metz's *Quixote*: manuscript copy of the original text of Cervantès' masterpiece, using XVII's century german and spanish edition; Reinhold Metz's illustrations and graphic works.

KEY WORDS

Text analysis, intertextuality, transtextuality, Book's illustration, *Quijote*.

La Collection de l'art brut à Lausanne contient, parmi de nombreuses pièces importantes, un exemplaire rare du *Quichotte* : la copie manuscrite et illustrée achevée par Reinhold Metz en 1981 et adressée à Jean Dubuffet et Michel Thévoz, alors responsables de la Collection. L'article qui suit est consacré à la présentation de cette œuvre et forme le premier jalon d'une suite de travaux consacrés à Reinhold Metz par le Groupe de recherche « Literatura, transtextualidad y nuevas tecnologías » sous la direction de María Elena Barroso Villar de l'Université de Séville¹.

1. BIOGRAPHIE DE REINHOLD METZ

Reinhold Metz naît en 1942 à Durlach, près de Karlsruhe. Dès l'origine, la présence du décalage : l'enfant a six doigts à la main gauche. « Le médecin est venu et a enlevé le doigt surnuméraire (superflu) »².

Il a trois ans lorsque sa mère déménage et s'installe chez sa tante, dans un petit village à quelques kilomètres, dans une maison. L'année suivante, elle retourne en ville avec ses trois autres enfants, deux filles et un garçon, et laisse Reinhold chez sa grand-tante. « Ma grand-tante est devenue ma mère nourricière et, plus tard, ma mère adoptive. » L'enfant sera donc élevé par ses grands-oncles, ce qui implique un décalage générationnel, évidemment, mais également une latéralité de la relation généalogique.

Autre décalage, et pas des moindres, une sorte de décalage sexuel : Reinhold remplace la fille que ses grands-oncles auraient souhaité adopter : « Leur idée originaire était d'adopter une fille. Mais ma mère ne souhaitait se séparer que de moi. » Reinhold se trouve donc abandonné par sa mère et adopté par défaut. Metz dénie toute souffrance née de cet abandon, mais il ne s'agit pas

¹ Parmi les travaux déjà prévus figurent la réalisation d'un DVD de l'œuvre et celle d'un film sur l'auteur.

² Sauf indications contraires, toutes les citations de Reinhold Metz sont tirées de la longue lettre adressée (en français) à Jean Dubuffet et Michel Thévoz en 1983, lettre intégralement reproduite (photographies des pages), dans le numéro 13 de la revue *L'art brut* (p. 67-92) cité dans la bibliographie. La partie proprement biographique couvre les pages 67 à 79. Pour assurer le confort de lecture, les citations de ce chapitre ne sont pas situées.

d'un témoignage direct : « Je n'ai pas souffert de cette séparation, comme ma mère adoptive m'a raconté plus tard. »

Reinhold vivra donc désormais chez sa grand-tante et son grand-oncle. Il décrit dans sa lettre l'excellente relation qu'il a eue avec eux, l'importance que son grand-oncle (« un père affectueux et tendre ») a eue dans sa découverte de la nature.

« Comme enfant unique, j'étais un enfant solitaire et isolé. Je n'ai pas eu d'amis. » Il se décrit aussi comme un mauvais élève, aimant se promener dans les bois et faire l'école buissonnière. Metz oppose l'affection de son père adoptif et la connaissance de la nature qu'il lui a donnée avec l'univers de l'école, où il se révèle « un mauvais élève, et paresseux en même temps » et où il expérimenta les coups. Metz a quinze ans lorsque son père adoptif meurt. Dès lors, il vit seul avec sa mère adoptive « dans cette vieille maison, tout seuls ».

Cette solitude, Metz la compense par les livres : « Je ne réussis à aucune profession artisanale pendant mon apprentissage car toutes mes idées et désirs se concentrèrent sur les livres. » On peut décrire Metz comme un homme possédé par les livres. Il fut habité pendant toute une période par un désir obsessif de devenir écrivain, ou poète, qui l'amena à écrire sans relâche des romans, des poèmes, « dans un style très primitif. Je ne quittais pas la maison pendant des journées entières et je ne m'arrêtais pas d'écrire. » Ses manuscrits furent toujours refusés.

