

Hubert Duprat : une poïétique de paradoxes temporels

LUCIANE GARCEZ RUSCHEL

Université de l'état de Santa Catarina, UDESC, Brésil (à vérifier et compléter s.v.p.)

L'art peut-il parler du temps sans avoir recours à divers moyens souvent contradictoires selon ses traditions? Comment penser la nature du temps contemporain: un temps fragmenté, décalé, un temps modulé, un temps sans mémoire? Nous étayerons notre propos par la pensée de Jean Baudrillard en particulier à travers son ouvrage intitulé *Le paroxyste indifférent*¹, dans lequel il parle d'un sujet remontant dans le temps pour nourrir son présent. Le sujet est celui qui voit toujours un peu plus tôt: il anticipe. *Le paroxyste* saisit les événements extrêmes, il vit sur le bord d'une extrémité temporelle. L'artiste est à l'image de ce « paroxyste »: il reflète et comprend ce qui est venu avant, et connecte cet avant à l'instant qui est devant lui. Il construit ses œuvres dans la tessiture d'une temporalité demandant des suspens, il se sert de la fragmentation d'un autre temps (le passé) pour construire une tessiture propre. Nous nous servirons aussi de Roland Recht avec un texte qui parle de l'art des cathédrales médiévales et de leurs problématiques pour illustrer la référence à la lumière dans une œuvre de l'artiste Hubert Duprat². Nous utiliserons également un texte du théoricien José Antônio Van Acker³ pour examiner les œuvres de cet artiste qui dialoguent avec l'histoire de l'art, selon un paradoxe temporel qui lui est propre, non pas dans une quête mélancolique, mais avec une méthode de mélange des temps où la curiosité et l'érudition se nourrissent mutuellement. En effet, Duprat revisite le passé pour créer de la contemporanéité. Dans l'article de Van Acker, l'art et la fiction agissent comme des paradoxes qui ne se séparent pas (sans art il n'y a pas de fiction, l'art est sans être en soi). Nous appliquerons ces pensées d'une part à un travail de Duprat réalisé dans

- 1 Jean Baudrillard, *Le paroxyste indifférent, entretien avec Philippe Petit*, Paris, Éditions de Minuit, (1997), édition 1999.
- 2 Roland Recht. *Le croire et le voir – L'art des cathédrales (XII^e-XV^e siècle)*. Paris, Éditions Gallimard, 1999.
- 3 José Antônio Van Acker. *Do específico na arte*. Disponible sur: <http://kislansky.blogspot.com.br/>. Janvier 27, 2012.

la Chapelle Saint-Lazare de Fontevraud, *Sans titre* (1986), et d'autre part à ses travaux de marqueterie qui montrent l'histoire et la tradition dans ses processus.

Duprat est un artiste qui se dit essentiellement contemporain. Cependant il utilise l'histoire dans chacune de ses procédures, et replie le temps à sa façon. À partir de l'ensemble de son travail, nous avons choisi pour illustrer notre propos quelques œuvres qui permettent d'interroger son rapport à la culture médiévale ou à celle de la Renaissance. Selon l'historienne Patricia França-Huchet.

L'histoire des images, vues sous un angle individuel et subjectif, semble être pour qui les produit une forme intéressante d'archéologie de l'inconscient. Si une part des images est formée dans notre corps et en fait partie, celles que nous créons nous appartiennent certainement et nous secouent, même longtemps après les avoir créées⁴.

Peut-être est-ce là une question qui s'applique à Duprat, car certainement l'histoire des images hante sa pratique depuis la première de ses œuvres, dans laquelle l'artiste revisite la procédure de la *camera obscura*. De celle-ci découle une série d'autres créations, dans lesquels la procédure revient tel un fantôme sous d'autres formes et d'autres déguisements. Pour Baudrillard « l'art, comme la réalité, est un concept qui a été construit et peut donc être déconstruit⁵ [...] ». Nous soulignerons dans le parcours de Duprat le déplacement du questionnement sur le temps, et le paradoxe de l'artiste qui, dans des pensées et des procédés essentiellement contemporains, accueille ce qui est venu avant, ce qui a été fait avant, laissant voir l'origine de l'œuvre dans le temps de l'histoire de l'art.

