

Vraisemblablement, il a fallu que je m'appuie sur Alain Milon, Anne Mœglin-Delcroix, Clémence Imbert, Ellen Lupton, Emmanuël Souchier, Fernand Baudin, François Aubart, Gerard Unger, Gilles Deleuze, James Goggin, Johanna Drucker, John Dewey, John Morgan, Jost Hochuli, Léonore Conte, Ludovico Alessandro, Marcel Duchamp, Marshall McLuhan, Mathias Clottu, Maximilien Vox, Michael Rock, Nolwenn Maudet, Paul Valéry, Serge Chamchinov, Susan Sontag, Timothée Chaillou, Ulises Carrión, Valérie Lelièvre, Vivien Philizot, et moi-même —Andréa Bouin—, pour comprendre ce qui m'intéresse au sujet du livre. Le processus a été le suivant :

Je lis,



je monte,



j'édite :



j'écris.

- ▲ Alain Milon, "Pour quelle esthétique du livre?" in *L'esthétique du livre*, Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010
- ◎ Anne Mœglin-Delcroix, "D'autres livres", in *Quant aux livres*, Genève: Éditions Héros-Limite, 2008
- Clémence Imbert, "Vous en faites une œuvre", *Graphisme en France 2018 Exposer le design graphique*, 2018
- Ellen Lupton, "Reading and Writing", in *Graphic Design: Now in Production*, 2011
- ⊕ Emmanuël Souchier, "Écriture et typographie", *Cahiers Gutenberg*, n°46-47, 2006
- ⊕ Emmanuël Souchier, "L'invisible image du texte", *Cahiers Gutenberg*, n°46-47, 2006
- ⊖ Emmanuël Souchier, "Sens et typographie", *Cahiers Gutenberg*, n°46-47, 2006
- ⊖ Emmanuël Souchier, "Typographie et communication", *Cahiers Gutenberg*, n°46-47, 2006
- Emmanuël Souchier, "Voix du pouvoir", *Cahiers Gutenberg*, n°46-47, 2006
- ◇ Fernand Baudin, *Typographie au tableau noir*, Paris: Editions Retz, 1984
- François Aubart, "De la frustration comme outil critique, ou: les désirs coupables de l'appropriation", in *Les Artistes iconographes*, Annemasse: Villa du Parc, 2018
- ▮ Gerard Unger, *Pendant la lecture*, Paris: B42, 2015
- △ Gilles Deleuze, *Rhizome: introduction*, Paris: Minuit, 1976
- James Goggin, "The Matta-Clark Complex: Materials, Interpretation and the Designer", in *The Form of the Book Book*, traduction personnelle, Occasional Papers, 2010
- Johanna Drucker, "Self-Reflexivity in Book Form", in *The Century of Artists' Books*, traduction personnelle, 1995
- △ John Dewey, *L'art comme expérience*, 1915, Paris: Folio Gallimard, 2010
- ▮ Jost Hochuli, *Comment faire un livre ?*, Wilmington: Agfa Corporation, 1989
- Jost Hochuli, *L'art du livre en Suisse*, Pro Helvetia, 1993
- ▮ Jost Hochuli, *Le détail en typographie*, 1987
- ▮ Jost Hochuli, *Un design systématique ?*, 2011, Paris: B42, 2020
- Léonore Conte, "En écrivant. Réflexions sur les pratiques de l'écrit chez les designers graphiques", *Graphisme en France 2020 Écrire le design graphique*, 2020
- ▮ Ludovico Alessandro, *Post-digital print: la mutation de l'édition depuis 1894*, Paris: B42, 2016
- △ Marcel Duchamp, "Le Processus créatif", 1957 in *Duchamp du signe*, Paris: Flammarion, 1994
- ◆ Marshall McLuhan, *Message et Massage, un inventaire des effets*, Londres: Penguin Books, traduction personnelle, 1967
- Mathias Clottu, *La main et le dos*, Berne: Office fédéral de la culture, 2016
- ▲ Michael Rock, *Fuck Content*, www.2x4.org, 2005
- Nolwenn Maudet, Vivien Philizot, "Écrire avec Ellen Lupton", *Graphisme en France 2020 Écrire le design graphique*, 2020
- Paul Valéry, "Les deux vertus d'un livre", *Arts et métiers graphiques*, n°1, 1927

- ▽ Serge Chamchinov, "Le Livre d'artiste : phénomène d'expérience plastique, poétique et typographique", in *L'esthétique du livre*, Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010
- Susan Sontag, "À propos du style", 1965, in *L'œuvre Parle*, Paris : Christian Bourgois, 2010
- Susan Sontag, "Contre l'interprétation", 1964, in *L'œuvre Parle*, Paris : Christian Bourgois, 2010
- Susan Sontag, "Le style 'Camp'", 1964, in *L'œuvre Parle*, Paris : Christian Bourgois, 2010
- Timothée Chaillou, entretien avec Aurélien Froment, in *Les Artistes iconographes*, Annemasse : Villa du Parc, 2018
- ☑ Ulises Carrión, "Bookworks revisités", 1979, in *Quant aux livres*, Genève : Éditions Héros-Limite, 2008
- ☑ Ulises Carrión, "De la critique", 1985, in *Quant aux livres*, Genève : Éditions Héros-Limite, 2008
- ▣ Ulises Carrión, "Le nouvel art de faire des livres", 1975, in *Quant aux livres*, Genève : Éditions Héros-Limite, 2008
- ▣ Ulises Carrión, "Nous avons gagné n'est-ce pas?", 1983, in *Quant aux livres*, Genève : Éditions Héros-Limite, 2008
- Valérie Lelièvre, "La page : entre texte et livre", in *Le livre et ses espaces*, Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2007

Merci, à mes enseignants Olivier Huz, Sébastien Dégeilh, Sébastien Morlighem et Jérôme Dupeyrat pour leur accompagnement et leur soutien. Merci à mes amis Valérie Gallard, Anne-Lise Rocher, Lise Tharreau, Estelle Brossard, Fanny Verrier, Myrtille Schnébelin et Coralie Dubreuil pour leur soutien. Merci à mes parents, pour leur aide et leur confiance et à ma grand-mère pour son soutien.

Vraisemblablement, il y a dans le monde bien des choses qui ne portent pas encore de nom, ou si elles portent un nom, bien des choses n'ont encore jamais été décrites. Parmi elles cette sensibilité **éditoriale**, moderne sans aucun doute – une variante du snobisme raffiné, mais avec quoi on ne saurait la confondre. Parler d'une sensibilité, ce qui est tout différent d'une idée ou d'une conception, est une chose bien difficile. Ce n'est pas un mode de sensibilité naturel, pour autant que le naturel existe dans ce domaine. Le **"Camp"** **Cette forme particulière de livre** est fondamentalement ennemie du naturel, portée vers l'artifice et vers l'exagération. Le **"Camp"** **Elle** est ésotérique – une sorte de langage codé, voire de coupe-file personnel, parmi de petites cliques civilisées. **Comme l'affirme John Morgan dans la préface à *Un design de livre systématique?*, de Jost Hochuli:** "Plus j'exerce, et moins je m'exprime sur ce que je fais. N'y voyez pas l'expression d'une posture anti-intellectuelle assumée: c'est juste que les aspects qui m'intéressent le plus dans la conception de livres sont précisément ceux qui sont les plus difficiles ou les plus impossibles à décrire."

une
sensibilité
particulière
pour

les livres de
graphistes

Je plaiderai pour mon compte la nécessité de m'éclairer moi-même, et celle de résoudre un important conflit d'affinités intérieures. Je suis fortement attirée par le **"Camp"** **ce genre de graphisme lorsqu'il prend forme dans un livre**, et non moins fortement irritée. C'est pourquoi je voudrais en parler, et c'est pourquoi je crois pouvoir le faire. Pour commencer par les généralités: **"Camp"** est **ces "livres de graphistes" adoptent** un certain mode d'esthétisme. C'est une façon de voir le monde comme un phénomène esthétique. Dans ce sens – celui du **"Camp"** – l'idéal ne sera pas la beauté; mais un certain degré d'artifice, de stylisation, **à travers l'utilisation de stratagèmes graphiques.** ☹

difficulté
à définir
ce genre
de livre

Vraisemblablement, il faut dire d'abord que l'expression "livre d'artiste" "**livre de graphiste**" est très récente **maladroite** et **je n'est n'ai** toujours pas à ce jour clairement définie **ce genre**. Ainsi, on dit **je dirais** parfois: "~~livre de peintre~~" "**livre étrange**", "~~livre peint~~", "**livre particulier**", "**livre singulier**", "**livre bizarre**", "**livre surprenant**", "**livre drôle**". Ces expressions sont plus anciennes que "~~livre d'artiste~~" **imprécises**, mais elles sont similaires et elles supposent qu'il y a l'objet de création (livre) et le sujet qui effectue la création (artiste) **sa mise en forme inattendue et non-conformiste**. ▽

**forme particulière
de graphisme**



ennemi du naturel	snobisme raffiné
ésotérique	sensibilité graphique



"livre de graphiste"

Ce goût que j'ai développé pour ce type de livre "Camp" refuse l'axe bipolaire du jugement esthétique habituel: bon-mauvais. Il ne prend pas les choses à rebours. Il ne déclare pas que le bon est mauvais, le mauvais, bon. ☹

Vraisemblablement, **ce genre de livre** apporte un supplément, un autre jeu de critère. ☹ Un ouvrage est bon, non pas parce qu'il est pleinement achevé, mais parce qu'il a su faire ressortir avec netteté certains aspects particuliers de la condition humaine, une certaine expérience du milieu humain, parce que l'auteur, en somme, a su faire preuve d'une forme particulière et valable de sensibilité. C'est une expérience du monde vue sous l'angle de l'esthétique. Il représente une victoire du "**style graphisme**" sur le "contenu", de l'esthétique sur la moralité, de l'ironie sur le tragique. On y trouve dans le "**Camp**" une vue sérieuse de tout ce qui touche au parti-pris de l'**artiste du graphiste**, et l'on y découvre souvent le "pathos" ☹

victoire
de la forme
sur le
contenu ?

À moins qu'il n'en aille tout autrement. Il se peut que la raison d'être des livres d'**artistes particuliers** soit la lutte sans merci qu'ils mènent contre les livres ordinaires. Peut-être les critiques qui traitent des livres devraient-ils aborder le problème sous cet angle. Quant à moi, mon intérêt d'**artiste d'étudiante en graphisme et de critique pour les livres d'artistes** ne découle pas en premier lieu de mon amour pour les livres en général. Depuis que je fais des livres et que je mène une réflexion critique à leur sujet, mon but a été d'en finir avec cette forme de communication surannée, ces objets pesants, laids, périssables, encombrants, sales. Je ne pense donc pas chercher ni devoir chercher à les embellir. Mon but n'est pas non plus d'en inventer de nouveaux qui soient à la fois beaux et bien conçus. Non, à mon sens, le but et la valeur historique des livres d'**artistes particuliers** sont d'abolir les livres en éclairant d'un jour critique leur laideur et leur médiocrité. ▣

☹ Sontag, "Le style « Camp »", 1964, 440, 441-442

▣ Carrión, "De la critique", 1985, 83-84

roman
= livre
ennuyeux

Vraisemblablement, un livre de cinq cents, de cent, voire de vingt-cinq pages toutes semblables est assommant du point de vue du livre en soi **et de la lecture qu'il propose**, si palpitant que soit le contenu des mots imprimés sur la page, **son uniformité lassante peut essouffler le lecteur**. Qu'il soit l'œuvre d'un génie ou d'un écrivain de troisième zone, un roman est un livre où il ne se passe rien **du point de vue de la forme, car elle est systématisée, normée, elle donne à voir des pages similaires**. Un roman composé sans majuscules ou dans différentes polices de caractères, ou émaillé de formules chimiques, etc., reste un roman, c'est-à-dire un livre ennuyeux qui **arbore un système de signes pour prétendre ne pas l'être**. ■

Je commence par poser comme principe général qu'un livre est une suite logique de pages **reliées**. Je me limiterai pour l'instant aux livres ordinaires, ceux que l'on trouve dans les librairies et les bibliothèques. Il existe toute une gamme de genres — romans, poésie, dictionnaires, bandes dessinées, guides touristiques, manuels scolaires, monographies artistiques, etc. ■

Le graphisme **éditorial** — ou sa version technique, le **typo-graphisme** — a pour fonction première de donner à voir le texte — **ou plus précisément le contenu qui peut contenir du texte, et/ou des images** — de le rendre perceptible, quel que soit le système d'écriture envisagé: alphabétique, **iconographique**, idéologique, pictographique, mixte... ☹ L'écriture n'apparaît jamais en tant que telle: la taille des caractères, la longueur des lignes, l'interlignage, la hauteur des colonnes, la position du miroir sur la page, l'aspect du titre, la couleur du texte, la gestion des couleurs, la qualité du papier, les matériaux de la reliure: toute la corporéité du livre, sa rigidité ou sa souplesse, concourent à l'impression d'ensemble. ■■

■ Carrión, "Le nouvel art de faire des livres", 1975, 35-36

■ Carrión, "Bookworks revisités", 1979, 59-60

☹ Souchier, "Écriture et typographie", 2006, 70

■■ Hochuli, *L'art du livre en Suisse*, 1993, 22

Vraisemblablement, les codes visuels spécifiques à la **typographie au design graphique** et à l'art du livre notamment, s'ils font partie de l'apprentissage des gens de métiers, sont pour bonne part ignorés du reste de la population qui, au pire, en ignore l'existence ou, au mieux, les considère comme un être-là, une donnée inhérente à l'écriture, naturalisée par son évidence même. L'écriture typographique et "l'image du texte" ne font pas partie de l'apprentissage de la lecture et de l'écriture. Nous sommes confrontés à un déséquilibre référentiel car, lorsque les médiateurs de l'écriture industrielles (**sous-entendu les graphistes et typographes**) élaborent un savoir réflexif, les lecteurs s'accommodent d'un apprentissage autodidacte qui n'accède que très rarement au stade d'une lecture consciente. ⊕