Professionnellement, Metz a toujours travaillé avec les livres : dans une imprimerie, puis dans une librairie qui vendait également des livres anciens. Il devient petit à petit un authentique connaisseur, pratiquant la bibliophilie. Mais sa tendance à l'obsession le rattrape et le suicide d'un ami achève de le déstabiliser. C'est à cette période qu'il décide de se consacrer à faire « renaître la peinture de livres » et qu'il choisit le *Quichotte* de Cervantès. « L'année décisive fut 1973. Je fis la connaissance de ma femme et celle de Jean Dubuffet. »

2. LE QUIXOTE DE REINHOLD METZ³, UN INCUNABLE DU XXIÈME SIÈCLE

« Un livre réalisé sans machine. Un livre d'avant le temps de Gutenberg. Dans le style des moines. Pas de procédé d'imprimerie. » (p.83)

« Je voudrais revenir au temps des moines et à leurs livres d'heures peints et écrits à la main. Non pas copier la peinture de manuscrits mais replacer le travail à notre époque. » (p. 84)

Plusieurs éléments frappent lorsqu'on écoute Reinhold Metz, dans la lettre de 1983, décrire à Dubuffet ce qu'il veut faire : le refus de la machine, du « procédé », mécanique et froid ; la nostalgie des livres « d'avant le temps de Gutenberg », d'un âge d'or où la main de moines attentifs et concentrés réalisait des chefs-d'œuvre, où la création d'un livre était charnelle, intimement liée au corps et au souffle. La chaîne et la machine d'un côté, la liberté et l'ascèse de l'autre. Mais loin de toute nostalgie, Metz prétend « non pas copier la peinture de manuscrit mais replacer le travail à notre époque ». Cela sonne comme une contradiction non résoluble, une sorte d'oxymore, être et ne pas être dans un même mouvement. Qu'en sera-t-il ?

L'incunable de Reinhold Metz se présente comme un ensemble de 135 feuillets (270 pages) libres sur papier à la cuve, de 55 x 37 cm. Les pages paires ne portent que du texte ; les pages impaires comportent des marges décoratives, des illustrations et du texte. Reinhold Metz utilise une plume à encre pour le trait (parfois extrêmement fin), des couleurs à l'eau ainsi que des couleurs or et argent. Pour obtenir la densité lumineuse qu'il recherche, il passe plusieurs fois les pigments. « Dans le cas de couleur or ou argent, c'est tout particulièrement difficile : l'or et l'argent disparaissent (p. 83) ». Il travaille par séquences de plusieurs pages, posant une couleur après l'autre.

Son édition est trilingue : espagnol allemand, français (la page 9, la page de faux titre)⁴. La première partie du *Quichotte* est copiée de l'édition originale, la deuxième de la première traduction en allemand connue, l'édition de Salomon

³ Dans cet article, la graphie *Quixote* se référera à la version Metz, qui copie la graphie de la première édition du texte de l'Espagnol, la graphie *Quichotte*, à l'œuvre de Cervantès.

⁴ On voit donc Quichotte devant une silhouette à terre. La légende porte : « Don Quichotte ne dirige pas la pointe de son épée sur le cou du vaincu ne pourrions-nous pas tirer enseignement du chevalier ? »

Schadewitz, de 1648⁵. « Pourquoi est-ce que la langue change dans le texte, p.e. de l'espagnol en allemand, etc ? C'est une méthode qui permet aux autres groupes linguistiques de comprendre le texte. Le point principal cependant est le fait que le texte et l'illustration constituent une unité » (p. 82).

2.1 LES PAGES PAIRES

Les pages paires présentent des mises en page où les lignes d'écriture forment la base d'un tissu iconographique, fournissant la matière première d'une réalisation de type visuel avant tout. Les présentations choisies pour soumettre le texte au lecteur sont bien souvent en parfaite opposition avec l'acte et le mode de fonctionnement de la lecture. L'observation de quelques cas permet de mieux comprendre la situation.