Le premier travail que nous analyserons est une installation présentée à l'Abbaye Royale de Fontevraud, un édifice religieux médiéval français du début du XII^e siècle⁶, utilisé comme prison pendant un certain temps, et dans laquelle Jean Genet, l'écrivain célèbre, a été incarcéré. Cette œuvre de Duprat suit une installation que l'artiste a réalisée à l'occasion de l'exposition *À Pierre et Marie*. Une exposition en travaux, à Paris en 1983. Dans cette dernière l'artiste utilisait un projecteur de diapositives dont la lumière venait se réfléchir sur un petit miroir placé devant l'appareil et qui était ainsi redirigée vers un morceau de tissu soulevé par le souffle du ventilateur de l'appareil. L'artiste posait donc déjà au public le problème de la lumière qui sera déployé à Fontevraud.

L'abbaye de Fontevraud est un complexe de bâtiments assez vaste. L'artiste a utilisé la chapelle Saint Lazare du prieuré, un petit édifice où les religieuses s'occupaient des lépreux, et qui pour cette raison était isolé des autres bâtiments. Cette partie porte le nom d'Église Saint-Lazare en référence au saint ressuscité par le Christ et censé

4 Patricia França-Huchet. "Temporais: Citação e Colisão", *Anais da Anpap*, 2011. Disponible sur: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/patricia_franca_huchet.pdf

5 Jean Baudrillard, *Le paroxyste indifférent*, op. cit., p. 125.

6 Voir: <http://www.abbayedefontevraud.com/histoire/>

ressusciter les morts. Cette église possédait alors⁷ huit petites ouvertures – vitrées seulement de verre clair⁸ – que l'artiste a recouvertes de panneaux de bois isolés avec du ruban adhésif, empêchant tout passage de la lumière. À l'instar de la *camera obscura*, Duprat a fait des trous dans les panneaux de bois, créant ainsi des percées de lumière sous lesquelles il a collé, également avec du ruban adhésif, des morceaux de tissu blanc. Sous chaque fenêtre, Duprat a placé de puissants ventilateurs qui, lorsqu'ils étaient branchés, projetaient les tissus vers le haut, provoquant un effet étrange de réflexion de la lumière : quand le tissu recouvrait puis découvrait le trou par où entraient la lumière, cela créait des effets de clignotement, comme des flammes de bougies dans le vent. Au moment où la lumière passait à travers le trou dans le bois, ce mouvement répétait la procédure de la chambre noire, en reflétant sur le tissu, quand il couvrait le trou, l'extérieur de l'église, amenant ainsi le dehors dans l'environnement intérieur, réfléchi sur le tissu blanc. Comme dans une *camera obscura*, l'image parvenait à l'envers, et chaque morceau de tissu laissait voir le reflet du paysage extérieur, qui, à l'époque de l'exposition, bénéficiait d'un ciel très bleu tandis que les pierres de l'abbaye étaient de couleur ocre jaune. Comme l'image arrivait à l'intérieur inversée, et comme ces fenêtres étaient situées à une hauteur considérable (huit mètres), les yeux du spectateur appréhendaient seulement la lumière et l'image qui entraient dans l'église, mais ils ne pouvaient distinguer les détails du tissu fixé sous le trou, et ne voyaient alors que les couleurs en position inverse : le bleu du ciel dans la partie inférieure de la projection et la pierre jaune dans la partie supérieure, en référence directe à la flamme d'une bouche de fourneau à gaz. Grâce à la puissance des ventilateurs, le tissu ne restait pas immobile, ce qui agitait sans cesse l'image, comme une flamme où les couleurs dansent sans cesse. À cela s'ajoutait le bruit de la cinquantaine de ventilateurs branchés en même temps, renvoyant au bruit continu émis par un fourneau à gaz (voir figures 1 et 2).

