

De livre en livre

Nos bibliothèques



Le poids des livres <sup>5</sup>

Hervé Aracil <sup>13</sup>

Guide de construction <sup>17</sup>

Jim Fontana <sup>19</sup>

Dos polyphoniques <sup>35</sup>

Odilon Coutarel <sup>53</sup>

Classer une bibliothèque <sup>63</sup>

Spassky Fischer <sup>69</sup>

Image d'Épinal <sup>75</sup>

Roman Seban <sup>85</sup>

Les deux vertus d'une bibliothèque <sup>91</sup>

Olivier Lebrun <sup>93</sup>

Boîte à outils, espace d'archives <sup>101</sup>

Rotolux Press <sup>105</sup>

Ressources bibliographiques <sup>109</sup>

Vincent Perrottet <sup>127</sup>

Nos bibliothèques après nous <sup>133</sup>





# LE POIDS DES LIVRES

Dimanche 21 septembre 2025, dans le cadre de l'exposition *16 millions de signes* présentée au MAC VAL – Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne –, mettant en valeur les quatre-vingt-cinq ouvrages réalisés par le musée depuis que ce dernier ait décidé d'être son propre éditeur en 2005, une rencontre est organisée avec Thierry Chancogne, Alexandra Midal et le studio de design graphique Syndicat – François Havegeer et Sacha Léopold. L'objet de la discussion est vaste : il y est question de livres, plus précisément, de soixante questions liées à celui-ci.

À la question « Que faire d'un livre une fois qu'il est lu ? », Alexandra Midal, chercheuse en design et culture visuelle, curatrice et professeure à la HEAD<sup>1</sup>, répond en images. Au mur de l'espace d'exposition, au-dessus de l'espace où sont soigneusement disposés les livres présentés, elle projette une photographie de ce qu'elle présente comme étant sa bibliothèque. La photo, prise avec un téléphone, fait apparaître un salon englouti sous une mer de papier. Elle explique que la bibliothèque, occupant un mur entier de la pièce, aurait subitement cédé au beau milieu de la nuit. L'image est saisissante et porte avec elle la violence de l'écroulement et le bruit assourdissant de l'accident. L'image suivante : un amoncellement de cartons entreposés à l'emplacement exact de la défunte bibliothèque, suggérant le destin des livres rescapés et leur don. Alexandra Midal évoque aussi l'envahissement du domicile, mais également celui de l'esprit par les livres – la difficulté de vivre avec eux au quotidien, et la nécessité de s'en éloigner afin de reposer son esprit. Ses images auraient tout aussi bien pu répondre à la question « Les mots d'un livre pèsent-ils ? » À cette question, nous avons déjà une réponse, elle nous vient de

Walter Benjamin : « chaque livre possède deux poids, un poids physique et, d'autre part, un poids subjectif qui se rapporte au contenu du livre, voire à son importance. »<sup>2</sup> Ils possèdent un poids et un volume, pèsent sur nos étagères, envahissent l'espace qu'ils habitent et réclament parfois davantage de place.

Depuis que les livres existent, la question de leur stockage préoccupe lecteur·ices, bibliophiles et bibliothécaires. Comment trouver ou créer de la place face à l'arrivée de nouveaux titres ? À partir de 1950, en France et aux États-Unis, une « fausse crise » selon Robert Darton<sup>3</sup> fit rage au sein des bibliothèques : les livres se consomment, se dissolvent, se désagrègent, tombent en poussière. Cette panique prit sa source dans une expérience menée par Verner Clapp, fondée sur un vieillissement artificiel des pages arrachées à des livres imprimés entre 1900 et 1950. La conclusion de cette étude, menée sur dix ans, indiquait qu'une grande partie des ouvrages imprimés pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ne survivrait pas jusqu'à l'an 2000. Les bibliothécaires américain·es usèrent d'une version simplifiée du test pour auto-évaluer la durée de vie de leurs fonds : plier à cent quatre-vingts degrés, dans les deux sens, à plusieurs reprises, tout en exerçant une légère traction, le coin d'une page ; si le papier se déchire, la mort imminente du livre en question est annoncée. En réaction, certaines bibliothèques, telles que la Bibliothèque nationale de France, la Library of Congress et la New York Public Library, adoptèrent une politique du microfilmage de certains imprimés afin de les

conserver, mais surtout, dans le but de libérer de la place dans leurs fonds. Bon nombre de ces originaux, une fois passés sur microfilm, furent ensuite détruits. Nicholson Baker<sup>4</sup> estimant à neuf cent soixante-quinze le nombre de livres éliminés par les bibliothèques américaines. Un peu plus tard, d'autres politiques ont été adoptées pour lutter contre le fléau « des livres auto-destructifs ». Des traitements de désacidification, visant à neutraliser l'acidité du papier, furent développés. Bien qu'efficace dans certains cas, le procédé DEZ provoqua également de nombreux effets indésirables sur les ouvrages traités, tels que brûlures chimiques du papier ou apparition de taches jaunes.

Si Robert Darnton parle d'une « fausse crise », c'est parce que, d'après lui, « les bibliothécaires ont agi de mauvaise foi. » Une campagne d'information, présentée sous un prisme horrifique – comme en témoigne le film *Slow Fires*<sup>5</sup> – se serait répandue de bibliothèque en bibliothèque, suscitant des réponses et réactions démesurées au regard de la réalité de la situation. S'appuyant sur les récits de Baker, Darnton explique dans *Apologie du livre* que tout cela ne fut que prétexte pour se débarrasser des livres imprimés à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, vider les stocks et libérer de l'espace. Selon Baker, le jaunissement du papier ne préfigure en rien la mort à venir d'un livre, seulement son vieillissement.

Les opérations de microfilmage et de traitement chimique des ouvrages constituaient, en réalité, des moyens détournés pour « désherber » ardemment les rayonnages. Dans certains cas, « conserver a signifié détruire. » Malgré les protestations de citoyen·nes bibliophiles et les appels de Baker à « laisser les livres en paix », les bibliothécaires, agissant dans la précipitation et l'urgence, ont fendu les

dos de livres avant de les démembrer, afin d'en accélérer la photographie en vue de leur transfert sur microfilm. La majorité de ces ouvrages, réduits en morceaux, furent ensuite pilonnés. Les autres, principalement les journaux, furent vendus à vil prix à des hommes d'affaires les revendissant une fortune ou les transformant en objets souvenirs.

Rapidement, le microfilm, initialement présenté comme solution optimale pour assurer la conservation des contenus imprimés, révéla un certain nombre de limites d'ordre technique, matériel et fonctionnel. La lisibilité des documents variait selon la qualité de la prise de vue initiale, tandis que les copies successives entraînaient une dégradation progressive de la netteté. Par ailleurs, la consultation demeurait fastidieuse en raison de l'usage de lecteurs dédiés. À ces contraintes s'ajoutaient l'instabilité chimique du support, ainsi que sa fragilité face aux rayures, à la poussière et aux variations de température.

L'orchestration de la destruction des imprimés a, d'une part, nécessité l'allocation d'un budget destiné aux opérations de traitement et de microfilmage, et, d'autre part, entraîné une perte matérielle estimée à neuf cent soixante-quinze volumes, soit environ trente-neuf millions de dollars aux États-Unis. Au-delà de ces pertes chiffrables, les dommages culturels engendrés par de telles politiques demeurent inestimables. Comme le rappelle Edward Abbey <sup>6</sup>, « rien n'est plus mort que le journal d'hier si ce n'est le journal détruit hier. »

Encore aujourd'hui, les questions liées à l'encombrement des livres imprimés demeurent pertinentes bien que le numérique soit parfois présenté comme une solution. Cependant, au-delà de la disparition des caractéristiques

physiques et tactiles du livre imprimé, stocker les contenus numérisés ne constitue pas une solution pérenne. En effet, la numérisation des livres ne revient qu'à transférer le poids des livres dans des *data centers* répartis à travers le monde – tels que ceux de Google, localisés en Amérique du Nord, en Europe, en Asie et au Moyen-Orient.

Du microfilmage au stockage numérique, les stratégies successives de préservation ne témoignent pas tant d'une volonté de sauver les livres de leur auto-destruction que d'une insuffisance à penser leur matérialité autrement que par leur déplacement. Loin de disparaître, le poids du livre se déplace : hier sur les étagères, aujourd'hui dans la masse invisibilisée des serveurs. Peut-être faut-il, à l'image de celles et ceux présentes dans cet essai, apprendre à cohabiter avec eux, à accepter leur présence, leur poids et leur motif.

1. École supérieure des Beaux-Arts et de la Haute École d'Arts appliqués de Genève, Suisse.
2. Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque*. France : Petite Bibliothèque Rivages, 2015, p. 7.
3. Robert Darnton (né en 1939, New York, États-Unis), historien américain.  
Darnton, Robert. *Apologie du livre : demain, aujourd'hui, hier*. Trad. de l'anglais [*The Case for Books: Past, Present, and Future*]. France : Gallimard, 2012, 315 pages.
4. Nicholson Baker (né 1957, New York, États-Unis), écrivain et auteur de *Double pli : Bibliothèques et assaut sur papier*. Trad. de l'anglais [*Double Fold: Libraries and the Assault on Paper*]. États-Unis : Random House, 2001.
5. Sanders, T. (réalisateur).  
*Slow Fires: On the Preservation of the Human Record* [film documentaire]. American Film Foundation, 1987, 58 minutes.
6. Edward Abbey (1927–1989, États-Unis), écrivain, essayiste et militant écologiste.



Fig. 1 Photographie prise par Alexandra Midal, sa bibliothèque éffondrée.



Fig. 2 Photographie prise par Alexandra Midal, sa bibliothèque mise en cartons.



Vendredi 17 octobre, après quelques rapides échanges par mail et par téléphone, j'ai rendez-vous avec Hervé Aracil, chez lui, à Paris. Hervé n'est pas designer graphique, mais il a longtemps enseigné cette discipline, ainsi que la typographie, principalement à l'École Duperré. Aujourd'hui à la retraite, il demeure une figure importante pour plusieurs générations de graphistes et de typographes, parmi lesquelles Odilon Coutarel, Clémence Michon, Alice Savoie ou encore Antoine Stevenot. C'est d'ailleurs grâce à Odilon que j'ai pris contact avec lui. Au fil de notre discussion, il a appuyé sur l'influence qu'Hervé Aracil a eue sur la composition de sa propre bibliothèque, sur la manière d'envisager les livres et ses références.

Quelles traces laissent celles et ceux qui nous forment dans nos manières d'apprendre, de regarder, de lire, de penser, de faire ? De quoi est faite et à quoi ressemble la bibliothèque d'un enseignant en graphisme qui n'est lui-même pas graphiste ?

Assises dans son salon, entourées de ses bibliothèques, nous faisons connaissance, une part de flan à portée de main, la conversation s'engage doucement.

L.F. Hervé, pouvez-vous me présenter votre bibliothèque et m'en raconter l'histoire ?

H.A. Oui, bien sûr. Je vais corriger le « votre » en « vos » car il y a des petits ensembles de livres un peu partout : sur différentes étagères dans le salon, derrière des portes, dans une petite pièce, à l'étage, etc. Il y a aussi bien des bibliothèques fermées, par des portes, que des bibliothèques ouvertes. J'étais fumeur, les livres ont beaucoup jauni à cause de la fumée de cigarette. Les portes permettent de protéger les plus beaux livres. Certaines choses ont été construites de mes mains, en fonction de mes besoins croissants en rangement et selon l'espace et les spécificités de l'appartement, par exemple, ce renforcement dans le mur offrait la possibilité de créer un espace de rangement fermé.

L.F. Vous avez toujours habité ici ou avez-vous dû déménager vos bibliothèques ?

H.A. J'ai toujours habité ici et heureusement !

L.F. Comment s'organisent-elles ?

H.A. C'est un agencement que je pourrais qualifier « d'impur ». Les choses se sont faites progressivement. Des livres ont bougé et changé de place au fur et à mesure que la bibliothèque augmentait, il a fallu ajouter des meubles et trouver de nouvelles façons d'augmenter la capacité de rangement des livres.

Dès le début, est arrivée cette idée selon laquelle les livres se regroupent selon leur format, même s'ils traitent du même sujet : un grand livre demande de la hauteur, un petit livre en demande moins. Quant aux monographies, elles sont classées par ordre alphabétique. En bas de ce meuble, un petit rayon dans lequel j'ai décidé de ne mettre que des livres dont les dos sont blancs ou presque blancs, parce que je trouvais ça joli. Ailleurs, au rez-de-chaussée, un espace regroupe tous les livres dessinés par SpMillot, cependant, les éditions Cent Pages sont à l'étage, avec la littérature.

L.F. Il y a donc deux types de classement, un par format et un autre par ordre alphabétique, se croisent-ils parfois et se subdivisent-ils en sous classements ?

H.A. Pour le graphisme, il y a la thématique du livre qui rentre en jeu : identité visuelle, graphisme américain, etc. Pour les monographies, il y a un ordre alphabétique pour les petits formats et un ordre alphabétique pour les plus grands – comme pour la littérature, c'est-à-dire le classement habituel d'une bibliothèque.

L.F. Avez-vous expérimenté d'autres manières de classer avant d'adopter ce système-là ?

H.A. Le classement par ordre alphabétique est arrivé assez vite, il me semble permettre un usage simple. De plus, je crois que comme toute bibliothèque qui a été pratiquée, au moins à une époque, peu importe le classement, celui à qui elle appartient la connaît et sait où sont placées les choses. Quand je travaillais avec des livres, je les sortais le temps nécessaire, puis je les re-rangeais aussitôt. Certaines personnes ont un rayon spécial, où ils mettent les livres en cours, ceux avec lesquels ils travaillent.

L.F. Comment considérez-vous vos différents espaces bibliothèque ? Est-ce un espace de collection, de recherche, d'archivage, etc. ?

H.A. C'est vraiment quelque chose d'usage en premier lieu. J'en ai usé pour ma curiosité personnelle, pour

mon enseignement, pour le travail et la recherche. Initialement, les choses de l'écriture m'intéressaient, donc la typographie et le graphisme se sont mis à m'intéresser à leur tour. Avoir ces livres me permettait de savoir de quoi je parlais, puis d'avoir l'impression de connaître un champ typographique et graphique. Je n'aurais pas eu la même chose si j'avais enseigné la mode ou une autre discipline.

Naturellement, il y a une petite part de collection. Il est bien d'avoir certains livres, parce qu'ils sont beaux, parce qu'ils sont importants, même si on ne les lit pas forcément. Heureusement, je ne suis pas trop collectionneur, autrement il aurait fallu faire des choses complètes.

L.F. Vous l'avez un peu évoqué, mais quelles typologies d'ouvrages peut-on retrouver ici ?

H.A. Un peu de tout. Il y a des livres anciens que j'ai achetés spécifiquement pour l'enseignement, en particulier sur la typographie. Il y a une vingtaine d'années, il existait peu de choses sur le design graphique et la typographie. Il y a des livres que j'ai achetés sur des tendances du graphisme. Je me fiaais beaucoup à des critiques dans les publications de la revue anglaise *Eye Magazine*. Il y avait une superbe librairie à Paris, qui n'existe plus aujourd'hui, qui s'appelait La Hune, ouverte jusqu'à minuit et dont le rayon graphisme était excellent.

L.F. Je remarque que vous avez de nombreux livres en anglais sur vos étagères.

H.A. J'ai dû me tourner vers des textes anglais afin d'enseigner correctement la typographie et le graphisme. À l'époque, en France, nous n'avions pas grand chose d'intéressant, les textes majeurs étaient tous en anglais. J'achetais notamment les *Typography papers*, édité par l'Université de Reading en Angleterre, cela m'a permis de construire les bases d'une culture liée à ce champ d'étude.

L.F. Y a-t-il des livres qui ont été semblables à des compagnons et qui vous ont marqué lorsque vous étiez enseignant ?

H.A. Il y avait un livre que j'ai beaucoup utilisé durant mon enseignement, de Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style* – un objet particulièrement intelligent sur la typographie et son histoire. Robert Bringhurst n'est pas typographe à l'origine, il était poète. Je faisais aussi toujours un cours sur *An Essay on Typography* d'Eric Gill.

L.F. Comment l'utilisiez-vous en cours ?

H.A. Durant des moments de cours, je lisais et je montrais des passages. Les livres de cette bibliothèque ont beaucoup circulé entre ici et l'école. Je me souviens montrer régulièrement des livres dessinés par SpMillot pour illustrer ce qu'est, selon moi, un bon livre, comment il commence, se termine, etc. Il y avait par exemple un cours en début d'année axé sur une publication de l'ADPF – Association pour la diffusion de la pensée française – dessinée par SpMillot sur le philosophe Gilles Deleuze. Les jeunes gens ont une fascination pour la forme et c'est normal, c'est lié à leur âge. Cependant, faire un livre c'est autre chose que des formes, il y a un contenu et il faut essayer de comprendre de quoi il retourne, autrement, on fait un graphisme froid. Il faut montrer à

ces jeunes personnes qu'il y a autre chose. Pour cela, je montrais des livres de littérature bien composés et dont le contenu était intéressant : des livres des éditions Macula ou Great Ideas de Penguin.

L.F. Vous avez donc construit votre bibliothèque selon vos curiosités et intérêts personnels, mais aussi comme un outil pédagogique à destination de vos étudiant·es ?

H.A. Exactement. Les étudiants et étudiantes que j'avais ne venaient pas ici, je leur apportais les livres à l'école. Ce sont seulement des ex-étudiant·es, qui sont au fil du temps devenu·es des ami·es, qui ont pu venir voir ma bibliothèque. Cependant, j'ai fait acheter par la bibliothèque de l'école, la plupart des livres qui circulaient lors de mes cours, afin qu'ils soient disponibles et consultables par tous.

L.F. Donc, c'était aussi une façon de construire la bibliothèque commune de l'école.

H.A. Oui, je faisais beaucoup de propositions pour acheter des livres, même parfois très chers, parce que je me disais qu'il fallait qu'une école ait ça. Dans la mesure des budgets disponibles, les bibliothécaires étaient très souvent d'accord.

L.F. Avez-vous pour habitude de fréquenter les bibliothèques publiques ?

H.A. À une époque, il y avait une bibliothèque des arts graphiques, dans la mairie du 5<sup>e</sup>, mais qui a rapidement fermé et dont les collections sont devenues inaccessibles. J'ai un petit peu fréquenté la bibliothèque Forney, mais j'ai préféré m'acheter des livres.

L.F. Les noms de graphistes et typographes hommes sont très souvent cités comme exemples et références dans les écoles. En tant qu'enseignant, quelles sont les figures féminines du design graphique et de la typographie que vous mettiez en avant ?

H.A. Je parlais beaucoup de Zuzana Licko qui fait un travail extraordinaire en typographie, mais aussi Catherine Zask et Paula Scher en design graphique. Je trouvais important de parler du travail des femmes, d'autant plus qu'elles étaient moins citées quand bien même elles sont meilleures que beaucoup d'hommes dont on entend tous les jours les noms.

L.F. En tant qu'étudiantes, on constate une sorte d'incohérence : nous sommes une majorité de femmes en écoles d'art et de design, mais nous avons comme principales références des hommes.

H.A. Ils ne sont pas cités parce qu'ils sont meilleurs, mais parce que ce sont eux qui dirigent les studios – chose inculquée aux hommes depuis très jeunes. Ce sont des constructions sociales très profondes et genrées, il y a toujours une lutte à avoir.

L.F. Quels sont les livres que vous considérez comme incontournables pour étudier le graphisme et la typographie ?

H.A. Pour la typographie, il y a cinq livres, qui ensemble, permettent de dessiner un territoire auprès duquel la notion de typographie rebondit et permet d'être éclairée : *Champ fleury* de Geoffroy Tory, *An Essay on Typography* d'Eric Gill, *Une brève histoire des lignes* de Tim Ingold, *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage* de Jack Goody et enfin,

dans la revue *Emigre* numéro 23, l'article *Legible?* de Gerard Unger.

Dans le livre de Jack Goody, la question est : quelle est la différence de statut entre oralité et écriture ? L'écriture n'est pas la transcription de l'oralité, contrairement à ce que dit Ferdinand de Saussure. *Champ fleury*, un livre du XVI<sup>e</sup> siècle et le premier sur la manière d'écrire les lettres, pose une autre question fondamentale en typographie : de quelles légitimités le dessin des lettres relève-t-il ? Dans le texte, l'auteur cherche des relations avec Apollon, avec la divine proportion, avec la proportion du visage humain, etc. pour trouver le sens profond à l'écriture qui est légitimée par quelque chose de plus puissant qu'elle – peut être la littérature ou les inscriptions par exemple. Eric Gill, graveur lapidaire et typographe autodidacte, soulève la question de la composition d'un livre. Il se demande pourquoi faut-il composer un drapeau et va jusqu'à proposer de réformer la langue, pour qu'elle se compose mieux. Cela pose le problème de la relation : de quelle autorité les typographes peuvent parler ou juger de la langue ? Dans son article *Legible?* Gerard Unger pose la question de qu'est-ce que la lisibilité et de quelles en sont les conditions ? Tim Ingold, parce qu'il a un chapitre qui s'appelle *Dessin et écriture*, parle de la calligraphie chinoise et occidentale. La calligraphie chinoise s'apprend en mémorisant les gestes, en ayant le corps qui fait un geste et pas en copiant un signe – deux origines radicales de ce qui peut devenir typographie.

Pour le graphisme, je peux en proposer quatre titres : Edward Fella, *Letters on America*, le livre *Frédéric Teschner* publié par B42, *Make it Bigger* de Paula Scher et *Printed Matter* de Karel Martens. À partir de cette sélection, on peut faire un exercice d'observation et essayer de se dire en quoi ces gens ont inventé quelque chose dans le graphisme, autre qu'une réponse à des questions formelles ou à des questions d'identité. Les livres permettent deux types d'attitude : bordurer un champ et faire un exercice d'admiration.

L.F. Merci beaucoup pour ces recommandations. Je ne connais aucun des écrits en lien avec la typographie, je vais avoir de la lecture !

Nous parlions de votre rapport au livre en tant qu'enseignant, mais aussi de la manière dont vous participiez au développement du catalogue de la bibliothèque de l'école. De façon plus générale, pensez-vous avoir eu un impact sur les bibliothèques que se sont constitué·es vos étudiant·es ?

H.A. Je leur conseillais et présentais des livres, mais je ne pourrais dire si ces livres sont dans leurs bibliothèques maintenant. Toutefois, pour certains, avec qui j'ai gardé contact, comme Odilon Coutarel<sup>1</sup>, je sais qu'il y a de nombreuses traces de mes enseignements dans sa bibliothèque.

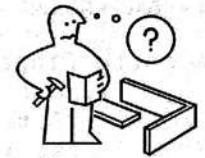
L.F. Pour terminer, je me demandais si vous aviez déjà eu l'occasion d'exposer, ou de donner à voir, votre bibliothèque ou des fragments de celle-ci ?

H.A. Non, jamais, les présentations se limitaient à quelques livres en salle de classe.

L.F. Si l'occasion se présentait à vous, comment envisageriez-vous de la donner à voir ?

H.A. Je ne m'en soucierais pas et je demanderais à quelques étudiants de s'en charger, certains et certaines me connaissent assez pour proposer quelque chose de pertinent. Je ne serais pas intéressé par l'idée de montrer ma bibliothèque. Néanmoins, un ensemble de livres sélectionnés dans ma bibliothèque pourrait être plus intéressant. Par exemple, je pourrais poser cinq livres – pour reprendre la proposition précédente – en cercle sur une table pour bordurer et définir le champ typographique, et quatre autres aux coins de la pièce pour des exercices d'admiration. Il pourrait y avoir de la musique comme différentes interprétations des suites pour violoncelle de Bach pour parler du revival en typographie. La sélection pourrait s'inverser et changer chaque jour... Je fais le scénario de l'exposition, libre à vous Louise, de la mettre en œuvre !

PETIT GUIDE DE CONSTRUCTION D'UNE BIBLIOTHÈQUE  
À DESTINATION DE DESIGNERS GRAPHIQUES UN PEU ARCHITECTES <sup>1</sup>



### 1. DÉLIMITER LE TERRAIN

Avant toute élévation, repérer l'espace disponible et choisir le sol. Il peut s'agir d'une pièce, d'un mur, parfois, des recoins suffisent. Noter qu'une bibliothèque s'ancre dans un espace, un moment, un contexte, une pratique.

IMPORTANT : LE CHOIX DE L'EMPLACEMENT EST PRIMORDIAL, LA FORME CHOISIE ENCOURAGE LES HABITUDES DE CELUI OU CELLE QUI PRATIQUE LA BIBLIOTHÈQUE <sup>2</sup>. EN CONSTRUCTION, LE PLUS IMPORTANT N'EST PAS LA SURFACE, MAIS L'ENSEMBLE À ACCUEILLIR.

« Le renforcement dans le mur nous a permis d'aménager une petite bibliothèque. Grâce à un système qui permet de fixer directement la planche du bureau au mur, l'espace peut être dissimulé lorsque c'est nécessaire. L'agrandissement de notre bibliothèque est donc limité par ces contraintes et se réduit, pour l'instant, à ce petit renforcement. »

- Salomé Veilleux - Jim Fontana <sup>3</sup>

### 2. PLAN

À l'aide d'une feuille et d'un crayon, esquisser l'ouvrage à bâtir. En dépit d'Aby Warburg, une bibliothèque n'est pas nécessairement circulaire <sup>4</sup>. Si besoin, gommer, recommencer, rectifier, ajuster.

« Certaines choses ont été construites de mes mains, en fonction de mes besoins croissants en rangement et selon l'espace et les spécificités de l'appartement [...] »

- Hervé Aracil <sup>5</sup>

### 3. OUTILS

Une fois le plan validé, regrouper le matériel nécessaire : planches de bois, équerres, chevilles, vis, perceuse, tournevis.

/!\ POUR ÉVITER TOUT RISQUE DE GLISSADE,  
/!\ NE PAS OUBLIER UN NIVEAU À BULLE

CONSEIL : POUR LES DIMENSIONS, PRÉFÉRER L'ENVERGURE DE VOS BRAS À CELLE D'UN MÈTRE RUBAN <sup>6</sup>.

### 4. POSER LES FONDATIONS

Commencer par les premiers livres, ceux qui soutiendront les autres : les ouvrages de base, les repères. Ne pas oublier d'inclure aux fondations les livres qui ne sont plus ouverts, mais dont la présence conditionne le reste.

IMPORTANT : LES FONDATIONS NE SONT PAS FORCÉMENT VISIBLES, ELLES DÉFINISSENT CEPENDANT LA STABILITÉ DE L'ENSEMBLE.

« Il y a aussi nos livres de diplôme, ainsi que les textes théoriques que nous avons lus à cette période. Ce sont des références dont nous parlons encore souvent et que nous faisons un peu voyager avec nous. Même si nous les connaissons par cœur, nous continuons à travailler avec eux. »

- Léa Debusschère - Jim Fontana <sup>7</sup>



## 5. ÉLEVER LES MURS

À cette étape, deux options :

1. Mur d'aplomb : choisir des règles selon lesquelles dessiner l'espace : ordre alphabétique, couleurs, formats, fabrications, thématiques, etc. (liste non exhaustive).
2. Mur hors d'aplomb : Placer les briques selon une logique mouvante et guidées par des affinités.

CONSEIL : TROP D'ORDRE FIGE LE MUR, TROP DE DÉSORDRE, LE FRAGILISE.  
ESSAYER PLUSIEURS COMBINAISONS AFIN DE RÉUSSIR À FAIRE  
TENIR DEBOUT L'HÉTÉROGÈNE.

NOTER : SI LE MUR PENCHE LÉGÈREMENT DU CÔTÉ DU SENSIBLE,  
NE PAS S'ALARMER, CE GUIDE TRAITE DES BIBLIOTHÈQUES PRIVÉES.

« [...] un petit rayon dans lequel j'ai décidé de ne mettre que des livres dont les dos sont blanc ou presque blancs, parce que je trouvais ça joli. »  
- Hervé Aracil <sup>8</sup>

## 6. CONCEVOIR LES OUVERTURES

Une bibliothèque n'a pas de toit. Elle s'ouvre vers ce qui reste à lire, à découvrir, à comprendre. Toute bibliothèque doit laisser entrer la lumière : les interstices, les vides et les absences sont nécessaires à sa respiration.

IMPORTANT : NE PAS ESSAYER DE LA CLOISONNER,  
ELLE RISQUERAIT DE S'ÉTOUFFER.

« Comme nous sommes encore assez jeunes,  
nous n'avons pas encore beaucoup de livres [...] »  
- Léa Debusschère - Jim Fontana <sup>9</sup>

## 7. ENTRETENIR LA STRUCTURE

Comme toute construction, des fissures peuvent apparaître. Plusieurs facteurs peuvent en être la cause, les plus courants étant le temps et l'accumulation. Dans ce cas, ne pas hésiter à déconstruire, déplacer, élaguer, repenser la structure ou renforcer une planche, changer une vis, poncer une arête.

IMPORTANT : PENSER LA BIBLIOTHÈQUE UN ASSEMBLAGE SOLIDE,  
MAIS MODULABLE, UNE STRUCTURE QUI PORTE LA PENSÉE  
SANS LA FIGER.

« Les choses se sont faites progressivement. Des livres ont bougé et changé de place au fur et à mesure que la bibliothèque augmentait, il a fallu ajouter des meubles et trouver de nouvelles façons pour augmenter la capacité de stockage des livres. »

- Hervé Aracil <sup>10</sup>

---

1. Alberto Manguel, UNE FORME, dans LA BIBLIOTHÈQUE, LA NUIT, Babel essai, Actes Sud, 2006, p. 142 : « "Un bibliothécaire est toujours un peu architecte", remarquait Michel Melot, directeur de la bibliothèque du Centre Pompidou, à Paris. »

2. Ibid., p. 143 : « La forme que j'ai choisie pour ma bibliothèque encourage mes habitudes de lecture. »

3. Voir page 20, ligne 16, discussion avec Jim Fontana.

4. Ibid., p. 209 : « Pour Warburg, toute bibliothèque était circulaire. »

5. Voir page 14, ligne 11, discussion avec Hervé Aracil.

6. Ibid., p. 155 : « La largeur de chaque section d'étagères était donc déterminée par la portée des bras d'un individu moyen [...], et leur hauteur par celle d'un bras levé [...] »

7. Voir page 21, ligne 10, discussion avec Jim Fontana.

8. Voir page 14, ligne 31, discussion avec Hervé Aracil.

9. Voir page 20, ligne 56, discussion avec Jim Fontana.

10. Voir page 14, ligne 21, discussion avec Hervé Aracil.

Mardi 18 septembre, j'ai rendez-vous à dix heures avec Jim Fontana<sup>1</sup>. Nous ne nous sommes encore jamais rencontré·es, mais j'ai lu sur son site que sa pratique est très variée : il pense et donne forme à des identités graphiques, compose des textes, jongle avec les images, crée des sites internet, regarde des films et inscrit les noms sur le générique. Jim aime travailler avec d'autres collectifs et valorise chaque point de vue.

Depuis le début de l'année, Jim habite à Paris, rue Godefroy Cavaignac, dans le 11<sup>e</sup> arrondissement. C'est pour cela que je l'ai contacté : pour discuter avec lui de la création d'une bibliothèque lorsque l'on emménage dans un atelier, quand on est jeune graphiste, mais aussi pour comprendre comment choisir ce qui est dans la bibliothèque et pour qu'il m'explique comment il imaginait cet espace, ce qu'il en projetait et ce qu'il en est réellement.

C'est autour de son bureau, à côté de sa bibliothèque, que nous entamons notre discussion.

1. Jim, c'est le studio de graphisme fondé par Salomé Veilleux, Mila Landreau et Léa Debusschère.

L.F. L'atelier dans lequel nous nous trouvons est un espace que vous occupez depuis peu. Est-ce un lieu partagé ou entièrement réservé à Jim ?

S.V. Nous sommes ici depuis février 2025. C'est un espace que nous occupons principalement pour Jim Fontana, même si quelques ami·es viennent y travailler de temps en temps. Nous le louons également à l'occasion pour certains événements. Dans ces moments-là, il doit être complètement vidé – c'est d'ailleurs pour cela qu'il reste assez épuré et que nous n'avons pas une grande bibliothèque.

L.F. Je vois que vous avez tout de même quelques livres sur des étagères, juste à côté de votre bureau.

S.V. Le renforcement dans le mur nous a permis d'aménager une petite bibliothèque. Grâce à un système qui permet de fixer directement la planche du bureau au mur, l'espace peut être dissimulé lorsque c'est nécessaire. L'agrandissement de notre bibliothèque est donc limité par ces contraintes et se réduit, pour l'instant, à ce petit renforcement.

L.F. Comment avez-vous initié cette bibliothèque d'atelier ? Est-elle le résultat de la mise en commun de vos livres personnels, ou s'agit-il plutôt d'une sélection propre à Jim ? Comment avez-vous choisi les ouvrages qui s'y trouvent aujourd'hui ?

M.L. Certains ont été achetés spécifiquement pour l'atelier, d'autres sont des livres qui étaient chez nous et que nous avons amené petit à petit pour des projets précis et qui sont simplement restés là. Je crois que nous aimons toutes les trois avoir notre propre bibliothèque chez nous, en plus de celle de l'atelier, il est donc parfois difficile de savoir quoi garder chez nous et quoi amener ici.

S.V. Certains livres ont été récupérés dans la rue ou en ressourcerie. Ce sont souvent des livres d'images – nous avons l'impression que si ces livres sont à ces endroits, seuls et abandonnés, les images sont forcément libres de droit.

Notre bibliothèque est également une petite zone de stockage où nous rangeons certains livres que nous avons réalisés.

L.D. Nous avons beaucoup de cadeaux dans cette bibliothèque, mais aussi des livres dédiés pour Jim et des livres faits par des ami·es et des personnes avec qui nous avons travaillé.

S.V. On nous a aussi offert ce livre illustré qui s'intitule *Jim*. C'est une histoire très triste sur la mort du chien de François Schuiten, un auteur de bande dessinée.

L.D. Je pense que tout le monde rencontre les mêmes problématiques entre les livres du bureau et ceux de chez soi. Comme nous sommes encore assez jeunes, nous n'avons pas encore beaucoup de livres, ni de doubles exemplaires, ce qui rend la séparation encore plus difficile.

M.L. Finalement, depuis les six mois que nous occupons cet atelier, ce sont davantage les gens qui construisent notre bibliothèque que nous-mêmes.

L.F. Vous parliez de l'importance de conserver une bibliothèque chez vous. Est-ce lié au fait que vous avez également une pratique plus individuelle ?

M.L. Quand cela est nécessaire, chacune de nous trois peut faire autre chose de son côté – pas forcément du graphisme. Lorsqu'une opportunité intéressante se présente à l'une d'entre nous – comme Léa qui a travaillé chez Spassky Fischer<sup>2</sup> – cela permet aussi d'enrichir la pratique collective du studio. Sinon, la plupart du temps, nous travaillons ensemble pour des projets de graphisme.

L.F. Les livres que vous avez dans cette bibliothèque sont-ils rangés d'une manière particulière ?

M.L. Nous n'avons pas vraiment de classement particulier, même si, naturellement, les livres s'organisent un peu par taille.

L.F. Le contenu de votre bibliothèque commune, est-il représentatif de ce que vous avez chez vous ?

S.V. Je dirais qu'il y a quelques différences. J'ai fait des études d'illustration, donc chez moi, j'ai beaucoup de livres illustrés.

L.F. Chez vous, comment sont-elles classées ?

L.D. Pas vraiment. C'est surtout une question de place : chez nous, c'est encore plus petit qu'ici, alors les livres sont rangés en fonction de leur taille – là où ils peuvent entrer, ils y vont. Ils ne forment pas forcément un ensemble cohérent, même si, parfois, des livres de même format ont le même caractère.

M.L. Il y a les livres de poche et les livres à lire qui sont un peu regroupés. Les grands formats ont plus de mal à trouver leur place dans nos petits espaces, alors ils finissent souvent empilés. Tous mes livres ne sont pas au même endroit : certains sont encore chez mes parents, d'autres ici à l'atelier, et le reste dans mon appartement.

L.D. Les livres que l'on transporte avec nous, sont sûrement ceux que l'on préfère

M.L. Oui et il y a aussi ceux que nous aimons énormément, mais que nous ne pouvons pas transporter – comme *The Play*. Nous en avons même quelques-uns en double

L.F. Les livres présents ici sont-ils ceux que vous utilisez le plus pour travailler ?

L.D. Certains le sont, comme ce vieux livre *Shutterstock* uniquement rempli d'images, dans lequel nous puisons de temps en temps. Je crois que ceux que nous utilisons le plus sont les livres d'image, ceux récupérés dans la rue ou en ressourcerie.

M.L. Nous avons achetés certains livres pour le travail, mais finalement nous ne les utilisons pas ou plus, c'est le cas de *Mise en page(s)*, de Damien Gautier par exemple.

L.F. Y a-t-il des livres qui vous accompagnent lorsque vous travaillez ? Des ouvrages qui ont trouvé des échos dans les formes que vous avez produites ?

S.V. Nous avons découvert les deux livres *Shutterstock* pendant notre résidence au Bel Ordinaire, à Pau. Ils nous ont beaucoup accompagnés à ce moment-là, et continuent encore aujourd'hui à nous inspirer.

L.D. Sinon, cela dépend vraiment de chaque projet.



Par exemple, nous avons récemment travaillé sur le prochain numéro de la revue *Lagon*. Je ne sais pas si cela nous a directement aidées, mais nous avons beaucoup consulté les numéros précédents pour vérifier si ce que nous proposons s'inscrit bien dans l'esprit de la revue – cela nous rassurait.

M.L. Oui, ça nous a surtout aidées à nous projeter sur des questions d'impression, d'encres et de superpositions.

L.D. Il y a aussi nos livres de diplôme, ainsi que les textes théoriques que nous avons lus à cette période. Ce sont des références dont nous parlons encore souvent et que nous faisons un peu voyager avec nous. Même si nous les connaissons par cœur, nous continuons à travailler avec eux.

L.F. Quels sont-ils ?

M.L. Ici, à l'atelier, nous avons *Beau Geste*, *Shapes of Knowledge* et *The Kindred of the Kibbo Kift*.

L.D. *The Kindred of the Kibbo Kift* est magnifique. Il aborde des questions de vie en communauté, de collectif, de voyage, de travail manuel et de rituels.

L.F. Quels sont les lieux et les sources qui alimentent votre pratique ?

M.L. Personnellement, j'aime beaucoup aller en librairie, en bibliothèque ou en recyclerie pour observer ce qui se fait et comment. À chaque endroit, on peut découvrir des choses différentes.

L.D. Il est vrai que nous allons souvent en recyclerie pour chercher des images et en librairie pour trouver des inspirations.

L.F. Lisez-vous des écrits théoriques ?

L.D. Plus vraiment depuis la fin de nos études – du moins, peu de théorie du graphisme en tout cas.

