



LES CONTRAINTES



COMME



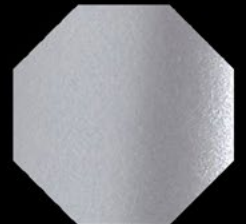
TERRITOIRES



DE CRÉATIVITÉ:



LES ÉDITIONS



COMPOSÉES



ENTIÈREMENT



D'IMAGES

ANA MARÍA LOZANO  
DNSEP ÉDITIONS  
ESAM, CAEN 2020

***Les contraintes comme  
territoires de créativité:***  
*Les éditions composées  
entièrement d'images*

**Mémoire**

Ana María Lozano  
DNSEP Éditions

Tutrice: Sarah Fouquet

ESAM, Caen, 2020

[I]	<b>Introduction</b>	07
[II]	<b>Le langage des images</b>	09
[III]	<b>Plurilecturabilité</b>	17
[IV]	<b>La bande dessinée minimale</b>	29
[V]	<b>Références BD minimale</b>	55
[VI]	<b>Le livre: un espace autonome</b>	65
[VII]	<b>L'artiste-éditeur</b>	71
[VIII]	<b>Les enjeux d'éditer ECEI</b>	85
[IX]	<b>Bibliographie</b>	87

# sommaire

# introduction

Après avoir obtenu ma licence en arts visuels, j'ai essayé de trouver une place dans le monde de l'art à Bogotá. Trois ans plus tard, après avoir envoyé mon portfolio à plusieurs galeries, après avoir reçu des réponses négatives aux appels à candidature des centres d'art, et après avoir participé à l'un des plus grands salons d'art en Colombie sans grands résultats, je suis arrivée à la conclusion que c'était presque impossible de réussir dans le milieu de l'art pour de jeunes artistes comme moi. Quoique je fasse, qu'importe le nombre d'efforts, j'ai toujours trouvé le circuit extrêmement difficile et fermé là-bas. C'est finalement dans le champ de l'édition que j'ai trouvé une bonne alternative à ce milieu artistique clos. L'autoédition a représenté pour moi une liberté créative, ainsi qu'une possibilité de faire circuler mon travail d'une manière différente, beaucoup plus ouverte et accessible que celles auxquelles j'étais habituée avant...

De cette façon je me suis intégrée au milieu du livre alternatif, j'ai commencé à appartenir à un groupe de jeunes artistes (professionnels et amateurs) qui, avec ses propres moyens de production et de diffusion s'emparaient de ce circuit éditorial depuis sa « périphérie ». Au cours de l'année 2017 et comme

conséquence directe de ma pratique dans ce milieu, j'ai eu l'occasion de visiter et de participer à des salons d'édition à Bogotá, puis dans d'autres grandes villes en Colombie et enfin dans d'autres pays. Cela m'a permis de découvrir certaines éditions qui possédaient une ressemblance esthétique avec la bande dessinée et qui à la fois parlaient dans un langage d'images complexes chargées d'un sens profond. Personnellement je n'ai jamais été spécialement intéressée par la bande dessinée classique en tant que forme d'art, mais j'ai trouvé particulièrement intéressant que ces publications puissent être lues par des lecteurs de diverses nationalités.

Sur les réseaux sociaux, je découvrais de plus en plus de productions éditoriales qui utilisaient ce langage, à la fois synthétique, minimal et narratif. J'ai commencé à reconnaître le travail d'artistes européens et le travail d'artistes locaux qui publiaient ce type d'ouvrages. J'ai trouvé dans ces éditions entièrement composées d'images, un support où mes préoccupations plastiques et professionnelles se rencontraient. Car en éludant le mot écrit, je pouvais à la fois élargir la diffusion de mes ouvrages et raconter des histoires par le biais de l'image.

Plus tard, j'ai découvert que ces éditions uniquement composées d'images se voyaient attribuer le terme de « bande dessinée minimale » et qu'elles étaient particulièrement influencées par la bande dessinée classique ainsi que par les pratiques de l'art conceptuel et du livre d'artiste des années 60 et 70. Donc ce n'était pas une coïncidence si les références d'artistes telles que Lawrence Weiner et Sol Lewitt avaient été de grandes sources d'inspiration pour mon travail plastique depuis longtemps. Tout cela, s'additionnant au fait que je me suis expatriée pour réaliser un master en édition en France, ce qui a aidé à fixer mon attention sur les éditions composées entièrement d'images et à écrire un mémoire qui leur soit largement consacré.

