



HAL
open science

Les livres de graphistes : des livres ? Toujours des livres ? Rien que des livres ?

Margaux Moussinet

► To cite this version:

Margaux Moussinet. Les livres de graphistes : des livres ? Toujours des livres ? Rien que des livres ?. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02323606

HAL Id: dumas-02323606

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02323606v1>

Submitted on 21 Oct 2019

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

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

Université Paris I Panthéon Sorbonne
Master 2 en Arts et Sciences de l'art
Mention Design, Arts, Médias

École des Arts de la Sorbonne
co-habilitation
École Nationale des Télécoms

Année 2018-2019
Soutenu en juin 2019

Les livres de graphistes

Des livres ? Toujours des livres ? Rien que des livres ?

Margaux Moussinet

Sous la direction de Françoise Parfait
Catherine Chomar-Ruiz
Sophie Fétro
Annie Gentès



Des livres ?

Toujours des livres ?

Rien que des livres ?

Encore un livre ?!

Un immense, chaleureux et sincère **MERCI** à

- Catherine Chomarat - Ruiz, pour ses précieux conseils, sa bienveillance et son humanité
- Françoise Paffait, pour son regard critique, qui nous pousse toujours plus loin
- Sophie Fétro, pour son soutien et son suivi de notre démarche de création
- Annie Gentès, pour son enthousiasme et sa passion débordante pour le design
- Gilles Tiberghien, pour la matière à penser qu'il nous a suggéré
- David Bihanic, pour m'avoir accompagnée dans les prémices de cette réflexion
- Catherine Labedade, pour son profond amour des belles choses qu'elle a su nous transmettre
- Tous mes camarades de ce master, qui, par leurs regards critiques, et constructifs, ont orienté mes points de vue
- Alexa, papa, Adélie, tata, Chloé, Kilian, Pauline, et Chloé, qui ont bien voulu m'accorder de leur temps et de leur investissement pour Relike à mémoire

Enfin, mille **MERCIS** remplis d'amour, à mes proches

- Thomas, pour son amour, sa franchise et son honnêteté, qui me pousse à affirmer mes convictions
- Meeko, dont les ronronnements savent apaiser un esprit parfois bouillonnant
- Alexa, qui chaque jour m'aide à devenir meilleure
- Mes Petits Gars, pour leur soutien, leur réconfort, leur amour
- Mes amis de prépa, qui m'ont dissuadée d'arrêter, encouragée et soutenue lorsque j'étais au plus bas
- Tata, à qui je voue tout mon respect et mon admiration, pour ses belles valeurs et le modèle qu'elle représente à mes yeux
- Nina, ma rose du Petit Prince en pleine élosion, dont j'admire la force de caractère
- Papaume, pour son amour, son soutien inconditionnel et sa fierté qui me donnent un peu de confiance en moi
- Maman, mon étoile qui brille haut dans le ciel, plus intensément que toutes les autres réunies

Pour commencer	9
Analyses préalables	18
Des livres ?	41
À lire ?	44
Un texte lisible	44
Et un graphiste invisible	56
Lire/Lisible – Visible/ Voir	65
Un texte moins lisible que visible	65
Déconstruction graphique, reconstruction du sens	77
À contempler ?	86
Toujours des livres ?	95
Des livres d'artistes ?	98
Caractéristiques marginales similaires	98
De mêmes mouvements, opérés en sens inverses	109
Entre l'art et la vie : l'enjeu de l'exposition	113
Des œuvres d'art ?	128
Distincts des livres d'artistes	128
Quid de l'auteur du texte ?	132
Un art, mais impliqué ?	137
Envisager une autre fonction	142
Rien que des livres ?	153
Conscientiser l'acte de lecture	156
Désautomatiser, pour une attention recentrée	156
Une pleine expérience esthétique	177
Restituer la place qui revient au graphiste	190
Un rôle à légitimer	190
Porteur d'un discours	205
Encore un livre ?!	215
Dessin des caractères	219
Réflexions, questionnements	224
Premières évolutions de la typographie	229
Création de la typographie sur l'ordinateur	233
Les caractères à l'épreuve du texte	241
Bruit optique	245
Quel livre témoin ?	246
Développement futur	249
Pour faire un premier point	250
Annexes	257
Bibliographie	271

Pour commencer

Lire est un plaisir. Depuis mon plus jeune âge, les livres font partie intégrante de mon quotidien : je les acquiers, les lis, les contemple, et les range précautionneusement dans ma bibliothèque, telle une collection. Le monde des livres est d'une richesse incomparable, et Stéphane Mallarmé déclarait même que « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre¹ ». Si la lecture des livres a toujours été un plaisir, j'ai développé progressivement un attrait pour les qualités sensibles de ces objets. Qui n'a jamais éprouvé la sensation agréable de toucher un beau papier ? Humé l'odeur du livre neuf ? Feuilleté les pages pour sentir l'air qui s'en échappe ?

Peu à peu, **mes études m'ont permis de porter un regard avisé et informé sur ces objets**, que non seulement je lisais, mais également, auxquels je prêtais attention aux propriétés plastiques. En deuxième année de Classe Préparatoire aux Grandes Écoles, un projet de réédition de *Justine ou les malheurs de la vertu* du Marquis de Sade m'a invitée à entrevoir la conception technique d'un ouvrage. Puis, en troisième année de licence Design, Arts et Médias, le cours de pratiques graphiques m'a fourni les connaissances typographiques permettant d'examiner avec précision les choix de caractères. Nous avons également été invités dans ce cours à découvrir des produits d'édition graphiquement pensés et à prêter attention aux choix graphiques effectués. Ainsi, en première année de ce master, la rédaction de mon premier article de recherche m'a permis d'étudier des objets graphiques qui interrogent, en analysant les éléments qui divergeaient des formes standards du livre. Cet intérêt a notamment été suscité par la découverte, en lisant un article de la revue *Étapes*², du projet *Talking Ceramics I*,

¹ Stéphane Mallarmé, *Quant au livre*. Tours, Éditions Farrago, 2004, p.53

² Clara Debailly, « Concours EdAwards », *Étapes*, n° 239, septembre/octobre 2017, p.40



Prototype de réédition de *Justine ou les malheurs de la vertu* du marquis de Sade, 2015, projet personnel

Source : photographie personnelle



Trapped in Suburbia, *Talking Ceramics I*, 2015

© Trapped in Suburbia

Source : <https://trappedinsuburbia.com/portfolio/talkingceramics1/>

qui présente une couverture pour le moins surprenante. Nous la décrivons dans quelques instants. Mon étude de ces objets « non-standards » s'est focalisée sur plusieurs points : les formes, matières et matériaux de ces livres, mais également la composition typographique du texte au sein des pages.

Étudiant les formes de livres insolites, il aurait été possible d'intégrer à l'analyse des **livres sous forme numérique**. Néanmoins, mon intérêt étant porté sur les qualités matérielles et sensibles de cet objet, il me paraissait paradoxal d'intégrer des formes de livres immatériels, accessibles au lecteur non pas par le toucher mais à travers un écran. Ce parti pris est également influencé par la lecture d'un point de vue de Kenya Hara : « À court terme, les livres seront jugés en fonction de leur qualité matérielle, parce que la décision de produire un livre sera basée sur le choix particulier de ce médium qu'est le papier³ ». L'enjeu d'un renouveau du livre papier est donc d'autant plus grand, face à la tendance des projets de livres numériques. De plus, bien que le papier semble être inhérent à la définition du livre (et non un « choix particulier ») il s'agit de choisir ce matériau en pleine conscience, pour ses qualités sensibles. Fanette Mellier, graphiste, replace cette matérialité de l'objet au centre de notre rapport au monde :

« Plus les choses sont dématérialisées, plus la matérialité prend une dimension précieuse parce qu'elle redéfinit toujours notre rapport aux choses. C'est un rapport aigu à la réalité qui se trouve mis en œuvre, et le livre devient d'autant plus attirant et intéressant qu'il est moins imposé. Le choix du graphisme imprimé résonne ainsi comme un manifeste pour la fragilité, la temporalité et la sensualité qui fondent la relation au monde⁴ ».

Mathieu Lommen souligne simplement que « l'avenir du livre imprimé réside dans sa qualité d'objet physique⁵ ». La numérisation des livres ne signe donc pas

³ Kenya Hara, *Designing Design*, Baden, Lars Müller, 2007, p.201

⁴ Propos recueillis par Sandrine Maillet, Anne-Marie Sauvage, « Fanette Mellier. Travailler la matière textuelle », *Revue de la BNF*, n° 43, 2013, p. 49

⁵ Mathieu Lommen, *Le livre des livres : graphisme des livres au fil du temps*, Paris, Pyramyd, 2012, p.12

l'arrêt de mort du livre papier, mais l'avènement d'un âge d'or. John Plunkett, directeur artistique du magazine Wired, semble même établir une hiérarchie entre l'imprimé et le numérique, en fonction des informations qu'ils portent. Il prédit que l'imprimé demeurera le lieu de contenus extraordinaires⁶, alors que les médias numériques ne porteront que des informations ordinaires. Le livre s'imposant moins comme une évidence, il s'agit d'en tirer parti afin de le réinventer. Pascal Fulacher, dans sa thèse sur le livre de création, souligne même que cette innovation dans le domaine du livre sera possible « grâce à l'inventivité des artistes et des graphistes, mais aussi à celle des chercheurs⁷ », replaçant ainsi le graphiste dans une démarche prospective, et le livre comme un objet de recherche. Demian Conrad, le co-fondateur du laboratoire de recherche « Center for future Publishing » (édition liée aux technologies digitales), déclare lui-même que :

« Le livre vit une renaissance fantastique. Nous n'avons jamais imprimé autant de livres qu'aujourd'hui. La baisse des prix d'impression, l'amélioration des technologies, l'impression à la demande ont démocratisé l'édition. L'autoédition a explosé⁸ ».

Demian Conrad soulève ici un point que Dimtri Siegel⁹ avait observé il y a dix ans déjà : la **démocratisation du design**. Notamment grâce à de nombreuses publications invitant au *Do-It-Yourself*, le design devient une discipline de plus en plus pratiquée par des non-professionnels, à la portée de tout un chacun. C'est d'ailleurs sur ces graphistes amateurs que porte le travail de Yoann Bertrand, assurant que *Tout le monde peut être graphiste*¹⁰. Par « l'autoédition a explosé », Demian Conrad sous-entend que la production de l'objet livre est devenue accessible à tous. Le fait que la conception d'un livre soit *devenue* accessible à tous, présuppose qu'elle était auparavant réservée à des personnes ayant des compétences, connaissances et savoir-faire spécifiques : les graphistes. En effet, les

⁶ Voir Steven Heller, Véronique Vienne, *100 idées qui ont transformé le graphisme*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p.8

⁷ Pascal Fulacher, *Esthétique du livre de création au XX^e siècle : du papier à la reliure*, thèse de doctorat en Arts et Sciences de l'art, Paris, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2004, p.10

⁸ Demian Conrad, « Imprimer au futur simple », *Étapes*, n°240, novembre/décembre 2017, p.157-158

⁹ Voir Dimtri Siegel, « Un clou de plus dans le cercueil du graphisme », [2006], in Helen Armstrong, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, Paris, Pyramyd, 2011, p.115-118

¹⁰ Voir Yoann Bertrand, *Tout le monde est graphiste*, [en ligne], [consulté le 14 septembre 2018], disponible sur <<https://issuu.com/yoannbertrand/docs/tlmonde-est-graphiste>>

choix inhérents à la conception éditoriale de l'objet livre sont *a priori* effectués par un designer graphique. Catherine de Smet l'affirme clairement dans son article « Notre livre (France) » : « Les décisions dont résultent ces qualités tactiles et visuelles relèvent aujourd'hui de la compétence du graphiste¹¹ ». Ainsi, parmi l'abondance des livres produits, comment distinguer ceux conçus par un graphiste, résultats de choix informés et instruits, de ceux conçus par un profane ? Nous notons que Demian Conrad poursuit son constat en déclarant que « le livre se spécialise et devient de plus en plus sophistiqué, un objet rare, d'artiste¹² ». Ainsi, ces livres non-standards, qui testent les limites de la définition de cet objet, sont en réalité une réaction face à la démocratisation de la production du livre. Ils visent à mettre en exergue le travail spécialisé et la réflexion avisée du designer graphique dans la conception du livre.

D'autre part, face à l'actuel flux continu de publication, il semble parfois difficile de distinguer ce qui relève du livre de ce qui n'en relève pas. René Salles, dans ses *5000 ans d'histoire du livre*, met en évidence le fait que « nous croulons sous une telle avalanche d'imprimés de toute nature que nous avons perdu jusqu'à la notion même de "livre"¹³ ».

Nous proposons donc de désigner les objets de notre étude par les termes « livres de graphistes ». Il semble difficile de qualifier ces objets et de produire une réflexion cohérente, alors qu'ils sont de nature hétérogène. Le premier enjeu est donc de tirer **quelques éléments de définition des objets étudiés**.

L'expression « livres de graphistes » définit l'objet en fonction du statut de la personne qui l'a conçu. Toutefois, nous pourrions objecter à cette expression, que tout livre est conçu par un graphiste. Néanmoins, d'après une expérience personnelle de stage effectué au sein d'une maison d'édition, il apparaît que,

¹¹ Catherine de Smet, « Notre livre (France) », *Graphisme en France*, Paris, Centre National des Arts Plastiques, 2003, p.160-165

¹² Demian Conrad, « Imprimer au futur simple », *art. cit.*, p.157-158

¹³ René Salles, *5000 ans d'histoire du livre*, Rennes, Ouest France, 1986, p.8

si tout livre résulte de choix graphiques, ces choix ne sont pas toujours effectués par une personne ayant les connaissances appropriées. Le graphiste n'intervient pas toujours au niveau de la conception du livre, mais au stade de l'exécution de la mise en page. Son rôle semble donc être celui d'un technicien, exécutant des choix qui ne sont pas les siens. Par ailleurs, lorsque ces choix lui incombent bel et bien, il est parfois restreint dans sa créativité par les contraintes économiques de la maison d'édition. Les choix graphiques approuvés ne sont donc pas toujours les plus pertinents en regard du texte, mais en regard des exigences de rentabilité.

Dès lors, comment définir le livre de graphiste ? Thierry Chancogne utilise cette expression dans le catalogue des expositions *Monozukuri : formes d'impression* et *Monozukuri : façons et surfaces d'impression*. Lors d'une conversation avec Jérôme Dupeyrat, il tente de définir les « œuvres graphiques instaurant un rapport sensible et sensé aux matières concrètes du livre¹⁴ » qui font l'objet de ces deux expositions. Il parle alors d'une

« poétique du faire qui prend le livre comme terrain de jeu plus ou moins métaphorique. Une poétique de ceux qui font les livres avec les auteurs des textes premiers, les écrivains, les photographes, les artistes... Une poétique du *livre de graphiste* pour trouver une expression qui ne me convient cependant pas pleinement¹⁵ ».

Nous pouvons supposer que cette expression ne lui convient pas pleinement car elle fait jusqu'ici référence au travail du graphiste exécutant que nous avons évoqué ci-dessus. Jérôme Dupeyrat tente d'apporter un élément supplémentaire à la définition du livre du graphiste, et affirme qu'il incite à « une lecture simultanée de la forme et du contenu ou une lecture du contenu informée par une livrité particulière¹⁶ ». Cet élément met en évidence le rôle du graphiste en tant qu'influenceur de la réception de l'objet. En effet, le propre du designer

¹⁴ Conversation entre Thierry Chancogne et Jérôme Dupeyrat, « De l'amour des livres de l'amour », in *Monozukuri, formes d'impressions et Monozukuri, formes et surfaces d'impression*, catalogue des expositions, Nevers, T-O-M-B-O-L-O presses, 2013

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ *Ibidem*

graphique est de penser l'objet, non pas seulement dans sa forme, mais également dans sa fonction. Or, la forme d'un livre s'efface souvent au profit de sa fonction : le récepteur lit le livre sans pour autant accorder une importance à sa forme. Ici, il semblerait que le livre de graphiste, ait une « livrité particulière » qu'évoque Jérôme Dupeyrat, c'est-à-dire une forme assez remarquable pour être remarquée par le lecteur qui, dès lors, expérimente une autre manière de recevoir l'objet.

Nous verrons que le livre de graphiste, plus que de mettre en exergue les qualités plastiques du livre, vise à mettre en valeur l'action du graphiste dans la conception du livre. En effet, le texte d'un auteur est donné à lire aux lecteurs sous la forme du livre. Emmanuël Souchier parle ici de « l'énonciation éditoriale » : le texte de l'auteur est « considéré comme objet concret qui a été configuré à travers cette activité plurielle qu'est l'énonciation éditoriale¹⁷ ». Cette énonciation éditoriale peut être qualifiée de mise en livre du texte de l'auteur. Cependant, il souligne que cette mise en livre est multiple, c'est-à-dire qu'elle fait intervenir une diversité de personnes qui participent à la conception de l'objet. Dès lors, comment distinguer, parmi toutes les personnes qui participent à la mise en livre, le rôle et l'action du graphiste ? Il semblerait alors que la matérialité particulière de l'objet livre, ainsi que des partis pris graphiques et esthétiques affirmés, permettent au graphiste de révéler son action. Néanmoins, le graphiste demeure un designer : le livre de graphiste n'est pas un objet qui n'aurait d'autre but que sa forme. En effet, il peut s'apparenter à un geste particulièrement artistique, comme une production de graphisme d'auteur. Cependant, le livre de graphiste se distingue du livre d'artiste en ce qu'il vise la lecture, et non l'innovation formelle gratuite. Le livre d'artiste est avant tout une œuvre d'art, qui prend la forme d'un livre, alors que le livre de graphiste reste un livre en premier

¹⁷ Emmanuël Souchier, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, n°6, 1998, p.137-145

lieu. Le livre de graphiste affirmerait donc sa position intermédiaire entre le livre standard, conçu par un graphiste exécutant, et un livre d'artiste qui revendique son statut d'œuvre d'art.

Toutefois, la difficulté de définir avec précision le livre de graphiste réside dans le fait que l'intervention du graphiste peut s'effectuer à plusieurs niveaux, et concerner plusieurs caractéristiques du livre (matériaux utilisés, mise en page, typographie, protocole de lecture etc.). De plus, ces livres s'inscrivent dans une diversité de contextes : maison d'édition, studios de graphismes indépendants, projets expérimentaux, résidences de graphisme... Certains livres expérimentaux peuvent même paraître anecdotiques. Bien que l'expression « livres de graphistes » recouvre diverses formes d'interventions graphiques, ces livres semblent demeurer marginaux. C'est parce qu'ils tendent à s'éloigner de la norme, voire à remettre en question cet objet, qu'ils se distinguent du commun des livres. Il paraît pertinent de se demander alors, pourquoi ces livres ne deviendraient-ils finalement pas la norme ?

Le **questionnement**, qui découle de l'intérêt pour ces objets, prend pleinement sa source dans la définition du design. En effet, les objets analysés tendent à expérimenter la définition du livre en testant les limites de cet objet. Ces explorations mènent à une matérialité de l'objet particulièrement affirmée. Néanmoins, il s'agit ici d'une analyse de leur dimension formelle. Or, le propre du designer est de concevoir un objet qui a une finalité fonctionnelle et usuelle. Ainsi, si le livre de graphiste remet en cause la forme de l'objet, remet-il également en question sa fonction ? Cette question de recherche nous permet de recouper plusieurs questionnements : le livre de graphiste est-il un livre qui a la même fonction qu'un livre conventionnel ? N'existe-t-il pas pour sa forme avant d'exister pour

son usage de lecture ? N'est-il finalement pas une forme augmentée du livre, qui permet de satisfaire d'autres finalités que la lecture ? Ce questionnement autour de la fonction des livres de graphistes nous place du côté de la réception de ces objets par le lecteur, aguerri ou non.

De ces sous-questions découlent les hypothèses que nous émettrons. Dans un premier temps, en nous demandant si les livres de graphistes sont **des livres**, nous partirons du principe que leur fonction est identique à celle d'un livre ordinaire. Mais, peut-être pouvons-nous supposer que les livres de graphistes acquièrent un statut d'objet d'art, perdant ainsi toute fonction : sont-ils **toujours des livres** ? Enfin, nous affirmerons que les livres de graphistes possèdent une fonction qui leur est propre, différente de celle du commun des livres. Nous sommes profondément convaincus que les livres de graphistes ne sont pas **rien que des livres** et qu'ils ne s'utilisent pas, de fait, comme la plupart des livres.

Ce sujet s'ancre donc pleinement dans une recherche en **design, arts et médias**. Étudiant l'ambiguïté des livres de graphistes, entre objet de design et objet d'art, nous analysons la porosité et les liens entre ces deux champs. La première et la seconde partie constituent donc un dialogue entre les parts utilitaire et esthétique du design. Cette réflexion croise différents regards sur la discipline, ainsi que plusieurs conceptions du métier de designer graphique. Enfin, en tant que transmetteur d'une information, le livre est intrinsèquement un média. Mais, plus encore, notre regard sur les livres de graphistes défendra le rôle de médiateur que le graphiste joue, entre un texte et son récepteur.

En espérant vous faire partager, à travers mes questionnements, mon profond attachement à ces objets, je vous souhaite... une bonne lecture !

Bien que notre questionnement porte sur la fonction des livres de graphistes, il nous semble essentiel d'étudier tout d'abord en quoi la forme de ces objets tend à tester, voire à remettre en question, la **définition** du livre. Ces objets se situent en effet à la limite de certaines caractéristiques inhérentes à l'objet, remettant en cause ses caractéristiques formelles. Il convient tout d'abord d'énoncer les définitions de l'objet livre. Dans le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne, il s'agit principalement d'un « assemblage de feuilles en nombre plus ou moins élevé, portant des signes destinés à être lus¹⁸ ». Des sous-définitions viennent compléter cet énoncé principal. Historiquement, le livre est décrit comme un « ouvrage écrit (le plus souvent d'un seul côté) sur un support varié et se présentant sous la forme de rouleau¹⁹ », un « ensemble de feuilles de parchemin ou de papier écrites des deux côtés et rassemblées en cahiers²⁰ », ou encore un « ouvrage imprimé, relié ou broché, non périodique, comportant un assez grand nombre de pages²¹ ». Par extension, le livre désigne plus largement « l'imprimerie et ses produits, l'édition²² ». Le mot livre est également appliqué au « sujet, contenu, histoire d'un livre²³ », à « l'œuvre importante d'un écrivain²⁴ ». En comparant cette définition avec celle du Larousse, nous remarquons une certaine similitude : « Assemblage de feuilles imprimées et réunies en un volume, broché ou relié²⁵ », « ouvrage destiné à être imprimé²⁶ », « volume imprimé considéré du point de vue de son contenu²⁷ », ou bien « ensemble de feuillets portant des reproductions, des dessins etc. ²⁸ ». Il semble intéressant de mettre en évidence la définition littéraire du mot livre : « Ce qui offre une source de connaissance, d'enseignement, d'instruction à qui peut le déchiffrer²⁹ ». Ainsi, nous pouvons

¹⁸ Définition du mot « livre » sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne], disponible sur <<http://www.cnrtl.fr/definition/livre>>

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ *Ibidem*

²¹ *Ibidem*

²² *Ibidem*

²³ *Ibidem*

dégager quelques caractéristiques constantes dans les définitions, sur lesquelles nous appuyer pour notre analyse. Il semblerait que le livre soit constitué de **pages**, le plus souvent de feuilles de papier. Ces pages sont assemblées entre elles, et comportent des **signes**, généralement imprimés.

Les deux premiers ouvrages en lumière ont été réalisés par Fanette Mellier, dans le cadre d'une résidence de graphisme à Chaumont. Les textes des ouvrages ont été spécialement commandés par la graphiste elle-même, qui a invité des auteurs à écrire des textes inédits, afin d'en concevoir la mise en forme. Pour *Bastard Battle*, le texte de Céline Minard est mis en livre dans un format de poche, suivant un « canevas basique³⁰ », dont la couverture intégralement noire apparente le livre à une forme abstraite. Seul le relief du titre apparaît légèrement, comme un fantôme. Cet objet couverture cache en réalité des interventions très colorées au sein du livre. Comme des erreurs d'impression, un jeu avec la surimpression de trois tons directs (jaune, bleu, rose) crée des caractères liquides, fluides, diffus, violents... Ces variations colorées confèrent une dimension plastique aux caractères typographiques. Partant du centre de la double-page, les mutations des caractères suivent le rythme du récit et vont crescendo. Fanette Mellier explique qu'elle a « travaillé chaque double page dans l'idée que le texte était " incarné ", en intervenant sur la matière typographique³¹ », afin de contraster avec la structure classique de l'ouvrage. Sa démarche a été similaire pour *Le bleu du ciel dans la peau* de Manuel Joseph. En effet, elle a décidé de conserver le format de document Word de l'auteur :

« La mise en page du texte par l'auteur m'a semblée signifiante, à l'état brut. L'esthétique "par défaut" de Word, efficace, dépouillée et pauvre entre en résonance avec le texte et constitue un bon point de départ pour la mise en forme de l'ouvrage³² ».

²⁴ *Ibidem*

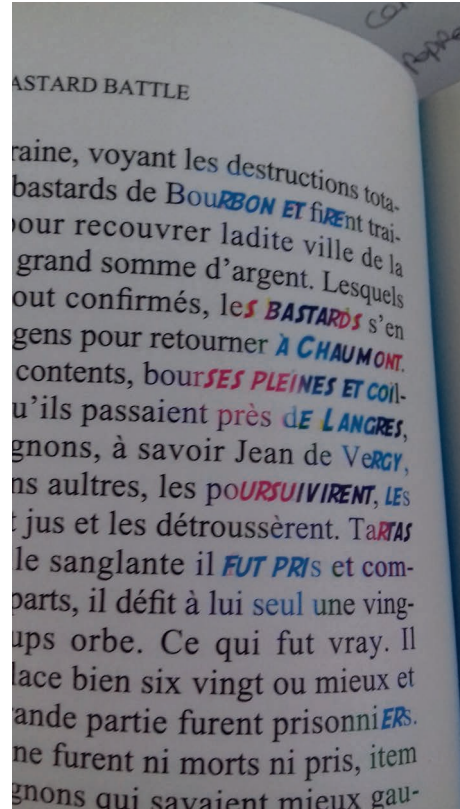
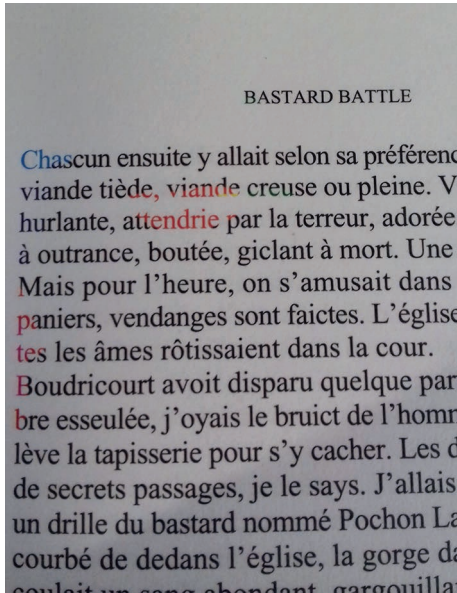
²⁵ Définition du mot « livre » du dictionnaire Larousse, [en ligne], disponible sur <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/livre/47531>>

²⁶ *Ibidem*

²⁷ *Ibidem*

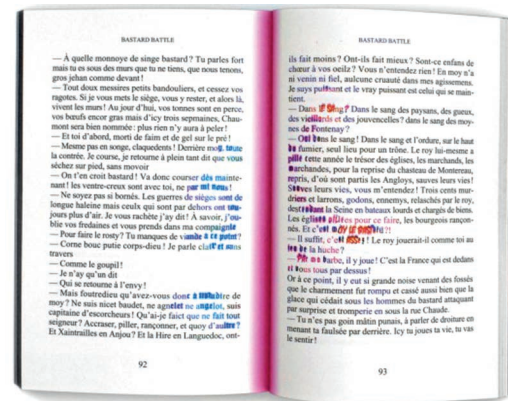
²⁸ *Ibidem*

²⁹ *Ibidem*



Fanette Mellier, *Bastard Battle*, Paris et Chaumont, Éditions Dissonances et Pôle Graphisme de Chaumont, 2008, texte de Céline Minard, 12x16cm, 112 pages

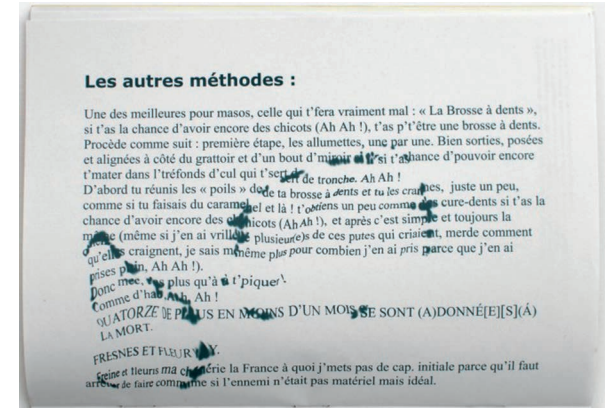
Source: photographie personnelle



Fanette Mellier, *Bastard Battle*, Paris et Chaumont, Éditions Dissonances et Pôle Graphisme de Chaumont, 2008, texte de Céline Minard, 12x16cm, 112 pages

© Fanette Mellier

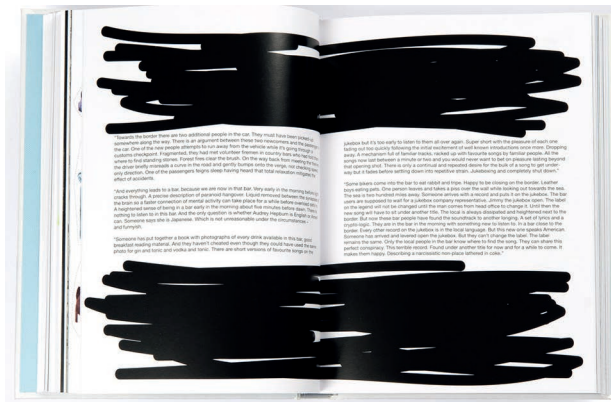
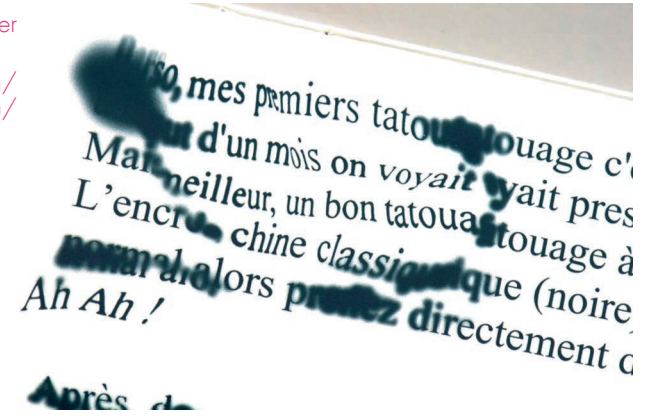
Source : <https://fanettemellier.com/project/bastard-battle/>



Fanette Mellier, *Le bleu du ciel dans la peau*, Paris et Chaumont, Éditions Dissonances et Pôle Graphisme de Chaumont, 2009, texte de Manuel Joseph, 15x21cm, 16 pages

© Fanette Mellier

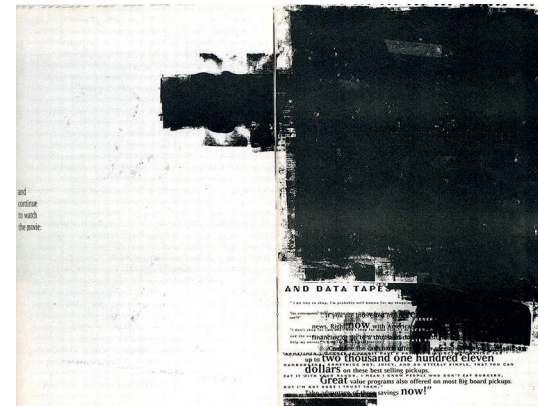
Source : <http://fanettemellier.com/project/le-bleu-du-ciel-dans-la-peau/>



baldinger • vu-huu, *Of Bridges and Borders*, Zürich, JRP-Ringier, 2009, 12,5x23,5cm, 408 pages

© baldinger • vu-huu

Source : <http://www.baldingervuhuu.com/projets/of-bridges-borders/client:jrp-ringier>



Rudy Vanderlans, page du magazine *Emigre*, 1987

Geste similaire à celui de baldinger & vu-huu, mais plus radical car il recouvre le texte.

Source : Rick Poyner et Edward Booth-Clibborn, *Typography now: the next wave*, Londres, Internos Books, 1991, p.147

Ce texte mis en page par défaut a été imprimé sur quatre pages pliées en deux, reliées par des agrafes au centre. L'apparente non-mise en livre du texte est pour le moins surprenante. En effet, l'absence de couverture, et le caractère plutôt précaire de la reliure, entre en contraste avec la forme du livre telle que nous la connaissons. De plus, la lecture est freinée par la nécessité d'enlever la reliure pour déplier les feuilles, et lire le texte de haut en bas d'une feuille A4 en portrait. Les quatre feuilles de papiers sont de quatre grammages et textures différents, de plus en plus léger au fil de la lecture. Cependant, derrière l'illusion « banalité formelle³⁰ » de cette mise en livre, la graphiste a une fois de plus joué avec les caractères, créant des bavures d'encre, des coulures, qui déforment et distordent le texte. Ces interventions font écho au vert de l'encre du tatouage, qui est le thème du texte. De plus, l'encre étant de plus en plus diluée au fur et à mesure des pages, elle accompagne la finesse du papier qui accroît. À travers ces deux exemples, de petites **interventions, parfois très subtiles, sur les caractères typographiques** entrent radicalement en contraste avec une apparence formelle commune. Dans le même esprit, une des doubles-pages de *Of Bridges and Borders* de **baldinger & vu-huu** a particulièrement attiré notre attention. Dans cette anthologie de projets d'artistes et d'écrits de théoriciens sur les notions de pont et de frontière, une double-page fait apparaître un geste graphiquement fort de large rayure, comme si le texte était rayé et nié par le graphiste. Or, il ne s'agit que d'une illusion : ces deux rayures opaques encadrent le texte mais n'empiètent pas sur lui, et ne le contaminent pas. Le texte n'est pas rayé, mais ces deux marques créent un cadre en tête et pied de la double-page. Cette trace rappelle un geste manuel, vif, instinctif et spontané, qui entre en contraste avec la composition du texte.

³⁰ Site du Signe, Centre National du Graphisme, [en ligne], disponible sur <<http://www.centrenationaldugraphisme.fr/fr/cig/page/editions-ressources/ditions/bastard-battle-de-celine-minard>>

³¹ Site de Fanette Mellier, [en ligne], disponible sur <<https://fanettemellier.com/project/bastard-battle/>>

³² Site du Signe, Centre National du Graphisme, [en ligne], disponible sur <<http://www.centrenationaldugraphisme.fr/fr/cig/page/editions-ressources/ditions/le-bleu-du-ciel-dans-la-peau-de-manuel-joseph>>

³³ *Ibidem*

Cette liberté graphique n'est pas sans évoquer pour nous le travail de **Philippe Millot** pour les éditions Cent Pages. Toute la collection « **Rouge-Gorge** » constitue des rééditions de textes anciens au format de poche. L'unité graphique de cette collection repose sur la conception de Philippe Millot. Bien qu'un gabarit soit respecté, notamment pour les couvertures, chaque livre constitue une interprétation visuelle du texte. Camille Zammit, dans son mémoire sur les identités graphiques des maisons d'édition, souligne que « la mise en page intérieure relève donc constamment d'une exploration de la typographie, dans sa forme et dans sa signification, à laquelle s'ajoute souvent une transgression des règles typographique³⁴ ». À titre d'exemple, les pages de titre et faux-titre de *L'amour est une région bien intéressante* illustrent la liberté et le jeu qu'opère le graphiste avec la composition des pages. Le titre et nom de l'auteur s'étendent dans un corps important, non seulement sur toute la largeur de la double page, mais également sur plusieurs pages. Le texte est en bords perdus, et les lettres librement coupées ! La lecture suppose donc un va-et-vient entre les pages. Cependant, ce travail n'est pas un pur jeu typographique, mais procède d'un travail très référencé qui s'inscrit dans une tradition typographique. Camille Zammit souligne que « ce qui pourrait apparaître à un public non averti comme des bizarreries ou des excentricités de mises en page, sont souvent des références très précises³⁵ ». À travers ces exemples, il semblerait que la typographie devienne un matériau à part entière, traitée par les graphistes dans son entière plasticité.

Par ailleurs, il me semble opportun d'évoquer quelques ouvrages dont la **forme** induit une **manipulation** singulière. Ces travaux de graphistes tendent à réinventer le livre en explorant les potentialités de cet objet manipulable. Ainsi, la forme de l'objet anticipe les gestes de lecture, mettant en exergue son caractère

³⁴ Camille Zammit, *L'apparence du livre : l'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, Mémoire, Toulouse, Université de Toulouse II, 2014, p.55

³⁵ Dossier « Rouges-Gorges et Cosaques – Philippe Millot » sur le site IndexGrafik, [en ligne], disponible sur <<http://indexgrafik.fr/rouges-gorges-et-cosaques-philippe-millot/>>



Couverture de quelques livres de la collection « Rouge-Gorge » des Éditions Cent Pages

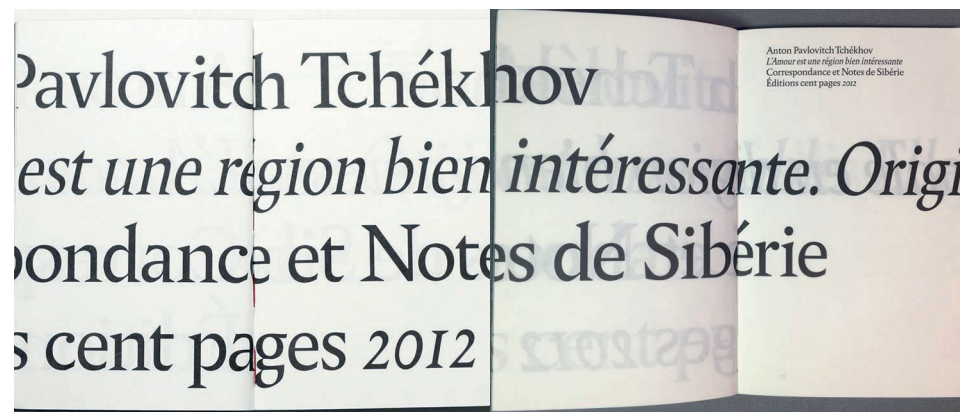
Source : <http://indexgrafik.fr/rouges-gorges-et-cosaques-philippe-millot/>



Fanette Mellier, *Ensuite j'ai rêvé de papayes et de bananes*, Paris, Éditions Le-Monte-en-l'air, 2015, texte de Laure Limongi, 10,5x21 cm, 24 pages

© Fanette Mellier

Source : <http://fanettemellier.com/project/2251/>



Philippe Millot, *L'amour est une région bien intéressante*, Grenoble, Éditions Cent Pages, 2012, texte d'Anton Pavlovitch Tchekhov, 12,5x19,5, 104 pages

© Éditions Cent Pages

Source : <http://www.made-in-town.com/fr/shop/p7-l-amourest-une-region-bien-intéressante.htm>



Philippe Apeloig, *Brazil. Reinvention of the modern*, Paris, Gagosian Gallery, 2012, 19x19cm, 82 pages, sérigraphie sur plexiglass

© Philippe Apeloig

Source : <http://apeloig.com/fr/project/brazil-reinvention-of-the-modern/>

sensible, en tant qu'accessible par les sens. Cette dimension matérielle de l'objet livre rappelle qu'il s'appréhende en premier lieu par le toucher : peut-être l'oublions-nous quelque peu, pensant que seule la vue est sollicitée lors de la lecture. Pour illustrer ce propos, le livre-enveloppe de Fanette Mellier, *Ensuite j'ai rêvé de papayes et de bananes*, induit un jeu de plis, déplis et replis des six rabats de l'enveloppe du livre. En effet, pas de couverture ni de quatrième de couverture pour cet objet, mais une enveloppe dépliable qui se déploie dans l'espace, et regroupe les feuilles libres de l'ouvrage. Nous pouvons ainsi considérer que cette jaquette prend la place de la reliure, en tant que moyen de réunir les pages ensemble. Une autre **reliure** singulière induit une manipulation peu commune du livre. Pour le catalogue de l'exposition *Brazil. Reinvention of the modern*, Philippe Apeloig a choisi de relier son ouvrage par une attache parisienne, dans le coin supérieur gauche des pages. Ainsi, le livre ne se feuillette pas, mais les pages se glissent vers le haut ou le bas afin de découvrir la suivante, abolissant le système traditionnel du recto/verso de la page. Dans son ouvrage *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Leszek Brogowski insiste d'ailleurs sur les « fonction et importance particulières [accordées] à cette opération qui consiste à tourner les pages ou à les feuilleter, qui est le versant manuel de l'acte de lire³⁶ ». Ce « versant manuel », qui fait de la lecture d'un livre une expérience tactile, se traduit ici par un autre biais que le fait de feuilleter les pages, tout en mettant en exergue le toucher. En effet, l'attache parisienne du catalogue de Philippe Apeloig découle conséquemment du **matériau** qui constitue ses pages. Il s'agit, non pas de feuilles de papier, mais de carrés de plexiglass sérigraphiés. L'épaisseur des pages ne permettait donc pas une reliure traditionnelle sur la tranche du livre. Pascal Fulacher explique que cette exploration des matériaux autre que le papier, pour constituer un livre, remonte en fait

³⁶ Leszek Brogowski, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2010, p.290

aux avant-gardes du début du XX^{ème} siècle. Il évoque par exemple certains travaux des futuristes qui ont substitué au papier des alliages métalliques, dans une volonté d'exacerber la dimension matérielle du livre. L'importance des matériaux utilisés permet au lecteur une expérience véritablement sensuelle de l'objet. Cette question des matériaux du livre est, pour René Salles, « étroitement liée aux supports de l'écriture, sous réserve toutefois que le texte soit destiné à être diffusé et que le matériau utilisé soit d'un maniement relativement aisé³⁷ ». Il replace ici au centre de la lecture les gestes de la main et le maniement de l'objet. À cet égard, le **catalogue de l'exposition sur Beckett** au Centre Pompidou en 2007, a été récompensé cette même année par la première édition du Concours des plus beaux livres français. Ce catalogue prend l'apparence d'un livre de littérature, avec une couverture rigide en simili cuir, et un titre frappé doré. Ce livre objet propose une expérience tactile par les nombreux papiers utilisés : papier bible, calque, couché brillant... L'attention portée à la fabrication du livre et aux techniques d'impression et de façonnage employées permet à cet objet de dépasser sa fonction de documentation et d'accompagnement de l'exposition, et « suscite un intérêt particulier pour lui-même³⁸ ».

Mise à part la qualité des matériaux utilisés, c'est la question du **format** du livre qui participe à l'expérience tactile et à la manipulation de l'objet. En effet, si le format du livre de poche, environ 12x18 centimètres, est instauré comme un standard du livre, c'est parce que ces dimensions lui permettent d'être « transportable, maniable et économique³⁹ ». Ainsi, un projet n'a pas manqué d'attirer notre attention. Présenté sur le site comme « le premier livre d'une seule page⁴⁰ », il s'agit de versions intégrales de textes, imprimées sur une affiche ! Le titre du projet, *Bookster*, met en évidence le caractère hybride de cet objet : à la fois

³⁷ René Salles, *5000 ans d'histoire du livre*, op.cit., p.32

³⁸ Site de la MJC, [en ligne], disponible sur <<http://www.lamjc.com/Beckett-Objet>>

³⁹ Camille Zammit, *L'apparence du livre : l'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, op.cit., p.36

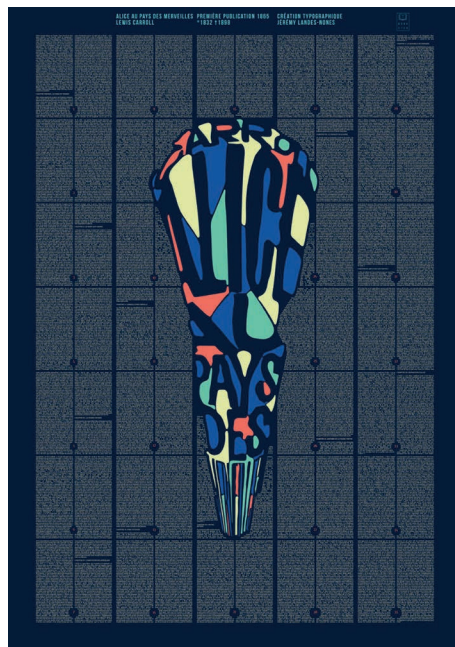
⁴⁰ Site du projet *Bookster*, [en ligne], disponible sur <<https://www.thebookstershop.com/>>



Philippe Millot, *Objet Beckett*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2007, catalogue d'exposition

© Philippe Millot

Source : <http://www.lamjc.com/Beckett-Objet>



Un des Bookster de l'agence MAARTIN, *Alice au pays des merveilles*, texte de Lewis Carroll, typographies de Thomas Huot-Marchand et Jérémy Landes-Nones pour le titre, 59,4x84,1 cm

© Agence MAARTIN

Source : https://www.thebookstershop.com/produit/alice_au_pays_des_merveilles_carroll/

book et poster, livre et affiche. La typographie utilisée est le *Minuscule* de Thomas Huot-Marchand. Basé sur les travaux d'un ophtalmologiste, cette typographie en corps de deux à six points, cherche à atteindre le seuil de lisibilité, tout en restant lisible à faible distance. À une distance plus élevée, les colonnes de textes en fond de l'affiche ne forment qu'un motif, sur lequel s'affirme un travail typographique du titre de chaque ouvrage. Si ce projet prétend demeurer un livre, au format poster, la page unique évince toute question de reliure, qui semble cependant caractéristique de l'objet livre. De plus, cet objet est instinctivement accroché au mur plutôt que rangé dans une bibliothèque... Plus que d'instaurer une distance de lecture singulière, le format remet ici totalement en cause le statut de l'objet. À l'inverse, il convient ici de citer *Céleste* conçu par Philippe Millot, un ouvrage de format paysage oblong qui ne mesure que... 2,5 centimètres de hauteur !! Par cette étroite hauteur et une largeur de 17 centimètres, ce livre s'apparente à une bande de papier. Ce format excentrique et insolite impose une composition singulière du texte au sein des pages. En effet, la première et la dernière phrase, de corps supérieur au reste du texte, s'étendent respectivement sur seize et huit pages. Chaque page ne laisse apercevoir qu'un groupe de mots, voire un mot unique, sur la belle page. Le reste du texte, ferré à droite et gauche, s'étend sur cinq lignes. Ne permettant pas la présence de paragraphes sans veuves et orphelines, ils sont néanmoins suggérés par les marques éditoriales de retour chariot. Ce petit volume est en réalité fabriqué en amalgame avec les *Billets quotidiens* de Stig Dagerman, qui lui mesure 11 centimètres de hauteur. Ainsi, les deux ouvrages sont solidaires, et ne forment initialement qu'un seul et même livre, de 17x13,5 centimètres, avant d'être massicoté. Nous notons une marque de cette césure entre les deux livres : sur la dernière page, un poème commun présente les premiers vers dans



Thomas Huot-Marchand, *Minuscule*, 2002, typographie, existe en corps de 2 à 6 points, disponible sur la fonderie de Thomas Huot-Marchand 256tm < <http://www.256tm.com/fr/minuscule.htm> >

© Thomas Huot-Marchand

Source : <http://www.thomashuotmarchand.com/publications/256tm/>



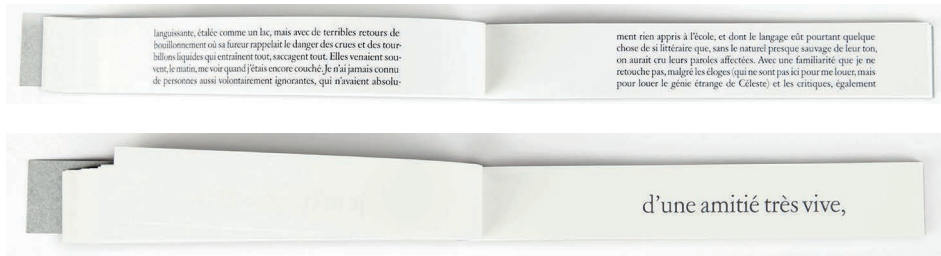
Philippe Millot, *Céleste*, Grenoble, Éditions Cent Pages, 2014

© Éditions Cent Pages

Source : <https://shop.ichetkar.fr/cosaques/474-marcel-proust-celeste.html>

Ci-dessus: couverture et quatrième de couverture

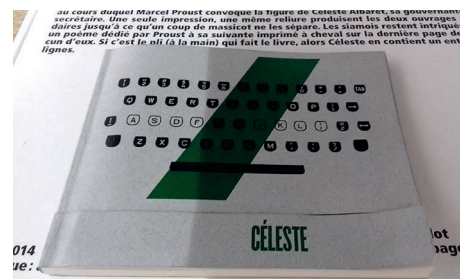
Ci-dessous: pages intérieures



Philippe Millot, *Céleste*, Grenoble, Éditions Cent Pages, 2014 et *Billets quotidiens*, Philippe Millot, Grenoble, Éditions Cent Pages, 2014, 17x13,5cm

Exposés conjointement lors de *Ce n'est pas la taille qui compte* à la Maison d'Art Bernard Anthonioz (Nogent-sur-Marne)

Source : photographie personnelle



les *Billets quotidiens*, et la fin dans *Céleste*. Cette même impression et la reliure unique qui joint les deux ouvrages n'est cependant pas visible lorsque nous achetons les livres indépendamment, et l'acquéreur ignore cette fabrication commune. À l'inverse, la même maison d'édition, Cent Pages, a édité la *Mort de ma grand-mère* dans deux versions : un livre classique, mais également une édition du livre relié mais non massicoté à la sortie de l'imprimeur. Ainsi, cet objet atteste d'une étape de fabrication avant le livre final. Bien que le livre soit relié, il ne comporte pas encore la couverture. La reliure et les cahiers sont donc bien apparents. De plus, les marques techniques de marges et bords perdus demeurent sur les pages ainsi que le nuancier, nécessaires à l'imprimeur. Le livre n'étant pas massicoté, le lecteur est dans l'impossibilité de lire certaines pages sans les « ouvrir » en deux. Dès lors, l'objet ne serait plus dans le même état qu'à l'achat. Il s'agit d'un protocole de lecture irréversible pour le livre : afin d'accéder à la totalité du texte, il doit exister dans un autre état que celui dans lequel nous l'avons acquis. Cette action requise de la part du lecteur vise à mettre plus largement le corps en mouvement lors de la lecture, afin de remettre en cause une apparente « immobilité que requiert ce travail d'abstraction qu'est la lecture⁴¹ ».

Certains travaux de graphistes établissent donc de véritables **protocoles d'accès au texte**. Pascal Fulacher parle ici de « livres à système », de « livres " interactifs " » (le geste du lecteur ne se résume pas en général, au fait de tourner les pages) » ou encore de « livres à transformation (le geste entraîne une modification inconcevable dans un livre " normal ")⁴² ». À titre d'exemple, le projet *Lecture et relecture* de Diane Boivin illustre parfaitement cette scénarisation des gestes pour accéder au texte. Il s'agit d'un livre présentant deux textes distincts

⁴¹ Yvonne Johannot, « L'espace du livre », *Communication et langages*, n°72, 2ème trimestre 1987, [en ligne], disponible sur <http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1987_num_72_1_971>, p.43

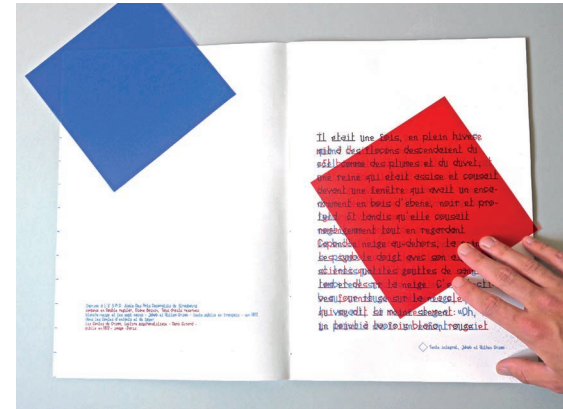
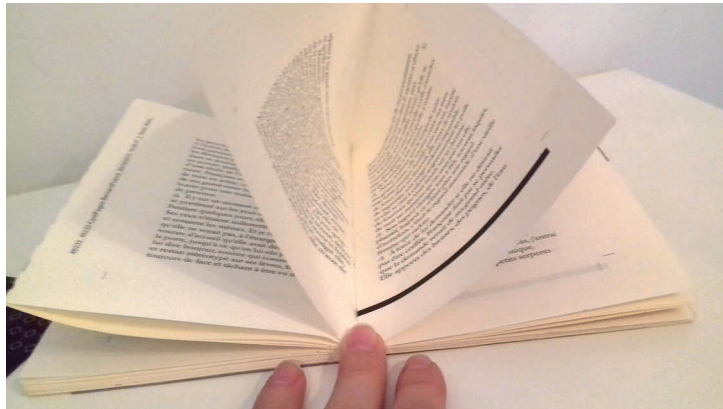
⁴² Pascal Fulacher, *Esthétique du livre de création au XX^e siècle : du papier à la reliure*, op.cit., p.163



Philippe Millot, *Mort de ma grand-mère*, Grenoble, Éditions Cent Pages, 2013, texte de Marcel Proust, 8,5x11cm, 128 pages

© Éditions Cent Pages

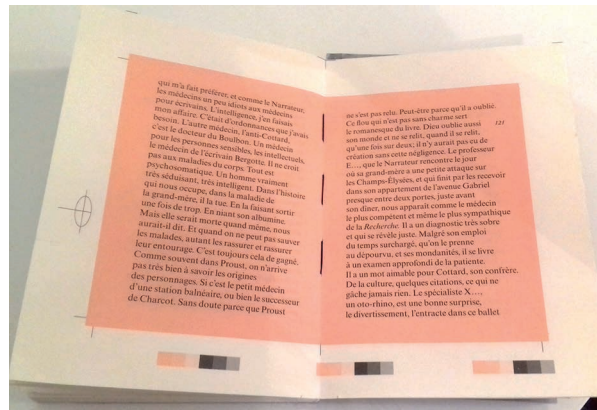
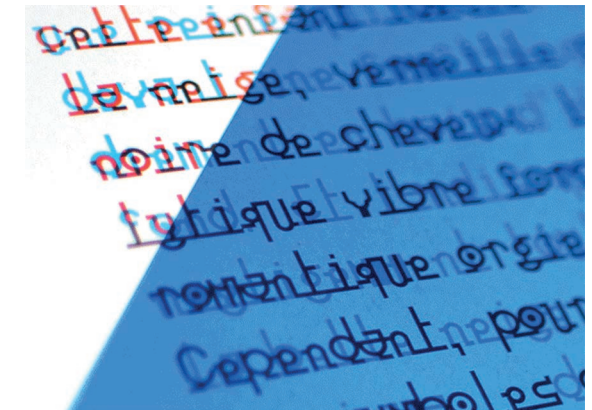
Source : <https://shop.ichetkar.fr/cosaques/358-marcel-proust-mort-de-ma-grand-mere.html>



Diane Boivin, *Lecture et relecture*, Oulepo éditions, 2012

© Diane Boivin

Source : <https://cargocollective.com/dianeboivin/lecture-relecture>



Philippe Millot, *Mort de ma grand-mère*, Grenoble, Éditions Cent Pages, 2013, non massicoté

Source : photographie personnelle



par deux couleurs : le texte intégral du conte de *Blanche-Neige* des Frères Grimm (en bleu), superposé à l'analyse psychanalytique qu'en donne Marc Girard (en rouge). Ces deux textes sont composés dans *Double Regular*, une typographie créée par Diane Boivin elle-même, qui explore un système de caractères imbriqués. Ainsi, deux caractères superposés composent un troisième. À première vue, la page présente une sorte de chaos visuel, impossible à déchiffrer. Un protocole de lecture est donc mis en place afin de lire les deux textes superposés, l'un après l'autre. En effet, un calque bleu et un calque rouge permettent d'isoler chaque lettre (bleue ou rouge) qui forme le caractère. La manipulation de ces calques est donc nécessaire, et jouent un rôle d'intermédiaire entre l'œil et le texte : le texte est lu à travers le calque de couleur qui révèle les lettres, presque à la manière d'une loupe. Le lecteur, en plus de tourner les pages, doit donc manipuler successivement les différents calques et les faire glisser le long des lignes de texte afin de pouvoir le lire. Diane Boivin déclare elle-même son intérêt pour le « dessin typo en [tant] que moyen d'insuffler de l'action dans la lecture⁴³ ». Plus qu'une manipulation singulière, ce protocole implique une **temporalité de lecture** très particulière : les deux niveaux de texte sont-ils lus intégralement en deux temps (le texte bleu puis le texte rouge), ou bien en alternant sur chaque page le texte bleu et le texte rouge ? Cette lecture codée joue avec l'unité de temps qui entre en compte dans le déchiffrement d'une information. Cette question est au cœur de la recherche de Diane Boivin autour de l'OULEPO⁴⁴. Elle développe ainsi le principe de « lecture contrariée⁴⁵ » : la lecture est accessible moyennant un certain effort de la part du lecteur. Ainsi, il est projeté au cœur d'une « lecture active générée par la contrainte⁴⁶ ». Un autre projet de livre qui propose une expérience où les sens et sensations sont particulièrement sollicités est *Talking Ceramics I*, de l'agence *Trapped In*

⁴³ Interview de Diane Boivin sur le site du magazine *Étapes*, [en ligne], disponible sur <<http://etapes.com/diane-boivin-evoque-le-concept-de-lecture-contrariee>>

⁴⁴ OUvoir de LEctures POtentielles, en référence à l'OUUPO (OUvoir de LIttératures POtentielles)

⁴⁵ Site de Diane Boivin, [en ligne], disponible sur <<https://cargocollective.com/dianeboivin/OULEPO>>

⁴⁶ *Ibidem*



Trapped in Suburbia, *Talking Ceramics I*, 2015

© Trapped in Suburbia

Source : <https://archive.adcn.nl/archives/talking-ceramics-i>



Trapped in Suburbia, *Talking Ceramics I*, 2015

© Trapped in Suburbia

Source: <https://europeandesign.org/submissions/talking-ceramics-i-special-edition/>



Super Terrain, *Fahrenheit 451*, Nantes, Éditions Super Terrain, 2018, texte de Ray Bradbury, 12x18cm, 194 pages sur papier ignifugé

© Charles Nypels Laboratory

Source : <https://www.dogonews.com/2018/1/4/special-edition-of-fahrenheit-451-can-only-be-read-by-applying-heat-to-its-pages>

Suburbia. Ce livre est composé d'une couverture enduite d'une fine couche de céramique blanche, d'un millimètre d'épaisseur. Le titre sur cette couverture ne se révèle qu'une fois que le livre a été passé au four afin de cuire la céramique, rapprochant ainsi le livre de la cuisine⁴⁷. Ce protocole est d'ailleurs clairement énoncé sur la couverture du livre, afin de susciter la curiosité : « This book is not finished yet ! Place the book in the oven at 65°C. Your book is done when the text "Talking Ceramics I" appears⁴⁸ ». Le livre, chaud quand il sort du four, implique que le lecteur patiente avant de le feuilleter, prolongeant l'attente de l'accès au contenu du livre. Cette expérience sensorielle met en jeu la question de la température, qui ne se pose habituellement pas pour un livre. De plus, la fragilité de cette fine couche de céramique crée une couverture vouée à se craqueler et se fissurer, faisant ainsi écho au contenu du livre, qui porte sur l'erreur et la sérendipité en céramique. Notons que cet ouvrage a été récompensé en 2017 aux European Design Awards, d'un prix or dans la catégorie « couvertures de livres ». Comme l'explique Donald Norman dans " *Cognitive Artifacts*⁴⁹ ", l'activité de lecture est donc d'autant plus transformée qu'elle met en œuvre, par ces objets, des capacités cognitives très différentes de celles requises ordinairement. De plus, Yvonne Johannot souligne que « ces mouvements permettent, en modifiant les relations entre les objets concrets et nous-mêmes, d'obtenir sur ceux-ci des renseignements divers, provenant de canaux sensoriels différents⁵⁰ ». Ainsi, les sens permettent d'obtenir des informations sur l'objet. D'une toute autre manière, le studio **Super Terrain** joue également avec la **température** pour son interprétation graphique de *Fahrenheit 451*. Au sein de ce livre thermosensible, les pages noires semblent calcinées, et le texte doit se révéler par la chaleur. Le lecteur est invité à brûler les pages de papier ignifugé. Par un briquet ou une allumette, nous observons un effet presque magique de la révélation du

⁴⁷ Voir la vidéo de présentation du projet, [en ligne], disponible sur <<https://vimeo.com/189276051>>

⁴⁸ « Ce livre n'est pas encore achevé ! Placez le livre au four à 65°. Votre livre sera prêt quand le texte "Talking Ceramics I" apparaîtra »

⁴⁹ Voir Donald Norman, " *Cognitive artifacts* ", in John Millar Carroll (sous la direction de), *Designing interaction. Psychology of Human Computer Interface*, Cambridge University Press, 1991

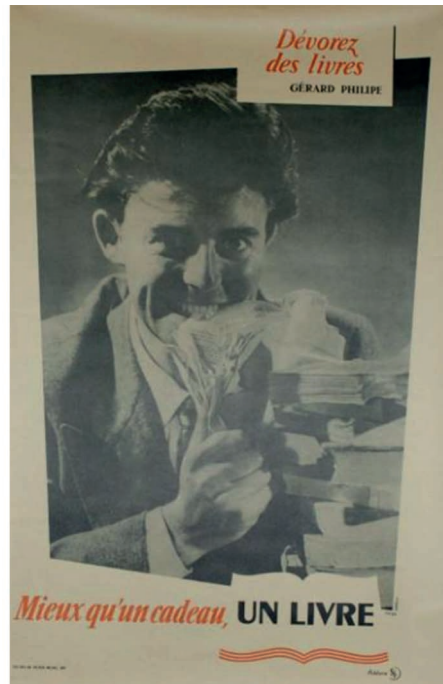
⁵⁰ Yvonne Johannot, « L'espace du livre », *art. cit.*, p.41

texte, couplée à la dimension onirique de la flamme. Si le texte apparaît au contact de la chaleur, il disparaît lorsque les pages se refroidissent et redeviennent noires. Ainsi, le texte n'est apparent que de manière éphémère, comme un instantané, ce qui induit, ici encore, une temporalité de lecture différente. Ce dispositif fait évidemment écho à la fiction du texte de Ray Bradbury, où les livres sont traqués et brûlés. Dans l'introduction de son ouvrage *La chair du livre*, Evaghélia Stead souligne que toutes ces sensations produites par l'objet livre lui-même constituent un souvenir indissociable du contenu du texte, et font partie intégrante de l'expérience de lecture :

« Aussi la lecture n'est-elle pas qu'un plaisir intellectuel, mais une expérience complexe touchant les cinq sens : le toucher qui palpe le papier et tâte la couverture, l'odorat qui flaire le feuillet et hume l'encre et la colle, l'ouïe qui enregistre le froissement des pages et le craquement du dos, la vue qui ne déchiffre pas les seuls signes, mais contemple la double page, embrasse les feuillets en éventail, et en tire un message ; et même le goût, comme le montre l'ingénieuse affiche d'une campagne promotionnelle du livre, lancée par le Syndicat national de l'édition entre 1949 et 1952 : sous la devise " Dévorez les livres "⁵¹ ».

À cet effet, nous ne pouvons omettre de citer un livre... que l'on peut manger ! En effet, pour l'exposition *Design Criminals* au Musée des Arts Appliqués de Vienne, sur le thème du périssable, Andrea Pohancenik du studio **Practice + Theory**, a conçu un catalogue d'exposition intégralement mangeable : *The Consumable Book* ! Dans un étui en pastillage de sucre, les pages du catalogue sont des sortes de gaufrettes (proches de l'hostie), imprimées avec une encre consommable. Les visiteurs de l'exposition étaient même invités à déguster des pages du catalogue. Si l'on ne doute pas du caractère insolite de cette expérience de « lecture », nous émettons quelques réserves sur la saveur de ce met !