M.L. Nous avons ici quelques numéros de la revue *Faire* et de *Collection Revue*. Ce sont des lectures que nous avons pendant nos études. Aujourd'hui, elles servent davantage de références ou d'exemples.

L.D. Ce serait à la fois génial et un peu triste d'avoir tellement de livres qu'on ne saurait même plus ce qu'on possède – d'avoir l'impression de se promener dans une librairie et de « consommer » des livres sans vraiment savoir pourquoi on les a. Nous sommes encore jeunes, peut-être qu'un jour nous aurons énormément de livres que nous connaissons tous très bien.

L.F. D'après ce que vous m'expliquiez un peu plus tôt, la bibliothèque de Jim est ainsi en raison de contraintes liées à l'espace, mais initialement, comment l'imaginiez-vous ?

M.L. S'il n'y avait aucune contrainte, j'aimerais que nous puissions avoir tous nos livres ici, et certains en double chez nous. Ce serait pratique que la bibliothèque fonctionne comme une boîte à outils<sup>3</sup> dans laquelle on pourrait venir piocher au besoin, sans avoir à transporter sans cesse nos livres en risquant de les abîmer. Toutefois, je ne sais pas vraiment comment ils seraient classés, je ne suis pas très maniaque de l'organisation. Nos livres sont tous assez différents, ils sont facilement repérables.

L.D. Lorsque je pense à la bibliothèque que j'aimerais avoir, je repense souvent à celles

que j'ai déjà vues et qui m'ont marquées. En y réfléchissant, je crois que c'est surtout l'idée d'avoir une grande bibliothèque qui me plairait.

L.F. Tu visualises davantage une forme, un motif, plutôt que des titres précis ?

L.D. Oui. Mais je me dis aussi que lorsqu'on possède une très grande bibliothèque, même si on connaît bien ses livres, il faut forcément penser à un système de classement pour s'y retrouver – peut-être par thèmes.

M.L. Récemment, j'ai trié la bibliothèque de quelqu'un d'autre. Nous avons opté pour un classement alphabétique. Finalement, je trouve l'exercice plus satisfaisant à faire qu'intéressant en soi. J'aime bien l'idée d'un classement par taille, c'est plus intuitif.

S.V. Il y a peu de temps, j'ai vu un film qui s'intitule *Party Girl*, il date de 1995. C'est l'histoire d'une jeune femme qui trouve un emploi dans une bibliothèque publique où le système de classement est extrêmement complexe, bien que visuellement très satisfaisant. Il y a de très beaux plans où l'on voit les livres être triés selon des thèmes et sous-thèmes. Ensuite, elle applique ce même système à ses vinyles et finit par devenir presque maniaque, une véritable experte du classement.

L.D. Il nous arrive souvent de consulter des livres, surtout en allant directement en librairie. Cela nous permet de voir ce qui se fait, notamment en termes de façonnage. Ce serait peut-être intéressant d'imaginer une bibliothèque classée selon les techniques de fabrication.

Dans l'idéal, nous rêverions de pouvoir prendre un livre dans la bibliothèque de l'atelier et le lire sur place. En réalité, ça ne se passe pas vraiment comme ça : quand on lit, c'est plutôt chez nous. C'est un peu la même chose avec la bibliothèque de Spassky Fischer – dans les faits, personne ne lit sur place. La bibliothèque sert surtout de référence, pour regarder des choses spécifiques, donner à voir des exemples à un·e client·e et échanger avec les imprimeur·ses.

M.L. Ici, la question ne se pose pas trop, car nous n'avons pas vraiment de livres à lire. Ce sont surtout des livres d'images et des catalogues d'exposition.

S.V. Pour pouvoir lire à l'atelier, il nous faudrait un espace avec un canapé.

L.D. Dans notre atelier, la bibliothèque est le seul espace où sont présentés des objets, nous n'avons rien d'autre aux murs.

M.L. Je pense que tous les graphistes chez qui tu es allée voir leurs bibliothèques, sont dans la nôtre ! Les designers graphiques que tu as rencontrés ont leur bibliothèque chez eux ou dans un espace de travail dédié ?

L.F. Principalement à leur domicile, car beaucoup travaillent depuis chez elles ou eux. Pour le moment, seule celle de Spassky Fischer était dans un espace uniquement dédié au travail, mais parce qu'il est question d'une bibliothèque commune, d'atelier ou de bureau, un peu comme ici finalement.

L.D. Avoir sa bibliothèque chez soi, doit être plus facile à organiser, puisqu'il n'y a pas de séparation des biens.

M.L. Paul Bouigue, qui vient parfois travailler ici, ne se projette pas dans un lieu partagé. L'une des raisons, c'est que sa bibliothèque est immense et qu'il n'a pas envie de choisir quoi amener et déplacer.

S.V. Ma colocataire vient d'avoir un atelier, mais elle n'y va presque jamais, car tout est encore chez elle. Elle regrette presque d'en avoir pris un, parce que cela implique de procéder à un déménagement et à choisir quoi mettre où.

L.D. Dans notre cas, nous avons la chance de vivre assez proche de l'atelier, ainsi nous ressentons moins l'arrachement d'enlever des éléments de chez nous pour les mettre ici.

L.F. Vous avez fait de votre espace de travail un lieu ouvert, dans lequel se déroulent *workshops*, lancements de livres et divers événements. Envisagez-vous que votre bibliothèque devienne également un espace ouvert à la consultation ?

M.L. Nous n'y avons pas vraiment pensé. Je pense que, dans son état actuel, elle n'est pas encore assez riche pour que ce soit pertinent. Si un jour nous avons une bibliothèque plus conséquente, avec des ouvrages rares ou peu accessibles, ce serait génial de pouvoir inviter les gens à venir la consulter. Le lieu est fait pour ça : partager, regarder, échanger.

L.D. La bibliothèque pourrait aussi recueillir des traces du lieu et de ses activités, être une sorte d'archive. Nous aimerions que chaque personne qui vient faire un lancement ici nous laisse un exemplaire de son livre. Parfois, c'est le cas, d'autres fois, non. Par exemple, lors de *Conversation*, nous avons récupéré plusieurs choses – soit parce qu'on nous les a laissées, soit parce que les gens ne sont jamais venus les reprendre – comme un calendrier de Maki ou des impressions de l'Association Press Offset. Nous avons prévu de construire un placard pour les ordinateurs, ce qui permettra de libérer des étagères dans la bibliothèque et d'y mettre davantage de livres.

M.L. Nous pourrions aussi ajouter de nouvelles étagères, car celles du bas sont très espacées. La niche où nous logeons la bibliothèque est un peu étrange en termes de dimensions, elle est biseautée, donc les étagères doivent être découpées sur mesure. Nous avons aussi une cave, mais nous ne l'utilisons pas par crainte, alors que cela pourrait nous permettre d'avoir une pièce entière pour les livres !

L.D. Je trouverais ça étrange de mettre nos livres à la cave, je préférerais autant les laisser chez moi.

M.L. Si un jour nous ne trouvons plus de place, on fera comme dans *Fahrenheit 451* : on les cachera un peu partout, dans les grille-pain, dans chaque recoin.

L.D. Certain·es mettent des livres dans les toilettes... nous n'en avons pas encore assez pour les traiter de cette manière !

M.L. J'apprécie beaucoup les objets dans des enveloppes, mais ça ne rend pas très bien dans une bibliothèque – ce n'est pas très chic.

Nous avons fait une bibliothèque « servez-vous » avec des livres dont nous n'avons plus l'usage ou en double. Nous avons aussi donné certains ouvrages à des étudiant·es qui sont passé·es à l'atelier.

L.D. Je me souviens que la bibliothèque de bureau de Spassky Fischer est gigantesque. Elle nécessite une vraie organisation pour pouvoir s'y retrouver. La partie dédiée uniquement à leur travail est impressionnante, ils ont réalisé énormément de choses. Il y a des livres dans notre bibliothèque – ou du moins chez moi – qui m'ont été donnés par eux à un moment où ils faisaient le tri dans leur propre bibliothèque.

M.L. Je ne l'ai jamais vue, mais j'ai entendu dire que la bibliothèque d'Étienne Robial est incroyable. Il possède toutes les publications du Club français du livre, mais aussi de nombreuses collections très spécifiques, comme des critères, par exemple.

L.F. Avez-vous des collections ? Votre bibliothèque en est-elle une ?

M.L. À la cave, nous avons beaucoup de boîtes contiennent des éphémères et autres petits objets. À un moment, je les avais présentés triés par technique d'impression afin de les donner à voir à des étudiant·es. C'est une collection précieuse, même si elle n'est composée que d'objets gratuits. J'aimerais trouver un moyen de les ranger pour les rendre plus accessibles, car il y a des objets que nous consultons régulièrement.

L.D. C'est une collection facile à constituer, car ce sont de petites choses qui ne prennent pas beaucoup de place et qui sont gratuites. Nous aimerions avoir la même collection et pouvoir faire la même chose avec les livres !

2. Voir page 69, discussion avec Spassky Fischer.

3. Voir page 101, texte *Boîte à outils, espace d'archives*.

















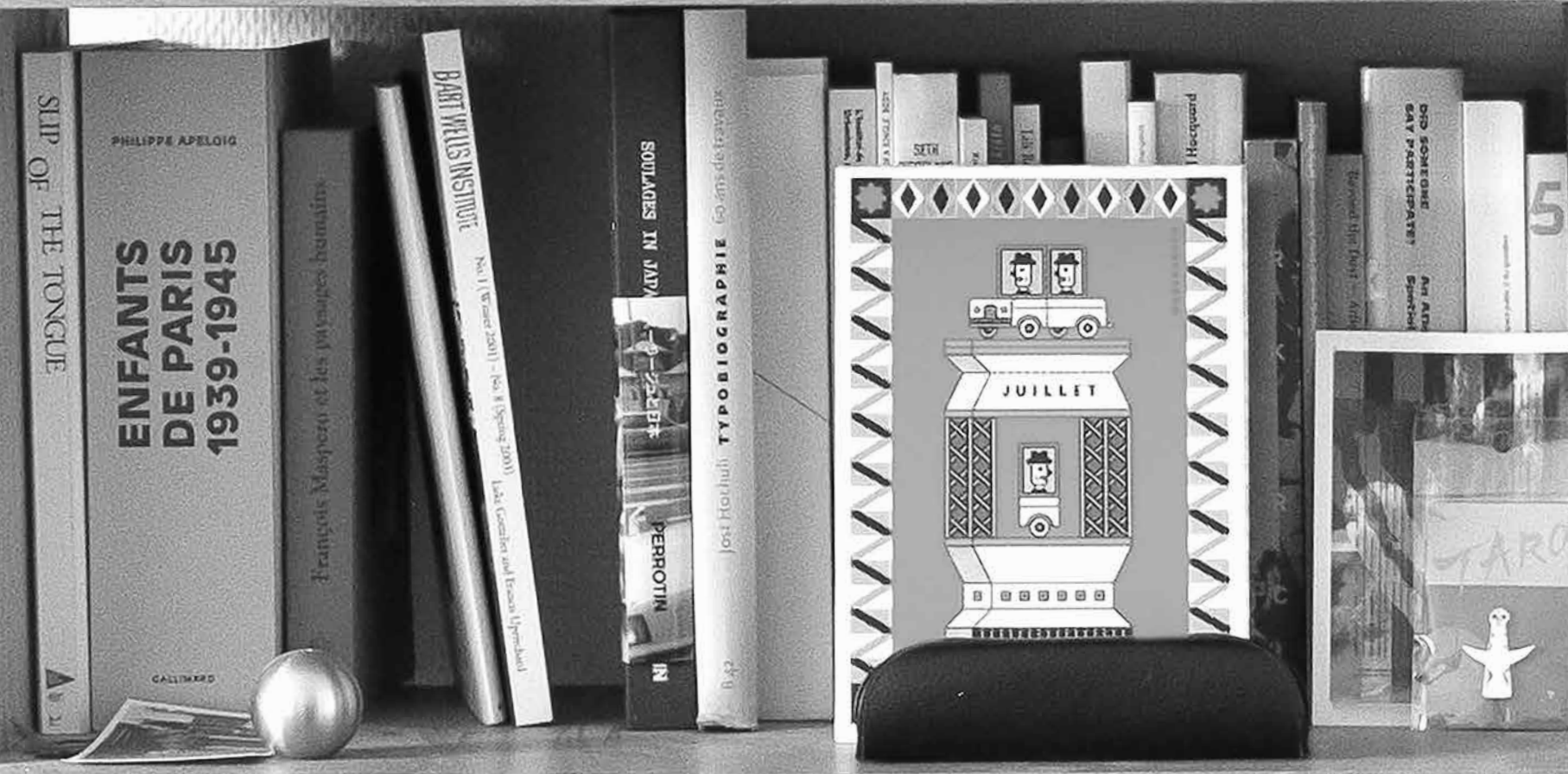


















BLESS  
Celebrating 10 Years of Transmissions  
16.00 - 16.25

A Taxonomy of Office Chairs

Hella Jongerius

azimuts une anthologie

esther ferrer

AA BOOK  
PROJECTS REVIEW 2008

PREFACE  
L'ART  
PROJECTS  
ET 304

CH  
PUBLIC PROGRAMME  
ET 64

GLOBAL  
ET 32



anyone could become author and publisher

Collection Revue  
[2009/2010-2014/2025]



Mathieu Pernot

Automne 2013



SHIRANA SHAHBAZI MONSTERA KUNSTHALLE BERN

CHRISTIAN MARGENT REPERT

ARCHIGRA

And/Or Jonathan Horowitz

Blasted Allegories

--FILE-- This February 19, 1993 photo released by the White House Wednesday, 1993 shows Vince Foster was dead at an apparent suicide Tuesday night. The number two lawyer at the White House, was found dead Tuesday night in a park from an apparently self-inflicted gunshot wound. (AP Photo)

It's Time for Action (T)

RASIX LBER Alexander Dumbadze

WITH MUSTER WITZ - Center for Architecture, 1993 - 2004  
بیت مرکز معماری - ۱۹۹۳ - ۲۰۰۴  
مستر ویتز

BAGHDAD CALLING

ASTA CRÖTUNG THE INNER VOICE

AGLAIA KONRAD CARRARA

SERPENTINE GALLERY MANIFESTO MARATHON

Kader Attia TRANSFORMATIONS

Clau

Cr

Lavrusa



# DOS POLYPHONIQUES

Selon Odilon Coutarel : « On dit souvent que l'on juge les livres à leur couverture, mais dans une bibliothèque, c'est plutôt par leur dos [...] »<sup>1</sup>

Si les livres tels que nous les connaissons aujourd'hui ont un dos, il n'en a pas toujours été ainsi. Dans l'Antiquité, les livres en étaient dépourvus. Les *volumen* prenaient la forme de rouleaux, rangés dans des coffres et des tiroirs. À partir du I<sup>er</sup> siècle, le *codex* – formé de feuilles pliées et assemblées en cahiers, puis couvert d'une reliure – apparaît, avant de se démocratiser vers le V<sup>e</sup> siècle. Les livres adoptent alors la forme proche de celle que nous connaissons aujourd'hui. Néanmoins, leur dos est souvent laissé nu ou simplement recouvert de cuir ou de parchemin. Au Moyen Âge, les livres sont rangés à plat et les titres figurent principalement sur la première de couverture. Ce n'est qu'à la Renaissance que les livres sont rangés verticalement, dos tourné vers l'extérieur. Le dos devient alors un espace d'ornement et d'identification, où s'inscrivent titres et divers éléments décoratifs. Peu à peu, avec les progrès de l'imprimerie et la mécanisation de la reliure, cet élément purement technique acquiert une véritable dimension graphique. Il existe deux manières principales pour inscrire les titres sur le dos : quand il est en français, il est d'usage qu'il monte le long du dos et en anglais, qu'il descende. Cette seconde disposition présente l'avantage de permettre la lecture du titre à la fois sur le dos et sur la première de couverture lorsque le livre est posé à plat. Ainsi, devant les étagères de bibliothèques, il n'est pas rare de voir les lecteur·ices pencher la tête de gauche à droite pour s'adapter aux différentes inclinaisons de titres. D'autres titres, plus indulgents pour les nuques de leurs lecteur·ices, s'écrivent



à l'horizontal quand la largeur du dos le permet – et parfois même en dépit d'une largeur suffisante, en clairsemant les lettres le long du dos, comme la collection Cosaques des éditions Cent Pages.

Le dos du livre est semblable à un seuil. Il est celui qui relie la première et la quatrième de couverture, l'intérieur et l'extérieur, le contenu et le monde. Il est le témoin d'une fabrication agissant, à certains moments, directement sur les possibilités d'en user ou non. Si quelques-uns sont bavards, d'autres chuchotent, parfois même demeurent muets.

Le dos bavard est celui qui parle avant même que l'on ne l'ait tiré de la bibliothèque. Il peut crier son titre, son, sa ou ses auteur·ices, afficher des logos, se vêtir de couleurs, de signes et d'images. Il est une surface d'information savamment agencée par le·a designer graphique, mais aussi contrainte par la verticalité du format et l'épaisseur du bloc intérieur.

Certains sont conçus dans une logique de système et de collection, entre répétitions et invariants. C'est le cas, par exemple, des Éditions Gallimard avec la collection Folio ou bien la prestigieuse collection la Pléiade qui, à l'intérieur même de la bibliothèque, dessinent une architecture visuelle, où chaque volume participe à un rythme collectif.

D'autres, hors de toute collection, mais usant cependant d'éléments d'identification communs – titre, auteur·ice, éditeur·ice, etc. –, dressent un panorama unifié où chaque livre affirme sa singularité, tout en participant à une lecture visuelle cohérente de la bibliothèque. Ces dos isolés peuvent jouer de divers ressorts afin de proposer un langage

graphique qui leur est propre, tout en conservant la fonction première du dos, à savoir, signaler, informer et attirer le regard des lecteur·ices.

Quelques-uns vont encore plus loin dans la parole. C'est le cas d'*Eigengrau*, publié en 2014 à l'occasion de la Biennale de Chaumont, ou de *Matter*, de l'artiste Aleix Plademunt publié en 2022, qui ont tous deux choisi d'user de leurs dos comme d'une page – l'un initiant un récit, l'autre définissant des termes. D'autres encore, plus timides, se dissimulent sous une jaquette, comme *Au commencement*, de l'artiste iconographe Lalie Thébault-Maviel, publié en 2024.

Les dos sont parfois rendus muets du fait de leur reliure ou de leur trop fine épaisseur – une spirale, une piqûre à cheval ou un encartage empêchant d'investir l'espace aisément. Le silence peut aussi être un effacement volontaire, un choix graphique réfléchi. Contrairement à la fonction principalement utilitaire du dos décrite par Jan Tschichold dans *Livre et Typographie*, le vide – qui n'est jamais total – devient ici un moyen d'offrir une respiration au sein de la bibliothèque, semblable à l'usage du blanc dans la mise en page. Une pause et une attention portée à la pure matérialité de l'objet – à sa texture, à son papier, sa couture, sa fabrication. Un contraste, parfois bien plus fort et plus expressif que l'ensemble des jeux graphiques alentour, ce que note Odilon Coutarel lorsqu'il explique préférer tirer les livres dont les dos sont muets.

1. Voir page 57, ligne 27,  
discussion avec Odilon Coutarel.

Qu'ils crient, chuchotent ou restent muets, les dos, une fois rassemblés dans la bibliothèque, forment une composition polyphonique, où chacun rythme le récit visuel que dessine leur cohabitation. Là où certains usent de couleurs, de signes et d'images, d'autres se révèlent par contraste, par leur retrait. Ensemble, les dos transforment la bibliothèque en un espace de lecture à la fois visuel et contemplatif, permettant d'identifier les codifications graphiques et éditoriales, tout en dessinant une partition visuelle propre à celui ou celle qui possède la bibliothèque.





Jean Dupuy

QUE SAIT-ON DU TRAVAIL ?

TIME machine

TIME machine

Daniel Dewar et Gregory Cicquel

Collecta

SALLE D'ATTENTE

DITIONS DILECT

Elvire Bonduelle

Halle Climat

Halle Climat

Halle Climat

JOHN BERGER

VOIR LE VOIR

REVOLUTION: a reader

REVOLUTION



SYSTEME MARS - MERCE DE VOTRE COMPREHENSION

SYMBOLS

Sietan & Franciszka Theunertson & Gaberbochus

HYBRID  
GOTICO-ANTICUA # PROTO-ROMAN # ROMAN  
H-CENTURY TYPES BETWEEN GOTIC AND ROMAN  
CTÈRES DU XV. SIÈCLE ENTRE GOTHIQUE ET ROMAN

TURNING PAGES  
EDITORIAL DESIGN FOR PRINT MEDIA

alten

GRAPHISME RHANCE 2014

ABOCEPTEBK Journal de l'Université d'été de la Bibliothèque Kondinsky, N°8, 2022, Centre Pompidou, Paris

Under The Rainbow

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE PARIS 1982-83

VI R A L  
DE DESIGN GRAPHIQUE  
Biennale internationale de Chaumont

Dressed in Black

POÉSIE

Pendant la lecture Gerard Unger

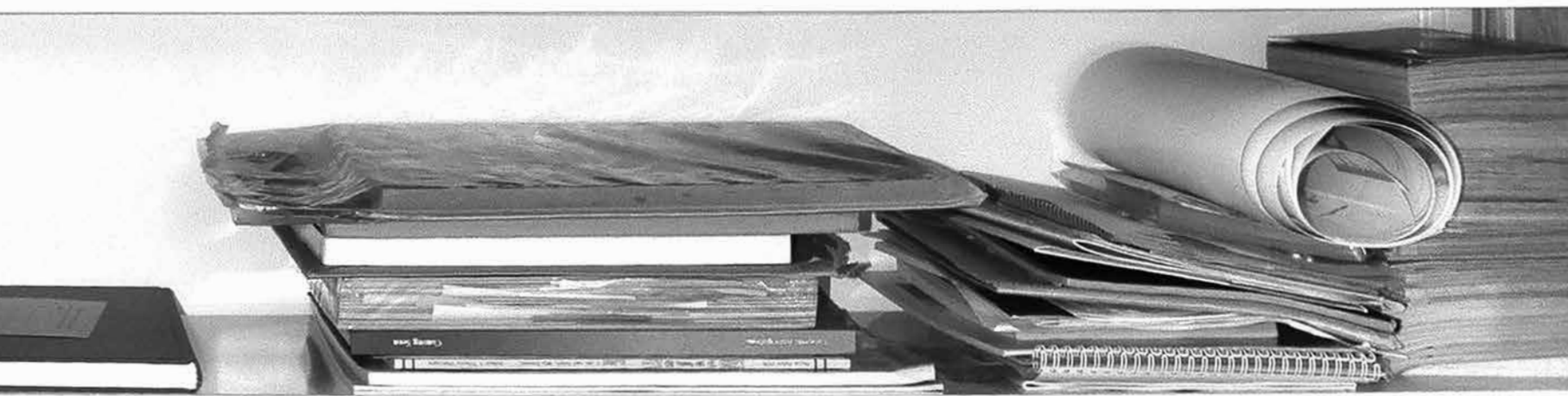
CES MURS NOUS FONT SIGNER

PHILIPPE

Freud Smeyers Les Contrepoints

REPORTAGE



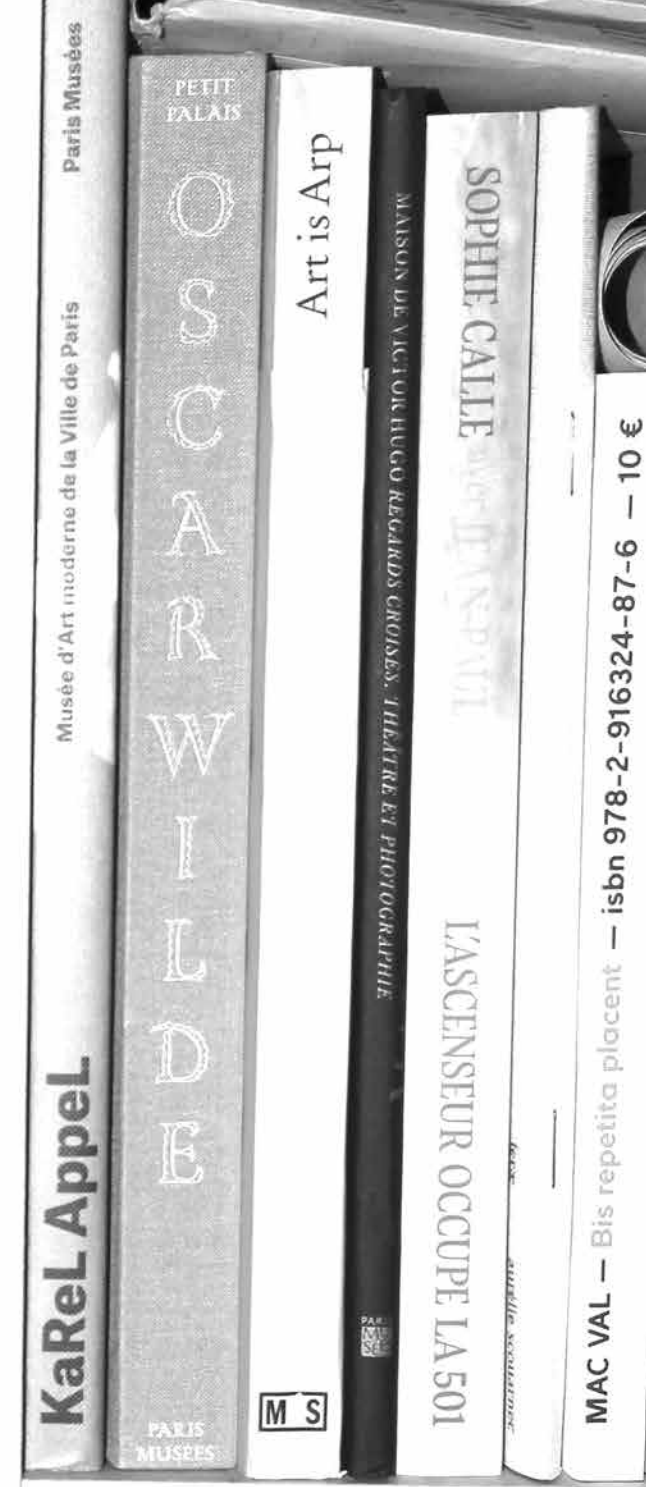
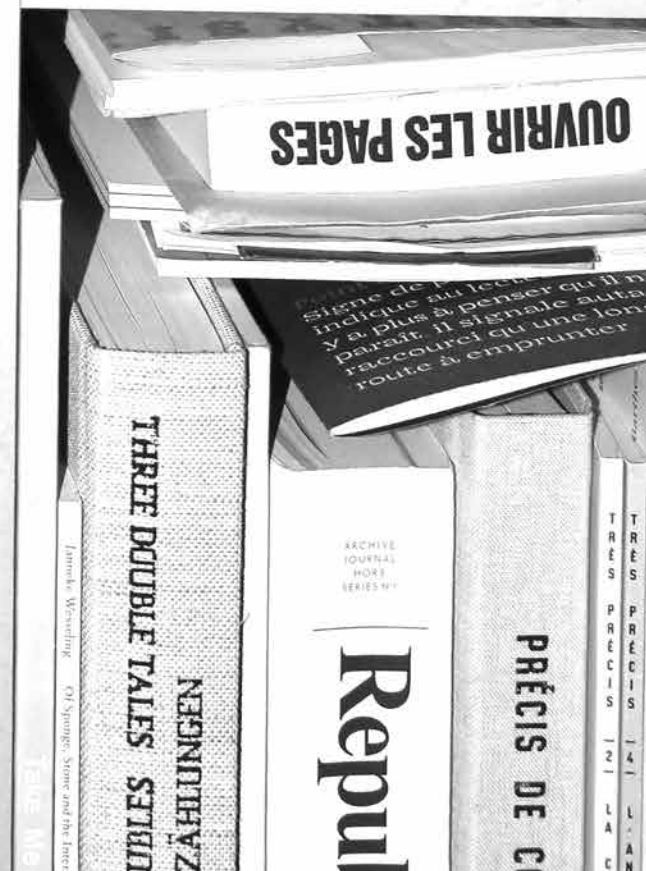


















# SER POSTERS

MASTERS  
OF SERIGRAPHY  
POSTERS

Marc H. Choko

L'IMONNAIRE

Pierre Serroux  
**HOLLYWOOD**  
moderne  
Le temps des voyants

LES ANIMAUX DU MONDE

ARTHUR MILLER Au fil du temps

1102  
LES RENCONTRES D'ARLES  
PHOTOGRAPHIE

2012  
ARLES  
PHOTOGRAPHIE

LITTÉRATURES

569

Pléiade

569

88 / DÉCOUVERTES GALLIMARD

300 / DÉCOUVERTES GALLIMARD

TECHNIQUES

design-jauigisap

design-jauigisap

design-jauigisap

design-jauigisap

design-jauigisap

design-jauigisap

design-jauigisap

design-jauigisap

design-jauigisap

design-jauigisap

design-jauigisap

infolio

dan Bons - intervention in urban life - a designer's freedom

Recherche, design graphique et typographie, un état des lieux

ALEXEY BRODOVITCH



pippo lionel et associés - intégral concept

CITÉ INTERNATIONALE UNIVERSITAIRE DE PARIS

INTEGRAL RUEDI BAUR ET ASSOCIÉS IDENTITÉ VISUELLE DE LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE

Corporate Design D Köln Bonn Airport D Integral Ruedi Baur et associés

Football, culture du stade

100 créations graphiques internationales

FONT. THE SOURCEBO

INDIE FONTS \* A Compendium of Digital Fonts from Independent Foundries

INDIE FONTS 2 A Compendium of Digital Fonts from Independent Foundries

INDIE FONTS 3 A Compendium of Digital Fonts from Independent Foundries

Giambattista Bodoni

Manuel typographique

l'ABC de l'écriture des Objets

842



FRESH DIALOGUE FIVE Les mots en liberté

AUTREAU NOIR

MISE EN PAGE ET IMPRESSION

Aide au choix de la typographie

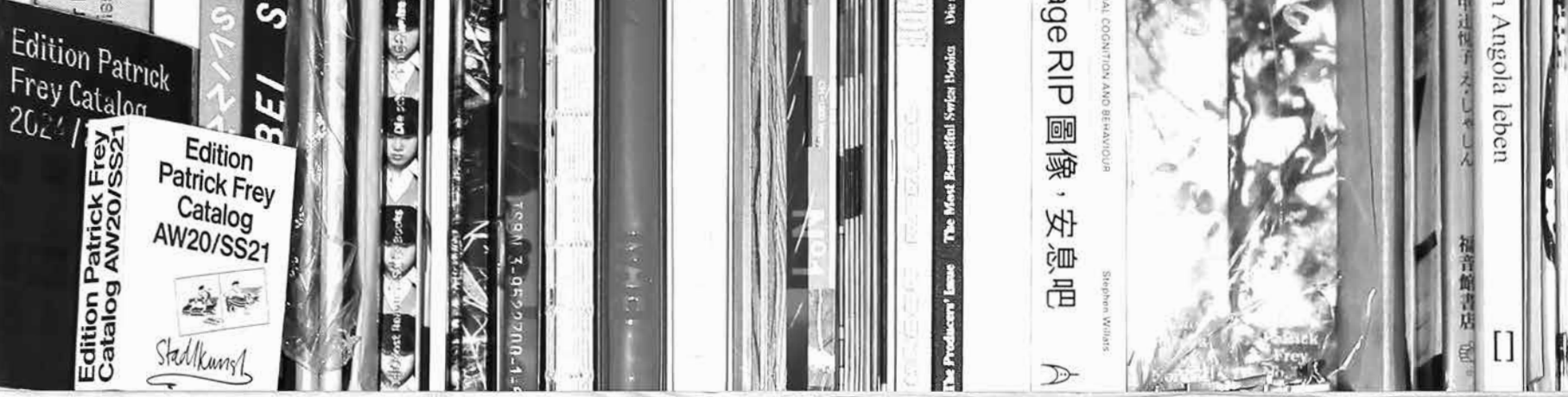
Gérard Blanchard

Communication & Langages 2013 n° 178

la typographie du livre français













Mardi 8 juillet 2025, je rencontre pour la première fois Odilon Coutarel, designer graphique et faiseur de livres. Après quelques échanges de mails, c'est à son domicile que nous avons rendez-vous, non loin du parc de la Villette.

Formé auprès d'Irma Boom, il est diplômé de l'École Duperré, des Arts Décoratifs de Strasbourg et de Paris en 2020. Sa pratique explore la matérialité du livre ainsi que les techniques de fabrication et d'impression industrielles et semi-industrielles.

Dans son salon, une bibliothèque s'élève du sol au plafond et recouvre tout un pan de mur avant de se prolonger dans la pièce voisine. Sa densité est telle qu'elle est le motif principal de la pièce, semblable à un papier peint. En m'y approchant, je distingue l'imbrication minutieuse des livres qui dessinent une mosaïque de papier. La bibliothèque présente dans le salon est composée de trois modules verticaux en bois, chacun découpé en deux colonnes de six cases carrées de dimensions identiques. La seconde partie de la bibliothèque se déploie en deux modules dans la chambre. Le premier est identique à ceux dans le salon, le second s'en différencie par ses sept étages horizontaux aux hauteurs variables, dont le dernier se referme d'une porte.

C'est là, debout face à l'immensité de la bibliothèque qui tient lieu de paysage intérieur, que nous entamons notre discussion.



L.F. Merci beaucoup de me recevoir chez toi !  
Ce qui me frappe tout de suite, c'est cette immense bibliothèque – elle occupe une place importante dans ton appartement.

O.C. J'éprouve un vrai plaisir à vivre entouré de mes livres, à me réveiller chaque matin en leur présence [une partie de la bibliothèque d'Odilon étant juste à côté de son lit]. À force de les voir tous les jours, je connais certaines couvertures dans leurs moindres détails. Je crois même que je pourrais les décrire de mémoire, les yeux fermés.

L.F. Dans ton intérieur, rien n'est affiché au mur, l'espace est épuré, il n'y a que le motif de la bibliothèque. Est-ce un choix délibéré ?

O.C. C'est vrai, on pourrait presque dire que c'est un appartement témoin. J'aimerais bien accrocher des choses aux murs, mais j'aurais l'impression de leur donner une importance démesurée – comme si je disais à ceux qui entrent ici : « Regardez, j'aime ça plus que tout ! » Alors que ce n'est pas le cas. Je pourrais faire comme mon père, faire un roulement, mais cela reviendrait tout de même à élire une chose plutôt qu'une autre. Les gens trouvent souvent étonnant qu'un graphiste n'ait rien aux murs. La bibliothèque est déjà un motif très fort et bruyant, elle est déjà un espace d'accrochage en soi. Ça ne me dérange pas que le reste soit plus calme, cela permet de reposer mes yeux.

L.F. Peux-tu présenter ta bibliothèque ?

A-t-elle une histoire ?

O.C. Cette bibliothèque est en quelque sorte une bibliothèque recomposée. Avant d'emménager ici, j'ai eu plusieurs appartements, avec plus ou moins de place pour ranger mes livres. C'est la première fois que ma petite collection se retrouve entièrement réunie au même endroit.

Avec le temps, je me suis aperçu que, où que j'aie, je finissais toujours par recréer une bibliothèque dans un coin, qui grandissait peu à peu. En arrivant ici, j'ai rassemblé tous ces fragments, presque tels quels, en me disant : « Tiens, ça, c'était la bibliothèque de tel endroit... » Puis j'ai laissé le temps faire son œuvre, que les livres les plus récents et les plus anciens apprennent à cohabiter. Cela a été un véritable plaisir de créer des ponts entre les livres – entre tel auteur, tel artiste, tel thème – qui, jusque-là, étaient séparés par la distance. En un sens, les réunir ici, c'était comme faire un accrochage.

L.F. Est-ce que ta bibliothèque a commencé à se construire au moment où tu as entamé tes études en design graphique ?

O.C. Je crois que l'origine de cette bibliothèque remonte à ma mère, qui est peintre. Elle m'a transmis beaucoup de livres sur la peinture, la mode et l'histoire de l'art en général. Ensuite, mes études à Duperré, auprès d'Hervé Aracil<sup>1</sup>, ont vraiment nourri et développé cette bibliothèque, même si j'avais déjà commencé à en rassembler quelques-uns avant d'arriver à Paris.

L.F. Que peut-on trouver dans ta bibliothèque, de quels types de livres se compose-t-elle ?

O.C. Ma bibliothèque est un espace assez hétéroclite. Il y a des livres que ma mère ou ma grand-mère m'ont transmis, comme un ouvrage sur Saint-Laurent par exemple.

Je me souviens aussi d'un livre que j'avais reçu vers quatorze ou quinze ans – il n'est pas visible ici – un gros livre, pas très beau, sur les fresques de Lascaux, c'est le premier « beau livre » qu'on m'ait offert. J'ai aussi des livres anciens : dictionnaires, encyclopédies, ouvrages en latin, tous chinés à Emmaüs ou en ressourceries – ils sont assez amusants à feuilleter. Et puis il y a ces livres que j'adorais durant l'adolescence, que je trouvais magnifiques, mais qui représentent aujourd'hui tout ce que je combats dans l'édition, je les garde pour le souvenir.

Cette bibliothèque témoigne aussi de mes années d'études : différents numéros de *Slanted Magazine*, tous les livres sur la théorie du design que j'ai achetés lors de mon Erasmus à l'Académie royale des beaux-arts de La Haye (KABK). Sur les étagères supérieures, on trouve tous les spécimens typographiques que j'ai collectionnés ou reçus, viennent dialoguer avec d'autres vieux livres placés à côté.

L.F. As-tu mis en place une méthodologie de classement pour organiser tes livres ?

O.C. Quand je suis arrivé dans cet appartement en février, j'avais rendez-vous avec un client le lendemain. Il y avait encore des cartons partout, et j'ai dû dégager l'espace rapidement. J'ai d'abord essayé de ranger les livres dans la bibliothèque au plus vite, en les posant comme ils venaient... mais c'était impossible. À trois heures du matin, j'étais encore en train de les agencer les uns par rapport aux autres. Certains blocs sont indissociables, et certains livres en appellent d'autres. En fait, quand un livre se trouve à un endroit précis, c'est parce qu'il est intéressant qu'il dialogue avec tel autre. C'est un classement par rebond.

L.F. En quelque sorte, c'est un classement très personnel, une cartographie de ta pensée ?

O.C. Oui, c'est exactement ça, même s'il y a des exceptions. Par exemple, j'ai choisi de regrouper toutes les éditions Cent pages dans un seul bloc, un peu comme un système de briques – c'est assez amusant à organiser. Un peu plus haut, on trouve toute la collection de l'Association pour la diffusion de la pensée française, que je collectionnais à l'époque où on pouvait les trouver sur AbeBooks pour trois ou cinq euros, et qu'Hervé Aracil nous présentait comme des trésors. À côté, toujours, des livres sur l'histoire de la librairie, de la langue, tous réalisés par Philippe Millot, dont *Impressions : Imprimeur, Imprimer, Empreintes, Formes*, une commande de l'Association-Musée de l'Imprimerie à Malesherbes. Ce livre est une mise en abyme de l'imprimé. En l'ouvrant, je me suis rendu compte qu'il compilait tous les cours de Philippe Millot. Ce livre est un vrai petit bijou de bibliothèque pour graphistes.