7 Aujourd'hui c'est un hôtel-restaurant et les fenêtres ont été modifiées.

8 Les vitraux auraient été détruits au moment de la Révolution française pour la récupération du plomb.

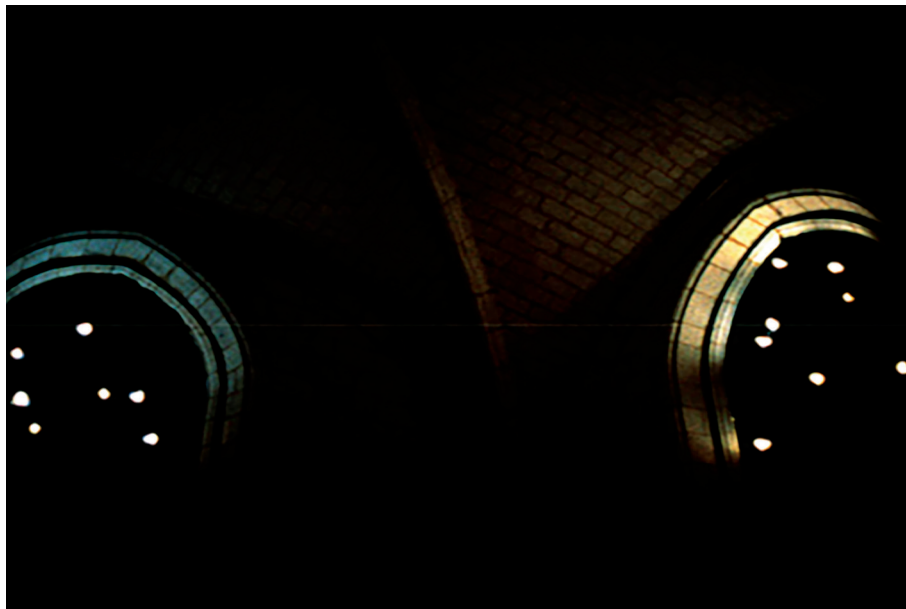


Fig. 1 – Hubert Duprat. Sans titre. 1986. Image fournie par l'artiste

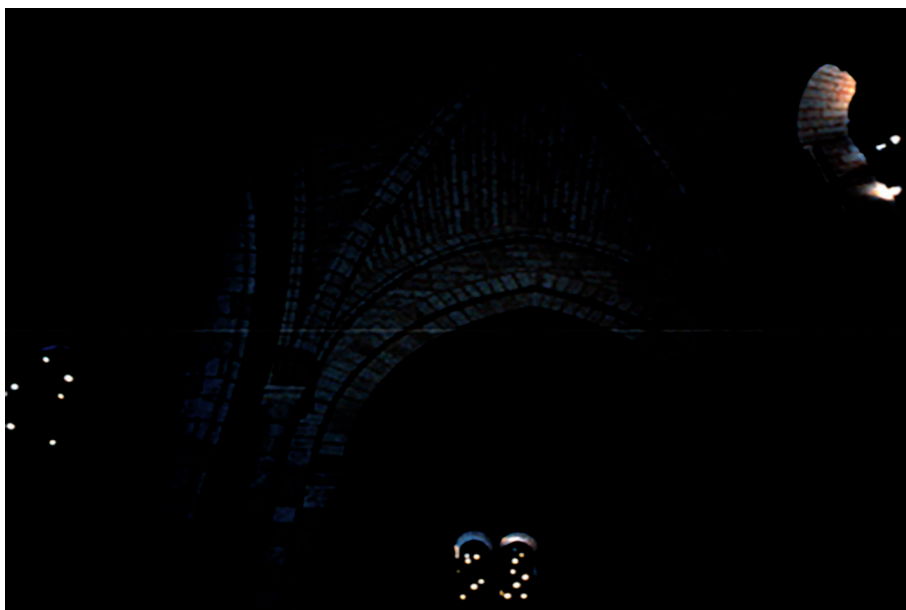


Fig. 2 – Hubert Duprat. Sans titre. 1986. Image fourni par l'artiste

Le spectateur entendait alors un bruit qui ressemblait à quelque chose en train de brûler, et quand il levait les yeux, il voyait une évocation de fenêtres en flammes. Il me semble qu'il faut y voir une référence à la lumière des cathédrales, une interaction de l'œuvre avec l'espace qui s'est élaboré au Moyen Âge et a triomphé dans le gothique, et évidemment une référence à la flamme de la Pentecôte, qui célèbre l'envoi de l'Esprit Saint à l'Église, et qui dans la liturgie catholique correspond à une fête célébrée cinquante jours après Pâques. La Pentecôte rappelle la descente du Saint-Esprit sous la forme de langues de feu sur les Apôtres réunis au Cénacle de Jérusalem. Le texte biblique ne se réfère pas seulement au feu, mais aussi au bruit causé par la descente des «langues de feu» envoyées par le Seigneur⁹.

L'Église Saint-Lazare a été construite à une époque qui précède l'apogée de la problématique de la lumière dans les espaces religieux. Duprat ici propose d'interroger le pouvoir de la lumière, la spiritualité, plus qu'une revisitation littérale de l'histoire de l'art. La même oeuvre ne serait pas aussi intéressante dans une église gothique inscrivant par ses vitraux la divinité de la lumière.

Si le spectateur entrait dans l'église sans que les ventilateurs soient en marche, il trouvait le bâtiment plongé dans l'obscurité, bien que les tissus soient placés au-dessous des trous, car juste au-dessus, l'artiste avait accroché une cuillère à café en plastique obstruant le passage de la lumière. En branchant le ventilateur, la cuillère était soulevée par le mouvement du tissu blanc et la lumière pouvait entrer. L'intérieur de l'église étant très sombre, il n'a pas été possible de filmer cette exposition. Seules quelques images photographiques donnent une idée du travail installé. Une idée seulement, car ce que les photos montrent, ce sont des taches lumineuses dans l'obscurité des fenêtres, comme des étoiles dans une nuit sans nuage, mais l'image était en réalité colorée et chatoyante, mouvante, avec en outre le bruit et la sensation de se trouver dans un environnement religieux médiéval. On peut en conclure que ce travail, malgré tout photographiable, ne peut être appréhendé pleinement que par l'expérience personnelle.