⁵¹ Evaghélia Stead, *La chair du livre : Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, p.11-12



Henri Sjöberg, *Dévorez les livres*, affiche de campagne publicitaire, années 1950, 60x40cm

Source : <http://www.yannlemouel.com/html/fiche.jsp?id=5622570>

Par leur traitement typographique, leur matériau, leur format, leur reliure, les techniques employées, leur protocole de lecture et une exaltation des sens, ces projets favorisent de nouveaux comportements de lecture, de préhension et d'appréhension de l'objet livre. Les choix qu'effectuent ici les graphistes remettent en cause les formes standards de l'objet. Karin Langeveld, de l'agence Trapped in Suburbia, déclare ouvertement que « l'effet des lettres en relief sur la couverture, la reliure expérimentale, les pages dépliées, l'utilisation de papiers différents ou de tout autre matériau [...] contribue[nt] à construire l'expérience d'un livre⁵² ». Il semble donc indéniable que ces choix formels permettent une réception particulière du livre par son lecteur.



Practice+Theory,
The Consumable Book pour
l'exposition *Design Criminals* au
Musée des Arts Appliqués de
Vienne, 2010, pastillage en
sucre

© Practice+Theory

Source : <http://www.practiceandtheory.co.uk/en/typography/design-criminals-mak>



⁵² Avant-propos de Karin Langeveld, in Shao Qiang Wang (éditeur), *Imprint : innovative book and promo design*, Barcelone, Promopress, 2011, p.005

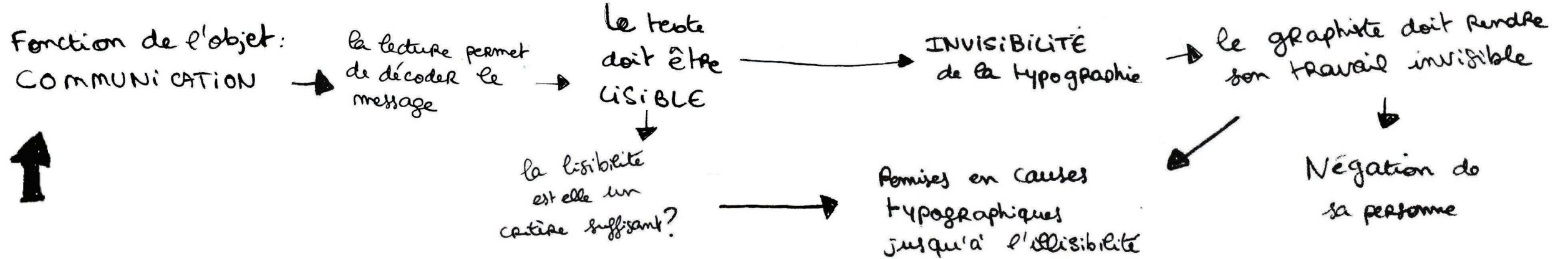
Des livres ?

Visualiser ma pensée par un schéma
m'a parfois aidée à l'éclairer.
J'espère qu'il pourra également vous aider
si mon propos vous semble confus.

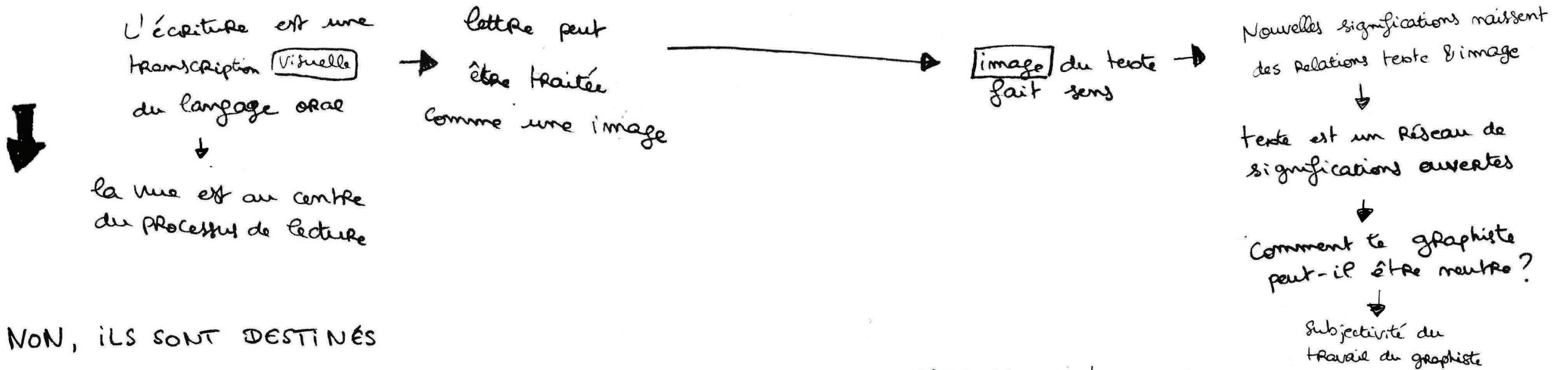
Les livres de graphistes sont-ils

destinés à la lecture ?

OUI



LIRE
OU VOIR ?

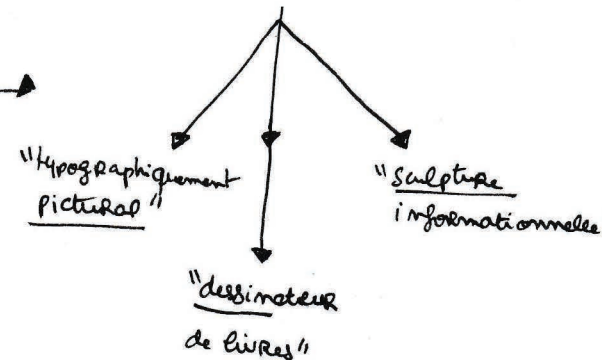


NON, ILS SONT DESTINÉS
À ÊTRE CONTEMPLÉS

Artisans/Artistes
du livre

Distinction floue entre
designer graphique
et artiste
design graphique / arts graphiques

Vocabulaire des beaux-arts
(peinture, dessin, sculpture)



le livre de graphiste
est-il une œuvre d'art ?

Maintenant que nous avons démontré que les livres de graphistes tendent à remettre en cause la forme initiale de cet objet, il est temps d'entrer en plein cœur de notre sujet : la fonction de ces livres, formellement singuliers, est-elle la même que la fonction des livres plus standards ? Comment ces objets sont-ils reçus et utilisés par leur récepteur ? *A priori*, la fonction d'un livre est d'être lu. Ainsi, aussi expérimentaux soient-ils, ces livres sont-ils toujours destinés à la lecture ?

À lire ?

Dans cette première partie, nous défendrons l'idée que **le rôle prépondérant du designer graphique est de servir au mieux le texte**, en proposant une mise en livre qui accompagne parfaitement sa signification. Ainsi, tout livre est le résultat de choix graphiques, certains plus radicalement affirmés que d'autres, mais qui visent quoi qu'il en soit à **proposer une lecture du texte la plus claire possible au lecteur**. Ainsi, toutes les remises en cause formelles, que nous avons observées, ne sont pas gratuites, mais jugées comme étant l'adéquation la plus parfaite avec le texte qu'elles donnent à lire. À l'inverse, une mise en page plus classique, que l'on pourrait interpréter comme une absence de travail graphique, « s'avère aussi être un choix et [...] n'est jamais totale⁵³ ».

Un texte lisible

Les choix graphiques entretiennent un rapport très étroit, si ce n'est de **dépendance, au texte**. Fanette Mellier, dont nous avons étudié quelques travaux plus haut, déclare ouvertement que :

« Le graphisme suppose bien évidemment un rapport fondamental au texte. C'est un "matériau" dont on ne peut se passer ! Le texte peut être purement fonctionnel ou affirmatif mais, quoi qu'il en soit, le rapport au mot, à l'écrit, dans toute leur dimension, est essentiel⁵⁴ ».

En effet, pour sa résidence à Chaumont, la graphiste a commandé un texte à des auteurs, comme matière première de son travail, à la manière d'un sculpteur qui commanderait son bloc de marbre à partir duquel il travaillerait. Ainsi, le paradigme d'un livre réussi serait une relation fusionnelle entre la forme du livre (contenant) et le texte (contenu), comme l'expose Marc Perelman : « Une forme qui s'identifie au contenu et inversement. Mieux, ce rapprochement, voire cette fusion, entre forme et contenu libère le livre de cette idée qu'il y aurait un contenu et un contenant, une enveloppe et ce qu'elle contient⁵⁵ ». La forme et le contenu ne formeraient plus qu'un, le livre, et seraient indissociables l'un de l'autre. Brigitte Ouvry-Val évoque quant à elle une « solidarité nécessaire et étroite entre la signification du livre et sa manifestation livresque⁵⁶ ». Ces conceptions sous-tendent un **équilibre parfait entre la forme et le contenu**. Néanmoins, il semble pertinent de souligner une légère dominance du texte sur sa mise en livre, puisque les choix graphiques doivent **s'adapter au texte**. En effet Evaghélia Stead évoque « une adaptation de l'enveloppe à ce qu'elle renferme⁵⁷ ». Le rapport contenant-contenu n'est donc pas totalement équitable, puisque l'adaptation de l'un à l'autre n'est pas réciproque. Dans cette perspective, Jan Tschichold présente les principes de composition typographique qu'il juge les plus efficaces pour parvenir à communiquer le texte. Il soutient donc que « la Nouvelle Typographie se distingue de l'ancienne en ceci que son premier objectif est de développer une forme visible dictée par la nature fonctionnelle du texte⁵⁸ ». Notons ici un paradoxe : si de chaque texte est déduit

⁵³ Camille Zammit, *L'apparence du livre : l'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, op.cit., p.6

⁵⁴ Propos recueillis par Sandrine Maillet, Anne-Marie Sauvage, « Fanette Mellier. Travailler la matière textuelle », art.cit., p. 47

⁵⁵ Marc Perelman, « Le livre : entre beauté intellectuelle et esthétique fonctionnelle », in Alain Milon et Marc Perelman, *L'esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, p.87

⁵⁶ Brigitte Ouvry-Val, « Entre éthique et esthétique du lire », dans Alain Milon et Marc Perelman, *L'esthétique du livre*, op.cit., p.142

⁵⁷ Evaghélia Stead, *La chair du livre : Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, op.cit., p.12

son traitement typographique, cela suggère qu'il ne pourrait y avoir de règles typographiques prédéterminées, car chaque texte est un cas particulier. Jan Tschichold ajoute néanmoins que « tout comme dans les réalisations de la technologie ou les œuvres de la nature : la " forme " doit émaner de la fonction⁵⁹ ». Nous retrouvons ici la fameuse maxime de Louis Sullivan, « *Form Follows Function* ». Cette conception du design est en effet très moderniste : défendant l'industrialisation des objets, les préoccupations qui guident leur conception sont moins formelles qu'utilitaires. Le livre est donc créé en vue de son usage.

Pourtant, Humphrey Stone (graphiste interrogé par Richard Hendel pour son ouvrage *On book design*) souligne un paradoxe. D'une part, le travail de composition typographique doit émaner du texte : « La clé d'une bonne typographie est toujours de laisser le mot dicter le design. Imposer son propre design rigide et faire en sorte que le mot y adhère est malavisé⁶⁰ ». Mais, d'autre part « aussi peu prometteur que le texte soit, il est toujours possible de proposer une composition typographique élégante et cohérente – des qualités qui sont probablement dépassées, comme le fait d'être agréable⁶¹ ». Si la composition typographique doit provenir du texte, comment serait-il possible de créer une composition satisfaisante, à partir d'un texte peu prometteur ? À cet égard, William Morris prétendait que « quel que puisse être le sujet d'un livre et si dépourvu d'ornement qu'il soit, il peut être une véritable œuvre d'art si les caractères employés sont beaux et si l'on a apporté quelque soin à l'arrangement général⁶² ». Loin de la fusion entre texte et forme, le travail typographique serait ici apposé comme un ornement, afin d'améliorer la qualité du texte. Se pose donc ici la question de la relation entre **les qualités graphiques du livre**

⁵⁸ Jan Tschichold, « La Nouvelle typographie », [1928], in Helen Armstrong, *Le graphisme en textes, lectures indispensables, op. cit.*, p.36

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ "The key to good typography is always to allow the words to dictate the design. Imposing your own rigid design and making the words fit is unwise." Humphrey Stone, interrogé par Richard Hendel, *On book design*, New Haven, Yale University Press, 1998, p.177

⁶¹ "However, unpromising the copy may be, there are always ways of making the typography elegant and consistent – virtues that are probably old-fashioned like being courteous." *Ibidem*



Jan Tschichold, *Elementare typographie*, 1925, publié dans *Typographisch Mitteilungen*

Source : archive personnelle

El Lissitzky, *Battez les blancs avec le coin rouge*, 1919, lithographie

Source : archive personnelle



et les qualités littéraires du texte. Le postulat de William Morris semble suggérer une indépendance de ces deux valeurs. Le **graphisme pourrait même donner de la valeur à un texte**, comme le suppose Camille Zammit à propos des éditions Le Tripode. Elle considère que l'esthétique de leurs livres est soignée, dans le but de valoriser le texte. Néanmoins, Yvonne Johannot semble proposer une toute autre relation, « comme si la qualité de la forme sous laquelle l'écrit se donne à voir — c'est-à-dire la matérialisation de la pensée — était intimement liée à la qualité de la pensée elle-même⁶³ ». **Une mise en livre de qualité serait donc le reflet d'un texte de qualité**, et influencerait sur sa valeur. Camille Zammit évoque par ailleurs le Prix Nocturne rétabli par les éditions Attila, récompensant un ouvrage « insolite et fantastique⁶⁴ ». Selon elle, « les éditions Attila démontrent leur intérêt pour l'esthétique du livre, mais aussi pour une littérature marginale et inclassable, qu'elles traduisent dans un langage visuel atypique aux confins de l'étrange et de l'imaginaire⁶⁵ ». Sous-entend-elle qu'une littérature marginale mériterait un traitement graphique particulièrement singulier, alors qu'une littérature classique serait vouée à une mise en livre traditionnelle ? **Du genre littéraire dépendrait donc son traitement graphique.** Jan Tschichold semble même établir une hiérarchie :

« Si l'on utilise des caractères au goût du jour, par exemple une *grotesque* ou l'un de ces caractères allemands pour composition artistique à la main, parfois non sans beauté mais la plupart du temps trop voyant, alors on fait du livre un article de mode. Cela ne se justifie que s'il s'agit de produits apparentés à des livres et d'une courte durée de vie, mais c'est à déconseiller si le livre a quelque importance⁶⁶ ».

Afin d'évaluer cette valeur du texte, et donc l'attention graphique qu'il mériterait, Jan Tschichold certifie que le graphiste doit posséder une culture littéraire :

« Ceux qui n'ont qu'un don visuel et ne s'intéressent pas à la littérature sont inaptes à devenir des maquettistes de livres, car ils auront peine à comprendre que l'art déployé dans leurs maquettes manque de respect envers la littérature qu'elles devraient servir⁶⁷ ».

« Qu'elles devraient servir »... Nous sommes ici revenus à notre discussion sur une **(in)dépendance de la forme du livre vis-à-vis du texte**. Cette question de leur relation est intrinsèquement liée à celle de la **fonction de l'objet**. En effet, il semble opportun de rappeler que, **si le graphiste entretient un rapport étroit avec le texte afin de le mettre en livre, c'est dans le but de créer un objet qui réponde à une fonction**. Paul Rand rappelle donc que la mission la plus accomplie du designer est de « fusionner la dimension esthétique et les besoins pratiques⁶⁸ » : il doit concevoir des objets aussi beaux qu'utiles pour l'Homme. De plus, lorsqu'Élisa Barbier demande au designer graphique Bráulio Amado la raison pour laquelle il fait du graphisme, il lui répond que c'est parce qu'il lui « permet de réfléchir à la forme et à la fonction de quelque chose, avant d'en extraire un objet visuel⁶⁹ ». **La forme et la fonction de l'objet sont donc pensées conjointement**. Mais, pour aller un peu plus loin, Beatrice Warde affirme même la **prédominance de la finalité utilitaire sur la finalité esthétique**. Elle dresse un parallèle entre un verre à vin et l'usage de la typographie : si le verre est le matériau de cet objet, plutôt que la céramique ou l'acier par exemple, c'est que le choix est effectué en réponse à la question « Quelle est sa destination ?⁷⁰ », plutôt que « À quoi devrait-il ressembler ?⁷¹ ». Elle poursuit en qualifiant cette posture de moderniste, et affirme que « toute bonne typographie est, par essence, moderniste⁷² » : elle est choisie non pas pour son esthétique mais pour sa fonction. Paul Stiff, cité par Richard Hendel, semble en parfait accord avec ce postulat, lorsqu'il déclare que « les designers ont juste besoin de penser moins

⁶² Cité dans Marius Audin, *Le livre, son architecture, sa technique*, Paris, G. Crès et cie, 1924, p.167

⁶³ Yvonne Johannot, « L'espace du livre », *art.cit.*, p.44

⁶⁴ Camille Zammit, *L'apparence du livre : l'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, *op.cit.*, p.46

⁶⁵ *Ibidem*

⁶⁶ Jan Tschichold, *Livre et typographie : essais choisis*, Paris, Éditions Allia, 2011, p.14

⁶⁷ *Ibidem*

⁶⁸ Paul Rand, « Design et image de marque », [1987], in Helen Armstrong, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, *op.cit.*, p.65

⁶⁹ Élisa Barbier, « BAD Studio, Bráulio Amado », *Étapes*, n°247, janvier-février 2019, p.098

⁷⁰ Beatrice Warde, « Le verre de cristal, ou la typographie invisible », [1930], dans Helen Armstrong, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, *op.cit.*, p.40

⁷¹ *Ibidem*

⁷² *Ibidem*

50 à faire des livres, et plus à faire du design pour la lecture⁷³ ». Moins penser à la forme qu'à la destination de l'objet.

Des livres ?

À lire ?

Un texte lisible

Il convient de s'interroger un instant sur cette **fonction du livre**. Beatrice Warde certifie que « la caractéristique primordiale de l'imprimé est qu'il transmet des pensées, des idées, des images, d'un esprit à d'autres esprits⁷⁴ » : la fonction de l'imprimé serait donc la **communication**. Ainsi, dans un modèle classique de communication : émetteur → Canal → récepteur, le message serait le texte de l'auteur, le livre le canal de transmission et la **lecture le moyen par lequel le récepteur décode le message**. Les livres auraient donc pour vocation utilitaire la lecture, dans un but de transmission d'une information. De plus, la typographie jouerait le rôle du code : les lettres sont une transcription écrite du langage, une codification. László Moholy-Nagy précise même que « la typographie comme véhicule linéaire des idées n'est qu'un intermédiaire nécessaire entre le contenu de l'information et le récepteur : Communication ← typographie → homme⁷⁵ ». Le graphiste doit donc employer la typographie dans un but de médiation d'un contenu, d'un esprit pensant à un autre. Emil Ruder soutient ainsi : « Un imprimé qui ne peut être lu devient un objet inutile⁷⁶ ». Il convient donc de s'interroger sur les **moyens employés pour satisfaire cet objectif de lecture**, et pour que le message communiqué soit dénué d'ambiguïté.

Si la fonction du livre est d'être lu, la mission du graphiste est donc de le rendre lisible, instituant la **lisibilité** comme le principe directeur de la conception graphique. Cette déclaration s'appuie sur l'analyse que livre Gerard Unger du propos d'Emil Ruder cité plus haut : « Ce lieu commun ne peut vouloir dire grand-chose d'autre que ceci : aux yeux de Ruder, la lisibilité constitue une

⁷³ "Designers just need to think less about designing books and more about designing for reading." Paul Stiff, "A footnote kicks him: How books make readers work", *Journal of Scholarly Publishing*, n°28(2), 1997, p.65-75

⁷⁴ Beatrice Warde, « Le verre de cristal, ou la typographie invisible », *art.cit.*, p.40

⁷⁵ László Moholy-Nagy, « Typophoto », [1925], in Helen Armstrong, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, *op.cit.*, p.34

⁷⁶ Manifeste d'Emil Ruder, *Typographische Monatsblätter*, n°5, 1973, cité in Helen Armstrong, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, *op.cit.*, p.78

condition fondamentale⁷⁷ ». De plus, Camille Zammit semble intégrer le principe de lisibilité au sein même de sa définition de la typographie, comme « la maîtrise du caractère, de la police, du corps, de l'approche et de l'interlignage dans un souci de lisibilité⁷⁸ ». Plus que transmettre un message, la typographie doit donner à lire le texte le plus clairement possible. Dès lors, la **clarté** prônée par Jan Tschichold est posée comme l'essence de la typographie. Plus que de transmettre efficacement un message, la lisibilité d'un texte permettrait, selon Yvonne Johannot, de se **souvenir** plus facilement d'une information : « La bonne lisibilité d'un texte est l'art (et/ou la technique...) de le disposer dans l'espace de la page de telle sorte que le lecteur puisse aisément s'en saisir et le stocker en mémoire⁷⁹ ». Notons ici l'indétermination de la lisibilité en tant qu'art ou technique. Ainsi, un texte peu lisible ne perdurerait pas dans la mémoire du lecteur. C'est par une économie d'expression, une composition typographique claire, épurée, et dénuée d'ambiguïté, qu'une information serait non seulement transmise, mais acquise. Plus que dans la composition, le principe de clarté est prôné dans le **dessin même des caractères** typographiques. À cet égard, Karl Gerstner soutient que « la fonction est définie, l'alphabet a été inventé et les formes élémentaires des lettres sont inaltérables⁸⁰ ». Référons-nous à l'analyse que livre Gerard Unger de ce propos :

« Gerstner n'a jamais précisé de quelle fonction il parlait au juste, mais il n'est pour ainsi dire pas possible de penser à autre chose qu'à la lecture. Quand il écrit que " les formes élémentaires des lettres sont inaltérables ", je ne puis que supposer qu'il veut dire que cette inaltérabilité est primordiale pour la lisibilité⁸¹ ».

Ainsi, la lisibilité serait maximale lorsque les formes des lettres mêmes correspondraient au mieux à une forme avec laquelle le lecteur est familier. Nous reviendrons sur cette notion de **familiarité** un peu plus loin dans notre étude.

⁷⁷ Gerard Unger, *Pendant la lecture*, Paris, Éditions B42, 2015, p.22

⁷⁸ Camille Zammit, *L'apparence du livre : l'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, *op.cit.*, p.8

⁷⁹ Yvonne Johannot, « L'espace du livre », *art.cit.*, p.44

⁸⁰ "Function is established, the alphabet invented, the basic forms of the letters immutable" Karl Gerstner, *Programme Entwerfen/Designing Programmes*, Zurich, Niggli, 1964, p.29

⁸¹ Gerard Unger, *Pendant la lecture*, *op.cit.*, p.22

51

Des livres ?

À lire ?

Un texte lisible

Le dessin des caractères serait donc une condition de la bonne lisibilité d'un texte. Il semble ici pertinent de rapprocher cette préoccupation du dessin des lettres, de la **fonction des lettres elles-mêmes dans la transmission du message**. Il convient ici de citer la notion de bruit, que William Paulson applique à la littérature. À partir du modèle de la communication, il définit le bruit comme « tout ce qui entre dans le message en train de se transmettre, et l'altère, donc quand le message n'arrive pas sous la même forme que celle où il a été envoyé⁸² ». Il poursuit en insistant sur la nécessité d'absence de perturbation dans la transmission d'un message, notamment en littérature. À moins que la perturbation fasse partie intégrante du message, dans un modèle traditionnel de communication rien n'est censé **faire obstacle à l'information transmise au lecteur**. Dans cette perspective, associant la typographie au « bruit » dont parle William Paulson, certains théoriciens sont allés jusqu'à préconiser **l'invisibilité totale de la typographie**. Jan Tschichold déclare à cet égard que « la plus belle vertu d'un caractère typographique, c'est de ne pas se faire remarquer en tant que tel⁸³ ». De plus, Beatrice Warde poursuit sa comparaison entre le verre à vin et la typographie. Elle démontre qu'un verre orné, qui « cach[e] le chef-d'œuvre qu'il est destiné à *contenir*⁸⁴ » ne sera pas choisi par un amateur de vin, au profit d'un verre en cristal qui va « révéler⁸⁵ » le vin. Ici, le verre correspond au caractère typographique, et le vin au message. On comprend alors que l'amateur de vin représente le graphiste compétent. L'exigence de clarté est donc poussée jusqu'à **l'extrême discrétion du caractère typographique** : « Le caractère typographique, lorsqu'il est bien employé, est invisible en tant que caractère typographique⁸⁶ ». Ce postulat se base sur l'analyse de processus de lecture : lorsque nous lisons, nous ne voyons pas les caractères « f », « i » ou « n »

⁸² "In the mathematical theory of information the key concept is that of 'noise'. With reference to the model sketched above [source>channel>receiver], "noise" is defined as whatever enters a message in transmission, and alters it so that whenever messages do not arrive as sent, we can speak of the noise in the channel"

William Paulson, *The Noise of Culture: Literary Texts in a World of Information*, Ithaca, Cornell University Press, 1988, p.88

⁸³ Jan Tschichold, *Livre et typographie : essais choisis*, op.cit., p.18

⁸⁴ Beatrice Warde, « Le verre de cristal, ou la typographie invisible », *art.cit.*, p.39

⁸⁵ *Ibidem*

⁸⁶ *Ibidem*, p.41

séparément, mais on associe visuellement leur juxtaposition au mot « fin », et à sa signification. La lettre n'existe pas en tant que lettre, mais en tant qu'unité constituante du mot, donc d'une signification langagière. Beatrice Warde favorise clairement une typographie « transparente⁸⁷ » ou « invisible⁸⁸ ». Stanley Morison, en total accord avec le propos de Warde, énonce :

« La typographie est un moyen efficace essentiellement pour la fonction, et seulement occasionnellement pour l'esthétique ; le plaisir des motifs est rarement le but premier du lecteur. Par conséquent, toute disposition du matériau imprimé qui, peu importe l'intention, a pour conséquence de s'immiscer entre l'auteur et le lecteur, est mauvaise. Cela découle du fait que, puisque les livres imprimés sont destinés à être lus, il y a peu de place pour une typographie "enjouée". Même la platitude et la monotonie dans la composition sont moins malveillants vis-à-vis du lecteur qu'une excentricité ou plaisanterie typographique⁸⁹ » !!

Les lettres, par une typographie discrète, ne doivent donc pas constituer un **obstacle** entre le texte et le lecteur. **Rien ne doit venir perturber la lecture** en tant que transmission d'un message. Tout doit être mis en œuvre pour que rien ne détourne le lecteur du texte. S'il ne doit pas voir les caractères, c'est pour **mieux intellectualiser** les significations du texte. Yvonne Johannot exprime clairement le fait que, si le livre est une matérialisation de la pensée, pour accéder à la pensée par le livre, il faut effectuer l'opération inverse de dématérialisation et donc d'abstraction :

« On dit d'une bonne typographie qu'elle doit passer inaperçue — claire et agréable, simplement. Le chemin de l'écrit, doit être déblayé de tout obstacle pour rendre le plus aisé possible le travail de décodage, donc d'abstraction⁹⁰ ».

C'est à cette fin que le livre ne doit pas constituer une **entrave au décodage** et à l'intellectualisation. Le livre doit ainsi se conformer à la « métaphore de la

⁸⁷ *Ibidem*, p.42

⁸⁸ *Ibidem*, p.42

⁸⁹ "Typography is the efficient means to an essentially utilitarian and only accidentally aesthetic end, for enjoyment of patterns is rarely the reader's chief aim. Therefore, any disposition of printing material which, whatever the intention, has the effect of coming between the author and the reader is wrong. It follows that in the printing of books meant to be read there is little room to 'bright' typography. Even dullness and monotony in the typesetting are far less vicious to a reader than typographic eccentricity or pleasantry." Stanley Morison, *First Principles of Typography*, [1936], Cambridge, Cambridge University Press, 1951, p.57

⁹⁰ Yvonne Johannot, « L'espace du livre », *art.cit.* p.45

boîte noire [...] : l'artefact doit être le plus invisible possible pour ne pas être un obstacle pour l'activité du sujet⁹¹ ». Nous notons le paradoxe d'un livre qui ferait obstacle au texte... alors que c'est par ce livre même que le texte est porté à la connaissance du lecteur ! Nous développerons cette idée un peu plus loin. Ainsi Anne-Marie Christin dévoile que :

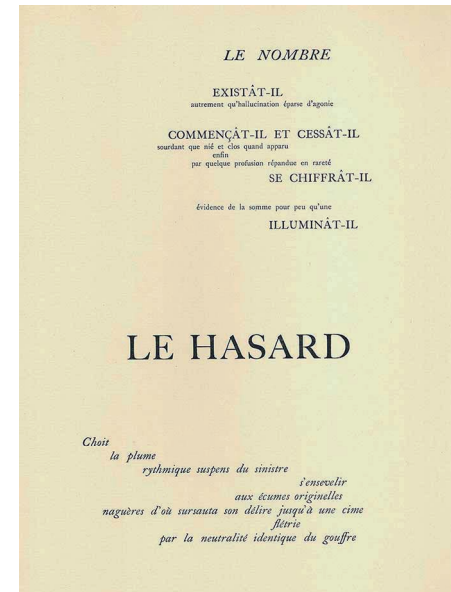
« La typographie, pour Mallarmé, est foncièrement secondaire. Elle joue, à l'écrit, le même rôle que la vocalisation à l'oral. Elle constitue une intervention indispensable à l'existence du texte mais qui est plus nécessaire à son expression qu'à son sens : si le sens passe par elle, elle-même ne saurait en être le véhicule exclusif⁹² ».

Cette remarque ne manque pas de nous étonner, étant donné que ce passage se réfère à son *Coup de dés*... où la typographie joue justement un rôle fondamental dans l'association des mots et, par conséquent, dans la constitution du sens ! Peut-être pouvons-nous ici convoquer la métaphore que nous livrait Philippe Lemarchand lors d'un entretien : « C'est comme les fondations d'une maison : ça doit être là mais ça ne doit pas se remarquer⁹³ ». De même, la typographie, alors qu'elle joue le rôle essentiel de donner une forme visible à un texte, serait vouée à être maintenue dans l'ombre.

⁹¹ Pierre Rabardel, *Les hommes et les technologies ; approche cognitive des instruments contemporains*, Paris, Armand Colin, 1995, [en ligne], disponible sur <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01017462>>, p.7

⁹² Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, p.117

⁹³ Voir la retranscription de l'entretien en annexe 6



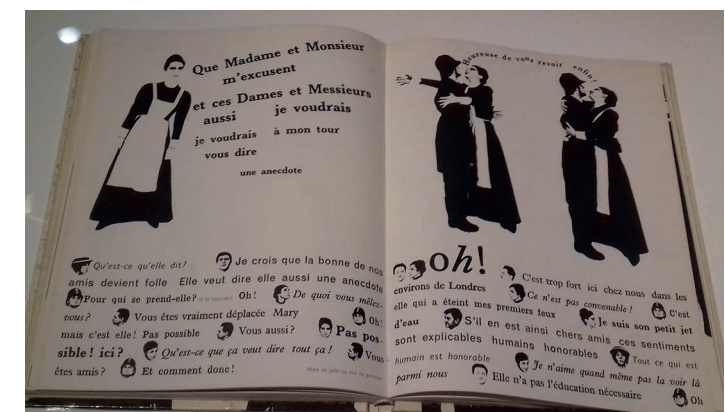
Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 1914

Source : <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/stephane-mallarme-1842-1898-un-coup-de-des-6040178-details.aspx>

Massin, *La Cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, 1964, d'après l'œuvre d'Eugène Ionesco

Source : <http://indexgrafik.fr/massin/>

Ici aussi, la composition du texte fait partie intégrante de son sens, et restitue la dimension théâtrale de l'œuvre.



Massin, *La Cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, 1964, d'après l'œuvre d'Eugène Ionesco, exposé lors de la monstration des *Acquisitions récentes* du Musée des Arts Décoratifs en 2017

Source : photographie personnelle

Arrêtons-nous un instant. Rétrospectivement, nous avons observé le rapport de dépendance entre la forme d'un livre et son texte. Ce lien étroit est justifié par la fonction du livre : être lu, afin de transmettre le texte au lecteur. Dès lors, nous avons vu que la lisibilité du texte, en tant que paradigme de la clarté, répond au mieux à cette fonction du livre. Cependant, la clarté typographique correspond à un choix effectué par le graphiste.

Ainsi, c'est sa **responsabilité** qui est engagée dans la communication du message. En effet, Jan Tschichold énonce que « le typographe doit étudier avec le plus grand soin aussi bien la manière dont son travail est lu que celle dont il *devrait* être lu⁹⁴ ». De ce fait, par la composition qu'il met en place, le graphiste est responsable de la **transmission la plus juste du message de l'émetteur**. Plus que de travailler à partir du texte, nous pouvons ainsi suggérer une **soumission du graphiste au texte**. En prenant l'exemple de la collaboration entre un peintre et un poète, Pierre Lecuire déclare clairement que :

« Deux créateurs travaillant ensemble ne peuvent pas être égaux. L'un doit forcément être subordonné à l'autre. Le poète l'est-il au peintre, vous avez le "livre de peintre", genre non exempt de chefs-d'œuvre qui privilégie la forme au détriment de l'espace littéraire. Le peintre est-il subordonné au poète, c'est le livre de poète, celui qui n'oublie pas la fonction d'origine du livre, la transmission du Verbe. Le peintre est l'hôte de mon poème. Il doit fournir au livre des accès, des fusées, des illuminations, mais pas le feu central⁹⁵ ».

Adapté à notre étude, nous pouvons donc émettre l'hypothèse que le graphiste (le peintre dans l'exemple précédent) serait soumis à l'auteur du texte (le poète). Il nous semble à cet égard pertinent de retranscrire les résultats d'une enquête

⁹⁴ Jan Tschichold, « La Nouvelle typographie », *art.cit.*, p.37

⁹⁵ Pierre Lecuire, « Art poétique et poétique du livre », in Claire Lesage, *L'écrivain et la fabrication du livre : actes du colloque*, Nanterre, Centre de recherche Livre & littérature, 1991, p.103

menée auprès de quelques écrivains à l'occasion du colloque *L'écrivain et la fabrication du livre*. Voici le rapport de l'enquête portant sur la question de la lisibilité :

« Tous attachent de l'importance à la présentation, à la mise en page, parce que "le livre se lit avec les yeux", " une mauvaise mise en page ne respecte pas l'œil du lecteur, son sens de l'harmonie ", " un livre est un jardin qui, du premier coup d'œil, doit offrir ses perspectives, son équilibre ". Mais la plupart des auteurs sont essentiellement attachés au texte, donc à la lisibilité, qui n'est pas synonyme de beauté formelle. Les livres réussis sont ceux qui permettent la meilleure lecture possible, et non ceux qui flattent uniquement le sens esthétique.

Certains écrivains développent le concept de lisibilité jusqu'à l'effacement, au silence souhaitable de la typographie, " les grands typographes ont toujours été des gens modestes qui se mettaient au service du livre ", ce sont aussi des gens de métier, des spécialistes à qui l'on doit s'en remettre. Cet attrait pour l'effacement est poussé à l'extrême par l'un des auteurs, pour qui la sobriété associée à l'uniformité en est l'expression la plus parfaite, comme si la variété formelle pouvait distraire le lecteur de la lecture. Nous avons ici affaire à un véritable ascète du livre, très typique des Éditions de Minuit⁹⁶ ».

Nous ne pouvons que noter une certaine prétention des auteurs qui n'hésitent pas à affirmer la soumission du graphiste à leur texte. Nous nous éloignons de plus en plus de l'idéal d'un rapport équitable entre le texte et le graphisme du livre, que nous avons supposé. Le graphiste semble même être investi d'une double mission : **rendre lisible le texte, et rendre invisible son travail**. Massin, graphiste lui-même, déclare d'ailleurs : « Nous [les graphistes] sommes au service d'un texte, d'un auteur, comme le metteur en scène est au service d'une pièce de théâtre⁹⁷ ». Son travail consiste donc à se « mettre au service de ». Les graphistes accepteraient cet **effacement total de leur travail** afin de servir au mieux le travail

⁹⁶ Claire Lesage, *L'écrivain et la fabrication du livre : actes du colloque*, *op.cit.*, p.220-221

⁹⁷ Massin, « Massin, graphiste », in Claire Lesage, *L'écrivain et la fabrication du livre : actes du colloque*, *op.cit.*, p.216

d'une autre personne ? Nous le verrons par la suite. Le travail typographique devrait donc être le plus sobre possible, dans la perspective du de la typographie invisible prônée par Beatrice Warde, et s'effacer totalement. Plus que le travail graphique, ce sont « les typographes [qui] ne doivent pas s'immiscer entre l'auteur et le lecteur par un design surprenant et perturbateur, ils doivent rester à l'arrière-plan⁹⁸ ». Gerard Unger résume parfaitement cette conception du métier : le graphiste ne « doit pas s'immiscer », c'est-à-dire lutter contre une position de parasite indésirable entre l'auteur et son lecteur. Ainsi, le travail du designer graphique se situe pleinement dans le champ des arts appliqués : un travail qui ne vaut pas pour lui-même, mais **appliqué... au travail de quelqu'un d'autre**. Massin en a bien conscience :

« Car le travail que j'exerce n'est pas en fait un travail d'artiste : plus exactement, je travaille dans le domaine des arts appliqués. Nous autres graphistes ne devons jamais perdre de vue que nous ne faisons pas de l'art pour l'art⁹⁹ ».

Jean-François Lyotard, dans la préface du catalogue de l'exposition *Vive les graphistes*, commente cette position ambiguë :

« - C'est pourquoi je vous répète que les graphistes sont coincés. Artistes, mais promoteurs. Ils ont à proposer et leur œuvre et autre chose que leur œuvre, la chose. Leur œuvre est un objet qui doit induire autre chose que le plaisir pris à sa beauté. C'est un art subordonné, " appliqué ", comme on dit. Il exige du graphiste une humilité de serviteur, une humiliation peut-être¹⁰⁰ ».

Plus que la modestie du graphiste, Lyotard évoque franchement son **humiliation** ! Une telle négation de son travail dépasse l'effacement de la composition typographique comme le moyen qui traduirait au mieux la prétention objective du texte, et **dévalorise le travail du designer graphique**. Nous rejoignons ici les

⁹⁸ Gerard Unger, *Pendant la lecture*, op.cit., p.51

⁹⁹ Massin, « Massin, graphiste », art.cit., p. 216

¹⁰⁰ Jean-François Lyotard, « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », préface au catalogue d'exposition *Vive les graphistes : Petit inventaire du graphisme français*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990

préoccupations de William Morris à la fin du XIX^{ème} siècle. Morris, en tant que chef d'entreprise lui-même, était soucieux du bonheur de ses employés. Selon lui, tout homme devait éprouver du plaisir à travailler, et le bonheur proviendrait de la satisfaction du travail accompli. De manière causale, la satisfaction tirée se retrouverait dans le travail lui-même : « L'art est l'expression par l'homme de la joie qu'il tire de son travail¹⁰¹ ». Ce plaisir de travailler semble reposer sur trois critères : la diversité des tâches effectuées, permettant d'avoir une vue d'ensemble de la conception d'un objet et non un aperçu, l'espoir de la création tout à fait novatrice d'un objet, et dont la fabrication dépend de nous, et la fierté de la participer pleinement et activement au travail, de se sentir utile. Morris poursuit même en assurant que cette satisfaction des ouvriers mène à une production d'objets de qualité. C'est l'inverse de cette conception (peut-être idéaliste) du travail, qui s'opère lorsque le graphiste est réduit à une tâche d'exécution de mise en page. Il n'est pas enjoint à revendiquer son travail, puisqu'il est incité à le dissimuler... quelle satisfaction peut-il donc en tirer ?

Cette invisibilité du travail du graphiste suppose une **neutralité dans l'expression de sa personne au sein de son travail**. À cet égard, Herbert Bayer soutient que, si la typographie est conditionnée par le message qu'elle rend visible, elle ne peut être l'expression d'une position subjective du graphiste. Jan Tschichold exprime plus radicalement que « l'artiste du livre doit se défaire totalement de sa personnalité¹⁰² » ... Si son travail doit être rendu invisible, c'est également la **négation de sa personne**, en tant que sujet pensant, interprétant, et doté de convictions, qui est exigée. De plus, Dorothee Joannard, interviewée dans le cadre de l'étude de la thèse de Yoann Bertrand sur les graphistes amateurs, proclame :

¹⁰¹ William Morris, *L'art et l'artisanat*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2011

¹⁰² Jan Tschichold, *Livre et typographie : essais choisis*, op.cit., p.14

« Quand tu dois répondre à un objectif, il t'est demandé de ne pas mettre tes idées [...]. Un graphiste, pour moi, c'est un professionnel, et comme n'importe quel autre professionnel, tu n'es pas censé parler de tes convictions personnelles au travail¹⁰³ ».

Mais le propre des métiers créatifs n'est-il pas d'exprimer une personnalité ? Tout élève en art appliqué présentant des concours d'entrée en écoles supérieures, ou répondant à un appel à projets, s'est un jour vu donné le conseil d'apporter une réponse singulière mettant en exergue SA personnalité. Cette affirmation du graphiste serait pourtant indigne du texte au service duquel il se soumet : « Plus cette importance [du livre] est grande, moins il est permis au graphiste de se mettre en avant et de proclamer grâce à son " style " que c'est lui et personne d'autre qui a donné forme au livre¹⁰⁴ », disait Jan Tschichold. Plus que la neutralité du travail du graphiste au service d'un texte, son travail est ainsi relégué au rang d'exécution de conventions typographique, niant totalement le caractère créatif et réflexif de son activité. Quand Charlotte Gauvin demande au studio Building Paris à quel stade de la conception ils interviennent dans un projet d'édition, une de leur expérience illustre parfaitement cette réduction des vastes compétences du graphiste :

« Je garde un souvenir mitigé d'une expérience avec un énorme éditeur qui est clairement dans l'industrie du livre. Ils ont des automatismes et ils t'appellent pour faire de la mise en page. C'est très pénible parce que notre rôle ne se limite pas à ça. En tout cas, ce n'est pas comme ça que je définis le mien¹⁰⁵ ».

Il semble très intéressant ici de comparer l'acceptation de Massin de son travail comme « au service de », alors que Benoît Santiard assume pleinement que son « rôle ne se limite pas à ça ». Il s'agit ici de deux perspectives de pratique du métier radicalement différentes. D'autre part, Michael Rock rappelle

¹⁰³ Yoann Bertrand, *Tout le monde est graphiste*, op.cit., p.30

¹⁰⁴ Jan Tschichold, *Livre et typographie : essais choisis*, op.cit., p.14

¹⁰⁵ Conversation entre Charlotte Gauvin et Building Paris, [en ligne], [consulté le 20 novembre 2018], disponible sur <<http://from.esad-gv.fr/to/#26:Building%20Paris>>

dans « Le Graphiste-auteur » la vision du métier de graphiste de Josef Müller-Brockmann : « Le graphiste se soumet à la volonté du système, renonce à l'expression personnelle, se refuse à l'interprétation¹⁰⁶ ». Au sujet de l'interprétation, nous confronterons cette pensée, à la fin de la prochaine partie, avec la position de Jean-François Lyotard. Se refusant à l'interprétation, le graphiste ne serait donc qu'un exécutant et non un praticien pensant, et son travail serait dénué de toute subjectivité.

Nous sommes tout à fait conscients que cette vision du graphisme que nous proposons, notamment à travers les auteurs cités, relève nettement de la tradition moderniste du graphisme. Le designer, au service de l'industrialisation et de la reproductibilité en masse, crée des formes standardisées, simplifiées, et dépouillées de tout ornement. Tout ce qui apparaît comme superflu est évincé. Un vocabulaire formel minimal découle d'une volonté de rationaliser les formes, et de présenter des compositions graphiques maîtrisées, raisonnées, presque mathématiques, basées sur des grilles. Il reste donc peu de place pour la subjectivité du graphiste, contraint par la neutralité, la sobriété, et l'objectivité. Mais le caractère dogmatique de ce Style International a été remis en cause. En effet, le contexte des années pop a permis de débrider l'inventivité et la créativité des designers : pour maintenir un flux tendu de consommation, il est nécessaire de sans cesse se renouveler et proposer de la nouveauté. Cet état d'esprit a permis de transgresser toutes les règles jusqu'alors établies, et de remettre en cause l'hégémonie du modèle décrit. Dès lors, certains se sont interrogés sur cette vision du travail du graphiste. À l'opposé des conceptions que nous avons étudiées, Marshall Lee défend que « le designer ne doit pas se contenter d'être discret¹⁰⁷ ». Son rôle semble aller au-delà d'une application de règles établies pour donner

¹⁰⁶ Michael Rock, « Le Graphiste-auteur », [1996], in Helen Armstrong, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, op.cit., p.110

¹⁰⁷ "It is not enough for the designer to be unobtrusive." Marshall Lee, "What Is Modern Book Design", *Books for Our Time*, Oxford, New York University Press, 1951, p.15

à lire un texte clairement. De plus, Gerard Unger remet en question cette lisibilité toute puissante, et expose quelques questionnements qui en découlent :

« Certains qualificatifs comme " invisibles " ou " frappant " exigent une meilleure définition. Où est la limite ? Quand donc lettres et typographie sont trop présentes ? Il n'existe aucune frontière fixée une fois pour toutes. La visibilité est-elle toujours contreproductive ? Attirer l'œil a-t-il une fonction ? Personne ne conteste l'idée que la composition d'un texte doit non seulement être efficace, mais qu'il peut aussi être attrayant et captivant. Mais dans quelle mesure et pour qui ?¹⁰⁸ ».

Il s'agit donc ici de nuancer cette conception du travail graphique, et de se demander si la **lisibilité est un critère suffisant** pour qu'un texte soit donné à lire. Ne peut-on pas envisager un dépassement de la lisibilité ? En effet, il semblerait que la lisibilité ne soit pas seule en mesure de communiquer une information. Nous faisons ici référence à la thèse de Phil Baines : « *The Bauhaus mistook legibility for communication*¹⁰⁹ ». En évoquant le Bauhaus, Phil Baines replace dans son contexte cette tradition moderniste de la lisibilité la plus neutre. David Carson complètera l'analyse de Phil Baines :

« Ce n'est pas parce que quelque chose est lisible qu'il communique ; il pourrait communiquer quelque chose de complètement faux. Certains classiques de la littérature, les encyclopédies, ou tellement de livres que les jeunes ne voudraient pas choisir, pourraient être rendus plus attirants. C'est le plus souvent un problème d'édition qui envoie un mauvais message, ou un message pas assez fort. Vous pouvez être lisible, mais quelle est l'émotion contenue dans le message ?¹¹⁰ ».

Il affirme ainsi que la lisibilité ne suffit pas et qu'il faut davantage pour communiquer, quelque chose de l'ordre de l'émotion. En effet, Carson produit, notamment pour le magazine *Beach Culture*, « un graphisme émotionnel, très singulier et

Des livres ?

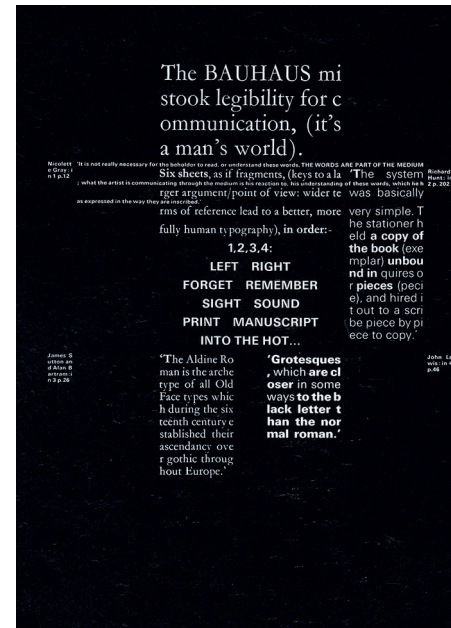
À lire ?

Et un graphiste invisible

¹⁰⁸ Gerard Unger, *Pendant la lecture*, op.cit., p.53

¹⁰⁹ « Le Bauhaus a confondu lisibilité et communication » Phil Baines, cité par Rick Poyner et Edward Booth-Clibborn, *Typography now: the next wave*, Londres, Internos Books, 1991

¹¹⁰ "Just because something is legible doesn't mean it communicates; it could be communicating completely the wrong thing. Some traditional book titles, encyclopedias, or many books that young people wouldn't want to pick up, could be made more appealing. It is mostly a problem of publications sending the wrong message or not a strong enough message. You may be legible, but what is the emotion contained in the message ?" David Carson, *The End of Print: The Graphic Design of David Carson*, Londres, Laurence King, 1995



Phil Baines, *The Bauhaus mistook legibility for communication*, 1985, couverture de sa thèse

Source : Rick Poyner et Edward Booth-Clibborn, *Typography now: the next wave*, Londres, Internos Books, 1991

Des livres ?

À lire ?



David Carson, pages du magazine *Beach Culture*, 1991

Source : Rick Poyner et Edward Booth-Clibborn, *Typography now: the next wave*, Londres, Internos Books, 1991, p.153

Et un graphiste invisible

non conventionnel¹¹¹ ». Ouvertement subjectives et spectaculaires, ses compositions s'affranchissent des usages et conventions et vont jusqu'à l'illisibilité typographique. Caractères déformés, mots séparés, absence de paragraphes, mise en page défigurée... le lecteur assiste à un livre démantèlement de la typographie. Ces travaux traitent la lettre comme une image, et produisent des images à voir, plus que des textes à lire. C'est à ce type de productions et aux questionnements qu'elles soulèvent que sera consacrée notre analyse dans la section suivante. Un dernier point juste avant. Phil Baines déclare que la lisibilité n'est pas la condition de la communication, mais également que « la lisibilité présente l'information comme un fait plutôt que comme une expérience¹¹² ». Cette notion d'expérience, centrale pour notre sujet, mérite que nous nous y arrêtions un instant. Si l'expérience est le fait « d'acquérir, volontairement ou non, ou de développer une connaissance des êtres et des choses par leur pratique et par une confrontation plus ou moins longue avec le monde¹¹³ », la transmission d'une information implique une action, une activité, une « pratique » de la part de son récepteur. Il semble légitime de se demander si, en objectivant le texte et le donnant clairement à lire, le lecteur n'est pas privé du caractère actif de la réception.

¹¹¹ Gerard Unger, *Pendant la lecture*, op.cit., p.41

¹¹² "Legibility presents information as facts rather than as experience"
Phil Baines, "The first consideration of typography is to be clearly read", débat, Chartered Society of Designers, Londres, 11 mars 1991

¹¹³ Définition du mot expérience sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne], disponible sur <<http://www.cnrtl.fr/definition/exp%C3%A9rience>>

Un texte moins lisible que visible

Si la lisibilité optimale du texte peut être un principe directeur de la conception du livre, certains objets et travaux en prennent le radical contre-pied. Nous avons vu que Diane Boivin développe même un concept de lecture contrariée, à l'opposé d'un texte directement lisible. Mais rappelons tout d'abord une **distinction essentielle entre la lisibilité et le confort de lecture**. En effet, le fondement de ce paradigme de la lisibilité semble reposer sur une confusion. Le terme même de « lisibilité » semble avoir été employé à mauvais escient. Comme Gerard Unger le démontre parfaitement, la langue française ne possède qu'un seul mot pour « lisibilité », alors que l'anglais en possède deux. En anglais, *legibility* signifie la distinction des lettres les unes par rapport aux autres. Mais *readability* recouvre la notion plus vaste d'aisance de lecture. « Si vous pouvez lire un journal en entier sans difficulté, on dira qu'il est *readable*. *Legibility* porte sur les formes des signes typographiques, et sur leurs détails tandis que *readability* porte sur l'ensemble¹¹⁴ ». Ce que nous considérons comme lisible est donc *readable*, c'est-à-dire lisible sans effort, et non lisible en soi (*legible*). Beatrice Warde elle-même avait senti cette ambivalence du terme, en assurant que la typographie devait être employée afin de garantir un « confort de lecture¹¹⁵ » optimal au récepteur. Elle soulignait déjà le fait qu'une page composée dans une typographie antique en corps 14, est aussi lisible que composée en Baskerville corps 11, mais qu'elle était moins agréable à lire. Les règles édictées pour atteindre un idéal de lisibilité, visaient en réalité le confort de lecture. Ce que nous entendions jusqu'alors par « lisible », relève en fait de la facilité à accéder au sens du texte, d'une

¹¹⁴ Gerard Unger, *Pendant la lecture*, op.cit., p.22

¹¹⁵ Beatrice Warde, « Le verre de cristal, ou la typographie invisible », art.cit., p.40

composition qui demande le moins d'effort de la part du lecteur pour être lue. Toutes les typographies sont donc intrinsèquement lisibles (en tant qu'accessibles par la vue), mais certaines plus aisément que d'autres. Cette distinction remet en cause tout le paradigme de la lisibilité auquel nous nous sommes attachés jusqu'à présent. Ainsi, quand Jan Tschichold proclame que « le lecteur moyen se révolte quand les caractères sont trop petits ou lui irritent les yeux. Ces deux particularités sont déjà les signes d'une certaine illisibilité¹¹⁶ », il se fourvoie. Ces deux caractéristiques ne sont pas des signes d'illisibilité, mais d'un texte plus difficilement lisible, ou moins agréable à la vue. Ainsi, quand il déclare qu'« une typographie que tout un chacun ne peut pas lire est inutilisable¹¹⁷ », il omet le fait que tout un chacun PEUT (dans le sens où il en a les capacités) lire toutes les typographies, seulement avec plus ou moins d'aisance. Cette précision va également à l'encontre de l'idée reçue selon laquelle une typographie avec empattement serait plus lisible, qu'une typographie qui en est dépourvue. François Richaudeau tire d'ailleurs cette conclusion lors de son enquête exposée dans *La lisibilité*, et affirme que « les caractères traditionnels avec empattements ne sont pas plus lisibles que les caractères modernes sans empattements¹¹⁸ ». Cette conclusion est partagée avec Richard Hendel, qui justifie l'ambivalence de ce postulat :

« Certaines études montrent qu'une typographie avec empattements est plus facile à lire qu'une typographie sans, et d'autres prouvent l'inverse. Comme Marshall Lee le suggère, les gens ne sont probablement pas nés avec une préférence pour un certain design plus qu'un autre. La vieille histoire est que nous lisons plus facilement une forme de lettre que nous sommes habitués à voir. Si les typographies sans empattements ne sont pas couramment utilisées dans les livres, l'argument en découle que qu'elles ne *devraient* pas être utilisées dans les livres. Cependant, les typographies sans

empattements ne sont pas intrinsèquement illisibles, elles sont même utilisées pour la signalétique d'autoroute ou à d'autres occasions où l'information doit être lue rapidement. [...] C'est la façon dont nous employons une typographie, et non son dessin en lui-même, qui définit si elle est lisible. Les designers de livres peuvent penser qu'une typographie sans empattements est inappropriée pour les livres, parce qu'ils n'ont que peu d'expérience de son usage pour un texte de labour¹¹⁹ ».

Plus que la question de l'emploi de la typographie avec ou sans empattements dans les livres, Richard Hendel introduit le fait que c'est l'habitude de l'œil à une typographie, qui la rend plus ou moins lisible. Si nous considérons une typographie avec empattements comme plus appropriée au livre, c'est parce que nous sommes habitués à voir ces typographies dans ce contexte. Nous développerons ce rôle de l'habitude dans la lecture ultérieurement. Pour revenir à l'étude de François Richaudeau, il étend ses observations au dessin global des caractères : « Proportion, épaisseur des jambages, empattements, pleins, déliés, etc., ne semblent pas non plus influencer de façon significative les performances de lecture¹²⁰ ». De plus, il constate que la taille des caractères n'influence pas plus l'efficacité de la lecture. Ce fait nous apporte un nouvel éclairage sur le projet *Bookster*, composé avec le *Minuscule* de Thomas Huot-Marchand : a priori, le texte intégral composé sur cette affiche serait lu avec la même temporalité que dans un livre imprimé. Nous comprenons dès lors que le seuil de lisibilité est relatif, non pas à la typographie en elle-même, mais à la distance à laquelle se trouve le lecteur. Si ce projet typographique revendique la recherche d'un seuil de lisibilité, c'est le seuil de lisibilité, à la distance à laquelle nous lisons généralement, qui est atteint (seuil qui serait différent à une autre distance). Par ailleurs, François Richaudeau soulève un point qui influe directement sur le travail de

¹¹⁶ Jan Tschichold, *Livre et typographie : essais choisis*, op.cit., p.17

¹¹⁷ *Ibidem*

¹¹⁸ François Richaudeau, *La lisibilité*, Paris, Denoël, 1969, p.35

¹¹⁹ "Some studies show that serif type is easier to read than a sans serif type, and others prove the opposite. As Marshall Lee suggests, people are probably not born with a preference for one kind of type design over another. The old story is that we read most easily any letterforms that we are most used to seeing. If sans serif is not a style of type commonly used in books, then, the argument goes, it probably isn't a typeface that *should* be used in books. But sans serif letters are not inherently illegible, they are used (often badly), for highway signs and in other places where information must be read quickly. [...]"

How a typeface is used, not the typeface itself, defines how readable it is. Book designers may think that sans serif style is unsuitable for books because they have little experience using it for extended text. Certainly, the best-designed serif typeface can be rendered unreadable without much effort." Richard Hendel, *On book design*, op.cit., p.38

¹²⁰ François Richaudeau, *La lisibilité*, op.cit., p.31

Phil Baines : « Une importante partie du dessin des lettres est inutile pour la lecture¹²¹ ». En effet, il affirme que nous pouvons reconnaître un mot qu'avec les moitiés supérieures des lettres (mais pas avec les moitiés inférieures, car elles ne sont pas suffisamment distinctes pour permettre leur identification). Ainsi, le projet typographique de Phil Baines *You can read me* explore cette réduction à l'essence de la lettre, au strict nécessaire pour l'identifier. Selon le résultat de l'enquête de Richaudeau, ces lettres fragmentaires ne seraient pas plus difficiles à lire que des lettres complètes. Gerard Unger évoque d'ailleurs ce projet :

« Certains éléments indiquent que certaines parties des lettres suffisent à accéder à un texte, bien qu'il soit évident que la majorité des lecteurs n'apprécieraient pas qu'une page d'un livre ou d'un journal ne contienne que des fragments de lettres¹²² ».

Nous retrouvons ici l'enjeu, moins de la lisibilité, que du confort de lecture assuré par de tels caractères.

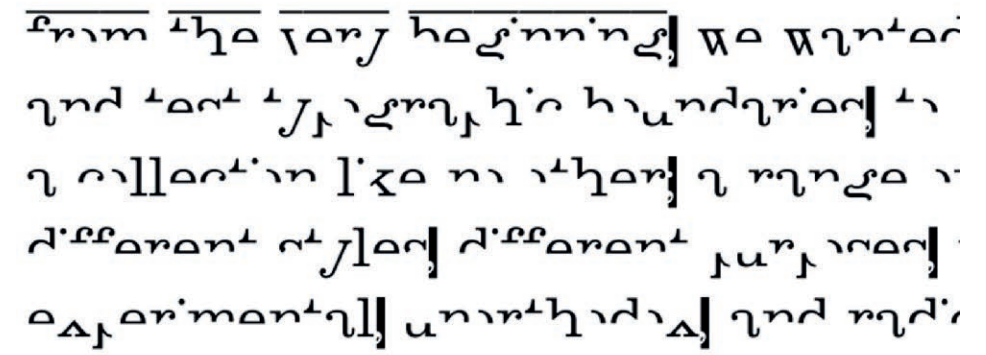
Cette distinction établie, nous voudrions étudier ici la relation qu'entretiennent les actes de lire et de voir, le lisible et le visible. Dans un premier temps, il semble opportun de rappeler la séparation effectuée entre les figures et les mots, qui ont en commun la **transcription visuelle du langage**. Michel Thévoz mentionne une « frontière que notre culture a tracée entre deux langages originellement confondus : celui des figures, et celui des mots¹²³ ». Conséquemment, il énonce que « l'idéologie de la représentation détermine des normes de lecture censées rendre la figure et l'écriture respectivement visible et lisible, c'est-à-dire transparentes au sens¹²⁴ ». Ainsi, c'est la culture qui a institué des normes conventionnées de représentation, et distingué la visibilité des figures d'un côté, et la lisibilité de l'écriture de l'autre. Mais la vocation de la typographie est d'abord de

¹²¹ Ibidem, p.40

¹²² Gerard Unger, *Pendant la lecture*, op.cit., p.77

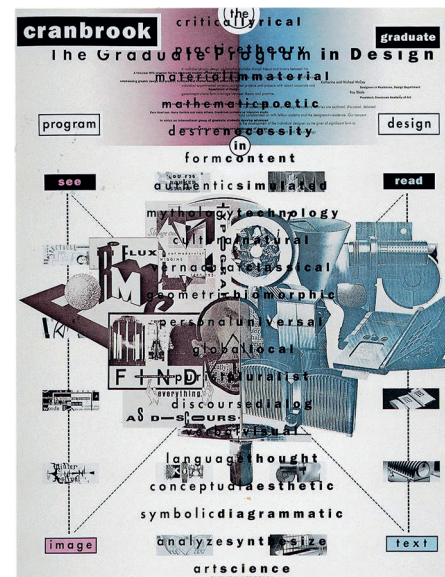
¹²³ Michel Thévoz, *L'art comme malentendu*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, p.18-19

¹²⁴ Ibidem



Phil Baines, *You can read me*, 1991, typographie

Source : https://www.myfonts.com/person/Phil_Baines/



Katherine Mc Coy, *The Cranbrook graduate program in design*, 1989, affiche

Source : Rick Poynor et Edward Booth-Clibborn, *Typography now: the next wave*, Londres, Internos Books, 1991, p.41



David Carson, couvertures du magazine *Ray Gun*

Source : archive personnelle

transcrire de manière visible le langage oral. Si l'alphabet permet une représentation graphique de l'oralité première du langage, Anne-Marie Christin dessine une filiation originellement visuelle des lettres : « L'écriture est née de l'image et, que le système dans lequel on l'envisage soit celui de l'idéogramme ou de l'alphabet, son efficacité ne procède que d'elle : telle est la thèse défendue dans ce livre¹²⁵ ». L'écriture n'a de raison d'être que parce qu'elle **véhicule une image visuelle du langage**. Mais, plus que la parole, c'est l'image qu'elle institue comme référence de l'écriture. De fait, elle esquisse que l'alphabet perd cette relation visuelle entretenue par l'homme avec le langage, ne permettant que de traduire des sons :

« Car il est clair que l'alphabet, dont la vocation s'est limitée à celle d'un relevé de phonèmes, doit y perdre la suprématie prestigieuse dont l'a investi l'Occident pendant des siècles : il semble être un système bien appauvri en regard de la flexibilité visuelle/verbale que propose l'idéogramme¹²⁶ ».

L'alphabet naitrait donc d'une perte du caractère visuel des idéogrammes. La visibilité des lettres serait donc première, ce qui nous permet de resituer **le sens de la vue au centre de du processus de lecture**. La vision est en effet inhérente à l'acte de lire, défini comme « accéder à une langue écrite par le sens de la vue¹²⁷ ». Puisque la qualité première de la typographie est d'être appréhendable par le sens de la vue, il s'agit de souligner que les **caractères existent pour eux-mêmes, dans leur forme, avant de transcrire une signification de langage**. Loin d'être invisibles, les lettres sont premières et préexistent aux mots dont elles sont l'unité constitutive : il s'agit de l'affirmer, et de s'en amuser. Ainsi, la voie privilégiée vers une remise en cause de la typographie semble être permise « par une exploitation nouvelle du matériau typographique lui-même¹²⁸ ». Référons-nous ici aux travaux de Katherine Mc Coy et de ses élèves de la

¹²⁵ Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op.cit., p.5

¹²⁶ *Ibidem*, p.6

¹²⁷ Définition du mot « lire » sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne], disponible sur <<http://www.cnrtl.fr/definition/lire>>
Notons que cette définition est cependant remise en cause par l'écriture braille, qui ne s'appréhende non pas par la vue mais le toucher, destituant ainsi la vue comme unique sens par lequel on lit.

¹²⁸ Herbert Bayer, « Sur la typographie », [1967], in Helen Armstrong, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, op.cit., p.44

Cranbrook Academy à la fin des années 1980. Dans son affiche *See/Read*, Katherine Mc Coy dresse une liste d'oppositions dialectiques entre la **vision et la lecture**, et établit un diagramme de la théorie de la communication. Il s'agit de prouver que « le lecteur opère simultanément à deux niveaux : la vision (processus visuel, simultané, intuitif, concret, perceptif) et la lecture (verbale, séquentielle, acquise, abstraite, cérébrale, de l'ordre du décodage)¹²⁹ ». Elle démontre ainsi que les processus de vision et de lecture sont simultanés, et non disjoints. Dès lors, comment opposer deux termes qui relèvent d'un même processus ? Dépassant les oppositions qu'elle avait établies, elle institue un modèle souple, où tous les termes participent d'un même procédé. Ce qui est lisible est donc tout autant visible. Si, spontanément, nous pensons voir des images, et lire des textes, Katherine Mc Coy postule par sa théorie de la communication, que **la vision est reliée au texte, et la lecture aux images**. Un texte visible n'est donc pas paradoxal. De cette théorie découlent de nombreuses expérimentations typographiques, notamment par les graphistes de la « New Wave ». Justifiant leurs explorations par l'argument qu'aucune typographie n'est intrinsèquement lisible, ils proclament la remise en cause du style moderniste international, et se libèrent de toutes conventions jusqu'alors édictées.

