

LES NORMES SONT FAITES
POUR ÊTRE TRANSGRESSÉES

INTRODUCTION

/06 /

I. TRANSGRESSER LES CONVENTIONS

I.I. Des standards ancrés dans les mœurs

/10 /

I.II Une pratique à la marge
qui peut faire bouger le centre

/34 /

II. DES ACTEURS DU MOUVEMENT

II.I Le rôle du graphiste,
une question ouverte

/58 /

/82 /

II.II Les maisons d'édition, collaboratrices
de l'expérimentation éditoriale

III. QUAND LE NON STANDARD FAIT CULTURE

III.I Construire une culture commune

/108 /

III.II Vers une reconnaissance croissante

/122 /

CONCLUSION

/136 /

AVANT-PROPOS

Ce mémoire traite de la co-évolution entre normes et transgressions dans le domaine du design de livre. Des décisions méthodologiques ont été prises afin d'établir un cadre de recherche précis concernant l'analyse de l'évolution des normes.

En se limitant au codex, ce mémoire vise à approfondir notre compréhension de la manière dont les livres, tels que nous les connaissons aujourd'hui, ont émergé et se sont développés au fil des siècles. Une exclusion délibérée des formes antérieures, comme le rotulus, permet de cerner de manière plus intense la dynamique spécifique des livres qui ont façonné notre propre expérience de la lecture.

Il est important de noter que les livres d'artistes sont délibérément exclus de cette étude. En raison de leur nature expérimentale et de la diversité des approches artistiques qu'ils présentent, une analyse détaillée de cette catégorie spécifique de livres nécessiterait une étude distincte et approfondie. La définition même d'un livre d'artiste étant sujette à débat, cette exclusion englobe les ouvrages écrits par un auteur et illustrés par un plasticien, ainsi que les livres sans texte mais considérés comme l'œuvre de peintres, graveurs, sculpteurs, et autres artistes. Les livres destinés à être vus plutôt qu'à être lus ne rentrent pas dans la définition que je fais des livres d'artistes, car cette caractéristique est trop subjective et propre à chacun.

Cette approche vise à offrir une exploration approfondie de la mouvance permanente des normes du design de livre, tout en clarifiant les limites de cette étude.

INTRODUCTION

Vous est-il déjà arrivé de vous interroger sur les caractéristiques graphiques des livres? Étant plus jeune, je me souviens m'être naïvement demandé qui était la personne qui avait déterminé l'écart entre chaque lettre, pourquoi il a été décidé que les romans n'auraient que très peu d'iconographie, ou encore pourquoi tous les magazines que l'on retrouvait dans la salle d'attente du médecin étaient tous identiques? Ces interrogations m'ont accompagné au fil des années, transformant une simple curiosité en frustration résultant de l'incompréhension de ces conventions.

Le design de livre incarne en réalité une dualité entre normes et expérimentations. Le premier ne va pas sans le second et vice versa. D'un côté, les normes sont des balises qui structurent et guident le design de livre. Elles nous imposent des formats, des typographies et des styles graphiques. D'un autre, les expérimentations permettent de passer outre ces règles établies, redéfinissant sans cesse la perception même du design de livre et faisant évoluer en permanence ces mêmes standards. Plusieurs questions se posent donc : de quelles manières les normes et transgressions sont-elles déterminées, et comment, éventuellement, elles se déterminent entre-elles? Les artisans du livre ont-ils une influence sur les standards? Quelle est la place de l'expérimentation au sein de la communauté du design graphique?

Ce mémoire explore la dynamique qui unit ces éléments, considérés comme contradictoires, et qui sont pourtant indissociables. Il est une tentative de démystifier ce qui se cache derrière les choix de conception d'un livre et cherche à dévoiler comment un design éditorial contribue à la construction culturelle et intellectuelle de la société contemporaine.

Cette réflexion s'articule en trois parties. Dans un premier temps, nous explorerons la naissance des normes à travers l'interaction entre créateurs de livres et besoins de la société, ainsi que la remise en question des conventions établies. Par la suite, nous étudierons l'impact des graphistes et maisons d'édition sur les standards, ainsi que leurs motivations. Enfin, nous nous pencherons sur la reconnaissance grandissante des démarches expérimentales, illustrant comment ces approches s'éveillent à une nouvelle incarnation, façonnant ainsi l'avenir du design de livre et questionnant la manière dont l'expérimentation fait culture.

I. TRANSGRESSER LES CONVENTIONS

Le design de livre est en constante évolution, il est le reflet d'un enlacement continu entre les normes établies et les tentatives de les défier. Dans cette partie, nous allons explorer cette dualité à travers deux chapitres distincts. Le premier chapitre révélera comment les normes éditoriales sont nées d'une interaction complexe entre les créateurs de livres et les besoins en perpétuel développement de la société. Le second examinera le monde de l'expérimentation du design de livre, montrant de quelle manière les acteurs du processus osent remettre en question les conventions établies. Comment ces deux aspects s'entremêlent-ils, et comment la transgression des normes peut-elle façonner l'avenir des standards du design? Nous allons étudier la synergie entre normes ancrées dans les traditions et pratiques à la marge qui cherchent à remettre en question ces mêmes standards. C'est un processus complexe qui sous-tend l'évolution perpétuelle du design de livre.

I.I DES STANDARDS ANCRÉS DANS LES MŒURS

Pour pouvoir aborder le sujet du design *indisciplinaire*, un design qui ne suit pas les règles communes établies par la société, il me paraît nécessaire de se pencher sur la question du standard et des normes dans le domaine du design de livre. En effet,

*« si l'on veut être capable de briser les règles avec élégance, encore faut-il les connaître »*⁰¹.

01. Jan Tschichold, *Die Neue Typographie Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, 1928, Berlin, 240 p., page 27

Que sont des standards? De quelle manière se sont-ils imposés au fil de l'Histoire? Et surtout pourquoi se sont-ils imposés? Comprendre les différents cadres qui ont donné naissance à des normes de design dans le champ de l'édition est essentiel si nous voulons aborder le sujet de l'expérimentation.

Un standard, c'est quoi ?

Au sein du domaine éditorial⁰², les méthodes de création ont toujours été encadrées et structurées autour de normes et de conventions. Celles-ci émergent progressivement de milieux particuliers, dépendant de l'époque et de la situation géographique, puisque

02. Renvoi à la question du design de livre et de la forme que prennent ses divers contenus.

*« on ne lit pas de la même manière à toutes les époques et dans tous les pays, on est d'abord le lecteur d'un contexte particulier »*⁰³.

03. Podcast *Les mécaniques du livre*, Episode 7, *Lire*, 2020

Ces conventions induisent une co-évolution entre la forme éditoriale et le lecteur. En effet, les cadres déterminent les formes, et celles-ci font évoluer les cadres. En d'autres termes, notre façon de lire est profondément ancrée dans le contexte qui nous entoure, et elle évolue en fonction de ces facteurs culturels et historiques spécifiques. Nous pouvons nous demander ce que sont ces standards, et comment pouvons-nous les définir puisqu'ils tendent à être en évolution permanente.

Les standards résultent de la standardisation. Ils sont le résultat d'un processus guidé par une certaine volonté de normaliser une production pour des nécessités industrielles. On norme une production pour des questions de rentabilité, de stabilité et de cohérence, le but étant d'optimiser l'activité en la guidant selon des principes établis à l'avance. Les normes permettent aux différents acteurs d'une industrie de travailler ensemble de manière cohérente avec des normes communes ainsi qu'avec des spécifications et exigences minimales pour des produits. Elles contribuent à réduire les coûts en rationalisant les processus de production, ainsi qu'en assurant la stabilité d'un produit qui s'est montré viable. Autrement dit, un produit considéré comme bon dans l'industrie va être reproduit car on sait qu'il apporte une certaine rentabilité, ses caractéristiques devenant donc des standards.

Il nous faut maintenant comprendre cette notion de standard et de standardisation dans le champ du design de livre, et pour ce faire, nous allons l'aborder depuis deux perspectives : tout d'abord nous allons voir comment les normes définissent une typologie de formes selon leur usage, puis de quelle manière les cadres exercent une influence sur ces dites normes.

Les standards définissent une typologie d'objets éditoriaux

Au fur et à mesure que les livres se sont développés, des similarités entre certains types d'éditions ont émergé. Les standards éditoriaux tendent vers une typification des ouvrages. La manière dont un ouvrage est consulté répond à des conventions partagées ainsi qu'à des emplois qu'attendent les lecteurs cibles. Chaque forme éditoriale devient un usage auprès d'une population et d'un thème donné, tels que les écrivains, poètes, professeurs ou chercheurs.

On n'utilise pas de la même manière une encyclopédie qui, à cause de son contenu, va être un ouvrage imposant et lourd assez peu transportable aux descriptions scientifiques, et un roman de poche qui se doit d'être plus maniable et d'offrir une lecture linéaire. Il est donc nécessaire d'examiner ces critères, désormais devenus

des normes, qui différencient et délimitent une variété d'ouvrages.

En premier lieu, le format émerge comme un élément distinctif au sein des plusieurs types d'édition. Rarement, par exemple, un roman adoptera les dimensions imposantes d'une encyclopédie. Cette hiérarchie des formats s'est établie aux derniers siècles du livre copié à la main, définissant des catégories telles que le grand folio, adapté à une lecture posée, le livre humaniste au format moyen pour la lecture de textes classiques, et le livre portable, ou dit de poche, destiné à un lectorat plus vaste et moins fortuné à l'époque.

Voici deux exemples afin de comparer l'évolution des formats selon leur usage. C'est depuis le IV^e siècle que se fixe un certain canon pour les textes bibliques. Si auparavant les livres chrétiens étaient d'une grande diversité en termes de dimensions et de rapport hauteur/largeur, c'est à partir de cette période que le standard devient un format rectangulaire et assez grand qui se révèle être

*« plus adapté à un usage liturgique et dans le même temps pour manifester la sacralité du contenu »*⁰⁴.

Par exemple, la Bible de Gutenberg, dite aussi Bible à 42 lignes, qui est le premier ouvrage imprimé en caractères typographiques de plomb⁰⁵ et non écrit à la main, faisait 30 cm de hauteur.^{/FIG.01/} En opposition, le livre de colportage⁰⁶, ancêtre du livre de poche, a vu le jour au XVI^e siècle. Son format assez petit permettait d'emporter son roman partout avec soi, en plus d'être moins cher car moins de matériaux nécessaires.^{/FIG.02/} L'articulation entre le fond, le format et l'usage donne alors lieu à une différenciation et à une distinction entre les éditions selon leur époque.

De manière similaire, les couvertures et leur style graphique jouent un rôle crucial dans la classification des éditions. Si autrefois, elles étaient ornées de pierres précieuses, d'ivoire, de soie, ou de fils d'or^{/FIG.03/}, les couvertures plus modernes sont marquées par des matériaux plus simples et des designs épurés.

Alors qu'en 1830 les couvertures sont en papier^{/FIG.04/}, les livres religieux continuent de se distinguer par leur couverture. Le plus souvent, elle est en cuir ou en tissu, très sobre et sans illustrations.^{/FIG.05/} Également, c'est à

04. Yann Sordet, *L'Histoire du livre et de l'édition, productions et circulation, formes et mutation*, Albin Michel, coll. L'Évolution de l'Humanité, Paris, 2021, 798 p., page 149

05. La xylographie, procédé d'impression utilisant l'empreinte d'une gravure sur bois, existait déjà depuis le VII^e siècle en Asie.

06. Ces livres constituent une sorte d'encyclopédie qui permet à chacun de répondre aux soucis et aux nécessités de la vie quotidienne. Ils étaient vendus par des colporteurs, marchands ambulants.

o7. Classique dans le sens opposé au Baroque

cette époque-là que la maison d'édition Gallimard met en place un style de couverture neutre, qui deviendra par la suite un standard incontournable du roman, aujourd'hui encore. On surnomme cette collection la « blanche », avec une couverture classique^{o7} par excellence.^{/FIG.06/} Le style graphique des couvertures est donc un élément phare de la typification des éditions.

Cette catégorisation peut également venir de la reliure. Jusqu'au XIX^e siècle, un livre s'achetait sans reliure. L'acheteur le faisait assembler et relier chez un spécialiste, où il pouvait choisir son style : cuir, papier, tranche dorée à l'or, embossés, ... Cela dépendait bien évidemment du budget du lecteur, mais également de l'importance qu'il accordait à ce livre. Les livres de sciences et livres religieux arboraient donc généralement une reliure bien plus élaborée et coûteuse qu'un simple roman.

Enfin, la typographie joue un rôle déterminant dans la typologie des éditions. Peu avant l'invention de l'imprimerie les typographies étaient différentes pour chaque registre^{/FIG.07-08-09/} :

o8. Mathieu Lomen, *Le Livre des livres. Graphisme au fil du temps*, éditions Pyramyd, France, 2012, 466 p., page 109

«La gothique textura formelle pour les textes liturgiques et bibliques, la gothique rotunda pour les textes juridiques, et la gothique bâtarde pour les indulgences.»^{o8}

C'est avec Gutenberg et l'imprimerie à caractères mobiles que la standardisation de la typographie apparaît. Elle repose sur l'isolement de la lettre comme entité élémentaire, à la fois standardisable dans sa fabrication et combinable à l'infini.^{/FIG.10/} C'est dès lors cette invention que les typologies dues à la typographie deviennent moins évidentes. Aujourd'hui, avec le numérique, l'utilisation des polices d'écriture offre une plus grande liberté. La fonction typologique de la typographie a donc évolué au fil des siècles.

Les quelques standards éditoriaux abordés dans cette sous-partie sont en réalité bien plus qu'une simple question de conformité, ils incarnent l'essence même des livres en arborant différentes normes pour différents types. Celles-ci définissent une typologie avec des traitements esthétiques singuliers qui assurent une cohérence entre les ouvrages ainsi qu'une facilité de reconnaissance.

Les standards répondent à une demande de l'utilisateur

Maintenant que nous avons exploré de quelle manière les standards définissent des typologies, il est légitime de se demander pourquoi ces normes existent-elles et à quelle demande répondent-elles. Une des principales raisons de ces évolutions réside dans une demande émanant des utilisateurs. Les standards sont une réponse aux besoins des lecteurs façonnés par des conventions culturelles et évolutions sociales. L'usage, la forme ainsi que l'industrie du livre sont un reflet de la société qui leur est contemporaine.

Un des changements dans l'Europe du haut Moyen Âge est le passage de la lecture à voix haute à la lecture murmurée ou silencieuse. Plusieurs raisons peuvent expliquer ce phénomène. Entre autres : les livres sont surtout lus pour connaître Dieu ou sauver son âme, et ils doivent donc être compris et médités par les clercs et moines. L'usage du livre a basculé à cette époque, on veut lire pour méditer seul. Les mots et les paragraphes se dissocient donc dans un souci de compréhension, initialement collés pour économiser de la place.^{/FIG.11/} La page devient peu à peu moins compacte, se structure et organise les différents niveaux de lecture par le recours à divers styles et modules d'écriture. L'architecture de la page se modifie ainsi pour être au service des lecteurs.

Par ailleurs, d'autres normes ont évolué pour optimiser tant la lisibilité que les processus de création dans le domaine de l'édition. En effet, la structuration du texte médiéval repose sur les repères de lecture en couleur, sous la forme de lettrines, lettres capitales et marques de paragraphes (pieds de mouche) peints en rouge ou dans une alternance de bleu et de rouge. Cette pratique, la rubrication, constituait une complexité supplémentaire pour les typographes.^{/FIG.12/}

Avec l'avènement de l'imprimerie, de nouveaux codes de mise en page ont émergé pour simplifier le travail de l'imprimeur tout en améliorant la lisibilité pour le lecteur. Celle-ci repose désormais sur l'équilibre des blancs tournants et du noir de l'écriture, et exclut le recours à la couleur. Ainsi, l'évolution des normes visait non

seulement à simplifier les processus de production, mais aussi à la lecture plus accessible.

Les normes dans le processus de création peuvent également satisfaire une demande de l'utilisateur, en plus de simplifier la tâche aux artisans du domaine. Au XIII^e siècle, l'apparition de multiples universités donne naissance à une nouvelle demande de la part des lecteurs d'ouvrages : il devient rapidement nécessaire de fournir des livres aux étudiants afin qu'ils puissent suivre l'enseignement des matières. La reproduction des livres étant uniquement manuelle, on constate alors un changement dans les standards de fabrication des éditions : la mise en place de la *Pecia*. Ce système de copie manuscrite spécifique aux universités permettait à plusieurs copistes de recopier simultanément le contenu d'un ouvrage à partir de textes modèles (ou *Exemplaria Souches*), et d'en délivrer des pages qui, mises ensemble, forment un nouvel *Exemplar*.⁰⁹ Les standards dans le processus de création des éditions se sont renouvelés pour satisfaire la demande croissante de livres.

09. Un système similaire à la *Pecia* était déjà utilisé dans les scriptoria monastiques.

L'existence et l'évolution des normes éditoriales découlent d'une interaction complexe entre les besoins des lecteurs et les exigences des acteurs de la création des livres. Elles ne sont pas des contraintes, mais des réponses à des demandes issues de conventions culturelles et transformations sociales. Ces évolutions montrent la capacité de l'industrie de l'édition à s'adapter aux nouvelles réalités tout en préservant l'essence de la communication écrite, en plus de révolutionner l'accès au savoir et à normaliser les enseignements. Cet accès à la connaissance pour le plus grand nombre sera en effet possible grâce à une évolution des standards qui seront concernés par des demandes économiques.

Les standards répondent à une demande économique

L'évolution des normes et des standards éditoriaux dans le domaine de la production de livres a été influencée par divers facteurs, parmi lesquels la demande économique a joué un rôle essentiel. Cette évolution découle d'une réponse aux besoins économiques changeants et d'une recherche constante d'efficacité dans la production de livres.

L'invention de l'imprimerie peut-être perçue comme une réponse directe à une demande économique croissante. Avant cela, la reproduction manuelle de livres étant un processus long et coûteux, la disponibilité des livres était minime et cela les rendait souvent bien trop chers et inaccessibles à un large public. La technique de l'impression à caractères mobiles, inventée par Johannes Gutenberg au XV^e siècle, a introduit une méthode plus rapide, plus efficace et moins coûteuse de reproduction des textes. Cette innovation a considérablement réduit les coûts de production par rapport à la copie manuelle.

L'économie liée au support d'écriture a donné lieu à de nouveaux standards. En effet, avant l'imprimerie, les textes étaient rédigés le plus souvent sur du parchemin, le papyrus étant plus compliqué à avoir pour des raisons géographiques¹⁰ en plus d'être plus sensible à l'humidité et au vieillissement.

Par exemple, une copie complète de la Vulgate¹¹ aura exigé la peau de 225 animaux. C'est dans ce contexte économique que l'écriture gothique, très rationnelle et étroite, devient le style d'écriture le plus utilisé dans la production de livres en Europe.¹² Son étroitesse permet d'inscrire plus de caractères sur une ligne, de gagner de la place, et donc d'économiser du parchemin. L'adoption de ces nouveaux standards tiennent donc de l'inflation de la production manuscrite du XII^e siècle, ainsi que de la demande forte de textes à la suite du développement des universités et de la prédication¹³.

En plus de cela, c'est une réalité économique qui impose les formats des éditions pendant des siècles. Avant l'imprimerie, plus le format était grand, plus il fallait du temps pour recopier chaque page, en plus de devoir disposer

10. Le papyrus était principalement fabriqué à partir de la plante de papyrus qui ne poussait pas naturellement en Europe mais plutôt en Égypte et régions méditerranéennes.

11. Version latine de la Bible, composée d'une part, en majorité des traductions faites à la fin du IV^e siècle par Jérôme de Stridon, et d'autre part de traductions latines indépendantes de ce dernier appelées *Vetus Latina* (« vieille [bible] latine »).

12. Celle-ci, jugée trop peu lisible par les humanistes de la Renaissance, sera progressivement abandonnée au profit des structures minuscules que nous utilisons aujourd'hui.

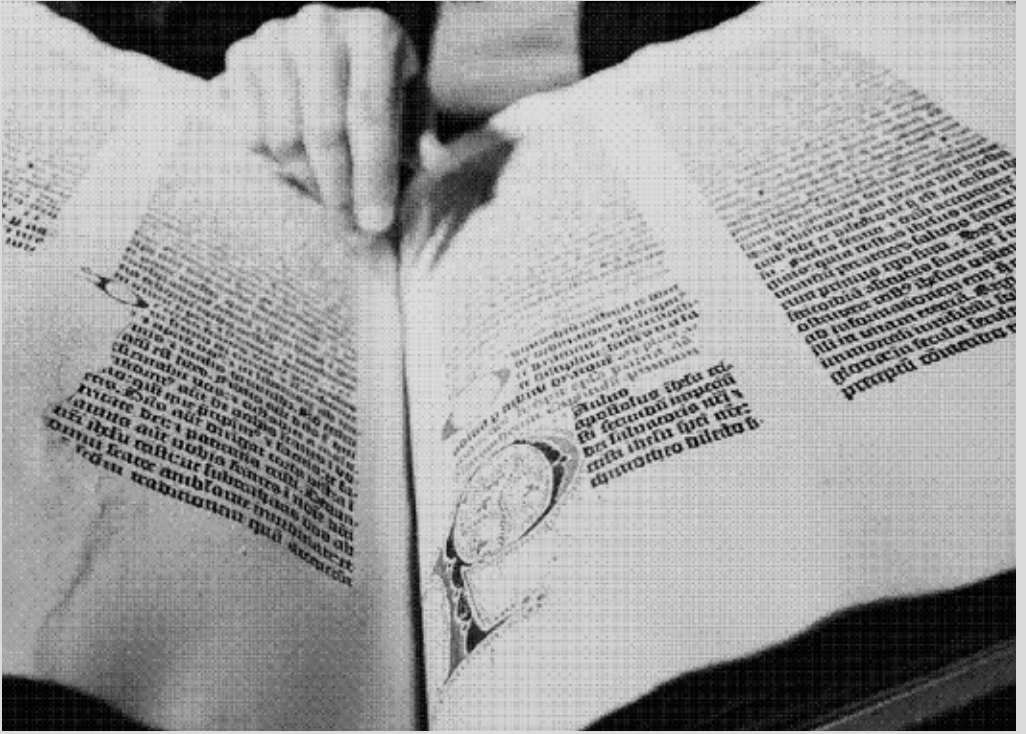
13. Action de prêcher.

14. Cette norme internationale définit une série de formats de feuilles de papier allant de A0 à A10, avec des proportions standardisées. Les normes ISO ont été calculées de manière à minimiser les pertes de papier lors de la découpe, ce qui permet d'économiser des ressources et de réduire les coûts de production.

de peaux d'animaux plus grandes et donc plus onéreuses pour créer le parchemin nécessaire. Cela rendait ces livres-là particulièrement coûteux à produire, limitant leur accessibilité à un petit nombre de personnes fortunées ou d'institutions religieuses. Dorénavant, le format des éditions est souvent cadré par des normes ISO¹⁴ afin de limiter les chutes et donc la perte économique.^{/FIG.13/} L'évolution des formats des éditions a été façonnée par des considérations économiques visant à rendre la production des livres plus efficace et abordable.

Au fil des siècles, la nécessité de produire des éditions de manière plus efficace, abordable et accessible a conduit à des changements significatifs dans la manière dont les textes étaient produits, présentés et diffusés. Du choix des matériaux à la standardisation des formats, l'économie a joué un rôle central dans la création de normes qui ont façonné l'industrie de l'édition. L'histoire de l'édition est étroitement liée à l'évolution des besoins économiques de la société.

En somme, les normes éditoriales sont le fruit d'une interaction dynamique entre les acteurs de la création de livres et les besoins des lecteurs. Elles ne sont pas figées, mais évoluent en réponse aux nouvelles réalités, tout en préservant l'essence de la communication écrite et en ayant révolutionné l'accès au savoir par le passé. Cette évolution constante des normes ouvre la voie à une accessibilité accrue à la connaissance pour le plus grand nombre, répondant à des demandes économiques en permanente mouvance et à des attentes de la part des lecteurs en permanente évolution. Maintenant que nous savons pourquoi se forment ces standards, nous pouvons alors nous demander de quelle manière sont-ils bousculés.