Hubert Duprat interroge plusieurs instances de l'histoire de l'art dans cette procédure : la lumière qui triomphera dans les cathédrales gothiques, la spiritualité conviée par l'œuvre d'art, l'effet de trompe-l'œil, l'art contemporain et ses mixages en prenant le son comme point important du travail. La dimension spirituelle présente dans l'image, cette religiosité qui imprègne l'œuvre, est une caractéristique de l'art médiéval mais on ne peut en atteindre la pensée que par des conjectures, comme le dit Roland Recht à propos de l'art des cathédrales du XII^e au XV^e siècle :

si le concept de l'art lui-même est l'objet de transformations profondes, notre situation présente nous invite à chercher, au-delà des valeurs formelles de l'œuvre d'art, la

⁹ Voir le *Livre des Actes des Apôtres* 2, 1-11.

dimension spirituelle qui la fonde. C'est précisément parce que nous ne connaissons pas suffisamment les « fondements spirituels de l'art médiéval », que nous éprouvons tant de difficultés à comprendre l'art de cette époque¹⁰.

L'installation de Duprat à l'Église saint-Lazare est une visite au Moyen Âge, dont les concepts sont revus et réinterprétés. L'art médiéval enchante les historiens depuis longtemps. Hubert Duprat proposait d'interroger la lumière et la spiritualité dans un espace religieux médiéval, pourtant c'est à l'époque gothique que la question de la lumière devient centrale en raison de la libération des murs. Les études et essais concernant l'architecture gothique insistent sur la résolution des problèmes architecturaux et religieux par ce bâtiment spécifique qu'est la cathédrale – référence incontournable de l'architecture gothique – avec ses vitraux à travers lesquels passe la lumière d'en haut, et sa correspondance à toute la pensée médiévale mystique.

Les cieux racontent la gloire de Dieu : les cathédrales lui ajoutent la gloire de l'homme. Elles offrent à tous les hommes un spectacle magnifique, réconfortant, exaltant, et nous donnent notre propre spectacle, l'image immortalisée de notre âme, tout ce que nous apprenons à aimer en ouvrant les yeux¹¹.

