



**HAL**  
open science

# L'auctorialité dans les contraintes de la reproductibilité : jeux, marges et manœuvres du designer graphique dans l'édition de Tristram Shandy

Gabriele Cepulyte

## ► To cite this version:

Gabriele Cepulyte. L'auctorialité dans les contraintes de la reproductibilité : jeux, marges et manœuvres du designer graphique dans l'édition de Tristram Shandy. Sciences de l'information et de la communication. 2015. dumas-04406437

**HAL Id: dumas-04406437**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04406437>**

Submitted on 19 Jan 2024

**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.

Copyright

## Master 2 Recherche

Mention : Information et communication

Spécialité : Recherche et développement

### L'auctorialité dans les contraintes de la reproductibilité

Jeux, marges et manœuvres du designer graphique  
dans l'édition de *Tristram Shandy*

Responsable de la mention information et communication  
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Emmanuël Souchier

Nom, prénom : CEPULYTE Gabriele

Promotion : 2014-2015

Soutenu le : 25/11/2015

Mention du mémoire : Très bien



Merci

aux professeurs du Master 2 Recherche du CELSA, qui ont fait preuve d'une oreille attentive pendant les séminaires de recherche et qui ont su me remettre sur le droit chemin lorsque je m'égarais en batifolages et amours intellectuelles ; je remercie Adeline Wrona, pour sa curiosité quant aux dites divagations, pour ses conseils et ses encouragements ; je remercie tout spécialement et chaleureusement Emmanuël Souchier, mon directeur de recherche, pour son soutien, à la fois canne d'aveugle et béquille dans ce champ nouveau, tout aussi effrayant qu'excitant. Merci d'avoir pallié le manque de mon prénom, que ce soit ponctuation perdue ou lettre envolée, de l'accent double du votre !

Merci

à mes vieux, ces sages qui ont la patience d'accorder du temps à une temporalité différente de la leur. / à Hervé, pour ne jamais m'avoir posé de questions sur ce mémoire ; / à Philippe, pour m'avoir donné le goût de bûcher, de tirer des choses leur substantifique moëlle ; / à Claude, pour me dire et me montrer au combien chacun résiste à sa manière propre.

Merci

aussi à mes semi-vieux, qui m'ont bien aidée et dont je suis toujours étonnée de voir la bienveillance et la confiance. / à Raphaël, sans qui je n'aurais certainement jamais même pensé me retrouver ici un jour, *mille mercis* ; / à Sébastien, fousseur infatigable, qui m'a fourni nourritures intellectuelles en tous genres.

Merci

à l'intemporelle Margaret (qui n'a rien à voir avec ce mémoire mais dont je bénis chaque jour l'existence).

Merci

à la classe de M2 Recherche, et plus particulièrement à Éloïsa, troisième tréma de ces remerciements (fait assez rare pour être soulevé) pour les moments de perplexité profonde face à l'absurdité relative de notre présence en ce monde ; un grand merci à Oriane, comparse/commère, sans qui le master aurait été beaucoup moins drôle, caustique et aussi beaucoup moins réalisable, et le plus important, je n'aurais jamais été affublée de tous ces noms d'oiseaux exotiques.

Merci à Dorine, de m'avoir aidée à compléter le glyph-set du Conan et du Bataille, que j'utiliserai pour une composition future de ce mémoire : merci d'avoir bien voulu faire ces signes que j'avais cachés dans le placard en espérant ne jamais y avoir recours (oui, oui, on peut très bien se débrouiller sans chiffres).

Merci à Pierre, enfin, de me répéter que c'est moi la plus belle, la plus merveilleuse, la plus intelligente, malgré mes explications incompréhensibles, mes gesticulations éhontées et les réveils difficiles dont il s'est fait le témoin. Amour (platonique).



<b>introduction générale</b>	9
<b>I LES MULTIPLES AUTEURS DE L'OBJET SHANDÉEN</b>	23
<b>introduction</b>	
<b>I 1 l'auteur dépossédé : la polyphonie énonciative à l'œuvre</b>	25
<b>a</b> <i>Tristram Shandy</i> , œuvre classique	26
<b>b</b> le livre comme légitimation	30
<b>c</b> la marque de l'éditeur : l'appropriation de l'œuvre dans sa matérialité	34
<b>I 2 portraits, tracés, empreintes : Sterne comme figure d'auteur</b>	
<b>a</b> la construction de la figure d'auteur à travers le portrait	41
<b>b</b> la ligne de Sterne : le corps de l'auteur désiré	46
<b>c</b> <i>Tristram Shandy</i> , au centre d'une réappropriation auctoriale	48
<b>II LIEUX DU FAIRE ET LIEUX DE L'ÊTRE DU DESIGNER GRAPHIQUE</b>	
<b>introduction</b>	
<b>II 1 le design graphique, entre circulation et technique</b>	
<b>a</b> le design graphique comme travail de (re)production	52
<b>b</b> la couverture, espace de déterminations culturelles	57
<b>c</b> l'éthique du designer	62
<b>II 2 le colophon : signature et discours</b>	65
<b>a</b> « un homme vit quand son nom est cité »	66
<b>b</b> l'exacerbation de l'individualité : discours et poïétique	70
<b>III L'EFFACEMENT DE L'AUTEUR ET LE FAIRE DU DESIGNER</b>	
<b>introduction</b>	
<b>III 1 cadres instituants et pratiques artistiques</b>	
<b>a</b> de l'image au texte, l'image dialectique	76
<b>b</b> des objets révélateurs des espaces institués : fixation des formes	80
<b>c</b> la poïétique du livre : quand dire est faire	85
<b>III 2 la citation comme pratique auctoriale</b>	
<b>a</b> l'instrumentalisation de la ligne	90
<b>b</b> de la signature à la citation	95
<b>c</b> la mise en page comme mise en scène	100
<b>conclusion générale</b>	105
<b>bibliographie</b>	111

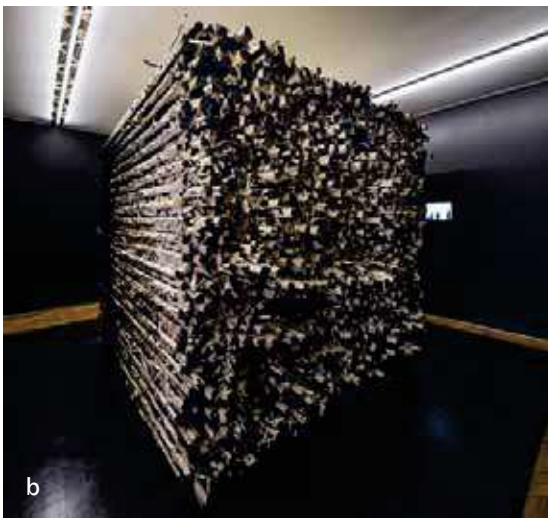


fig. 1 Vues de l'exposition *Recto-Verso: 8 pièces graphiques* au musée des Arts Décoratifs de Paris.

- a Jacquet Christophe, *Chérie*.
- b AKATRE, *2,5 T.*
- c Cotencin Jocelyn, *Le centre de documentation*.
- d Vanni Pierre, *Google raconte*.
- e Schweizer Mathias, *Invert*.

Du 21 mai 2014 au 1er février 2015 se tenait l'exposition *Recto-Verso : 8 pièces graphiques* au musée des Arts décoratifs de Paris. Cette exposition présentait huit pièces de designers graphiques dont la pratique se rapprochait et se revendiquait d'une hybridation avec l'art. L'espace d'exposition, découpé en différentes salles chacune attribuées à un designer, montrait des affiches placardées au mur ou exposées sur chevalet, des projections, des objets, des sculptures : une salle centrale réunissait les discours du commissaire sur les objets exposés, qui sans cartels, étaient appréhendés comme des installations artistiques [fig. 1].

*Pourquoi faire une exposition de design graphique ? Qu'est-ce qu'une exposition de design graphique ? Quel est le statut des objets exposés ? À quoi renvoient-ils ? Quel discours autour de ces objets ? Quel discours autour des designers ? Artistique/scientifique/visuel ? Quelle reconnaissance acquièrent ces designers ? Qu'est-il digne d'exposer ? Quel système de jugement et de valeur régit le commissariat de cette exposition ? Les objets exposés sont-ils, dès lors, des créations auctoriales ?*

Tant de questions que je me suis posées suite à cette exposition, où le design graphique se voyait alors défini comme « un lieu d'hybridation critique entre la communication visuelle et l'art contemporain ». Néanmoins, l'exposition et son discours d'escorte [annexe 0] montrent une position ambiguë par rapport à cette association : les termes eux-mêmes trahissent la confusion de ce qui peut définir le design graphique (on voit la survivance des termes graphiste et communication visuelle). L'appropriation du terme « design graphique » se ressent ici comme une posture politique, idéologique des visées d'un corps de métier, qui vient faire rupture par rapport à une conception du graphiste désormais dépassée. La volonté de prôner le design graphique comme pratique artistique et d'en asséner le bien fondé en dévaluant la partie associée au travail de commande est un indice d'une évolution épistémologique à laquelle je suis confrontée depuis quelques années et que j'ai l'intention de questionner dans le cadre de ce mémoire.

Pour appréhender cette transformation, il me semble bon d'interroger en premier lieu les termes « design graphique » et « designer graphique », ayant moi-même vécu cette transition terminologique. Le design graphique a supplanté la communication visuelle lors d'une réforme des diplômes d'arts appliqués en 2012 : les BTS et DSAA Communication Visuelle ont pris cette appellation alors que d'autres formations se sont aussi vues tout d'un coup rattachées au champ du design : la « création typographique » est devenue « design typographique », « l'imagerie médicale scientifique » changée en « design d'illustration scientifique »... Le rattachement à ce champ met en exergue d'une part le long attachement de la France pour son *esthétique industrielle* et ses arts décoratifs



qui ont encore une résonance artisanale<sup>1</sup> ; d'autre part, elle montre la volonté de reconnaissance de disciplines d'ordre graphique en les associant au prestige du terme design. Ce terme de « design graphique » est donc autant une posture qu'un indice de la globalisation par l'adoption d'un terme anglophone, et ainsi d'une normalisation internationale autant dans les termes que dans ce qu'ils désignent.

La partie de cette dénomination à questionner devient donc véritablement le mot « design » (qui n'a longtemps désigné<sup>2</sup> que le champ du design d'objets), ouvrant le champ vers l'origine des arts appliqués et leurs diverses apparitions et chemine-ments individuels à partir d'un tronc commun. Le terme « design » a été employé pour la première fois par le journal anglais *The Journal of Design & Manufactures* en 1849<sup>3</sup>, et désignait le fait de faire converger les arts avec l'industrie. Ontologiquement, le design se destine donc à une visée de production à grande échelle, ce qui paraît au premier abord contradictoire vis-à-vis de l'association du terme design graphique avec l'éclosion de pratiques plus artistiques ; cependant, les évolutions artistiques du xx<sup>e</sup> siècle ayant de plus en plus investi les modes de production industriels et s'étant progressivement détachées de la main, que ce soit par des processus d'intellectualisation ou de délégation aux machines, elles expliquent en partie cette confusion qui s'opère par la constante redéfinition de ce qui rend l'art exceptionnel. Alors que les modes de création ont tendance à converger, les spécificités du design graphique sont à remettre en lumière.

Beaucoup d'écrits sur le design ne prennent pas en compte les différences entre les différents types de design, établissant le design d'objet comme modèle. Or, les modes d'intervention diffèrent : alors que le design d'objet se concentre sur l'interaction de l'utilisateur à l'objet, le design graphique est déterminé par sa dimension visible et lisible : quels que soient ses objets, le design graphique offre à lire des images. Son fonctionnement est intimement lié à celui de l'écriture, dans toute la problématique du signe, entre langage et image, usant de son propre langage graphique.

J'adopterai alors l'esquisse de définition que Annick Lantennois propose du design graphique, c'est-à-dire :

[...] un des outils dont les sociétés occidentales se dotent, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour traiter, visuellement, les informations, les savoirs et les fictions : il est l'un des instruments de l'organisation des conditions du lisible et du visible, des flux des êtres, des biens matériels et immatériels. [...] Ces informations, ces savoirs et ces fictions sont les matériaux d'une commande. Et le designer graphique est le traducteur ou l'interprète qui conçoit soit la syntaxe d'un objet, soit un dispositif global où se déploiera la réponse graphique à la demande initiale.<sup>4</sup>

Cette définition propose trois éléments primordiaux dans l'appréhension du design graphique dans ce mémoire : le fait qu'il s'agisse d'un instrument œuvrant dans la

1 Vial Stéphane, *Court traité du design*, P.U.F, 2014, Paris, p.8.

2 Hasard de l'écriture, désigner suit le design ; n'est-ce pas une indice d'une circonscription à venir ? Car désigner indique de manière à faire reconnaître : et le design n'est-il pas pour l'utilisateur la création d'objets qui ne nécessitent pas de manuels ?

3 Vial Stéphane, *Court traité du design*, P.U.F, 2014, Paris, p.8.

4 Lantennois Annick, *Le Vertige du funambule*, B42, 2010, Valence, p.7.

visualité, organisant ainsi la lecture dans différentes espaces ; le designer graphique conçoit à cette fin un langage visuel propre à l'objet ou à l'environnement sur lequel il intervient ; et cette intervention est une réponse, donc une pratique venant après un énoncé premier. De ces trois points, l'on peut voir que le langage du designer graphique réside dans la réponse faite, sur un objet pré-existant, donc dans une postériorité qui rend complexe la définition du designer graphique comme d'un auteur, créateur premier de quelque chose. Dans un souci terminologique, j'utiliserai alors ces termes de « design graphique » et de « designer graphique » pour mettre en avant une conception contemporaine de ce métier, et l'acceptation des divers enjeux qui le traversent. S'il est si difficile de se mettre d'accord sur une posture particulière propre au design graphique, c'est qu'elles sont multiples : je considérerai donc le designer graphique comme une évolution historique du statut du graphiste plus qu'une posture, dans la mesure où son métier et ses tâches ont évolué et ont permis l'émergence de cette nouvelle dénomination.

Au delà de l'interrogation sur la prétention du design graphique à l'art contemporain, et sans chercher une quelconque origine ou fondement de ce qui pourrait être le noyau du design graphique, mon questionnement se porte sur la valeur et la reconnaissance des métiers dont la part de création a pour finalité la reproduction. La logique proposée par l'exposition au musée des Arts Décoratifs semble aller à l'encontre de ce fonctionnement à l'équilibre certes précaire mais qui donne à penser aujourd'hui la valeur de la création dans une économie contemporaine dominée par la culture numérique. Je me propose alors d'orienter ce questionnement vers la recherche d'une auctorialité, dont le design graphique en tant que pratique associée ontologiquement à une commande et dont les objets sont reproduits est *a priori* exclu.

Dans le troisième livre de *La République*, Platon condamne le miméticien, non seulement pour la fausseté des images qu'il propose, mais aussi pour son double-statut, inconcevable dans la Grèce antique où la division du travail est spécifiquement organisée. L'« exception » artistique est que le travail de l'artiste s'exerce dans la communauté, contrairement au travail ordinaire, qui est privé. L'exclusion de l'espace politique se fait à cause de cette sortie d'une communauté instituée, de par la nature double de son travail : l'artiste publicise son travail et influe de fait sur un espace commun. Le régime de fiction qu'a adopté l'art (dans toutes ses dimensions, visuelles, littéraires, etc.) a aidé à stabiliser cette posture, tout en le retirant du travail en le rendant exceptionnel<sup>5</sup>. Cependant, le retour au XIX<sup>e</sup> siècle à l'art dans un système de production rend l'équilibre à nouveau fragilisé, cette fois en remettant en question la dimension créative : plus que l'usage de techniques impliquant la reproductibilité possible des objets, la reproductibilité de l'objet même permet-elle une auctorialité ?

En effet, si le design graphique cherche aujourd'hui à se rapprocher d'autres disciplines et champs de la création, c'est que le contexte contemporain met en dan-

5 Rancière Jacques, *Le partage du sensible*, La Fabrique éditions, 2000, Paris, p.13.

ger sa position créatrice. D'une part, son travail de création est lié à un processus de reproduction qui nie la valeur artistique (au sens où l'entendait Benjamin, le *hic* et le *nunc* étant dès lors donnés à tout un chacun); d'autre part, les outils numériques qu'il utilise se voient appropriés par tous. Le fait est qu'aujourd'hui, toutes les pratiques de mise en forme du texte sont données à voir à travers les architextes informatiques : elles sont publicisées alors que ces corps de métiers historiquement se revendiquaient du silence. La centralisation des tâches éditoriales dûes aux évolutions techniques des logiciels amène à une revendication de ces acteurs, dont les tâches se voient relayées, dans un processus de servuction propre à l'économie numérique<sup>6</sup> : chacun écrit et met en forme son blog, ses documents, ses présentations PowerPoint sans se poser la question des corps de métier dont dépendent la mise en forme de ces objets de manière originelle. Le fait que ces métiers spécialisés soient devenus des options sur un logiciel enclenche donc un processus de revendication de qualification qui se fait aussi par une pratique auctoriale, afin de ressortir de la masse des prétendants à la forme, dans toute l'inconscience qu'instaurent les logiciels prévus à cet effet.

Dans ce contexte, la notion d'auctorialité permet de soulever des points aveugles dans le design graphique. L'infra-ordinarité de la disparition de l'auteur depuis qu'elle a été énoncée par Barthes<sup>7</sup> ne peut être effective. De par son remplacement par la notion d'œuvre et celle d'écriture, le discours apparaît comme acheiropoïète<sup>8</sup>, et verrouille ainsi la notion d'auteur dans une dimension transcendente dont seule l'étude communicationnelle permet le déchiffrement<sup>9</sup>. Dans le cadre de mon étude, et de par l'infra-ordinarité même du travail du designer graphique, cette sacralité ne peut s'appliquer à cet acteur. Il me semble pertinent de reprendre alors les déterminants que prête Foucault à la fonction auteur, cette place laissée vide, vacante une fois la mort de l'auteur établie.

Foucault parle de la fonction auteur comme définie par quatre points qui sont le nom de l'auteur, son rapport d'appropriation, son rapport d'attribution et sa position. Le nom permet une fonction classificatoire, il est l'équivalent d'une série de descriptions ; le rapport d'appropriation est une appropriation juridique dépendant du danger, de la responsabilité que l'auteur est prêt à prendre pour assumer la paternité de son texte ; le rapport d'attribution, construit par la critique littéraire fonctionne par principe d'une unité d'écriture, d'une stylistique ; et la position de l'auteur est son statut, mobile, dans divers types de discours<sup>10</sup>.

Ces éléments mettent en lumière des problèmes importants dans le design graphique : même si dans le cadre de cet écrit, je ne m'intéresserai pas à la dimension

6 Jeanneret Yves et Souchier Emmanuël, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », in *Communication & Langages*, n° 145, septembre 2005, p.3-15,

7 Barthes Roland, « La mort de l'auteur », 1968, in *Le bruissement de la langue*, éditions du Seuil, 1984, Paris.

8 (du grec *cheir*, main, et *poiêtês*, créateur) Se disait à Byzance, d'une image qui, suivant la tradition, était d'origine miraculeuse. (source : larousse.fr)

9 Foucault Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur? », 1969, in *Dits et écrits*, vol. I, Gallimard, 2001, Paris, pp. 822-832

10 *ibid.* pp. 825-832.

juridique de l'auteur, la responsabilité symbolique envers les objets créés est une problématique que j'aborderai ; d'autre part, le nom de l'auteur en tant que descriptif implique l'apposition de son nom pour le rendre mémorable : la signature en tant qu'élément d'attribution est donc un enjeu majeur. Enfin, l'attribution construite par une unité d'écriture dans le design graphique est à considérer selon l'angle de la création d'un langage visuel particulier et reconnaissable. Si on le considère à l'échelle du livre, le designer graphique se retrouve ainsi à divers endroits de manière plus ou moins explicites dans divers types de discours. Si l'ambition de Foucault à travers cet exposé était de parvenir à une méthodologie pour établir une typologie de discours, la nature hypothétique de l'auteur dont je traite s'intègre à ce cheminement : dans la saisie de points d'insertion, de modes de fonctionnement et de dépendances du sujet, qui dans mon cas, s'inscrit toujours dans des contraintes de création composites.

Utiliser le terme d'auteur plutôt que d'artiste pour une pratique dépendant des arts graphiques me permet de prendre du recul sur l'héritage du design graphique et d'aller au-delà d'une conclusion binaire art/travail et de paradigmes artistiques ne convenant pas à un corps professionnel dont l'impulsion est dictée par un cahier des charges. L'auteur est une fonction, donc une construction, contrairement à l'artiste qui est aussi un corps professionnel à part entière. Cette conception me permet d'ouvrir mon questionnement à une problématique énonciative et non pas seulement socio-professionnelle. Alors que l'artiste institue son travail en tant qu'œuvre d'art, le design graphique ne peut y prétendre, ses objets circulant au sein d'un espace commun, appropriables, ayant une valeur de documents : ce ne sont d'ailleurs pas des objets propres au design graphique mais qu'il a en partage, dépendant d'une primauté énonciative. La question serait alors dans quelle mesure une auctorialité est possible par rapport à la dépendance ontologique du design graphique, travail de mise en forme postulant un objet au contenu visible à travailler, dépendance déterminée par un impératif de diffusion et de circulation dans l'espace public, impliquant dès lors la reproductibilité d'un faire créatif.

Ce faire créatif qu'est le travail de design graphique est une articulation entre trois pôles : la commande, le projet, et l'objet<sup>11</sup>. La commande, qui est le texte donné par le commanditaire, un cahier des charges ; le projet, qui consiste en la réponse du designer graphique à cette commande ; et l'objet, qui est la conciliation matérielle de ces deux pôles. Dans le cadre de ce mémoire, je vais me concentrer spécifiquement sur l'objet, car il porte en lui les différentes marques d'énonciations éditoriales : ainsi, l'analyse sémiotique de ces marques me permettra de remonter à des logiques d'acteurs dont l'étude en amont aurait été trop complexe à mener pour l'instant, dans le cadre d'un M2 Recherche (qu'est-ce qu'un projet de design graphique ? Quelles sont ses limites ? Cette posture m'aurait menée à un problème d'intentionnalité qui aurait dans tous les cas été faussé). Les outils contemporains de la mise en forme du lisible sont aussi ceux utilisés dans l'économie éditoriale. Il me semble alors pertinent de déplacer le problème

11 Bayaert-Geslin Anne, *Sémiologie du design*, PUF Formes Sémiotiques, 2012, Paris, p. 157

de l'exposition d'art contemporain qui a motivé en premier lieu le questionnement de ce mémoire au design graphique éditorial, dont les enjeux par rapport à ces évolutions sont les plus lisibles.

Penser la question de l'auctorialité dans l'édition permet d'étudier un objet propre au design graphique et à ses héritages professionnels, le livre, dans une perspective qui permet de mettre en lumière toutes les facettes de cette profession qui prend en charge la visualité de la communication. D'autre part, le livre est un objet polyphonique complexe très codifié qui permet de cristalliser des dynamiques énonciatives de manière très nette. En effet, la comparaison des marqueurs énonciatifs relevant de l'image me permettra d'établir des logiques et hiérarchies.

#### constitution du corpus

Je me propose à travers ce mémoire d'étudier la part du visuel dans la construction de la figure d'auteur et de l'auctorialité du designer graphique, en prenant pour objet d'étude *Vie et Opinions de Tristram Shandy, gentleman*, de Laurence Sterne.

J'ai choisi de travailler sur *Vie et Opinions de Tristram Shandy* car il s'agit d'un cas limite de la littérature dite « excentrique » qui a le mérite d'exacerber le thème énoncé. Laurence Sterne est un auteur dont l'œuvre est une parodie de toute la littérature de l'époque (1765) : il s'agit d'un écrit ludique, qui s'adresse constamment au lecteur avec humour. À travers le récit du narrateur, Tristram Shandy, l'auteur propose tours et détours dans une histoire sinueuse, qui ne rend pas tant compte des opinions du narrateur que des aventures de son oncle Toby et du caporal Trim, parodie du Quichotte et de son valet, dont le ton comique fait le sel du livre. La rhétorique du texte met en place un jeu énonciatif avec le lecteur, l'impliquant entièrement dans la co-construction du texte par des adresses explicites. Ce jeu repose aussi sur l'inclusion dans la narration d'éléments (typo)graphiques : la ponctuation est particulièrement investie (l'usage des tirets longs ponctue le texte, ainsi que des astérisques et d'autres signes qui permettent un rythme de lecture particulier), mais le texte présente aussi des éléments graphiques qui relèvent uniquement de l'image, et non codé par le langage comme peut l'être la typographie.

Laurence Sterne est un des premiers à avoir joué sur la forme visuelle de son texte : à sa suite ont suivi dans des champs hétérogènes des auteurs comme André Breton (avec *Nadja*), Louis Aragon (avec *Le Paysan de Paris*), Michel Leiris (avec *Glossaires j'y serre mes gloses*) et d'autres acteurs de la poésie (notamment Francis Ponge). L'image devient alors aussi symbole de leur pratique d'écriture. Ces auteurs ont la particularité de reprendre la main sur la visualité du texte, alors que cet aspect du livre est de prime abord l'apanage d'autres corps de métiers. Le sens formel qu'ils proposent ne correspond pas aux codes de l'édition : la forme ne doit plus suivre une fonction, mais une poétique. L'expressivité qu'ils mettent en place fait de l'image un portrait de l'auteur (tout comme l'œuvre finit par se fondre à lui), et devient un élément de représentation au sein

du livre. Il me semble intéressant de voir comment les acteurs de l'édition se réapproprient leur propre pratique à travers celle des écrivains afin de poser leur propre auctorialité.

La sélection de mon corpus s'est établie selon le niveau d'interprétation formelle de l'œuvre qui a été fait : les trois éditions choisies sont des appropriations fortes à divers niveaux énonciatifs et spatiaux du livre. Mon étude repose donc sur l'édition du Club français du livre (1965), celle de Visual Editions (2010) et celle des éditions Tristram (2012). Mon corpus s'est restreint à ces éditions car elles mettent toutes l'accent sur la forme du livre d'une manière spécifique.

Le Club français du livre est une institution éditoriale mise en place en 1946 par Jean-Paul Lhopital qui en est le premier directeur littéraire, et se développant particulièrement la décennie suivante : elle est emblématique de par le travail individualisé de chaque livre proposé, et diffusé par souscription. Des grands noms du graphisme éditorial tels que Pierre Faucheux et Massin en ont été les directeurs artistiques et ont aidé à asseoir la réputation de cette maison d'édition au milieu des divers clubs littéraires qui se sont développés à l'époque.

Visual Editions est une maison d'édition britannique créée par deux designers graphiques, Anna Gerber et Britt Iversen, en 2010. Leur ligne éditoriale se base sur l'apport visuel du livre à la narration ; les inclure dans mon corpus est pertinent du fait que ce sont des personnes ayant une sensibilité formelle qui ont fondé la maison d'édition et qui se positionnent de ce même côté, même si elles engagent des studios de design graphique pour travailler sur les livres qu'elles éditent.

Tristram est une maison d'édition éponyme de l'œuvre choisie pour étude créée en 1995 ; la filiation établie de fait avec Sterne a motivé sa sélection, autant que la nouvelle traduction proposée : cela en fait une appropriation d'un ordre différent mais impliquant tout de même une transformation et de fait, des procédés de légitimation éditoriale d'une forme nouvelle du texte.

J'ai circonscrit mon étude autour des espaces marchands du livre (la couverture, la quatrième de couverture, le dos), les espaces rituels (de la deuxième de couverture jusqu'au début du texte littéraire, et de la fin du texte littéraire à la troisième de couverture, incluant le péri-texte éditorial du type page de titre, sommaire, avis et préface), ainsi que quatre interventions graphiques de Sterne au sein du texte littéraire, que j'étudie dans l'ensemble de la double-page : la page noire, la page marbrée, les lignes narratives et la ligne du caporal Trim. Ces espaces se sont définis après une première approche exploratoire de mes objets, à la recherche des points de friction des nœuds énonciatifs. Il s'est avéré que les espaces les plus denses et les plus complexes en informations énonciatives se trouvaient autour de la couverture et des pages de titre. L'ajout de pages faisant partie de la narration s'est établi par un relevé des variations formelles dans chacune des éditions, motivé par un questionnement de l'auctorialité de l'écrivain au sein de son propre texte, à travers l'image.

#### posture de recherche

La méthodologie que j'ai suivie est alimentée par différents domaines des sciences humaines : j'ai décidé d'adopter une vision sémiotique de mes objets, ma problématique se situant au niveau des marqueurs énonciatifs. La théorie de l'énonciation éditoriale me guide en ce sens dans la variabilité des différentes éditions de *Vie et Opinions de Tristram Shandy*, m'aidant à mettre en évidence les discours polyphoniques s'articulant au sein du même objet.

La nature de mon corpus m'amène à faire appel à l'histoire du livre et des techniques ainsi qu'à celle de la circulation des textes, afin d'éclaircir les contraintes et évolutions desquelles résultent les variabilités éditoriales prédéterminant le travail de designer graphique. Cela m'amène aussi à questionner l'auctorialité dans sa dimension historique et communicationnelle. La philosophie du design, associée à la circulation des textes m'aide à déconstruire le besoin d'actualisation formelle des textes, bien que ces textes philosophiques aient tendance à prendre le design d'objet pour modèle et à en faire une généralité. D'autre part, la dimension phénoménologique de mon interrogation m'amène à utiliser l'histoire de l'art : en effet, l'auctorialité dans les arts graphiques doit se penser dans l'héritage des arts plastiques en tant que pratique constituante. À travers la construction de la sacralité de la figure de l'artiste et de la valeur accordée à son travail, les modes de mise en œuvre de cette figure, l'auctorialité du design graphique peut être explicitée. À un niveau différent, l'histoire de l'art donne des outils pour penser le design graphique dans sa dimension plastique, approche indispensable en complément d'une approche communicationnelle : car si le design graphique est en effet communication visuelle, il n'en a pas moins une valeur esthétique. Les divers courants construits par l'histoire de l'art me permettront de définir des évolutions idéologiques dans la pratique du design graphique, d'autant plus que son évolution actuelle peut être considérée comme un paradigme de plus, les diverses évolutions de posture dans le design s'étant toujours jouées par rapport à des évolutions induites par de nouveaux modes de production.

Le thème de mon mémoire est réflexif, étant donné que j'ai moi-même une formation en design graphique et typographique. Cette étude est donc un travail de déconstruction et de dénaturalisation permis par la posture de recherche en sciences de l'information et de la communication. D'une manière presque égoïste, on peut considérer cet écrit comme la tentative d'une éthique de travail, une esquisse du champ des possibles, presque une justification de ce que j'aurais envie de développer dans mes recherches à venir, c'est-à-dire une méthodologie de recherche où le travail formel viendrait nourrir la théorie et vice-versa. Je déplorais l'absence d'études consacrées spécifiquement au design graphique, faites avec les moyens propres au design : bien que ce mémoire ne prétende pas à une auctorialité formelle exhaustive, j'ai choisi d'utiliser dans mes analyses mes méthodes propres de mise en visibilité des éléments par des moyens graphiques : associés à une sémiotique barthésienne de l'image,

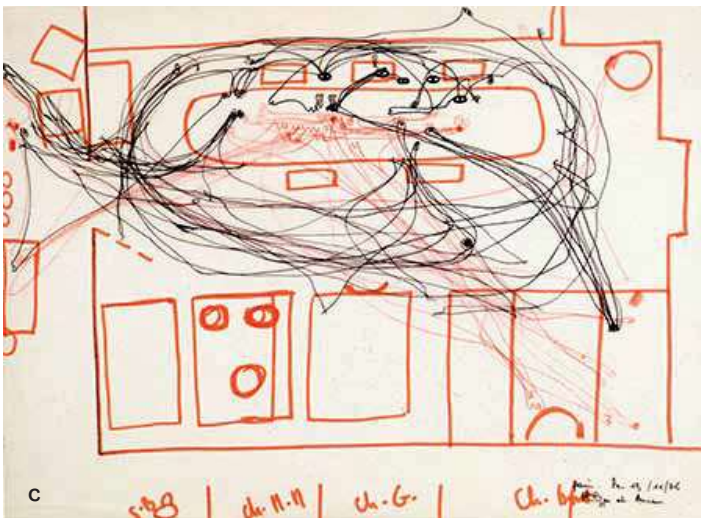
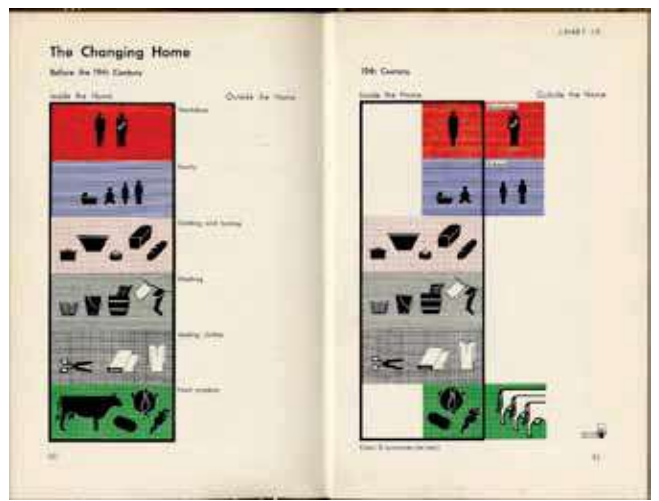
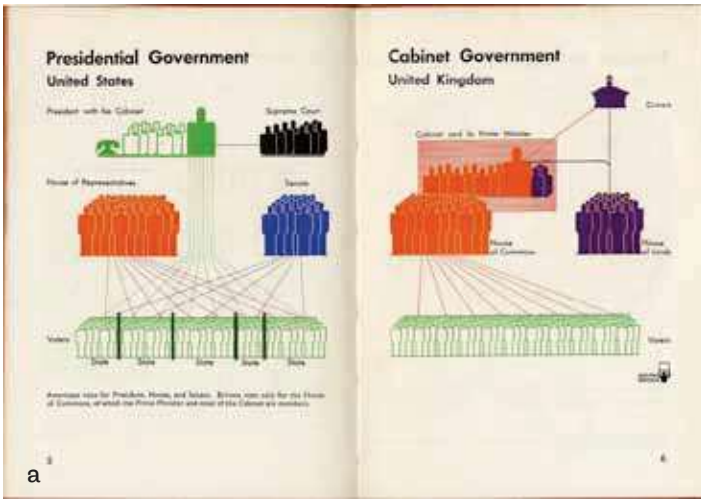


fig. 2 Exemples d'énonciations visuelles.

- a Neurath Otto et Arntz Gerd, Isotype, 1920.
- b Van Susteren Arjen et Grootens Joost, Metropolitan World Atlas, 2004.
- c Deligny Fernand, quelques lignes d'erre.



ces objets ont une valeur heuristique. Concilier la recherche en sciences de l'information et de la communication et le design graphique revient à prendre du recul sur chacun de ces champs. Cette méthodologie me permet alors d'avoir une approche visuelle dans une étude dont l'objet est la visualité elle-même : la méthode s'adapte donc à la nature de l'objet. Le choix d'utiliser le graphisme comme mode d'énonciation visuelle de mes objets est aussi motivé par le constat d'un impensé de la forme de l'écrit universitaire dont le mode d'analyse et de relevé de données utilise certaines formes ancrées telles que des tableaux, des schémas, qui permettent le regroupement de données hétéroclites selon des facteurs communs, qui ne sont plus questionnées de par l'accessibilité permise par les logiciels de gestion de texte. Ces outils devenus anecdotiques amènent à penser non en fonction des possibilités, mais en fonction des outils à disposition, et donc dans un certain langage, dont le mode n'est pas toujours le plus approprié. Pourquoi alors ne pas tenter une approche visuelle soutenue par le design d'information ?

La visualisation de données servant à la manipulation et à l'appréhension d'informations complexes est loin d'être chose nouvelle : l'Isotype<sup>12</sup> d'Otto Neurath et de Gerd Arntz, méthode de représentation pictographique de connections sociales, historiques et technologiques [fig. 2.a] posait déjà des bases en 1920 de ce qui pourrait être une visualité de la recherche. Depuis, de nombreux designers ont travaillé sur des problématiques propres à la visualisation de propos scientifiques, que ce soit dans le champ de la vulgarisation ou dans la mise en page de propos scientifiques (comme Joost Grootens dans la mise en page d'atlas, images aussi bien qu'analyses d'informations géographiques [fig. 2.b]). D'une manière quelque peu différente car tenant à garder une appréhension aussi fidèle que la reproductibilité me le permet de mon objet d'étude, je m'inscris dans cet héritage ; mon propos dans les analyses que j'ai faites de mes objets est donc de donner à voir d'une part l'objet en lui-même à échelle 1 et d'intervenir sur son image afin d'y tracer des espaces de mise en commun des signes au sein de la double-page, elle-même espace institué et signifiant.

Intervenir sur l'image de mon objet est en soi une appropriation de ce dernier, tout comme l'on viendrait annoter un ouvrage en le soulignant, en entourant des mots, en investissant les marges de notes éparses. Si l'on prend l'exemple des reports d'art pariétal dans les grottes préhistoriques, ces derniers détachent le tracé de la surface même de la paroi<sup>13</sup> : alors même qu'est prônée l'importance du relief du mur dans la complétion des dessins, une fois relevé, ne reste qu'une ligne censée figurer le fameux rebord... Mais sous quel angle est-il alors reporté ? Sous quel éclairage ? Quel est l'enjeu de l'hypothèse, et est-il visible dans le schéma que l'on présente ? La codification est certes nécessaire dans une certaine mesure à établir des termes communs ; la codification de la notation vient donc avec l'échange entre pairs. Mais une fois les bases établies, n'y aurait-il pas des chemins de traverse ou des appropriations de ce code ? Tout comme l'alphabet, qui n'est rien d'autre qu'un code en lui-même, qui possède tant de styles et de variations typographiques, chacune ayant une conno-

12 International System of Typographic Picture Education, ou Système international d'éducation par les images typographiques.

13 Berrouet Florian, « Chamanisme : la part du corps », séminaire *Chemins d'écritures*, Maison de la Recherche, 13/03/2015.

tation particulière, un héritage, un discours même de son auteur qui a travaillé pour un but et dont les caractéristiques visibles sont les formes adoptées pour le transcrire. Le travail formel est projet, et le report scientifique a tendance à oublier la part du point de vue dans l'objet visuel montré, qui est rarement plus qu'une illustration, préférée à la photographie pour des soucis de lisibilité. Le problème n'est alors pas dans la sécheresse du tracé ou la perte d'informations mais dans l'éviction du sujet pensant. En sciences humaines et sociales, il paraît pourtant évident que l'on ne peut se défaire de la part de subjectivité qu'impliquent les objets d'étude et les méthodes d'analyse qui en découlent.

Certes, il y a des cas extrêmes. De ma ligne tortueuse et shandéenne, j'aimerais faire un pas de côté et voir les lignes d'erre de Fernand Deligny. Dans ce village perdu des Cévennes où Deligny et son équipe s'étaient exilés avec un groupe d'enfants autistes, nous restent des enregistrements, des vidéos, des écrits ; il nous reste aussi des cartes de lignes d'erre [fig. 2.c]. Que sont-elles ? Des reports, non pas d'objets fixes, mais de déambulations, de mouvements : les trajectoires de ces enfants, hors du langage, en une tentative de compréhension d'un but, d'une volonté. Pourquoi faire le lien ? Il ne s'agit pas tant de garder trace que de s'appropriier le mouvement, de comprendre par la création d'un espace graphique les liens qui se tissent entre les déplacements des adultes et des enfants. Cette appropriation et réexternalisation du processus observé ne se fait pas dans un code préétabli : certes, les éléments d'espace sont schématisés, mais chacun à sa manière vient par la suite tracer les lignes ambulatoires ; sans contrainte d'outils ; de style ; et sans que ces esquisses tracées ne soient par la suite normalisées afin d'avoir une cartographie standard. Bien que je ne prenne pas ces cartes comme exemplificatrices de ma démarche, elles posent cependant des bases par rapport à une sensibilité de la recherche qui peut se faire par une diversité d'outils et qui défend un mode de pensée s'appuyant sur une énonciation visuelle.

Si le design graphique est un des instruments de l'organisation des conditions du lisible et du visible, il devient dès lors moyen et outil pour le chercheur : moyen de relever les hiérarchies formelles mises en place, et outil pour mettre en forme de manière visuelle des données d'ordre formel. Mes annexes montrent donc un traitement graphique de mes analyses, qui confrontent l'objet avec ses interprétations, à différents niveaux : un premier plan qui est celui de l'image, un deuxième qui correspond au relevé de données formelles et le dernier qui est celui de l'interprétation sémiotique. La mise en page de mon mémoire suit ce même souci de lisibilité et de visibilité : je l'ai pensé en termes d'ergonomie de lecture et de navigation, le sens formel complétant mon travail de recherche. La performativité se voit alors renversée : ce n'est pas dire qui amène le faire, mais le faire qui dit. Ma poïétique de recherche se situe dans ce basculement.

Ces objets m'ont conduit à établir la problématique suivante :

*Quelles sont les modalités expressives du designer graphique qui permettent son auctorialité au sein des contraintes composites de la production éditoriale ?*

Cette problématique m'a menée aux hypothèses suivantes :

1 Contrairement à l'auteur littéraire, qui s'institue à partir du moment où il y a fixation des formes, le designer graphique devient auteur à partir du moment où il y a variation.

La figure de l'auteur a été ignorée, sacralisée puis mise à mort à travers les divers courants de pensée et l'évolution des technologies intellectuelles qui en ont esquissé une définition : néanmoins, le désir d'auteur de Barthes fait que beaucoup de livres portent encore les portraits de leurs auteurs comme argument de vente. Ma question se porte alors sur le lien entre la représentation du corps de l'auteur et la fixation formelle de son œuvre.