/FIG.01/ Exempleire de la Bible de Gutenberg
imprimé sur papier
BnF, Réserve des livres rares
© Béatrice Lucchese / BnF

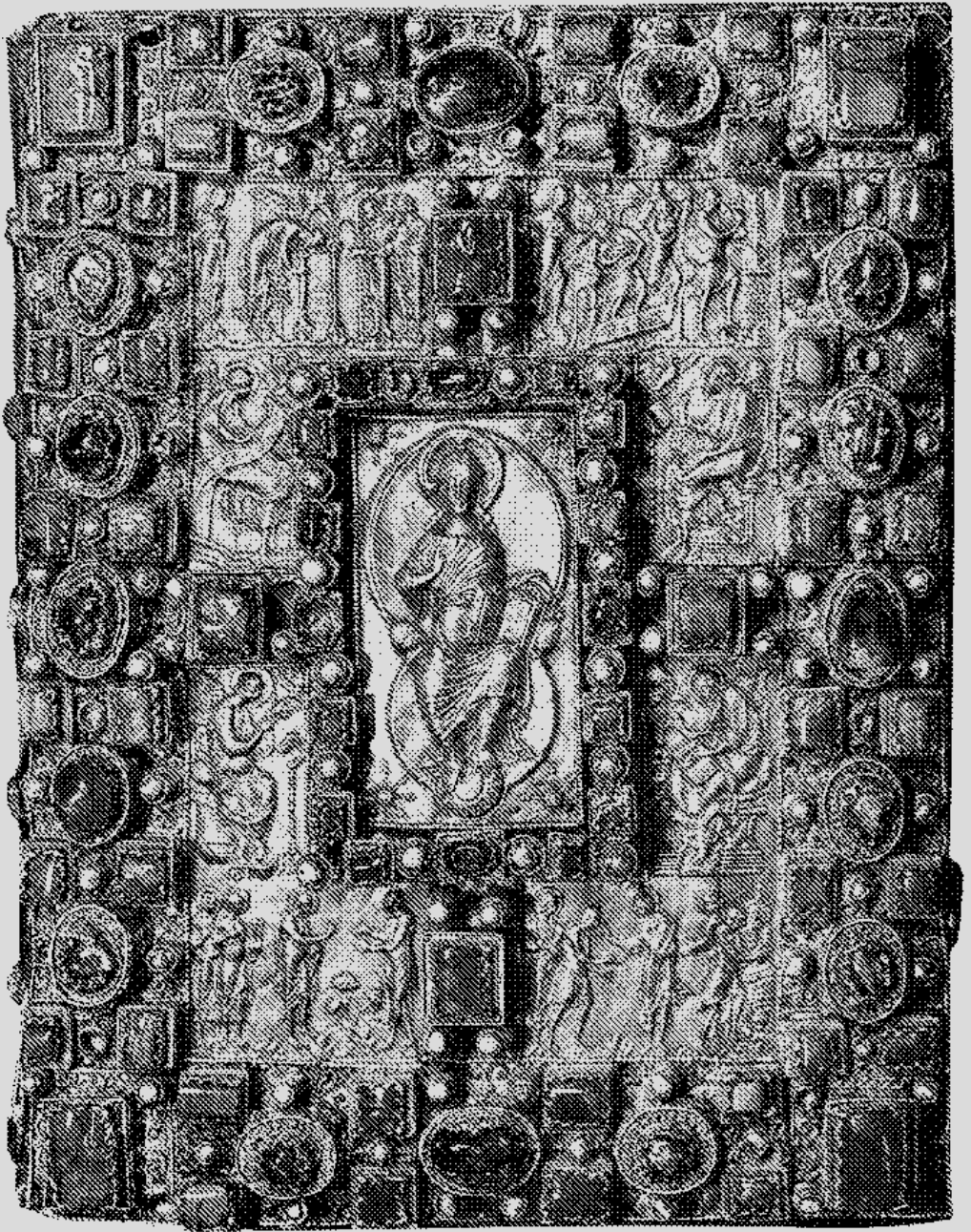
<https://www.bnf.fr/fr/la-bible-de-gutenberg-sous-loeil-de-nathalie-coilly>

beaux abc belles heures



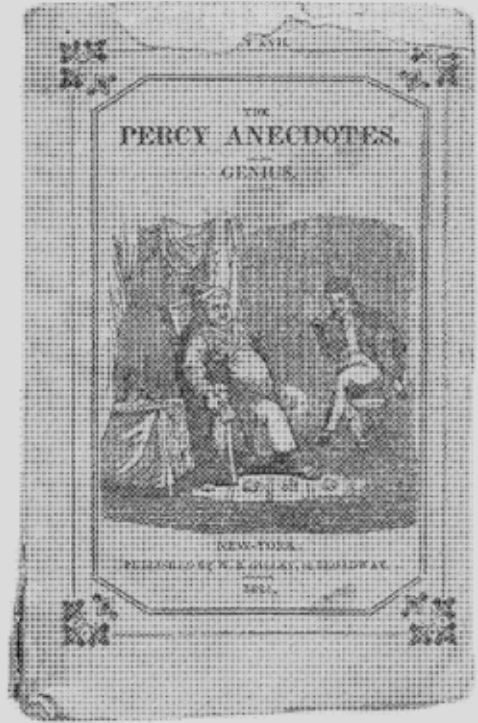
/FIG.02/ Colporteur de livres, recueil anonyme de gravures sur bois coloriées « Anciens cris de Paris », XVI^e siècle

<https://urbanisation-paris.com/2017/05/23/paris-1450-1600-vue-densemble/>



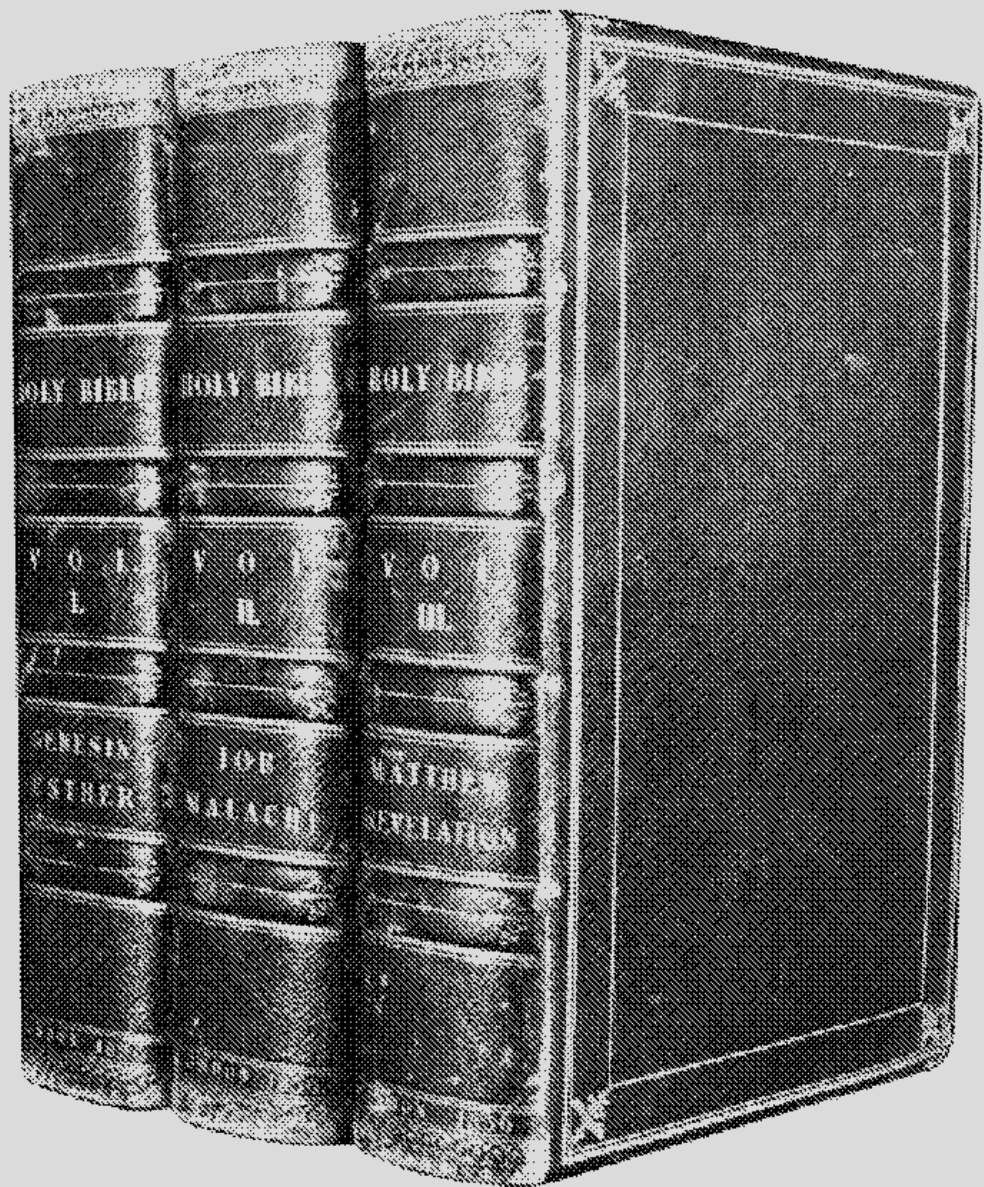
/FIG.03/ *Codex Aureus de Saint-Emmeran*
commandé par Charles le Chauve au IX^e
siècle. Or, pierres précieuses, perles et verre.
Aujourd'hui conservé à la Bayerische
Staatsbibliothek de Munich. © Lankart

[https://www.mariellebrie.com/
les-couvertures-des-livres-carolingiens/](https://www.mariellebrie.com/les-couvertures-des-livres-carolingiens/)



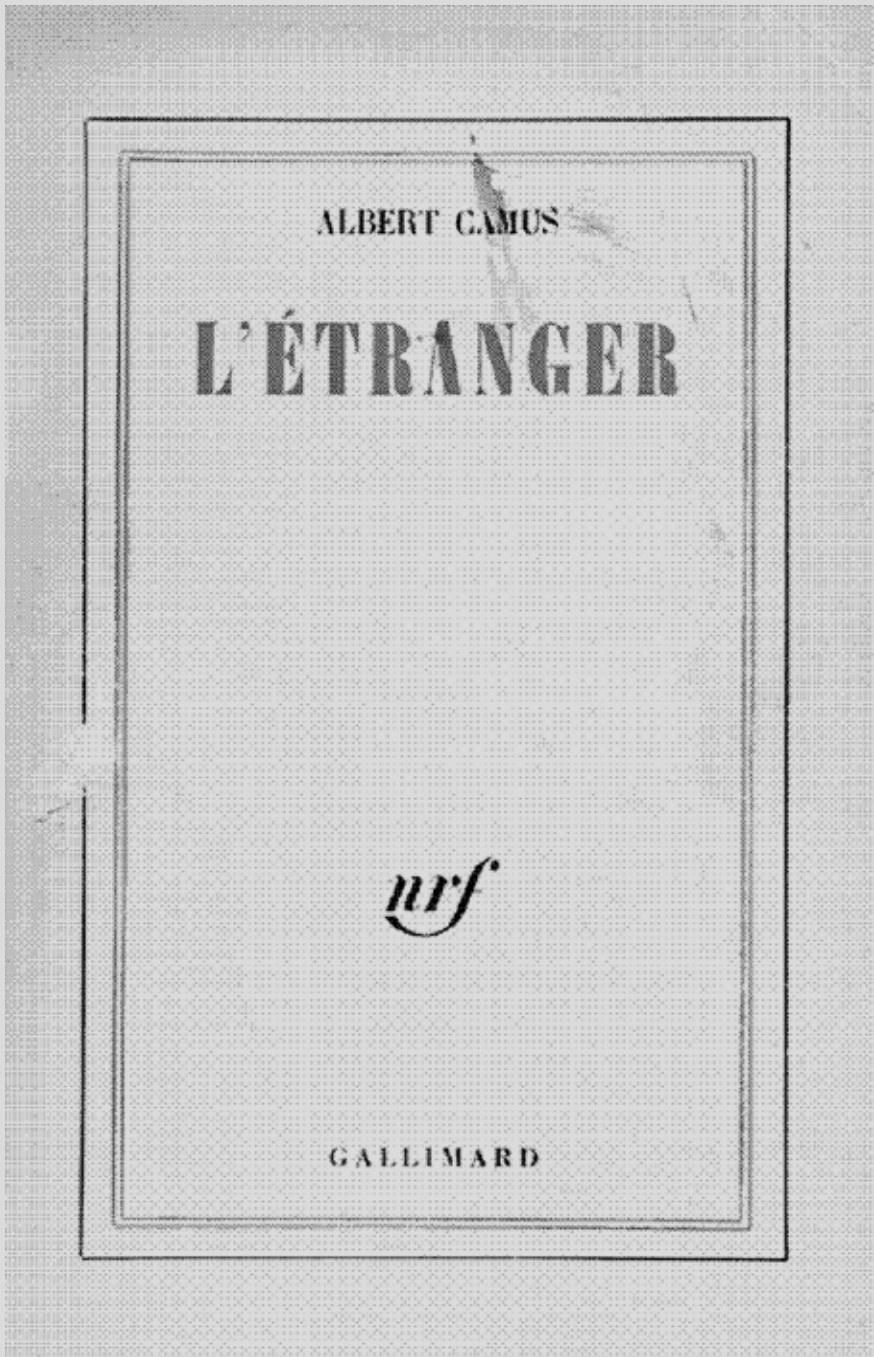
/FIG.04/ Couverture amovible, *The Percy Anecdotes*, Percy Sholto, 1830, 504p.

<https://www.grapheine.com/histoire-du-graphisme/histoire-graphisme-couvertures-livres-1>



/FIG.05/ *La Sainte Bible* contenant l'ancien et le nouveau testament, 1830
«1830 *The Holy Bible; Containing the Old and New Testaments According to the Authorized Version*»

<https://www.rookebooks.com/1830-the-holy-bible-containing-the-old-and-new-testaments-according-to-the-authorized-version>



/FIG.06/ *L'Étranger* d'Albert Camus, paru en 1942 dans la collection Blanche de chez Gallimard © Jean Louis

https://fr.wikipedia.org/wiki/Collection_Blanche_%28Gallimard%29

mae uirtutis et p noia in
glor a magis ams et sup oes
qui ad bella pcederēt: qdr agi
tagios multa sercōn quinquā
ginta. Et filius uita p geneā
nonēs et familias ac domos
cognationū suar p nomia
uinculor a uictima aīo et

Questio

angeli sunt digni quod corpora celestia: sed in corporibus celestibus non potest esse malitia: ut philosophus dicitur: in corpore autem angelico. ¶ Dicitur quod est naturale super illud: sed naturale est agendum quod movetur motu delectionis in deum: ab eis remanere non potest: sed diligendo deum non peccat: sed peccare non possunt. ¶ Dicitur appetitus non est nisi boni apparenis habere sed in agendum non potest esse apparenis bonum quod non sit verum bonum: quia in eis ut oio error esse potest: vel falsum non potest preedire culpam: sed angeli non possunt appetere nisi id quod est vere bonum: sed naturalis appetitus id quod est vere bonum peccat: ergo angeli appetendo non peccat. ¶ Contra est quod dicitur: Job. xlii. in angelis suis reperit peccatitas. ¶ Respondeo quod dicitur angelus quod quocumque creatura rationalis in sola natura considerat: potest peccare: et talis creatura hoc eductio ut peccare non possit: hoc haberet ex dono gratie non ex conditione nature: cuius ratio est quod peccare nihil est aliud quam declinare a rectitudine actus: quod debet habere: siue accipiat peccatum in natura sine in artificialibus sine in moralibus: solum autem illum actus a rectitudine declinare non contingit: cuius regula est ipsa virtus agens. si. n. man. artifice effectus est: a regula incisionis: nisi posset artifex nisi recte lignum incidere: sed si rectitudo incisionis sit ab alio: quia contingit incisionem esse rectam et non rectam: divina autem voluntas sola est regula sui actus: quia non ad superiorem finem ordinatur: ois autem voluntas cuiuslibet creature rectitudine in suo actu non habet nisi finem quod regulatur a voluntate divina ad quod pertinet ultimus finis: sic quilibet voluntas inferioris debet regulari finem voluntate superioris: ut voluntas malicia finem voluntate ducte exercitur: sic igitur in sola voluntate divina

peccatum esse non potest in quibus: sed in voluntate creature non potest esse finis conditionem naturale. ¶ Ad. i. q. ad. quod in angelis non est peccatum ad se naturale: est in eis peccatum finem intentionem preterit ad quod peccat in hoc in illud et quod ad hoc potest in eis esse malum. ¶ Ad. ii. q. quod corpora celestia non habent operationem nisi naturalem: quod sicut in natura eorum non potest esse concupiscentia malum: ita nec in actione naturali eorum potest esse malum inordinatum: sed supra actionem naturalem in angelis est actio illi. ar. fm. qua pertingit in eis esse malum. ¶ Ad. iii. q. quod naturale est angelus quod peccat motu delectionis in deum: sed quod est principium naturale est: sed contra est in istis finem quod est otium beatitudo supernaturalis: hoc est ex amore gratulo a quo nihil potest peccatum. ¶ Ad. iv. q. quod peccatum morale in actu habetur: dicitur esse dupliciter: uno modo ex hoc quod aliud malum eligat: sicut hoc peccat eligendo avertere: quod si est malum: et tale peccatum super peccata ex aliqua ignorantia erroris: alioquin id quod est malum eligere ut bonum: error dicitur avertere in particulari eligere hanc delectationem inordinari actus: quasi aliquod bonum ad hoc agendum propter delectationem passionis aut huiusmodi: et si in tali non error: sed verum de hoc solum tenet: hoc autem modo in angelis peccatum esse non potest: quia nec in angelis sunt passionem: quibus ratio aut intellectus liget: et ex supradictis p. q. 50. ar. 2. nec ita ratio primum peccatum habet peccare potest ad peccatum inclinatio: alio modo videtur peccare per illi. ar. eligendo aliud quod sit bonum: sed non cum ordine: debet inchoare aut regulare: ita quod defectus inchoate peccatum sit solum ex peccato delectionis que non habet debitum ordinem nisi ex parte electe: sicut si aliquis e-

ut entour leur roy douze lieues.
 uel: au sein des peuples baillout le
 quant le roy estoit nouvellement
 Car aussi de cein peuple prouient
 oumaine les celles curules p'p'ces
 tres aouruement qui estoient sur
 donneur: domestice Et s'adice q'
 e d'oume avoissent de leur endo.
 nesses: et avoissent maintenant
 lieu maintenant d'ua aulice Et
 estoient il av il consideroient plus
 multitude qui encore seroit en alleate
 ne faisoient celle qui a present y e
 affin que la grandeur de la cite ne
 me sans cause pour ce y lemplir
 soient du conseil dont il estoient
 ceulz qui edefierent les nou
 es cites qui appelloient ademeurer
 acelle La multitude de gens fo
 e d'ude simples: imozans. Et

Du par. auenturee que en aude.
 nauoir il plus nul qui fust de
 que de l'estre ne de l'estre pere appellee pere
 furent dit pour cause de honneur Et
 ceulx de leur lignie furent appellee p
 trices.

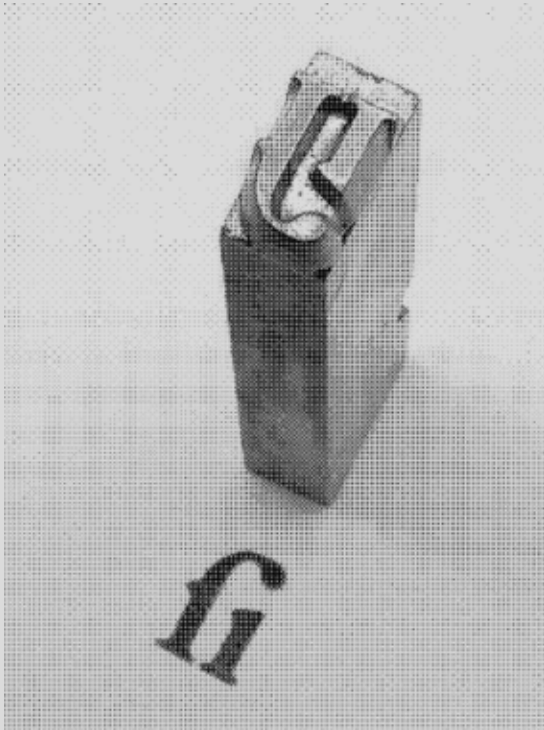
Comme de les rommaines d'aturent
 les vitiges sabines: pour ce que elle
 leur auoient este refusee p' mariage.



Et ren
 piece
 pour
 roma
 estoit
 la d
 erain
 et si f
 que
 l'au
 de p

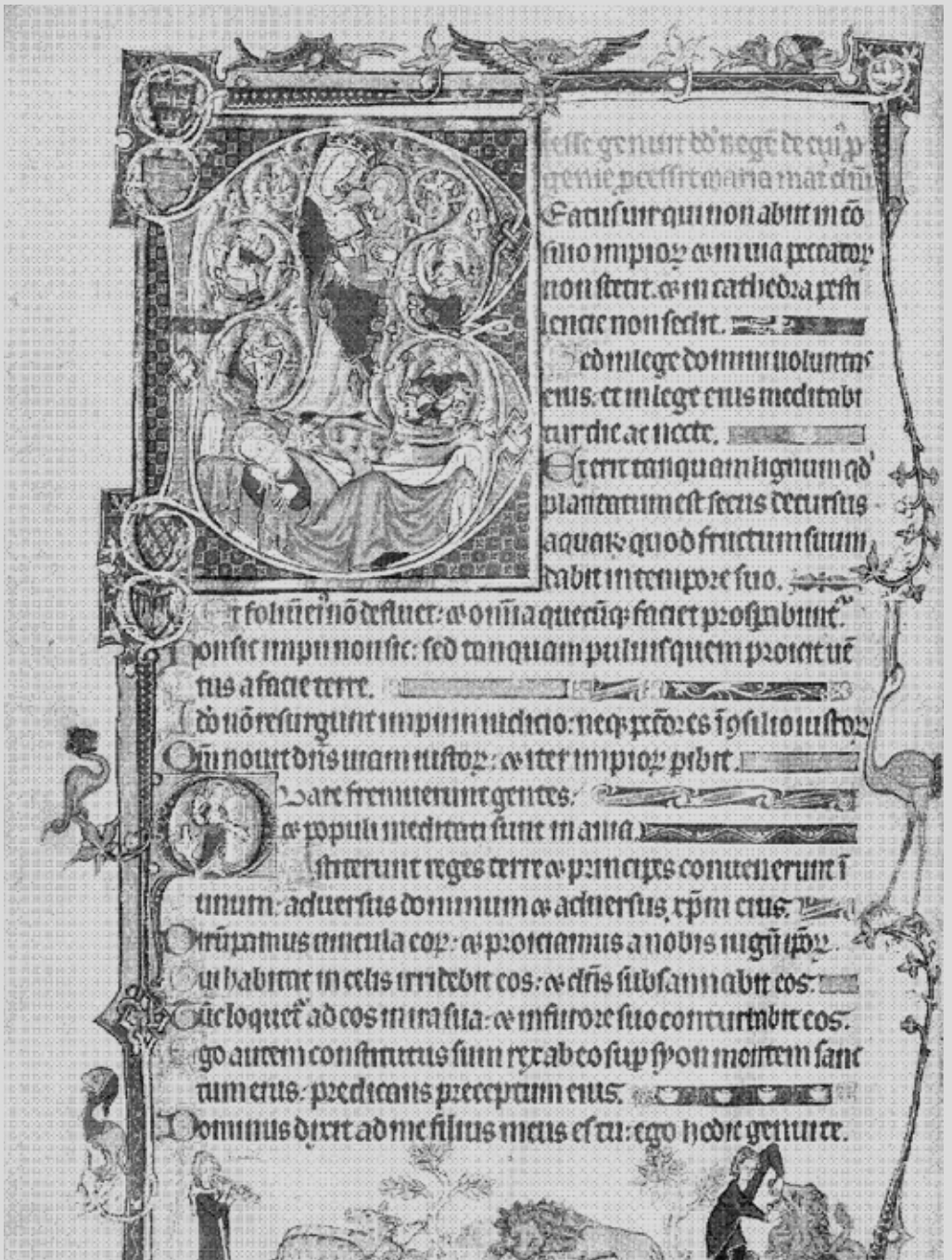
/FIG.09/ Extrait de l'Enlèvement des Sabines,
 Tite-Live, calligraphié en gothique bâtarde,
 Tours, 1475 © BnF

<https://essentiels.bnf.fr/fr/image/a4a6de21-323d-4652-9961-e4a151fc6a96-enlevement-sabines-dans-un-manuscrit-en-ecriture-batarde>



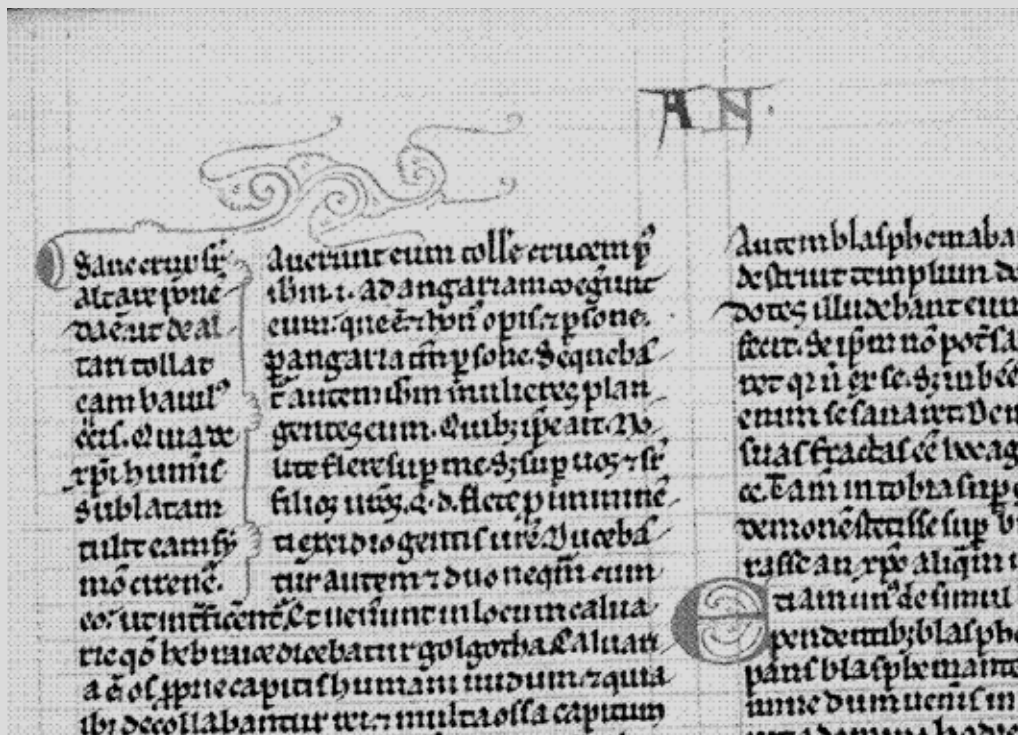
/FIG.10/ Caractère mobile en plomb typographique de la ligature du *s long* et du *i* dans la fonte de caractères Garamond 12 pt, 2006 © Daniel Ullrich

https://fr.wikipedia.org/wiki/Caract%C3%A8re_%28typographie%29#/media/Fichier:Garamond_type_%C5%BFi-ligature_2.jpg

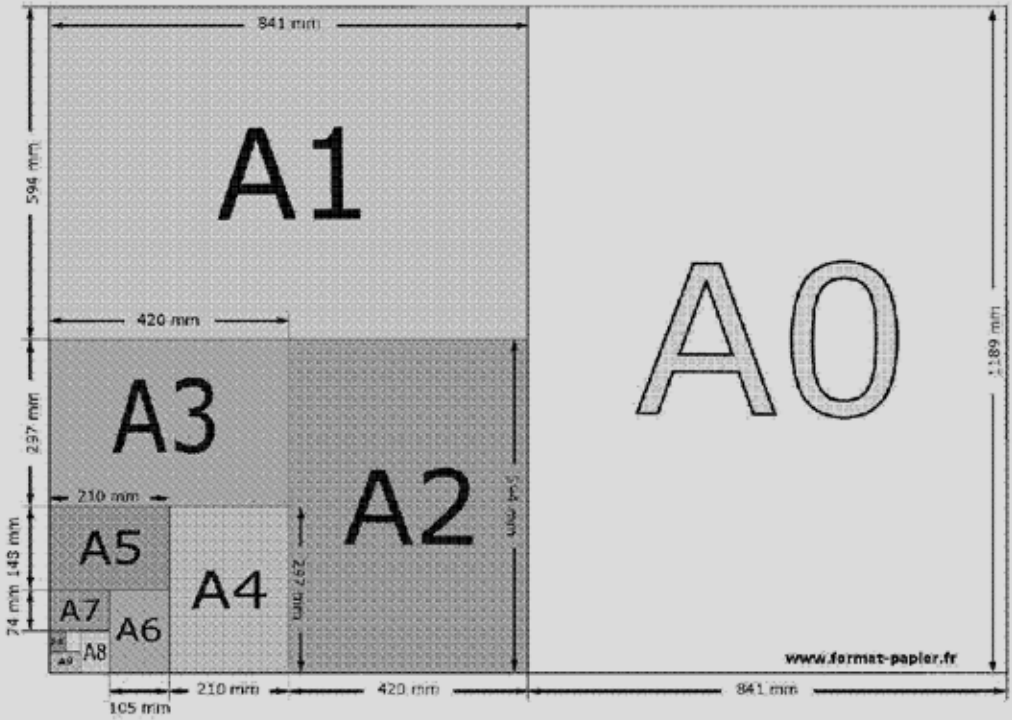


/FIG.11/ Début du *Psautier de la reine*
Isabelle de France, Angleterre, conservé à
 la bibliothèque d'État de Bavière, Munich,
 1303-1308

https://fr.wikipedia.org/wiki/Psautier_de_la_reine_Isabelle#/media/Fichier:Isabella_Psalter_-_BSB_CodGall16_f7v.jpg



/FIG.12/ Pied de mouche filigrané,
Historia scholastica, France, fin XII^e siècle
 © Institut de recherche et d'histoire
 des textes - CNRS



CHAPITRE II

I.II UNE PRATIQUE À LA MARGE QUI PEUT FAIRE BOUGER LE CENTRE

Nous avons pu voir dans le chapitre précédent que les normes et conventions sont en mouvance permanente à travers l'Histoire. Elles diffèrent afin de trouver une solution à un problème donné. Cela implique donc qu'il y a eu une rupture des normes qui étaient déjà établies auparavant afin de trouver cette solution, puisqu'une expérimentation bien établie devient un nouveau standard dès qu'elle est associée à une manière de faire viable. Toute norme vient à l'origine d'une transgression, d'une expérimentation, d'un essai. Nous pouvons alors nous demander de quelles manières les acteurs de ce processus opèrent pour réaliser ces transgressions. Dans ce prochain chapitre, nous explorerons donc les inspirations de ces quêtes perpétuelles d'innovation en examinant comment les créateurs ont façonné l'évolution du design de livre.

Une recherche de l'extrême depuis des siècles

L'histoire du design de livre a été marquée par une permanente recherche de dépassement des conventions traditionnelles. La quête d'innovation et de transgression des normes fait partie de la création de livres depuis des siècles. Au fil du temps, le livre est devenu un terrain d'expérimentation où les créateurs ont repoussé les limites qui étaient établies.