À l'instar des travaux de David Carson, les compositions typographiques qui en découlent présentent une esthétique presque bricolée, découpée, déchirée... sans aucun doute éclectique. Cette esthétique s'inscrit dans l'héritage du postmodernisme, où les références à des styles hétérogènes cohabitent. Les formes sont éclatées, et les images denses et complexes. Cette esthétique déstructurée semble résulter des **techniques de collages et de photomontages**. Mais n'oublions pas que ces techniques, appliquées ici à des compositions typographiques, sont

¹²⁹ Helen Armstrong, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, op.cit., p.44

d'abord **des techniques utilisées pour la création d'images**. Par exemple, certains graphistes revendiquent le caractère visuel de la typographie en établissant **un parallèle avec la photographie**. En effet, El Lissitzky émet l'hypothèse que le renouveau dans la conception du livre « viendra du domaine voisin de la photographie¹³⁰ » : la technique permettrait à la composition d'être transférée sur un film, lui-même reproduit sur du papier par impression. Ainsi, le texte et les illustrations seraient reproduits par un même procédé, appelé photographie pour les images et « phototypie¹³¹ » pour le texte. En appliquant une technique de production de visuels au texte, El Lissitzky assure sa dimension visuelle. László Moholy-Nagy est en accord avec El Lissitzky sur les vertus de la technique photographique appliquée au texte. En effet, il définit le concept de « typophoto » pour catégoriser ces nouvelles productions : « La typographie est une information traduite en caractères d'imprimerie » et « la photographie est une représentation visuelle de ce qui est saisissable visuellement », ainsi « *la typophoto est l'information représentée visuellement de la manière la plus précise*¹³² ». La photographie permettait donc d'enrichir la typographie, et de la doter d'une nouvelle dimension.

Il s'agit donc d'exploiter, et d'explorer, les effets visuels de ce nouveau matériau typographique. Cette « matière textuelle¹³³ », qu'évoque Fanette Mellier, affirme la **lettre en tant qu'image, en dehors de toute signification langagière qu'elle porte**. Camille Zammit¹³⁴ déclare d'ailleurs que le travail de typographe consiste à révéler le potentiel symbolique et esthétique des lettres. La lettre est donc travaillée comme une forme, une image, et non comme une unité de sens. Elle n'est pas considérée pour ses qualités sémantiques, mais esthétiques. La frontière entre le mot et l'image s'estompe alors, en instaurant de nouvelles relations entre

¹³⁰ El Lissitzky, « Notre livre (U.R.S.S.) », [1926], in Helen Armstrong, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, op.cit., p.26

¹³¹ *Ibidem*

¹³² László Moholy-Nagy, « Typophoto », *art.cit.*, p.33

¹³³ Propos recueillis par Sandrine Maillot, Anne-Marie Sauvage, « Fanette Mellier. Travailler la matière textuelle », *art.cit.*, p. 47

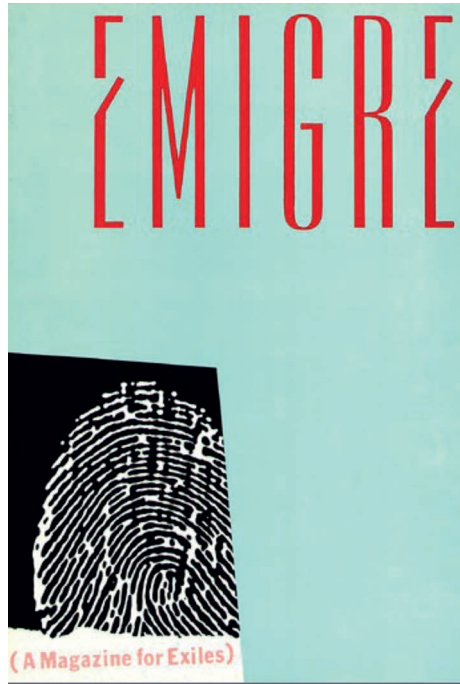
¹³⁴ Voir Camille Zammit, *L'apparence du livre : l'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, op.cit., p.30

eux. Il s'agit de **composer le texte comme une image à part entière**, travaillant la typographie de sorte qu'elle fasse elle-même fonction d'image. Les éléments graphiques et typographiques sont traités comme une matière à malaxer. À cet égard, chaque numéro de la revue *Emigre*, fondée dans les années 1980 par Zuzana Licko et Rudy Vanderlans, propose une réflexion très développée sur cet enjeu du design graphique. Le rédacteur en chef Rudy Vanderlans précise même que « tous les textes de ce numéro sont destinés à être vus et lus¹³⁵ », c'est-à-dire appréciés tout autant pour la réflexion qu'ils portent, que pour leurs qualités visuelles. Mais, dans les *100 idées qui ont transformé le graphisme*, Steven Heller déclare : « La transformation de mots et de phrases en illustrations ajoute souvent à l'expressivité du message, à condition que le texte demeure lisible¹³⁶ ». Même engagé dans la voie d'une composition destinée à être vue, il semble difficile de totalement balayer la question de la lisibilité. De plus, sa formulation ne traite pas les mots comme des images, mais comme des **illustrations**. Rappelons que cette affirmation de Steven Heller est énoncée au sujet des calligrammes. Ces images illustrent, par la disposition du texte, le propos du texte lui-même. Les plus célèbres sont ceux de Guillaume Apollinaire, qui a exploré les calligrammes en tant que nouvelle forme, voire nouveau genre, de la poésie. Bradbury Thompson, pour le magazine *Westvaco Inspirations*, a d'ailleurs repris le poème *Il pleut* d'Apollinaire, faisant pleuvoir verticalement les vers sur des femmes munies de parapluies. Cette image formée à partir d'un texte ne reste cependant qu'un exemple très figuratif, presque **le premier degré de l'image textuelle**. En tant que graphiste, Fanette Mellier se demande comment **dépasser cette interprétation figurative du texte, son caractère illustratif** : « Quels liens peut-on tisser entre le contenu et la forme sans chercher à "illustrer" à proprement parler, mais en prenant en compte les ressorts sensibles du texte lui-même ?¹³⁷ ».

¹³⁵ Rudy Vanderlans, *Emigre*, n°15, 1990, p.3

¹³⁶ Steven Heller, Véronique Vienne, *100 idées qui ont transformé le graphisme*, op.cit., p.63

¹³⁷ Propos recueillis par Sandrine Maillot, Anne-Marie Sauvage, « Fanette Mellier. Travailler la matière textuelle », *art.cit.*, p. 47



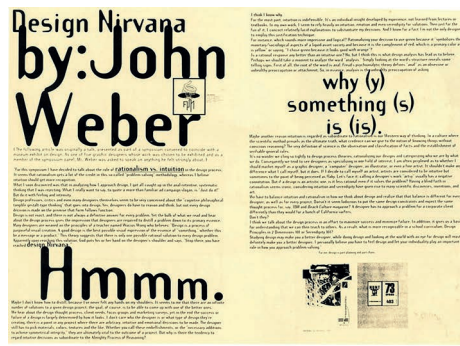
Rudy Vanderlans et Zuzana Licko, couverture du magazine Emigre, n°1, 1984

Source : archive personnelle



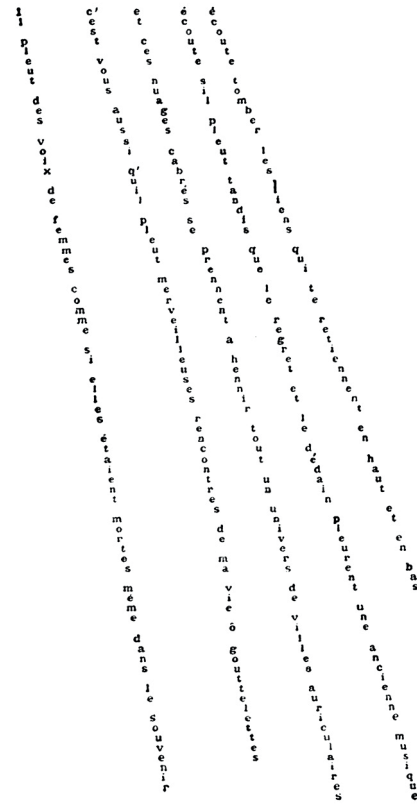
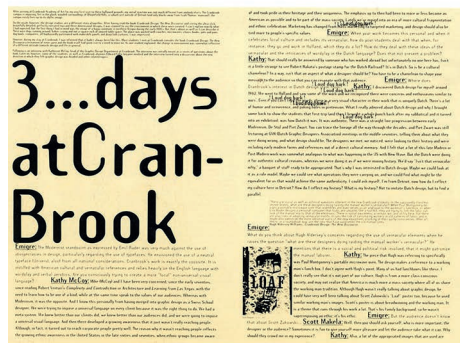
Rudy Vanderlans et Zuzana Licko, couverture du magazine Emigre, n°2, 1985

Source : archive personnelle



Rudy Vanderlans et Zuzana Licko, pages intérieures d'Emigre, n°19, 1991

Source : archive personnelle



Guillaume Apollinaire, Il pleut, 1918, calligramme

Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume_Apollinaire_-_Calligramme_-_Il_pleut.png



Bradbury Thompson, Rain Rain Rain, 1958, illustration pour le magazine Westvaco Inspirations for printers, n°210

Source : <https://alexanderwwhite.wordpress.com/bradbury-thompsons-westvaco-inspiration-for-printers-nos-194-202-and-210/>

Plus que de transposer le texte dans une image illustrant son propos, il s'agit ici de traduire ce que le texte dégage comme **sentiments et émotions**, dans un langage visuel. Pour éclairer ce fait, peut-être pouvons-nous nous référer au parallèle qu'établit Henri Focillon entre le texte et la musique ? Dans sa préface à l'ouvrage *Le livre, son architecture, sa technique*, il affirme :

« Les mots ne sont pas seulement les dépositaires d'un sens lexicologique. Dans la langue des maîtres, ils ont une valeur de suggestion indépendante de leur sens ordinaire ; par là ils acquièrent un pouvoir analogue à celui des sons musicaux¹³⁸ ».

C'est cette « valeur de suggestion », ce que le texte évoque, nous fait ressentir implicitement, qu'il s'agit de traduire visuellement, plus que son sens strictement linguistique. Filant la métaphore, il poursuit :

« Les notes changent de valeur selon la clé qui les commande. Les sons changent d'accent, de timbre et de portée selon les instruments qui les émettent. [...] Il n'est pas absurde de vouloir orchestrer typographiquement de hautes émotions, en cherchant un ordre, une couleur et un dessin qui les fassent entrer plus avant dans nos cœurs¹³⁹ ».

Ainsi, le caractère, en tant que signe, ne se réfère plus à un signifié d'ordre linguistique (la signification langagière), mais à un signifié émotionnel. La lettre n'est donc plus un élément neutre et rationnel, à laquelle nous conférons un sens linguistique, mais porteuse en elle-même d'une émotion.

¹³⁸ Henri Focillon, préface à Marius Audin, *Le livre, son architecture, sa technique*, op.cit., p.IX

¹³⁹ *Ibidem*

Nous avons donc dépassé le critère de lisibilité d'un texte, afin de montrer que les mots ont d'abord vocation à être visibles. Dès lors, les renouveaux dans le traitement typographique, que nous avons observés dans les objets de notre étude, ne visent pas à être illisibles. Ils tendent plutôt à affirmer le fait qu'un texte est d'abord visible. Les caractères peuvent alors devenir une matière à composer, parfois avec des techniques généralement appliquées à l'image. La lecture est donc resituée comme une activité pleinement visuelle, de visionnage du texte. D'ailleurs, lors de ses expérimentations de remise en cause de la lisibilité, Wolfgang Weingart a découvert, par l'augmentation des approches, que « les mots ou groupes de mots devenaient de pures formes graphiques, et la compréhension du message dépendait beaucoup moins de la lecture du texte que nous l'avions supposé¹⁴⁰ ». La lecture ne serait donc pas le seul moyen de compréhension du message. Un autre de ces moyens serait **l'appréhension immédiate par la vue**, qui serait même antérieure au processus d'intellectualisation lors de la lecture. La lecture pourrait être décomposée en plusieurs étapes : la vue des caractères, leur association en mots, la reconnaissance de ces mots, l'application de leur signification linguistique, l'intellectualisation du sens. Il semblerait donc que le **message donné à voir serait plus clair qu'un message donné à lire**, car il ne nécessiterait pas d'être intellectualisé pour être compris. László Moholy-Nagy qualifie le texte de « puissantes formes symboliques optiques [qui] ont ainsi le pouvoir de représenter le contenu de l'information d'une manière immédiatement visuelle, sans qu'il soit fait exclusivement appel à la médiation de l'intellect¹⁴¹ ». Ainsi, si la vue permet l'accès immédiat au contenu sans passer par l'intellectualisation, c'est que **l'image du texte fait sens**.

¹⁴⁰ Wolfgang Weingart, « Mon apprentissage de la typographie », [2000], in Helen Armstrong, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, op.cit., p.78

¹⁴¹ László Moholy-Nagy, « Typophoto », *art.cit.*, p.34

« Les ressorts sensibles du texte » qu'évoquait Fanette Mellier, traduits visuellement, donnent la première image du texte. Pour remonter vers les prémisses de cette **typographie émotionnellement expressive**, citons ici le manifeste du futurisme de Filippo Tommaso Marinetti :

« Le livre doit être l'expression futuriste de notre pensée futuriste. Je m'attaque à ce qu'on appelle l'Harmonie typographique de la page. Quand c'est nécessaire, nous devons employer trois ou quatre encres de couleurs différentes pour une même page, et vingt caractères différents. Par exemple, italiques pour une série de sensations semblables et rapides, gras pour les onomatopées violentes etc.¹⁴² ».

La composition typographique est ici, plus que l'expression du texte, l'expression d'une pensée. Cette pensée est traduite par le contenu du texte, et visuellement par son image. El Lissitzky développe en déclarant que les modifications de l'aspect visuel du livre sont intrinsèquement liées aux **modifications de la langue**. Il démontre que le langage européen d'après-guerre est caractérisé par des cris et clameurs, et qu'il en découle des livres dont la composition typographique est éclatée, car elle accompagne les sentiments du texte.

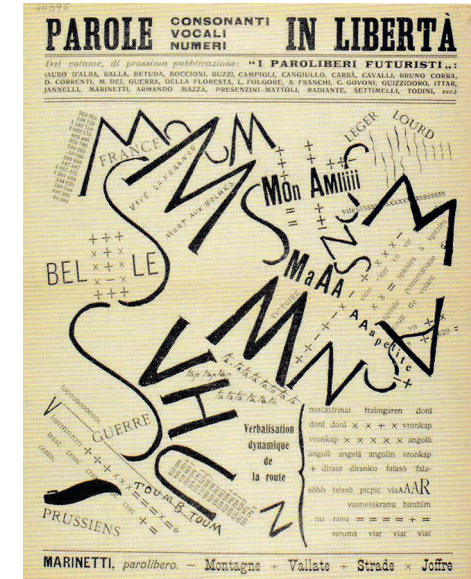
Cet éclatement de la typographie est à la base du travail des graphistes des années 1980 sortant de la Cranbrook Academy of Art. Élèves de Katherine Mc Coy, leurs productions étaient des « travaux brisés et explosés¹⁴³ », et opéraient une réelle déstructuration graphique. Mais ce démantèlement de la typographie ne s'accompagne-t-il pas d'une **déconstruction du langage** ? **Ce renversement est tant graphique que linguistique et sémiotique**. Par exemple, quand Herbert Bayer propose de transcrire visuellement le langage par un agencement non en lignes, mais en carrés, il propose de former de nouvelles unités sémantiques. Ce postulat se traduirait comme suit :

¹⁴² Manifeste du Futurisme, Filippo Tommaso Marinetti, « L'Imagination sans fil et les mots en liberté », 1912

¹⁴³ Steven Heller, Véronique Vienne, *100 idées qui ont transformé le graphisme*, op.cit., p.143

Filippo Tommaso Marinetti, *L'imagination sans fil et les mots en liberté*, 1912, manifeste du futurisme

Source : Steven Heller, Véronique Vienne, *100 idées qui ont transformé le graphisme*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p.42



MANIFESTE DU FUTURISME

F. T. MARINETTI | 1909

1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.
2. Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte.
3. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing.
4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... Une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace*.
5. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.
6. Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux.
7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'œuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme.
8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles!... À quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.
9. Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde –, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme.
10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires.
11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques; les gares gloutonnes avealeuses de serpents qui fument; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés; les paquebots aventureux flairant l'horizon; les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des avions, dont l'hélice a des claquements de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste.

Filippo Tommaso Marinetti, *texte du manifeste du futurisme*, 1909

Source : archive personnelle

Assez vous par aisément
Rapidement commencerez groupes compréhensibles¹⁴⁴
à penser de mots

Ces compositions remettent en cause toute la syntaxe de la phrase que nous avons apprise. Il semble pertinent de dresser ici un parallèle entre la proposition de Bayer et le projet de diplôme de Bae So-Hyun. Sa typographie expérimentale, qui est inspirée de l'écriture coréenne *hangeul* est une écriture phonétique. Elle propose des caractères qui résultent de l'association de plusieurs lettres, formant une syllabe. Le caractère n'est donc plus une lettre unique, mais un groupe de lettres. Katherine Mc Coy et David Frej remarquent même que ce graphisme expérimental « se trouve moins dans le champ de la typographie que dans celui des nouvelles relations entre le texte et l'image¹⁴⁵ ». Observerions-nous alors l'émergence d'un nouveau champ disciplinaire ? Ils notent même la disparition du style international, dont l'hégémonie semblait pourtant inaltérable. Ce ne sont plus le dessin et la structure de la lettre qui sont en jeu dans la typographie, mais le « sens du texte, de l'interaction avec l'iconographie et les symboles graphiques¹⁴⁶ ». Il semble incontournable de présenter ici le travail de Pierre Di Sciullo, et ses compositions notamment publiées dans *L'or de la fougue*. En effet, ces poèmes visuels sont lisibles simultanément à l'horizontal et à la verticale, créant des décalages humoristiques.

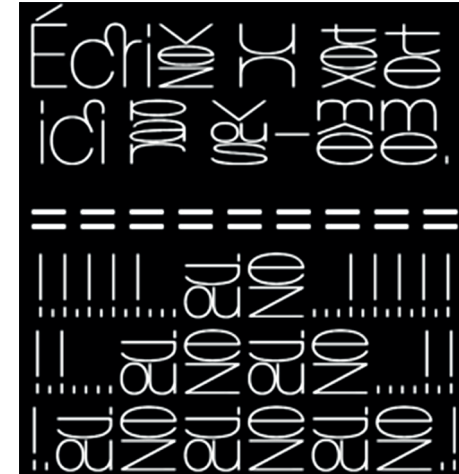
Cette déconstruction du langage revendique le **texte comme un réseau de significations ouvertes**. En effet, de ces relations entre texte et image, naissent des « significations secondaires, des narrations implicites et des interprétations alternatives¹⁴⁷ », construites non plus par le graphiste mais pas le récepteur

¹⁴⁴ Herbert Bayer, « Sur la typographie », *art.cit.*, p.47

¹⁴⁵ Katherine Mc Coy et David Frej, « Typographie critique », [1988], in Helen Armstrong, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, *op.cit.*, p.82

¹⁴⁶ *Ibidem*

¹⁴⁷ *Ibidem*, p.83



Bae So-Hyun, composition d'une phrase avec les caractères du *Johab*, 2018, projet typographique de diplôme

© Bae So-Hyun

Source : <http://baesohyun.com/johab/>



Pierre Di Sciullo, double-page de *L'or de la fougue*, Paris, Éditions Adespote, 2019

© Pierre Di Sciullo

Source : <http://www.adespote.com/l-or-de-la-fougue-p236300.html>

lui-même. Cette déconstruction typographique de la page n'est pas qu'une recherche formelle, mais vise à « exposer la manipulation du langage visuel et les différents niveaux de significations incarnés par un design¹⁴⁸ ». La typographie n'aurait donc plus pour but de communiquer un texte dénué d'ambiguïté, puisque sa signification n'est pas unique. Et ces **significations sont construites par le lecteur** lui-même. N'y a-t-il donc pas **autant de significations possibles qu'il y a de lectures** ? Chaque lecteur construit donc sa propre signification du texte. Nous rejoignons ici les préoccupations de Roland Barthes sur « La mort de l'auteur¹⁴⁹ » : c'est dans les significations que projette le lecteur sur le texte que s'achève sa construction. Un texte pas n'est unique, mais composé d'un réseau d'autres multiples textes, et c'est le lecteur qui leur redonne une unité. La réception et l'émission du sens sont alors simultanées. Ainsi, le graphisme déconstruit permet au lecteur de reconstruire une signification. « Le but est de prôner des lectures multiples par rapport à une lecture fixée, de provoquer le lecteur en devenant un participant actif dans la construction du message¹⁵⁰ ». De fait, une composition graphique déconstruite permettrait d'activer « l'intelligence interprétative du lecteur¹⁵¹ », alors qu'une claire lisibilité enfermerait les significations. Anne-Marie Christin restitue la composition de la page dans son rôle actif de création de sens : « le livre – la page – l'espace en tant qu'il est littéraire (ou scriptural) – ne permet pas seulement d'illustrer ou de compléter le sens, il le crée, concurrençant directement la syntaxe¹⁵² ». Mais, si la composition de la page permet de créer le sens, et que c'est le graphiste qui compose cette page, est-ce qu'il n'effectue pas lui-même une première interprétation ? **Sa neutralité est-elle possible ?**

¹⁴⁸ "This is not simply a formal exercise in collage-making; the method arises directly from an engagement with content. The Cranbrook theorist's aim, derived from French philosophy and literary theory, is to deconstruct, or break apart and expose, the manipulative visual language and different levels of meaning embodied in a design, in the same way that a literary critic might deconstruct and decode the verbal language of a novel."
Rick Poyner et Edward Booth-Clibborn, *Typography now: the next wave*, op.cit., 1991

¹⁴⁹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984

¹⁵⁰ " The aim is to promote multiple rather than fixed readings, to provoke the reader into becoming an active participant in the construction of the message."
Rick Poyner et Edward Booth-Clibborn, *Typography now: the next wave*, op.cit., 1991

¹⁵¹ Didier Jacob, « Les couleurs du succès », *Le Nouvel Observateur*, le 9 janvier 2012, [en ligne], disponible sur <<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20071219.BIB0508/les-couleurs-du-succes.html>>

Katherine Mc Coy et David Frej soulignent que cette appréhension visuelle de la typographie procède à une déconstruction du langage « pour mettre en avant la façon dont il [le graphiste] introduit un filtre ou un biais dans l'énonciation, et donc manipule la réponse du lecteur¹⁵³ ». Rappelons que d'après Josef Müller-Brockmann, le graphiste « se refuse à l'interprétation ». Mais si la composition graphique construit un message plus qu'elle ne le donne à lire, l'idéal d'objectivité se confronte à un obstacle. En ce sens, Jean-François Lyotard affirme que le graphiste a toujours une part d'interprétation, et qu'elle est même constitutive de son travail :

« - Ils [les graphistes] sont en effet à la fois artistes, avocats, témoins, historiographes et juges.

- Pourquoi juges ?

- Parce qu'ils interprètent. Ils sont aussi des interprètes. Que serait la fidélité à la chose à laquelle se réfère l'objet si cette référence n'était pas soutenue par une interprétation ? [...] La façon dont il [le graphiste] inscrit le titre sur son objet, dont il le place, le caractère et le corps des lettres qu'il emploie pour cette inscription, autant d'interprétations. Autant de jugements¹⁵⁴ ».

De plus, si le graphiste n'interprétait pas, cela voudrait dire que, pour une même commande, une seule réponse graphique serait possible, et donc identique à tous les graphistes. À l'inverse, Jean-François Lyotard démontre que la **diversité de propositions des graphistes**, pour un même sujet, souligne justement leur part d'interprétation : « Vous verrez, à la diversité des objets nés de cette occasion, quelle latitude leur laisse l'interprétation¹⁵⁵ ».

Si dans un premier temps nous avons observé qu'une des conceptions du métier de graphiste consiste en l'exécution de règles typographiques visant une lisibilité

¹⁵² Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op.cit., p. 116

¹⁵³ Katherine Mc Coy et David Frej, « Typographie critique », art.cit., p.83

¹⁵⁴ Jean-François Lyotard, « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », op.cit.

¹⁵⁵ *Ibidem*

aisée du texte, nos dernières réflexions mettent en jeu une nouvelle vision du travail graphique. En effet, la filiation visuelle de la typographie est pleinement assumée, menant à des pages déconstruites. Nous retrouvons certaines de ces explorations formelles au sein des livres de graphistes. L'exemple du travail de Diane Boivin autour de la lecture contrariée exemplifie cette appréhension premièrement visuelle du texte, reléguant l'intellectualisation de son sens au second plan. Le graphiste, par ses compositions, distribuerait donc des indices pour que le lecteur construise sa propre signification du texte. Le sens d'un texte n'est pas immédiatement donné, mais s'élabore à travers une typographie très expressive. Katherine Mc Coy et David Frej établissent un parallèle avec l'art : « Quand cette approche est appliquée à l'art ou à la photographie, la forme est traitée comme un langage visuel destiné à être lu autant que regardé. Texte et image doivent être scrutés en détail pour en décoder les significations¹⁵⁶ ». Dès lors, un texte premièrement visible, puis lisible, n'est-il pas voué à la contemplation esthétique plus qu'à la lecture ?

¹⁵⁶ Katherine Mc Coy et David Frej, « Typographie critique », *art.cit.*, p.83

Le principe de lecture contrariée de Diane Boivin s'est notamment traduit par la création de trois typographies :

L'Apode, 2012, typographie de titrage basée sur le principe de l'ambigramme,

La Gagne, 2012, typographie combinatoire

La Double, 2012, typographie qui permet l'imbrication aléatoire de deux textes superposés

Source : <https://cargocollective.com/dianeboivin/OULEPO>



À contempler ?

« Si vous étudiez l'histoire du graphisme, vous découvrirez qu'il s'agit en fait d'une histoire de la forme et non du contenu¹⁵⁷ ». Michael Rock, par ce postulat, signale que l'étude du graphisme se résumerait à l'étude de ses caractéristiques esthétiques. Dès lors, est-il possible de considérer que le graphisme appartient au champ de l'art, si sa finalité est moins signifiante que formelle ? En effet, si le livre a une vocation utilitaire, il semble difficile d'isoler totalement sa dimension esthétique. Jean-François Lyotard concède au travail graphique une visée de jouissance esthétique désintéressée, en dehors de toute connaissance :

« - Vous voulez dire : en visant le plaisir des yeux...

- De ces yeux qui engagent la pensée non pas à connaître mais à jouir...

- En visant le plaisir, l'objet appartient à l'esthétique¹⁵⁸ ».

Ce but de plaisir visuel ancre l'objet dans une **vocation de contemplation**. Dès lors, la **distinction entre un objet utilitaire et un objet de plaisir esthétique s'estompe**. Hal Foster affirme même que :

« L'esthétique et l'utilitarisme, loin d'être seulement confondus, se sont aussi subsumés sous le commercial – où chaque chose, des projets architecturaux aux expositions d'art, en passant par les gènes et les jeans, semble être considérée comme du *design*¹⁵⁹ ».

Le design semble donc être, dans sa définition même, la fusion entre l'utilité et la beauté. Mais, dans le cas du livre, il s'agit de déterminer selon quel équilibre. Marc Perelman soutient que, plus que chaque livre individuellement, **cette catégorie entière d'objets peut être rangée du côté de l'expérience esthétique** : « Au-delà de la possible beauté intrinsèque de l'objet livre, c'est à une

¹⁵⁷ Michael Rock, "Fuck Content", 2005, in *2x4, Multiple Signatures : On Designers, Authors, Readers and Users*, Rizzoli International, New York, 2013

¹⁵⁸ Jean-François Lyotard, « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », *op.cit.*

¹⁵⁹ Hal Foster, *Design & Crime*, Paris, Les prairies ordinaires, 2008, p.30-31

expérience d'enrichissement visuel, plastique et organique plus étendue auquel le livre concourt¹⁶⁰ ». Il poursuit en expliquant que la diversité formelle des livres fait de chacun un « *objet plastique inédit*¹⁶¹ ». De plus, si Javier Bassas déclare ouvertement que « le livre est un objet esthétique¹⁶² », il ne lui donne ce statut que lorsque le livre n'est pas lu. Il **distingue le livre dans sa fonction du livre hors de sa fonction**. Le livre n'existant que pendant la lecture, c'est-à-dire dans la réalisation de sa fonction, la matière jugée belle avant et après la lecture, n'est pas la matière du livre, mais la matière de l'objet d'art. Un livre est un livre lorsqu'il est lu, mais l'objet non utilisé est un objet d'art. D'ailleurs, nous verrons dans la prochaine partie que nous sommes principalement dans un rapport de contemplation avec les livres de graphistes, plus que dans un rapport utilitaire.

Par ailleurs, les livres de graphistes mettent en jeu des innovations formelles qui nécessitent la participation **d'artisans voire d'artistes du livre**. À cet égard, Pascal Fualcher regroupe sous le terme de « livre de création » les productions où interviennent des artistes ou des artisans. Il dresse une liste de ces acteurs :

« Imprimeurs d'art, typographes, calligraphes, papetiers, artistes-illustrateurs, graveurs, relieurs d'art, éditeurs, libraires spécialisés, sociétés de bibliophiles, bibliothèques, restaurateurs de livres, bref tous ceux qui participent de près ou de loin à la réalisation et à la diffusion du " livre de création " ¹⁶³ ».

Si cette liste a pour vocation d'être exhaustive, nous ne pouvons que nous étonner de l'absence du graphiste, dissimulé peut-être derrière les « typographes »... mais le mot n'est pas prononcé. Richard Hendel, en s'appuyant sur Robert Josephy, recoupe notre questionnement sur les livres destinés d'abord à être vus, puis lus. Il classe ces ouvrages du côté de **l'impression de luxe**, et précise que son propos ne portera pas sur eux :

¹⁶⁰ Marc Perelman, « Le livre : entre beauté intellectuelle et esthétique fonctionnelle », *art.cit.*, p.85-86

¹⁶¹ *Ibidem*

¹⁶² Javier Bassas Vila, « Le "se livrer" du livre. Phénoménologie de son effet et de son principe d'individuation », in Alain Milon et Marc Perelman, *L'esthétique du livre*, *op.cit.*, p.56

¹⁶³ Pascal Fulcher, *Esthétique du livre de création au XX^e siècle : du papier à la reliure*, *op.cit.*, p.12

« Je suis d'accord avec le designer Robert Josephy, qui a écrit que : "l'impression de luxe" est synonyme de "non imprimé pour être lu". Ceux qui utilisent l'impression de luxe sont la plupart du temps – mais certainement pas toujours – moins intéressés par ce que le texte dit que l'apparence de la typographie. Ils font des livres destinés à être regardés¹⁶⁴ ».

Des livres ?

Nous retrouvons ici encore l'ambiguïté entre la vocation utilitaire de ces objets, et l'appréciation de leurs qualités esthétiques. Inversement, Paul Valéry¹⁶⁵ considère que c'est le livre, qui permet à l'imprimerie d'être un art. S'agit-il de « l'Art d'imprimer ou imprimer l'Art ?¹⁶⁶ » La question reste ouverte. Il se pourrait que l'imprimerie ne soit plus qu'une technique, mais un art à part entière. En plus de l'imprimerie, c'est la typographie qui ne serait même plus un moyen de produire des objets utiles (des textes lisibles), mais des objets esthétiquement satisfaisants. Wolfgang Weingart déclare dans son autobiographie que ses expérimentations typographiques l'ont menées à un dépassement de la technique pour acquérir une dimension artistique : « Je voulais lancer un défi à une profession assoupie en explorant jusqu'au point de rupture les possibilités de l'atelier typographique, et prouver une fois encore que la typographie est un art¹⁶⁷ ». La technique, vouée à produire des objets utiles, de design, serait donc, par son dépassement, le moyen par lequel ces mêmes objets entreraient dans la sphère de l'art.

À contempler ?

De plus, c'est la **distinction même entre le designer graphique et l'artiste qui semble floue**. En effet, **design graphique et arts graphiques ont souvent été rapprochés**. Paul Rand attribue au designer des caractéristiques de l'artiste. Il affirme que le design n'est pas un métier, mais de l'ordre de la vocation, dans le sens où le designer n'a pas d'emploi du temps précis, étant à la merci des idées et de l'inspiration qui lui viendraient aléatoirement. Si le design ne repose

¹⁶⁴ "There are many kinds of books and book design. One more thing this book is not a book about fine printing. Fine-printed books are often made for collectors, and I agree with the designer Robert Josephy, who wrote that 'fine printing' is synonymous with 'not printing to be read'. Those who do fine printing are commonly – but certainly not always – less interested in what the words say and more interested in how the type looks. They make books to be looked at." Richard Hendel, *On book design, op.cit.*, p.4-5, se référant à Robert Josephy, "Trade Bookmaking", in *Books and Printing*, ed. Paul A. Bennett, Cleveland, World Publishing Compagny, 1951, p.169

¹⁶⁵ Voir Paul Valéry, « Les deux vertus d'un livre », [*Arts et Métiers Graphiques*, 15 Septembre 1927, p.3-8], [en ligne], [consulté le 16 octobre 2018], disponible sur <<https://magazines.iadb.org/issue/AMG/1927-09-15/edition/null/page/7>>

¹⁶⁶ Site de Lorenz Boegli, [en ligne], disponible sur <<http://www.lorenzboegli.ch/>>

Des livres ?

À contempler ?



Wolfgang Weingart, *Kunstcredit*, 1976-1977, lithographie, 90,2x128cm

Source : archive personnelle

que sur ces idées et cette inspiration, il paraît difficilement envisageable que cette activité soit transmissible par un apprentissage. De plus, Gaetano Pesce exprime ouvertement :

« Quant à la frontière entre artiste et designer, elle s'est estompée depuis longtemps. Je crois qu'elle s'effacera complètement si l'on parvient à redéfinir ce qu'est un artiste : c'est quelqu'un qui dépasse les limites de sa profession. Certains peintres deviennent des artistes, d'autres restent des peintres. Pour les designers, je dirais la même chose¹⁶⁸ ».

C'est par le dépassement de sa fonction que le graphiste deviendrait artiste. Le travail du graphiste dans la conception du livre est de ce fait difficilement qualifiable. Catherine de Smet évoque ainsi que le travail de Philippe Millot n'est « ni " graphisme " (trop ambigu), ni " design " (trop daté), ni " mise en pages " (trop réducteur), manière d'échapper à des connotations inadéquates et de souligner une approche très personnelle du métier¹⁶⁹ ». Ce designer s'auto-qualifie de « dessinateur de livre », rétablissant, au centre du design graphique, la pratique du **dessin** issue des beaux-arts. Il semblerait que les praticiens rencontrent eux-mêmes des **difficultés pour qualifier leur activité**. Plusieurs exemples d'ambiguïtés entre artiste et graphiste peuvent ainsi être évoqués. Lorsqu'Élisa Barbier demande au graphiste Bráulio Amado pourquoi il fait du graphisme, il répond : « Car c'est mon travail. Malheureusement c'est un des seuls métiers créatifs grâce auquel on peut vivre en faisant de l'art¹⁷⁰ ». Le graphiste s'apparente ici à une manière d'être artiste en s'assurant de gagner sa vie. À propos de son travail pour les éditions 10/18, Camille Zammit parle du « talent d'artiste¹⁷¹ » de Roman Cieslewicz, qui est d'ailleurs présenté lors de sa rétrospective *La fabrique des images* comme un « artiste majeur de la scène graphique¹⁷² ». De plus, il déclare lui-même dans une note : « Je ne fais pas de différence entre

¹⁶⁷ Wolfgang Weingart, *My Way to Typography*, traduit par Katharine Wolff et Catherine Schelbert, Lars Müller, Baden, 2000, p.12

¹⁶⁸ Gaetano Pesce, *Réinventer le monde sensible*, Paris, Buchet Chastel, 2017, p.57

¹⁶⁹ Catherine de Smet, « Dessiner les livres. Notes sur le travail de Philippe Millot », in Catherine de Smet, *Pour une critique du design graphique : dix-huit essais*, Paris, B42, 2012, p.87

¹⁷⁰ Élisa Barbier, « BAD Studio, Bráulio Amado », *art.cit.*, p.098

¹⁷¹ Camille Zammit, *L'apparence du livre : l'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, *op.cit.*, p.41

mon travail dit " d'atelier " et les travaux graphiques dits " commerciaux "», et « je ne me souviens pas d'un moment où mon travail ait été conditionné par les exigences d'un client¹⁷² ». Ainsi, la nature des productions de Cieslewicz relèverait moins du *design* graphique que d'*art* graphique. De plus, Camille Zammit considère que les couvertures de David Pearson pour les éditions Zulma relèvent d'un véritable travail artistique. Rick Poyner déclare également à propos d'Edward Fella qu'il est « peut-être l'exemple le plus extrême d'un typographe artiste – un innovateur qui assume et atteint le même niveau de liberté créatif que les peintres et les sculpteurs dont il promeut les expositions dans des catalogues et des affiches¹⁷³ ». Enfin, référons-nous ici à un passage de Jan Tschichold, où il distingue nettement « l'artiste du livre » et le « graphiste » :

« Le travail de l'artiste du livre se distingue essentiellement de celui d'un graphiste. Tandis que ce dernier est constamment à la recherche de nouveaux moyens d'expression, avec au moins le désir d'acquérir un " style personnel ", le maquettiste de livre doit être le serviteur fidèle et plein de tact du mot écrit [...]. Le travail du graphiste doit correspondre à la demande du jour et vit rarement longtemps, hormis dans les cartons des collectionneurs ; mais le livre doit traverser des siècles. Le but du graphiste est la réalisation de soi-même, alors que la tâche d'un artiste du livre conscient de ses responsabilités et de son devoir est de se dessaisir de lui-même. Aussi le domaine du livre n'est-il pas fait pour celui qui veut " marquer de son empreinte l'expression du présent ", ou créer " du nouveau ". En typographie, il ne peut rien y avoir de nouveau au sens strict du terme¹⁷⁴ ».

La typographie, utilisée comme moyen d'expression de la **subjectivité du graphiste**, serait donc la caractéristique qui le différencierait de « l'artiste du livre¹⁷⁵ ». Ce fait ne manque pas de nous étonner, car la subjectivité serait justement l'affaire de l'artiste et non du graphiste.

¹⁷² Cartel introductif et note exposée lors de l'exposition *Roman Cieslewicz, la fabrique des images*, Paris, Musée de Arts Décoratifs, 2018

¹⁷³ "He [Edward Fella] is perhaps the most extreme example in these pages of the typographer as artist – an innovator who assumes and achieves the same level of creative freedom as the painters and sculptors whose exhibitions he promotes in catalogues and posters." Rick Poyner et Edward Booth-Clibborn, *Typography now: the next wave*, *op.cit.*, 1991

¹⁷⁴ Jan Tschichold, *Livre et typographie : essais choisis*, *op.cit.*, p.13

¹⁷⁵ Jan Tschichold, « Arts graphiques et art du livre », in Jan Tschichold, *Livre et typographie*, *op.cit.*, p.13

DANS LE MÉTIER QUE J'EXERCE
LE MAÎTRE DE CŒUR A TOUJOURS ÉTÉ
L'ARGUMENT MAJEUR.
C'EST POUR CELA QUE JE NE
ME JOUÏSSAIS PAS D'UN MOMENT
OU MON TRAVAIL AÏT ÉTÉ CONDITIONNÉ
PAR L'EXIGENCE D'UN CLIENT
AU DÉTRIMENT DE MES RECHERCHES
PERSONNELLES.
JE NE FAIS PAS DE DIFFÉRENCE ENTRE
MON TRAVAIL D'ARTISTE
ET LES TRAVAUX GRAPHIQUES
D'ITS, COMMERCIAUX.
J'ESSAÏE PAR MON MÉTIER
DE ME SOUMETTRE À L'ESSENTIEL
MON INTERVENTION DE V'EN AÏTÉ
N'A JAMAIS ARRIVÉ À UN OBJET
OU À UN ACTION AUX QUELLES
JE NE CROYAIS PAS.
ALORS, SUIVANT LE PRINCÈPE DÉCARRÉ
PAR LEONETTO CAPUÏELLO, MARCEL DUCHAMP
ALEXANDRE RODTCHENKO ET BIEN D'AUTRES
QUI DIT Q'UN I'IMAGE QUI NE CROQUE PAS
VAUT RIEN, - J'ESSAÏE DE CONTINUER
À TRAVAILLER.
ROMAN CIESLEWICZ.

Note de Roman Cieslewicz, exposée à l'occasion de l'exposition *La Fabrique des images*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 2018

Source : photographie personnelle



David Pearson, couvertures pour les éditions Zulma

Source : Camille Zammit, *L'apparence du livre : l'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, Mémoire, Toulouse, Université de Toulouse II, 2014, p.51

Il semble ainsi possible de **rapprocher le livre de l'œuvre d'art**. Dans le *Manifeste du Futurisme* de Filippo Marinetti que nous avons évoqué un peu plus haut, il revendique une « nouvelle conception de la page typographiquement picturale¹⁷⁶ ». La référence à la **peinture** assure non seulement l'engagement vers une typographie visuelle, comme nous l'avons expliqué, mais rapproche la typographie des beaux-arts. De plus, dans son ouvrage *Designing Design*, le designer Kenya Hara décrit le livre comme une « sculpture informationnelle¹⁷⁷ ». Il convient de s'appuyer sur quelques définitions pour mettre en exergue les enjeux d'une telle déclaration. Une **sculpture** est

« l'action de tailler une matière dure, de façonner une matière selon des techniques appropriées, d'assembler divers matériaux, afin de dégager, dans un but utilitaire ou esthétique, un objet, une figure, un ornement ; ensemble des techniques utilisées à cet effet¹⁷⁸ »,

ou, plus couramment, une « œuvre d'art obtenue par taille directe dans un matériau dur et représentant, soit une figure à trois dimensions (statue, buste...), soit un élément en relief incorporé à la surface d'un plan (bas-relief, haut-relief...) ¹⁷⁹ ». En comparant le livre à une sculpture, Kenya Hara fait alors de cet objet **une œuvre d'art, en insistant sur ses qualités plastiques tridimensionnelles**, et par conséquent sur sa matérialité. Par cette définition, Kenya Hara confère au livre le statut d'œuvre d'art. Mais alors, la distinction du design et de l'art ne repose-t-elle pas justement sur la fonction ? Si le livre de graphiste est une œuvre d'art, il est alors dépourvu de valeur utilitaire.

¹⁷⁶ Manifeste du futurisme, *op.cit.*

¹⁷⁷ Kenya Hara, *Designing Design*, *op.cit.*, p.201

¹⁷⁸ Définition du mot « sculpture » sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne], disponible sur <<http://www.cnrtl.fr/definition/sculpture>>

¹⁷⁹ *Ibidem*

Toujours des livres ?

Les livres de graphistes sont-ils

des œuvres d'art ?

POROSITÉ AVEC LES LIVRES D'ARTISTES

Marché de niche,
Difficiles/d'accès
...

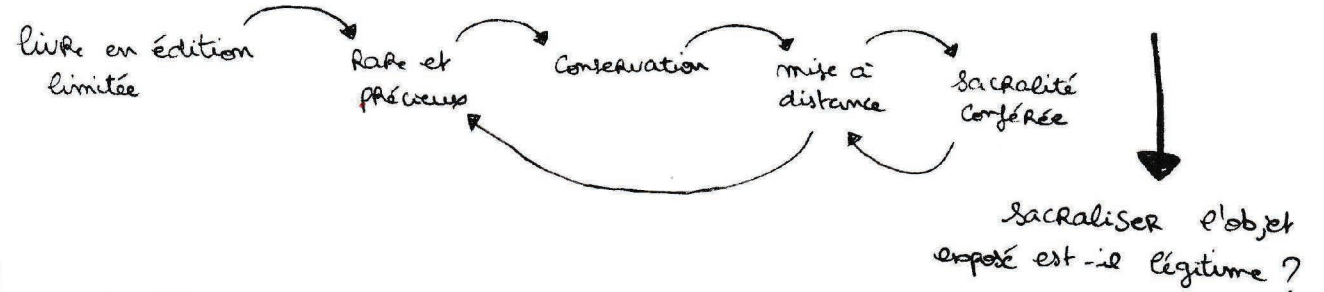
Caractéristiques similaires,
mêmes mouvements
MAIS opérés en sens inverse

Livres d'artistes : art $\xrightarrow{\text{VERS}}$ vie quotidienne

Livres de graphistes : art $\xleftarrow{\text{VERS}}$ vie quotidienne

entrent dans les musées et galeries

Sacralise les objets \rightarrow légitime artistiquement le design graphique



MAIS PAS POUR AUTANT DES ŒUVRES D'ART

livre d'artiste \neq livre de graphiste

œuvre qui procède
d'une démarche
artistique à part
entière

matérialise
d'abord la
pensée, d'un
auteur

MAIS
il demeure bien une
part artistique dans le
livre de graphique

l'art impliqué serait
une alternative ?
 \downarrow
objet beau quand
il y a adéquation
entre sa forme et
sa fonction

ILS PEUVENT RÉPONDRE À UNE AUTRE FONCTION QUE LA LECTURE

Instrument : fonction attribuée
par l'homme
 \neq artefact : objet neutre, sans fonction

plusieurs fonctions peuvent
être attribuées à
un même artefact

Psychologique
= permet à l'homme de
contrôler et transformer
son activité

médiation de l'instrument
= livre transforme
l'activité de lecture

par sa forme, car
la forme induit
une utilisation
(affordance)

le graphiste ne
définit-il pas une
autre fonction de
l'objet, en créant
sa forme ?

mais quelle est
la fonction
du livre de
graphiste ?

Nous approfondirons dans cette partie le rapprochement esquissé entre le livre de graphiste et l'œuvre d'art. Cependant, la principale distinction entre l'art et le design repose sur la finalité utilitaire, inhérente à la conception en design. Dans cette perspective, considérer le livre de graphiste comme une œuvre d'art lui ferait perdre sa finalité utilitaire. Nous envisageons alors le livre de graphiste comme un objet dénué de fonction, dont la forme est sa seule raison d'être.

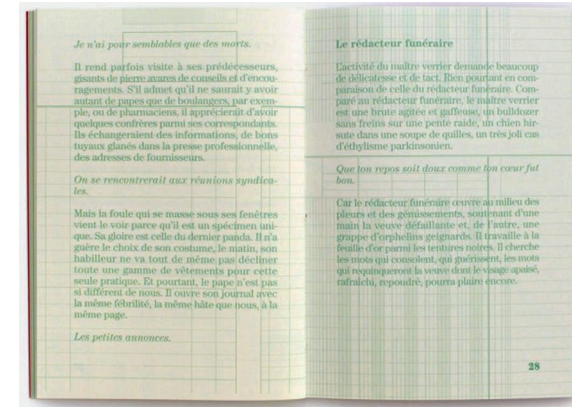
Des livres d'artistes ?

Dans un premier temps, nous étudierons le livre de graphiste en regard des livres d'artistes. En effet, ces deux catégories de livres sont tant poreuses, qu'il nous a parfois été difficile de classer nos objets d'étude dans l'une ou l'autre. De plus, la présentation de notre sujet a rencontré un raccourci souvent emprunté : « Vous travaillez sur les livres d'artistes »... Il s'agit dans cette partie de se demander si ces deux catégories de livres sont, au fond, différentes. Le livre de graphiste ne serait-il pas un livre d'artiste ? Au sujet de l'ouvrage *Dans la zone d'activité* d'Éric Chevillard, que Fanette Mellier a conçu lors de sa résidence à Chaumont, elle indique elle-même que « le résultat est à mi-chemin entre un objet manufacturé et un livre d'artiste¹⁸⁰ ». Est-ce que le livre de graphiste ne constituerait pas, tout comme le livre d'artiste, un entre-deux, entre un objet industriel et une démarche artistique ?

Caractéristiques marginales similaires

Le premier élément, qui permet le rapprochement entre les livres de graphistes et les livres d'artistes, est le **marché de niche, voire alternatif**, dans lequel s'insèrent

¹⁸⁰ Propos recueillis par Sandrine Maillet, Anne-Marie Sauvage, « Fanette Mellier. Travailler la matière textuelle », *art.cit.*, p.48



Fanette Mellier, *Dans la zone d'activité*, Paris et Chaumont, Éditions Dissonances et Pôle Graphisme de Chaumont, 2007, texte d'Éric Chevillard, 17x24cm, 72 pages

© Fanette Mellier

Source : <https://fanettemellier.com/project/dans-la-zone-dactivite-2/>



Super Terrain, *Fahrenheit 451*, Nantes, Éditions Super Terrain, 2018, texte de Ray Bradbury, 12x18cm, 194 pages sur papier ignifugé

© Super Terrain

Source : <http://etapes.com/la-nouvelle-edition-de-fahrenheit-451-doit-etre-brulee-pour-etre-lue>

la plupart du temps les livres de graphistes. En effet, les livres s'inscrivent généralement dans un système industriel, qu'est l'édition. Cette industrie est soumise, comme les autres, à des exigences économiques et financières, et à un souci de rentabilité. Néanmoins, la diversité de cette activité éditoriale mène Robert Escarpit à distinguer

« " l'édition expérimentale, qui est en quelque sorte le laboratoire du livre ", où s'exprime pleinement la vocation de tout éditeur de trouver de nouveaux talents,

" l'édition de consommation, qui correspond à l'heure actuelle à ce que nous appelons le livre de poche " et qui vise avant tout à rentabiliser, par une diffusion de masse, un investissement financier, et

" l'édition de conservation, dont la forme actuelle [...] est le livre de club, et dans laquelle on range tout aussi bien les livres 'classiques' et les ouvrages de référence (dictionnaires, encyclopédies...) que les " best-sellers " ¹⁸¹ ».

Selon cette catégorisation, les livres de graphistes peuvent *a priori* s'inscrire dans deux d'entre elles. Si certains, comme les livres des Éditions Cent Pages de Philippe Millot, arrivent à s'insérer dans « l'édition de consommation », la plupart appartiennent plutôt à « l'édition expérimentale ». Ce caractère expérimental permet d'explorer des renouveaux formels, sans être limité par des impératifs économiques, techniques et de rentabilité. À cet égard, notons que le livre thermosensible *Fahrenheit 451* de SuperTerrain inverse la loi de l'offre et de la demande, à laquelle répond l'économie industrielle. En effet, le livre est en pré-commande et c'est l'achat préalable qui permet de financer la réalisation du livre. L'objet ne préexiste pas à l'achat, c'est une idée, une image, un projet d'objet que l'on achète. Ce modèle économique renverse le système courant. Il ne s'agit plus de considérer les livres comme des produits à

¹⁸¹ René Salles, *5000 ans d'histoire du livre*, op.cit., p.144

valeur marchande, mais comme des objets à part entière. Leszek Brogowski souligne d'ailleurs que le livre d'artiste ne peut trouver une place pérenne au sein de l'économie de grande distribution et qu'il doit, pour exister, fonder une **économie différente, en marge de l'édition industrielle**. De plus, Marie-Françoise Dumur, au sujet de ses livres d'artistes, conçoit ce pas en dehors de l'économie éditoriale traditionnelle comme une liberté :

« Le marché n'en est pas porteur, ils [ses livres] y gagnent de n'être pas soumis aux lois de la consommation ; ils n'ont pas de valeur d'usage, ils sont économiquement neutres, ils n'ont pas de réalité commerciale [...]. Leur auteur y jouit d'une liberté qui n'existe pas dans les publications limitées par des impératifs techniques et des soucis de rentabilité ¹⁸² ».

Affranchies des contraintes de l'activité éditoriale, le caractère expérimental de ces éditions permet une grande liberté dans la conception des livres.

Néanmoins, le risque de ces livres, économiquement non rentables, est de chercher tout de même à en tirer profit. De fait, l'expérimentation livresque peut aisément basculer du côté de la **bibliophilie**. Les livres expérimentaux, **souvent produits en tirages limités, deviennent alors rares et précieux**. Leszek Brogowski explique parfaitement ce rapport entre la quantité produite et la valeur marchande : plus le tirage est élevé, moins le livre est cher, mais « pour le marché de l'art, c'est l'inverse : il faut réduire les tirages pour que les prix montent, et c'est une rareté artificielle ¹⁸³ ». C'est la rareté du livre qui lui permet de prétendre à un prix plus élevé. En effet, la version que propose SuperTerrain de *Fahrenheit 451*, en pré-commande, est limitée à une centaine d'exemplaires, s'élevant tout de même chacun à 330 euros. Plus que la rareté du livre en tirage limité, c'est sa **qualité esthétique qui semble, pour Étienne Souriau, un facteur justifiant une**

¹⁸² Marie-Françoise Dumur, « Le livre. Une écriture peinte », in Claire Lesage, *L'écrivain et la fabrication du livre : actes du colloque*, op.cit., p.165

¹⁸³ Catherine Elkar, Philippe Hardy et Odile Lemée (sous la direction de), *Collectionner, conserver, exposer le graphisme : Entretiens autour du travail de Dieter Roth conservé au FRAC Bretagne*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015, p.086

forte valeur économique. En effet, il considère un rapport proportionnel entre le « travail d'art¹⁸⁴ » d'un produit et sa valeur économique. Il certifie que

« ces avantages, en effet, vont de pair avec des exigences esthétiques croissantes et elles-mêmes coûteuses ; qui sont parfois véritablement des *justifications* et presque des *signalisations* esthétiques de l'excellence du produit dans sa catégorie¹⁸⁵ ».

Le prix d'un ouvrage reflèterait donc l'attention esthétique qu'on lui a accordé. Il semble pertinent ici de revenir à la classification des activités éditoriales par Robert Escarpit. La troisième catégorie, « l'édition de conservation », pourrait s'apparenter à une activité bibliophile. D'ailleurs, il inclut dans cette catégorie les livres de club, que Camille Zammit qualifie d'« ouvrages esthétisants aux confins de la bibliophilie, dits de semi-luxe¹⁸⁶ ». Elle dresse ainsi un parallèle entre la bibliophilie, définie comme l'« amour des livres considérés comme des pièces de collection¹⁸⁷ », et le fait que nous puissions produire un discours esthétique sur ces livres. En répertoriant ces ouvrages dans le « semi-luxe », elle met ici en avant la **difficile accessibilité** à ces ouvrages, ovnis dans l'édition de consommation. Ces livres, généralement en édition limitée, acquièrent donc une préciosité. **Du fait de leur rareté, ils ne sont que peu présentés dans les contextes traditionnels du livre** (la bibliothèque ou la librairie), mais prétendent à une **conservation**. Les institutions qui acquièrent ces livres se doivent de les conserver, en état, ce qui rend le **contact avec les lecteurs difficile**. Si des expositions sont organisées afin de donner à voir ces livres au grand public, il ne lui est pas permis d'entretenir la même relation à l'objet que lorsqu'il lit un livre de poche dans les transports : la lecture, et parfois même le toucher de cet objet sont généralement exclus. Yoann Sérandour souligne ce rapport à la conservation, qui empêche toute appropriation véritable de l'objet :

« On est dans une logique de conservation qui fait que l'on ne peut pas permettre à trois mille personnes de feuilleter le bouquin. L'exposition sur Dieter Roth au Frac Bretagne valorise les livres, mais finalement ce n'est pas le moment où l'on peut les voir. Si on est intéressé par ces objets, il faut venir à la documentation du Frac pour en faire l'expérience, ce qui est plus ou moins possible que l'objet est rare, précieux etc.¹⁸⁸ ».

L'institution ne semble pas pouvoir proposer une expérience véritablement satisfaisante avec l'objet, que ce soit lors d'une exposition, ou même à titre plus privé. Cette rude accessibilité aux livres est en totale contradiction avec la vocation même de cet objet, qui est de donner accès aux lecteurs à un texte. Anne Moeglin-Delcroix s'appuie sur la définition du mot publication pour tenir ce propos :

« La disponibilité du livre est ce qui fait qu'il est à proprement parler une publication, au sens premier du mot : un moyen de rendre public quelque chose. Rendre public, cela signifie en l'occurrence deux choses : faire connaître (permettre une appropriation intellectuelle), mais, pour ce faire, donner concrètement accès à... (permettre une appropriation matérielle). La condition pour lire un livre est, en effet, de pouvoir le prendre en main et en feuilleter les pages. Chacun sait qu'un livre précieux interdit toute lecture véritable¹⁸⁹ ».

Cette dernière phrase résume parfaitement qu'un livre édité en tirage limité acquiert un caractère rare et précieux ; il entre, de fait, dans une logique de conservation, et abolit la fonction même du livre en privant les lecteurs d'y accéder.

Au-delà du contexte de conservation que nous avons énoncé, c'est parfois le **coût** de ces objets qui rendent leur accès délicat. Comme l'a expliqué Leszek Brogowski, plus le tirage de l'ouvrage est limité, plus son prix est élevé. De plus, **la facture de l'ouvrage, l'extrême attention portée à sa réalisation technique,**

¹⁸⁴ Étienne Souriau, *Passé, présent, avenir du problème de l'esthétique industrielle*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1952, p.16

¹⁸⁵ *Ibidem*

¹⁸⁶ Camille Zammit, *L'apparence du livre : l'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, op.cit., p.30

¹⁸⁷ Définition du mot « bibliophilie » sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne], disponible sur <<http://www.cnrtl.fr/definition/bibliophilie>>

¹⁸⁸ Catherine Elkar, Philippe Hardy et Odile Lemée (sous la direction de), *Collectionner, conserver, exposer le graphisme : Entretien autour du travail de Dieter Roth conservé au FRAC Bretagne*, op.cit., p.086-087

¹⁸⁹ Anne Moeglin-Delcroix, « Le livre d'artiste et la question de l'exposition », in Clémentine Mélois (sous la direction de), *Publier...[exposer : les pratiques éditoriales et la question de l'exposition]*, Nîmes, École supérieure des beaux-arts de Nîmes, 2012, p.22

la qualité des papiers, son format etc. semblent être la justification d'un coût élevé. Sophie Millot dément cet *a priori*, notamment devant des éditeurs qui semblent réticents à certaines propositions, imaginant des coûts de production trop élevés.

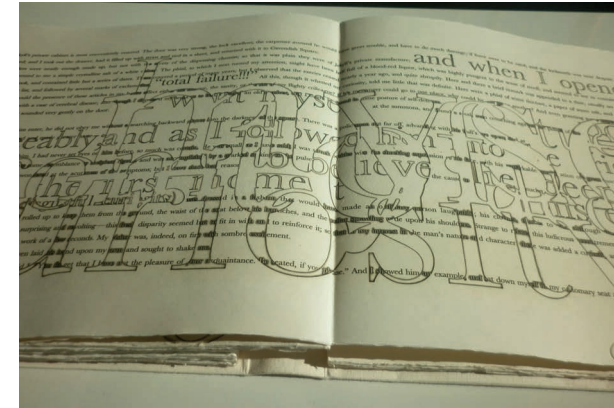
« Ce n'est pas tellement le prix que ça coûte mais le prix que ça a l'air de coûter. Quand on voit des livres comme ça avec un peu de fabrication, ils se disent tout de suite que ça a encore coûté une fortune même si ce n'est pas vrai. Et du coup, que le client soit obligé de se justifier devant sa tutelle en disant " Et bien non, ce livre ne m'a pas coûté plus que l'affreux livre qu'on a fait avant ", ça ne marche pas. Ils n'y croient pas. Et pourtant¹⁹⁰ ».

Nous ne sommes pas en mesure de vérifier le propos de Sophie Millot, mais il semble constituer un argument justifiant que le format du livre de poche ait été tant privilégié par les grands éditeurs, qu'il a été élevé au rang de format standard. En effet, l'édition d'un livre en format poche vise à rendre accessible, par son coût, sa facilité de transport et de manipulation, un texte auparavant édité sous une autre forme. En effet, les livres de poche sont généralement une réimpression, une seconde édition d'un texte originalement édité sous une autre forme. Le livre de poche, bien qu'aujourd'hui standard, ne serait qu'une forme seconde du livre, une « sous-forme », où l'objet vaut moins que le texte qui se trouve à l'intérieur. Jean-Pierre Ohl expose d'ailleurs cette dévalorisation du livre lors de son édition en format de poche :

« Il se trouve encore quelques lecteurs pour considérer le poche, au pire comme une dépréciation du concept même de livre, au mieux comme un mal nécessaire, et pour qualifier respectueusement le format princeps [première édition d'un ouvrage] de " vrai " livre. Mais dans l'esprit de la très grande majorité, jeunes et moins jeunes, c'est le poche, au contraire, qui est en passe de devenir le standard¹⁹¹ ».

¹⁹⁰ Entretien d'Olivier Gadet et Philippe Millot, [en ligne], disponible sur <<http://rouges-gorges-et-cosaques.net/>>, 00 :09 :59

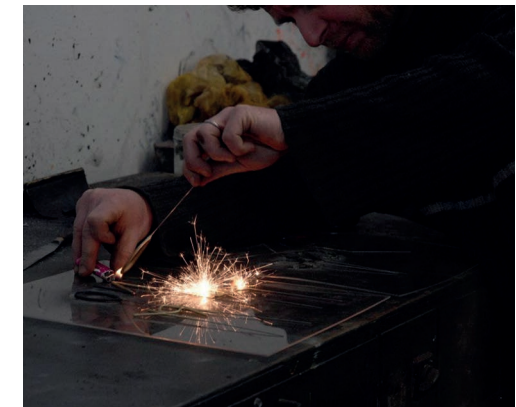
¹⁹¹ Jean-Pierre Ohl, « Heurs et malheurs du libraire au temps de Google, du docu-fiction et des *feel good books* », in Olivier Bessard-Banquy (sous la direction de), *Les mutations de la lecture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p.158-160



Didier Mutel, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1994, livre d'artiste

© Didier Mutel

Source : <http://atelierdidiermutel.com/project/dr-jekyll-mr-hyde/>



Didier Mutel, *My Way*, livre d'artiste

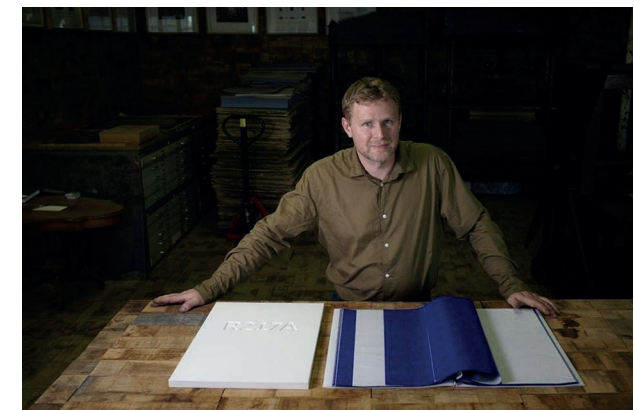
© Didier Mutel

Source : <http://atelierdidiermutel.com/project/my-way/>

Didier Mutel, *R217A*, livre d'artiste, Prix Liliane Bettencourt pour l'intelligence de la main en 2017

© Didier Mutel

Source : <http://atelierdidiermutel.com/project/r217a/>



Il évoque même un « deuil des livres solides, bien façonnés, aux mises en page claires et élégantes¹⁹² », regrettant amèrement la disparition progressive des premières éditions d'ouvrages. Il qualifie ces formats de « vrais » livres. Par opposition, le livre de poche serait donc un « faux » livre, mais qui est néanmoins devenu un objet d'usage quotidien. C'est d'ailleurs ce format qui permet au livre de compter parmi les **produits de consommation**. L'accessibilité au plus grand nombre et la démocratisation d'un texte sont donc les principes directeurs du livre de poche, et leur raison d'être. Dans ce contexte, il semble difficile pour les livres déviant du standard, de se faire une place au sein de l'économie du livre. Certaines maisons d'édition, n'arrivant pas à écouler ces livres, se voient même contraintes de produire des formats de poche, plus rentables, afin de rééquilibrer leurs finances.

Nos considérations concernaient jusqu'alors l'accès physique aux livres : comment les voir, les consulter, les acquérir. Néanmoins, nous proposons de songer un instant à un autre type d'accès au livre, en nous demandant si **le travail du graphiste est finalement intelligible par tout un chacun**. Ce questionnement découle d'une remarque que formule Camille Zammit au sujet des politiques éditoriales :

« Certaines jeunes maisons d'édition misent sur un design savamment étudié et original, aux confins du livre d'art, où se déploient toutes les ressources du graphisme moderne, et souvent révélateur d'une politique éditoriale pointue, voire marginale, c'est-à-dire peu accessible au grand public¹⁹³ ».