Ainsi, à la page 74 (en espagnol), un cadre de petits carrés de couleurs alternées entoure un miroir de page où le texte commence son voyage en haut à gauche et progresse vers la droite, tournant en direction du centre de la page ; aux angles, l'écriture marque le pli, ce qui fait que l'image est marquée un peu comme le serait une enveloppe ; au centre, un espace réservé dessine la silhouette d'un crucifix ; il n'y a pas de didascalies⁶. Par ce procédé, la lecture se trouve presque empêchée, en tout cas rendue plus difficile par l'obligation de se concentrer plus que de raison, de se tordre le cou ou de manipuler la page.

⁵ Metz nous en informe à la page 75 de son manuscrit.

⁶ Le terme de didascalie est détourné de son utilisation première (il désigne habituellement les instructions de l'auteur qui, dans le texte d'une pièce de théâtre, guident la mise en scène) pour désigner ici les petites mentions qui apparaissent dans les motifs des marges. Ces mentions sont, entre autres, des dédicaces à Jean Dubuffet et Michel Thévoz, la mention « Exemplaire II », des mentions « don Quichotte », UNICEF (voir page 10), le prénom de l'auteur ou celui de sa femme, Jutta. La liste n'est pas exhaustive. On aurait pu utiliser « intrusions d'auteur », mais il existe d'autres intrusions d'auteur : certaines pages portent des sortes de surimpressions. Au premier coup d'œil, elles apparaissent comme telles, mais en fait ce sont des surimpressions pré-impressionnées : elles ne couvrent aucun texte écrit avant elles. Ce sont des illusions de surimpressions. Elles sont placées dans l'espace des cartouches. Ainsi, à la page 163, les noms de Thévoz et Dubuffet ; ou, à la page 161, les noms de Reinhold et Jutta, la femme de l'auteur ; à la page 159, ce sont de gros cœurs rouges, de diverses tailles, qui fragmentent les lignes d'écriture. Ces fragments seraient à analyser en relation avec le texte cité : hasard compulsif ou élaboration d'un sens ?

Toutes circonstances qui entravent la réalisation d'un des buts majeurs de la lecture d'un roman : s'abandonner au plaisir de lire et de s'identifier avec les personnages.

La page 96 (en allemand) présente un motif qui rappelle un peu les signes du yin et du yang chez les Asiatiques : la page est divisée en deux colonnes ; toute la partie centrale est occupée par un disque divisé en quatre quarts qui s'opposent : noir contre blanc en haut, blanc contre noir en bas, les angles complétant le miroir de page en contraste ; certains mots ou fragments de phrases sont mis en évidence par une écriture spécifique, comme les mots « Don Kichote » et « Santscho », par exemple, qui apparaissent en gras, les deux sur fond blanc ; un cadre presque Art nouveau présente quelques didascalies.

A la page 132 (en allemand), le texte s'enroule, de la périphérie vers le centre, formant un disque multicolore, et des rayons ondulés achèvent de faire de cet extrait un soleil brûlant dont les rais abritent quelques didascalies.

Dans ces pages, le fragment du *Quichotte* cité n'appelle pas tant un lecteur de son contenu qu'un spectateur de sa présentation (peut-être même faudrait-il dire de sa présence). Metz tente de transmuter du texte pour en faire de l'image. Plus exactement, tout en maintenant une certaine lisibilité, il privilégie tout ce qui, dans la matérialité physique et plastique d'un texte, est de l'ordre de l'image. L'art typographique lui-même n'a jamais totalement évacué cette composante, puisqu'il a maintenu une multitude de styles (garamond, plantin, etc), des corps, des modes (gras, maigre, italique,...), des conventions de mise en page. Mais il s'est avant tout attaché à privilégier le confort de lecture et la clarté d'accès au sens du texte, c'est-à-dire le niveau du signifiant et la clarté d'accès au sens.