Par conséquent, ce document a pour but d'explorer et de réfléchir autour des éditions constituées totalement d'images comme de possibles instruments d'écriture universelle, comme des déclencheurs de lectures infinies, comme des outils d'émancipation des circuits établis (tant de l'art contemporain que de l'édition), et comme des espaces autonomes de création et de diffusion pour des artistes émergents. Il est également dans mon intérêt de montrer ce type d'éditions, spécialement celles de la bande dessinée minimale, comme un moyen d'interroger ses propres fonctions, et qui réfléchit sa forme à travers son contenu en explorant des scénarios narratifs avec un langage visuel riche. À travers ce travail de recherche, j'espère montrer que les éditions composées entièrement d'images, à l'opposé de leurs apparences « limitées », sont des terrains alternatifs riches de nombreuses possibilités et expérimentations dans le contexte de l'édition contemporaine.

# Le langage des images

L'importance de parler des éditions faites entièrement d'images réside dans sa proximité avec mon identité et ma vie quotidienne. Je suis d'origine colombienne et grâce à mon éducation scolaire j'ai appris l'anglais très jeune. Je regardais des films, écoutais de la musique en anglais et mon père me parlait cette langue habituellement. Durant mes études supérieures j'ai commencé à apprendre une troisième langue: le français, une langue latine que j'ai appris dans un cadre d'abord universitaire et puis après plus institutionnel. J'ai eu plusieurs cours pendant trois ans et finalement j'ai réussi à parler français couramment.

Lors de mon déménagement en France, pour réaliser un master dans une école de Beaux-Arts, j'ai vécu énormément de malentendus dans des situations de la vie quotidienne à cause de la communication en français. Le fait de ne pas savoir certains mots me posait des problèmes. Parfois, la prononciation ou les erreurs que je faisais en parlant m'éloignaient des locaux [1]. J'ai découvert ainsi que les langues peuvent être des outils importants pour se débrouiller dans un pays étranger, mais elles peuvent aussi être des barrières.

Les images, spécialement dans les livres, ont une importance non seulement dans ma vie, mais ils nous concernent tous, car ils nous accompagnent depuis l'enfance. La plupart des livres jeunesse sont essentiellement composés d'images. Les parents

et les éducateurs s'en servent pour expliquer tout ce qui entoure les enfants et les jeunes élèves. Les livres d'images possèdent une fonction de stimulation visuelle et sont un point de départ pour l'éducation scolaire de millions de personnes. Selon John Berger le regard est un moyen d'appréhension du monde: « (...) le voir précède également le mot en ce sens que c'est en effet la vue qui marque notre place dans le monde. » [2] Mais, si nous allons plus loin que cette notion de compréhension du monde à travers les yeux, nous verrions que notre regard est conditionné non seulement anatomiquement mais aussi historiquement, nous sommes conditionnés à lire des images.

Notre regard développe un certain chemin ou mode de lecture grâce à nos pratiques d'observation qui sont intrinsèquement liées à notre société et à notre culture. L'homme a appris à lire des images et à les décoder, cela découle d'une série d'événements historiques parmi lesquels nous pouvons citer la grotte d'Altamira, les hiéroglyphes d'Égypte, et tous les autres modes de narrations archaïques. Nous avons appris à lire les images bien avant le texte, nous pourrions comprendre ici, en effet, l'image comme un support de lecture ainsi que d'une richesse narrative incommensurable.

Même dans notre monde contemporain où il existe des milliers de langages, nous avons toujours la notion d'image comme source d'information.

**Mes expériences personnelles m'ont donné l'envie de me plonger dans un autre moyen d'expression tel que des images. Progressivement, le langage visuel s'est posé comme un élément principal dans ma vie et m'a dirigée vers les études en art et vers mon métier d'illustratrice et d'éditrice. Cet intérêt pour la langue des images a été renforcé par ma situation d'étudiante étrangère dans un pays francophone.**

1. Avec ce terme je me réfère aux personnes qui habitent dans leurs pays d'origine.

2. Berger, John, *Voir Le Voir*, Paris, Editions B42, 2014, P.7.



Anonyme, *Le roi avec Anubis*, Tombeau d'Horemheb. Reproduction d'estampe par Oakwoodview, 2014.