Accorder une importance accrue au design graphique dans la conception du livre serait une posture marginale ! Pourquoi les livres graphiquement pensés ne seraient-ils pas, au contraire, la norme ? Par ailleurs, cette position étant en

¹⁹² *Ibidem*

¹⁹³ Camille Zammit, *L'apparence du livre : l'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, op.cit., p.46

marge, le grand public y serait peu habitué, donc peu sensible. Dans ce contexte, **les livres de graphistes ne seraient-ils pas destinés qu'à des graphistes ?** À cet égard, Roger Fawcett-Tang remarque que **les livres les plus attentifs à leur présentation graphique ont un contenu en rapport avec la culture visuelle**. Nous pensons spontanément aux éditions Pyramyd ou B42, dont le contenu est orienté vers les arts visuels, au sens large. La cible de ces ouvrages étant des « *design-literate consumer*¹⁹⁴ », des consommateurs éclairés sur le design, l'attention graphique que nous leur conférons vise à attirer cette cible. Roger Fawcett-Tang conclut alors que « la plupart de ces livres sont faits par des designers pour des designers, et tous les éléments de design doivent être encore plus pertinents pour satisfaire ce public le plus perspicace et critique¹⁹⁵ ». **Seul le lecteur averti serait donc réceptif au graphisme du livre**. Mais faut-il nécessairement disposer de connaissances graphiques pour y être sensible ? Virginia Tan, interrogée par Richard Hendel,

« doute que la plupart des gens remarque le design graphique, sauf quand ils trouvent le texte trop petit, que l'interlignage est insuffisant, ou que la marge intérieure est trop petite. Le bon design n'est probablement pas remarqué, comme il se doit¹⁹⁶ ».

Dans la lignée des pensées de Beatrice Warde et Jan Tschichold, elle suppose qu'un bon design est invisible au lecteur et que c'est seulement lorsqu'il est gêné dans sa lecture qu'il remarque le design graphique. Néanmoins, elle suggère que les lecteurs sont subtilement affectés par le graphisme. Elle s'accorde sur ce point avec Richard Hendel, qui affirme que « la plupart des allusions typographiques sont tout sauf invisibles pour le lecteur moyen. Mais [il a] choisi de croire que les gens sont sensibles, même aux perceptions et aux sensations dont ils n'ont pas conscience¹⁹⁷ ». Ainsi, même un lecteur ne possédant pas de connaissances

¹⁹⁴ Roger Fawcett-Tang, *New Book Design*, Londres, Laurence King, 2004, p.7

¹⁹⁵ "For most of the part, these are books made by designers for designers, and as such all the design elements (layout, typography, imagery) have to work even harder to satisfy this most discerning and critical section of the book-buying audience."
Ibidem

¹⁹⁶ "I doubt that most people notice design except when they find the text uncomfortably small, unlead, or disappearing into the gutter. Good design probably goes unnoticed, as it should. I think readers are affected by design, but only subliminally."
Virginia Tan, interrogée par Richard Hendel, *On book design*, op.cit., p.189

¹⁹⁷ "Most typographic allusions are, of course, all but invisible to the average reader. But I choose to

graphiques particulières et ne le remarquant même pas, serait **affecté, inconsciemment, par le design graphique**. Gerard Unger parle ici de connaissances latentes des lecteurs : bien qu'ils ne se souviennent pas des caractères d'un livre qu'ils ont lus, une brève enquête révèle que les caractères typographiques comptent à leurs yeux parmi les critères les plus importants d'un livre. S'il n'est pas forcément en mesure d'exercer un regard avisé et critique sur le design graphique d'un livre, le lecteur moyen n'y est cependant pas tout à fait insensible.

Ainsi, nous avons remarqué que les livres de graphistes possèdent des caractéristiques proches des livres d'artistes. Appartenant tous deux à des marchés alternatifs, ils peuvent s'apparenter à des objets de luxe, de bibliophiles. À l'opposé de la logique du livre de poche, dont la raison d'être est sa démocratisation, leur accès est restreint et difficile, peut-être réservé qu'à un public d'initiés.

Nous souhaitons à présent démontrer que, si ces deux catégories de livres marquent des ruptures avec les livres standards, c'est selon des mouvements opposés. En effet, nous pouvons observer un **double renversement qui s'effectue en parallèle : si le livre de graphiste tend à acquérir les qualités d'une œuvre d'art, le livre d'artiste revendique son statut d'objet usuel et industriel**. Leszek Brogowski, spécialiste du livre d'artiste, déclare clairement le paradoxe inhérent au livre d'artiste :

« Le livre d'artiste est un livre qui ne cherche pas à être autre chose qu'un livre, tel que le livre est pour nous, c'est-à-dire un objet d'usage de fabrication industrielle ou semi-industrielle, financièrement accessible à la librairie, librement à la bibliothèque, dont le tirage est en principe illimité. [...] Mais le livre d'artiste est aussi pleinement art en tant que production singulière, porteuse de ses idées¹⁹⁸ ».

C'est cette ambivalence de l'objet qui est digne d'intérêt : s'il est une œuvre d'art, il marque une rupture en cherchant à s'inscrire dans la culture populaire du livre, et c'est ce qui fonde son intérêt. Il s'agit de faire sortir l'art de son cadre attiré, en explorant d'éventuels contextes dans lesquels il pourrait s'épanouir. C'est donc dans une démarche de **démocratisation de l'art** que s'inscrit le livre d'artiste :

believe that people are sensitive even to perceptions and sensations of which they aren't aware. So I choose to believe that these allusions matter, even to readers who don't see them." Richard Hendel, *On book design, op.cit.*, p. 13

¹⁹⁸ Leszek Brogowski, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre, op.cit.*, p. 54

« L'art n'aurait plus tant besoin de lieux lui étant spécifiquement dédiés, car un livre d'artiste peut se lire partout et par tout temps ; l'art aurait sa place partout et par tout temps, dès lors que le livre d'artiste initie à cette expérience où l'art est entièrement livre et le livre entièrement art¹⁹⁹ ».

Ainsi, c'est par le caractère ordinaire, usuel, quotidien, de cet objet, que le livre permettrait à l'art d'être accessible au plus grand nombre, et d'être diffusé selon un autre circuit que celui des musées et galeries. Jérôme Dupeyrat, dont la thèse porte sur cette ambiguïté du livre d'artiste, analyse clairement :

« Ce paradoxe caractérise d'ailleurs nombre de démarches artistiques qui ont été revendiquées comme un moyen de mêler l'art à la vie par un effet de dé-spécialisation (*happening*, etc.). En adoptant des techniques de production, des supports, des formes et des modalités de réception qui pourraient aussi caractériser des objets ou des expériences appartenant à la vie quotidienne, les artistes souhaitent faire de l'œuvre d'art une chose "ordinaire", et rendre l'expérience esthétique la plus commune possible. [...] Mais cette stratégie expose également les œuvres au risque d'une non-reconnaissance de leur identité d'art, ou peut les positionner en marge de la société, au lieu de les rendre communes, si elles sont perçues comme non-conformes aux normes et aux mentalités²⁰⁰ ».

Comme toute rupture ne va pas sans controverse, la position du livre d'artiste est alors délicate et risque de perdre sa reconnaissance en tant qu'œuvre d'art, « en grande partie parce que les livres sont des objets auxquels tout le monde a eu affaire, à la maison, à l'école, à l'église, dans les cabines téléphoniques ou aux toilettes²⁰¹ ». Nous comprenons que la trivialité de cet objet peine à le maintenir dans la sphère traditionnelle de l'Art. Mais l'art contemporain nous démontre bien que ce n'est pas la noblesse des moyens qui fait œuvre. Néanmoins, les livres d'artistes ne semblent pas non plus trouver leur place, comme ils le souhaiteraient, dans des lieux généralement dédiés aux livres :

¹⁹⁹ *Ibidem*, p.60-61

²⁰⁰ Jérôme Dupeyrat, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, Thèse de doctorat en Art et histoire de l'art, Rennes, Université Rennes 2, 2012, p.469

²⁰¹ Ulises Carrión, *Quant aux livres*, traduit par Thierry Dubois, Genève, Éditions Héros-Limite, 2008, p.83

« S'il n'est pas facile d'assurer ces conditions, pourtant habituelles pour la grande majorité d'autres livres [...], c'est parce que la conception de l'œuvre d'art qui domine dans nos sociétés repose sur des catégories difficilement compatibles avec les usages réservés aux livres, notamment en bibliothèques. Rareté, luxe, fragilité, prix élevés, voire outranciers, les caractéristiques des œuvres considérées comme des objets fétiches (sacrés, intouchables, inestimables)²⁰² ».

Pas assez noble pour être une œuvre d'art mais trop pour être un livre : tel est le paradoxe du livre d'artiste.

Quant au livre de graphiste, également à mi-chemin entre art et objet du quotidien, nous opérons la difficulté de reconnaissance inverse : s'il acquiert des qualités d'œuvre d'art, il peine à s'ancrer pleinement en tant que produit de consommation. Ces deux objets entrent en rupture avec la séparation traditionnelle de l'art et de la vie. Ils se situent tous deux dans une zone « entre », entre art et quotidienneté, mais chacun selon un mouvement inverse : livre d'artiste en marge de l'art, vers la banalité ; livre de graphiste en marge de la banalité, vers l'art. Notre définition du livre de graphiste s'approche de ce qu'Ulises Carrión qualifie de *bookwork* (qu'il distingue des *artists'books*) :

« Si un livre d'artiste doit ressembler à un livre ordinaire pour accéder au statut suprême de *bookwork*, comment distinguer les *bookworks* des livres ordinaires ? Eh bien, les *bookworks* n'ont que l'air ordinaires. Ils ne le sont pas. Leur but est de créer un rythme visuel particulier, des conditions de lecture particulières²⁰³ ».

C'est parce que ces livres semblent ordinaires, mais qu'ils ne le sont qu'en apparence, que s'opère le déplacement de contexte dans lesquels il est possible d'entrer en contact avec ces objets. Comme le résume Ulises Carrión :

²⁰² Leszek Brogowski, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, *op.cit.*, 2010, p.289

²⁰³ Ulises Carrión, *Quant aux livres*, *op.cit.*, p.99

« Si les librairies et les bibliothèques s'obstinent à rester fermées, il arrive aux galeries, aux musées etc. d'ouvrir leurs portes²⁰⁴ ». Néanmoins, si ces objets ne trouvent pas leur place au sein des bibliothèques et librairies, **il semblerait que leur entrée dans l'espace d'exposition soit tout aussi problématique**. Leszek Brogowski²⁰⁵ le souligne que les lieux de l'art, même s'ils étaient ouverts à cette nouvelle forme que propose le livre, ne sont pas adaptés à la culture de cet objet. De plus, Yoann Sérandour affirme que « le livre dans un lieu d'exposition est toujours problématique²⁰⁶ ». Pourquoi donc ?

²⁰⁴ *Ibidem*, p.100

²⁰⁵ Voir Leszek Brogowski, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, op.cit., p.60-61

²⁰⁶ Catherine Elkar, Philippe Hardy et Odile Lemée (sous la direction de), *Collectionner, conserver, exposer le graphisme : Entretiens autour du travail de Dieter Roth conservé au FRAC Bretagne*, op.cit., p.086

Mais en quoi l'entrée du livre (qu'il soit d'artiste ou de graphiste) dans **l'espace d'exposition** est-elle problématique ? Quels questionnements ce renversement fait-il émerger ? C'est ce que nous allons tenter d'étudier.

Notre réflexion part d'un postulat d'Yves Robert, dans la revue *Graphisme en France* consacrée à l'exposition du design graphique. En déclarant qu'un objet graphique est un « objet fonctionnel intrinsèquement exposé²⁰⁷ », dans le sens où sa destination est d'être vu, il suggère que son exposition muséale relève d'un paradoxe. Dès lors, quelle différence existe-t-il, entre voir un objet graphique dans la vie quotidienne et le voir dans une exposition ? Tout d'abord, la décontextualisation qu'induit l'espace muséal s'accompagne de perte de la fonction de ces objets. C'est un **déplacement de valeur** qui s'opère par l'exposition. En effet, les livres exposés induisent une **confusion entre valeur d'usage et valeur artistique**. Hal Foster illustre ce renversement avec l'exemple suivant :

« Ceux qui, utilisant " le vase comme pot de chambre ", voulaient introduire l'art (le vase) dans l'objet utilitaire (le pot de chambre), étaient les designers Art nouveau. Ceux, à l'inverse, qui élevaient l'objet utilitaire au rang d'œuvre d'art étaient les modernistes fonctionnalistes. [...] Les deux erreurs étaient symétriques ; toutes deux confondaient la valeur d'usage et la valeur artistique²⁰⁸ ».

Quant au livre, Leszek Brogowski affirme que lorsqu'il est exposé, « on ne peut pas le feuilleter, donc ce n'est pas un objet d'usage²⁰⁹ ». (Nous reviendrons sur la raison pour laquelle nous ne pouvons pas feuilleter un livre exposé). Il souligne ici le fait qu'un livre, dans **le contexte de l'exposition, ne peut plus être lu : il perd sa valeur d'usage** et n'est donc plus un livre. De plus, Jean-François Lyotard déclare, à l'occasion de l'exposition *Vive les graphistes*,

²⁰⁷ Yves Robert, in Centre National des Arts Plastiques, *Graphisme en France*, n°24, 2018, p.5, [en ligne], disponible sur <<http://www.cnap.graphismeenfrance.fr/livre/graphisme-france-ndeg24-exposer-design-graphique-2018>>

²⁰⁸ Hal Foster, *Design & Crime*, op.cit., p.30

²⁰⁹ Catherine Elkar, Philippe Hardy et Odile Lemée (sous la direction de), *Collectionner, conserver, exposer le graphisme : entretiens autour du travail de Dieter Roth conservé au FRAC Bretagne*, op.cit., p.090

que « vous pouvez, bien sûr, l'archiver, le recueillir et l'exposer [le graphisme], ce que nous faisons ici. Vous en suspendez ainsi certaines de [ses] finalités²¹⁰ », sous-entendues, ses finalités utilitaires. Comme nous l'avons vu, la fonction du design graphique, en tant que moyen de communication, est d'assurer la transmission d'un message d'un émetteur vers un récepteur. Cependant, lorsqu'ils sont exposés, **chacun des objets graphiques ne communiquent pas leur message**. Par exemple, les affiches de de Roman Cieslewicz pour le théâtre de Cracovie, exposées lors de sa rétrospective au Musée des Arts Décoratifs, informent initialement sur la représentation d'une pièce. Or comme cet événement est antérieur au moment où le visiteur voit cette affiche dans l'exposition, nous ne pouvons considérer qu'elle le renseigne sur son existence. Elle le renseigne sur le fait que cet événement a existé. Si ces objets n'informent pas sur l'évènement qui est passé, ils **constituent cependant une trace qui (ré)active la mémoire de cet évènement**. L'exposition joue ici le rôle d'archive, à l'image de l'archivage des collections thématiques d'images de Roman Cieslewicz. En effet, l'exposition *La fabrique des images* au Musée des Arts Décoratifs donne à voir toute la matière première du graphiste, et la qualifie de « reflet du regard d'un homme sur son époque²¹¹ ». Ainsi, si les objets graphiques sont dénués de leur fonction, ils rendent cependant compte d'une époque datée, à travers le travail subjectif du graphiste. Mais, si les livres investissent l'espace muséal, c'est **justement pour être décontextualisés de leur destination d'origine**. Rappelons que cet état de fait est déjà le cas des œuvres d'art, comme l'expose Rosalind Krauss dans son écrit " *Sculpture in the Expanded Field*²¹² ". En effet, elle analyse le modernisme comme un moment où la sculpture serait passée d'un statut de « sculpture-monument²¹³ », attachée à son socle, à un non-lieu lorsqu'elle s'en est détachée. Elle généralise le processus d'autonomisation et de mobilité de

²¹⁰ Jean-François Lyotard, « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », *op.cit.*

²¹¹ Cartel introductif de l'exposition *Roman Cieslewicz, la fabrique des images*, Paris, Musée de Arts Décoratifs, 2018

²¹² Rosalind Krauss, " *Sculpture in the Expanded Field* ", *October*, n°8, 1979, [en ligne], disponible sur <<https://www.jstor.org/stable/778224>>

²¹³ *Ibidem*



Affiches de Roman Cieslewicz, exposées lors de sa rétrospective *Roman Cieslewicz, La fabrique des images*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 2018

Source : photographie personnelle



Ci-contre: Images de la boîte « Rouge » de Roman Cieslewicz, exposées lors de sa rétrospective *Roman Cieslewicz, La fabrique des images*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 2018

Ci-dessous: Images de la boîte « Main » de Roman Cieslewicz, exposées lors de sa rétrospective *Roman Cieslewicz, La fabrique des images*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 2018

Source : photographies personnelles



l'œuvre d'art qui se met en place dans le modernisme : l'œuvre d'art peut s'apprécier comme un monde en soi et se trouve émancipée de ses ancrages. L'art se réfugie alors dans l'espace du White Cube où les œuvres vont trouver un lieu qui les accueille. Le musée est donc présenté comme un lieu d'accueil des objets, indépendant de leur contexte de provenance. Toutefois nous remarquons que, au-delà du fait même d'être exposés, le **dispositif scénographique lui-même nie souvent la fonction des objets**. Par exemple, les livres des Éditions du dialogue, dans *La fabrique des images*, sont exposés au mur à la verticale et reposent sur un petit rebord, le tout recouvert d'un verre. Ils sont ainsi exposés comme dans une vitrine, alors que, dans notre quotidien, les livres sont généralement rangés dans une bibliothèque ou sur une étagère par exemple. L'exposition cherche donc à rentrer en rupture avec toute forme de rapport quotidien que le visiteur entretient avec les objets graphiques dans sa vie.

La décontextualisation des objets graphiques lorsqu'ils sont exposés se manifeste non seulement par la perte de la fonction de ces objets, mais également par la **mise à distance** qu'ils opèrent avec le spectateur de l'exposition. En effet, si les objets graphiques ne sont généralement pas destinés à être exposés, c'est parce qu'ils ne peuvent être utilisés et manipulés comme ils le sont dans la vie quotidienne. Or, **l'interdiction de toucher** domine au sein de l'exposition. Cette mise à distance est paradoxale car, au contraire, « ce qui caractérise le rapport au livre, qu'il soit ou non d'artiste, c'est un rapport de proximité maximale entre l'objet et le lecteur, ce qui passe par le contact, le toucher, la manipulation²¹⁴ ». Leszek Brogowski avance que l'objet exposé devient un « objet de collection, et à ce titre objet précieux et intangible²¹⁵ ». Cette prohibition du toucher semble paradoxale car, face à des objets qui nous sont familiers et destinés à être

²¹⁴ Anne Moeglin-Delcroix, « Le livre d'artiste et la question de l'exposition », *art.cit.*, p.21

²¹⁵ Leszek Brogowski, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, *op.cit.*, p.294

utilisés et manipulés, le toucher est instinctif. Laurel Parker²¹⁶, par une anecdote, souligne cette tendance naturelle au toucher :

« Il y a longtemps, j'avais vu une exposition à New York, au Drawing Center, qui présentait des centaines de livres qu'on pouvait regarder et toucher. Aujourd'hui, ce sont des livres rares et précieux, mais à l'époque ils venaient juste d'être imprimés et diffusés, donc personne ne pensait à ne pas les toucher²¹⁷ ».

Ainsi, les objets graphiques exposés ne peuvent qu'être **regardés et lus, mais non véritablement consultés**. Le seul sens convoqué est donc la vue : Clémence Imbert souligne que l'exposition suspend la fonction des objets pour les présenter « à un usager devenu spectateur²¹⁸ ». Nous retrouvons ici la question de la contemplation esthétique abordée en fin de première partie. Le passage du toucher à la vue s'effectue donc dans le rapport physique que nous entretenons avec l'objet. Il convient ici de rappeler la suprématie de la vue chez Platon, qui l'élève au rang de sens supérieur en tant qu'il s'agit d'un sens de l'âme (intellect) donc d'un sens désincarné de tout rapport corporel. Ainsi, la présence physique des objets dans l'exposition est généralement reniée, car ils ne peuvent être appréciés dans leurs trois dimensions. Ils sont donc **transformés en images à regarder**. De ce fait, le spectateur est dans une posture de voyeur, dont les conditions de visions sont optimisées. En effet, l'exposition sous vitrine des livres des Éditions 10/18, à *La fabrique des images*, est un exemple révélateur où le corps est séparé de la matérialité de l'objet par une couche de verre. Le spectateur surplombe donc cette vitrine, en regardant en plongée des objets qui sont posés à plat, comme allongés. Yoann Sérandour donne son avis, bien tranché, sur ce mode d'exposition sous vitrine :

« Pendant l'exposition, ces livres étaient présentés sous vitrine, mais qu'est-ce qu'on sait de ces livres ? Rien, une couverture, une

²¹⁶ Laurel Parker est relieuse, fondatrice de l'atelier Laurel Parker Book. Elle travaille avec des artistes et des éditeurs sur des projets de livres d'artistes, mêlant savoir-faire anciens et nouvelles technologies.

²¹⁷ Catherine Elkar, Philippe Hardy et Odile Lemée (sous la direction de), *Collectionner, conserver, exposer le graphisme : entretiens autour du travail de Dieter Roth conservé au FRAC Bretagne*, *op.cit.*, p.086

²¹⁸ Clémence Imbert, « " Vous en faites un œuvre ". Quelques réflexions sur les expositions de graphisme », in Centre National des Arts Plastiques, *Graphisme en France*, n°24, 2018, p.9, [en ligne], disponible sur <<http://www.cnap.graphismeenfrance.fr/livre/graphisme-france-ndeg24-exposer-design-graphique-2018>>

double-page, une image... Si vous faites un fac-similé de couverture et que vous le mettez sous vitrine, personne ne verra la différence²¹⁹ ».

Toujours des livres ?

Les livres ainsi exposés ne nous permettent donc pas d'expérimenter l'objet en lui-même, mais une certaine idée de cet objet, selon ce qui nous est donné à voir. Ajoutons ici que c'est par ce type d'exposition que nous avons expérimenté certains des objets de notre étude. En effet, c'est lors de l'exposition présentant les *Acquisitions récentes* du département d'art graphique du Musée des Arts Décoratifs en 2017, que nous avons découvert le catalogue *Brazil. Reinvention of the modern* de Philippe Apeloig et les affiches de Diane Boivin explorant son concept de lecture contrariée. Néanmoins, pouvons-nous affirmer que nous avons fait l'expérience de ces objets ?

Des livres d'artistes ?

Cependant, si les modalités d'exposition que nous avons énoncées sont les plus répandues, certaines tentent de remédier à cette distance en proposant une libre consultation et manipulation des objets. C'est le cas de l'exposition *Ce n'est pas la taille qui compte* à la Maison d'Art Bernard Anthonioz, où nous avons pu apprécier *Le bleu du ciel dans la peau* de Fanette Mellier. En effet, puisque cette exposition propose au spectateur de s'intéresser à « l'intelligence des formes, des savoir-faire techniques et économiques²²⁰ » des objets présentés, l'exposition est centrée sur le rapport tactile des visiteurs aux objets. Ce choix des commissaires est d'autant plus pertinent que ces objets sont « adressés à l'intime²²¹ » : dans le quotidien, ces objets sont utilisés et manipulés indifféremment des autres objets de la vie, sans aucune distance. Cependant il convient ici de rendre compte de quelques commentaires entendus lors de la visite. En effet, certains visiteurs ont trouvé cette exposition « mal foutue » et ont

Entre l'art et la vie : l'enjeu de l'exposition

²¹⁹ Catherine Elkar, Philippe Hardy et Odile Lemée (sous la direction de), *Collectionner, conserver, exposer le graphisme : Entretiens autour du travail de Dieter Roth conservé au FRAC Bretagne, op.cit.*, p.087

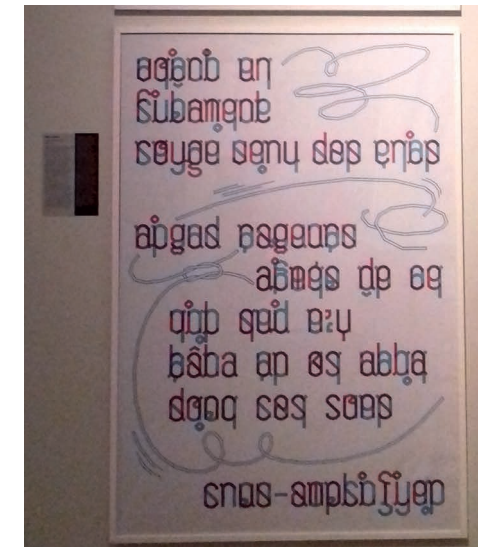
²²⁰ Dépliant accompagnant l'exposition *Ce n'est pas la taille qui compte*, Nogent-sur-Marne, Maison d'Art Bernard Anthonioz, 2018, [en ligne], disponible sur <<http://www.fondsinternational.com/>>

²²¹ Étienne Hervy, « Un peu quand même », *Étapes*, n°246, novembre/décembre 2018, p.036



Philippe Apeloig, *Brazil. Reinvention of the modern*, exposé lors de la monstration des *Acquisitions récentes* du Musée des Arts Décoratifs en 2017

Source : photographie personnelle

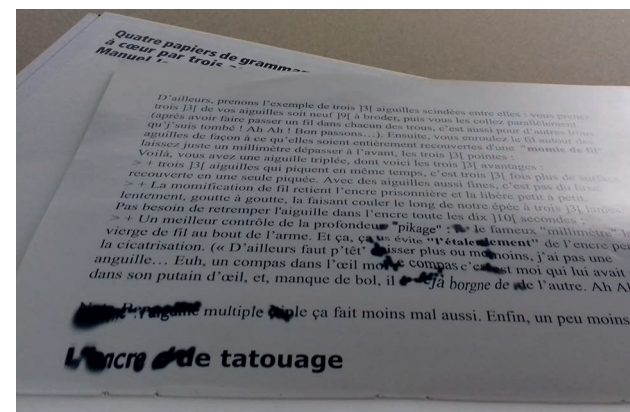


Diane Boivin, affiche *Le chaperon rouge*, 2014, exposée lors de la monstration des *Acquisitions récentes* du Musée des Arts Décoratifs en 2017

Source : photographie personnelle

Toujours des livres ?

Des livres d'artistes ?



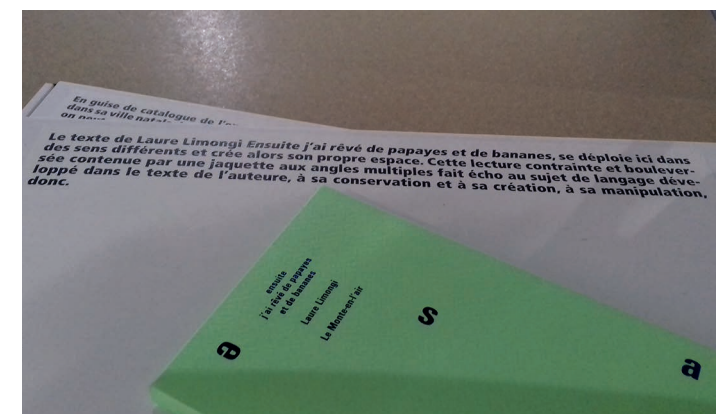
Fanette Mellier, *Le bleu du ciel*, exposé à la Maison d'Art Bernard Anthonioz lors de *Ce n'est pas la taille qui compte* en 2018

Source : photographie personnelle

Entre l'art et la vie : l'enjeu de l'exposition

Fanette Mellier, *Ensuite j'ai rêvé de papayes et de bananes*, exposé à la Maison d'Art Bernard Anthonioz lors de *Ce n'est pas la taille qui compte* en 2018

Source : photographie personnelle





Étagères métalliques sur lesquelles sont posés les objets graphiques lors de *Ce n'est pas la taille qui compte* à la Maison d'Art Bernard Anthonioz, 2018

© Aurélien Mole

Source : <http://fondsinternational.com/>



Vue de la « Reading Room » de l'exposition *Tamam Shud* d'Alex Cecchetti, Noisiel, La Ferme du Buisson, 2018

Source : photographie personnelle



Étagères métalliques sur lesquelles sont accrochés les objets de « The Culture of Fear », lors de l'exposition *L'un et l'autre* de Kader Attia et Jean-Jacques Lebel au Palais de Tokyo, 2018

Source : photographie personnelle

considéré que le dispositif scénographique « ne donne pas envie ». Ce mode d'exposition repose entièrement sur l'implication du visiteur, qui doit faire une forme d'effort pour appréhender les objets proposés, devenir alors acteur et sortir d'une posture contemplative. En effet, les objets de cette exposition sont présentés sur des étagères, qui ont trois hauteurs différentes : une à hauteur d'œil, une plus haute que l'œil et l'autre plus basse. Ce dispositif suggère le mouvement du corps du spectateur qui se réhausse ou se baisse afin de récupérer l'objet et le ramener à hauteur d'œil pour la consultation. Certains visiteurs se sont demandés pourquoi les commissaires n'avaient-ils pas choisi de disposer simplement les objets sur des tables. Une des réponses possibles est que la monstration sur des tables aurait figé les objets. Il n'est dès lors pas garanti que les visiteurs seraient sortis d'une posture contemplative pour aller les manipuler. Prenons l'exemple de l'exposition *L'un et l'autre* de Kader Attia et Jean-Jacques Lebel, au Palais de Tokyo. Dans une pièce intitulée « The culture of Fear », des coupures de presse, journaux, affiches et livres étaient également exposés sur des étagères métalliques. Cette sorte de rayons de bibliothèque n'autorisait cependant pas de prendre les livres. Sur le mur d'entrée de la pièce, il était d'ailleurs indiqué « œuvres fragiles, merci de ne pas toucher ». En prenant l'exemple du livre d'artiste, Leszek Brogowski rappelle que cet accès tactile aux objets est souvent contraire à l'espace muséal :

« La façon dont les spectateurs de l'art rencontrent l'œuvre ayant la forme du livre est, elle aussi, profondément modifiée. Le contact avec l'œuvre devient en effet littéral, c'est-à-dire tactile, lorsqu'on prend le livre dans la main pour le feuilleter, chacun à sa manière (le livre est aussi un objet d'usage quotidien) [...]. Mais ce contact sollicite en même temps une attitude lectrice, orientée vers l'interprétation et la recherche du sens, tandis que l'attitude contemplative est souvent – spontanément – considérée comme appropriée à

la situation spatiale d'œuvre accrochée dans la galerie, et elle est souvent réduite à la recherche du plaisir au contact de l'art²²² ».

De plus, le caractère presque contradictoire de la manipulation des objets au sein de l'exposition peut induire une forme de **retenue de la part des visiteurs**. Par exemple, dans l'exposition *Tamam Shud* à la Ferme du Buisson, la médiatrice enjoignait les visiteurs à lire des livres au début de l'exposition. Cependant, une sorte de gêne s'était installée parmi les visiteurs, dont la lecture est pourtant un acte du quotidien. Une certaine retenue et hésitation des visiteurs étaient palpables car le visiteur-lecteur-acteur était placé dans une position ambiguë, compte-tenu du fait qu'il n'est ordinairement pas autorisé à manipuler des objets. Ce type de dispositif tend à remettre en cause la position figée des objets dans une exposition. Clémence Imbert note cette contradiction, car les objets graphiques exposés s'apparentent à une « dépouille naturalisée²²³ » alors qu'ils sont initialement conçus pour « le mouvement de la vie²²⁴ ». Dans *La fabrique des images*, les magazines *Ty i ja* ne sont, par exemple, pas en libre consultation, mais tous accrochés les uns à côté des autres, ne laissant apparaître que leur couverture. Les livres des Éditions 10/18, sous vitrine, ne laissent également que leur couverture visible. Dès lors, la **temporalité de consultation est abolie** et ces livres ou magazines sont ignorés en tant que succession de pages à appréhender dans le temps. Cette exposition sous vitrine du livre le fige donc dans un état (fermé ou ouvert sur une unique page), le déniait comme « séquence spatio-temporelle²²⁵ », tel que le définit Ulises Carrión. Au contraire, dans *Ce n'est pas la taille qui compte*, la libre consultation des objets les rétablit dans un mouvement continu. En effet, parce qu'ils sont consultés, les objets sont constamment déplacés par les visiteurs. Ce déplacement est possible du fait que les objets ne sont pas accrochés ni fixés à leurs étagères (ils sont simplement

Toujours des livres ?

Des livres d'artistes ?

Entre l'art et la vie :
l'enjeu de l'exposition

²²² Leszek Brogowski, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, op.cit., p.60

²²³ Clémence Imbert, « " Vous en faites un œuvre ". Quelques réflexions sur les expositions de graphisme », art.cit., p.8

²²⁴ *Ibidem*

²²⁵ Ulises Carrión, *Quant aux livres*, op.cit., p.32



Roman Cieslewicz, couvertures du magazine *Ty i ja*, exposées lors de sa rétrospective, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 2018

Source : photographie personnelle



Roman Cieslewicz, couvertures des livres des Éditions 10/18, exposées lors de sa rétrospective *La fabrique des images*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 2018

Source : photographie personnelle

Toujours des livres ?

Des livres d'artistes ?

Entre l'art et la vie :
l'enjeu de l'exposition

Tour centrale de l'exposition *Surveillance Index, Performing Books #1*, Le Bal, 2018

Cette tour n'est pas sans rappeler le dispositif de surveillance du Panopticon de Bentham.

© Matthieu Samadet

Source : <https://www.le-bal.fr/2018/05/surveillance-index>



posés dessus) et par la légèreté de ces objets. Ce dispositif remet donc en question la définition de l'exposition en tant qu'agencement d'artefacts, puisque le scénographe et le commissaire ne décident pas d'une place spécifique à chaque objet. De plus, les objets bougent au sein de cette exposition et l'exposition est elle-même vouée à être en mouvement, puisque « ce fonds²²⁶ [...] est appelé à se développer et à augmenter au fur et à mesure de son itinérance²²⁷ ». L'exposition, loin de figer les objets dans un état immuable, va donc ici circuler, évoluer, s'enrichir et se développer.

Mais alors, si une autre forme d'exposition du design graphique, et notamment des livres, est possible, pourquoi existe-t-il toujours des **expositions qui maintiennent une mise à distance**, paradoxale, avec les objets ? Leszek Brogowski apporte une réponse claire à ce questionnement : « Le livre exposé dans une galerie ou un musée a un statut sacré. Le fait qu'on ne puisse pas toucher les livres, c'est toujours l'expression de ce statut²²⁸ ». Une autre question se pose alors : le livre est-il mis à distance, parce qu'il a un statut d'objet sacré, ou bien, cette mise à distance est-elle le moyen de **sacraliser** l'objet ? Si, d'une part, Leszek Brogowski affirme que l'objet est mis à distance en raison de sa sacralité, Anne Moeglin-Delcroix, quant à elle, suggère que c'est l'exposition, en tant que « dispositif spectaculaire, destiné à refétichiser le livre²²⁹ », qui lui confère ce statut. Convoquons ici Dominique Château, qui déclare dans *L'Art comme fait social total* que :

« Le dispositif de l'exposition proprement artistique ne remplit cette double fonction de présentation et de monstration qu'en considération d'un objectif strictement artistique : le fait qu'elle confère aux objets exposés la légitimité de l'œuvre d'art²³⁰ ».

²²⁶ Fonds International d'Objets Imprimés de Petite Taille, initié par les commissaires de l'exposition

²²⁷ Site du Fonds international d'objets imprimés de petite taille, [en ligne], disponible sur <<http://www.fondsinternational.com/>>

²²⁸ Catherine Elkar, Philippe Hardy et Odile Lemée (sous la direction de), *Collectionner, conserver, exposer le graphisme : Entretiens autour du travail de Dieter Roth conservé au FRAC Bretagne*, op.cit., p.090

²²⁹ Anne Moeglin-Delcroix, « Le livre d'artiste et la question de l'exposition », *art.cit.*, p.17

²³⁰ Dominique Château, *L'Art comme fait social total*, Paris, L'Harmattan, 1998

Ce serait donc l'exposition, décontextualisant les objets de design graphique, qui permettrait d'**artialiser une pratique et lui conférer une légitimité artistique**. De plus, il distingue « l'exposition proprement artistique » d'un « dispositif de présentation publique destinée à mettre en vue²³¹ ». Il s'agit de se demander auquel de ces deux types d'expositions celle du design graphique appartient. Le design graphique, bien qu'il se rapproche de l'œuvre d'art en tant qu'objet d'une contemplation esthétique, semble pourtant appartenir à la deuxième catégorie. **L'exposition, serait plutôt le moyen de porter à la connaissance du public des objets conservés**. Nos questionnements se recourent alors. En effet, nous avons analysé plus haut que les livres de graphistes étant souvent produits en série limitée, chacun d'eux est considéré comme rare et précieux, donc entre dans une logique de conservation. Quand il est exposé, il doit alors être mis à distance du public pour être correctement conservé. Mais, nous voyons ici que c'est par cette mise à distance qu'instaure l'exposition que l'objet est sacralisé, donc considéré comme rare et précieux. Nous observons ainsi une double source d'acquisition du statut sacré du livre.

Mais c'est **contre cette sacralité, conférée à l'œuvre d'art, que se positionne le livre d'artiste**. En effet, une autre question est introduite par l'entrée d'un objet industriel dans la sphère de l'art : celle de son **unicité**. Walter Benjamin affirme que, lorsqu'une œuvre d'art est reproductible, l'objet ainsi reproduit est une copie, mais ne peut être considéré comme l'original. Ce qui fait la spécificité de l'original, c'est son **aura, liée à un endroit précis et un moment donné**. C'est d'ailleurs le fait que l'œuvre d'art soit inscrite dans un endroit et un moment, qui fait sa force. Cependant, la reproductibilité a pour conséquence de faire perdre son aura à l'œuvre d'art, car elle ne peut être reproductible. La copie de l'œuvre d'art devient alors autonome par rapport à l'original, à son temps et à son

²³¹ *Ibidem*

contexte. Mais, en ce qui concerne le design, **comment désigner un original, alors que ces objets ont pour vocation à être reproduits ?** Même en série limitée, il existe toujours plusieurs exemplaires d'objets de design, produits en même temps et non reproduits à partir d'un original qui serait antérieur. Et, puisque, « l'ici et maintenant de l'original constituent ce qu'on appelle son authenticité²³² », il n'est pas possible d'acter un exemplaire exposé comme authentique. Comme les livres sont produits en série, cela suggère que **plusieurs exemplaires peuvent être exposés en des temps et lieux différents**. Bien qu'un seul exemplaire soit exposé, il ne peut pour autant acquérir le statut d'original. Dès lors, est-il légitime de conférer une forme de sacralité à un objet qui existe en d'autres exemplaires ? C'est contre cette conception de l'unicité de l'œuvre d'art que s'inscrivent les livres d'artistes :

« Il faudrait sans doute commencer par la prise en compte du statut particulier de l'œuvre en tant que livre, c'est-à-dire en tant qu'œuvre reproductible au sens où la reproduction est inscrite dans sa structure et sa façon d'exister, au lieu d'être une opération d'après coup consistant à reproduire une œuvre déjà existante, mais sous une autre forme que le livre. Le livre existe par conséquent en nombre considérable d'exemplaires qui ont tous le même statut d'original, sans qu'aucun ne puisse être considéré comme l'original²³³ ».

Le livre de graphiste, même lorsqu'il n'existe qu'en tirage limité, est tout autant caractérisé par cette **reproductibilité intrinsèque**. C'est peut-être parce qu'il n'est pas possible de le définir comme unique, qu'il cherche, au moins, à être doté d'une certaine rareté.

Ainsi, plusieurs caractéristiques nous ont permis de dresser un parallèle entre les livres de graphistes et les livres d'artistes, objets livres non caractérisés par leur valeur utilitaire mais par leur valeur artistique. Si tous deux peinent à trouver leur

place entre objet industriel et œuvre d'art, c'est cependant selon des mouvements contraires. Le livre de graphiste, tiré en nombre limité d'exemplaires, tend à acquérir un statut rare et précieux. Au contraire, le livre d'artiste s'oppose à l'unicité de l'œuvre d'art, en ayant pour vocation d'être reproductible en série. Tous deux difficiles d'accès, il convenait de se demander s'ils n'étaient pas destinés qu'à un public averti. Nous entrons principalement en rapport avec ces objets lors de moments d'expositions, justement destinés à porter ces livres à la connaissance du public. Toutefois, si les livres d'artistes et de graphistes ne s'inscrivent pas dans les bibliothèques et les librairies, leur exposition ne va plus de soi. Niant leur fonction utilitaire, le spectateur est plus invité à entrer dans un rapport de contemplation que de lecture avec l'objet. L'intimité que nous pourrions avoir, avec l'objet livre en général, est abolie par une mise à distance. Cette mise à distance, si elle est justifiée dans le cas de l'œuvre d'art par son caractère unique, semble poser question lorsque l'objet exposé est reproductible en série. Dès lors, toutes ces considérations et parallèles établis entre les livres d'artistes et de graphistes, nous permettent-ils d'affirmer que le livre de graphiste est une œuvre d'art, dénué de toute fonction ?

²³² Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2014, p.19

²³³ Leszek Brogowski, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, op.cit., p.59

Des œuvres d'art ?

Face aux livres de graphistes dans un contexte d'exposition, il semble spontané de les considérer comme des œuvres d'art. Comme Dominique Château le certifie, l'exposition même confère à un objet le statut d'œuvre. Mais, au sujet du livre de graphiste, peut-être faut-il considérer la position de Jean-François Lyotard, lorsqu'il assure que, par les expositions, « Vous en faites une œuvre. Mais vous trompez et vous vous trompez²³⁴ », et de Clémence Imbert, ajoutant que « le graphisme a à voir avec l'art, mais il ne doit pas être confondu avec lui²³⁵ ». D'autre part, Beatrice Warde assure que, si l'on tire d'un objet imprimé un plaisir esthétique, sa fonction reste première. Ainsi, qualifier le design graphique imprimé d'œuvre d'art ne serait pas justifié, car la contemplation et le plaisir esthétiques ne seraient que seconds : il s'agirait avant tout d'un objet qui doit répondre à une fonction. Pour appuyer son propos, elle prend l'exemple de la calligraphie, entrée dans le domaine des Beaux-arts lorsque son utilité a disparu. Alors les livres de graphistes, œuvre d'art ou pas œuvre d'art ?

Distincts des livres d'artistes

Si nous avons tout d'abord envisagé la possibilité que les livres de graphistes soient des œuvres d'art, c'est par leur porosité avec le livre d'artiste. Mais, aussi proches qu'ils soient, ces deux catégories de livres restent distinctes, se croisant simplement sur le chemin qui sépare l'art et le quotidien. **Distinguons clairement le livre de graphiste du livre d'artiste.** Tout d'abord, Leszek Brogowski éclaircit l'éventuelle intervention d'un graphiste, dans la réalisation d'un livre d'artiste :

²³⁴ Jean-François Lyotard, « Intriguer, ou le paradoxe du graphiste », *op.cit.*

²³⁵ Clémence Imbert, « " Vous en faites un œuvre ". Quelques réflexions sur les expositions de graphisme » *art.cit.*, p.15

« Le livre d'artiste, c'est un projet d'art porté par un auteur qui est artiste. Le designer peut être sollicité par l'artiste pour réaliser le livre, ça restera toujours le livre de l'artiste. Le designer intervient dans un projet dont il n'est pas auteur. [...] Il y a des designers qui font des livres de leur propre initiative. Ils sont alors en position d'artistes qui portent le projet²³⁶ ».

La dernière phrase assure, selon nous, l'ouverture vers le livre de graphiste. En effet, si un artiste qui porte un projet de livre, aboutit à un livre d'artiste, par transposition, un graphiste qui porte un projet de livre, réalise un livre de graphiste. Si le qualificatif du livre dépend du statut de la personne qui en est à l'initiative, alors le livre de graphiste est pleinement assumé par un graphiste, et non par un graphiste « en position d'artiste ». Au contraire, c'est sa position de designer graphique qu'il assure. Par ailleurs, un article rédigé par Anne Moeglin-Delcroix, entre autres, discerne clairement le livre d'artiste et le livre de graphiste :

« Le nombre de livres d'artistes qui peuvent effectivement dépasser le statut de documentation ou de reproduction d'un travail préexistant est assez réduit. Dans ce petit nombre, seuls quelques-uns sont autre chose que des livres de graphistes²³⁷ ».

Recoupons ce propos avec les deux catégories de livres d'artistes, que Jérôme Dupeyrat différencie dans sa thèse : il distingue le livre en tant que support d'exposition du travail de l'artiste (la forme du livre permettant alors une diffusion différente du travail artistique) et le livre qui est une œuvre à part entière. Selon le discours précédent, seul le livre, en tant qu'œuvre en soi, serait un livre d'artiste. Quant à la première catégorie, puisqu'elle suppose une préexistence de l'œuvre, dont le livre serait un moyen de communication, elle appartiendrait en réalité au domaine du livre de graphiste, à la mise en livre d'un contenu antérieurement produit.

²³⁶ Catherine Elkar, Philippe Hardy et Odile Lemée (sous la direction de), *Collectionner, conserver, exposer le graphisme : Entretiens autour du travail de Dieter Roth conservé au FRAC Bretagne, op.cit.*, p.084

²³⁷ Clive Phillpot, Jérôme Glicenstein, Anne Moeglin-Delcroix., « Booktrek : la prochaine frontière. », *Nouvelle revue d'esthétique* 2008/2 (n° 2), p.19-20

Contrairement au livre de graphiste, le **livre d'artiste procède d'une démarche artistique à part entière**. Le livre d'artiste est donc une œuvre, qui prend la forme d'un livre, au même titre qu'une peinture, une installation, une performance etc. Le livre est alors la forme la plus adéquate que prend leur processus artistique. Ces livres ne sont donc « pas à propos de l'art, mais [ils] sont eux-mêmes des œuvres, ou de manière plus indéfinie : de l'art²³⁸ ». De plus, dans sa définition du livre de création (catégorie qui inclut les livres d'artistes), Pascal Fulacher souligne que le livre est engagé dans « un processus artistique, processus qui peut intervenir tant au niveau du support, de la typographie, de l'illustration ou de la reliure²³⁹ ». Ces caractéristiques, qui s'approchent de celles que nous avons dégagées comme constitutives de la définition du livre, sont à l'origine d'une **confusion** qui se trouve être au cœur de notre questionnement. En effet, c'est parce que les livres que nous étudions remettent en causes ces caractéristiques et affirment la matérialité de l'objet, qu'ils sont amalgamés avec les livres d'artistes. Ces productions, bien qu'elles n'aient pas de vocation artistique première, semblent ne pas pouvoir « être jugées simplement en tant que véhicules d'informations plutôt qu'en tant qu'incarnations de l'art²⁴⁰ ». Nous proposons ici de convoquer le concept de *liberature* de Katarzyna Bazarnik. Ce concept part de notre constat : quand la matérialité d'un livre est particulièrement travaillée, l'objet est confondu avec un livre d'art :

« Mais lorsqu'il y a le moindre signe de rupture avec l'architecture conventionnelle d'un livre [...], si les écrivains s'affranchissent des conventions dominantes de l'édition, il semble que cela soit automatiquement le signe du livre d'artiste, et transfère leur travail du domaine de la littérature vers la sphère des arts (visuels et spatiaux)²⁴¹ ».

²³⁸ Jérôme Dupeyrat, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, op.cit., p.17

²³⁹ Pascal Fulacher, *Esthétique du livre de création au XX^e siècle : du papier à la reliure*, op.cit., p.21

²⁴⁰ Clive Phillpot, Jérôme Glicenstein, Anne Moeglin-Delcroix., « *Booktrek : la prochaine frontière.* », art.cit., p. 19-20

²⁴¹ "But when there is any sign of unconventionality in the architecture of the book, when writers decide to use non-obvious structures, formats, or materials such as transparent sheets for pages, or concrete, or glass for the cover, or loose sheets in a box, or a leporello rather than a typical codex, in other words, if writers break free from the dominant publishing conventions, this seems to automatically

Elle propose donc un nouveau genre littéraire à part entière, nommé « liberature, that is, literature in the form of the book²⁴² ». En réalité, elle reprend un terme de Zenon Fajfer, qu'il institue dans un article-manifeste, " Liberature. Appendix to the Dictionary of Literary Terms ", publié dans le magazine *Dekada Literacka* en 2010. Il s'agit alors de **travaux littéraires, qui intègrent leur forme matérielle comme constituante du contenu de leur texte**. Mais, alors qu'elle lutte contre la reconnaissance de ce genre littéraire, elle déplore que ces travaux basculent dans le domaine de l'artistique, des livres d'artistes, et qu'ils soient exposés dans les conditions de mise à distance que nous avons étudiées. Ce détour s'éloigne quelque peu de notre propos, car Katarzyna Bazarnik revendique que le texte n'est pas mis en page par un designer mais par l'auteur lui-même, qui place ses mots de manière signifiante dans l'espace, disposition qui fait partie intégrante du travail littéraire. Néanmoins, elle montre bien que, **lorsqu'un nouveau genre s'éloigne trop d'une catégorie établie, il est alors transposé dans le domaine de l'artistique**. Notre détour par la littérature nous permet de recentrer notre questionnement sur l'importance du texte et la place qu'il tient au sein de la création du livre. Ne devient-il finalement pas un prétexte à la création, presque anecdotique ?

evoked the label of the artist's book, and to shift the work from the field of literature to the sphere of the (visual or spatial) arts." Katarzyna Bazarnik, " Liberature : literature in the space of the book ", in Isabelle Chol, Jean Khalfa, *Les espaces du livre : supports et acteurs de la création texte/image (XXe-XXIe siècles)*, Oxford, Peter Lang, 2015, p.29

²⁴² *Ibidem*, p.30

En effet, alors que le livre d'artiste est une œuvre d'art totale, pour le livre de graphiste, il demeure un auteur de l'œuvre littéraire. Le graphiste n'en est que le metteur en livre. À ce titre, le designer graphique est celui qui fait exister le texte dans un support matériel, permettant donc la **matérialisation de la pensée de l'auteur**. Le livre serait donc **l'incarnation d'une pensée dans la matière** : c'est par le livre que la pensée peut devenir quelque chose de tangible. Nous pouvons alors parler de « la *transsubstantiation* d'un texte, c'est-à-dire [que le livre] transforme une matière encore brute [le texte] en un *objet complexe*²⁴³ ». Si le texte, lorsqu'il est écrit par l'auteur, est une première matérialisation de sa pensée, c'est le **livre qui en permet la diffusion**. L'écriture de l'auteur, dans sa dimension graphique et visuelle, est une première incarnation matérielle de la pensée. Mais cette pensée est-elle pour autant portée à la connaissance ? En effet, Sylvie Ducas²⁴⁴ souligne qu'un écrivain ne devient auteur que lorsque son texte est rendu public et diffusé pour être lu. Elle distingue donc l'inscription de la diffusion. D'une part, Leroi-Gourhan affirme que « l'écriture assure à la société la conservation permanente des produits de la pensée individuelle et collective²⁴⁵ ». Mais, d'autre part, Anne-Marie Christin soutient que « l'écriture n'a pas pour rôle de conserver le langage mais de l'inscrire (il ne s'agit même pas de le fixer) – et à cela il suffit d'un exemplaire, qui peut n'être jamais lu ou disparaître²⁴⁶ ». Ainsi, elle met en évidence le fait que **l'acte d'inscription ne suffit pas à la transmission de la pensée**. D'où la nécessité du livre en tant que moyen de diffusion d'un texte. Il paraît nécessaire de présenter ici la définition du paratexte de Gérard Genette. Plus que des informations annexes entourant le texte, il considère le **paratexte** comme ce par quoi un texte advient à la connaissance d'un public :

²⁴³ Marc Perelman, « Le livre : entre beauté intellectuelle et esthétique fonctionnelle », *art.cit.*, p.107

²⁴⁴ Voir Sylvie Ducas, « Ex libris, ex libro. Quand le texte sort du livre : panorama d'une certaine littérature française contemporaine », in Nathalie Collé, Monica Latham, David Ten Eyck, *Book practices & textual itineraries. Contemporary Textual Aesthetics*, Nancy, PUN - Éditions universitaires de Lorraine, 2015, p.78

²⁴⁵ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, volume 1, « Technique et langage », Paris, Albin Michel, 1964, p.261

²⁴⁶ Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op.cit.*, p.35

« Ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, [...] qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, du livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs [in *Palimpsestes*, p.9] [...] le *paratexte* de l'œuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public²⁴⁷ ».

L'objet livre lui-même peut, selon nous, appartenir à la définition du paratexte, puisqu'il permet de porter un texte à la connaissance. De fait, le **graphiste, en tant que concepteur de cet objet, participe pleinement à la diffusion d'une pensée**. Il permet alors de présenter, dans une forme qui va être diffusée, un texte conçu par quelqu'un d'autre. Afin que des récepteurs puissent y accéder, **le livre se propose d'être une forme pérenne du texte**. C'est donc le livre, en tant que support du texte, qui matérialise la pensée. Mais, peut-être devons-nous **nous demander, si le texte n'est pas finalement contraint par sa forme livresque ?** Physiquement, « les dimensions — bien réelles et perceptibles — du livre vont déterminer les dimensions du texte et donc exercer leurs contraintes sur le cadre dans lequel la pensée va prendre place²⁴⁸ ». La finitude de l'objet livre contraindrait donc la pensée infinie de l'auteur à s'inscrire dans son cadre. Ainsi, le texte et le livre ne seraient pas consubstantiels car la **dimension infinie du texte ferait qu'elle dépasse du cadre fini de l'objet livre**.

Le travail du graphiste ne serait-il pas alors de remédier à ce fait, afin que le texte ne soit pas contraint *par*, mais en adéquation avec l'objet ? Pourtant, nous avons

²⁴⁷ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.7

²⁴⁸ Yvonne Johannot, « L'espace du livre », *art.cit.*, p.42

vu avec la *liberature* que la forme de l'objet livre n'est pas nécessairement une contrainte à laquelle le texte doit se plier, mais peut être un **accompagnement de la création littéraire**. Certains auteurs **créent donc leur texte en pensant au livre lui-même**, conscient que cet objet déterminera la lecture que nous aurons de leurs mots. Nous pensons alors aux *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau. En effet, cet objet manifeste propose conjointement de nouvelles modalités de lecture de la poésie et de création littéraire. Ce livre propose dix sonnets, dont les quatorze vers sont découpés en bandelettes. Par un jeu de combinaisons, il serait donc possible de lire 10^{14} poèmes différents. Nous pouvons alors considérer ce livre comme infini, car, comme l'expose le mode d'emploi au début de l'ouvrage : « En comptant 45 [secondes] pour lire un sonnet et 15 [secondes] pour changer les volets, à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d'un million de siècles de lecture²⁴⁹ ». Au-delà de la manipulation de l'objet, l'écriture de ces sonnets demande un effort supplémentaire au poète, afin de conserver des structures grammaticales qui soient cohérentes, quelle que soit la combinaison des vers. Ici, la **littérature même pense de nouveaux modes de lecture, par les moyens du livre**. De plus, cet ouvrage fait partie des *Œuvres complètes* de Raymond Queneau, éditées par la Pléiade. Néanmoins, la perte du système combinatoire des vers dans cette édition dénature totalement la force de l'œuvre. Dans ce cas, il est impossible de penser le texte séparément de sa forme livresque. Mais, à propos de ces œuvres de création littéraire, Anne-Marie Christin indique que **la forme nouvelle du texte ne se justifie que par rapport à la pensée littéraire qu'elle permet de dévoiler**. Ainsi, ces nouveaux dispositifs livresques permettent de renouveler « outre la forme du texte, sa pensée – et son auteur même²⁵⁰ ». Une fois encore, nous retrouvons un contexte de création où la forme graphique est moins reconnue pour elle-même, que pour

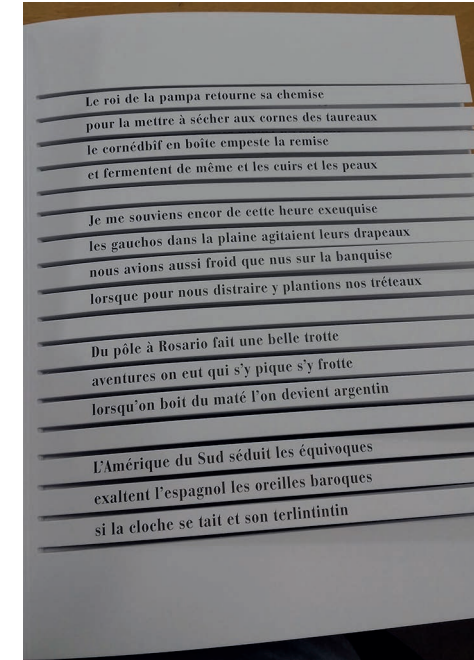
²⁴⁹ Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 2003

²⁵⁰ Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique, op.cit.*, p.139



Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 2003

Source : photographies personnelles



son service qu'elle rend au texte. La forme correspondant à l'exploration littéraire est décidée par l'auteur, et le graphiste doit le respecter afin de ne pas dénaturer l'œuvre littéraire elle-même. Nous ne pouvons donc considérer le livre de graphiste comme une œuvre d'art, étant donné qu'il n'est pas strictement l'expression de sa pensée, mais qu'il est en corrélation avec la pensée de l'auteur d'un texte.

Ainsi, si le livre de graphiste n'est pas strictement une œuvre d'art, en tant que démarche artistique exclusivement sous la responsabilité du graphiste, nous ne pouvons nier la part artistique de tels objets. Est-il possible de **trouver une voie intermédiaire, entre œuvre d'art et objet esthétique** ? Massin l'expliquait clairement : « Car le travail que j'exerce n'est pas en fait un travail d'artiste : plus exactement, je travaille dans le domaine des arts appliqués. Nous autres graphistes ne devons jamais perdre de vue que nous ne faisons pas de l'art pour l'art²⁵¹ ». Son travail n'étant pas de l'art pour l'art, nous ne pouvons affirmer que les objets qui en découlent soient des œuvres d'art. Néanmoins, essayons de trouver un compromis qui permettrait de mieux définir cette **part artistique qui semble tout de même être inhérente aux livres de graphistes**. Au sujet du traitement particulièrement visuel des typographies que nous avons étudié en première partie, Herbert Bayer précise que la typographie est un art appliqué et n'appartient donc pas au domaine des beaux-arts. Certes, mais comment **justifier le terme « art » de ce qualificatif « art appliqué »** ? La technique serait-elle la dimension qui confère une caractéristique artistique à un objet, au lieu de lui conférer son statut d'objet utile ? Si le travail du graphiste est un art *appliqué* à une œuvre qui lui est extérieure, *a posteriori*, son intervention ne peut-elle pas être *impliquée dans* la création elle-même ? Nous proposons ici de nous engager dans la voie ouverte par Étienne Souriau et Jacques Viénot, avec leur conception de l'esthétique industrielle. En effet, Étienne Souriau distingue nettement l'art appliqué (à l'industrie) de **l'art impliqué**. Voici la définition qu'il en donne :

²⁵¹ Massin, « Massin, graphiste », *art.cit.*, p. 216

« Entendons par là cette quantité d'art qui se trouve non superposée ou surajoutée au travail industriel, comme un correctif ou un additif plus ou moins superfétatoire, mais la quantité d'art qui se trouve incluse et comprise à l'intérieur même du travail industriel, dès lors que celui-ci est créateur ou instaurateur, dès lors qu'il met au point et réalise des formes nouvelles accomplies ou admirables²⁵² ».

La part artistique d'un objet ne serait donc pas surajoutée mais inhérente au travail industriel même. Ainsi, on peut considérer que tout objet industriel possède une part d'art. Étienne Souriau assure même qu'il est possible de quantifier cette dose d'art impliqué, à travers trois critères : le temps accordé à la conception de l'objet, le rapport à sa valeur économique et la sympathie des formes. Dans la « Charte de l'esthétique industrielle », Jacques Viénot assure alors que, par la loi des arts impliqués, la **dimension artistique d'un objet est en relation étroite avec la technique de conception de l'objet** :

« 13. Loi des arts impliqués : l'esthétique industrielle implique une intégration de la pensée artistique dans la structure de l'ouvrage considéré. Loin du décor plus ou moins arbitraire ou artificiel ou surajouté des arts appliqués, les arts qui concourent à l'esthétique industrielle peuvent singulièrement être dits impliqués dans le modèle à concevoir, faisant corps avec la technique et se confondant avec elle²⁵³ ».

Il lie même la dimension artistique des objets à la technique : **c'est par la technique que les objets acquièrent une part d'art**. Nous avons vu comment la technique typographique, lorsqu'elle est explorée, permet d'aboutir à des compositions à contempler. Les arts impliqués sont donc dans la structure même de l'objet : il ne s'agit pas ici de l'apposer ultérieurement à la fabrication. Dès lors, les ouvriers acquièrent un statut

²⁵² Étienne Souriau, *Passé, présent, avenir du problème de l'esthétique industrielle*, op.cit., p.13

²⁵³ Jacques Viénot, « La Charte de l'esthétique industrielle », *Esthétique industrielle*, N°7, 1952

« d'exécutants quasi artistes, grands spécialistes de cette inventivité productive, et ayant par ce nouveau progrès industriel, à leur disposition les moyens d'une sorte d'improvisation personnelle dans le courant même du travail d'exécution²⁵⁴ ».

Nous ne pouvons que penser à la liberté que Gaetano Pesce laissait à ses ouvriers, dans la conception des objets de ses séries différenciées :

« Beaucoup de mes expériences dans l'industrie ont remis l'ouvrier au centre du dispositif. Mon point de vue est que chacun dispose de créativité. [...] Raison de plus pour mettre l'ouvrier en situation d'inventer, de s'exprimer et d'agir.²⁵⁵ ».

En pratique, cette idée peut s'illustrer par ses tables *Sansone*. Bien qu'un moule identique soit utilisé pour toutes les tables, Gaetano Pesce laissait la liberté aux ouvriers d'injecter les quantités des résines de couleurs différentes, selon leur propre créativité. Ce processus permet à Pesce de créer une série différenciée de la table : bien que de même forme, aucune n'est strictement identique. Il se positionne ainsi à mi-chemin entre la série industrielle standard et la pièce unique. Par cette **liberté créatrice cédée aux ouvriers**, nous notons deux distinctions qui sont abolies. D'une part, les ouvriers deviennent des « artistes exerçant, même sans s'en rendre nettement compte, au sein du travail de création industrielle une activité partiellement mais fondamentalement artistique²⁵⁶ » : art et industrie semblent coïncider. D'autre part, la **création n'appartient plus au domaine de la conception antérieure de l'objet, mais intervient pleinement au stade de l'exécution**. Les fonctions de créatif et d'exécutant sont donc assurées par la même personne. Cette notion de l'art impliqué pourrait tout à fait correspondre à la conception en jeu dans les livres de graphistes.

²⁵⁴ Étienne Souriau, *Passé, présent, avenir du problème de l'esthétique industrielle*, op.cit., p.25

²⁵⁵ Gaetano Pesce, *Réinventer le monde sensible*, op.cit., p.149

²⁵⁶ Étienne Souriau, *Passé, présent, avenir du problème de l'esthétique industrielle*, op.cit., p.12



Gaetano Pesce, table Sansone, 1980, résine, 74x184x112 cm, éditée par Cassina jusqu'en 1988

© Philippe Migeat - Centre Pompidou

Source : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/czAzz7a/roX9GAx>

Gaetano Pesce, table Sansone, 1980, résine, 76x167x137cm, éditée par Cassina

©Paris, MAD / Jean Tholance

Source : <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/table-sansone>

Toutefois, dans le cadre des arts impliqués, Étienne Souriau et Jacques Viénot soulignent que les valeurs esthétiques ne sont pas conférées à l'objet gratuitement : cette **apparente fusion de l'art et de l'industrie n'est valable que pour des produits strictement utiles**. De plus, ils considèrent l'objet comme beau, « dès lors que sa forme est l'expression manifeste de sa fonction²⁵⁷ ». Le caractère artistique des objets relève en fait d'une **adéquation parfaite entre la forme et la fonction**. Selon l'esthétique industrielle, une chose est parfaite quand sa forme exprime sa fonction, et toute chose parfaite est belle. La forme n'est donc pas jugée belle pour elle-même mais par rapport à son adéquation avec la fonction. André Leroi-Gourhan assure également que l'adaptation de la forme d'un objet à sa fonction relève d'un jugement esthétique et « qu'à peu d'exceptions près, sinon toujours, la valeur esthétique absolue est en proportion directe de l'adéquation de la forme à la fonction²⁵⁸ ». Ces dernières considérations replacent tout livre, même le livre de graphiste, dans leur condition d'**objet répondant à une fonction**. René Salles certifie que « le livre s'est fondu dans le décor immuable de notre vie quotidienne, au point d'être relégué au rang d'objet usuel, sinon utilitaire²⁵⁹ ». Ainsi, si le livre de graphiste possède des qualités esthétiques indéniables, et que nous entrons dans un rapport de contemplation avec cet objet, il demeure néanmoins un objet fonctionnel, voué à être utilisé. Si nous affirmons d'une part, que les livres de graphistes ne sont pas des livres d'artistes, nous assurons, d'autre part, qu'ils ne sont pas des œuvres d'art. En effet, nous ne pouvons éluder le caractère utilitaire de ces objets. Néanmoins, peut-être faut-il se demander à quelle fonction répondent ces objets ? Si nous avons spontanément entamé notre étude en postulant que les livres étaient voués à être lus, peut-être les livres de graphistes répondent-ils à une autre fonction que la lecture ?