Le format a été, depuis des siècles, un sujet principal dans le détournement extrême des normes dans le design de livre. En exemple, le *Codex Gigas* est un manuscrit médiéval écrit au XIII^e siècle dans le scriptorium du monastère bénédictin de Podlazice, près de Prague. Il s'agit sans doute de l'un des manuscrits médiévaux dont le format est le plus grand : ses quelques trois cents feuillets

mesurent 97 cm de haut sur près de 50 cm de large. /FIG.14/ À l'inverse, le XIV^e siècle marque un goût pour le livre objet ou le livre bijou, qui donne lieu à de véritables phénomènes de miniaturisation. Les exemples les plus spectaculaires tiennent entre deux doigts, comme de livre d'heures de Jeanne d'Évreux. Ce petit livre, qui suit la liturgie des Heures des dominicains, mesure 9 cm de hauteur et 6 cm de largeur, ce qui en fait une prouesse technique pour les scribes et enlumineurs. /FIG.15/ Les formats sont poussés à l'extrême depuis plusieurs siècles.

La mise en page, quant à elle, offre de multiples formes de transgression des normes. L'ouvrage le plus emblématique pour illustrer ce fait est *Le Songe de Poliphile* ou *Hypnerotomachia Poliphili*. /FIG.16/ Ouvrage imprimé à Venise en 1499 sur les presses de l'éditeur Alde Manuce, c'est un texte rédigé dans une curieuse langue toscane mélangée de mots hébreux, grecs et latins. La mise en page particulière et les jeux entre typographie et iconographie font de lui l'un des ouvrages les plus expérimentaux de la Renaissance. La recherche d'esthétique et d'harmonie de ce livre vient du rapport entre le corps imprimé de la page et la taille des marges,

15. *La Fabrique du rêve: le Songe de Poliphile*, entretien de Sandrine Cunnac, Martine Furno et Catherine Volpillac-Augier, 2015 <http://livre2regards.ens-lyon.fr/la-fabrique-du-reve-le-songe-de-poliphile-247848.kjsp>

*« et ce n'est pas un hasard : il y a eu à ce moment-là dans l'impression italienne des recherches de canons, comme il y en a dans la peinture, et c'est donc quelque chose qui est parfaitement pensé et qui est calibré pour être beau »*¹⁵.

Cet ouvrage prouve l'engagement de certains créateurs de cette époque à repousser les limites de l'impression et à explorer de nouvelles voies esthétiques.

16. Édition publiée en 1513 qui se concentre sur le Livre des Psaumes de la Bible. C'est une édition critique et une exégèse des Psaumes, un livre biblique composé de prières, de poèmes et de chants.

En ce qui concerne la typographie, quelques initiatives pionnières reviennent à Henri Estienne qui, dans la deuxième édition du *Quincuplex Psalterium*¹⁶ de Lefèvre d'Étaples, utilise des voyelles accentuées pour le latin afin de résoudre certaines ambiguïtés grammaticales et d'indiquer clairement l'accentuation. /FIG.17/ Ce système est encore utilisé de nos jours, ce qui renforce l'affirmation que si une expérimentation est considérée comme viable, elle devient la nouvelle norme. La typographie permet de chercher les limites dans la compréhension du texte ainsi que dans sa lisibilité.

Au cours des siècles, les créateurs ont cherché à transcender les normes établies, poussant les limites du format, de la mise en page et de la typographie à leur extrême pour créer des œuvres uniques et expérimentales. Cette quête d'innovation a conduit à des avancées significatives dans le monde de l'impression et de la publication. Parfois, la volonté première de ces expérimentations est l'exploration de nouvelles formes esthétiques, la recherche d'une nouvelle harmonie visuelle comme a pu le témoigner Alde Manuce. Nous allons voir que ces recherches d'une nouvelle esthétique sont le reflet des goûts et des valeurs des graphistes, imprimeurs ou éditeurs qui opèrent ces transgressions.

Les goûts esthétiques des acteurs du processus

Cette recherche de transgression ne se restreint pas à une volonté d'innovation, elle va au-delà des dimensions techniques. Elle peut également revêtir une dimension simplement esthétique, reflétant ainsi les préférences des acteurs impliqués dans le processus. Étant propre à chaque individu, une expérimentation axée sur la recherche du beau sera implicitement influencée par la conception esthétique de son créateur, incarnant ainsi une expression de ses goûts personnels. Ainsi, certaines personnes aspirent à repousser les limites esthétiques du design de livre en suivant leurs propres visions de la beauté.

Le refus de l'ornement distingue les caractères gravés par Giambattista Bodoni, graveur, imprimeur et typographe italien, qu'il emploie à la fin du XVIII^e siècle dans des réalisations où les classiques de l'Antiquité occupent une place centrale¹⁷. / FIG.18/ Il s'inspire des caractères de l'Antiquité romaine, connus pour leur neutralité. Bodoni privilégie la clarté et la simplicité du design, estimant que l'ajout d'ornements superflus compromet la lisibilité du texte. Pour lui, l'élégance typographique réside dans la forme des caractères eux-mêmes, à travers

*«la régularité du design, l'élégance combinée à la netteté, le bon goût et l'enchantement»*¹⁸.

17. Pour l'ambassadeur du roi d'Espagne, José Nicolas de Azara, Bodoni publiera *Les travaux d'Horace* en 1791, *Virgile* en 1793, et *Tibulle et Properce* en 1794.

18. Giambattista Bodoni, *Manuel Typographique*, Taschen, coll. Bibliotheca Universalis, Allemagne, réédition de 2016, 752 p., page 31

Cette typographie, qui a constitué une rupture à son époque et persiste encore de nos jours, a été conçue par amour d'un esthétique sobre et neutre.

Un autre exemple est celui de Jan Tschichold, qui couple remise en cause des normes et recherche d'une nouvelle esthétique. En effet, le designer du XX^e siècle considère la blancheur du papier des livres comme étant

19. Jan Tschichold, *Die Neue Typographie Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Berlin, 1928, 240 p., page 13

*« extrêmement désagréable pour les yeux, [...] c'est un grave problème de santé publique »*¹⁹.

Le rejet du décoratif, l'asymétrie, l'usage des caractères sans empattement, décrivent une pratique élémentaire issue d'une réflexion sur les diverses connotations de la typographie. La symétrie, si contestée, se construit autour d'un axe artificiel qui sépare la page en deux parties égales, où

20. Postface de Muriel Paris dans l'ouvrage de Jan Tschichold, *Livre et typographie, essais choisis*, Allia, Paris, réédition 1998 en français, 203 p.

*« le blanc de la page n'est que le support du noir des mots »*²⁰.

Désormais, c'est la structure de l'écriture, le sens, qui doit donner forme au texte. Le blanc devient actif, construit, et non plus seulement arrière-plan.^{/FIG.19/} Jan Tschichold réalise ses expérimentations en fonction de ses propres goûts et de sa réflexion sur l'utilisation du blanc sur la page.

Enfin, le mouvement Art & Craft découle également de l'amour d'une esthétique particulière. Ce mouvement de la fin du XIX^e siècle fait écho aux préoccupations de l'écrivain John Ruskin et de l'artiste William Morris face aux progrès de l'ère industrielle. Ils souhaitent réhabiliter le travail du fait-main, mais également préserver les techniques traditionnelles, avec une volonté de restaurer la qualité et l'esthétisme de l'artisanat.

Le mouvement se caractérise par des ornements floraux, des motifs géométriques, des influences médiévales et une inspiration naturelle pour la conception des livres au niveau des matériaux. Ils visent à contrecarrer les productions industrielles jugées laides et à créer un contraste avec celles-ci. Par exemple, le livre *The Works of Geoffrey Chaucer* est une œuvre majeure du designer, écrivain et imprimeur William Morris.^{/FIG.20/} Imprimé en 1896, tout a été réalisé à la main. William Morris a utilisé du papier

vélin²¹ et une reliure en cuir, réfléchit à l'intervalle idéal entre chaque caractère, mot et ligne, ainsi que cherché la meilleure encre possible. Le mouvement Art & Craft émerge donc de convictions personnelles qui veulent valoriser l'artisanat face à l'évolution de l'industrie.

Ces exemples illustrent comment la recherche d'une esthétique personnelle et la remise en question des normes ont été des moteurs de changements dans le domaine du design graphique. Chacun de ces créateurs a repoussé les limites de l'expression esthétique, que ce soit par la simplicité et la clarté des caractères typographiques, la réflexion sur l'utilisation du blanc sur la page ou la célébration de l'artisanat dans le design de livres. Ces expérimentations ont enrichi le champ du design graphique en contribuant à son évolution constante, tout en mettant en lumière la dimension profondément personnelle de l'esthétique en design. Le mouvement Art & Craft en est un parfait exemple, mais il est également à la recherche de nouvelles valeurs et de nouveaux idéaux.

Des transgressions motivées par une recherche de nouvelles valeurs

L'histoire de la création dans le domaine du design de livre est marquée par une quête perpétuelle de nouvelles valeurs et d'idéaux en rupture avec les normes contemporaines. Cette recherche d'innovation et de dépassement des conventions a souvent pris forme à travers des expérimentations et des évolutions dans les normes et les standards.

Comme mentionné précédemment²², il y a eu quelques périodes historiques où l'on a assisté à un retour aux styles antiques. Au XIV^e siècle, la Renaissance est marquée par une redécouverte des textes anciens, notamment ceux ayant des implications religieuses. Cette poursuite d'authenticité et de fidélité aux textes anciens conduit à une réintroduction des écritures antiques, telles que la minuscule caroline qui deviendra l'humane, aussi appelée famille de caractères humanistiques.^{/FIG.21/} L'objectif est de renouer avec les textes anciens, et cela de la manière

21. Papier de haute qualité qui se veut plus lisse, plus blanc et plus fin qu'un parchemin classique. Il est supposé être préparé à partir d'une peau de veau mort né.

22. Confer partie I, chapitre II, sous partie 2 *Les goûts esthétiques des acteurs du processus*

la plus fidèle possible, rompant ainsi avec les conventions de l'époque.

Les mutations des normes éditoriales sont souvent influencées par des mouvements sociaux et des choix de société. Prenons comme exemple la typographie au XVI^e siècle. À cette époque, le remplacement du gothique par le romain s'accompagne aussi de la disparition progressive de signes accessoires de la typographie, comme les pieds de mouche ayant fonction de marque de paragraphe, ce qui contribue à la modernisation de la mise en page. Cette mutation relève d'un choix de société qui différencie la France de François I^{er} de ses voisins du Nord, et tout spécialement de l'Empire germanique. Ce choix typographique deviendra par ailleurs une norme toujours actuelle, ayant définitivement effacé certains accessoires de typographie de nos livres. On cherchait alors via cette évolution de nouvelles valeurs qui puissent démarquer une entité propre à un royaume.

Enfin, les mouvements artistiques ont également joué un rôle majeur dans les expérimentations du design de livre. Au XX^e siècle, pendant la Première Guerre mondiale, apparaît le mouvement artistique et intellectuel Dadaïsme. Ce mouvement met en avant un esprit mutin et caustique, un jeu avec les convenances et les conventions, et un rejet de la raison et de la logique.

Les artistes, graphistes et éditeurs se voulaient irrespectueux des normes sociales, extravagants, en affichant un mépris pour les vieilleries du passé. Ils cherchaient à atteindre la plus grande liberté d'expression possible, en utilisant tout matériau et support. Le poème *L'amiral cherche une maison à louer* de Tristan Tzara, Marcel Janco et Richard Huelsenbeck, écrit en 1916, en est un parfait exemple. ^{/FIG.22/} Les lignes et les équilibres sont bousculés, mélangeant 3 langues et donc 3 voix en même temps (français, allemand, anglais) qui submergent le contenu du poème. L'expérimentation de design de livre via le mouvement Dada témoigne d'un rejet des conventions établies et d'une recherche de nouvelles valeurs à travers l'absurde.

Les expérimentations dans le design de livre sont donc motivées par une recherche perpétuelle de nouvelles valeurs et de ruptures avec les idéaux qui transcendent les conventions de l'époque. Qu'il s'agisse de revenir

aux valeurs antiques, de répondre à des mouvements sociaux ou de s'inspirer de mouvements artistiques, ces expérimentations ont contribué à redéfinir les normes éditoriales et à refléter les aspirations, les goûts et les valeurs de leurs créateurs. Le livre en tant qu'objet est devenu un réflecteur de leur concepteur.

L'histoire du design de livre est une histoire de mouvements, de changements et de réinventions constantes. Les transgressions des normes éditoriales sont souvent motivées par un désir de repousser les limites de l'expression artistique, de révéler de nouvelles esthétiques et de célébrer des valeurs personnelles, en plus de trouver des solutions à un problème donné. Que ce soit à travers le format, la typographie, la mise en page ou d'autres aspects du design, chaque acte de transgression est un pas en avant vers une évolution perpétuelle. Ces transgressions nous rappellent que le design de livre est un reflet des aspirations et des idéaux de ses créateurs, et que les normes sont constamment redéfinies pour mieux capturer l'essence de chaque époque.

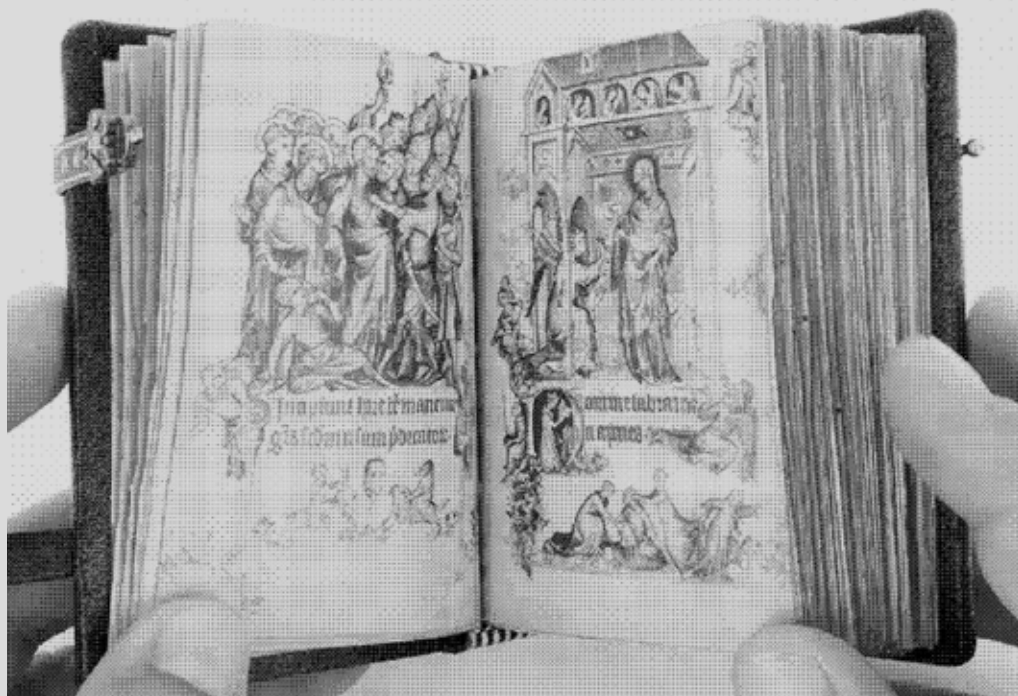
CONCLUSION

À travers l'exploration de l'Histoire des normes éditoriales, nous avons pu constater que celles-ci sont en constante mutation pour répondre aux demandes changeantes de la société et des lecteurs. Cependant, il est essentiel de rappeler que chaque norme trouve ses racines dans une transgression, une expérimentation. Ce processus dynamique d'interaction entre les normes établies et les expérimentations à la marge est au cœur du design de livre. Chaque acte de transgression l'est par rapport à une norme, et chaque norme provient elle-même d'une transgression. Il s'agit d'une perpétuelle co-évolution qui permet de garder le design de livre en développement continu. Le design de livre est finalement une histoire en réécriture permanente, un reflet de la société et des artistes qui le façonnent, une recherche de l'innovation, de la créativité et de l'expression personnelle dans le monde de l'édition. Les normes sont, au final, faites pour être transgressées.



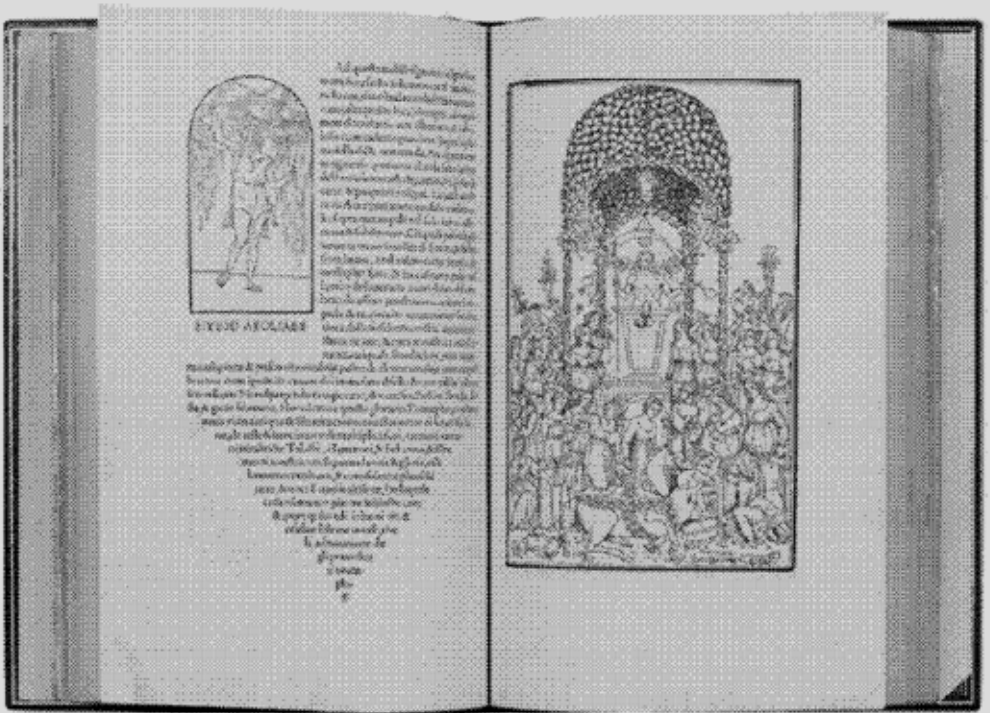
/FIG.14/ *Codex Gigas* (ou Bible du Diable),
monastère de Podlažice, XIII^e siècle,
97x50 cm © CTK

<https://www.dicopathe.com/curiosites-bibliophiles-1ere-partie-les-livres-geants/>



/FIG.15/ *Livre d'heures de Jeanne d'Évreux*,
commandé à Jean Pucelle par Charles IV
le Beau, Paris, 1322-1328, 9 x 6 cm
© 2010-2016 Facsimile Finder

<https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/hours-jeanne-evreux-facsimile>



/FIG.16/ *Hypnerotomachia Poliphili* (Songe de Poliphile), Venise, imprimé aux Presses aldines, 1499. In-folio

<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/livres-et-manuscrits/hypnerotomachia-poliphili-venise-1499-in-folio-rel>

PSALTERIUM
GALLICVM. I.

ROMANVM.

HEBRAICVM.
I.



Beatus
vir qui
nō abi-
it in cō-
silio im-

piorū & i via peccato-
rū nō stetit: & in cathe-
dra pessilētia nō sedit.

2 Sed in lege dñi volun-
tas eius: & in lege eius
meditabit die ac nocte.

3 Et erit tāq lignū quod
plantatū est secus decur-
sus aquarum: quod
fructum suum dabit in
tempore suo.

4 Et foliū ei⁹ nō defluet:
et omnia quęcūq; faciet
prosperabuntur.

5 Non sicut ipij nō sic: sed
tanq puluis quē p̄icit
vētus a facie ferrat.

6 Ideo non resurgūt im-
pij in iudicio: neq; pec-
catores in cōcilio iusto-
rum.

7 Quoniā nouit domi-
nus viā iustorū: & iter
impiorū peribit.



Beatus
vir qui
non a-
bit i cō-
silio im-

piorū & i via peccato-
rū nō stetit: & in cathe-
dra pessilētia nō sedit.

Sed i lege dñi fuit volū-
tas eius: et i lege ei⁹ me-
ditabitur die ac nocte.

Et erit tāq lignū: quod
plātātū est secus decur-
sus aquarum.

Quod fructū suū da-
bit: in tēpore suo.

Et foliū ei⁹ nō decideret:
et omnia quęcūq; fecerit
prosperabūtur.

Non sic ipij nō sic: sed
tanq puluis quē p̄icit
uentus a facie ferrat.

Ideo non resurgūt im-
pij in iudicio: neq; pec-
catores in cōcilio iusto-
rum.

Quoniā nouit domi-
nus viā iustorū: & iter
impiorū peribit.



Beatus
vir qui
non a-
bit i cō-
silio im-

piorū & i via peccato-
rum nō stetit: in cathe-
dra derisorū nō sedit.

Sed i lege dñi volūtas
eius: & in lege eius me-
ditabitur die ac nocte.

Et erit tanq lignum
transplantatū: iuxta ri-
uos aquarum.

Quod fructū suū da-
bit in tēpore suo: & fo-
lium eius nō defluet: et

omne quod fecerit pro-
sperabitur.

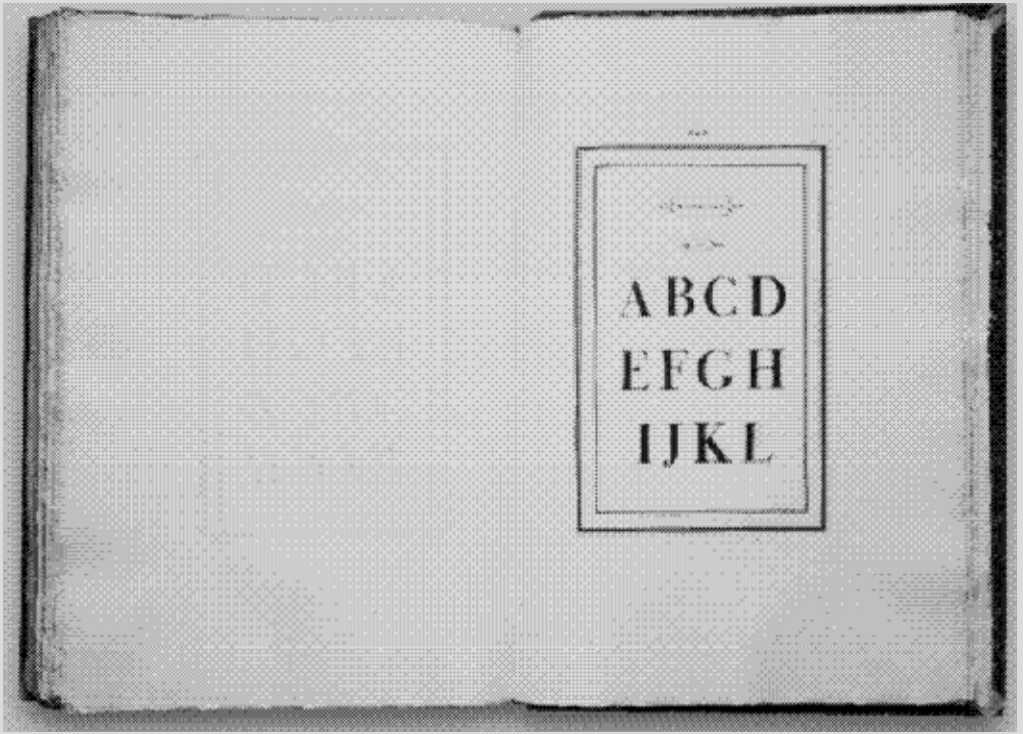
Non sicut impij: sed tan-
q puluis quem proij-
cit ventus.

Propterea non resur-
gūt ipij in iudicio: neq;
peccatores in congrega-
tione iustorum.

Quoniā nouit domi-
nus viā iustorū: & via
impiorū peribit.

TITVLVS nullus. Psalmus de Christo dño. Est enī qui habet clauē David: & qui clau-
dit & nemo aperit: aperit et nemo claudit. Propheta in spiritu loquitur. Beatus vir: deservit
hūc Christus. impij: gētes/ idololatę/ dei cōreptores. peccatores: trāsgressores diuine le-
gis & nature. cathedra pessilētia: pontificū/ scribarū & phariseorū iudicialia potestas/
qua corrupti abutebātur. Lex dñi: lex mosaica nō passib/ iter sed spiritualiter intellecta: &
euāgelica. die ac nocte: iugiter/ indefinenter. id Christo ppriū est. Lignū: lignū vite. de-
currentes aque: quatuor paradisi flumina Geon/ Phison/ Tigris/ Eufrates: quatuor riuus
decurrentis sanguinis (Christo pendēte in ligno) respon/ sēta. fructus: redēptio generis hu-
mani. Tēpus: tēpus passionis. Antichristus ex opposito dīstinitur. Et impij et peccato-
res per appropinquatiōē ad eum: vt pij & iusti per appropinquatiōē ad Christū. nō res-
urgunt: nō iustificātur/ nō imitantur. iusti: pij qui legem implent. Ideo si Christus resurre-

Apoc.
3



/FIG.18/ *Manuale Tipografico*, Giambattista Bodoni, Parma: Presso la Vedova, 1818
© Bridwell Library

<https://www.typeroom.eu/museo-bodoniano-giambattista-bodoni-manuale-tipografico>

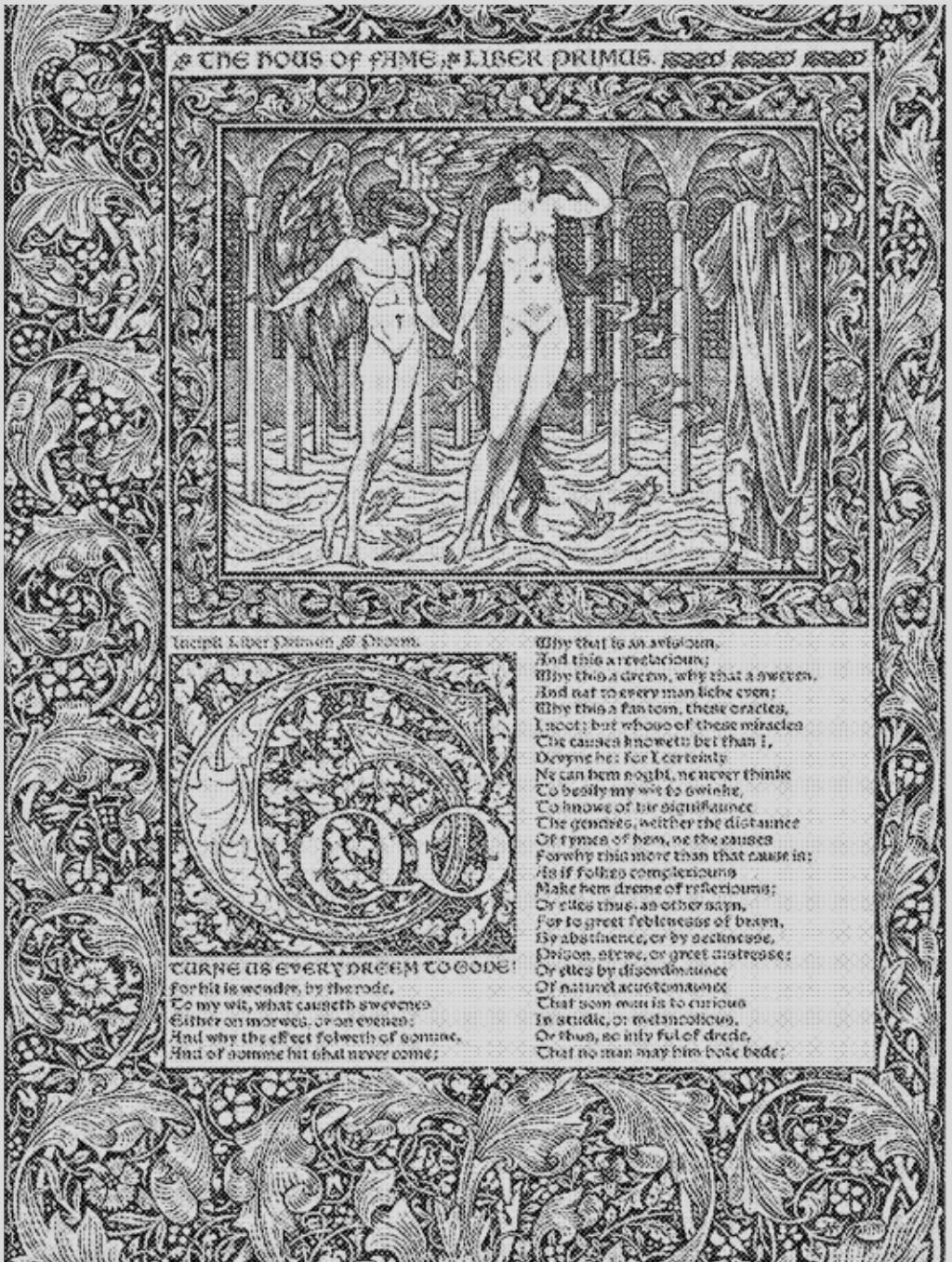
mitteilungen

typographische

sonderheft

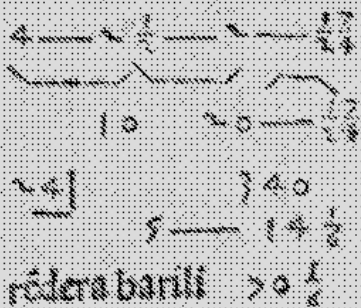
elementare
typographie

natan altman
otto baumberger
herbert mayer
max burchartz
el lissitzky
ladislaus moholy-nagy
molnár f. farkas
johannes molzahn
kurt schwitters
mart stem
ivan tschichold