Le plus amusant, c'est qu'à l'intérieur, il y a une fiction écrite par Raphaël Jerusalmy, *L'Imaginative*. L'histoire raconte comment quelqu'un suit une feuille de papier pour découvrir d'où elle vient... En suivant la feuille, le personnage remonte jusqu'à l'imprimerie et l'apprenti de l'imprimerie s'appelle Odilon ! Quand j'ai lu ça, j'ai eu l'impression que ce livre m'appelait. C'est un vrai livre-bible, par son contenu et sa forme, qui me sert aussi d'outil pour montrer aux commanditaires ce qui fonctionne ou pas selon moi. Je donne

aussi quelques interventions à Duperré, s'il y a bien un livre que je pourrai montrer, c'est celui-ci : il est tout ce qu'il y a de plus classique, il est si opulent et en même temps si complet, si bien fait et plutôt récent.

Il y a aussi deux blocs consacrés à Irma Boom, car elle compte beaucoup pour moi. Le livre de design graphique qui m'a le plus marqué lorsque j'étais étudiant, et dont je me souviendrai toujours, c'est *Sheila Hicks: Weaving As Metaphor*. À l'époque, il coûtait soixante-cinq euros et tout le monde me regardait en se demandant pourquoi je l'achetais. Je n'étais pas si fou que ça, aujourd'hui, il se revend une fortune et c'était presque un achat prémonitoire : quelques années après, en 2017, Irma me l'a signé parce que j'ai été son stagiaire durant six mois – ce fut le stage le plus formateur de ma vie. Pour une amie et moi, ce livre était un vrai totem. Lors des fêtes à l'appartement, nous le protégeons sous plastique, hors de question qu'il lui arrive quelque chose !

Au bas de la bibliothèque, j'ai des catalogues anciens que ma grand-mère m'a donné, ainsi que des livres des années cinquante et soixante-dix chinés à Emmaüs. Il y a aussi des revues et d'autres choses dont je ne sais pas vraiment quoi faire, comme les revues par exemple. Ensuite, la bibliothèque monte bloc par bloc vers l'art contemporain. Par exemple, j'ai placé les livres d'Irma là [une case au centre à droite et une seconde au centre à gauche], du fait de la petite taille de certains livres et à proximité d'ouvrages sur l'architecture.

Parfois, le rangement se fait simplement par couleur, lorsque je n'ai pas d'autre idée sur le moment. Par exemple, tous ces livres aux tonalités marron et ocre sont regroupés ensemble. En y regardant de plus près, on voit qu'ils ont en commun d'être réalisés par des graphistes-éditeur·ices travaillant sur les archives. Les couleurs révèlent inconsciemment ces liens et c'est fascinant de constater comment des créateur·ices contemporain·es se rejoignent sur une époque ou un sujet grâce à des codifications communes.

Il y a aussi des livres que je place ensemble en fonction de leur qualité : un classement par exigence de fabrication et par sujet s'est fait presque naturellement. En résumé, c'est un classement par liens : un livre en appelle un autre, des groupes se forment et des ponts permettent de naviguer entre eux. Pour les livres de théorie, je veille particulièrement à les regrouper pour créer un bon voisinage. Les cases de la bibliothèque fonctionnent un peu comme de petits appartements : chaque groupe de livres a son espace, et ils sont plus ou moins proches les uns des autres. Mon plaisir avec cette bibliothèque, c'est de bâtir des ponts historiques et de voyager à travers des formes éditées. Par exemple, dans une case, *Bye Bye Binary – n°é·e* complète parfaitement la case des catalogues de Deberny et Peignot : la boucle est bouclée.

L.F. Ta bibliothèque est-elle à la fois un espace personnel et professionnel, ou la sépares-tu en différentes zones ?

O.C. Je ne pense pas que je pourrais vraiment distinguer les deux. Cette bibliothèque rassemble à la fois des livres de travail, des livres outils, et des livres que j'aime simplement avoir à mes côtés. Certains

racontent une période de ma vie ou reflètent l'époque à laquelle ils ont été publiés, parfois par des gens que je connais ou d'ancien·es professeur·es, et parfois c'est simplement le sujet qui résonne avec moi. Avant tout, ce sont des souvenirs. C'est aussi pour ça que je fais des livres. Quand tu m'as envoyé ton mail, j'étais content : nous ne nous connaissions pas, mais tu avais apparemment deviné, à travers mon travail, que j'avais des livres... et peut-être même quel type de livres.

L.F. Tes propres livres, ceux que tu as dessiné, se mêlent-ils au flux de ta bibliothèque, ou as-tu un espace qui leur est réservé ?

Je les garde à part, les mettre dans la bibliothèque me semblerait un peu prétentieux.

L.F. Quelle est la fonction de ta bibliothèque ? Comment l'actives-tu ?

O.C. Je crois que ce que je cherche avec cette bibliothèque, c'est d'en faire une sorte d'exemple exhaustif d'un paysage graphique. J'aime avoir les livres autour de moi, car j'ai besoin de voir des choses très bien réalisées pour trouver un élan et me mettre à faire. Ces livres sont comme des guides : ils m'encouragent à mener une idée jusqu'au bout et à la dérouler.

Je suis de ceux qui ont besoin d'avoir une vision globale avant de m'occuper des détails. Voir tous ces livres finis dans ma bibliothèque, c'est une façon de faire préexister, d'une certaine manière, des livres qui n'existent pas encore, ne serait-ce qu'en termes de fabrication ou de format. Ils me confrontent à des problèmes déjà résolus – une note trop longue, une mise en page complexe – et deviennent des référents. Ensemble, ils m'empêchent de ne pas savoir et de céder aux effets de mode trop forts. C'est comme si je voulais être pleinement conscient de ce qui existe pour en faire une synthèse juste.

Tous ces livres témoignent aussi, à mes yeux, d'un dialogue réussi entre graphiste et client. La bibliothèque est donc une véritable boîte de références, que la vie réactive au fil du temps. On pourrait me dire : « Tu pourrais laisser tout ça en librairie et les re-feuilleter quand tu veux », mais non : à n'importe quel moment, je veux pouvoir ouvrir un livre immédiatement et y puiser ce dont j'ai besoin. Certain·es apprennent par cœur des textes pour citer de la littérature, moi, j'adore apprendre par cœur pourquoi j'aime un livre et pouvoir expliquer ce qui me plaît. Les livres qui sont ici, et par extension ceux que j'achète, sont ceux que je ne veux pas oublier.

L.F. Je comprends, on ne regarde pas de la même manière un livre en librairie et un livre chez nous. Quand bien même on le feuillette pendant des heures en librairie, on ne peut pas tout voir d'un seul coup. Il faut du temps pour imprimer, comprendre et s'imprégner de ce que l'on observe.

O.C. C'est exactement ça. Quand j'étais à Duperré, j'avais vingt ou vingt et un ans et j'achetais des livres sous l'influence de mes professeur·es et camarades de promo. Ce n'est que bien des années plus tard que j'ai vraiment compris la virtuosité de certains titres. C'est la même chose avec des ouvrages très anciens que mes grands-parents m'avaient donnés



quand j'avais quatorze ou quinze ans : à l'époque, je les trouvais simples, et aujourd'hui, pour moi, ce sont de véritables trésors.

L.F. Tu disais que tu regroupes certains livres selon leur fabrication. Est-ce que c'est aussi une façon pour toi de dresser un état des lieux de ce qui existe ?

o.c. Exactement. Je collectionne les reliures et les façonnages, car cela permet d'identifier ce qui fait que tel ou tel ouvrage fonctionne. Prenons l'exemple du livre qu'Irma a réalisé pour Sheila. Il est remarquable pour plusieurs raisons, notamment sa fabrication avec un bloc de papier limé. Mais il est aussi important de savoir que d'autres livres existent avec des procédés similaires, comme *Jours de lenteur* d'Adrien Vescovi ou la publication de l'AGI France à l'occasion d'une exposition à Berlin, *Beyond Latitude*.

Mon objectif en regroupant ces titres n'est pas de dire que les graphistes se copient ou font la même chose, mais plutôt de comprendre quels procédés sont utilisés et à quel moment. Je crois qu'il faut rompre avec l'idée de l'originalité absolue : rien n'est jamais complètement nouveau, nous utilisons sans cesse des codes préexistants. C'est aussi pour cela que je collectionne des ouvrages anciens, pour trouver des preuves historiques, il faut regarder au-delà du contemporain.

Dans le même esprit, je peux regrouper trois livres qui ont une fabrication et un massicotage particulier : *Art Brut* dessiné par Syndicat, *Walk, Don't Run* d'Irma, et le catalogue *Le Vent se lève* du MAC VAL, conçu par l'Atelier Lisa Sturacci en 2020.

L.F. Peux-tu m'expliquer un peu plus en détail les particularités de ce massicotage ?

o.c. Avoir deux largeurs de pages différentes crée un bloc cranté, ce qui rend le livre plus facile à feuilleter et peut même orienter la manière dont on le parcourt. Par exemple, avec *Walk, Don't Run*, l'air se répartit différemment selon que l'on feuillette du début à la fin ou dans le sens inverse, ce qui fait que l'on ne voit pas les mêmes pages. Ce sont des détails très subtils, presque invisibles, auxquels on ne prête pas toujours attention, mais qui changent considérablement la manière dont on manipule le livre.

L.F. Tu parlais de l'importance de consulter des livres anciens pour ne pas être trompé·e par ce que l'on voit et pour pouvoir relier les formes entre elles. As-tu des livres contemporains qui reprennent des codes « classiques » ?

o.c. J'en ai plusieurs. Il y a par exemple *Monte di Pietà* de l'artiste Christoph Büchel, un livre fantastique. Pour son exposition, l'artiste a mêlé textes anciens et fac-similés, tout en ajoutant des textes critiques sur son propre travail. Ici, une Pléiade qui s'avère être *Le Château*, un livre fait par Helmo pour le restaurant Chateaubriand. Une fois sorti de son cartonnage, le livre revisite et détourne les codes de la collection – un vrai piège à néophytes ! On peut se demander jusqu'où va le mimétisme, jusqu'où nous amusons-nous à recréer des choses anciennes juste pour le plaisir de montrer qu'il est encore possible de les faire aujourd'hui. En tant que graphistes, nous connaissons ces codes, même détournés, et nous les voyons souvent intervenir. Il ne faut pas oublier que

le public en librairie ne perçoit pas les livres de la même manière que nous, c'est un point important à garder à l'esprit.

L.F. Comment s'augmente ta bibliothèque au fil du temps ? Comment fais-tu pour l'enrichir ?

o.c. C'est un peu risible, mais je fais des sortes de marathons de librairies : En plus, je travaille comme libraire à la MEP – Maison Européenne de la Photographie –, et même après une journée entière à voir des livres, je continue d'aller dans d'autres librairies. C'est une forme de veille : je scrute tout, j'épluche tout, et parfois je tombe sur quelque chose et je me dis : « Tiens, ça, c'est pas mal, c'est étrange, ça sent le "bon graphisme" ». Je ne passe pas une semaine sans aller en librairie, je veux tout voir, y compris ce que je considère comme le pire. Quand j'y entre, je scanne tout, y compris les rayons du bas, non pas pour chercher les nouveautés – qui sont souvent mises en avant – mais pour espérer trouver des livres que je n'ai pas et que je n'aurai peut-être jamais, parce qu'ils sont trop chers ou introuvables. C'est une sorte de quête.

L.F. As-tu des livres achetés uniquement pour leur contenu, en dépit de leur design ?

C'est extrêmement rare. J'essaie d'en trouver un dans la bibliothèque, mais il y en a très peu. Il y a peut-être ce catalogue d'exposition à Metz, *Dimanche sans fin*. Maurizio Cattelan et la collection du Centre Pompidou. Je suis dur, car il est pourtant très bien fait, mais je l'ai principalement acheté pour Cattelan plutôt que pour l'objet lui-même.

L.F. Y a-t-il certains titres que tu rêves d'avoir dans ta bibliothèque ?

o.c. Il y en a quelques-uns. Par exemple, *Art is Arp*, un catalogue d'exposition du Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg en 2008 sur le travail de Jean Arp. Un autre que je regrette de ne pas avoir acheté plus tôt est un catalogue de la Fondation Maeght sur le peintre Penck, *Rites de passage* : il ne valait que quarante-neuf euros en 2017 et aujourd'hui il est à huit cents euros. Il y a aussi des livres quasiment impossibles à obtenir, comme le livre *Chanel* conçu par Irma. Je l'ai vu mille fois dans son atelier, mais je ne pourrais jamais l'avoir : déjà en 2010, il coûtait deux cents euros, aujourd'hui il faut en compter deux mille !

J'ai toutefois eu de la chance pour certains ouvrages. Par exemple, *Elements of Architecture* : je l'ai trouvé en solde et j'ai sauté dessus ! À l'époque, Irma avait conçu ce coffret pour que les étudiant·es puissent posséder un petit morceau – le toit, le sol, la porte... Quelques mois plus tard, une version compilée en un seul bloc est sortie, et je l'ai achetée pour avoir le plaisir de poser les deux versions côte à côte et même faire une étude de cas à moi-même.

Pour revenir aux livres rares, je peux citer *James, Jennifer, Georgina*, un ouvrage qui fonctionne par multiples de trois, y compris avec sa fameuse reliure qui se casse en trois parties.

L.F. Pourquoi trois ?

o.c. Parce que James, Jennifer, Georgina : le père, la fille, la mère. Le père est alcoolique, la mère qui éloigne un peu le père en l'emmenant pour un voyage autour du monde, durant lequel iels envoient une carte

à leur fille chaque jour. La véritable histoire de ce livre, c'est comment j'ai pu mettre la main dessus. On m'avait invité sur Radio Campus pour une émission sur la carte postale, et j'y ai parlé de ce livre. Quelque temps après, je découvre le profil Instagram de l'autrice, Jennifer Butler. Je lui envoie un message, me présente, explique que j'ai été stagiaire chez Irma et que j'aime beaucoup le livre. Un jour, je reçois un message incroyable : elle me propose un *deal* : le livre contre une critique. Elle prend alors le risque de me l'envoyer. Il a mis un temps fou à arriver et il était taché à la réception... Ce livre, c'est de la haute couture, une commande très particulière. Le fait qu'il soit légèrement abîmé le rend un peu moins sacré, ce n'est peut-être pas plus mal finalement ! Il existe une version du récit divisée en trois parties permettant de le lire, mais celle que j'ai reçue est un objet à exposer, à contempler. C'est un livre de grande valeur financière, mais sentimentalement, il reste derrière le *Sheila Hicks* dont je te parlais tout à l'heure.

L.F. C'est la première fois que je le vois en vrai ! Tu as de vrais trésors sur ces étagères. Fais-tu attention à leur conservation ? Je remarque que certains sont encore sous blister.

O.C. J'y fais attention, mais malheureusement, il est parfois difficile d'éviter le jaunissement de certains.

L.F. Comment fais-tu de la place pour accueillir de nouveaux livres dans ta bibliothèque ? Elle semble déjà très remplie.

O.C. Tout le jeu, dès qu'il n'y a plus de place, c'est d'en créer ! J'en profite alors pour rapprocher des titres qui vont bien ensemble et réorganiser un peu la bibliothèque. Je fais de la place en déplaçant les livres, car je suis incapable de m'en séparer. Même ceux que je considère moins bons aujourd'hui restent avec moi : ce serait comme jeter des morceaux d'histoire, des pages d'un carnet intime. Je préfère les empiler ou les placer les uns derrière les autres. Quand j'ai plusieurs exemplaires d'un même livre, je les offre. Ce qui est nouveau pour moi, par contre, c'est d'apprendre à ne pas acheter systématiquement : même si un livre est intéressant, je n'ai pas forcément besoin de l'ajouter à ma collection.

L.F. Malgré tout, pour l'instant tu réussis à garder les livres à l'intérieur de la bibliothèque. Cela a toujours été ainsi, ou t'es-tu déjà retrouvé envahi par des piles débordant de leur espace initialement dédié ?

O.C. Pour l'instant, je parviens à les maintenir sur les étagères, mais il faudra bien admettre qu'un jour des piles se formeront ailleurs ou que je devrai ajouter une nouvelle étagère dans ma chambre, juste en face de mon lit. Dans mon précédent appartement, les livres touchaient le plafond et donnaient presque l'impression de soutenir le foyer. Il y a aussi des choses sous mon lit : c'est ma cachette à éphémères.

L.F. Pourquoi possèdes-tu plusieurs exemplaires de certains livres ?

O.C. Parfois, certains livres se manipulent et nécessitent d'ouvrir leurs pages. Dans ce cas, j'aime avoir un exemplaire avec les pages ouvertes et un autre avec les pages fermées. Parfois, c'est simplement parce qu'il existe plusieurs couvertures différentes, comme

pour *Le Grand Palais de ma mère*. Avoir plusieurs exemplaires peut aussi être pratique car cela permet à deux personnes de feuilleter le livre en même temps et de comparer des pages sans se gêner. C'est là que ma collectionniste prend tout son sens, c'est un peu comme si je voulais transformer cet espace en une bibliothèque-librairie, pas seulement pour moi, afin de donner à voir des choses spécifiques et de faire des démonstrations.

L.F. J'ai l'impression que ta bibliothèque, bien que personnelle, est très tournée vers les autres. En as-tu déjà montré des fragments ou invites-tu des gens à la consulter ?

O.C. Je n'arrive pas à penser que ma bibliothèque soit seulement pour moi : le plaisir, c'est de savoir que quelqu'un va venir et la découvrir. Cela dit, même si pour moi son agencement est parfaitement logique et que je trouve facilement n'importe quel livre, je sais que cet ordre n'est compréhensible que par moi. Je suis très curieux de voir comment les autres perçoivent cette bibliothèque, ce qu'ils en retiennent. Par exemple, j'aurais pu m'absenter quinze minutes et te demander, à mon retour, de me montrer les livres que tu aurais regardé. Découvrir ton cheminement m'amuserait beaucoup et dessinerait une carte mentale de ce qui te plaît ou non. On dit souvent que l'on juge les livres à leur couverture, mais dans une bibliothèque, c'est plutôt par leur dos : pour ma part, je tire souvent les livres dont le dos est muet. Je n'ai jamais eu l'occasion d'exposer une sélection, mais cela m'intéresserait. J'ai donné quelques conférences où je présentais des livres : par exemple, à la MEP, on m'a proposé de piocher dans les livres de la librairie, ce que j'ai fait, en complétant la sélection avec mes propres ouvrages. Ils étaient disposés sur une longue table et on passait de l'un à l'autre par rebond. Ça reste tout de même assez rare et je ne sais pas comment faire pour ne pas toujours être le graphiste qui montre la technique. Ce qui me plairait, c'est de présenter différents artistes réinterprétés à travers les époques, les éditeurs et les graphistes.

L.F. Certains livres de ta bibliothèque t'ont-ils accompagnés pour des projets que tu as menés ? Par exemple, en regardant *From Albrecht Dürer*, j'ai pensé à *Istituto di Traduzione* que tu as dessiné.

O.C. C'est un hasard car *From Albrecht Dürer* est sorti après l'impression d'*Istituto di Traduzione*. En réalité, je me suis plutôt inspiré de quelque chose que j'avais déjà fait : *Digression en vingt-six mots*, mon mémoire à l'Ensad. Il y a aussi *Improvisations*, qui utilise le même papier... j'ai un petit faible pour la transparence, comme tu peux le remarquer.

Pour répondre plus largement à ta question sur les livres qui m'inspirent, certains m'ont marqué par leur simplicité. Il y en a certains que j'aime autant pour leur sujet que pour leur manière de faire. Je les observe, je les re-regarde, et je me demande parfois comment atteindre un tel niveau de simplicité et d'exigence.

Un catalogue qui m'a beaucoup marqué est *Une rétrospective : Markus Lupertz*. À mes yeux, il est tellement cohérent que je ne peux dissocier le papier du livre – tout est associé à la veste de Lupertz, qui

devient ici la veste du livre, j'ai l'impression que si j'utilise le même papier ce sera forcément moins bien. Les pages présentant toutes les pièces exposées, disposées à l'échelle sur la page, forment une véritable carte mentale de la direction éditoriale du livre. C'est un petit monde en soi, et c'est exactement ce que j'aspire à faire lorsque je travaille sur un livre. On retrouve quelque chose de similaire dans *Portraits, John Berger à vol d'oiseau*, chez L'Écarquillé et mis en page par SpMillot. Dans *Improvisations*, un livre que j'ai conçu pour le photographe Joël Alain Dervaux en 2021, je me suis fortement inspiré de cette double page du catalogue de Lupertz pour mettre en page l'index. J'ai également travaillé la transparence pour que ces légendes deviennent une sorte d'accrochage.

J'aimerais aussi parler de *Comme si*. Pour moi, c'est un manifeste de l'anti-catalogue. Iels ont convaincu Annette Messager que ses textes étaient plus importants que ses dessins. Les textes occupent le centre des pages, accompagnés de petits dessins, renversant le rapport hiérarchique habituel. Ce n'est qu'à la fin, dans une enveloppe contenant un livret encarté, que l'on trouve le catalogue d'exposition. C'est un objet complètement dingue, surtout pour une rétrospective au LaM – Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de la ville de Lille.

Il y a aussi des livres sur des artistes dont le travail ne m'intéresse pas particulièrement, mais que j'achète parce que le livre est bien conçu, ce sont des cas d'étude. On peut également trouver des livres plus calmes dans ma bibliothèque, des catalogues qui n'ont rien de plus que leur parfaite exécution et qui sont agréables à regarder et à feuilleter de temps en temps. Connais-tu ce livre : *When the Sun Goes Down and the Moon Comes Up* ?

L.F. Il me semble l'avoir déjà vu en photo, probablement sur Instagram, mais je ne l'ai jamais feuilleté.

O.C. C'est un livre d'Ugo Rondinone, réalisé lors de son invitation par le Musée d'Art et d'Histoire de Genève pour organiser une exposition mettant en dialogue son travail avec la collection permanente. Il est fascinant à plusieurs niveaux : il montre de quoi est fait un livre – gaze, carton, cahiers, fil et colle – et tout ce qui se trouve à l'intérieur est écrit à la main au crayon, y compris les logos. C'est un livre fascinant.

L.F. Il est impressionnant : la reproduction des textes crayonnés est extrêmement réaliste ! Peux-tu me parler un peu de ta pratique ? Quels types de livres réalises-tu ?

O.C. On me dit souvent que je fais des livres d'artistes, mais ce n'est pas exact. Je fais des livres pour des artistes, mais ils sont toujours produits mécaniquement. Dans cette bibliothèque, il n'y a que trois ou quatre véritables livres d'artistes. Par contre, il y a beaucoup de livres uniques, fabriqués hors circuits mécaniques, réalisés par l'industrie graphique, et c'est justement cela qui leur confère leur valeur ajoutée. Pour moi, faire des livres, c'est un peu comme faire de la chimie : il faut trouver les bonnes associations et les bons dosages. Il ne faut pas tout mettre dans un seul ouvrage, et c'est très difficile pour moi de me retenir en me disant que ce sera pour un prochain livre, car il

y a toujours l'angoisse qu'il n'y en ait pas de prochain. Généralement, mes projets de livres sont assez longs : deux ou trois ans pour les plus longs, parfois six mois ou un an pour les plus courts. Ce temps est nécessaire, car je réalise en réalité cinq ou six versions du livre avant de le finaliser. Je n'ai pas vraiment de recette, mais j'admire les studios qui en ont, et je collectionne leurs travaux pour observer comment ils abordent un sujet avec des contraintes données. Par exemple Syndicat, je suis toujours étonné de voir comment ils réussissent à faire du Syndicat jusqu'au bout. Je pense que les designers graphiques sont des petites éditrices en soi.

J'aimerais te montrer quelque chose qui témoigne de mon processus : des livres imprimés, mais non reliés, avec corrections et retours. Lorsque j'étais en stage chez Irma, elle demandait systématiquement cela pour chaque projet. J'ai eu la chance de le faire une ou deux fois, et c'est fantastique d'avoir une imprimerie qui accepte de produire le livre complet sur le bon papier. Cela permet une grande précision dans les corrections. Ces objets servent aussi d'outils pédagogiques pour montrer comment un livre est fabriqué et à quoi il ressemble avant d'être coupé et relié.

En 2022, j'ai réalisé *Echoes* pour l'artiste peintre Coraline De Chiara. C'est un livre imprimé en risographie – six tons directs – et en offset numérique – quadrichromie avec encre blanche. Il présente une centaine de ses peintures sur différents papiers afin d'en proposer une reproduction nouvelle. Les choix de papiers sont directement liés aux couleurs présentes dans son travail. Par exemple, certains aplats bleus ont été imprimés sur un papier teinté bleu pour éviter d'utiliser du noir, et d'autres couleurs de sa palette ont été utilisées pour obtenir des nuances spécifiques, comme du vert imprimé sur du jaune. Certaines peintures sont même imprimées sur des transparents, permettant de naviguer entre les couches de couleur. Il y a une double page plus calme, qui simule un espace d'accrochage, murs blancs et des œuvres aux murs. La salle d'exposition prend vie dès que le livre est posé sur sa tranche inférieure. Avec ce projet, je suis allé assez loin, et l'artiste m'a suivi car elle partageait l'envie d'explorer ces pistes.

L.F. Te considères-tu davantage comme un lecteur ou comme un contemplateur ?

O.C. Je lis peu, comparé à ce que ma bibliothèque pourrait laisser penser. Je consulte surtout des livres sur la théorie de l'art, par petits morceaux, ce qui me fait voyager. En ce moment, mon livre de chevet est *La photo me regardait* de Katja Petrowskaja, publié chez Macula. Je regarde davantage de documentaires que je ne lis de livres. J'aime l'oralité, les histoires et la manière dont les documentaires déplient les choses, convoquent des archives. Pour moi, l'art du montage s'apparente vraiment à un livre, un documentaire est, à mes yeux, un livre bien monté. Il y a une série que j'adore, ce sont des pastilles de quarante minutes qui présentent des lieux – musées, bâtiments administratifs, lieux marquants de l'histoire de l'architecture. Il y a des silences, on écoute le bruit ambiant du bâtiment, le tout est très bien écrit. Selon moi, l'analogie parfaite de ce qu'est un beau livre pour un bâtiment.

L.F. Est-ce une sorte de bibliothèque numérique ?

O.C. Oui, c'est une bibliothèque à part entière. Ma pellicule photo en est également une. C'est une vaste collection de cent quarante-quatre mille images que j'ai compilées depuis 2012. Je prends énormément de photos, et je n'ai aucune idée de comment conserver tous ces souvenirs de vie qui sont des bribes abstraites de moments, des bibliothèques d'expositions que je visite, des livres que je vois sans forcément les acheter. Avec Hervé, nous nous demandons souvent si ce sont des choses qu'il faut imprimer. Pour l'instant, cela me suffit de les convoquer numériquement, c'est ma propre timeline.

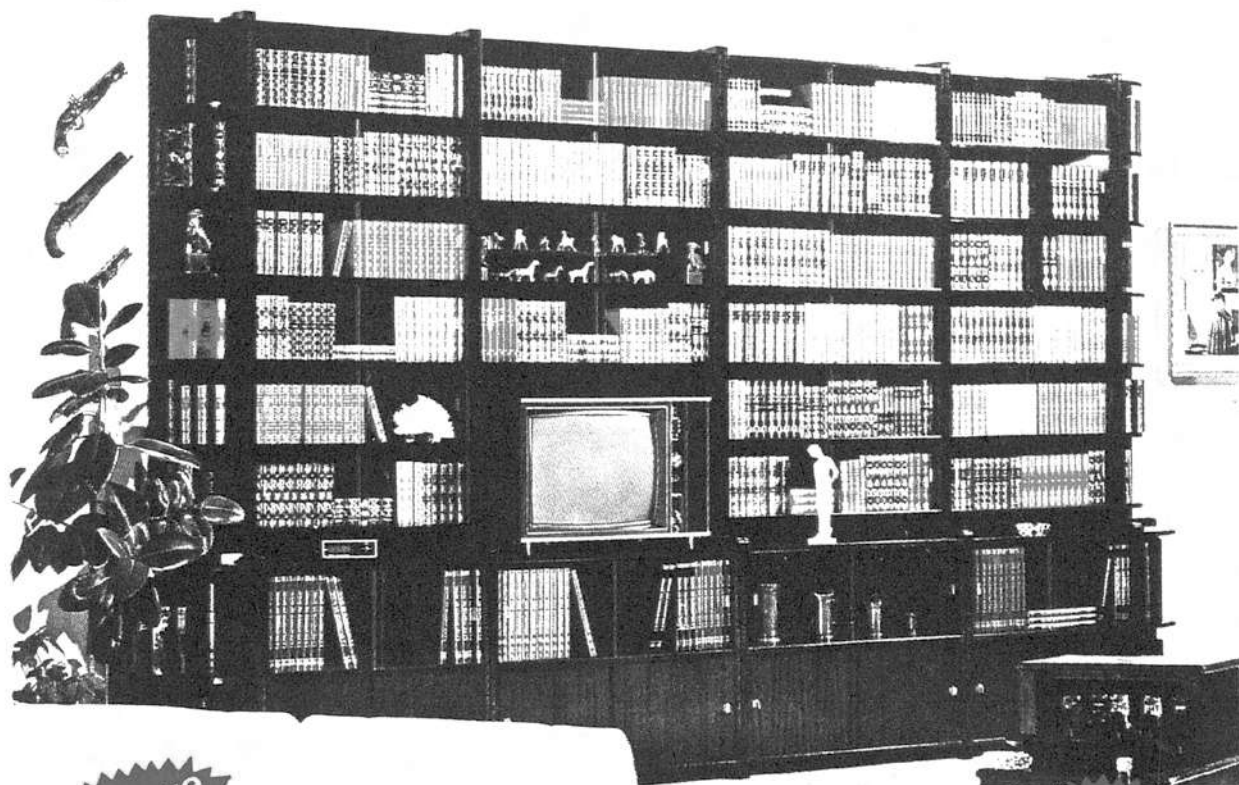
L.F. Consultes-tu régulièrement ces images, ou les prends-tu plutôt pour en garder une trace, sans forcément les revoir par la suite ?

O.C. Je les consulte fréquemment. C'est un peu comme un moteur de recherche, je peux croiser lieux, années, mots ou tout autre élément qui me fait penser à certaines images – surtout maintenant que l'on peut effectuer des recherches filtrées.





# DU MEUBLE INDIVIDUEL... AU GRAND ENSEMBLE



catalogue  
gratuit

**BIBLIOTHÈQUES STANDARDS**  
VITRÉES - JUXTAPOSABLES - SUPERPOSABLES  
12 hauteurs - 4 profondeurs - 4 largeurs

FACILITE  
DE RETOUR

Etagères en multipli, côtés en aggloméré bois (panneaux de particules). Placage acajou traité ébénisterie, vernis cellulosique satiné, teinte acajou s'harmonisant avec tous les styles. Fonds contre-plaqués. Vitres coulissantes avec onglets, bords doucis.

## INSTALLEZ-VOUS VOUS-MÊME ULTRA-RAPIDEMENT

Exemple de juxtaposition  
et de superposition



Nos modèles vous permettent de constituer et d'agrandir votre bibliothèque au fur et à mesure de vos besoins par simple pose sans aucune fixation.

## La maison des BIBLIOTHEQUES

Paris • Amsterdam • Bruxelles • Genève • Rome • Vienne

**RUSTIQUES - CONTEMPORAINES**  
**DIRECTOIRE - STYLES**  
**LIGNE OR - LIGNE NOIRE**

**150 MODÈLES VITRÉS**  
Juxtaposables  
Superposables  
Démontables  
COMBINAISONS D'ASSEMBLAGE PAR SIMPLE POSE SANS AUCUNE FIXATION

## A DES PRIX IMBATTABLES

# BON

POUR UN  
CATALOGUE  
EN COULEURS

# GRATUIT

Réf. LP 84

à retourner à :

**LA MAISON DES BIBLIOTHEQUES, 75680 PARIS CEDEX 14.**

Veuillez m'envoyer sans engagement votre catalogue en couleurs contenant tous les détails (hauteurs, largeurs, profondeurs, bois et matériaux, teintes, contenances, prix, etc.) sur vos modèles :

**STANDARDS - RUSTIQUES - STYLES - CONTEMPORAINS - LIGNE OR ET LIGNE NOIRE**  
**expédition rapide et franco - des milliers de références.**

M

N°

Rue

Code postal

Ville

CATALOGUE  
PAR TELEPHONE **320.73.33**  
24 H  
SUR  
24 H

## LA MAISON DES BIBLIOTHEQUES

Paris : 61, rue Froidevaux, Paris 14<sup>e</sup>.

Magasin ouvert le lundi de 14 h à 19 h et les autres jours  
même le samedi de 9 h à 19 h sans interruption.

Métro : Denfert-Rochereau - Gaîté - Edgar-Quinet. Autobus : 28-38-58-68.

FRANCE - ● BORDEAUX : 10, r. Bouffard, tél. (56) 44.39.42 ● CLERMONT-FERRAND : 22, r. G. Clemenceau, tél. (73) 93.97.06 ● GRENOBLE : 59, r. St-Laurent, tél. (76) 42.55.75 ● LILLE : 88, r. Esquemoise, tél. (20) 55.69.39 ● LIMOGES : 57, r. Jules-Noriat, tél. (55) 79.15.42 ● LYON : 9, r. de la République, tél. (78) 28.38.51 ● MARSEILLE : 109, r. Paradis, tél. (91) 37.60.54 ● MONTPELLIER : 8, r. Sérane, tél. (67) 58.19.32 ● NANTES : 16, r. Gambetta, tél. (40) 74.59.35 ● NICE : 8, r. de la Boucherie (Vieille-Ville), tél. (93) 80.14.89 ● RENNES : 18, quai E.-Zola (pr. du Musée), tél. (99) 30.26.77 ● ROUEN : Front de Seine 2000, 43, r. des Charrettes, tél. (35) 71.96.22 ● STRASBOURG : 11, av. du Gal-de-Gaulle (Esplanade), tél. (88) 61.08.24 ● TOULOUSE : 1, r. des Trois Renards, tél. (61) 22.92.40 ● TOURS : 5, r. H.-Barbusse (près des halles), tél. (47) 61.03.28, (\*fermé le lundi matin - \*\*fermé le lundi).

EUROPE - ● AUTRICHE : Vienne 1010, Kosmos Buchhandlung, Wollzeile 16, tél. (222) 52.72.21 ● BELGIQUE : Bruxelles 1000, 54, r. du Midi - Liège 4000, 47, bd d'Avroy - Anvers 2000, Mechelsesteenweg, 16 ● ITALIE : Milan 20121, La Nuova Favella, Via Borgospesso 11, tél. (02) 78.13.40 - Rome 00183, La Nuova Oded, Piazza Redioma, tél. (06) 77.63.23 ● PAYS-BAS : Amsterdam 1406 N.A., Bussum, Nw's Gravelandseweg 33, tél. (02159) 1.60.50, télex 43782 - 3031 AD Rotterdam - C Adm. de Ruyterweg 36 a, tél. (010) 11.66.03 ● SUISSE : 1211, Genève 3, Sovéco S.A., 17, bd Helvétique, tél. (022) 35.96.70 - 1000 Lausanne, Sichel S.A., 6, r. du Grand-Chêne, tél. (021) 22.55.81.

CARTE POSTALE  
à renvoyer à

affranchir  
au tarif  
en vigueur

## La maison des BIBLIOTHEQUES

Paris • Amsterdam • Bruxelles • Genève • Rome • Vienne

61, rue Froidevaux  
75680 PARIS cedex 14

A.T.P. s.a. au capital de 642.360 l

# CLASSER UNE BIBLIOTHÈQUE

Bien que certains livres se retrouvent de bibliothèque en bibliothèque, chacune est unique et spécifique à celui ou celle qui la compose. Sa singularité émane également de la façon dont elle s'agence et s'organise. Du classement chromatique comme dans la bibliothèque arc-en-ciel du designer Stefan Sagmeister <sup>1</sup>, au classement « qui obéit à l'intuition personnelle » comme dans le cas de celle d'Olivier Gabet <sup>2</sup>, la question de l'organisation des livres, comme l'explique Roberto Calasso <sup>3</sup>, se saisit de toute personne possédant ne serait-ce qu'une dizaine d'ouvrages. Acte fondateur de toute pensée, comme le rappelle William Marx <sup>4</sup>, l'ordre d'une bibliothèque devient lui-même une information et tisse des connexions et des liens entre les différents livres qu'elle accueille. Classer, c'est donner forme à la pensée, entamer un discours sur la société et sur le monde. Dans les bibliothèques publiques, ranger et classer font l'objet de deux professions distinctes : celle de magasinier·e et celle de bibliothécaire. Il existe une hiérarchie entre ces deux postes, l'un consistant à mettre en ordre et dépendant d'une fonction binaire – soit c'est rangé, soit cela ne l'est pas –, tandis que l'autre consiste à donner un ordre, en établissant un système de classement. Le métier de bibliothécaire apparaît alors comme plus complexe, car nécessitant une énergie intellectuelle et mentale, toutes deux plus reconnues et valorisées que l'énergie physique, nécessaire dans l'exercice du métier de magasinier·e. À l'échelle de la bibliothèque personnelle, il revient à celui ou celle à qui elle appartient, d'endosser ces deux rôles. Contrairement à la bibliothèque publique, qui vise un système de classement universel – bien que tout classement soit une prise de position sur ce qu'est le savoir via des choix situés et culturels –, la bibliothèque

privée est quant à elle, plus libre, elle offre l'avantage de permettre une classification plus diversifiée, fantaisiste et éminemment personnelle.

La Classification Décimale de Dewey – CDD –, développée par le bibliothécaire américain Melvil Dewey<sup>5</sup> en 1876, est l'un des systèmes les plus largement utilisés pour organiser les bibliothèques publiques dans le monde. Elle s'appuie sur une logique d'arborescence numérique : tout le savoir humain est divisé en dix grandes classes, de 000 à 900, chacune correspondant à un domaine – sciences, arts, littérature, histoire, etc. – et se subdivisant à l'infini par un jeu de décimales, permettant de situer précisément chaque ouvrage. La CDD vise une universalité rationnelle en structurant le savoir selon un schéma logique et hiérarchisé. La Classification Décimale Universelle – CDU –, développée un peu plus tard, au début du XX<sup>e</sup> siècle par Paul Otlet<sup>6</sup> et Henri La Fontaine<sup>7</sup>, s'inspire de celle de Dewey, mais avec l'ambition d'être véritablement universelle et adaptée à la circulation mondiale du savoir. Plus complexe, elle introduit alors un ensemble de symboles combinatoires – parenthèses, signes, lettres – permettant d'exprimer des relations entre les sujets. Là où la CDD hiérarchise et découpe la connaissance de façon pyramidale, la CDU relie de façon combinatoire.