Ainsi la lumière mène à la transcendance et l'épiphanie du croyant devant les images. Pour citer Recht,

« L'essence du gothique, selon Paul Frankl, c'est l'interpénétration [...] de la forme de l'édifice et du contenu spirituel qui lui est inhérent, son contenu éternel¹². » Duprat nous y conduit.

L'artiste ne manque pas de citer ses sources d'inspiration, mais souligne qu'elles surgissent au moment de la création de l'œuvre, et non *a priori* comme certains pourraient le penser. Ses incursions dans l'histoire permettent à sa réflexion de « voyager » dans le temps. Voici un paradoxe temporel, où le passé et le présent se retrouvent dans la même poétique.

Un autre travail, intitulé *L'Atelier ou la Montée des images* (1983-1985) montre des photographies prises dans un espace clos, l'atelier de l'artiste, transformé en une *camera obscura*. L'atelier se convertit ainsi en appareil photographique, en sténopé, quand l'artiste pratique un orifice dans le revêtement occultant les fenêtres et laisse ainsi pénétrer un rayon de lumière extérieure.

[...] Peu à peu advient l'image de la rue, qui envahit l'espace et la surface de cinq des six parois du cube... dont l'artiste ne retient que l'image arrêtée par le mur du fond, soit celui parallèle au sténopé, ce qui permet d'obtenir une image sans déformation,

10 Roland Recht. *Le croire et le voir – L'art des cathédrales (XIF-XV^e siècle)*, Paris, Éditions Gallimard, 1999, p. 57.

11 Auguste Rodin. *Grandes Catedrais* (1914), édition São Paulo : Martins Fontes, 2002, p. 57.

12 *Ibid.*, p. 19.

contrairement aux autres parois qui présentent des effets de parallaxe et des distorsions anamorphotiques¹³.

écrit Alain Mousseigne. L'image qui apparaît en recouvrant le mur du fond de l'atelier nécessite ensuite un enregistrement photographique permettant la révélation de la couleur et de l'image. Ces procédures sont possibles au moyen d'un temps de pause très long. Selon l'artiste : « [...] il faut l'image d'une image pour qu'il y ait révélation¹⁴... » Il faut aussi s'assurer que les couleurs, compte tenu d'un temps de pause dépassant quinze minutes, apparaissent comme outrées et artificielles (voir figure 3).

Avec cette procédure, Duprat revisite donc la *camera obscura*, une technique évoquée dès l'Antiquité par Aristote à fins d'observations astronomiques. Plus tard, au XI^e siècle, l'Arabe Ibn al-Haytham a également fait référence à la chambre noire comme ressource pour l'observation d'une éclipse solaire. Au XIV^e siècle, certains artistes utilisaient déjà la technique de la *camera obscura* pour la production de dessins et de peintures et Leonard de Vinci a écrit sur ce mécanisme de capture d'images ; on suppose son utilisation par Vermeer. Duprat, en utilisant un appareil photographique, enregistre l'image projetée remplie de ces temporalités différentes, mais laisse au spectateur, qui n'a accès qu'à des documents photographiques, la tâche de réfléchir sur les différentes formes de l'acte de captation des images que l'art contemporain réinterprète.



Fig. 3 – Hubert Duprat. *L'Atelier ou la Montée des images* (1983-1985)
Image dans : Hubert Duprat. Frac Poitou-Charentes (Angoulême), 1992, p. 12

13 Alain Mousseigne. « Récit, images et couleurs de la chambre noire d'Hubert Duprat ». Dans : *Pictura edelweiss* (Toulouse) n° 5, 1984, p. 106-107.

14 Hubert Duprat dans Éric Audinet, « L'Envers du Paysage et Entretien avec Hubert Duprat », *Magazine*, n. 2, Galerie Images Nouvelles/Jean-François Dumont, Bordeaux, février 1986, s.p.

Cette revisitation de l'histoire de la représentation de l'image dans l'histoire de l'art passe aussi par la peinture. Elle interroge notamment l'abstraction dans la représentation, car les détails se fondent dans des masses figuratives.