Metz pose le texte comme sens en retrait et privilégie l'expressivité d'une forme, d'une image qu'il impose comme premier plan. Il est par ailleurs probable que la mise en page choisie ainsi que la ou les références qu'elle convoque constituent une connotation, voire un commentaire d'auteur sur le contenu du texte, comme Metz le pratique souvent au plan de la seule graphie. Cela sera analysable une fois le DVD prévu achevé.

2.2. LES PAGES IMPAIRES

« Ce que, dans la création d'un livre, j'ai créé de nouveau, est, de par la forme et les couleurs, le détachement total de l'illustration de livre dans le sens usuel du terme. »

Classiquement, les livres illustrés présentent des images clairement séparées du corps du texte. Visuellement, les plages ou pages illustrées, appréhendées globalement, d'un seul coup d'œil, s'opposent à l'océan typographique, que l'on aborde d'une lecture linéaire. L'image duplique en éléments visuels, figuratifs, un fragment du texte, son contenu de signification au plan dénotatif. Pour plus de sécurité, un élément du texte est souvent repris au-dessous de l'image pour éviter une éventuelle confusion de lecture. Assurément rien de tel dans le *Quixote* de Metz. Chez lui, l'image se présente à la fois très clairement séparée du texte et, dans le même temps, inséparable de lui.

Chaque page impaire est composée de trois éléments : a) le cœur de la page, formé par l'illustration, généralement entourée d'un fin cadre de couleur en quatre baguettes ; b) deux cartouches de texte, au-dessus et en dessous de l'image, d'un gabarit légèrement plus large, clairement dissociés visuellement du reste de la page par la couleur de leur fond ; c) les marges décorées, qui entourent ces éléments et portent les didascalies. En tant qu'élément central de la page, et, de plus, le plus figuratif de tous, l'illustration retient plus d'attention de la part du lecteur-spectateur et se trouve désignée comme élément principal. Il sera procédé maintenant élément par élément, en terminant par l'illustration.

2.2.1. CARTOUCHES

Il a été décrit, lors de l'observation des pages strictement textuelles, les pages paires, que Metz traitait la matière scripturaire plastiquement. Le désir du lecteur de prendre connaissance de l'histoire est différé, Metz impose un regard de spectateur. Certes, le lecteur pourra ensuite assouvir son désir de connaissance du sens du texte puisque ce dernier reste lisible (Metz respecte le travail de Cervantès) ; mais il aura d'abord dû, et sans échappatoire possible, contempler l'image créée (Metz impose son monde, sa vision du *Quichotte* ; en un certain sens, il prend Cervantès en otage).

Ici, ce sont les cartouches qui portent du texte. Vu la relative petitesse de leur surface et leur fonction d'encadrement de l'illustration, ils ne peuvent développer une richesse expressive de la même ampleur. Metz, cependant, les investit de son désir expressif et connotatif. Il joue sur les couleurs, sur la taille des lettres (le corps chez les imprimeurs), sur l'orientation des lignes (à la page 167, les cartouches sont écrits en diagonale⁷), sur la manière de former les caractères (les styles chez les imprimeurs). Ceci revient à dire que, bien qu'en mineur, les cartouches participent largement du visuel pur.

2.2.2. MARGES

Les marges, tout autour, achèvent de faire prédominer l'élément pictural. Chacune a son style, ses motifs, ses couleurs. Chacune dialogue à sa manière avec les autres éléments de la page. Comme le dit Metz, «chaque page est une œuvre en soi et reste indépendante» (p.88). Les didascalies sont en général très discrètes : ce sont sûrement les éléments les plus proches d'un travail d'imprimeur : style unique, très géométrique, corps normé. Leurs formules se répètent à l'identique.

De la même manière que la marge semble délimiter les limites de la page, on peut dire qu'elles l'ouvrent. De par leur richesse décorative, leur luxuriance, leur apport rythmique, le dialogue coloré qu'elles entretiennent avec les autres éléments de la page, elles dissipent autant qu'elles concentrent l'attention du spectateur. En cela, leur mode de fonctionnement se rapproche de celui du trait dans les illustrations.