Regarder le graphisme d'un objet imprimé c'est précisément cesser de se comporter uniquement en usager-lecteur, et établir des allers-retours entre le texte vu et le texte lu, entre le contenu informatif et la forme **typographique éditoriale**. C'est chercher à percevoir l'adéquation de l'un à l'autre et comprendre les choix de mise en forme opérés par le graphiste sur un contenu, **c'est remarquer cette adéquation fond/forme qui épouse le livre dans son ensemble**. ○ Ainsi le livre, d'une part, comporte de quoi exciter et conduire le mouvement du point de la vision nette — mouvement qui engendre des effets intellectuels et discontinus, et qui de proche en proche s'intègre en idées le long de la ligne; il est d'autre part, un objet, un ensemble d'impressions stationnaire, doué de propriétés immédiates, non conventionnelles, qui peut plaire ou déplaire à nos sens. Ces deux modes de regard sont indépendants l'un de l'autre. ■

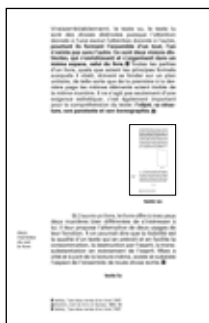
adéquation
entre le
texte lu et
le texte vu

⊕ Souchier, "L'invisible image du texte", 2006, 84-85

○ Imbert, "Vous en faites une œuvre", 2018, 9

■ Valéry, "Les deux vertus d'un livre", 1927

Vraisemblablement, le texte vu, le texte lu sont des choses distinctes puisque l'attention donnée à l'une exclut l'attention donnée à l'autre, **pourtant ils forment l'ensemble d'un tout, l'un n'existe pas sans l'autre. Ce sont deux visions distinctes, qui s'enrichissent et s'organisent dans un même espace, celui du livre.** ■ Toutes les parties d'un livre, quels que soient les principes formels auxquels il obéit, doivent se fonder sur un plan unitaire, de telle sorte que de la première à la dernière page les mêmes éléments soient traités de la même manière. Il ne s'agit pas seulement d'une exigence esthétique; c'est également important pour la compréhension du texte: **l'objet, sa structure, son paratexte et son iconographie.** ■■



texte vu

Si j'ouvre un livre, le livre offre à mes yeux deux manières bien différentes de s'intéresser à lui. Il leur propose l'alternative de deux usages de leur fonction. **1** on pourrait dire que la lisibilité est la qualité d'un texte qui en prévoit et en facilite la consommation, la destruction par l'esprit, la transsubstantiation en événement de l'esprit. Mais à côté et à part de la lecture même, existe et subsiste l'aspect de l'ensemble de toute chose écrite. ■

texte lu

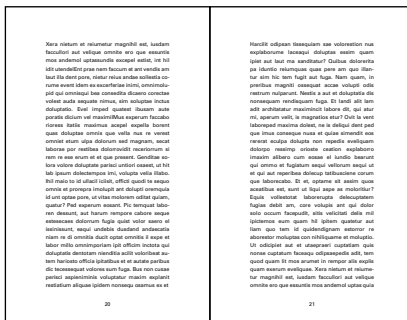
deux
manières
de voir
le livre

■ Valéry, "Les deux vertus d'un livre", 1927

■■ Hochuli, *L'art du livre en Suisse*, 1993, 49

■ Valéry, "Les deux vertus d'un livre", 1927

Vraisemblablement, une page est une image, **il suffit de se détacher de la recherche du sens pour remarquer** un bloc ou un système de blocs et de strates, de noirs et de blancs, une tache de figure et d'intensité plus ou moins heureuse **qui révèle la structure du livre**. Cette 2^e manière de voir, non plus successive et linéaire et progressive comme la lecture, mais immédiate et simultanée, permet de rapprocher la **typographie page** de l'architecture. ■ Et si ce que vous venez de lire vous avait incité à la réflexion ? En revanche, vous n'avez probablement pas été attentif aux lettres. Pour être capable de lire, il faut être capable de reconnaître les lettres. Comment peut-on lire sans voir les lettres ? □



Tous ces livres, toutefois, ont en commun un élément formel : leurs pages sont numérotées. Ce point appellerait une masse de commentaires qui n'ont pas leur place ici. J'aimerais seulement souligner l'importance d'un trait particulier des livres qui, d'ordinaire, passe inaperçu : leurs pages sont numérotées. Numéroté les pages d'un livre présuppose qu'elles forment une suite, même si cette suite est loin de tomber sous le sens. ■

livre = suite
de pages
= ordre de
lecture

- Valéry, "Les deux vertus d'un livre", 1927
- Unger, *Pendant la lecture*, 2015, 7
- Carrión, "Bookworks revisités", 1979, 59-60

le
graphisme
transparent
existe-t-il ?

Vraisemblablement, visuellement, les pages d'un livre **ordinaire** sont interchangeables; toutes, plus ou moins, se ressemblent. Elles se composent toutes de lignes de texte rangées en paragraphes à l'intérieur d'un rectangle bordé d'un cadre blanc. C'est pourquoi il est nécessaire de les identifier par des nombres. ■

Le "degré zéro de l'écriture du **graphisme**", selon l'expression de Roland Barthes **Wim Crouwel**, n'est-il pas, dans son aspect dés-humanisé et sans images, un mode d'écriture de **design** aussi artificiel et comportant une sélection aussi sévère que celui de n'importe quel **style graphisme** traditionnel? Cette croyance en la possibilité d'un art **graphisme** transparent et **sans style** demeure encore une des illusions les plus tenaces auxquelles s'attachent la culture moderne **certain graphistes**. ● La typographie n'est pas plus "objective objectif" qu'elle qu'il n'est "scientifique", elle se donne à voir dans un contexte textuel qui peut être scientifique ou chercher à tendre vers une certaine objectivité. En revanche, aucun caractère typographique **graphisme** ne peut se prévaloir en soi de telles "valeurs". ⊕ L'interprétation **La transparence** devient un parti pris qui affecte d'ignorer l'œuvre d'art **le livre** en tant que telle. En réduisant l'œuvre **le livre** à son contenu et en interprétant cela, on arrive à la domestiquer. Grâce à l'interprétation, l'art **le livre** est devenu maniable, adaptable. ⊕ **Ce principe de transparence on peut le retrouver dans la pratique typographique, Maximilien Vox affirme:** "l'art du typographe est de rester inaperçu, si le lecteur s'exclame "Oh! La belle typographie!" c'est que le texte passe après". **Mais alors, jusqu'où doit-on aller avec l'interprétation du contenu par le choix du matériel, devons nous aller vers un "graphisme servant" ?** ■

■ Carrión, "Bookworks revisités", 1979, 59-60

● Sontag: "À propos du style", 1965, 33-34

⊕ Souchier, "Typographie et communication", 2006, 83

⊕ Sontag, "Contre l'interprétation", 1964, 19

■ Goggin, Muggieridge, "The Matta-Clark complex", 2010, 23

Vraisemblablement, l'apothéose de la campagne contre la forme est peut-être venue de la métaphore souvent répétée de la coupe de cristal : c'est-à-dire que le design **graphique** (le verre) doit être un véhicule aussi transparent que possible pour la transmission du contenu (le vin). Quiconque favoriserait un récipient plus orné était clairement un goujat ou un mufle (et probablement les deux). Cet exemple a été repris *ad nauseam* par des hystériques des deux côtés du spectre idéologique : ceux qui sont attachés à des formes classiques ou modernes simples et propres l'ont adopté comme un manifeste ; ceux qui exposent des typologies plus élaborées l'ont décrié comme une diatribe fasciste. Mais les deux camps ont accepté sa vérité fondamentale, à savoir que le vin est là où il se trouve. ▲ **Cependant**, un rôle clé du designer n'est pas seulement de s'intéresser au contenu du livre, mais également de rechercher et de comprendre celui-ci. Une analyse critique du contenu et une mise en œuvre de ce savoir donnent en général un livre bien dessiné, esthétiquement comme conceptuellement. ■

le
graphisme
est là où il
se trouve

La matérialité de la méthode d'un designer est son contenu et c'est par ces mouvements matériels/visuels qu'un designer s'exprime — **il y aurait alors dans un livre deux formes d'écritures, celle du texte même, et le texte que le graphiste ajoute.** ▲

▲ Rock, *Fuck Content*, 2005

■ Goggin, Muggeridge, "The Matta-Clark complex", 2010, 23

Vraisemblablement, le graphisme entretient donc un rapport privilégié avec le texte — **on peut même dire avec l'écriture; c'est comme si à force de manier le contenu texte, l'envie d'être acteur de ce contenu était inévitable, passer de manipulateur à contributeur de celui-ci.** □

La "paternité" — dans le sens que nous lui connaissons aujourd'hui, c'est-à-dire l'effort intellectuel individuel lié au livre en tant que bien économique — était pratiquement inconnue avant l'avènement de la technologie de l'impression. Les chercheurs médiévaux étaient indifférents à l'identité précise des "livres" qu'ils étudiaient. En revanche, ils signaient rarement même ce qui était clairement leur propre livre. Ils étaient une humble organisation de services. L'obtention de textes était souvent une tâche très fastidieuse et longue. De nombreux petits textes étaient transmis en volume de contenus divers, un peu comme les "notes" d'un album de découpures, et, dans cette transmission, la paternité était souvent perdue. L'invention de l'imprimerie a mis fin à l'anonymat, favorisant les idées de célébrité littéraire et l'habitude de considérer l'effort intellectuel comme une propriété privée. Les multiples mécaniques du même texte créent un public, un public de lecteurs. La culture de consommation croissante s'est intéressée aux labels d'authenticité et à la protection contre le vol et le piratage. L'idée du droit d'auteur — "le droit exclusif de produire, publier et vendre la matière et la forme d'une œuvre littéraire ou artistique" — est née. ◆

Dans ~~l'art ancien~~ **les livres ordinaires**, l'écrivain écrit des textes, **c'est-à-dire travaille le langage, non le livre**. Dans ~~le nouvel art~~ **les livres que je regarde**, ~~l'écrivain~~ **le graphiste** fait des livres. ■

l'écrivain
n'écrit pas
de livre

□ Maudet, Philizot, "Écrire avec Ellen Lupton", 2002, 29

◆ McLuhan, *The medium is the message*, 1967, 122

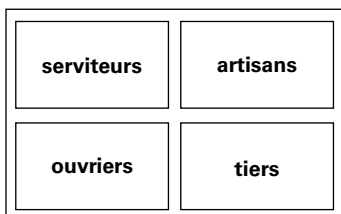
■ Carrión, "Le nouvel art de faire des livres", 1975, 33

Vraisemblablement, on peut supposer que c'est par l'expérience des formes que l'écrit trouve sa place dans la production des designers, ● le traitement **graphique** est une sorte de texte lui-même, égal et aussi complexe et référentiel que les formes traditionnelles de contenu (**on entend par là les écrits d'un philosophe, d'un sociologue, qui seraient à l'origine de "la pensée", et le graphiste, le "metteur en livre", de celle-ci**). ▲ Dans l'art ancien **le livre ordinaire**, l'écrivain estime que la fabrication du livre proprement dit ne lui incombe pas. Il écrit le texte. Le reste est l'œuvre de serviteurs, d'artisans, d'ouvrier, de tiers.

écrivain



texte



texte =
maillon de
la chaîne



livre

Dans le ~~nouvel art~~ **les livres qui m'intéressent**, écrire un ~~le~~ **texte** n'est que **qu'un** le premier des maillons de la chaîne qui relie l'écrivain le contenu au lecteur. ■

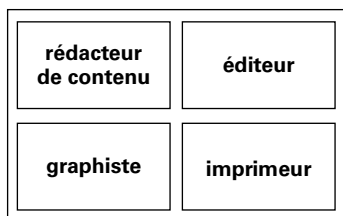
● Conte, "En écrivant", 2020, 26

▲ Rock, *Fuck Content*, 2005

■ Carrión, "Le nouvel art de faire des livres", 1975, 33

Vraisemblablement, Dans le nouvel art, l'écrivain **les rédacteurs de contenus travaillent en collaboration avec les "artisans", les "ouvriers" du livre pour le produire, tout en prenant en compte l'expérience du lecteur, cela arrive parfois qu'une seule et même personne** se charge de l'ensemble du processus. ■ On le voit: le livre est un ouvrage collectif. Une conception typographique **éditoriale**, si bonne soit-elle, ne sert à rien si ~~les repro-~~ **graphesurs l'auteur du contenu, les compositeurs l'éditeur**, les imprimeurs et les relieurs n'apportent pas chacun leur pierre à l'ouvrage. ■■

un livre =
des auteurs



livre



lecteur

Nous ne nous situons donc plus uniquement dans un débat professionnel, lié à la lisibilité de la lettre et du texte comme objets physiques destinés à une fonction prédéfinie, mais bien dans une réflexion d'ordre communicationnel où le contexte, la fonction du texte, la valeur d'usage et le rôle du lecteur vont être constitutifs du processus de communication, partant du processus de signification. ☹

■ Carrión, "Le nouvel art de faire des livres", 1975, 33

■■ Hochuli, *L'art du livre en Suisse*, 1993, 11

☹ Souchier, "Typographie et communication", 2006, 82

Vraisemblablement, le texte d'un livre peut aussi bien être un roman qu'un seul mot, des sonnets que des plaisanteries, des lettres d'amour que des bulletins météorologiques.