Les images à l'ère de l'information jouent un rôle essentiel dans notre quotidien. Chaque jour, une personne peut être exposée à environ trois milles messages visuels. Nous regardons des images sur les écrans de nos téléphones, de nos ordinateurs, dans l'espace public... et ceci presque constamment.

Dans ce monde globalisé nous pouvons distinguer différents types d'images liées à leur fonction: les images pédagogiques, proposons encore l'exemple des livres jeunesse, les images symboliques, propres aux cultures ancestrales et aux religions, et finalement les images de communication quotidienne dont la signalétique et l'affichage public en général. Cette troisième fonction m'intéresse particulièrement puisque à travers ce langage « simple » de signes je parlerai des possibilités de l'image comme instrument/langage universel.

Lorsque nous voyageons dans un pays où nous ne parlons pas la langue locale, nous sommes le plus souvent guidés par des signes visuels, sur les panneaux, dans la rue, sur les murs de la ville. Comme dit Barthes : « (...) l'empire de signes est si vaste, il excède à tel point la parole, que l'échange des signes reste d'une richesse, d'une mobilité, d'une subtilité fascinante en dépit de l'opacité de la langue, parfois grâce à cette opacité. » [3] Donc si nous voulons communiquer avec des locaux, nous essayerons probablement de nous exprimer au travers des signes corporels. Si nous voulons manger dans la rue par exemple,

3. Barthes, Roland, *L'empire des signes*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, P.22.

nous exprimerons instinctivement ce que nous voulons manger par des gestes, en formulant des images de nourriture avec les mains.

Mais quoi faire si nous sommes dans un pays où ces images n'ont pas la même signification que dans notre pays d'origine ? Ce n'est pas la même chose de voir le pictogramme « standard » d'un ouvrier au Guatemala qu'en Islande. Il faudrait disposer d'un alphabet pictographique [4] de chaque concept et pour chaque pays, pour arriver à la même idée. Précisément la création d'un langage universelle par le biais de l'image a été développée par Otto Neurath et Gerd Arntz dans leur projet *Isotype*.

Neurath avait créé un système de statistiques visuelles pensé à la base pour communiquer des informations complexes sur des sujets politiques, économiques et sociaux... par des images simples. Ce système a évolué en 1928 dans *Isotype* (International System Of Typographic Picture Education), il s'agissait d'une méthode pour renseigner les personnes illettrées sur leur environnement. Par le biais de la linogravure Arntz a produit 4000 signes élémentaires qui résumaient divers sujets avec un style de dessin simple et clair. Ces symboles servaient à soutenir le contenu verbal des statistiques en combinaison avec des cartes et des diagrammes. Ce modèle sera ensuite adapté à plusieurs pays et cultures, ainsi, *Isotype* reste très proche de notre notion actuelle d'infographie et de datavisualisation.

4. Un pictogramme est un signe ou dessin schématisé et destiné à renseigner les voyageurs dans les réseaux ferroviaires, les aéroports, à figurer des objets ou des faits sur une carte, etc. (Définition du dictionnaire Larousse)





Arntz, Gerd, *Isotype*, 1928 – 1965.

Grâce à la standardisation des symboles avec des petites variations, Neurath et Arntz ont créé un outil visuel et linguistique qui avait pour but de surmonter les barrières de la langue. Ici l'image devient un instrument d'émancipation et de démocratisation de l'information.

Les images peuvent être également l'élément principal d'une publication regard du texte. Par exemple, quand nous achetons un livre qui est écrit dans une langue que nous ne parlons pas, nous le gardons en tant que livre d'images et le lisons avec cette limite de la langue étrangère. En conséquence, nous expérimentons une lecture partielle, car nous ne pouvons pas accéder totalement au contenu du support éditorial, qui met en valeur les images et les transforme en fil conducteur de notre pensée. « Trouver une bande dessinée-photographiée en Polonais et l'imprimer sans savoir ce qui y est dit (...) Il manque quelque chose mais il ne manque rien. Comme dans un bon morceau de rock en anglais dont on se contrefout des paroles. » [5] C'est ainsi que les images peuvent casser les barrières de la langue et se mettre en valeur comme élément principal et élémentaire d'une lecture qui aspire à plus d'universalité.