²⁵⁷ *Ibidem*, p.7

²⁵⁸ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, volume 2, « La mémoire et les rythmes », Paris, Albin Michel, 1964, p.120

²⁵⁹ René Salles, *5000 ans d'histoire du livre*, *op.cit.*, p.8

Envisager une autre fonction

Le livre de graphiste demeure donc un objet du quotidien, voué à être utilisé avant d'être contemplé. De plus Marc Perelman et Leszek Brogowski, entre autres, s'accordent sur le fait qu'un livre qui ne peut pas être lu, n'est plus un livre. Mais, nous avons vu dans la première partie que les livres de graphistes remettent en cause la fonction de lecture par leur exploration de la lisibilité. Mis à part la lecture, ne pouvons-nous pas envisager une autre fonction à laquelle répondent les livres de graphistes ?

Cette piste part d'un concept de psychologie cognitive : les **instruments psychologiques** de Lev Vygotsky. En effet, Pierre Rabardel, qui étudie ce concept, assure que la fonction d'un objet « n'est pas une propriété fixe et intangible de celui-ci, mais résulte d'un processus d'attribution par le sujet²⁶⁰ ». **Un objet n'a donc pas de fonction intrinsèque, car la fonction est attribuée par l'usage qu'en fait l'homme.** Nous ne pouvons donc admettre que la lecture soit la fonction propre au livre, ce qui nous ouvre la voie vers d'autres opportunités fonctionnelles. En effet, un livre pourrait tout autant servir à caler un meuble, selon la situation à laquelle l'homme est confronté. De fait, Lev Vygotsky distingue **l'objet en tant qu'artefact, de l'objet en tant qu'instrument.** Un artefact est simplement un objet qui a subi une transformation humaine. Ce terme implique la neutralité du point de vue porté sur l'objet, en dehors de toute considération fonctionnelle. En revanche, l'artefact est élaboré en vue de s'inscrire dans une activité : c'est quand il est en situation d'usage, comme un moyen de l'action du sujet, que l'artefact devient un instrument. La définition que donne Pierre Rabardel de l'instrument repose sur cette relation fonctionnelle : « L'usage par le sujet de l'artefact en tant que moyen qu'il associe à son action²⁶¹ ». Cette valeur d'usage

²⁶⁰ Pierre Rabardel, *Les hommes et les technologies ; approche cognitive des instruments contemporains*, op.cit., p.99

²⁶¹ *Ibidem*, p.27

est donc constitutive de l'instrument. Tim Ingold, sans utiliser ce vocabulaire, donne un exemple parfaitement révélateur de cette double condition de l'objet. Pour ce faire, il s'appuie sur la notion d'*Umwelt* de Jacob von Uexküll, où l'environnement n'a de sens qu'en interaction avec un être vivant en particulier :

« Prenez l'exemple de la signification d'une pierre. En elle-même, c'est-à-dire en tant que partie de l'environnement pour un observateur neutre, la pierre n'est rien d'autre qu'un objet doté de certaines propriétés essentielles de forme, de taille, de solidité ou de composition cristalline. Ainsi décrite, elle serait le plus parfait exemple de ce que von Uexküll appelait des "objets neutres". Mais il est possible que la pierre ait été entraînée dans les projets de différents animaux [...]. Dans l'*Umwelt* du crabe, la pierre est un abri ; dans celui de la grive, une enclume ; et dans celui de l'homme, un projectile. Pour von Uexküll, ces qualités ne sont pas des attributs de l'objet lui-même, mais sont acquises par des objets entrés en relation avec des organismes sujets²⁶² ».

La pierre, objet neutre, devient alors tout autant un abri, qu'une enclume, qu'un projectile, en fonction de l'utilisation qu'en fait un être vivant. Ainsi, **un objet est neutre et sa fonction lui est attribuée par l'homme qui l'utilise.** Il en va de même pour le livre. Javier Bassas Vila exprime clairement cette distinction entre le livre utilisé et le livre hors de sa fonction :

« Je ne peux savoir que ce qu'il y a sous mes yeux est un " livre " qu'à partir du moment où j'ai commencé à lire. Jusqu'au moment où je n'ai commencé à lire, pour banal que cela puisse paraître, les caractères noirs qui sont inscrits dans ces feuilles [...] ne peuvent pas devenir des lettres ou, pour le dire non sans certaine réticence, ne peuvent devenir des signes. Ces caractères restent de la matière purement et simplement, sans apparaître donc comme lettres, tant que, *de facto*, je ne les ai pas lus²⁶³ ».

²⁶² Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, traduit de l'anglais par Pierre Madelin, Bruxelles, Éditions Zones Sensibles, 2013, p.134

²⁶³ Javier Bassas Vila, « Le "se livrer" du livre. Phénoménologie de son effet et de son principe d'individuation », *art.cit.*, p.53-54

Donc, les caractères deviennent des lettres que lorsque le l'utilisateur de cet objet entre dans un processus de lecture. En dehors, ils ne sont que pures formes. Ainsi, « le livre n'est livre que dans l'expérience de lecture ; point au-delà²⁶⁴ ». Au-delà, le livre n'est pas plus qu'un objet doté de caractéristiques formelles. Tout comme la pierre devient projectile lorsqu'elle est lancée par l'homme, nous pouvons considérer qu'un livre soit neutre, dépourvu de toute fonction propre, et que c'est l'homme qui lui attribue sa fonction. Il est dès lors envisageable de projeter toutes sortes de fonctions sur cet objet.

Mais, quand est-il de l'instrument *psychologique* ? L'apport de Lev Vygotsky réside dans ce qualificatif. Plus que la notion d'instrument, il postule que **l'instrument psychologique permet à l'homme de contrôler, et transformer sa propre activité**. Si le livre est un instrument psychologique, c'est par l'objet lui-même que le lecteur régule son activité de lecture. Nous pouvons donc parler ici de *médiation de l'instrument, qui, en tant qu'intermédiaire entre l'homme et son activité, transforme cette activité*. Dès lors, Pierre Rabardel distingue deux types de médiations, selon les effets que produisent l'instrument. Il parle de médiation épistémique lorsque l'instrument permet une connaissance de l'activité : le livre est un médiateur épistémique lorsqu'il apporte des éléments de connaissance de la lecture. L'autre type de médiation est de type pragmatique : l'instrument est un moyen de transformer l'activité de l'homme. Nous engageons le livre de graphiste dans cette seconde catégorie de médiation. *Par le livre de graphiste, le lecteur lit, mais sa lecture est transformée par cette forme singulière de l'objet*. Ulises Carrión déclare clairement que « les *bookworks* [qu'il distingue des livres d'artistes] sont des livres dont la forme, une suite logique de pages, détermine intrinsèquement des conditions de lecture²⁶⁵ ». N'apercevons-nous pas ici le

²⁶⁴ *Ibidem*, p.54

²⁶⁵ Ulises Carrión, *Quant aux livres*, *op.cit.*, p.74-75

véritable rôle du graphiste dans la conception du livre ? Plus que de donner une forme à cet objet, *ne définit-il pas de nouvelles manières de lire, ne redéfinit-il pas ce qu'est la lecture* ? Gaetano Pesce soutient que le « vrai designer²⁶⁶ » cherche à créer des objets qui dépassent leur fonction initiale. Si la fonction n'est pas propre à l'objet, qui est neutre avant d'être utilisé, il est indéniable que la conception d'une **forme tend à induire une utilisation** spécifique par l'usager. Notre analyse recoupe donc le concept d'*affordance* de Don Norman. Dans *The psychology of everyday things*²⁶⁷, il explique que l'*affordance* se réfère aux propriétés des artefacts et que ces propriétés permettent à l'homme de déterminer comment ils peuvent (ou doivent) être utilisés. *C'est donc par les propriétés de l'objet neutre que l'homme peut lui attribuer une fonction*. Ainsi, l'utilisation d'un objet ne serait pas culturellement attribuée par l'homme mais émanerait des propriétés physiques de l'objet. En inscrivant, dans la structure de l'objet, certaines propriétés physiques, le designer induit une certaine fonction. *Mais le récepteur est libre d'utiliser l'objet de toutes autres manières* que ce qui est « prévu » par le designer. Nous distinguons donc le fonctionnement d'un objet (qui pourrait être expliqué par un mode d'emploi), qui est déterminé par le designer lors de sa conception, de l'utilisation de l'objet, qui est propre à chaque usager. Nous pouvons rapprocher cette distinction des *fonctions constituantes et constituées* de Pierre Rabardel. La fonction constituante correspond au mode opératoire prévu par le concepteur, qui projette des usages sur l'objet. Mais, il existe des fonctions qui sont constituées par l'usager lui-même, qui étaient parfois inattendues par le concepteur. Pierre Rabardel inscrit alors la conception d'objet dans un processus cyclique : les modes opératoires prévus par les concepteurs sont mis à l'épreuve des utilisations qu'en font les usagers, et ces nouveaux modes

²⁶⁶ Gaetano Pesce, *Réinventer le monde sensible*, *op.cit.*, p.32

²⁶⁷ Don Norman, *The psychology of everyday things*, New York, Basics Books, 1988

opérateurs seront intégrés par le concepteur dans le prochain objet. Les fonctions constituées d'un artefact, deviennent les fonctions constituantes du prochain. Nous pouvons schématiser ce processus comme suit :

« modes opératoires prévus → schèmes d'utilisation → nouveaux modes opératoires
fonctions constituantes → fonctions constituées → inscription des fonctions constituées dans l'artefact²⁶⁸ ».

Dès lors, on comprend qu'il y a une **distance, entre ce qui est prévu par le concepteur, et ce qui est effectif dans l'utilisation par l'utilisateur**. Cet écart est défini par la notion de catachrèse. Mais cet écart peut refléter une incompréhension de la part de l'utilisateur. En effet, **si le livre de graphiste tend à dépasser la fonction de l'objet, est-ce toujours perceptible par le lecteur ?** Richard Hendel soulève cette question à propos de la typographie. Si le travail typographique n'illustre pas figurativement le texte, peut-être est-il trop subtil pour être perçu. Richard Hendel nous met ici en garde :

« Le designer allusif assure que le lecteur fera les mêmes connections que lui. Mais, trop souvent, *l'allusion* devient *impalpable*. Il peut alors y avoir une contradiction – quand le designer assure que son travail signifie quelque chose, mais tout à fait autre chose pour le lecteur²⁶⁹ ».

En effet, nous avons vu que le graphiste interprète toujours le texte par son travail graphique. Mais son interprétation coïncide-t-elle forcément avec celle qu'en fera le lecteur ? Une composition qu'il juge cohérente, sera-t-elle perçue comme telle lors de sa réception ?

Nous avons donc vu, avec Lev Vygotsky, que les livres de graphistes sont des instruments psychologiques. D'abord artefacts neutres, ils deviennent instrument de lecture lorsque le récepteur choisit d'entrer dans cette relation fonctionnelle

²⁶⁸ Pierre Rabardel, *Les hommes et les technologies ; approche cognitive des instruments contemporains*, op.cit., p.133

²⁶⁹ "The allusive designer assumes the reader will make the same connection he or she did. Too often, however, *allusive* become *elusive*. Occasionally there will be dissonance – as when the designer assumes that the design means one thing and the reader another." Richard Hendel, *On book design*, op.cit., p.12

avec l'objet. Le livre lui-même modifie la lecture de son utilisateur, par l'anticipation d'un nouveau scénario de lecture par le designer. En tant qu'artefact, il est cependant possible d'utiliser cet objet de manière multiple et non uniquement dans un but de lecture. Que sont donc ces livres qui n'ont pas pour fonction d'être lus ? À quelle autre fonction répondent-ils ? Jean-François Lyotard, dans un dialogue faussement naïf avec lui-même, indique que **la fonction du graphisme dépasse la transmission d'information** (que nous avons étudiée au tout début de notre analyse) :

« Le graphisme relève bien de la communication, non ? Il informe au sujet de la chose qu'il promet, il répond à des questions. C'est sa fonction testimoniale, après tout.

- En partie. Mais il relève aussi de l'art visuel, sa situation est plus compliquée. Il recourt aux composantes du visible, le chromatisme, l'organisation de l'espace bidimensionnel immobile, le dessin, le tracé. Il est par là le cousin de la peinture, de la gravure, de la photographie. Vous savez, on pourrait considérer beaucoup d'œuvres picturales, gravées, de photographies, qui appartiennent à la tradition, comme des graphismes. Elle aussi, elles informaient les contemporains par des moyens visuels²⁷⁰ ».

Si la peinture, la gravure et la photographie étaient déjà des moyens de transmission visuelle d'informations, en quoi le graphisme se distingue-t-il ? Jean-François Lyotard **inscrit une fois de plus le graphisme dans une filiation visuelle avec les beaux-arts et arts plastiques**. Merle Armitage²⁷¹, quant à lui, affirme qu'un livre trop difficile à lire est inutile, mais que penser **l'imprimé comme voué uniquement à une fonction de lecture n'est pas tout à fait satisfaisant**. Il compare ainsi le graphisme aux vêtements et à l'architecture : leur fonction ne se résume pas uniquement à couvrir sa nudité ou à servir d'abri. De même, le graphisme ne peut être réduit à la fonction de lecture. Dans la conclusion de son ouvrage sur

²⁷⁰ Jean-François Lyotard, « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », op.cit.

²⁷¹ "Granted, a book too difficult to read is useless. But the attitude that printing must serve only the *function* of readability is like saying that the only function of clothing is to cover nakedness or that the only use of architecture is to provide shelter. Such attitudes are obviously unacceptable, impractical, and can lead only to sterility and death... It denies our particular period and admits our poverty of invention and paucity of spirit." Merle Armitage, "the new forms – and books", in *Graphic forms*, Textes réunis par Harvard University, Cambridge, Harvard University Press, 1949, p.109-110

les mutations de la lecture, Olivier Bessard-Banquy décrit les « texte-à-voir²⁷² » de Philippe Bootz : « Ces écrits ne sont pas vraiment faits pour être lus et *a fortiori* [ils] n'ont pas été créés dans une densité de sens, dans une volonté de s'inscrire en profondeur dans la culture écrite²⁷³ ». Nous comprenons donc que certains textes n'ont pas pour vocation à être lus, que **cette fonction est dépassée**. Mais à quoi peut donc servir un livre qui n'a pas pour fonction d'être lu ? La conception de son rôle de designer de Kenya Hara peut nous apporter un élément de réponse, lorsqu'il déclare que :

« Bien sûr, tant que designer, j'exerce mon talent dans le but que ce livre puisse créer une atmosphère agréable entre les mains de mes lecteurs ; je suis conscient du rôle de l'attrait du livre, non seulement dans la perspective de transmettre l'information, mais de la chérir²⁷⁴ ».

Chérir l'information implique donc la **dimension sentimentale, de l'ordre des émotions**, qui apparaît comme ce qui excède la fonction des livres. À cet égard, Evaghélia Stead certifie que :

« Les vrais livres n'ont pas été faits pour être lus, ils ont été faits à d'autres fins, bien plus exquises à mes yeux. Ils ont été faits beaux par l'impression, la page et la reliure pour qu'ils charment mon œil comme une peinture, ils ont été faits pour qu'on les câline, pour qu'on les porte sous le bras, et pour qu'on s'endorme dessus²⁷⁵ ».

Notons ici le **rapport intime** dans lequel le lecteur est amené à entrer, avec un objet du quotidien. Une fois de plus, c'est l'idée du design selon Gaetano Pesce, que nous retrouvons : « [Le designer] intervient sur une infinité de petites émotions quotidiennes, plus ou moins conscientes, qui naissent au contact des choses qui nous entourent²⁷⁶ ». C'est en créant une émotion particulière avec l'objet, que la fonction initiale est dépassée. Il parle même d'objets que nous pouvons adopter,

²⁷² Philippe Bootz, « La littérature numérique en quelques repères », in Claire Bélisle (sous la direction de), *Lire dans un monde numérique*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2011, pp. 205-253, [en ligne], disponible sur <<https://books.openedition.org/pressesenssib/1095?lang=fr>>

²⁷³ Olivier Bessard-Banquy (sous la direction de), *Les mutations de la lecture*, op.cit., p.234

²⁷⁴ "Of course, as a designer, I am exercising my ingenuity to the end that this book may create a pleasant atmosphere in the palms of my readers; I am conscious of the appeal of the book from the perspective not of transmitting information from left to right, but of cherishing information." Kenya Hara, *Designing Design*, op.cit., p.201

²⁷⁵ Evaghélia Stead, *La chair du livre : Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, op.cit., p.253

²⁷⁶ Gaetano Pesce, *Réinventer le monde sensible*, op.cit., p.56

c'est-à-dire avec lesquels nous pouvons établir un lien familier. Nous voyons donc que le livre ne se résume pas à la lecture. D'ailleurs, la lecture à des fins d'instruction et de renseignement, semble restrictive à l'égard des vastes motivations des lecteurs. En effet, René Salles dresse une liste non-exhaustive des raisons pour lesquelles nous lisons : « Pour s'évader et se distraire, pour s'instruire et se documenter, ou encore par pur esthétisme...²⁷⁷ ». Nous rencontrons une fois de plus cette notion de l'esthétique. Nous avons émis l'hypothèse que le rapport de contemplation esthétique, dans lequel nous entrons avec le livre de graphiste, pouvait le faire entrer dans le domaine de l'art, et donc abolissait sa fonction. Mais nous avons vu qu'il demeurait une part de fonctionnalité dans cet objet. Ne pouvons-nous donc pas **considérer une forme de fonction esthétique** ? Non pas esthétique en tant que qualité afférente aux objets d'art, mais en tant que finalité utilitaire du livre de graphiste.

Revenons un instant sur l'exposition des livres. Nous avons vu que le contexte d'exposition met à distance le spectateur, et néglige la fonction utilitaire de l'objet. De fait, elle permet de leur **porter un autre regard**. Du contexte de monstration, découle le regard porté sur un objet. Clémence Imbert²⁷⁸ sous-entend que **l'exposition permet une révélation** des propriétés de l'objet qui passent inaperçues dans son usage. Elle prend l'exemple d'un plan de la SNCF exposé au Centre Pompidou en 1985 : il n'a dès lors plus une fin d'orientation mais elle soutient qu'il y a une « autre manière de " faire usage "²⁷⁹ » de cet objet, en le considérant comme une image, un résultat de choix plastiques. L'exposition fonctionnerait alors comme une mise au point sur d'autres caractéristiques de l'objet. En effet, il s'agit d'un « changement dans l'usage visuel qui est fait des objets de graphisme²⁸⁰ ». Dans un premier temps, nous avons vu que le fait d'exposer des

²⁷⁷ René Salles, *5000 ans d'histoire du livre*, op.cit., p.164

²⁷⁸ Voir Clémence Imbert, « " Vous en faites un œuvre ". Quelques réflexions sur les expositions de graphisme », art.cit., p.9

²⁷⁹ *Ibidem*

²⁸⁰ *Ibidem*, p.11



Vue de l'exposition *L'image des mots*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.

C'est lors de cette exposition qu'a été exposé le plan de la SNCF auquel se réfère Clémence Imbert.

Source : Centre National des Arts Plastiques, *Graphisme en France*, n°24, 2018, p.9

objets de design graphiques leur fait généralement perdre leur valeur d'usage. Dans le contexte muséal, ces objets sont donc appréciés pour leurs qualités visuelles et, dès lors, voués à une contemplation esthétique. Clémence Imbert déclare d'ailleurs que l'exposition « exerce le regard [du spectateur] pour la forme²⁸¹ ». Cependant, il ne s'agit pas ici d'exposer le graphisme pour comme un objet artistique, mais bien pour ce qu'il est. Par ailleurs, lorsque Rick Poyner soutient à propos du design graphique que : « Les rares fois où une exposition de design a lieu, on peut être sûr qu'elle va faire débat²⁸² », il sous-entend que la nature des objets graphiques est différente de celle des œuvres d'art. Ainsi, si l'exposition permet de porter un regard sur l'objet selon d'autres modalités, **ne pouvons-nous pas porter ce même regard esthétique en dehors de l'exposition ?** Selon Alain Milon, le livre revendique intrinsèquement une fonction d'exposition, en tant que lieu de « scénarisation du texte²⁸³ ». Peut-être le livre de graphiste nous permet-il de redéfinir ce qu'un livre peut être, en dehors de sa lecture ? Au lieu de considérer le livre de graphiste comme un ovni dans la catégorie du livre, ne peut-il pas définir une nouvelle norme du livre ? Amorçons le propos que nous soutiendrons, par une ambiguïté dans le terme « lire », que repère Gerard Unger : « Le fait de lire peut aussi bien désigner ce qui provient de la connaissance, que déduire qu'un sanglier vient de passer par là²⁸⁴ ». Si « lire » signifie « prendre connaissance du contenu d'un texte écrit²⁸⁵ », sa définition peut tout autant être étendue à « établir la relation entre les séquences de signes graphiques²⁸⁶ », ou bien « accéder à une information non linguistique par le biais de signes graphiques²⁸⁷ ». Dès lors, si la lecture est d'abord une identification de signes, avant d'être une intellectualisation, le graphiste n'est-il pas le « sanglier qui vient de passer par là » et qui nous laisse les traces apparentes de son passage ?

²⁸¹ *Ibidem*, p.12

²⁸² Rick Poyner, " We need more galleries that exhibit graphic design ", *Print*, vol. 64, n°2, [en ligne], disponible sur <<https://www.printmag.com/article/observer-we-need-more-galleries-that-exhibit-graphic-design/>>

²⁸³ Alain Milon, « Pour quelle esthétique du livre ? », in Alain Milon et Marc Perelman, *L'esthétique du livre*, *op.cit.*, p.13

²⁸⁴ Gerard Unger, *Pendant la lecture*, *op.cit.*, p.7

²⁸⁵ Définition du mot « livre » sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne], disponible sur <<http://www.cnrtl.fr/definition/livre>>

²⁸⁶ *Ibidem*

²⁸⁷ *Ibidem*

~~des livres standards~~

~~des objets purement fonctionnels~~

le travail d'un graphiste exécutant

~~soumis au texte de l'auteur~~

~~des livres industriels~~

Les livres de graphistes ne sont pas

~~des livres d'artistes~~

neutres

invisibles

illisibles

~~des œuvres d'art~~

~~rien que des livres~~

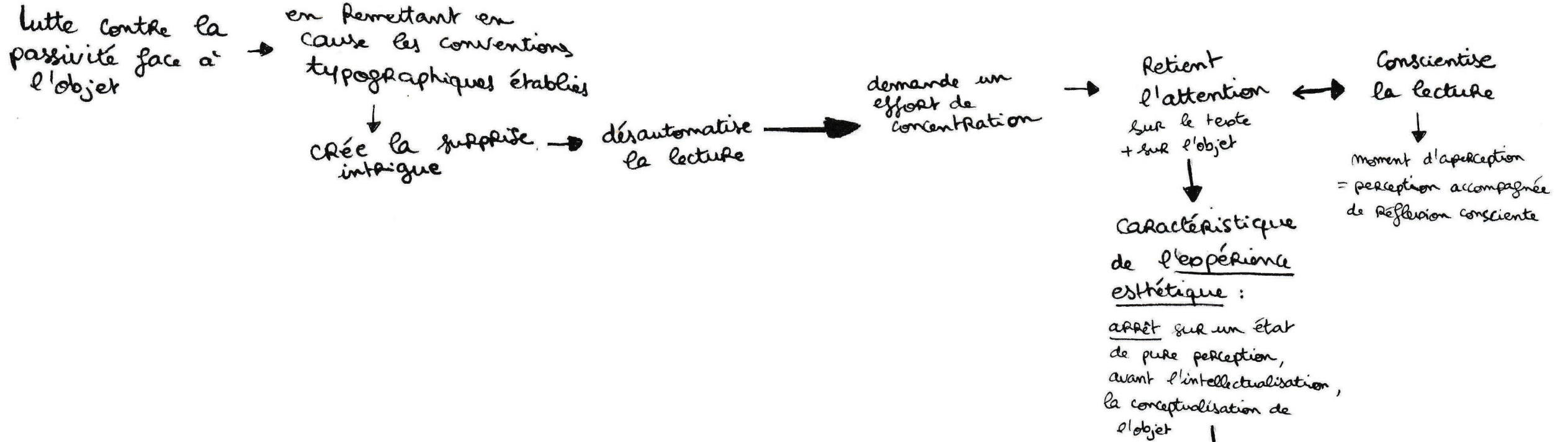
Mais que sont-ils donc ?

Rien que des livres ?

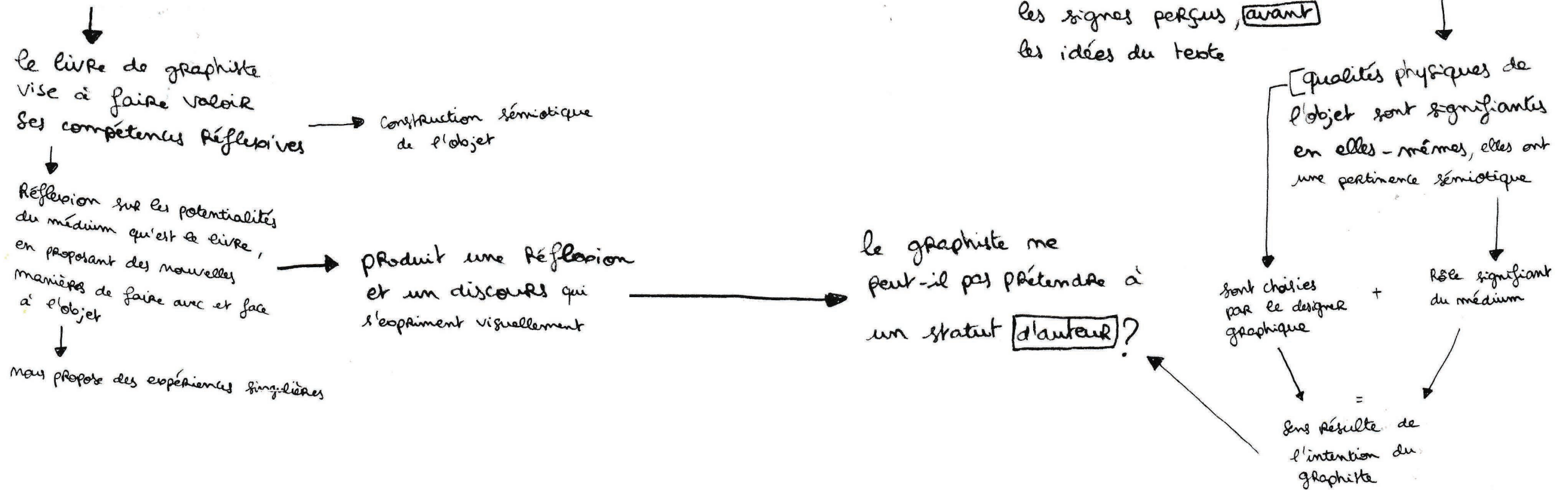
les livres de graphistes proposent

une expérience de lecture augmentée

EN CONSCIENTISANT L'ACTE DE LECTURE



EN REVENDIQUANT LE RÔLE MÉDIATEUR DU GRAPHISTE



Nous nous attacherons ici à démontrer que les livres de graphistes constituent une **expérience de lecture augmentée**, par rapport à la lecture d'un livre ordinaire. Il s'agit de redécouvrir cette catégorie d'objets et cette activité quotidienne, et de réformer leurs pratiques. Ce changement semble pouvoir être opéré par le designer qui, nous l'avons vu avec les instruments psychologiques de Lev Vygotsky, projette des usages sur les objets qu'il conçoit. « Le créateur de design dispose du pouvoir exorbitant de modifier la culture des objets²⁸⁸ ».

Conscientiser l'acte de lecture

La présence affirmée du livre permet au lecteur de prendre conscience de son activité, qui peut être jugée, à tort, de passive. Ainsi, les livres de graphistes recentrent l'attention sur l'objet lui-même, afin de développer une conscience de l'acte de lecture.

Désautomatiser, pour une attention recentrée

Tout d'abord, nous aimerions démontrer que la conscience de l'acte de lecture résulte de la redirection de l'attention du lecteur. Les livres de graphistes, parce qu'ils entrent en rupture formelle avec l'objet livre, interrogent. De plus, s'ils peuvent parfois être considérés comme des freins à la lecture, c'est au contraire pour mieux capter l'attention du lecteur. C'est par la **désautomatisation de la lecture** et une matérialité différente, que le livre de graphiste permet une conscience accrue de la lecture.

Nous pouvons dresser un parallèle éclairant entre les livres de graphistes, et la conception du design selon Gaetano Pesce. Dans la préface de son abécédaire,

²⁸⁸ Gaetano Pesce, *Réinventer le monde sensible*, op.cit., p.56

Philippe Garnier explique que le but de ce designer est de revaloriser les meubles auxquels on ne prête plus attention :

« Le soir venu, chacun s'effondre dans son canapé, comme pour mettre fin à toute question. Gaetano Pesce veut que le canapé devienne à son tour une question. Il a cette idée que le confort standard, aux formes abstraites, nous prive de notre corps. Depuis la forme des escaliers jusqu'à la texture de nos fauteuils, tout conspire à nous endormir. Avec ces armes toutes simples que sont les mousses et les résines de polyuréthane, Pesce se bat contre le design anesthésiant²⁸⁹ ».

Ainsi, c'est lorsqu'un objet propose une forme et un usage différents de ceux habituellement observés par les objets de leur catégorie, qu'il pose question et, de fait, attire l'attention. De plus, Philippe Garnier souligne que Gaetano Pesce s'oppose à un design qu'il qualifie d'anesthésiant. Cette pratique du design plongerait l'utilisateur dans un état d'indifférence par rapport à lui, et ne stimulerait pas ses sens en le rendant insensible à l'objet. Si la sensibilité est suspendue face à l'objet, l'utilisateur ne réagit donc pas devant cet objet.

De fait, lutter contre un design anesthésiant, c'est **lutter contre la passivité** de l'usager face à l'objet. D'ailleurs, Pierre Rabardel classe les livres dans la catégorie des « artefacts passifs²⁹⁰ » (contrairement à l'ordinateur, qui serait un artefact actif). En quoi le lecteur est-il passif face au livre ? Nous l'avons vu, le livre n'existe que par son activation dans la lecture (qui, étant une activité, suppose une action, du ressort du lecteur). Comment un lecteur peut-il être passif si, alors même qu'il lit, il opère une action ? Peut-être parce que, lorsque nous regardons quelqu'un en train de lire, son apparente **immobilité** suggère qu'il ne « fait rien ». La lecture étant un processus de vision et d'intellectualisation,

²⁸⁹ Philippe Garnier, « Préface : l'utopie quotidienne », in Gaetano Pesce, *Réinventer le monde sensible*, op.cit., p.12-13

²⁹⁰ Pierre Rabardel, *Les hommes et les technologies ; approche cognitive des instruments contemporains*, op.cit., p.43



Gaetano Pesce, canapé *Coucher de soleil sur New York*, 1980, bois, mousses et ouate de polyester

Source : archive personnelle

le corps est plutôt immobile, et cette inaction du corps suggère alors une posture de contemplation. De fait, nous retrouvons **un lecteur qui devient spectateur** : un témoin oculaire, qui regarde sans intervenir. Cependant, si nous en croyons Jacques Rancière, cette condition de spectateur est une posture négative :

« C'est un mal que d'être spectateur, pour deux raisons. Premièrement, regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre. Deuxièmement, c'est le contraire d'agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir²⁹¹ ».

Soulignons ici un paradoxe : si le lecteur du livre devient spectateur, et qu'un spectateur n'est pas en mesure d'accéder à la connaissance, comment expliquer que le livre est, en tant qu'instrument de diffusion et de transmission d'une pensée, source de connaissances ? Soit le lecteur n'est pas spectateur, soit un spectateur n'est pas dans une posture de réception passive. C'est cette seconde hypothèse que semble confirmer Marc Perelman, lorsqu'il démontre que la vision n'est pas de l'ordre de la passivité :

« Cette visualisation du savoir [qu'opère le livre] participe d'une esthétique nouvelle que le livre engendre et qui atteint le lecteur en son sens le plus développé, soit en effet la *vision*. La puissance du livre touche ainsi à la *sensibilité* du sujet et met en œuvre la *subjectivité du sujet humain* dans son rapport à l'objet livre. La réception du livre n'est donc pas passive ; elle est au contraire riche d'une activité du livre en direction du lecteur²⁹² ».

Ainsi, nous avons vu que le livre est intrinsèquement la transcription visuelle d'une pensée. La vision étant un sens, le lecteur entre donc dans un rapport de sensibilité avec l'objet livre. Marc Perelman en déduit que la réception, par les sens, du livre, n'est pas une activité passive, mais au contraire active. Les livres

²⁹¹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008, p.8

²⁹² Marc Perelman, « Le livre : entre beauté intellectuelle et esthétique fonctionnelle », *art.cit.*, p.104

de graphistes visent alors à **démontrer, en la rendant saillante, l'activité qui est à l'œuvre dans la lecture**. La lecture est en effet une pratique de l'objet livre, et pratiquer est bien la mise en action, l'exercice d'une activité. Lorsque les livres de graphistes convoquent d'autres sens que la vue, exacerbent la matérialité de l'objet, le rôle du toucher, et proposent des protocoles de lecture qui mettent en mouvement le corps du lecteur, c'est pour proposer une véritable **expérience** de lecture. Or, l'expérience est bien l'acquisition, ou le développement, de la connaissance des êtres et des choses, justement par leur pratique. Ces connaissances sont d'ailleurs acquises par l'usage, les sens, et l'intelligence²⁹³. Il s'agit donc de **souligner que la lecture est une pratique, et que le lecteur soit pleinement conscient de son activité**. Et c'est bien par son graphisme que le livre permet cette expérience : « Si un grand texte fait naître des images dans l'esprit du lecteur, un graphisme de qualité transforme son expérience de lecture²⁹⁴ ». Mais cette connaissance, que constitue l'expérience, est **de l'ordre de l'acquis, et non de l'inné**. Nous allons voir en quoi cet élément est déterminant dans la remise en cause de l'activité de lecture que proposent les livres de graphistes.

En effet, nous avons vu que, par leur forme, les livres de graphistes réforment la fonction du livre, et son accès à la lecture. De fait, ils **remettent fondamentalement en cause les conventions de lecture jusqu'alors établies**. Ces livres ne se conforment donc plus à l'usage commun, duquel découle nombres de règles et de normes que nous considérons comme acquises ; ce sont justement ce **règles et normes avec lesquelles s'amuse les livres de graphistes**. Catherine de Smet le rapporte au sujet du travail de Philippe Millot :

« La question des conventions propres à la conception des livres traverse le travail de Philippe Millot qui n'hésite pas à rompre

avec celles-ci lorsqu'elles lui semblent inutiles et, au contraire, s'applique quelques fois en spécialiste zélé, à respecter strictement les règles, mêmes (ou spécialement) les plus oubliées²⁹⁵ ».

C'est donc, contrairement à ce que l'on pourrait penser, **par une connaissance très pointue des règles typographiques, que le graphiste peut anticiper les effets de leur transgression** : « Pour transgresser les règles de la typographie, il faut d'abord les connaître²⁹⁶ », déclarait Wolfgang Weingart lors de ses expérimentations visuelles. Plus que de considérer les règles comme des contraintes à appliquer, il s'agit de les penser comme une matière à détourner, et avec laquelle s'amuser. Gaetano Pesce déclarait d'ailleurs : « J'aime les moules à condition de pouvoir bouger dedans²⁹⁷ ». De plus, il institue cette **rupture avec toute règle préexistante, comme l'essence même du design** : « Le design en tant que projet, c'est le contraire de l'habitude et de la répétition, c'est une rupture constante, une ouverture perpétuelle²⁹⁸ ». Car, si le design n'est qu'une application de règles préétablies, qu'en est-il de sa qualité prospective ? Gaetano Pesce souligne que l'activité du designer est caractérisée par le projet, et donc par la projection (*pro-jeter*, c'est-à-dire jeter en avant). Le design est donc un **mouvement tourné vers le futur**, non vers le passé. Bien que l'on ne crée jamais de toute pièce sans aucune référence antérieure, Kurt Schwitters²⁹⁹ conseille de ne jamais faire comme quelqu'un l'a fait avant nous, de toujours procéder différemment. D'après cette consigne, **le hors-norme deviendrait la nouvelle norme**. Néanmoins, nous observons en pratique que la forme du livre n'a que peu évolué depuis l'imprimerie de Gutenberg. Pourquoi l'innovation dans le domaine du livre ne reste-t-elle que marginale ? À titre d'exemple, si l'alphabet universel d'Herbert Bayer, sans majuscule, a amplement été utilisé dans les années du Bauhaus, il ne connaît que peu de postérité. De plus l'*Alphabet 26* de Bradbury

²⁹⁵ Catherine de Smet, « Dessiner les livres. Notes sur le travail de Philippe Millot », *art.cit.*, p.87-88

²⁹⁶ Wolfgang Weingart, « Mon apprentissage de la typographie », *art.cit.*, p.77

²⁹⁷ Gaetano Pesce, *Réinventer le monde sensible*, *op.cit.*, p.18

²⁹⁸ *Ibidem*, p.56

²⁹⁹ Voir Kurt Schwitters, « Thesen über Typographie », *Merz*, n°11, 1924, cité in Herbert Spencer, *Pioneers of modern typography*, Londres, Lund Humphries, 1969, p.96

²⁹³ Voir la définition du mot « expérience » sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne], disponible sur <<http://www.cnrtl.fr/definition/exp%C3%A9rience>>

²⁹⁴ Steven Heller, Véronique Vienne, *100 idées qui ont transformé le graphisme*, *op.cit.*, p.8

Thompson créé en 1950, mélange caractères en bas-de-casse, haut-de-casse, et petites majuscules : de telles typographies sont le plus souvent employées sur des affiches ou pour des textes courts, mais peut à l'échelle du livre.

La rupture avec les normes typographiques et conventions de lecture instituées jusqu'alors est d'autant plus envisageable, qu'en théorie, **nous ne voyons pas les lettres, en tant que telles, lorsque nous lisons**. En effet, nous avons jusqu'alors énoncé que la reconnaissance des lettres était première (puis elles sont associées en mots, sur lesquels on projette une signification). Au contraire, il semblerait que la lecture mette en œuvre la *Gestaltpsychologie*, la psychologie de la forme, selon laquelle **le tout est perçu avant les parties**. Un mot est donc premièrement perçu dans sa forme, sans que l'œil déchiffre une à une les lettres qui le composent. François Richaudeau en déduit que « l'œil du lecteur semble indifférent aux multiples variantes de dessin de chaque lettre [...] comme s'il ne percevait que la combinaison des lettres formant chaque mot, que la forme globale de chacun de ces mots³⁰⁰ ». Ceci explique le fait que, juste après la lecture, le cerveau ne mémorise pas la forme visuelle, mais le sens, l'idée du texte que nous avons lu. Gerard Unger a d'ailleurs mené une enquête, qui semble confirmer ce fait :

« La plupart des individus lisent sans reconnaître les lettres de manière consciente. Un après-midi, je me suis posté à un carrefour très fréquenté d'Amsterdam, à un jet de pierres de l'entrée principale du zoo, pour y mener une enquête. Je demandais aux passants s'ils se souvenaient du dernier texte imprimé qu'ils avaient lu et de dessiner les formes du "a" et du "g" qui figuraient sur cet objet. La plupart dessinaient des lettres manuscrites plutôt que des caractères d'imprimerie, des lettres majuscules ou des graphies simples dans lesquelles le "a" et le "g" n'ont qu'une seule contreforme.

³⁰⁰ François Richaudeau, *La lisibilité*, op.cit., p.36



Herbert Bayer, *Alphabet universel*, 1925, typographie

Source : <http://indexgrafik.fr/herbert-bayer/>



Bradbury Thompson, *Alphabet 26*, 1950, typographie

Source : Steven Heller, Véronique Vienne, *100 idées qui ont transformé le graphisme*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p.154



Oskar Schlemmer, *Logo du Bauhaus*, 1922

Ce logo est fondé sur la Gestaltpsychologie : la forme du visage est immédiatement perçue, avant les figures qui la constituent.

Source : <https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2016.10-OS.pdf>

Seules quelques rares personnes furent capables de reproduire les versions complexes telle le "a" composé de deux niveaux et le "g" de trois. Nulle trace des détails des lettres telles les différences entre gras et maigre, l'ouverture ou la fermeture du jambage du "g", la taille de la panse du "a"³⁰¹ ».

Les lecteurs ici interrogés ne semblent donc pas voir les lettres de manière consciente lors de leur lecture, ou du moins ils ne les ont pas mémorisées. Ce fait prouve que la lecture est une activité automatisée. C'est parce que nous avons l'habitude de lire des textes, globalement conformes aux conventions typographiques, que *cette activité nous est familière, donc automatisée, et que nous n'y prêtons plus attention*. Car la lecture automatique est bien celle à laquelle nous n'accordons plus d'attention. En effet, Pierre Rabardel indique que les activités de l'Homme sont effectuées grâce à des « schèmes acquis et préadaptés [qui] produisent le fonctionnement, en majeure partie inconscient, du pilotage automatique du sujet qu'assure l'intelligence dans les multiples tâches de la vie courante³⁰² ». Gerard Unger compare alors la lecture à d'autres activités quotidiennes, que nous effectuons par automatisme :

« Le phénomène est du reste assez courant : les individus oublient leur environnement alors qu'ils se rendent de leur domicile à la gare, à l'école, au travail ou au magasin. Mais ne vous fiez pas aux apparences. En fait, ils pensent à autre chose tout en marchant, en faisant du vélo ou en conduisant. Et ils ne se trompent pas de chemin pour autant. La mise à contribution de connaissances familières nous permet de faire deux choses à la fois. Certains peuvent même tricoter un pull à torsades, regarder la télévision et mener une conversation simultanément. Comment savoir si nos actions sont exécutées consciemment ou par automatismes³⁰³ ».

C'est à ce niveau que nous positionnons l'enjeu des livres de graphistes. **Si la lecture est devenue une activité automatique, le livre de graphiste ambitionne de**

³⁰¹ Gerard Unger, *Pendant la lecture*, op.cit., p.11-12

³⁰² Pierre Rabardel, *Les hommes et les technologies ; approche cognitive des instruments contemporains*, op.cit., p.83

³⁰³ Gerard Unger, *Pendant la lecture*, op.cit., p.7-8

la (re)conscientiser. Glyn White³⁰⁴ assure justement que c'est parce que le processus de lecture est automatisé, que nous ne voyons pas la surface graphique de la page : notre aisance de lecture fait que nous lisons les mots dans leur globalité. Nous retrouvons donc notre distinction entre la *legibility*, la distinction des lettres une à une, et la *readability*, l'aisance de lecture de l'ensemble. Qu'advierait de la lecture si les lettres étaient signifiantes pour elles-mêmes, et non par rapport à l'ensemble qu'elles constituent ? Nous rejoignons ici le débat sur l'invisibilité de la typographie. Quoi qu'il en soit, *la typographie n'est jamais littéralement invisible*. Ce n'est pas l'invisibilité ou non de la typographie qui est en jeu, mais sa capacité à capter l'attention du lecteur. En effet, comme l'avance Gerard Unger³⁰⁵, une typographie qui accroche l'œil n'est pas pour autant lisible, mais l'attrait du texte nous pousse à poursuivre notre lecture et cette « disparition » de la typographie intervient alors. Si les innovations formelles peinent à s'affirmer durablement dans le domaine du livre, c'est parce qu'elles sont considérées comme des freins à la lecture, des perturbations. Or, nous allons démontrer que la lecture n'est pas un processus inné, mais (comme l'expose Gerard Unger) acquis, et qu'il est donc possible de *modifier une habitude en exerçant l'œil à une autre manière de lire*.

En effet, la lecture est un **processus dépendant de la mémoire** : nous lisons avec moins de difficulté ce que nous avons l'habitude de lire. Dans ses essais sur la typographie Jan Tschichold assure que :

« Nous ne pouvons pas changer les caractéristiques d'une seule lettre de l'alphabet sans rendre aussitôt ainsi toute la présentation typographique étrangère et donc inutilisable. Plus nous paraît inhabituel le mot que nous avons pourtant déjà identifié, c'est-à-dire lu, des millions de fois dans sa forme familière, plus sa forme insolite

³⁰⁴ "The elision of the conventional graphic surface by readers happens because the process of reading is automatized. Once we have gained a reasonable competency in reading we do not read words letter by letter but their shape and length".
Glyn White, *Reading the graphic surface, the presence of the book in prose fiction*, Manchester, Manchester University Press, 2014, p.6-8

³⁰⁵ Gerard Unger, *Pendant la lecture*, op.cit., p.51

nous trouble. Car inconsciemment nous exigeons de le retrouver sous son apparence coutumière. N'importe quelle autre nous dépayse et nous complique la lecture. Il faut donc en déduire qu'un caractère est d'autant plus lisible que ses formes fondamentales s'éloignent moins de celles utilisées déjà depuis de nombreuses générations³⁰⁶ ».

Peut-être faut-il ici modérer son propos. Certes, la familiarité du lecteur pour une forme donnée permet plus aisément son identification. Néanmoins, **une forme novatrice de lettre n'est pas « inutilisable », sous prétexte qu'elle n'est pas encore connue, donc reconnue, par le lecteur.** Il faut rappeler ici la distinction entre « se laisser déchiffrer ou offrir une lisibilité idéale³⁰⁷ ». Si la lecture est plus agréable, car plus aisée, face à des normes respectées, toute déviation à ces normes n'est cependant pas impossible à lire. Zuzana Licko résume que « c'est la familiarité du lecteur avec les typographies, qui détermine leur lisibilité³⁰⁸ ». Or, comme nous l'avons remarqué plus haut, la lisibilité n'est pas une qualité intrinsèque à une typographie, mais elle est constituée en fonction du lecteur. Ainsi, selon Michel Thévoz, **la vue est conditionnée, en fonction de ce que l'œil du lecteur est habitué à voir**, thèse qu'il soutient lorsqu'il écrit :

« On regarde pour identifier, c'est-à-dire pour ramener l'inconnu au connu. Notre sens de la vue est tributaire de ce que nous savons, de ce que nous objectivons, de ce que nous projetons de notre expérience antérieure, il mobilise la fonction de mémoire bien plus que celle d'investigation. [...] Somme toute, la perception visuelle est académique, elle fait prévaloir le stéréotype, le cliché, la *Gestalt*, sur l'inédit ou plus précisément sur le non-encore-vu³⁰⁹ ».

Mais cette habitude de lecture est en réalité une opportunité plus qu'une contrainte. En effet, puisque l'habitude est acquise, et non innée, cela suggère que **le lecteur est susceptible de dépasser la gêne, pour s'habituer à d'autres présentations**

³⁰⁶ Jan Tschichold, *Livre et typographie : essais choisis, op.cit.*, p.18

³⁰⁷ *Ibidem*, p.10

³⁰⁸ "It is the reader's familiarity with faces that accounts for their legibility" Zuzana Licko, "Do you read me ?", *Emigre*, N°15, 1990, p.12

³⁰⁹ Michel Thévoz, *L'art comme malentendu, op.cit.*, p.38

graphiques. Par exemple, notre propre œil s'est aisément accommodé au choix de François Richaudeau, de séparer ses phrases par des carrés à la place des points, dans son ouvrage *La lisibilité*. Pour illustrer ce propos, Richard Hendel cite l'idée de Marshall Lee, selon laquelle :

« Un enfant né aujourd'hui n'est pas plus habitué à la forme des typographies Romaines, qu'un enfant né à l'ère paléolithique. Une forme nouvelle ne paraîtrait pas étrange à des gens qui auraient grandi avec. Pour les adultes, un changement serait une gêne temporaire³¹⁰ ».

Les conventions sont donc loin d'être immuables, et il suffirait d'habituer toute une nouvelle génération de lecteurs à lire autrement, pour que de nouvelles normes soient instituées. De plus, même pour les adultes, l'effet de répétition, donc de reconnaissance, d'un texte graphiquement non conforme à la majorité des cas, lui permettrait de s'habituer à ces formes. Toujours selon Richard Hendel, « si les gens lisent de "laidés" typographies contre-les-règles chaque jour, ils peuvent s'y habituer et être capable de les lire sans aucun problème. Il s'agit juste de leur donner encore et encore et encore³¹¹ ». Mais, pour ce faire, cela suggère de la part du lecteur d'**accepter temporairement de ne pas lire de manière automatique et inconsciente** (comme ils y sont habitués). En effet, lors de la lecture automatisée, les processus de vision et d'intellectualisation sont simultanés : les yeux perçoivent le texte, et le cerveau déchiffre le sens en même temps. Or, lorsque la lecture n'est plus automatique, ces deux actions sont consécutives : l'œil doit d'abord déchiffrer le texte, puis le cerveau peut intellectualiser. Mais encore faut-il pour cela que le lecteur accepte de se placer dans cette position de lecture, moins confortable, le temps d'habituer à nouveau son œil.

³¹⁰ "A child born today is no more accustomed to the Roman type forms than was a child of the Paleolithic era. A new form would not be strange to people growing up within it. For adults, a change would be a temporary inconvenience." Marshall Lee, cité par Richard Hendel, *On book design, op.cit.*, p.38

³¹¹ "If people read 'ugly' against-the-rules typography every day they will eventually get used to it and be able to read it without any problems. It's just a matter of giving it to them again and again and again." Rudy Vanderlans cité par Richard Hendel, *On book design, op.cit.*, p.38

Ainsi, *l'automatisation de la lecture est la raison pour laquelle la forme du livre évolue peu*. Yvonne Johannot remarque que

« le support de l'écrit qu'est le livre a une forme qui, dans ses proportions, dans son aspect général, dans sa texture, est restée pendant vingt siècles extraordinairement fidèle à elle-même. Ce qui ne peut être le fait du hasard³¹² ».

Il semble donc difficile de réformer, de manière pérenne, les conventions formelles de l'objet livre, tant elles sont ancrées dans l'usage. En effet, il s'agit de réactions circulaires : nous créons des livres qui se conforment aux habitudes des lecteurs, donc les lecteurs ne peuvent s'habituer à autre chose. *Le livre est ainsi contraint par l'usage le plus répandu*, et c'est donc en fonction de la familiarité des lecteurs avec une certaine forme, que crée le designer. Mais quelle marge d'innovation est-elle laissée au designer ? En effet, si Michel Thévoz assurait que la vue est un sens de l'identification d'une forme connue, c'est pour mieux mettre en évidence le paradoxe de toute création. Comme nous le suggérons pour le design, en tant que pratique du *pro-jet*, « la créativité, en tant qu'innovation, est censée produire de l'inattendu, de l'inédit, de l'inouï³¹³ ». Si la création vise donc à produire quelque chose jamais encore appréhendé par la vue, mais que la vue identifie ce qu'elle connaît, comment l'innovation peut-elle être reçue ? En effet, c'est bien là le *paradoxe d'une société de consommation, toujours avide de nouveauté, presque fascinée par l'innovation... mais qui n'est pas pour autant totalement prête à quitter ses réconfortantes habitudes*. Car s'il y a une volonté de remettre en cause les conventions, c'est bien pour *créer la surprise, et lutter contre la lassitude de l'œil*. Herbert Bayer considérait déjà qu'une typographie qui attirait l'attention sur elle, luttait contre la

³¹² Yvonne Johannot, « L'espace du livre », *art.cit.*, p.42

³¹³ Michel Thévoz, *L'art comme malentendu*, *op.cit.*, p.39

lassitude de l'œil face à ces *multiples sollicitations visuelles* : « Plus nous lisons, moins nous voyons. Une exposition constante aux phénomènes visuels a émoussé notre sens de la vision. La pratique de la lecture doit être ranimée car nous sommes rassasiés de lecture³¹⁴ ». Gerard Unger applique ce paradoxe à la création des typographies :

« C'est l'une des raisons pour lesquelles la demande de nouveaux caractères perdure : les caractères en usage depuis longtemps ont été tellement vus, sont à ce point connus, qu'ils n'ont plus rien de neuf et ne peuvent plus surprendre. Le dessinateur de caractères est face à un dilemme car beaucoup de lecteurs trouvent une forme de réconfort dans les caractères les plus courants. [...] Intégrer une dose d'excentricité dans une création, c'est la quadrature du cercle³¹⁵ ».

Les designers se trouvent donc face à la difficulté de la création, dans la mesure où il est nécessaire de proposer quelque chose de nouveau, sans trop perturber les habitudes du lecteur. Néanmoins, Karin Langeveld, de l'agence Trapped in Suburbia, affirme que « nous [les designers] aimons prendre des risques, " bousculer " notre public, nos lecteurs et nous-mêmes. Nous aimons leur laisser un espace pour jouer, réfléchir et interagir avec nos conceptions graphiques³¹⁶ »... même si elle pose la question de la capacité du client à suivre ses idées³¹⁷. Le récepteur est-il donc prêt à accueillir le changement, et l'innovation qu'il désire ? **Jusqu'à où peut-on remettre en cause les conventions graphiques ?** Dans son mémoire sur les identités graphiques des maisons d'édition, Camille Zammit assure qu'elles doivent s'adapter aux lecteurs et à leur type de lecture. Mais au contraire, au lieu de partir des modalités de lecture déjà établies, ne faut-il pas en proposer d'autres ? Le livre de graphiste n'a-t-il pas pour fonction de *proposer des modalités de lecture inédites* ? Nous retrouvons ici le propos de Gaetano Pesce qui

³¹⁴ Herbert Bayer, « Sur la typographie », *art.cit.*, p.46

³¹⁵ Gerard Unger, *Pendant la lecture*, *op.cit.*, p.124

³¹⁶ Avant-propos de Karin Langeveld, in Shao Qiang Wang (éditeur), *Imprint : innovative book and promo design*. *op.cit.*, p.005

³¹⁷ *Ibidem*

assure que le design est une rupture constante avec l'habitude. Il décomplexe même une réception possiblement négative du lecteur : « Il faut prendre le risque de déplaire. Mes matières suscitent parfois le dégoût. Mais être dégoûté, c'est être touché³¹⁸ ». Ce qui compte n'est donc pas la réception positive ou non par le lecteur, mais de le **bouleverser dans ses habitudes en lui proposant quelque chose d'inédit**. Mais le principal argument en faveur du conservatisme typographique, est celui du nombre élevé de lecteurs.

« Comme la typographie s'adresse à tout le monde, elle ne se prête pas à des bouleversements radicaux. Nous ne pouvons pas modifier essentiellement la forme d'une seule lettre de l'alphabet sans détruire l'aspect typographique de notre langue et la rendre ainsi inutilisable³¹⁹ ».

Car la difficulté n'est pas de modifier l'habitude de lecture d'un seul lecteur, mais de **bouleverser un usage communément répandu**. Stanley Morison, collaborateur de Beatrice Warde à la fonderie Monotype, explique que « l'étendue et la complexité du public de lecteurs contemporains... rendent notre alphabet statique et irréformable³²⁰ ». Malheureusement, si une poignée de lecteurs sont prêts à accueillir un changement, ce n'est pas le cas de la majorité. Dès lors, la création de caractères s'aligne sur le conservatisme de la plupart des lecteurs, d'où le peu d'évolutions pérennes. Peut-être est-il nécessaire, dans un premier temps, de constituer un **équilibre entre un aspect graphique familier et novateur** ? Car l'écueil dont il faut se méfier, est que la novation soit telle que l'objet ne soit plus reconnu comme appartenant à la catégorie du livre. Richard Hendel l'énonce à propos du design industriel :

« Certains designs – le design industriel par exemple – encouragent la variation et le changement. Par exemple, on attend des designers dans le domaine de l'automobile, qu'ils modifient significativement

³¹⁸ Gaetano Pesce, *Réinventer le monde sensible*, op.cit., p.183

³¹⁹ Jan Tschichold, *Livre et typographie : essais choisis*, op.cit., p.10

³²⁰ Stanley Morison, *On type Designs Past and Present*, Londres, Ernest Benn, 1962, p.78

leurs designs tous les ans. Mais quand le changement est trop radical, comme l'était voulu le design de l'Edsel, l'objet ne correspond plus à l'image que les gens en ont. Un emballage de flocons d'avoine tout en noir, avec une typographie évoquant un cirque du XIX^{ème} siècle, peut être une magnifique pièce de design graphique, mais peut surtout troubler quelqu'un qui voulait simplement prendre son petit-déjeuner³²¹ ».

Quelle conséquence tire Richard Hendel de cette difficulté d'identifier l'objet ? Le trouble du récepteur. Mais ce trouble est-il négatif ? Ne rejoint-il pas au contraire **la volonté d'être surpris, et de transporter un lecteur en dehors de ses sentiers battus** ?

Car, ne nous méprenons pas, nous sommes tout à fait conscients que cette remise en cause, qui désautomatise l'acte de lecture, demande un **effort supplémentaire de la part du lecteur**. Si le confort de lecture est prôné, c'est bien parce que « l'acte de voir constitue un véritable travail³²² » en soi. La réception d'un message, par un objet graphique, **relève déjà d'un effort physique**. Mais, nous l'avons vu, l'automatisation permet que cet effort soit inconscient (d'où l'apparente passivité de la lecture, qui est en réalité pleinement active). C'est donc dans une **économie d'effort perceptif**, que les normes du livre ont été établies. Gerard Unger note bien que :

« Rien n'est cependant plus agréable que de pouvoir compter sur des automatismes déjà présents qui nous évitent de réfléchir. [...] Souvent, la lecture d'un texte apporte tellement d'éléments neufs, donne tellement à réfléchir ou demande une telle adaptation que nous préférons de loin laisser nos automatismes inchangés³²³ ».

Si les habitudes sont instaurées, c'est en quelque sorte pour se protéger de l'inconnu, en **se réconfortant auprès de quelque chose de connu**. C'est le

³²¹ "Some kinds of design – industrial designs, for example – encourage variation and change. Automobile designers are expected to alter their designs significantly every few years. But when a change is too radical, as the design for the Edsel was thought to be, the object no longer corresponds to the image people have of it. A package of oatmeal all in black with typography redolent of a nineteenth-century circus poster might be a splendid piece of graphic design but would most likely confuse someone just looking for breakfast." Richard Hendel, *On book design*, op.cit., p.11

³²² Herbert Bayer, « Sur la typographie », art.cit., p.46

³²³ Gerard Unger, *Pendant la lecture*, op.cit., p.84

dispositif de la vision de Michel Thévoz, qui ramène l'inconnu dans le domaine de l'identifiable, du reconnaissable. L'habitude permet de ne pas être pris au dépourvu. Mais, si l'habitude nous protège, comme une carapace, nous ne sommes que moins sensibles et réceptifs au monde extérieur. Peut-être, face au livre de graphiste, faut-il adopter la posture que prônaient les surréalistes dans les années 1930 ? En effet, ils partaient du principe que **le monde est merveilleux, mais que les habitudes nous empêchent de le voir comme tel**. C'est en se débarrassant des habitudes (notamment sociales), que le merveilleux peut nous apparaître. Il faut donc être ouvert et disponible au merveilleux. C'est ainsi que l'expérience permet de transformer l'habitude, en acceptant d'enrichir notre perception des choses. Ainsi, si les livres de graphistes demandent de dépasser l'économie d'effort, ils suggèrent que le lecteur soit enclin à fournir cet effort, prédisposé à accepter une lecture non automatique.

Nous l'avons vu, lorsque la lecture n'est plus automatique, les processus de vision et d'intellectualisation ne sont plus simultanés, mais successifs. De fait, c'est une temporalité différente qui est accordée à la lecture. Essayons de démontrer que **c'est parce que ces livres étirent le temps qu'ils reconcentrent encore mieux l'attention sur le livre**. Et c'est cette fonction que nous instituons comme première des livres de graphistes. En effet, Gerard Unger établit un lien de cause à effet direct, entre la surprise éprouvée face à ce qui ne nous est pas familier, et l'attention que nous lui accordons : « Ces caractères étranges suscitent l'attention, créent du bruit et du comment. Ils provoquent. Ils étonnent³²⁴ ». En outre, certains auteurs s'accordent sur le fait que, lorsque la confrontation à une nouvelle forme est surmontée, elle permet de **mieux retenir l'attention, tout d'abord sur le texte**. Richard Hendel raconte d'ailleurs une anecdote : face à un livre dont

³²⁴ *Ibidem*, p. 139

la typographie semblait difficile à lire, un de ses étudiants lui a répondu que le fait qu'un lecteur voit les mots dans une forme inattendue le forcerait à réfléchir sur les propos de l'auteur. Richard Hendel précise que, s'il pensait que cet étudiant se trompait, il lui accorde maintenant une part de vérité³²⁵. Aussi, attirer l'attention sur la matière textuelle serait un moyen de la reconcentrer sur le texte lui-même, en « rompant la monotonie de lecture par de fréquentes ruptures formelles qui aident à réveiller une concentration vacillante³²⁶ ». Mais il semblerait que **cette attention du lecteur soit en réalité plus portée sur l'objet livre lui-même, que sur le texte**. En effet, Sarah Bonciarelli, spécialiste de la littérature italienne, affirme que :

« Les images conformes à nos habitudes de lecture, et qui les encouragent, sont perçues comme moins fatigantes pour le lecteur ; à l'inverse, celles qui brisent cette règle, rendent le processus de lecture irrégulier, mais capturent probablement l'attention du lecteur³²⁷ ».

Notons que ce que nous traduisons ici par « lecteur », correspond au terme *beholder*. Bien que ce mot signifie « l'observateur », nous proposons de nous attacher à la racine *to hold* (tenir)³²⁸. Le *beholder* serait donc « celui qui tient ». L'emploi de ce terme, plutôt que *reader* insiste sur le fait que l'attention est portée sur le texte lu... mais également sur l'objet tenu. Ce fait, sous-entendu par Sarah Bonciarelli, est clairement affirmé par Glyn White :

« Les perturbations sur la surface graphique, qui désautomatisent la lecture, servent seulement à nous rappeler que nous sommes en train de lire un livre. Par une perception plus difficile, et en passant plus de temps pour comprendre un passage, les textes peuvent produire de nombreux effets très différents, qui font plus qu'exposer le processus normal de lecture : ils peuvent aussi l'augmenter, l'élargir, le démultiplier³²⁹ ».

³²⁵ "The design was handsome and exciting, but it didn't seem to be the right one for that book, whose reader might have found the typography difficult to read and the *look* of the book equally perplexing. To my comments, the student replied that making readers see the words in an unexpected context might force them to think about what the author is saying. At that time, I was sure he was completely wrong, but I now think that his attitude might be the right one in some circumstances." Richard Hendel, *On book design, op.cit.*, p. 11

³²⁶ Herbert Bayer, « Sur la typographie », *art. cit.*, p.48

³²⁷ " The images that adhere to our reading tendencies or even encourage them, are perceived as being the least tiring for the reader, whereas the ones that break this rule, make the reading process more uneven, but probably capture the attention of the beholder" Sarah Bonciarelli, "Paratextual elements and typographic techniques. The evolution of visual culture in Italian middlebrow literature", in Isabelle Chol, Jean Khalifa, *Les espaces du livre : supports et acteurs de la création texte/image (XXe-XXIe siècles)*, *op.cit.*, p.84

Ainsi, nous réaffirmons que les livres de graphistes nous surprennent, et désautomatisent notre lecture en proposant des formes auxquelles nous ne sommes pas habitués. Dès lors, notre attention est toute portée vers la lecture en elle-même, et permet donc bien de prendre conscience de cette activité. Nous pouvons donc dire que la lecture d'un livre de graphiste est un **moment d'aperception**, défini par Walter Benjamin comme une perception accompagnée de réflexion et de conscience : percevoir, tout en ayant conscience que nous sommes en train de percevoir. Et, si le livre de graphiste est un livre augmenté, permettant une prise de conscience de l'acte de lecture, c'est bien **grâce au facteur du temps**. Nous avons vu que, si les normes du livre sont remises en cause, c'est pour créer la surprise, en d'autres termes (ceux de Jean-François Lyotard), **intriguer**.