2 L'auctorialité des acteurs de l'édition ne peut se faire que dans les contraintes composites propres au fonctionnement économique de cette dernière.

L'auctorialité paraît être régie par un fonctionnement auquel le système de production éditorial ne peut s'accorder : néanmoins, afin de garder une intégrité épistémique, l'auctorialité ne peut se faire en dehors de ce système. Mon hypothèse repose donc sur les manœuvres qui permettent l'auctorialité de manière détournée.

3 L'auctorialité du design graphique ne peut se faire qu'à travers l'image comme mode expressif.

En partant de la définition du design graphique d'Annick Lantenois, je pose le design graphique comme mode énonciatif avant tout visuel : le discours ne repose donc pas tant sur un énoncé langagier qui pourrait expliciter une pratique graphique que sur le faire en lui-même, le travail visuel étant donc un discours sur ce travail tout à la fois.

J'ai choisi dans ce mémoire d'avoir une approche qui parte du macro au micro, dans mon appréhension de l'objet : pour ce faire, j'aborderai dans un premier temps la polyphonie énonciative et ses marqueurs, ceux qu'ils désignent et ce qu'ils indiquent. En ce sens, la première partie de mon développement adopte une logique bibliographique : concentrée sur l'éditeur d'une part, en tant qu'entité appropriatrice, s'exprimant à travers l'œuvre qu'elle vend ; d'autre part, focalisée sur l'écrivain, Laurence Sterne, et les procédés permettant la reconstruction de sa figure d'auteur, permettant ainsi la liberté et l'auctorialité des acteurs de l'édition par la réappropriation de *Vie et Opinions de Tristram Shandy*. Cette approche macro s'approfondira avec l'étude des lieux du desi-

gner graphique, plus particulièrement la couverture, en tant qu'espace public, et le colophon, comme espace privé, historiquement dédiés à l'expressivité de cet acteur. Enfin, dans la dernière partie de ce mémoire, je questionnerai comment cette polyphonie posée dans le développement précédent peut s'énoncer dans un même signe, au sein de la narration du livre, ce qui m'amènera à avoir une approche micro de mes objets, afin de postuler une auctorialité passant par la citation de formes fixées par des cadres instituants.



### introduction

[...] l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuir notre sujet, le noir et blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.<sup>14</sup>

Commencer avec la mort de l'auteur, revient à poser le problème à rebours : postuler cette mort, c'est dégager le champ pour mettre en lumière l'édition. Dans la littérature, la mort de l'auteur est sonnée ; la logique de l'énonciation éditoriale et de ses acteurs ne peut aller qu'en ce sens. Néanmoins, le contexte actuel et l'image du texte n'impliquant pas les mêmes rapports, il est important de voir en quoi la mort de l'auteur est effective dans sa dimension communicationnelle et dans l'appropriation de l'œuvre par la maison d'édition, que ce soit à des fins promotionnelles ou légitimantes, dans l'attente d'une reconnaissance économique ou symbolique, mais aussi dans quelle mesure la figure d'auteur est nécessaire et se voit reconstruite par les acteurs de l'édition. L'auteur est ici désiré ; ce fétiche qu'est le texte, dont parle Barthes, met en œuvre la disposition d'écrans invisibles qui désirent le lecteur<sup>15</sup> à travers son esthétique : un de ces dispositifs de désir se révèle être aussi la représentation de l'auteur. Ces marques du corps de l'auteur dans le livre alimentent le désir d'auteur et la dimension fétiche du texte, en figeant les formes du texte. À travers les marques des éditeurs et les marques (construites) de l'auteur, se dégagent les cadres instituants dans lesquels agit le designer graphique.

### méthodologie d'analyse

J'ai choisi l'analyse sémiotique comme méthodologie d'analyse des éditions qui forment mon corpus. La méthodologie développée dans cette analyse est basée d'une part sur une articulation théorique de diverses méthodes qui me permettent de passer d'un niveau énonciatif à un autre en fonction de la focalisation voulue ; d'autre part, je me repose sur une appréhension plastique et schématique des mes objets, dans le sens où leur comparaison se fait par une visualisation graphique, disponible en annexe.

Trouver une méthode d'analyse de mes objets ne m'a pas été chose aisée, car il me fallait trouver un moyen d'avoir une vision d'ensemble du livre autant au niveau spatial (la répartition des marques d'énonciation au sein de l'objet) qu'à un niveau ponctuel (l'étude des objets graphiques de Laurence Sterne qui cristallisaient en eux-mêmes des niveaux énonciatifs différents au sein du livre, mais qui faisaient aussi partie d'un ensemble narratif littéraire, un ensemble texte-image où l'image fait rupture). J'ai donc décomposé mon étude en différents niveaux qui dépendent de différents espaces du livre et que j'ai traités de diverses manières en fonction des enjeux que je voulais mettre en lumière :

14 Barthes Roland, « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue*, éditions du Seuil, 1984, Paris, p. 61.

15 Barthes Roland, « Le Plaisir du texte », 1973, in *Le Plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, éditions du Seuil, 2000, p. 101.

— les espaces rituels du livre, c'est-à-dire la couverture, la quatrième de couverture, le dos, les pages allant de la deuxième de couverture au début du texte littéraire en lui-même (incluant donc pages de titres, préface et autres éventuels addenda) : c'est ici que nous retrouvons les discours des acteurs de l'édition eux-mêmes. La théorie de l'énonciation éditoriale d'Emmanuel Souchier est la plus appropriée pour traiter cet ensemble, et sera présente aux trois niveaux de mon analyse, étant donné que nous retrouvons la polyphonie énonciative à tous les niveaux de l'objet éditorial ; elle sera donc le squelette de ma méthodologie, mettant en place une réflexion sémiotique sur l'antériorité des signes étudiés, articulée à une sémiologie de l'image selon Barthes ;

— l'espace de l'œuvre en tant que telle, définie par son rectangle d'empagement. La caractéristique de *Vie et Opinions de Tristram Shandy* est que cet espace usuellement réservé à la lettre dans la littérature devient le lieu d'un énoncé scripto-iconique<sup>16</sup> (je mets pour l'instant de côté la part iconique de la lettre, qui bien que porteuse de problématiques inépuisables, n'est pas ici le fondement de mon propos et n'est pas particulièrement exploitée dans mon corpus). Le rectangle d'empagement définit cependant un ensemble homogène dans un processus de mise en équivalence des éléments. Je lui attribuerai donc le rôle d'index, dont la fonction est de focaliser l'attention sur une portion déterminée d'espace (et spécialement y ségréguer un objet) et donner un certain statut à cette portion d'espace<sup>17</sup> ;

— les objets graphiques présents au sein de la narration de Tristram Shandy et plus spécifiquement la page noire, la page marbrée, les lignes narratives et la ligne du caporal Trim. Ces objets sont ceux qui au sein du livre impliquent le plus d'enjeux au niveau de l'interprétation. En effet, leur traitement au sein des différentes éditions met en lumière les tensions auctoriales à l'œuvre et met en lumière la part phénoménologique du signe<sup>18</sup> ; cette part d'image donne à Tristram Shandy un statut ambigu et est revendiqué comme héritage autant de la part de la littérature que du graphisme.

Ce fondement théorique supporte une analyse sensible de mon corpus. Travaillant sur des pratiques dont je suis familière de par ma formation en graphisme et en typographie, il me semblait important d'user des techniques propres à ma profession. La confrontation visuelle de divers éléments de mon corpus à travers des schémas me semble parfois bien plus explicite qu'un discours descriptif : « donner à voir », leitmotiv du graphisme n'est-il pas un moyen de la recherche ? De ma recherche certainement ; il n'est d'ailleurs pas uniquement un moyen, il est nécessaire pour comprendre les enjeux dont je traite. Mes analyses seront donc ponctuées par des schémas afin d'explicitier mon propos par un langage visuel et d'apporter des informations formelles par la forme même.

16 Klinkenberg Jean-Marie, *La relation texte-image. Essai de grammaire générale*, Bulletin de la classe des lettres, 2008, Bruxelles, p. 24.

17 *ibid.*

18 Je me base ici sur l'introduction à la phénoménologie du signe chez Husserl par Jacques Derrida in *La Voix et le phénomène*.

**introduction**

La hiérarchie énonciative n'a pas toujours été la même que celle établie aujourd'hui : depuis Gutenberg, nous avons vu le sacre et la chute de l'éditeur, de l'imprimeur et du typographe au profit du sacre de l'écrivain. Même si le mouvement structuraliste a annoncé la mort de l'auteur, sa reconnaissance symbolique est encore celle qui reste la plus importante au sein du livre. Les acteurs de l'édition sont donc toujours dans une lutte de reconnaissance symbolique à travers divers marqueurs que nous retrouvons dans le livre.

L'infra-ordinarité du livre fait oublier que cet objet ne met pas le lecteur en lien direct avec l'auteur, mais que toute une chaîne de production se trouve entre elle et lui, et que chaque acteur appose sa marque en divers endroits qui lui sont traditionnellement dédiés et deviennent donc institués<sup>19</sup>. L'auteur est donc toujours déjà dépossédé, marionnette animée par les acteurs de l'édition en fonction de leurs besoins propres. À l'intérieur de cet objet multiple qu'est le livre, il y a donc des îlots d'individualité qui subsistent et sont marqueurs de revendication. Ainsi, pour le même titre, les discours sur le livre diffèrent, et l'œuvre devient alors sujette à des postures politiques, qu'elle en soit le drapeau ou qu'elle s'inscrive en tant qu'élément d'une logique éditoriale déjà établie.

L'étude des espaces rituels du livre me permettra de comprendre le positionnement des diverses maisons d'édition par rapport à l'œuvre, qui se voit alors instrumentalisée. Ces espaces, de par leur expansion et leur investissement, sont représentatifs de l'importance accordée à diverses postures éditoriales. En rapprochant le contexte d'énonciation de chaque édition, nous pourrions alors mettre en perspective les stratégies formelles mises en place. La compréhension de ce qu'est un classique de la littérature permettra de comprendre l'appropriation qui en est faite est la légitimation éditoriale qu'il implique.

19 Souchier Emmanuël, « L'image du texte : pour une théorie de l'énonciation éditoriale », in *Cahiers de médiologie* n° 6, novembre 1998, Paris, pp. 137-145.



L'œuvre littéraire choisie pour ma démarche s'avère être un classique de la littérature, autant par sa date de parution que par l'institution qui en a été faite. Ce classicisme implique des formes particulières et est associé à de la valeur car il fait partie d'un héritage et d'une tradition littéraire : avant de questionner les acteurs et les auteurs, remettre en perspective ce qu'est une œuvre classique est important afin de comprendre les choix visuels effectués par les différentes maisons d'édition et les remettre en perspective, autant dans la présentation de l'œuvre que dans la représentation de l'auteur<sup>20</sup>.

En tant que classique littéraire, *Vie et Opinions de Tristram Shandy* est un modèle et une norme : il donne l'échelle des valeurs qui président à l'évaluation<sup>21</sup>, selon l'étude de la transmission textuelle dans les sociétés antiques que propose Jan Assmann dans *La mémoire culturelle*. Jan Assmann présente alors deux éléments complémentaires présidant au jugement et à la production des classiques<sup>22</sup> :

**le corpus consacré**

Canon de textes (ou d'œuvres) séculiers, collecte et sélection d'une tradition rendue hautement contraignante, servant de norme « nationale » et gouvernant l'existence ; incarnations exemplaires de l'intemporellement valable (insurpassable dans ses prolongements).

**le principe consacrant**

Étalon et critère dans le domaine esthétique ; lignes directrices pour la production et l'appréciation ; force contraignante « autonormée », spécifique d'un ordre différencié.

Les termes que j'ai choisis de souligner ont attiré mon attention quant à leur propension à une autorité particulièrement rigide : la contrainte est le mot d'ordre du classique, métaphore du livre sous l'image du dirigeant fasciste. La ligne éditoriale de la collection Portiques du Club du livre français dans laquelle s'inscrit mon exemplaire de *Vie et Opinions de Tristram Shandy* montre d'ailleurs cette sélection hautement contraignante sur le bon de souscription présent à l'intérieur de l'exemplaire [fig 3] : les œuvres proposées sont *l'Illiade*, *L'Énéide*, les *Œuvres complètes* de Rimbaud, *La Guerre et la Paix* de Tolstoï, et Platon (très certainement les œuvres complètes aussi). Seuls figurent les titres, posant dès lors un principe d'autorité sur le lecteur, par le fait de ne pas citer les auteurs<sup>23</sup>. Le principe d'autorité et de contrainte préétabli prend la forme d'une pression sociale qui s'exerce par une construction d'un lecteur modèle qui met en place une élimination drastique : la notion de classique présuppose donc une connaissance de ces œuvres qui doit être « naturelle » (elles gouvernent l'existence).

La valeur classique du texte se construit dans l'édition aussi par ses formes : la relative liberté de la maison d'édition à disposer de l'œuvre de Laurence Sterne se fait

20 Si je fais la différence entre « présentation » et « représentation », c'est que l'œuvre littéraire ne peut se détacher de sa matérialité : elle est donc à chaque édition « présentation ». Quant à l'auteur, même s'il n'est que fonction, il est tout de même rattaché à un sujet : les différents marqueurs énonciatifs de ce dernier (construits ou non dans le cas de Sterne) sont donc des « représentations ».

21 Assmann Jan, *La mémoire culturelle*, Aubier, 2010, Paris, p. 106.

22 *ibid.* p. 107.

23 Didi-Huberman Georges, *Passés cités par JLG*, Éditions de Minuit, 2015, Paris, p. 26.

## LES PORTIQUES

N'oubliez pas votre mensualité de 14 Francs à verser au Club Français dès le 25 de chaque mois. Indiquez également votre numéro d'adhérent; c'est là le meilleur moyen de recevoir vos volumes de façon régulière et de faciliter notre travail (C.C.P. Paris 2 661 00)

Le Club Français  
Merci  
T.S.V.P.

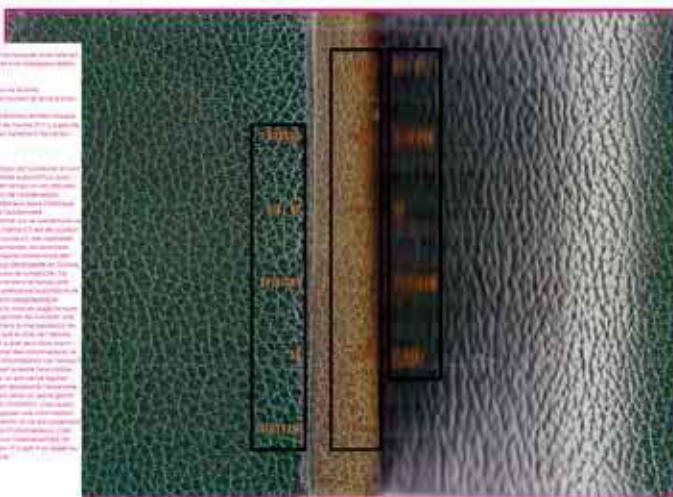
Afin que vous sachiez de façon précise comment vous recevrez les volumes de votre collection les Portiques, nous vous indiquons, ci-dessous, l'ordre des expéditions.

Versements	Expéditions	Versements	Expéditions
Droit de souscription			
1 <sup>re</sup> mensualité		7 <sup>e</sup> mensualité	
2 <sup>e</sup> mensualité	Illiade	8 <sup>e</sup> mensualité	Œuvres complètes Rimbaud
3 <sup>e</sup> mensualité		9 <sup>e</sup> mensualité	
4 <sup>e</sup> mensualité	Enéide	10 <sup>e</sup> mensualité	La Guerre et la Paix
5 <sup>e</sup> mensualité	Tristram Shandy	11 <sup>e</sup> mensualité	
6 <sup>e</sup> mensualité	<del>Tristram Shandy</del>	12 <sup>e</sup> mensualité	Platon

fig. 3 Bon de souscription à la collection Portiques du Club du livre français.

**1. Identificação**  
 O presente trabalho tem como objetivo analisar o impacto da utilização de materiais sustentáveis na construção civil, com foco especial nos materiais de origem vegetal e reciclada.

**2. Justificação**  
 A sustentabilidade tornou-se um dos pilares fundamentais da construção moderna, exigindo a adoção de práticas que não apenas reduzam o impacto ambiental, mas também promovam o bem-estar social e econômico.



**Objetivo**  
 Este trabalho tem como objetivo analisar o impacto da utilização de materiais sustentáveis na construção civil, com foco especial nos materiais de origem vegetal e reciclada.

**1. Identificação**  
 O presente trabalho tem como objetivo analisar o impacto da utilização de materiais sustentáveis na construção civil, com foco especial nos materiais de origem vegetal e reciclada.



**2. Justificação**  
 A sustentabilidade tornou-se um dos pilares fundamentais da construção moderna, exigindo a adoção de práticas que não apenas reduzam o impacto ambiental, mas também promovam o bem-estar social e econômico.

**3. Conclusões**  
 A utilização de materiais sustentáveis na construção civil apresenta vantagens significativas, incluindo a redução do impacto ambiental e a promoção de práticas mais éticas e econômicas.

**4. Referências**  
 Este trabalho baseia-se em fontes confiáveis e atualizadas, garantindo a precisão das informações apresentadas.

**5. Conclusões**  
 A utilização de materiais sustentáveis na construção civil apresenta vantagens significativas, incluindo a redução do impacto ambiental e a promoção de práticas mais éticas e econômicas.



**1. Identificação**  
 O presente trabalho tem como objetivo analisar o impacto da utilização de materiais sustentáveis na construção civil, com foco especial nos materiais de origem vegetal e reciclada.

**2. Justificação**  
 A sustentabilidade tornou-se um dos pilares fundamentais da construção moderna, exigindo a adoção de práticas que não apenas reduzam o impacto ambiental, mas também promovam o bem-estar social e econômico.

**3. Conclusões**  
 A utilização de materiais sustentáveis na construção civil apresenta vantagens significativas, incluindo a redução do impacto ambiental e a promoção de práticas mais éticas e econômicas.

**4. Referências**  
 Este trabalho baseia-se em fontes confiáveis e atualizadas, garantindo a precisão das informações apresentadas.

**5. Conclusões**  
 A utilização de materiais sustentáveis na construção civil apresenta vantagens significativas, incluindo a redução do impacto ambiental e a promoção de práticas mais éticas e econômicas.



dans les contraintes de représentation qu'impliquent les codes visuels réservés à l'institution des grandes œuvres. On remarque ainsi que toutes les couvertures présentent des caractéristiques historiques, qu'elles soient propres au XVIII<sup>e</sup> siècle, période de création de *Vie et Opinions de Tristram Shandy* ou ayant une connotation historique de manière générale. Le Club du Livre montre une couverture et une reliure en cuir vert foncé irisé dont le titre s'inscrit en lettres dorées : outre la dimension luxueuse des lettres d'or, la reliure en cuir fait référence aux débuts de l'imprimerie, lorsque les livres étaient reliés avec du cuir à des fins de conservation [annexe 1.1]. L'édition Tristram montre une couverture où est mise en scène par collage une gravure de William Hogarth, graveur des deux illustrations emblématiques de *Vie et Opinions de Tristram Shandy*, hommage rendu à l'édition originale [annexe 1.4]. Enfin, Visual Editions présente en couverture (et sur plusieurs pages au sein des espaces rituels) une frise chronologique s'inspirant de la forme d'une ligne tracée au sein de la narration : cette frise présente l'intégralité des éditions de *Vie et Opinions de Tristram Shandy* jusqu'à celle que le lecteur tient entre les mains [annexe 1.2].

Le livre est ici considéré comme un mythe, selon la définition de Jan Assmann : la dimension contraignante du classique ressort ici dans la mesure où l'ancrage historique visuel des couvertures témoigne d'une mémoire sociale, collective, associée au texte<sup>24</sup>. Ces diverses références à un passé auquel appartient l'œuvre transforme l'œuvre en fondement historique, qu'il ne faut pas oublier<sup>25</sup>, autrement dit, en *monument*. Le monument, en tant qu'élément patrimonial impliquant un devoir de conservation afin de garder un héritage historique prégnant et représentatif d'une culture donnée me paraît approprié pour déterminer la prégnance de l'historicité dans le traitement visuel de *Vie et Opinions de Tristram Shandy* : l'intégration culturelle de cette historicité se fait à travers une sémiotisation de l'histoire, autrement dit, son changement en signe. Tout comme le note Adorno, l'objet surprend par sa nature historique, et devient alors un symbole, apte à créer des images archaïques<sup>26</sup>. Mon postulat de départ posant les objets du design graphique comme des documents est ici remis en question par la matérialité dont l'œuvre littéraire ne peut se défaire : si des procédés visuels sont mis en œuvre pour exprimer la monumentalité d'une œuvre littéraire, la monumentalisation visuelle fait donc partie des procédés dont le designer graphique est acteur et qu'il est apte à créer. Le livre comme objet de consommation culturelle et œuvre tout à la fois rejoint dans une certaine mesure les œuvres artistiques n'existant que sous forme médiatisée : certes documents, mais institués d'une valeur propre à l'acte de création même, dont la valeur se donne par éditorialisation ou exposition.

Bien que ces procédés soient sciemment construits par les instances éditoriales que j'analyse, les raisons de cette récurrence amènent à penser non pas à une naturalisation du processus de monumentalisation des œuvres mais à une construction dont les dynamiques de légitimation se font dans les marges définies par les impératifs de la monumentalisation visuelle du livre, pour que la reconnaissance soit effective.

24 Assmann Jan, *La mémoire culturelle*, Aubier, 2010, Paris, p.70.

25 *ibid.*

26 Benjamin Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, éditions du Cerf, 2012, Paris, p. 457.

Le méta-discours visuel et écrit des éditions Tristram et Visual Editions permet de mettre en exergue des processus légitimants par rapport à une posture éditoriale marginale : *Vie et Opinions de Tristram Shandy*, titre inaugural de chacune de ces maisons, se fait alors le garant et l'emblème d'une ligne éditoriale sous le signe de l'excentricité. Publier ce livre en tant que premier titre, c'est se mettre dans une position hégémonique de qualité et de « bon goût » littéraire, annonçant de la même manière la ligne éditoriale (qualitative) : cette annonce investit les livres suivants de la valeur du classique, mais donne aussi l'horizon possible des légitimités à la littérature.

Néanmoins, *Vie et Opinions de Tristram Shandy* est pour le moins atypique. Malgré son statut instituant, il est d'une grande excentricité, ce qui en fait une œuvre marginale ; instituer une certaine forme de délire, c'est permettre à des maisons d'édition plus marginales de prétendre elles aussi à la littérature<sup>27</sup>. Les titres des collections des éditions Tristram et Visual Editions confirment ce postulat : Tristram propose une collection largement inspirée de la littérature alternative anglo-saxonne et Visual Editions n'édite que des textes dont la part formelle se prête à des formes éditoriales innovantes (un exemple en est Marc Saporta, qui créa en 1961 *Composition n°1*, livre entièrement modulable). Les maisons d'édition utilisent la valeur de classique du livre à leurs propres fins légitimantes, dans une ligne éditoriale qui n'est pas toujours dominée par des grands noms de la littérature.

Ainsi, l'exemplaire de *Tristram Shandy* publié par Visual Editions est investi par le méta-discours éditorial d'une manière quelque peu originale, c'est-à-dire en se posant comme instance énonciatrice propre : la couverture est vierge de toute mention de maison d'édition ; il n'y a d'ailleurs aucun logotype propre à cette dernière. Sur la quatrième de couverture se trouve une citation du préfacier, Will Self, et dans le coin inférieur droit, un court texte de présentation de la maison d'édition [annexe 1.3] :

Visual Editions is a London-based book publisher.

We think that books should be as visually interesting as the stories they tell ; with the visual feeding into and adding to the story-telling as much as the words on the page. We call it visual writing. And our strap line is « Great looking stories ». [www.visual-editions.com](http://www.visual-editions.com)

[ Visual Editions est une maison d'édition basée à Londres.

Nous pensons que les livres doivent être visuellement aussi intéressants que les histoires qu'ils racontent ; avec un apport visuel et un ajout à la narration aussi important que les mots sur la page.

Nous appelons cela l'écriture visuelle. Et notre slogan est « Des histoires belles à regarder ».

[www.visual-editions.com](http://www.visual-editions.com) ]

Le « nous » est ici très présent et marque une personnalisation de la maison d'édition en tant qu'entité qui exprime ses goûts, ses opinions et ses objectifs de manière infor-

27 littérature : Théorie sémiotique de la littérature qui doit permettre de caractériser tout texte littéraire par rapport à ceux qui ne le sont pas (d'apr. Rey Sémiot. 1979). (source : CNRTL, <http://cnrtl.fr/definition/litterature>)

«Shandy est d'habitude en 100 lettres à propos de son Opérateur de Tridram Shandy de Laurence Sterne – et tout mieux. Cela aurait été extrêmement déprimant sans le triomphe remarquable des fils de la raison et des fils de la narration. En fait, il était abandonné à un abandonnement effroyable, ce qui m'a fait à dire que si vous êtes être retrouvé devant une généralisation honte et non d'aucune du roman – ses thèmes, ses techniques, ses sujets – vous saurez que vous êtes finalement. Bonne fin.» – Will Self

SHANDY, PLAYFUL AND BRILLIANT, AS ÉTERNE INTENDED.  
«A lot of nonsense is written about Laurence Sterne's The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman – and that's just as well. It would be depressing in the extreme if this triumphant tangle of the threads of reason with the strands of linear narrative were to admit of any effective unravelling, which it is as much to say that were you to find yourself picking apart a lucid, non-dissociative exposition of the novel – its themes, its techniques, its plot – you would know that you had finally gone mad.» – Will Self

1 description

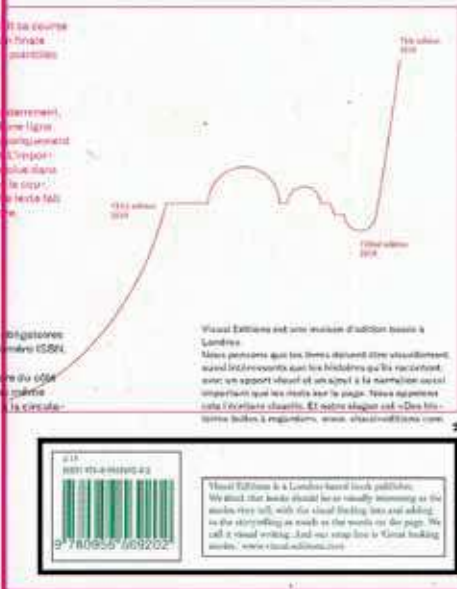
La ligne qui commence à la couverture de la quatrième de couverture, l'information qu'il faut lire en 2010, la mention de la date de la publication aussi.

2 annotation

C'est la ligne de la figure ayant été vue précédemment, je me concentrerai sur le fait qu'il s'agit d'une structure essentielle, qui figure dans un point d'approche de l'édition en question. L'importance est ici accordée à la ligne, car elle est un élément visuel de la figure, dans un contexte de lecture courtoise et de lecture de la figure. Le texte fait partie de l'illustration en elle-même.

Cet espace est celui réservé aux marques de l'édition, qui sont le code-barre et le numéro ISBN.

La maison d'édition se positionne à l'encadré de la figure, son rôle – d'après sa situation – niveau que ces informations nécessaires à la vente de son livre.



Tout est composé en vert, avec cependant des différences de niveaux. La citation de Will Self est en Gill Sans, dans le même caractère utilisé sur la couverture. La phrase «SHANDY, PLAYFUL AND BRILLIANT AS ÉTERNE INTENDED» est dans un statut trouble. En effet, bien qu'il soit composé dans le même caractère, il s'en détache par l'usage des capitales et par le fait que les guillemets soient ouverts : à la lecture de la préface, on se rend compte qu'il ne s'agit pas d'une phrase de Will Self. L'usage a donc été autorisé par la maison d'édition, lui accordant un statut typographique assez trouble pour faire passer cette phrase pour une citation.

Dans cette citation, Will Self défend les multiples interprétations de Tristram Shandy, peu importe leur qualité (usage de «nonsense»), ce qui permet d'assurer les arrières de la maison d'édition, qui propose ici sa propre interprétation de Tristram Shandy.

On se rend vite compte que l'objectif de Visual Editions est clairement tournée vers la forme matérielle du livre proposé. La manière de parler du livre écrit est déjà représentative de l'esprit de la maison d'édition, qui est dans une objectivité matérielle de la littérature. La forme est ici «ouverture» pour la narration, et aussi importante que les mots sur la page, mais ici peccés dans leur dimension imprimée et formelle formelle. Le plus intéressant à noter ici à mon avis est l'introduction du «concept» de visual editing. C'est une part, cette idée d'une ouverture visuelle reprend le mot de la maison d'édition dans son intitulé, ce qui la lie directement à l'entreprise et la ligne. D'autre part, et en regardant le site internet de Visual Editions pour en apprendre plus sur ce principe, il s'avère que ce type d'écriture repose sur une commande à des écrivains, afin de proposer des textes aptes à être investis de manière formelle, ainsi, Jonathan Safran Foer a choisi de réinterpréter Sésame et Crocofites de Bernard Staw pour en faire un livre complètement ajourné dont les possibilités de lecture sont infinies pour le lecteur aventureux. Bien que la commande à des écrivains ne soit pas pratique nouvelle dans l'édition, que des graphistes écrivains ailleurs démarquent auprès d'eux afin d'avoir un contenu textuel qui servent leur légitimité à s'implémenter dans le champ de la littérature est quelque chose de nouveau.

Le texte se finit par le slogan «Great looking stories» = «Des histoires belles à regarder», n'est-ce pas un goûtait équilibré dans un univers où le logos est tellement ancré qu'on en oublie la nécessité de la forme dans son existence, de sa matérialité ? J'y vois aussi ce rapport difficile entre écriture et lecture, une histoire se raconte, le conte lui-même étant originaire de traditions orales. Faire basculer l'histoire du côté du regard, c'est le pari que fait cette maison d'édition, tout en assumant une esthétique du processus narratif.

I message linguistique

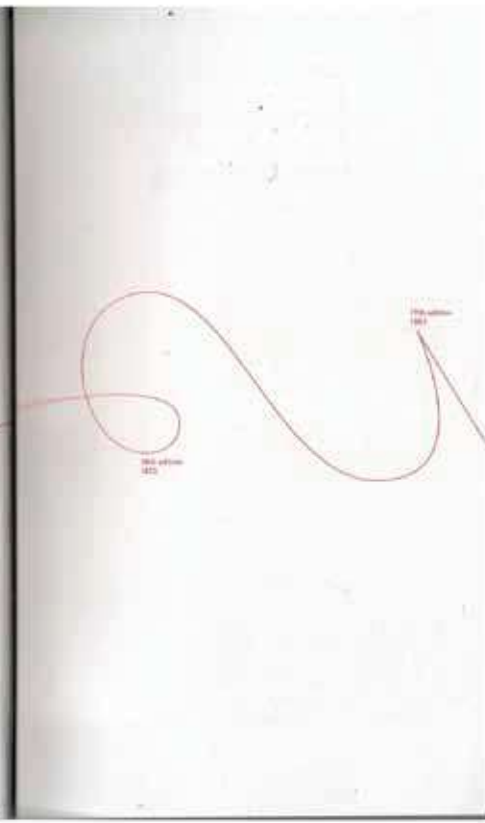
Le développement de la section de captation au-dessus du studio de design graphique Tavorit réside en l'insertion avec une mise en avant des particularités formelles de l'ouvrage, ainsi que le titre et le nom de l'auteur. L'accent est mis sur le caractère de l'ouvrage, l'aspect esthétisant de la couverture du livre et de ses expérimentations typographiques. La situation s'évalue alors que les interventions ont été mises en lumière dans ce cadre et par conséquent par rapport aux intentions premières de l'auteur. Le premier paragraphe se finit sur une métaphore des éditeurs, dans le sens que les designers sont plus préoccupés avec la vente de Science sur le site.

La typographie trouve alors sa place par la réorganisation des pages dans la couverture et qui s'insère en conséquence dans la structure des courbes de la section de design graphique de restitution des particularités typographiques de la vie et l'Opposition de l'auteur, Shardy et des auteurs susmentionnés de la section dans l'ouvrage présentée. Ces auteurs sont différenciés comme la part italique et journal de l'opposition Shardy.

II constatation

Le design graphique est introduit par le « glissement » de Laurence Sterne, accentué de ce fait, son rôle essentiel dans la forme du livre, les autres mises par la suite pour qualifier les sections des designs graphiques. « Les titres et les courbes » sont des actions secondaires par rapport à une action principale. La deuxième partie de la présentation est plus complexe car elle suppose une connaissance des intentions de l'auteur, cette formulation maladroite sert donc à justifier une interprétation générale des livres de la vie d'un texte, et n'est pas à changer le design qu'il propose. C'est de cette manière de faire connaître que nous constatons la métaphore d'un designer pour la vente de l'auteur et par conséquent se généraliser. La légèreté de l'ouvrage n'est pas celle d'une légèreté et d'une liberté d'action, permises par la mise en évidence qui se porte sur la [une page 12] (12) - est un épigramme dont le titre est gravé sur une couverture enroulée.

La répartition des deux paragraphes par la ligne d'attaque contre une illustration, le fait que cette ligne passe par cette portion de la page en particulier, est que cette section est destinée à l'image et accorde le nom de l'auteur de la ligne à cette dernière. Car en effet, même si elle est insérée et une trace de Sterne, elle ne peut être lue sans la légèreté que lui-même peut proposer. Cette section d'origine de la section se trouve insérée dans la section de la vie et l'Opposition de l'auteur, Shardy et des auteurs susmentionnés de la section dans l'ouvrage présentée. Ces auteurs sont différenciés comme la part italique et journal de l'opposition Shardy.



melle et personnelle. L'objectif de Visual Editions est clairement tourné vers la forme matérielle du livre proposé. Cette présentation de la maison d'édition met en place un rapport sensible et proche au lecteur, qui ne se retrouve pas seulement face à un objet industriel mais aussi face aux créateurs de cet objet qui s'adresse directement à lui. La manière de parler du texte écrit est déjà représentative de l'esprit de la maison d'édition, qui est dans une objectivation matérielle de la littérature. La forme est ici « nourriture » pour la narration, et aussi importante que les mots sur la page, mots ici perçus dans leur dimension imprimée et formelle.

Il est intéressant de noter l'introduction du « concept » de *visual writing*. D'une part, cette idée d'une écriture visuelle reprend le nom de la maison d'édition dans son intitulé, ce qui la lie directement à l'entreprise et la signe. D'autre part, en regardant le site internet de Visual Editions pour en apprendre plus sur ce principe, il s'avère que ce type d'écriture repose sur une commande à des écrivains, afin de proposer des textes aptes à être investis de manière formelle ; ainsi, Jonathan Safran Foer a choisi de reprendre *Street of Crocodiles* de Bernard Shaw pour en faire un livre complètement ajouré dont les possibilités de lecture sont infinies pour le lecteur aventureux. Bien que la commande à des écrivains ne soit pas pratique nouvelle dans l'édition, que des graphistes devenus éditeurs démarchent auprès d'eux afin d'avoir un contenu textuel qui servent leur légitimité à s'implanter dans le champ de la littérature est quelque chose de novateur.

Le texte se finit par le slogan « Great looking stories » : « Des histoires belles à regarder », n'est-ce pas un postulat audacieux dans un univers où le logos est tellement ancré qu'on en oublie la nécessité de la forme dans son existence, de sa matérialité ? J'y vois aussi ce rapport difficile entre oralité et écriture : une histoire se raconte, le conte lui-même étant originaire de traditions orales. Dans la tradition orale arabe, la publication des textes, ou plutôt leur publicisation se faisait par récitation des fragments collectés précédemment : les scribes publiaient leur texte par la déclamation, afin que l'auteur donne sa légitimation auctoriale devant un public<sup>28</sup>. En un sens, nous retrouvons là un rapport à la commande qui est toujours contemporain : le travail commandé par un tiers est toujours dicté par la volonté de ce dernier, qui se doit de vérifier si ses volontés ont été bien respectées. Néanmoins, il s'agit aussi d'une remise en question de cet héritage culturel et d'une revendication du fonctionnement exégétique dans lequel nous nous trouvons aujourd'hui, car elle n'impose pas la légitimation auctoriale de la « copie » ou transcription du texte interprété.

Faire basculer le conte du côté du regard, c'est le pari que fait cette maison d'édition, tout en assumant une esthétisation du processus narratif. Il n'est donc pas étonnant que Visual Editions ait choisi *Vie et Opinions de Tristram Shandy* en tant que premier titre : l'œuvre sert le positionnement politique de la maison d'édition. Par l'usage de procédés formels et de fait, leur littérisation, la forme accède à une reconnaissance accordée par la littérature. L'association entre littérature et image en

28 Davidson Olga, « La < publication > des textes arabes » in *Des Alexandries*, Jacob Christian et Giard Luce (dir.), BnF, 2001, Paris. pp. 404-405.



tant qu'élément de narration s'inscrit dans la « nourriture » pour le texte que prône le discours d'escorte.

D'autre part, le colophon prend une forme narrative que ces marques d'habitude ne présentent pas : les éditrices racontent l'histoire de la genèse du livre dans cet espace dévolu, le revendiquant comme le leur, plutôt qu'en écrivant une préface ou une présentation de l'œuvre [annexe 3.3]. Chaque mention classique du colophon est commentée, que ce soit le titre, le nom de l'auteur, leur propre maison d'édition ou le studio de designers graphiques auxquels Visual Editions a fait appel. Tous ces commentaires sont la mise en perspective de chaque terme par rapport au livre publié : un compte-rendu historique de la première publication du livre est raconté sous le titre, les dates de naissance et de mort de Laurence Sterne figurent sous son nom. Le tout est écrit de manière humoristique et informelle, créant une familiarité avec le lecteur. Cette familiarité est créée par le détournement de la dimension juridique du livre : en Grande-Bretagne, le colophon et les mentions légales se trouvent sur une même page au début du livre ; l'appropriation de cet espace infra-ordinaire pour y faire tenir un discours sur les différentes facettes de l'objet (aussi bien les réinterprétations préférées des éditrices que les difficultés rencontrées pour la composition) met le lecteur dans une position d'attention et de curiosité envers le livre dont l'espace est investi de manière surprenante.

Cela montre de manière visuelle (la page du colophon est remplie) de quel côté se mettent les éditeurs : non pas du côté de la littérature, mais du côté de la forme de cette dernière. En s'exprimant dans l'espace historiquement dévolu au copiste/typographe/graphiste, elles prennent position à travers le monde auquel elles appartiennent en premier lieu. Il s'agit d'un mode d'expression intéressant car il met en lumière les enjeux de légitimité qui se jouent dans les espaces du livre : bien qu'elles aient un statut d'éditrices, les créatrices de Visual Editions ne revendiquent pas les espaces dévolus aux éditeurs, préférant faire du colophon un espace d'expression à part. De cette manière, elles donnent de l'importance aux acteurs qui y sont cités, et d'autre part, cela montre un positionnement politique tout en étant un discours sur leurs compétences propres, liées à la visualité du texte.

I 1 c la marque de l'éditeur : l'appropriation de l'œuvre dans sa matérialité

La légitimité donnée par la publication d'une œuvre se voit aussi dans le marquage du livre et de fait, son appropriation éditoriale. Certaines marques permettent l'appropriation du texte par la maison d'édition de manière évidente : alors que le droit d'auteur est établi, la logique éditoriale de marquage du texte reste encore prégnante, particulièrement lorsque la maison d'édition se trouve dans un contexte éditorial qui sort des sentiers battus. Le méta-discours visuel et écrit de la maison d'édition me permettra de tirer les grandes lignes des logiques et motivations d'appropriation ainsi que d'éclair-

cir par la suite les choix formels de chaque acteur.

Le Club français du livre a acquis très vite un succès tel que la signature éditoriale était nécessaire à la reconnaissance de la valeur du livre : ce processus d'appropriation de l'œuvre s'est donc fait dans une logique de diffusion et de dissémination des livres, qui même s'ils sont reconnaissables par l'inventivité graphique des ouvrages, pouvaient être confondus avec ceux d'un autre club. Dans le contexte des années 1950-1960, les clubs littéraires se sont mis à pulluler après le succès du Club du livre français ; le positionnement de ce dernier en tant qu'entité initiatrice de ce principe éditorial et donc authentique était alors essentiel à la préservation de la valeur d'innovation éditoriale.

Ces marques d'appropriation apparaissent très vite au sein du livre [annexe 4.1] : dans les premières pages réservées à l'éditeur, le premier signe qui apparaît au lecteur est le sigle de la collection (Portiques), introduit sur la page de gauche dans une composition très verticale par « le club français du livre ». On voit effectivement la dépossession de l'œuvre de l'écrivain qui se voit appropriée par l'éditeur, qui dans la hiérarchie linéaire des espaces rituels du livre, vient en première place, en position hégémonique de l'émetteur (facteur présent dans de nombreuses éditions, mais représentatif de la mort postulée de l'auteur). La collection Portiques était concentrée sur les grands classiques, et de fait, était plus sobre dans sa mise en page que la plupart des maquettes du Club, plus individualisées (les Portiques avaient une maquette définie au niveau typographique : les variations s'opéraient dans les illustrations ainsi que dans les couleurs des couvertures qui se déclinaient en rouge pour les textes français, vert pour les étrangers et bleu pour les auteurs antiques). Alors que certaines éditions du Club investissaient intégralement la deuxième de couverture et les espaces dits rituels, La valeur de classique de *Tristram Shandy* se montre alors aussi par un certain respect des codes éditoriaux établis, mettant de fait, la maison d'édition en valeur.