2.2.3. L'ILLUSTRATION

Au cœur de la page, l'illustration. Chacun des éléments qui la composent est formé de multiples pièces, comme un puzzle. Chacun de ces éléments et de ces pièces est détourné, défini par un trait, trait qui peut aller jusqu'à la plus extrême finesse. Les personnages ou les objets sont ainsi fragmentés, mais les éléments du fond également. Rien n'échappe à cette atomisation. Le regard est constamment appelé à rassembler les éléments qui font partie d'un tout qui

⁷ Voir note 9.

n'est lui-même qu'un morceau dans le puzzle de l'image⁸. Le spectateur, en un sens, construit et reconstruit l'image comme don Quichotte de son côté, Sancho Panza du sien, passent leur temps à le faire.

Procédant de cette manière, Metz contraint le spectateur de l'image à appliquer des méthodes de lecteur de texte. Chaque fragment d'un motif vaut pour un phonème, et chaque motif, au final, vaut pour un mot. La séquence reconstituée permet de remonter au signifié. Le processus de prise de connaissance de l'image s'apparente dès lors à celui de la lecture. Ainsi, là où les textes des pages paires imposaient leur plasticité et dissimulaient leur pertinence de texte, les images des pages impaires demandent à être appréhendées comme du texte. Rien n'est ce qu'il paraît être, le déguisement et l'inversion des genres régissent⁹.

Cependant l'image n'abandonne pas toute relevance figurative. Comme le dit Metz lui-même, « l'image conserve les traits essentiels du caractère humain et Don Quichotte et Sancho Panza restent dans leur forme et leur illustration ce qu'ils sont » (p.88). Ils ne sont pas les seuls. « Visto y no visto », la fragmentation dissimule mais ne détruit pas. Et de fait, recomposer et reconnaître les éléments presque figuratifs de l'illustration est un des très grands charmes du jeu¹⁰. De fait, Sancho ou don Quichotte sont constamment reconnaissables au premier coup d'œil. Ce sont sans doute les seuls

⁸ On notera en passant que le spectateur-lecteur ne peut, dans l'univers de Metz, jamais rester passif. Il doit constamment décrypter et reconstruire une partie de ce que Metz lui propose, que ce soit du texte ou de l'image.

⁹ Il s'agit ici de déguisement et d'inversions transtextuels, entre texte et image. Mais ces thèmes sont, on le sait, très présents dans les textes littéraires de la Renaissance et du Baroque, et tout particulièrement le motif de l'inversion des genres : la femme déguisée en homme. C'est le cas dans le *Quichotte*, où de nombreux personnages vont déguisés. On retiendra ici le cas de Dorotea, qui fuit déguisée en homme et, en princesse Micomicona, trompe don Quichotte. A la page 167 de son manuscrit, Metz présente des cartouches écrits en diagonale. C'est précisément la page qui traite du moment où Dorotea passe ses vêtements d'homme à Cardenio, soit une correction qui n'en est pas vraiment une. La diagonale est une ligne qui n'est ni verticale, ni horizontale. Est-ce un hasard ? Par ailleurs, et au-delà des mondes de la représentation, il faut peut-être se souvenir que le petit Reinhold fut adopté bien que garçon par un couple qui aurait souhaité une fille.

¹⁰ C'est aussi un des très grands charmes du *Quichotte*, où la coprésence de l'interprétation de don Quichotte et de la description de Sancho provoquent le même plaisir.

personnages qui le sont, les autres ne pouvant être identifiés qu'après la réalisation d'un puzzle d'un autre ordre : la lecture et l'interprétation de la coprésence d'une série d'éléments que la fragmentation décrite rendent plus ou moins énigmatiques. Le spectateur-lecteur se trouve devant un rébus¹¹.

Parmi les éléments qui aident à résoudre ces énigmes, il y a le texte des cartouches. Leur lecture permet, par exemple, de reconnaître les troupes de chèvres et leur légitime berger et d'identifier les comparses qui ne seraient ni Sancho ni don Quichotte. Ils sont cependant souvent difficilement lisibles en raison de l'écriture manuscrite, et du fait que lire facilement de l'allemand et de l'espagnol du XVII^e siècle restitués avec leurs orthographes et abréviations d'époque n'est pas donné à tous. Ainsi le texte, qu'on est habitué à considérer comme un allié, résiste. Le spectateur-lecteur ressent alors intimement quelque chose de cette quête du sens que tous les personnages du *Quichotte* éprouvent, chacun à sa manière. Le texte pictural acquiert alors une valeur performative.