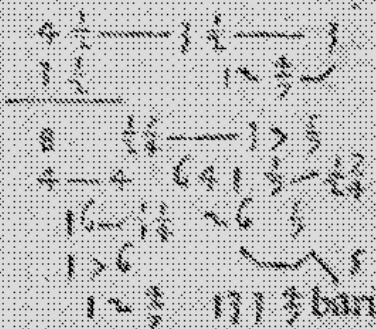


/FIG.20/ *The Works of Geoffrey Chaucer*,
 conception et mise en page de William
 Morris, illustrations de Sir Edward
 Burne-Jones, textes de Geoffrey Chaucer,
 Hammersmiths GB, 1896
 © Museum für Gestaltung Zürich/ZhdK

Eglie un canale pieno
 diue pigiate che e lun
 go 4 braccia 7 e largo
 2 braccia 7 e e alto 2
 braccia uo sapere qua
 nto uino rendera calan
 do p launnaccia tra il $\frac{1}{2}$
 e il $\frac{1}{4}$ cioè e $\frac{1}{4}$ della te
 nura occupa launnaccia
 e e $\frac{1}{4}$ della tenuta e il
 uino



Eglie unino pieno du
 ue pigiate che uidiami
 tro del fondo e 4 brac
 cia $\frac{1}{2}$ 7 quello di borca
 e 3 braccia $\frac{1}{2}$ 7 e alto nel
 mezo 1 braccia uo sape
 re quanto uino rendera
 redendo e $\frac{1}{4}$ della sua
 tenuta 7 rimanendo e
 $\frac{1}{4}$ della tenuta i uinac
 cia



/FIG.21/ *La Aritmetica di Filippo Calandri*,
 écrit en typographie humanistique, imprimé
 par Lorenzo da Mogiani et Giovanni
 Thedesco da Maganza, Italie, 1491
 © Rogers Fund

L'amiral cherche une maison

Poème simultané par R. Huelsenbeck, M. Janko, Tr. Tzara

HUELSENBECK Alcool aboli Des Admirals grivâtes Bouteille vide verlots chéant
 JANKO, chant Rouas bouas bouas Il Where the honey suckle as chair quand les grossesses
 TZARA

HUELSENBECK and can der Coedersgabache Klapperrüchlinggrasie sind wille ach
 JANKO, chant serpent à Rouarast on déprada ses amis devorant et
 TZARA

HUELSENBECK perras cherzas perrza coariorably War wachet dem wtd
 JANKO, chant mine admirably perrza coariorably Dinscher: dem sid diphonats
 TZARA

HUELSENBECK hiki Yabouas hiki Yabouas hiki hiki hiki
 JANKO, chant // rouge bleu rouge bleu rouge bleu rouge bleu
 TZARA // // // // // // // //

SIFFLET (Janot) // // // // // // // //

CLIQUETTE (TZ) // // // // // // // //

GROSSE CAISE (Herd) O O O O O O O O O O O O O O O O O O

HUELSENBECK les Kloest manistous was er unbig hixt abel louch abel louch
 JANKO, chant I love the ladies I love to be among the girls
 TZARA la concierge qui m'a trompé elle a vu de l'appartement que j'avais loué

HUELSENBECK hixt O silas gressouers Stöckichels des Admirals im Abendochts uns ere
 JANKO, chant o'clock and the la set I like to have my tea with some brewst shal shal
 TZARA Le traie traie la fausé comme la hôte de l'annuel blessé sex

HUELSENBECK Der Affe brüht die Seckah betit im Lindabbaum der Schrifig arrechelt her-
 JANKO, chant doing it doing it acc that ragtime couple over there ses
 TZARA Autout du phare tourne l'arbole des cécoux bicéle en molle de hestire vi-

HUELSENBECK Feltscha am de Leeder im Schinack grüht Jer
 JANKO, chant cher c'est si difficile La rue s'enlait avec mon bagage à travers la ville Un autre mèle
 TZARA

NOTE POUR LES Les essais sur la transmission des objets et des couleurs des premiers peintres cubistes (J.R. Picasso, Braque, Fautou, Duchamp-Villon, Delaunay, associent l'esprit à l'objet et les couleurs certaines simultanées.

scribitz the door a sordidest
 lumbias commanoyot a brider

veruert in der Natur
 d'est brie intément les grilles

adprien Der Croyoth e les hote
 Journal de Gesteur au

Dans l'ignie après la messe le pêcheur d

ere ere ere ere ere ere ere
 shal shal shal shal shal shal Ever

tona laralats estama la jowh'ersa
 that throw their shoulders in the air She said ti
 sent la distace des batissez Taxis que les

alte Oberprieater und zeigt der 5
 yes oh yes oh yes oh yes yes yes o
 aux cécoux la grave de je vous adore fait a

En même temps Me Apollinaire
 est plus intéressé encore par son art
 il accorde les images colorées, typog

/FIG.22/ Poème *L'amiral cherche une maison à louer* de Tristan Tzara, Marcel Janco et Richard Huelsenbeck, 1916 <https://dadasurr.blogspot.com/2010/01/tristan-tzara-notes-pour-les-bourgeois.html>

PARTIE II

II. ACTEURS DU MOUVEMENT

Nous avons pu voir dans la partie précédente que les standards sont en mouvance permanente, que ce soit pour une recherche esthétique, une motivation d'un contexte contemporain ou d'une invention qui ouvre les champs du possible. Il faut donc dorénavant se pencher sur les auteurs de ces mobilités.

Cette partie de notre exploration vise à mettre en lumière deux piliers cruciaux de cette évolution : d'une part, le rôle fondamental du graphiste, maître d'œuvre du visuel et de la présentation, et d'autre part, l'implication centrale des maisons d'édition, actrices influentes qui définissent la voie de l'expérimentation éditoriale. En examinant leur impact, nous plongeons dans un univers où la créativité et la liberté redéfinissent les normes et façonnent le paysage de la lecture moderne.

II. I LE RÔLE DU GRAPHISTE À TRAVERS LA TRANSGRESSION

Les éditions ne sont pas seulement des véhicules pour le contenu écrit, mais elles sont également des visuels forts et riches de sens. Le travail des graphistes ne se limite pas à l'embellissement des pages. Ils sont des acteurs indispensables à l'expérimentation éditoriale, et par conséquent à la création de nouveaux standards en terme d'espaces et de modes de lecture. Le domaine éditorial devient un lieu de réflexion sur son rôle et son implication dans le processus de création.

Oser l'expérimentation

Pendant plusieurs siècles lors des débuts de l'imprimerie, le rôle du graphiste contemporain était la plupart du temps pris en charge par les imprimeurs, recevant parfois quelques repères et consignes pour l'impression. Le graphisme éditorial était donc, le plus souvent, dicté par les normes existantes, mais également par les possibilités que les presses typographiques permettaient. Mais aujourd'hui, cette norme a bien évolué. En effet, dorénavant

« classer l'information par des méthodes traditionnelles ne fonctionne plus maintenant. Le designer n'est plus une personne qui se cache derrière les contenus »²³.

Comme évoqué dans la citation précédente, l'expérimentation permet aux graphistes de dépasser le rôle d'exécutant qui leur a été assigné pendant des décennies en produisant des formules éditoriales en tension par rapport à l'existant. En fonctionnant de cette manière, les choix graphiques sont plus vastes et libres en comparaison à un graphisme normé qui suit ses standards contemporains à la lettre. Beaucoup de graphistes cherchent désormais à définir une relation avec les lecteurs au lieu de la distance usuelle qui soit simplement une vision de l'ouvrage.

23. Interview de Maureen Mooren, Daniel van der Velden et Jeffrey C. Ramsey dans *Dutch Resources : Collaborative Exercises in Graphic Design*, 2005, Valiz, 384p., page 7

C'est notamment le parti-pris de Maureen Mooren, Daniel Van der Velden et Jeffrey C Ramsey, qu'ils partagent dans leur entretien destiné au Festival de Chaumont de 2005. Leur objectif est qu'un ouvrage soit excitant à concevoir et à regarder, qu'il ait une réelle personnalité et qu'il sorte des sphères classiques. Il faut que l'intention du graphiste se ressente, qu'elle soit de

24. Confer note 23

« chercher la beauté sacrée ou bien de participer pleinement au chaos actuel. [...] Il faut créer une relation avec le lecteur, un jeu de conjugaison, une tension fertile qui ne gave pas mais qui donne faim »²⁴.

Le graphiste entame une relation avec le lecteur en lui donnant l'envie d'en voir plus, de tourner les pages du livre et de voir ce qu'il se passe.

Ces choix vastes et libres en termes d'expérimentations font également que, bien souvent, on peut reconnaître un graphiste seulement avec son style graphique. Nous pouvons citer par exemple Luc de Fouquet, graphiste du studio Super Terrain, qui a accepté de réaliser un entretien pour ce mémoire.

Pour lui, le fait qu'on reconnaisse le studio seulement avec son style graphique est un grand avantage : les personnes viennent les voir pour leur travail et pour leur style, afin d'associer leurs idées à l'image de Super Terrain. On dépasse vraiment l'idée du graphiste simplement exécutant dans ce cas-là. Pour lui,

25. Entretien avec Luc de Fouquet du studio Super Terrain, 26 juillet 2023, visioconférence

« les commandes les plus riches ou les plus intéressantes pour nous, c'est celles où les gens viennent nous chercher en ayant une idée suffisamment précise de ce qu'ils viennent chercher [...]. L'enjeu, c'est déjà d'avoir une vision suffisamment précise de ce qu'on fait et aussi de l'univers graphique qu'on va projeter sur les images, et qu'ils ont envie d'associer leur image à ça »²⁵.

Participer pleinement à une édition, c'est aussi savoir surprendre, questionner son public. Et pour réussir cela, il faut sortir des cadres ordinaires des publications, étonner son lecteur là où il ne s'y attend pas, pousser la matérialité

de l'objet à l'extrême, là où l'édition peut devenir une expérience d'aventure à part entière. Le graphiste est ainsi capable de comprendre les normes et la manière dont il peut agir sur celles-ci pour créer l'effet de surprise par diverses actions de traduction, transformation ou transgression. Il est un

*« virtuose des normes »*²⁶.

Voici deux citations qui illustrent ces propos :

*« Il est agréable de construire une base, une structure bien établie et après savoir comment la bousculer, créer un accident, la rendre plus vivante [...] ramener quelque chose qui bouscule, d'inattendu dans quelque chose de très cadré »*²⁷

*« Tu peux vite t'ennuyer si tous les supports se ressemblent, tu passes à autre chose. Je pense que c'est assez humain, donc faut se renouveler, faut créer de la surprise, faut créer des émotions. [...] Comment on amène autre chose que simplement de l'info ? »*²⁸

Avec ces paroles, on peut se rendre compte de la réflexion qui est faite lors du processus de création. Ces graphistes cherchent à bousculer les standards déjà établis et souhaitent sortir du cadre ordinaire afin d'amener un effet d'étonnement chez le lecteur, d'éviter l'ennui et de renouveler l'expérience de lecture. Et pour réussir cela, ils étudient les normes afin de les transgresser.

En revanche, expérimenter peut avoir des cotés négatifs. Nous pouvons citer les problèmes liés aux matériaux, comme pour les éditions de la série *SHV Think Book* dont le design est réalisé par Irma Boom, graphiste néerlandaise.^{/FIG.23/} Série de livres imprimés sur du papier filtre à café, lors de la première impression, l'exemplaire a été happé par l'imprimante qui l'a ressorti complètement chiffonné et déchiré.

Un autre coté négatif peut arriver lorsque l'on transgresse les normes, c'est la non-appréciation des lecteurs. La conférence d'Irma Boom *L'architecture du livre* réalisée au Centre Pompidou illustre très bien ces propos. Lorsqu'elle était graphiste pour le Dutch Government Publishing and Printing Office, elle se fait remarquer par

26. Entretien avec Annie Gentes par Estelle Chaillat, Justine Peneau et Dorian Reunkrilerk (Doctorants CoDesign Lab & Media Studies, Telecom ParisTech) sur *The indiscipline of design: bridging the gap between humanities and engineering*, 2021

27. Entretien avec Clément Buée, graphiste de la maison d'édition Tendance Négative, 24 juillet 2023, visioconférence

28. Entretien avec Luc de Fouquet du studio Super Terrain, 26 juillet 2023, visioconférence

Ootje Oxenaar, illustrateur des billets de banque néerlandais. Il l'invite à concevoir deux catalogues de timbres pour une édition spéciale : celle de 1987 et 1988. /FIG.24-25/ Son travail a été jugé comme trop expérimental. Elle déclare avoir reçu des centaines de courriers de haine à son égard pour avoir réalisé cette édition.

29. Conférence
L'architecture du livre,
lors de l'événement
Parole au graphisme,
Centre Pompidou, Irma
Boom, 2013, 2h04min
[https://www.
centrepompidou.fr/fr/
ressources/media/kkkqEBz](https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/kkkqEBz)

«J'ai reçu tellement de courriers de haine. [...] On m'a également reproché que ce soit beaucoup trop avant garde. [...] Lorsque vous faites quelque chose qui sort de l'ordinaire, d'extra-ordinaire, vous avez forcément des amis et des ennemis. [...] Si les autres n'aiment pas, essayons de voir pourquoi ils n'aiment pas.»²⁹

Expérimenter dans le domaine du design de livre peut donc ne pas plaire à certaines personnes attachées aux normes auxquelles elles sont habituées. En revanche, cela peut permettre d'aborder une réflexion et de se demander pourquoi ces expériences avant-gardistes ne sont pas forcément appréciées, comme a pu le faire Irma Boom.

L'expérimentation du design de livre permet donc d'affirmer son style graphique dans le monde de l'édition à travers une recherche permanente d'une nouvelle expérience de lecture. Ces expériences traduisent une certaine réflexion de la part du graphiste dans son processus de création. Chaque choix graphique est influencé par une intention, une volonté d'interaction avec le lecteur, une quête d'impact sur celui-ci. Il faut comprendre les standards, les déconstruire et les réinventer pour créer de nouvelles expériences. Même si les graphistes peuvent être confrontés à des situations négatives dues à des avis conservateurs, l'expérimentation est essentielle pour la progression et l'évolution de ce domaine. Les graphistes permettent ainsi d'innover et de repousser les limites de l'esthétique et de la narration. Ils deviennent de véritables acteurs dans la création de design de livres.

Un interprète au service de la compréhension

L'édition, en tant que vecteur de communication, joue un rôle essentiel dans la transmission des idées. La compréhension du contenu d'une édition repose en grande partie sur la manière dont il est édité. En modifiant la façon de montrer une information, on peut l'amplifier, l'atténuer ou changer son sens. Le graphiste devient ainsi un interprète au service de la compréhension.

Tout d'abord, pour communiquer ses idées, l'édition doit être lisible (sauf si l'illisibilité est le propos). Elle doit permettre d'accéder facilement à l'idée qu'elle veut communiquer. Le livre devient de cette manière-là un objet de pensée et pour penser. À travers l'exposition *Choses lues, choses vues* réalisée à la Bibliothèque nationale de France en 2009, il est expliqué que les formes du livre et la disposition de la page affectent la construction du sens du texte. Les textes sont toujours communiqués à leurs lecteurs dans des formes qui les contraignent sans pour autant détruire leur liberté. On apprend ainsi que les formes données à la présentation des textes ont une double signification, selon les choix de l'éditeur et la volonté des imprimeurs. En effet,

« d'un côté elles traduisent la perception que les faiseurs de textes ou de livres ont des compétences des lecteurs, et d'un autre, elles visent à imposer une manière de lire, à façonner la compréhension et à contrôler l'interprétation »³⁰.

30. Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, *La lecture entre contraintes et inventions*, article tiré de l'exposition *Choses lues, choses vues*, Bibliothèque nationale de France site Richelieu, 2009-2010

J'ai eu l'occasion d'aborder ce sujet lors de mes entretiens, et les avis sont unanimes : pour accéder aux pensées d'un texte, il faut qu'il soit lisible et agréable au regard. En effet, selon Clément Buée, graphiste de la maison d'édition Tendances Négatives :

« Si c'est imprimé avec les pieds, que tu n'arrives pas à le lire, que c'est tout petit, tu n'as pas envie d'y aller. Alors que si tu as un truc un peu aéré avec une écriture sympa, tu as envie de l'ouvrir et ça peut grandement aider à faire passer un message. »³¹

31. Entretien avec Clément Buée, graphiste de la maison d'édition Tendances Négatives, 24 juillet 2023, visioconférence

Luc de Fouquet rejoint également son avis. Il annonce en effet :

32. Entretien avec Luc de Fouquet du studio Super Terrain, 26 juillet 2023, visioconférence

*«D'une manière générale, je pense que ça (la mise en page) te permet d'accéder à un contenu, c'est un vecteur. Tout dépend du chemin que tu proposes au lecteur. Après, ça peut être de manière très simple, juste le fait de faire une mise en page qui rende accessible et complètement lisible le propos. Dans le cadre d'une édition, même un livre de poche, il y a la question de la mise en page, puis de l'expérience de lecture.»*³²

Certaines expérimentations poussent même cette volonté de lisibilité à l'extrême. La ponctuation est le résultat de la standardisation introduite par l'invention de l'imprimerie. Certains auteurs ont protesté contre cette imposition et souhaitent renouveler la ponctuation afin de faciliter la compréhension du ton des textes. Hervé Bazin, écrivain du XX^e siècle, illustre cette démarche et met en place dans son essai *Plumons l'oiseau* les points de doutes, de conviction, d'amour, d'acclamation et d'autorité afin de clarifier les propos des personnages, facilitant la compréhension du texte par les lecteurs.^{/FIG.26/}

La mise en page, quant à elle, tient un rôle bien plus grand que la simple lisibilité du texte. L'articulation entre fond et forme prend une grande place dans la compréhension d'un contenu. On transforme une matière brute en objet complexe, dont la relation contenu/contenant peut faciliter le travail de compréhension. En effet,

33. Alain Milon, *L'esthétique du livre*, chapitre *Le livre: entre beauté intellectuelle et esthétique fonctionnelle*, sous la direction de Marc Perelman, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. Livre et société Nanterre, Paris, 2010, 448 p., page 26

*«si la main et les doigts manipulent le livre, ils ne sont que la prothèse des yeux»*³³.

Un des exemples les plus connus pour soutenir cette information est l'édition *La Cantatrice Chauve*, avec une mise en page typographique de Robert Massin, parue en 1964. Les échanges des personnages prennent corps dans la graphie par la taille, l'inclinaison, le rythme, les graisses ou le choix typographique. Ceci amplifie les émotions des personnages, et le lecteur s'immisce plus facilement dans le texte.^{/FIG.27-28/}

Ces expérimentations ont lieu depuis des siècles : en 1829, dans son poème *Les Djinns*, Victor Hugo et ses éditeurs, Gosselin et Bossange, jouent des effets visuels que procure la longueur croissante puis décroissante des vers sur la page, figurant ainsi le rapprochement puis l'éloignement des cavaliers. /FIG.29/

Également, en 1897, Stéphane Mallarmé publie chez Ambroise Vollard *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. La maquette manuscrite et les épreuves de l'édition montrent son affranchissement des codes usuels de la langue écrite et de l'imprimé dans la longueur des blancs et la position des vers sur la page, cela pour intensifier la notion de hasard et d'aléatoire du poème. /FIG.30/ Aujourd'hui, plus d'un siècle plus tard, beaucoup de graphistes poursuivent cette réflexion et cherchent ce qu'ils peuvent apporter en plus pour un texte, comment traduire des idées visuellement et non plus seulement avec des mots.

C'est le cas de Clément Buée, graphiste de la maison d'édition Tendance Négative :

*« Nous, le particulier de la maison d'édition, c'est de servir le texte. On va prendre un texte et on va se dire "ok, là, il est question de ci, question de ça. Là, il y a telle couleur qu'on va trouver. Là, il y a telle réaction du personnage. Comment on peut traduire ça visuellement ?" [...] C'est vraiment, à chaque fois, servir le texte et c'est pour ça que les bouquins sont aussi souvent différents. »*³⁴

34. Entretien avec Clément Buée, graphiste de la maison d'édition Tendance Négative, 24 juillet 2023, visioconférence

Ce rapprochement, voire cette fusion entre forme et contenu libère donc le livre de cette idée qu'il y aurait un contenu et un contenant. Le rapprochement entre deux entités a priori séparées offre ainsi une nouvelle expérience de lecture. La forme du livre va au-delà de l'aspect esthétique. Il devient

*« non seulement un objet de réception mais aussi de production visuelle »*³⁵,

ce qui fait que le graphiste devient un virtuose du sens et de l'intelligibilité d'un contenu. Il ne se contente pas de transmettre, il transforme.

35. Alain Milon, *L'esthétique du livre*, chapitre *Le livre : entre beauté intellectuelle et esthétique fonctionnelle*, sous la direction de Marc Perelman, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. *Livre et société* Nanterre, Paris, 2010, 448 p., page 26

La norme comme levier pour l'expérimentation éditoriale

Depuis le commencement de ce mémoire, nous parlons d'expérimentations de design de livre par rapport aux normes existantes. Sans les normes, ces expérimentations n'existeraient pas, et sans les expérimentations, les normes ne se renouvelleraient pas non plus.

Leur confrontation est finalement un dialogue, une co-interaction qui fait que les deux évoluent ensemble. Les normes sont un levier créatif pour proposer de nouvelles expériences de lecture.

Pour Clément Buée et Luc de Fouquet, le standard offre un certain cadre pour la vente des éditions. Ils ne bannissent pas les standards, ils tentent de comprendre où sont les limites du faisable et de les pousser à l'extrême. En effet, les normes servent de balises :

36. Confer note 34

« Bien sûr qu'on va se servir d'un cadre classique. [...] C'est aussi pour que les gens s'y retrouvent. Ça reste un objet "côté" et ça reste un produit, donc il faut que ça se vende aussi. [...] C'est toujours des allers retours, parfois un peu trop loin, où la norme et où le standard n'ont pas encore bougés. T'es un peu en décalage, c'est bien, mais faut pas non plus être trop loin. »³⁶

Luc de Fouquet suggère une conscience des normes et des attentes existantes dans le domaine print afin de réaliser un objet qui répond aux besoins des utilisateurs :

« (À propos de la brochure du TU de Nantes) Ils ont fait un journal, mais finalement, il manque quand même l'aspect très pratique. Dans les standards y'a un peu ce truc là... C'est un peu comme les clichés, il y a un peu un fond de vérité. [...] On est revenu à un format plus simple à diffuser, parce que tous les diffuseurs nous disaient "Ah bah... Les journaux, c'est super, mais on ne peut pas les poser dans les bars, personne ne les voit." Et donc finalement, t'es contraint, t'es dans une chaîne de production en fait.

Tu as beau avoir de supers idées, si ton objet il est hors du format, il peut aussi passer à côté de son objectif. Donc c'est toujours ça, des allers retours, des tentatives pour voir jusqu'où on peut aller, mais des fois aussi revenir un peu plus dans les rails.»³⁷

37. Entretien avec Luc de Fouquet du studio Super Terrain, 26 juillet 2023, visioconférence

Dans ces témoignages, on voit que le cadre classique fourni par les normes est un outil, une limite. Cette limite devient également un point de repère dont il faut se rapprocher si jamais l'édition est trop poussée à l'extrême. Il peut servir pour évaluer la viabilité des nouvelles configurations. Et les normes étant en permanente mouvance, cela ouvre une forme de renouvellement de la pratique et de l'expérience de lecture très dynamique. Il y a une évidence entre la poursuite d'idées créatives et la nécessité de se conformer à des standards pour atteindre ses objectifs.

En conclusion de cette sous-partie, j'aimerais citer une phrase de Clément Buée qui m'a marquée et qui, pour moi, résume bien le rapport que l'on peut observer entre les standards et l'expérimentation :

«Finalement, nous, la norme, on l'aime bien. Elle nous permet de nous donner des trucs, si il n'y en avait pas, on n'existerait pas.»³⁸

38. Entretien avec Clément Buée, graphiste de la maison d'édition Tendance Négative, 24 juillet 2023, visioconférence

Le graphisme en tant qu'acte politique et militant

Les normes éditoriales ne sont pas uniquement le fruit de conventions ou de tendances esthétiques, elles sont également façonnées par des influences politiques et légales. L'engagement des graphistes, typographes, imprimeurs a ainsi joué un rôle important dans l'évolution du design de livre. À travers leur travail, ils peuvent exprimer des idées et des valeurs, et les expérimentations en sont des vecteurs. Les influences politiques et les convictions des créateurs ont un fort impact et façonnent le design de livre.

Les normes éditoriales peuvent venir de lois imposées par le gouvernement. Détourner celles-ci afin de pouvoir échapper à la censure fait de cette opération un acte

militant. Par exemple, un arrêt du parlement de Paris du 1^{er} juillet 1542 annonce un renforcement du contrôle de l'imprimé : les imprimeurs doivent s'identifier par leur nom et adresse sur tous les nouveaux livres, tout volume sera examiné avant d'être mis en vente. Ce contrôle est prévu pour tous les livres,

39. Arrêt du parlement de Paris contre Antoine Lenoir: 1er juillet 1542

«*mesme de grammaire, dialectique, medecine, de droit civil & canon, mesme en alphabetz que l'on imprime pour les petitz enffans*»³⁹.

La peine encourue en cas de non-respect est la condamnation à mort. Les autorités cherchent à manipuler les objets et les circuits de l'imprimé.

Il est expliqué dans le livre *Histoire du livre et de l'édition, productions et circulation, formes et mutations* de Yann Sordet⁴⁰, que les condamnations publiques et les interdictions médiatisées avaient pour effet de renforcer la demande de livres interdits et des détournements des normes mises en place par la Royauté. Diderot l'a clairement formulé :

40. Yann Sordet, *Histoire du livre et de l'édition, productions et circulation, formes et mutation*, Albin Michel, coll. L'Évolution de l'Humanité, Paris, 2021, 798 p.

«*La proscription, plus elle est sévère, plus elle hausse le prix du livre, plus elle excite la curiosité de le lire, plus il est acheté, plus il est lu...* »⁴¹

41. Denis Diderot, *Lettre sur le commerce de la librairie*, essai relatif à la police littéraire, France, 1763, 79 p., page 69

Ce contrôle de l'édition a également eu lieu lors de la Seconde Guerre mondiale, où l'occupant, y voyant un moyen de pression, crée en avril 1942 une Commission de contrôle de papier : elle exige des éditeurs qu'ils lui communiquent la liste des ouvrages à paraître, liste qu'elle transmet aux autorités allemandes avant d'attribuer, ou pas, les stocks demandés. La presse contourne donc ces normes et tire plus de 10 millions d'exemplaires de journaux clandestins pendant la guerre.