Après ces propositions Duprat abandonne définitivement son atelier, mais un certain nombre d'œuvres s'échelonnant tout au long de sa carrière sont des références directes à ce lieu de création. Le travail temporaire qui va réintroduire cet espace tout en revisitant l'histoire de l'art à travers la technique utilisée est *Marqueteries* (1986-1988). Dans ces œuvres, l'artiste va montrer, sans déformation anamorphique, le dessin qui représente le mur de son atelier, ce mur sur lequel avaient été projetées autrefois les images de la *camera obscura*. Ainsi ce qui avait été support, écran, devient maintenant l'image, l'œuvre elle-même (voir figure 4). Le processus est au départ très simple, Duprat fait un dessin rapide à partir de la projection d'une diapositive. Sur des panneaux de contreplaqué de 2 m x 2,40 m, il pratique un travail d'incrustation, de marqueterie, avec laquelle il dessine la représentation de l'atelier, à savoir la paroi arrière, avec le mur du fond et le départ des deux murs latéraux, de la porte et de son huisserie, de la plinthe et du plancher. À l'aide d'un outil, il fait des rainures de 3 mm dans le bois, qu'il remplit avec des filets de matériau noble. S'ensuit une série de huit panneaux, avec chaque fois du contreplaqué de différentes couleurs, et des incrustations de diverses matières : nacre, ivoire, buis, écaille de tortue, laiton, ébène, fanons de baleine, galuchat, « selon le procédé des *intarsie* en vogue en Italie entre 1470 et 1520¹⁵ ». Pour Didier Arnaudet,

cette incrustation suggère le dessin dans la masse et lui donne une épaisseur qui entame sa qualité d'image. La précision du dépôt de nacre, d'ébène ou d'écaille de tortue dans le contre-plaqué insinue les lignes du dessin comme des veines du bois. Le motif semble apparaître suite à une coupe franche de la plaque de bois et engendre une confusion entre la réalité des matériaux utilisés et la fiction de la proposition plastique. La marqueterie se détache de son statut d'objet de regard pour se répandre dans l'espace qui l'entourne et inventer une perspective à explorer¹⁶.

15 Christian Besson, « Dupratis Theatrum ». *Hubert Duprat Theatrum.*, Digne, RMN, Musée départemental, 2002, p. 32.

16 Didier Arnaudet, « Entre image et sculpture », *New art* n° 4, été 1989, p. 54-55.

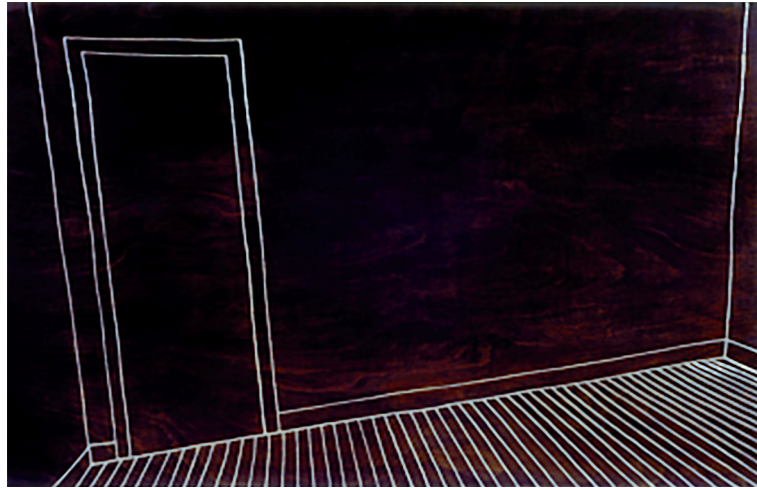


Fig. 4 – Hubert Duprat. Marqueteries (1986-1988)
Contreplaqué teint, incrustation d'écaïlle de nacre, 132 X 198 cm
Reproduction fournie par l'artiste