Enfin il faut souligner que, en éliminant le normatif de la typographie en recourant à l'écriture manuscrite, Metz permet des résonances inattendues. Il se crée, et Metz peut créer, une parenté entre des lettres cernées, une illustration délimitée par un cadre, des marges qui encadrent. Les angles arrondis des cartouches répondent à l'incurvation des lettres et ces mêmes cartouches, réencadrés à angle droit, font écho aux lignes strictes qui limitent l'illustration. Toutes les courbes et toutes les droites se répondent à l'intérieur de la page. Un vertige se crée.

3. METZ, AUTEUR POLYMORPHE D'UNE ŒUVRE POLYPHONIQUE

Le *Quichotte* est une œuvre qui brille par la multiplicité de ses facettes, des narrateurs qui se succèdent pour raconter le tout de l'histoire de don Quichotte, des multiples personnages qui croisent sa route et des circonstances qui les amènent à se rencontrer, qui discutent sur la morale, philosophent et commentent leur monde et leurs aventures. Le *Quichotte* est une comédie humaine avant *La Comédie humaine*.

¹¹ Une telle écriture n'est pas sans rappeler les modes de l'emblème ou l'héraldique.

Cette incroyable richesse, on la retrouve comme condensée dans Reinhold Metz et son œuvre. A lui tout seul, il rassemble une foule de fonctions autoriales, un peu comme le *Quichotte* ébauche la foule des possibilités narratives.

Parmi cette foule on reconnaît Metz l'érudit, le bibliophile, l'amoureux des livres et des éditions rares. C'est lui qui sélectionne les éditions du texte qu'il cite, l'édition originale du *Quichotte* et la première traduction allemande connue. C'est lui qui veut réaliser une œuvre de bibliophile. Elire, c'est prendre la responsabilité d'un choix, c'est assumer qu'on prend à son compte le contenu de ce que l'on cite, comme l'avait bien compris Montaigne.

A ses côtés, Metz le fidèle copiste. Respectueux du choix qu'il a fait, du travail de l'imprimeur et de l'auteur qu'il cite, Metz copie scrupuleusement ses sources. Il ne retranche rien, ne modifie aucune orthographe. Metz se fait miroir d'admiration.

A côté de ce modeste et respectueux copiste, il y a un commentateur : un laudateur fervent, un moine qui rend grâce, un vigoureux contempteur parfois. Le texte copié à la lettre se voit non pas modifié mais commenté, annoté quasi, mis en scène. Les ressources de Metz paraissent sans fin, du changement de corps au recours à la couleur, du jeu sur la densité des caractères dans la ligne, sur l'orientation de celles-ci dans les cartouches. Le graphiste travaille la forme plastique du texte jusqu'à l'amener à n'être plus qu'image, et cependant texte lisible tout à la fois.

Voilà qui nous amène au peintre, à l'illustrateur du texte. Metz se révèle là comme un prodigieux peintre d'images et illustre une fois encore, d'une manière différente, sa capacité à utiliser du texte en double signifiant, visuel et textuel. La nature polyphonique de son expressivité s'affirme. A la fin du XVI^e siècle, Gesualdo, prince de Venossa, a poussé l'écriture polyphonique à ses limites ultimes, multipliant le foisonnement des voix jusqu'à risquer l'illisibilité. La démarche de Metz paraît comparable : comme il sature les couleurs pour assurer leur brillance, il sature la page de motifs, et ces motifs de fragments et d'éléments décoratifs. Le fait que Metz travaille pour un spectateur, c'est-à-dire

quelqu'un qui a le temps de s'attarder devant le motif, permet de réduire le risque d'illisibilité¹².