Par la suite, on arrive face à une double page au statut ambigu [annexe 4.2]. Une illustration que l'on identifie comme un des personnages de l'histoire sur la page de gauche, trace une ligne qui s'étend sur la page de faux titre, où figure le titre de l'œuvre en anglais et une citation en grec. Cette double page présente deux types de messages : l'un s'adressant directement au lecteur modèle pré-établi par la ligne éditorial de la collection Portiques, c'est-à-dire un lecteur capable de lire le français aussi bien que l'anglais et le grec et ayant de fait une formation classique ; l'autre n'ayant qu'une ambition illustrative. En effet, cette double page n'a aucun statut fonctionnel, dans le sens où bien qu'elle présente le titre de l'œuvre et la citation grecque qui l'introduit originellement, il n'y a pas la moindre traduction : cette double page n'a donc pas un statut informatif, mais illustratif. Nous sommes alors uniquement et entièrement dans la connotation : il suffit de mettre le titre en anglais pour faire comprendre que Sterne est un auteur anglo-saxon, classique de par sa connaissance du grec. Ainsi, le texte acquiert presque une valeur d'image (et plus particulièrement dans le cas du grec, qui

n'a pas le même système de signes que l'alphabet latin), afin de jouer sur les stéréotypes ainsi établis. Ainsi, la maison d'édition arrive au plus vite à l'information voulue par un minimum de moyens : en renonçant à tout méta-discours, chaque élément cristallise une donnée d'habitude portée par un texte imprimé. On voit donc une sur-sémantisation du discours éditorial qui fonctionne alors comme une marque, c'est-à-dire dans une logique de stéréotypie propre à la publicité ; il est intéressant de noter toutefois que ce discours s'établit sur deux niveaux (la connaissance des codes utilisés ou non), et qu'en fonction du lecteur, la visée n'est pas la même.

Je pense que cette hypothèse peut être vérifiée par la double page suivante [annexe 2.1] où figurent, d'une part, le portrait de l'auteur (sur la page de gauche, à l'endroit même où figurait la silhouette sur la page précédente, ce qui présente un effet de symétrie qui associe la figure aux personnages de l'histoire qui va suivre) et d'autre part la page de titre très conventionnelle, reprenant en cette double page les codes établis au XVIII<sup>e</sup> siècle (lors de la reconnaissance de l'écrivain) du portrait faisant face à la page de titre. Cette double-page inscrit donc l'objet dans une filiation classique, mais aussi, si l'on tient compte de l'année d'édition où le C du Club du Livre vient s'insérer au milieu des chiffres, dans un prestige marqué par cette édition. L'œuvre est réinscrite d'emblée dans son énonciation éditoriale par la fusion du logotype et de l'année de publication.

L'appropriation se fait alors par la mise en avant de la maison d'édition elle-même, se présentant comme figure emblématique. Cette valorisation se fait par la nécessité d'une inscription énonciative dans une logique de collection qui doit marquer les œuvres afin d'en faire un élément d'un ensemble plus vaste appelé Club français du livre, qui passe par plusieurs sigles (celui de la collection, de la maison d'édition, et la date de publication transformée en signe). Le processus se fait aussi par la simplification d'éléments propres à la narration de *Tristram Shandy*, effectuant de fait un travail de design pour arriver à l'essentiel dans une logique de marque, processus publicitaire d'affichage urbain au sein du livre.

La dimension de marque est inhérente au travail éditorial, dans la mesure où une maison d'édition se doit de marquer ses objets afin d'en signifier la propriété ; toutefois, ce processus est difficilement assumé et montre parfois des scissions à l'intérieur même du livre. Le statut difficile de la médiation littéraire est établie depuis le pouvoir qu'avait le libraire jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle sur le texte de l'auteur, jusque lors n'étant pas reconnu. Le texte une fois vendu, ce dernier n'avait plus aucun droit sur lui et devait se soumettre aux éventuels changements et détournements que le libraire pouvait en faire.

L'appropriation de *Vie et Opinions de Tristram Shandy* par les éditions Tristram se fait quant à elle à travers le travail du traducteur. De par la difficulté du travail de transposition, l'œuvre dite intraduisible par la variété de jeux de mots et d'effets de style, le traducteur devient la figure d'auteur principale dans le discours d'escorte éditorial. Le Club français du livre présentait l'unique traduction disponible

**portique:**

1. Galerie couverte dont la voûte est soutenue par des colonnes ou des arcades sur au moins un côté, souvent accolée à un bâtiment et souvent sur un espace découvert.

2. Ecole stoïcienne grecque.

**couvrir:**

Tréser de la langue française informative <http://atiff.atiff.fr/>

Le nom de la collection a deux versants complémentaires, le pendan architectural (illustré par le dessin graphique) et le pendan philosophique, qui le voit associé à un courant de la pensée grecque précoce, la maison. Ainsi, alors que la définition architecturale en fait une voie vers un espace découvert (métaphorique – mais maintenant un cheminement – qui pourrait être celui de la lecture – vers un horizon plus ouvert), la définition philosophique en fait une collection dominée par la raison, associée ici aux grands hommes qui se sont illustrés de cette manière et qui ont été institués comme tels au fil du temps.



**1. dénotation du message iconique**

On voit ici un dessin en perspective d'une arcade de type portique au trait noir.

**fonction d'encrage du message linguistique**

C'est ici la légende et les portiques avec un numéro. On en déduit que Les portiques est une collection du Club du Livre (ce qui se voit dans les espaces blancs du livre, aussi écrits la liste de l'auteur) et que ce livre est le 37<sup>e</sup> titre de la collection.

**2. connotation du message iconique**

Choisir une route comme type de message à la ligne éditoriale de la collection qui est de proposer des voyages, il doit être la clé de voûte de la structure. D'autre part, ce type de voûte renvoie à l'architecture des arcs (ce type de perspective se retrouve dans les œuvres entourant la nef), il y a donc un lien vers une stabilité des textes.

La représentation très graphique de l'arc de la perspective du style des croquis d'architectes, le dessin est simple dans le fond architectural, le dessin, le volume. Les volumes dans un projet de fondation, un stage, un projet, cela en fait un fondement, alimentant l'importance donnée aux classiques littéraires dans cette collection.

Le titre est composé en caractère Garamond italique qui a la particularité d'être aligné à gauche. Il domine un certain classicisme tout en ayant une touche de dessin qui ne le rend pas strict. Ainsi, il donne une légèreté au texte et un choix qualitatif dans la ligne éditoriale.

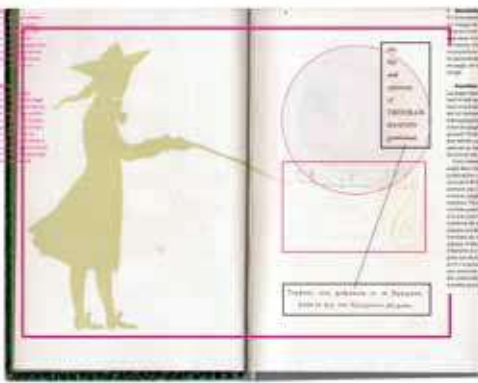
le club français du livre 1965

**1. dénotation du message iconique**  
En transparence apparaît le portrait d'une femme à la mode, avec un chapeau, une tresse et dans l'ensemble un style de vêtements qui évoque le style stoïcien. Ce personnage est représenté en silhouette, les contours sont blancs sur le fond de la figure.

**fonction d'encrage**  
Au premier plan, on voit dans une transparence le dessin de la page de couverture. L'ensemble des informations que le livre est le site de l'éditeur du Club du Livre, toujours et publié en 1965.

**2. connotation du message iconique**  
La transparence du portrait de la femme est en silhouette au verso de la page. L'ensemble de la page est une invitation à la lecture, à la réflexion, à la connaissance. On voit dans le titre du Club Français du Livre, qui est un projet de fondation, un stage, un projet, cela en fait un fondement, alimentant l'importance donnée aux classiques littéraires dans cette collection.

La typographie utilisée est la même que celle des Portiques du Garamond italique, le style par contre est plus moderne par la mise en page et les formes typographiques et leur verticalité. On voit dans le titre du Club Français du Livre, qui est un projet de fondation, un stage, un projet, cela en fait un fondement, alimentant l'importance donnée aux classiques littéraires dans cette collection.



**1. dénotation du message iconique**  
On voit ici un dessin en perspective d'une arcade de type portique au trait noir.

**fonction d'encrage du message linguistique**  
C'est ici la légende et les portiques avec un numéro. On en déduit que Les portiques est une collection du Club du Livre (ce qui se voit dans les espaces blancs du livre, aussi écrits la liste de l'auteur) et que ce livre est le 37<sup>e</sup> titre de la collection.

**2. connotation du message iconique**  
Choisir une route comme type de message à la ligne éditoriale de la collection qui est de proposer des voyages, il doit être la clé de voûte de la structure. D'autre part, ce type de voûte renvoie à l'architecture des arcs (ce type de perspective se retrouve dans les œuvres entourant la nef), il y a donc un lien vers une stabilité des textes.

La représentation très graphique de l'arc de la perspective du style des croquis d'architectes, le dessin est simple dans le fond architectural, le dessin, le volume. Les volumes dans un projet de fondation, un stage, un projet, cela en fait un fondement, alimentant l'importance donnée aux classiques littéraires dans cette collection.



**1. dénotation du message iconique**  
On voit ici un dessin en perspective d'une arcade de type portique au trait noir.

**fonction d'encrage du message linguistique**  
C'est ici la légende et les portiques avec un numéro. On en déduit que Les portiques est une collection du Club du Livre (ce qui se voit dans les espaces blancs du livre, aussi écrits la liste de l'auteur) et que ce livre est le 37<sup>e</sup> titre de la collection.

**2. connotation du message iconique**  
Choisir une route comme type de message à la ligne éditoriale de la collection qui est de proposer des voyages, il doit être la clé de voûte de la structure. D'autre part, ce type de voûte renvoie à l'architecture des arcs (ce type de perspective se retrouve dans les œuvres entourant la nef), il y a donc un lien vers une stabilité des textes.

La représentation très graphique de l'arc de la perspective du style des croquis d'architectes, le dessin est simple dans le fond architectural, le dessin, le volume. Les volumes dans un projet de fondation, un stage, un projet, cela en fait un fondement, alimentant l'importance donnée aux classiques littéraires dans cette collection.

**1. Analyse de l'usage**  
 Cette page de couverture est destinée à être lue par le lecteur potentiel avant d'acquiescer à l'achat du livre. Elle est donc conçue pour être lue rapidement et facilement. Elle doit donc être claire, concise et attractive. Elle doit également être conçue pour être lue sur un écran d'ordinateur, ce qui implique une mise en page adaptée à ce support.

**2. Analyse de la forme**  
 La page de couverture est divisée en plusieurs zones distinctes. À gauche, un bandeau vertical présente le titre et l'auteur. Au centre, une image principale illustre le thème du livre. À droite, un bandeau vertical présente le titre et l'auteur. En bas, un bandeau horizontal présente le titre et l'auteur. Ces zones sont séparées par des lignes fines et des espaces blancs.

**3. Analyse du contenu**  
 Le contenu de la page de couverture est principalement textuel. Il comprend le titre du livre, le nom de l'auteur, le nom de l'éditeur, le prix, et une brève description du livre. Ces informations sont présentées de manière claire et concise, afin de permettre au lecteur de prendre rapidement une décision d'achat.



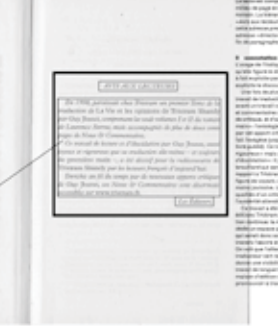
**4. Analyse de la typographie**  
 La typographie de la page de couverture est soignée et moderne. Elle utilise des polices sans-serif pour le titre et l'auteur, ce qui contribue à une impression de clarté et de professionnalisme. Les tailles de caractères sont adaptées à la lecture sur écran.

**5. Analyse de la couleur**  
 La palette de couleurs de la page de couverture est équilibrée et attrayante. Elle combine des tons neutres avec des touches de couleur plus vives, ce qui permet de attirer l'attention du lecteur tout en maintenant une certaine sobriété.

**1. Analyse de l'usage**  
 Cette page de couverture est destinée à être lue par le lecteur potentiel avant d'acquiescer à l'achat du livre. Elle est donc conçue pour être lue rapidement et facilement. Elle doit donc être claire, concise et attractive. Elle doit également être conçue pour être lue sur un écran d'ordinateur, ce qui implique une mise en page adaptée à ce support.

**2. Analyse de la forme**  
 La page de couverture est divisée en plusieurs zones distinctes. À gauche, un bandeau vertical présente le titre et l'auteur. Au centre, une image principale illustre le thème du livre. À droite, un bandeau vertical présente le titre et l'auteur. En bas, un bandeau horizontal présente le titre et l'auteur. Ces zones sont séparées par des lignes fines et des espaces blancs.

**3. Analyse du contenu**  
 Le contenu de la page de couverture est principalement textuel. Il comprend le titre du livre, le nom de l'auteur, le nom de l'éditeur, le prix, et une brève description du livre. Ces informations sont présentées de manière claire et concise, afin de permettre au lecteur de prendre rapidement une décision d'achat.



**4. Analyse de la typographie**  
 La typographie de la page de couverture est soignée et moderne. Elle utilise des polices sans-serif pour le titre et l'auteur, ce qui contribue à une impression de clarté et de professionnalisme. Les tailles de caractères sont adaptées à la lecture sur écran.

**5. Analyse de la couleur**  
 La palette de couleurs de la page de couverture est équilibrée et attrayante. Elle combine des tons neutres avec des touches de couleur plus vives, ce qui permet de attirer l'attention du lecteur tout en maintenant une certaine sobriété.

**1. Analyse de l'usage**  
 La dernière page du livre est dédiée au message final. Elle est conçue pour être lue rapidement et facilement. Elle doit donc être claire, concise et attractive. Elle doit également être conçue pour être lue sur un écran d'ordinateur, ce qui implique une mise en page adaptée à ce support.

**2. Analyse de la forme**  
 La page de couverture est divisée en plusieurs zones distinctes. À gauche, un bandeau vertical présente le titre et l'auteur. Au centre, une image principale illustre le thème du livre. À droite, un bandeau vertical présente le titre et l'auteur. En bas, un bandeau horizontal présente le titre et l'auteur. Ces zones sont séparées par des lignes fines et des espaces blancs.

**3. Analyse du contenu**  
 Le contenu de la page de couverture est principalement textuel. Il comprend le titre du livre, le nom de l'auteur, le nom de l'éditeur, le prix, et une brève description du livre. Ces informations sont présentées de manière claire et concise, afin de permettre au lecteur de prendre rapidement une décision d'achat.

**4. Analyse de la typographie**  
 La typographie de la page de couverture est soignée et moderne. Elle utilise des polices sans-serif pour le titre et l'auteur, ce qui contribue à une impression de clarté et de professionnalisme. Les tailles de caractères sont adaptées à la lecture sur écran.

**5. Analyse de la couleur**  
 La palette de couleurs de la page de couverture est équilibrée et attrayante. Elle combine des tons neutres avec des touches de couleur plus vives, ce qui permet de attirer l'attention du lecteur tout en maintenant une certaine sobriété.



**6. Analyse de l'usage**  
 Cette page de couverture est destinée à être lue par le lecteur potentiel avant d'acquiescer à l'achat du livre. Elle est donc conçue pour être lue rapidement et facilement. Elle doit donc être claire, concise et attractive. Elle doit également être conçue pour être lue sur un écran d'ordinateur, ce qui implique une mise en page adaptée à ce support.

**7. Analyse de la forme**  
 La page de couverture est divisée en plusieurs zones distinctes. À gauche, un bandeau vertical présente le titre et l'auteur. Au centre, une image principale illustre le thème du livre. À droite, un bandeau vertical présente le titre et l'auteur. En bas, un bandeau horizontal présente le titre et l'auteur. Ces zones sont séparées par des lignes fines et des espaces blancs.

**8. Analyse du contenu**  
 Le contenu de la page de couverture est principalement textuel. Il comprend le titre du livre, le nom de l'auteur, le nom de l'éditeur, le prix, et une brève description du livre. Ces informations sont présentées de manière claire et concise, afin de permettre au lecteur de prendre rapidement une décision d'achat.

**9. Analyse de la typographie**  
 La typographie de la page de couverture est soignée et moderne. Elle utilise des polices sans-serif pour le titre et l'auteur, ce qui contribue à une impression de clarté et de professionnalisme. Les tailles de caractères sont adaptées à la lecture sur écran.

**10. Analyse de la couleur**  
 La palette de couleurs de la page de couverture est équilibrée et attrayante. Elle combine des tons neutres avec des touches de couleur plus vives, ce qui permet de attirer l'attention du lecteur tout en maintenant une certaine sobriété.

**11. Analyse de l'usage**  
 Cette page de couverture est destinée à être lue par le lecteur potentiel avant d'acquiescer à l'achat du livre. Elle est donc conçue pour être lue rapidement et facilement. Elle doit donc être claire, concise et attractive. Elle doit également être conçue pour être lue sur un écran d'ordinateur, ce qui implique une mise en page adaptée à ce support.

**12. Analyse de la forme**  
 La page de couverture est divisée en plusieurs zones distinctes. À gauche, un bandeau vertical présente le titre et l'auteur. Au centre, une image principale illustre le thème du livre. À droite, un bandeau vertical présente le titre et l'auteur. En bas, un bandeau horizontal présente le titre et l'auteur. Ces zones sont séparées par des lignes fines et des espaces blancs.

**13. Analyse du contenu**  
 Le contenu de la page de couverture est principalement textuel. Il comprend le titre du livre, le nom de l'auteur, le nom de l'éditeur, le prix, et une brève description du livre. Ces informations sont présentées de manière claire et concise, afin de permettre au lecteur de prendre rapidement une décision d'achat.

**14. Analyse de la typographie**  
 La typographie de la page de couverture est soignée et moderne. Elle utilise des polices sans-serif pour le titre et l'auteur, ce qui contribue à une impression de clarté et de professionnalisme. Les tailles de caractères sont adaptées à la lecture sur écran.

**15. Analyse de la couleur**  
 La palette de couleurs de la page de couverture est équilibrée et attrayante. Elle combine des tons neutres avec des touches de couleur plus vives, ce qui permet de attirer l'attention du lecteur tout en maintenant une certaine sobriété.

**16. Analyse de l'usage**  
 Cette page de couverture est destinée à être lue par le lecteur potentiel avant d'acquiescer à l'achat du livre. Elle est donc conçue pour être lue rapidement et facilement. Elle doit donc être claire, concise et attractive. Elle doit également être conçue pour être lue sur un écran d'ordinateur, ce qui implique une mise en page adaptée à ce support.

**17. Analyse de la forme**  
 La page de couverture est divisée en plusieurs zones distinctes. À gauche, un bandeau vertical présente le titre et l'auteur. Au centre, une image principale illustre le thème du livre. À droite, un bandeau vertical présente le titre et l'auteur. En bas, un bandeau horizontal présente le titre et l'auteur. Ces zones sont séparées par des lignes fines et des espaces blancs.

**18. Analyse du contenu**  
 Le contenu de la page de couverture est principalement textuel. Il comprend le titre du livre, le nom de l'auteur, le nom de l'éditeur, le prix, et une brève description du livre. Ces informations sont présentées de manière claire et concise, afin de permettre au lecteur de prendre rapidement une décision d'achat.

de *Vie et Opinions de Tristram Shandy* en 1965, celle de Charles Mauron, considérée comme insipide, mais étant toujours aujourd'hui la traduction de référence pour l'étude de l'œuvre dans les universités françaises ; aucune problématique de légitimation vis-à-vis de la traduction n'entraîne en jeu dans cette édition, étant donné qu'il n'y avait pas d'autre choix que celui-ci. Aujourd'hui, l'enjeu est de se positionner par rapport à une traduction plus classique approuvée par l'université française : présenter son traducteur comme un auteur à part entière, excentrique assurément dans le domaine des traducteurs (la première traduction montrant un demi-livre de notes, il y avait un véritable travail d'auteur) permet un décalage de discours et une appropriation détournée.

De fait, *Tristram* construit à son traducteur, Guy Jovet, une figure d'auteur par la récurrence de son nom, par l'appui fait sur la nouvelle traduction, et par l'éloge que les éditeurs en font dans l'Avis aux lecteurs précédant la préface (écrite par ce même traducteur). Le livre met en avant sur sa couverture la nouvelle traduction [annexe 1.4] ; cette traduction est aussi valorisée dans le texte figurant en quatrième de couverture, apparaissant dès la première phrase. Le texte introductif est composé de trois paragraphes dont le premier et le dernier se concentrent sur l'édition présente ; seul le paragraphe central fait un résumé succinct de l'œuvre. Ce texte se clôt par une mention en caractères gras « Traduction de l'anglais par Guy Jovet ». La traduction est saluée à juste titre comme un tour de force, en regard des autres versions disponibles – affadissantes, vieilles, ou simplement « toilées ». *Tristram* se positionne donc comme héraut qualitatif à travers le travail du traducteur, Guy Jovet, dont le nom apparaît deux fois sur cette quatrième, dans le texte et dans un autre niveau de lecture en fin de « synopsis ».

Guy Jovet est aussi mis en lumière dans l'avis aux lecteurs [annexe 3.4] avant la préface de ce dernier, présentant le travail de ce traducteur avec lequel ils avaient déjà eu une collaboration. Le ton est élogieux : la précédente édition comprenant deux cents pages de notes et commentaires, ce travail est considéré comme aussi joyeux et rigoureux que la traduction elle-même – et toujours de première main. La valeur réside ici dans le travail créatif qu'a demandé l'élaboration des notes et commentaires, exclusivement réservé à ce travail éditorial et d'initiative personnelle : ici, le traducteur a travaillé sans citer. On note ici une première occurrence du corps et de l'importance du geste créatif initiateur : de première main montre que le traducteur n'est pas seulement un acteur qui vient faire un travail de transposition mécanique sur le texte et qui reprendrait des discours critiques déjà énoncés sur le texte, mais bien un créateur dans la mesure où il met en place un travail aussi bien critique que poétique.

Au vu de la ligne éditoriale et du catalogue présent en troisième de couverture [annexe 4.5], on voit que *Tristram* se revendique d'une lignée littéraire de « mauvais genre », publiant des auteurs tels que Joyce Carol Oates, Hunter S. Thompson, et Mark Twain (tous des auteurs provocateurs dans des registres complètement différents). Même si cette ligne n'est pas clairement établie dans la présentation de la maison d'édition (étonnamment en dernière page du livre), la liste des auteurs à paraître montre assez

bien la direction dans laquelle Tristram compte s'orienter, c'est-à-dire des classiques qui le sont devenus par l'originalité de leur posture. L'originalité de l'édition de Tristram ne réside pas tant dans le travail de Laurence Sterne que dans l'association de ce dernier et du traducteur, faisant de l'édition proposée un travail à deux mains ; plus que Laurence Sterne, c'est Guy Jovet qui s'inscrit dans la lignée éditoriale de Tristram, en tant que traducteur « mauvais genre », prenant beaucoup de libertés par rapport au texte, prenant le risque nécessaire à une traduction qui soit réussie.

L'appropriation du texte de Sterne chez Tristram ne se fait donc pas dans leur marquage du livre (bien qu'existant mais discret) mais dans le travail du traducteur : il y a donc un retrait de la posture de marque pour au contraire, mettre en avant un acteur qui se voit intronisé. De même, cette mise en valeur se fait par un détournement du statut de la maison d'édition, qui passe par une scission matérielle du livre. Les registres formels de la couverture et de l'intérieur du livre diffèrent du tout au tout : alors que la couverture montre un papier glacé et des couleurs vives, se plaçant de fait dans une esthétique du magazine « pulp » [annexe 1.4], l'intérieur montre un papier bible ivoire gris, qui par son nom même, fait bien plus référence à un héritage littéraire de textes consacrés, marquant une séparation entre les deux faces de cet objet, pourtant indissociables : le livre comme produit et le livre comme œuvre littéraire [annexe 4.5].

La séparation de ces deux espaces montre un héritage datant du XIX<sup>e</sup> siècle où l'édition était vue d'un mauvais œil par les auteurs, de par la longue attente de privilèges qui leur seraient spécifiquement attribués : les éditeurs achetant le texte de l'auteur, ce dernier n'avait plus de droit de regard sur l'usage qui en était fait. La publication de l'œuvre était donc considérée comme une corruption du texte, qui entraînait un avilissement de l'écriture et de la relation auteur-lecteur<sup>29</sup>. La valeur du geste littéraire s'étant établie par rapport à sa gratuité<sup>30</sup>, la mise en place de médiateurs devenait alors un obstacle à la communication littéraire. La présentation des autres œuvres de la même collection se fait d'ailleurs d'une manière très particulière dans cette édition car est investie la quatrième de couverture, où sont imprimées les images des couvertures de quatre titres de la collection [annexe 4.5]. Ce code devient alors pleinement publicitaire, car il ne présente pas un titre, mais un produit : cet espace auto-promotionnel se trouve en troisième de couverture, le fond imprimé d'une couleur essayant de se rapprocher de celle du papier, comme si la maison d'édition n'osait pas admettre qu'effectivement, cette page était dans une démarche promotionnelle, contrairement au Club français du livre qui assume totalement cette posture par la force qualitative de son travail matériel sur le livre. C'est justement grâce à la valeur matérielle de l'objet que le Club français du livre peut assumer cette posture, car elle se détache de l'œuvre littéraire pour pencher du côté de la valeur de l'objet en tant que produit.

Historiquement, cette période de dévaluation de l'éditeur correspond au moment où les livres commençaient à avoir une couverture, élément formel impératif de par le mode de diffusion de vente des objets qui est devenu la librairie, la vitrine,

29 Raullet-Marcel Caroline, « < Cette prostitution de la pensée que l'on nomme la publication > Le double usage du discours éditorial dans le péri-texte du roman romantique de la Restauration », in *Le Livre, « produit culturel » ?*, Polizzi Gilles et Reach-Ngô Anne (dir.), Orizons, 2012, Paris, p. 106.

30 Chartier Roger, « Figures de l'auteur », in *Culture écrite et Société. L'ordre des livres (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle)*, éditions Albin Michel, 1996, Paris, p. 53.

et non plus le colportage. La couverture devient donc un espace pleinement marchand, que Tristram n'arrive pas à concilier avec une œuvre littéraire. Tristram ne pouvant échapper à la nature double du livre, veut ainsi montrer que son travail éditorial ne poursuit pas de motifs marchands, mais dissocie de cette manière aussi le texte et l'image. Le paradigme de l'image comme séduction surgit dans la logique iconoclaste de la maison d'édition, qui malgré l'importance accordée à l'image sur la couverture, adopte les codes du classicisme littéraire une fois passée la deuxième de couverture.

Dans la perspective de mon étude sur l'auctorialité des acteurs visuels du livre, la question se pose alors du statut qu'occupent ces acteurs si leur mode d'expression, l'image, et les espaces qui leur sont attribués se voient dévalorisés : le jargon professionnel des années 1960 aux États-Unis appelait les designers graphiques de magazines des *commercial artists*, des artistes commerciaux, ce qui définit assez bien leur statut et le rapport qu'ils entretiennent aussi bien vis-à-vis de leur reconnaissance par rapport aux institutions artistiques qu'aux institutions littéraires<sup>31</sup>. La seule représentation visuelle d'un des acteurs au sein de chacune de mes éditions est le portrait de l'auteur : la mise en place de son autorité sur le texte de manière visuelle me permettra dès lors de comprendre comment une auctorialité visuelle est possible au sein de la littérature.

## I 2 portraits, tracés, empreintes : Sterne comme figure d'auteur

J'étudierais dans cette partie de mon mémoire les portraits de Laurence Sterne dans chacune des éditions de mon corpus et les comparerai afin de comprendre l'usage qu'en font ces diverses maisons d'édition ; ensuite, j'étudierai ces portraits en écho avec les lignes tracées par Sterne dans la narration de *Tristram Shandy*, afin d'explicitier le rapport au corps de l'auteur dans la médiation du texte ; enfin, le « faire manuel » de Laurence Sterne me permettra de mettre en lumière une réappropriation des procédés visuels de Sterne par les acteurs de l'image en une dialectique auctoriale.

### I 2 a la construction de la figure d'auteur à travers le portrait

Les trois éditions que j'étudie présentent un portrait de l'auteur, Laurence Sterne. Les éditions du Club du Livre et Tristram ont toutes deux disposé un portrait de l'auteur sur la fausse page faisant face à la page de titre, rattachant sémiotiquement l'œuvre avec son auteur sur l'ensemble signifiant qu'est la double page. Le portrait est centré verticalement mais pas horizontalement, il surplombe la page.

L'association du portrait de l'auteur avec la page de titre instituée comme code éditorial met en lumière sa dimension de formation discursive<sup>32</sup>, ce qui pourrait paraître ironique, au vu de la dimension intertextuelle de *Vie et Opinions de Tristram Shandy*. Plutôt que formation discursive en tant que telle, ce livre pourrait être considéré comme catalyseur de discursivité : en effet, la parodie de styles et les emprunts évidents

31 Buquet Benoît, « La liquidation d'Eddie Russia », colloque *Ed Rushca : HISTORY*, Centre Pompidou, 12/03/2015.

32 Foucault Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » in *Dits et écrits*, vol. I, Gallimard, 2001, Paris, p.832.



au *Don Quichotte* de Cervantès, aux *Essais* de Montaigne, aux écrits de Rabelais et de Locke font de Sterne un maître imitateur. Laurence Sterne devrait-il alors être destitué de son statut de fondateur de discursivité ? Certes non, si on regarde ses postérités : Diderot lui rend hommage, tandis que Charles Nodier parodie à son tour la délirante épopée de l'oncle Toby ; James Joyce le prend comme référence dans l'éclatement de la narrativité. Mikhaïl Bakhtine le cite même comme un des livres les plus importants de la tradition occidentale<sup>33</sup>. L'emblématisation de l'œuvre se fait donc à travers l'excentricité propre à ce personnage d'auteur qui a su tisser ensemble la littérature de son époque et en faire une œuvre unique. Le portrait se fait alors célébration de l'auteur et de son originalité.

L'édition du Club du Livre montre un portrait en médaillon d'un personnage avec un léger sourire, l'air serein, de profil [annexe 2.1]. Ce médaillon est une gravure au large contour, ce qui suppose qu'il s'agit d'un portrait repris d'une édition antérieure et non pas une image créée spécifiquement pour ce livre (hypothèse renforcée par le fait que cette esthétique ne suit pas la ligne graphique établie pour le reste des illustrations du livre). Ce médaillon est souligné du nom de l'auteur, Laurence Sterne, en italique rouge, le rouge étant établi comme code pour la définition des acteurs énonciatifs. Cette image est donc très formelle : le médaillon (ou médaille) est un procédé de représentation inspiré de la numismatique : la monnaie gravée porte l'effigie du roi, de l'empereur, César étant le plus connu. Il y a donc une dimension qui implique le rapport au pouvoir et à l'autorité. D'autre part, la médaille à proprement parler s'est aussi développée dans un registre non-monnaire, relevant plus de la commémoration, ou du politique. Ainsi, le sacre des grands hommes se fait par l'empreinte de leur effigie sur le métal<sup>34</sup>. L'image ici est vraisemblablement une reproduction d'une gravure sur cuivre, connotant donc tout de même un rapport au métal, rappelant le procédé originel. Présenter Laurence Sterne de cette manière permet de légitimer la ligne éditoriale du Club du Livre, qui était de proposer la bibliothèque parfaite du gentilhomme<sup>35</sup>.

Cette représentation de Laurence Sterne jure quelque peu avec celle de l'édition Tristram, qui choisit un tableau bien moins conventionnel que le médaillon [annexe 2.2]. Le format proposé est proche du carré, et montre l'auteur avec un sourire en coin, malicieux, et un regard qui fixe le spectateur, en une adresse implicite : « Attendez-vous à tout ». Assis, il est accoudé à ce qui semble être un bureau de travail, le coude reposant sur un tas de feuilles en désordre, la main posée sur sa tempe, en une posture réflexive et à la fois semi-flagorneuse, détachée, du fait de son autre main posée sur sa hanche. Le tout dégage une certaine nonchalance, que ce soit du côté des feuilles en tas épars, de la tenue baroque au vu de la profusion de plis et de drapés dans laquelle est pris Laurence Sterne, comme si son vêtement lui-même évoquait les méandres tortueux de sa narration, qui se fondent dans les rideaux, son environnement.

Ce portrait est légendé Portrait de Laurence Sterne (1713-1768) par Reynolds ; la différence de légende est édifiante dans la distance qu'elle peut mettre et

33 Samoyault Tiphaine, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Nathan Université, 2001, p. 14.

34 Didi-Huberman Georges, *La ressemblance par contact*, Les éditions de Minuit, 2008, Paris, p. 72.

35 Chancogne Thierry, « Typ top, typographie, topographie, topologie et typologie chez Pierre Fauchoux », in Domingues Brice, Dupeyrat Jérôme, Guiral Catherine (dir.), *L'écartelage ou l'écriture de l'espace d'après Pierre Fauchoux*, B42, 2013, Paris.



Le portrait de l'auteur se trouve ici en fin de livre à la page 528; la dissociation entre le portrait de l'auteur et la page de titre marque l'émancipation de l'œuvre par rapport à son auteur. En proposant un portrait en clôture de livre, l'information devient complémentaire et non plus essentielle (on y arrive après la lecture de livre). Au point de vue hiérarchique, l'auteur peut être bien exalté sans connaissance de son auteur (le non suffit, pour un apport informationnel).

1 **dissociation**  
Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre. Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

2 **constatation**  
Tout comme sur la couverture, le texte est imprimé en noir sur une page blanche. Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre. Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

Le lien qui existait entre l'auteur et son œuvre est rompu par la dissociation de l'auteur par rapport à son œuvre.

1 **dissociation**  
L'image est un collage d'une photographie et d'un texte. Elle est placée en haut de la page, et est l'élément principal de la page.

2 **constatation**  
L'histoire de cet ouvrage fait penser à un ouvrage scientifique qui aurait été retrouvé après une recherche dans les archives. Elle donne un effet de mystère et de nouveauté, qui met l'accent sur le fait que l'ouvrage est un objet de recherche.

Depuis l'antiquité, le livre de poche est considéré comme un objet de recherche. Il est considéré comme un objet de recherche, et est considéré comme un objet de recherche.

Notons aussi que dans les portraits précédents que Laurence Sterne avait fait paraître, il ne s'agissait pas de portraits de l'auteur.

1 **fonction relais**  
Le texte est composé dans un caractère classique à empattements de type Garamond, en drapage.

2 **constatation**  
Le texte est composé dans le même caractère que le texte littéraire, la typographie est d'ailleurs quasiment identique, ce qui met la biographie du côté de la littérature (les pages littéraires d'entrée et de sortie du livre n'étant souvent pas paginées, bien que prises en compte).

Il s'agit d'un court texte biographique mettant en avant la vie littéraire de Laurence Sterne. Le registre est scientifique dans la première partie du paragraphe; la deuxième relève du comique, étant une anecdote sur un mythe urbain entourant la mort de Laurence Sterne. Il y a donc une démythification et une délégitimation de l'auteur, Sterne même qu'une biographie (genre institutionnel) est donnée à lire: au lecteur d'un genre établi, les éditeurs proposent un ouvrage qui s'accorde à leur vision de la littérature et plus précisément de cet écrit exceptionnel (en proposant une biographie toute aussi atypique).



Né en 1713 à Tipperary en Irlande, et ayant fait son éducation au Jesus College Cambridge University, Laurence Sterne fut nommé curé en 1738 et vint à York le même année de sa vie d'adulte. Il publia lui-même les deux premiers volumes de *Le vieil Oursin de Trévise* (Sterne, *Trévise*, *Gentilhomme* en 1753 à l'âge de quarante-cinq ans. Sterne devint rapidement célèbre grâce à ses œuvres littéraires et surtout *Trévise* (l'œuvre de son livre durait les 8 années qui suivirent le dernier volume étant publié en 1757). Les deux premiers volumes du dernier livre de Sterne, *Le Dictionnaire de Trévise* (Sterne and Italy, by Mr. York), furent publiés en 1760. Sterne mourut de la tuberculose cette même année, ce qui causa la sécheresse de son œuvre. La mythologie dit que le corps de Sterne aurait été retrouvé quelque temps après son enterrement et rendu à un professeur d'anatomie de Cambridge, qui recréait le corps de Sterne en plus celui d'une dissolution, le rendit à ce temps.



LAURENCE STERNE

les attendus de chaque maison d'édition par rapport à sa vision de l'auteur. Le Club du Livre ne présente pas le portrait comme une représentation : l'invocation de l'auteur dans ce cadre est totalement détachée de la valeur documentaire de l'image, qui elle, n'a plus d'auteur ni de date, mais est une preuve, telle une citation sans référence utilisée dans un processus de légitimation autoritaire<sup>36</sup>. Tristram, au contraire, décide de jouer sur des codes qui donnent l'image d'une rigueur scientifique (le genre du tableau, les dates de naissance et de décès de la personne représentée, le nom de l'artiste). Nous nous trouvons donc face à deux postures différentes qui ne servent pas les mêmes fins.

Le portrait de Visual Editions n'est pas en début de livre, en face de la page de titre comme on l'a vu dans les éditions précédentes, mais à la fin du livre. Les places du colophon et du portrait de l'auteur sont échangées : n'allons cependant pas trop vite en déductions hâtives avant de prôner un renversement hiérarchique. Traditionnellement, le colophon anglais se trouve en début d'ouvrage : il n'y a donc pas de mise en avant particulière des acteurs au niveau de l'emplacement dans le livre. Toutefois, la biographie/le portrait de l'auteur n'a pas de place établie en tant que telle : le choix de finir le livre avec cette partie n'est donc pas innocent et amène le lecteur de l'œuvre vers l'auteur plutôt que le lecteur de l'auteur vers l'œuvre.

L'édition de Visual Editions a la particularité de montrer un portrait tronqué [<sup>annexe 2.4</sup>] : de Laurence Sterne, il ne reste qu'un nez, de profil, qui n'est vraisemblablement pas le sien au vu de la technique de représentation utilisée qui est la photographie (rappelons que Laurence Sterne est un écrivain du XVIII<sup>e</sup> siècle). Ce nez surplombe un court laïus biographique, qui finit sur une note humoristique avec l'anecdote disant que le corps de Sterne aurait été déterré quelques jours après son enterrement et vendu à un professeur d'anatomie de Cambridge ; ayant reconnu Sterne au beau milieu de la dissection, il aurait retourné le corps à sa tombe. L'auteur est donc ici une représentation au sens où il est figuré comme entité abstraite : le nez comme métonymie de Sterne, qui certes était connu pour en avoir un long (contrairement à son personnage, Tristram, dont l'une des digressions met en scène le pourquoi de son nez écrasé). Démembré, réduit en morceaux, montrer Sterne en tant que membre détaché d'un corps, est peut-être la métaphore la plus fine de la compréhension de ce qu'est un auteur, c'est-à-dire une construction. Il s'agit ici véritablement de montrer l'auteur en tant qu'élément symbolique, étant donné que le nez n'est pas le sien, et qu'il a donc une valeur d'universalité, élément d'autant plus mis en avant que l'image a été détournée à partir d'une image plus grande : il y a un prélèvement à partir d'un ensemble extérieur, qui vient à l'intérieur de l'ensemble livre, donc une esthétique du collage. Le jeu entre l'anecdote présentée (le fait que le corps de Sterne se soit retrouvé entre les mains d'un professeur d'anatomie), le nez comme vestige du démembrement physique met aussi en scène un démembrement métaphorique, à travers l'appropriation de l'œuvre, revendiquée par tout un chacun, et qui se voit assimilée à l'auteur.

36 Didi-Huberman Georges, *Passés cités par JLG*, éditions de Minuit, 2015, Paris, pp.26-27.

Alors qu'aujourd'hui, l'auteur classique n'est souvent représenté que par son nom, il est étonnant de voir que dans les trois éditions choisies en fonction de leur rapport à la forme textuelle, aussi bien rhétorique qu'iconique, chacune d'elles a tenu à insérer un portrait. L'auteur joue certes un rôle différent, mais il devient une donnée énonciative dont le marqueur peut être plus investi par le côté mythique qu'a acquis Laurence Sterne grâce à son excentricité. Mais ce qu'il est tout aussi important de relever est que la part du corps est récurrente : même le nez est un élément de représentation physique de l'auteur, non pas seulement l'abstraction qu'est son nom et la notion d'auteur en tant que formation discursive. Dans le colophon de l'édition Visual Editions [annexe 3.3], nous pouvons voir écrit sous le titre 2010 © DESIGN, APFEL ( A Practice For Everyday Life ) :

We like to think that the designers at APFEL put Laurence Sterne's jacket on and went for a little walk with it.

[ Cela nous amuse de penser que les designers d'APFEL ont mis la veste de Laurence Sterne et sont partis avec pour une petite promenade. ]

Il y a un rapport fantasmé au corps de l'auteur qui est mis en scène dans ces éditions, et qui est d'autant plus accentué que l'œuvre elle-même est ponctuée des tracés, faits par Sterne, volume VI chapitre XL et volume IX chapitre IV : des tracés qui impliquent donc la part manuscrite, l'empreinte à travers l'outil [annexe 6.4].