Il faut dire que dans ces œuvres, les échelles ne sont pas respectées, mais les proportions le sont. Selon l'artiste, ce qui importe dans ce travail, c'est l'inversion du processus qui s'était produit dans la projection avec la camera obscura, où « le monde entrait dans son atelier avec la lumière », tandis que maintenant il représente ce dernier avec « la variété du monde », à savoir le même dessin, le même processus en quelques types de matériaux différents, avec une alliance entre les règnes de la nature : le végétal (l'ébène par exemple) et l'organique (l'ivoire), le minéral avec la nacre, l'écaïlle de tortue ou le galuchat, si largement utilisé à la Renaissance pour couvrir et doubler les objets de décoration. Selon Ramon Tio Bellido, « les marqueteries d'ébène et d'écaïlles de tortue évoquent la probabilité d'un dessin serti, présent dans un volume qui aurait été débité en tranches comme les veines d'un minéral¹⁷ ».

L'artiste cite également son processus de retour dans le temps, quand il dit que la technique choisie est un outil très exploité à la Renaissance¹⁸, et qu'elle a une relation très étroite avec un autre procédé de ce moment historique qui est la représentation de la perspective, très importante dans son travail. Ainsi, le tracé à main levée de la

17 Ramon Tio Bellido, « Portrait », *Beaux-Arts magazine* n° 77, mars 1990, p. 123.

18 André Chastel a souligné l'importance de la marqueterie à la Renaissance : « Le *Studiolo* de Frédéric de Montefeltre a été la première manifestation complète d'un goût étroitement commandé par la culture humaniste [...] » (André Chastel, *Italie 1460-1500 – Renaissance Méridionale*, Paris, éditions Gallimard, 1965, p. 306-307).

marqueterie est une sorte d'image oubliée, déjà visible dans les photographies de la série *La montée des images*.

Le travail de Duprat fait donc référence à la perspective et la marqueterie dans une même œuvre.

La marqueterie est une technique séculaire puisqu'elle date de l'Égypte ancienne. Elle s'est considérablement développée aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles en Italie parallèlement à la perspective. En France elle devient à la mode au ^{xvii}^e siècle, mais aujourd'hui c'est une technique très peu utilisée. Selon Jean-Marc Poinso,

La marqueterie assortit matières et surfaces dans un chiasme fascinant. Sa technique sur l'assemblage sans faille de petits morceaux de matière dont l'effet sera d'autant plus réussi que chacun d'entre eux servira efficacement le dessin tout en témoignant de son irréductible matérialité¹⁹.

Une autre préoccupation majeure de l'artiste, selon ses propres termes, c'est l'association entre un matériau visiblement précieux et le contreplaqué, si ordinaire, si contraire. De plus un fait a beaucoup intéressé Duprat : que le matériau le plus ordinaire – le contreplaqué – soit le plus onéreux alors que les matériaux dits précieux, ces filets d'ivoire par exemple, sont beaucoup moins chers.

Une œuvre plus récente dialogue avec cette thématique. Elle est placée au Centre d'Art de Vassivière, où l'artiste a présenté une exposition en 2008. C'est une installation de mica – un minéral curieux dont l'exfoliation en couches très minces produit un effet de livre qui s'ouvre page à page. Duprat en a fait un faux plafond, un écran plat qui dissimule le plafond d'origine, lequel est arrondi. Quand il a eu terminé le panneau, l'artiste a fait des rouleaux de pâte à modeler et les a appliqués sur le mica, imitant la finition d'une mosaïque, comme le fait le plâtre coulis que l'on étend alors (voir les figures 5 et 6). Mais c'est là encore un voyage dans l'histoire de l'art.

19 Jean-Marc Poinso, « Hubert Duprat : Sujet et mobile ». Dans : *Hubert Duprat*, Hôtel des Arts (Paris), La Criée (Rennes), Villa Arson (Nice), Galerie Dumont (Bordeaux), 1991, p. 66.



Fig. 5 – Hubert Duprat. Sans Titre, 2008, installation avec du mica.
Image fourni par l'artiste.

