



13

Deux livres plutôt qu'un

Le livre que vous tenez entre vos mains existe sous une autre forme.

Pour accompagner le festival «*Bis repetita placent*», deux livres distincts ont été conçus, dont les contenus sont rigoureusement identiques. Ils le sont à la virgule près à l'exception du numéro d'isbn; cependant, leur existence matérielle diffère de manière importante. Les deux ouvrages sont de même format – celui de ceux qui les ont précédés dans la même collection¹ –, mais leurs mises en page ne sont pas les mêmes, tout comme le papier sur lequel ils sont imprimés. L'un «*reprend*» l'autre, ou inversement, sans que l'on sache lequel précède l'autre ou en serait le modèle.

Comme on peut le voir dans le livre *American English* de Richard Prince, qui confronte les couvertures des éditions américaines et britanniques des mêmes ouvrages², toute variante éditoriale d'une publication en offre une interprétation graphique différente.

Rarement la question de la mise en page ou du graphisme est abordée dans un livre dont ce n'est pas l'objet. Dans la préface de la deuxième édition de *Learning from Las Vegas*, Denise Scott Brown explique que le «*style*

moderne intéressant» de la première édition, mise en page par Muriel Cooper, relevait d'une «*esthétique néo-Bauhaus*» largement critiquée dans le livre à propos de l'architecture, contradiction que la nouvelle édition entendait lever (argument théorique qui s'ajoute à celui, économique, du coût trop onéreux d'une réimpression de l'original). Et l'on peut en effet penser que la nouvelle édition, dont le format est plutôt proche de celui du livre de poche – une forme banale –, correspondrait mieux au modèle du «*hangar décoré*» postmoderne défendu par les auteurs³.

En réalité, la notion de reprise fait partie de l'histoire de l'édition depuis que cette dernière existe. Une part considérable de la production éditoriale résulte de réimpressions, de rééditions, révisées, voire augmentées, ou non, de réductions au format poche, de versions numériques (ePub ou autres), et d'adaptations dans d'autres langues. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, lorsque s'est affirmée la notion d'auteur en Europe, les libraires-éditeurs ne se privaient pas de publier sous une autre forme des ouvrages existants, comme, par exemple, *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert dont circulaient des

1. La conception graphique en était assurée par les designers anonymes. Voir la liste des ouvrages *infra*, p. 159.

2. Richard Prince, *American English*, Londres, Sadie Coles HQ / Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003.

3. Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas, ou le symbolisme oublié de la forme architecturale* [1977], 2^e édition, tr. fr., Bruxelles/Liège, Pierre Mardaga, 1987, p. 11.

14

4. Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, La Fabrique éditions, 2015, p. 109.

5. Jonathan Monk, *The Project Book Project*, Bristol, Arnolfini, 2003.

6. Norm (Dimitri Bruni et Manuel Krebs), *Bruce Lee*, Zurich, Norm, 2005.

7. Il serait trop long, malheureusement, de rentrer dans le détail ici. On peut aussi évoquer dans les années 1960 la tentative du Néerlandais Wim Crouwel avec le New Alphabet.

8. Voir la conférence d'Inra Kupferschmid, « Technological Shifts in Type » dans le cadre du cycle « Graphisme Technè », Strasbourg, 17 décembre 2015 (à paraître).

9. Les polices de caractères utilisées ici sont la Maax pour l'un des deux ouvrages et la Fleischmann pour l'autre. La Maax (2012) a été dessinée par Damien Gautier en s'inspirant de typographies du XX^e siècle, comme la Futura et l'Helvetica, entre autres, tandis que la Fleischmann (1997), dessinée par Erhard Kaiser, s'inspire quant à elle des fontes baroques du typographe et graveur de poinçons néerlandais Johann Michael Fleischmann (1701-1768).

10. 2.0.1, Rennes, association 2.0.1, n° 1, 2008, 3^e page de couverture.