Car qu'est-ce qui nous rapproche le plus d'un auteur si ce n'est son manuscrit autographe ? Le portrait établit une distance, celle de la vision de l'artiste qui nous la retranscrit : l'autographe fait disparaître le médiateur, pourtant bien présent, par la puissance propre de la signature. Elle permet de se créer son auteur modèle, l'auteur désiré que Barthes a accordé à la littérature après l'avoir enterré<sup>37</sup> : l'auteur est donc certes une production communicationnelle, comme le prouvent ces différentes marques au sein du livre comme son nom, son portrait, sa biographie, toujours changeantes en fonction des lignes de chaque maison, mais la présence même de signes manuscrits à l'intérieur du texte ne pousse-t-elle pas à l'exaltation de l'auteur ? Alors que Barthes postule que ce n'est pas l'auteur mais le langage qui parle, toujours, à travers lui, qu'arrive-t-il lorsque l'auteur s'en détache pour se rapprocher de l'image ? La fascination pour l'art viendrait peut être du fait qu'il s'agisse de la pratique la plus proche d'une sorte de libération du langage, ce qui met justement en avant la figure de l'artiste. À travers le geste, l'empreinte de la main déviée par l'outil inscrivant, c'est aussi un fantasme d'original qui se voit renvoyé dans ces pages reproduites par milliers.

Ce fantasme, c'est le terme « empreinte » qui le restitue le mieux. Plutôt qu'une trace, l'empreinte nous met face à un contact, qu'il soit celui de la main, ou de la plaque d'impression, à travers ses divers modes de reproduction techniques.

37 Barthes Roland, « Le Plaisir du texte », in *Le Plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, éditions du Seuil, 2000, Paris, p.101.

Le désir d'auteur n'amène-t-il pas alors un désir d'empreinte ? La construction de l'auteur dans les livres présentés ici s'est faite en partie par la reproduction d'éléments historiquement connotés, via une simulation d'authenticité à travers l'empreinte (et non le véritable) autographe. Là est toute l'ambiguïté que j'essaie de développer autour de l'individualité du même : l'empreinte, originairement est celle du corps, d'un processus relié au geste, alors que son usage s'est vu petit à petit reprendre par des techniques mécanisées. La survivance du geste et du corps dans le processus d'auctorialisation du designer graphique est donc un enjeu majeur, a fortiori lorsque la construction de la figure de l'auteur se fait à travers sa représentation dans cette dialectique : entre texte typographié et signes manuscrits, dans l'écart entre le nom de l'auteur et son portrait, son image.

Dans le cadre du rapport d'auctorialité établi par le manuscrit, je vais me concentrer sur le tracé des lignes de Tristram Shandy, sans pour l'instant prendre en compte la relation au texte, ni sa place dans la page (ces développements viendront en leur temps). En quoi ces lignes font-elles aussi partie des portraits de l'auteur ? L'institution d'une forme, d'un signe en tant que représentation contribue à la dissémination de la présence sous-jacente de l'auteur : il ne s'agit cependant pas de n'importe quelle forme, de n'importe quel signe. La relation indicielle qu'elles peuvent avoir tout d'abord par rapport à un émetteur connu (s'il y a un tracé, c'est bien une personne qui l'a tracée, au vu des pleins et déliés de la ligne, à la plume d'oie), ramène l'individu dans le livre, où la typographie et les techniques de reproduction mécanisées ont tendance à neutraliser la singularité de la parole. Le tracé renvoie donc à une individualité au cœur même du texte, comme une parole autre qui surgit au milieu de la narration, dans une rupture d'un régime de discours propre au texte littéraire. La typographie et les codes de l'édition jouent un rôle dans la mort de l'auteur, de par la dépossession du texte certes, mais aussi de par la perte du contact avec le corps de l'auteur. Ces lignes font donc figure de preuve, de signature, là où le texte typographié est un des cadres instituants de la littérarité d'une œuvre, de sa part médiatisante.

Mais au-delà du rapport au manuscrit, c'est tout un rapport à l'image qui est réinvesti par Laurence Sterne. Le réagencement effectué fait sortir le texte de son infra-ordinarité, et signe cette œuvre comme étant celle d'un certain auteur. L'ambiguïté de la signature ressort ici : l'image, comme un sceau qui vient s'apposer pour authentifier l'action. Ne serait-ce pas reprendre l'emprise sur le texte, que d'en investir la part formelle ? Que peut le typographe si l'auteur impose ses propres règles sur son art ?

Bien que je ne veuille aborder la dimension juridique de l'auctorialité dans cet écrit, il ne faut pas mettre de côté la dimension symbolique de la loi et de son écriture sur le corps. Le corps de l'auteur inscrit au sein du livre peut-il alors être considéré comme loi ? Comme le note Michel de Certeau dans *Les arts de faire*, le livre, perçu comme corps, comme appareil d'incarnation<sup>38</sup>, se voit marqué de sceau des diverses empreintes symboliques de l'auteur, le ramenant ainsi dans une origine mythique, de l'ordre de l'inscription divine sur les tables de la loi, qui imposent l'autorité sur le corps d'autrui.

Selon les cas, l'imprimé est la métaphore lointaine et usée du corps écrit par la loi de l'autre qui ne joue plus sur l'écriture incarnée, ou bien il en est la mémoire vive lorsque la lecture touche sur le corps les cicatrices du texte inconnu qui s'y trouve depuis longtemps imprimé.<sup>39</sup>

Cette autorité est à considérer sous l'angle des techniques de reproduction et de production des livres que nous étudions ici. Si le contact de la gravure a disparu dans les portraits disséminés au sein des éditions vues précédemment, il n'en est pas moins représentatif des fonctions symboliques attribuées à l'auteur dans chaque cas de figure : la gravure de l'édition du Club du Livre est imprimée par une plaque d'impression, qui vient véritablement poser son empreinte sur la surface du papier ; au delà même de l'image de l'auteur, l'écrit, le texte est une surface accidentée, le papier sous les doigts étant foulé par l'impression au plomb. La frappe de l'impression, le nom « Laurence Sterne » figurant en légende fait donc écho au portrait, plus lisse, du fait de la surface plus fine de la plaque d'impression. Le contact qui demeure garantit donc l'unicité et l'authenticité recherchée par la maison d'édition, et de fait, l'*authentique auctorialité*<sup>40</sup>. La centralisation de cette autorité se fait à l'intérieur d'une autorité disséminée tout au long du livre par les caractères, qui se font l'incarnation d'un énoncé nommé « *Vie et Opinions de Tristram Shandy* par Laurence Sterne ». Ce médaillon rond fait figure de sceau, manifestant ainsi la même autorité que la signature ou le pacte : il a un pouvoir de validation, qui permet de transformer l'objet en une pièce efficace. Elle inscrit la loi de l'auteur, ce qui la rend agissante et performative<sup>41</sup>.

Les deux autres éditions qui sont imprimées de manière numérique ne sont pourtant pas départies de ce rapport à l'authenticité. TS3, dans sa volonté d'inscription historique et scientifique se trouve à un niveau où la représentation symbolique et le document se confondent : les dates de naissance et de mort de l'auteur qui figurent en légende posent le portrait dans une contextualisation historique, l'auteur comme personnage du passé, qui joue sur la présentation et la représentation. La valeur de document fournie se fait par la reproduction d'une œuvre d'art, d'une illustration qui donne ainsi la preuve que ce personnage est historique et qu'il fait figure d'autorité.

38 De Certeau Michel, *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Gallimard, folio essais, 1990, Paris, p. 211.

39 *ibid.* p. 207

40 Didi-Huberman Georges, *La ressemblance par contact*, Éditions de Minuit, 2008, Paris, p.72.

41 Klock-Fontanille Isabelle, « L'exemple des sceaux et des tablettes hittites » in *L'écriture, entre support et surface*, Arabyan Marc et Klock-Fontanille Isabelle (dir.), L'Harmattan, 2005, Paris, p.46.

Si cette image est répétée, et dans ce cas, reproduite, elle a valeur d'archive<sup>42</sup>. L'arkhê grecque qui définit le commencement et l'autorité<sup>43</sup> place donc *Tristram Shandy* dans une origine auctoriale qui fait partie du mythe de la création artistique compris dans la définition même d'auteur. La valeur monumentale de *Tristram Shandy* peut ainsi être perçue par ces dates et le corps ainsi montré dans sa dimension mortelle, loi de l'építaphe gravée sur le marbre de la tombe.

Cependant, l'écriture n'est pas spontanée : le livre ne surgit pas comme entité abstraite de l'intention de l'écrivain. Certes, le corps et la lettre apposent une autorité sur les acteurs travaillant le texte, mais cette procédure introduit aussi l'image. De par ses interventions manuelles, ses lignes, l'auteur, en intégrant l'image au sein de son œuvre comme partie prenante et en tant qu'élément constituant, introduit une faille : un espace seuil qui permet le passage à l'auctorialité du designer graphique à travers le texte de l'œuvre et non par le paratexte du livre. L'image institue autant qu'elle remet en question ; TS3 montre ce rapport-là, autant par ses représentations de l'auteur que par ses interprétations de tracés, dont l'appropriation se voit elle aussi facilitée par l'absence de l'empreinte, via les architectes qui sont les outils du designer graphique.

Ces rapports amènent à la remise en question de l'auteur : au-delà du symbolique, les logiques d'acteur et de création viennent contrer cette institutionnalisation des grands hommes. L'individualité appauvrie par le caractère typographique joue pour la neutralisation du texte et son appropriation, une fois la frappe devenue obsolète. Si Nathalie Sarraute avait déjà établi la mort du sujet (au delà-même de la mort de l'auteur) dans la littérature, aujourd'hui, cette mort est effective dans les conditions de son énonciation.

Le soupçon, qui est en train de détruire le personnage et tout l'appareil désuet qui assurait sa puissance, est une de ces réactions morbides par lesquelles un organisme se défend et trouve un nouvel équilibre.<sup>44</sup>

Cette configuration n'est pas seulement propre au champ de la littérature : mon objet d'étude étant le design graphique dans le champ littéraire, il me faut penser l'association de ces deux champs, et donc investiguer aussi la part plastique du design. Nathalie Sarraute établissait le rapprochement entre la non-figuration en peinture et la chute du personnage en littérature : il faut chercher plus avant les causes non-fortuites de ces réagencements, et voir un niveau au-dessus, comment s'articulent le rapport au symbole et la codification et la distribution des ressemblances.

Je m'appuierai ici sur les propos de Jacques Rancière sur le design et plus particulièrement sur sa mise en perspective du poète Mallarmé et du designer Peter Behrens dans *Le destin des images*. Si nous prenons comme référent Mallarmé pour son éviction de la notion d'auteur dans le poème, alors la perte moderne de l'auteur

42 Derrida Jacques, *Trace et archive, image et art*, INA éditions, 2014, Bry-sur-Marne, p. 62.

43 Derrida Jacques, *Mal d'archive*, Galilée, 1995, Paris, p. 11.

44 Sarraute Nathalie, « L'ère du soupçon » publié pour la première fois in *Les temps modernes*, février 1950, ici extrait de *L'ère du soupçon*, coll. Idées Gallimard, 1956, Paris, p. 94.



peut se voir comme un rapprochement du travail de design. En œuvrant à la quintessence du poème, Mallarmé fait un travail de simplification, qui investit consciemment la dimension visuelle du texte créant de fait une surface d'équivalence poétique dont les deux registres sont acteurs<sup>45</sup>. Peter Behrens, dans son identité graphique pour AEG utilise la même méthode d'épure graphique et d'unification des registres scripturaux et iconiques<sup>46</sup>. Ces deux pratiques agissent sur un même plan mais à différents niveaux : tous deux œuvrent sur la dimension symbolique de l'image en tant que signe abrégiateur à des fins différentes.

Jacques Rancière parle du modernisme comme une pleine acceptation de la bidimensionnalité de la surface, qu'il lie au plat de la page, de l'affiche et de la tapisserie. La pureté anti-représentative que le modernisme défend vient en vérité d'une association entre les arts dits purs et les arts appliqués, dans le processus dynamique qui lie l'un à l'autre sur une même interface, ce qui donne d'emblée une signification politique à cette abstraction :

Avec le triomphe de la page romanesque sur la scène théâtrale, l'entrelacement égalitaire des images et des signes sur la surface picturale ou typographique, la promotion de l'art des artisans au grand art et la prétention nouvelle de mettre de l'art dans le décor de toute vie, c'est un découpage ordonné de l'expérience sensible qui chavire.<sup>47</sup>

La mort de l'auteur et la perte du sujet ne seraient-ils pas alors des symptômes de cette distribution qui s'établit avec l'impression ? Au-delà de l'originalité de la création, ce sont plutôt ses procédés qui définissent les rapports au sein du livre. Peter Behrens et Mallarmé se font alors plus proches qu'il n'y paraît : l'usage de la forme comme symbole à deux faces, met en place une surface d'équivalence des choses, des mots, et des formes, dont les rôles s'intervertissent au gré des acteurs qui les investissent.

À travers l'étude des couvertures, de leurs marques énonciatives et des portraits, tracés et empreintes de l'auteur, ce qui surgit est la dimension matérielle de la littérature et son indissociabilité : la chaîne de production du livre matérialisée dans l'objet et soulevée par la théorie de l'énonciation éditoriale révèle la nécessaire co-existence des différents acteurs et surtout la prégnance de la figure de l'écrivain, qui unit ces diverses figures.

La dépossession de l'auteur postulée au départ est niée par la mise en scène de son autorité par la suite : la figure de l'auteur a donc un rôle performatif par sa fonction de sceau légitimant. Cette performativité se fait par empreinte, par l'association du texte et de l'image sur le plat de la page. La littérarité ainsi investie dans l'objet livre devient une surface d'appropriation pour les acteurs de l'économie visuelle du livre, grâce à l'investissement de la part visuelle de la littérature par Laurence Sterne.

Ce seuil de passage d'auctorialité défini par la dimension technique de l'impression met en place une circulation de l'énonciation, et donc une intertextualité.

45 Rancière Jacques, *Le destin des images*, la fabrique, 2003, Paris, p. 110.

46 *ibid.* p.111.

47 Rancière Jacques, *Le partage du sensible*, La fabrique éditions, 2000, Paris, p. 21.

*Vie et Opinions de Tristram Shandy* est une œuvre qui pose un régime d'intertextualité aussi bien au niveau de la rhétorique littéraire, car synthétisant toute la littérature d'une époque et la menant de fait à une transformation<sup>48</sup>, qu'au niveau formel, car les interventions telles que les lignes et les pages noires et marbrées sont là pour remplacer du discours écrit : le régime de la narration passe donc d'un système de signes à un autre, qui cohabitent<sup>49</sup>. La polyphonie énonciative est alors définie et articulée selon ce schème. L'énonciation passe d'un acteur de la littérature à un acteur formel à partir du moment où le système de signes passe à l'image.

Le rapport au corps de l'auteur met en évidence la prégnance de la symbolique du faire manuel et l'autorité de l'inscription du corps dans le livre : en quoi la surface bidimensionnelle d'impression pose-t-elle les conditions du passage d'auctorialité ? Dans quelle mesure l'association du nom et du portrait du designer graphique peut-elle faire office de sceau figurant l'appartenance et l'auctorialité de cet acteur secondaire de la chaîne de production ?

48 Samoyault Tiphaine, *L'intertextualité : miroir de la littérature*, Nathan Université, 2001, Paris, p. 14.

49 *ibid.* p. 10.

## II LIEUX DU FAIRE ET LIEUX DE L'ÊTRE DU DESIGNER GRAPHIQUE

Je me propose ici d'étudier le rapport entre la nature du travail d'actualisation formelle du texte du designer graphique à travers la couverture et l'inscription de son nom dans l'espace institué lui étant réservé. Cette partie a pour objectif de révéler les contraintes instituées par les héritages professionnels du design graphique et celles de l'économie dans laquelle il s'inscrit. Ces contraintes, qui dépendent de lieux spécifiques et normés, permettront de comprendre comment se mettent en place les différentes facettes de l'auctorialité du designer graphique par rapport aux contraintes composites de l'édition et de ses acteurs et en quoi les procédés servant à la construction de la figure d'auteur s'appliquent à l'auctorialité du designer graphique.

### II 1 le design graphique, entre circulation et technique

L'herméneutique de l'œuvre bien qu'établie et nécessaire à sa compréhension, tant dans la lecture individuelle du texte que dans son interprétation publique (telle que peut en faire le design graphique), se trouve néanmoins confrontée à des contraintes économiques, sociales et techniques. Ces contraintes sont le cadre d'inscription de l'auctorialité du designer graphique, assurant alors son cadre épistémologique : le design graphique, comme pratique dépendante d'un énoncé premier, ne peut être auctorial que grâce aux contraintes extérieures qui le définissent.

#### II 1 a le design graphique comme travail de (re)production

Le design graphique est un travail de variation autour des formes : au niveau éditorial, cela est d'autant plus évident que sont disponibles une grande variété d'éditions du même texte, chacune avec ses spécificités et ses discours propres<sup>50</sup>. Comment ces variations et fixations éventuelles s'expriment-elles et comment se construisent-elles au niveau formel ?

J'ai établi dans un premier temps que *Vie et Opinions de Tristram Shandy* avait un statut de monument, construit par des principes régulateurs ainsi que par un langage visuel qui devient ainsi un code. Il y a donc une nécessaire association de l'idée de monument avec une représentation, qui devient dès lors un symbole<sup>51</sup>. L'œuvre littéraire dans ses variations éditoriales se montre comme une variété de figures-souvenirs<sup>52</sup> : objet investi d'un héritage historique qui se matérialise sous des formes diverses et se voit actualisé en fonction de temps spécifiques, qu'il reflétera comme cristallisation. En effet, Jan Assmann présente les figures souvenirs comme caractérisées par trois rapports : le rapport concret au temps et à l'espace (l'événementialisation de l'édition ou dans notre cas, de la réédition), le rapport concret à un groupe (sa diffusion dans

50 Souchier Emmanuël, « Formes et pouvoir de l'énonciation éditoriale », in *Communication & Langages*, n° 154, 2007.

51 Assmann Jan, *La mémoire culturelle*, Aubier, 2010, Paris, p.34.

52 *ibid.*

un groupe partageant le même héritage culturel et étant apte à reconnaître les codes visuels mis en place) et la restructivité comme processus autonome<sup>53</sup>. Le tout reflète le principe de circulation des textes au sein de l'économie éditoriale ; je m'arrêterai cependant sur le dernier point, qui m'intéresse plus particulièrement dans le cadre de mon questionnement.

La figure-souvenir se matérialise dans un espace et s'actualise dans un temps particulier, qui reconstruisent à chaque fois la mémoire du texte. Le designer graphique se trouve dans cet enjeu-là. Son travail se situe dans une double dynamique, qui est de servir le texte, et de le publiciser, donc de le mettre en circulation. Ce travail œuvre alors pour le collectif et pour sa mémoire. Le design graphique s'inscrit alors dans ce que Jacques Rancière appelle un partage du sensible, dans une visibilité esthétique dans un espace commun<sup>54</sup>. Les figures-souvenirs organisent l'expérience du présent et de l'avenir en *reconstruisant* le passé<sup>55</sup> : en proposant une expérience esthétique partagée, le designer graphique est acteur d'un faire commun.

Si l'on s'appuie sur ce postulat, l'auctorialité du designer graphique se fait dans l'actualisation du texte, dans la proposition d'un regard neuf sur un héritage qui se doit d'être toujours présent. La variation peut alors être considérée comme facteur et déterminant d'auctorialité dans le design graphique : elle dépend de l'investissement possible des potentialités créatrices d'un médium, ici freinée par la rotation rapide de l'industrie, qui implique nécessairement un marché de l'attendu<sup>56</sup>; vision de la culture selon Deleuze. La variation est donc la propension à se détacher du pouvoir de domestication d'une technique et des codes qui en découlent.

Or, la variabilité éditoriale doit aussi être considérée à l'échelle de la maison d'édition : les facteurs déterminant l'auctorialité du designer graphique doivent aussi se trouver dans la variation au sein de la même unité de sens qu'est la collection. La condition de possibilité de l'auctorialité serait donc la liberté accordée au designer graphique dans une même charte, c'est-à-dire la part d'individuation de l'objet par rapport à un ensemble dans lequel il s'inscrit. Cela implique donc une sortie de la répétition d'un même principe formel, et une prise d'initiative par rapport au geste. La mémoire culturelle, livre référent de ce mémoire, me dira alors que le texte implique la sortie de la continuité rituelle de l'œuvre (qui met en place un principe de répétition cyclique), brisant dès lors le principe de répétition. Plus chaque livre est individualisé, plus l'auctorialité y sera forte.

Il est notable que la maison d'édition qui présente le moins de variations dans sa charte graphique est Tristram : son principe s'articule autour de trois invariants, dont la marge de variation est faible [fig. 4] :

- 1 la couverture est une image en pleine page ;
- 2 le titre, adoptant toujours les mêmes codes typographiques, est aligné sur la gauche : sa marge de variabilité est dans sa disposition verticale ;
- 3 le format reste le même.

53 op. cit. p.35.

54 Rancière Jacques, *Le partage du sensible*, éditions la Fabrique, p.13.

55 Assmann Jan, *La mémoire culturelle*, Aubier, 2010, Paris, p.38.

56 Deleuze Gilles, « Les intercesseurs », in *Pourparlers 1972-1990*, éditions de Minuit, 1990/2003, Paris, pp. 175/179.

Les variations principales se font alors au niveau des coloris : malgré la liberté accordée à l'image, ce sont souvent des portraits qui reviennent sur les couvertures, très certainement grâce au pouvoir économique du portrait de l'auteur. Il s'agit d'une charte facile à manier, reconnaissable, qu'il est facile de s'approprier (rappelons que les livres de Tristram sont composés par les éditeurs eux-mêmes). L'auctorialité graphique y est donc faible.

Les éditions du Club français du livre et Visual Editions sont au contraire dans une grande variabilité formelle : le Club du Livre n'a pour seuls invariants que le dos (qui se stabilise au bout de quelques publications) et le format (dépendant des collections) [fig. 5]. Aucun visuel de couvertures ne se ressemble ou ne laisse esquisser une charte spécifique, si ce n'est l'importance de l'investissement plastique de la couverture, que ce soit de manière graphique ou typographique, qui donne un ton particulier à la maison d'édition sans toutefois établir des règles strictes. L'unicité de l'objet provient donc autant du tampon apposé dans le colophon que de sa forme matérielle, qui a une vraie originalité et qui est de fait une surprise pour le souscripteur à chaque fois qu'il reçoit un exemplaire.

Visual Editions n'a aussi que les invariants du dos (deux bandes blanches horizontale et verticale sur fond coloré/imagé) et du format [fig. 3]. Malgré l'apparente unicité que les photos disponibles sur Internet induisent par leur mise en scène (toujours le même cadrage, et le même principe de présentation), les livres présentent tout de même une individualité conséquente, d'autant plus que la réalisation de chacun d'entre eux est donnée à un studio de design graphique différent. Chaque livre est considéré comme un objet particulier à traiter de manière spécifique dans ces deux derniers cas. L'événementialisation de l'édition tente de se détacher du statut de document pour se rapprocher du monument, par l'exceptionnalité de l'objet, qui implique dès lors l'exceptionnalité de son créateur. Cela est mis en œuvre à travers un principe d'identité visuelle de la maison d'édition qui refuse le logotype, et qui propose comme marqueur un langage visuel : en effet, la marque de la maison d'édition se fait sur les dos des livres, dans ces espaces blancs et sur le caractère utilisé pour le titre et le nom d'auteur, à chaque fois le même, mais dont certaines lettres sont remplacées par des icônes. Sur le site internet, on voit une animation des lettres de Visual Editions, où chaque lettre se voit remplacée par un petit signe graphique : la variation s'effectue dès lors dans l'appropriation du titre et de l'auteur, mais aussi par l'image elle-même, qui est le mode d'expression du designer graphique ; le signe alphabétique est remplacé par une icône. La variabilité joue donc en faveur des acteurs du livre, qui sont alors mis en avant.

En effet, la valeur instituée dans le classique s'institue par l'idéal d'un écart zéro dans la séquence des reproductions du texte<sup>57</sup>. La collection Blanche de Gallimard en est l'exemple le plus flagrant : la forme dans laquelle arrive le texte lui donne d'emblée un prestige et ne varie absolument pas dans les codes établis. Moins la forme du texte

57 Assmann Jan, *La mémoire culturelle*, Aubier, 2010, Paris, p. 95.

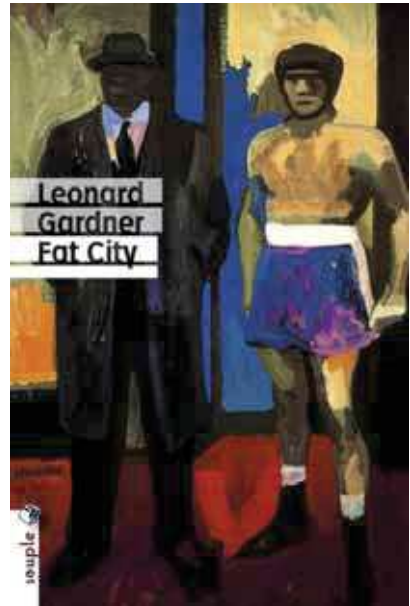
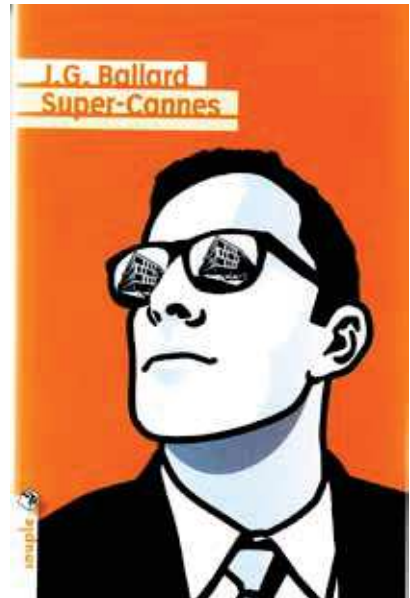
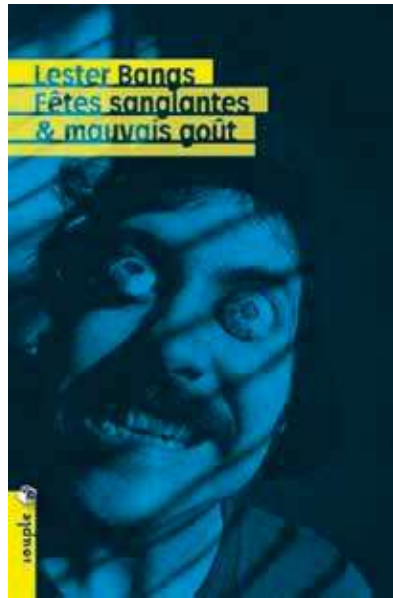


fig. 4 Corpus de couvertures de la collection souple de Tristram.



fig. 5 Corpus de couvertures des éditions du Club du Livre français.

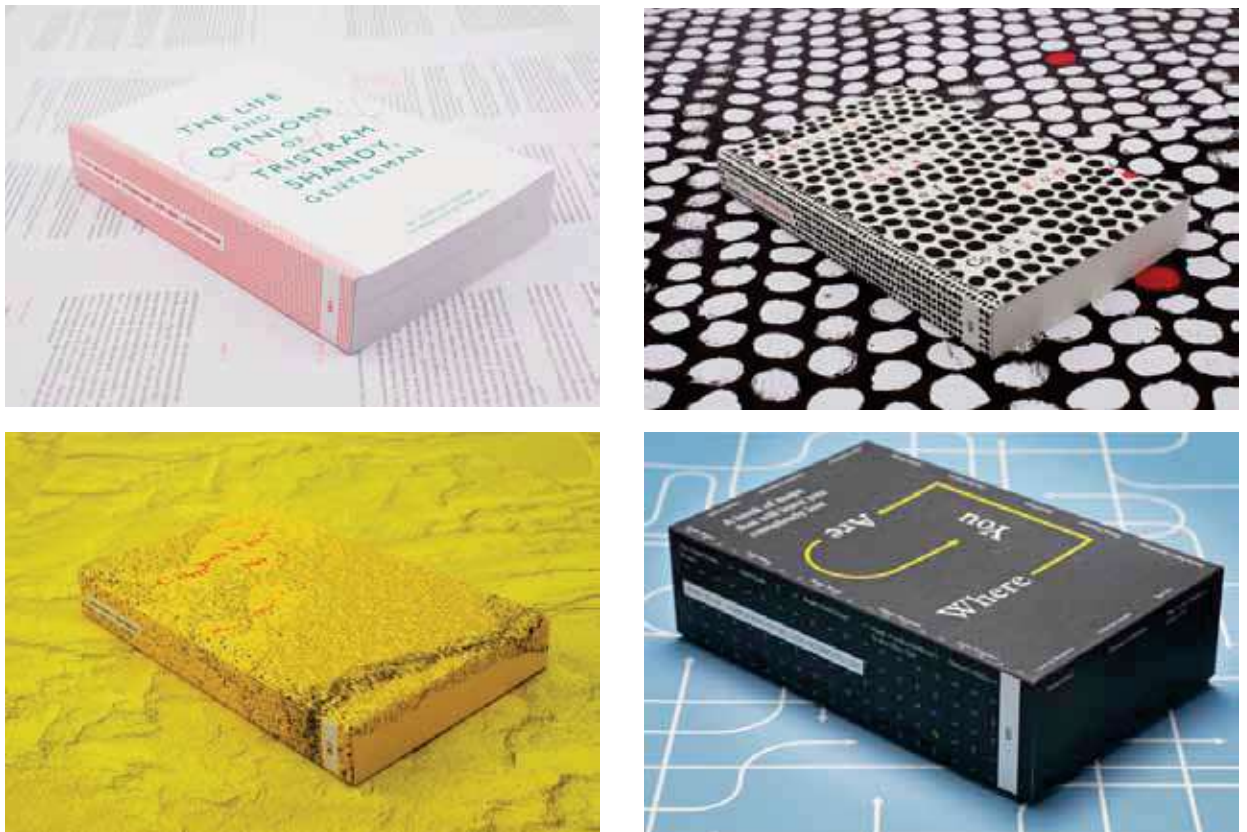


fig. 6 Corpus de couvertures de Visual Editions.

variera, plus il gagnera en valeur symbolique, car les codes établis mettent en avant un seul acteur dont le travail est créatif, l'écrivain. Dans le cas des éditions du Club de Livre et de Visual Editions, les couvertures et les maquettes ont une telle différence de traitement qu'elles obligent à individualiser le livre de la collection et de la maison d'édition, et l'œuvre et l'auteur en tant qu'entités intellectuelles de classement et de recoupement de texte de leur présence visuelle. Cette individualisation permet dès lors l'auctorialité de certains acteurs dans la mesure où la logique d'association ne réside pas dans la forme, mais dans le nom de l'œuvre et le nom d'auteur. La force contraignante de la collection Blanche de Gallimard réside dans ses codes formels ; ici, la logique est inverse, car l'enjeu ne réside pas dans la mise en place d'une valeur littéraire, mais celle d'une qualité plastique. Autant la logique littéraire de sacralisation des auteurs s'institue par une photographie d'un état immuable (d'où l'état de monument, qui se voit conservé et restauré, pour le garder au plus proche d'un temps T, niant son inscription dans un temps en mouvement), autant la valorisation du design s'établit sous la forme d'une bobine cinématographique : la variante y est considérée comme une richesse.

## II 1 b la couverture, espace de déterminations culturelles

La couverture du livre joue un rôle primordial dans cette dynamique : présence et symbole du livre, elle est sa part immédiatement visible. Néanmoins, elle est aussi la part du livre la plus représentative de son double statut d'objet culturel et de marchandise ; la couverture a donc non seulement un rôle de présentation d'une œuvre, mais elle sert aussi la visibilité commerciale de l'objet et les profits de la maison d'édition. Toutes ces différentes postures se voient à travers le traitement visuel de la couverture : espace de visibilité du livre, en plus d'avoir une fonction informative, elle a pour vocation d'identifier le livre et la maison d'édition par des codes visuels. Elle s'inscrit donc comme la partie la plus représentative de la production rotative propre à l'édition contemporaine tout en étant l'espace du livre le plus sensible aux problématiques d'attentes du marché.

Le nouvel agencement des informations sur la couverture suite à sa mise en place rend aussi compte d'une nouvelle répartition des tâches au sein de l'objet : les informations que nous retrouvons aujourd'hui en couverture étaient jusqu'alors présentes dans le colophon et écrites par le copiste, qui s'est donc vu exclu de la chaîne de production au profit des prétendants à l'autorité sur le texte<sup>58</sup>. C'est dans ce même mouvement que le nom d'auteur s'est vu affiché, car il avait lui aussi une incidence commerciale<sup>59</sup>. Cette migration d'informations se justifie par le fait que le livre devait se vendre par lui-même : avec la fin du colportage, la dimension commerciale devait être assumée par l'objet<sup>60</sup>.

Le graphiste Massin considérait la couverture comme un « scandale visuel », c'est-à-dire un procédé éditorial qui permet de faire passer pour littéraires et artistiques des produits manufacturés en masse<sup>61</sup>. Quels sont donc les procédés de ce

58 Canfora Luciano, *Le copiste comme auteur*, Anacharsis, 2012, Toulouse, p. 30.

59 Polizzi Gilles, « Les lieux du livre : typologie pour une (brève) histoire du produit », in *Le Livre, « produit culturel » ?*, Orizons, 2012, Paris, p. 31.

60 *ibid.*

61 Ducas Sylvie, « Le paratexte éditorial des livres primés : auteur canonisé ou livre labellisé ? », in op. cit., p. 139. Massin reprend ici une expression de Savignac pour l'affiche.



scandale ? La force et la violence du terme m'amène à une conception de la couverture comme affiche du livre, dans la puissance visuelle qu'elle se doit de déployer afin de se démarquer dans des espaces de distribution qu'ils soient numériques ou physiques.

Alors que les éditions contemporaines mettent en œuvres des procédés de visibilité afin de se placer au milieu d'autres objets par leur ligne éditoriale, le Club du Livre échappe à cette logique. Les éditions du Club français du livre ont très vite mis en place un système de souscription ; ce système permettait alors de créer des livres avec un fonds économique déjà présent. L'investissement ne venait pas de l'entreprise mais du lecteur qui s'engageait pour un an de livres en douze mensualités en fonction des collections choisies. L'originalité formelle du livre ne se déployait pas à l'échelle d'un livre dans un espace au milieu d'autres éditeurs, mais dans une logique plus étendue, faisant de l'originalité formelle leur ligne éditoriale. Cette édition n'étant pas diffusé en librairie mais par abonnement, donc par correspondance, les enjeux de visibilité du livre dans un espace communicationnel comme la vitrine n'entrent pas en jeu : la couverture ne comporte aucun discours, si ce n'est le nom de l'œuvre, mis en avant sur une couverture en cuir en lettres dorées. La couverture, par ses matériaux est luxueuse : le cuir est un matériau noble, peu utilisé aujourd'hui pour le livre. Cela réfère à un ancien temps où les reliures étaient faites en cuir à des fins de conservation. L'objet s'inscrit donc matériellement dans l'héritage historique du livre, il connote l'ancienneté. Néanmoins, le caractère utilisé sur la couverture va à l'encontre de ce rapport là : même s'il est de couleur dorée (qui contribue au côté luxueux), ses capitales sans empattements contemporaines, le caractère étroit, font penser à la typographie moderniste des années 1950 qui s'est beaucoup développée en Suisse, et qui prône une certaine rigueur et simplicité. Ce caractère ramène donc l'œuvre dans le présent (l'édition datant de 1965), tout en lui donnant une prestance autoritaire de par la « sévérité » du traitement typographique.

Petit à petit, au fur et à mesure que l'on manipule l'objet, d'autres informations viennent compléter le titre de l'œuvre : sur le dos vient se rajouter la mention Sterne, surplombant le nom de l'œuvre et ainsi la posant en tant que propriété de l'auteur. La quatrième de couverture est d'autant plus intéressante qu'elle tronque une partie du nom de l'œuvre : ne reste que Vie et Opinions de Tristram, alors qu'un espace blanc surplombe le tout. Cette clôture du livre qu'est la quatrième de couverture devient alors ouverture, par le hors-champ : la fin du livre ne signifie pas sa fin en tant que telle, elle ouvre le champ des possibilités à un ailleurs, l'histoire lue n'étant pas alors cantonnée à l'espace de l'objet, mais vivant avec le lecteur, qui une fois sorti du livre, en est habité. Cet accent mis sur le lecteur se retrouve dans le colophon, en apogée du schéma narratif mis en place. L'accent est d'abord mis sur le livre, ce volume, cet ouvrage étant le sujet de la phrase. Nous avons alors un retour sur l'objet que nous tenons entre les mains, un rappel de sa matérialité par un discours sur l'objet et non sur l'œuvre. Cet objet s'inscrit

dans une collection, rappelant ainsi son mode de distribution, dont l'attrait était aussi d'avoir des livres à collectionner au sens propre du terme, ce qui met en avant une fois de plus les particularités formelles et graphiques que la collection prône (et dont l'individualité est encore renforcée par le tampon numérotant l'exemplaire). La mention du nom du graphiste arrive en troisième position, dans le schéma objet › collection › graphiste. Viennent ensuite les mentions typographiques, les particularités d'impression, et dans un autre paragraphe, celles de diffusion. La logique énonciative est donc de partir du plus proche, l'objet que le lecteur tient entre ses mains, pour arriver au groupe, au tirage dans son entier, de l'unicité du livre à ses multiples copies, créant ainsi non seulement une collection d'objets mais aussi une communauté de lecteurs. Ainsi, l'objet porte les marques de sa finalité, celle d'être lu et approprié par d'autres.

J'avais établi que dans les éditions du Club français du livre, le méta-discours de la maison d'édition sur l'œuvre en elle-même est mis de côté au profit de la forme. La ligne éditoriale du Club du Livre étant de proposer des « classiques » de la littérature, le lecteur n'a pas à se poser la question de la légitimité de l'auteur dans sa bibliothèque : il s'agit d'une donnée de fait, d'où l'absence de synopsis sur la quatrième de couverture. Mais il faut nuancer et aller plus loin que le simple postulat d'appropriation pour se pencher sur les formes en elles-mêmes.

Si l'on regarde quelques exemples de couvertures, je remarque que le graphisme n'est pas uniquement dans une expérimentation « libre » autour du livre, mais qu'il sert véritablement l'œuvre en elle-même, et prend la charge que le méta-discours a abandonné. Pierre Faucheux, un des graphistes emblématiques de la maison d'édition disait que le livre était un espace psychologique, qui pour être réussi devra être le miroir fidèle, scrupuleux de la pensée de l'auteur, de la signification de son œuvre, de son époque peut-être aussi<sup>62</sup>. L'exemple le plus flagrant est peut-être celui des *Essais* de Montaigne, dont la couverture reprend les ornements et la typographie de la première édition de 1588, en prenant soin de garder la bâvure de l'impression au plomb, le tremblé dû à l'usure des poinçons, ces détails donnant à la fois une indication historique par la connotation évidente des lettres, mais aussi en mettant en avant un fac-similé sur la couverture, c'est-à-dire l'espace censé représenter le livre. Tout en prônant l'inventivité formelle et l'événementialisation de chacune de ses parutions, le Club du Livre présente des éditions dont la particularité est basée sur la mise en avant des spécificités propres à chaque ouvrage dans l'esthétique graphique.

Ces couvertures sont toutes très fortes : est-il pertinent alors d'aborder la puissance visuelle propre à la simplicité ? On retrouve ici le paradigme établi par Raymond Loewy, ajoutant au fonctionnalisme la simplicité comme facteur décisif de l'équation esthétique. En effet, quelle est la forme adéquate à la fonction d'un livre ? Le fonctionnalisme dans le design d'objet avait des enjeux techniques bien plus importants du fait que la machinerie de la fonction était souvent très complexe, et ne servait pas la forme ou du moins sa résolution esthétique. Dans le cadre de l'édition,

62 Ducas Sylvie, « Le paratexte éditorial des livres primés : auteur canonisé ou livre labellisé ? », in op. cit., p. 144.

les couvertures sont souvent une affaire de genre littéraire, donc de codes instituants et institués : tout comme nous différencions tout de suite un magazine *pulp* d'un journal tel que *Le Monde*, la littérature établit des codes spécifiques qui parfois sont remis en question, comme c'est le cas ici. Ainsi est résumée la ligne de conduite de l'esthétique industrielle selon Raymond Loewy, qui est dans l'écart relatif d'une forme d'avant-garde inédite par rapport à une norme acceptée (dans l'optique du risque variable couru par le fabricant s'il adopte une forme trop novatrice)<sup>63</sup>. Le design doit donc s'inscrire dans une norme très spécifique liée à l'habitude des formes (les typographes ne réinventent pas l'alphabet). Les cadres instituants des formes éditoriales jouent ainsi dans ce registre, en tant que transmetteurs de non-contemporanéité : l'auctorialité se définit ainsi dans l'impératif d'inscription dans une tradition publique tout en actualisant les formes établies. Cet impératif dans le domaine textuel peut se comprendre par une prégnance de mémoire culturelle : le passage à une culture de l'écrit, implique de par la diversité des écrits qu'ils adoptent, des formes établies, pour que l'héritage puisse se transmettre. On a donc une cohabitation sur deux temps, dans un héritage toujours présent et dans une contemporanéité toujours renouvelée<sup>64</sup>. Le souvenir des formes se fait donc dans le souci de leur acceptation en tant que souvenir culturel.