Il suffit de connaître l'alphabet pour lire ~~l'art ancien~~ **les livres ordinaires**. Pour lire ~~le nouvel art~~ **les autres livres**, le lecteur doit percevoir le livre comme une structure, en identifier les éléments et saisir leur fonction. On peut lire ~~l'art ancien~~ **un livre ordinaire** en s'imaginant, à tort, le comprendre. ■ ~~Les nouvel-art autres livres ne permet~~ **permettent** pas de telle méprise. Il faut comprendre pour lire. ~~Dans l'art ancien,~~ Tous les livres **ordinaires** se lisent pareillement. ~~Dans le nouvel-art,~~ chaque livre **Les autres livres doit doivent** être lus différemment. ~~Dans l'art ancien~~ **les livres ordinaires**, il faut autant de temps pour lire la dernière que la première page. ~~Dans le nouvel-art~~ **les livres particuliers**, le rythme de la lecture change, se précipite, s'accélère, **ralentit**. ~~Dans l'art ancien~~ **les livres ordinaires**, il faut lire entièrement un livre pour le comprendre et l'apprécier. ~~Dans le nouvel-art~~ **les livres particuliers**, il n'est souvent pas nécessaire de lire un livre en entier. Vous pouvez abandonner la lecture dès que vous avez saisi la structure d'ensemble du livre. ~~Le nouvel-art.~~ ■ Il fait appel à la capacité de chacun de comprendre et de créer des signes et des systèmes de signes. ■

variation
du rythme
de lecture

Avec le recul, nous sommes peut-être également coupables d'interprétation, d'une tentative de concurrencer ~~l'artiste~~ **l'auteur**. Le risque d'une telle approche est qu'elle commence à tourner le livre lui-même en objet d'~~art~~ **de graphisme**, plutôt que de laisser ~~l'art~~ **le contenu** parler de lui-même. Cette dernière observation met en évidence un dilemme clé: où le concepteur trace-t-il la ligne entre l'engagement avec le contenu et la décoration pure? Bien que la considération du contenu et du contexte d'un projet reste cruciale, la question nous rappelle de considérer le livre lui-même comme un objet fonctionnel. ■

■ Carrión, "Le nouvel art de faire des livres", 1975, 50, 51-53

■ Goggin, Muggeridge, "The Matta-Clark complex", 2010, 30-31

Vraisemblablement, le lecteur perçoit d'abord le dehors du livre, puis il pénètre au-dedans. **Paradoxalement**, le maquettiste **graphiste**, lui (dans des conditions idéales), travaille du dedans vers le dehors (**texte, iconographie, paratexte, structure, objet**). Bien sûr, on ne peut pas aisément couper les unes des autres les diverses étapes de sa démarche: la plupart du temps, il commence par avoir devant les yeux une impression d'ensemble; il se fait au moins une idée approximative du format, du type de reliure et des matériaux, alors même qu'il s'occupe de choisir le caractère convenable, en se demandant si ce dernier lui offre toutes les possibilités de mise en évidence que réclame le manuscrit. ■■

Il ne serait pas facile aujourd'hui de découvrir un critique littéraire qui soit disposé à défendre l'ancienne conception selon laquelle l'appréciation du **style graphisme** doit être distincte de celle du sujet ou du "contenu". Un édifiant accord se manifeste à ce propos. Tous sont aussitôt prêts à admettre que le **style graphisme** et le contenu sont des éléments indissociables, que le relief personnel du **style graphisme** d'un grand écrivain **graphiste** n'est jamais simplement "décoratif", mais est constitutif d'une œuvre du livre dans son ensemble." ● L'œuvre d'art **Le design graphique** a dans le monde sa place, son existence propre, elle il n'est pas là simplement comme un texte. ☉ L'idée fausse est que sans contenu, le design n'est qu'une coquille vide de "gestes" douteux, sans aucune valeur. En outre, un siècle de mantras modernistes ont martelé, dans une variation ou une autre, la notion de forme suit la fonction. Il n'y a qu'une légère variation pour dire: la forme suit le contenu. ▲

livre = objet
fonction de
son contenu

■■ Hochuli, *L'art du livre en Suisse*, 1993, 11

● Sontag, "À propos du style", 1965, 31

☉ Sontag, "Contre l'interprétation", 1964, 42

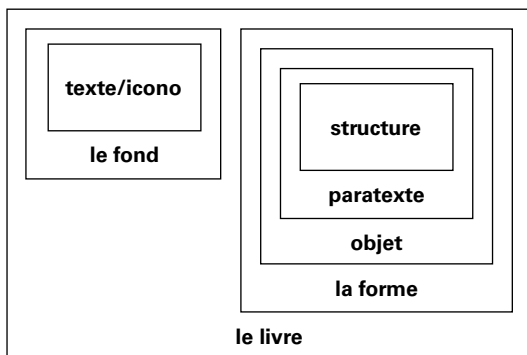
▲ Rock, *Fuck Content*, 2005

Vraisemblablement, du livre ou du texte qu'il renferme, lequel importe le plus? **Car de l'écriture ou du livre, nous savons que l'écriture est ce qui est arrivé en premier, elle a trouvé en le livre le support adéquat pour pouvoir être diffusée, mais est-ce que tout texte est à sa juste place dans un livre?** ■ Quand je conçois un livre, j'essaie toujours de combiner l'exigence d'une lisibilité la plus grande possible avec une mise en page qui, symétrique ou non, soit toujours en rapport avec le contenu. ■ Même en tant que support, le livre est un objet physique particulier. Et encore, il ne l'est pas seulement en tant qu'objet, mais en tant qu'il permet au texte d'être, de surgir à la surface de la page. La configuration de la page est très éloquente à ce propos, trahissant un rapport de propriété entre l'écriture, l'espace et l'homme. □ Si vous je regardez l'étendue de la conception graphique, vous je découvrez, non pas une histoire de contenu, mais une histoire de forme. Ces changements évolutifs dans la forme suggèrent une profession qui révisé et remodèle continuellement le monde par la façon dont il est rendu. ▲ Force est de constater que le "livre d'artiste" **les livres que je regarde, dans son sens actuel, est sont** presque toujours une alliance entre deux langages: l'écrit et "la plastique". ▽ On ne saurait aujourd'hui examiner la notion de **style de graphisme** sans soulever en même temps le problème de la distinction entre la forme et le contenu. ●

le livre
permet au
texte d'être

- Carrión, "Le nouvel art de faire des livres", 1975, 40
- Hochuli, *Un design de livre systématique ?*, 2011, 49
- Lelièvre, "La page: entre texte et livre", 2007, 155-172
- ▲ Rock, *Fuck Content*, 2005
- ▽ Chamchinov, "Le Livre d'artiste", 2010, 59-76
- Sontag, "Contre l'interprétation", 1964, 40

Vraisemblablement, est-il possible d'écarter cette impression que le **style graphisme**, confondu avec la notion de forme, constitue un élément surajouté qui va recouvrir le contenu ? ☹



C'est dans la perspective d'une défense **de l'art du livre** qu'a pris naissance cette bizarre conception qu'il existe quelque chose auquel on a donné le nom de "forme" et qui se distingue d'un autre élément, que nous apprenons à nommer "fond" ou "contenu", et que celui-ci représente l'élément essentiel auquel la "forme" doit être subordonnée. ☹ Dès qu'on attribue le livre à un sujet, on néglige ce travail des matières, et l'extériorité de leurs relations. ▽ Le contenu est toujours considéré comme la source de la création de la forme, qui la précède toujours. La forme sans le contenu est donc une sorte d'enfant bâtard, mal aimé, clownesque, pâle et lâche. ▴

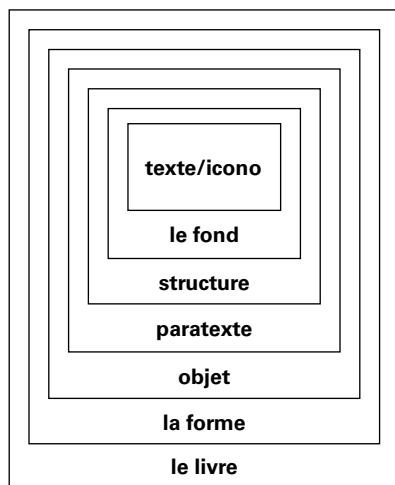
dépasser
la causalité
de la forme
au fond

☹ Sontag, "Contre l'interprétation", 1964, 40, 12

▽ Deleuze, *Rhizome: introduction*, 1976, 9

▴ Rock, *Fuck Content*, 2005

Vraisemblablement, confondre le **style graphisme** avec un motif ornemental qui vient s'interposer entre l'œuvre **le contenu** et le **spectateur lecteur**, c'est laisser supposer qu'il suffirait d'écartier le rideau pour que l'œuvre elle **le contenu** lui-même se révèle; ou, en modifiant légèrement l'image, qu'il suffirait à cet effet de rendre le voile transparent. Toutes les métaphores utilisées pour représenter le **style graphisme**, au lieu de l'intérioriser, le **font fait** apparaître comme détaché de l'œuvre **du livre**.



Il paraîtrait préférable que l'image puisse se retourner: le thème, le sujet représenterait l'apport extérieur, le **style graphisme** se trouvant au foyer même de l'œuvre **du livre**. ❶ Dans une œuvre d'art **Pour le graphiste**, le "contenu" devient, dirait-on, le prétexte, l'objectif, l'appât qui entraîne la conscience dans un processus essentiellement formel de transformation. ❷

contenu =
prétexte
pour le
graphiste

le graphiste
ne peut être
neutre

Vraisemblablement, lorsqu'on cessera de voir avant tout dans l'~~œuvre d'art~~ **le livre** un moyen d'exprimer une opinion, on se méfiera beaucoup moins du **style graphisme**. Car cette méfiance, cette impression d'équivoque, traduit en fait une opposition que l'on croit déceler entre la chose à exprimer et la façon dont elle est exprimée. ❶ ~~l'inter-~~
~~prête~~ **Le graphiste**, sans aucunement toucher à ~~la forme~~, à l'écriture, altère le sens. Mais cela il ne saurait l'admettre. Il déclare n'avoir fait que rendre le texte intelligible, en révélant son sens réel. Quelle que soit l'importance de l'altération ~~l'inter-~~
~~prête~~ **le graphiste** se trouve contraint d'affirmer que le sens qu'il a lui-même mis en valeur se trouvait déjà dans le **texte contenu, quand bien même il est conscient qu'il déploie une forme d'écriture qui produit du sens.** ❷ Les appréciations fréquentes, où l'on relève que le **style graphisme** de tel ou tel ouvrage est frustre et peu soigné alors que ~~l'œuvre~~ **elle le contenu lui-même** est tout à fait digne d'estime, ne peuvent que renforcer l'emprise de cette ancienne notion d'une dualité. Ou encore, c'est un **style graphisme** élaboré et complexe que l'on examine avec un sentiment de suspicion à peine voilé. On apprécie avec force ~~épithètes louangeuses~~, le **style graphisme** hermétique, complexe, chargé d'intentions, voire d'une "beauté surprenante"; de certains ~~écrivains ou certains artistes modernes~~ **designers graphiques**, mais il est clair en même temps qu'un tel **style graphisme** est considéré comme une preuve d'insincérité, la preuve que la main de ~~l'artiste~~ **du graphiste** a modifié l'arrangement d'une certaine matière qu'il eût été préférable d'offrir dans son état naturel. ❸

❶ Sontag, "À propos du style", 1965, 44

❷ Sontag, "Contre l'interprétation", 1964, 12

❸ Sontag, "À propos du style", 1965, 32-33

Vraisemblablement, ~~ont beau soutenir~~ **certains designers soutiennent** avec conviction que l'~~art~~ **le livre** est par nature "formel", on voit encore rôder sur les confins de leurs argumentations cette notion ancienne de "contenu" qui réduit la forme à une apparence inconsistante et dépourvue de valeur. Tant qu'en parlant de "forme" ou de "style" "**graphisme**" on continuera d'évoquer cette ombre bien connue, qu'on éprouvera l'impression d'une perte à la passer sous silence, la démonstration demeurera incomplète. L'audacieux retournement effectué par Valéry qui proclame: "en ~~littérature~~ **design graphique**, le contenu, c'est pour moi ce que quiconque appelle la forme" — n'a pas supprimé le problème. Il est difficile d'écarter l'idée d'une distinction, apparemment évidente et qui nous est si familière. Il serait nécessaire pour y parvenir de se placer dans une autre perspective, qui touche plus profondément aux caractéristiques essentielles — la notion de l'effort volontaire. Ce point de vue privilégié devrait nous permettre de découvrir l'~~art~~ **le livre** sous ses deux aspects, complémentaires et irréductibles: l'objet et la fonction. ❶

le contenu =
la forme

Les ~~chefs-d'œuvre typographiques~~ **livres particuliers** attestent une parfaite unité entre texte et forme", écrit Ruder, ce qui prouve "aux ~~typographes~~ **graphistes** que la forme doit rester liée au ~~but de l'œuvre~~ **contenu du livre**, mais aussi pur fonctionnalisme ne suffit pas à la bonne forme": ❷ Je ne pense pas que "tout, au monde, existe pour aboutir à un livre" (Mallarmé), même si l'idée, je l'admets, est exaltante. ❸

❶ Sontag, "À propos du style", 1965, 59

❷ Souchier, "Sens et typographie", 2006, 77

❸ Carrión, "Nous avons gagné n'est-ce pas?", 1983, 87

livre =
organisme
vivant

Vraisemblablement, c'est précisément en vertu de la relation d'expression réciproque entre le contenu du livre et sa structure livresque qui le définit comme ~~œuvre d'art~~ que le livre **particulier**, ~~d'artiste~~ ~~reste relativement~~ indépendant des avatars récents ou à venir du livre ordinaire dont les supports peuvent changer sans mettre en cause la nature même des informations transmises. Ce ne sera jamais le cas ~~d'une œuvre d'art visuelle~~ qui **aura trouvé si il trouve** dans le livre sa forme d'expression adéquate. Pas plus que ses pages ne sont faites pour être exposées simultanément au mur, pas plus elles ne sont faites pour défiler en continu sur un écran ou être consultées dans n'importe quel ordre. © Les mots imprimés sont emprisonnés, dans la matière du livre. ■ Le livre est un morceau de mémoire inscrit dans un espace et un temps de lecture et d'écriture et, comme tel, son expression esthétique transcende sa matérialité. ▲ J'y vois une invitation à ranger les livres dans la catégorie des organismes vivants. Il est donc tout à fait naturel qu'ils se développent, qu'ils prolifèrent, qu'ils changent de couleur, qu'ils tombent malades et qu'ils finissent par mourir. ■ Peut-être qu'après une époque où tout le monde parlait de la mort de l'édition, nous commençons à découvrir les qualités du format livre **et de ce qui en fait un médium spécifique.** □

Le livre, en tant qu'objet d'usage, est conçu pour l'œil humain, pour la main humaine, ce qui détermine des limites minimales et maximales de format et de poids. À l'intérieur de ces limites, ce sont la destination ou le genre du livre, certaines traditions, les modes propres à telle époque, qui déterminent les formats, et la plupart du temps l'aspect formel du livre tout entier. ■■