Il faut encore évoquer la présence dans l'œuvre du Metz qui commente son travail et se présente, par exemple, comme né de Cervantès (en glissant la représentation de son livre sous la fraise de Cervantès).

Ou du Metz qui commente l'œuvre de l'Espagnol et met dans les mains de don Quichotte un exemplaire du *Hamlet* de Shakespeare ou glisse que le Quichotte est né d'Erasmus et de son *Eloge de la Folie*.

Il n'hésite pas non plus, en tant qu'auteur, à inscrire son œuvre dans une problématique contemporaine et sociale : ce sont les appels à soutenir l'UNICEF. La mention principale se trouve page 77, c'est-à-dire à la page impaire qui suit celle de la charnière entre première et deuxième partie du *Quichotte*. Metz évoque la mort de sa mère, ce 22 mars 1981, jour anniversaire de la mort de Goethe, dit-il. Il énonce la motivation cachée de cet exemplaire pour Jean Dubuffet : son amour pour sa mère et sa femme. Pas la recherche de la gloire, car il se sent n'être rien face aux mystères du monde, et il conclut : ma vie artistique défend une idée : aider les enfants. Et il donne l'adresse et le numéro de compte postal de l'Unicef. L'illustration de la page montre un autoportrait.

Cette page illustre magnifiquement que Metz circule dans son œuvre et à l'intérieur de celle de Cervantès sans respecter aucune convenance, prenant toutes les postures possibles, sans restriction aucune. Tout soudain, il nous présente un morceau d'autobiographie, exprime sa tristesse, ses amours et sa philosophie d'homme sans aucune (fausse) pudeur.

4. CONCLUSION

« Non pas copier la peinture de manuscrit mais replacer le travail à notre époque »

¹² Mais sauf pour les pages publiées ou offertes, le temps du spectateur est compté et ne permet pas de rendre justice à ces créations. C'est pourquoi le projet du groupe de recherche de l'Université de Séville comporte la réalisation d'un DVD.

En transgressant une norme, celle qui veut que les livres, désormais, soient imprimés, Metz entraîne la chute de quantité de limites en matière d'écriture et d'illustration. Alors qu'il donne l'impression de retourner vers le passé (le temps des moines et des livres écrits à la main), de renoncer aux louables acquis de la modernité (Gutenberg et l'imprimerie), Metz place en fait sa démarche, comme il en avait l'intention, au cœur de la modernité. Celle-ci (c'est les cas des avant-gardes) cherche à rompre les conventions, à détruire les convenances, les limitations de toutes sortes, à pratiquer une transtextualité tous azimuts. C'est ce que réussit Reinhold Metz.

Copiant *verbatim* l'œuvre d'un autre, mais lui donnant ses inflexions, il devient interprète, comme le musicien ou l'acteur. De l'écrit devient de l'oral par la voie visuelle.

Metz accapare le genre de l'illustration et le détourne. De suiveuse du texte, écho visuel d'un sens lu, elle devient, elle aussi, interprétation. Il réalise effectivement « le détachement total de l'illustration de livre dans le sens usuel du terme ».

Autre transgression, l'inversion de polarités entre texte et image. Non figurative à proprement parler, mais pas abstraite pour autant, l'illustration, fonctionnant comme un texte, maintient le lecteur dans une attitude de quête, comme le font ailleurs les déguisements imposés au texte dans les pages paires. Le lecteur se trouve alors dans la situation des deux héros dont il suit les aventures. La démarche de Metz amène à une performativité de l'œuvre. Voilà qui, une fois encore, nous amène aux abords des créations les plus contemporaines, mais également les moins littéraires, les performances.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- L'art brut* 13 (1985): Lausanne, Publications de la Collection de l'art brut
 PEIRY, Lucienne (1997): *L'art brut*, Paris, Flammarion.
 Reinhold Metz, *Don Quixote*, mit einer Einführung von Andreas Franzke, Prestel-Verlag, 1991, München, p.7-14
 THEVOZ, Michel : « Reinhold Metz », in *L'art brut* 13 (1985), Lausanne, Publications de la Collection de l'art brut.