L'expérimentation du design de livre devient également vectrice d'idées politiques, la plupart du temps opposée au capitalisme. Beaucoup de graphistes avant-gardistes font part de ces idées dans leur travail. Herbert Bayer, typographe et photographe du Bauhaus, lance en 1920 un mouvement visant à abandonner l'utilisation des capitales, associées à l'autorité et au pouvoir. En 1925, il se consacre à mettre au point une typographie sans capitales : L'Universal.^{/FIG.31/}

Josef Müller-Brockmann quant à lui, graphiste et typographe suisse, met en place l'asymétrie comme une règle sociale, en affirmant que ^{/FIG.32/}

*« La symétrie et l'axe central sont ce qui caractérise l'architecture fasciste. Le modernisme et la démocratie rejettent l'axe »*⁴².

42. Josef Müller-Brockmann, *Grid system in graphic design*, Niggli editions, Pays-Bas, 1999, 176 p., page 107

Ces actes de rébellion graphique illustrent la manière dont le design de livre peut devenir une plateforme provocante, offrant aux graphistes la possibilité de s'exprimer tout en défiant les normes visuelles établies.

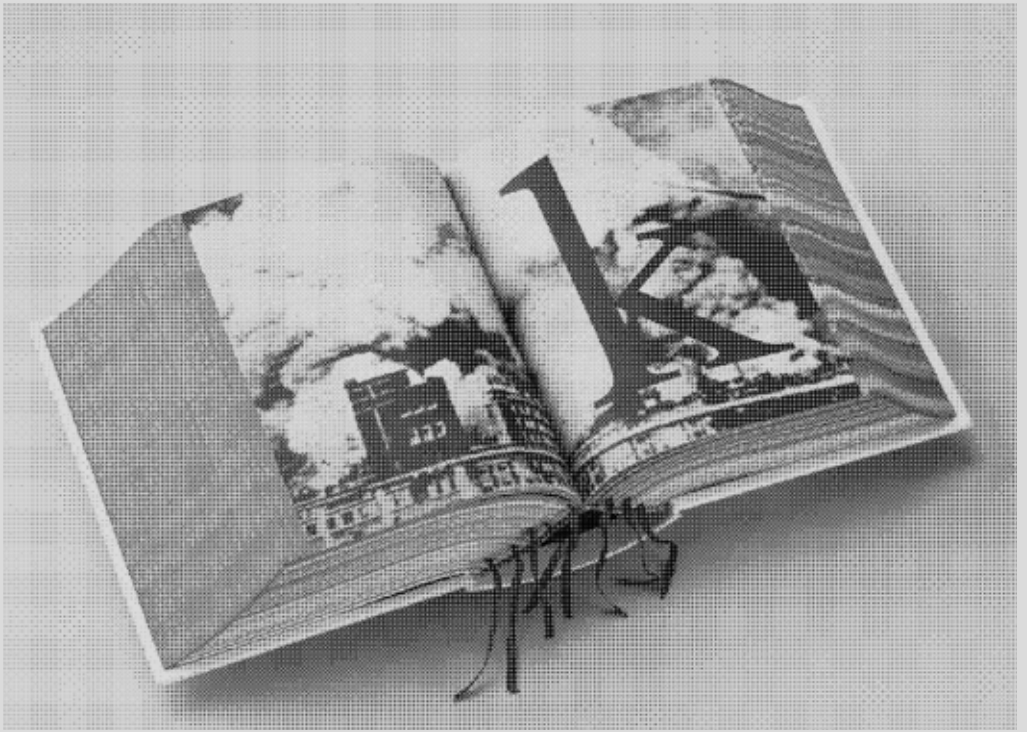
Cependant, cet engagement du designer peut se transformer en une contrainte, si tant est que cela soit perçu comme tel. En prenant position, le designer s'expose à une éventuelle opposition des idées d'autrui, créant ainsi une image de lui-même qui pourrait repousser des clients potentiels. À titre d'exemple, la fonderie 205TF interdit l'utilisation de ses polices de caractères pour des messages politiques spécifiques :

*« L'utilisation d'une police de caractères commercialisée sur le site www.205.tf pour porter un message politique ou servir au développement de l'identité d'une organisation à caractère politique doit faire l'objet d'une demande préalable à 205TF. L'absence de réponse équivaut à un refus. En aucun cas, 205TF n'est tenu de donner les raisons de son refus. »*⁴³.

43. Contrat de licence d'utilisateur d'une font 205TF

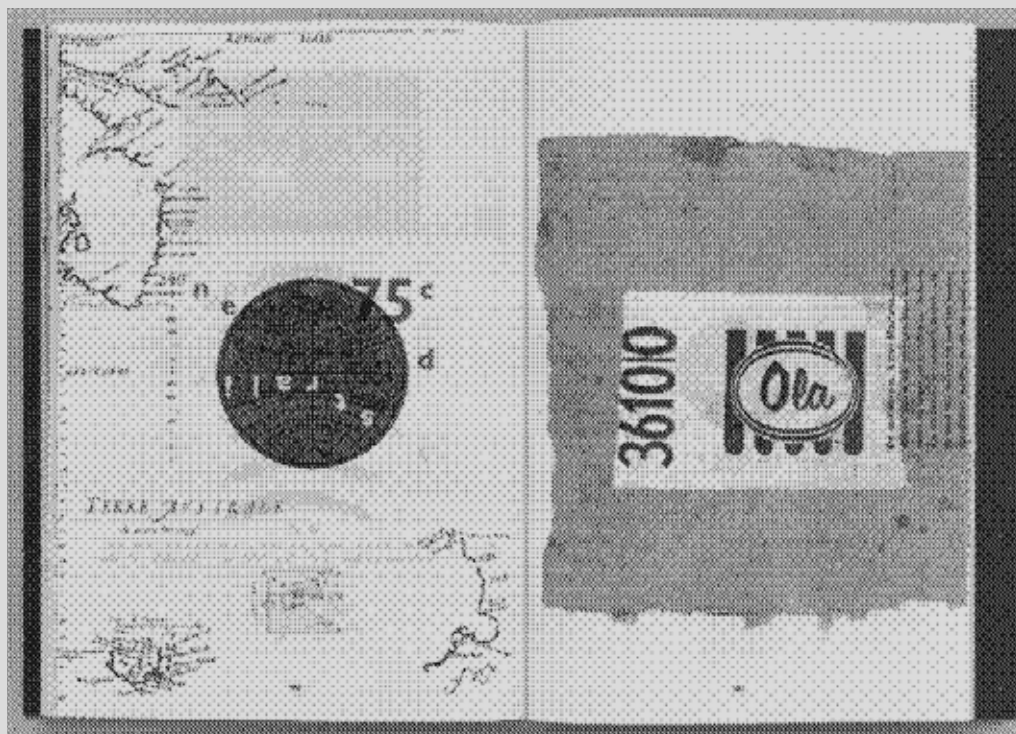
L'engagement politique des acteurs dans le domaine du design de livre est donc un élément essentiel. Cette confrontation entre l'autorité et la créativité a donné naissance à des expérimentations éditoriales qui défient restrictions et censures. De nombreux graphistes avant-gardistes utilisent ainsi leur travail comme un moyen d'expression politique, s'opposant au capitalisme et à l'autorité. Le design de livre est devenu un moyen de véhiculer des idées et des valeurs, les graphistes remettant en question les normes établies.

En somme, les normes éditoriales sont le fruit d'une interaction dynamique entre les acteurs de la création de livres et les besoins des lecteurs. Elles ne sont pas figées, mais évoluent en réponse aux nouvelles réalités, tout en préservant l'essence de la communication écrite et en ayant révolutionné l'accès au savoir par le passé. Cette évolution constante des normes ouvre la voie à une accessibilité accrue à la connaissance pour le plus grand nombre, répondant à des demandes économiques en permanente mouvance et à des attentes de la part des lecteurs en permanente évolution. Maintenant que nous savons pourquoi se forment ces standards, nous pouvons alors nous demander de quelle manière sont-ils bousculés.



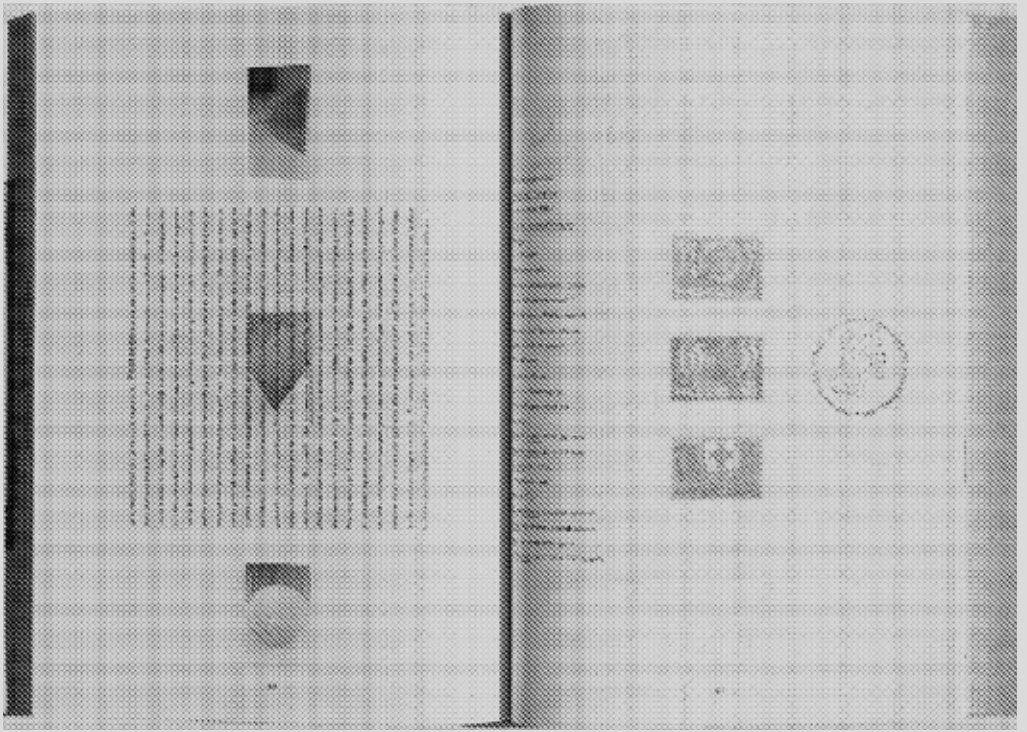
/FIG.23/ Irma Boom, *SHV Think Book* 1996-1896, édité par SHV Holdings, imprimé par Drukkerij Rosbeek, The Netherlands, 1996
© 2023 Irma Boom

<https://www.moma.org/collection/works/110948>



/FIG.24/ Irma Boom, *Nederlandse postzegels*,
édité par Staatsbedrijf der PTT, imprimé par
Staatsbedrukkerij, 1987
© 2023 Irma Boom

[https://www.moma.org/collection/
works/110956](https://www.moma.org/collection/works/110956)



/FIG.25/ Irma Boom, *Nederlandse postzegels*,
édité par Staatsbedrijf der PTI, imprimé par
Staatsbedrukkerij, 1987
© 2023 Irma Boom

[https://www.moma.org/collection/
works/110956](https://www.moma.org/collection/works/110956)

1) *Le point d'amour* : ♡

Il est formé de deux points d'interrogation qui, en quelque sorte, se regardent et dessinent, au moins provisoirement, une sorte de cœur.

2) *Le point de conviction* : †

C'est un point d'exclamation transformé en croix.

3) *Le point d'autorité* : †

Il est sur votre phrase, comme un parasol sur le sultan.

4) *Le point d'ironie* : †

C'est un arrangement de la lettre grecque ψ. Cette lettre (psi) qui représente une flèche dans l'arc, correspondait à *ps* : c'est-à-dire au son de cette même flèche dans l'air. Quoi de meilleur pour noter l'ironie ?

5) *Le point d'acclamation* : V

Bras levés, c'est le V de la victoire. C'est la représentation stylisée des deux petits drapeaux qui flottent au sommet de l'autobus, quand nous visite un chef d'État.

6) *Le point de doute* : †

Il est comme vous : il hésite, il biaise, avant de tomber — de travers — sur son point.



/FIG.27/ *La Cantatrice Chauve*, Pièce de théâtre d'Eugène Ionesco, mise en page de Robert Massin, Gallimard, 1964

<https://blog.typogabor.com/2009/03/02/massin-typographie-la-cantatrice-chaue-eugene-ionesco-reloaded/>

dit-on quand même!

Il a fait ça tout seul. *Clandestinement*. Oh, c'est pas moi qui irais le dénoncer.

Moi non plus.

Puisque vous n'êtes pas trop pressé, Monsieur le Capitaine, voulez-vous encore un peu. Vous pourriez plaindre.

Voulez-vous que je vous raconte des anecdotes?

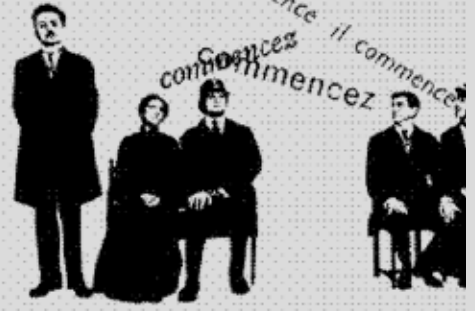
Où, bien sûr, vous êtes charmant.

oui oui



des anecdotes

bravo!



Les Djinns

Murs, villes,
Et port,
Asie
De mort,
Mer grise
Où brise
La brise,
Tout dort.

Dans la plaine
Naît un bruit.
C'est l'haleine
De la nuit.
Elle brame
Comme une âme
Qu'une flamme
Toujours suit !

La voix plus haute
Semble un grelot.
D'un nain qui saute
C'est le galop.
Il fuit, s'élançe,
Puis on cadence
Sur un pied danse
Au bout d'un flot.

La rumeur approche.
L'écho la redit.
C'est comme la cloche
D'un couvent maudit ;
Comme un bruit de foule
Qui tonne et qui roule,
Et tantôt s'écroule,
Et tantôt grandit.

Dieu ! La voix sépulcrale
Des Djinns !... Quel bruit ils font !
Fuyez sous la spirale
De l'escalier profond.
Déjà s'éteint ma lampe,
Et l'ombre de la rampe,
Qui le long du mur rampe,
Monte jusqu'au plafond.

C'est l'essaim des Djinns qui pèse,
Et tourbillonne en sifflant !
Les ifs, que leur vole fracasse,
Craquent comme un pin brûlant.
Leur troupeau lourd et rapide,
Volant dans l'espace vide,
Semble un nuage livide
Qui porte un éclair au flanc.

Ils sont tout près ! - Tenons fermée
Cette salle, où nous les narguons.
Quel bruit dehors ! Hideuse armée
De vampires et de dragons !
La poutre du toit descendée
Ploie ainsi qu'une herbe mouillée,
Et la vieille porte rouillée
Tremble, à déraciner ses gonds !

Cris de l'enfer ! Voix qui hurle et qui pleure !
L'horrible essaim, poussé par l'aiglon,
Sans doute, ô ciel ! S'abat sur ma demeure.

Le mur fléchit sous le noir bataillon.
La maison crie et chancelle penchée,
Et l'on dirait que, du sol arrachée,
Ainsi qu'il chasse une feuille séchée,
Le vent la roule avec leur tourbillon !

Prophète ! Si ta main me sauve
De ces impurs démons des soirs,
J'irai prosterner mon front chauve
Devant les sacrés encensoirs !
Fais que sur ces portes fidèles
Meure leur souffle d'étoiles,
Et qu'en vain l'ongle de leurs ailes
Grince et crie à ses vitraux noirs !

Ils sont passés ! - leur cohorte
S'emvole et fuit, et leurs pieds
Cessent de battre ma porte
De leurs coups multipliés.
L'air est plein d'un bruit de chaînes,
et dans les forêts prochaines
Frissonnent tous les grands chênes,
Sous leur vol de feu piés !

De leurs ailes lointaines
Le battement décroît,
Si confus dans les plaines,
Si faible, que l'on croit
Qu'il saute et se dérobe
Crier d'une voix grêle,
Ou pétiller la grêle
Sur le plomb d'un vieux toit.

D'étranges syllabes
Nous viennent encor ;
Ainsi, des Arabes
Quand sonne le cor,
Un chant sur la grève
Par instant s'élève,
Et l'enfant qui rêve
Fait des rêves d'or.

Les Djinns funèbres,
Fils du trépas,
Dans les ténèbres
Pressent leur pas :
Leur essaim gronde :
Ainsi, profonde,
Murmure une onde
Qu'on ne voit pas.

Ce bruit vague
Qui s'endort,
C'est la vague
Sur le bord ;
C'est la plainte
Presque éteinte
D'une sainte
Pour un mort.

On doute
La nuit...
J'écoute :
Tout fuit,
Tout passe :
L'espace
Efface
Le bruit.

accompli en vue de tout résultat nul
humain

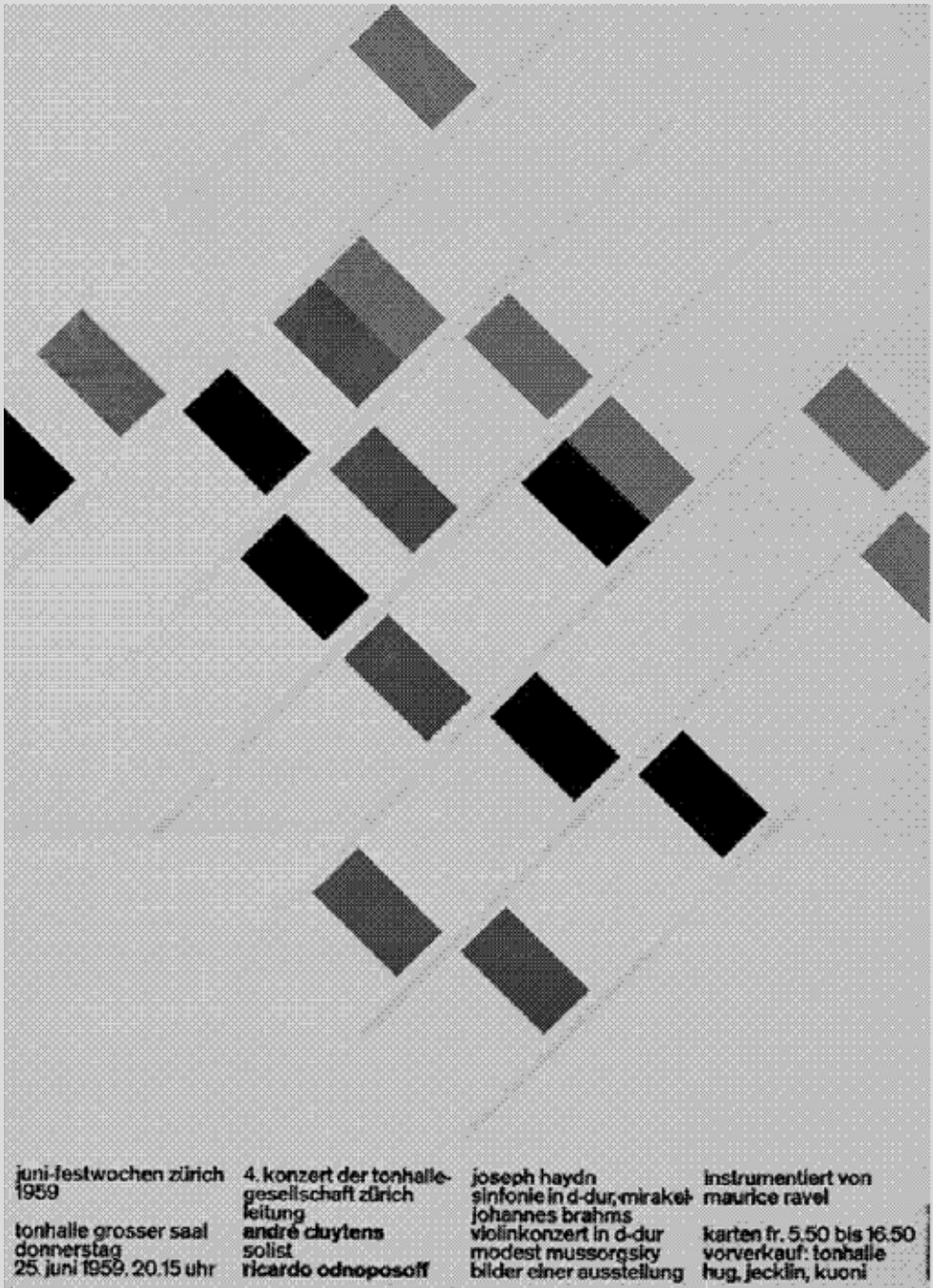
N'AURA EU LIEU
une élévation ordinaire vers l'absence

inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide
QUE LE LIEU
abruptement qui sinon
par son mensonge
eût fondé
la perte

dans ces parages
du vague
en quoi toute réalité se dissout

abcdefghijklmnop
qrstuvwxyzàáéîõ
abcdefghijklmnop
qrstuvwxyzàáé&|
234567890(\$£.,!?)

5



juni-festwochen zürich
1959

tonhalle grosser saal
donnerstag
25. juni 1959, 20.15 uhr

4. konzert der tonhalle-
gesellschaft zürich
leitung
andré cluytens
solist
ricardo odnoposoff

joseph haydn
sinfonie in d-dur, mirakel
johannes brahms
violinkonzert in d-dur
modest mussorgsky
bilder einer ausstellung

instrumentiert von
maurice ravel
karten fr. 5.50 bis 16.50
vorverkauf: tonhalle
hug, jecklin, kuoni

/FIG.32/ Joseph Müller-Brockmann, affiches pour le Juni-festwochen zurich de 1959

<https://www.grapheine.com/divers/graphic-designer-muller-brockmann>

CHAPITRE II

II. II LES MAISONS D'ÉDITION, COLLABORATRICES DE L'EXPÉRIMENTATION ÉDITORIALE

Le monde de l'éditorial a traversé des époques marquées par des évolutions majeures, façonnant ainsi la nature et la fonction des maisons d'édition. Au fil des siècles, elles ont émergé en tant qu'acteurs essentiels de la diffusion de la connaissance, de la culture et de la pensée.

Ce chapitre se penche sur trois aspects qui définissent le rôle des maisons d'édition à travers l'expérimentation du design de livre : leur capacité à innover et à expérimenter dans le domaine éditorial, leur engagement en tant que lieux de résistance, ainsi que les contraintes auxquelles elles doivent faire face.

Un espace transgressant les normes

Au fil de l'Histoire, les maisons d'édition ont évolué en entités responsables de la production de livres, mais également en refuges pour la créativité. Depuis leur formation, ces maisons ont évolué pour devenir des lieux où la diversité culturelle et intellectuelle s'épanouit, permettant l'émergence de voix nouvelles et novatrices. Nous allons voir comment les éditeurs contemporains transcendent le simple rôle de producteur de livres pour devenir des acteurs clés dans la promotion de la créativité, de l'innovation littéraire et de la diversité intellectuelle.

C'est au milieu du XVIII^e siècle qu'apparaissent les premières véritables maisons d'édition, mais on ne parle pas d'un éditeur au sens que ce mot a maintenant, mais plutôt de librairie. La séparation des entités impliquées dans le processus éditorial s'est réalisée au XIX^e siècle. Ce changement a favorisé une spécialisation plus poussée, permettant à chaque segment du processus éditorial (auteur, graphisme, imprimeur, libraire) de se concentrer sur des tâches spécifiques. En incluant plusieurs personnes

dans le processus, elles s'inspirent les unes des autres, ce qui stimule la créativité. L'innovation n'est plus assurée par une seule personne, mais par plusieurs qui mettent en place des dialogues qui font que les perspectives de pensées vont être plus ouvertes.

Cette émulation a conduit jusqu'à l'émergence de maisons d'édition telles que Tendance Négative, se spécialisant dans l'expérimentation éditoriale. Ces maisons repoussent les limites de la convention en s'attaquant aux normes traditionnelles de la publication. Tous les livres de cette maison d'édition sont appréhendés d'une manière différente, en réalisant un travail d'association entre contenu et contenant.

Par exemple, leur réédition du *Horla* de Maupassant, réalisée en 2019, illustre cette approche novatrice en associant le graphisme à la narration. La folie du personnage principal est traduite visuellement par des blancs tournants, des interlettrages et interlignages inhabituels. La déstructuration graphique associe notre lecture à la descente progressive du personnage principal dans sa propre folie : ^{/FIG.33-34/}

44. Description du livre de Guy de Maupassant, *Le Horla*, Tendance Négative, Paris, 2019, 224 p., <https://tendancenegative.org>

«Le lecteur assiste, impuissant, à sa lente agonie. Il tourne des pages qui se dédoublent, au grès des inquiétantes étrangetés qui ponctuent le récit, reflet graphique d'une folie grandissante.»⁴⁴

Ces initiatives montrent le rôle des maisons d'édition dans la liberté qu'elles peuvent prendre pour repousser les limites de la lisibilité et de la compréhension littéraire.

Les maisons d'édition ne sont pas seulement des entités commerciales, mais des gardiennes de la diversité culturelle et intellectuelle. Elles ont conservé au fil des années leur rôle de défenseur de la liberté d'expression et ont permis d'être un lieu d'émergence, notamment en défiant la censure évoquée plus tôt. Le rôle d'éditeur permet d'explorer et de mettre en lumière de nouvelles idées et voix marginales, cherchant à montrer des perspectives sous-représentées. Sa fonction va au-delà de la simple production de livres.

Nous allons voir que les maisons d'édition repoussent les limites de la créativité tout en faisant acte de résistance, et en demeurant attentif à la viabilité économique de leur production.

Les maisons d'édition, un lieu de résistance

Les maisons d'édition ont joué un rôle crucial non seulement dans la diffusion du savoir et de la culture, mais aussi dans la formation de l'opinion publique et la promotion d'idées novatrices. Ces entités, souvent considérées comme des lieux de création artistique et littéraire, ont également été, et sont toujours, des piliers de la résistance et de militantisme dans des contextes politiques et sociaux complexes. Actrices clés de la contestation des normes établies, nous allons explorer de quelles manières elles deviennent espaces de résistance face à divers enjeux.

Le XIX^e siècle est une époque marquée par la censure. Les éditeurs étaient, en effet, dans l'obligation d'avoir un certificat de bonne vie et mœurs et d'attachement à la patrie et au souverain⁴⁵. L'idée derrière cette exigence était de contrôler et de limiter la publication de livres pour éviter la diffusion de textes jugés immoraux, subversifs ou potentiellement nuisibles pour l'ordre établi. Cependant, c'est de cette censure que naît l'envie d'aller à l'encontre des règles et naît une production clandestine au sein des maisons d'édition.⁴⁶ Les maisons d'édition deviennent un lieu de résistance, qui s'associe avec les idées politiques des graphistes militants dont nous avons parlé auparavant⁴⁷. Cette collaboration entre designer et éditeur devient un acte au service de la liberté.

Aujourd'hui, ces maisons d'édition deviennent un lieu de résistance face à la montée en puissance du numérique qui a remplacé certains livres. Alors que le numérique offre un accès à l'information quasi-instantané et en constante mise à jour, l'imprimé assure une certaine pérennité de son contenu. Même si le numérique rend l'accès à l'information tout public, une fois la recherche terminée la page web est, la plupart du temps, fermée. Le livre, quand à lui, prend place sur une étagère et garde un côté sacré. On le conserve même si on n'en a plus besoin, on aime son esthétique, sa sensibilité (au premier sens du terme : la sensation du toucher).⁴⁸ Preuve en est avec certains livres qui sont plus destinés à être vus qu'à être lus, c'est leur matérialité qui en est le contenu.

45. Régime du brevet établi en 1810 par Napoléon (art.33). Le certificat de bonne vie et mœurs montre que la librairie possède de bonnes relations de voisinage, garanties de sa réputation. La justification d'attachement à la patrie et au souverain est délivrée après envoi d'une lettre explicitant sa fidélité à la souveraineté et à la patrie.