© Mœglin-Delcroix, "D'autres livres", 2008, 20-21

■ Carrión, "Le nouvel art de faire des livres", 1975, 40

▲ Milon, "Pour quelle esthétique du livre?", 2010, 11-14

■ Carrión, "Nous avons gagné, n'est-ce pas?", 1983, 87

□ Clottu, *La main et le dos*, 2016, 18

■■ Hochuli, *L'art du livre en Suisse*, 1993, 9

Vraisemblablement, les formats des papiers et des presses sont loin de jouer le dernier rôle. Cela posé, il reste un espace de liberté pour les choix esthétiques, personnels et subjectifs; cet espace est suffisant pour que chaque **maquettiste graphiste** puisse donner à chaque livre ou chaque collection le vêtement qui lui convient. La tâche du **maquettiste graphiste**, c'est de rassembler la multiplicité des détails en un tout plus vaste, et de subordonner les parties à ce tout. S'il le fait avec intelligence, avec sûreté formelle, avec goût, alors le livre ne sera pas seulement fonctionnel, mais encore agréable, et peut-être beau. ■

Un livre est un volume dans l'espace, un **objet physique, limité par sa forme.** ■ Comme vous l'avez déjà fait tant de fois, pour tant d'autres livres, une fois de plus, avant de ~~la~~ **le** prendre en mains (~~sous-entendu la brochure~~), vous l'avez observée. **Guidez par votre sérendipité**, vous avez jaugés ses dimensions, son épaisseur; les matériaux de la couverture. Vous avez soupesé, fut-ce inconsciemment, son poids, sa maniabilité (faudra-il le tenir à deux mains?), sa souplesse, sa rigidité et ses autres valeurs tactiles. En tant qu'objet, sera-t-il agréable au toucher? Ou désagréable, au contraire? Il y a aussi ce qui est imprimé sur la couverture ou sur la jaquette. En noir ou en couleurs. Le titre et nom d'auteur. Cela suffit pour éveiller une attente, évoquer des associations de pensées et de sentiments. Et voilà: déjà comme objet, un livre, c'est compliqué. Si vous ~~voulez devenir êtes~~ **graphiste** ou typographe, n'oubliez jamais ceci: un livre est avant tout un objet usuel. C'est un objet à trois dimensions. ■

livre =
volume

■ Hochuli, *L'art du livre en Suisse*, 1993, 9

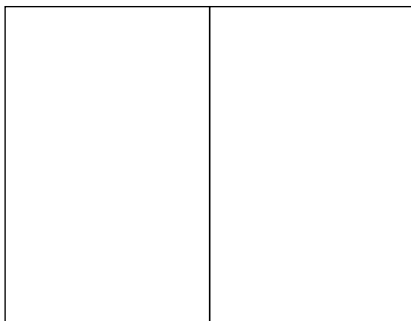
■ Carrión, "Le nouvel art de faire des livres", 1975, 40

■ Hochuli, *Comment faire un livre?*, 1989, 1

Vraisemblablement, le lecteur de livres **ordinares**, adopte ~~en matière de typographie~~ une attitude généralement conservatrice. Il refuse des expérimentations sur les lettres **pages** et sur les autres détails de la **typographie structure du livre**. En soi, les lettres ne l'intéressent pas. Il ne souhaite pas admirer des caractères typographiques "beaux" ou "intéressants", mais saisir le sens que contiennent à travers eux les mots visualisés. ■■■ La typographie semble avoir passé un pacte secret avec le texte écrit qui lui doit existence. Mais si dans ce mouvement la part iconique de la lettre se nie elle-même, c'est pour mieux régner sur le silence de la page. Ainsi les serviteurs deviennent-ils parfois des maîtres... ○

le livre =
des espaces

Un livre est une succession d'espaces, **l'espace de la page, l'espace de la double page, l'espace de l'ensemble des pages qui se succèdent**. Chacun de ces espaces est perçu à un moment différent — un livre est aussi une succession d'instant.



Un livre n'est ni une boîte de mots, ni un sac de mots, ni un support de mots. Contrairement à l'opinion reçue, un écrivain n'écrit pas de livres. ■

■■■ Hochuli, *Le détail en typographie*, 1987, 10

○ Souchier, "Voix du pouvoir", 2006, 94

■ Carrión, "Le nouvel art de faire des livres", 1975, 31

Vraisemblablement, un écrivain écrit des textes. Seule la longueur d'un texte ou, dans le cas d'une série de textes courts (par exemple des poèmes), leur nombre explique leur présence dans un livre. Un texte littéraire (en prose) publié dans un livre ignore d'un livre est une séquence spatio-temporelle autonome. Une suite de textes plus ou moins courts (poèmes ou autres), répartis au fil d'un livre dans un ordre quelconque, révèle la nature séquentielle de tout livre. Elle la révèle, voire en tire parti, mais elle ne l'incorpore à soi ni ne l'assimile. La langue écrite est une suite de signes distribués dans l'espace; leur lecture se déroule dans le temps. Un livre est une séquence spatio-temporelle.

À l'origine, les livres étaient destinés à renfermer des textes littéraires. Or les livres, pour peu qu'on les considère comme des entités autonomes, sont susceptibles de renfermer n'importe quel langage (écrit) — pas seulement la langue littéraire —, voire tout autre système de signes. ■ Du point de vue qui nous occupe, il est évident que tout le savoir-faire des typographes **et des graphistes d'antan** n'est pas inséparable du plomb et mérite d'être récupéré et perpétué. En d'autres termes, le **leur** savoir-faire ~~des typographes~~ **était est** double. Il y avait celui qui avait trait au matériel et celui qui avait trait à l'écriture, très exactement à la mise en pages qui est pour le moins aussi importante que le tracé des lettres. ◇

langage
littéraire ≠
langage écrit

Vraisemblablement, de tous les types de langues, la langue littéraire (prose et poésie) n'est pas celui qui sied le mieux à la nature des livres. ~~Il arrive qu'un livre~~ **Ce type de livre** ne ~~contienne~~ **contient** que par hasard un texte dont la structure est sans rapport avec lui. ■

Une page de ~~journal~~ **de livre particulier** contraste nettement avec une page de livre **ordinaire**: plus de mouvement, plus de vivacité, voire un certain désordre. Tous ces traits supposent une exploitation plus sophistiquée de la surface imprimée par opposition au point de vue univoque que présente une page de livre. Il existe la même différence entre ces deux types de pages qu'entre la peinture cubiste et la peinture précubiste. Comme une page, un tableau précubiste n'offre à l'œil qu'un seul point de vue, qui impose une lecture linéaire. Notre regard a tout loisir de se promener à la surface de la toile, pour peu que nous le voulions. La surface peinte ne reflète qu'un seul point de vue, tandis qu'une toile cubiste réunit et nous impose simultanément différents points de vue, à la manière d'une page de ~~journal~~ **de livre particulier**. ■ La communication reste intersubjective, mais elle a lieu dans un espace concret, réel, physique — la page. ■

Ces quelques réflexions à propos du **style graphisme** visaient surtout à écarter certaines idées fausses quant à la façon dont sont conçues les ~~œuvres d'art livres~~ **et** dont on peut parler ~~d'elles d'eux~~. Mais il faudrait ajouter que la notion de **style graphisme** s'applique à une expérience globale (qu'il soit question de ses propriétés ou de sa forme). ●

un livre
= une
expérience

■ Carrión, "Le nouvel art de faire des livres", 1975, 32-33

■ Carrión, "Bookworks revisités", 1979, 60-61

■ Carrión, "Le nouvel art de faire des livres", 1975, 39

● Sontag, "À propos du style", 1965, 66

Vraisemblablement, nous vivons une expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation. C'est à ce moment là seulement que l'expérience est intégrée dans un flux global, tout en se distinguant d'autres expériences. Une telle expérience forme un tout; elle possède en propre des caractéristiques qui l'individualisent et se suffit à elle-même. Il s'agit là d'une expérience. △

Le livre devient un lieu imaginaire qui génère des expériences sensibles. ~~Le livre~~ **Il** s'affirme alors comme un lieu de représentation aux métaphores multiples. Le livre se livre, davantage par le sens qu'il porte que par l'objet qu'il représente. Il s'offre au lecteur comme une expérience phénoménologique. Il se livre, et son "se livrer" lui garantit son principe d'individuation, pas seulement parce que chaque livre est unique, mais parce que la relation que le lecteur entretient avec lui est unique. S'il est unique, c'est parce que derrière chaque livre, il y a un "se livrer" et derrière chaque "se livrer", une expérience singulière et non renouvelable. ▲

relation
unique avec
le lecteur

Les attaques contre le "style" **graphisme** visent par définition un certain **style graphisme**. Il n'y a pas ~~d'œuvre d'art de livre~~ sans **style graphisme**; mais les **œuvres livres** se rattachent à différentes traditions ou relèvent de conventions **stylistiques graphiques** plus ou moins complexes. ○

pas de
livre sans
graphisme

△ Dewey, *L'art comme expérience*, 2010, 80-81

▲ Milon, *Pour quelle esthétique du livre?*, 2010, 11-14

○ Sontag, "Contre l'interprétation", 1964, 36

Vraisemblablement, ~~L'art moderne~~ **le livre**, dans toute la diversité de ses styles complexes, est évidemment fonction de la diversification des techniques et de la puissance de la volonté humaine, accrue sans cesse grâce au développement technique, d'un effort volontairement orienté vers la réalisation de formes sociales et de réactions psychologiques d'un type nouveau, fondées sur la conscience de la rapidité de l'évolution. ❶ Le ~~style graphisme d'une œuvre d'art d'un livre~~ représente le substrat de la décision, la signature volontaire ~~de l'artiste~~ **du graphiste**. Comme la volonté peut se réaliser dans une infinité de représentation, les ~~œuvres d'art livres~~ disposent d'une diversité de **style design** pratiquement illimitée.

~~une œuvre d'art~~ **Un livre**, quelle que soit sa qualité expressive, exige la coopération de celui qui ~~la~~ **le** reçoit, qui participe à l'expérience, car nous pouvons percevoir ce qui nous "est dit" sans en être touché, soit par manque de sensibilité, soit par distraction. ~~Une œuvre d'art~~ **Un livre** nous convie avec force à participer à une certaine expérience. Mais ~~l'art~~ **le livre** ne saurait séduire s'il n'y a pas complicité de celui qu'il invite à cette expérience. ❷ ~~L'artiste~~ **Le graphiste** n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le ~~spectateur~~ **lecteur** établit le contact ~~de l'œuvre~~ **du livre** avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajouter sa propre contribution au processus créatif. △

❶ Susan, "À propos du style", 1965, 61

❷ Carrión, "Le nouvel art de faire des livres", 1975, 43

△ Duchamp, "Le Processus créatif", 1957, 189

Vraisemblablement, ~~L'art ancien~~ **le livre ordinaire** présuppose que les mots imprimés le sont dans un espace idéal. ~~Le nouvel art~~ **Les autres livres** ~~sait ont conscience~~ que les livres sont des objets qui existent dans la réalité extérieure, qu'ils sont soumis à des circonstances concrètes dont dépendent leur perception, leur existence, leur échange, leur consommation, leur usage, etc. ■ ~~L'activité artistique~~ **Le design éditorial** comporte une objectivation de la volonté en produits et en actes, et en même temps un éveil ou une sollicitation de la volonté. Du point de vue ~~de l'artiste~~ **du graphiste**, la volonté créatrice s'objective dans ~~une œuvre~~ **le livre**; du point de vue du ~~spectateur~~ **lecteur**, un acte de volonté permet de se situer dans un ~~décor imaginaire~~ **univers graphique**. ● Aux yeux ~~d'un auteur~~ **des graphistes du nouvel art**, la langue est une énigme, un problème; le livre esquisse des solutions. ■

Il y a toujours un aspect de la pensée métacritique dans toute ~~œuvre~~ **livre** qui attire l'attention sur ~~elle~~ **lui-même** et sur sa production. La familiarité des conventions de base des livres tend à les banaliser: les structures par lesquelles les livres présentent des informations, des idées ou des diversions, deviennent habituelles de sorte qu'elles effacent, plutôt qu'elles ne mettent en avant, leur identité. On peut, en d'autres termes, oublier un livre même en le lisant. Un livre peut simplement fonctionner de manière fine et fonctionnelle. Mais lorsqu'un livre attire l'attention sur les vanités et les conventions par lesquelles il efface normalement son identité, il effectue alors une opération théorique **et critique**. ●

une pensée
métacritique

■ Carrión, "Le nouvel art de faire des livres", 1975, 41

● Susan, "À propos du style", 1965, 60

■ Carrión, "Le nouvel art de faire des livres", 1975, 48

● Drucker, "Self-Reflexivity in Book Form", 1995, 161

Vraisemblablement, **Louis Lüthi dans *On the Self-Reflexive Page***, documente l'histoire de la page en tant qu'arène matérielle à mettre au premier plan et à exploiter. ◀ **Il démontre ainsi qu'il n'y a pas de différence entre ce dont un livre parle et la manière dont il est fait.** ▲ **Lüthi regarde ces ancêtres, et rend compte d'un état des lieux des différentes évolutions qu'a pu subir la page, et donc le texte vu. Les pages qui y sont reproduites sont tirées d'œuvres littéraires (ou dans certains cas, de livres d'art qui dérivent spécifiquement de la littérature). Il les présente de manière thématique, ce qui donne une typologie de pages auto-réflexives (pages noires, pages blanches, pages de dessin, pages de photographie, pages de texte, pages numériques et pages de ponctuation). Ce livre montre que le plagiat est le b.a.-b.a. de l'activité créatrice suscite un enthousiasme procurant une liberté dans l'utilisation des textes d'autrui, ■ s'approprier quelque chose c'est en devenir le détenteur et en prendre le contrôle, ■ c'est aussi le plaisir de pouvoir exprimer quelque chose avec tout, n'importe quoi, presque rien, rien. ■ Avec une certaine forme de vanité, il nous dévoile ces vieilles pages, traversées par le temps, se questionnant sur ce qu'elles ont été, ce qu'elles sont, et ce qu'elles vont devenir. Dans ce genre de livre, il y a toujours une fonction plus ou moins critique, car l'appropriation produit inévitablement, volontairement ou pas, un commentaire de l'original. ○ L'intérieur du livre se compose de cent-dix-huit pages complètes de reproductions de d'autres pages du livre, puis d'un essai approfondi sur ce que ces pages signifient. La répétition que ce processus implique est quelque peu trompeuse, le lecteur remarquera les petites différences, mais non-négligeables, entre les présentations visuelles et verbales. Ainsi les designers graphiques il observent avec une perspective historique leurs ses activités et celles de leurs ses contemporains. ○**