Sans être si complexes, certains classements rationnels, hérités des bibliothèques publiques, se retrouvent dans certaines bibliothèques personnelles et s'appuient également sur des systèmes plus ou moins stricts pour ordonner les titres les uns en fonction des autres. Georges Perec,



dans *Penser / Classer*<sup>8</sup>, énumère plusieurs manières selon lesquelles les organiser : par ordre alphabétique – auteur, titre ou maison d’édition –, par continents ou pays, par date de publication ou d’acquisition, par format et reliure, par genre – art, design, littérature, théorie, etc. –, par époques littéraires, par langues, en fonction des priorités de lecture. Dans certaines bibliothèques, comme celle d’Hervé Aracil, ce n’est pas un système, mais plusieurs, combinés parfois, qui permettent de dresser un ordre. Chez lui, les livres sont d’abord séparés par thème et typologie : littérature, essais, livres sur le graphisme, sur la typographie, monographie et catalogue. Au sein même de ces groupes, un classement par taille s’opère et se subdivise en un par ordre alphabétique, d’auteurs pour les essais et d’artistes pour les catalogues et monographies. En littérature, un bloc se forme, rassemblé par la maison d’édition commune. Ailleurs, ce sont les dos blancs des livres de graphisme qui se réunissent, comme la trace d’un regard plus personnel.

Pour Gabriel Naudé<sup>9</sup>, dresser une bibliothèque réelle, c’est-à-dire capable de soulager la mémoire, est indispensable. Selon Cicéron<sup>10</sup>, la mémoire « repose sur l’ordre des lieux et la vivacité des images [...] »<sup>11</sup> L’art de la mnémotechnie est au fondement des classements de bibliothèques. Au XVII<sup>e</sup> siècle, il est alors question d’accorder l’ordre des bibliothèques à la mémoire en visant une forme de connaturalité – la bibliothèque comme prolongement de la mémoire. La mémoire est dressée au rang de divinité et doit être servie par la bibliothèque. La gêner, de diverses façons, qu’il soit, notamment par le désordre, reviendrait à la torturer au sens premier du terme. Gabriel Naudé défend l’idée que le meilleur est toujours dans ce qui est le plus facile,

il encourage la primauté de l'usage et donc le pragmatisme. La bibliothèque du studio Spassky Fischer, conserve les vestiges de la tentative d'un classement thématique, rattrapé par la réalité d'une expérience quotidienne de la bibliothèque.<sup>12</sup> Ainsi, à la bibliothèque stricte, la bibliothèque sensible vient se heurter, formant des rapprochements plus discrets, parfois, visibles uniquement par leurs propriétaires. « Je range un livre, je tombe sur un autre. Des histoires se tissent. »<sup>13</sup> Pour Olivier Gabet, la bibliothèque est un lieu de rencontres, idée théorisée plus tôt, selon la règle du bon voisinage, par Aby Warburg<sup>14</sup>. Pour lui, comme pour d'autres, la richesse de la bibliothèque réside dans le fait de pouvoir découvrir les titres que nous ne cherchons pas. Alberto Manguel explique que « l'ordre engendre l'ordre [...] sitôt établie, une catégorie en suggère ou en impose d'autres », <sup>15</sup> propos illustrés à travers les différentes discussions biblio-centrées avec Odilon Coutarel<sup>16</sup>, Roman Seban<sup>17</sup> et Olivier Lebrun<sup>18</sup>. Certaines bibliothèques personnelles se situent alors au point exact d'équilibre entre ordre et désordre, formant ainsi une cartographie sensible, un atlas de la mémoire.

L'ordre, quel qu'il soit, délimite l'illimité. Toutefois, l'ordre parfait n'existe pas, d'après Roberto Calasso, il est impossible à atteindre du fait de l'entropie, concept de la thermodynamique qui caractérise l'état de désorganisation d'un système. En effet, l'entropie d'un système isolé ne peut être diminuée. Elle reste constante ou augmente et nécessite un apport d'énergie extérieure pour être maintenue, voire viser sa diminution. Le désordre menace toujours. Pour lutter contre,

des efforts – sociaux et économiques – ainsi que de l’énergie sont nécessaires. Il est question d’énergie physique – le livre a un poids, le déplacer demande force –, mais aussi d’énergie psychique – établir le classement, le penser et le réfléchir en amont. William Marx explique : « L’énergie dépensée dans le classement se transforme en ordre, et l’ordre, c’est de l’information. L’entropie étant l’état de désordre de la bibliothèque, nous savons que l’entropie augmente quand un livre sort de la bibliothèque, et encore plus quand il n’est pas remis à sa place. »<sup>19</sup> Peu importe le système de classement adopté, la réussite de la bibliothèque réside dans la facilité à s’y orienter pour celui ou celle à qui elle appartient, une forme d’aisance dans le fait de la pratiquer et d’en faire usage. Les bibliothèques possèdent plus de savoir que la somme de toutes les références qu’elles contiennent. Sa plus-value – d’ordre mentale, informationnelle, intellectuelle – réside dans le classement et dans l’ordre selon lequel les livres sont agencés.

1. Stefan Sagmeister (né en 1962, Bregenz, Autriche), designer graphique et typographe.
2. Olivier Gabet (né en 1976, Dinan, France), conservateur général du patrimoine et historien de l’art.
3. Roberto Calasso (né en 1941–2021, Italie), écrivain et éditeur.
4. William Marx (né en 1966, Villeneuve-lès-Avignon, France), écrivain, essayiste, critique, historien de la littérature, professeur au Collège de France, titulaire de la chaire Littératures comparées.
5. Melvil Dewey (né en 1851–1931, États-Unis), bibliothécaire et auteur du système de la classification décimale de Dewey.
6. Paul Otlet (né en 1868–1944, Belgique), bibliographe, documentaliste, juriste et co-auteur du système de classification décimale universelle.
7. Henri La Fontaine (né en 1854–1943, Belgique), homme politique, socialiste et pacifiste belge, prix Nobel de la paix en 1913 et co-auteur du système de classification décimale universelle.
8. Georges Perec. *Penser / Classer*. France : Hachette, 1985, 173 pages.
9. Gabriel Naudé (1600–1653, France) bibliothécaire, lettré et libertin érudit, théoricien de la raison d’État et polymathe.
10. Cicéron (106 av. J.-C.–43 av. J.-C., Italie) avocat, homme d’État, philosophe et écrivain.
11. Frances A. Yates, *Préface*, dans *L’art de la mémoire*. Trad. de l’anglais (The Art of Memory). France : Folio histoire, Gallimard, 2022, p. 9 : « Cet art vise à permettre la mémorisation grâce à une technique de “lieux” et “d’images” impressionnant la mémoire. »
12. Voir page 70, ligne 13, discussion avec Spassky Fischer.
13. William Marx. *Les bibliothèques invisibles*, épisode 5/10 : *Comment classer une bibliothèque*, septembre 2022, podcast France Culture.
14. Aby Warburg (né en 1866–1929, Allemagne), historien de l’art et fondateur de l’Institut Warburg, à Londres.
15. Alberto Manguel, *Une forme*, dans *La bibliothèque, la nuit*. France : Babel essai, Actes Sud, 2006, p. 49 : « [...] l’ordre engendre l’ordre [...] sitôt établie, une catégorie en suggère ou en impose d’autres. »
16. Voir page 53, discussion avec Odilon Coutarel.
17. Voir page 85, discussion avec Roman Seban.
18. Voir page 93, discussion avec Olivier Lebrun.
19. William Marx. *Les bibliothèques invisibles*, épisode 5/10 : *Comment classer une bibliothèque*, septembre 2022, podcast France Culture.

Vendredi 6 juin 2025, je me rends pour la première fois aux bureaux de Spassky Fischer. Au fond d'une cour, un cube de verre et de métal affiche le nom du regroupement de graphistes. Avant même d'entrer, je devine un grand mur consacré aux livres. À peine arrivée, je n'ai pas le temps de lancer le dictaphone que notre conversation s'engage déjà sur cet élément omniprésent dans leur espace de travail.

La bibliothèque, constituée de bois, s'inscrit entre de grands piliers métalliques blancs qui soutiennent la mezzanine. La partie principale se compose de quatre colonnes régulières, chacune articulée en sept niveaux de hauteur égale. Les étagères les plus basses et les plus hautes, aux extrémités, accueillent les archives de leurs différentes commandes. À droite, une cinquième colonne, elle aussi haute de sept niveaux, se détache légèrement : elle rassemble les livres et publications dessinés par Spassky Fischer, formant le répertoire de leur travail éditorial. Au premier regard, je distingue des intercalaires glissés entre les livres, témoins discrets, me semble-t-il, de leur goût pour l'architecture des livres. Intriguée par ces marques d'une possible classification, je les interroge, la discussion s'engage ainsi, avec Thibault Lambert, Thomas Petitjean et Antoine Stevenot.

L.F. Cette bibliothèque, a-t-elle toujours été ici et sous cette forme ?

A.S. Non, elle n'a pas toujours occupé le même emplacement. Elle provient de notre premier local et, si je ne me trompe pas, elle formait alors le mur qui séparait notre espace de celui d'à côté. Ici, elle a été réduite par rapport à la version d'origine, car nous avons utilisé le reste du bois pour construire les bureaux à l'étage.

L.F. Comment est-elle organisée ?

A.S. Les intercalaires que tu vois là, correspondent à une velléité que nous avons eue au départ, classer les livres par thématique.

T.P. Nous avons d'abord fabriqué des intercalaires en papier dans le but de vérifier que nos livres rentraient bien tous dans les étagères, avec l'idée de les refaire ensuite de manière pérenne, en plexiglas. En les utilisant, nous avons constaté que tout le monde ne rangeait pas les livres, et qu'il existait, de toute façon, de nombreuses impasses dans notre système.

T.L. Il subsiste néanmoins quelques traces du classement initial. Par exemple, dans « collection d'images », les quatre premiers ouvrages restent en cohérence avec le thème.

A.S. Les intercalaires ne doivent pas être perçus comme des frontières, mais plutôt comme des centres de gravité : autour d'eux se rassemblent des livres en lien plus ou moins direct avec le sujet.

L.F. À quoi correspond l'intercalaire « étudiant » ? S'agit-il de projets que vous avez réalisés lorsque vous étiez étudiants ?

T.P. Ce sont soit des travaux réalisés lors de *workshops*, soit des mémoires que l'on nous confie à lire. Nous ne les conservons pas tous, ceux qui sont ici le sont parce que nous les avons trouvés intéressants et que nous les apprécions. Par exemple, le mémoire de Kévin Gotkovsky, *Trames*.

L.F. Existe-t-il un ensemble de livres inclassables, qui n'appartiennent à aucune catégorie ou, au contraire, qui pourraient relever de plusieurs à la fois ?

T.L. Plus ou moins... Nous avons des livres que des éditeurs ou des commanditaires nous ont laissés, mais que, de nous-mêmes, nous ne serions pas forcément allés chercher.

T.P. Tout ce qui se trouve en bas à gauche de la bibliothèque, sont essentiellement des livres que nous n'avons pas pris le temps de ranger. Il y a aussi des ouvrages que des intermédiaires avec lesquels nous travaillons nous ont offerts, pour nous montrer leur production, leurs références ou bien leur travail.

A.S. La véritable séparation se situe au niveau du poteau : à droite, ce sont les projets que nous avons réalisés, à gauche, à peu de choses près, ceux que nous aurions aimé faire.

T.P. Et cette partie est peu à peu colonisée par nos boîtes d'archives, que l'on retrouve un peu partout...

T.L. En regardant, je remarque qu'il y a un livre avec un statut un peu particulier : *Eigengrau*, auquel nous avons contribué. Doit-on le ranger à droite ou à gauche ? Il faudrait presque un exemplaire de chaque côté !

A.S. Comme tu peux le voir, ce n'est pas une bibliothèque rigoureuse, et heureusement. Ce n'est pas quelque chose qui nous préoccupe. Il n'y a aucune susceptibilité vis-à-vis du désordre, et cela permet à chacun de piocher librement sans craindre de ne pas remettre le livre exactement à sa place. *Eigengrau* est une proposition en images autour du simulacre, un portrait de ce que peut être un designer. Nous avons soumis une séquence d'images dans un certain ordre, puis Olivier Lebrun<sup>1</sup> les a agencées dans la mise en page et y a ajouté quelques éléments supplémentaires.

L.F. Mélangez-vous les livres de chacun selon les catégories que vous avez définies, ou essayez-vous de les regrouper par propriétaire ?

A.S. Nous mélangeons tout. Il n'y a pas de section réservée à chacun. Il y a aussi beaucoup de livres qui n'appartiennent à aucun d'entre nous, mais qui sont au bureau. Le fait d'avoir une société commune nous permet d'acheter des livres au nom de Spassky Fischer. Parfois, on trouve un ouvrage intéressant en librairie : on ne l'achète pas forcément pour soi, mais pour le bureau, parce qu'il est utile collectivement.

L.F. Je ne veux pas parler de malheur, mais avez-vous déjà réfléchi à ce qu'il adviendra de ces livres si un jour Spassky Fischer n'est plus ?

T.P. Je prendrais tout !

A.S. Nous ne nous sommes jamais vraiment posé la question. J'imagine que le jour venu, si on ne part pas en esclandre, on se répartira les livres. Chacun a ses favoris, même si certains livres risquent de poser problème, car nous les aimons tous les trois.

T.P. Il y a aussi des livres introuvables aujourd'hui, donc rares. De plus, ce serait presque intéressant de comparer avec nos bibliothèques personnelles, car je pense que l'affect envers les livres du bureau n'est pas du tout le même que celui que nous avons pour nos livres à la maison.

A.S. Tous les cinq ans environ, cela nous conduit à faire quelque chose auquel je suis incapable de participer : un grand tri. Je ne sais pas jeter, contrairement à eux.

T.P. Moi, je ne sais pas vraiment garder, mais je ne suis pas aussi radical qu'Hugo – lui, je crois, jetterait tout.

A.S. Hugo ne garde que ce qui est en cours – il ne conserve même pas ses messages.

T.P. On se rend compte aussi que certains livres de la bibliothèque ne nous servent jamais. À un moment, il faut essayer de ne pas être trop fétichistes : certains ouvrages n'ont tout simplement plus d'usage pour nous. Je ne jette jamais de livres, mais heureusement, il existe des boîtes à livres. J'y dépose parfois quelques bouquins, cela me permet de trier peu à peu.

A.S. La dernière fois que nous avons fait le tri, nous avons chargé le vélo-cargo de Thomas, et tout est parti à Emmaüs.

T.P. Honnêtement, je pense que la moitié de la bibliothèque pourrait disparaître sans que cela nous manque.

A.S. Pour ma part, je reste attaché à l'image d'Épinal<sup>1</sup> de la bibliothèque. J'aime le motif qu'elle compose, c'est pour cela que je ne suis jamais à l'initiative du tri. Hugo préfère être entouré uniquement du minimum.



L.F. Vous préoccupez-vous de la conservation des livres ici ? Il y a une fenêtre juste en face de la bibliothèque, le soleil frappe directement le dos des ouvrages, ça ne vous gêne pas ?

A.S. Non, ce n'est pas une préoccupation pour nous. Quand tu nous demandais ce qu'il adviendrait de cette bibliothèque, sa pérennité ne se pose pas vraiment. Nous la voyons avant tout comme un objet de travail.

L.F. Si vous faites un tri tous les cinq ans, elle se stabilise plus ou moins en taille et en contenu, comment évolue-t-elle ?

T.P. Elle évolue, mais elle est surtout peu à peu envahie par d'autres choses, notamment par nos archives. Là-haut [sur la mezzanine], nous avons un stock d'affiches rangées sur une sorte de bibliothèque. Nous avons aussi, une pièce entière remplie de boîtes d'archives. Comme nous manquons de place, la bibliothèque devient progressivement l'endroit où s'accumulent ces boîtes.

L.F. Les bibliothèques que vous avez chez vous sont très différentes de celle qui est ici ?

A.S. Oui complètement, les thématiques ne sont pas du tout les mêmes. Celle du bureau est avant tout utilitaire, à plusieurs égards. C'est une collection de références.

T.L. C'est vrai, ici il n'y a ni romans, ni bande dessinée, ni fiction, etc.

L.F. Elle est véritablement une bibliothèque professionnelle, composée d'ouvrages de référence et d'outils.

A.S. Exactement. Chez nous, en revanche, les bibliothèques sont majoritairement remplies de romans, avec aussi quelques bandes dessinées.

T.P. J'ai aussi des livres d'architecture chez moi, mais ce ne sont pas les mêmes que ceux d'ici. Ceux que je garde à la maison sont ceux que j'ai vraiment envie d'avoir dans mon quotidien.

A.S. Peut-être parce que c'est davantage le travail d'architecte qui t'intéresse que l'objet éditorial lui-même ?

T.P. Je crois que c'est un peu des deux. À une époque, nous avons tous acheté beaucoup de livres pour leur design. J'ai complètement arrêté de le faire, car ce sont des ouvrages que je ne réouvrais jamais. J'en ai d'ailleurs apporté plusieurs ici.

L.F. Le cas inverse existe-t-il ? Des livres dont le contenu t'intéresse beaucoup, mais dont le design te plaît moins, voire te déplaît ?

T.P. J'ai effectivement du mal à acheter un livre que je ne trouve pas bien fait, mais cela m'arrive. Par exemple, il y a quelques années, lors d'un séjour à Venise, j'ai visité plusieurs monuments de la Renaissance et j'ai acheté des ouvrages sur le sujet pour en garder un souvenir. Ils sont affreux. Quand on commence à chercher des livres bien conçus sur certains thèmes, on réalise vite qu'il existe des domaines où c'est tout simplement impossible à trouver.

L.F. Oui, et c'est dommage !

T.P. J'ai quelques livres vraiment assez laids dans ma bibliothèque, mais j'ai deux maisons, donc deux bibliothèques qui contiennent des choses très différentes. À la campagne, j'ai rassemblé tous les ouvrages de curiosité, ceux qui demandent un temps plus long. Beaucoup viennent de boîtes à livres : des livres anciens sur les techniques de construction, les bonbons, les fleurs, les poissons, et d'autres sujets inattendus.

L.F. Ce sont des sortes de livres atlas ?

T.P. Exactement. J'en ai toute une bibliothèque à la campagne. Ce ne sont pas les mêmes que ceux présents ici, ni ceux que je garde chez moi, à Paris.

L.F. Y a-t-il des livres que vous possédez en double, à la fois chez vous et ici ?

T.P. Oui, quelques-uns. Certains livres nous tiennent particulièrement à cœur, et nous en avons plusieurs exemplaires. Parfois, l'un de nous apporte au bureau un ouvrage qu'il juge bon, on en achète un autre pour chez soi, et l'un d'entre nous laisse son exemplaire ici au bureau. Par exemple, *A Designer's Art* de Paul Rand : nous l'avons en deux exemplaires, mais cela fait environ cinq ans que nous ne l'avons pas ouvert. Ce sont des livres que nous avons déjà chez nous et que nous avons transférés ici. Il existe des doublons un peu partout. Mais il y a aussi des ouvrages que chacun possède chez soi, et qui ne se trouvent pas ici.

A.S. Il y a aussi des livres qui viennent des bibliothèques personnelles de chacun. Par exemple, cette collection de *Pin-up* appartenait à Thomas. Nous ne les avons jamais achetées pour le bureau. Je dois aussi avoir quelques ouvrages à moi dans cette étagère.

L.F. Quels sont les livres que vous consultez le plus souvent dans cette bibliothèque ?

A.S. La bibliothèque est organisée de manière à ce que les ouvrages les plus centraux et à hauteur de main correspondent à ce qui nous intéresse le plus. À l'époque où le dernier étage était encore occupé par des livres et non par des boîtes d'archives, on y trouvait essentiellement des ouvrages liés au design. Au centre se trouvent ce que nous appelons les « collections d'images », ainsi que des livres d'architecture et d'art : ce sont ceux que nous manipulons le plus souvent.

T.P. C'est une bibliothèque professionnelle qui nous intéresse principalement pour des questions d'impression et de technique. Il y a certains livres que nous sortons tout le temps.

A.S. Ces derniers temps, nous avons beaucoup consulté les différents numéros de *Bill Magazine*.

T.P. Il y a aussi un livre d'OK-RM sur l'exposition de JW Anderson, *Disobedient Bodies*.

A.S. Nous aimons beaucoup ce livre, que ce soit pour l'objet, mais aussi pour la manière dont les pages et les images sont combinées.

Il y a également des ouvrages que nous apprécions beaucoup, mais que nous ne sortons jamais, parce que leur simplicité nous a permis de les saisir pleinement.

T.P. Comme *Transformation*, un livre de l'artiste Kader Attia, à un moment, nous le consultations très souvent.

L.F. Il est superbe, cette flèche associée à la couverture rigide est vraiment belle.

T.P. Tu as vu la reliure ? Le dos est simplement agrafé. Elle est si simple que l'on dirait un livre pensé par un enfant !

A.S. Il y a aussi des cadeaux que nous nous offrons entre nous. Par exemple, *Psychobuch* de Beni Bischof m'a été offert par Hugo et Thomas pour mon anniversaire. Je me souviens aussi de stagiaires qui nous ont fait des cadeaux. Le livre *Space of Production* nous avait été offert par Gruni et Guillaume – Elliott Grunewald et Guillaume Sbalchiero, mais aussi *Capsule 2022*, par Giovanni Murolo.

A.S. Il y a des livres, comme *Beauty and the Book: 60 Years of the Most Beautiful Swiss Books*, qui ont été très marquants pour nous il y a quelques années, mais que nous ne regardons plus avec le même intérêt aujourd'hui.

L.F. Avez-vous des écrits théoriques ou bien des essais ici, au bureau ?

A.S. Très peu. Il y a celui de Thierry Chancogne, *Histoire du graphisme*. Il me semble que la théorie en design graphique reste assez rare.

T.P. Oui, et pour être honnête, elle ne nous intéresse pas vraiment non plus.

A.S. Ici, le bureau, ce n'est pas un espace qui se prête à la lecture, mais plutôt à l'observation, à regarder les livres.

L.F. Donc si vous en possédez quelques-uns, ils se trouvent surtout chez vous ?

A.S. Exactement. Nous n'avons qu'un seul roman ici, et quelques livres de théorie dispersés çà et là. Par exemple, *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans, 1920–1945*, publié par Macula. Quant au roman auquel je pensais... je ne le retrouve même pas.

L.F. Les livres que vous consultez le plus, sont-ils vos préférés, ou pas forcément ?

A.S. Ce ne sont pas forcément nos préférés, mais ce sont ceux qui recèlent encore des ressources, des choses que nous n'arrivons pas à saisir complètement. Le livre du studio OK-RM dont nous parlions tout à l'heure est rempli de contrastes et de variations : il nous reste encore beaucoup à y comprendre. Nous les utilisons certes pour nous, mais surtout pour nos commanditaires, afin de leur montrer ce qu'une fabrication ou un certain type de livre peut représenter.

L.F. Ce sont donc des livres qui deviennent des outils de médiation ou de projection ?

A.S. Exactement. On peut montrer des formats, illustrer la souplesse d'un objet, etc. Nous sortons trois ou quatre livres en même temps pour que les commanditaires se projettent dans la matérialité de l'objet.

T.P. Pour nous aussi, quand nous commençons un projet de livre, nous piochons souvent dans la bibliothèque, ne serait-ce que pour le format : cela donne immédiatement une idée claire de ce que l'on veut faire.

L.F. Y a-t-il des livres de votre bibliothèque qui entrent en résonance avec des objets que vous avez pu faire ?

A.S. Oui, complètement. *Les Urbaines 1996–2016* m'a longtemps plu par son objet. À plusieurs reprises, nous avons essayé de retrouver ce qui nous plaisait de cette manière presque coulante de l'objet. Avec les catalogues que nous avons réalisés pour le Festival d'Automne, je me rends compte que nous avons créé quelque chose d'encore plus liquide que notre inspiration initiale.

Il y a aussi le livre d'OK-RM que tu as vu : nous avons souvent essayé d'en reproduire certains aspects. Beaucoup de choses de ce livre ont servi pour *DMAA: Non endless space* : il n'y a pas de reliure, les papiers se mélangent, et la pensée éditoriale se manifeste par des encartages et des télescopes similaires.

T.P. Le premier livre souple que j'ai découvert est celui de Paul Elliman, édité par Roma Publication : *Untitled (September Magazine)*, 2013. Il est très mystérieux : pas de titre, seulement des extraits de publicités.

A.S. Un autre livre que nous avons beaucoup utilisé en rendez-vous est Thomas Ruff : *Surfaces, Depths*. Il donne l'impression d'avoir été imprimé en rotative – ce qui est peut-être le cas – tout en étant entouré de ce qu'il y a de plus éditorial possible : une hardcover. Nous avons aussi voulu faire des livres imposants, mais extrêmement légers, avec un papier bouffant qui prend beaucoup de volume tout en restant léger, comme *Pierres Rejetées*, de Jimmie Durham.

T.P. J'aimerais te présenter un livre que j'ai réalisé il y a très longtemps, avant Spassky Fischer. Il est en lien avec ton sujet : *Ask Forgiveness*, fait avec Somanad Sitthiso. Il y a treize ans, le festival de Chaumont m'avait proposé de faire un livre sur ma pratique. Plutôt que de produire un livre sur mon travail, je suis allé chercher des images dans ma propre bibliothèque et je les ai assemblées sans ordre précis – une image en appelait une autre, comme un *dorica castra* <sup>2</sup>.

L.F. J'ai le sentiment que la manière dont est construit ce livre résume bien la place qu'occupe votre bibliothèque au sein du bureau, la façon dont elle fonctionne – par centre de gravité – et son rôle d'outils grâce aux différents livres qu'elle contient et qui trouvent des échos à travers votre pratique et vos projets.

1. Voir page 93, discussion avec Olivier Lebrun.

2. Voir page 75, texte *Image d'Épinal*.

3. En littérature, le *dorica castra* est une forme particulière de l'anadiplose, figure de style qui se caractérise par la reprise d'un même son de la fin d'une unité au début d'une autre unité : « Trois p'tits chats, trois p'tits chats, trois p'tits chats, chats, chats ; chapeau d'paille, chapeau d'paille, chapeau d'paille, paille, paille ; paillason, paillason, paillason, son, son, son [...] »

Si vous aimez  
les livres...



si vous êtes adhérent à  
un club littéraire...

**et...si vous ne savez plus où les mettre**

LA MAISON DES BIBLIOTHEQUES

VOUS OFFRE

**100**

**modèles vitrés**

SUPERPOSABLES - JUXTAPOSABLES - DÉMONTABLES  
ACCORDABLES - ÉTROITS - LARGES - PROFONDS - HAUTS

...et une infinité de combinaisons

**A DES PRIX IMBATTABLES !**

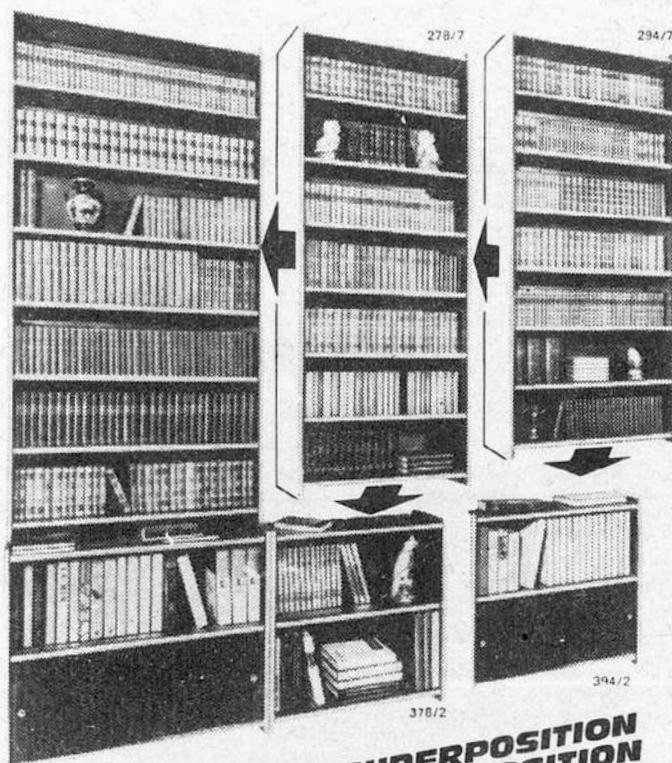
**DU Modèle INDIVIDUEL au GRAND ENSEMBLE**

LIVRAISON SANS FRAIS

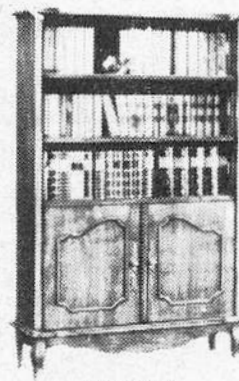
MEUBLES DE STYLE



TOUS FORMATS  
Ht. 195 - Larg. 94 - Prof. 30-20



EXEMPLE DE SUPERPOSITION  
ET JUXTAPOSITION  
PAR SIMPLE POSE, SANS FIXATION



RUSTIQUE  
avec portes ouvrantes  
Ht. 156 - Larg. 98 - Prof. 31

6 LARGEURS : 64 à 188cm  
4 PROFOND. : 20-25-30-38cm  
7 HAUTEURS : 64 à 222 cm

**100**  
**COMBINAISONS**  
**D'ASSEMBLAGE**

SOLIDES étagères en multipli, montants en aggloméré, placage acajou déroulé, teinte acajou moyen s'harmonisant avec tous les styles. Fonds contreplaqué. Glaces claires coulissantes avec onglets, bords doux.

**Installez-vous ULTRA-RAPIDEMENT**

# BON

CARTE POSTALE  
pour un

## CATALOGUE GRATUIT

**Par Écrit:** Veuillez m'adresser sans engagement votre **CATALOGUE BIBLIOTHÈQUES VITRÉES** contenant tous renseignements, hauteur, largeur, profondeur, bois, prix, demande de devis, meubles de styles, etc, etc.

M .....  
à .....

**Par Téléphone: 633.73.33**  
répondeur automatique, jour et nuit et jours fériés.

Magasins ouverts tous les jours, de 8 h. 30 à 19 h.  
*sans interruption, même le SAMEDI*

MÉTRO : Denfert-Rochereau, Gaité - AUTOBUS : 28, 38, 58, 68

**EXPOSITIONS:** BORDEAUX: 10, rue Bouffard - CLERMONT-FERRAND: 22, rue Georges-Clemenceau - LILLE: 88, rue Esquemoise - LYON: 9, rue de la République - MARSEILLE: 109, rue Paradis - NANTES: 9, rue J.-J. Rousseau - NICE: 8, rue de la Boucherie (Vieille Ville) - RENNES: 18, Quai Emile-Zola (près du Musée) - TOULOUSE: 2 et 3, Quai de la Daurade - BRUXELLES 1000: 54, rue du Midi -

AFFRANCHIR  
AU TARIF  
CARTE  
POSTALE  
EN VIGUEUR

# LA MAISON DES BIBLIOTHÈQUES

61, rue Froidevaux  
75014 PARIS



# IMAGE D'ÉPINAL

À l'origine, l'image d'Épinal désigne un type de gravure au sujet populaire et aux couleurs vives produites à partir de 1809, par l'imagerie de Jean-Charles Pellerin, à Épinal, dans les Vosges. Ces images étaient largement diffusées, car imprimées en grand nombre, sur feuilles volantes et vendues à bas prix dans la rue par des colporteurs. Encore trouvables de nos jours, elles représentent des scènes religieuses, historiques, morales et patriotiques, ainsi que des imageries enfantines destinées à instruire et à divertir en proposant une vision simple et naïve du monde. De cette caractéristique est né le sens figuré de l'expression « image d'Épinal », utilisée aujourd'hui pour désigner une représentation idéalisée, stéréotypée et édulcorée d'une réalité. L'expression est employée pour évoquer une vision trop belle pour être vraie, dépourvue de la complexité et des nuances du réel. Ainsi, on peut parler « d'image d'Épinal de la bibliothèque » comme d'un lieu de silence, un espace ordonné et feutré, symbole de savoir et de sérénité. En ce sens, parler « d'image d'Épinal », c'est proposer une vision figée et rassurante d'un sujet – dans le cas d'une bibliothèque, c'est interroger la frontière entre la représentation idéalisée de cet espace et la réalité vécue.

Si les bibliothèques publiques – aujourd'hui médiathèques – constituent un pilier important d'une société démocratique en assurant l'accès à des idées, des savoirs et en servant de lieu de rencontres pour les citoyen·nes, les bibliothèques privées ont, quant à elles, longtemps été marqueurs de pouvoir, de richesse et de culture. À partir de la Renaissance, posséder

une bibliothèque privée est synonyme d'appartenance à une élite. Son contenu, le nombre de livres, leur rareté et leur fabrication, dessinent un portrait du statut social et de l'autorité intellectuelle de la personne détentrice de celle-ci. Pendant longtemps, la bibliothèque privée était avant tout un instrument de prestige, pourvue d'une fonction sociale plus qu'utilitaire. Encore aujourd'hui, notre rapport aux livres et aux bibliothèques est empreint de quelques traces de cet héritage. Pierre Bourdieu <sup>1</sup> explique ce mécanisme de reproduction sociale, par le concept de capital culturel – nos goûts sont des choix, mais des choix contraints par notre condition sociale. Cependant, la bibliothèque privée n'est pas seulement un objet de démonstration sociale, selon Alberto Manguel <sup>2</sup>, elle est un espace intime, dans lequel le lecteur ou la lectrice tisse un rapport personnel aux livres, à la connaissance et à l'imaginaire. Les bibliothèques privées contemporaines tendent de plus en plus à s'éloigner de l'image d'Épinal qui leur est faite : elles sont intimes, éclectiques et fonctionnelles – les longs rayonnages savamment ordonnés laissent place à des étagères plus organiques, qui parfois débordent, d'autres fois se composent plus lentement.

Chez les designers graphiques, la bibliothèque occupe une dimension singulière. Elle est, si l'on applique la réflexion sur la fabrication des représentations collectives de Roland Barthes, un mythe. « Une bibliothèque est une bibliothèque. Oui, sans doute. Mais une bibliothèque de designer graphique, ce n'est déjà plus tout à fait une bibliothèque, c'est une bibliothèque au cœur de l'espace de travail, investie de livres compagnons, de mentors discrets, de références, bref d'un usage graphique qui s'ajoute à la pure matière. » <sup>3</sup> Il y a l'image du ou de la designer graphique

devant sa bibliothèque, Pascal Béjean <sup>4</sup> les a photographiées – les personnes, les ateliers, les bibliothèques – dans la série *In situ, graphistes en atelier*. Des représentations picturales d'intérieur du XIX<sup>e</sup> siècle aux images d'ateliers contemporains publiées sur Instagram, la bibliothèque a toujours été un motif visuel codé. Dans nos esprits, l'image du ou de la graphiste au travail, au fond, discrète, mais imposante, la bibliothèque. Donnée à voir aux autres, elle devient un élément décoratif et discursif : elle suggère ce que l'on lit, ce que l'on regarde et trace la filiation culturelle dans laquelle on s'inscrit. Elle est un autoportrait, une image symbolique et introspective. Même si édulcorée, comme à la Renaissance, plus le·a designer graphique possède une bibliothèque remplie, débordante, plus sa légitimité semble s'asseoir et son empreinte influente dans le champ du design graphique, comme la marque du poids de l'expérience.

Depuis le début de mes études en design graphique, la nécessité de constituer une bibliothèque s'est imposée progressivement. Initialement entamée par l'achat de livres dont la lecture ne fut jamais obligatoire, mais vivement recommandée, les premiers titres à habiter mes étagères furent *Voir le voir* <sup>5</sup> de John Berger, *Technique & design graphique – Outils, médias, savoirs* <sup>6</sup>, *L'art du design* <sup>7</sup> de Bruno Munari, *Le détail en typographie* <sup>8</sup> de Jost Hochuli, ainsi que d'autres livres-bibles en lien avec la pratique. Au fil du temps, ces derniers ont vu l'espace vide à côté d'eux sur les étagères se remplir de nouveaux titres. Dans la première partie de son existence, ma bibliothèque était avant tout une bibliothèque

d'écrits théoriques, d'essais, de guides et de manuels voués à prolonger les enseignements reçus à l'école. Avec le temps, celle-ci s'est augmentée de nouveaux titres et d'autres types de livres. Elle a évolué au gré de mes sensibilités et de ma pratique, jusqu'à former aujourd'hui un ensemble de références tissant entre eux, l'archive de ces cinq premières années en design graphique. Elle témoigne de changements, de ruptures, mais abrite encore aujourd'hui les premiers livres, devenus des repères autour desquels les plus récents s'amoncellent. En somme, cette bibliothèque est une collection de collections, dessinant en creux, le portrait de ma pratique – il en va de même de la façon dont elle est organisée, les titres classés et agencés.

C'est en observant cette bibliothèque qu'est née l'envie de découvrir celles d'autres designers graphiques, dont les ouvrages habitent mes étagères. Qu'est-ce qu'une bibliothèque quand on est praticien·ne du design ? Comment s'organise-t-elle, quels types d'ouvrages la composent, et surtout, comment s'active-t-elle et nourrit-elle la pratique ? Pour explorer ces questions, plusieurs livres ont été tirés des étagères : *La traversée de ma bibliothèque*<sup>9</sup> de l'architecte Luca Merlini, édité par Caryatide et dessiné par Spassky Fischer<sup>10</sup> ; *Anthologie Douteuses (2010–2020)*<sup>11</sup> par Élodie Petit et Marguerin Le Louvier, édité par la maison d'édition Rotolux Press<sup>12</sup> ; La petite Collection, éditée par Roman Seban<sup>13</sup> et publiée par l'Association Presse Offset ; *People Love War Data & Travels*<sup>14</sup> de Neil Beloufa, édité par After 8 Books et dessiné par Olivier Lebrun<sup>15</sup>. À partir de cette sélection intime et arbitraire, leurs designers graphiques ont été contactés. Une seconde sélection s'est ensuite formée autour de designers dont les ouvrages ne



figurent pas encore dans ma bibliothèque, mais dont le travail suscite une attention particulière : Odilon Coutarel<sup>16</sup>, Jim Fontana<sup>17</sup>. Tous·tes ont accepté de me laisser entrer dans leur espace de travail – parfois aussi, leur espace de vie. De ces échanges sont apparus d'autres noms et d'autres récits : Hervé Aracil<sup>18</sup>, évoqué par Odilon Coutarel comme une figure importante dans la constitution de sa propre bibliothèque, ou encore Vincent Perrottet<sup>19</sup>, rencontré plus fortuitement lors de son passage au Havre. Explorer les bibliothèques de celles et ceux qui composent la mienne, c'est interroger des espaces à la fois intimes et professionnels : des lieux de pensée, de travail et de transmission, reflets des manières dont les designers graphiques habitent, nourrissent et partagent leur pratique.