« Le mot **intriguer**. L'objet du graphiste doit intriguer. En intriguant, il satisfait peut-être à toutes les contraintes d'un seul coup. Ce qui est beau arrête l'œil, stoppe le balayage permanent du champ par le regard (ce qui fait la vision ordinaire), la pensée voyante fait une pause, et cette suspension est la marque du plaisir esthétique. Cela s'appelle contempler. On attend, on s'attarde, on se demande pourquoi, comment ça plaît³³⁰ ».

Nous retrouvons les objets de Gaetano Pesce, qui deviennent une question. En intriguant, ces objets se détachent de notre paysage visuel, retiennent notre attention, pendant un **temps de pause dans notre quotidien** : « Le graphiste contraint le regardeur à suspendre sa réactivité, à songer, à interrompre ses préoccupations. Il le rend à la liberté d'éprouver autre chose que ce qu'il croyait, d'éprouver autrement³³¹ ». Nous pouvons alors parler d'une **esthétique de la durée**, qui rejoint la conception de la durée chez Bergson, qui désigne « l'expérience, pour une conscience, d'un temps vécu d'une manière qualitative³³² ». Expérimenter l'objet donc, en pleine conscience, et non dans l'automatisme

³²⁸ D'ailleurs, *to hold somebody's attention*, c'est retenir l'attention de quelqu'un.

³²⁹ "That disruptions of the graphic surface which de-automatize reading merely serve to remind us that we are reading a book. By increasing the difficulty of perception, and enforcing the expenditure of extra time in order to understand a passage, texts can produce numerous very different effects that do not necessarily simply expose the normal reading process; they may also supplement, broaden and multiply it"
Glyn White, *Reading the graphic surface, the presence of the book in prose fiction*, *op.cit.*, p. 11

³³⁰ Jean-François Lyotard, « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », *op.cit.*

³³¹ *Ibidem*

inconscient de la lecture. De plus, la notion de qualité est ici évoquée. Le temps vécu en pleine conscience, l'activité effectuée dans sa plénitude temporelle, relèverait d'une **expérience qualitative**. Et cette qualité du temps vécu contraste avec l'expérience des autres objets, auxquels nous ne prêtons pas attention. D'ailleurs, ce temps vécu est similaire au temps que nous fait vivre l'expérience de l'art, comme un « certain espace-temps, [un] suspens par rapport aux formes ordinaires de l'expérience sensible³³³ ». Il y a bien **suspension du temps**, qui nous permet de vivre l'expérience esthétique.

C'est peut-être ce que nous essayions de désigner par une forme de **fonction esthétique des livres de graphistes : un temps consacré esthétiquement à l'objet, en dehors de son utilisation**. Il s'agit de l'idée qu'avance Pierre Truchot, dans son article « L'esthétique du livre ou l'art du temps » :

« La dimension esthétique d'un livre se trouve moins dans son éventuelle et discutable beauté qui se donnerait avec son apparence, que dans sa capacité d'instaurer pour son lecteur, une expérience privilégiée, qualitative dans et avec le temps³³⁴ ».

Il s'agirait donc d'employer son temps, non à produire avec cet objet, mais à en **recevoir pleinement l'expérience esthétique** qu'il nous propose. Rappelons-nous alors un cours de Pierre Damien-Huyghe sur l'esthétique. Ce terme vient de l'*aísthesis* en grec, la « perception » (racine identique à « esthésie », qui désigne la capacité à percevoir une sensation). L'esthétique permet de désigner un **certain état de notre esprit avec les objets : un état de pure perception**. Mais la perception esthétique ne peut exister qu'en dehors de toute intellectualisation. En effet, une fois que l'on a conceptualisé et compris l'objet auquel nous sommes confrontés, il n'est plus possible d'en faire l'expérience pleinement esthétique. De fait, l'esthétique est une **facette non conceptuelle de l'expérience des choses**,

³³² Pierre Truchot, « L'esthétique du livre ou l'art du temps », in Alain Milon et Marc Perelman, *L'esthétique du livre*. *op.cit.*, p.40

³³³ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p.36

³³⁴ Pierre Truchot, « L'esthétique du livre ou l'art du temps », *art.cit.*, p.41

une qualité de présence qui ne se résout pas dans un concept. En ce sens, la dimension esthétique d'un objet nous permet de l'apprécier dans sa singularité. En effet, le terme « concept » comporte la racine latine *cum*, qui signifie « rassembler », et *capere*, « prendre » : prendre avec, prendre ensemble. Conceptualiser, ce serait donc rassembler, classer, établir des catégories, de choses qui sont pourtant toutes particulières. Au contraire, l'expérience esthétique, qui est première par rapport à la conceptualisation, nous retient sur cette singularité de l'objet, en dehors de toute classification, identification, catégorisation. Si l'expérience esthétique est première, c'est bien parce que les objets, les choses du monde, nous arrivent par notre sensibilité. Pour vivre pleinement l'expérience esthétique, il s'agit donc de **s'arrêter à ce niveau de l'expérience du monde, avant la conceptualisation**. C'est cela que Pierre Truchot qualifie de « suspens esthétique³³⁵ » : si le temps n'était pas suspendu, notre cerveau passerait directement à cette étape de conceptualisation. Nous pouvons alors affirmer que la **qualité esthétique d'un objet dépend de sa capacité à nous retenir dans cet état de réception, avant la conceptualisation**. Et ce qui nous retient, c'est bien l'étonnement et la surprise que nous éprouvons face à cet objet : il nous intrigue, donc nous lui consacrons le temps de vivre sa qualité esthétique. Revenons alors à la lecture. Nous avons décomposé cette activité en plusieurs étapes dans notre première partie : la vue des caractères, leur association en mots, la reconnaissance de ces mots, l'application de leur signification linguistique, l'intellectualisation du sens. Parmi toute ces étapes, seule la vue des caractères est de l'ordre de la perception : les associer en mots, c'est déjà les rassembler, de l'ordre de la conceptualisation. De fait, si le livre de graphiste a pour fonction de nous retenir dans cette expérience esthétique, il concentre toute notre attention sur les signes que comportent le livre, plus que sur le texte qu'ils constituent.

³³⁵ *Ibidem*

Il s'agit maintenant de clarifier un déplacement qui s'est opéré avec le livre de graphiste. En effet, si le commun des livres a pour fonction de centrer l'attention du lecteur sur le texte qui est donné à lire, le livre de graphiste recentre l'attention du lecteur sur sa matière textuelle, indépendamment du texte. Sa fonction est donc de revendiquer une matière textuelle signifiante pour elle-même, et de lui accorder toute l'attention qui lui revient, en déplaçant l'attention du récepteur. Nous remettons ici tout à fait en cause l'idée de Beatrice Warde, selon laquelle un caractère typographique qui concentre l'attention serait un mauvais caractère. En quoi le serait-il ? Si nous affirmons que la fonction d'un livre de graphiste n'est pas de donner le texte à lire, mais de concentrer l'attention sur ses caractéristiques graphiques, nous sommes libérés des contraintes de lisibilité des caractères, puisque ce n'est plus leur but. Ce qui est en jeu n'est alors plus la signification du texte de l'auteur, mais bien la signification de la forme de l'objet : l'attention est plus accordée à la forme qu'au contenu. Il s'agit donc d'amener le lecteur à porter une réflexion, moins sur le texte lui-même, que sur le matériau textuel qui le compose.

Nous pouvons affirmer que le livre **satisfait tant l'intellect et l'esprit que l'œil d'un lecteur**. En effet, nous avons vu dans notre première partie le rapport étroit entre le contenu et la forme du livre. Cet objet est donc généralement pensé comme une unité, « qui sollicite l'intellect comme il séduit les sens³³⁶ », ce que soutient également Rick Poyner³³⁷. Nous ne pouvons omettre de nous référer ici au texte fondateur de Paul Valéry, qui déjà mettait en lumière « Les deux vertus d'un livre³³⁸ », dans les années 1920. Dès ses premières lignes, il déclare :

³³⁶ Evanhélia Stead, *La chair du livre : Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, *op.cit.*, p.12

³³⁷ "Typography should [...] stimulate our senses as well as engaging our intellect." Rick Poyner et Edward Booth-Clibborn, *Typography now: the next wave*, *op.cit.*, 1991

³³⁸ Paul Valéry, « Les deux vertus d'un livre », *art.cit.*, p.3

« Si j'ouvre un livre, le livre offre à mes yeux deux manières bien différentes de s'intéresser à lui. Il leur propose l'alternative de deux usages et de leur fonction³³⁹ ». Un point important est d'emblée énoncé : il y a bien plusieurs manières de s'intéresser à un livre, c'est-à-dire que notre attention peut être captée de manières différentes par cet objet. **À ces deux niveaux d'attention, correspondent bien deux fonctions, qui d'ailleurs sont alternatives**, « puisque l'attention donnée à l'une exclut l'attention donnée à l'autre³⁴⁰ ». Il postule donc que ces deux manières de regarder l'objet sont indépendantes et distinctes. Mais quels sont les deux modes de regard qu'il mentionne ? Il s'agit d'une distinction déjà présente au début de notre analyse, entre *lire* le texte et *voir* le texte. Nous avons déjà longuement évoqué cette distinction. Néanmoins, nous suggérons que certains textes étaient propices à être lus, et d'autres à être vus. Or, Paul Valéry affirme que ce **double niveau de vision existe en puissance dans chaque texte**. Ainsi, la première vertu d'un livre est la lecture, qu'il définit par « une quantité de réactions mentales successives dont l'effet commun est de détruire à chaque instant la perception visuelle des signes, pour lui substituer des souvenirs et des combinaisons de souvenirs³⁴¹ ». Il y a bien, dans la lecture, un dépassement des perceptions visuelles, par une association directe des signes à leurs signifiés linguistiques. La lecture est donc un « mouvement qui engendre des effets intellectuels et discontinus, et qui de proche en proche s'intègre en idées le long de la ligne³⁴² ». Mais, pour que la perception soit aisément remplacée par l'intellectualisation, Paul Valéry estime que ce mode de regard « exige la vision nette³⁴³ », soit la lisibilité. Cette qualité du texte permet un accès direct au signifiant. Il établit d'ailleurs un parallèle entre cette lecture et la musique, où les signifiants (les sons) sont totalement dématérialisés, au profit du signifié intellectuel. Dans cette appréhension du texte, Paul Valéry indique

³³⁹ *Ibidem*

³⁴⁰ *Ibidem*, p.5

³⁴¹ *Ibidem*, p.3

³⁴² *Ibidem*, p.4

³⁴³ *Ibidem*

même qu'il y a « destruction par l'esprit³⁴⁴ », des signes. Pour autant, il insiste sur une **deuxième vertu, qui passe souvent inaperçu dans le livre**, c'est-à-dire l'objet comme un « ensemble d'impressions stationnaires, doué de propriétés immédiates, non conventionnelles, qui peut plaire ou déplaire à nos sens³⁴⁵ ». En d'autres termes, le stade de l'expérience esthétique. Il assure d'ailleurs que c'est ce mode de regard qui est immédiat. Ainsi, il certifie, qu'avant tout, « une page est une image³⁴⁶ ».

Mais, si ces deux niveaux de regard en jeu ne peuvent être simultanés, cela suggère un moment de « passage de la lecture à la contemplation, et le passage réciproque de la contemplation à la lecture³⁴⁷ ». Il propose également que l'aisance de ce passage est un critère de réussite du livre. **S'il semble impossible de lire et de regarder en même temps**, Gerard Unger se demande :

« Quand [les lecteurs] s'arrêtent-ils de regarder ? Quand commencent-ils à lire ? [...] Nous voyons un texte, nous le regardons, nous commençons à le lire et le texte visible se dissout alors que compréhension et sens jaillissent. De temps en temps, nous nous remettons à regarder le texte, nous le voyons, et le contenu est de nouveau renvoyé à l'arrière-plan³⁴⁸ ».

Comme nous le pressentions, il semble bien qu'il existe un moment où l'œil s'accommode visuellement, une **mise au point oculaire entre le texte et sa disposition visuelle**. Beatrice Warde explique d'ailleurs très clairement ces différents niveaux de vision en jeu, lorsqu'elle affirme que « notre cerveau fixe son attention à travers le texte imprimé et non *sur* lui³⁴⁹ ». Lors de la lecture, notre œil effectue alors la **même mise au point que lorsque nous regardons à travers une fenêtre**. Nos yeux transpercent sa transparence, pour atteindre ce qui se trouve derrière elle. La typographie s'absente un moment pour nous laisser comprendre

³⁴⁴ *Ibidem*

³⁴⁵ *Ibidem*, p.5

³⁴⁶ *Ibidem*, p.4

³⁴⁷ *Ibidem*, p.6

³⁴⁸ Gerard Unger, *Pendant la lecture*, *op.cit.*, p.143

³⁴⁹ Beatrice Warde, « Le verre de cristal, ou la typographie invisible », *art.cit.*, p.42

le texte. Mais, lorsque notre œil s'autorise à mettre au point, cette surface tangible apparaît, et nous pouvons la saisir dans sa propre matérialité. Gerard Unger s'est lui-même déjà surpris à faire cette expérience, lorsque le caractère *Juliana* de Sem Hartz, a concentré son attention, pendant qu'il lisait *The Long Goodbye* de Raymond Chandler :

« Alors que je voulais lire, j'avais passé douze pages à observer les formes des lettres, à remarquer l'étroitesse du "b", du "d" et du "r", la chasse du "y" et certaines combinaisons de lettres comme le double "l" et le double "t", sans avoir lu le moindre mot. Ce n'est que lorsque je m'en suis rendu compte que j'ai pu me distancier et reprendre du début, en lisant cette fois³⁵⁰ ».

Pourtant, sa volonté de lire montre bien que ce type d'expérience nous arrive inconsciemment, sans que nous ne l'ayons prémédité.

Ainsi, c'est ce qu'il se passe pendant ce moment de passage d'une vertu du livre à l'autre, qui caractérise la fonction du livre de graphiste. En effet, chaque livre peut être appréhendé selon les deux modes de regard que décrit Paul Valéry. Néanmoins, le livre ordinaire ayant pour fonction la lecture du texte, c'est la première vertu qui est mise en avant, voire qui prédomine par rapport à sa contemplation. Nous avons vu dans la première partie que la disposition visuelle devait s'adapter, en quelque sorte se soumettre, au texte. Mais, comme nous avançons que le livre de graphiste a pour fonction de nous maintenir dans une expérience esthétique avec cet objet, bien que nous ne nions pas la possibilité de le lire, **le livre de graphiste se veut d'abord être objet de contemplation**. Plus que de faciliter le basculement du texte lu vers le texte vu, **le texte du livre de graphiste ambitionne de maintenir le lecteur dans la vertu de contemplation du livre**. Il semblerait que cet objet veuille **prioritairement satisfaire l'œil**, puis

³⁵⁰ Gerard Unger, *Pendant la lecture*, op.cit., p.143

éventuellement l'intellect. De fait, l'accès au texte n'est plus immédiat, comme l'explique Pascal Fulacher :

« Le texte – parfois à la limite de la lisibilité – se fait discret et n'est plus au centre du dispositif livresque. Le visible prend alors le pas sur le lisible. Soigneusement dissimulé derrière son enveloppe plastique, le texte se mérite, il ne livre pas tous ses secrets en un seul regard, il doit être observé et scruté sous différents angles, être découvert et redécouvert sans cesse³⁵¹ ».

Car **ce qui est mis en lumière n'est plus le texte, mais l'objet livre lui-même**. C'est d'ailleurs le principe directeur des expositions *Monozukuri : formes d'impression* et *Monozukuri : façons et surfaces d'impression*, en 2011 et 2013, qui mettent toutes deux l'accent sur le procédé d'impression et le façonnage de l'objet livre. D'ailleurs, on trouve dans le catalogue d'exposition la genèse du titre de ces expositions :

« Est-ce aussi à Motoori Norinaga [philologues japonais du XVIII^e siècle] que nous devons le terme de " Mono zukuri ", qui signifie " fabriquer (zukuri) des choses (mono) " ? [...] En tous cas, il semble que ce soit cette même qualité de perception des objets, en l'occurrence graphiques, en l'occurrence industriels, qui a guidé le choix de ce titre pour une série d'expositions consacrées à des sélections de productions exemplaires d'une forme de présence d'esprit de la technique, d'une certaine sensibilité à l'intelligence de la fabrication des objets graphiques³⁵² ».

L'intérêt de l'exposition est donc centré sur des œuvres graphiques qui instaurent un rapport sensible aux matières et aux formes. Mais, ne peut-on pas étendre cette réflexion à toute exposition de design graphique, qui se trouverait être la condition idéale pour confronter son visiteur aux qualités esthétiques des objets graphiques, au détriment de leur (con)texte ? Nous avons vu que **l'exposition est le contexte idéal pour maintenir le spectateur dans un rapport esthétique avec**

³⁵¹ Pascal Fulacher, *Esthétique du livre de création au XX^e siècle : du papier à la reliure*, op.cit., p.57-58

³⁵² *Monozukuri, formes d'impressions et Monozukuri, formes et surfaces d'impression*, catalogue des expositions, op.cit.

l'objet, et non utilitaire. Mais, moins que de conférer aux objets graphiques un statut d'œuvre d'art, l'exposition semble plutôt légitimer la pratique graphique en tant que telle. Clémence Imbert rappelle que, si ces objets sont exposés, c'est qu'ils sont jugés dignes d'une attention visuelle. Lorsqu'ils sont exposés, les objets graphiques perdent leur *ici et maintenant*, leur contexte de création : c'est pourquoi le spectateur peut les apprécier esthétiquement, en dehors de toute visée utilitaire. Mais ce n'est pas pour autant qu'ils perdent toute fonction. En effet, ce n'est pas que les objets graphiques ne communiquent plus lorsqu'ils sont exposés, mais qu'ils communiquent autrement. Il ne s'agit pas de les regarder comme des objets de communication, mais de regarder l'exposition comme une communication *sur* ces objets. Ainsi, l'objet graphique demeure un objet communiquant, mais suivant d'autres modalités. Clémence Imbert certifie que « regarder le graphisme imprimé c'est précisément cesser de se comporter uniquement en usager-lecteur et établir des allers-retours entre le texte vu et le texte lu, entre le contenu informatif et la forme typographique³⁵³ ». Cette concentration orientée vers les qualités graphiques des objets est prédéterminée par le fait même de leur exposition. Ainsi, nous en déduisons que **les livres de graphistes, en cherchant prioritairement l'expérience esthétique, tentent de placer leur lecteur dans la même posture que s'il était au sein d'une exposition** : face à cet objet, il est invité à le soustraire à sa finalité utilitaire, pour entretenir une expérience esthétique avec lui. De fait, c'est une nouvelle lecture de l'objet qu'il lui est proposé de vivre. C'est en cela que le livre de graphiste propose un nouvel usage du livre, en questionnant les usages, manipulations, et modalités d'appropriation et de lecture des objets imprimés. Roger Chartier concède que « c'est des réponses à ce questionnement neuf que dépend maintenant une nouvelle avancée d'une histoire de l'imprimé³⁵⁴ ».

³⁵³ Clémence Imbert, « " Vous en faites un œuvre ". Quelques réflexions sur les expositions de graphisme », *art.cit.*, p.11

³⁵⁴ Roger Chartier, « Du lire au livre », in Roger Chartier (sous la direction de), *Pratiques de lecture*, Paris, Payot & Rivages, 2003, p.82-83

Mais cette posture de contemplation esthétique du livre n'est pas naturelle pour le lecteur. Ainsi, le livre de graphiste permet de **rendre visible des propriétés de l'objets qui passaient inaperçues.** Lors d'un débat organisé à l'occasion d'une exposition *D'un livre à l'autre*, au Musée Royal de Mariemont dans les années 1980, Anne Moeglin-Delcroix affirmait :

« Je crois qu'il n'y a jamais d'agression, à proprement parler, contre le livre chez les artistes du livre-objet : il s'agit plutôt de la mise en valeur du livre comme objet, du livre qui n'est pas seulement quelque chose à lire mais qui apparaît avec toute sa matérialité et tout son potentiel de richesse tactile ou cinétique, par exemple. [...] C'est une manière de sauver les qualités du livre qui en général sont oubliées³⁵⁵ ».

Bien que son propos porte sur les livres d'artistes, elle insiste bien sur la notion de **révélation des qualités physiques de l'objet, qui sont non seulement délaissées, mais sous-estimées, dans notre usage habituel du livre.** Richard Hendel assure également que « le design des choses de la vie courante est souvent invisible. À moins que l'aspect d'une chose soit radicalement différent de ce que l'on attend, nous réfléchissons rarement à son apparence³⁵⁶ ». C'est en exacerbant les qualités esthétiques du livre, que le livre de graphiste permet de les révéler. Et c'est pour lutter contre cette invisibilité des propriétés du livre, que le livre de graphiste manifeste sa forme esthétiquement affirmée. À propos de poèmes, Jérôme Hennebert mène une comparaison entre leur édition en livre de poche, et sous forme de livre d'artiste. Il remarque que « la qualité, le grain et la couleur du papier retiennent l'attention du lecteur dans les éditions d'art, alors qu'ils sont invisibles dans les collections de poche³⁵⁷ ». Cela n'explique en rien pourquoi, mais les faits sont exposés. Il semblerait donc que ce soit dans des

³⁵⁵ Voir Michel Butor, Pierre Maury et Jean-François Gilmont (sous la direction de), *L'art et le livre*, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 1988

³⁵⁶ "The design of everyday things is often invisible. Until the look of something becomes radically different from what we expect, we rarely think about its appearance." Richard Hendel, *On book design*, *op.cit.*, p.9

³⁵⁷ Jérôme Hennebert, « La double page de poésie chez Lorand Gaspar : du support papier au " fond " », in Isabelle Chol, Jean Khalfa, *Les espaces du livre : supports et acteurs de la création texte/image (XXe-XXIe siècles)*, *op.cit.*, p.93

conditions les plus propices à l'appréciation esthétique, que le lecteur est enclin à porter une attention particulière à l'objet. Il s'agit d'être disponible à cette attention esthétique. C'est parce que le livre est un objet du quotidien, que nous sommes habitués à utiliser inconsciemment, que nous ne lui portons que peu d'attention. Richard Hendel le résume clairement : « Plus l'objet est banal (un crayon, un livre), le moins nous réfléchissons à son design. Plus il est efficace, et plus on l'utilise, moins on pense à comment il nous est advenu³⁵⁸ ». La trivialité de l'objet ne semble pas autoriser que nous nous y attardions. Quant à la typographie, il semblerait également que « son évidente omniprésence masque son existence au point de la faire disparaître et d'en effacer le sens et la fonction³⁵⁹ ».

Quelle erreur ! Car, que nous en soyons conscients ou non, il est indéniable que **les qualités physiques de l'objet livre, sont signifiantes en elles-mêmes**. Si nous savons que le livre n'est pas un contenant neutre, Steven Heller³⁶⁰ ne le remarque qu'à propos de livres avant-gardistes, livres de graphistes en puissance, tels que *Zang Tumb Tuum* de Filippo Tommaso Marinetti, *À pleine voix* de El Lissitzky et Vladimir Maïakovski, ou *Depero Futurista* de Fortunato Depero. C'est peut-être parce que ces livres mettent en œuvre ce que Glyn White désigne comme un « graphic device », un dispositif graphique :

« Ce que je veux dire par dispositif graphique, c'est simplement une modification ou perturbations intentionnelles, de la disposition conventionnelle du page, qui ajoute un autre niveau de signification. [...] Dans tous les cas où nous observons un dispositif graphique, il est remarquable car il modifie la forme conventionnelle du texte, qui est généralement considérée comme neutre³⁶¹ ».

³⁵⁸ "The more mundane the object (a pencil, a book), the less we think about its design. The more efficiently it works and the more often we use it, the less we think about how it came to be." Richard Hendel, *On book design, op.cit.*, p.1

³⁵⁹ Emmanuël Souchier, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *art.cit.*, p.138

³⁶⁰ Steven Heller, Véronique Vienne, *100 idées qui ont transformé le graphisme, op.cit.*, p.8

³⁶¹ "What I mean by a graphic device is simply an intentional alteration or disruption of the conventional layout of the page of a page which adds another layer of meaning. [...] In all cases where graphic devices appear they are noticeable because they alter the conventional form of the text which usually is perceived as neutral." Glyn White, *Reading the graphic surface, the presence of the book in prose fiction, op.cit.*, p.6



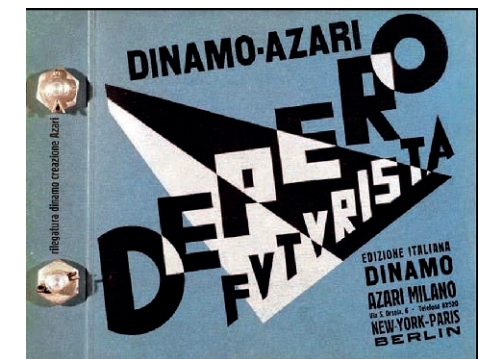
El Lissitzky, *À pleine voix*, 1923, textes de Vladimir Maïakovski

Source : Helen Armstrong, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, Paris, Pyramyd, 2011, p.53



Filippo Tommaso Marinetti,
Zang Tumb Tuum, 1914

Source : archive personnelle



Fortunato Depero, *Depero Futurista*, 1927

Source : archive personnelle

Si la forme conventionnelle du livre est considérée comme neutre, c'est peut-être justement parce que nous n'y portons pas attention. **Les qualités esthétiques du livre ont une pertinence sémiotique, mais leur potentiel n'est pas toujours exploité.** À l'instar du livre, Étienne Souriau considère que « tout objet fabriqué peut être porteur d'un message esthétique³⁶² ». Si une force esthétique est en puissance dans chaque objet, encore faut-il qu'elle soit suffisamment perceptible pour que le récepteur la décèle en acte. Et c'est justement **parce que les livres de graphistes entrent en rupture avec la convention, que leur puissance esthétique est remarquée.** Mais, à l'inverse, si les livres de graphistes étaient institués comme nouvelle norme, seraient-ils tout autant remarquables et remarqués ? Pourrions-nous toujours leur attribuer la fonction de conscientiser l'expérience esthétique ? Citons ici une métaphore vestimentaire qu'opère Gerard Unger :

« On peut se promener dans la foule avec un couvre-chef neutre et un imperméable gris. On y passera inaperçu à condition que la majorité ait fait un choix vestimentaire similaire. Si l'exubérance est la norme, une apparence sobre ne pourra que frapper le regard³⁶³ ».

Si les livres de graphistes devenaient la norme, ils seraient tant fondus les uns dans les autres, que ce sont les livres que nous considérons aujourd'hui comme ordinaires, qui se détacheraient de ce nouveau paysage éditorial. Mais nous en sommes encore loin. Il s'agit déjà de **reconnaître que les livres de graphistes étendent le réseau de significations du livre, en ajoutant le niveau de signification de la matérialité de l'objet.** Dans les livres de graphistes, la moindre unité constituante de l'objet fait sens. Et quand René Salles suggère que

« la lettre n'est rien cependant hors de son contexte et ne prend toute sa valeur que dans un mot, lui-même appelé à s'insérer dans l'horizontalité d'une ligne qui doit à son tour s'intégrer dans un paragraphe et, pour finir, dans le cadre d'une page³⁶⁴ »,

³⁶² Étienne Souriau, *Passé, présent, avenir du problème de l'esthétique industrielle*, op.cit., p.26

³⁶³ Gerard Unger, *Pendant la lecture*, op.cit., p.155

³⁶⁴ René Salles, *5000 ans d'histoire du livre*, op.cit., p.105

il considère que chaque unité du livre (en l'occurrence, les lettres), n'a de valeur que par rapport à l'ensemble dans lequel elle s'insère. Mais nous l'avons vu, définir un ensemble, rassembler, c'est déjà conceptualiser, et donc éluder le moment de l'expérience esthétique.

Anne Moeglin-Delcroix tente d'analyser cette couche signifiante, et avance qu'une **association du sens aux qualités sensibles**

« transforme [le livre] en un *médium* au sens fort du terme, affecté par ce qu'il véhicule autant qu'il l'affecte en le structurant. À cette condition le livre peut n'être pas un simple *format*, mais une *forme*, entendue comme l'organisation signifiante d'une matière. [...] Autrement dit, le sens du livre est le livre dans son entier, non ce qu'il contient. En ce cas seulement, le livre n'a pas un sens, il est son sens ; il n'a pas une forme, il est une forme³⁶⁵ ».

Cette analyse fait écho à l'adage de Marshall McLuhan, « *The medium is the message* ». Selon ce théoricien des médias, c'est moins le contenu d'un message qui agit sur la société, que le canal de transmission lui-même. Il attribue donc un **rôle plus significatif au médium qu'au contenu, et le médium est lui-même un contenu.** Ainsi, c'est bien le livre en tant que médium qui est signifiant, plus que le texte qu'il renferme. Non seulement médium, le livre est un média, car nous avons vu que sa fonction première est la communication d'une information. Dans cette perspective, qui est l'émetteur de ce type de message ? Car cette révélation esthétique, que constitue le livre de graphiste, n'est pas fortuite mais **résulte de l'intention du graphiste.** En effet, Paul Valéry suggérait déjà que le livre, pour posséder ses deux vertus, était d'une part l'expression des lois optiques permettant la vision nette, mais également « une chose, mais qui a sa personnalité, qui porte les marques d'une pensée particulière, qui suggère la noble intention d'une ordonnance heureuse et volontaire³⁶⁶ » Il s'agit donc bien

³⁶⁵ Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*, Paris, BnF/ Jean-Michel Place, 1997, p.10

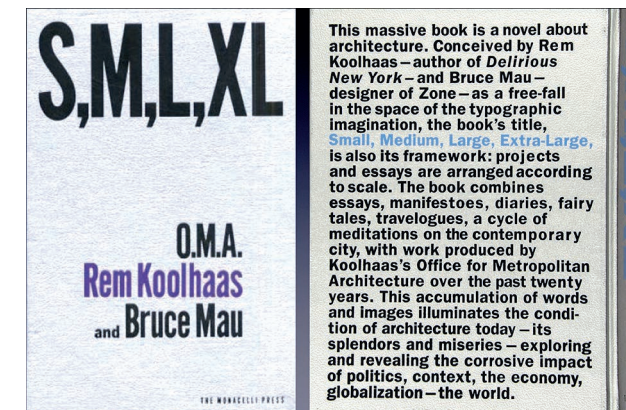
³⁶⁶ Paul Valéry, « Les deux vertus d'un livre », *art.cit.*, p.7

ici de démontrer qu'affirmer le livre comme une expérience esthétique résulte d'une intention consciente du graphiste. D'ailleurs, dans *Design et Crime*, Hall Foster parle du « design Bruce Mau³⁶⁷ », pour qualifier les ouvrages de la maison d'édition Zone. Il se réfère à un **graphiste qui assume pleinement son rôle dans la conception du livre**, co-signant même l'ouvrage *S, M, L, XL*, qui porte sur le travail de Rem Koolhaas. Par là même, il entend que ce graphiste « conçoit ses publications non pour qu'on les lise, mais pour qu'on les survole [...] il est visible qu'il tend à considérer le livre moins comme un médium intellectuel que comme un objet de design³⁶⁸ ». Nous préférons l'expression de livre de graphiste, plutôt que de « design Bruce Mau », puisqu'il réduirait notre discours au style d'un graphiste en particulier. Néanmoins, l'idée est là. Selon Richard Hendel, « les designers doivent réaliser qu'en utilisant une typographie inattendue, ils peuvent attirer l'attention du lecteur plus sur la forme des mots que sur ce qu'ils disent³⁶⁹ ». Nous le remercions pour cette précision, mais il semblerait que les designers des livres de graphistes soient précisément conscients des effets de leurs propositions, et que c'est cela même qu'ils revendiquent par ces objets.

³⁶⁷ Hall Foster, *Design & Crime*, op.cit., p.35

³⁶⁸ *Ibidem*

³⁶⁹ "Designers need to realize, however, that by using unexpected typography, they might make the reader more aware of how the words look than of what they say." Richard Hendel, *On book design*, op.cit., p.11



Ci-dessus : Rem Koolhaas et Bruce Mau, *S, M, L, XL*, New York, Monacelli Press, 1995, couverture et quatrième de couverture

Source : archive personnelle

Ci-contre : Bruce Mau, *Incomplete manifesto for growth*, 1998, manifeste

Source : archive personnelle



Restituer la place qui revient au graphiste

Si nous choisissons de dénommer notre objet d'étude les livres de GRAPHISTES, c'est parce que nous soutenons que ces objets mettent en lumière leur travail, et affirment leur rôle prépondérant de producteur de sens, par la mise en livre. De plus, Pierre Rabardel assure que « les artefacts ne doivent pas être analysés en tant que choses mais dans la façon dont ils médiatisent l'usage³⁷⁰ ». Puisque le livre de graphiste transforme l'activité de lecture, il occupe bien une position intermédiaire entre le lecteur et... le créateur de l'objet. De fait, le graphiste joue un rôle de médiateur, et construit l'usage de la lecture par ses objets.

Un rôle à légitimer

Cependant, plusieurs points suggèrent que ce rôle n'est pas acquis, mais à démontrer. En effet, il semblerait que la profession de graphiste, d'autant plus dans le domaine de l'édition, **peine à être reconnue**. D'une part, dans son texte « Design et image de marque³⁷¹ », Paul Rand dresse un constat des plus étonnants : il affirme que le design ne nécessite pas d'études approfondies, que le designer ne requiert pas de diplôme spécifique ni d'autorisation officielle d'exercer, et ne possède pas de connaissances spécifiques qui doivent être maîtrisées ! Il semble dès lors difficile de légitimer ce métier. Est-ce que cela implique que tout un chacun puisse exercer en tant que designer ? D'autre part, Dmitri Siegel observe³⁷² que la **démocratisation de la pratique du design** est devenue un phénomène de société. Cela se traduit notamment par un grand nombre de publications sur le *Do-It-Yourself*. Il poursuit en observant que les gens font maintenant tout eux-mêmes : de la mise en scène de leurs repas à la vente de tee-shirts, les profanes allient loisirs et travail. Sophie Fétro qualifie même ce

³⁷⁰ Pierre Rabardel, *Les hommes et les technologies ; approche cognitive des instruments contemporains*, op.cit., p.42

³⁷¹ Paul Rand, « Design et image de marque », art.cit., p.64-69

³⁷² Dmitri Siegel, « Un clou de plus dans le cercueil du graphisme », art.cit., p.115-118

phénomène « d'affairement commercial³⁷³ », consistant en une production massive d'objets souvent anecdotiques. Cependant, Dmitri Siegel affirme que « tout le monde peut (et devrait) être créateur³⁷⁴ ». Il est légitime de se demander ici quel serait le rôle du graphiste dans une économie du *Do-It-Yourself*. Dmitri Siegel soutient que le graphisme apparaît comme une donnée superflue quand les gens font les choses eux-mêmes, ce qui peut conduire à une marginalisation des graphistes. Dans ce contexte, Michael Rock remet en question ce modèle du « graphiste-héros³⁷⁵ », en se demandant si élever le graphiste au rang de « personnage central³⁷⁶ » est positif. Bien que toute création graphique ait été produite par quelqu'un, il souligne que, face à un objet, la préoccupation première du récepteur n'est pas « Qui a fait cela ?³⁷⁷ » mais « À quoi cela sert-il ?³⁷⁸ » et « Comment cela fonctionne-t-il ?³⁷⁹ ». Ainsi, pouvons-nous envisager qu'il importe peu de savoir qui est le graphiste ? Si ces trois théoriciens et praticiens considèrent que tout le monde peut être graphiste, comment peut-il se distinguer et s'affirmer ? Et même lorsque les « supports et acteurs de la création texte/image » sont au centre du débat, qu'il vise à « prendre la mesure du rôle des différents acteurs dans la conception du livre, non plus seulement l'écrivain et l'artiste mais aussi le typographe, le relieur, l'éditeur ou le galeriste³⁸⁰ », nous ne pouvons que nous étonner de l'absence du graphiste sur la liste !

Cela est d'autant plus étonnant que c'est **le graphisme qui a permis un renouveau nécessaire dans le domaine de l'édition**. El Lissitzky souligne la nécessité d'explorer d'autres techniques typographiques afin d'aboutir à renouveau formel :

« Tant que le livre restera par la force des choses un objet à manipuler, tant qu'il n'aura pas été supplanté par des formes auto-sonores ou cinémato-sonores, il nous faudra attendre chaque jour de

³⁷³ Sophie Fétro, « Le design comme lieu possible d'une fabrique poétique », in David-Olivier Lartigaud (sous la direction de), *Objectiver*, Saint-Étienne, Cité du Design, 2017

³⁷⁴ Dmitri Siegel, « Un clou de plus dans le cercueil du graphisme », art.cit., p.115

³⁷⁵ Michael Rock, « Le Graphiste-auteur », art.cit., p.114

³⁷⁶ *Ibidem*

³⁷⁷ *Ibidem*

³⁷⁸ *Ibidem*

³⁷⁹ *Ibidem*

nouvelles inventions fondamentales dans le domaine de la production du livre pour rattraper le niveau technique de notre époque³⁸¹ ».

En effet, l'hégémonie du livre de poche a été controversée dans la seconde moitié du XX^e siècle. Cette nouvelle culture du livre de poche a été dévalorisée, et considérée comme une désacralisation du livre dans un but commercial. Pascal Fulacher le remarque : « Au cours de ce siècle [le XX^e], il a fallu " réinventer " le livre, c'est-à-dire le sauver de cette inconsistance visuelle dans laquelle l'avait plongé la culture de masse, la culture du livre de poche³⁸² ». Il s'agit bien ici de **sauver le livre de sa perte de valeur, et notamment par le graphisme**. Le graphisme participe également de l'enjeu de la compétitivité, et permet de faire face à la concurrence. Philippe Lemarchand nous confiait, à propos de ses livres de préparation aux concours :

« Pour un même sujet, on a un à douze concurrents. C'est des bouquins de la demande plus que de l'offre, mais il y a quand même de la concurrence. Ce n'est pas parce que les étudiants ont besoin d'un livre sur ce sujet qu'ils vont prendre le nôtre³⁸³ ».

De plus, Camille Zammit observe que cet enjeu de compétitivité est d'autant plus grand chez les éditeurs indépendants :

« Les éditeurs indépendants, souffrant de cette concurrence, n'ont d'autre choix que de rivaliser d'ingéniosité pour faire valoir leur travail et percer à travers la quantité phénoménale de romans parus chaque année. À cela peut s'ajouter la volonté de manifester leur indépendance, c'est-à-dire affirmer leur singularité, notamment formelle, vis-à-vis des grands noms de l'édition détenant le monopole du marché³⁸⁴ ».

La qualité graphique du livre est donc un moyen pour les éditeurs indépendants de **se démarquer** des grandes maisons d'édition, et d'ajouter de la valeur au livre. Cela implique-t-il que les grandes maisons d'édition considèrent que leurs

³⁸⁰ Isabelle Chol, Jean Khalfa, *Les espaces du livre : supports et acteurs de la création texte/image (XXe-XXIe siècles)*, op.cit., p.3

³⁸¹ El Lissitzky, « Notre livre (U.R.S.S.) », art.cit., p.26

³⁸² Pascal Fulacher, *Esthétique du livre de création au XX^e siècle : du papier à la reliure*, op.cit., p.19

³⁸³ Voir la retranscription de l'entretien en annexe 6

³⁸⁴ Camille Zammit, *L'apparence du livre : l'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, op.cit., p.5

livres se vendront, peu importe leur qualité graphique ? Peut-être. Mais en quoi est-ce le graphisme, qui permet aux éditeurs qui y portent attention, de se démarquer ? Si nous en croyons la théorie de Charles Nodier, dans ses *Notions élémentaires de linguistiques*, selon laquelle « en toutes choses désormais rien ne peut être nouveau que par la forme³⁸⁵ », il semblerait bien que ce soit **l'enjeu formel qui soit au centre d'un possible renouveau**. De plus, c'est d'abord dans sa forme, avant son contenu, que s'offre le livre à la connaissance du lecteur. C'est ce que note Camille Zammit :

« Il apparaît alors que l'aspect visuel du livre constitue l'un des enjeux majeurs de l'édition actuelle. Produit de consommation, certes culturel mais largement standardisé, le livre aujourd'hui noyé dans la masse doit être capable d'attirer l'attention et de séduire le lecteur potentiel au premier regard pour espérer l'intéresser à son contenu³⁸⁶ ».

Philippe Lemarchand semble également convaincu que le design graphique influe sur l'acte d'achat, notamment par rapport à la couverture :

« La couverture c'est 50% de l'acte d'achat. Quand vous avez quelqu'un qui se balade dans une librairie, le fait que la couverture attire ou pas est le critère principal. [...] Elle doit se remarquer dans la forêt d'arbres qu'il y a sur les tables de libraires³⁸⁷ ».

Nous retrouvons ici l'enjeu du produit, de **se distinguer au sein d'un flux continu de production**, d'intriguer. Jean-François Lyotard soutient ce propos :

« Ils doivent intriguer aussi parce qu'ils ont affaire à des passants, à des yeux qui passent, à des esprits saturés d'informations, blasés, menacés par le dégoût du nouveau, qui est partout et le même, à des pensées indisponibles, déjà occupées, préoccupées, notamment de communiquer, et vite³⁸⁸ ».

Il s'agit bien de suspendre le flux visuel des futurs acheteurs, et de concentrer le peu d'attention dont ils disposent. Car prêter attention, c'est bien réussir à la

³⁸⁵ Charles Nodier, « Notions élémentaires de linguistique, ou histoire abrégée de la parole et de l'écriture, pour servir d'introduction à l'alphabet, à la grammaire et au dictionnaire », *Œuvres complètes*, Tome XII, 1834, p.3

³⁸⁶ Camille Zammit, *L'apparence du livre : l'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, op.cit., p.5

³⁸⁷ Voir la retranscription de l'entretien en annexe 6

³⁸⁸ Jean-François Lyotard, « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », op.cit.

dégager d'un flux attractif dense, pour la concentrer vers un objet en particulier. Le graphisme serait alors un moyen de se démarquer de la production globale de livre, et de lutter contre une concurrence grandissante. Miser sur le graphisme permettrait d'interpeler le lecteur, « à travers le choix de matériaux inédits, d'audaces graphiques puisées dans l'art³⁸⁹ ». Mais une fois l'attention captée, encore faut-il la retenir. À cet égard, Massin souligne bien que ce qui est nouveau, l'est par contraste :

« Encore qu'il ne s'agit pas seulement de surprendre. Il faut aussi retenir l'attention bien sûr. Car si tout le monde veut faire l'original, une espèce de nivellement de la qualité se produit naturellement assez vite. Cela arrive d'ailleurs souvent à notre époque, c'est un peu le drame dans le domaine du graphisme et de la publicité : il y a un tel nivellement de la qualité que l'on ne distingue plus les produits les uns des autres. Alors qu'autrefois on avait, par contraste, le meilleur et le pire³⁹⁰ ».

L'enjeu de démarcation est donc d'autant plus important, que le consommateur d'aujourd'hui est face à des produits dont la qualité semble s'équivaloir. La qualité n'est donc plus un facteur déterminant dans l'acte d'achat, il est donc nécessaire de proposer des objets qui se singularisent.

Mais nous remarquons ici l'emploi de termes qui inscrivent le graphisme dans **des stratégies de marketing**. En effet, il semblerait que nous ne nous intéressions au graphisme, que lorsqu'il **permet de mieux vendre les objets**, en l'occurrence les livres. D'ailleurs, Philippe Lemarchand nous confiait qu'il est possible de demander l'avis d'un représentant commercial, lors de la conception de la couverture par exemple³⁹¹. Le graphisme paraît utilisé comme un moyen et non une fin, **dans des perspectives économiques, et non pour sa valeur intrinsèque**.

³⁸⁹ Camille Zammit, *L'apparence du livre : l'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, op.cit., p.52

³⁹⁰ Massin, « Massin, graphiste », art.cit., p.212

³⁹¹ Voir la retranscription de l'entretien en annexe 6

Des exigences de rentabilité du travail du graphiste sont donc attendues.

Richard Hendel confie d'ailleurs :

« J'ai toujours peur que les éditeurs pour lesquels je travaille soient déçus de bien me payer, pour quelque chose qui n'a en rien l'air nouveau. Une petite voix au fond de ma tête me dit que je dois faire en sorte que mes livres aient l'air différents, nouveaux, révolutionnaires – designés !³⁹² ».

Notons ici la volonté de rendre son travail non pas invisible, mais évident. Le graphisme, en retenant l'attention, permettrait de susciter le désir d'achat, donc d'être **compétitif**. Bernard Stiegler³⁹³ souligne bien que c'est l'enjeu de la valeur de l'objet qui est sous-jacente. En effet, l'attention que nous accordons aux choses, permet de mesurer la valeur que nous leur attribuons. L'attention apparaît donc comme un processus de valorisation, car nous faisons attention à un objet s'il est investi par notre désir. Le graphisme serait donc un facteur qui ajoute de la valeur au livre, **une valeur d'ordre symbolique**. Et c'est parce que cette valeur est d'ordre symbolique, que la valeur marchande du produit peu augmenter :

« Ces biens sont supposés offrir une expérience unique au consommateur. Les firmes peuvent alors éviter une concurrence par les prix qui diminue leur marge, tandis que les produits sont supposés être moins substituables que des produits à valeur fonctionnelle. Le consommateur est alors plus captif³⁹⁴ ».

C'est donc moins l'objet que nous achetons, que l'expérience qu'il nous promet de vivre, symboliquement. Et le propre du graphisme est bien l'usage des signes et symboles. Il permet de donner une image symbolique à un objet, de « faire aimable, faire persuasif, et faire juste³⁹⁵ ». Cependant, il semble que cette expression est amputée. Restituée dans son intégralité, le propos deviendrait : « faire [comme si c'était] aimable, faire [comme si c'était] persuasif, et faire

³⁹² "I still worry that the publishers I design for might be disappointed to pay good money for something that looks like nothing new. Lurking in the back of my mind is the thought that I should make my books look different, new, revolutionary – designed !" Richard Hendel, *On book design*, op.cit., p.28

³⁹³ Voir Bernard Stiegler, « L'attention, entre économie restreinte et individuation collective », in Yves Citton, *L'économie de l'attention*, Paris, La Découverte, 2014

³⁹⁴ Philippe Bouquillon, Bernard Miège, Pierre Moeglin, *L'industrialisation des biens symboliques*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2013, p.56

³⁹⁵ Jean-François Lyotard, « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », op.cit.

[comme si c'était] juste ». Il y a bien, derrière cette expression « faire comme si », la notion d'apparence, d'illusion, d'**artifice qui permet de duper**. Ce qui, entre nous, n'est pas très honnête, et impose au graphisme une valeur peu louable. C'est d'ailleurs ce que dénonçait le manifeste *First Things Thirst*³⁹⁶, signé par nombre de graphistes dans les années 1960, puis repris dans les années 2000 : « Le manifeste distinguait le design comme communication (transmettre l'information nécessaire aux gens) du design comme persuasion (essayer de leur faire acheter des choses)³⁹⁷ ». L'utilisation du graphisme à des fins de persuasion est donc critiquée, car c'est la question de l'éthique du design qui est ici sous-jacente.

Il semble donc qu'il y ait subordination du graphisme à des perspectives économiques. Pour autant, si certains éditeurs soumettent le graphisme à leurs objectifs, **d'autres ne prennent même pas le graphisme en compte dans la conception de l'objet**. En effet, ils **remettent en doute le fait que le facteur du graphisme soit réellement déterminant pour la vente**. D'une part, nous observons que le design semble faire partie des critères de sélection d'un livre, pour des contenus similaires :

« Le design des livres est de plus en plus important dans l'édition, grâce à une rude compétition entre éditeurs, et au développement d'un public visuellement cultivé. Face à deux livres aux contenus globalement équivalents et au même prix, le public sensible au design (de plus en plus nombreux), va toujours choisir celui qui est le plus plaisant à regarder, le plus facile à lire, et qui présente l'information le plus clairement et de la manière la plus facile à comprendre³⁹⁸ ».

³⁹⁶ Manifeste de Ken Garland, " First Things First ", publié dans de multiples revues britanniques en 1964 (*The Architect's Journal*, *SIA Journal*, *Ark*, *Modern Publicity*, et même *The Guardian*). Il a ensuite été repris entre 1999 et 2000 et de nouveau publié dans *Adbusters*, *AIGA Journal*, *Blueprint*, *Emigre*, *Eye*, *Form*, *Items* entre autres.

³⁹⁷ Rick Poyner, *La loi du plus fort, la société de l'image*, Paris, Pyramyd, 2001, p.138

³⁹⁸ "Book design is increasingly important in the publishing process thanks to stiff competition between publishers and the development of a visually literate audience. When presented with two books offering roughly the same content at the same price, the increasingly design-conscious book-buying public will always choose the volume that is more attractive to look at, easier to read and that presents information in the clearest, most easy-to-understand manner."
Roger Fawcett-Tang, *New Book Design*, op.cit., p.6



Ken Garland, *First Things First*, 1964, manifeste

Source : archive personnelle

Mais, d'autre part, « le bon design est pris en compte dans la réputation d'un éditeur, même s'il n'est pas prouvé que cela permet de vendre plus de livres³⁹⁹ ». Ainsi, si le graphisme participe à la renommée d'un éditeur, il semble plus délicat de mesurer son impact sur l'acte d'achat. Lorsqu'un lecteur a déjà prévu de lire un livre, les qualités graphiques, ou leur absence, ne semble pas rentrer en compte dans son choix. À cet égard, nous observons que, s'il existe d'autres alternatives aux livres de poche, ils demeurent néanmoins ceux qui se vendent le plus. À propos des best-sellers, Humphrey Stone⁴⁰⁰, interrogé par Richard Hendel, remarque que leur design, discutable, ne dissuade pas pour autant les gens de les acheter : ils demeurent en top des ventes, quelles que soient leurs qualités graphiques. Richard Hendel⁴⁰¹ généralise ce propos, en affirmant que les livres les mieux vendus ont des caractéristiques graphiques contestables. De plus, il remarque le fait suivant :

« Il est peut-être vrai qu'il y a plus de gens qui ont acheté un livre pour son bon design, que de gens qui ne l'ont pas acheté pour son mauvais. Mais les designers sont peut-être les seuls qui ont refusé d'acheter un livre parce qu'il était laid⁴⁰² ».

Ainsi, un design graphique satisfaisant peut participer à l'achat d'un livre mais, l'absence de ce critère ne semble pas être un frein. Richard Hendel suggère que seules les quelques personnes sensibles au design graphique s'abstiennent d'acheter un livre à cause de son apparence. Il convient de préciser que cette indifférence à l'égard du graphisme a été la position adoptée par Paul Valéry pendant un temps ! Catherine de Smet rapporte cette anecdote :

« Il me souvient d'un temps où je méprisais les livres dans tout ce qui n'était pas lecture. Il m'eut suffi de chiffons souillés de têtes de clous. Je me disais qu'un méchant papier, des caractères écrasés,

³⁹⁹ "Good design makes a difference to the prestige of a publisher even if it cannot be proved to sell more books."
Humphrey Stone, interrogé par Richard Hendel, *On book design, op.cit.*, p.177

⁴⁰⁰ Voir *Ibidem*

⁴⁰¹ "How can we ever know what impact design has in publishing ? Take the list of best-sellers to the bookstore and look at their designs. It is dishearteningly rare to find a good one. The books that sell the best are too often those with marginless pages filled with repulsive typesetting."
Ibidem, p.25

⁴⁰² "It may be true that more people have bought a book because it was well designed than have not bought a book because it wasn't. But designers may be the only ones who have refused to buy a book because it was ugly."
Ibidem

une mise en page négligée, si toutefois le texte même était fait pour séduire, devaient contenter un lecteur véritablement spirituel ". Ainsi Paul Valéry avouait-il -condamnait-il - son indifférence à l'égard des ouvrages, devenue plus tard essentielle à ses yeux⁴⁰³ ».

Mary Mendell, confie quant à elle une position plus ambiguë. D'une part elle affirme que :

« Seulement une ou deux fois j'ai acheté un livre pour son design. Il m'est plus souvent arrivé de ne pas acheter un livre parce que je considérais que sa lisibilité me posait problème. Je tolère les livres au design médiocre si je suis intéressée par le contenu⁴⁰⁴ ».

Le design ne semble donc pas être un facteur qui entre en compte dans son choix de livre. Néanmoins, elle poursuit :

« Quand je choisis un livre, je regarde les premières pages et feuillette le reste avant de commencer à lire. Je m'intéresse à l'éditeur et regarde s'il y a le nom du designer et un colophon avec d'autres informations sur la composition ou l'impression⁴⁰⁵ ».

Il semblerait donc que les propriétés de conception de l'objet soient dignes de son intérêt. De fait, parce qu'il semble difficile de mesurer le réel impact du design graphique d'un livre sur son achat, les éditeurs ne prennent pas toujours en compte ce facteur.

Il apparaît alors que la **place accordée au graphiste, au sein de la chaîne éditoriale, est très fluctuante**. C'est du moins ce que note Catherine de Smet, dans son article « Notre livre (France)⁴⁰⁶ ». De plus, Camille Zammit déclare que « de nos jours, le traitement formel du livre paraît indissociable du design graphique, nécessitant le plus souvent l'intervention d'un graphiste ou d'un maquettiste⁴⁰⁷ ». L'emploi de l'expression « le plus souvent » suggère bien que **ce n'est pas toujours le graphiste qui intervient dans la conception formelle du livre**. L'intervention

⁴⁰³ Catherine de Smet, « Notre livre (France) », *art.cit.*, p.160

⁴⁰⁴ "Only once or twice have I bought a book because of its design. I have more often not bought a book whose legibility I considered a problem. I put up with poorly designed books if I am interested in their content."
Mary Mendell, interrogée par Richard Hendel, *On book design, op.cit.*, p.155

⁴⁰⁵ "When I pick up a book, I look though the front matter and flip through the rest before beginning to read. I am interested in who published the book and want to see if a designer's name is given and if there is a colophon with other information about typesetting or printing."
Ibidem

⁴⁰⁶ Voir Catherine de Smet, « Notre livre (France) », *art.cit.*, p.160

d'un graphiste n'est donc pas toujours jugée nécessaire. C'est tout l'objet de l'étude que mène Yoann Bertrand sur les productions graphiques d'amateurs :

« Tous ces documents infographiés qui nous arrivent dans les mains sans être passés par celles d'un graphiste professionnel. [...] Car, si cette création graphique "sauvage" remplissait sa fonction, puisque sa forme en est imbibée – tout à fait inconsciemment ; à quoi la professionnalisation du graphisme servirait-elle ? À quoi les graphistes professionnels servent-ils ?⁴⁰⁸ ».

S'il observe que *Tout le monde peut être graphiste*, comment légitimer la profession ? **Comment expliquer l'existence d'un métier, transmis par un apprentissage, si tout un chacun peut pratiquer cette activité ?** Car il existe bien un grand nombre de productions graphiques qui ne sont pas réalisées par des graphistes. Or, en qualifiant cette production de « sauvage », il suggère qu'il s'agit d'un état primitif du graphisme. Mais ce n'est pas parce qu'une forme a été créée par une autre personne qu'un graphiste, qu'elle n'est pas appréciable. À propos de l'art impliqué dans l'industrie, Étienne Souriau souligne que ce n'est pas parce que la personne qui a produit un objet n'est pas créatrice, que l'objet est dénué de toute part artistique :

« C'est que l'art impliqué dans l'industrie appartient à la catégorie de ces arts où l'invention aboutit à des scénarios exécutifs excluant finalement toute initiative et toute variante dans l'exécution. Mais c'est là une situation de plus en plus fréquente, à l'heure actuelle, dans les arts, et qui n'en infirme pas le caractère artistique⁴⁰⁹ ».

Autrement dit, **ceux qui possèdent la technique de fabrication de l'objet, ne sont pas forcément ceux qui le pensent.** Mais si ces objets graphiques semblent satisfaire leur fonction, Yoann Bertrand avance que c'est de manière tout à fait inconsciente. **Là réside la différence entre les graphistes amateurs et professionnels :**

⁴⁰⁷ Camille Zammit, *L'apparence du livre : l'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, op.cit., p.7

⁴⁰⁸ Yoann Bertrand, *Tout le monde est graphiste*, op.cit., p.21

⁴⁰⁹ Étienne Souriau, *Passé, présent, avenir du problème de l'esthétique industrielle*, op.cit., p.15

si les savoir-faire peuvent être similaires, ce sont les effets des productions, sur le récepteur, que le graphiste professionnel maîtrise de manière consciente.

Contrairement à Paul Rand, nous pensons que le graphiste possède des compétences techniques et savoir-faire qui sont propres à son activité. Dans son texte « Graphisme et savoir-faire », Lorraine Wild assure également qu'au-delà de la technique, les savoir-faire du graphiste s'acquièrent par sa pratique. C'est donc une « connaissance *tacite* issue de l'expérience, autrement appelée " savoir-faire "⁴¹⁰ », qui distingue le professionnel. En parallèle, Pierre Rabardel analyse la technique comme suit : « L'outil est un médiateur pour l'action prévue par un opérateur possédant un savoir⁴¹¹ ». Mais le savoir ne porte pas ici sur l'utilisation de l'outil (ce que peut faire un graphiste amateur). **Le savoir se situe au niveau de l'anticipation des conséquences des choix visuels opérés**, dans la pleine conscience de leurs résultats. Lorsque les choix ne sont pas effectués par le graphiste, ils sont le sont par une personne qui ne possède pas ce savoir. Nous déplorons que **les personnes qui prennent les décisions graphiques dans le domaine de l'édition, ne sont pas toujours celles qui sont capables de porter un regard graphique avisé sur le livre.** Si les personnes qui effectuent les choix graphiques n'ont pas les compétences du graphiste, ils ne prennent pas des décisions en fonction des effets sur le récepteur, mais selon des objectifs différents (économiques, stratégiques...). En effet, Ron Costley, à propos de son travail aux éditions Faber & Faber, confie à Richard Hendel :

« Richard Hendel : après que vous ayez analysé le manuscrit, est-ce que vous faites les maquettes de tous les livres ?

Ron Costley: Non. À Faber, pour certaines collections, un format sera utilisé. Ce n'est pas un format très rigide. Mais, par exemple, toutes nos fictions sont composées en Palatino.

⁴¹⁰ Lorraine Wild, « Graphisme et savoir-faire », [1998], in Helen Armstrong, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, op. cit., p.84

⁴¹¹ Pierre Rabardel, *Les hommes et les technologies ; approche cognitive des instruments contemporains*, op.cit., p.63

Richard Hendel : C'est vous qui l'avez décidé ?

Ron Costley : En fait, non. C'est quelque chose établi par Jerry Cinamon. C'est très durable – une typographie solide, qui résiste à l'impression à bas prix⁴¹² ».

Plusieurs éléments de cette confession attirent notre attention. Tout d'abord Ron Costley est en position d'exécution d'une décision, qui lui est extérieure. Bien qu'il trouve cela pratique, ce n'est donc pas lui qui réfléchit à ces choix. De plus, on voit bien ici que ce choix a été effectué dans la perspective d'une impression économique. Il y a donc **dissociation de la réflexion menant à des choix graphiques, et de l'exécution formelle de ces choix**. Mais il s'agit de deux facettes indissociables de l'activité créatrice. Étienne Souriau situe ce moment de réflexion, de conception, dans la naissance d'un objet :

« C'est qu'en général ce travail d'art impliqué, en tant qu'il est temporellement situable, est rejeté du côté des études préalables antérieures à la fabrication. Et certains esprits superficiels pourraient dire qu'il est alors, ce travail, distinct de l'art véritable où la conception et l'exécution vont de pair, où les techniques opératoires restent inventives et créatrices. Mais c'est une grosse erreur. Il existe bien des cas où l'artiste véritablement inventeur ne crée qu'une sorte de scénario d'exécution [...]. Bien entendu l'exécutant, ensuite, garde une certaine part d'inventivité personnelle complémentaire, et a besoin lui-même de talent artistique⁴¹³ ».

Mais si le débat a lieu pour Étienne Souriau, c'est parce qu'il semble considérer que les actes de conception et d'exécution, sont du ressort de personnes distinctes. Or, il s'avère que **le graphiste devrait idéalement prendre en charge ces deux pôles**. Trop souvent, nous l'avons vu, il est fait appel au graphiste afin d'exécuter techniquement des décisions formelles qui ont déjà été prises par d'autres. Dans cette position, **certain graphistes ne revendiquent pas leur**

⁴¹² "R.H.: After you've done this analysis of the manuscript, do you do layouts for every book?"

R.C.: No. At Faber, for some series a format will be used. It's not a very rigid format. But, for example, we set all our fiction in Palatino.

R.H.: Was this your decision?"

R.C.: Actually, no. This is something that Jerry Cinamon established. It was very serviceable – a robust typeface, and it stands the terrible punishment of cheap printing."

Ron Costley, interrogé par Richard Hendel, *On book design, op.cit.*, p. 108

⁴¹³ Étienne Souriau, *Passé, présent, avenir du problème de l'esthétique industrielle, op.cit.*, p. 15

travail : puisqu'ils n'ont pas été en position de décider, ils considèrent qu'il ne leur appartient pas complètement. Richard Hendel le remarque :

« Il y a beaucoup de designers de livre qui, en plus d'appliquer un design "invisible", ils désirent eux-mêmes être invisible – ou au moins préfèrent rester anonyme. Voyant un livre fini qui ne suit qu'à peine leurs conceptions d'origine, ils apprécient l'anonymat. Certaines maisons d'éditions n'ont aucune connaissance du design des livres. Leur seule préoccupation est de faire rentrer le plus de texte possible sur la page. Leurs livres sont si peu élégants, que je peux assurer qu'aucun designer n'est entré en contact avec le manuscrit qu'ils publient⁴¹⁴ ».

Quelle déception de remarquer que, lorsque nous demandons son avis au graphiste (estimons-nous déjà heureux), ses suggestions sont bafouées. En effet, il y a **divergence d'objectifs entre un créatif et son commanditaire** (ici, entre un graphiste et un éditeur). Paul Rand souligne cet état de fait par une anecdote sur l'avancement des fresques du plafond de la Chapelle Sixtine. Si Michel-Ange avait affirmé qu'elles ne seraient pas terminées avant qu'il soit artistiquement satisfait de son œuvre, il se serait vu rétorquer par le Pape Jules II (commanditaire des fresques) : « Mais il nous plairait que vous satisfassiez *notre* désir de les voir terminées rapidement⁴¹⁵ ». Nous voyons bien ici la divergence de préoccupations entre l'artiste et le commanditaire, qu'analyse par la suite Paul Rand :

« Ce qui a toujours séparé le créateur et le client est également ce qui les a toujours mis d'accord. Pour le premier, la création est un acte d'invention et d'expérimentation, pour le second, un moyen de parvenir à des objectifs économiques, politiques ou sociaux⁴¹⁶ ».

Création dans les deux cas, mais finalités différentes. Ainsi, **la création graphique, et l'industrie de l'édition, seraient en réalité contradictoires**. Philippe Bouquillon, Bernard Miège et Pierre Moeglin, dans leur ouvrage sur *L'industrialisation des biens symboliques*, élargissent cette incompatibilité :

⁴¹⁴ "There are many book designers who, in addition to espousing "invisible" design, desire themselves to be invisible – or at least prefer to remain nameless. Seeing a finished book that only vaguely follows their original specifications, they know the value of design anonymity. Some publishing houses have no acquaintance with book design at all. They care only about getting as much typo on the page as possible. Their books have such a lack of elegance that I can only assume that no designer has ever come within breathing distance of the manuscript they publish." Richard Hendel, *On book design, op.cit.*, p. 2

⁴¹⁵ Paul Rand, « Design et image de marque », *art.cit.*, p. 64

⁴¹⁶ *Ibidem*

« Nombre de spécialistes anglo-saxons des industries créatives présentent la cohabitation entre création et industrialisation sous les traits d'une opposition entre deux pôles naturellement faits pour s'exclure mutuellement. [...] L'antinomie de ces deux pôles se traduirait, d'une part, par les freins et restrictions que les contraintes industrielles chercheraient à imposer à la spontanéité créatrice, d'autre part, par la déformation des modes et modèles industriels habituels d'organisation et de production que viendraient perturber le facteur incontrôlable du jaillissement créatif⁴¹⁷ ».

Nous avons vu que, si nous faisons appel à la créativité du graphiste, c'est néanmoins pour la soumettre à un objectif stratégique de vente. Par là même, **la force créative du graphiste est restreinte et canalisée**. Il y a étouffement de la créativité, par les contraintes :

« - Ils sont forcément coincés. Très petit espace de liberté de mouvement. Non seulement des contraintes fortes mais plusieurs sortes de contraintes, et tout à fait hétérogènes. Ils se débattent dans cette toile comme des forcenés. Chacun à sa façon. Chacun crie qu'il vit quand même. Vive les graphistes, mais qu'est-ce que vivre pour un graphiste ? Vivre quand même. Toutes ces contraintes ensemble, chacune en particulier peut-être, sont mortifiantes⁴¹⁸ »

Quelles marges de création sont donc laissées au graphiste ? Comment lui est-il permis de s'exprimer ? L'est-il du moins autorisé ? Paradoxe encore car, si nous faisons appel à un graphiste, c'est bien pour qu'il soit force de propositions. Restreindre son activité à la mise en forme de choix qui lui sont extérieurs, c'est nier la part créative, mais également réflexive, de son métier.