Cette prégnance historique qui met le design dans un entre-deux se voit aussi dans l'usage de codes et d'images archaïques : dans le cas de l'édition Tristram, la tenue du livre (très souple) ainsi que la couverture, composée dans un caractère sans empattement contemporain, et qui use des procédés de collage et de superposition graphiques propres aux logiciels informatisés œuvrent à une contemporanéité du livre. Attardons-nous tout de même sur l'usage du collage. La gravure dont sont reprises les figures en couverture est signée William Hogarth : cet artiste est celui qui avait été commandité par Laurence Sterne pour illustrer la première édition de *Vie et Opinions de Tristram Shandy*. Cependant, il ne s'agit pas là d'une des gravures publiées par Sterne : elle n'a aucun lien avec l'œuvre elle-même si ce n'est leur auteur. Alors que Sterne tenait aux illustrations de son ouvrage, l'éditeur choisit de rendre hommage à cet attachement de manière détournée (peut-être était-ce là un problème de droit d'auteur que de ne pouvoir reprendre les illustrations originales). Le recours à un illustrateur emblématique se fait pour défendre l'édition à travers une valeur instituée, ce qui inscrit d'emblée le livre dans un héritage historique visuel. Ce collage en est un au sens où il arrive en rupture avec l'esthétique historique de la couverture, dont l'usage d'un caractère sans empattement, tout aussi bien que le fer à gauche du titre (en opposition avec les textes centrés propres aux formes classiques de la littérature) et le couché de la couverture jouent en faveur d'une esthétique contemporaine.

Le livre est donc dans un entre-deux, entre la volonté de contemporanéité et celle de légitimité, toutes deux œuvrant sur le même plan qui est celui de la forme et de la mise en page. On peut retrouver cette même dialectique dans le constat

63 Huyghe Pierre-Damien, « Travailler pour nous » in *À quoi tient le design*, éditions De l'incidence, 2014, p. 41.

64 Assmann Jan, *La mémoire culturelle*, Aubier, 2010, Paris, p.83.

que le livre entier est en noir et blanc, si ce n'est la couverture, qui est une débauche de couleurs : les gravures collées sur la couverture sont elles en noir et blanc. L'espace est alors clairement réparti entre l'espace de l'œuvre et celui de la communication du livre, de son existence en tant qu'objet commercial inscrit dans l'économie éditoriale, et son existence intellectuelle en tant qu'œuvre littéraire, par la citation visuelle que sont les figures de William Hogarth au milieu de l'espace marchand coloré de la couverture.

Dans le cas de Visual Editions, nous retrouvons le titre de l'œuvre en lettres capitales, composé en Gill Sans, caractère emblématique anglais du début du xx<sup>e</sup> siècle (je me permets de relever les caractéristiques graphiques et historiques des choix formels car comme nous avons pu le constater, les éditrices sont loin d'être naïves quant aux choix opérés). Le titre emplit l'espace de la couverture, alors que le nom de l'auteur au bas de la page est bien plus minime et se retrouve au même niveau énonciatif que l'écrivain qui introduit le livre, ici Will Self. L'accent est donc mis sur l'œuvre au profit de l'auteur, dont le statut d'écrivain n'est plus inscrit dans une hiérarchie auteur/introducteur ou même classique/contemporain pop. Ainsi, la sobriété de la couverture dépourvue de mention de la maison d'édition mais montrant uniquement les informations référant à l'œuvre même (titre, auteur, introducteur) représente visuellement la libre-circulation d'une œuvre à partir du moment où elle est publiée. L'esthétique vectorielle de la ligne réappropriée de Laurence Sterne est représentative de cette dimension bi-temporelle, sans la rupture impliquée par le collage : les deux temps co-existent dans un même signe.

Le design graphique se fait alors porteur d'un impératif d'actualisation, en une résistance à l'achèvement du monde de l'industrie dans la société de consommation<sup>65</sup>. Pierre-Damien Huyghe, dans ses essais sur le design, défend l'actualisation des objets : en écho, l'actualisation et l'événementialisation éditoriale à travers de nouvelles formes d'objets permet alors l'aménagement de choix dans une économie de la production qui a tendance à se systématiser<sup>66</sup>. Toutefois, pour remettre ce questionnement dans une perspective contemporaine, il me semble important de questionner la permanence des formes à travers le collage dans ces objets au mode de production mécanisé. Le choix du designer graphique de proposer un portrait de l'auteur, tout comme l'utilisation d'un caractère typographique quasi-contemporain de l'écriture de l'œuvre sont des matériaux qui contribuent à la non-contemporanéité des objets, non pas dans leur référence historique, mais par la reproduction d'images archaïques.

L'impératif d'actualisation des formes s'articule dans l'image à la transmission de codes culturels, expliquant la survivance de non-contemporanéité. Les collages présents sur la couverture de l'édition Tristram et l'usage du tracé de Sterne sur la couverture de Visual Editions montrent cette association entre technique contemporaine et images passées. Dans la perspective du questionnement initial de ce mémoire,

65 Huyghe Pierre-Damien, « Le design comme prudence » in *À quoi tient le design*, éditions De l'incidence, 2014, p. 32.

66 *ibid*, p. 41.

la technique ne peut alors pas être le facteur d'authenticité du design graphique, toujours à cheval entre des codes établis et une technique nouvelle, l'authenticité de la technique ne s'instituant qu'avec son dépassement<sup>67</sup> : travailler dans l'articulation de ces deux temps, c'est renoncer à la valorisation qui vient avec le dépassement d'une technique concurrentielle (comme ce fut le cas entre la photographie et la peinture, ou la photographie et l'image numérique).

L'innovation et le devenir authentique d'une technique, et à plus forte raison, d'un objet tel que le livre, est dans son détournement des modalités établies de la consommation ou des usages. C'est donc le moment d'une véritable nouveauté qui s'établit, qui est pourtant second par rapport à la véritable apparition de la technique, dans une sortie de l'infra-ordinarité de la fonction établie d'un objet. En effet, les seules fois où le livre est devenu une véritable nouveauté, c'est quand l'art se l'est approprié. Le premier livre véritablement considéré comme une œuvre d'art, *Twenty-six Gasoline Stations* d'Ed Ruscha (1963), faisait écho à un processus d'autonomisation à deux niveaux : celui du cadre du marché de l'art, instituant de la valeur marchande aux œuvres d'art et gouvernant donc la production des œuvres par leur exposition dans les galeries, et celui de la valeur symbolique accordée à l'œuvre d'art, à son aura. Les photographies de station-essence, qui dans l'espace de la galerie se voyaient toujours déjà fétichisées, trouvent dans le livre leur moyen d'expression, qui représente une rupture radicale de présentation de l'œuvre d'art alors que l'objet livre est un des médiums culturels les plus anciens. Cette transformation a été guidée par une association entre deux techniques de reproduction différentes<sup>68</sup>.

La valeur auctoriale du visuel dans le livre dépendrait donc d'un devenir artistique de l'objet, qu'il serait temps de questionner par rapport aux processus mis en lumière auparavant : le designer graphique s'il œuvre dans les cadres définis par une culture et une économie de production, s'il travaille *pour*, ne peut cependant y trouver l'auctorialité sans l'augmenter d'un dernier élément qui est sa propre propension à une poésie visuelle, qui serait dès lors le reflet d'une éthique professionnelle.

## II 1 c l'éthique du designer

Au vu des problématiques dégagées, articulant la mémoire collective et l'espace public, on peut se demander dans quelle mesure le designer graphique peut avoir une éthique professionnelle. Cela passe en partie par le régime visuel dans lequel nous nous trouvons aujourd'hui, qui est celui de l'image numérique : les possibilités techniques permettent de créer des images réalistes sans référentiel, des simulacres. Les dispositifs techniques aptes à créer ce genre de simulation sont d'une complexité effrayante et ne sont plus du tout régis par une main qui trace. Ce type d'image correspond donc à un régime d'authenticité qui conduit à un autre type de valorisation, qui se déplace de son espace

67 *ibid.*

68 Mœglin Delcroix Anne, (*D'*) après Ed Ruscha, conférence du colloque Ed Ruscha : HISTORY, 12/03/2015.

d'origine — l'écran — à celui de l'imprimé<sup>69</sup>. Le travail du designer graphique devient dépendant de cette logique dès lors qu'il passe d'une interface d'utilisation numérique à un objet imprimé. Annick Lantenois, en ayant conscience de cette dimension, propose une vision du projet de design graphique comme volonté morale<sup>70</sup> : cette posture implique de porter une attention particulière aux pratiques individuelles et collectives, qu'elles soient d'usage, de détournement ou d'appropriation, dues aux évolutions techniques et d'échapper ainsi à la violence de l'esthétisation du monde<sup>71</sup>.

Il s'agirait de rechercher les voies par lesquelles une expérience esthétique peut naître de la relation à ces objets et à ces dispositifs et, par là même, contribuer à l'autonomisation des individus.<sup>72</sup>

Le design graphique est dans un processus de transformation et de transfert de contenus d'un support vers un autre, ce qui le rend proche de la traduction<sup>73</sup>. Dans le cadre de ce mémoire, ce rapprochement est particulièrement approprié car les acteurs mis en avant de diverses manières dans ces éditions sont respectivement le designer graphique et le traducteur. Au delà de la problématique générale d'une morale du design graphique, l'éthique du texte est ici à considérer sous l'angle de cet acteur dont il est fait l'éloge dans l'édition Tristram. En effet, les pratiques d'interprétation avaient créé une caste particulière d'individus, dont la tâche définissait leur processus de différenciation sociale : historiquement, cette différenciation mettait les exégètes dans une autonomie politique, économique, juridique. Aujourd'hui, cela peut être transposé dans la dimension individuelle du travail créatif, qui mène à travailler en tant qu'indépendant.

Les problématiques liées à l'étude de la traduction se rapprochent des difficultés à établir une critique du graphisme : diversité des objets traduits (aussi bien des guides d'instruction techniques que de la littérature), un écart historique entre la théorie et la pratique (qui implique un regard rétrospectif sur des pratiques n'étant pas considérées comme telles à l'époque mais qui de manière anachronique ont des résonances actuelles), qui ne correspondent pas non plus à l'apparition du traducteur comme métier ; d'autre part, il est aussi difficile d'asseoir une légitimité disciplinaire alors que les problèmes traités le sont déjà par d'autres disciplines (la littérature et la linguistique, par exemple).

Même si le travail du traducteur montre un autre seuil de complexité que celui du designer, autant dans l'investissement temporel que dans la nature même du travail, la légitimation de la profession se fait à travers la problématique du même, la traduction subissant le reproche constant de ne pas être l'original<sup>74</sup>. La conception de Walter Benjamin des textes traduits comme œuvrant à une langue pure, universelle,

69 Huyghe Pierre-Damien, « Poussées techniques, conduite de découverte », in *À quoi tient le design*, éditions De l'incidence, 2014, p. 28.

70 Lantenois Annick, *Le Vertige du funambule*, B42, 2010, Valence, p. 65.

71 *ibid.*

72 *ibid.*

73 *op. cit.* p.67.

74 Berman Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Bibliothèque des Idées, NRF, Gallimard, 1995, Paris, p. 42.

range la traduction du côté de la forme<sup>75</sup>, étant une variation face à une unité de sens qui fonctionne par elle-même. Le designer graphique ainsi que le traducteur œuvrent dans la matérialité intrinsèque du langage et sont alors des agents de variation et de polysémie. *Tradutore traditore*, le copiste se fait taper sur les doigts ; l'iconoclasme propre aux instances littéraires pourrait être prolongé à une méfiance du formel, ce qu'elles considèrent comme superflu, de la chair sur un squelette auto-suffisant, comme le montre la croyance de Benjamin en une langue universelle. Autant l'œuvre n'est pas adressée au lecteur, autant la traduction, au contraire, est toujours dans un objectif de diffusion, un devoir de diffusion : elle est dès lors l'unique raison possible de dire la même chose. En ce sens, la traduction est liée au design, dans leurs différenciations respectives par rapport à l'art (la visée détermine leur statut). La traduction est un processus inscrit dans le temps, qui sert à actualiser les textes, à les réinscrire dans l'évolution des langues, afin qu'ils soient toujours compréhensibles et ne deviennent pas obsolètes<sup>76</sup>. S'inscrivant dans le même processus économique et communicationnel de diffusion et de circulation des textes, la traduction et le design graphique partagent leurs impératifs et leurs fonctions formelles:

La vie de l'original atteint en elles son déploiement le plus tardif, le plus large, car sans cesse renouvelé.<sup>77</sup>

Le déploiement tardif de l'œuvre fait référence à la pratique de traduction comme pratique *a posteriori*. La traduction vient après l'œuvre, dans un rapport unilatéral, ne signifiant rien pour l'original, mais néanmoins nécessaire à sa survie, alors que l'original devient le lieu de vie de la forme de la traduction. Ces pratiques présupposent alors la primauté exposée auparavant comme condition même d'existence. Le traducteur est celui qui n'a pas la main : il n'est pas le premier à jouer, à lancer les dés. Il ne peut que suivre le geste premier, l'action originale qui définit son action personnelle qui vient dans un temps postérieur. La formulation des éditions Tristram quant au travail critique de leur traducteur, toujours de première main, est donc un geste puissant dans la reconnaissance qui est faite de cet acteur.

L'éthique du traducteur peut aider à définir une éthique du designer graphique. La position du traducteur vis-à-vis de l'œuvre originale est difficile : bien que l'existence de l'original dépende du travail de traduction qui y est associé, pour assurer la sacralité du texte par sa diffusion au plus grand nombre, la traduction est considérée comme une perte. S'aménager un espace de liberté devient alors complexe, car la traduction se retrouve toujours dans un rapport de fidélité fondamental. D'autre part, les libertés sont considérées comme une manipulation pure et simple de l'œuvre au profit de la propre poésie de traducteur (ce qu'on pourrait reprocher dans le champ du design graphique de l'instrumentalisation du commanditaire).

75 Benjamin Walter, « La tâche du traducteur », 1923, in *Expérience et pauvreté*, Petite Bibliothèque Payot, 2011, Paris, p. 111.

76 *ibid.* 118.

77 *ibid.* p.113.

Je vois que les critères d'évaluation d'Antoine Berman pour une critique de la traduction sont l'éthique et la poétique<sup>78</sup>. Dans quelle mesure ces critères sont-ils transposables au design graphique ? Le graphisme dit d'auteur peut être vu d'un mauvais œil. La poétique du traducteur se fait dans le vouloir faire œuvre : je nuancerais en disant que tout est dans le vouloir et non dans le faire. La tension du design graphique, dont les objets sont des documents, vers le monument, se retrouve dans cette poétique limitée. La limite ici n'est pas tant celle de l'auteur, de l'original, mais plutôt celle de la commande : autant la traduction est un travail formel spécialisé reconnu, le design graphique se voit dicté des intentions. La commande peut être remise en question, discutée : c'est l'éthique, qui implique certes le respect, mais aussi la remise en cause de la commande. Si traduire n'est pas l'anéantissement du traducteur au service de la lettre, le graphisme n'est pas l'effacement du designer dans le mot d'ordre, se détachant ainsi de la typographie servant le texte et sa lisibilité<sup>79</sup>.

L'éthique et la poétique du design graphique sont en fait définis par les marges de manœuvre que laissent les rapports commerciaux dans lesquels il s'inscrit. Les marges de manœuvres sont alors les marges de l'œuvre : celles du livre, dont la fonctionnalité et l'ergonomie s'agencent dans ces espaces et les espaces rituels, en somme, là où l'œuvre ne se trouve pas. Finalement, tel le scribe fautif de la variation des textes, c'est dans la polysémie visuelle que le designer graphique peut trouver son auctorialité au sein du système éditorial de production, à travers la poétique qu'il réussit à mettre en place qu'il peut exprimer son individualité. Cela m'amène à questionner la dimension artistique du design graphique, et les héritages qui font de lui un champ complexe, dont l'action relève de l'art mais s'inscrit dans des cadres culturels, sociaux et industriels ; non pas à la recherche d'une éventuelle origine, mais dans l'exploration de différents champs qui dans leurs évolutions et leurs mouvements ont pu laisser une trace sur les dynamiques énonciatives du design graphique.

## II 2 l'auteur médiateur : la poétique de l'intermédiaire

En adoptant ici un discours historique, je ne tenterai pas d'esquisser une définition déterministe où les différents points passés me mèneraient au résultat présent. Ce positionnement me permettra une réflexion sur les stratégies d'individualisation et de légitimation d'acteurs, qui ont été à leur manière, des designers graphiques. L'histoire du design graphique est en effet une construction en partie anachronique : alors que la typographie est établie depuis l'invention de l'imprimerie et garde en elle l'héritage de la calligraphie (elle même aussi vieille que l'histoire de l'écriture), le design graphique ne voit le jour qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Ses acteurs ont donc été typographes, artistes, photographes, des acteurs qui se sont relayés en fonction des évolutions techniques ; l'existence du design graphique étant due à l'émergence d'un nouveau mode de production dont l'unicité est exclue. Cela fait donc de lui un champ complexe, investi

78 Berman Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Bibliothèque des Idées, NRF, Gallimard, 1995, Paris, p. 92.

79 Souchier Emmanuël, « Quelques remarques sur le sens et la servitude de la typographie », *Cahiers GUTenberg*, no 46-47 (2006), p. 67-96.



d'influences éparses, qu'il est important d'envisager non dans son instantanéité mais dans ses héritages.

Où pouvons-nous faire remonter l'arbre généalogique du design graphique ? Il faut dire que les branches se ramifient, que les pousses sont encore jeunes. Il faudrait définir deux lignes, qui se sont côtoyées, frôlées, retrouvées au sein d'objets communs et inspirés l'un de l'autre. Le graphisme, dans l'héritage de l'artisanat et des beaux-arts, serait alors un enfant bâtard de la double-page de titre classique, dont la gravure sur la gauche et le titre typographié sur la droite seraient les parents. Le pli, bien que découpant des espaces visuellement, garde la feuille entière. La réflexion épistémologique se fait alors nécessaire pour comprendre la posture difficile dans laquelle le design graphique se trouve à présent, de par les directions contradictoires qu'ont prises les lignes qui l'ont formé : l'art a su s'affranchir de sa part de servitude alors que l'artisanat la revendique toujours. Parents alors, ou frères ennemis ? L'un et l'autre, unis par des techniques, devenues usages pour l'un, fin pour l'autre. Cette dualité est toutefois plus complexe que la simple opposition entre servitude et liberté : la polarité ici évoquée est définie par des enjeux aussi bien techniques et esthétiques que politiques, que j'évoquerai ici à travers l'étude des colophons.

## II 1 a « un homme vit quand son nom est cité » : le designer comme maître d'ouvrage

Il s'agit d'un proverbe égyptien<sup>80</sup>, édifiant quant à la place que l'on accorde aux différents acteurs du livre. L'homme cité par excellence doit être l'auteur : bien qu'étant une construction tardive, l'auteur est ce que Foucault appelle un fondateur de discours, discours permise par son nom, qui devient dès lors description et désignation. Il permet l'assignation des textes à un nom propre depuis que l'économie de l'écriture suppose de l'auteur qu'il attende un profit de son écrit. Le nom de l'auteur contribue alors à l'auctorialité, dans la mesure où il signe l'œuvre comme lui appartenant, comme en étant la source première<sup>81</sup>. La naissance de l'imprimerie a donc joué un rôle prépondérant dans l'établissement de la fonction auteur, car la circulation des textes et l'économie la soutenant exigeaient un auteur pour la rendre possible. La mention du nom d'auteur sur un volume permet aussi d'assurer la domination sur cet écrit, sur sa production et sa transmission<sup>82</sup>. La place du nom d'auteur, sur la couverture, permet sa circulation marchande : qu'en est-il des acteurs visuels du texte, dont l'expression permet expressément cette circulation ? Œuvrant à divers niveaux du livre, la manière dont leur nom est amené, la rhétorique textuelle et visuelle qu'elle adopte donne des indices sur l'évolution historique de ces corps de métier. Le nom des intervenants visuels et leur place dans le livre vont donc m'aider à esquisser une histoire du design graphique, ou du moins de ses héritages.

Historiquement, le scribe ou le copiste écrivait son nom dans le colophon<sup>83</sup>, en fin d'ouvrage, avec d'autres informations propres au livre tels que le titre,

80 Assmann Jan, *La mémoire culturelle*, Aubier, 2010, Paris, p.57.

81 auteur : Celui ou celle qui est la cause première ou principale d'une chose. (source : Trésor de la Langue Française Informatisé – <http://atilf.atilf.fr/>)

82 Chartier Roger, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Albin Michel, Paris, 1996, p. 51.

83 Du grec, « achèvement » : Note finale d'un manuscrit ou d'un incunable fournissant les références

le nom de l'auteur, l'éditeur<sup>84</sup>. Cette intervention restait néanmoins assez rare, tout en étant le seul espace du livre où le nom de cet acteur pouvait apparaître. Aujourd'hui, le colophon a majoritairement été remplacé par l'achevé d'imprimer, mention légale obligatoire, qui n'indique que le lieu de conception et d'impression. Toutefois, mon corpus montre qu'il est un espace encore en usage, et qu'il est l'espace où l'on cite le nom des acteurs visuels du livre. Commencer par le nom de ces acteurs, c'est donc commencer par la fin du livre : le prendre à rebours afin d'accéder directement au niveau inférieur, infra-ordinaire de sa présence en tant qu'objet, s'éloigner de la naïveté du lecteur et prendre le regard du designer graphique qui, lorsque la forme d'un livre lui plaît, ira voir directement qui en est, à son sens, l'auteur.

Dans le colophon du Club français du livre, le nom du graphiste vient rapidement après la contextualisation de l'ouvrage dans sa collection [annexe 3.1] : composé d'après les maquettes de Repessé en caractère garamond gras corps 10. D'une part, cet extrait dit que le travail de maquettiste a été exécuté par une autre personne que Repessé, qui lui, a fait le gabarit du livre (ses règles de fonctionnement et les grandes lignes de la charte visuelle) : il a donc fait un travail de création que d'autres après lui se sont chargés d'adapter. D'autre part, l'accent est aussi mis sur le caractère typographique utilisé : l'histoire du livre se reposant fortement sur le travail de la typographie. La suite du colophon mentionne ensuite l'imprimeur et se finit par un tampon, afin de figurer l'authenticité du livre que le lecteur tient entre ses mains et le rapprocher d'un faire manuel. Elle engage donc la valeur du travail manuel, qui est symboliquement reconnu de par l'investissement du corps et de même, la petite quantité d'objets ainsi produits. Il y a donc une rupture avec le registre du livre, dont toutes les particularités de composition technique ont été énoncées précédemment : d'un objet industriel réalisé à la presse typographique, on se retrouve devant un régime beaucoup plus humain, qui rend l'objet virtuellement plus proche, car passé d'une main (imprimante) à une autre (celle du lecteur). La trace ainsi laissée est beaucoup plus chargée de la figure du médiateur que le reste du livre où les procédés de reproduction lissent les interventions et marques multiples au même niveau. Le tampon donne aussi au livre une valeur d'unicité : la numérotation du livre en tirage limité investit l'objet d'une préciosité qui le place du côté du livre d'artiste, ayant acquis une valeur de par sa rareté, dans la particularité de son mode de diffusion.

On revient ici vers une conception artisanale de l'objet et du travail investi dans le livre. Cette édition du Club français du livre a été imprimée en 1965, alors que les livres commençaient déjà à être des objets consommables et jetables, dont la fabrication n'était plus régie par des soucis de conservation : c'est l'avènement du livre de poche aux couvertures souples et aux reliures à la colle<sup>85</sup>. Le soin de l'objet livre devient alors une adresse d'individu à individu : dans le colophon, l'accent est d'abord mis sur le livre, ce volume, cet ouvrage étant le sujet de la phrase. Nous avons alors un retour sur l'objet que nous tenons entre les mains, un rappel

---

de l'ouvrage et les indications relatives à sa transcription ou à son impression. (source : Trésor de la Langue Française Informatisé – <http://atilf.atilf.fr/>)

84 Blasselle Bruno, *Histoire du livre*, vol.1, Gallimard, 1997, Paris, p.32.

85 Polizzi Gilles, « Les lieux du livre : typologie pour une (brève) histoire du produit », in *Le Livre, < produit culturel > ?*, Orizons, 2012, Paris, p. 32.

de sa matérialité par un discours sur l'objet et non sur l'œuvre. Cet objet s'inscrit dans une collection, rappelant ainsi son mode de distribution, dont l'attrait était aussi d'avoir des livres à collectionner au sens propre du terme, ce qui met en avant une fois de plus les particularités formelles et graphiques que la collection prône. La logique énonciative est donc de partir du plus proche, l'objet que le lecteur tient entre ses mains, pour arriver au groupe, au tirage dans son entier, de l'unicité du livre à ses multiples copies, créant ainsi non seulement une collection d'objets mais aussi une communauté de lecteurs. Ainsi, l'objet porte les marques de sa finalité, celle d'être lu et approprié par d'autres.

Le nom du graphiste se trouve à l'endroit de la marque d'authenticité du livre : cela fait de lui le garant des particularités formelles du livre qui lui donnent sa valeur. En effet, historiquement le monogramme ou le poinçon corporatif dont les produits artisanaux étaient estampillés garantissait la qualité du produit et engageait la responsabilité du maître d'ouvrage<sup>86</sup>. Symboliquement, ce tampon a donc la même fonction que le sceau auctorial vu précédemment, sauf qu'il se fait à l'échelle du livre : le portrait du designer graphique est l'ensemble de la charte qu'il a établi dans la maquette. Son nom s'associe alors aux illustrations qui ponctuent l'ensemble du livre. La performativité de l'ensemble s'institue alors selon le schéma suivant :

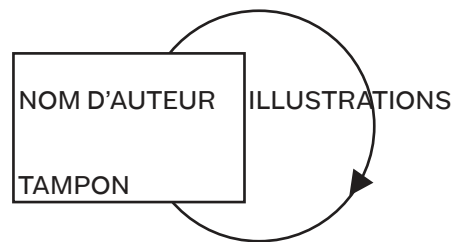


fig. 4

Les illustrations présentes dans les premières pages des espaces rituels du Club français du livre permettent de penser la figure du designer graphique au milieu de la polyphonie énonciative éditoriale : une silhouette se voyant en transparence, Janus qui d'une part est illustration d'une fiction et en même temps portrait de son dessinateur, balancement matérialisé par la main tournant la page.

Le colophon, considéré comme un espace de signature, peut alors aider à comprendre les dynamiques troubles entre artisanat et art, et les valeurs qu'on accorde à chacun d'entre eux. La signature a en effet participé à l'émergence de la figure de l'artiste, première pierre (xvi<sup>e</sup> siècle) du paradigme biographique romantique au même titre que les biographies d'artistes de Giorgio Vasari. Elle témoigne donc de l'élévation sociale de l'artiste et de l'institution des dits Beaux-Arts<sup>87</sup>. Jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle, la différence entre artisan et artistes n'existait pas : les méthodes de travail de chacun étaient des techniques<sup>88</sup>. On voit que l'étymologie même réunit ces deux pendants :

86 Guichard Charlotte, « La signature dans le tableau aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles : identités, réputations et marché de l'art », in *Sociétés & Représentations* n°25, 2008/1, Publications de la Sorbonne, Paris.

87 op. cit.

88 Ingold Tim, *Une brève histoire des lignes*, éditions Zones Sensibles, 2011, Bruxelles, p.166.

Techné : « qui concerne un art » dér. de « art manuel »

artem/ars : « activité qui tend à la création »<sup>89</sup>

C'est le développement de l'industrie qui a entraîné la division du travail, catégorisant ainsi les savoirs-faire en deux catégories : celle des créatifs (les fonctions intelligentes, imaginatives, créatives) et celle des exécutants (les tâches répétitives, techniques et physiques). L'art est donc devenu création alors que l'artisanat, plus proche de la technologie, s'est fait répétition puis reproduction, une fois approprié par les machines<sup>90</sup>. Quelle différence établir entre le chef d'œuvre du compagnonnage (la pièce destinée à asseoir la légitimité et la capacité de l'artisan) et l'œuvre d'art ? La définition que propose Tim Ingold peut éclairer en partie cette question.

Seraient qualifiés d'œuvre d'art les objets ou les actions qui échappent aux déterminations du système technologique et qui expriment le génie de son créateur.<sup>91</sup>

Définition très orientée, si l'on en juge par le terme de « génie », et encore très imprégnée de la conception romantique allemande de ce qu'est un artiste, c'est-à-dire un génie créateur. L'œuvre et l'auteur étaient dans un rapport d'interdépendance : le paradigme biographique étant prégnant, l'originalité de l'œuvre s'expliquait par la vie de l'auteur. La mythologie auctoriale ainsi mise en place ne se fait alors que dans la valeur d'originalité de l'objet (la sortie de la détermination l'impliquant) et de son créateur (un génie ne peut l'être que parce qu'il est exceptionnel). Néanmoins, la première partie de cette citation est à approfondir : est-il possible que cette part d'auteur puisse travailler dans lesdites déterminations du système technologique que nous venons de voir ?

Cette question s'est vue soulevée depuis les *ready-made* de Marcel Duchamp, qui tout en travaillant pleinement dans ce système l'a détourné, imposant depuis un nouveau paradigme de l'art, maintes fois interprété ; en dévoilant la construction de la valeur de l'art par le geste artistique, Duchamp a remis en question le paradigme précédent. L'art est art par décision et institution par les autorités compétentes. Aujourd'hui, des artistes tels que Jeff Koons ou Damien Hirst ne produisent plus eux-mêmes leurs œuvres d'art, mais font appel à des artisans et à toute une chaîne de production pour réaliser leurs œuvres, dont ils viennent avec l'« idée ». L'intellectualisation de l'art qui en découle n'est pas un phénomène contemporain : la *cosa mentale* de Léonard de Vinci n'était pas tant une formule propre à la psychologie de l'art qu'une ambition de reconnaissance supérieure à celle accordée aux « ouvriers spécialisés »<sup>92</sup>. Ainsi, la maquette « déroulée » par d'autres que le graphiste Repessé s'inscrit dans cette logique de geste ou d'idée initiatrice.

Le nom d'auteur, dans l'attribution en peinture pose les mêmes problématiques que l'auctorialité en littérature : elle pose la question du nom, et de sa valeur économique et symbolique dans un espace artistique. Selon une notion quasi-juridique

89 *ibid.*

90 *ibid.*

91 *op. cit.*

92 Debray Régis, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, 1995, Paris, p.167.

de l'auteur, est auteur celui qui a produit une œuvre d'art ou un monument. Sont alors évincés les documents : *a priori*, par la mise en forme d'objets infra-ordinaires, le designer graphique ne peut prétendre à la monumentalité de l'artiste et de fait du grand homme. Je nuancerai donc à présent l'auctorialité recherchée du designer en « posture » d'auteur, qui n'implique donc pas la construction communicationnelle faite auteur, mais l'établit comme modèle et visée.

## II 2 b l'exacerbation de l'individualité : discours et poïétique

Outre la dimension technique et d'authentification du colophon, ce dernier peut devenir un lieu d'expression à part entière : les scribes ne s'amusaient-ils pas à laisser des signes de leur subjectivité à l'intérieur des textes qu'ils recopiaient, à la fin de la rédaction du texte ?

Le colophon de Visual Editions a déjà été abordé dans la mesure où les éditrices se positionnent du côté des designers graphiques. La partie accordée au studio de création ayant réalisé le livre retiendra ici plus particulièrement mon attention.

2010 © DESIGN, APFEL (A PRACTICE FOR EVERYDAY LIFE)

Tristram Shandy is rich with wonderful, surprising even, visual and typographic 'experiments'. The visual elements in this edition highlight and occasionally exaggerate what Laurence Sterne intended when he first wrote Shandy. We like to think that the designers at APFEL put Laurence Sterne's jackets and went on for a little walk with it.

[ Tristram Shandy est riche en merveilleuses et même surprenantes « expérimentations » visuelles et typographiques. Les éléments visuels dans cette édition mettent en lumière et parfois exagèrent les intentions de Laurence Sterne lors de l'écriture de Shandy. Nous aimons nous imaginer les designers d'APFEL partis pour une petite promenade avec la veste de Laurence Sterne. ]

Le design graphique est ici introduit par le génie de Laurence Sterne, accentuant de ce fait son rôle auctorial dans la forme du livre ; les verbes utilisés par la suite pour qualifier les actions des designers graphiques, exagérer et surligner sont des actions secondes par rapport à une action pré-établie. La deuxième partie de la phrase est plus ambiguë car elle suppose une connaissance des intentions de l'auteur : cette formulation maladroitement sert donc à justifier une interprétation prenant des libertés vis-à-vis d'un texte, n'hésitant pas à changer le discours qu'il propose. C'est de cette manière de faire cavalière que rend compte la métaphore du designer portant la veste de l'auteur et partant se promener avec : la légèreté de l'image rend compte d'une légèreté et d'une liberté d'action, permise par la maison d'édition qui se porte garante (*we like to think* est un idiomatisme dont la tournure prend une connotation maternelle).

La corporéité de l'auteur est reprise ici par la mention de la veste portée par les designers, dimension fétiche du vêtement porté par l'auteur sacralisé. Se dessine alors une conception du designer graphique comme œuvrant masqué, le masque étant celui de l'écrivain qui justifie tous ses (mé)faits. Dans les espaces rituels du Club français du livre, on voit un personnage annonçant le titre du livre [annexe 4.2]. Ce personnage est une silhouette : une figure à incarner, un masque possible pour celui qui s'efface et qui choisit une ombre comme moyen d'expression. Partons un moment sur cette métaphore, qui n'est peut-être pas si anecdotique. La ligne dont il s'agit est une des lignes tracées par Laurence Sterne afin de figurer le schéma narratif de *Vie et Opinions de Tristram Shandy*, les ellipses et digressions représentées par des courbes faisant dévier la ligne de sa forme droite. Elle est reprise ici dans la forme exacte de celle de la première édition du livre ; elle est donc tracée par Laurence Sterne même. L'entrée en scène du graphiste se fait par cette silhouette s'appropriant ainsi le tracé de Sterne.

La mise en page du colophon de Visual Editions applique parfaitement l'hypothèse évoquée précédemment : le colophon et la ligne chronologique des éditions créée par le studio de design graphique se mélangent sur la même double-page, passant au milieu de la section réservée au studio, montrant ainsi qui en est l'auteur. Il est particulièrement intéressant de noter que, cette ligne partant du O de *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, l'autorité et la performativité de l'association du nom et de l'image est aussi liée au titre présent sur la couverture, et se voit donc doublée d'une origine auctoriale littéraire. On peut alors supposer que la représentation de l'auctorialité fonctionne par association entre le texte et l'image, qui donne un effet de signature. Effectivement, la signature et le portrait sont nés à la même époque, et ont donc une même origine quant à l'authentification<sup>93</sup>. Dans une perspective artistique, la signature permet de changer une image en œuvre d'art, d'où l'usage répété de la signature par certains artistes, afin de donner de la valeur à leur production<sup>94</sup>.

Cette logique peut se retrouver à différents niveaux dans l'édition. Après avoir suivi une ligne temporelle de variations éditoriales d'une même œuvre, j'aimerais la faire croiser un corpus dont la logique de constitution est celle d'une unité éditoriale. Je me dois alors de faire un pas de côté par rapport à mon corpus initial et prendrai donc trois exemples de colophon des éditions cent pages<sup>95</sup> qui permettent d'éclairer particulièrement la question de l'auctorialité, d'autant plus que les livres pris pour exemple font partie du champ de la littérature. Ce croisement que j'espère fécond a pour but de montrer des cas extrêmes d'appropriation, afin de dégager ce qui peut faire signature dans le cas du design graphique éditorial.

Ces trois colophons respectivement issus de *Red le Démon* par Gilbert Sorrentino [annexe 5.1], *Vie des formes/Éloge de la main* d'Henri Focillon [annexe 5.3] et de *Mort de ma grand-mère* par Marcel Proust [annexe 5.2] montrent une complète appropriation

93 Jeay Claude, « Pour une histoire de la signature : Du sceau à la signature, histoire des signes de validation en France (xiii<sup>e</sup>–xvi<sup>e</sup> siècle) », *Labyrinthe* [En ligne], 7 | 2000, Actualité de la recherche (n° 7), mis en ligne le 20 avril 2005, consulté le 3 juin 2015. URL : <http://labyrinthe.revues.org/739>

94 Guichard Charlotte, « La signature dans le tableau aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles : identités, réputations et marché de l'art », in *Sociétés & Représentations* n°25, 2008/1, Publications de la Sorbonne, Paris.

95 orthographe correcte : le nom de ces éditions ne prend pas de capitale.

de l'espace à diverses fins. Au vu de la mise en page des livres, des procédés originaux ont été mis en place en tant qu'éléments de poésie visuelle venant contribuer à l'œuvre par le péri-texte éditorial. Le colophon prend différentes formes : le premier présente un discours sur l'historicité du caractère utilisé pour la page de titre ; le second, un jeu humoristique doublé d'une sorte de monogramme ; enfin, un hommage, duquel le designer graphique se retire pour laisser place aux morts. À travers ces marques, c'est une expérience du sensible qui est proposée au lecteur ; la poésie va ici un pas plus loin que les exemples que j'ai pu étudier dans mon corpus shandéen, qui explicitaient par le texte la forme du livre.

La dimension auctoriale se fait alors par une liberté donnée au lecteur, celle de faire le pont entre l'œuvre et son péri-texte éditorial. La dimension inachevée de tout texte est ici mise en scène et acquiert une dimension allographique, car ne faisant pas directement référence au texte publié. Dans l'ouvrage *L'œuvre ouverte*, Umberto Eco introduit ce nouveau paradigme de l'art, faisant écho à la mort de l'auteur structuraliste, qui est de laisser le lecteur/spectateur co-construire le texte :

[...] toute œuvre traditionnelle exige de son interprète une réponse personnelle et créatrice :  
il ne peut la comprendre sans la réinventer avec l'auteur<sup>96</sup>.

C'est cette posture que l'on voit adoptée ici par « SpMillot », alias de Philippe Millot, le designer graphique en charge de l'identité visuelle des éditions cent pages. Le décalage propose à la fois une grande liberté d'interprétation, une profusion d'informations et un ailleurs : c'est un discours s'inscrivant dans les codes du livre, tout en étant dans un référentiel différent. Il y a donc plus qu'une polyphonie énonciative, il y a là un montage énonciatif dont l'espace de réflexion est le livre.

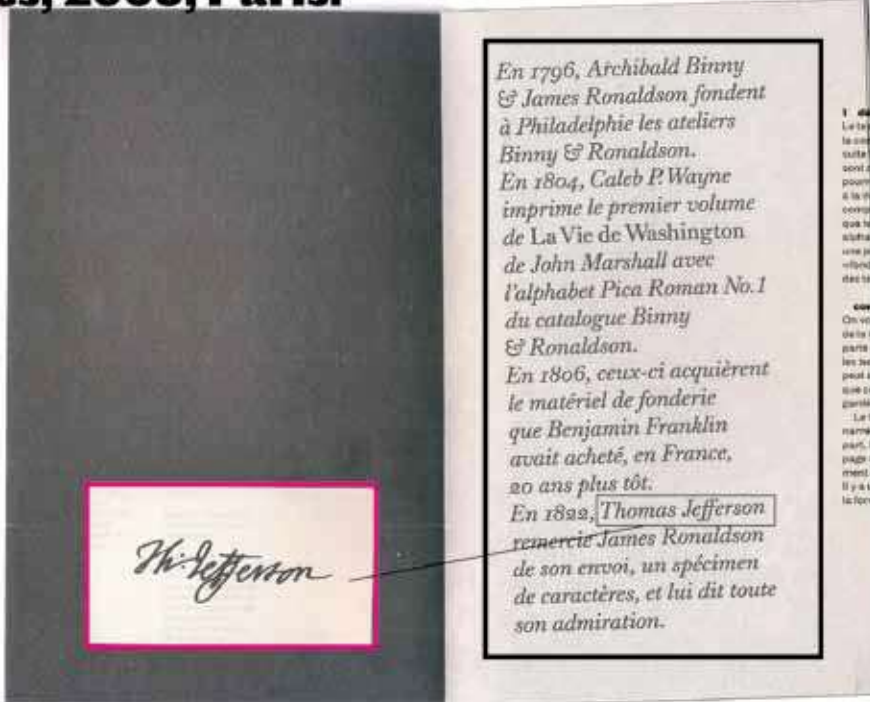
La mise en œuvre de ce montage se fait à travers l'association dans le colophon du texte et de l'image, et de la non-explicitation du rapport de l'un à l'autre ; l'illustration non légendée pose une ambiguïté qui doit être franchie par le lecteur, qui peut alors s'imaginer une fiction en fonction des indices donnés. Ce rapport peut se faire avec plus ou moins d'incongruité : le colophon de *Red le Démon* propose une histoire du caractère typographique utilisé dans le livre, lien cependant non-résolu par rapport à l'œuvre associée, si ce n'est son origine américaine. Le colophon se finit par le lieu de conception du livre, à Rome, le parcours du livre et de son metteur en forme s'accordant ainsi au parcours du caractère : les images elles, viennent ponctuer l'histoire tout en restant énigmatiques : une signature (celle de Thomas Jefferson) et une pièce de monnaie, cette dernière étant la plus difficile à déchiffrer dans la mesure où elle suppose une connaissance de ce qu'est le palladianisme.

Ce montage, en impliquant le lecteur dans sa résolution met en place un désordre informatif qui contribue à une incertitude et à un déploiement des probabilités d'informations<sup>97</sup>. Cette incertitude n'est pas liée à un chaos formel, mais à la

96 Eco Umberto, « La poésie de l'œuvre ouverte » in *L'œuvre ouverte*, éditions du Seuil, Paris, 1965, p.118.

97 op. cit. p. 105.

# Red le démon, Gilbert Sorrentino, éditions cent pages, 2009, Paris.



**1 dénotation du message linguistique**

Car une page noire, en l'absence de tout texte, est une signature monochromatique, très probablement traitée au style gomme.

**2 fonction d'encadre du texte**

On peut lire dans les lettres inscrites «Th. Jefferson» il s'agit du personnage dont il est fait référence dans le texte accompagnant à la droite de cette page (Thomas Jefferson, 1793-1826), en l'occurrence le troisième président des États-Unis.

**3 connotation du message linguistique**

Constatons de la citation que son auteur se situe dans la page noire à penser qu'il s'agit d'une signature volontairement apposée sur une lettre, c'est-à-dire en bas de page. Le noir de la page agit comme une enveloppe qui renferme le contenu d'une lettre se cachant au destinataire.