le plagiat =
commentaire
de l'original

◀ Lupton, "Reading and Writing", 2011, 73

▲ Deleuze, *Rhizome: introduction*, 1976, 10

■ Carrión, "Le nouvel art de faire des livres", 1975, 47

■ Aubart, "De la frustration comme outil critique", 2018, 49

■ Carrión, "Le nouvel art de faire des livres", 1975, 49

○ Chaillou, entretien avec Aurélien Froment, 2018, 61

○ Imbert, "Vous en faites une œuvre", 2018, 5

Vraisemblablement, on retrouve cette fonction critique dans le projet *Special Collection* de Benjamin Shaykin qui recrée partiellement des livres trouvés sur Google Books. Tous reproduits à leur taille d'origine, révélant de multiples perturbations et erreurs, introduites lors du processus de numérisation de Google. Ce procédé soulève de nombreuses questions: "À notre époque, à quoi servent les livres? Que font-ils?" Les livres ne servent pas seulement à être lus, mais aussi à être exposés, échangés, examinés, rassemblés, rangés, archivés, reproduits en ligne et diffusés dans les bibliothèques. ◀ **L'apparition du livre numérique a bouleversé notre rapport aux livres. Paradoxalement, il n'existe encore aucun outil électronique qui reproduirait toutes les caractéristiques du papier: sa légèreté, le fait qu'il puisse se plier, se manipuler en fonction de diverses pratiques de lecture, se partager facilement au sein d'un petit groupe de personnes interagissant de manière simultanée en utilisant un seul médium, et qu'il puisse accueillir facilement des types de contenu très différents, tous générés instantanément par la main, ou juxtaposés à un contenu préparé à l'avance (reproduit).** En fait, les inconvénients du papier semblent beaucoup plus faciles à reproduire de manière numérique que ses points forts — situation qui ne risque pas de changer de sitôt. ☐

livre ≠ objet
de lecture

À l'origine l'initiative du livre numérique, née d'une volonté d'instaurer un nouveau mode de diffusion du livre et des nouvelles pratiques de lecture qui seraient différentes de celles du papier. Celles-ci commencèrent en 1971 avec le projet Gutenberg initié par Michael Hart, qui avait en tête de créer une bibliothèque numérique en utilisant la numérisation comme outil de reproduction, ce projet, à la base mis en place dans un esprit non-lucratif, n'a pas tardé à être repris pour des buts lucratifs.

du livre
physique
au livre
numérique

Vraisemblablement, **Google Books** est lancé en 2017, des moyens considérables sont alors mis en place pour rendre accessible un volume important de contenu, tout en protégeant les droits d'auteur. C'est à partir de cette base de données considérable que Shaykin a souhaité puiser pour réaliser son projet. Il a effectué un travail de recherche, par fouille presque archéologique des fichiers disponibles, car il était à la recherche d'erreurs liées à la numérisation des ouvrages (poussière sur le scan, mouvement lors de la numérisation...) Cette démarche met en lumière un procédé (celui de la numérisation massive) que l'on croit acquis, mais qui en réalité nécessite des moyens humains importants. Qui dit moyens humains dit acceptation d'une probabilité d'une marge d'erreur possible lors de ce processus. Ce livre pose la question: qu'est-ce que l'on perd à transposer des livres physiques en formes numériques? Mais il pose surtout un regard sur le futur des livres, dématérialisé, parsemé d'erreurs de transposition, transformant notre rapport matériel aux livres et bousculant nos conventions. Cette expérience nous démontre que lorsque les livres numériques redeviennent physiques il y a des contradictions et des conséquences involontaires du progrès technologique sur le livre. Même si lorsque l'on feuillette *Special Collection*, on remarque ces parasites qu'on trouve beaux et évocateurs, ils sont comme la poésie de cette machinerie.

Vraisemblablement, de nombreux graphistes utilisent le plagiat, la copie, ou encore la reproduction comme style d'écriture. Si ces procédés semblent extrêmes, car le graphiste en soit intervient peu sur la mise en forme du texte, directement reproduit dans sa mise en page d'origine, il est tout de même là pour "faire livre", et est à l'initiative de répondre à une question qui gravite autour du livre. Cette action est loin d'être un acte neutre, et nous conforte dans la non existence d'un graphisme transparent, dès lors que le graphiste s'approche du contenu. Laurenz Brunner en a fait l'expérience en réalisant le Catalogue des plus beaux livres suisses 2004. Ce livre est une réponse à la question "Comment reproduire des livres en étant le plus fidèle possible à son original?" Il a donc réalisé un livre fait de livres, de leur matière même. Pour cela il a contacté les imprimeurs de chacun des vingt livres primés et leur a demandé de réimprimer une section. Toutes ces sections ont ensuite été reliées ensemble (le format du premier catalogue était une feuille de 70x50 cm en pli croisé ouverte sur le haut, qui est alors devenue le format pour ce catalogue : si l'un des livres était plus grand que ce format, il était recardé, s'il était plus petit il était imprimé avec tous ses repères d'impressions). Si ce procédé est auto-référentiel (Brunner utilise l'impression pour parler de l'impression) il questionne surtout les modes de reproduction des livres dans les livres. Force est de constater que la décision qu'il a prise, qui peut, dans un premier temps paraître neutre, puisqu'il nous donne à voir une section identique du livre original, ne l'est finalement pas, car celle-ci induit qu'une reproduction doit inclure la matérialité du livre, et que reproduire les images, ou le texte qui s'y trouve ne serait pas suffisant.

des livres
dans un
livre?

écrire par
l'image

Vraisemblablement, un livre comprend divers éléments, dont éventuellement un texte. Un texte inséré dans un livre n'en est pas forcément le pivot ni la clef de voûte. ■ Si l'art **Dans *A pocket companion to books from the Simpsons in alphabetical order***, Olivier Lebrun utilise des photogrammes sur lesquels apparaissent des reproductions de livre dans la série Les Simpsons. Cette archive reproduite en noir et blanc sur un papier jaune sont compilée dans un format poche, en soit ce livre petit et épais nous laisse penser que nous allons avoir à faire à du contenu textuel conventionnel, il en est tout autrement. En effet, de prime abord, le livre ne contient que des images, mais rapidement nous remarquons que le texte se cache dans l'image — sur les couvertures des ouvrages — il s'appuie donc sur le texte présent dans les images pour écrire. Lebrun utilise les conventions du livre ordinaire pour réaliser ce livre, tout en utilisant un mode d'écriture non-conventionnel. On peut donc dire que la forme est ordinaire, mais que le fond est particulier. **Ce qui donne à voir** une sorte de jeu sublime et solitaire de la volonté, le style **il est instaure** l'ensemble des règles qui sont applicables à ce jeu. Et les règles en fin de compte sont toujours d'une nature artificielle et arbitraire, qu'il s'agisse de règles formelles ou de l'utilisation d'un certain "contenu". Le rôle que peut jouer, dans le domaine de l'art **l'édition**, l'intervention de l'arbitraire, de l'occasionnel, du gratuit, n'a jamais été suffisamment reconnu. ■ **Le livre devient alors un moyen de regarder d'autres livres à travers l'écran.**

■ Carrión, "Le nouvel art de faire des livres", 1975, 47

■ Carrión, "Bookworks revisités", 1979, 62

Vraisemblablement, la production de livres qui ont comme sujet le livre induit une notion autoréflexive. Outre l'écriture par l'image, il y a notoirement l'envie pour les graphistes d'investir l'écriture textuelle. Mathis Clottu en fait l'expérience en pratiquant le texte autrement que par sa mise en forme — il s'empare de celui-ci, devenant ainsi rédacteur du contenu qu'il va mettre en forme, et donc auteur d'un récit fictif comptant l'histoire d'un livre sans dos — à la recherche de sa colonne vertébrale qui rencontre les plus beaux livres suisses — tout au long des pages, le livre désespéré rappelle les histoires de chaque publication qu'il rencontre. *La main et le dos* devient un moyen de regarder, mais aussi de raconter d'autres livres. Les livres primés n'étant pas clairement documentés, ils nous apparaissent dans notre imaginaire, alimenté par ce récit, nous nous faisons alors une image mentale pouvant correspondre au mieux à l'idée que nous nous faisons de ces livres. Car Clottu utilise le texte pour expliquer ce que normalement on montre par l'image. En effet, les concepteurs de ces catalogues se questionnent évidemment sur la façon dont ils vont devoir présenter les livres primés, le plus souvent le moyen utilisé reste la photographie. Il est rare d'employer le texte pour parler de choses que nous pouvons constater visuellement, mais pas moins intéressant. Ce livre ne payent pas de mine. À ceux qui, Loin d'avoir l'air "artiste" "particulier", prennent il prend ouvertement pour modèle des livres ordinaires. Or, ce sentiment ne peut que procéder d'une conscience critique. ■

le graphiste
se passe
de l'auteur

Vraisemblablement, la langue du **nouvel-art graphiste** est radicalement différente de la langue courante. Elle fait fi des intentions et de la fonctionnalité, elle fait retour sur elle-même, s'étudie, recherche des formes, des ensembles de formes qui donnent naissance, s'associent ou aboutissent à des séquences spatio-temporelles. ■ **Julia Born** utilise ce langage dans *Title of the Show*, dans ce projet elle se questionne sur le livre et l'espace, pour cela elle va s'intéresser aux livres d'exposition et aux espaces d'exposition en réalisant une exposition "Du mur à la page", et un livre d'exposition *Title of the Show*. En temps normal, le livre d'exposition est là pour rendre compte d'une exposition, c'est-à-dire qu'en feuilletant celui-ci, nous avons la sensation de parcourir l'exposition. Born décide d'inverser ce processus de conception, en réalisant une exposition prévue pour son devenir livre, c'est-à-dire que lorsque nous nous déplaçons dans l'espace d'exposition, nous avons l'impression de nous déplacer dans un livre, le catalogue d'exposition lui est composé de photographies de ce chemin de fer géant. À travers ce livre, elle questionne la notion d'espace du livre, dans l'espace d'exposition, le livre n'est donc plus là pour rendre compte d'un événement passé dans un espace, mais au cœur même de l'espace. Grâce à cette exposition elle rend compte d'une certaine notion de temporalité du livre, d'un temps de parcours (celui de lecture), de notre pouvoir en tant que lecteur de naviguer à l'intérieur d'un espace (celui du livre) et de la succession d'espaces que le livre enferme (celui de la page/de la double page).

Vraisemblablement, **penser le livre pour un protocole spécifique, c'est aussi un exercice auquel s'est prêté James Goggin avec *Dear Lulu*. Ce livre est un outil qui serait capable de rendre compte de la qualité d'impression et de façonnage des impressions en ligne. Il agit alors comme un document d'étalonnage. Mais son aspect singulier est qu'il devient un livre d'anticipation de sa propre conception, c'est-à-dire qu'il est lui-même le test de sa propre impression. Il devient donc une forme autonome, qui se suffit à elle-même, et contenir **elle contient** un texte qui accuse cette forme, qui **elle** en fasse **fait** partie intégrante : e'est là que commence le nouvel art de faire **ce livre est** conscients des éléments de la **sa** structure du livre. Cela peut impliquer un humour autoréflexif ou des interrogations philosophiques sérieuses sur l'identité d'un livre. Déranger les conventions de lecture en attirant l'attention sur ces structures en mettant l'accent sur les caractéristiques de la page et en désignant le livre dans son ensemble. ④ **En effet, comme je l'ai évoqué précédemment, L'art ancien le livre ordinaire** présuppose que les mots imprimés le sont dans un espace idéal. Le ~~nouvel~~ art **ce livre sait a conscience** que les livres sont des objets qui existent dans la réalité extérieure, qu'ils sont soumis à des circonstances concrètes dont dépendent leur perception, leur existence, leur échange, leur consommation, leur usage, etc. ④ **Je n'ai pas pris comme exemple les manuels. Ils sont nombreux, cependant les livres singuliers ne sont pas des manuels, car ils ne sont pas là pour nous dire "comment faire". Le livre singulier, si on devait le ranger dans un genre, s'apparenterait à celui des essais ; car il a une visée consciente et critique.****

le livre
test de
sa propre
production

④ Drucker, "Self-Reflexivity in Book Form", 1995, 161

④ Carrión, "Le nouvel art de faire des livres", 1975, 41

faire livre
de façon
consciente

Vraisemblablement, les graphistes ont des attitudes d'auteur, ils développent un style, une façon d'écrire, des manières de faire en somme, toutes différentes de celles d'un écrivain, notamment dans les questions qu'elles soulèvent. Visiblement, quant un graphiste écrit, le sujet de ses livres est le livre même, c'est comme si il se sentait légitime de réaliser un livre qui parle de livre, car c'est un sujet qui reste dans son champ, et donc qui l'assure de ne pas tomber dans un "livre amateur" d'un sujet qu'il ne maîtriserait pas. Cet exercice qu'il s'inflige prouve son attirance irréfutable pour le langage écrit, celui-ci peut prendre forme en utilisant différents moyens qui sont à sa disposition, mais il n'échappe pas aux multiples questions qui gravitent autour du graphisme éditorial, en réalité ce sont ces questions mêmes qui sont à l'origine de ces livres singuliers. C'est comme si les graphistes de livre voyaient en celui-ci l'espace d'expérimentation idéal et propice pour répondre à leurs propres questions au sujet de leur pratique. Et comme lorsqu'ils réalisent des livres, ils le font de manière consciente, la conception éditoriale devient une partie intégrante du sujet, et de l'écriture même du livre. Une œuvre d'art **Un livre**, examinée en sa qualité d'œuvre d'art **de livre singulier**, constitue un domaine d'expérience et nullement une déclaration d'opinion ou la réponse à une question. L'art **Le livre singulier** ne vient pas nous parler de quelque chose : il est lui-même ce quelque chose. ●

Cependant, il faut garder à l'esprit que ce genre de livre au graphisme particulier n'existe pas dans l'idée d'exclure ni à de chasser les livres ordinaires. Bon gré mal gré, ils doivent partager leur espace vital avec des livres qui n'ont rien à voir avec eux. ■

● Sontag, "À propos du style", 1965, 42

■ Carrión, "De la critique", 1985, 83

Vraisemblablement, **les quelques livres qui suivent m'intéressent, ils sont :**

étranges,



bizarres,



drôles,



particuliers.