46. Teddy Pouteau, *Le rôle de l'auteur*, mémoire de mastère design graphique, École de Création Visuelle, Paris, 2022, 128 p.

47. Confer partie II, chapitre I, sous-partie 4 *Le graphisme en tant qu'acte politique et militant*

48. Confer note 46

Une belle illustration de cette idée est le livre *Fahrenheit 451*, réalisé par Super Terrain, qui est un livre avec une encre thermosensible, lisible seulement près de la chaleur d'une flamme^{FIG.35/} Le collectif se demande

49. Entretien avec Luc de Fouquet du studio Super Terrain, 26 juillet 2023, visioconférence

*« comment la matérialité peut traduire aussi des choses, une expérience d'aventure à part entière, une expérience dans l'œuvre ? »*⁴⁹.

Le livre n'est plus qu'un objet de partage de connaissances, mais il devient un objet sacré dont on apprécie la matérialité et devient ainsi objet de résistance face à la dématérialisation proposée par le numérique.

Certaines maisons d'édition deviennent aussi des mouvements de contestation, de résistance face aux livres commerciaux très normés et peu aventureux. Les grandes maisons d'édition, qui ont généralement le monopole du marché, ne publient pas ou très peu de livres engagés. Cela fait suite à des raisons de marketing d'image, comme l'explique l'éditeur André Schiffrin dans son livre *Le contrôle de la parole* :

50. André Schiffrin, *Le contrôle de la parole*, traduction Éric Hazan, La Fabrique, Paris, 2005, 96 p.

*« À The New Press, nous avons consacré beaucoup de temps et d'énergie à publier des ouvrages critiquant la politique intérieure et étrangère du pouvoir. D'autres petits éditeurs indépendants ont fait de même. Mais dans les mois cruciaux des débuts de la guerre, la presse a fait silence autour de ces livres. [...] Il n'en reste pas moins que des grands groupes d'édition n'ont pas publié un seul ouvrage d'opposition pendant cette période critique. Il ne s'agissait pas là d'une décision commerciale : les petits éditeurs avaient démontré qu'il existait un large public pour de tels livres. »*⁵⁰

Les livres engagés et critiquant la politique au pouvoir sont donc réduits au silence, non par manque de lecteurs, mais simplement par soin de l'image. Les grands groupes ne souhaitent pas se compromettre et perdre de l'audience. Parler engagé, c'est aller à l'encontre des normes établies par la société de consommation.

Pour Clément Buée de la maison d'édition Tendance Négative, parler politique peut se faire d'une autre manière, ils éditent des textes de personnalités pour la plupart anarchistes, ou du moins contre le capitalisme. Ils ont ainsi publié des textes de Maupassant qui considérait que l'Homme est faible et bête^{51/FIG.36-FIG.37/}, Charlotte Perkins Gilman qui imaginait un pays seulement peuplé de femmes^{52/FIG.38-39/}, et Herbet Georges Wells qui, quant à lui, faisait parti du PEN International, association d'écrivains attachés aux valeurs de paix, d'égalité, de

51. Guy de Maupassant, *Les sœurs Rondoli*, recueil, éditions Paul Ollendorff, Paris, 1884, 157 p., page 50

52. Charlotte Perkins Gilman, Herland, éditions Forerunner Pantheon Books, États-Unis, 1915, 288p.

*« remettre certains textes au goût du jour, c'est, peut-être, pour les portées politiques aussi, quand c'est important. Alors, même si on ne fait pas de la théorie dans nos bouquins, c'est la façon qu'on a trouvé, nous, de faire notre militantisme comme ça »*⁵³.

53. Entretien avec Clément Buée, graphiste de la maison d'édition Tendance Négative, 24 juillet 2023, visioconférence

tolérance et de liberté^{/FIG.40-41/}. Ils considèrent que En plus de cela, ils souhaitent vendre leurs livres à prix coûtant, afin que l'accès à la littérature et à l'apprentissage ne soit pas réservé qu'à une élite. L'accessibilité à la culture est un enjeu politique et social qu'ils s'engagent à respecter.

Les maisons d'édition engagées se révèlent donc incarner des lieux de résistance, des refuges pour la liberté d'expression. À travers leurs engagements, certaines expérimentations et leur quête de diversité culturelle, ces maisons défient les normes établies. Elles deviennent des barrières contre la censure et une plateforme à des voix critiques, et se veulent accessibles au plus grand nombre en faisant face à des contraintes économiques.

Les maisons d'édition face aux contraintes économiques

Au cours du XX^e siècle, l'univers de l'édition a subi une transformation majeure, marquée par l'émergence d'une culture de la littérature de masse. Cette évolution a introduit une compétitivité accrue entre les maisons d'édition, incitant ces acteurs traditionnels du monde du livre à intégrer des logiques financières et commerciales plus prononcées dans leurs pratiques. Cet impératif de rentabilité est devenu un élément crucial. L'essence même de la survie pour une maison d'édition se trouve désormais intimement liée à sa capacité à vendre.

Une logique financière ainsi qu'une dimension commerciale se cachent donc derrière chaque maison d'édition. Pour pouvoir vivre et continuer d'éditer, elle doit vendre. Et pour vendre et toucher un public large, les prix doivent être moyens, voir bas, et ne pas être accessibles seulement à une élite. Comme dit précédemment, Tendance Négative refuse de faire des prix élevés :

54. Confer note 53

« On essaie de vendre des livres presque à prix coûtant. [...] Quand l'imprimeur te fait un devis, un prix à limiter pour tes bouquins, pour ta fabrication, en gros, tu le multiplies par 7 ou 10. Donc tu comptes toute la chaîne du livre dedans. Et nous, si on fait ça, on vendrait des bouquins à 100 balles, c'est impossible ! »⁵⁴

Pour palier à cette contrainte, ils ont fait le choix d'être une maison d'édition bénévole. Pas de salaire ni de loyer, les graphistes et éditeurs font cela sur leur temps libre. Le budget est donc dédié qu'à l'impression, ce qui permet de pousser les expérimentations beaucoup plus à l'extrême et de baisser le prix de vente des éditions :

55. Confer note 53

« Comme nous, on est une asso' et qu'on est auto-financés, on n'a pas de souci de rentabilité, contrairement à nos partenaires en édition. Comme on n'a pas de salaire et qu'on a fait le choix d'éditer des auteurs morts, on n'a pas de droit d'auteur à payer. Ça nous permet d'avoir un budget qui est voué 100% à l'impression »⁵⁵

Certaines maisons d'édition arrivent donc à concilier prix bas et qualité éditoriale dans un acte militant, afin de rendre la culture accessible à tous.

Les contraintes liées à l'expérimentation éditoriale sont nombreuses. Le budget pour une édition considérée comme hors normes peut être très élevé alors que les ventes peuvent être trop peu nombreuses, et la rentabilité peut donc être au minimum. Les graphistes se trouvent parfois confrontés à devoir justifier la valeur de leurs projets. C'est le cas par exemple de Super Terrain avec leur livre *Fahrenheit 451*. Après plusieurs années à essayer de convaincre les imprimeurs et maisons d'édition de les suivre dans ce projet, ils ont pu le produire car

« il y a quelqu'un qui a fait une vidéo du prototype, c'est parti sur les réseaux et on a vécu un espèce de buzz, un peu comme on pense que ça n'arrive qu'aux autres. Et du coup, on s'est mis à recevoir plein de mails de gens qui voulaient le commander. C'est parce qu'on a eu tous ces mails qu'on a pu dire à nos imprimeurs "vous voyez, on a un public, donc tentons ! Tentons l'expérience, même si ça coûte cher. Il y a des collectionneurs qui sont prêts à mettre de l'argent là dedans." Et donc on a pu produire une centaine d'exemplaires »⁵⁶.

56. Entretien avec Luc de Fouquet du studio Super Terrain, 26 juillet 2023, visioconférence

Les maisons d'édition, souvent contraintes par la nécessité de rentabilité, se retrouvent dans une situation où elles doivent prévoir le succès potentiel d'une édition avant de lancer sa production, afin de minimiser les risques financiers.

Cette contrainte de la réalisation n'est pas seulement un problème budgétaire, mais parfois simplement de faisabilité technique. Tendance Négative, malgré son engagement à consacrer la totalité de son budget à la concrétisation de ses éditions, a rencontré des obstacles lorsque certaines de leurs idées se sont avérées irréalisables : /FIG.42-43/

« (Parlant du livre Un Petit Homme) Pour la couverture, on voulait que ça soit découpé sur les rabats et sur la couverture, et l'imprimeur nous a dit "oui pas de souci". Au dernier moment, il nous a dit "En fait, je me suis trompé, c'est pas

57. Entretien avec
Clément Buée,
graphiste de la maison
d'édition Tendance
Négative, 24 juillet 2023,
visioconférence

*possible.” [...] On peut boire des cafés en se disant
“Oh c’est génial, c’est trop marrant, on se lance.”
et l’imprimeur nous remet les pieds sur terre,
c’est ça la contrainte en vrai. C’est la faisabilité,
et, des fois, ça fait un manque de connaissances
techniques sur certains procédés, des choses qui
nous échappent, parce que c’est pas notre boulot,
mais au fur et à mesure, on apprend.»⁵⁷*

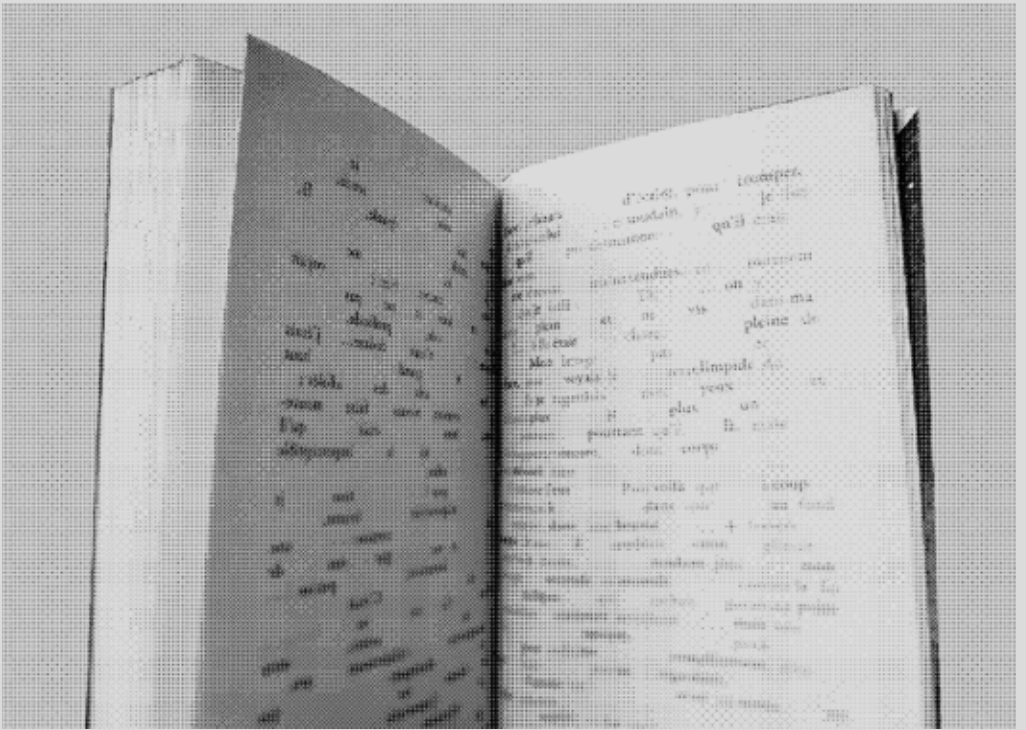
Ainsi, en plus des limitations d’ordre financier, la réalisation des projets est également freinée par des obstacles techniques souvent importants.

L’évolution de l’industrie de l’édition au XX^e siècle a engendré des défis majeurs pour les maisons d’édition, les incitant à naviguer entre les impératifs financiers et la préservation de la qualité éditoriale. Les logiques commerciales se mêlent aux impératifs artistiques. Malgré les contraintes qu’elles peuvent rencontrer, elles arrivent à concilier bas prix et qualité éditoriale pour rendre accessible la culture à tous. Elles demeurent des laboratoires expérimentaux, des espaces où la résistance face aux normes et à la standardisation est constante.

L’exploration du rôle des maisons d’édition dans l’univers du design de livre révèle une histoire riche, définie par leur évolution constante en tant que gardiennes de la créativité, des espaces de résistance et des acteurs soumis à des contraintes financières. Ces entités sont bien plus que des productrices de livres : elles incarnent des lieux où la créativité littéraire et visuelle s’épanouit, à l’origine d’expériences narratives innovantes. À travers les siècles, les maisons d’édition ont su s’adapter, se spécialiser et devenir des espaces d’émergence propices à la diversité culturelle ainsi que des refuges pour les voix marginales et les projets expérimentaux, tout en démontrant que le livre conserve une pertinence culturelle et intellectuelle.

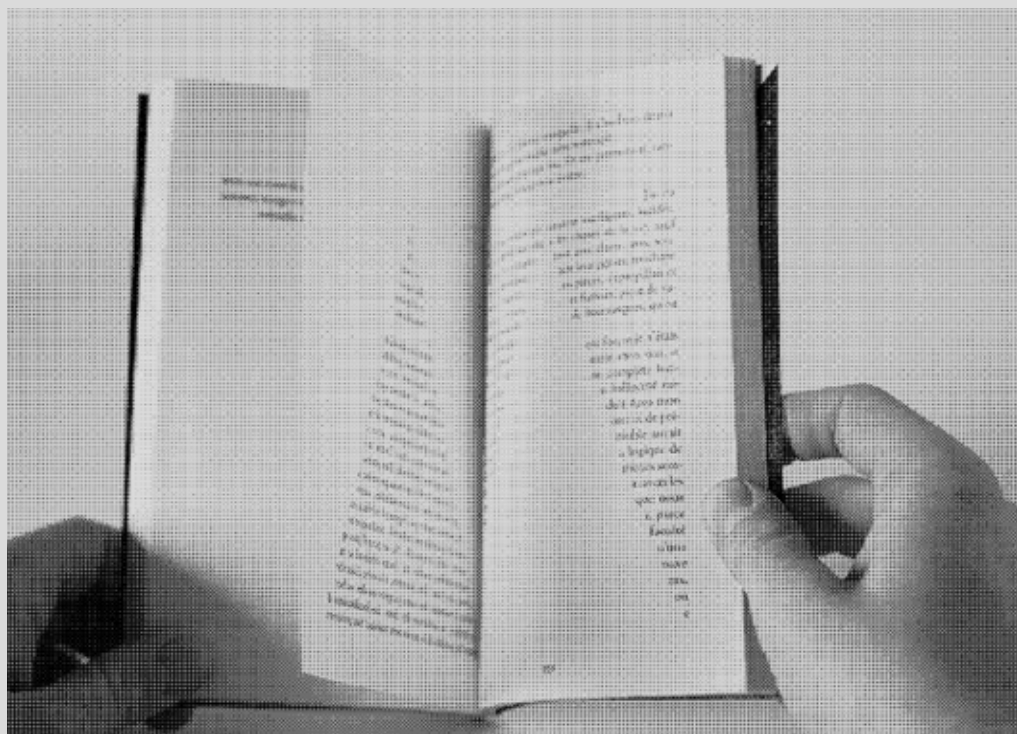
CONCLUSION

Au terme de cette étude sur le rôle des graphistes et des maisons d'édition, il apparaît que ces acteurs jouent un rôle crucial dans la transformation des normes éditoriales. Les graphistes ont démontré leur influence déterminante dans la création de nouvelles normes esthétiques, propulsant ainsi l'évolution constante du design de livre. Parallèlement, les maisons d'édition sont devenues des espaces d'émergence de la créativité et de résistance, défiant les conventions et offrant des espaces pour les voix marginales et les projets expérimentaux. Cette association et cette collaboration entre graphistes et maisons d'édition créent une dynamique propice à l'apparition de nouvelles formes narratives et à l'évolution du livre en tant qu'objet culturel et intellectuel pertinent.



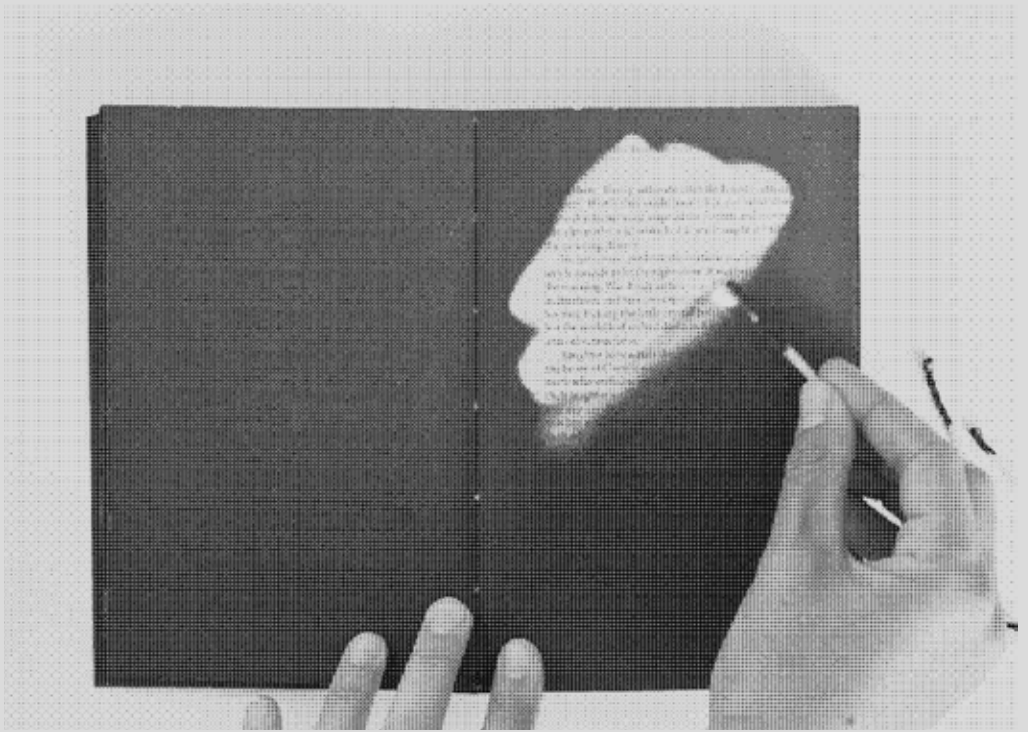
/FIG.33/ Réédition du *Horla* de Maupassant,
Tendance Négative, 2019

<https://www.tendancenegative.org/portfolio/le-horla-guy-de-maupassant/>

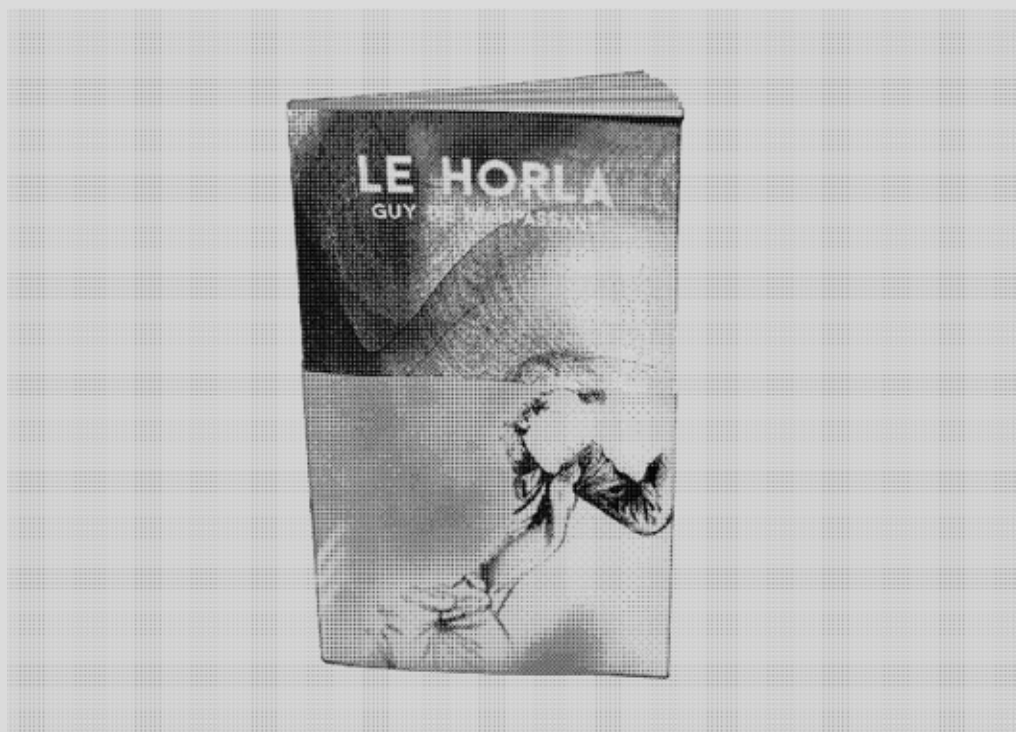


/FIG.34/ Réédition du *Horla* de Maupassant,
Tendance Négative, 2019

<https://www.tendancenegative.org/portfolio/le-horla-guy-de-maupassant/>



/FIG.35/ Réédition de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, Super Terrain, impression par Lézard graphique, 2019



/FIG.36/ Réédition du *Horla* de Maupassant,
Tendance Négative, 2019

[https://www.tendancenegative.org/portfolio/
le-horla-guy-de-maupassant/](https://www.tendancenegative.org/portfolio/le-horla-guy-de-maupassant/)



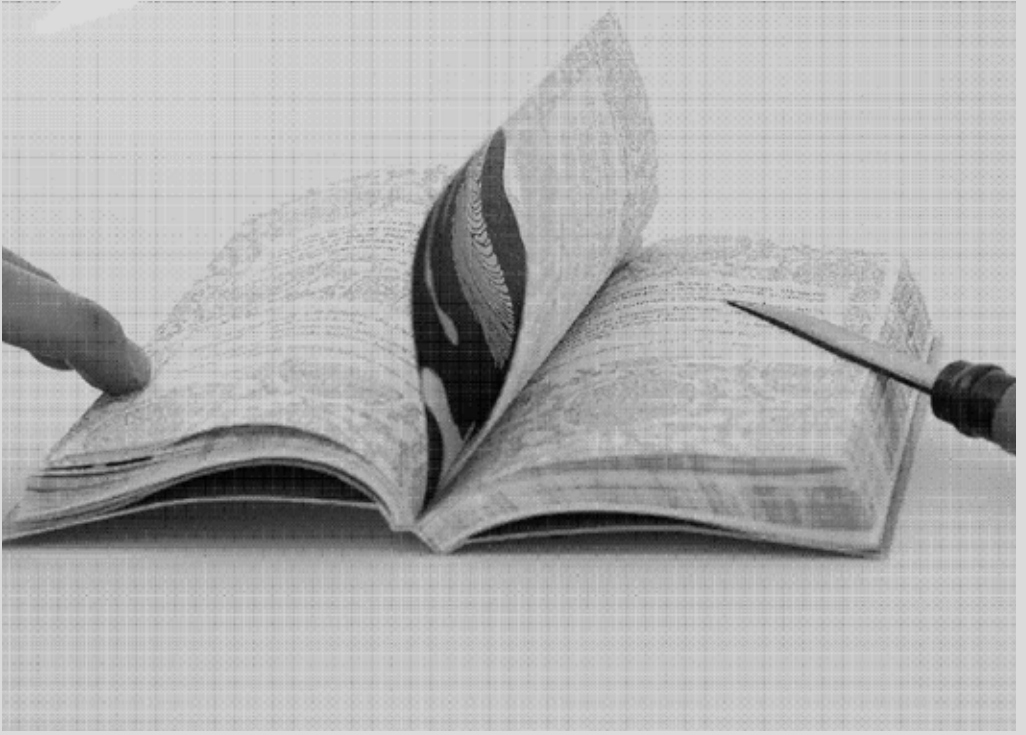
/FIG.37/ Réédition du *Horla* de Maupassant,
Tendance Négative, 2019

<https://www.tendancenegative.org/portfolio/le-horla-guy-de-maupassant/>



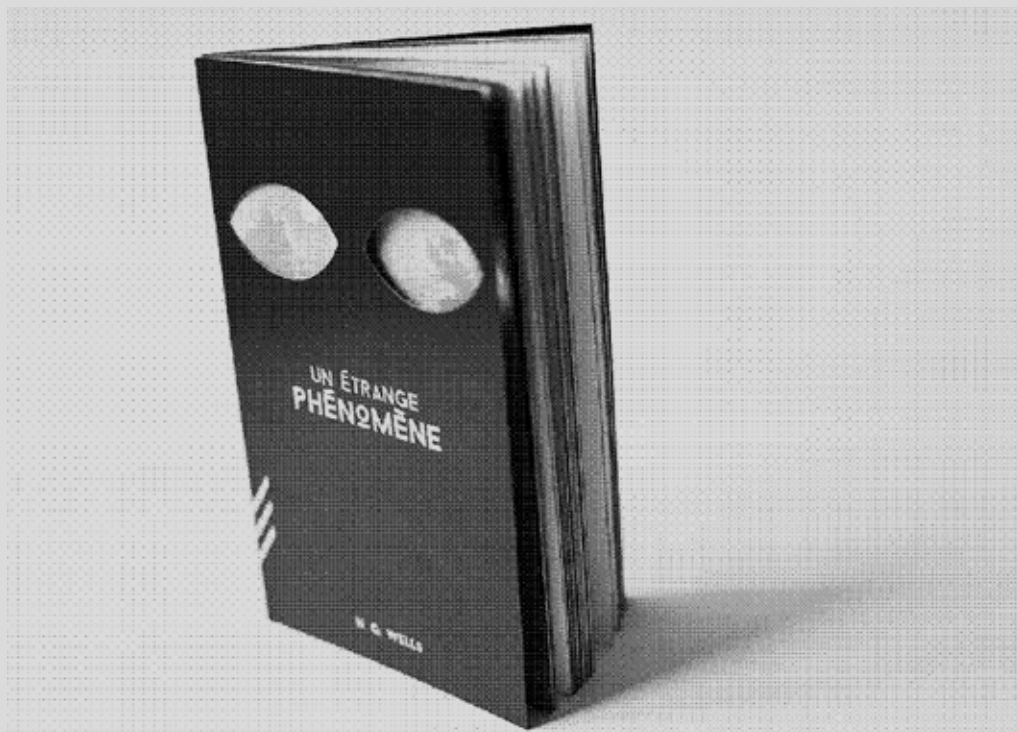
/FIG.38/ Réédition du livre *Le papier peint jaune* de Charlotte Perkins Gilman, Tendance Négative, 2020

<https://www.tendancenegative.org/portfolio/le-papier-peint-jaune-charlotte-perkins-gilman/>



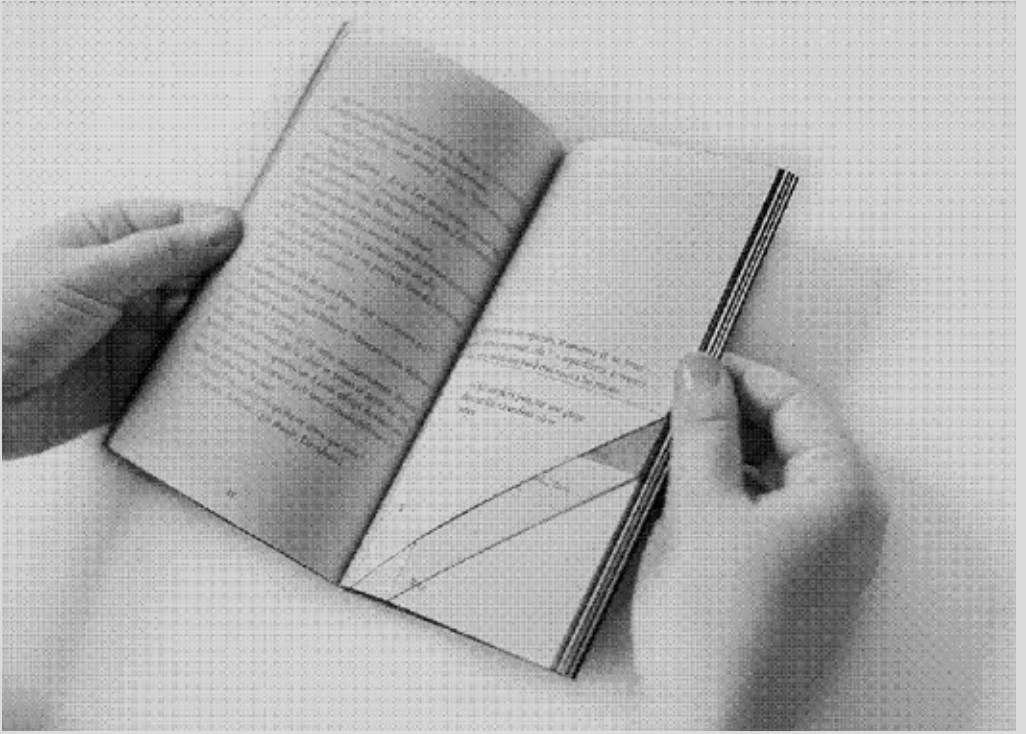
/FIG.39/ Réédition du livre *Le papier peint jaune* de Charlotte Perkins Gilman, Tendance Négative, 2020

<https://www.tendancenegative.org/portfolio/le-papier-peint-jaune-charlotte-perkins-gilman/>



/FIG.40/ Réédition du livre *Un étrange phénomène* de Herbert Georges Wells, par Tendance Négative, 2018

<https://www.tendancenegative.org/portfolio/un-etrange-phenomene-h-g-wells/>



/FIG.41/ Réédition du livre *Un étrange phénomène* de Herbert Georges Wells, par Tendence Négative, 2018

<https://www.tendancenegative.org/portfolio/un-etrange-phenomene-h-g-wells/>



/FIG.42/ Réédition du livre *Un petit homme* de Fiodor Sologoub et Christine Zeytounian-Beloüs, 2021

<https://www.tendancenegative.org/portfolio/un-petit-homme-fiodor-sologoub/>



/FIG.43/ Réédition du livre *Un petit homme* de Fiodor Sologoub et Christine Zeytounian-Beloüs, 2021

<https://www.tendancenegative.org/portfolio/un-petit-homme-fiodor-sologoub/>

PARTIE III

III. QUAND L'EX- PÉRIMENTATION FAIT CULTURE

Au cœur du monde du design éditorial, la symbiose entre l'expérimentation et la culture s'épanouit en deux dimensions essentielles qui viennent contribuer à sa dynamique de transformation et de développement. Dans un premier chapitre, nous allons explorer la construction d'une culture commune à travers le partage dynamique et la collaboration prolifique, où chaque interaction devient une source d'innovation. Dans le second chapitre, notre regard se tournera vers la reconnaissance grandissante de l'expérimentation éditoriale, dévoilant comment cette discipline s'éveille à une nouvelle ère de légitimité.