Ne resté que l'essentiel, la signature authentifiée, le cachet, comme une appartenance assurée de l'auteur du texte (président des États-Unis), le collage de sa signature apparaît sur le document.

*En 1796, Archibald Binny & James Ronaldson fondent à Philadelphie les ateliers Binny & Ronaldson. En 1804, Caleb P. Wayne imprime le premier volume de La Vie de Washington de John Marshall avec l'alphabet Pica Roman No. 1 du catalogue Binny & Ronaldson. En 1806, ceux-ci acquièrent le matériel de fonderie que Benjamin Franklin avait acheté, en France. En 1829, Thomas Jefferson remercie James Ronaldson de son envoi, un spécimen de caractères, et lui dit toute son admiration.*

**1 dénotation du message linguistique**

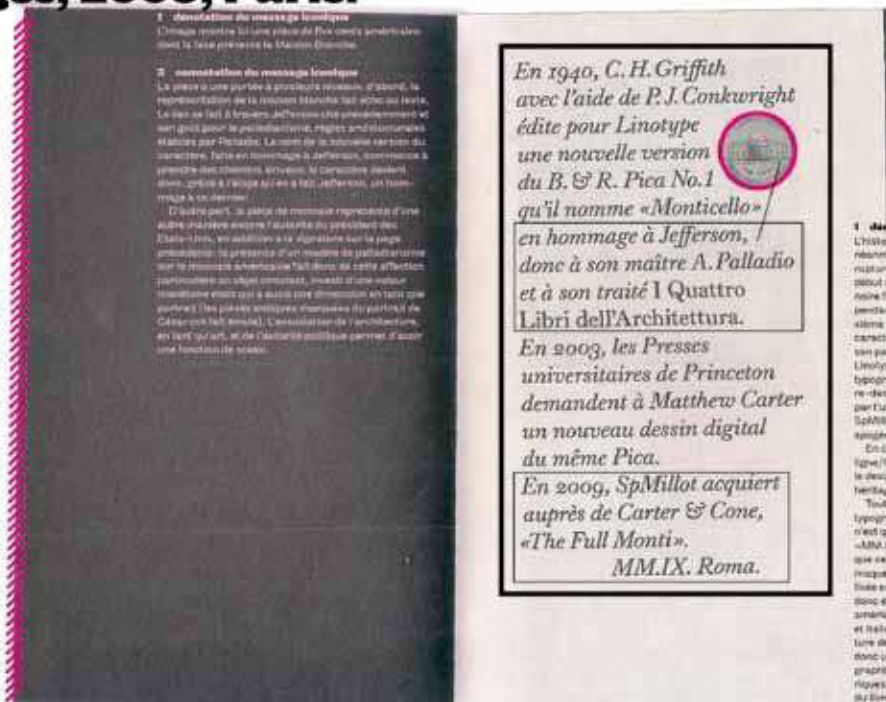
Le texte raconte l'histoire du caractère utilisé pour la composition du livre, en n'explicitant pas tout de suite l'usage de l'histoire: en effet, peu de précisions sont données sur les ateliers Binny et Ronaldson, qui pouvaient être tout et n'importe quoi. C'est seulement à la troisième phrase que le lecteur commence à comprendre qu'il s'agit d'une affaire d'importation, et que les ateliers Binny et Ronaldson vendent des alphabets. Les lettres par la suite, même si le lecteur a une petite idée de l'affaire, restent très techniques: «fondation» et «spécimen de caractères» ne sont pas des termes courants.

**connotation**

On voit ici que le texte est adressé à des connaisseurs de la typographie, et que cette histoire brève ne parle qu'aux initiés qui en connaissent les acteurs: pour les lecteurs, cela peut paraître obscur. Cependant, elle peut être un caractère ludique par le lien mystérieux que la citation établit avec le texte. L'attention est portée captive en attente du dénouement de l'histoire.

Le texte est ici performant car l'histoire racontée est ramené par le caractère dont il est question. D'autre part, le texte adopte les mêmes codes utilisés pour la page de titre et les pages suivantes avant le commencement du texte éditorial: ils sont donc du même registre. Il y a une association par le médium typographique de la forme matérielle du texte à sa poétique.

# Red le démon, Gilbert Sorrentino, éditions cent pages, 2009, Paris.



**1 dénotation du message linguistique**

On peut lire dans les lettres inscrites «Th. Jefferson» il s'agit du personnage dont il est fait référence dans le texte accompagnant à la droite de cette page (Thomas Jefferson, 1793-1826), en l'occurrence le troisième président des États-Unis.

**2 connotation du message linguistique**

Constatons de la citation que son auteur se situe dans la page noire à penser qu'il s'agit d'une signature volontairement apposée sur une lettre, c'est-à-dire en bas de page. Le noir de la page agit comme une enveloppe qui renferme le contenu d'une lettre se cachant au destinataire.

Ne resté que l'essentiel, la signature authentifiée, le cachet, comme une appartenance assurée de l'auteur du texte (président des États-Unis), le collage de sa signature apparaît sur le document.

*En 1940, C. H. Griffith avec l'aide de P. J. Conkwright édite pour Linotype une nouvelle version du B. & R. Pica No. 1 qu'il nomme «Monticello» en hommage à Jefferson, donc à son maître A. Palladio et à son traité I Quattro Libri dell'Architettura. En 2003, les Presses universitaires de Princeton demandent à Matthew Carter un nouveau dessin digital du même Pica. En 2009, SpMillot acquiert auprès de Carter & Cone, «The Full Monti». MM.IX. Roma.*

**1 dénotation du message linguistique**

L'histoire continue sur une deuxième page, coupée néanmoins par une page noire, qui marque une rupture. En effet, entre le fin de la page précédente et le début de celle-ci, plus d'un siècle s'est écoulé: la page noire figure donc un espace temporel conséquent pendant lequel le caractère a été oublié. Cette deuxième page est donc consacrée à la renaissance du caractère et aux évolutions techniques qui ont permis son parcours: la nouvelle version est faite pour Linotype, donc pour un nouveau type de composition typographique, ensuite, le caractère est à nouveau re-dessiné pour un usage numérique. Le texte se finit par l'usage qui en est fait dans le livre présent par l'éditeur qui se positionne en fin de parcours, telle une signature.

En de plus, ce colophon suit la même logique que la ligne finale chronologique des éditions Visual Editions: le design graphique se positionne par rapport à son héritage.

Toutefois, le nuancier est que l'histoire du caractère typographique n'a rien à voir avec la lettre publiée, si ce n'est qu'ils sont tous deux américains. La mention «MM.IX. Roma» peut donner un indice: cela veut dire que ce colophon a été écrit à Rome, et que le reste de la maquette du livre a de grandes chances d'avoir été réalisée en ce lieu aussi. Le caractère typographique a donc été choisi en fonction de son ancrage historique, garantissant de par l'opération de Thomas Jefferson, et finalement par l'inventeur de ce dernier pour l'architecture de A. Palladio. Le colophon est le caractère sera donc un parcours tout à fait personnel du designer graphique, qui sous couvert d'informations historiques, dissimule des indices sur le lieu de conception du livre et sa poétique pratique.



# Mort de ma grand-mère, Marcel Proust, éditions cent pages, 2013, Paris.

## 1 signette

L'achevé d'imprimer n'a ici aucune fonctionnalité dans la mesure où le rédacteur de ce dernier met en scène son typographe, le «jeu» du designer graphique met de côté sa propre individualité tout en l'absorbant complètement par l'usage du prénom personnel. L'accent est mis sur la personne à qui est adressé cet ouvrage, «Arlette Denise Fluru», en lettres italiques.

## 2 signifiant

Malgré le prétendu retrait du designer, la rupture établie entre l'annonce de l'achevé d'imprimer et la négation de toute information concernant les modes d'impression donne au texte une part poétique, et renforce donc l'auctoritas de l'annonceur car il se défait complètement des codes attendus: la signature n'est pas nécessaire, dans la mesure où il est l'unique de signer graphique des éditions cent pages. Le détournement du colophon est devenu une signature et n'a guère besoin du nom, le procédé suffit en lui-même.



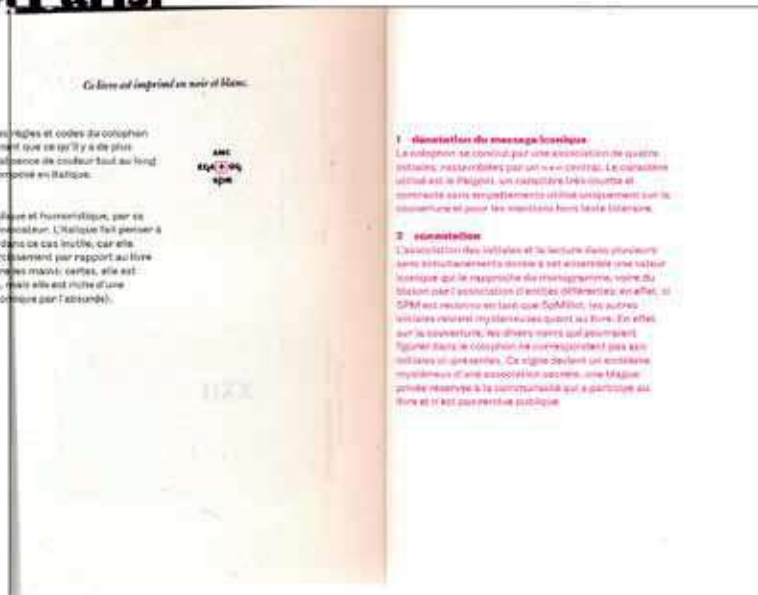
## 1 dénotation du message technique

Cet usage est conventionnellement bien compris, il est compris de tous, compris dans plusieurs cultures et toutes les langues européennes, l'annonceur se forme d'un code.

## 2 connotation

Cet usage fait référence à la personne à qui est adressé l'ouvrage dans le colophon. Arlette Denise Fluru est une amie de l'auteur, sa lettre dans un des livres, chaque élément signifiant de son nom traduit une adhésion. L'annonceur pour établir l'attachement et l'engagement envers cette personne, lors certainement une grand-mère bien aimée dans l'ouvrage de designer graphique ou de l'édition.

# Vie des formes/Éloge de la main, Henri Focillon, éditions cent pages, 2014, Paris.



## 1 signette

Le colophon joue sur les règles et codes du colophon classique, ne manquant que le «jeu» et le plus évident, c'est-à-dire l'absence de couleur tout au long du livre. Le texte est composé en Baskette.

## 2 signifiant

La phrase a un côté ludique et humanistique, par sa simplicité et son côté personnel. L'annonceur fait penser à une signature qui serait dans ce cas inutile, car elle n'apporte aucun détail (sauf par rapport au livre que le lecteur tient entre ses mains): certes, elle est pleine en information, mais elle est riche d'une métaphore technique (composé par l'auteur).

## 1 dénotation du message technique

Le colophon se construit par une association de quatre éléments, mais rendibles par un seul caractère. Le caractère utilisé est le Baskette, un caractère très court et compacte sans empilements utilisés uniquement sur les dimensions et pour les espacements hors texte latéraux.

## 2 connotation

L'association des lettres et la lecture dans plusieurs sens sont finalement à dire et est associée une valeur technique qui le rapproche du monogramme, voire du blason par l'association d'entités différentes: en effet, si SPM est reconnu en tant que SPM, les autres lettres peuvent mystérieusement quant au livre. En effet, sur la couverture, les autres signes qui pourraient figurer dans le colophon ne correspondent pas aux lettres qui sont écrites. Ce signe devient un caractère mystérieux et une association occulta, une magie privée réservée à la structure qui a participé au livre et n'est pas rendue publique.

liberté du choix de l'auteur du message<sup>98</sup> : c'est le propre de ce qu'Umberto Eco appelle l'ouverture d'une œuvre. Par information, j'entends ici son sens communicationnel, c'est-à-dire l'exhaustivité relative des probabilités par rapport à un énoncé donné, détachant de fait l'information de son sens en tant que signification unique d'un message. Cette ouverture investit le lecteur dans la mesure où, par l'incertitude des énoncés et des associations, par l'absence de légendes aux images, elle le pousse à compléter de lui-même le message proposé (qu'il soit littéraire ou visuel, les colophons ci-présents impliquant les deux). Eco applique ce fonctionnement à l'œuvre d'art contemporaine, dans les partitions donnant de la liberté à l'interprétant, à la peinture abstraite : il propose aussi de cette manière une déconstruction du structuralisme et de ses postulats de mort de l'auteur à travers l'apparition simultanée de ce type d'œuvres d'art et l'acception culturelle d'un inachèvement ontologique des œuvres par leurs continuelles interprétations. Le mode auctorial qui pourrait donc s'appliquer au designer graphique se trouve dans cette absence de l'auteur, par la charge qu'il laisse au lecteur. Le suicide orchestré des auteurs contemporains, amorcé dans les années 1960, mène donc aujourd'hui à l'investissement de cette place vide laissée par l'auteur, que voulait résoudre Foucault : une fois ce type d'œuvres établies, l'œuvre et l'écriture n'ont plus lieu de séjour comme fonctions remplissant ce vide, car il devient alors une adresse aux intermédiaires.

Pour conclure ce deuxième temps, je pense pouvoir dire que l'écart proposé entre la commande et l'objet est ce qui fait office de portrait et de figure d'auteur dans le design graphique. La sortie de la pure fonctionnalité informative est en un sens ce qui permet un discours poétique, par le texte et l'image, sans que cette relation ne soit proprement explicitée par une fonction d'ancrage et une fonction relais sémiotiques évidentes. Cette sortie de l'information permet autant un discours auctorial qu'une légitimité à cette auctorialité, car le discours ne prétend ainsi aucunement à une valeur littéraire, scientifique, ou quelconque type de discours que l'on trouve généralement dans le péri-texte éditorial. Par l'absence de valeur informative s'inscrivant dans les codes éditoriaux, et de par la place dédiée au designer graphique dans lequel s'expose ce discours, les colophons proposent un type d'énoncé autonome. Si l'on sort des espaces ritualisés et institués par l'histoire du livre, ce genre de discours est cependant plus rare : l'ouverture est dédiée au texte de l'œuvre, le paratexte étant dans un souci de fonctionnalité. Cependant et comme nous l'avons vu, les interventions graphiques de Laurence Sterne ouvrent un seuil auctorial par l'irruption de l'image dans la narration. Si la possibilité de l'auctorialité se fait par l'association du texte et de l'image du designer graphique comme nous avons pu le voir dans les colophons, il faut à présent voir dans quelle mesure la signature du designer peut se retrouver à l'intérieur même du texte de l'écrivain.

98 op. cit. p.85.

#### Introduction

Depuis le début de mon exposé, je me suis efforcée d'avoir une approche qui va du plus général au particulier ; de la couverture et espaces rituels, j'arrive à présent au texte littéraire et plus particulièrement aux signes graphiques ponctuels présents dans la narration et à leur traitement visuel. En effet, le travail de design graphique n'est pas le même sur la couverture et sur les signes shandéens, dans la mesure où les espaces diffèrent et les signes présents à l'intérieur du texte n'ont pas le même statut. Du fait de leur présence dans l'espace de l'œuvre, ces objets peuvent être alors considérés comme « œuvres d'art » car investis de la monumentalité de l'œuvre littéraire.

Je m'efforcerai dans un premier temps de mettre à jour les processus de fixation et de variation des formes à travers les postulats établis précédemment, d'abord, en étudiant la nature particulière de ces objets graphiques en tant qu'énoncés scripto-iconiques que je considérerai comme des images dialectiques ; ensuite, en observant la fixité que leur impose le rectangle d'empagement et les libertés que le designer graphique peut prendre à l'intérieur de ce cadre. Dans un second temps, je m'attarderai sur la question de la citation comme pratique auctoriale, en étudiant les emprunts visuels à l'œuvre hors de l'espace du texte, d'abord par son rapport à la signature de l'auteur, ensuite par l'appropriation de la ligne et enfin par une vision de la mise en page comme mise en scène.

Le but de cette ultime partie de mon mémoire est d'étudier les bordures de l'auctorialité du designer graphique à travers des objets appartenant à une œuvre canonisée. Cela me permettra de mettre en évidence les rapports à l'autorité énonciative avec laquelle interagit obligatoirement le designer graphique dans n'importe quel travail.

#### III 1 de la fixation à la variation : vie des formes

##### III 1 a de l'image au texte, l'image dialectique

J'ai choisi de me concentrer sur différents objets graphiques au sein de *Tristram Shandy* à cause de leur valeur d'image : en effet, c'est l'intégration de l'image au sein de la narration qui a motivé son choix en tant que corpus et qui en fait aussi un référent dans le domaine du design graphique. J'ai pour cela mis de côté la part de la lettre (malgré l'usage innovant et inventif de la ponctuation chez Sterne) pour me concentrer sur la page noire, la page marbrée, les lignes schématisant la narration et la ligne illustrant le moulinet de canne du caporal Trim.

Ces objets faisant partie de la narration au même titre que le texte, il est important de les contextualiser au sein du livre. L'apparition de la page noire est précédée par l'exposé de la vie du prêtre Yorick (faisant directement référence au bouffon

dont Hamlet retrouve les ossements dans l'œuvre de Shakespeare), dont les malheurs sont souvent arrivés par une trop grande propension de ce dernier à l'humour et au jeu de mot. Le passage de texte précédant l'apparition de la page noire, qui met en scène la lamentation des passants devant la tombe de Yorick, est le suivant :

Hélas ! pauvre Yorick !

Dix fois le jour, le spectre de Yorick a la consolation d'entendre lire son inscription funéraire avec une variété de tons plaintifs qui exprime assez la compassion et l'estime qu'on lui voue unanimement ; – le sentier qui traverse le cimetière passant près de sa tombe, – il n'est pas un voyageur qui, se promenant par là, ne s'arrête un instant pour y jeter un regard, – et ne laisse échapper dans un soupir en reprenant sa marche :

Hélas ! pauvre Yorick !

*Vie et Opinions de Tristram Shandy*, Laurence Sterne, éditions Tristram, vol. II, chap. XII, p. 60.

La page marbrée, quant à elle, clôt un chapitre et représente matériellement et visuellement le livre que Stene se propose d'écrire : un entrelacs de formes bigarrées. Elle est introduite de cette manière :

Lisez, lisez, lisez, lisez, mon ignorant lecteur, lisez ou par la science du grand saint Parali-pomène, vous feriez mieux, je vous le dis à l'avance, de jeter ce livre aussitôt, car sans beaucoup de lecture (par quoi j'entends, Votre Excellence le sait bien, beaucoup de science) vous serez aussi incapable de pénétrer le sens moral des marbrures couvrant la page ci-après (emblème jaspé de mon œuvre) que le monde le fut, malgré toute sa sagacité, de discerner les opinions et vérités encore mystiquement cachées sous le voile de ma page noire.

*Vie et Opinions de Tristram Shandy*, Laurence Sterne, éditions Tristram, vol. III, chap. XXXVI, p. 340.

Les pages noire et marbrée de *Tristram Shandy* sont emblématiques. Cette rupture nous met face à une page d'où le signifiant est exclu : la page noire ne renvoie à aucun code établi, que ce soit dans le livre ou dans l'écriture ou le langage, c'est une abstraction sans trait ni texte<sup>99</sup>. Car dans le texte, il n'est jamais fait mention explicitement de ce que signifie cette page noire : elle peut avoir une valeur illustrative (le marbre de la tombe de Yorick), mais dans ce cas, pourquoi détacher l'inscription typographique de sa surface d'inscription ? Elle peut avoir une valeur symbolique (le noir comme deuil), fonctionnelle (marquer le passage d'un chapitre au suivant)... Là encore, l'interprétation règne et c'est ce qui permet la liberté d'appropriation.

99 Coron Antoine, *Vingt siècles de poèmes figurés*, éditions Le mot et le reste, 2005, Marseille, p. 59.

Les lignes sont tout aussi emblématiques que les pages et de par leur dimension figurative, peuvent être considérées comme emblèmes au sens premier, c'est-à-dire comme des représentations symbolique de *Tristram Shandy*. Je joins ces deux interventions graphiques différentes car dans leur forme, elles sont de même nature, bien qu'en soi, je devrais tout de même les distinguer car contrairement aux pages noire et marbrée qui se font écho, ces lignes ne font pas l'objet du même processus de représentation.

Les lignes traçant les détours narratifs du narrateur sont de l'ordre de la schématisation, de la pensée visuelle au sens où elles représentent graphiquement quelque chose d'abstrait : au début d'un chapitre, Tristram Shandy fait une pause dans sa narration pour revenir sur les livres précédents et faire un point sur sa pratique d'écriture et sur les chemins qu'il a suivis, qui s'avèrent être tortueux (comme l'illustrent les lignes tracées). Le but ultime de Tristram Shandy sera donc d'atteindre à la ligne droite, elle aussi représentée.

La ligne du caporal est d'un autre ordre. Elle apparaît alors que l'oncle de Tristram, Toby, s'apprête à rendre visite à une dame qu'il courtise, accompagné sur le chemin de son ami le caporal Trim : la conversation des deux personnages s'oriente vers les malentendus qui peuvent surgir lors de la séduction d'une femme. Trim raconte alors l'histoire malheureuse de son cousin, qui finit emprisonné pour un malentendu dans une mésaventure amoureuse : il conclue son histoire alors par un moulinet de sa canne (la ligne en question) et de l'exclamation :

– Tant qu'un homme est libre !

Avec un millier de ses syllogismes les plus subtils, mon père n'en aurait pu dire davantage en faveur du célibat.

*Vie et Opinions de Tristram Shandy*, Laurence Sterne, éditions Tristram, vol. ix, chap.iv, p. 840.

Il s'agit d'une illustration, d'un relevé, d'un report d'un geste fictionnel, une ligne tracée en l'air, la restitution graphique de ce que l'on pourrait appeler une *chorégraphie*, c'est-à-dire la manipulation d'un objet et son déplacement dans l'espace. En partant de ce fait, la ligne transcende la notion d'illustration, dans le sens qu'elle a acquise dans le domaine éditorial : elle est une médiation d'un événement de la narration par l'auteur, qui choisit une autre forme que celle de l'écriture, impliquant par son report au sein du livre, une transformation médiatique.

Loin de vouloir discerner dans ces images un sens particulier, symbolique, unique, alors que le texte prône les jeux de la polysémie de la langue, j'aimerais faire un parallèle entre le voile de la page noire et le voile de l'image dialectique, comme proposé par Walter Benjamin. Lorsque Benjamin parle du théâtre de Brecht, et qu'il parle de l'image dialectique, il dit qu'elle se fait par interruptions de l'action, à coups, chocs : qu'est-ce que l'irruption en plein milieu de la narration d'une page intégralement noircie, un mono-

lithe sombre qui vient s'inscrire dans le cadre du rectangle d'empagement, là où peu de temps auparavant, l'on pouvait encore lire le texte, c'est-à-dire cette suite de signes déchiffrables que l'on appelle écriture ? La rupture de mode sémiotique entre le texte et l'image dans le livre par l'irruption de stimuli graphiques n'est-elle pas de cet ordre ? Le lecteur ne s'attend pas à cet *événement*, terme que j'ai longtemps utilisé pour parler de ces objets. C'est que le stupéfiant image, comme le nommait Aragon vient par surprise, et qu'il bouleverse la linéarité du signifiant verbal ou scriptural<sup>100</sup>. Et pourtant, ces images font intégralement partie de la narration : elles ne sont pas illustratives dans le sens où elles auraient pu être créées par un artiste expressément pour la publication du livre ; non, elles sont introduites à l'intérieur du texte même par Laurence Sterne qui les a conçues à des endroits très particuliers. Elles sont ancrées dans la linéarité du texte tout en l'ébranlant. L'hétérogénéité visuelle implique une intertextualité qui mène vers une dispersion du sens du fait même du dédoublement du discours : Laurence Sterne est l'auteur de son texte, mais il est aussi l'auteur des lignes tracées, et il ne s'agit pas de la même personne. Il y a donc une altérité interne à la narration même qui perturbe l'unité du texte<sup>101</sup>, une variante du stade de l'écriture, de son apprentissage, où la projection de soi dans la graphie se voit dédoublée par l'image et brouille l'énonciateur.

Même si l'auteur est dédoublé, l'objet est signé de sa main. La question est de savoir si l'on peut faire un travail de design sur une œuvre signée, dans sa dimension picturale. Néanmoins, si on les considère comme éléments textuels dans leur rapport à la narration, ces objets deviennent alors, tels le texte ou plutôt son image, matériaux à la mise en visualité. La dialectique se fait alors au niveau du dialogue entre deux individus au sein d'un même signe. Si je m'appuie sur la théorie de la littérature selon Mikhaïl Bakhtine, je peux alors en retenir ceci :

Chaque texte présuppose un système de signes compréhensible pour tous (c'est-à-dire conventionnel, valide dans les limites d'une collectivité donnée), une « langue » (fût-elle la langue de l'art). [...] Dans le texte lui correspond tout ce qui est répété et reproduit, réitérable et reproductible, tout ce qui peut être donné hors de ce texte (le donné). Mais simultanément chaque texte (en tant qu'énoncé) représente quelque chose d'unique, individuel et de non-réitérable, et là est tout son sens (son intention, ce pourquoi il a été créé). C'est la partie de l'énoncé qui a un rapport à la vérité, à la justesse, au bien, au beau, à l'histoire. Par rapport à cet aspect, tout ce qui est réitérable et reproductible s'avère être matière et moyen.<sup>102</sup>

Le texte, dans sa ponctualité éditoriale, devient matière et moyen pour le design graphique. Dans cette perspective, et selon la théorie de l'énonciation éditoriale, j'aimerais considérer *Vie et Opinions de Tristram Shandy* comme matière à son tour : matière à faire un livre, et moyen pour des acteurs de s'exprimer, à travers non seulement

100 Bougnoux Daniel, *L'image entre le spectre et la trace*, INA Éditions, 2014, Bry-sur-Marne, p. 55.

101 Samoyault Tiphaine, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, coll. 128, Nathan Université, 2001, Paris, p. 49.

102 Todorov Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique*, éditions du Seuil, 1981, Paris, p.106.

le travail autour de l'objet mais aussi celui autour du texte. Sa réappropriation en fait donc un objet multiple, à étudier non pas sous l'angle de l'œuvre unique, mais de l'œuvre instrumentalisée.

L'hypothèse que je défends ici est celle d'une auctorialité *postérieure* du designer graphique, dans la mesure où le travail de design ne viendrait toujours qu'après une pratique première. Sa primauté irait à l'encontre même du principe constituant du design graphique qui est de mettre en forme et de donner à voir des objets que le design graphique n'a pas produit : le design graphique repose toujours sur autre chose que lui-même, il est des ces pratiques dérivées qui reposent sur une antériorité nécessaire à sa pratique. Le réitérable et le reproductible de l'œuvre d'art étant son champ d'action, le designer graphique opère sur une surface mouvante, en constant renouvellement. Le design graphique considérerait alors toute œuvre littéraire comme ouverte, en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons, accomplissant l'œuvre en mouvement quand il en assume la médiation<sup>103</sup>.

### III 1 b des objets révélateurs des espaces institués : fixation des formes

Nous avons vu que le texte classique établissait des normes de canonisation formelle par fixation. Sur la couverture, cela s'établissait par la non-variation au sein d'une même collection ; ici, l'espace du texte fonctionne comme agent d'encadrement à travers un lissage formel ainsi que de transposition de valeurs symboliques. La page noire, dans les éditions du Club français du livre et Tristram, devient donc un élément textuel, comme une unité sémantique à traiter au même niveau qu'un mot, qu'une phrase.

Dans l'édition du Club du Livre, la page noire s'inscrit dans les limites précises du rectangle d'empagement [annexe 6.1]. Dans la narration, cette page figure le marbre de la tombe de Yorick ; mais ici, à l'intérieur du livre, ce n'est pas tant le noir qui saute aux yeux que les marges qui l'entourent, c'est-à-dire son espace de définition et d'inscription, un index, en tant qu'élément instituant et définissant un ensemble paradigmatique. La page noire reste dans le domaine de l'œuvre littéraire et ne dépasse pas dans l'espace de l'énonciation éditoriale, ici figuré par ces marges qui l'enserrent. Le contraste entre le noir de l'impression et le blanc de la page, entre ces deux espaces d'appartenance est encore accentué par le fait que la pagination même disparaît sur cette page vierge de toute inscription signifiante, dans une pureté dichotomique. Il est important de préciser que l'impression en couleur est réservée dans cet ouvrage aux interventions de l'éditeur ou du graphiste, dans ce qui est espaces rituels du livre et séquençage des différents tomes de l'ouvrage. *Imprimé noir sur blanc*, cette expression en dit peut-être plus qu'il n'y paraît, au vu de cette hiérarchie qui s'établit du texte qui fait autorité (celui de l'écrivain) par rapport à celui des médiateurs (qui est le discours fonctionnel du livre). Historiquement, cet a priori se retrouve d'ailleurs dans l'affiche et la loi établissant l'interdiction d'imprimer des affiches en noir sur blanc car étant

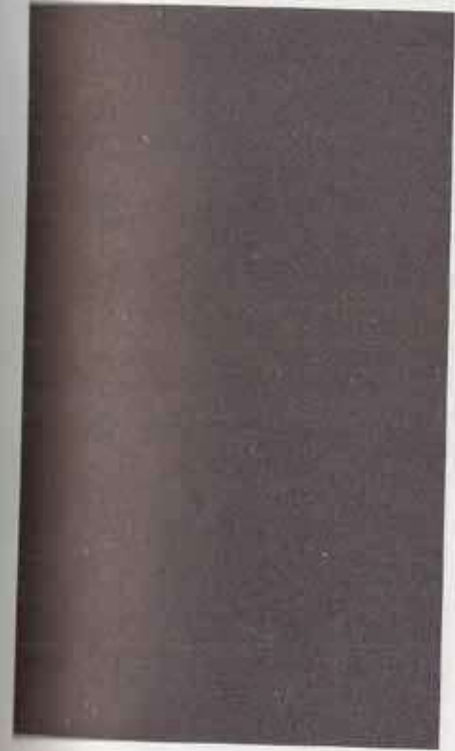
103 Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, éditions du Seuil, 1965, Paris, p.17.

A ceci Eugénius ne doute plus que son ami eût le cœur  
brisé : il lui pressa la main et sortit sans bruit en pleurant.  
Yorick suivit Eugénius des yeux jusqu'à la porte, puis les  
ferma pour ne plus les rouvrir.

Il gît au coin de son cimetière, dans la paroisse de..., sous  
une dalle de marbre uni que son ami Eugénius, avec l'autorisation  
de ses héritiers, fit placer sur sa tombe, avec pour  
seule inscription ces trois mots, épitaphe et élogie :

HELAS ! PAUVRE YORICK !

Dix fois par jour, le fantôme de Yorick a la consolation  
d'entendre son inscription funéraire lue avec une grande  
variété de tons plaintifs, marquant bien la pitié et l'estime  
que tous lui portent ; comme l'allée qui traverse le cimetière  
longe la dalle, aucun passant ne manque de s'arrêter devant  
elle, d'y jeter un regard et de repartir en soupirant :  
— Hélas, pauvre Yorick !



HELAS ! PAUVRE YORICK !

Dix fois le jour, le spectre de Yorick a la consolation  
d'entendre lire son inscription funéraire avec une variété  
de tons plaintifs, qui expriment avec la compassion et l'estime  
qu'on lui voue unanimement. — Le sentiment qui m'a  
entraîné le cimetière passant près de sa tombe, — il est  
plus un voyageur qui, se promenant par là, ne s'arrête un  
instant pour y jeter un regard, — et se laisse échapper  
d'un soupir en reprenant sa marche.

HELAS ! PAUVRE YORICK !

HELAS ! PAUVRE YORICK !

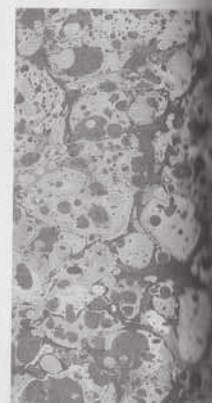
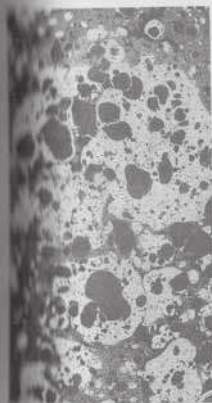
CHAPTER XIII

Il y a mille manières que le lecteur de cet ouvrage étagé  
peut se trouver privé de tout commerce avec notre  
supplément, il est donc grand temps de le rappeler à son  
bon souvenir ; car il ne se peut que pour lui signifier que l'ac-  
cès de ce supplément est encore de ce monde, et, ainsi que le  
passe pour l'heure, on trouvera sur la suite de mes pen-  
sées, — que je n'en vais cette fois lui faire faire sa  
distinction pour tout de bon ; mais sachant qu'il faut  
souvent pour attendre quelque nouveau sort de discus-  
sion, qu'il est tout moment prêt de faire quelques étapes in-  
certaines entre le lecteur et moi, nous sommes obligés, du coup à  
passer au plus pressé, — il faut d'abord régler à ce  
qui le malheureux ne disparaît point dans l'entre-temps,  
— car, à l'heure où nous sommes le plus impérieu-  
sament besoin de ses services, nous avons dans de beaux  
jours et elle n'est plus là !

Je vous vous l'avoir déjà dit : la bonne femme possédait  
et elle possédait aussi véritable et s'était méritée une juste  
part de réputation dans son village et ses environs ;  
— sa renommée s'était répandue jusqu'à l'extrémité  
de la paroisse à l'occasion de certains de ces sorts de cycles  
qu'on se prend l'exacte mesure de notre importance, et dans  
cette espèce de crépuscule, qu'elle ait ou non cheminé sur  
le div. — ne laisse point d'être le centre —  
— cependant, je le glisse en passant, chaque fois que vous  
pensez revenir le poids que pèsent les gens dans le  
monde et l'importance de celui qu'ils occupent, —  
Il se demande qu'une chose à votre Excellence, c'est de  
songer à travers ce à travers les choses en raison com-  
pense des états, profession, degré de santé, aptitudes,  
honneur et profondeur (calculés dans les deux sens) du  
personnage qu'on vous présente.

plainte, en prodige impolite, que vous fessiez et  
recourez au lieu même, de tant vous agiter sans  
vous arrêter, à bruler et à bruler de s'en aller  
facile, à bruler, à bruler, à bruler, à bruler, à bruler,  
à bruler, de tant l'empêcher en l'air à bruler, à bruler,  
à bruler, de tant le compen, de tant le compen, de tant  
le compen, de tant le compen, de tant le compen,  
à bruler, de tant le compen, de tant le compen,  
à bruler, de tant le compen, de tant le compen,  
à bruler, de tant le compen, de tant le compen,  
à bruler, de tant le compen, de tant le compen,  
à bruler, de tant le compen, de tant le compen,

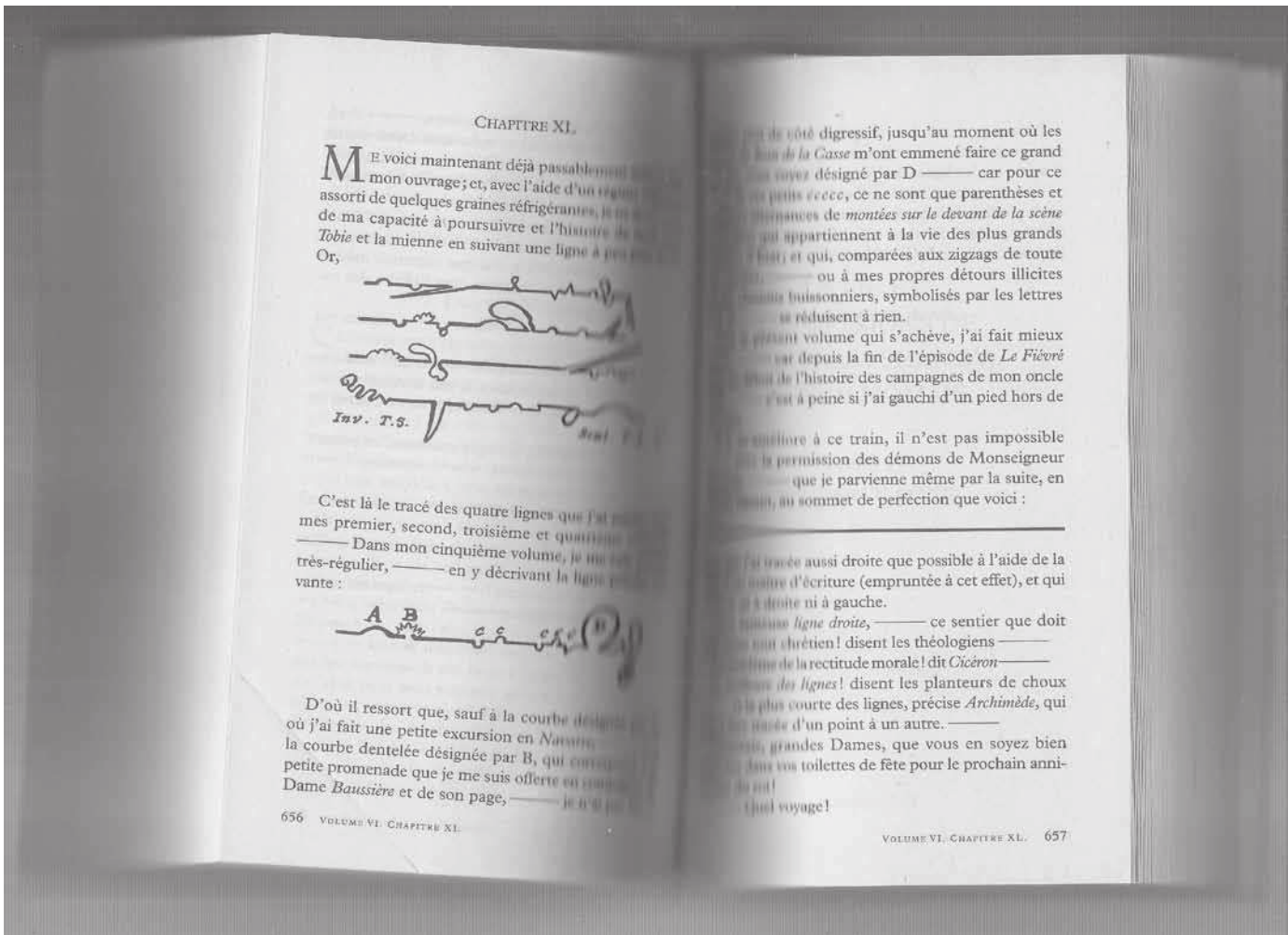
HELS ! VOUS VOUS, qui êtes le  
Tapeau — Ah ! c'est bien à le genre de  
aussi débonnaire, Mouton, ce qui n'est pas  
rance crasse de son amour, que si vous trouvez  
année (ah non non) a écrit la dernière partie  
— Que était le justice de Tapreau, qui  
lives, livres, livres, livres, à tout savoir, à tout  
tout à tout, — s'en, par le s'en, de l'en,  
Pauvres, par le s'en, de l'en,  
vous en arrivez, vous ferez mieux de s'en, de  
ce livre sans oratoire, car sans être l'en, par le  
s'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en,  
s'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en,  
s'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en,  
s'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en,  
s'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en,  
s'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en,



CHAPTER XXXVII

HELS ! VOUS VOUS, qui êtes le  
Tapeau — Ah ! c'est bien à le genre de  
aussi débonnaire, Mouton, ce qui n'est pas  
rance crasse de son amour, que si vous trouvez  
année (ah non non) a écrit la dernière partie  
— Que était le justice de Tapreau, qui  
lives, livres, livres, livres, à tout savoir, à tout  
tout à tout, — s'en, par le s'en, de l'en,  
Pauvres, par le s'en, de l'en,  
vous en arrivez, vous ferez mieux de s'en, de  
ce livre sans oratoire, car sans être l'en, par le  
s'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en,  
s'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en,  
s'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en,  
s'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en,  
s'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en,  
s'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en, de l'en,





réservées à l'État : le noir et blanc est donc investi par l'autorité laïque suprême et dépend donc du pouvoir, fait que nous retrouvons ici dans l'autorité suprême du texte de l'auteur.

De plus, le verso seul de la page est imprimé de cette manière. Certes, une page n'est pas une feuille, mais tout l'intérêt de *Tristram Shandy* est le jeu sur le livre et ses formes (il faut penser la page noire en écho avec la page marbrée, qui elle, fait directement référence aux deuxième et troisième de couverture du XVIII<sup>e</sup>, dont la mode décorative était à la marbrure : il y a donc un jeu sur le fait de replacer un code introductif du livre en plein milieu de ce dernier). Il y a une assimilation de la forme matérielle à la forme narrative : parce qu'elle est de l'auteur et parce qu'elle est incluse au sein de la narration, son traitement est pareil à celui du texte. Son unité en tant qu'élément textuel empêche sa répétition, alors même qu'elle appartient à un registre qui est propre à l'objet et à sa matérialité, celle de la page, qui a un recto et un verso.

Chez Tristram, au contraire, la page noire en recto-verso, ce qui montre une véritable mise en abîme du livre [annexe 6.2] : l'espace qui s'ouvre n'est plus celui de l'inscription, mais un espace tridimensionnel, voire quadridimensionnel étant donné qu'il implique la temporalité du geste de tourner la page. Il s'agit véritablement d'un passage, défini aussi par le cadre des marges, qui donne une profondeur au livre lui-même, comme si un autre livre existait à l'intérieur du cadre (une page noire à l'intérieur de la page). On peut alors se souvenir de *De l'autre côté du miroir* où Lewis Carroll fait passer son héroïne, Alice, dans un monde féérique par le grand miroir du salon. C'est l'illustrateur, John Tenniel, qui propose deux illustrations en symétrie au recto et au verso de la même page, figurant ainsi le passage d'Alice par l'investissement même du lecteur dans cette traversée. C'est lui, en tournant la page, qui permet à Alice d'enjamber le gouffre qui sépare un monde de l'autre<sup>104</sup>. Même si nous ne sommes pas dans le domaine de l'illustration, la page noire, dans cette édition, a la même puissance, celle d'emmener le lecteur dans un autre monde, par la rupture de la narration, tout en étant intimement lié à elle par sa présence dans le rectangle d'empagement.