L'idée de ce faux plafond de mosaïque provient d'images de châteaux italiens de la période maniériste et rococo (notamment le plafond réalisé en 1725 par l'architecte Filippo Juvarra à la villa royale de Stupinigi en Italie). Dans ses actions l'artiste déplace les techniques et les matériaux de façon à créer un dialogue avec la « variété du monde », comme il le déclare lui-même.

Sur l'utilisation de ces matériaux, l'artiste explique qu'il les utilise de façon artisanale, ce qui l'écarte en quelque sorte des processus de l'art contemporain les plus courants. En ce qui concerne les matériaux en tant que concept, l'ivoire, par exemple, vient avec sa connotation historique. Les matériaux deviennent des concepts qui sont soulevés par l'utilisation de la matière. Car pour l'artiste l'art est un moyen d'avoir accès à la connaissance, et en utilisant des matériaux divers, ces possibilités d'acquérir des connaissances sont amplifiées. En employant une vaste gamme de matériaux, l'artiste, ainsi qu'il le dit, s'oblige à s'éloigner des frontières, du milieu spécialisé de l'art contemporain. Car le dialogue de l'artiste avec l'histoire, avec d'autres références, est presque une nécessité.



Fig. 6 – Hubert Duprat. Sans Titre, 2008, installation avec du mica.
Image fourni par l'artiste.

L'artiste note que l'utilisation de matériaux dits précieux est récurrente dans l'histoire de l'art, et n'est pas une particularité de son processus de production des œuvres. Il avoue être un voyageur du temps. Nous pourrions alors le comparer au voyageur de Baudrillard, qui est « dans un autre endroit, mais juste avant la fin, [...] dans la phase paroxystique » C'est le « moment intéressant » [...] « en avant-dernière position, avant l'extrémité, où il n'aura pas plus rien à dire²⁰ ».

Mais pour l'artiste paroxyste, qui voit toujours avant l'heure, et qui est dans la poïétique des paradoxes temporels, il y a heureusement toujours quelque chose de plus à dire.

²⁰ Baudrillard, *op. cit.* p. 48.

Mesdames, Messieurs, bonjour,

La mise en page de votre contribution à l'ouvrage « Vertu des contraires » est faite selon la maquette de la collection et aux normes typographiques des Presses Universitaires de Provence.

Veillez trouver en PJ, un fichier pdf pour une relecture et corrections de votre article. **Merci d'effectuer uniquement les corrections orthographiques, typographies et ne pas faire des corrections d'auteurs, pour ne pas modifier la mise en page de la maquette actuelle de l'ouvrage.**

J'attire votre attention sur un point très important dans le cadre de votre affiliation, merci de vérifier et de compléter si besoin les informations (selon la charte de l'AMU)

Université, acronyme autre(s) tutelle(s), acronyme unité, information(s) complémentaire(s), Ville, Pays

Ex. Aix Marseille Univ, LESA EA 3274, Aix-en-Provence, France

Pour information :

– À la fin des articles, la bibliographie a été supprimée, à la demande de Charles Zaremba car elle est redondante avec les notes de bas de page, (ce qui permet aussi d'alléger l'ouvrage, déjà très volumineux);

– une note des auteurs est prévue à la fin du volume.

Les corrections doivent se faire uniquement sur ce fichier, soit en utilisant le logiciel pdf si vous êtes à l'aise avec cette application, soit sur un tirage dans ce cas, merci de corriger à l'encre rouge et me renvoyer le tout à l'adresse ci-dessous (Il y a aussi une possibilité de scanner vos corrections pour un envoi par mail).

Margaret Bertrand
Presses universitaires de Provence
Maison de la Recherche bat. T 2
29, avenue Robert Shuman 13621 Aix-en-Provence France
margaret.bertrand@univ-amu.fr

D'avance merci !

à l'exception des auteurs : Violaine Chavanne, Luciane Garcez, Bruno Goosse, Julien Honnorat, Claire Labastie, Liliane Meffre et Aram Mekhitarian.

Merci de fournir votre adresse postale, afin d'expédier un exemplaire de l'ouvrage à sa parution.

Bonne réception !

Bien cordialement.

Margaret Bertrand.

P. S. : Je serai en vacances du 30 octobre au 3 novembre.