5. Menu, Jean-Christophe, *La bande dessinée et son double*, L'Association, 2011, P.395



« Aucun témoignage ou texte du passé ne renseigne autant sur le monde qui entourait les hommes à d'autres époques. Dans ce sens, les images sont plus précises et plus riches que la littérature. »

— John Berger — <sup>[6]</sup>

pluri-  
lectura-  
bilité

« Nulle lecture est à rejeter, à condition qu'elle ne méconnaisse pas totalement les particularités de son objet. Sans quoi ce ne serait plus d'une lecture qu'il s'agirait, mais d'une pure et simple hallucination. »

— Benoit Peeters — <sup>[1]</sup>

Si les images possèdent la qualité de donner un sens large au contexte historique, en étant une documentation essentielle de leur époque, elles sont également sujettes à des interprétations infinies.

La seule action de relire un livre, même un morceau de texte, nous permet d'aller plus loin dans la réflexion ; au cours de la relecture nous nous fixerons sur d'autres choses que la première fois. Peut-être aurons-nous un nouveau point de vue, peut-être aurons-nous de nouvelles questions... Pensons à la quantité de manières différentes dont la même personne peut lire un seul et même livre. Chacune dispose d'un spectre de lectures à interprétations

multiples... Et maintenant rappelons qu'il y a sept milliards de personnes sur terre.

« Pour faire son travail, le géomètre doit se déplacer et venir sur place ; il doit nécessairement promener son regard sur le paysage. De même que le lecteur moderne tourne les pages en promenant son regard sur le texte imprimé. » <sup>[2]</sup>

Alors si nous déplaçons cette idée de ligne de lecture de Tim Ingold aux images, nous remarquerons également qu'il y aura toujours un aspect subjectif à cette lecture. La manière dont les informations sont interprétées dans la pensée de chaque individu

1. Peeters, Benoit, *Lire la bande dessinée*, Paris, Champs Arts, 2010, P.9.

2. Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, Zones Sensibles, 2013, P.135.

est totalement personnelle et unique. Cela dépend aussi de la perception esthétique et visuelle que nous développons au cours de nos vies, plus encore si l'on considère que la façon de regarder une image est aussi un choix. Comme le mentionne Berger : « On ne voit que ce qu'on regarde. Regarder c'est choisir. Et c'est par ce choix que ce que nous voyons apparaît dans notre champ sans être pour autant à portée de main. » <sup>[3]</sup> Nous décidons quoi regarder, donc nous partons d'un point de vue propre au sujet, en conséquence, un ensemble d'images ne sera jamais exactement le même pour deux personnes différentes.

Il est important de mentionner aussi, que la lecturabilité des images prend une importance capitale quand nous nous référons à des formes de narration archaïques. Si nous racontons une histoire à travers des images, leur ordre déterminera le récit. Nous pourrions dire que notre façon de lire conditionne la manière dont nous produisons un récit, et même que le rôle du lecteur devient central quand il s'agit de comprendre la nature de cet ensemble d'images. Comme nous le dit Will Eisner : « Les images muettes bien qu'elles semblent appartenir à une forme de narration graphique primitive, demandent beaucoup de subtilité de la part du lecteur (ou spectateur). » <sup>[4]</sup> Le récit d'images fait que la lecture se tourne vers un mode de perception active. Ce n'est plus une question de lecture de symboles et de mots ponctuels mais de perception ainsi que de génération continue d'une pensée visuelle.

3. Berger, John, *Voir Le Voir*, Paris, Éditions B42, 2014, P.8

4. Eisner, Will, *La bande dessinée, art séquentiel*, Milan, Vertige Graphic, 1997, P.26.

Nous pouvons donc une nouvelle fois reconsidérer le concept de lecture, non exclusivement liée au mot écrit.

Ce concept de lecture des images est traité par Sammy Stein, fondateur de la Revue Lagon : « C'est la lecture des images qui nous intéresse plus particulièrement. C'est un terme qui est très important pour nous. Il ne s'agit pas de regarder des images comme on les regarderait dans une galerie, un musée, un espace d'exposition : il s'agit de les lire. Car lorsqu'on ouvre un livre, qu'on est dans une page, on est dans un processus de lecture. » <sup>[5]</sup> Quand nous déplaçons les images sur un support désigné pour la lecture, nous sommes en train de les saisir de manière linéaire, nous cherchons une manière de parcourir cette ligne (une série d'images) à travers l'action de feuilleter.