Comme un livre que l'on feuillette, cette recherche s'articule par fragments. Il y est question d'étagères, de classements, de livres compagnons et de projets nourris par la lecture, le regard et le toucher. Vient ensuite la question de l'après : ces bibliothèques, que deviennent-elles ? Que disent-elles de nous, en tant que designers graphiques, de nos façons de penser, de faire et de transmettre la culture du design ?

1. Pierre Bourdieu. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. 1979.
2. Alberto Manguel. *Une histoire de la lecture*. Trad. de l'anglais par Christine Le Bœuf. France : Babel essai, Actes Sud, 1998, 528 pages.
3. Roland Barthes, *Le mythe, aujourd'hui*, dans *Mythologies*. France : Point essai, Éditions du Seuil, 1957, p. 182 : « Un arbre est un arbre. Oui, sans doute. Mais un arbre dit par Minou Drouet, ce n'est déjà plus tout à fait un arbre, c'est un arbre décoré, adapté à une certaine consommation, investi de complaisances littéraires, de révoltes, d'images, bref d'un usage social qui s'ajoute à la pure matière. »
4. Pascal Béjean (1967–2016, France), directeur artistique, graphiste et photographe, il a notamment travaillé avec Nicolas Ledoux et Olivier Körner au sein d'ABM Studio.
5. John Berger. *Voir le voir*. France : éditions B42, 2014, 168 pages.
6. Ouvrage collectif. *Technique et design graphique – Outils, médias, savoir*. France : Hear, éditions B42, 2020, 288 pages.
7. Bruno Munari. *L'art du design*. France : Pyramyd, 2012, 256 pages.
8. Jost Hochuli. *Le détail en typographie*. France : éditions B42, 2015, 63 pages.
9. Luca Merlini. *La traversée de ma bibliothèque*. France : Caryatide, 2015, 104 pages.
10. Voir page 69, discussion avec Spassky Fischer.
11. Élodie Petit, Marguerin Le Louvier. *Anthologie Douteuses (2010–2020)*. France : Rotolux Press, 2021, 320 pages.
12. Voir page 105, discussion avec Léna Araguan et Alaric Garnier – Rotolux Press.
13. Voir page 85, discussion avec Roman Seban.
14. Neil Beloufa. *People Love War Data & Travels*. France : After 8 Books, 2021, 512 pages.
15. Voir page 93, discussion avec Olivier Lebrun.
16. Voir page 53, discussion avec Odilon Coutarel.
17. Voir page 19, discussion avec Jim Fontana.
18. Voir page 13, discussion avec Hervé Aracil.
19. Voir page 127, discussion avec Vincent Perrottet.



Fig. 1 Photographie prise lors de l'exposition de Wolfgang Tillmans, présentée de juin à septembre 2025, à la Bibliothèque du Centre Pompidou, Paris.





Fig. 2 Hans-Peter Feldmann, *Bookshelves*, impression sur plaque dibond, 179.7 × 135.3 × cm.



Fig. 3 Billy, Ikea, bibliothèque,  $80 \times 28 \times 202$  cm.



Mardi 15 juillet 2025, je pars en direction du domicile-bureau de Roman Seban. Suite à un mail que je lui ai envoyé il y a quelques jours pour lui présenter mon projet, il me convie chez lui, à Paris, pour échanger ensemble autour de sa bibliothèque.

Dès l'entrée, une première étagère en bois, plutôt étroite, s'élance en huit étages réguliers. Dans le salon, Roman a installé son bureau avec son ordinateur. Derrière celui-ci, une grande bibliothèque en bois clair est composée de quatre étages de hauteurs variables et morcelés en cases de dimensions différentes. À gauche du bureau, une autre étagère s'élève, plus étroite mais tout aussi haute, rythmée cette fois par six niveaux parfaitement égaux. Plus loin dans l'appartement, une pièce dans laquelle se trouvent des étagères métalliques, semblables à celles que l'on peut trouver dans des stocks, sur lesquelles reposent un ensemble de livres.

Dans le salon, nous nous installons, entouré·es par les livres, pour entamer la conversation. J'appuie sur le bouton, je démarre l'enregistrement.

L.F. Merci beaucoup de me recevoir, je suis ravie de faire ta connaissance. Pour commencer, peux-tu te présenter ?

R.S. Bienvenue chez moi. Je suis designer graphique. J'ai cofondé Association Presse Offset – APO –, au sein de laquelle je développe une pratique d'éditeur et d'imprimeur offset à travers divers projets, seul ou en collaboration. J'enseigne également à l'École européenne supérieure d'art de Bretagne. Pendant un moment, je travaillais dans un atelier partagé, mais depuis quelques années, je travaille de chez moi pour des raisons personnelles et financières. Je travaille donc dans mon salon, où j'ai deux bibliothèques. Comme tu as dû le voir, il y a une autre étagère dans l'entrée, que j'ai construite sur mesure avec un ami, deux meubles sont également présents dans le salon, de plus, d'autres livres sont rangés dans une autre pièce. On peut aller la voir si tu veux ?

L.F. Oui, avec plaisir, je te suis !  
C'est une pièce qui sert principalement à l'archivage et au stockage ?

R.S. Un peu, oui, mais il y a aussi des livres de design graphique. Avant, je travaillais dans cette pièce, elle me servait de petit bureau, mais maintenant je préfère être dans le salon.

L.F. Donc ta bibliothèque est en quelque sorte dispersée dans différents espaces de ton appartement ?

R.S. Oui, principalement par manque de place.

L.F. Comment était-elle quand tu travaillais dans un atelier partagé ?

R.S. Elle était complètement différente. Il n'y avait qu'un seul bloc, avec des livres à l'atelier et d'autres chez moi.

L.F. À cette époque, comment faisais-tu pour répartir les livres entre ton atelier et ton appartement ?

R.S. Il y avait des livres que j'appelle des livres ressources, qui étaient plutôt à l'atelier. Toutefois, il y a toujours un moment où l'on a besoin de voir un des livres qui n'est pas là, qui est chez soi – cela crée des flux de va-et-vient de livres dans des sacs.

L.F. Aujourd'hui, les livres dans ta bibliothèque sont-ils rangés selon un certain classement ?

R.S. Depuis que je travaille chez moi, il n'y a plus vraiment de classement, tout s'est fait de manière empirique. Avant, c'était organisé par typologie de livres, maintenant, de petits regroupements se sont formés naturellement.

Je n'ai pas vraiment choisi de classer ma bibliothèque. La première fois que j'ai sorti les livres des cartons, je les ai posés comme ils venaient. Ensuite, quand de nouveaux livres arrivaient, je les mettais là où il restait de la place. Il y a tout de même quelques ensembles : par exemple, un petit rayon consacré aux spécimens typographiques. J'ai l'impression que le classement se fait naturellement par formats.

L.F. As-tu un ensemble de livres particulièrement complexes à intégrer à ta bibliothèque, à cause de leur format ou de leur matérialité, par exemple ?

R.S. Oui, j'ai un tas caché sous l'étagère en bois, à droite du bureau. Les objets sont sur le sol parce qu'ils sont

grands et souples. C'est un journal qui avait été fait par André Baldinger et Toan Vu-Huu pour l'exposition de Pierre Paulin, *Boom Boom Run Run*. On m'avait commandé un insert, qui s'appelait *Oom Oom Umh Umh* ; c'étaient des textes commandés à des amis à lui, dont Eva Barto et François Aubart. L'insert est imprimé sur papier rose. L'idée était d'avoir une mise en page très différente à chaque double page, en fonction de la nature du texte. Par exemple, il y a un texte particulier, car il est formé de captures d'écran et de fragments de textes traités comme des notes.

Dans ce tas sous la bibliothèque, il y a aussi un catalogue fait en 2009 avec une amie qui s'appelle Gabrielle Balsan. Je me souviens avoir été content de l'objet final – c'est pour ça que je le garde encore. J'avais désigné des filets décoratifs différents pour chaque artiste. Nous avons aussi fait le logotype que l'on retrouve en partie sur la couverture.

Sinon, dans les livres qui ne sont pas évidents à ranger, il y a les livres à reliure spirale. Il faut qu'ils soient serrés entre d'autres livres pour ne pas onduler et que leur spirale sorte un peu de façon à ne pas appuyer contre les livres voisins au risque de les marquer et de les abîmer. De plus, les livres à spirale sont des livres un peu muets, lorsqu'ils sont rangés sur une étagère, ils ne disent rien de ce qu'ils sont et de ce qu'ils contiennent.

L.F. Dis-moi si je me trompe, mais ce qui était au départ une absence de classement est finalement devenu une forme de classement malgré tout.

R.S. Oui, c'est vrai. En fait, cette étagère, celle derrière le bureau, est intéressante parce qu'elle a des hauteurs différentes. En bas, il y a les DVD, quelques CD, des cassettes, et puis des livres qui ont à peu près le même format. Ailleurs, ce sont plutôt les revues et magazines. Plus haut, on retrouve les livres plus grands et rigides. Tout est mélangé : il y a des livres ressources qui côtoient des livres d'une tout autre nature.

L.F. Maintenant que tu travailles depuis chez toi, fais-tu une distinction entre une bibliothèque personnelle et une autre qui pourrait être qualifiée de professionnelle ?

R.S. Non, plus maintenant, les deux se sont fondues. Avec le temps, je connais mes livres, donc si je cherche quelque chose, je sais à peu près où le trouver. Même si ce n'est pas classé, j'ai mes repères. Pour être honnête, ça m'arrive quand même de chercher sans trouver. Par exemple, quand je veux montrer un livre précis à quelqu'un, comme par hasard, c'est souvent celui-là que je ne retrouve pas.

Dans l'autre petite pièce, il y a surtout des échantillons de papiers et aussi les livres que j'ai désignés. En général, j'en garde un ou deux exemplaires à portée de main et le reste est stocké en bas. À ce niveau-là, ce sont plutôt des livres ressources que je n'ai pas pu mettre ailleurs. Là, par exemple, il y a un livre de Karel Martens, ici un journal de l'Université d'été de la Bibliothèque Kandinsky dessiné par Olivier Lebrun<sup>1</sup>, *Show/Search*, plus loin des catalogues de Chaumont et des numéros de *Graphisme en France* – il y en a aussi dans le salon d'ailleurs. Globalement, ce sont

des livres que je ne lis pas forcément, mais qui m'intéressent et me sont utiles par souci graphique ou pour des questions de fabrication.

L.F. Est-ce que les livres qui sont dans cette pièce, ou plus généralement ceux qui sont les plus éloignés de ton bureau, sont ceux que tu consultes le moins régulièrement ?

R.S. Non, pas forcément, parce qu'avant je travaillais dans cette pièce. Cependant, il est vrai que dans cette pièce, il y a surtout des choses que j'ai designées, des *workshops* que j'ai faits, des choses liées à l'école, ou encore des projets réalisés avec APO.

L.F. Quels sont les livres que tu ne te lasses pas d'ouvrir et de feuilleter ?

R.S. Il y a ce livre qu'on m'a offert il y a très longtemps, avant même que je ne sois étudiant en école d'art : *Typographie* : quand, qui, comment. C'est un peu l'histoire de la typographie ; de temps en temps, j'y reviens. Il y a pas mal de marque-pages, comme tu peux le voir, je le consulte morceaux par morceaux.

L.F. Peux-tu me parler un petit peu de ce livre ?

R.S. Un jour, j'ai acheté un livre de Martin Beck, qui est vraiment magnifique. Il contient de nombreuses choses : des poèmes, des posters, des livrets, etc. C'est le genre de livre pour lequel, parfois, je craque en librairie. De temps en temps, je l'ouvre, je le feuillette, je lis quelques phrases ou regarde quelques planches, puis je le referme.

L.F. C'est impressionnant, la diversité de formats, de papiers et de types de contenus !

R.S. Oui, exactement. Il y a une pagination qui permet de s'y retrouver, une forme de logique dans cet ensemble très divers. C'est un objet en lien avec une exposition, mais qui est un projet bien plus vaste en soi.

L.F. Est-ce un objet que tu as acheté parce que tu en comprenais déjà le sens, parce qu'il t'était familier, ou au contraire parce que le mystère qui l'entoure t'a intrigué ?

R.S. Je ne l'ai pas complètement compris sur le moment, et encore aujourd'hui, je ne suis pas sûr de l'avoir entièrement saisi. Je suis assez lent pour regarder et lire les choses. Il y a aussi un plaisir à posséder le livre, il ne faut pas le nier. Une fois qu'il nous appartient, on peut le regarder, le lire, à son propre rythme.

L.F. Tu m'as montré un catalogue pour Chaumont juste avant, on peut revenir dessus ?

R.S. Oui, c'est celui du 23<sup>e</sup> Festival International de l'affiche et du graphisme de Chaumont, réalisé par Laurent Fétis et Sarah Martinon. Son concept est intéressant : ce sont des fragments d'affiches photographiés chez lui j'ai l'impression. On y voit le parquet, des câbles, des morceaux de bibliothèques... C'est assez charmant et chaleureux comme approche, même si la limite réside dans le fait qu'on ne voit jamais les affiches dans leur totalité. Ce qui me plaît dans ce livre, c'est qu'en découvrant ces fragments, ça me donne davantage d'idées, parce que ça m'oblige à imaginer la suite. Je trouve ça plus stimulant que de voir l'objet dans son intégralité.

Dans le même esprit, j'aime beaucoup le livre de Mevis & Van Deursen : *Recollected Work*. Ici, ce sont des choses un peu « ressources » pour le quotidien, ainsi que quelques livres que j'ai moi-même

réalisés. Comme ailleurs, tout est mélangé, mais ce sont des ouvrages dont j'ai besoin régulièrement : il y a des chéquiers qui traînent, des carnets, des nuanciers Pantone, *Color Library*, et aussi La Petite Collection que j'ai éditée.

L.F. Consultes-tu de la théorie ou des essais liés au design graphique ? Penses-tu que cela a un lien avec ta pratique de l'enseignement ?

R.S. Oui, beaucoup. J'ai toujours été attiré par ce type de lecture, mais enseigner me donne une véritable raison de le faire. Parfois, on peut avoir l'impression de lire un peu dans le vide, j'ai besoin d'un moteur ou d'un objectif qui dépasse la simple curiosité.

L.F. Je suppose que tes livres deviennent alors des outils pour la transmission et la pédagogie ?

R.S. Exactement, mais parfois, je lis des livres théoriques en prenant comme prétexte l'enseignement, alors que je ne les intègre pas à mes cours. Par exemple, ce livre est assez drôle : *L'art du livre en Suisse* de Jost Hochuli. Tu le connais peut-être ? C'est le même auteur que *Le détail en typographie*.

L.F. J'ai lu *Le détail en typographie*, mais je ne connais pas celui-ci.

R.S. Ce qui est assez drôle, c'est que les chapitres sont organisés ainsi : l'art du livre en Suisse, en Suisse alémanique, en Suisse romande et en Suisse italienne. On voit donc que pour lui, l'art du livre n'est pas le même selon les régions. Pour moi, c'est vraiment le livre de *geek* par excellence !

Il y a un livre qui a une histoire intéressante parce qu'il a plus ou moins inspiré le dernier numéro de La Petite Collection. En fait, c'est une version légèrement remaniée de la thèse de l'un des designers du studio portugais Barbara Says, qui portait sur Paulo de Cantos. Une figure iconoclaste dans le paysage de l'art du livre au Portugal. Complètement autodidacte, il rédigeait, composait et imprimait ses propres manuels pédagogiques. Cela donne des choses assez loufoques et fantasques – tant dans l'écriture que dans la mise en forme.

L.F. As-tu découvert le travail de Paulo de Cantos grâce à ce livre ?

R.S. Je connaissais déjà cette personnalité grâce au travail que je menais à l'époque avec castillo/corales, en lien avec Paraguay Press. Avec l'équipe, nous avions déjà eu des discussions autour de la figure de Paulo de Cantos. J'ai eu vent du livre sur Internet ; il y a une version portugaise et une version anglaise, donc j'ai acheté la version anglaise. Ensuite, j'ai eu envie de commander un texte sur cette figure, qui est peu connue et sur laquelle il n'y a pas grand-chose en français. J'ai alors contacté Sébastien Dégeilh, designer graphique et enseignant aussi aux Beaux-Arts de Toulouse, l'un des seuls français à bien connaître cette histoire – il est par ailleurs proche des Barbara Says.

L.F. Comment le contenu texte et image s'articule-t-il dans ce numéro de La Petite Collection ? L'auteur écrit-il à partir d'un corpus de références ou les images viennent-elles illustrer un texte préexistant ?

R.S. Sébastien a fait l'analyse visuelle d'un dictionnaire dont il a la chance d'avoir un exemplaire original. Les parties roses correspondent à des fac-similés, le

texte en violet est celui de Sébastien, et j'ai composé en m'inspirant du travail de Paulo de Cantos.

L.F. Avec La Petite Collection, tu as un pied dans la recherche finalement.

R.S. Exactement. Cela me donne encore un prétexte. J'ai toujours besoin de prétextes et de raisons pour faire – ce n'est pas plus mal, car cela me permet de concrétiser les projets et de ne pas les laisser inaboutis. L'enjeu de La Petite Collection reste très modeste, publié à raison de deux par an. Jusqu'à présent, nous avons tiré environ quatre cents exemplaires. L'idée est d'avoir une activité un peu annexe, de pouvoir utiliser la presse offset et de disposer d'un véritable terrain de jeu typographique et graphique. C'est un format rapide : il n'y a qu'un seul texte à gérer avec l'auteur-ice, l'impression est simple grâce au petit format, aux seize pages et à la bichromie, et le façonnage est rapide également. En résumé, nous faisons tout nous-mêmes !

L.F. De façon générale, ta bibliothèque est donc composée à la fois de livres à lire et de livres que l'on pourrait qualifier de livres-à-regarder, qui t'intéressent surtout pour leur forme ou leur matérialité ?

R.S. Oui, exactement. Nous n'en avons pas trop parlé, mais j'ai aussi des romans dans l'étagère qui est dans l'entrée.

L.F. Tous tes romans sont rangés ici ?

R.S. Ce sont principalement des romans, mais il y a aussi des livres de théorie, des essais et de la poésie. Il y a aussi mon mémoire qui est rangé ici : il portait sur les atlas photographiques. Ça reste toujours un peu organique, parce qu'il y a beaucoup de choses qui pourraient se retrouver ailleurs.

L.F. Je remarque que tu as plusieurs livres de John Berger à différents endroits de ta bibliothèque. C'est un auteur souvent étudié en design graphique. Depuis que je visite des bibliothèques de designers graphiques, je note qu'il y a au moins un de ses livres sur les étagères de chacun et chacune. Je trouve ça assez beau de voir et d'identifier quels sont les livres qui traversent et relient nos bibliothèques.

R.S. En 2010 à l'ESAD de Valence, j'ai fait mon projet de diplôme en partie sur *Voir le voir*, de John Berger. Quelque temps après, j'ai travaillé avec B42 pour la maquette de la réédition qu'ils ont proposée. J'ai même une petite collection de *Voir le voir*. Il y a donc la version sur laquelle j'ai travaillé avec B42, sur la base de la maquette de Richard Hollis. J'ai également la première édition française que j'ai volée à mon enseignant, qui s'appelait David Poullard, et qui l'avait lui-même volée à son enseignant – peut-être qu'un jour je me la ferai voler par un·e de mes étudiant·es...

J'ai la version originale anglaise que j'avais mesurée pour pouvoir la reproduire à l'identique et éventrée pour scanner toutes les images. J'ai aussi d'autres versions anglaises qui ont été rééditées après par le même éditeur, Penguin Books. Pour l'anecdote, pour cette version, les auteurs n'étaient pas du tout contents parce que l'éditeur avait complètement changé la couverture, mais surtout le format, ce qui a fait que les

rapports de double page ont changé, car ça « chasse » différemment, et cela altère complètement le projet de livre. Il y a aussi une version espagnole un peu particulière : la couverture n'est pas identique aux autres et les légendes sont traitées de façon étrange. Initialement, ce projet devait être édité par Dent-de-Leone – Åbåke –, mais pour des raisons diverses, cela n'a pas été le cas. Maki Suzuki, qui connaît bien Alexandre Dimos, lui avait dit d'essayer d'éditer le livre, car Alexandre connaissait bien Richard Hollis. B42 a donc pu convaincre John Berger d'accepter la réédition du livre en passant par Richard Hollis – enfin, je crois !

L.F. Comment ton projet de diplôme s'inscrit dans tout ça ?

R.S. Dans *Voir le voir*, un passage dit « à prolonger par le lecteur », pour moi, ça a été le point de départ. À partir de là, j'ai exploré différentes expériences et variations autour du livre : l'œuvre originale ; point de vue lacunaire par le texte ; point de vue lacunaire par l'image ; point de vue spatial de l'image ; point de vue commenté ; point de vue par analogie et point de vue par recontextualisation.

Par exemple, parfois j'enlevais les images pour voir ce que cela produisait. Dans la partie « point de vue spatial », j'ai remplacé les images par des rectangles noirs pour évaluer leur emprise visuelle. J'ai ajouté des inserts de textes théoriques venant augmenter le texte original, comme *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, dans la partie point de vue commenté. Là, ça commence à être drôle : dans « point de vue par analogie », j'ai créé des sortes de liens avec d'autres images, soit de la culture populaire, soit de la culture savante, plutôt contemporaine, et j'essayais de trouver des analogies formelles et de faire des interprétations. Ensuite, pour « point de vue par recontextualisation », j'ai gardé le texte et j'ai vraiment changé les images : il se passe alors des choses intéressantes et drôles entre le texte et l'image si on fait l'expérience de lecture.

L.F. Te qualifies-tu comme un collectionneur ?

R.S. Non, plutôt amateur ! Je ne me considère pas comme un collectionneur, car je n'ai pas ce côté systématique. Un collectionneur cherche à compléter, enrichir et agrandir sa collection. Pour moi, c'est davantage une affaire de rencontres.

L.F. Je me demandais, as-tu d'autres sortes de bibliothèques ? Des bibliothèques mentales ou imaginaires, avec des livres que tu aimerais posséder mais que tu n'as pas, pour différentes raisons, ou peut-être des livres que tu aimerais créer toi-même ?

R.S. J'ai des regrets. Heureusement, je ne parlerai pas de bibliothèques entières de regrets ! J'ai en tête, par exemple, deux livres que j'aurais dû acheter à l'époque où j'étais étudiant, mais que je n'ai pas achetés parce que je n'avais pas beaucoup d'argent. Avec le recul, j'aurais pu les payer, ça ne m'aurait pas mis en difficulté. Il y avait le premier tome de *Parallel Encyclopedia* de Batia Suter. Quand je l'ai vu, j'ai trouvé ce livre incroyable, alors je me suis précipité pour acheter le second tome quand il est sorti. L'autre, c'est le mémoire du designer graphique

David Bennewith, qui enseigne à Rietveld Academie et avait fait son mémoire sur Joseph Churchward, un typographe néo-zélandais. Il avait fait plusieurs exemplaires qu'il vendait lors de salons. Là aussi, je ne l'avais pas acheté parce que c'était un peu cher, cinquante ou soixante euros de mémoire. Aujourd'hui, je pense qu'il n'en a plus et le livre est remarquable !

L.F. As-tu des bibliothèques numériques ?

R.S. Il y a beaucoup de choses que l'on peut considérer comme étant une bibliothèque. J'ai une bibliothèque de typographies et des dossiers d'images, mais ces deux choses sont vraiment liées au travail. À l'inverse, acheter un livre est un plaisir, même si ça peut se fondre et devenir en lien avec le travail – il n'y a pas de limite ou de frontière entre les deux. Les bibliothèques numériques, elles, sont exclusivement pour le travail.

L.F. Consultes-tu des ouvrages numériques ?

R.S. Ça m'arrive quand je n'ai pas accès au livre, mais si j'y ai accès, je préfère le livre papier à la version numérique. Je me rends compte aussi que mon rapport aux livres a changé. Quand j'étais plus jeune, je prenais soin des livres, je n'avais pas envie de les corner, de les abîmer. Maintenant, je me dis que ce sont des objets qui peuvent vivre, et s'ils se corrent, c'est qu'ils ont vécu.

L.F. Tu as ce rapport à tous tes livres ? Il n'y a pas des livres auxquels tu tiens un peu plus et avec lesquels tu es plus méticuleux ?

R.S. Je ne suis pas vénal sur le matériel, donc ce n'est pas grave s'ils perdent de la valeur. Cependant, il est vrai que les livres qui sont rangés dans l'autre pièce se conservent mieux que ceux ici, car ils sont dans l'obscurité.

L.F. Comment évolue ta bibliothèque au fil du temps ? S'augmente-t-elle seulement ou y a-t-il des livres que tu retires ?

R.S. Il m'arrive de me séparer de certains livres que je n'ai pas ouverts depuis très longtemps et dont je sais que je n'aurai pas l'usage. Par exemple, il y a quelque temps, j'ai créé le catalogue d'un artiste qui s'appelle Pascal Rivet et un autre pour Patrick Pion. C'est la même histoire pour les deux livres, à cinq années d'intervalle. Lorsque j'ai commencé à travailler sur leurs livres, je les ai rencontrés et ils m'ont tous les deux donné un livre qu'ils avaient fait avant. En réalité, ça ne m'a pas beaucoup aidé, les objets sont complètement différents, mais ça me permettait de rentrer un peu dans leur travail. Maintenant que les deux projets sont terminés, je pourrai les retirer de ma bibliothèque, mais je n'y arrive pas. Je les garde aussi pour des moments comme celui-là, ils me permettent de raconter une petite histoire sur des choses que j'ai pu produire. D'ailleurs, il y a beaucoup de livres pour lesquels j'ai de petites anecdotes ; parfois, c'est ce qui me lie aux livres plus que leur contenu. J'aimerais bien m'alléger, il faudrait que je fasse un vrai tri, car j'ai encore des livres que j'avais récupérés quand j'étais étudiant. Je pense notamment à ces deux livres qui sont des catalogues de logos des années soixante et soixante-dix : *Designing Corporate Symbols et TradeMarks/3*. Il y a de très beaux logos présentés, à l'époque où je sortais tout juste de l'école, j'avais

besoin de regarder ce genre de livre, ça me rassurait. Aujourd'hui, je n'en ai plus besoin.

L.F. Je vois qu'il y a une table en plus de ton bureau, sur laquelle sont posés des livres ?

R.S. Là, il s'agit de ce que j'ai récemment dessiné et que je viens de recevoir. Je le pose là, c'est un peu un emplacement de transit. De plus, je suis en train de mettre à jour mon site internet, alors j'entrepone les livres que je veux documenter sur cette table. Je peux les mesurer et récupérer les informations dont j'ai besoin.

L.F. Un peu comme ferait un libraire avec la table des nouveautés.

R.S. Exactement.





## LES DEUX VERTUS D'UNE BIBLIOTHÈQUE<sup>1</sup>

**S**ELON Paul Valéry, un livre a deux vertus : il se lit pour penser et stimuler l'esprit, et se contemple pour nourrir l'âme. Dans une bibliothèque de designer graphique, cette dualité se retrouve, incarnée par deux types de livres : les livres à lire et ceux à regarder.

Les livres à lire sont ceux qui sollicitent l'esprit et réclament une manière de voir successive, linéaire et progressive. Dans leurs pages, le ou la designer graphique y cherche des réponses, des ouvertures, des explications. Parfois, iel n'y cherche que le repos de l'esprit, mais y fait tout de même des rencontres. Comme Paul Valéry le dit du livre, ces ressources éveillent l'intelligence : elles stimulent la réflexion, la précision, le raisonnement – elles forment l'esprit et construisent la connaissance.

Les livres à regarder, eux, sont des trésors pour l'œil et nécessitent une manière de voir immédiate et simultanée qui peut plaire ou déplaire à nos sens. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce ne sont pas qu'exclusivement les beaux livres, les recueils d'images, les monographies d'artistes. L'œil peut se trouver émerveiller par des objets aux fabrications plus modestes, mais portant en elles une force et une

sensibilité formelle saisissante. Leur lecture est contemplative, le regard s'y perd, l'imagination s'y déploie et le goût s'y affine. Ils offrent au ou à la designer graphique un espace de respiration où l'inspiration naît de l'observation.

La distinction entre texte vu et texte lu se fait parfois plus poreuse et certains livres se lisent avec les yeux autant qu'avec l'esprit. Ces livres hybrides se tiennent au point d'équilibre entre le savoir et la sensibilité. Ils rassemblent les deux vertus dont parle Paul Valéry et sont ce qu'il considère comme matériellement parfait, c'est-à-dire doux à lire, délicieux à considérer et permettant le passage réciproque de la contemplation à la lecture de façon aisée. Un beau livre est une machine à lire : il enseigne sans discours, il émeut par le récit.

La bibliothèque composée de ces deux types de livres est un espace vivant et ne se réduit pas à un répertoire de contenus. Elle est un lieu où la pensée et le regard se nourrissent mutuellement. Ensemble, ses livres façonnent le ou la designer, tout comme un grand livre, selon Paul Valéry, façonne le lecteur ou la lectrice. Ainsi, parcourir une bibliothèque de designer graphique revient à lire et contempler en même temps, à s'orienter dans un lieu où la connaissance rencontre le sensible et où l'œil et la main se nourrissent de cette double vertu.

1. Paul Valéry, *Les deux vertus d'un livre*, dans *Œuvres II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1960, p. 1247.

Vendredi 17 octobre, c'est à l'atelier d'Olivier Lebrun, situé dans le 19<sup>e</sup> arrondissement de Paris, que je me rends. Au dernier étage, l'espace, lumineux et foisonnant de livres, est partagé avec plusieurs autres designers graphiques : Claire Huss, Thomas Bizzarri, Alain Rodriguez et Charles Mazé. Quelques mois plus tôt, j'avais déjà eu un aperçu de ce lieu, à l'occasion d'une visite organisée par Alain Rodriguez, enseignant en DNSEP à l'ésadhar. Ce jour-là, j'avais été frappée par l'ampleur de leur couloir-bibliothèque. Dans cet espace, chaque mur est entièrement tapissé de longs rayonnages, certains en bois, d'autres en métal, où se côtoient leurs différents livres, revues et autres objets imprimés.

Olivier est designer graphique, il s'est notamment formé auprès de Frédéric Teschner. Il développe aujourd'hui une pratique en solo, mais sans jamais vraiment l'être totalement. Le lien avec les autres traverse son travail, qu'il s'agisse de son rôle d'éditeur ou encore du duo Bibliomania, qu'il forme et performe avec Alex Balgiu. Dans sa pratique, il cite, emprunte et réinjecte des formes puisées dans les livres, mettant en place une sorte de sampling graphique où la bibliothèque devient matière à recomposition.

L.F. Tu travailles dans un atelier partagé avec plusieurs autres designers graphiques. Comment vos bibliothèques respectives cohabitent-elles dans cet espace ? Y a-t-il des zones de croisement ou bien sont-elles plutôt cloisonnées ?

O.L. Je suis arrivé dans cet atelier il y a une dizaine d'années, après Alain et Thomas. Nous avons aménagé le couloir en bibliothèque et décidé d'attribuer à chacun·e une zone dédiée, pour que tout reste identifiable, même si l'ensemble demeure accessible à tout le monde. Mes livres occupent une place assez importante : tout le mur de droite, dans la bibliothèque en bois, m'appartient, ainsi qu'une étagère en métal blanc et un petit meuble près de la cuisine.

À l'origine, le meuble en bois n'existait pas. À la même période que mon arrivée ici, des amis quittaient leur bureau et se séparaient de caissons réalisés sur mesure par un menuisier, avec des dimensions permettant d'accueillir du format A3. Nous sommes allés en récupérer une quinzaine, et c'est ainsi que nous avons composé la bibliothèque telle qu'elle existe encore aujourd'hui. Au moment où Charles Mazé a rejoint l'atelier, nous avons même envisagé d'ouvrir la bibliothèque au public, avec des horaires de consultation pour celles et ceux qui souhaiteraient venir. En pratique, aucun de nous n'a le temps de s'en occuper, mais nous restons toujours disponibles pour accueillir des étudiant·es qui nous contactent pour venir voir certains livres.

L.F. Quelles typologies de livres as-tu ici ?

O.L. Je dirais qu'il y a deux grandes catégories : les livres que je lis, et ceux que je regarde pour leurs matériaux, leurs papiers, leurs reliures, leurs mises en page, etc. – même si ces livres nécessitent aussi une lecture à leur manière.

L.F. As-tu d'autres bibliothèques ailleurs ?

O.L. J'ai toujours eu des livres depuis que je travaille. J'en garde chez moi, mais j'essaie désormais de rassembler la majorité ici, à l'atelier, car ce sont avant tout des outils de travail. Il faudrait d'ailleurs que je rapatrie ceux qui sont encore à la maison. Ma bibliothèque littéraire, en revanche, reste chez moi : c'est l'endroit idéal pour lire. L'atelier, pour moi, est un lieu de production, j'y lis rarement. Mais même cette bibliothèque personnelle nourrit d'une certaine manière mon travail. D'autres livres, plutôt des archives et des exemplaires de livres que j'ai dessinés, sont dans un espace de stockage à Paris.

L.F. Comment décides-tu quels livres amener ici et lesquels garder chez toi ?

O.L. C'est vraiment lié à l'usage que j'en fais. Lorsque j'enseignais à Lyon, il m'arrivait souvent d'apporter des livres de ma bibliothèque pour débiter un cours, un peu comme un moment de *show and tell*. Constatant parfois un manque sur une culture du design graphique, qui était principalement en ligne via les réseaux, il m'est arrivé de montrer des ouvrages précis – par exemple ceux de Mevis & Van Deursen – ou des livres dont la fabrication présentait un intérêt particulier – comme une simple piqure à cheval, pour montrer qu'il est possible de faire des objets à la fois simples et justes.

L.F. Ce sont donc des livres qui viennent illustrer et soutenir tes propos.

O.L. Exactement. Ils permettent d'aborder le design graphique à travers ses modes de production – au sens imprimé comme au sens conceptuel – et parfois aussi par le contenu. À Lyon, il y avait aussi Alex Balgiu, qui venait chaque vendredi avec une valise pleine de livres. Il en possède énormément, pour beaucoup rares et introuvables : c'est un vrai bibliophile. Personnellement, j'aime dire que, la plupart du temps, les livres se trouvent.

L.F. Comment arrives-tu à un livre ?

O.L. Parfois, c'est le fruit du hasard, parfois un cadeau ou un échange. Par exemple, je reviens tout juste du Kosovo, où j'étais à REDO Prishtina<sup>1</sup> là-bas, des gens m'ont offert des livres, et d'autres échanges se sont faits naturellement. Certains ouvrages de cette bibliothèque sont devenus, avec le temps, de véritables objets de bibliophilie, simplement parce qu'ils ont été tirés en très peu d'exemplaires. C'est le cas, par exemple, d'*Oracles*, un livre de Pierre Leguillon consacré aux cartes de visite d'artistes.

Il y a des livres que j'aime pour ce qu'ils sont, pour leur présence, mais sans que j'aie forcément cherché à tout prix à les acquérir. Et quand je passe à côté d'un livre qui m'intéressait, je me dis que ce n'est pas si grave – il y aura d'autres rencontres. Cependant, parfois, je tiens vraiment à en trouver certains.

Récemment, j'ai conseillé à une étudiante, qui travaille sur les revivals en typographie, de consulter un ouvrage de David Bennewith sur Joseph Churchward – un projet mené durant ses études à la Werkplaats Typografie, aux Pays-Bas. Je trouve ce livre formidable : il a été imprimé dans plusieurs lieux différents, et c'est, selon moi, un très bel exemple de livre sur la typographie qui ne se veut pas savant ni académique. Malheureusement, il était tiré en très peu d'exemplaires et je n'avais pas réussi à m'en procurer un. Pour aider cette étudiante, une amie, Marie Proyard, m'a prêté le sien. La semaine suivante, je pars à Zurich et j'évoque ce livre avec des graphistes. L'un d'eux me raconte qu'à l'époque, pour soutenir David, il en avait acheté dix exemplaires – et il m'en offre un. J'étais abasourdi, et vraiment très heureux ! J'ai pris une photo de lui me tendant le livre pour l'envoyer à David, qui m'a répondu qu'il m'en avait justement mis un de côté. Cette histoire résume bien ma relation aux livres : beaucoup d'entre eux sont liés à des rencontres, à des échanges, à des moments précis. C'est pour cela que j'y suis attaché, au-delà même de leur contenu.

L.F. Te considères-tu comme collectionneur, bibliophile, bibliomane, ou autre chose ?

O.L. J'ai un petit rayon collection dans ma bibliothèque, une dizaine de livres auxquels je tiens particulièrement, parce que j'ai pris le temps de les chercher et de les trouver. Mais pour le reste, ce sont avant tout des objets d'usage.

L.F. Cette collection est ici, à l'atelier ?

O.L. Oui, bien sûr – je vais te les montrer, suis-moi ! J'ai eu un vrai coup de cœur en 2010, au moment où j'ai commencé à travailler, pour un livre de Gordon Matta-Clark intitulé *Food*. Le PDF de ce livre est



disponible en ligne, et à l'époque je m'en étais imprimé une version en A4. *Food*, c'est le projet d'un restaurant associatif initié par Gordon Matta-Clark, Carol Goodden et Tina Girouard. Le livre documente cette expérience, il en garde la trace, et c'est précisément ce qui le rend si intéressant à mes yeux. La même année, avec un ami, Olivier Lellouche, nous avons monté *De Stihl Camp*, un projet de *workshops* de quarante-huit heures organisés dans des lieux d'exposition, des bars, etc. – une sorte d'animation sociale et artistique. À ce moment-là, *Food* était pour nous une référence importante. L'objet lui-même n'a rien d'ostentatoire, mais il est aujourd'hui vendu près de mille euros sur Abebooks. J'ai eu la chance d'en trouver un exemplaire sur Internet en 2018, pour « seulement » une centaine d'euros. Si un jour ma bibliothèque brûle, ce livre fera sans doute partie de mes plus grandes pertes.

Dans ce rayon, il y a aussi des livres qu'on m'a offerts, ainsi qu'un ouvrage de ressources intitulé *Country Women*, une sorte d'équivalent au *Whole Earth Catalogue*, publié en 1976. Un autre que j'adore, c'est *Secret of Life and Death* d'Allen Ruppersberg, un très bel objet dans sa manière d'aborder le projet artistique. Alex Balgiu m'a aussi fait découvrir *Fifth Assembling* de Richard Kostelanetz : un livre agrafé au format A4 qui réunit des contributions d'artistes, assemblées de manière unique à chaque exemplaire. Enfin, un autre de mes livres fétiches est *Pinocchio* de Claus Boehmler, que j'ai découvert en 2015 grâce à une bibliothécaire du Centre du livre d'artiste de Brême. Ce livre a été conçu à partir d'un programme : un tampon Pinocchio se déplace à travers les pages, jusqu'à s'épuiser.