III.I CONSTRUIRE UNE CULTURE COMMUNE

Dans le monde du graphisme, la notion de culture se présente comme une force motrice qui stimule la créativité. Au cœur de cette dynamique, deux piliers se démarquent : le partage en tant que source inépuisable de créativité, et la collaboration comme pratique riche et diversifiée. Ces éléments constituent les fondations d'une culture commune, redéfinissant les limites de l'expérimentation dans le domaine éditorial. Chaque interaction devient un élément essentiel à l'évolution de ce domaine.

Le partage, une source de créativité

Le partage occupe une place centrale dans le domaine du graphisme en tant que catalyseur de créativité. La qualité ainsi que la diversité des productions au sein d'une communauté graphique dynamisent l'environnement éditorial, incitant les acteurs à repousser les limites de leur expression créative. En effet, les acteurs s'impliquent au sein d'un environnement éditorial qui les stimule de par la qualité et la diversité des travaux qui peuvent être partagés via plusieurs biais. Cela peut ainsi grandement aider à repousser leurs propres limites créatives et à sortir des zones de confort. Nous allons donc nous attarder sur les multiples facettes du partage qui en font une source fertile d'inspiration et d'expérimentation.

La créativité a toujours été nourrie par l'observation des réalisations d'autrui. De nos jours, une veille graphique de ce qui a déjà été produit constitue une source d'inspiration et de génération de nouvelles idées. Travailler au sein d'un collectif offre un environnement propice à cette émulation créative, comme en témoigne Luc de Fouquet :

58. Entretien avec Luc de Fouquet du studio Super Terrain, 26 juillet 2023, visioconférence

«Regarder ce que les autres font, ça te challenge aussi, tu vois un peu ? Tu te dis “Ah oui, ça, c’est bien, ça sort de l’ordinaire”. C’est ça qui t’anime. [...] Et en fait, c’est la même chose au sein du collectif. C’est aussi une des raisons pour lesquelles on est un collectif, c’est que moi j’adore ! J’adore ce que Quentin et Lucas font, et du coup ça me motive de les voir bosser. Ça motive à faire des choses et je pense que c’est sain cette émulation.»⁵⁸

Le partage et l’échange permet d’observer diverses approches et de stimuler l’innovation.

59. Contraction de l’anglais « fabrication laboratory »

Propices à l’expérimentation en tout genre, les Fab Lab⁵⁹ sont des lieux qui comprennent en libre accès des machines comme des découpeurs lasers, imprimantes 3D, découpeurs vinyles... Ils sont des lieux de mise en commun du savoir.^{/FIG.44/}

Fabriquer manuellement, ensemble ou côte à côte, permet rapidement de se nourrir de nouvelles idées, ainsi que de promouvoir le partage de savoirs et de connaissances techniques. Ces lieux favorisent même la naissance de véritables modes. Par exemple, la mise en place de risographies libre-service dans des Fab Lab ont donné lieu à un phénomène de micro-éditions avec cette méthode d’impression. Ils mettent en avant une forme d’interdisciplinarité favorisant l’innovation.

L’open design, caractérisé par la création de logiciels libres et open-source, représente une nouvelle forme de partage. En autorisant à la libre distribution de ses créations, les ouvrant aux modifications d’utilisateurs inconnus et en abandonnant pleinement ou partiellement ses droits d’auteur, l’open source devient un mouvement communautaire. Ces logiciels-là fournissent des alternatives à la conception graphique via le géant Adobe, qui prend une place prépondérante dans ce marché là. De plus, l’aspect communautaire est très important, les logiciels pouvant être modifiés par n’importe qui. Par exemple FontYou⁶⁰, une ancienne plateforme participative de création typographique, permettait aux dessinateurs de caractères de proposer leur propre piste créative. Ils pouvaient être aidés par d’autres membres de la communauté, ce qui fait que tout le monde peut devenir co-créateur d’un dessin de caractère. Dans ce cas là, le

60. Anciennement <https://fontyou.com>

partage est valorisé et devient une source de création à part entière, il devient une source majeure d'innovation.

Enfin, le partage crée un sentiment d'appartenance à une communauté, connectant les graphistes partageant des intérêts communs. Cette connexion peut favoriser un échange continu d'informations, d'articles, de tutoriels et de ressources techniques, soutenant le développement professionnel et la croissance créative des individus au sein de cette communauté dynamique. Beaucoup de sites qui mettent en avant des expérimentations éditoriales dans des articles existent. Nous pouvons citer par exemple AIGA Eye on Design⁶¹ qui a publié des articles sur Rubbish FAMzine, dont nous parlerons dans quelques instants⁶². /FIG.45/ Ces sites permettent donc d'acquérir de nouvelles compétences, de s'inspirer et de rester informé sur les dernières pratiques qui ont été réalisées.

En somme, le partage dans le domaine du graphisme transcende la simple transmission d'informations. Il incarne une force motrice essentielle qui propulse la créativité, l'innovation et l'apprentissage continu.

Cette culture du partage non seulement nourrit la croissance individuelle des graphistes, mais contribue également à maintenir une industrie graphique dynamique et adaptative. Le partage peut également faciliter la mise en place d'une certaine collaboration, comme nous allons le constater.

La collaboration dans le processus d'expérimentation

L'expérimentation collaborative dans le domaine éditorial permet de pousser la réflexion autour du contenu et de la matérialité du livre, insufflant l'ADN de multiples intervenants. Chaque voix compte, chaque expertise est précieuse, et chaque idée contribue à façonner l'édition. Cette approche transforme le domaine éditorial en un espace de réflexion et de création partagée, où la co-création devient un moyen de repousser les frontières du possible.

La dynamique entre le graphiste, le client et l'imprimeur constitue en elle-même une collaboration complexe. La

61. *From Kindergarten through high school, this family has been making a magazine together for ten years*, publié en juin 2022, dern. visite le 16-11-2023, <https://eyeondesign.aiga.org/rubbish-famzine/>

62. Confer partie 3, chapitre 1, sous-partie 2, *La collaboration dans le processus d'expérimentation*

nécessité de parvenir à un consensus sur les objectifs, les contraintes techniques et budgétaires engendre une chaîne de compromis et de négociations. La satisfaction de chaque partie est essentielle, et la résolution des désaccords est perçue non comme un défi, mais comme une opportunité d'évolution du projet. Ainsi

63. Podcast Graphic Matter n°04, L'Âxe Actif, *Les solutions qu'on trouve ensemble sont souvent meilleures que les premières idées de chacun*, mai 2022

*« s'il y a des désaccords, chacun a ses raisons. Nous ne sommes pas là pour convaincre l'autre, mais trouver des solutions [...] Les solutions qu'on trouve ensemble sont souvent meilleures que les premières idées de chacun »*⁶³.

Le domaine éditorial devient un espace de réflexion collectif, l'idée est de construire ensemble et non chacun de son côté. Pour Luc de Fouquet, si le graphiste impose son idée mais que le commanditaire ne s'y retrouve pas, le projet n'est pas parfaitement accompli. Ainsi, la conversation permet de trouver un terrain d'entente, souvent meilleur que l'idée initiale :

64. Entretien avec Luc de Fouquet du studio Super Terrain, 26 juillet 2023, visioconférence

*« Ça nous est arrivé plein de fois d'avoir des retours où on se dit "Ah, le retour trop compliqué." et où on est déçu parce qu'on pensait avoir proposé une image top et il nous faut un autre retour. Sur le moment, t'es un peu déçu, tu te dis "Ok, ça va être dur de rebondir !". Et puis une fois que tu fais les modifications qui vont dans le sens du commanditaire, bah en fait, tu te rends compte que ce n'était pas si con et que c'est peut-être même mieux pour le projet.»*⁶⁴

L'expérimentation éditoriale devient un défi, où la collaboration est un élément majeur pour la bonne évolution du projet.

La collaboration ne se limite pas à la triade citée plus tôt, elle peut également être entre plusieurs graphistes différents qui vont concevoir une édition ensemble. Le collectif Holycrap, par exemple, illustre cette approche en lançant la série de Rubbish FAMzine.^[FIG.46-47]

En 2013, Claire et Pann Lim ont eu l'idée de créer un magazine avec leurs enfants âgés de 6 et 8 ans. Ces éditions peuvent être vaguement décrites comme un album de famille, complété par des photographies argentiques, des histoires réconfortantes et des illustrations attachantes

liées à un thème. Celui-ci est déterminé lors d'une séance de brainstorming familiale, c'est-à-dire du temps passé à

«raconter des bêtises»⁶⁵.

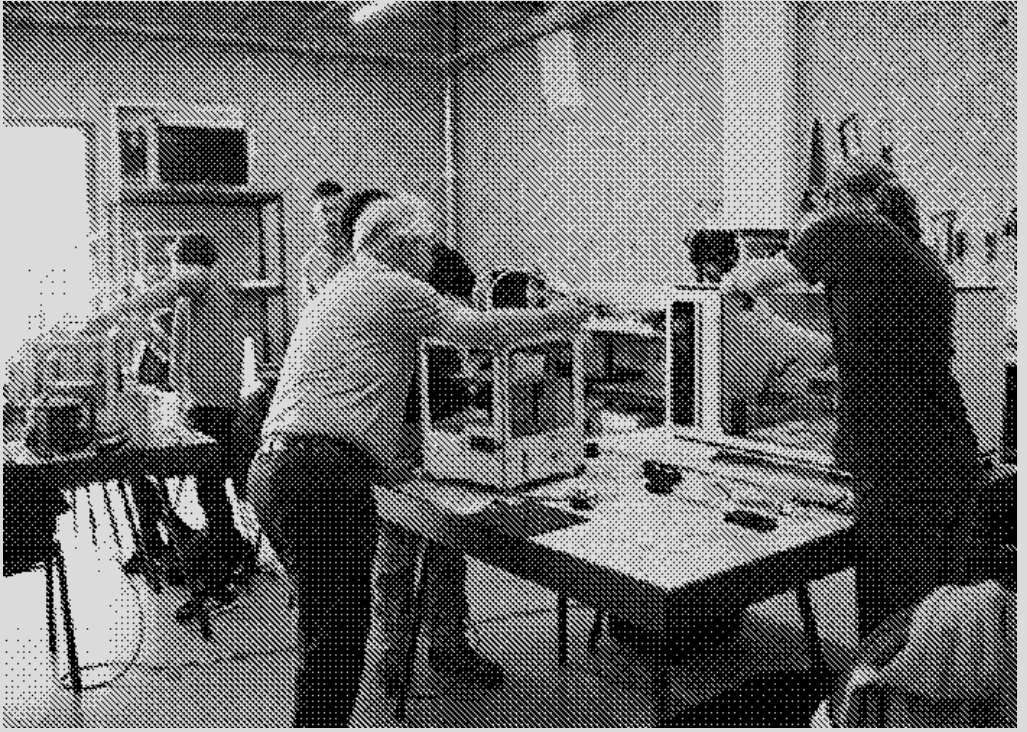
La participation active de leurs propres enfants dans la conception du magazine apporte une dimension expérimentale unique, mettant en lumière des perspectives souvent négligées dans la vie quotidienne.

De même, les collaborations interdisciplinaires enrichissent l'expérimentation éditoriale. Un exemple concret est l'édition *Los Amorales* /FIG.48-49/. Ce livre est une collaboration entre les designers néerlandais Armand Mevis et Linda van Deursen, ainsi que Carlos Aguirre Morales. En 1996, il se métamorphose en *Luchador*, pratiquant de la lutte libre, également désignée comme lutte mexicaine, nommé *Amorales*. Celui-ci a photographié toute cette période de sa vie, ouvrant ainsi la voie à une édition interdisciplinaire entre graphisme et prises de vues. Le travail initial de monstration du designer est doublé par un travail de narration qui s'étend au fur et à mesure des pages. L'expérimentation collaborative peut transcender les limites traditionnelles de la discipline, ce qui ici transforme une œuvre artistique en édition en proposant une forme narrative nouvelle, entre roman-photos et carnet de bord.

Dans l'ensemble, l'expérimentation collective émerge comme un catalyseur essentiel de l'innovation dans le design de livre. Elle va au-delà de la simple juxtaposition d'idées en associant des personnalités diverses, chacune apportant son caractère distinctif qui influence la forme finale du projet. La collaboration devient un moteur

65. *From Kindergaarten through high school, this family has been making a magazine together for ten years*, publié en juin 2022, dern. visite le 16-11-2023, <https://eyeondesign.aiga.org/rubbish-famzine/>

De la puissance créative du partage à la richesse plurielle de la collaboration, chaque échange devient une source d'innovation qui dynamise le domaine du design de livre. L'expérimentation éditoriale n'est pas un processus solitaire, mais une expérience partagée, alimentée par la communication d'idées et la collaboration avec d'autres professionnels. La synergie de tous ces éléments façonne l'évolution du design de livre en fusionnant talents, idées et visions. En somme, le partage contribue à maintenir une industrie du graphisme dynamique et innovante. Ce partage de projets donne également lieu à une reconnaissance grandissante du domaine de l'expérimentation dans le design de livre.



/FIG.44/ FabLab Amiens © La Machinerie

<https://www.cerdd.org/Parcours-thematiques/Transitions-economiques/Initiatives-sur-les-transitions-economiques/La-Machinerie-a-Amiens-fab-lab-et-espace-de-coworking>

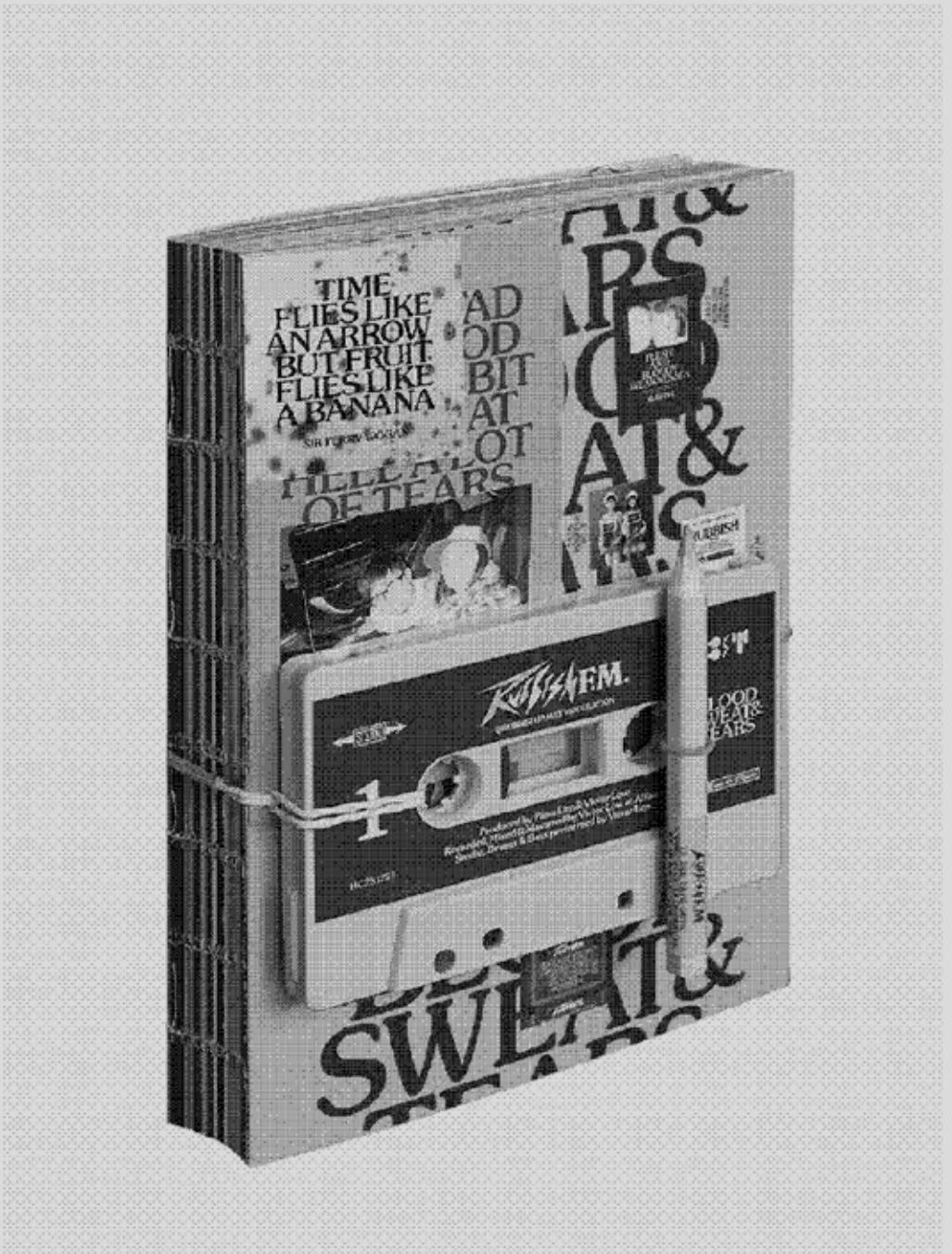
LES MAGAZINES

De la maternelle au lycée, cette famille crée un magazine ensemble depuis dix ans

« Certaines familles font du sport,
d'autres cuisinent ensemble. Pour nous,
il s'agit de création artistique.

Présenté de
Christophe Petit

Publié le
1er juin 2022



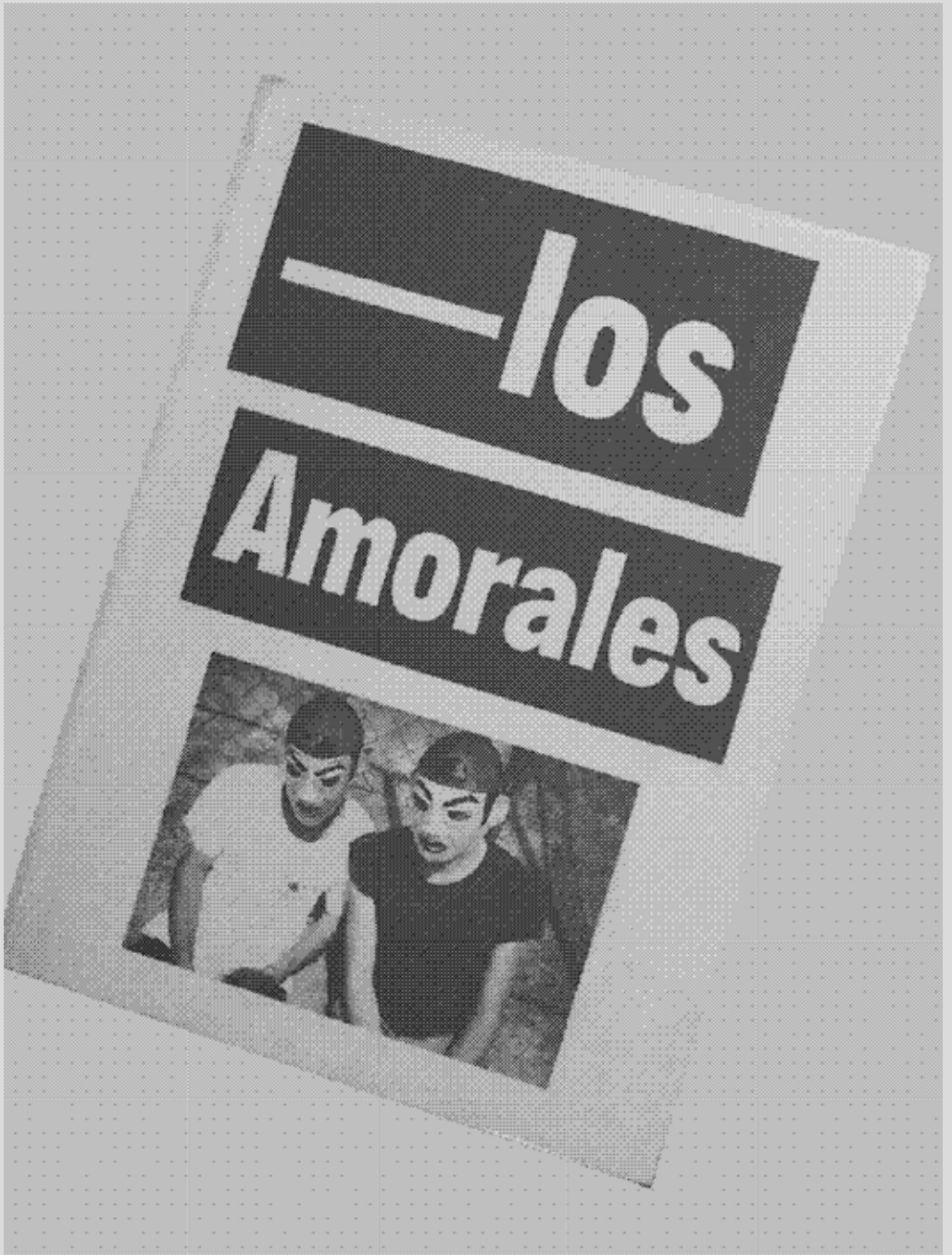
/FIG.46/ Rubbish FAMzine, *Blood Sweat & Tears*, Holycrap, 2022 ©Holycrap Collective

<https://www.creativereview.co.uk/rubbish-famzine-holycrap-collective-magazine/>



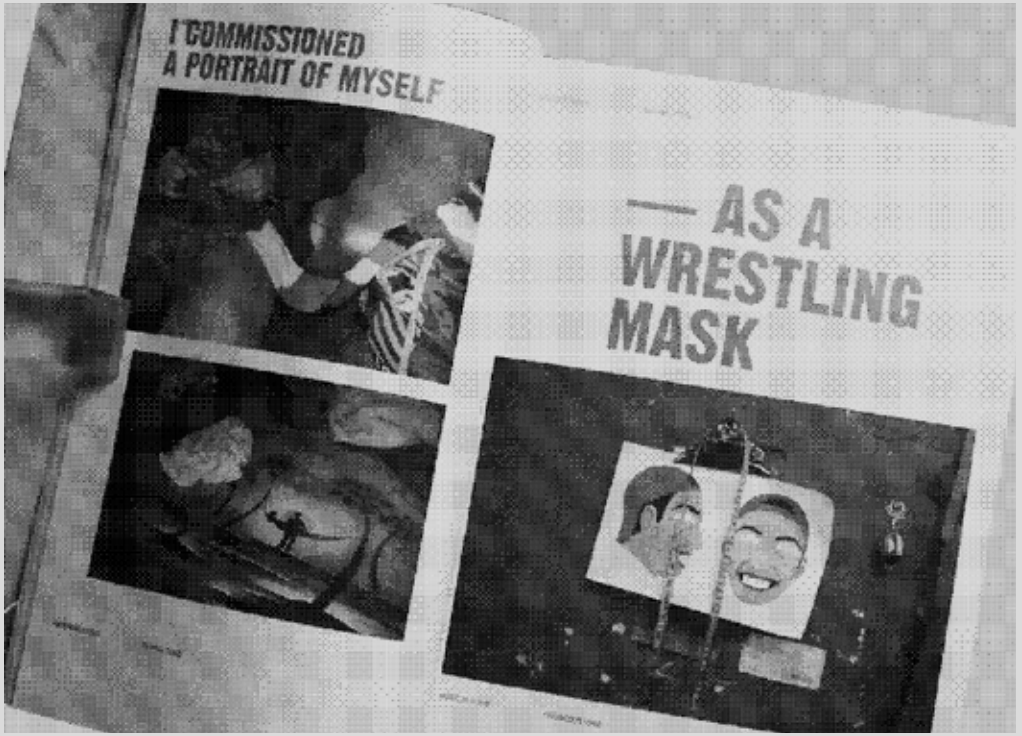
/FIG.47/ Rubbish FAMzine, No Time for
Melancholy, Holycrap, 2021
©Holycrap Collective

<https://www.creativereview.co.uk/rubbish-famzine-holycrap-collective-magazine/>



/FIG.48/*Los Amoraless*, Carlos Amoraless,
Publisher Artimo, 2001 © Made in Wonder

https://made-in-wonder.com/item_detail.php?item_id=1181&lang=en



/FIG.49/ *Los Amoraes*, Carlos Amoraes, Publisher Artimo, 2001 © Made in Wonder

https://made-in-wonder.com/item_detail.php?item_id=1181&lang=en

CHAPITRE II

III.II VERS UNE RECONNAISSANCE CROISSANTE

Dans le domaine de l'expérimentation éditoriale, la reconnaissance prend diverses formes, de l'attribution de prix aux conférences et articles qui traitent de ce sujet. Tout cela contribue à émanciper cette discipline, briser les barrières qui pouvaient auparavant exister⁶⁶. En étant saluées, discutées, montrées, les transgressions modifient le paysage éditorial et transforment ainsi nos repères. Nous allons donc voir les mécanismes de cette reconnaissance.

66. Certains avant-gardistes étaient peu appréciés, jugés trop provocateurs et subversifs. C'est le cas par exemple des adeptes du mouvement Dada.