11. *Hello and Welcome*, Ibos, Le Parvis, centre d'art contemporain / Bignan, Domaine de Kerguéhennec, 2003.

éditions « pirates » ou « des contrefaçons plus ou moins bien réalisées », dans différents formats qui permettaient d'élargir le marché⁴. Le facsimilé est également une forme de reprise courante, qui faisait partie des pratiques éditoriales bien avant que des artistes ou des graphistes s'en emparent largement dans les années 2000 (*The Project Book Project* de Jonathan Monk⁵ ou *Bruce Lee* de Norm⁶ n'en sont que deux exemples).

Avant même la naissance de l'imprimerie, chaque copie d'un manuscrit était la reprise d'un autre, avec des différences plus ou moins subtiles dont le copiste était responsable, sciemment ou non.

L'imprimerie entendait, entre autres, remédier à cela, et les premiers caractères en plomb issus des presses de Gutenberg autour de 1450 cherchaient à imiter le modèle précédent des écritures gothiques manuscrites. Relativement peu de changements visuels majeurs ont eu lieu dans le domaine du dessin de caractères depuis la Renaissance – malgré des tentatives de remise en question des canons de la typographie et un certain traditionalisme, notamment en Allemagne dans les années 1920 (la Futura, par exemple) et dans les pays anglo-saxons dans les années 1990 (la fonderie Emigre, avec la revue éponyme, en serait un exemple, mais pas le seul)⁷. Les adaptations successives ont été majoritairement d'ordre stylistique, pragmatique ou technologique (la numérisation des polices de caractères existantes étant la dernière en date, mais pas la moindre)⁸. Dans le domaine de la typographie, du dessin de caractères, tout est affaire de répétition – c'est l'idée même de l'imprimerie – et de réinterprétation. La structure des

lettres de l'alphabet latin ne se réinvente pas et, dans le domaine du dessin de caractères, la notion de *revival* est aujourd'hui primordiale – ce qui bien sûr ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de création⁹.

Pour le(s) présent(s) ouvrage(s), le choix n'a pas été de reprendre ou de s'inspirer de publications particulières. C'est ce qu'ont pu faire à plusieurs reprises, et avec une grande attention au détail, Coline Sunier et Charles Mazé, à commencer par les différentes livraisons de la revue 2.0.1 publiée par l'université Rennes 2, dont chacune « emprunte la maquette d'un imprimé déjà existant¹⁰»de façon argumentée et revendiquée, Claude Closky dans son catalogue *Hello and Welcome*, dont la direction artistique est signée « Matthieu Relly¹¹ », qui reprend des maquettes de magazines destinés au grand public¹², ou encore Armand Mevis et Linda Van Deursen¹³. Avant eux, Hans-Rudolf Lutz avait parodié les couvertures de magazines populaires, comme *Playboy* et d'autres, pour composer celles de la sérieuse revue suisse d'imprimerie *Typografische Monatsblätter* de l'année 1977¹⁴. On pourrait également évoquer les innombrables reprises ou citations, depuis une quinzaine d'années, des livres d'Edward Ruscha, qui en imitent les maquettes.

Ici, les modèles graphiques empruntent à deux archétypes de mise en page du livre *a priori* opposés, l'un que l'on pourrait qualifier de « moderniste » et l'autre de « classique », selon des valeurs devenues canoniques que Jan Tschichold, personnalité historique incontournable dans le domaine de la mise en page de livres, a

15

12. Les magazines *Time* et *The Economist*, mais aussi « des archétypes de maquettes de magazines de glisse/sport Xtreme ». Échange d'e-mails avec l'artiste, 7 mars 2016.

13. Par exemple, Lisette Smits et Barbara Visser (dir.), *Barbara Visser is er niet / Works 1990-2006*, Zurich, jrp|ringier, 2006.