Les livres de ce rayon ne sont pas des livres d'artistes au sens strict : ils ne sont pas exposés dans une vitrine, et ils ont été produits en de nombreux exemplaires. Ils n'ont pas besoin d'être manipulés avec des gants. Ce qui m'intéresse, c'est justement qu'ils soient accessibles, consultables, manipulables – parfois même scannables. Ce sont des objets d'usage, mais qui conservent chacun une forme d'aura.

L.F. Au-delà de ce rayonnage, comment s'organise ta bibliothèque ? As-tu établi un certain ordre, y a-t-il des regroupements spontanés ou des voisinages signifiants ?

O.L. C'est une sorte de désordre organisé. Certains classements se font naturellement, souvent en fonction des formats : les grands livres vont à certains endroits, les plus petits ailleurs. De manière générale, les ouvrages se regroupent par typologie – par exemple, toutes les revues sont ensemble. Je prends aussi un malin plaisir à glisser dans les rayons des livres que j'ai réalisés. Ce n'est pas par prétention, mais parce que je n'ai pas envie de canoniser mon travail en le mettant à part. J'aime me dire que ce que je fais rentre dans un rayonnage ou sur une étagère aux côtés d'autres livres. D'une certaine manière, cette bibliothèque me rassure : elle me rappelle que ce que je fais s'inscrit dans un ensemble, que je ne fais pas des choses que pour moi ou que pour les personnes avec lesquelles je travaille. Sur l'étagère en métal blanc, au fond du couloir, les choses sont plus en vrac : ce sont des

objets qu'on m'a donnés, que je viens de récupérer ou de trouver, des éléments encore en transit, en attente d'une place plus définitive. La petite étagère, près de la cuisine, rassemble les livres de petit format, plutôt liés au texte et à la lecture. Certains, comme *336 pages 336 books*, pourraient aussi appartenir à la catégorie des livres d'images, mais leur taille et leur nature font qu'ils trouvent mieux leur place ici. Ce qui m'inquiète un peu, c'est qu'ils commencent à prendre la lumière et à s'abîmer. Il faut que je pense à les protéger.

L.F. L'ordre de ta bibliothèque est-il plutôt figé, ou les choses bougent-elles souvent ?

O.L. Elles bougent et tout ranger figure d'ailleurs sur ma *to-do list*. La vérité, c'est que quand je suis à l'atelier, je suis absorbé par le travail, le temps passe et rien ne se passe du côté de la bibliothèque. J'ai un ami à Zurich, bibliothécaire, qui entretient un rapport presque monastique à la bibliothèque. Ce n'est pas du tout mon cas. Je ne suis pas un as du rangement : il n'y a pas de classement alphabétique, pas de tri par couleur, et mes catégories ne sont sans doute pas très explicites pour quelqu'un d'autre – mais pour moi, elles sont évidentes. La bibliothèque reste avant tout un espace personnel, presque mental. J'ai une mémoire visuelle : je sais où se trouve chaque chose.

L.F. Je remarque que sur les niveaux les plus hauts de la bibliothèque, il y a des journaux et des objets grands et souples. Est-ce la zone où tu empiles les formats trop complexes à faire tenir droit dans un rayonnage ?

O.L. Exactement. D'ici, je vois par exemple un livre de Shannon Ebner, *The \* as error*, trop grand pour rentrer dans un rayon. Et puis, au fil du temps, d'autres choses se sont accumulées au-dessus, formant presque des strates à la Robert Smithson – des sortes de rayons rampants.

L.F. Y a-t-il des livres que tu conserves sans les avoir jamais lus, ou que tu n'ouvres plus mais que tu considères malgré tout importants ?

O.L. Si je garde certains livres sans les ouvrir, c'est souvent parce que je reste attaché à ce qu'ils représentent, à leur contenu, même si je ne les consulte plus. Il y a, par exemple, des livres de photographie qui m'intéressaient beaucoup à une époque, mais auxquels je ne reviens plus aujourd'hui – même si je continue à apprécier le travail des artistes. Certaines choses sont très anciennes : je pense notamment à une série de livres consacrés à des portraits de graphistes, que j'achetais régulièrement à la librairie la Hune, et que je n'ouvre plus du tout. J'ai plusieurs fois tenté de les revendre à un libraire en ligne, mais c'est assez contraignant – je me dis donc que je finirai par les vendre moi-même un jour. Avec un ami, nous réfléchissons d'ailleurs à ouvrir une petite librairie collective sur Abebooks, non pas dans une logique spéculative, mais simplement pour faire circuler certains livres que nous ne consultons plus. En revanche, j'ai beaucoup plus de facilité à me séparer de mes archives. Quand on m'en demande, j'en donne volontiers s'il me reste des exemplaires. Si quelque chose arrivait, perdre mes archives ne me bouleverserait pas vraiment – je pourrais toujours en reconstituer

une partie. Par contre, le corpus de livres de cette bibliothèque me tient beaucoup plus à cœur : c'est un ensemble construit au fil du temps, très personnel, presque organique. Certaines choses seraient impossibles à retrouver, parce qu'elles sont véritablement uniques – comme cette revue d'archéologie trouvée aux États-Unis, entièrement composée à la machine Selectric. Et, plus simplement, parce que je n'ai jamais catalogué ce qui se trouve ici.

L.F. De quelle façon utilises-tu les livres présents dans ta bibliothèque ?

O.L. Les livres de ma bibliothèque ne sont pas tous des références majeures en design graphique, mais chacun renferme quelque chose de fort, un détail, une approche, une idée. La dimension amateur m'intéresse particulièrement dans ma pratique. Ces livres ne sont jamais des points de départ – je ne me dis pas « je vais faire comme ça », mais avec le temps, certaines choses viennent entrer en résonance avec mon travail. Par exemple, j'ai depuis longtemps une appétence pour les mises en page réalisées à la machine Selectric, ce goût me vient sans doute des livres présents ici.

Avec Alex Balgiu, nous travaillons parfois ensemble, sous le nom de Bibliomania. À son retour du Japon, il m'a fait découvrir un livre qui accompagnait la tournée de Yellow Magic Orchestra, un groupe japonais des années 1980, *Chaos*. En ce moment, nous préparons un projet avec le CAPC – musée d'art contemporain de Bordeaux : l'été dernier, nous avons organisé une parade avec des enfants. Dans la publication qui accompagne l'exposition *L'Invention du quotidien*, ce livre japonais a clairement été une source d'inspiration – notamment dans l'usage de tampons en surimpression du texte. À l'intérieur, on retrouve aussi des éléments empruntés à d'autres ouvrages et réinjectés ailleurs : une illustration issue de *Lesson* de Jaroslaw Kozlowski, ou encore des échos au travail d'Yvonne Rainer à travers la reproduction d'une invitation à une performance. La bibliothèque, comme les projets, est un espace organique : elle fonctionne par correspondances, par emprunts, par réflexion. J'essaie d'éviter la réappropriation pure et simple – dans mon travail, il s'agit plutôt de citation. Ces références sont toujours mentionnées, car il y a un vrai travail bibliographique. Je préfère aller chercher dans ces zones-là, dans cette histoire collective des formes, plutôt que de me demander ce qu'a fait le dernier graphiste.

J'ai aussi découvert une maison d'édition espagnole peu connue, qui publiait dans les années 1960–1970, des objets formidables, à la fois dans le fond et la forme – certains sont même perforés. À chaque voyage en Espagne, je retourne dans la même librairie d'occasion pour en dénicher de nouveaux et peu à peu, j'ai commencé à les collectionner. Récemment, je travaillais avec une imprimeuse sur un projet : elle me disait qu'il n'était pas possible de perforer l'objet. Avoir ces livres sous la main permet justement de montrer des exemples concrets, de nourrir la discussion et d'élargir les possibles.

L.F. Il y a aussi des livres dans l'autre pièce, celle où se trouvent vos bureaux. Est-ce que ceux qui sont là-bas sont les titres dont tu te sers en ce moment, pour des projets en cours ?

Oui, exactement. Ce sont des objets en transit : des livres à ranger, à prêter, ou que j'utilise pour des projets en cours – en ce moment, notamment pour le CAPC. Mais cet espace donne directement sur la verrière, et les livres s'abîment très vite quand ils sont exposés de ce côté-là.

L.F. Peux-tu me parler de Bibliomania, du travail qu'Alex Balgiu et toi menez ensemble ?

O.L. En 2015, Alex est invité par le Festival de Chaumont, plus précisément par Thierry Chancogne et Étienne Hervy, à concevoir un objet qui soit autre chose qu'une simple reproduction du festival d'affiches – presque un espace d'exposition à même le livre, réunissant plusieurs contributeur·ices : *Eigengrau*. Il me propose d'en être le graphiste associé, c'est notre première collaboration. Avec ma casquette d'éditeur, j'avais aussi des idées et des envies pour enrichir le contenu. À ce moment-là, je découvre l'artiste américain David Horvitz, qui avait publié un petit livre listant des méthodes pour voler des livres, *How to Shoplift Books*. L'idée de republier ce texte dans le cadre du catalogue me plaisait beaucoup. En poursuivant mes recherches, je tombe sur Stephen Blumberg, alias « Book Bandit », un biblio-cléptomane américain qui a volé plus de vingt-trois mille six cents livres dans des bibliothèques, qu'il stockait dans sa cave. À chaque rendez-vous, Alex arrivait avec une valise pleine de livres et s'émerveillait aussi bien devant une publication Fluxus que devant un manuel de jonglerie. C'est comme ça que nous avons commencé à dialoguer – entre sa bibliothèque savante et ma bibliothèque d'amateur. Dans *Eigengrau*, nous avons proposé des interludes faits de montages à partir de pages de livres – nous appelons ça des marelles – et nous nous sommes vite rendu compte que c'était un système très joueur. Peu après, j'ai été invité à un festival à Anvers pour présenter mon travail, ce qui m'intéressait assez peu. J'ai donc proposé à Alex de rebondir sur cette invitation pour imaginer une discussion autour des livres : c'est devenu le premier chapitre de Bibliomania. Une sorte de pièce de théâtre où les livres deviennent des personnages. Depuis, Bibliomania s'active et s'étoffe au fil des invitations, tout en nous permettant de réactiver nos bibliothèques à chaque nouvelle occurrence.

L.F. Bibliomania est donc avant tout une manière d'activer vos bibliothèques et de les déployer dans l'espace ?

O.L. Exactement. C'est une façon de faire sortir nos bibliothèques, de les faire vivre – et parfois même littéralement de les faire gonfler, puisque nous sommes allés jusqu'à réaliser une pile de livres gonflables de six mètres de haut. Il y a aussi des choses plus discrètes, plus indiciaires, comme les marque-pages, ou encore des projets menés en lien avec des centres d'art, comme au CAPC.

L.F. Vos pratiques se rencontrent à certains endroits, mais elles ne sont pas identiques. Comment fonctionnez-vous à deux ?

O.L. Alex a une pratique assez hybride, à la croisée de plusieurs champs. Son quotidien est peut-être plus enchanté que le mien, qui est plus calme, ancré dans la pratique du graphisme au jour le jour. Travailler ensemble sur un projet de commande est toujours

stimulant : là où je gère davantage la production et la fabrication, lui est plus fluide, plus à l'aise avec les aspects performatifs, avec la relation au public. En 2018, nous avons eu une résidence au Crédac – Centre d'art contemporain d'Ivry-sur-Seine –, qui a pris la forme d'un site internet intitulé *Royal Garden 9: Jérôme 'bu:xə, La chute des hêtres (day and night)*. Ce site nous sert de prompteur et alimente les textes et les voix de nos personnages. Au-delà de Bibliomania, j'ai une pratique indépendante, mais je travaille beaucoup en collaboration – notamment avec ma casquette d'éditeur.

L.F. Justement, je voulais te demander de me parler de ton activité d'éditeur. Les livres que tu proposes sont-ils le fruit d'absences au sein de ta propre bibliothèque ?

O.L. Totalement. Le premier livre que j'ai auto-édité s'intitule *Stolen Works of Art* et porte sur des œuvres volées au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Il est né d'une réaction. En 2010, je venais de cesser de collaborer avec Frédéric Teschner, d'une bonne façon, mais cela signifiait que je ne pouvais plus travailler pour les clients pour lesquels nous avions réalisé des projets – c'est-à-dire presque tous les musées ! Quelques mois plus tard, cinq œuvres exposées dans des catalogues sur lesquels nous avions travaillé, ont été volées au musée. C'était ironique venant d'un musée censé protéger les œuvres et qui me disait quelques semaines plus tôt de les présenter « comme si » plutôt que « comme ça ». Ce contexte a donné naissance à *Stolen Works of Art*, qui rassemble une collection d'œuvres volées répertoriées sur le site d'Interpol. Ce livre se retrouve dans les librairies, aux côtés des catalogues du musée, et c'est exactement ce qui m'intéresse : développer des stratégies pour s'insérer dans des espaces et créer des points de friction. D'autres projets ont suivi, comme *The Simpsons*, qui est d'une certaine manière une critique de la bibliothèque : certains ouvrages existent pour certains, mais pas pour d'autres, et pourtant ils forment une bibliothèque potentielle en eux-mêmes. Ces livres sont des espaces : une bibliothèque pour l'un, pour l'autre, une exposition d'œuvre que l'on ne verra plus car volées.

Cette pratique d'édition permet aussi de rencontrer des personnes et de créer des collaborations, parfois des amitiés. C'est le cas avec Urs Lehni, de Rollo Press. Nous nous sommes rencontrés lors d'une biennale à Chaumont : Urs était venu avec quelques étudiant·es et son regard s'est posé sur un simple autocollant de sécurité dessiné par Chadebec. Nous avons trouvé fascinant de retenir cet élément parmi une centaine d'images dans un festival de graphisme. Cela a donné naissance à un projet sur Chadebec : aucune archive n'existait, nous avons donc mené un séminaire de six mois avec les étudiant·es, enquêtant et digitalisant tout ce que nous avons trouvé, pour aboutir à un livre qui fait revivre son travail. Plus tard, en 2023, Urs m'a proposé de le rejoindre sur un projet pour développer la communication d'une exposition au Helmhaus, à Zurich. En parallèle, nous avons découvert le travail de Kurti Vool, un illustrateur estonien de quatre-vingt-un ans. Nous avons réussi à le contacter et à intégrer ses images dans le projet – il a

refusé toute rémunération, mais nous lui avons envoyé l'ensemble pour le remercier. Ce fut une rencontre mémorable.

À travers cette activité éditoriale, ma pratique, ces rencontres et ces découvertes, je suis en mesure d'éditer ce que je considère nécessaire d'archiver et de faire exister dans les bibliothèques – quand on y pense, c'est assez extraordinaire de pouvoir faire ça !



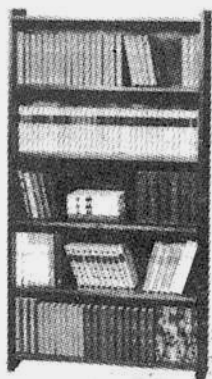
# LA MAISON DES BIBLIOTHÈQUES

A.T.P. - S.A. AU CAPITAL DE 642 360 F - LA PLUS MODERNE DES MAISONS SPÉCIALISÉES

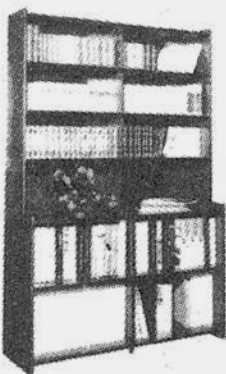
## 150 MODÈLES VITRÉS

SUPERPOSABLES - JUXTAPOSABLES - DÉMONTABLES - ACCORDABLES

sans aucune fixation, par simple pose  
Du Modèle INDIVIDUEL au GRAND ENSEMBLE



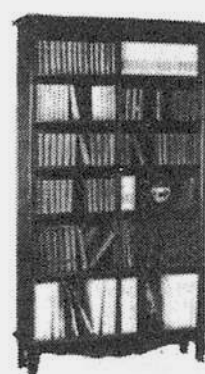
STANDARD 5 RAYONS  
Ht. 144 - Larg. 94 - Prof. 20



GRANDE LARGEUR  
Ht. 195 - Larg. 128 - Prof. 38/25

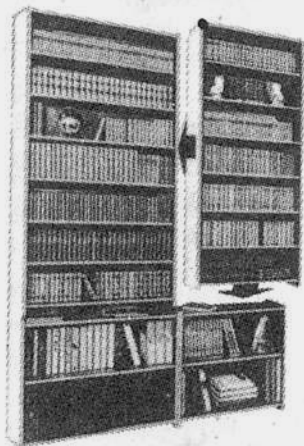


TOUS FORMATS  
Ht. 195 - Larg. 94 - Prof. 30/20



BIBLIOTHÈQUE RUSTIQUE  
Ht. 208 - Larg. 116 - Prof. 33

## Installez-vous ULTRA-RAPIDEMENT

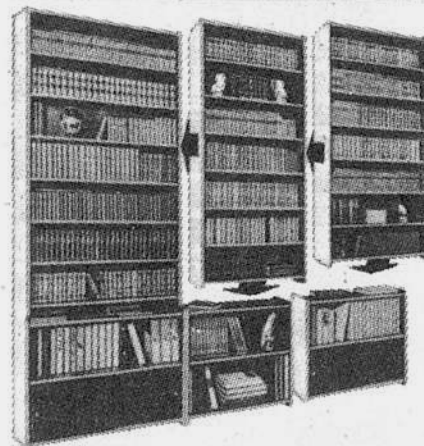


JUXTAPOSITION

### DES CENTAINES DE COMBINAISONS D'ASSEMBLAGE

- 4 LARGEURS : 64 à 126 cm
- 4 PROFONDEURS : 20-25-30-38 cm
- 7 HAUTEURS : 64 à 224 cm

Étagères en multipli, côtés en aggloméré bois (panneaux de particules). Placage acajou traité ébénisterie, vernis cellulosique satiné, teinte acajou s'harmonisant avec tous les syles - Fonds contre-plaqué - Vitres coulissantes avec onglets, bords doux. Montage facile. Stabilité garantie.

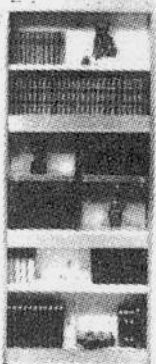


SUPERPOSITION

DE NOMBREUX BOIS

### MEUBLES CONTEMPORAINS

en profilé aluminium et stratifié



Ht. 200 - Larg. 78 - Prof. 25 ou 35  
modèle vitré



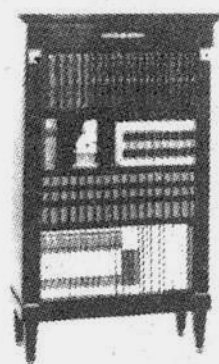
Ht. 200 - Larg. 94 - Prof. 25 ou 35

également juxtaposables

### MEUBLES DE STYLE



BIBLIOTHÈQUE VITRINE LOUIS XVI  
à portes ouvrantes  
Ht. 178 - Larg. 107,5 - Prof. 38 cm



BIBLIOTHÈQUE DIRECTOIRE  
Ht. 140 - Larg. 82 - Prof. 36 cm

FACULTÉ DE RETOUR — DÉPARTEMENT SUR MESURE

**PRIX IMBATTABLES!**



# **BON** pour un **CARTE POSTALE**

## **CATALOGUE GRATUIT**

**Par Écrit :** Veuillez m'adresser sans engagement votre **CATALOGUE BIBLIOTHÈQUES VITRÉES** contenant tous renseignements, hauteur, largeur, profondeur, bois, prix, demande de devis, meubles de style, etc.

M \_\_\_\_\_  
à \_\_\_\_\_

**Par Téléphone :** **633.73.33**  
répondeur automatique, jour et nuit et jours fériés

Magasins ouverts tous les jours, de 9 h à 19 h  
*sans interruption, même le SAMEDI*

MÉTRO : Denfert-Rochereau, Gaité - AUTOBUS : 28, 38, 58, 68

### **VISITEZ NOS EXPOSITIONS**

ouvertes tous les jours, même le samedi

**FRANCE-AMIENS :** 3, rue des Chaudronniers - **BORDEAUX :** 10, rue Bouffard  
**CLERMONT-FD :** 22, rue G.-Clemenceau - **\*GRENOBLE :** 59, rue Saint-Laurent  
**LILLE :** 88, rue Esquermoise - **LYON :** 9, rue de la République - **\*MARSEILLE :**  
109, rue Paradis - **\*MONTPELLIER :** 8, rue Sérane - **NANTES :** 16, rue Gambetta  
**\*NICE :** 8, rue de la Boucherie (Vieille Ville) - **\*\*RENNES :** 18, quai Emile-Zola  
(près du Musée) - **\*STRASBOURG :** 11, av. du Gal-de-Gaulle (Esplanade)  
**TOULOUSE :** 2 et 3, quai de la Daurade - **\*TOURS :** 3, rue H.-Barbusse - **\*fermé**  
le lundi matin - **\*\*fermé le lundi - ÉTRANGER - BELGIQUE : BRUXELLES 1000 :**  
54, rue du Midi - **LIÈGE 4000** 47, bd d'Avroy

AFFRANCHIR  
AU TARIF  
CARTE  
POSTALE  
EN VIGUEUR

# LA MAISON DES BIBLIOTHÈQUES

61, rue Froidevaux  
75014 PARIS

# BOÎTE À OUTILS, ESPACE D'ARCHIVES

Semblable à bien des égards à une boîte à outils, la bibliothèque du ou de la designer graphique contient aussi bien des outils fonctionnels que spéculatifs. Elle rassemble des objets de travail, de pensée, de curiosité et de mémoire. On y trouve les livres qui sont des réservoirs de gestes, de matériaux, de typographies, de papiers et d'images – autant de formes qui affûtent le regard et la main. Certains d'entre eux sont des exemples évidents, des références attendues : des livres de design graphique, des catalogues, des monographies, des manuels techniques. D'autres, au contraire, ne sont pas de ceux auxquels on penserait en premier, parfois éloignés d'une pratique contemporaine : livres anciens, publications vernaculaires, éditions artisanales, ouvrages trouvés par hasard dans une brocante ou lors d'un voyage. Ces derniers s'imposent pourtant par leur singularité matérielle, leur force résidant dans une forme de simplicité. Et puis, il y a les autres livres, ceux qui ne se destinent pas directement à la pratique, mais à la pensée. Ils aident à réfléchir, à se positionner, à interroger ce que signifie faire image, faire signe, faire forme. Ce sont des textes théoriques, des essais, de la littérature, de la poésie, des récits qui élargissent la perception, guident la réflexion et qui aident à adopter une posture, une manière d'habiter visuellement l'espace<sup>1</sup>. Ce sont des livres qui s'imprègnent lentement et infusent dans la pratique. Ils nourrissent la pensée et rappellent que le design graphique n'est pas qu'un savoir-faire, mais peut aussi être une façon d'être attentif·ve au monde.

Loin d'être un simple espace de stockage, endormi, la bibliothèque s'active. Elle n'est pas une collection inerte, mais une entité vivante. Elle revêt une subjectivité et devient une partenaire de dialogue qui répond, murmure, guide et

1. Voir page 127, discussion avec Vincent Perrottet.
2. Voir page 85, discussion avec Roman Seban.
3. Voir page 93, discussion avec Olivier Lebrun.
4. Voir page 96, ligne 43, discussion avec Olivier Lebrun, ainsi que page 107, ligne 62, discussion avec Léna Araguas et Alaric Garnier – Rotolux Press.
5. Voir page 94, ligne 45, discussion avec Olivier Lebrun, ainsi que le livre : Luca Merlini. *La traversée de ma bibliothèque*. France : Caryatide, 2024, 104 pages.

orientée<sup>2</sup>. Parfois, la bibliothèque est fragmentée, partagée entre le lieu de travail et le domicile, pourtant sa voix porte malgré la distance. Elle relie les espaces et résonne dans celui ou celle dont elle dresse le portrait en creux<sup>3</sup>. Dans certains cas, la bibliothèque est directement citée et réemployée dans la pratique de la personne qui l'a constituée. Une forme de *sampling* graphique<sup>4</sup> où le·a designer feuillette, fragmente, prélève, remonte et transforme. Les livres deviennent alors une matière première, des archives à manipuler, des images à déplacer. La bibliothèque n'est pas seulement un espace de consultation, elle est intégrée dans le processus même du faire. D'autres fois, la bibliothèque s'incarne et devient un théâtre à elle seule, dans lequel chaque livre, chaque contenu joue un rôle et participe à une expérience narrative<sup>5</sup>.

Au-delà de son usage immédiat, la bibliothèque dessine un territoire : celui de la pratique et de la pensée de celui ou celle à qui elle appartient. Elle archive en son sein l'évolution des centres d'intérêt, de ses obsessions, ses rencontres. Elle cristallise en ses étagères l'évolution des centres d'intérêt de son ou sa propriétaire, fige les rencontres, les souvenirs et événements liés à l'arrivée de chaque titre, qu'ils soient achetés, trouvés, échangés, offerts, ou bien désignés par le·a graphiste lui-même. Ainsi, la bibliothèque n'est pas seulement un outil, un espace ou une collection, elle est un miroir, une archive vivante du faire et du penser, un territoire où la main et l'esprit cohabitent – un organe essentiel de la pratique du ou de la designer graphique.





Samedi 25 octobre, je m'apprête à rencontrer le binôme Léna Araguas et Alaric Garnier, ainsi que leur bibliothèque d'atelier à Fontenay-sous-Bois. Ce jour-là, avec d'autres, iels organisent un moment festif pour célébrer l'ouverture de Risociation, leur atelier d'impression riso coopératif. Léna et Alaric sont designers graphiques, ensemble iels forment l'atelier Garnier Araguas. Iels sont aussi éditeur·ices et ont fondé Rotolux Press en 2015. Alaric est également typographe et peintre en lettres.

Dans ce qui était, dans le passé, une usine, le bâtiment regroupe aujourd'hui plusieurs ateliers d'artistes. Niché à l'étage, leur atelier contient une vaste bibliothèque, faite de planches de bois, fixées à des hauteurs différentes, courant sur un mur et encadrant une fenêtre. Face à cette dernière, débordante, iels viennent tout juste d'en bâtir une extension. Pris·es dans les préparatifs de la soirée, notre discussion fut contrainte par le temps, certaines de mes questions faisant donc l'objet de réponses à posteriori, par écrit.

L.F. Depuis quand êtes-vous dans cet atelier ?

A.G. Cela fait sept ans que nous sommes ici. Le bâtiment est divisé en plusieurs ateliers. Dans le nôtre, nous ne sommes que tous·tes les deux, mais nos voisines travaillent dans des domaines variés : scénographie, mode, bijou, photographie, etc.

Au rez-de-chaussée, nous venons de monter un atelier équipé d'une risographie, d'un traceur et d'autre matériel d'impression et de fabrication, que nous partageons avec d'autres, comme par exemple Ateliers Téméraire ou les éditions Burn~Août. Nous y avons déjà produit plusieurs projets : *Capture*, *Les recettes de madame Perez pour un destin parfait*, *Vers Vermersch* ou encore *18 Brum'Hair*. Pouvoir produire nous-mêmes nous permet de tester la publication de titres en petits tirages, puis de les réimprimer plus largement ensuite, avec d'autres moyens, si le livre fonctionne bien. Cependant, nous avons désormais fixé une limite : lorsque nous imprimons ici, nous ne dépassons plus les objets de trente-deux pages, pour pouvoir tout plier d'un seul tenant – au-delà, cela devient des semaines de pliage !

L.F. Comment s'organise votre bibliothèque dans votre espace de travail ?

A.G. Elle occupe la grande partie d'un mur de l'atelier. Nous venons d'ajouter une extension sur la droite, car elle débordait complètement – c'était devenu un vrai bazar. Elle est constituée de longues planches de bois, fixées à intervalles variables : 33.5 cm de haut pour les livres d'images grands formats, 28.5 cm de haut pour les petits formats textes et/ou images, 22.5 cm de haut pour les livres de texte. Sur le mur d'en face, ce n'est pas vraiment une bibliothèque, mais plutôt un espace de stockage : on y garde les livres que nous avons publiés ou designés, nos échantillons et stocks de papier, des maquettes en blanc, mes carnets de dessin, etc. – tout ce qui touche au travail quotidien.

L.F. Les livres que vous avez publiés ou designés ne figurent donc pas dans votre bibliothèque principale ?

L.A. Non, ils sont à part, parce que nous n'en avons pas le même usage. Nous les utilisons souvent lors de rendez-vous avec des commanditaires, ou pour montrer des exemples aux personnes qui passent à l'atelier. Les séparer du reste nous permet d'y accéder rapidement, sans avoir à fouiller dans les rayons de la bibliothèque.

L.F. Les livres sont-ils classés d'une certaine manière dans la bibliothèque ?

A.G. Nous avons séparé nos livres : ceux de Léna sont à gauche, les miens à droite. Certains titres apparaissent donc en double. Nous avons aussi quelques livres communs, une étagère leur est consacrée, ce sont majoritairement des choses qui nous ont été offertes. L'extension que nous venons de construire est, pour l'instant, une sorte de zone de désordre, mais nous avons prévu de tout réorganiser prochainement.

Ici, à l'atelier, c'est une bibliothèque de travail. On y trouve principalement des livres d'art – catalogues d'exposition, monographies d'artistes, livres d'artistes, livres de photographie –, des essais sur l'art, le design, la typographie, des manuels pratiques sur la typographie, le lettrage, la calligraphie, la peinture

en lettres, et d'autres ouvrages généralement anciens et inclassables qui nous intéressent uniquement pour leur mise en forme et leur fabrication. Nous conservons chez nous, dans nos bibliothèques personnelles, les nombreux livres qui ne concernent pas le travail : fictions, essais d'histoire et de critique sociale, bandes dessinées etc.

L.F. À quel endroit s'opère la scission entre vos deux bibliothèques ?

A.G. Elle est assez organique, mais il y a des indices : par exemple, nous avons chacun un exemplaire de *Je dors, je travaille*, et ils sont posés côte à côte – une sorte de point de jonction entre nos deux collections.

L.F. Vous parliez de tout réorganiser, avez-vous des idées ou envies de classements spécifiques ?

L.A. Pour l'instant, un premier tri s'est fait naturellement par taille, mais nous aimerions mettre en place un sous-classement thématique.

A.G. Oui, par exemple, j'aimerais rassembler mes livres de typographie et de lettrage dans un même rayon.

L.F. Vous arrive-t-il de revenir souvent à certains livres – des sortes de livres compagnons ?

A.G. Il y en a beaucoup auxquels nous revenons régulièrement, certains pour leur contenu, d'autres pour leur mise en forme. Pour ma part, ce sont souvent de vieux livres de typographie, des raretés. *Sign Painting Up To Now* d'Atkinson, par exemple, m'a été offert par Sean Barton, la personne qui m'a formé à la peinture en lettres. C'est un manuel publié en 1909, qui m'a accompagné tout au long de mon apprentissage – un livre précieux. S'il y avait le feu à l'atelier et que je ne pouvais en emporter qu'un seul, ce serait celui-là. Un autre livre, datant de 1930, conseillé par Sean également : *Show Card Layouts*. Il traite d'une sous-discipline de la peinture en lettres, le *show card writing* – ces étiquettes de prix et petites affiches réalisées à la main dans les magasins. Le livre contient mille exemples de *show cards*, tous dessinés par l'auteur, H. C. Martin. Tout est imprimé en noir et blanc, et ce sont les textes qui décrivent les couleurs des compositions – c'est un livre fascinant. Un livre, moins rare car réédité, qui m'a aussi marqué : *Writing & Illuminating & Lettering* d'Edward Johnston, un calligraphe anglais. C'est un manuel illustré, publié pour la première fois en 1906. La mise en page y est remarquable : les illustrations s'intègrent directement dans le texte, l'ensemble est très soigné, et quelques planches en couleur viennent ponctuer le livre. Je l'ai beaucoup lu pendant mes études et il a d'ailleurs nourri mon mémoire.

L.F. As-tu un attachement plus fort aux livres anciens qu'aux plus récents ?

A.G. Il est vrai que la rareté d'un objet crée très souvent un attachement plus fort, il y a sans doute une part de fétichisme là-dedans. Cela dit, certains livres récents me sont aussi chers, mais pas de la même manière. J'achète

beaucoup de livres en ligne, c'est souvent la seule façon de dénicher des titres anciens. Une fois, en cherchant la référence d'un livre, je me suis trompé : il existe deux ouvrages portant exactement le même titre, *P's and Q's*. En recevant celui que j'avais commandé, je me suis rendu compte que ce n'était pas le bon : au lieu d'un manuel de lettrage, c'était un traité de graphologie – une étude sur la science des écritures. Mais la surprise a été excellente : le livre est superbe dans sa fabrication, avec des pages transparentes permettant de décomposer les écritures en plusieurs strates. Je l'ai évidemment gardé et j'ai ensuite commandé le bon.

L.F. Et toi, Léna, quels sont tes livres fétiches ?

L.A. Je ne sais pas s'ils sont ici, une bonne partie est chez moi. Ce sont surtout des romans, publiés chez Pauvert et désignés par Pierre Faucheux – *Le Mort*, par exemple.

L.F. Dans quelle mesure votre bibliothèque influence-t-elle votre travail ? Y a-t-il des relations entre les livres que vous faites et ceux qui s'y trouvent ?

L.A. Ce sont surtout les vieux livres qui nourrissent notre travail, ceux que l'on ne feuilleterait pas spontanément en librairie en 2025 et d'ailleurs ne s'y trouvent pas. Certains ont des fabrications que l'on ne retrouve nulle part ailleurs. Dans les livres vintage, il y a souvent de très belles choses, des trouvailles graphiques ou techniques, mais qui ne sont plus réalisables aujourd'hui, soit parce que c'est trop cher, soit trop complexe ou risqué pour les imprimeurs. Je crois qu'elle nous influence beaucoup. De nombreux livres ont nourri nos projets. Par exemple, *Le ciel en images*, de Peter Stucker, publié au Club français du livre, est imprimé en héliogravure, avec des noirs très profonds, nous avons d'ailleurs utilisé une image de ce livre pour la couverture du livre d'oXni, *Chaoscène*. Il y a aussi ce petit livre très fin, avec une couverture rigide et un papier intérieur extrêmement souple, *La Morue* – c'est un peu un fantasme de fabriquer un objet comme celui-là. Et puis, j'ai un livre sur la tauromachie, de 1957 – ce n'est pas un sujet qui m'intéresse particulièrement, mais l'objet est complètement fou : une couverture avec une vignette et un marquage qui la traverse, et des pages en papiers colorés, épais, sur lesquelles sont collées des photographies en couleur.

A.G. Notre bibliothèque est notre source d'inspiration principale. Nous nous y référons très souvent, que ce soit pour du design éditorial, du design typographique ou encore de la recherche iconographique. Certains livres nous sont utiles pour leur contenu, d'autres pour leur mise en forme ou leur fabrication, encore d'autres pour les deux ! Il y a *Eros*, une revue érotique américaine des années soixantes, désignée par Herb Lubalin. Censurée après le quatrième numéro, son rédacteur en chef a même été emprisonné. Ce sont

des objets absolument magnifiques, d'une richesse graphique, typographique et iconographique folle. Nous nous sommes inspiré·es des gardes colorées et imprimées d'une image d'*Eros* pour celles de *Des choses que j'imagine*, de Romy Alizée.

L.F. En tant qu'éditeur·ices, avec Roloux Press pensez-vous « composer » une forme de bibliothèque à travers vos publications ?

A.G. Je ne sais pas si nous composons une bibliothèque, mais nous composons et construisons un catalogue. Bien qu'il n'y ait pas de collection dans notre catalogue, les livres se répondent les uns aux autres. Chaque livre se trouve lié au reste du catalogue par jeux d'échos d'un titre à l'autre.

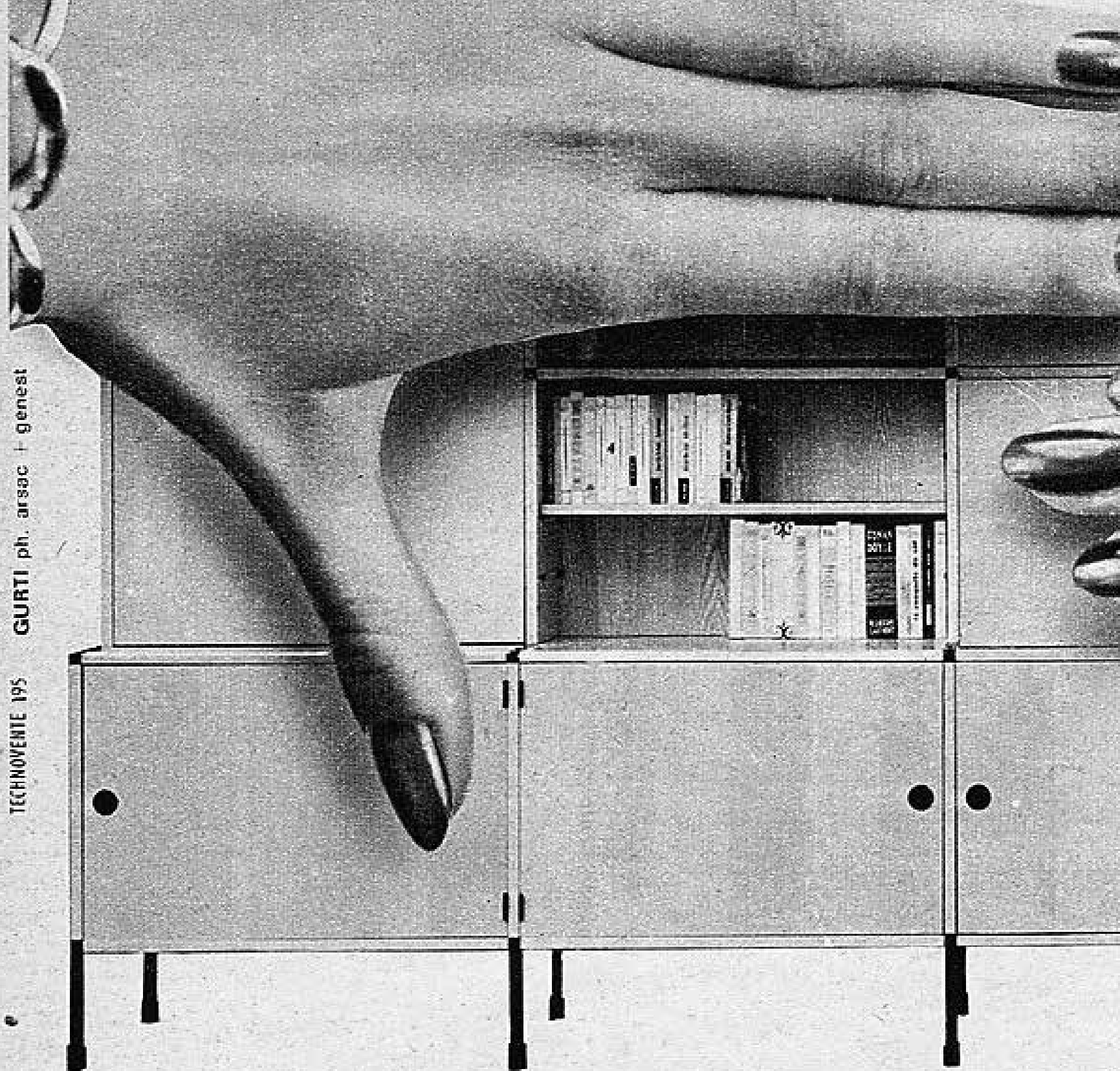
L.F. Certains projets naissent-ils du constat d'un manque et du désir, voire de la nécessité, de faire exister certains types de livres et contenus ? Éditer est-il un geste critique envers les bibliothèques existantes ? Une manière de combler des absences, de corriger des biais, ou d'enrichir ce qui existe déjà ?