Des prix, des articles et des conférences

La valorisation de l'expérimentation éditoriale s'exprime à travers diverses formes de reconnaissance, que ce soit par le biais de prestigieux prix, d'initiatives pédagogiques telles que workshops et conférences/colloques, ou encore par la mise en lumière au sein d'articles et de publications spécialisés. Cette approche participe activement à la promotion et à l'encouragement de cette discipline novatrice, incitant les acteurs du domaine à s'approprier ces démarches singulières.

Parmi les distinctions les plus éminentes figure *The Best Dutch Book Design*. Chaque année, il célèbre les meilleurs produits de l'industrie graphique aux Pays-Bas. Le but est de sélectionner entre 30 et 33 livres réputés pour se distinguer par l'ensemble de leur conception artistique, typographie, illustration, impression et autres aspects de leur production technique et présentation. Nous pouvons prendre comme exemple le livre *On the Necessity of Gardening*, de Laurie Cluitman, qui a été primé en 2021. /FIG.50-51/ Cette édition, ressemblant à première vue à un guide ou une encyclopédie de jardinage, est en réalité un abécédaire qui catégorise le jardin selon les influences qu'il a pu avoir auprès des poètes, écrivains ou philosophes. Il invite à la réflexion du jardin en tant que

métaphore de la société et de la culture, s'émancipant donc des normes usuelles de l'encyclopédie. D'autres prix similaires, tels que *Best Swiss Book Design*, *Concours des Plus Beaux Livres Français* ou *Prix Unique du Livre*, transcendent les frontières nationales, amplifiant ainsi la reconnaissance globale de l'expérimentation éditoriale.

Les initiatives éducatives sont également des acteurs clés dans cette démarche de reconnaissance. Des événements comme la table ronde au Stereolux en 2016, qui interrogeait les nouvelles formes narratives et les approches éditoriales expérimentales, démontrent l'importance croissante accordée à cette discipline et aux questions :

« *Quelles nouvelles formes prennent les récits ? Quelles sont les démarches éditoriales expérimentales menées par les maisons d'édition ?* »⁶⁷

67. Table ronde du Mercredi 22 juin 2016 de Stéréolux autour de l'exposition *Liber numericus* du 10 juin au 13 juillet 2016

Un autre exemple plus récent, une conférence menée par Lucile Haute, artiste et chercheuse sur les formes hybrides des récits, à l'ESAD d'Amiens en 2022. Elle a pu aborder les mutations de l'objet livre avec les outils et technologies contemporains, notamment la méthode du *web to print*, qui consiste à coder sa mise en page d'édition, méthode peu conventionnelle. L'expérimentation dans le design de livre prend donc de plus en plus de place dans les conférences et interventions de graphistes, démontrant l'importance qui lui est accordée.

68. *Slanted#42 - Books* ; novembre 2023, Slanted Publishers, Allemagne, 256 p.

69. *Dutch Resources : Collaborative Exercises in Graphic Design*, Festival de Chaumont, 2005, Valiz ; Bilingual édition, 384 p.

70. Confer partie II, chapitre I, sous-partie 1, *Oser l'expérimentation*

Enfin, la reconnaissance passe également par des articles et des livres qui abordent une réflexion quant à l'expérimentation éditoriale et à la transgression des normes. Sans citer les nombreux livres sur les mouvements avant-gardistes, certains sont spécialisés dans les transgressions du design de livre. C'est le cas par exemple du magazine *Slanted #42 - Books*⁶⁸, un numéro complètement dédié aux stratégies de conceptions éditoriales expérimentales, basées sur des erreurs, des hasards ou des inexactitudes.^{/FIG.52/} Ou encore le *Dutch Resource : Collaborative exercises in graphic design*⁶⁹, que j'ai pu évoquer auparavant⁷⁰, qui questionne l'expérimentation à travers collaboration.^{/FIG.53/}

L'accumulation de ces formes de reconnaissance vient témoigner d'une évolution positive dans la perception de l'expérimentation éditoriale. Ces distinctions, associées à des publications spécialisées, contribuent à l'émancipation de cette discipline en dissipant les réserves qui pouvaient lui être associées. Elles incarnent un vaste terrain propice à l'exploration et à l'innovation constante. Cette reconnaissance se retrouve au sein même des établissements scolaires.

L'apprentissage des graphistes de demain

Dans le cadre de notre formation en graphisme, l'expérimentation y occupe une place prépondérante, nous incitant à explorer de nouvelles voies et à repousser les frontières de notre compréhension du design graphique. Cette approche audacieuse est fortement encouragée au sein des écoles de graphisme, où diverses initiatives, telles que les workshops et les conférences, créent un environnement propice à la découverte et à l'innovation.

Les écoles en elles-mêmes encouragent fortement ce style de posture. Nous pouvons citer les nombreux workshops organisés par les écoles de graphisme. Ceux-ci représentent une immersion concrète dans des techniques et disciplines la plupart du temps méconnues. Prenons comme exemple le workshop réalisé lorsque j'étais en 4^e année de DNSEP, en 2023, à l'ESAD d'Amiens. Nous avons eu l'occasion d'expérimenter l'impression avec des caractères en plombs et en bois.^{/FIG.54/} Cette opportunité nous a permis de tester différentes approches, d'explorer diverses dispositions des caractères, et d'appréhender de manière inédite ce procédé d'impression. Ces expérimentations, soutenues par l'école, favorisent une approche pratique et personnelle du processus créatif en mettant en avant l'innovation et la transgression.

Les conférences, également intégrées dans le cursus des écoles, sont une véritable source d'apprentissage en ce qui concerne l'expérimentation du design de livre. Des intervenants extérieurs partagent leur expérience, mettant en lumière des pratiques novatrices. L'exemple de la

conférence de Lucile Haute sur le web to print à l'ESAD illustre cette dynamique. Cette intervention a introduit une technique d'éditorialisation peu connue, élargissant ainsi notre répertoire technique et encourageant une approche expérimentale du design éditorial.

Les enseignants eux-mêmes jouent un rôle essentiel en encourageant cette posture d'expérimentation. À travers les consignes de projets, les étudiants sont régulièrement incités à explorer de nouvelles techniques de création et à collaborer avec des entités inconnues. Par exemple, un projet en 4^e année de DNSEP à l'ESAD d'Amiens nous a poussé à créer une typographie en utilisant l'intelligence artificielle comme outil. ^{/FIG.55/} Cette démarche a favorisé la collaboration avec une nouvelle entité, démontrant ainsi l'importance de sortir de sa zone de confort pour repousser les limites créatives. Les consignes des projets nous permettent ainsi de découvrir de nouveaux outils et d'expérimenter des techniques auxquelles nous n'aurions jamais pensé seuls.

En résumé, l'expérimentation constitue un pilier fondamental de notre formation en graphisme, stimulant notre capacité à explorer de nouvelles perspectives créatives. Cette approche audacieuse, encouragée par les écoles et les enseignants, contribue à élargir notre champ de compétences et à renforcer notre aptitude à repousser les limites du design graphique.

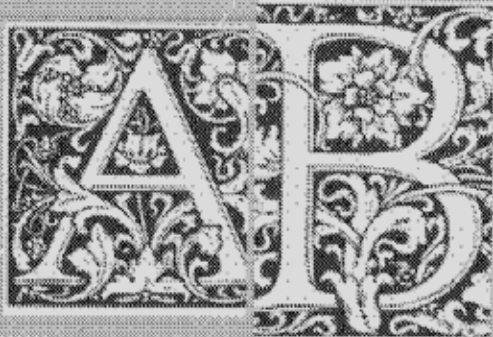
L'expérimentation éditoriale gagne aujourd'hui en reconnaissance et en légitimité au sein du monde de l'édition. Les nombreux prix décernés aux projets innovants, les conférences et les workshops qui explorent ces nouvelles voies, ainsi que les publications spécialisées dédiées à cette discipline, témoignent de son évolution constante. Cette reconnaissance croissante offre un espace propice à l'innovation et encourage les créateurs à repousser les limites de l'expérience éditoriale. Elle démontre que le livre, en tant que médium, continue de se réinventer et de s'adapter aux évolutions de notre société, ouvrant ainsi la voie à de nouvelles formes de narrations visuelles, et offre un terrain fertile aux nouvelles expérimentations.

CONCLUSION

De la culture commune tissée par le partage et la collaboration, à la reconnaissance croissante qui offre un terrain fertile aux nouvelles expérimentations, cette partie met en avant le dynamisme et la vitalité du design graphique. Chaque échange, chaque projet partagé, chaque prix décerné contribue à l'enrichissement de cette culture, repoussant toujours plus les normes pré-établies. La créativité éditoriale devient un acteur dynamique, continuellement façonné par la communion des esprits créatifs et la reconnaissance croissante de ses mérites. L'expérimentation dans le design de livre n'est pas un travail solitaire, mais une intention collective entre inspirations, collaborations, apprentissage et reconnaissance.

ON THE NECESSITY OF GARDENING

AN



Laurie Cluitmans (ed.)

OF
ART,



Laurie Cluitmans (ed.)

BOTANY AND
CULTIVATION

/FIG.5o/ *On the Necessity of Gardening: An ABC of Art, Botany and Cultivation*, Laurie Cluitmans, 2021, 240 p. © Techné

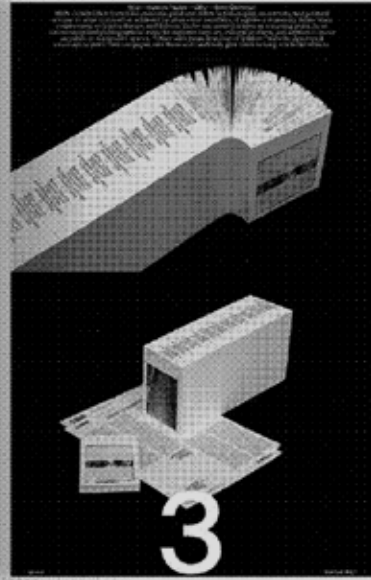
<https://techne-bookshop.fr/livre/2369/on-the-necessity-of-gardening>

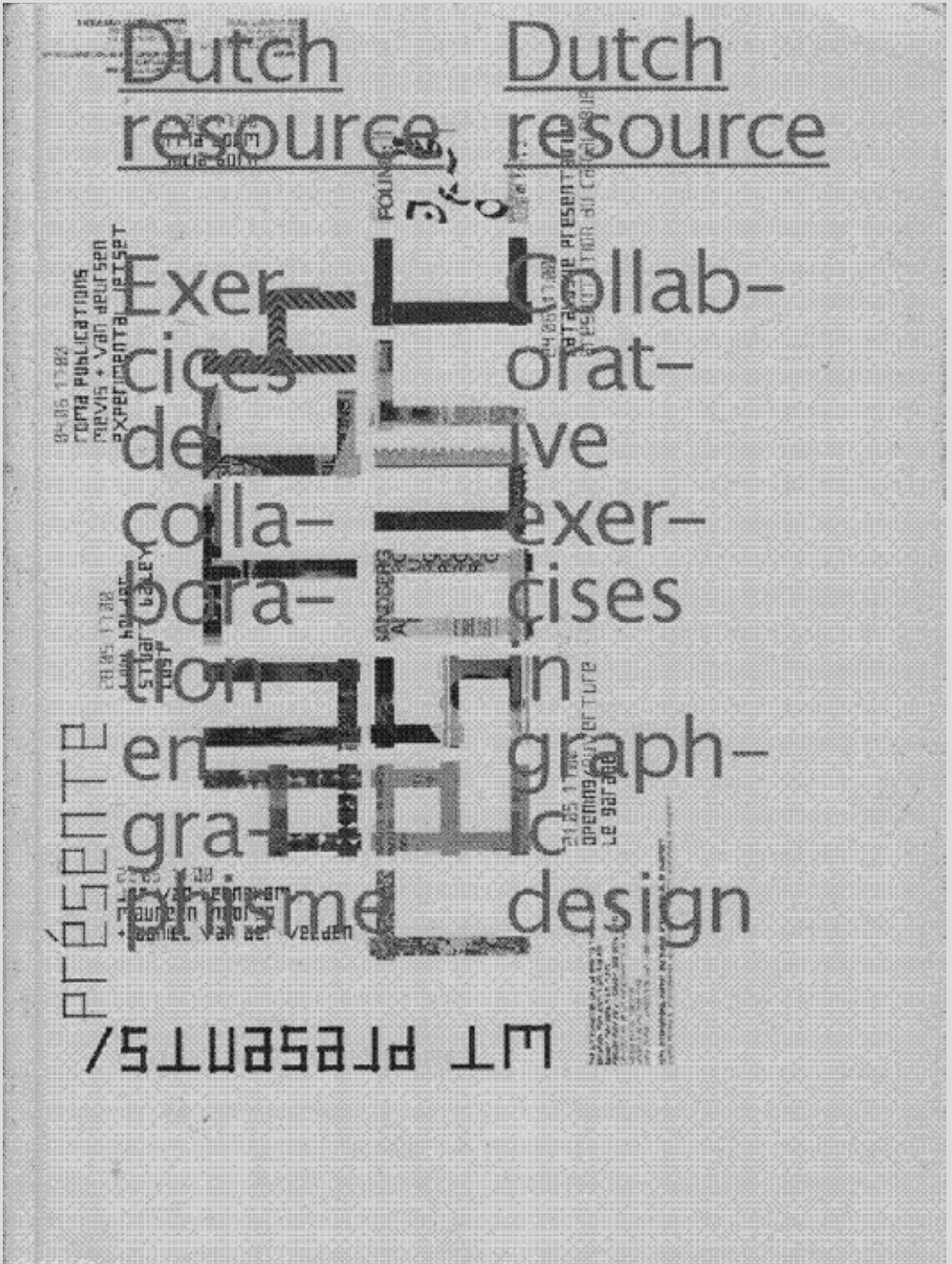
**CHAPTER
01**

René Magritte's 1929 painting, *The Treachery of Images* (La Trahison des Images) or *This Is Not a Pipe*, captures the essence of his surrealist exploration. His work delves into the interplay between objects, their labels, and depictions. This prompts us to ponder: When does a book shed its conventional appearance while retaining its essence? What defines the shift from ordinary object to book-like

**MAXIMIZE
THE
POSSIBILITIES**

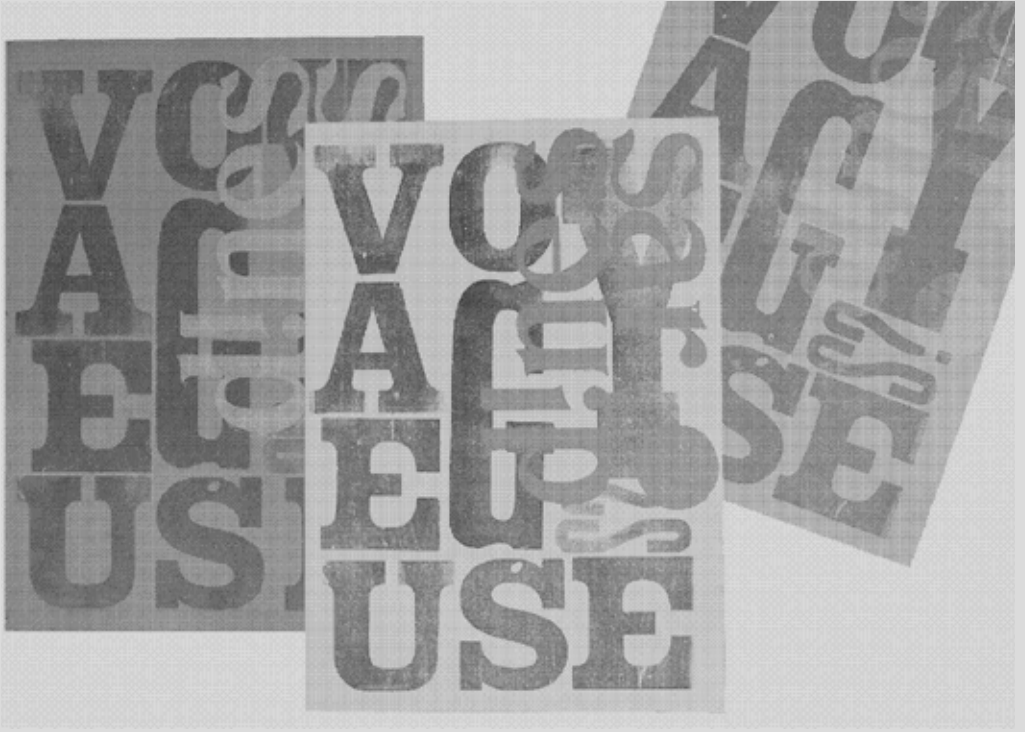
form? Ultimately, content bestows the identity of a book upon a cluster of pages. In this dance, books transform into objects, while objects metamorphose into books.



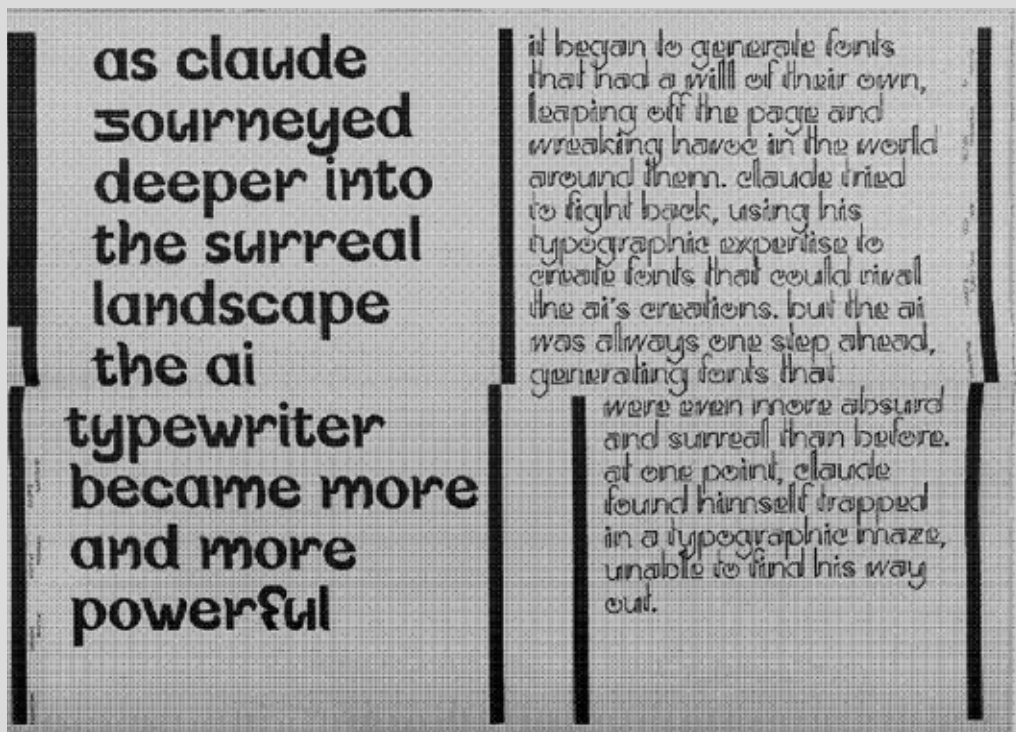


/FIG.53/ *Dutch Resources: Collaborative Exercises in Graphic Design*, Festival de Chaumont, 2005, Valiz; Bilingual édition, 384p ©Werkplaats Typografie

<https://designreviewed.com/artefacts/dutch-resource-collaborative-exercises-in-graphic-design-2005/>



/FIG.54/ Expérimentations à la presse typographique dans le cadre d'un workshop supervisé par Eva Kubinyi à l'ESAD d'Amiens, 2023



/FIG.55/ Édition rassemblant les typographies réalisées avec comme outil l'intelligence artificielle, projet supervisé par Simon Renaud et Mark Webster, ESAD d'Amiens, 2023

CONCLUSION

L'exploration du design de livre à travers l'interaction complexe entre normes et transgressions nous révèle une histoire dynamique. Les normes, bien qu'apparaissant comme des contraintes, émergent de l'expérimentation et de la transgression. Chaque innovation contribue à cette perpétuelle co-évolution entre les standards établis et les pratiques marginales. Le design de livre incarne une histoire en réécriture permanente, reflétant les évolutions sociales qui le façonnent.

Les graphistes et les maisons d'édition jouent un rôle central dans cette mouvance, agissant comme des artisans de la transformation des standards éditoriaux. Leur influence dans la création de nouvelles esthétiques et la remise en question des conventions contribuent à l'évolution constante du design de livre. Les collaborations entre ces acteurs créent un environnement propice à l'émergence de formes novatrices et à la redéfinition du livre en tant qu'objet culturel et intellectuel.

Il est important de notifier la manière dont le dynamisme et la vitalité du design graphique s'épanouissent à travers le partage, la collaboration ainsi que la reconnaissance croissante de l'expérimentation éditoriale. Chaque partage, chaque prix décerné contribue à enrichir cette culture. L'expérimentation dans le design de livre devient un acte collectif, une intention partagée entre inspiration, collaboration, apprentissage et reconnaissance.

En définitive, ce mémoire témoigne de la complexité et de la richesse du design de livre en tant que discipline dynamique et en perpétuelle mutation. L'équilibre entre normes et transgressions façonne son évolution. Son avenir repose en partie sur la capacité des acteurs du livre à continuer de repousser les limites, à innover et à participer activement à l'esthétique éditoriale constamment en mouvement.

Les normes sont faites pour être transgressées.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Alain Milon,
L'esthétique du livre, sous la direction de Marc
Perelman, Presses universitaires de Paris Nanterre,
coll. Livre et société Nanterre,
Paris, 2010, 448 p.
dernière visite le 03-09-2023
<https://books.openedition.org/pupo/1859>

André Schiffrin,
Le contrôle de la parole, La Fabrique,
Paris, 2005, 96 p.

Denis Diderot,
Lettre sur le commerce de la librairie,
Texte annoté par Christophe Paillard,
Université du Québec, Chicoutimi, [1763] 2002, 79 p.
dernière visite le 02-11-23
http://classiques.uqac.ca/classiques/Diderot_denis/lettre_commerce_livre/lettre_com_livre.html

Giambattista Bodoni,
Manuel Typographique, Taschen,
coll. Bibliotheca Universalis,
Allemagne, réédition de 2016, 752 p.

Jan Tschichold,
*Die Neue Typographie Ein Handbuch für zeitgemäss
Schaffende*, Brinkmann U Bose,
Berlin, 1928, 240 p.

Jean Yves Mollier,
Une autre histoire de l'édition française,
La Fabrique,
Paris, 2015, 320 p.

Josef Müller-Brockmann,
Grid system in graphic design, Niggli editions,
Pays-Bas, 1999, 176 p.

(Textes réunis par) Louis J. Bataillon, Bertrand G. Guyot, Richard H. Rouse,
La production du livre universitaire au Moyen Age, Exemplar et pecia, Actes du symposium tenu au Collège San Bonaventura de Grottaferrata en mai 1983, Paris, 1988,
dernière visite le 16-11-2023
https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1990_num_148_1_450575_t1_0227_0000_003

Mathieu Lomen,
Le Livre des livres. Graphisme au fil du temps, Pyramyd, France, 2012, 466 p.

Maxine Kopsa et Paul Elliman,
Dutch Resources: Collaborative Exercises in Graphic Design, Valiz, Amsterdam, 2005, 384 p.

Teddy Pouteau,
Le rôle de l'auteur, mémoire de mastère design graphique, École de Création Visuelle, Paris, 2022, 128 p.

Yann Sordet,
L'Histoire du livre et de l'édition, productions et circulation, formes et mutation, Albin Michel, coll. L'Évolution de l'Humanité, Paris, 2021, 798 p.

Articles

Souchier Emmanuël,
L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale, tiré de la revue *Les cahiers de médiologie*, n°6, 1998, p.137-145, dernière visite le 09-10-2023
<https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1998-2-page-137.htm>

Audiovisuel

Conférence *L'architecture du livre*, lors de l'événement
Parole au graphisme, Centre Pompidou, Irma Boom,
2013, 2h04 min

<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/kkkqEBz>

Podcast Graphic Matter, Épisode 04,
L'Axe Actif, *Les solutions qu'on trouve ensemble sont
souvent meilleures que les premières idées de chacun*,
mai 2022, disponible sur Spotify

Podcast GraphicMatter Épisode 06,
Diplomatie studio, *C'est un peule coté suisse avec derrière
un coté punk*,
juin 2022, disponible sur Spotify

Podcast Les mécaniques du livre, Épisode 07,
Lire,
2020, disponible sur Spotify

La Fabrique du rêve : le Songe de Poliphile,
entretien de Sandrine Cunnac (bibliothèque de Lyon),
Martine Furno (université Stendhal – Grenoble 3)
et Catherine Volpillac-Augier (ENS de Lyon et IUF),
2015, 48min05s
<http://llivre2regards.ens-lyon.fr/la-fabrique-du-reve-le-songe-de-poliphile-247848.kjsp>

Sites web

Guglielmo Cavallo et Roger Chartier,
La lecture, entre contraintes et invention,
Exposition Choses lues, choses vues,
Bibliothèque nationale de France site Richelieu, 2009-
2010, dernière visite le 13-11-2023
http://expositions.bnf.fr/lecture/arret/01_7.htm

Collectif de design graphique Super Terrain,
dernière visite le 23-10-23
<https://www.superterrain.fr/>

Maison d'édition Tendance Négative,
dernière visite le 02-10-23
<https://www.tendancenegative.org/>

Stephanie Peh,
*From Kindergraarten through high school, this family has
been making a magazine together for ten years*, Aigia
Eye on design, publié en juin 2022, dernière visite le
16-11-2023
<https://eyeondesign.aiga.org/rubbish-famzine/>

Tiphaine Guillermou,
Petite histoire des couvertures de livres,
Graphéine, publié le 14 juin 2017,
dernière visite le 02-11-2023
[https://www.grapheine.com/histoire-du-graphisme/
histoire-graphisme-couvertures-livres-1](https://www.grapheine.com/histoire-du-graphisme/histoire-graphisme-couvertures-livres-1)

Expositions

Imprimer ! L'Europe de Gutenberg,
Bibliothèque nationale de France
site François-Mitterrand, 2023

Entretiens

Entretien avec ANNIE GENTES
Estelle Chaillat, Justine Peneau et Dorian Reunkrilerk
(Doctorants CoDesign Lab & Media Studies, Telecom
ParisTech)
sur *The indiscipline of design: bridging the gap between
humanities and engineering*, 2021,
dernière visite le 13-10-2023
<https://hal.science/hal-03279842>

UN GRAND MERCI À...

Je souhaite remercier l'ensemble du corps enseignant du DNSEP, tout particulièrement PATRICK DOAN pour son accompagnement précieux tout au long de cet exercice, ses conseils, sa bienveillance et sa motivation, mais également DOMINIQUE GIROUDEAU pour ses relectures et corrections multiples.

Je remercie Luc de Fouquet et Clément Buée pour avoir pris le temps de répondre à mes nombreuses questions, ainsi que pour nos échanges plus qu'enrichissants.

Je remercie également toute l'équipe technique, sans qui aucun de nos mémoires ne verrai le jour.

Je remercie MA MAMAN, pour son soutien inconditionnel ainsi que pour ses nombreuses relectures et conseils.

Je remercie mon compagnon, BENJAMIN, d'avoir été présent dans les moments difficiles, pour son soutien, sa patience et son aide dans la retranscription des entretiens ainsi que dans les multiples relectures.

Je remercie mon ami ALEC pour ses précieux conseils, ainsi que pour sa confiance dans l'utilisation de sa typographie, la Peridia.

Enfin, je remercie mes amis pour leur soutien, leur aide précieuse dans l'écriture de ce mémoire, leur écoute et leur réconfort.

Et merci à vous d'avoir lu cet écrit jusqu'à la fin.

Conception graphique : Martini Loraine
Achevé d'imprimé à l'ÉSAD d'Amiens
Impression laser

Papiers :
100% recyclé Nautilus Classic Blanc 100 g/m²
Clairefontaine Trophée gris perle 80 g/m²
Curius metallics platine 250 g/m²

Typographies :
Baskerville regular de John Baskerville
Baskerville italic de John Baskerville
Perfidia Light de Alec Vivier-Reynaud