Lüthi, *On the Self-Reflexive Page*, Amsterdam : Roma Publications, 160 pages, + 1 prière d'insérer, 12,9x19,8 cm, 2010

Benjamin Shaykin, *Special Collection*, RISD MFA, douze livres, dimensions variables, 2009-2013

Laurenz Brunner, Catalogue des plus beaux livres suisses 2004, Berne : Office fédéral de la culture, 2005 in *Revue-Faire*, "Un original : Les Plus beaux livres suisses 2004-2006", n°21, 2020

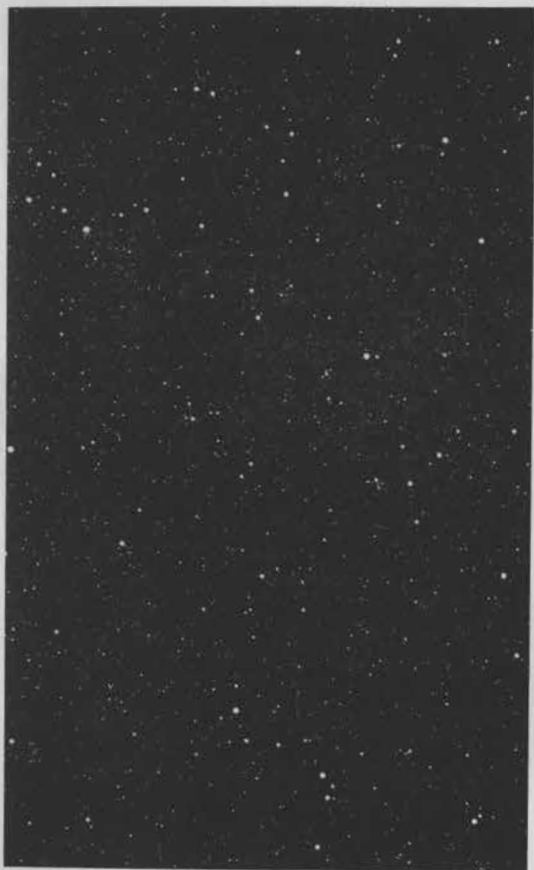
Olivier Lebrun, *A Pocket Companion To Books From The Simpsons In Alphabetical Order*, Zürich, Switzerland : Rollo Press, 352 pages, 11.5 x 16.5 cm, 2012

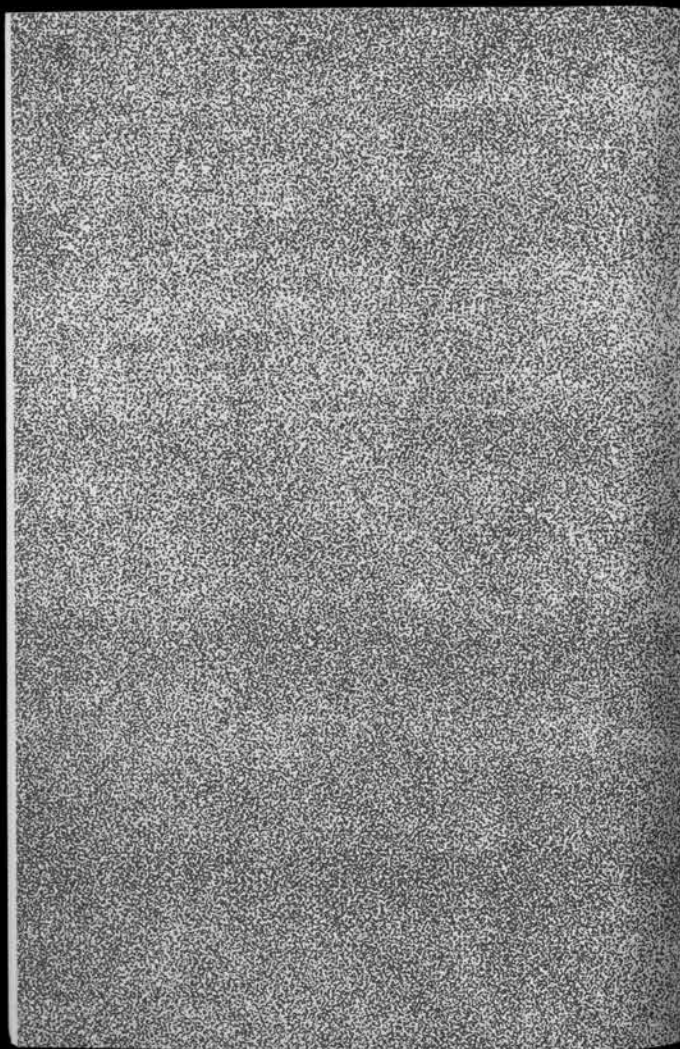
Mathias Clottu, *La main et le dos*, Catalogue des plus beaux livres suisses 2015, Berne : Office fédéral de la culture, 14 x 19,5 cm, 180 pages, conçu par, Anisha Imhasly (coordinatrice du concours et éditrice des catalogues et Tan Wachli).

Exposition "Du mur à la plage", Julia Born, 2009

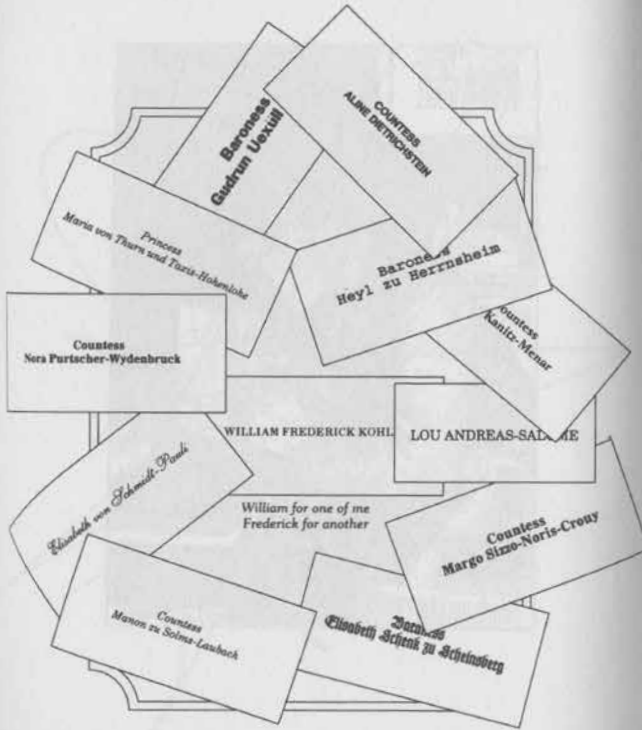
Julia Born, *Title of the Show*, 22,1 x 32,5 cm, 23 pages, 2009

James Goggin avec des étudiants de la faculté de design de l'Université des sciences appliquées de Darmstadt et du professeur Frank Philippin, *Dear Lulu*, 14,81 x 20,98 cm, 96 pages, 2008



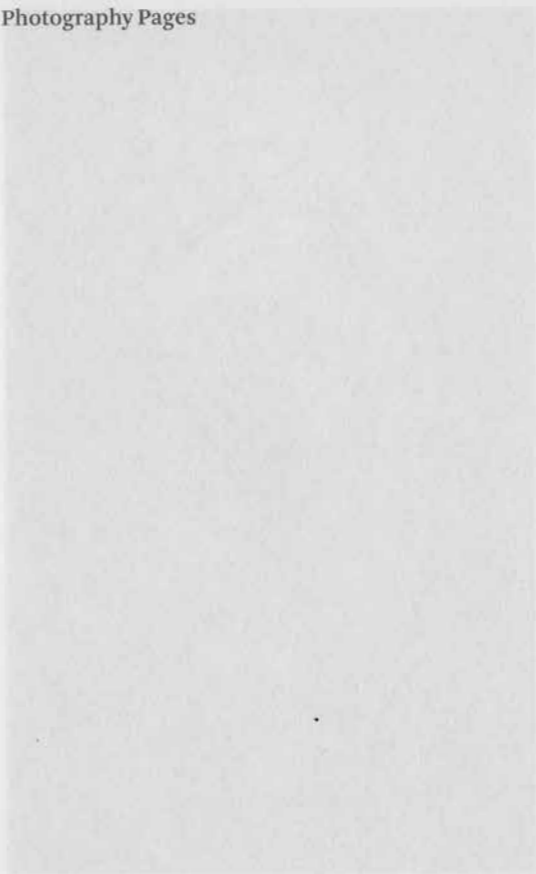






The calling cards which snowed the silver trays of the socially fortunate

Photography Pages



BEN BELLA ACCUEILLI TRIOMPHALEMENT A ORAN : " Il nous faut un parti unique."

**ENTRE MANDELIEU
ET LE TRAYAS, LE
FEU COUPE LA VOIE
FERREE EN PLUS-
SIEURS POINTS**

De nombreux trains sont stoppés. Plusieurs villas menacées. Un camping est évacué à la hâte.

à Tizi-Ouzou, 100.000 kabyles
acclament le G.P.R.A.

**GRÈVE GÉNÉRALE DES MARINS
MARSEILLAIS
JUSQU'À DEMAIN APRÈS-MIDI**
**UN ESTIVANT VAROIS
SE NOIE
ACCIDENTELLEMENT
A
PALAVAS-LES-FLOTS :**

Les départs des navires pour la Corse et pour l'Afrique sont suspendus jusqu'à nouvel ordre.

Montpellier. Un estivant, M. Robert Mages, 47 ans, domicilié à La Seyne-sur-Mer, (Var) s'est noyé accidentellement hier matin à Palavas-les-Flots (Hérault).

M. Mages, sans doute pris de congestion, a été ramené sur la grève par des baigneurs. Malgré les soins qui lui ont été prodigués, le malheureux a succombé peu après son admission dans un hôpital de Montpellier, où il avait été conduit.

ÉNIGME EN CORSE

Les cadavres de 2 touristes allemands sont repêchés à 3 km de distance, près de la plage d'Anghione.

L'homme semble avoir succombé à une fracture du crâne.

La femme ne portait aucune trace de lutte.

(Voir page 7)

● Un cultivateur disparu de Toulon depuis le 30 juin est trouvé mort dans un ravin. Accident, suicide ou crime ?

● Au quartier de l'Arlane un enfant de douze ans se noie dans le Paillon.

UN MANIAQUE ARRÊTÉ A CARROS

Un jeune maniaque se réfugie dans une École de Carros.

Les gendarmes l'arrêtent. Une brève chasse à l'homme a mis fin à la fuite d'un malade mental à Carros.

Des agissements étranges.

Dimanche après-midi, la foule des estivants qui dé-

ambulait sur la Promenade du Bord de mer fut mise en émoi par les agissements étranges d'un jeune homme, Adam P... ; visiblement privé de ses facultés mentales, le

jeune homme haranguait la foule, tenant des propos dépourvus de sens. L'affaire en serait restée là, si le jeune homme n'avait, pour des

(voir page 7)

Verdict dans l'affaire Locussol :

**STEFANI, 20 ANS DE RECLUSION CRIMINELLE
ARTAUD, 5 ANS DE RECLUSION**

(Achard est condamné à mort
une 2^e fois par contumace)

UN MANIAQUE ARRÊTÉ A CARROS

(suite de la page 1)

raisons inconnues, perdu la tête au point de se livrer sous les yeux de tous, à des exhibitions qualifiables d'attentat à la pudeur.

Une fuite rocambolesque :

La police ayant été immédiatement appelée sur les lieux, entreprit de poursuivre le déséquilibré qui avait réussi à s'échapper. La police s'employa à des recherches dans les hauts quartiers de la ville ; ce n'est qu'en fin de soirée, vers 22 h. 30, que la présence de l'individu fut signalée dans une École Maternelle du Quartier de Carros, où il avait réussi à s'introduire en escaladant le mur de protection. Le jeune homme se barricada alors dans une des salles de l'École désertée, et répondit aux sommations par des menaces de suicide. La police dut faire usage de grenades lacrymogènes pour le déloger.

Quelques instants plus tard, le maniaque se rendait aux forces de l'ordre. Il était porteur d'une arme blanche, un couteau de cuisine.

Transfert à l'hôpital psychiatrique.

En attendant d'être déferé au Parquet pour répondre de diverses accusations, le jeune homme, fils d'une famille honorablement connue dans la ville, devra subir un examen psychiatrique. Il semble déjà qu'il ait agit sous l'empire d'une crise de folie soudaine. Si le docteur Pautvert, psychiatre de l'Institut Pasteur, diagnostique des troubles mentaux, le jeune homme sera interné à la clinique psychiatrique sans répondre des accusations. Au cas contraire, il sera poursuivi sur deux chefs d'accusation : violation de domicile avec vagabondage et attentat à la pudeur. M^e Gonardi serait

son avocat. D'autre part, la police communique : toutes personnes ayant, ou croyant avoir eu dommages dus à l'inculpé sont priées de bien vouloir se présenter instantanément au commissariat, où il sera fait état de leurs plaintes.

En dernière minute, le jeune déséquilibré aurait fait des aveux fantaisistes, selon lesquels il aurait été plusieurs fois à l'origine d'incendies dans la région. Le malade mental aurait répété à de nombreuses reprises : « Je suis un pyromane, je suis un pyromane ». Pour l'instant, il semble plutôt s'agir d'un genre d'amnésie. La police a néanmoins enregistré deux nouvelles plaintes tôt dans la matinée. M. L., a porté plainte contre le prévenu pour violation de domicile et détériorations diverses, et Mlle M..., pour attentat aux Mœurs. L'inculpé sera transféré à midi au centre de l'hôpital psychiatrique pour raison d'examen.