La page marbrée de cette même édition reprend exactement la même logique que la page noire. Recto-verso, page charnière, y est imprimée l'image d'une marbrure à l'ancienne. C'est ici que la dimension de fidélité formelle au texte original prend toute son ampleur car il n'y a aucune volonté de sortir la forme du texte hors de son historicité (alors qu'il s'agit de l'édition la plus récente). Cette volonté de fixation se retrouve aussi dans le traitement de la ligne. La force symbolique du tracé a cette capacité de fixation de par la valeur accordée à la signature et au travail manuel, ces lignes étant dans l'entre-deux exact entre l'art graphique et la marque personnelle.

Dans le cas des lignes, nous nous retrouvons face au même traitement dans les deux éditions qui viennent d'être citées [annexes 6.4 et 6.5] : nous restons encore dans le découpage du rectangle d'empagement ; sur mon logiciel de mise en page, je vois les lignes de texte sous forme de barre, qui font écho à ces lignes accidentées, comme si elles relevaient du même registre graphique. Au niveau du traitement géné-

104 in *L'aventure des écritures : la page*, BnF, 1999, Paris.

ral de ces tracés, c'est comme si à partir du moment où ils étaient entrés dans le livre, dans un espace public médiatisé, ils étaient devenus des objets fixés. Fixés par leur publicisation, par l'achèvement de l'œuvre dans le sens où l'auteur décide de la ponctualité de cette éditorialisation (je ne prends pas ici en compte l'achèvement de l'œuvre par le lecteur, qui ne se situe pas au niveau de la conception de l'objet, ce qui m'intéresse dans ce cas de figure), ils ne sont plus remis en question (contrairement au texte, dont la malléabilité typographique n'est pas un problème). Dès lors que nous entrons dans le domaine de l'image, dépourvue de langage (qui échappe aux codes de l'écriture dans le sens où elle ne réfère pas à un signifiant établi culturellement), la prudence est de mise.

Il est intéressant de se pencher plus particulièrement sur le signe présent dans l'édition Tristram : on notera une variante importante, qui avait été évincée dans l'édition de 1965, qui est la mention Inv. T.S. en bas à gauche de la série de lignes résumant le fil de la narration au cours des quatre derniers livres. Il s'agit d'une mention manuscrite, à la plume, supposément de Laurence Sterne. Est-ce aussi part de la narration, et dans ce cas, s'agit-il de la signature du personnage Tristram Shandy, qui authentifie ces graphies de ses initiales ? Est-ce une mention de Laurence Sterne, qui annotant ces esquisses, note qu'elles appartiennent à son œuvre ? Ou est-ce une mention à l'imprimeur afin qu'il reproduise ces lignes au sein du livre, qu'il ne les tienne pas pour anecdotiques ? La question se pose. En tous cas, l'irruption de la signature remet les lignes dans la perspective de documents : authentiques et signés.

Si on considère ce détail dans la dimension communicationnelle de l'objet en question, il s'agit d'un autre procédé pour légitimer la nouvelle traduction du texte par la forme. Bien que les reproductions soient très fidèles, la signature manuscrite, cette infime mention de la personne se cachant derrière ces arabesques, inclut la réalité de la personne derrière la fonction auteur. Son appréhension se fait dans le décalage entre le texte typographié de l'œuvre et les lettres tracées à la plume. Le registre n'est plus celui de la littérature, il est celui de l'œuvre d'art : le cadre défini par le blanc du papier pris entre les blocs typographiques dessine l'espace du tableau, alors que la signature vient s'apposer dans un des coins inférieurs. Cette composition reprend les codes classiques de la peinture, et institue l'espace de la double page comme espace d'exposition : « Voici le manuscrit autographe de Laurence Sterne », nous sous-entend la signature, le discours de l'édition sur l'œuvre publiée. Il y a une combinaison entre la ligne en tant qu'image, la signature, qui dans son image (c'est-à-dire son esthétique) se rapporte aux lignes et les fait appartenir au même énoncé, et qui dans sa part signifiante (ce qui est écrit) énonce l'appartenance de cet énoncé à une figure d'auteur (T.S.). Cette figure d'auteur est cependant doublée d'un auteur en tant que personne, par la part manuscrite de tous ces éléments. On comprend mieux la reproduction des éléments qui se fait sous les augures de cette signature.

Ce texte acquiert donc par sa forme une valeur de *canon*, dans la mesure où il ne subit aucune modification et qu'il est la force modalisatrice qui fixe les pages noires et marbrées. En effet, le doute qu'implique fondamentalement l'image est compensé par son rapport à l'énoncé textuel : le doute est alors conjuré par la fidélité dans la restitution d'une forme par un médiateur second qui reprend au pied de la lettre un énoncé déjà donné<sup>105</sup>. La liberté qu'accordait le designer graphique précédemment, et défendue par Sterne dans ses adresses au lecteur (en l'enjoignant à essayer de percer les mystères se cachant sous la page marbrée et la page noire) ne s'exerce que dans une perspective logocentrique de l'œuvre, ne prenant pas en compte sa matérialité pourtant inhérente.

De par le mélange de discours qui s'établit dans *Vie et Opinions de Tristram Shandy*, Laurence Sterne illustre parfaitement à travers son attitude catalysatrice des pratiques artistiques, la dimension d'équivalence symbolique des formes. Au niveau communicationnel, cela implique une littérisation de l'image et son acception textuelle : l'énoncé est tiré vers une homogénéisation de l'information, à travers le rectangle d'empagement, qui définit le cadre signifiant d'un ensemble d'objets disparates par sa valeur d'index. Par sa définition, le rectangle d'empagement est une force d'autorité aussi puissante que le cadre du tableau : les marges blanches marquent un espace de transition symbolique entre le texte et sa médiation. Cet index renvoie alors à une norme littéraire, mais aussi auctoriale : par la mesure du respect à cette norme, on décidera de la littérité du texte montré et de sa valeur en tant que classique<sup>106</sup> au sein même du livre, lui-même indice de littérité.

### III 1 c la poïétique du livre : quand faire est dire

Comment alors sortir de cette homogénéisation et de cette fusion entre image et texte ? En proposant un discours sur l'image, paradigme graphique de l'exégèse littéraire s'énonçant directement à travers la forme à interpréter. L'intervention sur la forme graphique de Sterne est en effet porteuse aussi bien d'un discours sur le livre que d'un discours sur l'œuvre elle-même.

Il est difficile d'interpréter une page noire car toute possibilité de figuration en est exclue, alors que la page marbrée fait intervenir une polysémie qui permet le jeu sur le mot. Dans l'édition du Club français du livre, la ludicité dont parle Genette est exploitée par un trait d'esprit, faire le lien entre le marbre utilisé pour les tombes (l'écho au moment de la page noire), et le livre, souvent considéré comme architecture [annexe 6.1.1]. Pourtant, la tridimensionalité est une fois de plus évacuée au profit de l'inscription, de l'illustration, qui garde la page marbrée dans l'espace de l'œuvre. Malgré cela, la page marbrée, bien que montrant une interprétation de ce qu'est la marbrure chez Sterne, s'incrit aussi dans cet aplatissement illustratif (par l'usage de la page en tant que recto seul) qu'on a pu relever dans la page noire. Ici, le marbre est pris au sens premier, minéral : on se trouve devant une illustration, représentant les motifs propres à la pierre.

105 Assman Jan, *La mémoire culturelle*, Aubier, 2010, Paris, p. 95.

106 *ibid.*, p.97.

Visual Editions a quant à elle pris le parti de proposer des interprétations des ces événements graphiques en concentrant le discours sur la fabrication et la matérialité du livre. Son format est plus grand que les autres, et contrairement aux deux derniers, il est imprimé sur un papier très blanc, très lisse, qui ne correspond plus du tout aux codes du texte classique, mais plutôt à ceux du livre d'art (ce type de papier presque glacé étant fréquemment utilisé pour les livres de photographies, ce qui le range dans un champ d'appartenance plus propre au livre d'artiste qu'à la littérature). La part textuelle du livre est imprimée en noir et en orange fluo : l'attribution de ces couleurs est particulière, car en observant les éléments imprimés en orange, on se rend compte qu'il s'agit de la part informationnelle du livre, les découpages, la pagination, les chapitres, ainsi que tout ce qui est paratextuel, au sens des discours d'autres acteurs (l'introduction, le colophon, etc.). Le noir apparaît donc comme réservé à l'auteur (sa biographie en fin d'ouvrage est aussi composée en noir). Mais très vite, on se rend compte que l'orange déborde : toute la ponctuation si particulière de Sterne passe à l'orange, les libertés formelles aussi, tout ce qui est du registre du graphique dans le livre est signalé par cette couleur. On est mis face à l'évidence de ce que l'auteur a pris dans la part formelle de la littérature, et que le design ici s'est réapproprié. Les discours qui étaient donc apparemment bien différenciés, se mélangent.

La page noire est dramatisée d'une manière différente [annexe 6.3]. À la fin du texte, le nom YORICK est décomposé lettre par lettre, formant une diagonale descendante vers le coin extérieur droit de la page de droite. On retrouve ici encore une dramatisation du blanc de la page, comme espace suspendu d'où le nom chute et qui ouvre vers la double page suivante, qui est ici, « la double page noire ». Le contraste entre le blanc de la page et la double page qui s'ouvre, encore, réitère cette notion de « rupture », de l'image dialectique. Le procédé utilisé est la surimpression de texte : il s'agit en fait d'un jeu sur la notion de « gris typographique ». Pour parler de la densité d'un caractère, on parle de couleur de texte : en surimprimant différentes pages les unes sur les autres, on arrive à une couleur de texte très sombre, qu'on pourrait qualifier de noir typographique, la densité de caractères créant même des barres noires horizontales. La page noire n'est plus un espace de passage (recto-verso), mais un brouillage, l'ensemble de la double page étant illisible (jusqu'à la pagination). Plus encore, on change la nature même de l'intervention dans le livre : le noir comme multiplicité d'inscription sur la surface de la page. On passe donc d'un objet graphique de l'ordre de l'événement (un seul passage d'impression) au registre du *processus* : en effet il y a une simulation de temporalités d'inscriptions démultipliées, en simulant le passage des plaques d'impression sur la même double page. On parlera donc moins de page noire que de « page devenue noire ». On est donc devant un discours sur la temporalité de la production de l'objet et sur la matérialité même de la lettre en tant que forme encrée et ancrée sur une plaque d'impression.



Nous ne pouvons baser nos, dit Phamphagus, tra-  
 verser à nos et dire je ne serais rien ». — *Nec est cur po-*  
*terit, répond Coclès, entendre : a Comment un tel nez*  
*peut-il être triomphant ? »*

Les principes de la doctrine furent donc posés par Erasme  
 comme mon père le souhaitait sans la moindre équivoque.  
 Ce qui déçapointa mon père fut de ne pas trouver sous  
 son plume aussi savante autre chose que la nudité d'une  
 constatation sans trace de cette subtilité à spéculer, de cette  
 science à argumenter dans les deux sens que le ciel a don-  
 née à l'homme afin qu'il recherche la vérité et combatte  
 avec elle dans tous les camps. A sa première lecture mon  
 père multiplia les *peuh !* et les *fi donc !* Mais une grande  
 illusion vaut bien quelque chose. Puisque l'auteur du dia-  
 logue était Erasme, mon père en fit bientôt une deuxième,  
 puis une troisième lecture, en étudiant avec une attention  
 excessive chaque mot et chaque syllabe et d'abord selon une  
 stricte interprétation littérale : il n'en put rien tirer ainsi.

L'auteur sous-entend peut-être plus qu'il ne dit, pensa  
 mon père. Un érudit, frère Toby, n'écrit pas pour rien un  
 dialogue sur les longs nez. Je vais donc en étudier les sens  
 mystique et allégorique. Reployons-nous vers cette pro-  
 fondeur.

Ainsi mon père continua de lire Erasme.

Où, il n'en peut-être pas inutile de rappeler à Vos Grâces  
 que l'auteur du dialogue attribue aux longs nez, outre de  
 nombreux usages dans l'art de la navigation, certaines  
 commodités domestiques : en cas de détresse et faute de  
 bois ils se montrent fort utiles *ad excitandum focum*  
*(pour attiser le feu)*.

La nature avait prodigué ses dons sans mesure à mon  
 père et avait déposé en lui la semence d'une critique des



CHAR. XXXVI

Of all the things we believe in as the great in general and truly in support of his intellect, there was not one more obvious to him a more real disappointment of him, than in the intellectual dialogue between Augustine and Cain, written by the blind joy of the great and venerable Erasmus, upon the various good and marvellous applications of being moved. . . . There don't let them, my dear girl, in this chapter, the advantage of any one right of being moved to get inside of your imagination, if you are not very high in, or if he is so simple as to do so. . . .

Had you who was Elizabeth's aunt? -- No just as Elizabeth and Elizabeth like a question, he, so he has asked what you had with you the second time you have said. . . . Who was Elizabeth's aunt? -- Read, read, read, read, my beloved Elizabeth, read. . . . or by the knowledge of the great man, Elizabeth. . . . I tell you before hand, you had better throw down the book at once, for without much reading, by which your reverence knows I mean much knowledge you will not know the girl in person, the world of the most excellent page (the content of my work), than the world with all its capacity has been able to contain the same opinions, maxims and truths which will be readily had under the dark veil of the head.



CHAR. XXXVII

Had he your aunt's name? (quod Elizabeth) -- that is -- "No, you have been the mother of me." -- "For an our position" says Cain that is, "Have the three should each come out?"

The answer, you see, was that given by Erasmus in my letter and that is, with the entire agreement, but my father's disappointment was, in having nothing more from us after a year, for the hope that that, without any of that particular article in probability of agreement upon it, which leaves had known it again more or less upon its own head and light. . . . for us of all sides. . . . My father said and said it in his own words. . . . He wrote something to have a good name. As the dialogue was of Erasmus, he had some more to himself, and that is more and more again with great application, reading every word and every syllable of it that and that in its own way and found something. . . . he could not make nothing of it, that way. . . . Maybe there is more more, than is told in the world, my father. . . . I cannot say, brother, why don't write dialogue upon long word the writing. . . . I'll study the matter and the dialogue again. . . . here is some more to have a share of it, Elizabeth.

He had not said --

Now, I had it needed to follow your corrections and writings, that besides the many useful use of long word mentioned by Erasmus, the dialogue effects that a long word is not without its domestic corrections also, for that is a case of Erasmus, and for many of a year of letters, it will be necessarily well, of assistance, from, the end of the first.

Erasmus had been provided in his gifts to my father beyond measure, and had seen the article of verbal criticism as they partly here, as she had seen the work of all other knowledge, so that he had got out his problems, and was trying experiments, upon the answers, so as if he could not reach some better way than he. . . . I've got written a single letter, brother, why, what



Pour ce qui est de la page marbrée, nous revenons à un code de mise en page plus classique, même si l'image de la marbrure est ici encore, réinventée [annexe 6.3.1]. La disposition est la même que dans l'édition Tristram : marbrure en recto-verso, charnière entre deux chapitres, hormis le fait que la marbrure est remplacée par la photographie d'un sourire. Cette soudaine irruption de la figuration dans un livre dont les interventions de l'auteur sont d'ordre plus conceptuelles, dans le sens où il s'agit de graphismes abstraits, est étonnant, mais compréhensible dans une certaine mesure. En 1755, la marbrure était un procédé propre à l'édition ; quel pourrait alors être son équivalent en 2010 ? L'impression en quadrichromie. Le grain de l'impression est volontairement grossi sur cette photographie, afin qu'il devienne évident que le sujet de cette page est moins le sujet de la photographie que sa technique d'impression. La photographie, en tant que médium représentatif de l'époque contemporaine, vient ici actualiser l'œuvre de Laurence Sterne. Ainsi, le sourire anecdotique, en écho à la malice de Sterne dans l'adresse au spectateur qui vient clore ce chapitre, n'est rien de plus qu'un prétexte à parler des diverses avancées techniques qu'a connues le livre jusqu'à présent.

On voit dans ces différents traitements, que ce soit dans la fixation ou l'interprétation des pages et des lignes, qu'il y a un rapport conflictuel entre l'image et le texte : si l'un se refuse à l'autre, il y a un déséquilibre qui tend à ramener l'image dans un archaïsme au service du texte. L'homogénéisation de l'ensemble texte/image en ensemble « texte » dénote une idéologie de la pureté<sup>107</sup>, propre à la littérature, qui relève de l'ordre d'une norme culturelle et non pas d'une recherche formelle conscientisée. Dans les exemples que je viens d'exposer, lorsque la page noire et la page marbrée sont interprétées, c'est que l'image et le texte participent alors du même projet, chacun usant de ses moyens propres.

Le basculement dans l'interprétation formelle dans *Tristram Shandy* peut s'établir en considérant l'image sous le même angle que le texte chez le traducteur : l'interprétation qu'amène la méthode traductive se fait à partir d'exemples stylistiques significatifs, dont la part d'invariance représentative est une sorte de condensation du style de l'auteur. Mais l'œuvre contient des parts d'aléatoire, qui échappent à sa systématisme et à son unité, ce qui est la part de liberté qu'elle laisse à son interprétant/médiateur, qu'il soit traducteur ou designer graphique.

L'image est alors le mode d'expression du designer graphique dans sa pratique professionnelle : une fois de plus, comme dans la traduction, le discours du design graphique ne se trouve alors pas tant dans les espaces institués que dans la mise en forme même de l'objet ; l'énonciation visuelle elle-même est à interpréter<sup>108</sup>. Dans cet espace de texte, la position du designer graphique s'énonce en se faisant<sup>109</sup> : les jeux formels présents dans *Tristram Shandy*, qui ne sont pas de l'illustration, mais font partie intégrante de la narration et de l'œuvre en tant que telle, et reposant donc

107 Edeline Francis, « Le monogramme et le conflit des codes », in *Visible* n°2 : Syncrétismes, 2006, Limoges, p.57.

108 Berman Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, 1995, Paris, p.83.

109 *ibid.* p. 75.



sur la légitimité auctoriale de l'écrivain, permettent de servir un propos propre au design graphique à travers l'œuvre elle-même.

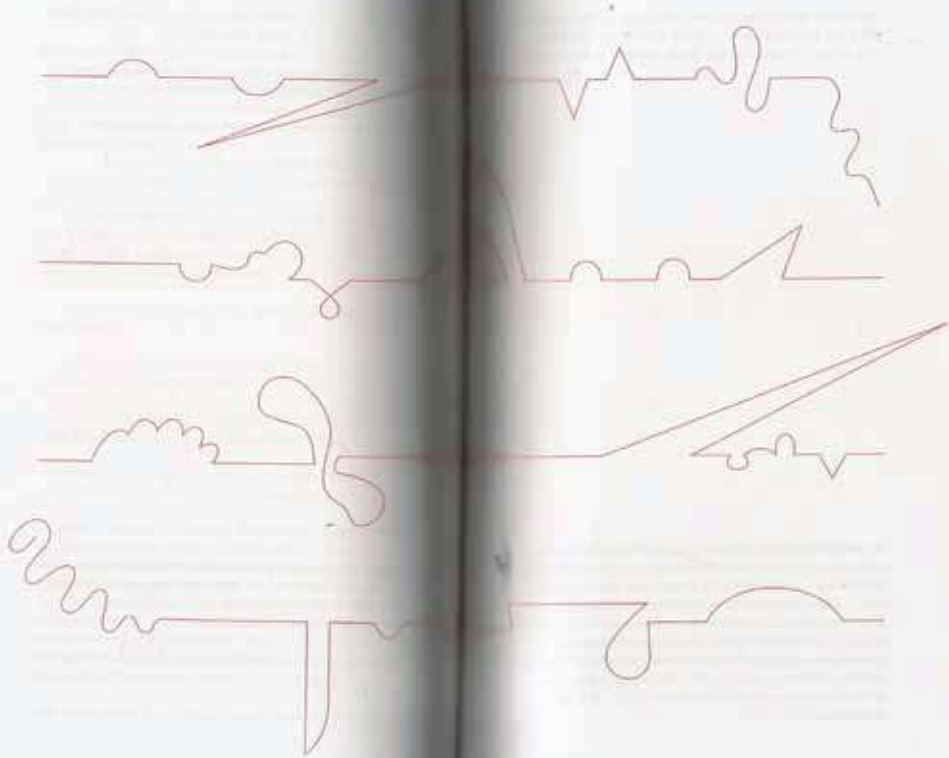
Ce type d'expression diffère donc du colophon dans la mesure où elle n'est pas une signature, mais l'« œuvre » du designer graphique elle-même. Le fait est que son travail s'applique sur l'œuvre signée d'un autre. Comment considérer dès lors les interprétations et emprunts à Sterne dans une configuration auctoriale ? Dans quelle mesure l'intervention du designer graphique peut alors être considérée comme une pratique auctoriale, si elle se rapproche tant de la citation ?

### III 2 la citation comme pratique auctoriale

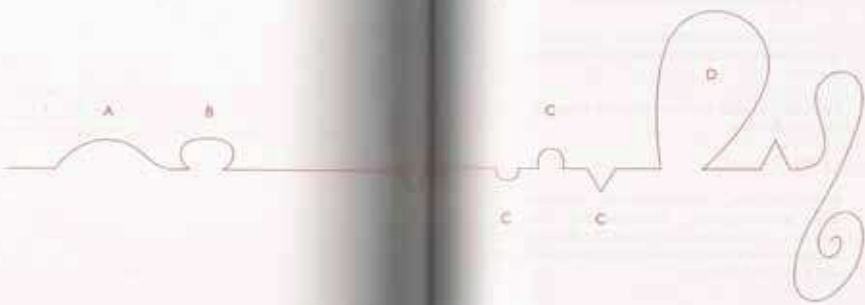
#### III 2 a l'instrumentalisation de la ligne

Les lignes tracées par Laurence Sterne dans sa narration sont des objets particulièrement représentatifs de l'auctorialité au sein de ces éditions car elles font partie des portraits de l'auteur tout en étant un élément de narration. Elles sont donc particulièrement chargées de la présence auctoriale de Sterne, ce qui les rend rarement interprétées dans les éditions usuelles. En effet, l'autorité dont sont chargés ces signes tend à faire considérer leur appropriation comme un véritable geste politique. Leur dimension seuil dans le passage d'autorité auctoriale s'établit dans l'édition Visual Editions de diverses manières, aussi bien dans l'appropriation que dans la citation.

Dans le cas des lignes narratives et de la ligne tracée par le caporal Trim, on assiste à une sortie du rectangle d'empagement, qui comme nous l'avons vu plus haut, était dans les autres éditions instituant du cadre de l'œuvre [annexe 6.6]. Ici au contraire, les lignes débordent dans les marges extérieures (le pic de la troisième ligne), mais surtout, elles disparaissent dans la marge intérieure, celle de la reliure, du pli. Ces lignes redéfinissent l'espace de la double page en niant la découpe instaurée par les blocs de texte et la reliure, essayant de créer une surface unie là où le codex implique la séquence. C'est quelque chose que nous retrouvons dans le support informatique, où l'espace n'est pas découpé en son centre mais est mobile au sein de l'écran (ce sont des découpages graphiques, non pas matériels). Il y a un mélange entre les codes du numérique et ceux du livre, qui est très bien illustré dans la double page suivante, où la ligne schématisant le livre présent, s'étend sur la double page, alors que le texte continue sur deux blocs séparés. La dimension d'actualisation du design graphique s'exprime alors à travers la référence à une technique contemporaine de l'édition en question, amenant donc l'œuvre classique dans une actualité auxquels les tracés à la plume reproduits l'empêchaient d'accéder. Il s'agit d'un premier procédé d'appropriation du designer graphique, qui pose ainsi la temporalité dans laquelle lui et la maison d'édition se situent. La ligne droite (l'idéal auquel tend le narrateur, Tristram Shandy) dépasse elle-même du bloc de texte pour finir en hors-champ, et continuer



These were the four lines I moved in through my first, second, third, and fourth volumes.—In the fifth volume I have been very good,—the precise line I have described in it being this:



By which it appears, that except at the curve, marked A, where I took a trip to *Nature*,—and the indented curve B, which is the short airing when I was there with the *Lady Roseville* and her page,—I have not taken the least frisk of a digression, till *John de la Case's* devils led me the round you see marked D,—for as for C C C C, they are nothing but parentheses, and the common *de* and *au* incident to the lives of the greatest ministers of state; and when compared with what men have done,—as with my own transgressions at the letters A B D,—they vanish into nothing.

In this last volume I have done better still,—for from the end of *L. Roseville's* episode, to the beginning of my uncle *Toby's* campaigns, I have scarce stepped a yard out of my way.

If I mend at this rate, it is not impossible,—by the good leave of his grace of *Roseville's* devils—but I may arrive hereafter at the excellency of going on even thus:

## CHAP. IV.

She cannot, quoth my uncle Toby, halting, when they had march'd up to within twenty paces of Mrs. Wadman's door—she cannot, Corporal, take it amiss.—

—She will take it, an' please your honour, said the Corporal, just as the Jew's widow at Lisbon took it of my brother Tom.—

—And how was that? quoth my uncle Toby, facing quite about to the Corporal.

Your honour, replied the Corporal, knows of Tom's misfortunes, but this affair has nothing to do with them any further than this. That if Tom had not married the widow—or had it pleased God after their marriage, that they had but put pork into their sausages, the honest soul had never been taken out of his warm bed, and dragg'd to the inquisition.—'Tis a cursed place—said the Corporal, shaking his head,—when once a poor creature is in, he is in, an' please your honour, for ever.

'Tis very true; said my uncle Toby looking gravely at Mrs. Wadman's house, as he spoke.

Nothing, continued the Corporal, can be so sad as confinement for life—or so sweet, an' please your honour, as liberty.

Nothing, Trim—said my uncle Toby, smiling—

What's a man in free,—cried the Corporal, giving a flourish with his stick thus—

A thousand of my father's most subtle syllogisms could not have said more for collobey.

My uncle Toby look'd earnestly towards his cottage and his bustling green.

The Corporal had vainly conjur'd up the spirit of calculation with his wand; and he had nothing to do, but to conjure him down again with his story, and in this form of Exorcism, most un-ecclesiastically did the Corporal do it.

## CHAP. V.

As Tom's place, an' please your honour, was easy—and the weather warm—it put him upon thinking seriously of settling himself in the world; and as it fell out about that time, that a Jew who kept a sausage shop in the same street, had the ill luck to die of a strangury, and leave his widow in possession of a rising trade.—Tom thought (as every body in Lisbon was doing the best he could devise for himself) there could be no harm in offering her his service to carry it on; so without any introduction to the widow, except that of buying a pound of sausages at her shop—Tom set out—counting the matter thus with himself as he walk'd along; that let the worst come of it that could, he should at least get a pound of sausages for their worth—but, if things went well, he should be set up; inasmuch as he should get not only a pound of sausages—but a wife—and a sausage-shop, an' please your honour, into the bargain.

Every servant in the family, from high to low, wish'd Tom success; and I can fancy, an' please your honour, I see him this moment with his white dundy waistcoat and breeches, and hat a little o' one side, passing jolly along the street, swinging his stick, with a smile and a cheerful word for every body he met.

—But alas! Tom! thou smilest no more, cried the Corporal, looking on one side of him upon the ground, as if he apostrophiz'd him in his dungeon.

Poor fellow! said my uncle Toby, feelingly.

He was an honest, light-hearted lad, an' please your honour, as ever blood warm'd.

—Then he resembled thee, Trim, said my uncle Toby, smiling.

The Corporal blush'd down to his fingers ends—a tear of sentimental harshness—another of gratitude to my uncle Toby—and a tear of sorrow for his brother's misfortune, started into his eye and ran sweetly down his cheek together; my uncle Toby's kindled as one lamp does at another; and taking hold of

the breast of Trim's coat (which had been that of Le Fevre's) as if to ease his lame leg, but in reality to gratify a finer feeling—he stood silent for a minute and a half; at the end of which he took his hand away, and the Corporal making a bow, went on with his story of his brother and the Jew's widow.

## CHAP. VI.

When Tom, an' please your honour, got to the shop, there was nobody in it, but a poor negro girl, with a bunch of white feathers slightly tied to the end of a long cane, flapping away flies—not killing them.—'Tis a pretty picture! said my uncle Toby—she had suffered persecution, Trim, and had learnt mercy.

—She was good, an' please your honour, from nature as well as from hardships; and these are circumstances in the story of that poor friendless slut that would melt a heart of stone, said Trim; and some dismal winter's evening, when your honour is in the humour, they shall be told you with the rest of Tom's story, for it makes a part of it—

Then do not forget, Trim, said my uncle Toby.

A Negro has a soul! an' please your honour, said the Corporal (doubtfully).

I am not much versed, Corporal, quoth my uncle Toby, in things of that kind; but I suppose, God would not leave him without one, any more than thee or me—

—It would be putting one sadly over the head of another, quoth the Corporal.

It would so, said my uncle Toby. Why then, an' please your honour, is a black wench to be used worse than a white one?

I can give no reason, said my uncle Toby—

sur quelques pages jusqu'à la fin du chapitre. Ces sorties récurrentes de l'espace de l'œuvre sont une volonté des designers de mettre en avant d'une part, ces dessins qui sont une des grandes excentricités de Tristram Shandy, et d'autre part, leur propre rôle dans la médiation de cette œuvre littéraire, en investissant les marges, réservées à la fonctionnalité du livre. Le mot d'ordre *Form follows function*<sup>110</sup> est détourné ; car même si l'espace est fonctionnel, ce qui s'y passe est auctorial. L'espace de la fonctionnalité est celui du designer graphique : c'est lui qui est censé donner une forme intellectuelle ergonomique au livre. Insérer dans son espace les dessins de Laurence Sterne équivaut à faire de ces dessins les siens.

Dans le traitement de la ligne du Caporal, cette appropriation est très nette [annexe 6.4.2]. La ligne se dégage totalement du bloc de texte et s'étend sur trois pages : elle commence au bas de la page 638, occupe la moitié de la page 639, et finit sur la page 640, avant de finir sa course dans la reliure. Outre le fait que l'échelle de la ligne ait été largement augmentée, on peut aussi noter le fait qu'il y a une incidence sur son sens de lecture. Dans sa version originale, nous avons tendance à lire la ligne de haut en bas, ce qui implique une lecture de droite à gauche, qui va à l'encontre du système de lecture occidental. Ici, nous sommes obligés de remonter le fil de cette ligne de bas en haut, car étirée, elle est aussi légèrement renversée afin d'avoir un angle moins important. Il s'agit d'une intervention très forte, car même la manière de lire la ligne diffère : elle ne s'appréhende pas comme image dans son immédiateté, elle est découpée en différents temps de lecture par le fait même qu'elle s'écrit sur trois pages ; elle ne se lit pas de droite à gauche et de haut en bas, mais de gauche à droite et de bas en haut (comme un choix typographique d'optimisation de la lisibilité). L'événementialité de la ligne en tant qu'élément de texte est remise en cause et resituée dans la dimension spatiale et temporelle. Le fait que la pagination du livre (qui est le seul élément informatif) soit en haut de page dégage le bas de la page, ouvrant un espace sans limite (pas de rectangle d'empagement, les limites de l'objet étant les seules à venir freiner la ligne, et encore, elle aussi sort de ce dernier en hors-champ). L'espace de la marge vient envahir l'espace de la narration, du texte, donnant toute liberté à la ligne. Le fait qu'elle finisse en page 640 par se surimprimer au texte est une intervention symboliquement forte, car le retour dans l'espace de l'œuvre ne se fait pas en tant que production de l'écrivain, mais en tant que production du designer graphique : ce passage symbolique par la marge crée un changement de nature de la ligne. Le passage à un autre mode se fait par l'ontologie même du design graphique : non pas par l'aménagement d'un espace précis pour la continuation de la ligne (en créant un espace blanc) mais par la *surimpression*, par la création d'une *surface d'investissement*.

Cette édition est celle où l'appropriation des lignes est la plus forte car il ne s'agit pas ici de reproduction des formes posées originellement par Laurence Sterne. Le squelette de la ligne est gardé, mais la chair donnée par la plume est évincée : même si ici, nous

110 « La forme suit la fonction » : phrase de Sullivan, 1896.

sommes dans l'épure, on peut le considérer comme un travail plastique sur la forme du tracé. La problématique du modelage peut nous aider à avoir une meilleure conception du rapport à l'héritage. Didi-Huberman dans *La ressemblance par contact* prend l'exemple des crânes modelés de Syrie pour parler de l'empreinte : les crânes modelés des tombeaux funéraires après avoir perdu la chair première, se voient remodelés, redessinés une fois l'os vierge de tout surplus. L'intervention se fait sur le vestige, manière de ressusciter, garder l'image du défunt, de le garder dans une temporalité actuelle. Ici, les pleins et les déliés propres à l'outil d'époque sont supprimés au profit d'une esthétique vectorielle, contemporaine, propre aux outils informatisés avec lesquels les graphistes travaillent aujourd'hui. La ligne se fait alors réceptacle d'un jeu dialectique entre la référence et son interprétation, entre l'empreinte et son relevé : épurée, elle fait survivre l'œuvre tout comme la traduction le permet elle aussi à sa manière dans l'impératif qui justifie de dire une seconde fois la même chose. N'est-ce pas alors une manière de donner (une nouvelle) forme à l'absence ? Il s'agit pour moi d'une des formes concrètes et possibles de la médiation qu'est l'écriture, qu'est l'auctorialité : le manque qu'amène la médiation, celui fondamental du rapport direct entre l'énonciateur et le lecteur et qui est à la base de toute communication, et a fortiori, la communication littéraire. Si comme je l'ai démontré, l'auteur est une figure brandie et construite par divers acteurs, elle leur sert à aménager leur espace de liberté dans cet espace d'absence véritable qui se libère du fait de la mise en œuvre de sa représentation, et non de sa présence. Tout comme la « représentation » antique et médiévale dans les rites funéraires donnant plus d'importance au corps factice qu'à la dépouille pourrissante, le roi prend donc uniquement forme dans son corps symbolique.

Cette stratégie d'aménagement est une stratégie de lecteur. Si le copiste est le seul véritable lecteur du texte qui lui est dicté (car son mode d'appropriation, la copie, en est la forme de lecture la plus complète, la plus absolue : par l'appropriation, elle suscite un désir d'intervention<sup>111</sup>), le designer graphique s'inscrit dans son héritage, dans la mesure où, bien qu'il ait une lecture individuelle de l'œuvre qu'il met en page, il la publicise. Le design graphique comme activité de lecture telle qu'énoncée par Michel de Certeau<sup>112</sup> serait alors une lecture publique d'un texte, une performance, car n'étant plus dès lors de l'ordre du *dire* mais de l'ordre du *faire*.

Il invente dans les textes autre chose que ce qui était leur « intention ». Il les détache de leur origine (perdue ou accessoire). Il en combine les fragments et il crée de l'in-su dans l'espace qu'organise leur capacité à permettre une pluralité indéfinie de significations.<sup>113</sup>

Œuvrer pour la polysémie, c'est effectivement le rôle du design, qui ne propose que de la variation dans la circulation des textes, en tant qu'acteur de la mutabilité du livre. La mise en place d'un espace lisible au profit de l'effectuation de l'œuvre se fait par l'effec-

111 Canfora Luciano, *Le copiste comme auteur*, Anarchasis, Toulouse, 2015, p.15.

112 de Certeau Michel, *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Gallimard, folio essais, 1990, Paris, p.251.

113 *ibid.* p. 245

tuation de l'œuvre elle-même<sup>114</sup>. Le texte devient alors arme culturelle<sup>115</sup> pour le designer, dans sa revendication au sein de la littérature associée à l'institution des élites littéraires. Le designer braconnier, selon la formule de Michel de Certeau, serait-il alors la figure la plus à même de représenter ces divers niveaux d'auctorialité que nous avons pu voir à travers l'étude de ces éditions, à travers leurs divers espaces, leurs marges, leurs cadres? N'y aurait-il pas un autre masque à arborer?

### III 2 b de la signature à la citation

Le travail de design sur la ligne dans le texte littéraire pose certes le problème d'une auctorialité double sur un même objet graphique : mais qu'advient-il lorsque cet objet est approprié et déplacé de son espace d'inscription premier? La ligne devient alors citation, mode courant d'introduction des œuvres éditées.

Dès que l'on tourne la page de couverture de l'édition Tristram [annexe 4.3], nous arrivons sur une citation de Laurence Sterne : J'ai une furieuse envie de commencer par une pure billevesée, et je ne vais pas m'en priver. On entre dans le livre par l'œuvre elle-même, par une mise en scène d'une parole décontextualisée mais qui met en œuvre clairement ce qu'elle énonce. La deuxième de couverture, d'ordinaire laissée vierge, se voit marquée d'une billevesée sternienne, personnalisée par l'usage du pronom personnel je, qui met le lecteur dans un rapport « direct » à l'auteur, en tant qu'il suppose une interaction (le je suppose un « tu » auquel on s'adresse). Citer le livre que l'on introduit est un procédé utilisé le plus souvent sur la quatrième de couverture : procédé de médiation déguisé, qui laisse l'œuvre se présenter elle-même, en essayant de cacher que toute citation est découpe, prélèvement sur une entité plus grande et de fait, sélection signifiante impliquant un médiateur. De l'édition dans laquelle le texte est le plus mis en avant, il est normal que ce soit un énoncé de l'auteur qui introduise le livre, lui, l'auteur, celui qui sait mieux que quiconque en quoi consiste son œuvre.

Ce même procédé introductif est utilisé dans les éditions du Club du Livre et Visual Editions, qui mettent cependant l'emphase sur la forme du livre : dans ces deux éditions, une des lignes narratives est reprise dans les espaces rituels de l'œuvre, en tant que *langage graphique* qui sert l'identité du livre lui-même. Dans l'édition Club du Livre, cette ligne apparaît au bout de la canne du personnage représenté en silhouette [annexe 4.2] : transposition du caporal Trim traçant d'un moulinet une ligne dans les airs, le graphiste a repris l'image et représenté Tristram Shandy traçant la ligne schématisant la narration. La ligne est donc citée en-dehors de son espace d'inscription premier en un effet de collage : le style de la ligne reste le même, sans chercher à s'accorder à celui de l'illustration. Cette problématique du collage que je retrouve ici est fondamentale dans le rapport à l'auctorialité dans le livre. Cette ligne, quand présente au sein de la narration est complètement intégrée du fait que Laurence Sterne l'a tracée : elle n'est pas un élément extérieur produit par un autre, ce qui empêche de la considérer comme

114 *ibid.* p. 247.

115 *ibid.* p. 248.

un collage à proprement parler. Par ailleurs, même s'il y a une rupture de mode sémiotique entre le texte et l'image, il y a un lien véritable entre les deux qui est de nature narrative (Laurence Sterne introduit chaque élément en rapport avec des événements de son histoire). Ce rapport est brisé lorsque la ligne est sortie de son contexte.

Le collage ici, est une forme de citation (dans le sens où il n'y a pas de transformation qui ferait dire autre chose à l'élément collé). On peut alors le considérer sous différents points de vue : du fait de l'absence de légende par rapport au collage en question et de sa place dans un espace introductif, on peut le considérer sous l'angle godardien, c'est-à-dire selon une forme d'assertion d'autorité. En effet, on assiste au même processus de légitimation que Godard utilise dans ses *Histoires du cinéma* : en faisant un travail de montage avec des fragments de films reconnus par des réalisateurs emblématiques, mélangeant fiction et documentaire, s'appropriant par le même mouvement aussi bien la légitimité historique du documentaire que la légitimité artistique des cinéastes—ne citant aucune des sources utilisées. Dans ce dispositif visuel, le designer graphique s'approprie la légitimité littéraire de Laurence Sterne par la citation de son tracé.

Citer est donc se mettre sous l'égide de la personne que l'on cite, mais aussi attendre de la personne qui lit cette citation qu'elle la reconnaisse. Tout comme dans les procédés mis en place dans les colophons de SpMillot, il s'agit d'une construction d'un lecteur modèle, en pariant sur sa connaissance de l'œuvre a priori<sup>116</sup>. Par ce collage, le designer graphique établit un jeu, il questionne le lecteur, tout en s'autorisant cette initiative de par la présence de la main de l'auteur, mettant en œuvre cette incertitude dans un espace commun du livre. C'est donc à travers la parole d'un autre, l'écrivain, que le designer trouve sa liberté formelle. Notons que le collage dans le surréalisme, en tant que technique artistique, remettait déjà en question l'individualité de l'art, à travers la fin de l'effet de signature, ici aussi remis en question (en effet, l'élément collé n'est usuellement pas crédité)<sup>117</sup>. Nous pouvons donc rapprocher ce traitement citationnel de l'image du style linéaire de transmission du discours d'autrui, comme établi par Bakhtine : l'hétérogénéité des discours est sauvegardée, dans un souci d'authenticité et d'individualité de l'auteur de l'énoncé (ici, le graphiste ayant créé l'illustration)<sup>118</sup>.