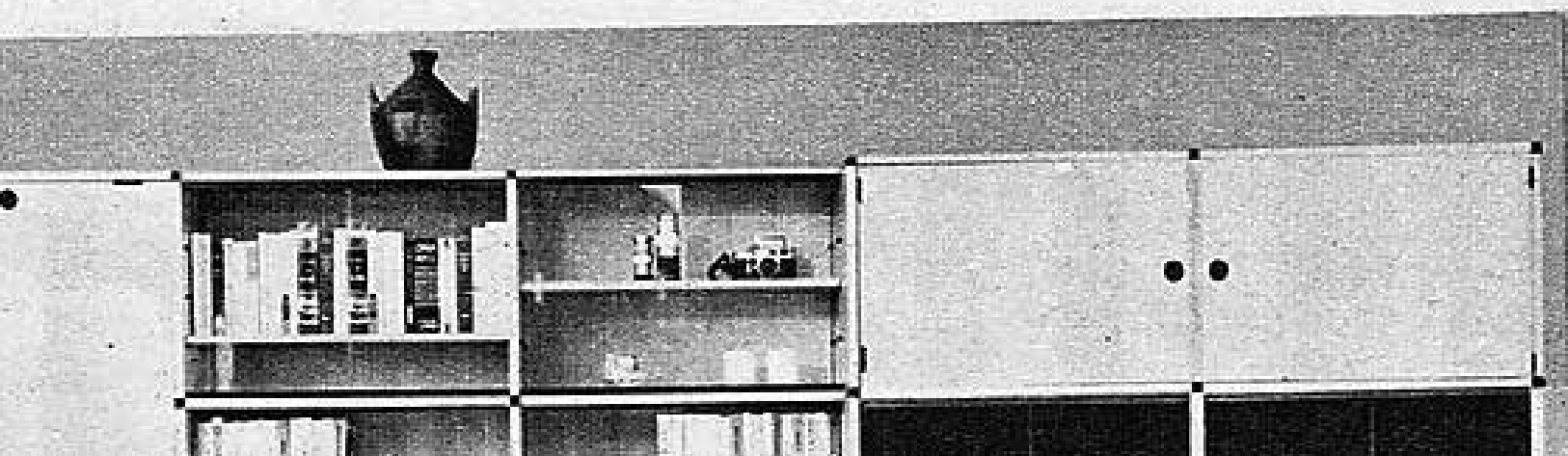
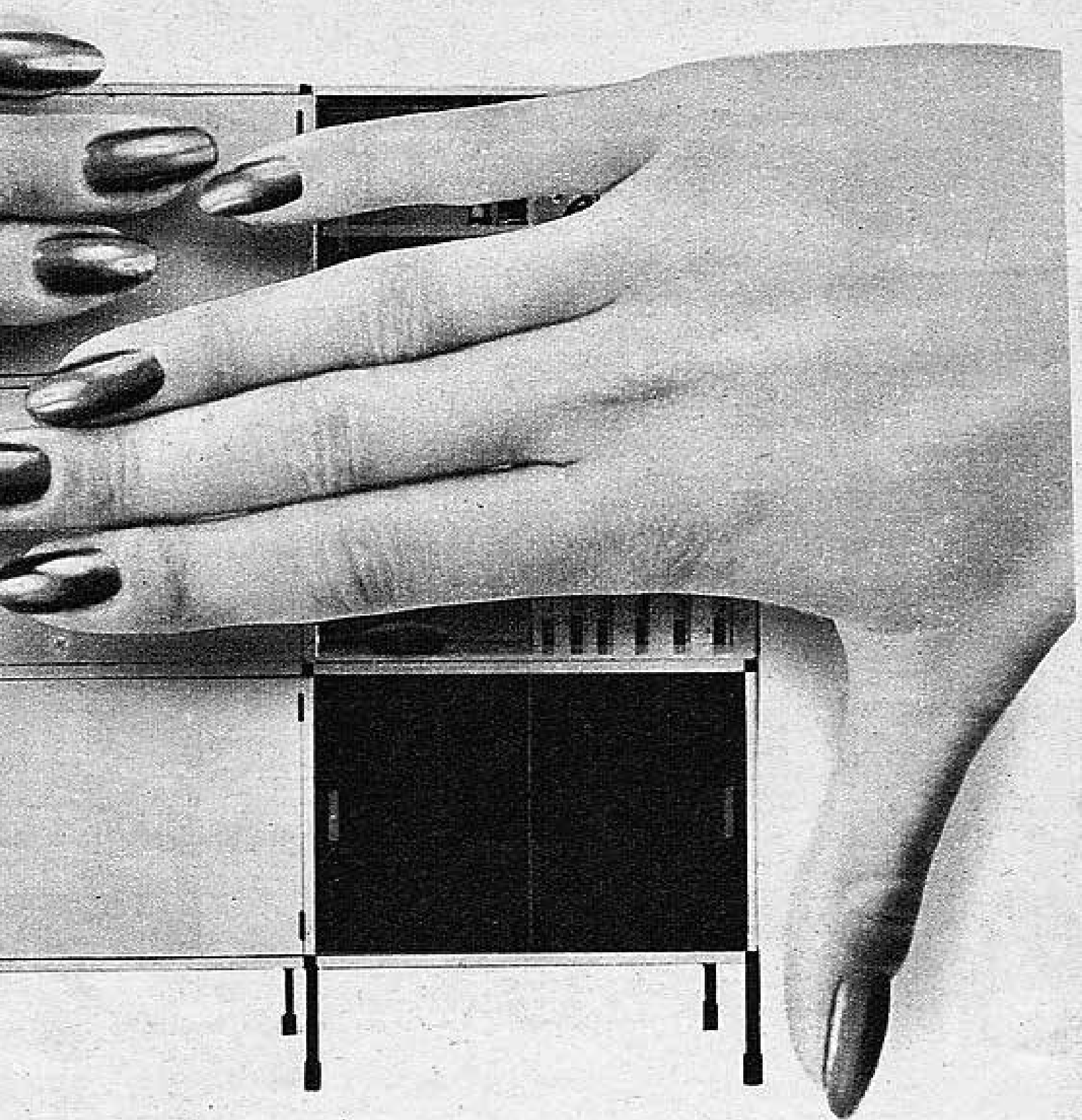
A.G. Je crois qu'avec Rotolux Press nous avons toujours cherché à publier des livres sur lesquels nous aurions aimé tomber en librairie. Des livres dont le fond nous intéresse – que ce soit des essais, des fictions, des livres d'images –, et dont la mise en forme est à la fois juste et séduisante, au service du contenu.










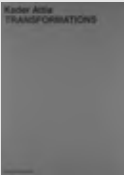
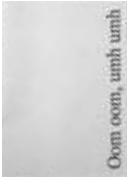

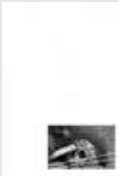







TECHNOVENTE 195 GURTI ph. arzac + genest

# composer transformer agrandir







Références	Bibliographiques	Hervé Aracil
	Étienne Bernard, Pierre-Yves Cachard, Pierre Di Sciullo, Alexandre Dimos, & co. <i>Frédéric Teschner</i> France   Éditions B42, Passerelle 2019 232 pages ISBN 978-2-917855-99-7	 Robert Bringhurst <i>The Elements of Typographic Style</i> Canada   Hartley & Marks 1992 350 pages ISBN 978-0-88179-110-5
Références	Bibliographiques	Jim Fontana
	Bild Archiv <i>All Over Bild Archiv – 16</i> [s.l.]   [s.n.] [s.d.] pagination non indiquée ISBN manquant	 Jean-Philippe Bretin, Vanessa Dziuba, Julien Kedryna, Sammy Stein, & co. <i>Collection n° 06</i> France   Les Presses du réel 2019 256 pages ISBN 978-2-9550001-2-0
Références	Bibliographiques	Odilon Coutarel
	Association pour la diffusion de la pensée française <i>Bulletin critique du livre français</i> France   ADPF 1945–2007 pagination non indiquée ISBN manquant	 Joëlle Baschetta, Natasha Marie Llorens, Stilbé Schroeder <i>Jours de lenteur – Adrien Vescovi</i> Italie   Mousse Publishing 2023 96 pages ISBN 978-88-6749-563-4
Références	Bibliographiques	Spassky Fischer
	J. W. Anderson <i>Disobedient Bodies</i> Royaume-Uni   InOtherWorlds 2018 142 pages ISBN 978-09-93223-82-2	 Kader Attia <i>Transformations</i> Allemagne   Ellen Blumenstein, KW Institute 2014 224 pages ISBN 978-3-944669-23-6
Références	Bibliographiques	Roman Seban
	François Aubart, Eva Barto, Maxime Boidy, & co. <i>Boom boom run run – Oom oom, umh umh</i> France   Frac île-de-france 2017 12 pages ISBN manquant	 Martin Beck <i>Rumors and Murmurs</i> Allemagne   Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2017 108 pages ISBN 978-3-902947-39-0
Références	Bibliographiques	Olivier Lebrun
	Alex Balgiu, Thierry Chancogne, Étienne Hervy, & co. <i>Eigengrau</i> France   Chaumont design graphique éditions 2014 706 pages ISBN 979-10-93806-00-6	 David Bennenwith <i>Joseph Churchward</i> Pays-Bas   Clouds, Jan van Eyck Academie, 2009 278 pages ISBN 978-0958298-11-7
Références	Bibliographiques	Rotolux Press
	Romy Alizée <i>Des choses que j'imagine</i> France   Rotolux Press 2025 80 pages ISBN 979-10-96398-23-2	 Frank H. Atkinson <i>Sign Painting Up to Now: A Complete Manual of the Art of Sign Painting</i> États-Unis   ST Publications Inc. 1994 224 pages ISBN 978-0911380-62-0
Références	Bibliographiques	Vincent Perrotet
	Roland Barthes <i>La chambre claire : notes sur la photographie</i> France   Gallimard 1980 200 pages ISBN 978-2070205-41-7	 John Berger <i>Voir le voir</i> France   Éditions B42 2014 168 pages ISBN 978-2917855-50-8
Références	Bibliographiques	de l'ouvrage
	Florence Aknin, Antoine Bertaudière, Jérôme Dupeyrat, & co. <i>Ce que l'édition fait à l'art – Extraits d'une collection</i> France   Tombolo Presses 2017 160 pages ISBN 979-10-96155-02-6	 Walter Benjamin <i>Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection</i> France   Éditions Rivages 2015 224 pages ISBN 978-2-7436-3248-9



Edward Fella, Lewis Blackwell, Lorraine Wild  
*Letters on America – Photographs and Lettering*  
Angleterre, États-Unis | Laurence King,  
Princeton Architectural Press  
2000  
176 pages  
ISBN 978-1856691-82-6



Eric Gill  
*An Essay on Typography*  
Angleterre | Penguin Modern Classics  
2013  
144 pages  
ISBN 978-0141393568



FUTURE, Élodie Royer, Yoann Gourmel  
*The Play – Big Book*  
France | Les Presses du réel  
2014  
796 pages  
ISBN 978-2-9540465-4-9



Damien Gautier, Claire Gautier  
*Mise en page(s), etc. : Fondamentaux, éléments de base, principes de grille*  
France | Pyramyd  
2013  
272 pages  
ISBN 978-2-35017-169-2



John Berger  
*Portraits, John Berger à vol d'oiseau*  
France | L'Écarquillé  
2020  
768 pages  
ISBN 978-2-9540134-8-0



Christoph Büchel, Mario Mainetti  
*Monte di Pietà*  
Italie | Fondazione Prada  
2024  
732 pages  
ISBN 978-8887029-89-5



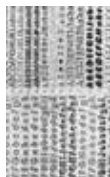
Alessio Ascari, Lorenzo Basilico, Félix Petty, & co.  
*Capsule 2022: International Review of Radical Design & Desire Theory – Capsule Drip*  
Italie | Capsule Global  
2022  
pagination inconnue  
ISBN 978-8897185-17-8



John Baldessari  
*Ringier Annual Report 2009*  
Suisse | Ringier  
2009  
300 pages  
ISBN manquant



Walter Benjamin  
*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*  
France | Éditions Allia  
2011  
96 pages  
ISBN 978-2844854438



David Bennewith  
*Joseph Churchward*  
Pays-Bas | Clouds, Jan van Eyck Academie  
2009  
278 pages  
ISBN 978-0958298-11-7



Claus Boehmler  
*Pinocchio*  
Allemagne | Verlag Gebr. König  
1969  
80 pages  
ISBN manquant



Bernard Chadebec  
*Intrus Sympathiques*  
Suisse | Rollo Press  
2016  
272 pages  
ISBN 978-3906213-11-8



Georges Bataille  
*Le mort*  
France | Jean-Jacques Pauvert  
1967  
pagination inconnue  
ISBN manquant



Juan Belmonte, Enrique Llovet  
*Tauromachie : biographie d'une course*  
France | Art et Industrie  
1957  
104 pages  
ISBN manquant



Pierre Bourdieu  
*La Misère du monde*  
France | Éditions du Seuil  
1993  
947 pages  
ISBN 978-2020196-74-1



Centre culturel français d'Alger  
*Pour Jean Sénac*  
[s.l.] | [s.n.]  
2004  
pagination non indiquée  
ISBN manquant



Chloé Bernhardt, Olivier Bertrand, Justin Bihan  
*Collectionner, conserver, exposer le graphisme : entretiens autour du travail de Dieter Roth conservé au Frac Bretagne*  
France | Frac Bretagne, EESAB – Rennes  
2015  
112 pages  
ISBN 978-2-906127-46-3



Leszek Brogowski  
*Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*  
France | Éditions Incertain Sens  
2016  
456 pages  
ISBN 978-2-914291-77-4

## Références



Jack Goody  
*La Raison graphique: la domestication de la pensée sauvage*  
France | Les Éditions de Minuit  
1979  
272 pages  
ISBN 978-2-7073-0240-3

## Bibliographiques

## Hervé Aracil



Tim Ingold  
*Une brève histoire des lignes*  
France | Points  
2024  
352 pages  
ISBN 979-10-41416-13-4

## Références



Sacha Léopold, François Havegeer (dir.)  
*Revue Faire*  
France | Éditions Empire  
depuis 2017  
bimensuelle  
ISBN manquant

## Bibliographiques

## Jim Fontana



Hannah Mathews, Shelley McSpedden  
*Shapes of Knowledge*  
Australie, Pays-Bas | Monash University Museum of Art, Perimeter Editions  
2019  
304 pages  
ISBN 978-0-9876371-23

## Références



Georgina Butler  
*James, Jennifer, Georgina*  
États-Unis | Erasmus Publishing  
2010  
1 200 pages  
ISBN 978-0956626-60-8

## Bibliographiques

## Odilon Coutarel



Giuseppe Caccavale  
*Istituto di traduzione*  
Italie | Dante & Descartes  
2021  
250 pages  
ISBN 978-8861571-82-2

## Références



Alex Balgiu, Thierry Chancogne, Étienne Hervy, & co.  
*Eigengrau*  
France | Chaumont design graphique éditions  
2014  
706 pages  
ISBN 979-10-93806-00-6

## Bibliographiques

## Spassky Fischer



Beni Bischof  
*Psychobuch*  
Suisse | Éditions Patrick Frey  
2014  
638 pages  
ISBN 978-3-905929-49-2

## Références



John Berger  
*Voir le voir*  
France | Éditions B42  
2014  
168 pages  
ISBN 978-2917855-50-8

## Bibliographiques

## Roman Seban



Bibliothèque Kandinsky (éd)  
*Journal de l'Université d'été de la bibliothèque Kandinsky*  
Issue 8: "Show/Search"  
France | Centre Pompidou  
2022  
pagination inconnue  
ISBN manquant

## Références



Sebastian Crelers, Tania Prill, Alberto Viececi  
*336 pages, 336 books*  
Angleterre | The Everyday Press  
2013  
336 pages  
ISBN manquant

## Bibliographiques

## Olivier Lebrun



Shannon Ebner  
*The \* as error*  
États-Unis | LACMA  
2009  
64 pages  
ISBN 978-875872-00-1

## Références



Estelle Benazet Heugenhauer  
*Les recettes de Madame Perez pour un destin parfait*  
France | Rotolux Press  
2022  
20 pages  
ISBN 979-10-96398-18-8

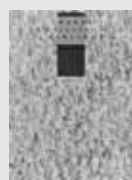
## Bibliographiques

## Rotolux Press



Comité de Propagande pour la Morue  
*La Morue*  
France : Comité de Propagande pour la Morue  
1958  
57 pages  
ISBN manquant

## Références



Centre De Création Industrielle  
*Images d'utilité publique*  
France | Éditions du Centre Pompidou  
1992  
154 pages  
ISBN 978-2858504-29-9

## Bibliographiques

## Vincent Perrottet



Jocelyn Cottention  
*Pimp my life*  
France | DDAB Bretagne  
[s.d.]  
pagination inconnue  
ISBN manquant

## Références



Leszek Brogowski, Jean-Noël Herlin, Clive Phillpot, & co.  
*Le livre d'artiste: quels projets pour l'art?*  
France | Éditions Incertain Sens  
2014  
304 pages  
ISBN 978-2-914291-61-3

## Bibliographiques

## de l'ouvrage



Robert Darnton  
*Apologie du livre*  
France | Folio essais  
2012  
320 pages  
ISBN 978-2-07-012846-4



Karel Martens  
*Printed Matter*  
Pays-Bas | Roma Publications  
2019  
280 pages  
ISBN 978-94-928116-46



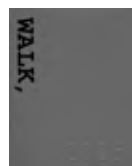
Paula Scher  
*Make It Bigger*  
États-Unis | Princeton Architectural Press  
2002  
256 pages  
ISBN 978-1-56898-332-5



Alice Motard (dir.)  
*Beau Geste Press*  
France | Les Presses du réel, CAPC Musée d'art contemporain Bordeaux  
2020  
472 pages  
ISBN 978-3-943514-84-1



Annebella Pollen  
*The Kindred of the Kibbo Kift: Intellectual Barbarians*  
Angleterre | Donlon Books  
2021  
228 pages  
ISBN 978-0957609-51-8



Camper, Verlag Walther, Franz Köning  
*Walk, Don't Run*  
Espagne | Camper  
2025  
336 pages  
ISBN 978-3753307-89-3



François Chevalier, Stéphane Peaucelle-Laurens  
*Le Château*  
France | Entorse  
2024  
440 pages  
ISBN 978-2956715-68-9



Thierry Chancogne  
*Histoire du graphisme avant la modernité en trois temps et cinq mouvements*  
France | École supérieure d'art de Cambrai  
2018  
224 pages  
ISBN 979-10-97348-00-7



Claire De Ribaupierre, Claude-Hubert Tatot, Federica Martini, & co.  
*Les Urbaines 1996-2016*  
Suisse | Patrick De Rahm  
2016  
192 pages  
ISBN 978-2-940570-18-8



Manon Bruet, Emily King, Shirana Shahbazi, & co.  
*Color Library - Research into Color Reproduction and Printing*  
Suisse | David Keshavjee, Guy Meldem, Julien Tavelli  
2018  
320 pages  
ISBN 978-3-03764-527-7



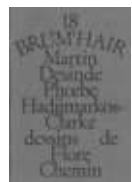
David E. Carter  
*Designing Corporate Symbols*  
États-Unis | Art Direction Book Co.  
1975  
pagination inconnue  
ISBN 0-915642-22-0



David Horvitz  
*How to shoplift book*  
Allemagne | Édition Taube  
2020  
64 pages  
ISBN 978-3945900-32-1



Richard Kostelanetz, Henry Korn, Mike Metz  
*Fifth Assembling - A Collection of Otherwise Unpublishable Manuscripts*  
États-Unis | Assembling Press  
1974  
300 pages  
ISBN 978-0915066-10-0



Martin Desinde, Phœbe Hadjimarkos-Clarke  
*18 Brum'hair*  
France | Rotolux Press  
2023  
80 pages  
ISBN 979-10-96398-11-9



Thomas Dunoyer De Segonzac  
*Vers Vermersch*  
France | Rotolux Press  
2024  
60 pages  
ISBN 979-10-96398-14-0



Walter Gropius  
*Apollon dans la démocratie : la nouvelle architecture et le Bauhaus*  
Belgique | La Connaissance  
1969  
159 pages  
ISBN manquant





















Rem Koolhaas, Bruce Mau  
*S, M, L, XL*  
États-Unis | The Monacelli Press  
2000  
1 376 pages  
ISBN 978-1885254-86-3







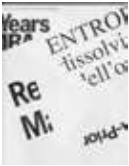











Marc Décimo  
*La Bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*  
France | Les Presses du réel  
2002  
272 pages  
ISBN 978-2-84066-073-6



















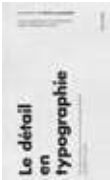

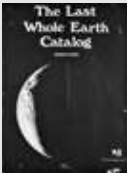




Olivier Deloignon  
*Une histoire de l'imprimerie et de la chose imprimée*  
France | La Fabrique éditions  
2024  
336 pages  
ISBN 978-2-358722-81-0

Références	Bibliographiques	Hervé Aracil
	Geoffroy Tory <i>Champ fleury</i> France   Ressouvenances 2024 182 pages ISBN 978-2845053-12-0	 Rudy Vanderlans (éd.) <i>Emigre n° 23 – Culprits</i> États-Unis   Emigre 1992 32 pages ISSN 1045-3717
Références	Bibliographiques	Jim Fontana
	François Schuiten <i>Jim</i> France   Rue de Sèvres 2023 128 pages ISBN 978-2-8102-0674-2	 Superstock <i>Photothèque SUPERSTOCK – édition spéciale</i> [s.l.]   [s.n.] [s.d.] pagination non indiquée ISBN manquant
Références	Bibliographiques	Odilon Coutarel
	Daniele Cohn, Eddy Devolder, Wilfried Dickhoff, & co. <i>A.R. Penck: Rites de Passage</i> Allemagne   Verlag der Buchhandlung Walther Konig 2017 500 pages ISBN 978-3960981-10-7	 Coraline De Chiara, Julie Creen <i>Echoes</i> France   Coraline De Chiara 2022 128 pages ISBN manquant
Références	Bibliographiques	Spassky Fischer
	Jimmie Durham <i>Pierres Rejetées...</i> France   Paris Musées 2009 232 pages ISBN 978-2-759600-84-7	 Paul Elliman <i>Untitled (September Magazine)</i> Pays-Bas   Vanity Press, ROMA Publications 2013 592 pages ISBN 978-94-91843-05-1
Références	Bibliographiques	Roman Seban
	David E. Carter <i>TradeMarks/3</i> États-Unis   Century Communications 1975 pagination inconnue ISBN 978-0915642-00-7	 Sébastien Dégeilh <i>La petite collection #5 : Tous les dictionnaires sont des monstres</i> France   Association Presse Offset 2025 16 pages ISBN manquant
Références	Bibliographiques	Olivier Lebrun
	Pierre Leguillon <i>Oracles: Artists' Calling Cards</i> Allemagne   Éditions Patrick Frey 2017 320 pages ISBN 978-3-906803-16-6	 Olivier Lebrun <i>Stolen Works of Art</i> France   auto-édité 2010 pagination non indiquée ISBN manquant
Références	Bibliographiques	Rotolux Press
	Ralph Ginzburg, Herb Lubalin <i>Eros – number one</i> États-Unis   Eros Magazine 1962 96 pages ISBN manquant	 Edward Johnston <i>Writing &amp; Illuminating, &amp; Lettering</i> Angleterre   Pentalic Corp 1977 439 pages ISBN 978-0273010-64-7
Références	Bibliographiques	Vincent Perrottet
	Céline Minard <i>Bastard Battle</i> France   Dissonances 2008 112 pages ISBN manquant	 Joep Pohlen <i>La fontaine aux lettres</i> Allemagne   Taschen 2015 640 pages ISBN 978-3836554-52-7
Références	Bibliographiques	de l'ouvrage
	Catherine De Smet, Christophe Keller <i>Double Page</i> France : Éditions B42, École régionale des Beaux-Arts de Rennes 2010 256 pages ISBN 978-2-917855-06-5	 Éditions du commun <i>La mécanique du livre : nos coulisses de l'édition</i> France   Éditions du Commun 2025 288 pages ISBN 979-10-95630-81-4

116	Références	Bibliographiques	Hervé Aracil
	<p>Écrit collectif  <i>EYE Magazine</i>            Angleterre   Eye Magazine Ltd.            depuis 1990            mensuel/trimestriel            ISBN manquant</p>		<p>Écrit collectif  <i>Typography papers</i>            Angleterre   Reading : Department of Typography &amp; Graphic Communication, University of Reading, Hyphen Press            entre 1996 et 2013            ISBN manquant</p>
	Références	Bibliographiques	Jim Fontana
	Références	Bibliographiques	Odilon Coutarel
	<p>Deberny &amp; Peignot  <i>Spécimen général des fonderies Deberny et Peignot</i>            France   Deberny &amp; Peignot            1930            710 pages            ISBN manquant</p>		<p>Bruno Decharme, Barbara Safarova, Laurent Le Bon, &amp; co.  <i>Art brut – dans l'intimité d'une collection : la donation Decharme au Centre Pompidou</i>            France   Rmn Éditions, Centre Pompidou            2025            350 pages            ISBN 978-2711880-97-3</p>
	Références	Bibliographiques	Spassky Fischer
	<p>Wolfgang Fiel  <i>DMAA Non Endless Space</i>            Suisse   Birkhauser            2023            210 pages            ISBN 978-3-0356-2591-2</p>		<p>Mirjam Fischer, Fischer Kinross  <i>Beauty and the Book: 60 Years of the Most Beautiful Swiss Books</i>            Suisse   Arthur Niggli Verlag            2004            152 pages            ISBN 978-3-7212-0540-4</p>
	Références	Bibliographiques	Roman Seban
	<p>Paul Elliman  <i>Recollected Work – Mevis &amp; Van Deursen</i>            Pays-Bas   Artimo Foundation Breda            2005            208 pages            ISBN 978-9085460-31-2</p>		<p>Friedrich Friedl, Nicolaus Ott, Bernard Stein  <i>Typographie : quand, qui, comment</i>            Allemagne   Könemann            1998            592 pages            ISBN 978-3895084-73-7</p>
	Références	Bibliographiques	Olivier Lebrun
	<p>Gordon Matta-Clark, Markus Muller, Paul Ha  <i>Food</i>            Allemagne   Verlag De Buchhandlung Walter            1999            48 pages            ISBN 978-3883754-35-2</p>		<p>Allen Ryppersberg  <i>The Secret of Life and Death Volume 1</i>            États-Unis   The Museum of Contemporary Art, Black Sparrow Press            1985            125 pages            ISBN 978-0914357-07-0</p>
	Références	Bibliographiques	Rotolux Press
	<p>H. C. Martin  <i>1000 Practical Show Card Layouts and Color Sketches</i>            États-Unis   Signs of the Times Publishing Co.            1928            240 pages            ISBN 978-0911380-64-4</p>		<p>Jerome S. Meyer  <i>Mind Your P's and Q's</i>            Angleterre   Geoffrey Bles            1932            137 pages            ISBN manquant</p>
	Références	Bibliographiques	Vincent Perrottet
	<p>André Vladimir Heintz  <i>Les bases de la création : ça, voir, faire, structures, différences</i> [coffret]            Suisse   Niggli            2013            1 417 pages            ISBN 978-3721208-39-9</p>		<p>Écrit collectif  <i>EYE Magazine</i>            Angleterre   Eye Magazine Ltd.            depuis 1990            mensuel/trimestriel            ISBN manquant</p>
	Références	Bibliographiques	de l'ouvrage
	<p>Marc Fischer  <i>Vers un modèle rentable pour une maison d'édition autonome : leçon, divagation, manifeste en 10 minutes</i>            France   Burn-Août            2021            4 pages            ISBN manquant</p>		<p>Anthony Grafton  <i>La page de l'antiquité à l'ère du numérique</i>            France   Éditions Hazan            2015            232 pages            ISBN 978-2754108-12-6</p>



Références	Bibliographiques	Hervé Aracil	117
Références	Bibliographiques	Jim Fontana	
Références	Bibliographiques	Odilon Coutarel	
	<p>Olivier Deloignon, Pascal Ory, Raphaël Jerusalmy, &amp; co.  <i>Impressions : imprimeur, imprimer, empreintes, formes</i>  France   Imprimerie nationale Éditions  2021  292 pages  ISBN 978-2-330-15079-2</p>		<p>Joël Alain Dervaux  <i>Improvisations</i>  France   Joël Alain Dervaux  2021  168 pages  ISBN 978-2-9576578-0-3</p>
Références	Bibliographiques	Spassky Fischer	
	<p>Fischli &amp; Weiss, Norm  <i>Ringier Annual Report 2007</i>  Zurich   Ringier  2007  800 pages  ISBN manquant</p>		<p>Jeannette Kuo  <i>Space of Production</i>  Suisse   Park Books  2015  180 pages  ISBN 978-3-906027-88-3</p>
Références	Bibliographiques	Roman Seban	
	<p>Étienne Hervy, Émilie Lamy  <i>Catalogue Chaumont 2012</i>  France   Pyramid  2012  182 pages  ISBN 978-2350172-76-7</p>		<p>Jost Hochuli  <i>L'art du livre en Suisse</i>  Suisse   Pro Helvetia  Fondation suisse pour la culture  1993  155 pages  ISBN 978-3908102-11-3</p>
Références	Bibliographiques	Olivier Lebrun	
	<p>Jeanne Tetrault, Sherry Thomas  <i>Country Women: A Handbook for the New Farmer</i>  États-Unis   Doubleday  1976  381 pages  ISBN 978-0385030-62-5</p>		<p>Yellow Magic Orchestra  <i>1983 YMO Japan Tour Chaos</i>  Yellow Magic Orchestra  Japon   Yorosita music  1983  132 pages  ISBN manquant</p>
Références	Bibliographiques	Rotolux Press	
	<p>oXni  <i>Chaoscène</i>  France   Rotolux Press  2025  96 pages  ISBN 979-10-96398-26-3</p>		<p>Valentine Schlegel  <i>Je dors, je travaille</i>  France   Les Presses du Réel  2017  224 pages  ISBN 978-2-9560078-0-7</p>
Références	Bibliographiques	Vincent Perrottet	
Références	Bibliographiques	de l'ouvrage	
	<p>Catherine Guiral  <i>Pierre Faucheux – espaces de lectures, lectures d'espaces</i>  France   Éditions 205  2024  84 pages  ISBN 978-2-919380-78-7</p>		<p>Alberto Manguel  <i>La bibliothèque, la nuit</i>  France   Actes Sud  2009  384 pages  ISBN 978-2-7427-8037-2</p>

118	Références	Bibliographiques	Hervé Aracil
	Références	Bibliographiques	Jim Fontana
	Références	Bibliographiques	Odilon Coutarel
	<p>Mohamed El Khatib  <i>Le grand palais de ma mère</i>            France   Rmn Éditions, Centre Pompidou            2025            208 pages            ISBN 978-2711881-28-4</p>		<p>Isabelle Ewig, Emmanuel Guigon  <i>ART IS ARP – dessins, collages, reliefs, sculptures, poésie</i>            France   Musées Strasbourg            2009            344 pages            ISBN 978-2351250-75-4</p>
	<p>Olivier Lugon  <i>Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945</i>            France   Éditions Macula            2017            440 pages            ISBN 978-2-86589-065-1</p>		<p>Julie Peeters  <i>BILL Magazine</i>            Pays-Bas   BILL, Roma Publications            depuis 2018            pagination inconnue            ISBN manquant</p>
	<p>Jost Hochuli  <i>Le détail en typographie</i>            France   Éditions B42            2015            63 pages            ISBN 978-2917855-57-7</p>		<p>António Silveira Gomes, Cláudia Castelo, Éloïsa Perez, Mário Moura, &amp; co.  <i>A Cantos Compendium</i>            Portugal : Barbara says...            2023            136 pages            ISBN 978-9893332-56-6</p>
	<p>Écrit collectif  <i>The Last Whole Earth Catalog Access to Tools</i>            États-Unis   Random House            1971            448 pages            ISBN 978-0394704-59-3</p>		Olivier Lebrun
	<p>Peter Stücker  <i>Le ciel en images</i>            France   Le club français du livre            1959            270 pages            ISBN manquant</p>		<p>Rotolux Press            Sallie B. Tannahill  <i>P's and Q's' A Book on the Art of Letter Arrangement</i>            États-Unis   Doubleday, Page and Company            1923            108 pages            ISBN manquant</p>
	Références	Bibliographiques	Vincent Perrottet
	Références	Bibliographiques	de l'ouvrage
	<p>Alberto Manguel  <i>Une histoire de la lecture</i>            France   Actes Sud            2024            528 pages            ISBN 978-2-330-18962-4</p>		<p>Luca Merlini  <i>La traversée de ma bibliothèque</i>            France   Caryatide            2024            104 pages            ISBN 978-2-493283-19-1</p>



Alexia Fabre, Anne-Laure Flacelière, Ingrid Jurzak, & co.  
*Le vent se lève*  
 France | MAC VAL  
 2020  
 92 pages  
 ISBN 978-2-900450-06-2



Fabrice Hergott  
*Markus Lupertz : une retrospective*  
 France | Paris Musées  
 2015  
 462 pages  
 ISBN 978-3863357-14-6



Thomas Petitjean, Somanad Sitthiso  
*Ask forgiveness*  
 France | Chaumont  
 2012  
 426 pages  
 ISBN manquant



Paul Rand  
*A designer's art*  
 États-Unis | Princeton Architectural Press  
 2016  
 256 pages  
 ISBN 978-1-616894-86-3



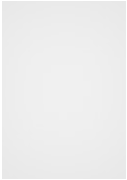



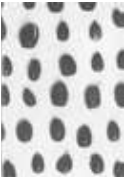
Batia Suter  
*Parallel Encyclopedia #1*  
 Pays-Bas | Roma Publications  
 2021  
 592 pages  
 ISBN 978-9492811-98-1







Anne Mæglin-Delcroix  
*Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance 1981-2005*  
 France | Le mot et le reste  
 2006  
 588 pages  
 ISBN 978-2915378-29-0



Brian O'Doherty  
*White Cube - L'espace de la galerie et son idéologie*  
 France | Jrp Ringier  
 2008  
 208 pages  
 ISBN 978-3-03764-002-9

120	Références	Bibliographiques	Hervé Aracil
	Références	Bibliographiques	Jim Fontana
	Références	Bibliographiques	Odilon Coutarel
	<p>Alex Jordan, Anette Lenz, Toan Vu-Huu, &amp; co.  <i>Beyond Latitude – AGI France</i>            Allemagne   Jumping He            2025            1136 pages            ISBN 978-3-947245-26-0</p>	 <p>Patrizia Keller, Arianna Quaglio  <i>From Albrecht Dürer to Andy Warhol</i>            Suisse   Scheidegger            2023            401 pages            ISBN 978-3039421-55-8</p>	
	<p>Thomas Ruff  <i>Oberflächen, Tiefen – Surfaces, Depths</i>            Allemagne   Verlag für Moderne Kunst            2009            288 pages            ISBN 3-941185-50-0</p>		Spassky Fischer
	Références	Bibliographiques	Roman Seban
	Références	Bibliographiques	Olivier Lebrun
	Références	Bibliographiques	Rotolux Press
	Références	Bibliographiques	Vincent Perrottet
	<p>Vincent Pécoil, Yann Sérandour  <i>Bibliothèque d'un amateur – Richard Prince's publications</i>            France   Les Presses du réel            2022            368 pages            ISBN 978-88-97753-71-1</p>	 <p>Maéva Prigent, Lalie Thébault Maviel  <i>Roland, Walter, Mona, Georges, Virginia me sont tombés sur la tête</i>            France   auto-édité            2019            50 pages            ISBN manquant</p>	de l'ouvrage

Références	Bibliographiques	Hervé Aracil	121
Références	Bibliographiques	Jim Fontana	
Références	Bibliographiques	Odilon Coutarel	
 <p>Rem Koolhass, Stephan Petermann, Stephan Trüby, &amp; co.  <i>Elements of Architecture</i> [coffret]            Italie   Marsilio Editori            2014            2336 pages            ISBN 978-8831720-19-9</p>	 <p>Rem Koolhass, Stephan Petermann, Stephan Trüby, &amp; co.  <i>Elements of Architecture</i>            Allemagne   Taschen            2018            2 528 pages            ISBN 978-3836556-14-9</p>		
Références	Bibliographiques	Spassky Fischer	
Références	Bibliographiques	Roman Seban	
Références	Bibliographiques	Olivier Lebrun	
Références	Bibliographiques	Rotolux Press	
Références	Bibliographiques	Vincent Perrottet	
Références	Bibliographiques	de l'ouvrage	
 <p>Lalie Thébault Maviel  <i>Au commencement</i>            France   auto-édité            2024            496 pages            ISBN manquant</p>	 <p>Jan Tschichold  <i>Livre et typographie: essais choisis</i>            France   Allia            1998            244 pages            ISBN 978-2904235-81-8</p>		

Références


Bibliographiques

Jim Fontana

Références

Annette Messenger, Marie-Amélie Senot  
*Comme si*  
France | Dilecta Éditions  
2022  
320 pages  
ISBN 978-2373721-46-1

Bibliographiques



Nina Paim, Sophie Vela, Chloé Horta  
*Bye Bye Binary n°é-e*  
France | Bye Bye Binary  
2025  
168 pages  
ISBN 978-2931110-12-6

Odilon Coutarel

Références

Bibliographiques

Spassky Fischer

Références

Bibliographiques

Roman Seban

Références

Bibliographiques

Olivier Lebrun

Références

Bibliographiques

Rotolux Press

Références


Bibliographiques

Vincent Perrottet

Références

Paul Valéry  
*Œuvres II : Les deux vertus d'un livre*  
France | Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard  
1960  
1728 pages  
ISBN 978-2070105-77-9