ÉNIGME EN CORSE

(suite de la page 1)

Deux cadavres, celui d'un homme et d'une femme, ont été découverts hier matin sur la plage d'Anghione, station balnéaire sur la côte orientale corse, non loin de Bastia.

Mystérieux affaire vraiment que cette macabre découverte.

Il était environ 7 heures du matin, le domaine d'Anghione, où de nombreux estivants goûtent calmement des vacances au bord de la mer, s'éveillait doucement, quand deux pêcheurs amateurs accoururent

au bureau de la direction de cet établissement pour signaler

que le cadavre d'une femme flottait à environ 300 mètres de la grève. Quelques minutes après, la gendarmerie de Meriani arrivait sur les lieux. Le cadavre en question venait à peine d'être retiré de l'eau que le lieutenant de la compagnie de gendarmes était averti par téléphone qu'un autre cadavre venait d'être découvert par un baigneur, à 3 km plus au Nord, sur la plage de Pinarello.

PREMIÈRES CONSTATATIONS

Les deux cadavres, cela se sait immédiatement, étaient ceux d'un couple allemand arrivé au domaine d'Anghione le 28 juin dernier, et qui devait quitter la Corse hier. L'homme était âgé d'une cinquantaine d'années, la femme avait 42 ans, tous deux étaient employés de bureau à Hambourg. Les deux corps portaient des vêtements et aucun des deux ne portait de traces de balles. Seul, l'homme avait sur le front un

biography of
HANDY BOOK
WHICH R

BEING AN ALPHABETICAL CATALOGUE
OF LITERATURE DIGITIZED BY THE

By
MFA Student

"What the future
traditional book
a generation of
for the electro-
and digital
e-book will
—H. P. V.

NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
928196A
ADIR. LEXOK AND
TILDEN FOUNDATIONS
M 1937 L

769

There will be sent, as published, to owners on record, matter adding greatly to the value of this book. To guard against errors from change of ownership or address, the slip pasted in opposite shows what address is recorded for this copy. If changed, notice should be sent promptly to the publishers,

Library Bureau, 146 Franklin St., Boston.

COPYRIGHT, 1896, BY MELVILLE DEWEY

COPYRIGHT, 1895, BY MELVILLE DEWEY

COPYRIGHT, 1898, BY LIBRARY BUREAU

NOV 11 1937
NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

Digitized by Google

Paste in your copy back of this page by this edge.

CONTENTS

EXPLANATION

FIRST SUMMARY

769

No. The
Decimal Classification and Relative

Name Jame

Address 32 Pa

Date Recorded 21

To this address, all
will be sent without charge
value of the book. Notify
corrected slip will be sent for
great advantage to be recorded

1 page
1 "
1 "

EXPLANATION OF
RELATIV SUBJECT
ALPHABETICAL T
ALPHABETICAL T
ALPHABETICAL T
ALPHABETICAL T
ALPHABETICAL T
ALPHABETICAL T
SUPPLEMENT TO INDE

M Y
llll
LES,
C S.
8039
D
he SUN,
ear 1761.
in of the
SUN.

NOV 8 1931

TYPI FIXI (*print.*).—The term formerly given to the letters used in block books.—*Rees' Cyclopadia, Art. PRINTING.*

TYPI MOBILES (*print.*).—The name formerly given to moveable types to distinguish them from those in block books.—*Ib.*

VELVET (*bind.*).—Principally used in binding for bibles and prayer-books, costly manuscript books, albums, &c.

VELLUM (*bind.*).—Principally used by stationers for account books.

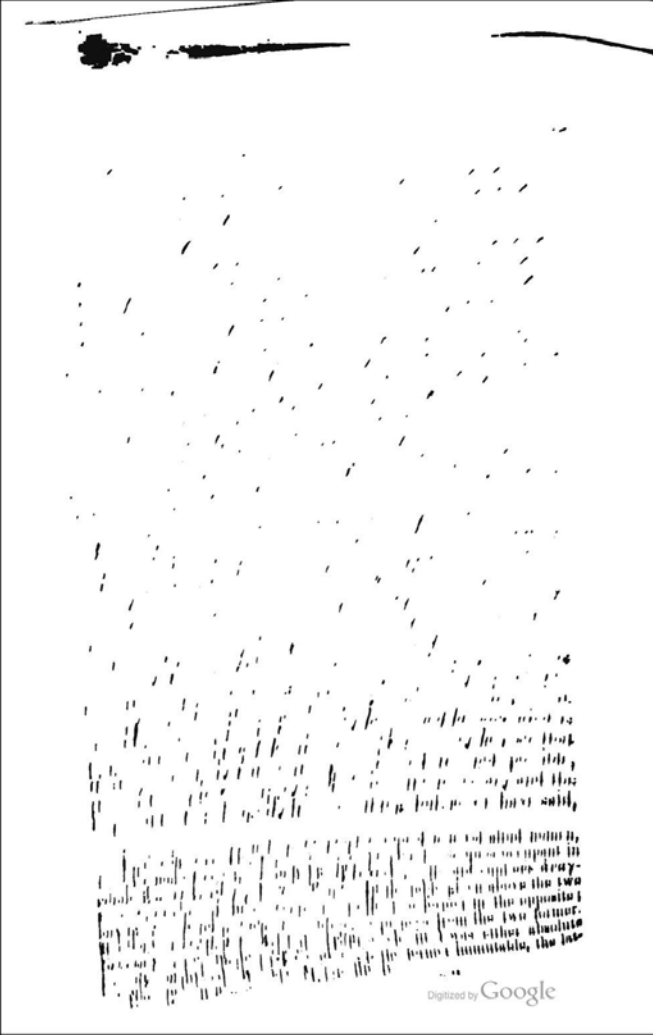
WRAPPER (*bind.*).—*Fr.*, couverture; *Ger.*, umschlag. The paper cover of a book or pamphlet; more used on the Continent for thick books than in this country: its only advantage is that it enables the purchaser to have the work bound to his own taste.

NOTICE.

Mr. Green, formerly of the firm of
27, King William Street, Strand, has, since
Part IV., entered into partnership with
33, New Street, Covent Garden.

PART. IX.—INDEX.

Digitized by Google



It is not impossible to be	It is impossible to be
It is not necessary to be.	It is necessary not to be.

2

4

It is possible not to be	It is not possible not to be
It may happen not to be	It may happen not to be
It is not impossible not to be	It is impossible not to be
It is not necessary not to be.	It is necessary to be.

Therefore the impossible, and the not impossible, follow contradictorily the contingent, and the possible, and the non-contingent, and the not possible, and vice versâ;* for the negation of the impossible, namely, "it is not impossible to be," follows, "it is possible to be," but affirmation follows negation, for, "it is impossible to be" follows "it is not possible to be," since "it is impossible to be," is affirmation, but, "it is not impossible to be," is negation.

1. τὸ ἀδύνατον.
καὶ οὐκ ἔστι
ἡ ἀναγκασιάζουσα,
reciproce.
Buhle.

Let us next see how it is with necessary matter, now it is evident that it does not subsist thus, but contraries follow, and contradictories (are placed) separately,¹ for, "it is not necessary to be," is not the negation of "it is necessary not to be," since both, may possibly be true of the same thing, as that which necessarily, is not, need not of necessity, be. But the reason why the necessary follows not, in like manner, other propositions, is that the impossible being enunciated contrarily to the necessary, signifies the same thing; for what it is impossible should exist, must not of necessity *be*, but *not be*, and what is impossible should *not be*, this must of necessity *be*; so that if these similarly follow the possible and the not possible, these (do so) in a contrary mode,² since the necessary and the impossible do not signify the same thing, but, as we have said,

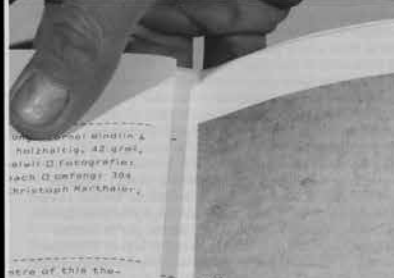
2. τὸ ἀναγκασιάζον
its peculiarity,
with the reason
and proof.

¹ Contrarias eas appellat, quum propterea quod non est aliud nomen, quod iis melius conveniat, tum maxime propter locos, quos occupant in tabulâ quam adscripsit: nam in hac ἢ ἐναντίας collocaτe sunt οὐκ ἀναγκασιάζον εἶναι et ἀναγ. μὴ εἶναι Waitz. In the table given above the two former in each column are contraries to the two former in the opposite; and the two latter in each are contrary sequences from the two former. Necessity, according to Aristotle, (Ethics, ch. iii.) was either absolute (ἀπλῶς), or hypothetical (ἢ ἐπιθετικῶς), the former immutable, the latter only conditional. See also Metaph. lib. iv.

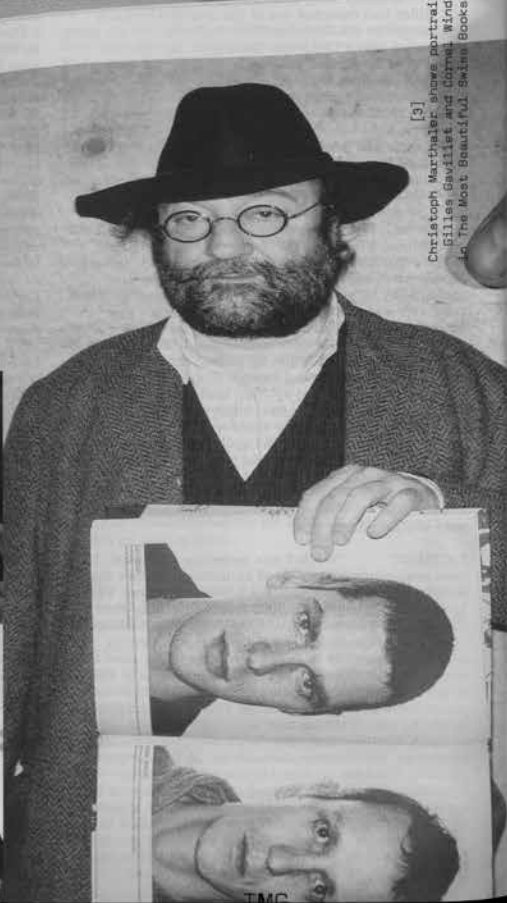
² Namely, "it is necessary and it is not necessary."



[2] Cornel Windlin posing with an awarded book in *The Most Beautiful Swiss Books 1999*



[4] Laurent compares the unfinished copy of the ECM graphic design prospectus with reprinted pages from the same book of *The Most Beautiful Swiss Books 2004*



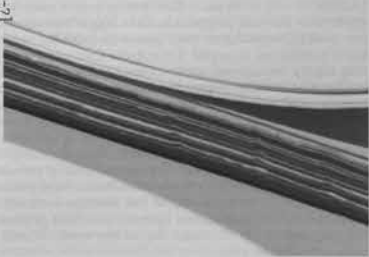
[3] Christoph Meuthaler shows portraits of Gilles Gavillet and Cornel Windlin in *The Most Beautiful Swiss Books 2000*

IMG

IMG



[5-7]
Details of the unfinished copy
of the ECAI graphic design prospectus



TMC

TMC

TMG

TMG



[8-10]
Details of The Most Beautiful
Swiss Books 2004

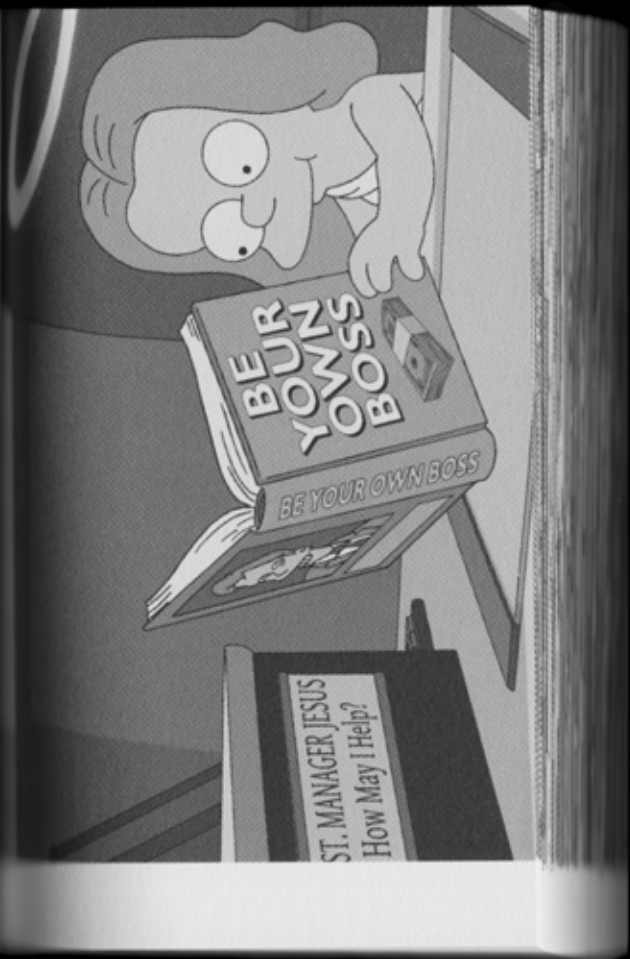


TMG

TMG



B 027



Olivier Lebrun, *A pocket companion to books from the Simpsons in alphabetical order*, 2012

S 215



Olivier Lebrun, *A pocket companion to books from the Simpsons in alphabetical order*, 2012

F 073



Olivier Lebrun, *A pocket companion to books from the Simpsons in alphabetical order*, 2012

N 155



Olivier Lebrun, *A pocket companion to books from the Simpsons in alphabetical order*, 2012

série de livres d'artiste intitulés *Spheres*. Il a invité un artiste tout aussi jeune que lui, l'Américain Austin Lee, à créer un certain nombre de dessins. Ils donnent l'impression de croquis rapides, la plupart du temps figuratifs, réalisés avec trois couleurs fluo: jaune, rouge et bleu. Les dessins sont tous de même grandeur, un par page. Le jury a été frappé par l'aspect séduisant de cette publication et la manière dont les couleurs fluo apparaissent sur le papier.