⁴¹⁷ Philippe Bouquillon, Bernard Miège, Pierre Moeglin, *L'industrialisation des biens symboliques*, op.cit., p.15

⁴¹⁸ Jean-François Lyotard, « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », op.cit.

Dans ce contexte, le graphiste ne serait donc réduit qu'à un exécutant, nié en tant que praticien pensant, et serait dénué de pouvoir critique. Mais, dans son article « The New Discourse », Katherine Mc Coy assure que les graphistes tendent maintenant à **dépasser le cahier des charges, en ne proposant pas qu'une réponse technique à un problème**, mais en adoptant « un rôle auparavant réservé à l'art et à la littérature par la production d'un contenu supplémentaire et d'une critique consciente du message⁴¹⁹ ». À cet égard, il convient de citer le travail de Jamie Reid pour l'album *Go2* de XTC (1978). La pochette, *Hypgnosis*, de cet album fait apparaître un graphisme et une posture qui entrent en contradiction avec les codes et le but d'une pochette d'album, à savoir le promouvoir. En effet, cette pochette alternative présente uniquement un texte dactylographié, au sein duquel il s'agit d'exposer clairement les stratégies marketing mises en place pour faire acheter le consommateur. Les premières phrases de ce texte pourraient ainsi être traduites par :

« Ceci est une POCHETTE D'ALBUM. Cet écrit est le DESIGN apposé sur cette pochette. Le DESIGN a pour but d'aider à VENDRE cette pochette. Nous espérons attirer votre attention sur cette pochette et vous l'inciter à la prendre. Quand vous l'aurez fait, peut-être serez-vous convaincus d'écouter la musique qu'elle contient – ici celle de l'album *Go2* de XTC. Ensuite, nous voulons que vous L'ACHETIEZ ».

Ce texte donne ainsi un point de vue grinçant sur la volonté de nous faire acheter un objet, et démontre ouvertement le but et les stratégies du marketing, au travers du médium lui-même. Nous voyons bien ici que les graphistes sont capables de porter un regard critique et distancié, et veulent **faire valoir leurs**

⁴¹⁹ Katherine Mc Coy « The New Discourse », *Design Quarterly*, n°148, 1990, p.16

KATHERINE McCoy
MICHAEL McCoy

Nothing pulls you into the territory between art and science quite so quickly as design. It is the borderline where contradictions and tensions exist between the quantifiable and the poetic. It is the field between desire and necessity. Designers thrive in those conditions, moving between land and water. A typical critique at Cranbrook can easily move in a matter of minutes between a discussion of the object as a validation of being to the precise mechanical proposal for actuating the object. The discussion moves from Heidegger to the "strange material of the week" or from Lyotard to printing technologies without missing a beat. The free flow of ideas, and the leaps from the technical to the mythical, stem from the attempt to maintain a studio platform that supports each student's search to find his or her own voice as a designer. The studio is a hothouse that enables students and faculty to encounter their own visions of the world and act on them — a process that is at times chaotic, conflicting, and occasionally inspiring.

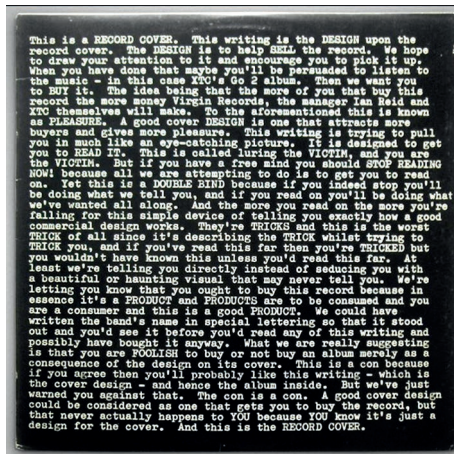
Watching the process of students absorbing new ideas and influences, and the incredible range of interpretations of those ideas into design, is an annual experience that is always amazing. In recent years, for example, the department has had the experience of watching wood craftsmen metamorphose into high technologists, and graphic designers into software humanists. Yet it all seems consistent. They are bringing a very personal vision to an area that desperately needs it. The messiness of human experience is warming up the cold precision of technology to make it livable, and lived in.

Unlike the Bauhaus, Cranbrook never embraced a singular teaching method or philosophy, other than Saarensen's exhortation to each student to find his or her own way, in the company of other artists and designers who were engaged in the same search. The energy at Cranbrook seems to come from the fact of the mutual search, although not the mutual conclusion. If design is about life, why shouldn't it have all the complexity, variety, contradiction, and sublimity of life?

Much of the work done at Cranbrook has been dedicated to changing the status quo. It is polemical, calculated to ruffle designers' feathers. And

Jamie Reid, *Hypnosis*, 1978, pochette pour l'album *Go2* de XTC

Source : archive personnelle



Katherine Mc Coy
« The New Discourse »,
Design Quarterly, n°148,
1990, p.16

Source : archive personnelle

compétences réflexives. Nous suggérons que c'est cela que revendique le livre de graphiste. En effet, en proposant une forme qui induit une nouvelle relation au livre, les graphistes portent une réflexion sur les possibilités qu'offrent cet objet. Anne Moeglin-Delcroix le déclare à propos des livres d'artistes : « Il y va là moins d'une réflexion sur ce qu'est le livre que sur ce qu'il peut. Ce qui est proprement le considérer comme médium⁴²⁰ ». Le livre de graphiste, **ouvre donc le débat sur les potentialités du livre en tant que médium.** Il semble intéressant ici d'établir un parallèle entre le propos d'Anne Moeglin-Delcroix, et la réponse d'un des graphistes amateurs interrogés par Yoann Bertrand. Lorsqu'il lui demande à Étienne Troestler d'éclaircir les frontières du graphisme, donc de le définir, il répond : « C'est de la réflexion plus que de la mise en page. La mise en page c'est de l'exécution. Pour moi, la vraie com', c'est penser ce qu'on va dire, et les moyens mis en œuvre pour le dire. La mise en œuvre en elle-même est juste technique⁴²¹ ». Bien qu'il parle de communication graphique en général, l'idée est bien qu'il y a une réflexion portée sur le moyen, le médium, plus que sur la mise en œuvre.

C'est en cela que réside la **réelle force créatrice** du graphiste. Plus qu'une nouvelle forme, c'est la création d'un nouvel usage, d'une **nouvelle manière de faire avec et face à l'objet** que propose le designer graphique. Pour cela, il se risque à proposer des expériences inédites, mais « mieux vaut, assure Millot [...], échouer dans l'originalité que réussir dans l'imitation⁴²² ». De la nouveauté, oui, mais moins dans les formes que dans la relation que nous entretenons avec l'objet. Le graphisme n'est plus affaire de valeur marchande, mais de **valeur symbolique de l'expérience proposée par l'objet.** Richard Hendel confie : « J'ai l'impression qu'on attend de moi que je rende le design évident – surfaire

⁴²⁰ Anne Moeglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste, articles et écrits de circonstance* (1981-2005), Marseille, le Mot et le reste, 2006, p.150

⁴²¹ Yoann Bertrand, *Tout le monde est graphiste, op.cit.*, p.161

⁴²² Catherine de Smet, « Dessiner les livres. Notes sur le travail de Philippe Millot », *art.cit.*, p.130

tellement les choses, pour que les acheteurs en aient pour leur argent⁴²³ ». Mais nous avons vu que ce n'est plus l'objet livre qui est acheté, mais la **singularité de l'expérience qu'il nous promet de nous faire vivre**. À cet égard, Philippe Millot souligne la difficulté à faire accepter un objet tout à fait novateur :

« Ce n'est pas qu'une question d'argent, c'est une question d'avoir envie de suivre ou pas. Avant qu'on les prenne en charge, ces livres existaient déjà mais ils n'étaient pas faits comme ça. Et après nous, ils ont continué d'en faire et ils n'étaient pas faits comme ça non plus. Et les livres qu'ils font aujourd'hui sont très mauvais. Il faut des gens pour les vouloir et aussi des gens pour les accepter. Parce que c'est aussi ça le truc, si vous ne le proposez pas, personne ne viendra vous le demander. Donc il a bien fallu qu'on dise à un moment "c'est comme ça qu'on veut les faire"⁴²⁴ ».

De plus, il affirme qu'**il est du ressort, presque de la responsabilité, du graphiste, de proposer quelque chose de nouveau**. C'est en imposant ses convictions, résistant à l'idée reçue selon laquelle un livre doit être fait de telle manière, que le graphiste est en mesure de proposer un objet singulier. Les designers graphiques les plus novateurs,

« rejettent l'idée que les livres doivent offrir une expérience commune à de multiples lecteurs, et veulent y substituer des niveaux d'ambiguïté, des significations multiples, même au point de composer le texte arbitrairement, et qu'il ne soit plus aisé de distinguer quels mots se suivent⁴²⁵ ».

Les remises en cause formelles que nous avons étudiées ne sont donc pas la finalité, mais le **moyen pour parvenir à instaurer une nouvelle relation à l'objet livre**. Par là même, ils prouvent que ce qui est établi comme normal, habituel, conventionnel, ne l'est jamais de manière immuable, et que ce sont leurs capacités réflexives qui permettent de le démontrer. En cela encore, les livres de graphistes sont des instruments psychologiques, au sens de Lev Vygotsky :

⁴²³ "I feel that I'm expected to make the design obvious – to slightly overdo things so customers can see what their money has bought."
Richard Hendel, *On book design*, op. cit., p.79

⁴²⁴ Entretien d'Olivier Gadet et Philippe Millot, [en ligne], disponible sur <<http://rouges-gorges-et-cosaques.net/>>, 00 :09 :59

⁴²⁵ "They reject the idea that books should provide common experiences to multiple readers, wanting instead to substitute layers of ambiguity and multiple meaning, even to the point of arranging the text so arbitrarily that it is not always clear which words follow which."
Richard Hendel, *On book design*, op. cit., p.15-16

« Les instruments ne sont pas conceptuellement neutres, ils contiennent une "conception du monde" qui s'impose peu ou prou à leurs utilisateurs⁴²⁶ ».

Par ailleurs, il y a une véritable construction sémiotique de l'objet dans sa fabrication. Thierry Chancogne parle ici d'une « pensée technique ». Il l'explique à propos de l'exposition *Monozukuri : façons et surfaces d'impression*, qui est destinée à :

« Montrer le livre comme lieu de l'exercice et de la médiation de la pensée, y compris technique ; montrer que les façons et les surfaces d'impression pensent, que le graphiste est capable d'agir sur les matières de la commande comme sur celles de son support technique, au delà du simple commentaire, en n'excluant pas la sensibilité et la sensualité⁴²⁷ ».

De fait, le graphiste, en effectuant ses choix, **produit une réflexion, et matérialise un discours** sur l'objet. Evanghélia Stead certifie que le livre est alors « un objet expressif où vient s'inscrire une idée, une intention, un rêve, un projet⁴²⁸ ». Plus que le texte, c'est l'objet lui-même qui devient un discours, exposé d'une pensée, mais la pensée de qui ? Par le texte, c'est la pensée de l'écrivain qui est relayée, mais par l'objet, c'est bien celle du graphiste. Toutes les caractéristiques matérielles du livre deviennent alors des signes. Par-là même, le graphiste revendique les « pouvoirs du visible⁴²⁹ » : il communique alors **des choses qui ne peuvent l'être que par les qualités matérielles, graphiques, physiques de l'objet**. En effet, Theodor Adorno affirme que les livres « disent quelque chose sans qu'on les lise, et [...] ce n'est pas le moins important⁴³⁰ ». Mais comment identifier ce « quelque chose » ? Il semblerait qu'il s'agisse ici d'éléments de l'ordre du **paratexte de Gérard Genette**. Nous avons vu qu'il définit le paratexte comme « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus

⁴²⁶ Pierre Rabardel, *Les hommes et les technologies ; approche cognitive des instruments contemporains*, op. cit., p.167

⁴²⁷ Site des éditions T-O-M-B-O-L-O, [en ligne], disponible sur <<http://www.to-m-b-o-l-o.eu/flux/monozukuri-facons-et-surfaces-dimpression/>>

⁴²⁸ Evanghélia Stead, *La chair du livre : Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, op.cit., p.449

⁴²⁹ Jean-François Lyotard, « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », op.cit.

⁴³⁰ Theodor W. Adorno, « Caprices bibliographiques » [1963], *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984

généralement au public⁴³¹ ». Il nous semble alors que tout ce qui est du ressort du graphiste dans la conception du livre (choix du format, du papier, de la typographie, de la reliure, de la composition...), tout ce par quoi il fait advenir le livre, correspond à un paratexte. Gérard Genette, lui-même, attribue une valeur paratextuelle aux caractéristiques matérielles du livre, dont la typographie. De plus, il insiste sur le fait que les éléments paratextuels relèvent d'un discours qui influence la réception de l'objet :

« Je qualifie de *factuel* le paratexte qui consiste, non en un message explicite (verbal ou autre), mais en un fait dont la seule existence, si elle est connue du public, apporte quelque commentaire au texte et pèse sur sa réception⁴³² ».

Ainsi, les caractéristiques qui font du livre un objet matériel, en tant que paratexte factuel, constituent un « message explicite ». Ce discours énoncé nous permet de rapprocher le paratexte de la *théorie de l'énonciation éditoriale*, d'Emmanuel Souchier. Tout d'abord, il effectue bel et bien la mise au point entre le texte, et l'image du texte. Puis, il affirme que la dimension graphique et visuelle de l'écriture place le lecteur dans une posture de sémiologue :

« Mais prendre en compte la dimension graphique, visuelle de l'écriture, et plus généralement de l'information écrite, implique un autre regard, une attention autre que celle dévolue d'ordinaire au texte. Ce regard fait du lecteur habituel un sémiologue attentif⁴³³ ».

Ces éléments (paratextuels pour Genette), qui font exister le texte, sont donc des signifiants dont il s'agit de décrypter les signifiés. Mais, bien que l'énonciation éditoriale soit en fait au premier plan, elle tente le plus souvent de se dissimuler. Au contraire, dans le cas des livres de graphistes, il s'agit de la rendre évidente. En outre, il insiste sur un point essentiel à notre démonstration : la pluralité des acteurs qui interviennent dans la conception, la réalisation, et la production du livre.

⁴³¹ Gérard Genette, *Seuils*, op.cit., p.7

⁴³² Gérard Genette, *Seuils*, op.cit., p.12

⁴³³ Emmanuel Souchier, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *art.cit.*, p.138

Philippe Lemarchand le confirme, lorsqu'il énonce : « Un livre c'est la somme d'interventions de professionnels qui ont chacun leurs caractéristiques⁴³⁴ ». Si chacun laisse une trace de son intervention, comment distinguer celle du graphiste ? Car si l'on parle d'énonciation, cela suppose un énonciateur. Mais dans le cas du livre, il semblerait que ces énonciateurs soient multiples. De plus, notre attention est également attirée vers sa définition de l'énonciation éditoriale comme un « "texte second" dont le signifiant n'est pas constitué par les mots de la langue, mais par la matérialité du support et de l'écriture, l'organisation du texte, sa mise en forme, bref tout ce qui en fait l'existence matérielle⁴³⁵ ». Notons que tous les éléments signifiants qu'il énumère, sont du ressort du graphiste. Dès lors, si dans le livre de graphiste, le designer peut revendiquer être l'énonciateur d'un discours, ne peut-on pas en déduire que le graphiste est auteur de ce texte second ?

Le graphiste ne pourrait-il pas prétendre à un statut d'auteur ? Certains le revendiquent déjà, comme l'observe Richard Hendel : « Des designers, comme David Carson, ont l'air de ne plus simplement s'intéresser à délivrer le message d'un auteur, mais veulent être tout autant auteurs⁴³⁶ ». Généralement, le graphisme dit « d'auteur » désigne des productions qui sont réalisées en dehors d'un cadre de commande. Mais certains revendiquent leur statut d'auteur même lorsqu'ils répondent à un commanditaire, en *signant les productions qu'ils ont réalisés*. Nous avons vu que Bruce Mau est co-auteur de *S, M, L, XL*, c'est également le cas de Quentin Fiore pour *The Medium is the Massage* de Marshall Mc Luhan. À l'occasion de l'exposition *Monozukuri : façons et surfaces d'impression*, Thierry Chancogne, assure même que : « Un imprimeur et un façonnier qui sont les co-auteurs de l'objet imprimé au même titre que l'écrivain ou le poète, le photographe, le graphiste, le correcteur ou l'éditeur⁴³⁷ ». Mais si le graphiste

⁴³⁴ Voir la retranscription de l'entretien en annexe 6

⁴³⁵ Emmanuel Souchier, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *art.cit.*, p.144

⁴³⁶ "Designers like Carson, who seem no longer interested in merely delivering the author's message, want to be equal partners with the author" Richard Hendel, *On book design*, op.cit., p.15-16

⁴³⁷ Site des éditions T-O-M-B-O-L-O, [en ligne], disponible sur <<http://www.to-m-b-o-l-o.eu/flux/monozukuri-facons-et-surfaces-dimpression/>>

Grapus, affiche pour la première exposition
au musée de l'affiche à Paris, 1983

La signature du collectif fait ici partie
intégrante du visuel de l'affiche.

Source : archive personnelle

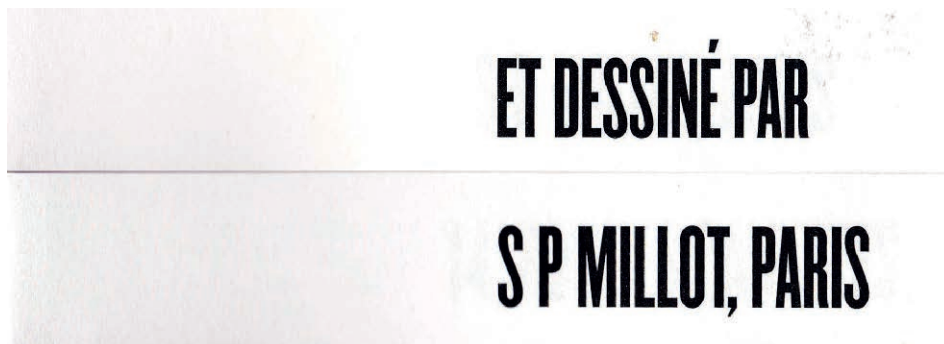


Ci-dessus: Quentin Fiore et Marshall
Mc Luhan *The Medium is the Massage*,
New York, Banham Books, 1967

Source : archive personnelle

Ci-dessous : Signature de Philippe Millot à la
fin de l'ouvrage *Céleste*, Grenoble, Éditions
Cent Pages, 2014

Source : archive personnelle



acquerrait le statut d'auteur, il pourrait prétendre à des droits d'auteurs. Car il peut bien revendiquer la paternité de l'objet : cet objet vient bien de lui, et en cela, se trouve être **l'expression de sa personne**. Ainsi, le graphiste ne semble pas pouvoir répondre à cette exigence de totale objectivité à laquelle Josef Müller-Brockmann prétend. De plus, dans son texte « Le Graphiste-auteur », Michael Rock applique au graphiste les critères qui, selon Andrew Sarris, font du réalisateur de film un auteur. Ainsi, Andrew Sarris énonce que pour être auteur, le réalisateur doit non seulement faire preuve d'une grande maîtrise technique, mais également avoir une « signature stylistique⁴³⁸ ». Le troisième critère qui fait du réalisateur un auteur serait une constance thématique et une « vision personnelle⁴³⁹ ». Dès lors, pour acquérir le statut d'auteur, il est nécessaire que le graphiste s'affranchisse de cette prétendue objectivité. Se pose alors un problème : comment définir ce troisième critère, la « vision personnelle » du graphiste ? Dans " Notes on the Auteur Theory in 1962 ", Andrew Sarris parle d'une « singularité intangible d'une personnalité⁴⁴⁰ ». Il est donc impossible de concevoir en dehors de toute subjectivité, donc d'une **forme d'engagement**. Et même David Longuet, graphiste amateur interrogé par Yoann Bertrand, lorsqu'il lui demande son point de vue sur la responsabilité du graphiste, répond :

« Pour moi ça paraît difficile de ne pas être engagé, à moins d'avoir un patron dictateur qui ne nous laisse aucune marge, mais je ne vois pas au nom de quoi, si le patron n'a pas la même compétence. Le travail du graphiste est aussi fondamental, [...] et le graphiste va se mouiller dans son travail⁴⁴¹ ».

C'est cela que sont les livres de graphistes ! Des travaux engagés, dépassant les contraintes, les limites, visant le non-vu, bousculant les normes, les conventions, l'habituel... des objets dans lesquels les graphistes « se mouillent », s'immergent et le font savoir !

⁴³⁸ Andrew Sarris, *The Primal Screen*, Simon and Schuster, New York, 1973, p.50-51

⁴³⁹ *Ibidem*

⁴⁴⁰ Andrew Sarris, " Notes on the Auteur Theory in 1962 ", in P. Adams Sitney (éditeur), *Film Culture Reader*, Praeger Publishers, New York, 1970, p.133

⁴⁴¹ Yoann Bertrand, *Tout le monde est graphiste, op.cit.*, p.156

Encore un livre ?!

DEUX ORIGINES

DU PROJET

selon quel degré de radicalité remettre en cause les conventions?

jusqu'à quel point différer du standard?

quelles caractéristiques doivent rester identiques? doivent diverger?

quel livre témoin?

- format poche
- court
- en Garamond ou équivalent

des Aventures d'Alice au pays des Merveilles

Vérifier que le livre de graphiste recentre l'attention sur l'objet & révèle l'action du graphiste

par une enquête comparative entre un livre standard et un livre de graphiste

nécessité d'appliquer la typographie à l'échelle d'un texte

passage par l'ordinateur

lam des planches: pixels rechronisation: vecteurs réaction de la: glyphes typographie

Rationalisation des gestes lors du passage par l'ordinateur

grain de mes lettres est en contradiction avec les contours fermés imposés par les logiciels

volonté de lisser, uniformiser, standardiser mes lettres

bruit optique

tirage, entremêlement entrecroisement entrelacement

réflexion sur l'approche

quel effet avec une approche ≥ 0 ?

dimension visuelle et plastique

pastel gras

trait constellé, lettres granuleuses

texture visuelle

Garamond = Garamond + Texture

texte fait image

écrite ou dessinée? lettres images

dans les deux cas, on trace des lignes

gestes de la main

sont-ils perceptibles par le lecteur?

projet de relecture du Garamond

dimension manuelle

relation avec l'écriture manuscrite

accidents du tracé révèlent l'action de la main

imparfaits

Garamond = Garamond + Rature

Garamond à partir des déchets de mes planches

Garamond à l'échelle des dessins

témoignent d'une activité humaine

revendication du geste spontané du dessin

contradiction il n'y a plus de rapport de cause à effet entre les gestes et ce qui s'inscrit sur ordinateur

pourquoi passer par l'ordinateur si c'est contradictoire?

permet reproductibilité aisée -> donc diffusion

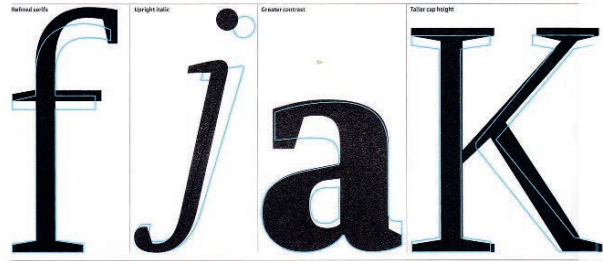
déplacement de la réflexion vers les moyens employés pour créer

Pierre Di Sciullo, *Gararond*, typographie

Source : http://www.quiresiste.com/projet.php?id_projet=55&lang=fr&id_gabarit=0

En hommage au Garamond, ces caractères ne sont constitués que de courbes. On observe ainsi la disparition des empattements caractéristiques de ce caractère.

Gararond léger
Gararond léger italique
 Gararond médium
Gararond médium italique
 Gararond gras
Gararond gras italique



Paul Barnes et Christian Schwartz, *The Guardian*, 2018, typographie

Source : *Étapes Magazine*, n°242, mars/avril 2018, p.079-080

Il s'agit ici d'un travail d'évolution de la typographie *Guardian Egyptian*, afin d'accompagner le changement de format du quotidien. Les empattements sont retravaillés, les plein et déliés accentués, et l'œil des lettres agrandi.

Jocelyn Cottencin et Martine Harlé, *Eurodone*, 2011, signalétique

Source : *Étapes Magazine*, n°245, septembre/octobre 2018, p.043-045

Pour créer la signalétique du Palais de Justice de Paris, Jocelyn Cottencin et Martine Harlé ont créé une typographie linéale (en orange) à partir du caractère Didot (en doré).



Aa YOUR QUESTION SEARCHES FOR DEEP MEANING, I SHALL ANSWER IN SIMPLE WORDS

Man cannot do without beauty, and this is what our era pretends to disregard

Eduardo Rennó, *Canto*, 2018, projet de diplôme

Source : *Étapes Magazine*, n°246, novembre/décembre 2018, p.104-107

Il s'agit moins ici d'un projet de relecture, que d'une création originale. En effet, Eduardo Rennó propose ici une version de labeur à une typographie de titrage des années 1960 : la *Cantoria*.

Encore un livre ?!

Mais en pratique, que faire de toute cette réflexion? Au fil de notre étude, de multiples pistes créatives auraient pu être explorées. Le projet que j'ai choisi de mener possède deux origines. D'une part, la volonté de vérifier les hypothèses selon lesquelles le livre de graphiste recentre l'attention du lecteur sur l'objet, et permet de révéler l'action du graphiste dans la mise en livre. En somme, il s'agit de vérifier si les livres de graphistes sont véritablement reçus par le lecteur d'une manière différente d'un livre ordinaire, et de mesurer le rôle que jouent les caractéristiques graphiques, dans la réception du livre. D'autre part, cette étude m'a permis de faire le point sur cinq années d'études, et de me rendre compte que certains questionnements étaient déjà sous-jacents au sein de projets et réflexions antérieurs. Ainsi, j'ai souhaité reprendre un projet de relecture du *Garamond*, mené en troisième année de licence. [Voir la demande et la note d'intention de ce projet en annexes 1 et 3]. À partir de ces deux points de départ, il a été agréable de se laisser guider et porter par le projet, et de découvrir sur quels territoires réflexifs les différentes étapes nous amènent.

Dessin des caractères

Ce projet part donc d'une réinterprétation des caractères du *Garamond*. Pierre Di Sciullo s'est lui-même prêté à l'exercice, avec la création du *Gararond*. Cet hommage au *Garamond* diverge du caractère initial par le dessin de courbes à main levée sur ordinateur,

et la disparition des empattements. Car l'exercice de la relecture, de la réinterprétation, présuppose la détermination de deux données : le degré de fidélité au caractère initial et les caractéristiques divergentes, qui font du nouveau caractère sa singularité. Après l'analyse du **Garamond** [voir annexe 2], mon projet s'était tout d'abord attaché à lui restituer une **dimension plastique et visuelle**. Nous avons d'ailleurs vu qu'Anne-Marie Christin dessine une filiation originellement visuelle des lettres. Pour ce faire, j'ai choisi de redessiner les caractères au pastel gras. Ce médium permet d'obtenir des lettres granuleuses, par un trait qui n'est pas plein mais qui semble être constellé, formé par un groupe de petits points qui déterminent une figure plus ou moins précise. Le choix d'une technique grasse confère, selon moi, une dimension généreuse à mes lettres. En effet, la graisse est avant tout une substance organique et onctueuse. Il y a quelque chose de réconfortant dans le gras. Un plat avec du gras est un plat gourmand. En ce sens, le gras est sensuel, confère un plaisir aux sens. C'est une forme de générosité que le pastel gras me permet de conférer à mes lettres, par opposition à des techniques sèches (le sec connotant le manque de quelque chose, d'humidité ou de toute substance liquide). De plus, cette technique permet de doter mon caractère d'une texture granuleuse qui, nous le verrons, s'exaltera à l'échelle du texte. Mon caractère, revendique cette texture visuelle par son nom même : le **Garature**, entre **Garamond** et **Texture**. Par ailleurs, la demande (lors de mon projet de licence) imposait la création d'une composition avec ces caractères. Je me suis rendue compte que ma proposition

explorait déjà la dimension visuelle des lettres, et des mots qui forment une image grâce à cette texture [voir annexe 4]. Nous verrons comment ces caractères redessinés réagiront à l'échelle du texte.

D'autre part, mon projet tente de radicalement assumer la **dimension manuelle** de cette typographie, en pleine filiation avec l'écriture. Ce caractère gravé au XVI^{ème} siècle s'inspire des écritures humanistiques italiennes du début du XV^{ème} siècle, qui avançaient une écriture plus souple que les caractères gothiques. Même s'il s'agit d'une tentative de rationalisation géométrique, le **Garamond** ne peut nier sa filiation avec l'écriture manuscrite. Les extrémités du caractère sont presque calligraphiées (queues, gouttes, boucle du g...), et les terminaisons de l'italique sont totalement liées à l'écriture scripte. Ainsi, mon projet s'axe sur la pleine affirmation de cette dimension manuscrite des caractères. Si nous en connaissons aujourd'hui les versions numérisées au XX^{ème} siècle (par Deberny et Peignot, Monotype, Linotype, Stempel... puis ITC et Adobe au XXI^{ème} siècle), c'est un retour à une typographie assurément manuscrite que je souhaite mettre en œuvre. Bien que je tente de respecter au mieux les empattements et les proportions des caractères, je m'autorise une certaine marge de liberté vis-à-vis de la forme. Les accidents et une fidélité au caractère initial plus ou moins respectée, sont conservés afin de mettre en évidence l'acte du tracé des lettres, comme des traces de mon passage sur la page. Car la typographie naît, tout d'abord, d'une démarche de rationalisation de l'écriture. Et l'écriture se trouve

Versions numérisées du Garamond.
De haut en bas, Adobe Garamond,
Stempel Garamond,
Berthold Garamond,
ITC Garamond

Source : Gerard Unger, *Pendant la lecture*,
Paris, Éditions B42, 2015, p.22

Is there any general rule
for choosing type to be deduced
from that fact?

Is there any general rule
for choosing type to be deduced
from that fact?

Is there any general rule
for choosing type to be deduced
from that fact?

Is there any general rule
for choosing type to be deduced
from that fact?



Planches de dessin des caractères

être une **transcription visuelle du langage oral, par l'action de la main**. Dans *Le Geste et la Parole*, André Leroi-Gourhan note d'ailleurs « le caractère inséparable de l'activité motrice (dont la main est l'agent le plus parfait) et de l'activité verbale⁴⁴² ». Ainsi, le raisonnement langagier est transcrit par les opérations techniques de la main. De plus, nous avons vu que l'écriture est une représentation graphique de l'oralité, et qu'elle « donne à voir les sons de la langue⁴⁴³ ». Nous avons également analysé le fait qu'elle soit la matérialisation d'une pensée, l'apparence physique que prend le codage du langage, donnée à voir au lecteur afin qu'il décode un message. Dans son étude de *La vie des formes*, Henri Focillon déclare qu'elles

« ne sont certes pas suspendues dans une zone abstraite, au-dessus de la terre, au-dessus de l'homme. Elles se mêlent à la vie, d'où elles viennent, traduisant dans l'espace certains mouvements de l'esprit⁴⁴⁴ ».

De fait, cette traduction de la pensée en forme sous-entend la participation de plusieurs éléments : l'outil, la matière, le support, mais surtout la main.

Réflexions, questionnements

Ainsi, j'ai remarqué que ces deux caractéristiques de ma typographie, visuelle et manuelle, sont intrinsèquement liées par la question du geste. Voyons comment.

Tout d'abord, si je tente de conférer une dimension visuelle à mes caractères, c'est pour revendiquer un certain statut d'image du texte. Mais, la production de visuel n'est-elle pas plus de l'ordre du dessin

⁴⁴² André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, volume 2, *op.cit.*, p.260

⁴⁴³ Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op.cit.*, p.5-6

⁴⁴⁴ Henri Focillon, *La vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p.23

que de l'écriture? Est-il toujours possible de **distinguer les actes d'écrire et de dessiner**? En effet, dans l'optique d'utiliser une matière grasse, j'aurais tout aussi bien pu dessiner mes caractères avec de la peinture à l'huile. Néanmoins, il me semble que mon choix se soit porté vers le pastel, car la forme de cet outil est semblable à celle d'un crayon, donc d'un outil d'écriture. Spontanément, il semble qu'écrire vise la production de lettres, et dessiner la production d'images. Mais, comme le note André Leroi-Gourhan, où se positionnent alors les systèmes d'écriture reposant sur des idéogrammes? Si le système chinois a « recours au plus vieux système d'expression graphique, juxtaposition de symboles qui créent non pas des phrases mais des groupes d'images significatives⁴⁴⁵ », il qualifie tout de même ce système d'écriture. Nous ne pouvons donc pas nous arrêter à la différence entre lettres et images pour distinguer l'écriture et le dessin. D'ailleurs, l'écriture étant définie comme la « représentation graphique d'une langue⁴⁴⁶ », aucune précision n'indique que cette représentation est basée sur des lettres. Dans sa *Brève histoire des lignes*, Tim Ingold institue justement le traçage d'une ligne, comme caractéristique commune au dessin et à l'écriture : « Nous dessinons des lignes, et nous en écrivons aussi⁴⁴⁷ ». Un peu plus loin, il affirme que « la main qui écrit ne s'arrête pas de dessiner⁴⁴⁸ ». L'écriture et le dessin ne seraient donc pas distincts, car écrire serait une manière de dessiner. Cela semble en accord avec ce que propose Glyn White : si, du point de vue de la fonction, l'écriture est une extension de la parole, d'un point de vue technique, c'est une extension du dessin⁴⁴⁹. De plus, Tim Ingold compare la continuité de l'écriture dans le

⁴⁴⁵ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, volume 1, *op.cit.*, p.289

⁴⁴⁶ Définition du mot « écriture » sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne], disponible sur <<http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9criture>>

⁴⁴⁷ Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, traduit de l'anglais par Sophie Renaut, Bruxelles, Édition Zones Sensibles, 2013, p.157

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p.163

⁴⁴⁹ "Functionally, it is true that writing may become an extension of speech; but technically it is not. From a technical point of view writing is an extension of drawing, or more generally of graphic art" Glyn White, *Reading the graphic surface, the presence of the book in prose fiction*, *op.cit.*, p.40

dessin, aux gestes que nous effectuons au cours d'un repas : bien que nos mains tiennent les couverts, elles effectuent parfois des gestes qui accompagnent la conversation. « De même que la main qui manie la fourchette passe sans interruption à un langage de signes, la main qui dessine passe sans interruption à la main qui écrit⁴⁵⁰ ».

Nous comprenons alors que la rupture ou la linéarité du dessin et de l'écriture reposent sur **les gestes qu'effectuent la main** : « Dans les deux cas, la ligne est la trace d'un geste manuel⁴⁵¹ ». En effet, le mouvement du geste de la main semble intrinsèque à la définition de la trace, selon Tim Ingold : « Nous définirons la trace comme la marque durable laissée dans ou sur une surface solide par un mouvement continu⁴⁵² ». Nous pouvons même qualifier cette trace du dessin et de l'écriture, d'additive, car la matière déposée par l'outil constitue une couche supplémentaire sur le support. Le mouvement est donc intrinsèque à la définition de la trace, et ce mouvement est continu : c'est dans la continuité d'ordre et de direction des traits que se forme la lettre. Peut-être pouvons-nous convoquer ici la distinction que Paul Klee effectue entre la ligne active et la ligne pressée. La ligne pressée ressemble plus « à un déplacement pour affaires qu'à une promenade⁴⁵³ », dans le sens où elle relie des points déterminés à l'avance, alors que la ligne active « se promène librement et sans entrave⁴⁵⁴ ». Selon Tim Ingold, ce dernier type de ligne permet à l'œil du lecteur de parcourir le chemin que la main qui l'a dessinée a effectué : c'est la temporalité des mouvements de la main qu'il est possible de reconstituer par le lecteur. Le traçage

⁴⁵⁰ Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, op.cit., p.163

⁴⁵¹ *Ibidem*, p.157

⁴⁵² *Ibidem*, p.62

⁴⁵³ Paul Klee, *Cours du Bauhaus*, traduit par Claude Riehl, Paris, Hazan, 2004, p.36

⁴⁵⁴ *Ibidem*

de mes caractères correspond, selon moi, à la définition de la ligne active, car le chemin effectué par ma main pour retracer les caractères demeure quelque peu aléatoire, bien qu'il tente d'être guidé par les formes du Garamond.

Si Tim Ingold fait référence à l'œil du lecteur, c'est qu'il y a perception du mouvement du corps de celui qui a écrit/dessiné, par celui qui observe la trace. Ici entre donc en jeu le rôle de la **vue**. Mais, avant la réception, ne faut-il pas considérer la perception visuelle comme véhicule du mouvement lui-même ? Henri Focillon établit une étroite relation entre la vue et le geste du corps qui écrit ou dessine : « L'œil qui a suivi la forme des choses et supputé leur densité relative faisait le même geste que la main⁴⁵⁵ ». De plus, André Leroi-Gourhan soutient que « la vision entretient la place prédominante dans les couples face-lecture et main-graphie⁴⁵⁶ » : elle serait donc le point commun entre l'activité réceptrice de la lecture, et celle productrice de l'écriture. Cette réflexion sur la différence entre écriture et dessin m'a insufflée une idée : si j'écrivais un texte entier avec le pastel gras, serais-je dans la même position que lorsque je dessine mes caractères ? Serais-je en train d'écrire un texte, ou de dessiner une succession de caractères dans l'espace de la page ? Bien que je n'aie pas encore réalisé l'expérience, ce facteur de la vue semble orienter ma réponse. En effet, écrire avec ces caractères ne m'est pas naturel, contrairement à mon écriture manuscrite. De fait, je pense que mon écriture se référera visuellement aux caractères que j'ai précédemment dessinés, afin d'y correspondre, presque dans une

⁴⁵⁵ Henri Focillon, *Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p.116

⁴⁵⁶ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, volume 1, op.cit., p.262

démarche d'imitation. Il semble alors que cette position est plus de l'ordre du dessin, en tant que simultanéité de la vision et du tracé. Tim Ingold déclare d'ailleurs que :

« C'est parce que la peinture et le dessin impliquent tous deux une association directe entre le mouvement de la perception visuelle de l'artiste, à mesure qu'il suit les formes et les contours du paysage, et le geste de la main qui tient le pinceau ou le crayon, à mesure qu'il laisse une trace sur la surface. L'artiste se trouve impliqué dans le monde par l'association de la perception, et de l'action, même lorsqu'il révèle celui-ci par des gestes descriptifs et par les traces qu'ils produisent⁴⁵⁷ ».

Au sein de mon projet, il me semble alors que cette dimension manuscrite de mon caractère est si importante, parce qu'elle permet de rendre compte de mes gestes dans le tracé de cette lettre. Souhaitant traiter la page plus comme une image que comme un texte, la référence à l'écriture chinoise, basée sur les idéogrammes, me semble alors pertinente, en tant que

« le caractère trouve toute sa cohérence à travers le mouvement qui le trace. Si le mouvement s'arrête, le caractère se désintègre. Dans les sociétés occidentales, au contraire, le mouvement est associé à un "bruit" qui parasite la perception qu'on se fait de la forme de la lettre⁴⁵⁸ ».

Se révèle alors la notion sous-jacente, qui guidait ma recherche sans que je m'en aperçoive : celle du **bruit**. Nous avons vu que le bruit, dans le modèle commun de la communication, est une donnée négative, qui vient parasiter la transmission du message. Mes lettres seraient alors un obstacle à la lecture, en mettant à mal la lisibilité, donc la transmission du texte. En effet, la spontanéité et le dynamisme

⁴⁵⁷ Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, op.cit., p.327

⁴⁵⁸ Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, op.cit., p.176

affirmés de mes caractères mettent en difficulté l'acte de lire. Mais c'est ce que nous tentons de vérifier à l'échelle du texte : jusqu'où cette difficulté est-elle embarrassante pour le lecteur.

La trace laissée serait donc le témoin d'une activité humaine qui a été, d'un corps qui est entré en relation avec un outil, une matière, un support. D'ailleurs,

« Lefebvre observe une certaine similitude entre la manière dont les mots sont inscrits sur une page écrite, et la manière dont les mouvements et les rythmes de l'activité humaine et non humaine s'inscrivent dans l'espace vécu⁴⁵⁹ ».

Georges Pérec souligne au passage que :

« Il y a peu d'évènements qui ne laissent au moins une trace écrite. Presque tout, à un moment ou à un autre, passe par une feuille de papier, une page de carnet, un feuillet d'agenda ou n'importe quel autre support de fortune (un ticket de métro, une marge de journal, un paquet de cigarettes, le dos d'une enveloppe, etc.) sur lequel vient s'inscrire, à une vitesse variable et selon des techniques différentes selon le lieu, l'heure, ou l'humeur, l'un ou l'autre des divers éléments qui composent l'ordinaire de la vie⁴⁶⁰ ».

Premières évolutions de la typographie

Il semblerait que mes gestes, dans le traçage de mes lettres, revendiquent mon passage et mon action dans la création du caractère. Afin de l'affirmer davantage, j'ai décidé de faire évoluer ma typographie, selon deux voies. En effet, dans ma première version, j'ai tenté

⁴⁵⁹ Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, op.cit., p.193, se référant à Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974

⁴⁶⁰ Georges Pérec, *Espaces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 2000, p.24

d'adapter les proportions de mes dessins, à celles des lettres du Garamond. Mais, n'est-il pas plus pertinent, afin de **revendiquer ce geste spontané du dessin**, de maintenir mes lettres à l'échelle où je les ai dessinées? En effet, j'ai moi-même été surprise de découvrir que j'avais besoin de beaucoup d'espace pour dessiner certaines lettres, alors que d'autres étaient dessinées à une échelle beaucoup plus petite. Ma seconde version témoigne donc des échelles réelles du dessin, si différentes soient-elles. De fait, les hauteurs d'œil, les lignes d'ascendantes et de descentes, varient pour chaque caractère. Par ces différentes échelles des lettres, les ascendantes, descendantes, et capitales ne sont plus significatives, et ne permettent plus la fluidité de lecture, rompant avec une certaine monotonie de composition. D'autre part, j'ai décidé de créer une troisième version du Garature. À partir de mes planches de dessin, je me suis rendue compte que le choix des caractères, pour créer ma typographie, se portait jusqu'alors sur ceux qui correspondaient le plus du dessin des caractères du Garamond, dans un souci de paternité. À l'inverse, j'ai alors décidé de créer une typographie avec les caractères que je jugeais les plus éloignés du Garamond, les plus grotesques, en somme les moins réussis. En ce sens, le nom de Garature correspond plus à l'association du Garamond et de la Rature. Ces caractères révèlent alors les moments où la vision du Garamond (que je prenais comme modèle), et le tracé de ma main, ne concordent plus. Dès lors, ces caractères imparfaits « reflètent le plus fidèlement possible le langage imparfait d'un monde imparfait et habité par des êtres imparfaits⁴⁶¹ ». En somme, l'imperfection de mes caractères affirme le fait qu'ils ont été tracés par un être humain.

abcdefghijklmnopqrstvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOP
 QRSTUVWXYZ
 0123456789

Et est admodum mirum
 videre plebem innumeram
 mentibus ardore quodam
 infuso cum dimicationum
 curulium eventu pendentem.
 haec similiaque memorabile
 nihil vel serium agi Romae
 permittunt. ergo redeundum
 ad textum.

abcdefghijklmnopqrstvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOP
 QRSTUVWXYZ
 0123456789

Et est admodum mirum videre
 plebem innumeram mentibus ardore
 quodam infuso cum dimicationum
 curulium eventu pendentem. haec
 similiaque memorabile nihil vel
 serium agi Romae permittunt.
 ergo redeundum ad textum.

Garature (romain puis italique)

abcdefghijklmnopqrstvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOP
 QRSTUVWXYZ
 0123456789

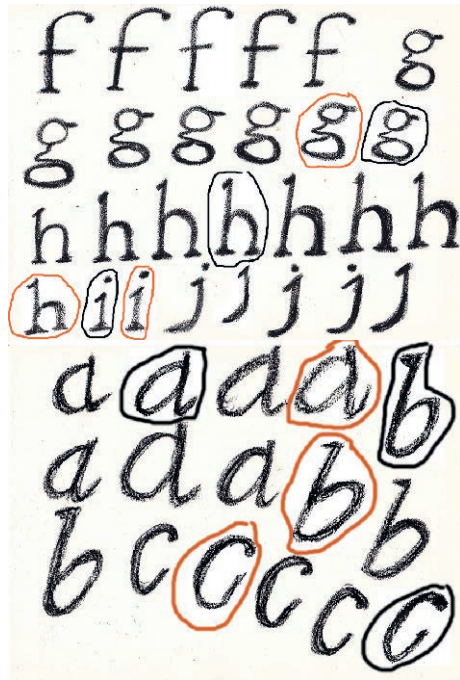
Et est admodum mirum
 videre plebem innumeram
 mentibus ardore quodam
 infuso cum dimicationum
 curulium eventu pendentem.
 haec similiaque memorabile
 nihil vel serium agi Romae
 permittunt. ergo redeundum
 ad textum.

abcdefghijklmnopqrstvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOP
 QRSTUVWXYZ
 0123456789

Et est admodum mirum videre
 plebem innumeram mentibus ardore
 quodam infuso cum dimicationum
 curulium eventu pendentem. haec
 similiaque memorabile nihil vel
 serium agi Romae permittunt.
 ergo redeundum ad textum.

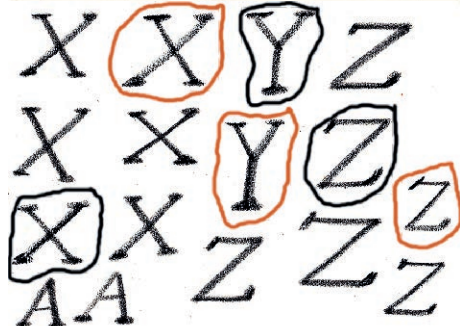
Garature avec différentes hauteurs d'x
 (romain puis italique)

⁴⁶¹ Barry Deck, "Do you read me?", *Emigre*, n°15, 1990, p.21



abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 abcdefghijklmnopqrst
 uvwxyz
 0123456789

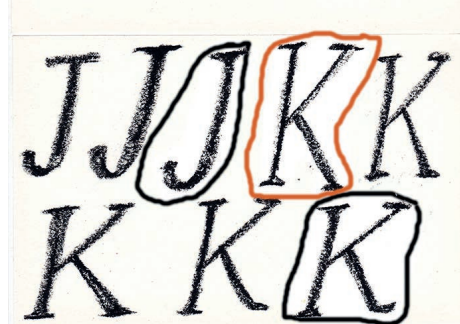
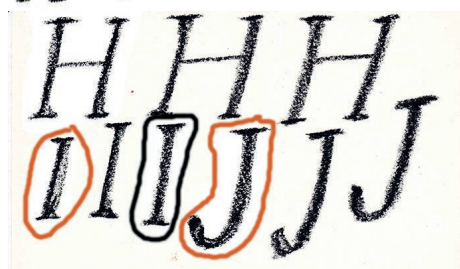
Et est admodum mirum videre
 plebem innumeram mentibus
 ardore quodam infuso cum
 dimicationum curulium eventu
 pendentem. haec similiaque
 memorabile nihil vel serium agi
 Romae permittunt. ergo
 redeundum ad textum.



abcdefghijklmnopqr
 stuvwxyz
 abcdefghijklmnopqrst
 uvwxyz
 0123456789

Et est admodum mirum
 videre plebem innumeram
 mentibus ardore quodam
 infuso cum dimicationum
 curulium eventu pendentem.
 haec similiaque
 memorabile nihil vel
 serium agi Romae
 permittunt. ergo
 redeundum ad textum.

Garature avec les déchéts
 (romain puis italique)



Choix des caractères à partir des planches

En noir : dessins choisis pour le Garature

En orange : dessins choisis pour la version déchéts

Le dessin des lettres constitue la première étape de la création typographique. Mais, afin de pouvoir l'appliquer à un texte, il semble aujourd'hui nécessaire de passer par l'ordinateur, afin d'obtenir un fichier de typographie. Néanmoins, cette numérisation ne fait-elle pas justement perdre aux caractères leur dimension manuscrite? La typographie créée sur ordinateur ne renie-t-elle pas finalement la dimension manuscrite que j'ai cherché à conférer à mes caractères?

Afin de pouvoir passer à l'échelle du texte, ma typographie s'est vue confrontée au passage sur l'ordinateur, afin de créer un fichier typographique applicable dans un logiciel de traitement de texte, puis de mise en page. Mais dès lors, est-il possible de maintenir cette dimension manuscrite, gestuelle, manuelle, imparfaite, humaine de ma typographie, alors qu'elle passe sur une machine? Nous allons désormais voir en quoi ce passage à l'écran, moins que de faciliter mes projets créatifs, a soulevé nombre de problématiques. En effet, il est indéniable que le passage à l'ordinateur implique une transformation de mes dessins. Comme le souligne Henri Focillon, « les matières de l'art ne sont pas interchangeables, c'est-à-dire que la forme, passant d'une matière donnée à une autre matière, subit une métamorphose⁴⁶² ». Mes dessins, jusqu'alors dépôts de pastels sur une feuille, se sont donc transformés par le scan, en groupes de pixels. Puis, un second niveau de transformation est intervenu, afin

⁴⁶² Henri Focillon, *La vie des formes*, op.cit., p.54

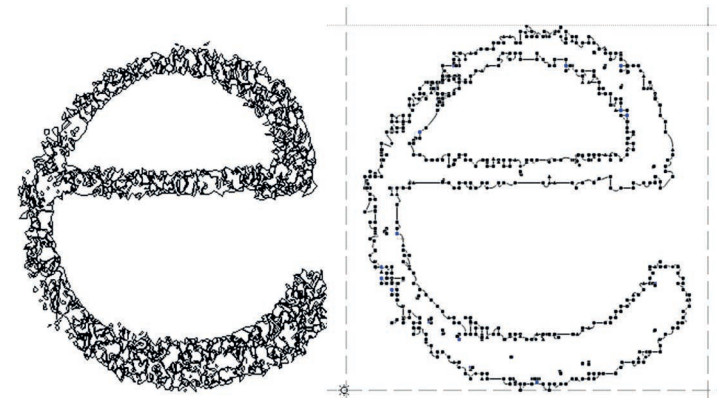
de rentrer mes caractères dans un logiciel de création de typographie, lorsque ces pixels ont, par la vectorisation, été changés en vecteurs directionnels.

Dès lors, j'ai pu observer, par l'ordinateur, une tentative de **rationnalisation de mon geste** dans le traçage de mes lettres. En effet, la vectorisation des dessins traduit mes traits en vecteurs mathématiques et en surface. Si la lettre est constituée des multiples contours de chaque « grains » de ma texture, ce n'est pas le cas lorsque je rentre mes lettres vectorisées dans le logiciel me permettant de créer la typographie. En effet, le créateur de glyphes ne prend pas en charge les lettres constituées d'une multitude contours. Mes granuleuses constellations sont donc lissées afin d'obtenir des contours fermés. Mais cette exigence du logiciel constitue selon moi la perte de ma texture, et tend à standardiser la création.

« Les lettres et leur ordre sont en tant que caractères et clavier d'emblée standardisés, quand les médias au contraire se placent dans le bruit du réel - avec le flou des images au cinéma et les bruits parasites de l'enregistrement sonore. Dans un texte standardisé, le papier et le corps, l'écriture et l'âme se dissocient. Les machines à écrire n'enregistrent pas un individu⁴⁶³ ».

De fait, l'écriture, par la création typographique, ne permet pas l'expression d'un individu, mais standardisent la création.

Peut-être est-ce pour cela que je tente d'affirmer d'autant plus l'imperfection de mes lettres. En effet, Gaetano Pesce, prône l'esthétique du « mal fait », afin de



Contours de la lettre « e » sur le logiciel de vectorisation puis sur le logiciel de création de la typographie



5.5 designers et les ouvriers de l'entreprise Bernardaud, *Ouvriers-designers*, 2006

Les designers ont proposé aux ouvriers d'imaginer des pièces uniques en instaurant des perturbations au sein de la chaîne de fabrication standardisée.

Source : <https://www.5-5.paris/fr/projets/bernardaud-ouvriers-designers-2005-15>



Gaetano Pesce, *Vase spaghetti*, 1996, résines

Source : archive personnelle

⁴⁶³ Friedrich Kittler, *Gramophone, film, typewriter*, [1986], traduit de l'allemand par Frédérique Vargoz, Paris, Les presses du réel, 2018, p.54

« [mettre] en valeur non seulement l'objet, en le sortant de l'uniformité, mais aussi le travail du fabricant, avec sa créativité. En tout cas, c'était une façon de rétablir la présence de la capacité humaine sur la machine, au lieu de dépersonnaliser le travail dans des chaînes de montage⁴⁶⁴ ».

Si son propos s'applique à la production industrielle d'objet, je revendique ma filiation avec son idée selon laquelle l'imperfection témoigne d'une humanité. Mais, comme Heidegger le certifie, « grâce à l'écriture à la machine, tous les hommes se ressemblent⁴⁶⁵ », ne permettant pas l'expression individuelle. Au-delà de l'uniformisation, il semblerait que la question de la typographie sur un ordinateur **compromette la dimension humaine** de l'écriture :

« À travers les lignes qu'elle laisse à la surface, la page écrite témoigne de gestes qui, par la qualité de leur attention et leur sentiment, incarnent une intentionnalité inhérente au mouvement de leur production. La machine à écrire, quant à elle, ne ressent et ne prêt aucune attention à rien ; les marques dactylographiées ne laissent aucune trace de sensibilité humaine⁴⁶⁶ ».

Ainsi, quand Tim Ingold envisage l'écriture « comme une pratique de composition verbale pouvant être menée avec un clavier aussi bien qu'avec un crayon⁴⁶⁷ », peut-être omet-il que cette composition verbale n'est pas de même nature avec le clavier qu'avec le crayon. En effet, notre question de la retranscription du geste de la main par la trace est ici centrale. Dans son chapitre consacré à la machine à écrire, Friedrich Kittler explique bien que « dans l'écriture dactylographiée, tout est visible à l'exception de l'inscription effective du signe⁴⁶⁸ ».

⁴⁶⁴ Gaetano Pesce, *Réinventer le monde sensible*, op.cit., p.131

⁴⁶⁵ Martin Heidegger, « À propos de la main et de la machine à écrire », [1942], in Friedrich Kittler, *Gramophone, film, typewriter*, op.cit., p.332

⁴⁶⁶ Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, op.cit., p.187

⁴⁶⁷ Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, op.cit., p.327

⁴⁶⁸ Friedrich Kittler, *Gramophone, film, typewriter*, op.cit., p.347

Le signe est alors inscrit par un autre procédé que par le tracé manuel, d'une manière tout à fait artificielle, voire même à l'encontre de la nature de l'écriture. Si nous avons vu que l'écriture est permise par la motricité de la main, **l'écriture artificielle** que propose l'ordinateur ne requiert plus la médiation de la main, ni des outils d'écriture. Les mains et le support ne sont plus reliés, car les mains touchent le clavier, alors que la lettre apparaît sur l'écran. Il n'y a dès lors plus de lien entre le geste effectué par la main, et la trace d'inscription. Or, peut-on encore parler d'écriture, alors qu'elle est, premièrement, un pratique d'inscription ? Martin Heidegger souligne alors que :

« Lorsque par conséquent l'écriture fut arrachée à son origine essentielle, c'est-à-dire la main, et lorsque l'acte d'écrire fut transféré à la machine, une mutation est advenue dans le rapport de l'être à l'homme⁴⁶⁹ ».

Cette mutation de l'écriture semble renier son essence manuelle. Mais, peut-être faut-il nuancer en soulignant le fait que la main intervient toujours dans l'écriture sur l'ordinateur. Le designer radical Gaetano Pesce assure qu'« entre le cerveau et la machine, les mains restent l'outil central⁴⁷⁰ ». En effet, la main tape sur les touches du clavier. De plus, Darian Leader affirme que l'ordinateur joue justement un rôle primordial dans l'activité des mains :

« Permettre à nos mains de taper, pianoter, cliquer, dérouler, naviguer. Le langage, on l'a vu, a toujours besoin d'être incarné, et l'omniprésence du Verbe exige de nos mains qu'elles continuent à s'activer sans relâche à le transformer en chair⁴⁷¹ ».

⁴⁶⁹ Martin Heidegger, « À propos de la main et de la machine à écrire », op.cit., p.332

⁴⁷⁰ Gaetano Pesce, *Réinventer le monde sensible*, op.cit., p.129

⁴⁷¹ Leader Darian, *Mains. Ce que nous faisons d'elles, et pourquoi*, traduit de l'anglais par François Clusset, Paris, Albin Michel, 2017, p.207

La main serait toujours le moyen de matérialiser l'écriture, même par l'intermédiaire de l'ordinateur. Ce n'est donc pas la main qui est reniée, mais le **rapport de cause à effet entre le geste de la main** et ce qui s'inscrit :

« La connexion originelle entre le geste manuel et sa trace graphique a complètement disparu, car les mouvements ponctuels des doigts sur les touches n'ont aucun rapport avec les marques, gravées sur les touches, qui s'impriment sur la page⁴⁷² ».

En effet, ce n'est plus le geste de la main dans le temps et l'espace qui définit la trace, mais une simple pression sur la touche du clavier, qui fait directement apparaître la lettre dans son intégralité. Un seul et même geste permet donc d'inscrire tous les caractères indifféremment. Ce geste pourrait s'apparenter à celui qui permet de tracer un simple point. Le mouvement qui a permis l'apparition de la lettre n'étant plus visible dans celle-ci, Tim Ingold certifie qu'« il y a plus de mouvement dans une seule trace d'écriture manuscrite que dans une page entière de texte imprimé⁴⁷³ ». Puisque la trace laissée n'est plus celle d'un mouvement du corps, comment déceler son action ? Ainsi, Friedrich Kittler affirme que l'écriture sur l'ordinateur « ne doit plus être rêvée comme l'expression d'un individu ou comme la trace d'un corps⁴⁷⁴ ».

Mais, si cet outil qu'est l'ordinateur semble aller à l'encontre de nos ambitions de restituer la présence humaine dans la création d'une typographie et la composition d'un texte, pourquoi passer par lui ? Petit à petit, notre réflexion s'est **déplacée sur l'effet d'un texte traité**

⁴⁷² Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, op.cit., p.124

⁴⁷³ Ibidem

⁴⁷⁴ Friedrich Kittler, *Gramophone, film, typewriter*, op.cit., p.58

comme une image, vers les moyens employés en démarche de création. En effet, je me suis alors demandée s'il n'était pas possible de composer un texte en découpant mes lettres et en les collant directement sur la page. Néanmoins, il aurait fallu que je dessine chaque lettre en quantité suffisante, ou que j'accepte de perdre l'unicité de mes lettres en les reproduisant. Car c'est bien la question de la reproductibilité que permet de résoudre l'ordinateur, en créant un fichier qui soit imprimable à souhait. En effet, l'écriture vise la transmission d'une pensée. Si l'écriture est une incarnation de la pensée dans la matière, inscription sur un support, c'est néanmoins le livre reproduit qui en permet la diffusion. Par exemple, nous pouvons citer le travail de Pierre Di Sciullo, présenté dans *L'or de la fougère*. Ce graphiste crée des poèmes visuels sur ses carnets. Mais ces compositions ont donné lieu à la publication d'un livre. Ainsi, s'il s'affranchit de l'ordinateur dans la création même, on imagine néanmoins que ces dessins ont été numérisés afin d'être reproduits. Nous avons vu que, si l'écriture matérialise la pensée, c'est bien le livre qui permet de la diffuser. Mais, si cette diffusion permet à la pensée d'un homme d'être transmise, et, par conséquent, permet sa présence à plusieurs endroits, Henri Focillon insiste sur le fait que c'est la main, « éducatrice de l'homme, [qui] le multiplie dans l'espace et dans le temps⁴⁷⁵ » : c'est parce la main laisse son action visible que nous pouvons détecter une présence humaine.

⁴⁷⁵ Henri Focillon, *Éloge de la main*, op.cit., p.125

MAIS TU VAMOUR IR, DIS ?
POUR DE BON ?

AVEC TOI TOUJOURS LES FAUSSES
C'EST JOIES

JE FUS, VOIS - TU, RAVIS DE T'AVOIR COMU-
RIDÉAU.

JE DOIS LIBÉRER MON CŒUR, MES PUPILLES,
MES NARINES

ET MES BRAS COURBÉS, EN VAHISSANT (GEIGNARD),
TES LOUCHANTES CEILLADES

ET VAINES

Pierre Di Sciullo, croquis de *L'or de la fougue*, Paris, Éditions Adespote, 2019

Source : http://www.quiresiste.com/projet.php?id_projet=146&lang=fr&id_gabarit=0#

ICI

L'orthographe se dégrafe,
La grammaire se fait la paire,
Le Poétique a le frac.
Polyphonique toi-même, malpoète!
Quand Sonne l'heure de l'or
La triviarité ne fait pas de quartier.
Hue DADA !

Si vous avez trouvé
le livre au rayon
Rangés-à-A
Si vous êtes au rayon
Mètres-à

POÉSIE
CUISINE et mouvement
ART Au Secours !
BIEN-ÊTRE et aussi de suite.

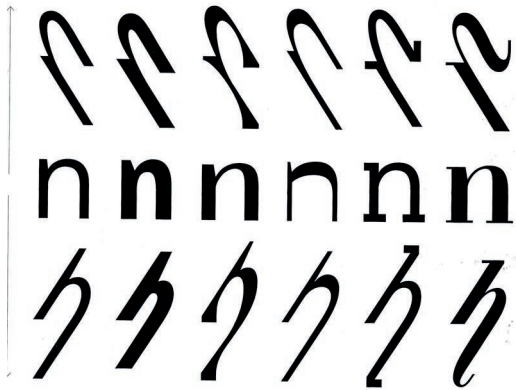
22 €

Pierre Di Sciullo, quatrième de couverture de *L'or de la fougue*, Paris, Éditions Adespote, 2019

Source : http://www.quiresiste.com/projet.php?id_projet=146&lang=fr&id_gabarit=0#

Les caractères à l'épreuve du texte

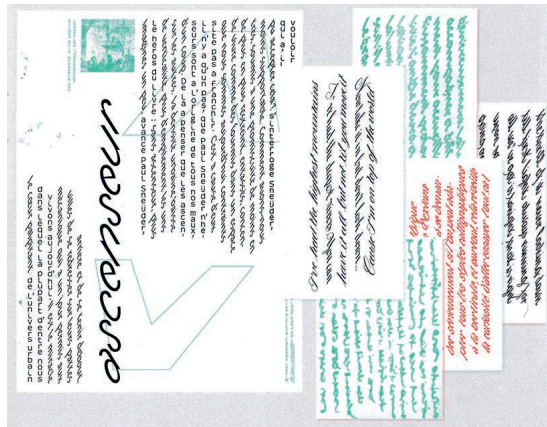
Mais avant de penser à la diffusion des livres, peut-être faudrait-il commencer par appliquer ma typographie à l'échelle d'un texte. Replaçons alors la création de ma typographie dans le cadre plus vaste du projet. Ce projet vise à vérifier les hypothèses émises lors de ma réflexion théorique, selon lesquelles le livre de graphiste recentre l'attention du lecteur sur l'objet, et permet de révéler l'action du graphiste dans la mise en livre. Pour ce faire, je souhaiterais mener une enquête comparative auprès de lecteurs, entre un livre composé en Garamond, dans une édition de poche standard, et ma propre mise en livre (du même texte), avec ma typographie. Ma typographie est donc vouée à être testée à l'échelle du livre. Il s'agit ainsi d'un projet de réinterprétation à la fois typographique, et livresque. Dans ce contexte, ma typographie serait-elle un frein à la lecture, parasitant la fluidité du regard, ou bien permettrait-elle de mieux accéder au contenu du texte par une attention accrue ? En parallèle, cet effet presque hypnotique du texte, parce qu'il entre en rupture avec les exigences typographiques communément mises en œuvre dans un livre, ne permet-il pas de prendre conscience du rôle du graphiste et du dessinateur des caractères au sein de la composition ? Parce que ces caractères sont à la limite du fonctionnel, l'attention du lecteur n'est-elle pas plus attirée vers la conception de cette curiosité typographique ?