Bibliographiques


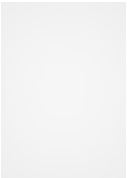



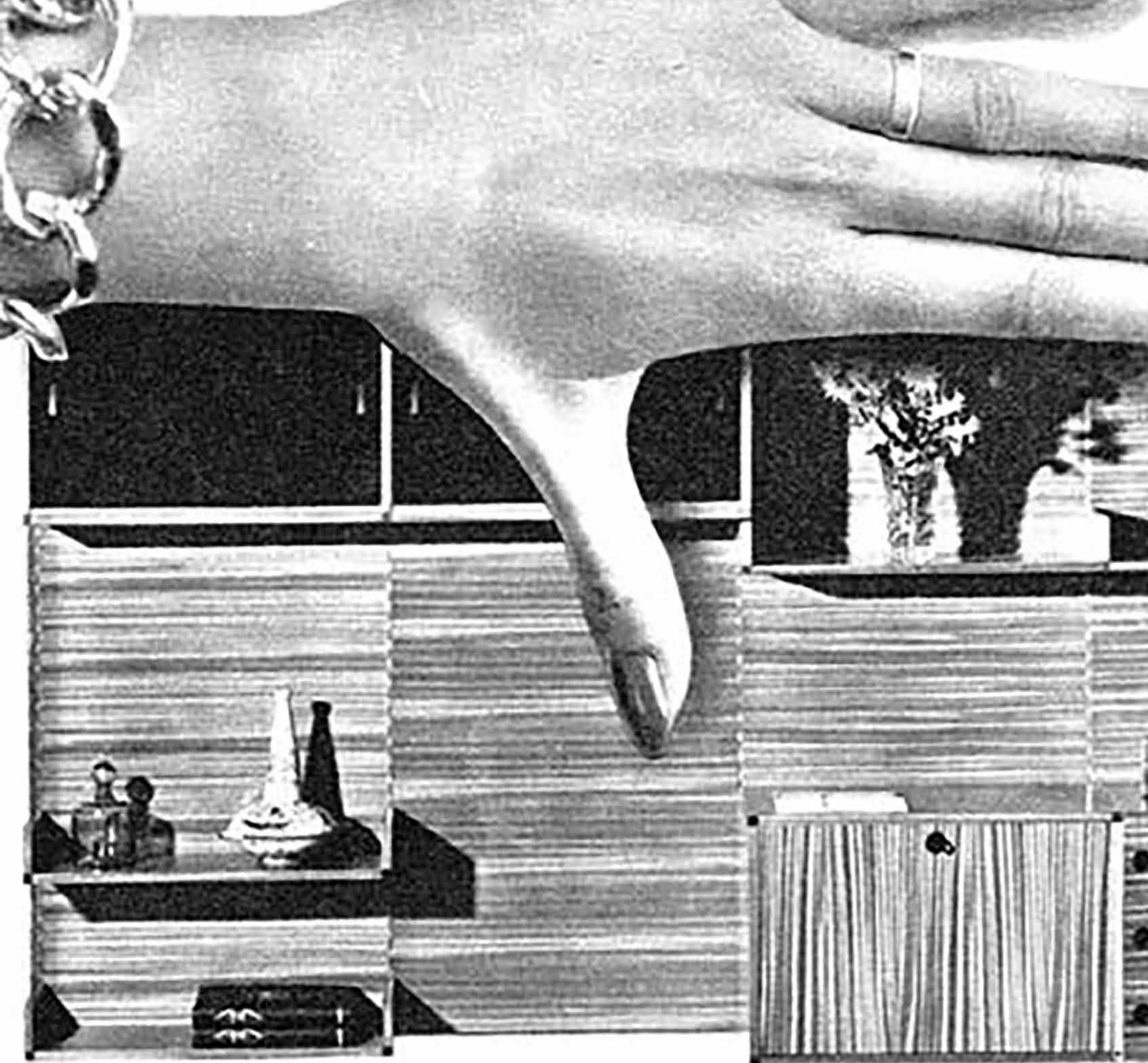
Tan Wälichli  
*La main et le dos – Les plus beaux livres suisses 2015*  
Suisse | Office fédéral de la culture  
2016  
188 pages  
ISBN 978-3-909928-39-2

de l'ouvrage

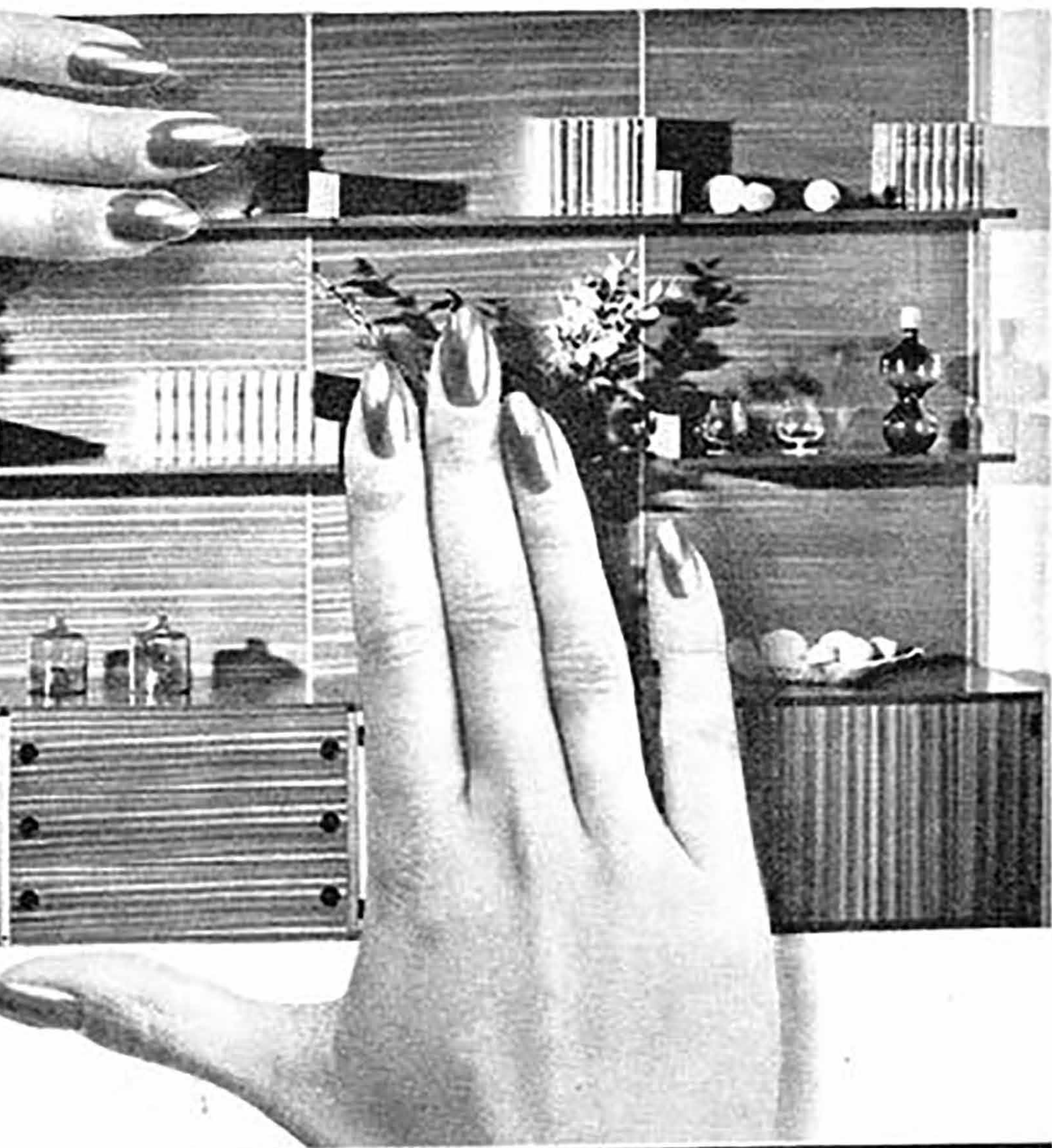


Références	Bibliographiques	Hervé Aracil	123
Références	Bibliographiques	Jim Fontana	
Références	Bibliographiques	Odilon Coutarel	
 <p>Chiara Parisi, Maurizio Cattelan, Philippe-Alain Michaud  <i>Dimanche sans fin – Maurizio Cattelan et la collection du Centre Pompidou</i>            France   Éditions Centre Pompidou Metz            2025            304 pages            ISBN 978-2359830-79-8</p>		 <p>Katja Petrowskaja  <i>La photo me regardait</i>            France   Éditions Macula            2025            256 pages            ISBN 978-2-86589-169-6</p>	
Références	Bibliographiques	Spassky Fischer	
Références	Bibliographiques	Roman Seban	
Références	Bibliographiques	Olivier Lebrun	
Références	Bibliographiques	Rotolux Press	
Références	Bibliographiques	Vincent Perrottet	
 <p>Aby Warburg  <i>L'Atlas Mnemosyne</i>            France   L'Écarquillé            2012            200 pages            ISBN 978-2954013-43-5</p>		 <p>Frances-Amelia Yates  <i>L'art de la mémoire</i>            France   Gallimard            2022            640 pages            ISBN 978-2-07-070982-3</p>	de l'ouvrage

124	Références	Bibliographiques	Hervé Aracil
	Références	Bibliographiques	Jim Fontana
	Références	Bibliographiques	Odilon Coutarel
 <p>Ugo Rondinone, Marc-Olivier Wahler  <i>When the sun goes down and the moon comes up</i>            Italie   Five Continents Editions            2023            304 pages            ISBN 978-2-8306-0288-3</p>		 <p>Nina Stritzler-Levine  <i>Sheila Hicks: Weaving As Metaphor</i>            États-Unis   Yale University Press            2018            416 pages            ISBN 978-0300237-22-1</p>	
	Références	Bibliographiques	Spassky Fischer
	Références	Bibliographiques	Roman Seban
	Références	Bibliographiques	Olivier Lebrun
	Références	Bibliographiques	Rotolux Press
	Références	Bibliographiques	Vincent Perrottet
 <p>Écrit collectif  <i>Quels problèmes les artistes éditeurs peuvent-ils résoudre ?</i>            France   Burn-Août            2022            36 pages            ISBN 978-2-493534-02-6</p>			de l'ouvrage



**composez  
vous-même  
votre meuble**



éléments  
**les huchers - minvielle**

Mardi 17 septembre, je suis dans le train en direction de Romilly-sur-Seine. Vincent Perrottet, rencontré quelques semaines plus tôt lors de son passage au Havre, m'y attend pour me présenter son espace de vie et de travail. Dans la voiture, sur le trajet entre la gare et chez lui, il me parle de la campagne dans laquelle il a grandi, des villages qu'il a vus évoluer et des maisons changer de propriétaires.

À notre arrivée, un petit chat roux nous attend sur le pas de la porte. En entrant, je découvre une maison familiale. Des livres sont éparpillés un peu partout au rez-de-chaussée : quelques piles dans le salon, et une pièce attenante aménagée en salon de lecture. C'est au dernier étage que se trouvent l'atelier de Vincent et sa bibliothèque de travail. En haut de l'escalier, deux étagères métalliques débordent de livres sur deux rangées. Au fond de la pièce, plusieurs meubles en bois servent à la fois de bibliothèque et de support pour diverses images imprimées. Au centre, deux grandes tables sur lesquelles reposent des affiches alors qu'une autre est suspendue par des pinces à dessin à l'une des poutres. Deux pièces attenantes à l'atelier principal accueillent également des livres.

C'est assis·es aux deux bureaux présents dans l'atelier, que nous entamons notre discussion, accompagné·es par les images imprimées et les affiches dessinées par Vincent.



L.F. Quel immense atelier !

V.P. Bienvenue dans mon atelier. Comme tu peux le voir, il y a deux étagères en métal remplies de livres, disposés sur deux rangées à chaque niveau. Dans la pièce attenante, trois autres meubles accueillent d'autres livres. Enfin, au fond de la pièce, derrière moi lorsque je suis assis à mon bureau, se trouve un autre espace bibliothèque, où les livres sont dissimulés derrière des images.

L.F. As-tu séparé ce qui relève de ta bibliothèque personnelle de ce qui est lié à ton métier ?

V.P. Les livres de graphisme sont ici, dans mon atelier. En bas, se trouvent les livres de littérature et les romans policiers que ma femme et moi aimons lire. Dans les chambres de nos enfants, il y a encore d'autres livres.

L.F. Quelles typologies de livres peut-on trouver dans ta bibliothèque d'atelier ?

V.P. Il y a un peu de tout : des revues, des catalogues d'exposition, des monographies, des ouvrages sur l'architecture, d'autres sur le cinéma, ainsi que des essais et des textes théoriques.

L.F. Les livres sont-ils agencés et rangés selon une logique particulière ?

V.P. Il n'y a pas vraiment d'ordre. S'il y en avait un, je trouverais tout de suite les livres que je cherche et je ne tomberais plus sur les autres. Quand je cherche un ouvrage précis, cela peut me prendre du temps, mais au moins, j'en redécouvre beaucoup en chemin. Seule ma bibliothèque est un peu désordonnée. Pour le reste, tout est classé de manière à ce que je puisse retrouver rapidement ce que je cherche : quand je cherche une affiche, j'ai une règle, il faut que je la trouve en moins de quinze minutes. Je sais exactement ce qui se trouve dans les meubles plans et dans les cartons. Dans la grange, dans le jardin, j'ai construit une pièce destinée à stocker des affiches.

L.F. Lorsque tu expliques qu'il n'y a pas d'ordre, est-ce vraiment le cas, ou bien certains regroupements s'opèrent-ils malgré tout, formant des ensembles ou des familles de livres ?

V.P. Il existe tout de même quelques regroupements, notamment parmi les ouvrages théoriques, qui ont tendance à se rassembler. J'ai récemment remarqué que mes livres consacrés à Ruedi Baur se trouvaient côte à côte, à proximité de quelques autres sur Savignac. Ce n'est pas un choix délibéré, plutôt une organisation intuitive. Je me suis également aperçu que je possédais certains ouvrages en double, comme *Images d'utilité publique*. Ce livre avait été publié à l'occasion d'une exposition au Centre Pompidou. Avec deux amis, nous en avons conçu la scénographie – nous devions avoir vingt-sept ou vingt-huit ans – tandis que Jean Widmer avait réalisé la couverture du catalogue et l'affiche. Sous la direction de Marsha Emanuel, commissaire de l'exposition, le contenu présentait une grande richesse : on y découvrait de remarquables exemples de signalétique hospitalière, de billets de banque ou encore d'identités graphiques. L'exposition est aujourd'hui conservée dans des boîtes, dans les archives de Chaumont.

L.F. Y a-t-il des livres particulièrement importants pour toi ?

V.P. Oui. Je ne sais pas si tu connais *La Misère du monde* de Pierre Bourdieu, paru en 1993. C'est un chef-d'œuvre, à la fois sur le plan éditorial et intellectuel – une véritable prouesse philosophique. Gérard Paris-Clavel, en a réalisé la mise en page. Il n'en a pas fait beaucoup d'autres, car ce n'était pas vraiment son truc, mais celui-ci est remarquable par la manière dont il a su construire un rythme visuel, avec des entrées et des images qui surgissent soudainement. Bourdieu a accompli un travail colossal sur la manière de s'adresser aux autres et sur la validité de la parole recueillie. Il expliquait qu'interviewer quelqu'un sans connaître son milieu rendait la compréhension de son discours extrêmement difficile.

Il y a aussi un livre d'Armand Mattelart, sociologue et chercheur à l'université de Rennes, qui a beaucoup écrit sur la publicité. Lorsque je l'ai découvert, j'étais jeune, et j'ai été frappé par la justesse de son regard : il parvenait à formuler ce que je ressentais et à poser des mots sur ce que je trouvais ignobles et qui me révoltait. Et puis, parfois, il y a aussi des livres que je commence à lire et que j'abandonne en cours de route.

L.F. Pourquoi ça ?

V.P. Parce que je repère ce qui peut m'intéresser dans un livre, mais comme il ne se passe pas une journée sans qu'il se passe quelque chose de nouveau, je le mets de côté en me disant que j'y reviendrai plus tard. Et puis, je lis beaucoup moins qu'avant. Je ne m'impose plus de terminer un livre lorsqu'il s'avère qu'il ne m'intéresse pas – chose que je faisais quand j'étais jeune.

L.F. J'ai expérimenté exactement ce que tu décris cet été. Je lisais *Comme un roman*, un essai de Daniel Pennac paru en 1992. Tout l'ouvrage repose sur la désacralisation de la lecture, c'est une invitation à repenser notre rapport au livre, notamment dans une perspective pédagogique. J'ai arrêté ma lecture sur un passage où Pennac expliquait justement l'importance de savoir s'autoriser à abandonner un livre.

V.P. Nous vivons à une époque où il n'y a probablement jamais eu autant de livres imprimés qu'aujourd'hui, mais paradoxalement, les imprimeries ferment les unes après les autres. Cela ressemble aux signes de la fin d'une activité industrielle : il n'y a jamais eu autant de chevaux qu'avant qu'ils ne disparaissent, jamais autant de tables lumineuses qu'avant l'arrivée des outils numériques dans nos métiers... Il restera toujours un sérigraphe et un ou deux lithographes, mais ce sont des pratiques qui disparaissent.

Concernant les bouquins, d'abord, les gens en font des bibliothèques dans les villages où ils entreposent tous les bouquins qu'ils ne veulent plus chez eux, les autres sont emmenés dans des ressourceries. Je vois bien, ne serait-ce qu'à travers mes enfants, qu'ils lisent beaucoup moins que nous, car ils ont d'autres façons d'appréhender la connaissance. Pendant longtemps, le livre était un objet de culture absolue, on entendait souvent dire des classes populaires « chez nous, il n'y avait pas de livre. » Ici, nous n'étions pas riches, mais nous étions entourés de livres.



L.F. Tout à l'heure, nous parlions des livres que l'on retrouve d'une bibliothèque à une autre, notamment *Voir le voir* de John Berger.

V.P. Je pense que c'est un ouvrage que l'on retrouve dans toutes les bibliothèques de graphistes. J'en possède également un exemplaire sur lequel j'ai noté mon nom. Il est rangé avec les livres de théoriciens – André Gorz, Walter Gropius, Régis Debray, etc – la même générosité de pensée, mais exprimée par des mots plutôt que par des images.

L.F. Lis-tu encore de la théorie ?

V.P. Oui, j'en ai beaucoup lu et j'en lis toujours. Lorsque j'étais étudiant, j'étais très politisé et je me nourrissais de textes de philosophes, de sociologues, d'architectes... Ces lectures ont influencé les sujets sur lesquels j'ai ensuite souhaité travailler.

Dans les livres de graphisme, il y a parfois des textes, mais je ne suis pas sûr qu'ils soient toujours passionnants à lire. Il est souvent difficile de lire un texte écrit par un graphiste, même si son travail visuel nous parle énormément. J'ai trouvé intéressant d'écrire, mais c'est un exercice très difficile – je n'ai quasiment rien produit. Je n'écris que lorsque je ne peux pas traduire mes idées en images.

L.F. Sur ton site internet, tu as partagé deux textes dont tu es l'auteur.

V.P. Ce sont des sortes de petits manifestes. De plus, comme j'ai enseigné à un moment, écrire et publier ces textes me permettaient de ne pas me répéter et de donner à consulter ces textes, qui sont comme des guides pour moi.

L.F. D'autres livres que *Voir le voir* t'ont-ils marqué et ont été importants dans ta manière de penser et de pratiquer le design graphique ?

V.P. Tous les livres ont leur importance. Pour bien comprendre les images, il faut lire *La Chambre claire* de Roland Barthes. C'est une lecture que je recommande à tout le monde pour saisir ce qu'implique la lecture d'une photographie, la manière dont notre imagination se déploie et comment tout se construit. Walter Benjamin, évidemment, est également incontournable.

Il y a quelques années, j'ai acheté en Suisse une collection de livres que je trouve superbe et très bien réalisée. Je me suis cependant rendu compte que je les avais parcourus sans réellement les lire : *Les bases de la création* d'André Vladimir Heitz.

Un autre livre qui m'a beaucoup appris est *La Fontaine aux lettres* de Geert Setola et Joep Pohlen. Il contient peu de texte, mais explique certaines typographies. Cela m'a beaucoup aidé, car lorsque j'ai rejoint Grapus, je n'y connaissais pas grand-chose, et le groupe n'était pas expert en typographie. Deux jeunes hollandais, Dirk Behage et Fokke Draaijer, ont rejoint Grapus pour travailler sur le projet du Louvre. Ils ont apporté un regard et des connaissances que nous n'avions pas au sein du collectif. C'est à partir de ce moment que j'ai commencé à m'intéresser un peu à la typographie, tout en sachant que je n'en dessinerai jamais – je suis trop feignant pour cela. Mon plaisir réside surtout dans l'utilisation de typographies dessinées par des amis, comme la Gararond de Pierre di Sciullo.

L.F. Au-delà de savoir en dessiner une, il est vrai

que ce type de livre permet d'affiner son œil et d'apprendre à utiliser correctement une typographie.

V.P. Exactement, le choix d'une typographie dépend toujours du sujet sur lequel on travaille. Ne pas savoir choisir ou ne pas faire de choix, revient à ne pas être designer graphique.

Dans les années quatre-vingts, de nombreuses typographies fantaisistes sont apparues, et il y avait également la revue *Emigre*. Ensuite, avec l'arrivée des courbes de Bézier et des outils vectoriels, tout le monde s'est mis à créer sa propre typographie – pas toujours de manière sérieuse.

Dans mon travail, je n'utilise pas plus de cinq ou six typographies. Lorsque l'on ne dessine pas soi-même les lettres, le choix typographique devient un élément distinctif de son écriture. Par exemple, Cieslewicz utilisait à merveille la BlockBE – une typographie que j'apprécie beaucoup, mais marquée par son style. Avec Les Graphistes associés, nous avons tenté de l'utiliser sans tomber dans le style de Cieslewicz.

L.F. Comment augmentes-tu ta bibliothèque ? Comment arrives-tu à un livre ?

V.P. Le plus souvent, c'est lors de mes visites au Signe – Centre National du Graphisme – que je reviens avec quelques livres sous le bras. Par chance, je n'habite plus dans une grande ville, donc je suis moins tenté au quotidien. Acheter un livre est aussi une manière de montrer à quelqu'un que l'on apprécie son travail. Comme j'aime bien beaucoup de monde, j'achète beaucoup de livres !

Vivre à la campagne permet de dépenser peu au quotidien. Cela me donne la possibilité d'acheter des livres relativement chers sans difficulté. À l'époque où j'étais étudiant, il fallait faire un effort considérable pour dépenser de telles sommes dans des bouquins.

L.F. On entend parfois des commentaires de personnes surprises face au prix d'un livre : pourquoi un livre avec peu de pages peut-être plus cher qu'un gros livre ? En tant que graphistes, nous sommes avertis, mais certains publics le sont peut-être un peu moins.

V.P. Le prix d'un livre dépend de son coût de production, qui est largement influencé par le nombre d'exemplaires imprimés. Plus le tirage est important, moins le prix est élevé. Les livres à petit tirage, réalisés par des auteurs moins connus ou disposant d'une économie limitée, sont souvent plus chers que ceux publiés par de gros éditeurs. Par exemple, *S, M, L, XL*, de Rem Koolhaas et Bruce Mau valait à sa sortie entre deux cents et trois cents euros, car il avait été imprimé en très peu d'exemplaires. Le livre s'est rapidement épuisé et un second tirage, beaucoup plus conséquent, a fait chuter le prix à moins de cinquante euros, si ma mémoire est bonne. Récemment, j'ai acheté un petit fascicule édité à très peu d'exemplaires. Le prix, qui peut sembler élevé, ne m'a pas dérangé : c'est une manière de soutenir et d'encourager des projets indépendants. De plus, avec notre regard de graphiste, nous ne nous limitons pas au nombre de pages : nous considérons l'impression, la fabrication, le travail de l'image et de la composition.

L.F. Tu dois avoir, ici, des livres qui sont devenus introuvables et qui ont du prendre de la valeur.

V.P. Oui, quelques-uns. Au-delà de la valeur ou de la rareté, il y a aussi la reconnaissance accordée à certains ouvrages.

Par exemple, un livre de Christophe Jacquet, *Pour Jean Sénac*. J'apprécie beaucoup le travail de ce graphiste. C'est un objet qu'il faut manipuler pour en apprécier pleinement la conception : il est très bien réalisé et je l'aime beaucoup. Il est devenu assez rare car il ne sera pas réédité. Il y a aussi un livre de Jocelyn Cottencin réalisé dans le cadre d'une résidence dans un lycée technique et professionnel de Chaumont – mécanique automobile, maintenance industrielle, productique – avec des étudiants qu'il avait encadrés : *Pimp My Life*. C'est un ouvrage tiré à cinq-cents exemplaires, dont cent disposent d'une couverture avec une plaque de métal gravée.

L.F. De quelles manières utilises-tu les livres dans ton travail ?

V.P. Les livres, je les ai surtout dans la tête. J'ai vu des milliers d'images, et rien que dans cet atelier, il y en a des dizaines de milliers. Nous, graphistes, avons une capacité particulière : notre mémoire visuelle. Je m'inspire beaucoup de ce que j'ai vu, et encore aujourd'hui, ces images continuent de nourrir mon travail. Lorsqu'on a cinquante inspirations dans la tête, cela finit par construire un langage personnel – par contre, si l'on n'en a qu'une, c'est de la copie. Parfois, je vais vérifier d'où viennent certaines appétences. Par exemple pour les surimpressions ou pour l'utilisation de formes simples juxtaposées, j'ai identifié depuis assez longtemps l'origine de ces préférences : le travail de Cieslewicz.

Je reçois régulièrement, des gens comme toi, qui viennent discuter. Avoir tous ces livres autour de moi me permet de montrer rapidement des exemples à ceux qui ne connaissent pas le travail de Michel Quarez ou de Ronald Curchod. J'ai aussi accueilli des stagiaires, et parfois des amis graphistes restent plusieurs jours à l'atelier. Ils logent dans la chambre attenante et passent leurs soirées à feuilleter les livres présents ici – ils ne ferment pas l'œil avant quatre heures du matin. Cette bibliothèque est un outil, pour moi, mais aussi pour celles et ceux qui passent et à qui je peux prêter des ouvrages. Cela permet de faire vivre des livres que je n'ai pas ouverts depuis l'année de leur achat.

L.F. T'arrive-t-il de te séparer de certains titres parfois ou de trier ta bibliothèque ?

V.P. Je ne l'ai jamais véritablement triée, car je ne me suis jamais vraiment interrogé sur ce qu'est cette bibliothèque avant notre rencontre. Je me demande plutôt ce qu'elle deviendra lorsque je ne serai plus là – c'est une question que nous abordons avec les enfants. Mon atelier est rempli d'archives et de collections, et il est un peu angoissant de penser au jour où ils devront gérer tout cela. Ils ne savent pas forcément comment s'y prendre ni à qui donner ces objets. De toute façon, il leur faudrait des années pour trier et classer tout ce qu'il y a ici. C'est pour cette raison que, depuis plusieurs années, je pratique des donations et un tri méthodique.

Il y a quelques années, ma compagne et moi avons fait don de plus de deux mille affiches au musée Georges Pompidou, que j'avais collectionnées au fil du temps. L'année dernière, j'ai donné plusieurs milliers d'éphémères à l'ésad d'Amiens. J'avais constitué une très grande collection de petits imprimés, car dès que je repère une image intéressante, je la conserve. N'ayant pas de formation de graphiste, ce sont ces petites images imprimées qui m'ont permis d'apprendre à construire, à mon tour, des images.

L.F. Tu as tout donné ?

V.P. Absolument. J'ai tout chargé dans ma voiture, cela représentait près d'un mètre cube. J'ai remis la collection triée par designers graphiques, laissant à la bibliothécaire d'Amiens et aux étudiants la liberté de la re-classer comme ils le souhaitent. Plus récemment, grâce à une dame nommée Tomoko Dubreuil, j'ai récupéré une centaine d'affiches issues d'une exposition organisée il y a plusieurs années, durant laquelle Alain Weill présentait, selon lui, les meilleures affiches du monde. Très bientôt, je vais en faire don à Vanina Pinter et Yann Owens, pour qu'ils en réalisent un projet avec les étudiants du Havre.

L.F. Continues-tu à collectionner les éphémères et les affiches ?

V.P. Oui, toujours, mais désormais je me limite aux petits formats d'affiches – sauf pour celles de Claudia Basel, Mathias Schweizer, Niklaus Troxler, Henning Wagenbreth et quelques autres, pour lesquelles je m'autorise des formats moyens ou grands. Pour les éphémères, j'en récupère régulièrement de nouveaux, qui sont ensuite stockés dans un tiroir de l'un des meubles plans. Il y a la bibliothèque de livres, mais ces affiches et éphémères constituent d'autres formes de bibliothèques. Il y a également certains livres, principalement de petite taille, qui sont rangés dans des tiroirs.

L.F. Pourquoi ne sont-ils pas sur des étagères avec les autres livres ?

V.P. Ce sont des livres que je considère comme des trésors. Dans les tiroirs, ils sont à l'abri de la lumière et de la poussière. On y trouve, par exemple, un ouvrage de Fanette Mellier, *Bastard Battle*. Le texte, écrit par Céline Minard, est formidable, et l'objet en lui-même est d'une facture exceptionnelle.

À une époque, dès que je m'intéressais au travail d'un graphiste, j'allais le rencontrer : Ronald Curchod à Toulouse, Presse Papier à Bordeaux, Alain Le Quernec à Quimper, etc. J'ai ainsi rencontré de nombreux graphistes, notamment des personnes plus jeunes que moi, et nous échangeons des objets issus de notre travail, parfois, je leur achetais également certaines pièces. Je n'ai pas un esprit spéculatif, mais si un jour ma retraite ne suffisait plus, je pourrais envisager de revendre certains ouvrages auprès de collectionneurs, comme complément de revenu.

L.F. Au Havre, Jean-Luc Thierry, collectionneur de cartons d'invitations, organise plusieurs expositions thématiques dans lesquelles il présente une sélection d'invitations en lien : *Invitorama*, visibles au Portique – centre régional d'art contemporain du Havre.

V.P. Je suis assez sensible aux gens qui aiment tout

autant que moi les images. J'ai tendance à penser que ce sont à ces personnes-là que j'ai envie de donner des choses, car je sais qu'elles vont en prendre soin, que mon don servira l'intérêt de leurs collections et permettra de garder la mémoire de ces objets.

L.F. J'ai une question qui nécessite de voyager un peu dans le passé. Comment était la bibliothèque de Grapus ?

V.P. Dans l'atelier d'Aubervilliers – qui était une sorte d'atelier d'artiste – la bibliothèque occupait un grand mur, elle montait assez haut et était très bien fournie. Plusieurs fois, je me suis dit qu'il fallait en prendre des photos, il n'existe malheureusement plus de traces photographiques – Alex Jordan doit peut-être en avoir.

Pierre Bernard possédait une remarquable bibliothèque à l'Atelier de Création Graphique. Avant que tout ne s'arrête, Marsha et lui ont autorisé plusieurs personnes à prendre les livres qui les intéressaient, et le reste a été donné à Chaumont.

L.F. Lorsque tu as rejoint Grapus, as-tu apporté tes livres pour les ajouter à la bibliothèque de l'atelier ?

V.P. Je suis arrivé là-bas à vingt-trois ans, les mains dans les poches, je n'ai quasiment rien amené, sauf un livre. Un jour, mon père m'a offert un magnifique ouvrage de Walter Gropius, l'un des fondateurs du Bauhaus : *Apollon dans la démocratie*. Ni Pierre Bernard ni Gérard Paris-Clavel ne connaissaient ce livre, je leur ai donc prêté. Avec le temps, le livre, un peu mal relié, s'est abîmé. Pierre a refait la tranche en notant à la main le dos, avec la lumière, seule la signature de Grapus – au lieu de Gropius – a survécu. Au-delà de cette anecdote, c'est un ouvrage immense sur le design, la nécessité de la qualité architecturale, et sur l'importance de l'objet et de l'image dans la société.

L.F. Y a-t-il, dans cette bibliothèque, ici chez toi, des fragments de celle de Grapus ? Des livres que tu as récupérés lorsque vous vous êtes séparés ?

V.P. Il y a de fortes chances, mais je pourrais difficilement dire lesquels exactement. Probablement quelques ouvrages des années quatre-vingts, mais je n'en ai pas beaucoup récupéré.

Déjà chez mes parents, il y avait énormément de livres – c'était une sorte d'habitude. Mon père était architecte, et il y avait des livres d'architecture sur des kilomètres. Lorsque ma compagne et moi nous sommes rencontrés, elle était passionnée de design et possédait déjà de nombreux livres, tout comme moi.

L.F. À quoi ressemblait la bibliothèque des Graphistes associés ? Était-elle similaire à celle de Grapus ?

V.P. À vrai dire, il en existe peu de traces photographiques. La bibliothèque courait le long d'un mur, derrière moi, et faisait face à Anne-Marie. Nous partageons également l'atelier avec une urbaniste, qui possédait une belle bibliothèque, mais principalement de livres d'architecture. Lorsque Les Graphistes associés ont cessé leur activité, je ne me souviens pas exactement comment la bibliothèque a été répartie. Personne n'avait la place ni l'envie de récupérer beaucoup d'ouvrages, j'ai donc repris toutes les archives – et il y en avait énormément.

L.F. Lorsque tu travaillais en atelier, comment décidais-tu de quels livres garder chez toi et lesquels laisser à l'atelier ?

V.P. L'atelier des Graphistes associés était situé à la Gare de l'Est. Mes livres de design graphique restaient à l'atelier, cela me semblait naturel. De toute façon, ma compagne possédait déjà de nombreux ouvrages de design chez nous, donc il y en avait quand même à la maison.

L.F. J'aimerais te parler d'une affiche que tu as réalisée à l'époque des Graphistes associés. Il s'agit de celle représentant une bibliothèque, dans la série de quatre affiches *Une ville c'est l'art de vivre ensemble*, collées dans les rues de Fontenay-sous-Bois. Peux-tu m'en parler un peu ?

V.P. Il y a une phrase de Jean-Christophe Bailly qui dit : « Une ville, c'est l'art de vivre ensemble ». Il évoque aussi les deux côtés d'un mur, l'intérieur et l'extérieur. Cette série d'images repose sur cette idée et explore l'intime. Les photographies ont été prises ici même, dans cette maison – la bibliothèque est celle du rez-de-chaussée. Pendant une semaine, avec un ami photographe, Myr Muratet, nous avons saisi des fragments du quotidien : la cuisine, la chambre, la salle de bain, la bibliothèque. Ce sont des images riches en détails, parfois humoristiques, et assez poétiques. Par-dessus, nous avons ajouté des formes abstraites rappelant des plans urbains, ainsi que des phrases de poètes – Prévert et Pécerc, entre autres.

L.F. As-tu reproduit ce procédé dans d'autres affiches ou projets – faire apparaître des fragments de ton espace de vie ou de travail ?

V.P. Pas vraiment dans mon travail graphique. Cependant, mon atelier est très visible sur mon site internet. Initialement, j'étais assez réfractaire à l'idée d'avoir un site, puis un bon ami, William Jean, m'a convaincu d'en créer un. Très vite, la question de la documentation de mon travail s'est posée.

Des photos de mon atelier avaient été prises par Myr Muratet dans le cadre d'un livre dans lequel j'étais cité – ce sont les premières images publiées sur mon site. Aujourd'hui, il y a des kilomètres de photographies depuis 2008. À l'arrière-plan et autour des affiches présentées, on peut voir l'atelier évoluer : les objets changent de place, certains arrivent, d'autres disparaissent, et il y a même des clins d'œil à des amis, dissimulés dans les images, que seuls eux peuvent repérer.

Je suis un amoureux des objets et je tiens à ce que les affiches soient présentées dans un espace vivant, afin qu'elles passent de l'état d'image à celui d'objet.



Après nous  
les bibliothèques survivent en silence

et les livres demeurent  
debout

en frag ments

elles se d i s P e r s e n t

se recomposent

se glissent sur d'autres étagères

dans d'autres vies

continuent d'exister

un peu

dans la poussière

dans l'ordre que l'on avait établi

dans le souvenir d'un·e lecteur·ice

deviennent anonymes

se fondent

mais conservent des traces

celles du regard posé

de la main qui a feuilleté

de la curiosité qui a sillonné les pages

une mémoire aussi

celle d'une pratique

de celles et ceux qui les ont édifiées,

patiemment,

brique

après

brique

titre

après

titre

NOS BIBLIOTHÈQUES APRÈS NOUS

NOS BIBLIOTHÈQUES APRÈS NOUS

titre  
après  
titre

après  
prise

celle d'une pratique  
de celles et ceux qui les ont édifiées,  
patiemment,

une mémoire aussi

de la curiosité qui sillonne les pages  
de la main qui a feuilleté  
celles du regard posé  
mais conservent des traces

se fondent  
deviennent anonymes

dans le souvenir d'un lecteur.  
dans l'ordre que l'on avait établi  
dans la poussière

un peu  
continuent d'exister

se glissent sur d'autres étagères  
se recomposent  
dans d'autres vies

en fragments  
elles se dispersent

débout  
et les livres demeurent  
Après nous  
les bibliothèques survivent en silence



Merci à tous les yeux qui ont parcouru et relu ces textes, à toutes les voix qui m'ont conseillé, guidé et encouragé. Merci tout particulièrement à Yann Owens, Vanina Pinter et Alain Rodriguez.

Merci à toutes celles et ceux qui m'ont ouvert leur bibliothèque, parfois dans leur atelier, d'autres fois chez elles ou eux. Merci de m'avoir permis de voir, de comprendre et d'apprendre à travers nos discussions. Merci pour votre envie de partager, pour votre générosité dans les échanges et pour votre sensibilité à ce qui est imprimé, relié, encré.

Merci Hervé Aracil,  
Léa Debusschère,  
Mila Landreau,  
Salomé Veilleux,  
Odilon Coutarel,  
Thibault Lambert,  
Thomas Petitjean,  
Antoine Stevenot,  
Roman Seban,  
Olivier Lebrun,  
Léna Araguas,  
Alaric Garnier,  
Vincent Perrottet.

De livre en livre Nos bibliothèques  
a été pensé, écrit, dessiné, imprimé et façonné par Louise Fantozzi, dans le cadre du DNSEP Design Graphique et Interactivité, présenté à l'École supérieure d'art et design, Le Havre – Rouen, entre l'année 2025 et 2026, tutoré par Yann Owens, Vanina Pinter et Alain Rodriguez.

Imprimé à quinze exemplaires sur les presses de l'ésadhar, au Havre, en décembre 2025, sur papiers Gerstaecker : Big Pack 70g/m<sup>2</sup> crème, N°1 90g/m<sup>2</sup> blanc et crème, Studio 70g/m<sup>2</sup> blanc. Couverture sérigraphiée sur toile lustrine. Textes composés en Times New Roman, Selectric et Garamond.