14. Voir l'archive en ligne du programme de recherche sur cette revue, dirigé par François Rappo à l'Écal : www.tm-research-archive.ch

15. Jan Tschichold, *Livre et typographie*, Paris, Allia, 1987.

16. Voir sur certains de ces aspects : Jost Hochuli et Robin Kinross, *Designing Books : Practice and Theory*, Londres, Hyphen Press, 1996, rééd. 2007.

successivement défendues, à savoir la « nouvelle typographie » puis, *a contrario*, un « traditionalisme épuré¹⁵». Les deux tendances cohabitent aujourd'hui, même si elles ne sont plus systématiquement opposées, et il ne s'agit pas de suivre à la lettre (sans jeu de mots) l'une ou l'autre. Cela se traduit dans les deux volumes qui nous intéressent par une mise en page asymétrique pour l'un, symétrique pour l'autre ; une police de caractères linéale et une autre à empattements ; des textes alignés à gauche et des blocs justifiés ou centrés ; de forts contrastes typographiques et l'inverse ; des marges étroites et une surface d'empagement réduite ; un papier blanc et un papier ivoire ; etc.¹⁶

D'un point de vue technique, et afin d'assurer la faisabilité économique de ce projet, les mêmes plaques offset sont utilisées pour le cyan, le magenta et le jaune dans les deux versions. Seules les plaques pour le noir sont changées en cours de tirage, ce qui permet de réduire considérablement le surcoût lié à une deuxième édition. Les éditeurs de livres d'art ont régulièrement recours à ce principe, appelé repiquage, notamment pour publier des ouvrages dans des langues différentes, puisque dans ce cas, seul le texte (imprimé le plus souvent en noir) diffère.

Enfin, afin de s'assurer de la conformité exacte du texte entre les deux versions, un logiciel de rédaction et d'édition collaboratif est utilisé pour baliser entièrement celui-ci, c'est-à-dire spécifier la nature des éléments textuels (par exemple « titre », « intertitre », « texte courant », « note », « légende », etc.). Les documents créés avec ce logiciel sont ensuite importés dans chacune des deux mises en page, mais

	▼ Colloque_16-03_17 (Modification en cours)
Titre	Deux livres ¶
Titre suite	plutôt qu'un¶
Texte cour…	¶
Auteur	Jérôme Saint-Loubert Bié¶
Texte cour…	¶
Texte cour…	Le livre que vous tenez entre vos mains existait sous une autre forme. ¶
Texte cour…	¶
Texte cour…	Pour accompagner le festival « <i>Bis repetita</i> » de livres distincts ont été conçus, dont les couvertures rigoureusement identiques. Ils le sont à l'exception du numéro d'isbn, cependant leur matéielle diffère de manière importante. Le sont de même format – celui de ceux qui l'on même collection1, mais leurs mises en page n'ont pas été les mêmes, tout comme le papier sur lesquels ils ont été imprimés. L'un « reprend » l'autre, ou inversement, sans que l'un ne précède l'autre ou en serait le modèle. Comme on peut le voir dans le livre <i>American</i> de Prince, qui confronte les couvertures des éditions américaine et britannique des mêmes ouvrages2, toute v

bénéficient d'enrichissements distincts grâce à des feuilles de style différentes, de telle manière que tout changement ou correction dans le document rédactionnel s'applique automatiquement à chacune des deux maquettes auxquelles il est lié. Cela permet également de générer la mise en page des deux livres de façon quasiment automatique, à l'exception du placement des images (le positionnement des images en couleur étant identiques dans les deux versions, en raison de la contrainte de conserver une partie des mêmes plaques). Les titres courants et la table des matières sont également générés automatiquement pour s'assurer qu'il n'y ait aucune différence de contenu entre les deux publications.

Chacun des deux ouvrages – et il s'agit bien d'ouvrages distincts puisque leurs numéros d'isbn les différencient – est un simulacre qui offre une expérience de lecture singulière. Ils sont le résultat d'exercices de style graphiques, manière d'affirmer que dans le champ du design comme dans d'autres, la réponse dépend du contexte et qu'elle n'est jamais unique ou immuable.

Deux livres

Jérôme Saint-Loubert Bié