My-Lan Thuong, *Vertigo*, 2018, projet de diplôme

Source : *Étapes*, n°246, novembre-décembre 2018, p.166-167

Ce projet propose un bouleversement de la lecture linéaire, en explorant une forme verticale de l'écriture. Cette recherche se traduit par trois pistes de composition verticale d'un caractère : des lettres droites empilées, une écriture descendante penchée, et une écriture ascendante redressée.



Wolff Olins, *Lafayette Anticipations*, 2018, typographie dynamique

Source : *Étapes*, n°245, septembre-octobre 2018, p.131-133

Ce projet typographique pour Lafayette Anticipations propose des lettres découpées de manière aléatoire. Pour la composition d'un texte, un algorithme permet une multitude de combinaisons du caractère, et propose ainsi plusieurs variantes pour une même lettre.

Haec igitur Epicuri non probo, inquam. De cetero vellem equidem aut ipse doctrinis fuisset instructor est enim, quod tibi ita videri necesse est, non satis politus iis artibus, quas qui tenent, eruditi appellantur aut ne deterruisset alios a studiis. quamquam te quidem video minime esse deterritum.

Lorem ipsum composé en Garamond

Troisième style, un italique gras dessiné à partir d'un remarquable spécimen d'ibis noir issu de la Description de l'Égypte, où l'ondulation très caractéristique de la nuque, la répartition singulière des masses entre un corps lourd et des pattes filiformes ont orienté le choix. La modulation des courbes et contreformes de cette variante, ainsi qu'un contraste inhabituel entre pleins et déliés produisent une vibration à laquelle l'œil est peu habitué, mais qui ne manque pas de marquer les esprits. N'est-ce pas précisément ce à quoi aspire l'italique, trop souvent considéré comme le subordonné du romain ?

Alice Savoie, *Faune*, famille de caractères réalisée dans le cadre d'une commande du Centre National des Arts Plastiques, 2018

La page 23 du spécimen présente un texte composé avec la version italique des caractères. On observe ici un effet presque hypnotique du texte.

Source : archive personnelle

Haec igitur Epicuri non probo, inquam. De cetero vellem equidem aut ipse doctrinis fuisset instructor est enim, quod tibi ita videri necesse est, non satis politus iis artibus, quas qui tenent, eruditi appellantur aut ne deterruisset alios a studiis. quamquam te quidem video minime esse deterritum.

Lorem ipsum composé en Garature



David Carson, affiche pour le symposium Bangkok International Type, 2014

Source : archive personnelle

Hæc igitur Epicuri non probo, inquam
De cetero vellem equidem
aut ipse doctrinis fuisset instructor
est enim, quod tibi ita videri necesse
est, non satis politus iis artibus, quas
qui tenent, eruditi appellantur aut ne
deternisset alios a studiis quamquam
te quidem video minime esse
deterritum.

Martinus agens illas provincias pro
praefectis aerumnas innocentium graviter
gemens saepeque obsecrans, ut ab omni
culpa immunibus parceretur, cum non
impetraret, mimbatur se discessurum ut
saltem id metuens perquisitor malivolis
tandem desineret quieti coactos homines
in aperta pericula proicere.

*Hæc igitur Epicuri non probo, inquam.
De cetero vellem equidem aut ipse doctrinis
fuisset instructor est enim, quod tibi ita
videri necesse est, non satis politus iis
artibus, quas qui tenent, eruditi appellantur
aut ne deternisset alios a studiis
quamquam te quidem video minime esse
deterritum.*

*Martinus agens illas provincias pro praefectis
aerumnas innocentium graviter gemens saepeque
obsecrans, ut ab omni culpa immunibus
parceretur, cum non impetraret, mimbatur se
discessurum: ut saltem id metuens perquisitor
malivolis tandem desineret quieti coactos homines
in aperta pericula proicere.*

Lorem ipsum composé en Garature,
 approche de -50pts
 (romain puis italique)

Hæc igitur Epicuri non probo, inquam
De cetero vellem equidem aut ipse doctrinis fuisset
instructor est enim, quod tibi ita videri necesse
est, non satis politus iis artibus, quas qui tenent,
eruditi appellantur aut ne deternisset alios a
studiis
esse deterritum.

Martinus agens illas provincias pro praefectis
aerumnas innocentium graviter gemens saepeque
obsecrans, ut ab omni culpa immunibus parceretur,
cum non impetraret, mimbatur se discessurum
saltem id metuens perquisitor malivolis tandem
desineret quieti coactos homines in aperta pericula
proicere.

Hæc igitur Epicuri non probo, inquam. De cetero vellem equidem aut ipse doctrinis fuisset instructor est enim, quod tibi ita videri necesse est, non satis politus iis artibus, quas qui tenent, eruditi appellantur aut ne deternisset alios a studiis quamquam te quidem video minime esse deterritum.

Martinus agens illas provincias pro praefectis aerumnas innocentium graviter gemens saepeque obsecrans, ut ab omni culpa immunibus parceretur, cum non impetraret, mimbatur se discessurum: ut saltem id metuens perquisitor malivolis tandem desineret quieti coactos homines in aperta pericula proicere.

Lorem ipsum composé en Garature,
 approche de -100pts
 (romain puis italique)

Si la granulosité de mes caractères est visible lors du dessin des lettres, elle ne l'est plus à l'échelle d'un texte. À l'échelle du texte, c'est moins la texture de chaque lettre individuelle qui est perçue, qu'une sensation de désordre optique. En effet, le gris optique obtenu n'est pas homogène. Le Garamond, caractère de texte de labeur par excellence, est optimisé pour un confort de lecture maximal, et Jan Tschichold le considère même comme « la forme accomplie de nos lettres⁴⁷⁶ ». Mais j'ai intentionnellement voulu créer des caractères dont la texture agirait comme un bruit optique. De fait, le caractère granuleux de mes lettres fait que leur contour est difficile à définir. Les caractères eux-mêmes deviennent difficilement identifiables : ils s'étiolent, semblent non finis, et il devient difficile de les distinguer entre eux. Dans cette perspective, je me suis alors interrogée sur l'approche de mes caractères. L'origine du mot texture étant du domaine du tissage, la volonté de créer une texture visuelle implique quelque chose de l'ordre de l'entremêlement, de l'entrecroisement, de l'entrelacement... Dès lors, j'ai expérimenté des approches nulles, voire négatives, afin que l'espace entre les caractères soit réduit, et qu'ils se fondent les uns dans les autres. Les caractères ne permettant plus la lisibilité et l'identification des mots, la composition n'est plus appréhendée en tant que texte mais en tant qu'image, que motif visuel. Et comme David Carson déclarait que « Les mots sont des images eux-mêmes⁴⁷⁷ », c'est moins la lecture du texte que l'impact visuel de la composition qui est visé.

⁴⁷⁶ Jan Tschichold, *Livre et typographie : essais choisis*, op.cit., p.32

⁴⁷⁷ David Carson, *2nd sight : grafik design after the end of print*, Londres, Laurence King, 1997

Cette conception de l'écriture n'est plus alors de l'ordre de la composition linguistique, verbale et grammaticale, mais d'un « tissu de lignes ; non comme un *texte*, mais comme une *texture*⁴⁷⁸ ». Comment le lecteur va-t-il donc réagir, face à ce bruit optique de la page ?

Quel livre témoin ?

C'est pour la savoir que j'ai décidé d'effectuer une enquête, en proposant une mise en livre avec mon caractère. Ma principale interrogation s'est alors portée sur les caractéristiques du livre : si le but définitif est de mener une étude comparative, quelles caractéristiques doivent demeurer identiques entre les deux livres ? Lesquelles doivent diverger ? Le questionnement sous-jacent concerne le **degré de liberté prises vis-à-vis des normes du livre**. Selon quel degré de radicalité dois-je les remettre en cause ? Jusqu'à quel point mon livre doit-il différer du livre standard ? Peut-être serait-il intéressant de réaliser un étalonnage de plusieurs livres : d'une action modérée jusqu'au presque illisible. Comme contrainte, j'ai alors décidé de conserver le format du livre de poche, afin de démontrer qu'à l'intérieur de ce format économique, beaucoup de choses pouvaient se produire... et pour mesurer le réel impact de ma typographie, il m'est apparu que seule cette caractéristique, dans un premier temps, devait être modifiée. À la manière d'un protocole d'expérience scientifique, si l'on modifie plusieurs paramètres, il n'est pas possible de déterminer grâce/ à cause duquel le résultat est affecté.

⁴⁷⁸ Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, op.cit., p.193

Ainsi s'est posée la question du texte, et du **livre témoin**. Quelques critères m'ont permis de guider mon choix : un texte plutôt court, afin de multiplier les essais, en format de poche, dans une typographie formellement proche du Garamond. Écumant ma bibliothèque, mon choix s'est porté vers l'édition de Jean Gattégno des *Aventures d'Alice au pays des merveilles*, pour la collection folio classique de Gallimard. J'éprouve depuis toujours une sorte de fascination pour cette œuvre. Mon projet personnel de CPGE était déjà centré autour de cet univers ! [Voir annexe 5].

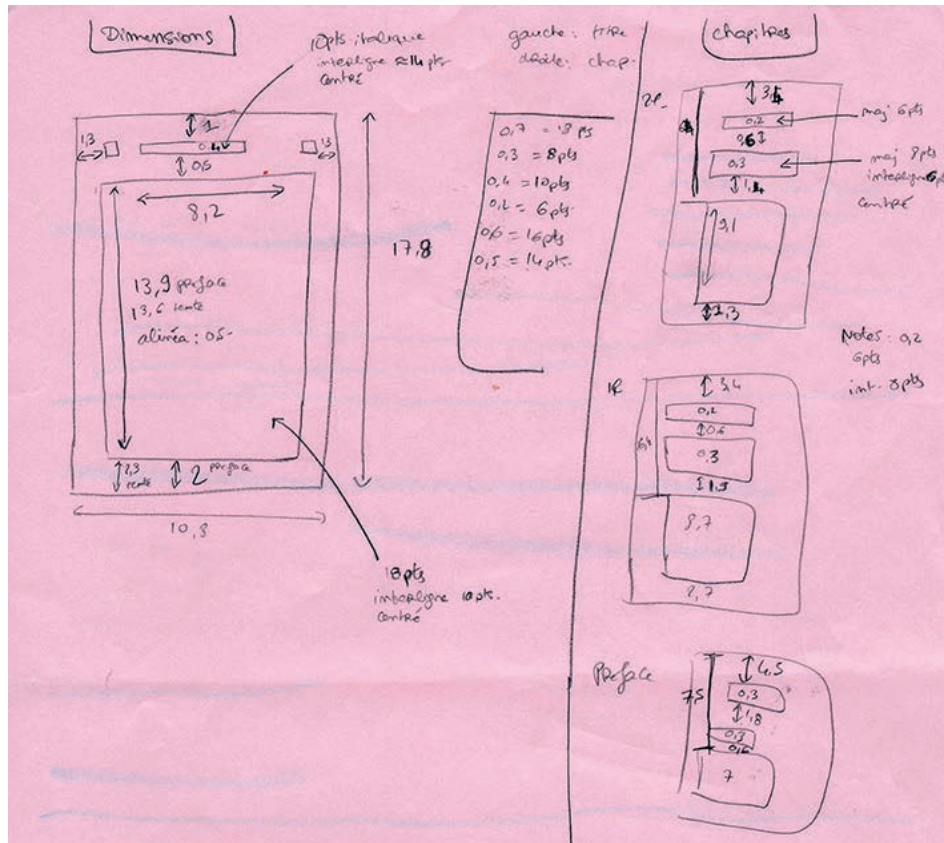
Tout d'abord, il existe plusieurs centaines d'éditions et de mises en livre différentes de ce texte (auxquelles s'ajoutent les adaptations cinématographiques et théâtrales) ! Albums pour enfants, éditions augmentées, conte pour adulte, livre illustré... cette œuvre a été publiée sous de multiples formes. L'enjeu de proposer ce texte sous une forme inédite est donc d'autant plus grand. De plus, le fait de choisir un texte narratif permet aisément d'illustrer son déroulé. Le *nonsense* de Lewis Carroll, narration de l'absurde, légitime une composition très créative, sans que soit remise en cause sa pertinence ! Nous avons vu qu'il ne s'agit pas d'une démonstration de la forme pour la forme, mais d'une forme qui puise tout de même sa source dans le contenu du texte. De fait, nombre de caractéristiques de l'œuvre de Carroll nous semblent exploitables graphiquement : l'univers fantastique, l'ordre/ le désordre, le sens/ le non-sens, la désorientation, la disproportion et le changement d'échelle, le rapport au langage, la liberté et les règles, le rapport des personnages au temps, aux autres, à l'espace, leurs caractères

Lewis Carroll
Les Aventures d'Alice au pays des merveilles
Édition de Jean Gattégo



Livre témoin : Lewis Carroll, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, traduit de l'anglais par Jacques Papy, Paris, Gallimard, 2005, 10,8x17,8cm

Source : <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio-classique/Les-Aventures-d-Alice-au-pays-des-merveilles>



Croquis d'analyse de la grille du livre témoin

très affirmé... De plus, chaque chapitre constitue presque une unité indépendante du reste de la narration, ce qui autorise la création d'univers graphiques très différents, au sein d'un même livre.

J'ai donc décidé de prendre cette édition comme référence, livre témoin, en respectant scrupuleusement toutes ses caractéristiques (format, marge, mise en page...) à l'exception de la typographie. Dans un premier temps, il s'agit donc de produire quatre livres, qui mettent chacun une version du Garature à l'épreuve du livre : le Garature de base, celui avec une approche négative, celle créée à l'échelle des dessins, et enfin celle créée avec les déchets de mes dessins. Puis, je m'autoriserai à m'affranchir des autres caractéristiques de mon livre témoin.

Développement futur

Par la suite, mon projet aboutirait à une enquête menée auprès de lecteurs, afin de comparer les expériences de lecture qu'ils auront vécue avec chacun des livres. Il s'agirait de proposer la lecture successive du même texte sous ses diverses formes livresques (l'édition standard de poche et celles que je propose), et de déterminer, à partir d'un questionnaire, si ces formes du même texte induisent des expériences de lecture différentes, et comment elles influent sur la mode de lecture et la réception du sens du texte.

Work in progress...

Pour faire un premier point

Ce n'est que rétrospectivement que l'on peut prendre la mesure d'un chemin parcouru. Ce mémoire a permis de construire une unité à partir de mes cinq années d'étude, rassemblant des objets vus, touchés, expérimentés, des articles et des livres lus, des projets créatifs, des réflexions et analyses, des intuitions et sensations... La mise en commun de tous les savoirs et savoir-faire acquis m'a permis de rassembler des réflexions qui, jusqu'alors, étaient éparées, disséminées dans le temps et dans l'espace. À partir d'une multitude de contextes d'études, d'incitations à la réflexion, de commandes créatives, d'expériences personnelles, il est apparu que certains questionnements se faisaient écho. C'est à travers cet écrit qu'ils ont trouvé une certaine harmonie, qu'ils ont fait sens les uns avec les autres.

Ainsi, notre chemin commence avec deux affinités particulières, pour les livres et le graphisme. De cet attrait est né un intérêt pour les objets d'éditions, qui a orienté nos choix de lectures personnelles et d'expositions. Ainsi, l'écriture de deux articles nous a permis d'étudier les enjeux de l'exposition du design graphique et la présence des livres dans ce contexte, afin d'analyser et de mettre des mots sur les sensations empiriques que nous avons pu éprouver. Lors d'une incitation d'étude de cas de projets de design critique, c'est tout naturellement que nous nous sommes tournés vers des livres que nous pressentions comme en marge des normes communes. Intitulé « Des livres non-standard aux nouvelles pratiques du livre », cette réflexion nous a permis d'analyser en quoi ces livres étaient formellement surprenants et déviaient des standards de l'édition, tout en amorçant les effets de ces objets sur leurs récepteurs. Cet article porte donc en

germe le sujet de recherche ici traité. Afin de constituer un sujet d'étude, la première étape a été de réussir à dégager des critères communs aux divers objets que j'avais étudiés, d'en donner une forme de définition, et de les nommer : les livres de graphistes. Puis, l'objet de notre étude étant un peu mieux défini, nous nous sommes demandé en quoi ces remises en causes formelles du livre posaient question. De fait, il est apparu que, s'ils avaient un effet différent d'autres livres sur le récepteur, peut-être fallait-il se poser la question de la fonction de ces objets. Si le designer pense conjointement la forme et la fonction, un renouveau formel remet-il en question la fonction de l'objet ? Cette question de recherche rassemble plusieurs questionnements.

Les livres, qui constituaient le corpus de référence, avaient-ils la même fonction qu'un livre ordinaire ? Nous avons souligné un paradoxe que portent ces objets : les analyses formelles ont révélé que le texte était traité comme une matière et la typographie composée comme une image. De fait, les livres de graphistes ne proposent-ils pas un texte destiné à être vu, alors qu'il vise normalement à être lu ? Nous avons tenté de traiter au mieux cette dichotomie entre le lisible et le visible. Cette partie s'est notamment appuyée sur un article qui mettait en regard les différentes opinions regroupées par Helen Armstrong dans *Le graphisme en textes, lectures indispensables*. Si ces textes étaient destinés à être vus et non lus, ils ne répondaient plus à la fonction initiale d'un livre, et étaient peut-être objets de contemplation.

Mais la posture contemplative n'est-elle pas celle dans laquelle nous sommes face à des œuvres d'art ? Est-il donc possible de considérer les livres de graphistes comme relevant de l'art, plutôt que du design ? De fait, la distinction majeure entre ces deux champs est bien la question de la fonction : les objets de design sont conçus dans une visée utilitaire, alors que les objets d'art non. Ainsi, si les

livres de graphistes étaient des objets d'art, ils n'auraient pas de fonction. Par ailleurs, dans notre premier article sur les livres « non-standard », nous avons inclus certains livres d'artistes, ce qui fut pour nous l'occasion d'approfondir nos connaissances sur ces objets. Et, si les livres de graphistes devenaient des objets d'art, tout comme les livres d'artistes, ne s'agirait-il pas en fait d'une seule et même catégorie ? Était-il donc possible de les distinguer ? Mais, si nous avons défini des livres de graphistes avec des caractéristiques propres, c'est bien que nous avons spontanément considéré qu'ils n'étaient pas du même ordre que les livres d'artistes. L'enjeu a été d'analyser pourquoi. Il est apparu alors que les livres de graphistes ne relevaient pas pleinement d'une démarche artistique, puisqu'ils naissent à partir du texte d'un auteur, d'une œuvre d'écriture. Si les livres de graphistes ne peuvent être considérés comme des objets d'art, ils ont donc bel et bien une fonction. Mais laquelle ?

Jusqu'alors, le livre de graphiste était défini par la négation : ni livre ordinaire, ni œuvre d'art, qu'était-il vraiment ? C'est en analysant plus finement les effets de ces objets sur leur récepteur, que nous avons trouvé une réponse. Il semble que ces objets, par leurs formes singulières, suscitent la surprise et intriguent le lecteur, attirent l'attention. De plus, le texte n'étant généralement pas composé comme il en a l'habitude, le lecteur doit faire un effort supplémentaire pour y accéder, prendre le temps, se concentrer. Nous avons vu que cette suspension du temps, est en fait caractéristique de l'expérience esthétique. De fait, nous en avons déduit que les livres de graphistes ont une fonction esthétique : ils visent à faire prendre conscience de l'acte de lecture, en recentrant l'attention sur l'objet entre les mains du lecteur.

De plus, les choix formels effectués qui entraînent cet effet de conscientisation relèvent bien d'une personne : le graphiste. Si nous avons qualifiés nos objets d'étude de livres de *graphistes*, c'est bel et bien que ces objets sont intrinsèquement définis par le statut de graphiste de leur concepteur. Le livre de graphiste vise donc à revendiquer son action dans la conception, et son anticipation des effets de ses choix conscients. Cette revendication serait d'autant plus nécessaire que, comme nous avons pu le constater lors d'un stage dans une maison d'édition, le graphiste n'est pas forcément impliqué dans la conception du livre. Par son action et ses choix, il apparaît donc que le graphiste porte une réflexion consciente sur le médium qu'est le livre. De fait, il produit un véritable discours critique sur cet objet. Ne peut-il pas alors prétendre à un statut d'auteur ? Nous retrouvons ici un article écrit bien en amont, sur cette revendication : « Le graphiste, c'est moi ». Parce qu'ils dépassent la réponse à une commande, et qu'ils produisent un supplément de sens, les graphistes, y compris dans le cadre du livre, pourraient prétendre à un statut d'auteur. Il y aurait donc co-signature d'un livre : auteur du texte, et auteur de l'objet.

Mais, comme nous l'avons dit, la fonction que nous attachons au livre de graphiste, découle des effets que produisent ces objets sur le récepteur. Néanmoins, l'analyse de ces effets repose sur les expériences personnelles que nous avons eu avec ces objets. Nous avons donc émis l'hypothèse qu'ils étaient *généralement* reçus par tous, de la même façon que nous. Cependant, il est indéniable que les effets que ces objets ont sur nous, sont guidés par notre affinité, donc par l'attention particulière que nous portons au graphisme d'un livre, ainsi qu'à nos connaissances dans ce domaine. Peut-être faudrait-il vérifier que les livres de graphistes sont *effectivement* reçus par les lecteurs d'une manière différente

des autres livres, et que leur singularité est perçue et remarquée. C'est ici qu'intervient notre projet. Et, une fois de plus, il se trouve, qu'intentionnellement ou non, nos plusieurs années d'étude ont convergé.

Il nous est apparu que le meilleur moyen de mesurer la réception d'un livre de graphiste, était de la comparer à celle d'un livre standard, par une enquête. Il s'agit alors de proposer une mise en livre différente, d'un texte que nous avons déjà, un livre témoin. Il se trouve que c'est un exercice que nous avons déjà réalisé. En effet, nous avons été incités, en classe préparatoire, à proposer une réédition de *Justine ou les malheurs de la vertu* du Marquis de Sade. Ce projet nous avait permis d'acquérir les connaissances techniques de l'architecture du livre, ainsi que la technique de reliure en dos carré-collé. Le prototype présentait principalement la couverture et quelques pages composées. Ces techniques vont s'être avérées utiles lors de la conception des livres, pour le projet qui nous occupe. Mais cette fois-ci, notre projet s'est attaché au texte et à la création d'une typographie (second exercice auquel nous nous étions déjà confrontés en classe préparatoire). Nous avons vu que cette typographie prend sa source dans un projet déjà mené, de réinterprétation du Garamond. C'est la première fois que nous avons véritablement repris un projet pour le prolonger. En effet, la réflexion qui avait conduit à la création d'un nouveau caractère est restée similaire, puisque nous explorions déjà le texte traité comme une image, à travers cette composition de la phrase de David Carson : « Les mots sont des images eux-mêmes ». Ce questionnement était donc déjà présent en puissance. Mais si ce projet se limitait au dessin de quelques caractères, nous avons ici réalisé techniquement l'ensemble de la typographie, en créant une fonte utilisable. La réflexion du projet autour de la réception d'un livre s'est peu à peu déplacée vers les moyens employés pour la création de caractères.

Par ailleurs, le recul nous permet de constater également que, si nos réflexions incluent l'ensemble des caractéristiques du livre (forme, format, papier, reliure etc.), notre projet créatif s'attache en particulier à la typographie. Plus que la facture du livre, n'est-ce pas finalement le texte qui fait image, qui oriente nos réflexions ? Si nous avons écarté de notre objet d'étude les livres sous forme numérique, afin de se concentrer sur la matérialité de l'objet, peut-être que cette nouvelle piste leur restituerait une place légitime. De plus, elle élargirait notre réflexion, centrée sur le livre, à d'autres objets graphiques. Parce que nous ne lisons pas que des livres, mais une infinie variété d'objets, et que nous sommes confrontés au texte sur de multiples supports. De belles matières à penser en perspective.

Annexes

CORPS MONSTRES

LE PROJET

Monstre, nom masculin, latin monstrum, phénomène singulier

1. Être vivant présentant une importante malformation.
 2. Objet effrayant par sa taille, son aspect.
 3. Personne d'une laideur effrayante.
 4. Personne qui suscite l'horreur par sa cruauté, sa perversité.
- (source : Larousse.fr)

Corps inachevé, incomplet, dérégulé, vous disséquerez votre famille de caractère et isolerez ses particularités anatomiques. Puis par un jeu de combinaisons, fusions et/ou hybridations, vous produirez une police de caractère sur le principe du sampling. Au frontière de l'informe et du monstrueux, votre dessin typographique intègre le changement, l'instabilité, montre des traces d'égratignures, de torsions, ne refuse plus l'erreur, l'accident. En individuel ou par groupe de deux étudiants, cette relecture subjective — subversive ? — de la typographie prendra la forme d'une affiche au format A2. Que vous utilisiez la surface plane de l'affiche ou sa tridimensionnalité (affiche pliée, déchirée, projetée), la lettre devra être au centre de vos préoccupations. Vos différentes productions constitueront alors un cabinet de curiosités typographiques vivant, composite et rebelle à tout déterminisme.

Chaque projet devra être accompagné d'une note d'intentions en version imprimée et numérique. Plus que le résultat, c'est la justesse et la fécondité de votre positionnement qui seront évaluées.

CONTRAINTES

Réalisation d'une affiche accompagnée d'une note d'intention
Qualité de l'image source : 300 dpi
Format d'impression de l'affiche : A2, format horizontal ou vertical
Impression : quadrichromie
Note d'intentions : 1500 signes maximum

RENDU NUMÉRIQUE

L'affiche et la note d'intention sont également à envoyer en version numérique (format .PDF ; 300 dpi) à l'adresse suivante : romuald.roudier@gmail.com

CRITÈRES D'ÉVALUATION

4/ Compréhension et prise en compte du caractère d'origine
Capacité d'analyse et cohérence des pistes retenues
6/ Qualité et richesse de la recherche plastique
Qualité graphique du projet
6/ Justesse du positionnement retenu
Pertinence de l'appropriation ; distance critique
4/ Finalisation du projet
Qualité du tirage ; soin apporté à la finalisation ; respect des consignes
20/ NOTE

RESSOURCES

Cf. diaporama sur les classifications typographiques
<https://drive.google.com/open?id=0BwTDaISFXeWuU2iYTVNELVRKaW8>

Garamond

A B C D E F G H I J K
L M N O P Q R S T U V
W X Y Z

Caractère dessiné dans les années 1540 par le graveur CLAUDE GARAMONT:
graveur officiel du roi

a b c d e f g h i j k
l m n o p q r s t u v

Reprise des caractères de presse d'Alde Manuce
Inspiration de l'écriture du bibliothécaire du roi
Écritures humanistiques: écriture plus souple que les caractères gothiques, délaissés
par les lettrés italiens au début du XVIe
Typographie italienne améliorée par les graveurs français: caractère romain

W X Y Z
A B C D E F G H I J K
L M N O P Q R S T U V

Poinçons de Garamond vendus: caractère très populaire, utilisés par de nombreux
imprimeurs en Europe

W X Y Z

Caractères numérisés en 1989 par ADOBE

Un caractère prestigieux

Première fonte qui se typographie: recherche de géométrie mais filiation avec l'écriture manuscrite

Recherche d'élégance: commanditaire noble

Economique en encre grâce à la finesse des lettres



Portrait de Claude Garamont

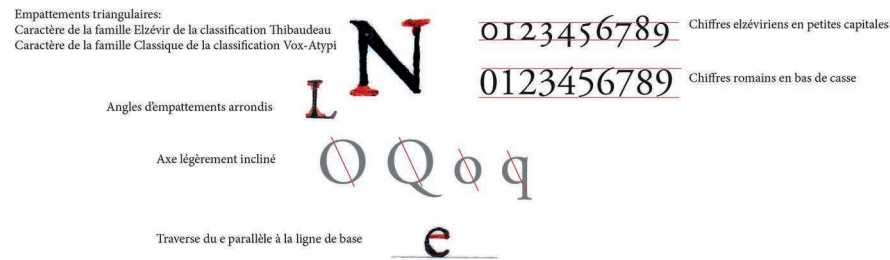
Cardinal Richelieu nomme au XVIIe le caractère de Jean Jannon
(qui possède des caractéristiques similaires aux créations de Garamont)
«Caractère de l'Université»: devient le standard de la Manufacture
Royale d'Imprimerie
(Matrices ci-contre)



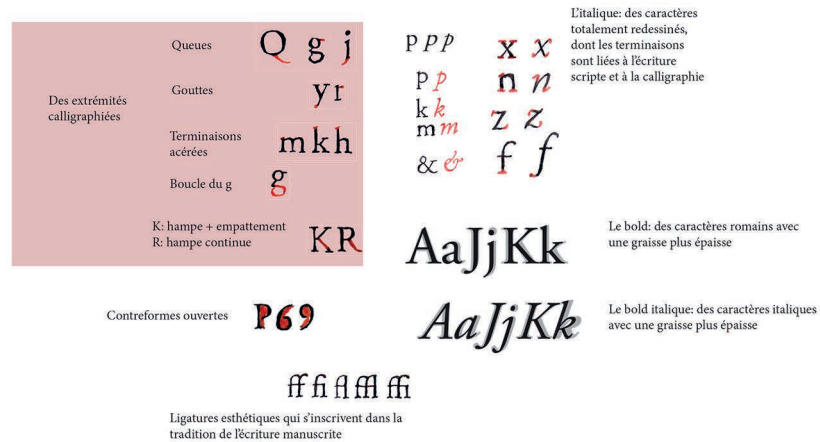
Caractère utilisé pour
les ouvrages de
la Pléiade



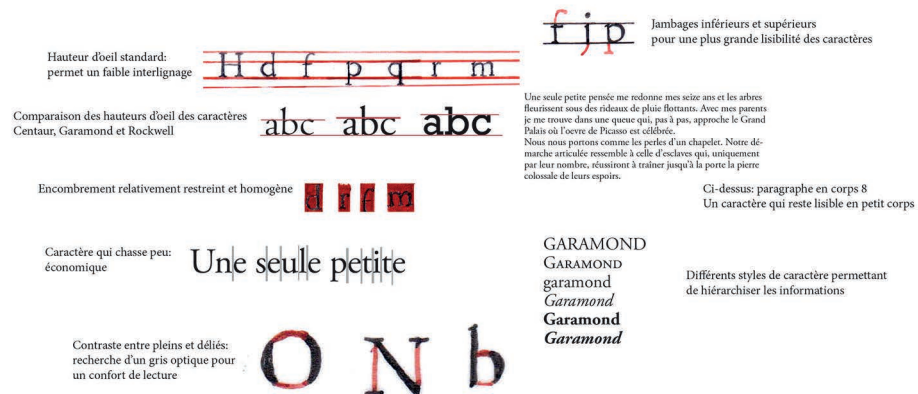
Un caractère emblématique de la famille des Garaldes



Une filiation marquée avec l'écriture manuscrite



Un caractère pertinent pour un corps de laeuvre



Les nouvelles expériences explorent les rapports entre texte et image et les processus de lecture et de vision - Katherine Mc Coy

Le Garamond est un caractère ambigu, qui tente d'être rationalisé sans pour autant renier sa filiation avec l'écriture manuscrite. Mon appropriation du Garamond vise tout d'abord à assumer pleinement un caractère manuscrit. Pour ce faire, le redessin des caractères au pastel leur confère une dimension plus plastique. Les accidents, les traces et une fidélité plus ou moins importante au caractère de base affirment le caractère manuscrit. De plus, le fait que les caractères soient tous ligaturés entre eux, appuie la dimension manuscrite de la composition.

D'autre part, le Garamond étant optimisé pour un confort de lecture maximal et un gris optique homogène, ma relecture tend à nuire à la lisibilité du caractère. La spontanéité et le dynamisme qui se dégagent de cette affiche mettent en difficulté l'acte de lire. Mon approche face à ce nouveau caractère fut similaire à l'approche de David Carson: intuitive et sensible.

La composition de mon travail s'affranchit des règles de composition traditionnelles d'une phrase (pas d'espaces entre les mots, approche nulle voire négative, lettres qui se chevauchent etc.). Les différents corps de caractères, ainsi que le fait qu'ils ne soient pas alignés renforcent cet aspect aléatoire de la composition, affranchie des règles typographiques.

De par les différentes échelles des lettres, les ascendantes et descendantes ne sont plus significatives, et ne permettent plus la fluidité de lecture attendue avec le Garamond. Cette liberté s'inspire directement des compositions d'affiche fortuites d'Ed Fella.

Ainsi, les caractères eux-mêmes deviennent difficilement identifiables. C'est le cas du Garamond qui, étant majoritairement utilisé pour le corps de texte des ouvrages, finit par ne plus être identifié.

De plus, la technique même du pastel permet d'obtenir des caractères dont les contours sont flous et difficiles à définir. Ainsi, le caractère s'étiole, semble non fini, et il devient difficile de distinguer les caractères entre eux.

Les caractères ne permettant plus la lisibilité et l'identification des mots, la composition n'est plus appréhendée en tant que texte mais en tant qu'image, un entremêlement de lignes. De plus, la texture des caractères obtenue grâce au pastel leur confère un statut de motif visuel.

La phrase écrite par les caractères est un fragment d'une citation de David Carson: «Les mots sont des images eux-mêmes [...] et véhiculent un impact affectif bien avant d'avoir été véritablement lus». Ainsi, plus que la compréhension de la phrase écrite, c'est l'impact visuel de la composition qui est visé.



A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R S
T U V W X Y Z

a b c d e f g h i j k l m
n o p q r s t u v w
x y z

Prouvez beau juge que le
fameux sandwich au yak, tue.

Retranscription de l'entretien téléphonique avec Philippe Lemarchand.
Philippe Lemarchand est éditeur à Atlante. Sa maison d'édition est notamment réputée pour ses livres de la collection « Clefs-concours », aidant les étudiants à la préparation des concours. C'est au sein de cette maison d'édition que nous avons effectué un stage en première année de Master (2017-2018) en tant que graphiste-maquettiste.

Quelles caractéristiques du livre relèvent-elles du design graphique ? Pour chacune, qui effectue les choix ?

Pour moi dans la maquette de départ c'est évident qu'il y a une part de design graphique. Mais ce n'est pas que du design graphique, c'est du design tout court. C'est-à-dire que le graphiste travaille avec le fabriquant (la personne chargée de la fabrication chez l'éditeur) pour définir ensemble le papier, le format, l'épaisseur du bouquin. Tout ça, le fabriquant le décide et il travaille en lien avec le designer pour voir quel message graphique ira avec, pour définir les caractéristiques de la maquette.

Là où c'est sûr que le graphiste intervient, c'est dans l'ensemble couverture/ quatrième de couverture/ tranche. Et là c'est comme dans la publicité : le graphiste fait des propositions, et c'est l'éditeur qui choisit ou qui demande de les modifier. Le graphiste travaille aussi avec l'iconographe pour chercher les images. On peut aussi solliciter l'auteur pour lui demander son avis voire demander l'avis d'un représentant [commercial].

En tous cas je dirais que c'est un travail collectif, qui dépend des maisons, mais dans tous les cas c'est l'éditeur qui tranche pour tout.

Concernant les auteurs, ont-ils parfois des exigences spécifiques en termes de mise en page de leur texte ?

Ils peuvent avoir toutes les exigences qu'ils veulent, mais le contrat veut que ce n'est pas eux qui décident de ce genre de choses.

Mais s'ils en ont, essayez-vous de les respecter ?

Pas le moins du monde : chacun son métier. Les seuls cas où on essaie de le respecter c'est quand l'auteur finance le livre. Et encore...

Pour en revenir au design graphique, selon quels critères la typographie est-elle choisie ? Est-ce qu'elle doit être lisible, originale, esthétiquement agréable... ?

On a un code typographique et une charte graphique spécifiques à chaque collection. Les critères sont variables selon les collections. Par exemple pour un « Clefs-concours », c'est la facilité d'apprentissage qui va primer, donc la typographie [Times New Roman] est lisible et austère, sans fioritures, pour donner une idée de sérieux. Pour « Villes en VO », c'est l'inverse : c'est le caractère esthétique qui va primer parce qu'on essaie de faire un beau livre, agréable, un bel objet. [La typographie utilisée est le Baskerville]. Pour Mai 68 [Les mots de mai] c'est l'originalité. Et pour les beaux livres, on écrit dans l'ourse quelle typographie a été utilisée.

Pour un « Clefs-concours », une typographie originale c'est l'inverse du message qu'on veut donner. Ça fait partie de la cohérence d'un message qu'on veut donner pour chaque collection. On la détermine au moment de la création de la collection puis les maquettes sont réutilisées.

Du coup, la maquette de chaque livre n'est déterminée qu'en fonction de la collection, jamais en fonction du texte de l'auteur ou du sujet du livre ?

Non c'est exclusivement en fonction de la collection, la maquette est immuable. Mais pour les illustrations et la couverture, c'est en fonction des sujets. C'est très important d'identifier les collections ! C'est-à-dire qu'on doit pouvoir ouvrir un bouquin au pif et savoir qu'il vient de chez nous. C'est un moment déterminant la création de la collection.

Mais on peut changer des choses aussi ! Par exemple, pour les bouquins de classe prépa, on est passés d'un petit format à un grand, on a mis des illustrations. On s'est demandé ce qu'on pouvait faire pour améliorer les choses et on a changé. On ne change pas des formules qui marchent, mais quand il a des éléments qui flanchent, qu'on voit qu'on perd en compétitivité, on pense à changer la maquette. Par exemple pour les classes prépa on n'a pas changé ceux de khâgnes parce qu'ils marchent super bien, mais ceux de HEC sur lesquels on n'était pas leaders.

C'est donc déterminé par un critère commercial...

C'est toujours une question d'argent, les choses ne peuvent pas continuer si elles ne sont pas rentables. L'idée c'est pas de se faire beaucoup d'argent, mais sans argent on ne peut pas tourner.

Mais c'est pas plus mal ! S'il n'y avait pas le marché, on ferait n'importe quoi. Ça donne un cadre et une justification sociale : quel est l'intérêt de faire des bouquins qui n'intéressent pas les gens ?

Est-ce que vous pensez que le design graphique doit-il attirer l'attention du lecteur ?
Ou ne pas être remarqué ?

Ça dépend du livre. Pour *Les mots de mai*, le bouquin est fait pour attirer l'attention du lecteur. Mais pour un « Clefs-concours », surtout pas ! Ça doit être au service du contenu et de la lecture. C'est comme les fondations d'une maison : ça doit être là mais ça ne doit pas se remarquer. Mais attention, la structure existe vraiment, la maquette est contraignante, précise. Mais ça ne doit pas se voir, on ne doit pas montrer la complexité.

Est-ce que vous pensez que les choix graphiques permettent au lecteur de mieux retenir les informations (notamment pour les clés concours) ?

Je l'espère. Disons que je ne connais pas d'études scientifiques sur le sujet. Je sais qu'il y a des choses qui ont été faites en matière de sémiologie graphique sur les associations texte/ couleur (notamment pour les livres pour enfants). Je pense qu'il y a des cas où ça joue.

Pour nous, oui, c'est des choses de bon sens, simples : la façon dont on agence les paragraphes et les phrases doivent faciliter une lecture rapide. On fait attention à ce qu'il n'y ait pas d'articles en bout de lignes, des phrases coupées, ce genre de choses.

Par lecture rapide, vous voulez dire une lecture où on ne retient que l'essentiel mais sans s'arrêter sur les détails ?

C'est-à-dire qu'on lit tout, mais pas en analysant chaque phrase. Ça va au-delà de la fluidité de la lecture. Ça veut dire qu'en mode lecture

rapide, pour un œil aiguisé qui a l'habitude de lire beaucoup de choses, de voir se dégager l'essentiel rapidement, et pas forcément avec des mots en gras. C'est deux niveaux de lecture différentes, on ne va pas retenir les informations. Par exemple, moi je lis tous les matin le journal de A à Z, mais sur soixante articles, j'en lis vraiment dans le détail que trois ou quatre.

Et diriez-vous que le design graphique est un critère qui influe sur l'acte d'achat d'un livre ?

Oui totalement ! D'une part, la couverture c'est 50% de l'acte d'achat. Quand vous avez quelqu'un qui se balade dans une librairie, le fait que la couverture attire ou pas est le critère principal. La couverture doit forcément se remarquer, elle peut se remarquer aussi par la sobriété, l'habitude d'avoir toujours la même couverture, par exemple les « Que sais-je » sont vite identifiés, ou parce qu'on retrouve quelque chose qu'on connaît, la tranche de quelqu'un de connu, ou une image choc, qui frappe. Elle doit se remarquer dans la forêt d'arbres qu'il y a sur les tables de libraires.

C'est dans le cas où nous voyons la couverture. Mais dans les librairies, beaucoup de livres sont sur les étagères et on n'en voit que la tranche...

Soigner une tranche pour être vu ne suffit pas, quand on en est à la tranche, c'est qu'il y a une recherche précise.

Justement pour les « Clefs-concours », on est plus dans le cadre d'un achat pour le besoin que pour le plaisir. Du coup, est-ce qu'on peut se permettre de porter moins d'attention au design graphique ?

Oui et non, parce qu'il y a quand même beaucoup de concurrence. On doit par exemple s'inscrire dans les codes du parascolaire, et faire en sorte qu'il y ait une reconnaissance rapide de la marque « Clefs-concours ». Pour un même sujet, on a un à douze concurrents. C'est des bouquins de la demande plus que de l'offre, mais il y a quand même de la concurrence. Ce n'est pas parce que les étudiants ont besoin d'un livre sur ce sujet qu'ils vont prendre le nôtre. C'est comme si vous disiez que vous aviez besoin d'un dictionnaire et que vous alliez prendre le Larousse.

Avez-vous des retours sur vos livres et leur design ?

Oui on en a ! D'abord sur la fabrication, par exemple pour nous dire que bouquin se décolle (heureusement ça n'arrive pas souvent) ! Sur la maquette, en disant « est-ce que vous êtes financés par un opticien ? », tellement c'est écrit petit. Ou inversement, que c'est vachement bien fait, que ça nous aide vraiment à apprendre. On a des retours de la part des libraires, des profs à qui on envoie des livres gratuitement, de ceux qui ont acheté des bouquins ici [à la maison d'édition].

Et quelle(s) étape(s) de la conception du livre estimez-vous comme vraiment créative(s) ?

Toutes mais de façon différente. Du point de vue du design, le plus créatif est la création d'une maquette. Du point de vue du graphiste, la conception de chaque couverture est créative. Du point de vue l'icônographe, c'est la constitution du dossier iconographique. Pour l'auteur c'est le moment de l'écriture. Du point de vue de l'éditeur, c'est l'ensemble du processus, les allers-retours et le dialogue qu'on met en place, la créativité est au cœur de la préoccupation. Sous l'aspect commercial, c'est comment on présente les choses, et l'aspect communication, comment est-ce qu'on fait parler du bouquin.

À chaque fois, c'est inventer quelque chose pour un cas spécifique et ne pas reproduire des schémas. Par exemple, on n'a pas de listes de presse établies, la liste est différente pour chaque bouquin.

La charte graphique c'est un invariant fort pour un éditeur. Mais le contenu de ce qu'on met à l'intérieur doit être remis en cause en permanence.

La créativité se situe donc à d'autres niveaux qu'au design du livre...

Tout à fait, c'est un esprit général. Et la créativité est collective, c'est dans le dialogue à chaque fois qu'on trouve les choses. Mais ça c'est le modèle idéal, le dialogue peut se limiter à trente secondes.

Du coup la création du livre est collective, mais est-ce que vous pensez qu'un designer peut tout prendre en charge ? À la fois le design, le design graphique, l'icônographie...

Oui pour *Les mots de mai*. Mais c'est un exceptionnel, j'ai voulu un livre pour quelqu'un qui est dans le design.

Mais sinon il à la chaîne graphique ou la chaîne du livre. Un livre c'est la somme d'interventions de professionnels qui ont chacun leurs caractéristiques.

Parmi eux, nous n'avons pas parlé de l'imprimeur... est-ce qu'il joue un rôle dans la conception ?

Alors oui il peut émettre une opinion ! Je lui demande souvent son avis sur le choix des matériaux, du papier, pour la couverture. Aussi pour les polices, il peut me dire que ça va faire « empatté », ou que ça va bien sortir sur tel papier.

Il n'est pas décisionnaire parce que c'est un fournisseur mais il a un rôle de conseil.

Merci beaucoup Philippe d'avoir pris le temps de me répondre. C'était vraiment intéressant pour moi d'avoir votre avis sur ces sujets !

Bibliographie

ADORNO Theodor W., « Caprices bibliographiques », [1963], *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984

ARMITAGE Merle, "the new forms – and books", in *Graphic forms*, textes réunis par Harvard University, Cambridge, Harvard University Press, 1949, p.105-115, [en ligne], disponible sur <<https://archive.org/details/graphicforms00unse>>

ARMSTRONG Helen, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, Paris, Pyramyd, 2011

Voir en particulier :

BAYER Herbert, « Sur la typographie », 1967, p.44-48

EL LISSITZKY, « Notre livre (U.R.S.S.) », 1926, p.25-31

MC COY Katherine et FREJ David, « Typographie critique », 1988, p.81-83

MOHOLY-NAGY László, « Typophoto », 1925, p.32-34

RAND Paul, « Design et image de marque », 1987, p.64-69

ROCK Michael, « Le Graphiste-auteur », 1996, p.108-114

SIEGEL Dmitri, « Un clou de plus dans le cercueil du graphisme », 2006, p.115-118

TSCHICHOLD Jan, « La Nouvelle typographie », 1928, p.35-38

WARDE Beatrice, « Le verre de cristal, ou la typographie invisible », 1930, p.39-43

WEINGART Wolfgang, « Mon apprentissage de la typographie », 2000, p.77-80

WILD Lorraine, « Graphisme et savoir-faire », 1998, p.84-86

AUDIN Marius, *Le livre, son architecture, sa technique*, Paris, G. Crès et cie, 1924

BAINES Phil, "The first consideration of typography is to be clearly read", débat, Chartered Society of Designers, Londres, 11 mars 1991

BARBIER Élisabeth, « BAD Studio, Bráulio Amado », *Étapes*, n°247, janvier-février 2019, p.96-103

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1936], traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2014

BERTRANDY Yoann, *Tout le monde est graphiste*, [en ligne], [consulté le 14 septembre 2018], disponible sur <<https://issuu.com/yoannbertrand/ docs/tlmonde-est-graphiste>>

BESSARD-BANQUY Olivier (sous la direction de), *Les mutations de la lecture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012

BOOTZ Philippe, « La littérature numérique en quelques repères », in BÉLISLE Claire (sous la direction de), *Lire dans un monde numérique*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2011, pp. 205-253, [en ligne], disponible sur <<https://books.openedition.org/pressesenssib/1095?lang=fr>>

BOUQUILLON Philippe, MIÈGE Bernard, MOEGLIN Pierre, *L'industrialisation des biens symboliques*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2013

BROGOWSKI Leszek, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2010

BUILDING PARIS et GAUVIN Charlotte, conversation, [en ligne], [consulté le 20 novembre 2018], disponible sur <<http://from.esad-gv.fr/to/#26:Building%20Paris>>

BUTOR Michel, MAURY Pierre et GILMONT Jean-François (sous la direction de), *L'art et le livre*, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 1988

CARRIÓN Ulises, *Quant aux livres*, traduit par Thierry Dubois, Genève, Éditions Héros-Limite, 2008

CARSON David, *2nd sight : grafik design after the end of print*, Londres, Laurence King, 1997

CARSON David, *The End of Print: The Graphic Design of David Carson*, Londres, Laurence King, 1995

CHANCOGNE Thierry et DUPEYRAT Jérôme, « De l'amour des livres de l'amour », conversation in *Monozukuri, formes d'impressions et Monozukuri, formes et surfaces d'impression*, catalogue des expositions, Nevers, T-O-M-B-O-L-O presses, 2013

CHARTIER Roger (sous la direction de), *Pratiques de lecture*, Paris, Payot & Rivages, 2003

CHÂTEAU Dominique, *L'Art comme fait social total*, Paris, L'Harmattan, 1998

CHOL Isabelle, KHALFA Jean, *Les espaces du livre : supports et acteurs de la création texte/image (XXe-XXIe siècles)*, Oxford, Peter Lang, 2015

Voir en particulier :

BAZARNIK Katarzyna, "Liberature : literature in the space of the book", p.25-42

BONCIARELLI Sarah, "Paratextual elements and typographic techniques. The evolution of visual culture in Italian middlebrow literature", p.75-90

CHRISTIN Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995

COLLÉ Nathalie, LATHAM Monica, TEN EYCK David, *Book practices & textual itineraries. Contemporary Textual Aesthetics*, Nancy, PUN - Éditions universitaires de Lorraine, 2015

CONRAD Demian, « Imprimer au futur simple », *Étapes*, n°240, novembre-décembre 2017, p.156-159

DE SMET Catherine, « Notre livre (France) », *Graphisme en France*, Paris, Centre National des Arts Plastiques, 2003, p.160-165

DECK Barry, " Do you read me ? ", *Emigre*, n°15, 1990

DUPEYRAT Jérôme, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, Thèse de doctorat en Art et histoire de l'art, Rennes, Université Rennes 2, 2012

ELKAR Catherine, HARDY Philippe et LEMÉE Odile (sous la direction de), *Collectionner, conserver, exposer le graphisme : Entretiens autour du travail de Dieter Roth conservé au FRAC Bretagne*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015

FAWCETT-TANG Roger, *New Book Design*, Londres, Laurence King, 2004

FÉTRO Sophie, « Le design comme lieu possible d'une fabrique poétique », in LARTIGAUD David-Olivier (sous la direction de), *Objectiver*, Saint-Étienne, Cité du Design, 2017

FILIPPO Tommaso Marinetti, manifeste du futurisme, « L'Imagination sans fil et les mots en liberté », 1912

FOCILLON Henri, *Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013

FOCILLON Henri, *La vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013

FOSTER Hall, *Design & Crime*, Paris, Les prairies ordinaires, 2008

FULACHER Pascal, *Esthétique du livre de création au XX^e siècle : du papier à la reliure*, thèse de doctorat en Arts et Sciences de l'art, Paris, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2004

GARLAND Ken, manifeste " First Things First ", publié dans de multiples revues britanniques en 1964 (*The Architect's Journal*, *SIA Journal*, *Ark*, *Modern Publicity*, et même *The Guardian*). Il a ensuite été repris entre 1999 et 2000 et de nouveau publié dans *Adbusters*, *AIGA Journal*, *Blueprint*, *Emigre*, *Eye*, *Form*, *Items* entre autres.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987

GERSTNER Karl, *Programme Entwerfen/Designing Programmes*, Zurich, Niggli, 1964

HARA Kenya, *Designing Design*, Baden, Lars Müller, 2007

HELLER Steven, Véronique Vienne, *100 idées qui ont transformé le graphisme*, Paris, Éditions du Seuil, 2012

HENDEL Richard, *On book design*, New Haven, Yale University Press, 1998

HERVY Étienne, « Un peu quand même », *Étapes*, n°246, novembre/décembre 2018, p.034-041

IMBERT Clémence, « " Vous en faites un œuvre ". Quelques réflexions sur les expositions de graphisme », in Centre National des Arts Plastiques, *Graphisme en France*, n°24, 2018, [en ligne], disponible sur <<http://www.cnap.graphismeenfrance.fr/livre/graphisme-france-ndeg24-exposer-design-graphique-2018>>

INGOLD Tim, *Marcher avec les dragons*, traduit de l'anglais par Pierre Madelin, Bruxelles, Éditions Zones Sensibles, 2013

INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, traduit de l'anglais par Sophie Renaut, Bruxelles, Édition Zones Sensibles, 2013

JOHANNOT Yvonne, « L'espace du livre », *Communication et langages*, n°72, 2^eme trimestre 1987, [en ligne], disponible sur <http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1987_num_72_1_971>

KITTLER Friedrich, *Gramophone, film, typewriter*, [1986], traduit de l'allemand par Frédérique Vargoz, Paris, Les presses du réel, 2018

KLEE Paul, *Cours du Bauhaus*, traduit par Claude Riehl, Paris, Hazan, 2004

KRAUSS Rosalind, " Sculpture in the Expanded Field ", *October*, n°8, 1979, [en ligne], disponible sur <<https://www.jstor.org/stable/778224>>

LEADER Darian, *Mains. Ce que nous faisons d'elles, et pourquoi*, traduit de l'anglais par François Clusset, Paris, Albin Michel, 2017

LEE Marshall, "What Is Modern Book Design", *Books for Our Time*, Oxford, New York University Press, 1951

LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la Parole*, volume 1, « Technique et langage », Paris, Albin Michel, 1964

LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la Parole*, volume 2, « La mémoire et les rythmes », Paris, Albin Michel, 1964

LESAGE Claire, *L'écrivain et la fabrication du livre : actes du colloque*, Nanterre, Centre de recherche Livre & littérature, 1991

Voir en particulier :

LEQUIRE Pierre, « Art poétique et poétique du livre », p.99-197

MASSIN, « Massin, graphiste », p.209-216

LICKO Zuzana, "Do you read me ?", *Emigre*, N°15, 1990

LOMMEN Matthieu, *Le livre des livres : graphisme des livres au fil du temps*, Paris, Pyramyd, 2012

LYOTARD Jean-François, « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », préface au catalogue d'exposition *Vive les graphistes : Petit inventaire du graphisme français*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990

MC COY Katherine, "The New discourse", *Design Quarterly*, n°148, 1990, p.16

MC LUHAN Marshall, *The Medium is the Massage*, New York, Banham Books, 1967

MILON Alain et PERELMAN Marc, *L'esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010

Voir en particulier :

BASSAS VILA Javier, « Le "se livrer" du livre. Phénoménologie de son effet et de son principe d'individuation », p.47-58

MILON Alain, « Pour quelle esthétique du livre ? », p.11-14

OUVRY-VAL Brigitte, « Entre éthique et esthétique du lire », p.111-147

PERELMAN Marc, « Le livre : entre beauté intellectuelle et esthétique fonctionnelle », p.85-107

TRUCHOT Pierre, « L'esthétique du livre ou l'art du temps », p.39-46

MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Le livre d'artiste et la question de l'exposition », MÉLOIS Clémentine (sous la direction de), *Publier...[exposer : les pratiques éditoriales et la question de l'exposition]*, Nîmes, École supérieure des beaux-arts de Nîmes, 2012, p.13-22

MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*, Paris, BnF/ Jean-Michel Place, 1997

MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Sur le livre d'artiste, articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, le Mot et le reste, 2006

MORISON Stanley, *First Principles of Typography*, [1936], Cambridge, Cambridge University Press, 1951

MORISON Stanley, *On type Designs Past and Present*, Londres, Ernest Benn, 1962

MORRIS William, *L'art et l'artisanat*, traduit de l'anglais par Thierry Gillyboeuf, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2011

MUNARI Bruno, *L'art du design*, traduit de l'italien par Audrey Favre, Paris, Pyramyd, 2012

NODIER Charles, « Notions élémentaires de linguistique, ou histoire abrégée de la parole et de l'écriture, pour servir d'introduction à l'alphabet, à la grammaire et au dictionnaire », *Œuvres complètes*, Tome XII, 1834

NORMAN Donald, *The psychology of everyday things*, New York, Basics Books, 1988

NORMAN Donald, "Cognitive artifacts", in John Millar Carroll (sous la direction de), *Designing interaction. Psychology of Human Computer Interface*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991

PAULSON William, *The Noise of Culture: Literary Texts in a World of Information*, Ithaca, Cornell University Press, 1988

PÉREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 2000

PESCE Gaetano, *Réinventer le monde sensible*, Paris, Buchet Chastel, 2017

PHILLIPOT Clive, GLICENSTEIN Jérôme, MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Booktrek : la prochaine frontière. », *Nouvelle revue d'esthétique* 2008/2 (n° 2), p.19-20

POYNOR Rick et BOOTH-CUBBORN Edward, *Typography now: the next wave*, Londres, Internos Books, 1991

POYNOR Rick, "We need more galleries that exhibit graphic design", *Print*, vol. 64, n°2, [en ligne], disponible sur <<https://www.printmag.com/article/observer-we-need-more-galleries-that-exhibit-graphic-design/>>

POYNOR Rick, *La loi du plus fort, la société de l'image*, Paris, Pyramyd, 2001

QIANG WANG Shao (éditeur), *Imprint : innovative book and promo design*, Barcelone, Promopress, 2011

QUENEAU Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 2003

RABARDEL Pierre, *Les hommes et les technologies ; approche cognitive des instruments contemporains*, Paris, Armand Colin, 1995, [en ligne], disponible sur <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01017462>>

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008

RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004

RICHAUDEAU François, *La lisibilité*, Paris, Denoël, 1969

ROBERT Yves, in Centre National des Arts Plastiques, *Graphisme en France*, n°24, 2018, p.5, [en ligne], disponible sur <<http://www.cnap.graphismeenfrance.fr/livre/graphisme-france-ndeg24-exposer-design-graphique-2018>>

ROCK Michael, " Fuck Content ", [2005], in 2x4, *Multiple Signatures : On Designers, Authors, Readers and Users*, Rizzoli International, New York, 2013

RUDER Emil, manifeste *Typographische Monatsblätter*, n°5, 1973

- SALLES René, *5000 ans d'histoire du livre*, Rennes, Ouest France, 1986
- SARRIS Andrew, "Notes on the Auteur Theory in 1962", in Sitney P. Adams (éditeur), *Film Culture Reader*, Praeger Publishers, New York, 1970
- SARRIS Andrew, *The Primal Screen*, Simon and Schuster, New York, 1973
- SCHWITTERS Kurt, « Thesen über Typographie », *Merz*, n°11, 1924
- Site des éditions T-O-M-B-O-L-O, [en ligne], disponible sur <<http://www.to-m-b-o-l-o.eu/flux/monozukuri-facons-et-surfaces-dimpression/>>
- Site du Fonds international d'objets imprimés de petite taille, [en ligne], disponible sur <<http://www.fondsinternational.com/>>
- SOUCHIER Emmanuël, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, n°6, 1998, p.137-145
- SOURIAU Étienne, *Passé, présent, avenir du problème de l'esthétique industrielle*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1952
- SPENCER Herbert, *Pioneers of modern typography*, Londres, Lund Humphries, 1969
- STEAD Evanghélia, *La chair du livre : Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012
- STIEGLER Bernard, « L'attention, entre économie restreinte et individuation collective », in CITTON Yves, *L'économie de l'attention*, Paris, La Découverte, 2014, p.123-135
- STIFF Paul, "A footnote kicks him: How books make readers work", *Journal of Scholarly Publishing*, n°28(2), 1997, p.65-75
- THÉVOZ Michel, *L'art comme malentendu*, Paris, Éditions de Minuit, 2017
- TSCHICHOLD Jan, *Livre et typographie : essais choisis*, Paris, Éditions Allia, 2011
- UNGER Gerard, *Pendant la lecture*, Paris, Éditions B42, 2015
- VALÉRY Paul, « Les deux vertus d'un livre », [*Arts et Métiers Graphiques*, 15 Septembre 1927, p.3-8], [en ligne], [consulté le 16 octobre 2018], disponible sur <<https://magazines.iadb.org/issue/AMG/1927-09-15/edition/null/page/7>>
- VANDERLANS Rudy, *Emigre*, n°15, 1990
- VIÉNOT Jacques, « La Charte de l'esthétique industrielle », *Esthétique industrielle*, N°7, 1952
- WEINGART Wolfgang, *My Way to Typography*, traduit par Katharine Wolff et Catherine Schelbert, Lars Müller, Baden, 2000

WHITE Glyn, *Reading the graphic surface, the presence of the book in prose fiction*, Manchester, Manchester University Press, 2014

ZAMMIT Camille, *L'apparence du livre : l'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, Mémoire, Toulouse, Université de Toulouse II, 2014

Sources par projets

Sur le travail de Diane BOIVIN

Interview de Diane Boivin sur le site du magazine *Étapes*, [en ligne], disponible sur <<http://etapes.com/diane-boivin-evoque-le-concept-de-lecture-contrariee>>

Site de Diane Boivin, [en ligne], disponible sur <<https://cargocollective.com/dianeboivin/OULEPO>>

Sur le travail de Pierre DI SCIULLO

Site des Éditions Adespote, [en ligne], disponible sur <<http://www.adespote.com/l-or-de-la-fougue-p236300.html>>

Site de Pierre Di Sciullo, [en ligne], disponible sur <<http://www.quiresiste.com/>>

Sur le projet *Fahrenheit 451*

Florian Bulou-Fezard, « La nouvelle édition de Fahrenheit 451 doit être brûlée pour être lue », [en ligne], disponible sur <<http://etapes.com/la-nouvelle-edition-de-fahrenheit-451-doit-etre-brulee-pour-etre-lue>>

Maitreyi Mantha, "Special Edition Of Fahrenheit 451 Can Only Be Read By Applying Heat To Its Pages", publié le 4 janvier 2018, [en ligne], disponible sur <<https://www.dogonews.com/2018/1/4/special-edition-of-fahrenheit-451-can-only-be-read-by-applying-heat-to-its-pages>>

Site du projet, [en ligne], disponible sur <<http://www.superterrain.fr/f451/>>

Sur le travail de Fanette MELLIER

MAILLET Sandrine, SALVAGE Anne-Marie, « Fanette Mellier. Travailler la matière textuelle », *Revue de la BNF*, n° 43, 2013 p. 49

Site de Fanette Mellier, [en ligne], disponible sur <<https://fanettemellier.com>>

Site du Signe, Centre National du Graphisme, [en ligne], disponible sur <<http://www.centrenationaldugraphisme.fr/fr/cig/page/editions-ressources/ditions/bastard-battle-de-celine-minard>>

DE SMET Catherine, « Dessiner les livres. Notes sur le travail de Philippe Millot », in DE SMET Catherine, *Pour une critique du design graphique : dix-huit essais*, Paris, B42, 2012, p.81-93

Dossier « Rouges-Gorges et Cosaques – Philippe Millot » sur le site IndexGrafik, [en ligne], disponible sur <<http://indexgrafik.fr/rouges-gorges-et-cosaques-philippe-millot/>>

Entretien d'Olivier Gadet et Philippe Millot, [en ligne], disponible sur <<http://rouges-gorges-et-cosaques.net/>>, 00:09:59

Sur le projet *Talking Ceramics I*

Site de l'agence Trapped in Suburbia, [en ligne], disponible sur <<https://trappedinsuburbia.com/portfolio/talkingceramics1/>>

Site des European Design Awards, [en ligne], disponible sur <<https://europeandesign.org/submissions/talking-ceramics-i-special-edition/>>

Vidéo de présentation du projet, [en ligne], disponible sur <<https://vimeo.com/189276051>>

Autres projets

Numéro spécial Diplômes d'école d'art et de design, *Étapes*, n°246, novembre-décembre 2018

Site de Philippe APELOIG, [en ligne], disponible sur <<http://apeloig.com/fr/project/brazil-reinvention-of-the-modern/>>

Site de BALDINGER • VU•HUU, [en ligne], disponible sur <<http://www.baldingervuhuu.com/projets/of-bridges-borders/client:jrp-ringier>>

Site du projet *Bookster*, [en ligne], disponible sur <<https://www.thebookstershop.com/>>

Site de Thomas HUOT-MARCHAND, [en ligne], disponible sur <<http://www.thomashuotmarchand.com/publications/256tm/>>

Site du projet *Johab*, [en ligne], disponible sur <<http://baesohyun.com/johab/>>

Site de Didier MUTEL, [en ligne], disponible sur <<http://atelierdidiermutel.com/>>

Site de PRACTICE+THEORY, [en ligne], disponible sur <<http://www.practiceandtheory.co.uk/en/typography/design-criminals-mak>>

Cette étude s'attache à analyser des **livres** conçus par des **graphistes**, qui tendent à expérimenter, voire dépasser, la définition de cet objet en testant ses limites. Ces explorations mènent à une matérialité de l'objet particulièrement affirmée. La **matière textuelle** de ces livres procède à une **remise en cause typographique**, au-delà de toutes conventions préétablies : le **texte fait image**, et devient **plus visible que lisible**. Nous qualifions ces livres **non-standards** de **livres de graphistes**. Mais, au-delà des remises en causes formelles de l'objet, la fonction du livre est-elle aussi remise en question ? Notre réflexion se positionne du côté de la réception de ces objets par les lecteurs. Sont-ils **des livres** dont la fonction est identique à celle des livres conventionnels ? Sont-ils **toujours des livres**, s'ils existent pour leur forme et non pour leur fonction ? Convaincus qu'ils ne sont pas **rien que des livres**, nous présentons ces objets comme une forme augmentée du livre, qui permet de satisfaire d'autres finalités que la lecture. Il apparaît que ces livres interrogent, et permettent de **conscientiser l'acte de lecture** en suspendant le lecteur dans une pleine **expérience** esthétique. Enfin, ils révèlent de manière saillante le rôle que joue le **graphiste** dans la construction sémiotique de l'objet. Portant une réflexion, et produisant un discours sur les potentialités du livre, ne pourrait-il finalement pas prétendre à un statut d'**auteur** ?