Ce mouvement continu de pages vient également s'accompagner d'une expérience sensible. Les perceptions, émotions et sensations interviennent comme filtres d'interprétation importants lorsque nous lisons des images. Benoît Peeters affirme dans *Lire la bande dessinée* : « Les limites du *visualisme* intégral jointes au désir de renouveler les modes de narration par l'image, ont conduit à des expériences d'un autre type. » <sup>[6]</sup> Au lieu de réaliser une lecture pragmatique, quand nous lisons des images, nous entrons dans un monde de subjectivité et donc loin d'une pensée uniquement rationnelle centrée sur ce-qui est devant nous.

5. Clarté, Silène, *Interview Sammy Stein*, Mag Mag, No 0, 2019, décembre, P.26

6. Peeters, Benoit, *Lire la bande dessinée*, Paris, Champs Arts, 2010, P.131

Nous sommes donc plongés dans un univers différent à chaque fois que nous lisons une séquence d'images.

Quand nous produisons une édition d'images, nous ne pensons pas seulement à l'histoire, mais aussi à la personne qui va la recevoir, au public que nous voulons toucher et à la manière dont chaque lecteur va le faire, c'est pourquoi la conception éditoriale est si importante. Comme nous le dit María Serrano l'autrice de *Visual Editors and Literary Design* : « Je pense qu'il s'agit vraiment pour le créateur de comprendre le type d'émotion qu'il veut obtenir et de comprendre le type d'émotions et de réactions que chaque média peut créer ou générer. » [7] La conception éditoriale devient une expérimentation avec la forme, en ce sens que la façon

dont nous placerons et organiserons les images sera cruciale afin de générer une réponse ou un sentiment général chez le lecteur/observateur.

L'environnement sensible de chaque édition changera en fonction du style des images, le support sur lequel nous les lisons et la composition avec laquelle l'auteur a choisi de réaliser sa narration. Prenons l'exemple de *99 exercices de style* de Matt Madden, dans cette bande dessinée l'oubapien [9] newyorkais révise la même scène à travers de 99 types différents de dessin. Lorsque nous lisons la même histoire plusieurs fois, dans des styles techniques variés, (minimaliste, maximaliste, style bd comique...) mais aussi de styles conceptuellement diverses (graphique, inventaire, digital...) la forme d'écriture graphique va influencer directement l'appréhension du récit.

« Il est manifeste que l'art séquentiel n'a pas de limites. Dépeignant sans l'aide de texte une attitude ou un état d'âme, une image peut véhiculer gravité et émotion. »

— Will Eisner — [8]

7. Serrano, María. *Editores visuales y diseñadores literarios: Una entrevista con Andrew Losowsky*, 2013, dans: [the-publishing-lab.com](http://the-publishing-lab.com)

8. Eisner, Will, *La bande dessinée, art séquentiel*, Milan, Vertige Graphic, 1997, P.142.

9. L'Oubapo ou Ouvroir de bande dessinée potentielle est un comité fondé par L'Association (maison d'édition française) en 1992. Les membres du groupe ont produit des bandes dessinées en pensant différentes manières de narration et de l'image alternative qui s'éloignaient de la bande dessinée classique. On peut distinguer des exercices de bd en utilisant des contraintes qui généraient un contenu divers et complexe.



Madden, Matt, *99 exercices de styles*, 2006.