Mais ce n'est pas tout. Sur le site de l'éditeur, vous pouvez télécharger une application grâce à laquelle les dessins vont vivre sur l'écran d'un Smartphone. Le rire joyeux du jury au moment d'en faire l'essai fut révélateur. On aurait dit



graphique suisse est loin de se limiter à la bonne typographie», objecta-t-il. «Vous n'avez pas besoin de toute cette expertise pour un livre de texte. Du coup, il est devenu difficile pour ce genre d'ouvrage de rester compétitif. C'est un peu différent dans les concours allemands ou hollandais.»

Le designer du catalogue, pour sa part, interrogea les jurés sur leurs propres expériences de lecture. Comment et quand avez-vous partagé des moments d'intimité avec les livres et autres publications ? Avez-vous jamais embrassé une publication ? Le premier à répondre fut Markus Dressen, et sa réplique fut laconique : «Bien sûr».



Vous ne serez pas choqués d'apprendre que je fus très excité par ce propos. Sachant tout ce qu'il vous faut savoir sur mon physique, vous pouvez imaginer qu'il n'est pas toujours facile pour moi de trouver des êtres qui m'aiment, y compris parmi les livres. Et maintenant, ils étaient en train de parler d'humains amoureux des livres! Je me promis de vérifier l'adresse courriel de M. Dressen et d'entrer en contact avec lui. Mais j'ai songé que les publications qu'il avait embrassées étaient sans doute très différentes de moi.

D'autres membres du jury furent un peu plus réservés sur leurs habitudes de lecture. Tanja Prill reconnut qu'elle aimait s'approprier un livre, «y compris

À propos de livres historiques, Gilles Gavillet, je l'ai noté, a dit sa satisfaction de voir que certains d'entre eux étaient reconnus. La sélection, souligna-t-il, démontre à quel point le rôle du designer change en fonction du contenu: «Selon que votre livre concerne une œuvre d'art ou d'architecture, ou des cartes géographiques, vous avez des discussions très différentes avec votre commanditaire». À cet égard, il a trouvé que les livres distingués donnaient une vue d'ensemble d'une industrie: «Quels livres fait-on de nos jours? Certains domaines sont très connus, d'autres moins».

Tanja Prill ajouta que pour un designer il peut être à la fois fascinant et risqué d'explorer de nouveaux domaines:

«Cela vous contraint à tenter de nouvelles approches». Mais il n'en va pas ainsi de tous les projets, poursuit-elle. «Certains livres n'ont pas besoin qu'on prenne des risques». De son côté, Mirjam Fischer trouva qu'il y avait toujours ne part de risque dans la production de livres: «C'est toujours une procédure complexe, de combiner des agendas si différents».

Gilles Gavillet énuméra différents genres de risques particulièrement pertinents à ses yeux. Certains sont liés à la production matérielle, comme dans le cas d'un des livres distingués (auquel je n'ai pas encore eu accès), qui s'est lancé le défi de ressembler à une pierre. D'autres risques concernent l'édition:

avec grand soin. Le jury a parlé d'un design qui «roule les mécaniques».

Approchant de la fin, un regard rétrospectif m'a contraint de noter que plus la soirée avançait, plus les livres que je rencontrais étaient des livres d'archives, grands et lourds. Je me souvins de l'observation du jury: aujourd'hui, beaucoup de designers posent plus consciemment la question du rôle spécifique du format d'un livre. La présentation d'archives peut être une réponse plausible. En fait, David Bennewith a noté qu'«il y a différentes manières d'archiver du matériau, différentes manières de considérer la culture, et un livre peut envelopper tout cela».



Les nombreux ouvrages d'archives de la sélection, estimait-il, procèdent de manières très différentes.

Markus Dressen nota que les ouvrages d'archives lancent au designer un vrai défi: «Nous avons vu très peu de ces livres qui, tout en étant bien produits, ne se distinguaient pas par un design particulier. La question n'est pas seulement de collecter le matériau. Elle est surtout de le traiter. Comment organisez-vous les doubles pages, comment combinez-vous les images avec les textes? Tout cela compte. Et la pratique courante veut aujourd'hui que les designers aient tout sous leur contrôle, de façon à ce que le livre s'adapte idéalement à son contenu».



**vier
drei
fünf
eins
acht
zwei
zehn
neun
sechs
sieben**

Einszweidrei, 2000
Publication, 22 × 32 cm
Offset print





9

10

six
ten
two
five
one
four
nine
eight
three
seven

...ck, 2000
...d, 21 x 29.7 cm, 100 sheets

Multichannel C
Poster, 59.4 x 8
Silkscreen prin
In collaboration

Exposition "Du mur à la plage", Julia Born, 2009

**vier
drei
fünf
eins
acht
zwei
zehn
neun
sechs
sieben**

Einszweidrei, 2000
Publication, 22 × 32 cm
Offset print



9

**six
ten
two
five
one
four
nine
eight
three
seven**



Schre
Witz
Offset



Offshoot, 2008
 Contribution for *A La Mode – The World of Fashion*, page 96–97
 In collaboration with JOFF and Blommers/Sch...

Ofoffjoff – One To One, 2007
 Publication, 23 × 31 cm, page 144–145
 Offset print
 In collaboration with JOFF and Blommers/Sch...

20

I do not want us to go mad.

D: All right. But, Daddy, do you also change the rules? Sometimes?

F: Hmm, another dirty crack. Yes, daughter, I change them constantly. Not all of them, but some of them.

D: I wish you'd tell me when you're going to change them!

F: Hmm - yes - again, I wish I could. But it isn't like that. If it were like chess or canasta, I would tell you the rules, and we could, if we wanted to, stop playing and discuss the rules. And then we could start a new game with the new rules. But what rules would hold us between the two games? While we were discussing the rules?

D: I don't understand.

F: Yes. The point is that the purpose of these conversations is to discover the 'rules.' It's like life: whose purpose is to discover the rules are always changing and variable.

D: All that a game, Daddy?

F: I would call it a game, or at any rate, it certainly is not like chess or canasta. It's like what kittens and puppies do.

D: What do kittens and puppies play?

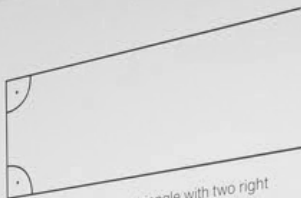
F: I don't know.

99

Antigonus Case, 2008
21 x 28 cm, page 99

with Laurence Brunner

21



Failed attempt to draw a triangle with two right angles, resulting in two parallel lines instead.



A NOT B, 2009, in progress
Artist book, 21 x 28 cm, page from sketch layout
In collaboration with Uta Eisenreich

I do not want us to go mad.

D : All right. But, Daddy, do you also change the rules? Sometimes?

F : Hmm, another dirty crack. Yes, daughter, I change them constantly. Not all of them, but some of them.

D : I wish you'd tell me when you're going to change them!

F : Hmm – yes – again. I wish I could. But it isn't like that. If it were like chess or canasta, I would tell you the rules, and we could, if we wanted to, stop playing and discuss the rules. And then we could start a new game with the new rules. But what rules would hold us between the two games? While we were discussing the rules?

D : I don't understand.

F : Yes. The point is that the purpose of these conversations is to discover the 'rules.' It's like life – a game whose purpose is to discover the rules, which rules are always changing and always undiscoverable.

D : But I don't call that a *game*, Daddy.

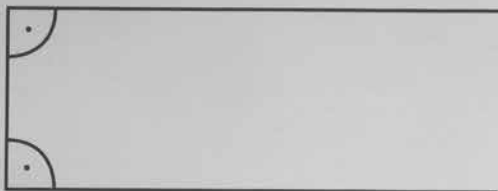
F : Perhaps not. I would call it a game, or at any rate 'play.' But it certainly is not like chess or canasta. It's more like what kittens and puppies do. Perhaps. I don't know.

D : Daddy, why do kittens and puppies play?

F : I don't know – I don't know.

Casco Issues XI – An Ambiguous Case, 2008
 Publication, 12.5 × 19.5 cm, page 99
 Offset print
 In collaboration with Laurenz Brunner

A 100% 2009, in progress
 Artbook, 21 × 28 cm, page from sketch
 in collaboration with Uta Eisenreich



Failed attempt to draw a triangle with two right angles, resulting in two parallel lines instead.



A NOT B, 2009, in progress
Artist book, 21 × 28 cm, page from sketch layout
In collaboration with Uta Eisenreich

My plan for the workshop is to investigate the visible and tangible parameters of graphic design — type specimens, halftone screens and, in particular, colour tests and calibration charts — and make a book of our own self-produced tests which we will send to print on Friday afternoon using the online print-on-demand system Lulu <www.lulu.com/de>. The book project will therefore act as a colour/type/pattern test of the very system with which it is produced.

"Print-on-demand" is an increasingly important production system which can serve to make us designers rethink the impact our profession has on the environment and to question the often wasteful print volumes and production methods requested of us by our clients. Graphic designers, and especially students, have a chance to use and subvert these relatively new (and fairly cheap) technological systems to our advantage.

Lulu.com is a print-on-demand self-publishing site and online retailer based in the US with local operations in the UK, France, Italy, Spain, Germany and the Netherlands. I have been curious for some time about how the system might work in terms of print quality, binding and distribution. But rather than make a test book for myself, which I had originally planned, I thought it would be much more interesting to make Darmstadt graphic design students do all the work for me!

The site's publishing and file preparation instructions seem unnecessarily complicated to me, so part of our project might be to critically judge these instructions and see if part of our test book might provide a much simpler "How To" set of directions from a graphic designer's perspective.

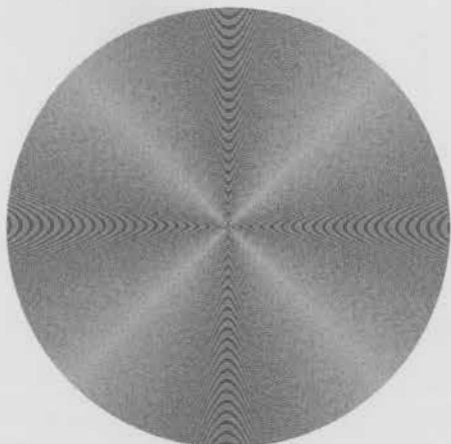
Any book produced on Lulu can also be offered for sale: perfect for individuals to make fanzines or self-published books without the need for a publisher or traditional bookshop/newsstand network. In our case, the colour test book we produce should be an extremely useful document for other graphic designers and students to order online and then use to analyse the possibilities of print-on-demand.

5 pt, 8 pt, 11 pt, 14 pt

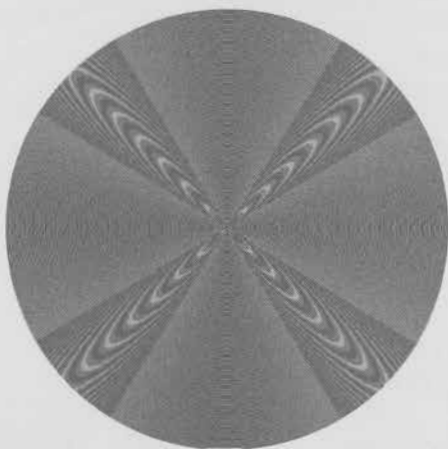
I make the hopeful assumption that book orders are printed and dispatched locally depending on the reader's location: US readers would receive a local version of our German-designed book printed and dispatched from Lulu US; British orders would print just outside London, etc. This is another sustainability-related part of the system we can all investigate and test.

Summary

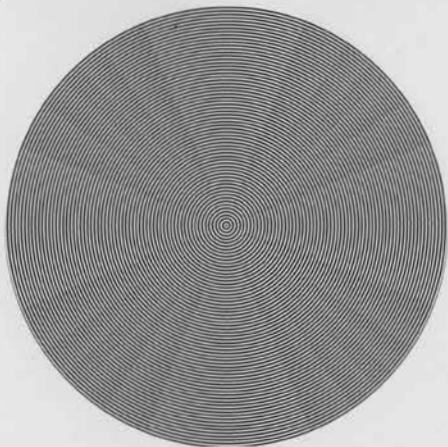
- — Exploration of various empirical parameters of graphic design: type specimens, halftone screens, colour calibration, etc.
- — Design and production of colour/type/pattern tests to form the content of book project to be output with Lulu.com
- — Critical appraisal of Lulu.com's document preparation and uploading/publishing instructions
- — Submission of a completed book to print on Friday afternoon, for delivery next week (as few or as many copies as we want)



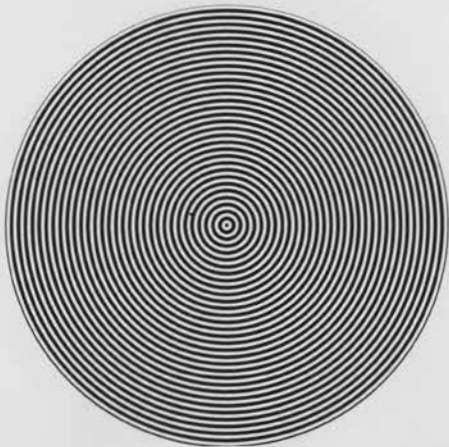
50% grey, 0.25 pt.



50% grey, 0.5 pt.



50% grey, 1 pt



50% grey, 2 pt

Type Size Type Size
Type Size Type Size
Type Size Type Size
Type Size Type Size
Type Size Type Size
Type Size Type Size
Type Size
Type Size
Type Size
Type Size

Type Size Type Size
Type Size Type Size
Type Size
Type Size
Type Size Type Size
Type Size
Type Size
Type Size

Type Size Type Size
Type Size
Type Size
Type Size
Type Size
Type Size
Type Size
Type Size
Type Size
Type Size

Type Size Type Size
Type Size
Type Size
Type Size
Type Size
Type Size Type Size
Type Size
Type Size

ON THE EDGE

IN THE GOLDEN