Chez Visual Editions, il s'agit du motif de la ligne qui est repris, de son principe même de ligne sinueuse à pics et courbes tortueuses [annexe 4.4]. Nous ne sommes pas ici dans le collage, étant donné que la ligne ne correspond à aucune des lignes que nous pouvons trouver au sein de la narration (qui elles-mêmes diffèrent des versions originale). Il s'agit ici plutôt d'une référence indirecte, qui correspondrait toujours selon le schéma d'intertextualité de Bakhtine, à un style pictural<sup>119</sup> : les deux énonciateurs se fondent en une entité plus individualisée et plus homogène. Alors que dans l'exemple précédent, il y avait une rupture entre deux régimes visuels, l'intervention se fait

116 Charaudeau Patrick, « Un modèle socio-communicationnel du discours. Entre situation de communication et stratégies d'individuation », in Médias et Culture. Discours, outils de communication, pratiques : quelle(s) pragmatique(s) ?, L'Harmattan, Paris, 2006, consulté le 2 mai 2015 sur le site de Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications.

117 Bougnoux Daniel, *L'image, entre le spectre et la trace*, INA Éditions, 2014, Bry-sur-Marne, p. 98.

118 Todorov Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique*, éditions du Seuil, 1981, Paris, p. 108.

119 Ibid.

# TS3

annexe 4.3

### 1. Description de l'ouvrage photographié

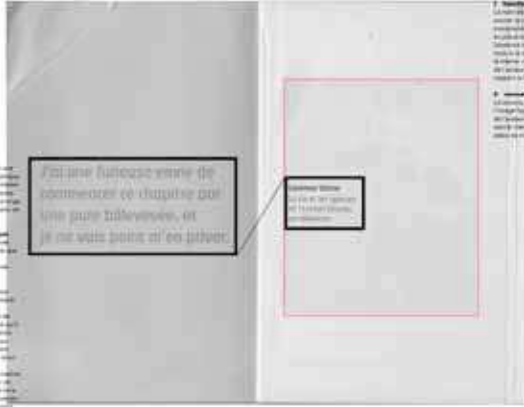
Il s'agit d'un ouvrage de type "manuel" ou "guide" de type "technique" ou "scientifique".

### 2. Description de l'ouvrage photographié

Il s'agit d'un ouvrage de type "manuel" ou "guide" de type "technique" ou "scientifique".

Voilà une fusée entre de  
l'acier et de l'aluminium, et  
une pure tubulure, et  
je ne suis point d'en papier.

Voilà une fusée entre de  
l'acier et de l'aluminium, et  
une pure tubulure, et  
je ne suis point d'en papier.



1. Description de l'ouvrage photographié

2. Description de l'ouvrage photographié

# TS1

Voilà une fusée entre de l'acier et de l'aluminium, et une pure tubulure, et je ne suis point d'en papier.

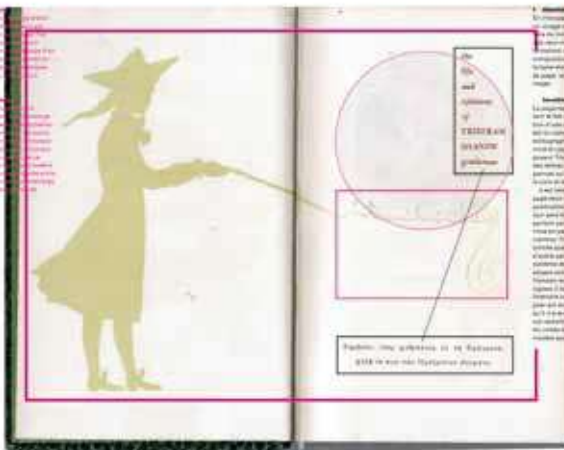
annexe 4.5

### 1. Description de l'ouvrage photographié

Il s'agit d'un ouvrage de type "manuel" ou "guide" de type "technique" ou "scientifique".

### 2. Description de l'ouvrage photographié

Il s'agit d'un ouvrage de type "manuel" ou "guide" de type "technique" ou "scientifique".



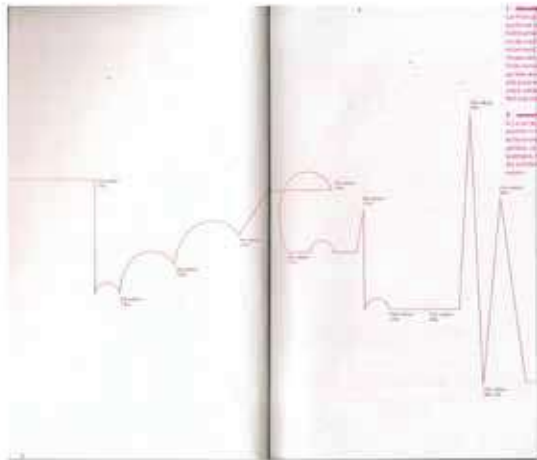
1. Description de l'ouvrage photographié

2. Description de l'ouvrage photographié

# TS2

annexe 4.4

Voilà une fusée entre de l'acier et de l'aluminium, et une pure tubulure, et je ne suis point d'en papier.



1. Description de l'ouvrage photographié

2. Description de l'ouvrage photographié





directement sur l'objet cité (la ligne), qui est appropriée et investie d'une fonction. La fonction narrative/illustrative de la ligne dans l'œuvre est donc ici reprise dans un processus intertextuel et joue un rôle informatif : en effet, les courbes et pics pointent une chronologie des différentes éditions de *Tristram Shandy* depuis la première en 1759 jusqu'à celle de Visual Editions en 2010 (qui est la 123<sup>e</sup>). On assiste dans cette édition, et comme le défend Pierre-Damien Huyghe dans ses essais sur le design, à une « réalisation » du design dans l'usage<sup>120</sup>, c'est-à-dire proposer une co-construction du sens de l'objet par une monstration de l'intérêt pour l'objet lui-même. Le designer nourrit ainsi l'expérience de lecture par une sortie de l'infra-ordinarité du livre.

La pensée du designer graphique s'établit donc ici par l'écart, par montage d'éléments différents. En ce sens, cet écart est un filage du procédé d'auctorialisat-ion mis en place dans le colophon. La continuité textuelle dans lequel le designer graphique s'inscrit et qui porte en elle des survivances formelles induit ce type de pensée et de procédures : elle définit les modalités d'expression du designer graphique de par l'impératif de conservation de certaines formes culturelles. Anne Bayaert-Geslin parle de cette part de circulation temporelle des formes comme d'un retour fatal du même, en reprenant le terme de Benjamin<sup>121</sup>. J'y vois plutôt une survivance, un travail de mémoire, que je rapprocherais de la pratique d'historien de l'art d'Aby Warburg avec son atlas, *Mnémosyne*.

En effet, l'atlas relève d'une tentative pour construire la mémoire sociale et reconstituer les différentes couches de la transmission culturelle<sup>122</sup>. Son mode de présentation par l'image en fait alors un procédé appropriable par le design graphique. La connaissance par montage comme l'appelle Didi-Huberman s'établit dans le travail de Warburg par la recherche de *Nachleben*, de survivance des images, dans une dialectique non pas unificatrice mais au contraire, proliférante<sup>123</sup>, par le regroupement anachronique, intertextuel, par la mise en relations d'éléments qui n'auraient jamais dû se rencontrer mais établissant néanmoins un discours par leur association. En ce sens, sa méthodologie d'historien de l'art rejoint les pratiques artistiques contemporaines d'ouverture de l'œuvre vues précédemment avec les études d'Umberto Eco ; le parallèle avec cette figure permet donc de penser le design graphique dans cet entre-deux entre création et conceptualisation, dans une posture épistémique intermédiaire, dans son rôle d'instrument de l'organisation des conditions du lisible et du visible. Et parce que ces conditions de lisibilité dépendent de l'évolution culturelle, induisant un mouvement dans l'objet du design graphique, il est nécessaire que son appréhension exige un mouvement du lecteur. L'investissement du lecteur dans le processus m'amène à poser la métaphore de la mise en page comme mise en scène, dans le rapprochement de l'actualisation éditoriale par le designer graphique et de la représentation comme pratique didactique.

120 Huyghe Pierre-Damien, « Le design comme prudence », *À quoi tient le design*, éditions De l'incidence, 2014, p. 37.

121 Bayaert-Geslin Anne, *Sémiotique du design*, PUF Formes sémiotiques, 2012, Paris, p.184.

122 Didi-Huberman Georges, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002, Paris, p. 481.

123 *ibid.* p. 475.

Jacques Rancière dans *Le partage du sensible* parle du sensible comme système des formes *a priori* qui se donnent à ressentir dans un commun partagé. Ces formes sont mises en place par des pratiques artistiques et esthétiques, c'est-à-dire des manières de faire exclusives (dans le sens où elles sont un travail créateur individuel), qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire, articulées entre des manières d'être et des formes de visibilité<sup>124</sup>. Il définit ainsi trois formes de partage qui sont :

- la surface des signes peints ;
- le dédoublement du théâtre ;
- le rythme du chœur dansant.

De ces trois formes, j'aimerais mettre en relation les deux premières, dont les lieux d'inscription du sens dans la communauté sont la page et la scène. L'actualisation éditoriale et la mise en scène théâtrale se rapprochent dans l'événementialité et la rupture qu'elles entendent créer : chaque interprétation, réédition, se doit de marquer intensément les esprits<sup>125</sup>, de manière collective.

Si pour le design graphique toute œuvre a une dimension allographique et est donc ouverte et mouvante dans son exécution<sup>126</sup>, il est intéressant de le mettre en relation avec le texte de théâtre, qui est ontologiquement dans un rapport non pas d'exécution mais d'attente de sa présentation. La différence est que le texte de théâtre n'est pas un état premier de l'œuvre, mais comme un état antérieur à l'œuvre, comme peut l'être une partition musicale, qui va encore plus loin car elle reste abstraite pour celui qui ne sait pas lire la musique (l'imagination n'a alors aucun point d'accroche).

On comprend dès lors mieux la posture d'Artaud, qui dit qu'une pièce ne devrait pas être représentée mais présentée ; mais par cette même affirmation et par son refus du texte, il nie aussi bien l'adaptation que la répétition. Le théâtre est ici considéré dans le « une fois pour toutes » et non « toutes les fois » ; la valeur résiderait ainsi dans la singularité et la rupture de la « présence » de la pièce. Or, nous avons vu que la rupture vers laquelle tendait le design graphique est impossible (tout comme la vision du théâtre d'Artaud est uniquement un idéal vers lequel peuvent tendre des pièces). La « présence » de l'objet ne peut se faire que dans sa valeur d'originalité, c'est-à-dire dans sa dimension exceptionnelle par rapport à un ensemble majoritaire d'objets et d'images normés ; hors du *hic et nunc* benjaminien, qui fait dès lors la force de l'œuvre d'art, et non pas du document. C'est donc dans la nouveauté et non dans l'unicité de l'événement que le design graphique peut acquérir une valeur de présentation, une présence qui serait donc faire acte d'auctorialité.

Les variations énonciatives d'une œuvre littéraire me paraissent toutes réinterprétations et mises en scène diverses de ladite œuvre, dont les acteurs circulant au sein de l'objet apportent chacun leur part à la construction de la pièce. J'aimerais établir un rapprochement particulier avec le théâtre de Brecht, qui présente des simila-

124 Rancière Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, La Fabrique-éditions, 2000, Paris, p. 14.

125 Bayaert-Geslin Anne, *Sémiotique du design*, PUF Formes sémiotiques, 2012, Paris, p. 186.

126 Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, éditions du Seuil, 1965, Paris, p.25.

rités autant dans ses enjeux que dans ses modes d'exécution, œuvrant à une *didactique formelle*. Roland Barthes dit de la dramaturgie brechtienne qu'elle signifie le réel<sup>127</sup>, et non pas qu'elle l'exprime : il ne s'agit donc plus d'un théâtre de l'émotion, mais d'un théâtre cognitif<sup>128</sup>, où le réel est mis en signes, ce qui explique son intérêt sémiologique. Ce qui m'intéresse particulièrement est que cette dimension cognitive œuvre à une suspension du sens : les pièces de Brecht n'énoncent pas un discours politique qui les rapprocheraient d'une forme de prosélytisme, mais le suggèrent, elles invitent à répondre à la question laissée en suspens (ce pourquoi Barthes en parle comme d'un théâtre de la conscience)<sup>129</sup>. Ainsi, le postulat d'auctorialité du designer graphique, que j'avais établi par rapport à la liberté laissée au lecteur, rejoint le théâtre de Brecht dans son procédé : une invitation au lecteur à s'avancer, à se mouvoir vers, à franchir le pas.

Walter Benjamin dit que dans le théâtre de Brecht, il faut que l'acteur sache espacer ses gestes comme un typographe espace les mots<sup>130</sup>. Outre le bon jeu et le hasard heureux de l'analogie, cette remarque est faite dans la dimension citable des gestes de l'acteur dans le théâtre de Brecht : le théâtre épique de Brecht étant orienté vers l'interruption, l'enchaînement interrompu permet le découpage et l'extraction d'éléments singuliers. Le lecteur/spectateur de ces interventions doit alors prendre position vis-à-vis de la sollicitation de son attention par cette interruption et ce découpage. L'auteur producteur que défend Benjamin et dont l'exemple ultime est Brecht doit se situer dans une didactique par rapport à son public : même si j'ai conscience du contexte politique très particulier dans lequel ce texte a été écrit, la dimension didactique n'est pas à laisser de côté car c'est sur cela que repose l'auctorialité du designer graphique. Tous les procédés qu'il met en place sont un apprentissage de la forme du livre, et lorsque ces procédés mettent en évidence cette dite forme, c'est la sortie de l'infra-ordinarité du livre qui permet la position didactique. Citer un texte implique que l'on en interrompe l'enchaînement<sup>131</sup> : ma conception des objets graphiques de Laurence Sterne en tant qu'images dialectiques recourent cette vision du théâtre et du texte, en ce sens où leur irruption et leur changement de mode discursif permet leur citation hors des espaces de l'œuvre elle-même, comme nous l'avons vu avec leurs utilisations fonctionnelles dans les espaces rituels. De par cette appropriation, le geste même s'énonce en se faisant : la mise en lumière du geste d'appropriation permet une poïétique de la mise en page par le travail de citation.

L'acteur doit montrer une chose et il doit se montrer lui-même. Il montre naturellement la chose en se montrant et il se montre en montrant la chose. Bien que l'un et l'autre coïncident, cette coïncidence ne doit pas faire disparaître l'opposition entre ces deux tâches.<sup>132</sup>

127 Barthes Roland, «Les tâches de la critique brechtienne», in *Essais critiques*, éditions du Seuil, 1964, Paris, p. 87.

128 *ibid.* p. 259.

129 *ibid.* p. 260.

130 Benjamin Walter, «Qu'est-ce que le théâtre épique ? (2e version)», 1939, in *Essais sur Brecht*, éditions la Fabrique, 2003, Paris, p. 43.

131 *ibid.*

132 *ibid.*, p. 45.

L'opposition revient ici à la dramatisation même de l'acte créatif à proprement parler, c'est-à-dire la présence d'un sujet qui œuvre aussi bien masqué sous la citation dans le travail du livre, dans son énonciation formelle, que sous sa propre signature, dans le colophon. Cette dialectique met en évidence les divers lieux du designer graphique, son nom faisant écho à sa poïétique dans le livre. On peut donc voir ici une poïétique graphique, du design graphique ne se décrivant pas par un discours, mais dont le discours est son faire : l'énoncé paraît dans la forme même.

La responsabilité impliquée par l'attribution et la signature ressort encore ici dans la dimension didactique du travail de design graphique. Cette dernière ne se fait pas dans la reproduction de codes déjà établis et ancrés quant à la circulation des textes, car l'imitation délivre l'individu du choix et le présente uniquement comme réceptacle de contenus sociaux.

Capable de jugement et possesseur de ses actes, le sujet créatif se montre aussi capable d'inventer son parcours [...]. Ce sujet s'assume de surcroît en tant qu'expert capable de prendre position vis-à-vis de l'histoire de l'art, de définir sa propre place et la conduite à tenir vis-à-vis de l'héritage.<sup>133</sup>

L'auctorialité ne peut s'exercer hors de cette responsabilité et vice-versa. L'attribution auctoriale des œuvres<sup>134</sup> qui a mis tant de temps à s'établir dans la littérature fait intégralement partie de ce processus de responsabilisation et se matérialise ici dans le livre, comme acception et revendication du rôle joué dans ce dernier.

Cette dernière tangente m'a permis de comprendre par quels procédés une auctorialité du designer graphique pouvait s'exprimer. À travers la mise en rapport d'éléments différents, par montage warburgien œuvrant à une poïétique graphique, l'agencement ainsi créé met en lumière l'importance du choix, de la responsabilité liée au fait de citer.

Ce qu'il importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire, et dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois.<sup>135</sup>

La redite, la citation n'est donc pas tant répétition qu'actualisation, à nouveau. La citation a cependant cette particularité, comme le dit Antoine Compagnon, qu'elle aussi, elle met en mouvement : elle crée du sens et l'excède à la fois, dans la mesure où elle crée un choc, une fois de plus<sup>136</sup>. La puissance de l'image couplée à celle de la citation fait du collage une image didactiquement forte et porteuse d'une force motrice capable de déplacer le lecteur. Ainsi, elle déplace les cadres instituants, à partir du moment où le designer ne met plus de guillemets : l'appropriation de cette force de choc est là résistance du designer et le braconnage de sa propre auctorialité au sein du livre.

133 Bayaert-Geslin Anne, *Sémiotique du design*, PUF Formes sémiotiques, 2012, Paris, p. 186.

134 op. cit. p. 187.

135 Blanchot Maurice, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, Paris, p.459.

136 Compagnon Antoine, *La seconde main*, éditions du Seuil, 1976, Paris, p. 44.

L'étude des objets visuels présents dans *Vie et Opinions de Tristram Shandy* a éclairé le travail de design comme citation dans la dimension « scriptible » d'une œuvre, comme Roland Barthes qualifiait les textes qu'il tenait à avancer comme une force dans ce monde qui est le [s]ien<sup>137</sup>. Pourrait-on alors parler de « picturable » pour le travail de design ? Hommages rendus, choix d'appropriation, sont autant d'énonciations appropriées, dans une tentative d'*équivalence des formes*. Le travail de l'image, incluant l'image du texte, peut alors être pensé comme le phénomène de déplacement auquel la citation est liée : Compagnon dit que la citation n'a pas de sens hors de la force qui l'agit, qui la saisit, l'exploite et l'incorpore<sup>138</sup>. Ce travail de déplacement et d'incorporation est d'autant plus fort que le design graphique n'a pas d'objet en soi : ce phénomène est, presque paradoxalement, fondamental pour une sortie de la servitude liée au texte. Le design graphique, pour atteindre une posture auctoriale, doit alors citer en transformant, en énonçant avec ses moyens propres.

137 Barthes Roland, *S/Z*, éditions du Seuil, 1970, Paris, p.10.

138 Compagnon Antoine, *La seconde main*, éditions du Seuil, 1976, Paris, p.38.



## Conclusion

À travers cette étude, j'ai pu me rendre compte que le livre cristallisait les diverses tensions dans lesquelles se trouve le design graphique en leur donnant la forme de marqueurs énonciatifs.

Par rapport aux hypothèses énoncées dans un premier temps, mes conclusions sont nuancées : certes, la fixation des formes matérielles se fait par la représentation du corps de l'auteur, mais dépendent aussi, voire plus, d'un héritage à transmettre sous forme de continuité textuelle. L'accent que j'ai mis sur l'auteur dans la première partie de ce mémoire reflète le rapport à une commande (l'identité de l'énonciateur premier), ainsi que l'association à un héritage formel que le design se doit de dépasser, tout en le gardant cependant en arrière-plan (la rupture implique tout de même le lien). L'écrivain devient dans mon étude le symbole de cette historicité, monument littéraire au même titre que l'œuvre qu'il crée, matérialisation de ce prestige qui se doit d'être porteur de formes et de visuels qui aident à sa codification en tant que tel. La récurrence de la contextualisation historique de l'auteur par des procédés formels m'amène à penser que dans un monde où la tradition est associée à de la valeur<sup>139</sup>, les fac-similés et les diverses connotations d'historicité deviennent alors des indices de littérarité : l'authenticité (simulée) est la condition de l'accès au statut de « classique », la plus haute distinction littéraire.

La créativité paraît donc comme une actualisation non seulement des objets produits et distribués, comme vu dans ma deuxième partie, mais aussi des valeurs, dans le sens où le lecteur est pris à parti dans une proposition formelle nouvelle, dans cette marge étroite entre la rupture que peut constituer le design d'un objet et le risque couru par le marchand : au sein du livre, cela se matérialise par la sortie de l'infra-ordinarité de l'objet et de ses espaces institués. Néanmoins, cette liberté du designer graphique se trouve dans un entre-deux, entre la rupture complète vis-à-vis des traditions établies afin de proposer des formes nouvelles et la bonne utilisation de la forme à des fins fonctionnelles<sup>140</sup> : entre l'art et l'artisanat, entre la volonté de faire œuvre d'avant-garde et le travail technique qualifié. Il y a donc une même dialectique dans l'objet et le sujet, inter-dépendants, qui rend compte de la posture de médiateur.

On pourrait considérer cette injonction à respecter les cadres institués et les formes établies comme « un retour fatal du même » dans le design ; j'adopterais plus volontiers le terme de survivance. Le même serait pour moi la continuité immédiate et répétitive d'un événement à peine passé, alors que dans notre conception désormais non-linéaire de l'Histoire, l'inscription dans une généalogie se fait certes par un retour en arrière, mais aussi dès lors par un choix. La dimension phénoménologique que j'accorde à mon étude repose sur ce choix. Exprimé dans le colophon, espace qui permet l'attribution de la responsabilité de l'acte créatif, ce choix organise aussi la reproduction car l'objet sera alors conservé et donc reproductible : la conservation de cet objet pose une violence de la sélection qui repose sur ce qui sera rendu public ou non,

139 Bayaert-Geslin Anne, *Sémiotique du design*, PUF Formes sémiotiques, 2012, Paris, p.169.

140 *ibid.* p. 183.



qui impose une responsabilité. Cette responsabilité est liée à l'auctorialité car elle ne réside pas dans l'imitation ou l'exécution, pour reprendre un terme du jargon professionnel, mais dans l'agir propre. En effet, la part d'actualisation, si elle se fait en rupture (ou dans sa tentative) implique alors une vision personnelle du designer graphique qui se voit matérialisée : par cette matérialisation, l'énonciation créative prend part à un faire commun, un partage du sensible, un sensible en partage. Sa parole devient alors politique, car se positionnant par rapport à un passé et à un espace commun.

D'autre part, j'avais postulé que l'image était le mode expressif par lequel l'auctorialité du designer graphique s'effectuait : cela s'est aussi avéré vrai dans une certaine mesure. En effet, même si je considère le texte aussi dans sa dimension d'image, l'association entre image et texte signant le travail de designer graphique implique le nom comme reconnaissance et figure d'attribution, faisant office de sceau. Ce sceau est doublé d'une ouverture communicationnelle par le montage d'éléments de natures différentes qui œuvrent à une didactique du design graphique et de fait, à une responsabilité sociale.

Ce mémoire a aussi ses limites : même si le livre est un espace particulièrement riche pour le design graphique, les interventions personnelles à son niveau restent marginales. Je m'appuie dans cette étude sur un corpus propre à l'économie éditoriale : ce corpus était pertinent par rapport à ma question (ils portent tous des marques d'énonciation éditoriale) et à la matérialité des objets du design graphique, qui, que ce soient des affiches, des cartes de visite, des plaquettes ou des logotypes ont pour finalité une impression et s'inscrivent dans une chaîne de production éclatée. Néanmoins, mon corpus s'inscrit aussi dans une économie propre à l'industrie culturelle : cette dernière facilite la liberté du designer graphique car l'image de ses objets et de ses institutions se doit de renvoyer une sensualité formelle. Il s'agit donc d'un champ privilégié pour le designer graphique, qui se retrouve cependant souvent confronté à des commandes où les potentialités créatives sont bien moins larges. La triangulation entre commande, projet et objet est dès lors nécessaire à la compréhension de toutes les facettes de l'expressivité et de l'auctorialité en design graphique.

Au vu de mes questionnements de départ, l'étude des outils numériques serait à envisager par rapport à la pratique du designer : le rapport à la dimension manuelle que j'établissais dans l'auctorialité amène à se demander par quels moyens la main peut être reprise dans les outils numériques de création tels les logiciels de la suite Adobe. Ce basculement impliquerait un décalage de l'objet (que j'ai étudié ici) au projet de design graphique : une méthodologie différente serait à envisager, relevant plus de la sociologie des médias et de l'archéologie des médias, afin de comprendre l'outil informatique dans sa dimension créatrice, et d'essayer d'appréhender au mieux les différentes dimensions du travail de designer graphique ; malgré le déterminant technologique, cette étude serait alors à envisager sous l'angle des modes de création,

des processus eux-mêmes, chose que je n'ai pas abordée dans ce mémoire, préférant me concentrer dans un premier mémoire en sciences de l'information et de la communication sur les traces d'énonciation. Ce questionnement est pourtant essentiel dans l'interrogation qui me porte depuis quelques temps à présent, qui est ce qui fait œuvre, et que j'ai poussé dans ce mémoire en posant la question de ce qui fait signature. Les modes de création du design graphique, aussi hétéroclites qu'ils puissent être, sont à interroger, remettre en question, pour pouvoir les détacher d'un travail exécutif et pouvoir les considérer comme modes de pensée à part entière.

Si l'on recontextualise les grandes conclusions de ce travail pour les mettre dans une perspective plus globale et par la même impulsion, ouvrir le champ, l'auctorialité dans le design graphique ne peut se faire par la création de *monument* : la valeur artistique accordée au design graphique vient par l'institutionnalisation (le rachat par les institutions), de *documents* qui acquièrent par la suite un statut proche de celui des archives. L'auctorialité se fait donc par empreinte : l'énonciation du designer graphique dépend d'un énoncé antérieur : le fait que le document soit son lieu d'expression rend l'objet perméable à la réification de l'œuvre d'art, si ce n'est dans son exposition (où par son mode de présentation et de circulation, il n'aura plus le même statut). Si nous prenons l'exemple des éditions cent pages dont l'intégralité des livres ont rejoint la collection du CNAP, on voit que malgré l'intronisation du livre et du travail de design graphique de Philippe Millot, la valeur d'usage et d'échange des livres en circulation en librairie n'est pas influencée par sa valeur symbolique.

Cette valeur documentaire s'établit par le fait que l'objet du design graphique est mouvant : les conditions de production dans lesquelles il s'inscrit l'obligent à se positionner dans une continuité pour soutenir la valeur marchande. Le design graphique ne peut établir de ruptures que dans une marge précise qui délimite son espace d'action entre l'art (qui lui, recherche des formes non instituées) et l'artisanat (qui est dans un rapport exécutif dans l'exercice de leur métier). Parce que le design graphique « actualise » l'environnement visuel, il est aussi un reflet de la contemporanéité, tout comme la mode peut l'être pour Benjamin : il montre la réalité immédiate dans son aspect le plus aigü<sup>141</sup>. Dans le cas du design graphique éditorial, le designer graphique est donc paradoxalement dans une continuité de ruptures successives, documentant la circulation du texte par les diverses formes qu'il prend et s'inscrivant donc dans la généalogie textuelle attachée à l'œuvre. L'auctorialité se fait donc certes par un usage novateur de l'image, mais aussi par une inscription dans l'Histoire par des moyens détournés. Ce travail met donc en lumière un rapport fondamental à la temporalité de la création : au-delà de l'hypothèse première d'une pratique d'auctorialité qui ne peut aboutir que dans la dimension allographique d'une œuvre ou d'une intention première, la temporalité de la production et de la diffusion jouent aussi un rôle prépondérant.

141 Benjamin Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, éditions du Cerf, 2006, Paris, p. 357,

Le design graphique, comme actualisation d'objets, d'identités graphiques, de l'affichage public, renouvelle l'espace visuel dans son ensemble.

L'usage des termes *documents* et *monuments*, de manière rétrospective, me parlent aussi de ma propre posture et de là où j'ai envie de poursuivre mes recherches. En effet, quelle surprise de tomber sur cette citation, certes un peu longue, de Foucault, reflet d'une curiosité que j'avais voulu mettre de côté, mais transparaissant cependant dans cet écrit:

J'appellerai **archives**, non pas la totalité des textes qui ont été conservés par une civilisation, ni l'ensemble des traces qu'on a pu sauver de son désastre, mais le jeu des règles qui déterminent dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement, leur existence paradoxale d'**événements** et de **choses**. Analyser les faits de discours dans l'élément de l'archive, c'est les considérer non point comme **documents** (d'une signification cachée ou d'une règle de construction) mais comme **monuments**; c'est [...] faire ce qu'on pourrait appeler, selon les lois ludiques de l'étymologie, une archéologie.<sup>142</sup>

Je me rends compte à présent d'à quel point mon exposé est orienté autour de ces questions, dans ses références, et dans la manière dont il a été construit: même le terme d'*événement* m'a aidée à appréhender des formes présentes dans mes éditions. La question des archives, de leur constitution et de leur monstration, de la mise en scène de leur accessibilité, est un champ que j'aimerais investir dans un travail de thèse. Dans le contexte de ce mémoire et des objets étudiés, on pourrait alors se demander comment ces objets acquièrent un statut assez élevé pour être conservés, qui sont les décisionnaires et quelles sont les modalités et pré-requis pour atteindre une valeur de conservation, une valeur d'archive. Alors que les ethnologues déploraient la perte de la valeur d'usage dans l'exposition d'objets culturels, la valeur de document devient la plus haute prétention à laquelle peut tendre le design graphique: la valeur esthétique sera toujours rattachée à une fonction prédéterminée de l'objet et du support auquel elle contribue. Plus que les moyens d'expression du designer graphique, il serait alors intéressant de questionner les processus d'institutionnalisation des travaux de design graphique, dans quelle perspective ils peuvent devenir des objets à forte valeur symbolique: les affiches de Mai 1968, les livres du Club Français du Livre qui commencent à gagner une valeur bibliophilique, les catalogues d'art qui acquièrent une valeur plus élevée une fois épuisés...

Ce travail d'archivage se fait maintenant par les acteurs et chercheurs du design graphique eux-mêmes: au vu de l'état actuel des publications sur le design graphique, on note une très forte prédominance de l'approche historique. Ce travail historique est un reflet du questionnement sur la définition du design graphique, de son origine, de ses limites. Ces questionnements se retrouvent beaucoup dans le dessin de caractères, des réhabilitations de caractères déjà dessinés mais non-numérisés.

142 Foucault Michel, « Sur l'archéologie des sciences », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, tome 1 (1954-1969), Gallimard, 1994, Paris, p. 713.

Ce travail d'historien devient alors aussi un travail de documentation d'une discipline dont les objets quand ils sont archivés le sont par des institutions éparses. Par la réutilisation de formes, c'est un travail d'archivage qui se met en branle et qui œuvre à la définition d'un champ disciplinaire. La création d'archives propres au design graphique serait dès lors un sujet intéressant, car elles deviendraient un support d'autorité et un enjeu de pouvoir : par des initiatives individuelles de valorisation de fonds de typographes et graphistes, la sauvegarde de caractères non-numériques, c'est tout un patrimoine graphique qui est en construction.

Néanmoins, l'état de la recherche dans le design graphique questionne encore trop peu les formes nouvelles, et en crée d'autant moins. Dans ce mémoire, même si mon questionnement a été guidé par un état contemporain de la discipline, je contribue à cette ligne de recherche. Ce travail m'a surtout permis de mieux comprendre les dynamiques énonciatives propres à la recherche de l'auctorialité dans un objet particulièrement codé qui est le livre. En cela, l'étude de la figure d'auteur m'a permis de mettre à plat la hiérarchie énonciative à laquelle est lié le niveau d'expressivité du designer graphique : d'un point de vue personnel, ce travail a permis de lever le voile d'une cécité due à mon appartenance au champ du design graphique.

Que m'a apporté, d'ailleurs, ce travail de recherche du point de vue formel ? L'enjeu n'était-il pas après tout de voir quels sont mes propres moyens d'action en tant que designer graphique ? quelles sont mes limites en tant qu'aspirant chercheur ?

Il s'agissait en effet pour moi d'une étape nécessaire pour permettre par la suite une méthodologie de recherche qui puisse utiliser le design graphique en tant que regard, comme filtre heuristique. En présentant le design graphique comme un outil de pensée, impliquant un mouvement du lecteur et une responsabilité du designer, je tente d'esquisser une recherche dont le design graphique ne soit pas uniquement l'objet (comme ce peut être le cas en Histoire de l'art) ou une fin en soi, voire une solution (du design au service de la recherche, comme ce peut être le cas à l'Atelier National de Recherche en Typographie). La dimension dominante de ce mémoire n'est alors pas l'épistémologie d'une discipline telle que le design graphique, en une tentative de définition de ses contours, mais plutôt les modes d'action de cette discipline. Ce mémoire, comme une première marche, est donc un éclaircissement et une défense de la posture que j'aimerais adopter dans la suite de mes travaux de recherche : une posture réflexive, qui fasse le pont entre le texte et l'image, en oscillations constantes.

Finalement, le questionnement de l'auctorialité dans le design graphique est aussi de manière plus large une interrogation des modes de création de la recherche : qu'est-il possible de faire en recherche aujourd'hui ? Comment inventer des méthodologies propres, et pourtant ancrées dans un champ disciplinaire avec ses spécificités et méthodes propres ? L'auctorialité méthodologique devient une question à poser, au-delà de l'écriture et du travail de réflexion propre à la recherche académique.



## QUESTIONS D'AUCTORIALITÉ

- Barthes Roland, « La mort de l'auteur », 1968, in *Le bruissement de la langue*, éditions du Seuil, 1984, Paris.
- « Le Plaisir du texte », in *Le Plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, éditions du Seuil, 2000, Paris.
- Brunn Alain (dir), *L'auteur*, GF Corpus, GF Flammarion, 2001, Paris.
- Canfora Luciano, *Le copiste comme auteur*, Anacharsis, 2012, Toulouse.
- Chartier Roger, « Figures de l'auteur » in *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XIV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, Alinéa, 1992, Aix-en-Provence.
- Chenu Marie-Dominique, « Auctor, actor, autor » in *ALMA*, Bulletin du Cange, Vol. III, p.81-86, Union académique internationale, 1923, Bruxelles.
- Davidson Olga, « La « publication » des textes arabes », in *Des Alexandries*, Jacob Christian et Giard Luce (dir.), BnF, 2001, Paris.
- Edeline Francis, « Le monogramme et le conflit des codes », in *Visible n°2 : Synchrétismes*, 2006, Limoges.
- Foucault Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits*, vol 1., Gallimard, 2001, Paris.
- Guichard Charlotte, « La signature dans le tableau aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : identités, réputations et marché de l'art », in *Sociétés & Représentations* n°25, 2008/1, Publications de la Sorbonne, Paris.
- Jeay Claude, « Pour une histoire de la signature : Du sceau à la signature, histoire des signes de validation en France (xiii<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècle) », *Labyrinthe* [En ligne], 7 | 2000, Actualité de la recherche (n° 7), mis en ligne le 20 avril 2005, consulté le 3 juin 2015. URL : <http://labyrinthe.revues.org/739>
- Bayaert-Geslin Anne, *Sémiotique du design*, PUF, 2012, Paris.
- Huyghe Pierre-Damien, *À quoi tient le design*, éditions De l'incidence, 2014.
- Jeanne-Perrier Valérie, « L'écrit sous contrainte », in *Communication & langages* n°146, 2005.
- Lantenois Annick, *Le Vertige du Funambule*, éditions B42, 2010, Paris.
- Souchier Emmanuël, « Quelques remarques sur le sens et la servitude de la typographie », in *Cahiers GUTenberg* n°46-47, mars 2006.
- « La mémoire de l'oubli : éloge de l'aliénation / Pour une poétique de « l'infra-ordinaire » », *Communication & langages*, 2012, pp 3-19
- Vial Stéphane, *Court traité du design*, Presses Universitaires de France, 2010, Paris.

## QUESTIONS DE DESIGN

QUESTIONS DE FIXATION ET CIRCULATION DES  
TEXTES ET DES IMAGES

- Assmann Jan, *La mémoire culturelle*, Aubier, 2010, Paris.
- Benjamin Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, 2011, Paris.
- *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Éditions du Cerf, 1989, Paris.
- Berman Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Bibliothèque des Idées, NRF, Gallimard, 1995, Paris.
- « La tâche du traducteur », 1923, in *Expérience et pauvreté*, Petite Bibliothèque Payot, 2011, Paris.
- Bougnoux Daniel, *L'image, entre le spectre et la trace*, INA Éditions, 2014, Bry-sur-Marne.
- Cerquiglini Bernard, « Éloge de la variante », in *Langages*, n°69, 1983, pp.25-35.
- de Certeau Michel, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Gallimard, 1990, Paris.
- Debray Régis, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, 1995, Paris.
- Deleuze Gilles, « Les intercesseurs », in *Pourparlers 1972-1990*, éditions de Minuit, 1990/2003, Paris, pp. 175/179.
- Derrida Jacques, *La voix et le phénomène : Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, PUF, 1967, Paris.
- *Trace et archive, image et art*, INA Éditions, 2014, Bry-sur-Marne.
- Derrida Jacques, *Mal d'archive*, Galilée, 1995, Paris.
- Ingold Tim, *Une brève histoire des lignes*, éditions Zones Sensibles, 2011, Bruxelles.
- Jacob Christian et Giard Luce (dir.), *Des Alexandries*, BnF, 2001, Paris.
- Jeanneret Yves et Souchier Emmanuël, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », in *Communication & Langages*, no 145, septembre 2005.
- Klinkenberg Jean-Marie, *La relation texte-image. Essai de grammaire générale*, Bulletin de la classe des lettres, 2008, Bruxelles
- Klock-Fontanille Isabelle, « L'exemple des sceaux et des tablettes hittites » in *L'écriture, entre support et surface*, Arabyan Marc et Klock-Fontanille Isabelle (dir.), L'Harmattan, 2005, Paris.
- Samoyault Tiphaine, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, coll. 128, Nathan Université, 2001, Paris.
- Todorov Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique*, éditions du Seuil, 1981, Paris.

QUESTIONS D'HISTOIRE DU LIVRE

QUESTIONS D'HISTOIRE DE L'ART

Textes

- Blaselle Bruno, *Histoire du livre, À pleines pages*, vol.1, coll. Découvertes Gallimard Histoire, Gallimard, 1997, Paris.
- Histoire du livre, *Le triomphe de l'édition*, vol.2, coll. Découvertes Gallimard Histoire, Gallimard, 1998, Paris.
- Chartier Roger, « Qu'est-ce qu'un livre ? » in *Écrit et cultures dans l'Europe moderne* (cours).
- Domingues Brice, Dupeyrat Jérôme, Guiral Catherine (dir.), *L'écartelage ou l'écriture de l'espace d'après Pierre Faucheux*, B42, 2013, Paris.
- Ducas Sylvie, « Le paratexte éditorial des livres primés : auteur canonisé ou livre labellisé ? » in *Le Livre, « produit culturel » ?*, Polizzi Gilles et Reach-Ngô Anne (dir.), Orizons, 2012, Paris
- Polizzi Gilles, « Les lieux du livre : typologie pour une (brève) histoire du produit », in *Le Livre, « produit culturel » ?*, Orizons, 2012, Paris.
- Raulet-Marcel Caroline, « « Cette prostitution de la pensée que l'on nomme la publication » Le double usage du discours éditorial dans le péritexte du roman romantique de la Restauration », in *Le Livre, « produit culturel » ?*, Polizzi Gilles et Reach-Ngô Anne (dir.), Orizons, 2012, Paris
- Souchier Emmanuël, « Histoires de pages et pages d'histoire », in *L'aventure des écritures : la page*, BnF, 1999, Paris.
- Benjamin Walter, *Essais sur Brecht*, éditions la Fabrique, 2003, Paris (1955, Francfort pour l'édition originale)
- .  
Didi-Hubermann Georges, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les éditions de minuit, 2002
- *La ressemblance par contact, Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les éditions de Minuit, 2008, Paris.
- *Passés cités par JLG, L'Œil de l'Histoire 5*, Les éditions de Minuit, 2015, Paris.
- Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, éditions du Seuil, Paris, 1965.
- Rancière Jacques, *Le destin des images*, La Fabrique-éditions, 2003, Paris.
- *Le partage du sensible, esthétique et politique*, La Fabrique-éditions, 2000, Paris.

Conférences

- Buquet Benoît, « La liquidation d'Eddie Russia », colloque Ed Ruscha au Centre Pompidou, 12/03/2015, Paris.
- Criqui Jean-Pierre, « Le Roman de Ruscha », colloque Ed Ruscha au Centre Pompidou, 11/03/2015, Paris.
- Moeglin-Delcroix Anne, « (D')après Ed Ruscha », colloque Ed Ruscha au Centre Pompidou, 12/03/2015, Paris.





Ce mémoire est composé en Greta Text, caractère dessiné par Peter Bil'ak et distribué par la fonderie typothèque : ce caractère est destiné à la presse et a donc été optimisé pour une lisibilité améliorée sur papier de mauvaise qualité, lecture longue, et autres contextes désagréables dans lesquels on peut être amené à lire des journaux ou un mémoire (un métro bondé par jour de canicule, par exemple, dans la précipitation d'une soutenance à venir dans quelques dizaines de minutes à peine, le front dégoulinant et l'impulsion des membres mûs par l'unique motivation du café à venir : le Greta est alors un allié parfait pour maintenir le regard dans une certaine vivacité que l'état des choses lui aurait autrement et fatalement retiré).

Ce mémoire est aussi composé en Maple, dessiné par Eric Olson et distribué par Process Type Foundry ; la raison en est qu'il est quand même terriblement drôle ! Regardez donc ce **g** qui a une mèche !

N al  
mén  
aucu  
typo  
faire  
dans  
satu  
et de  
diab  
mén  
il pa  
à qu  
trou  
espa  
que  
dans  
ou n  
des  
les d  
sera  
men