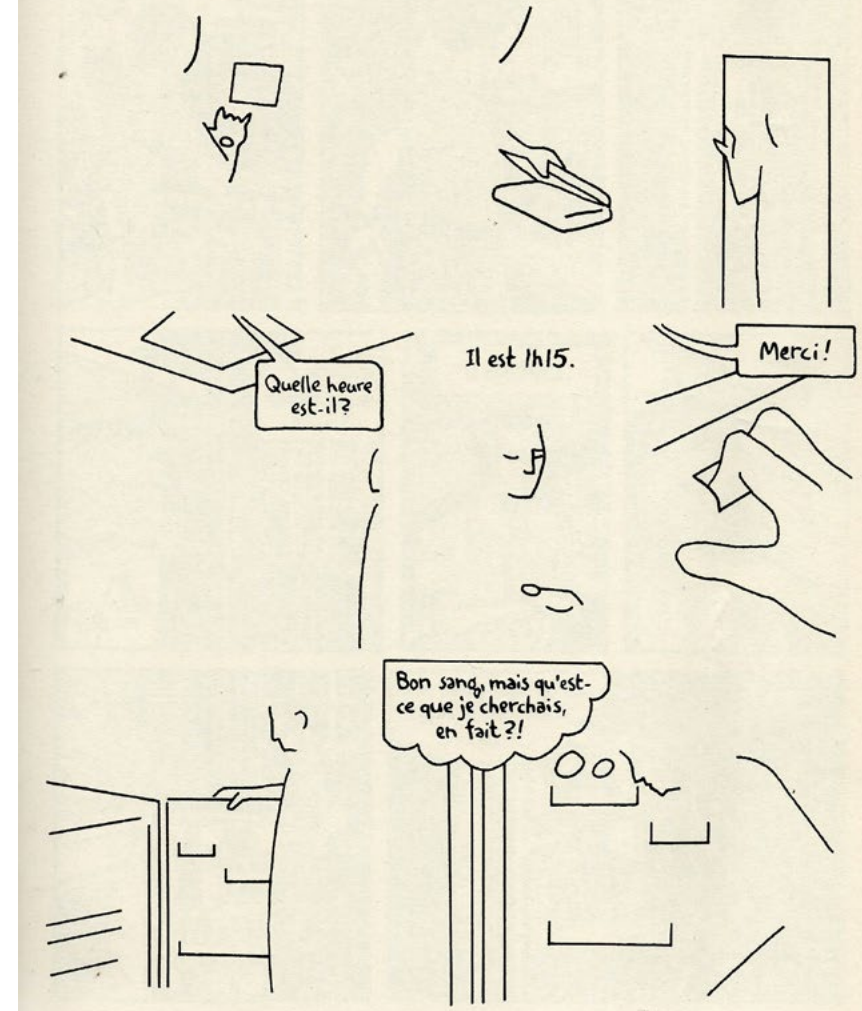


27. BD comique



Madden, Matt, 99 exercices de styles, 2006.

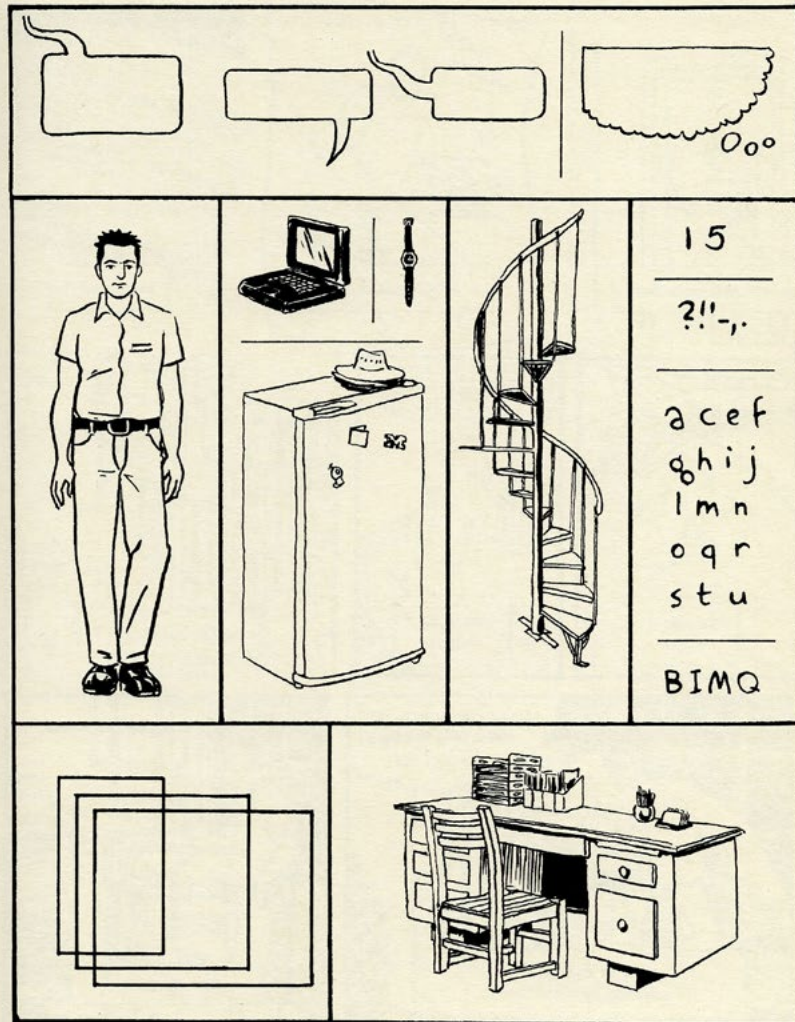
90. Minimaliste



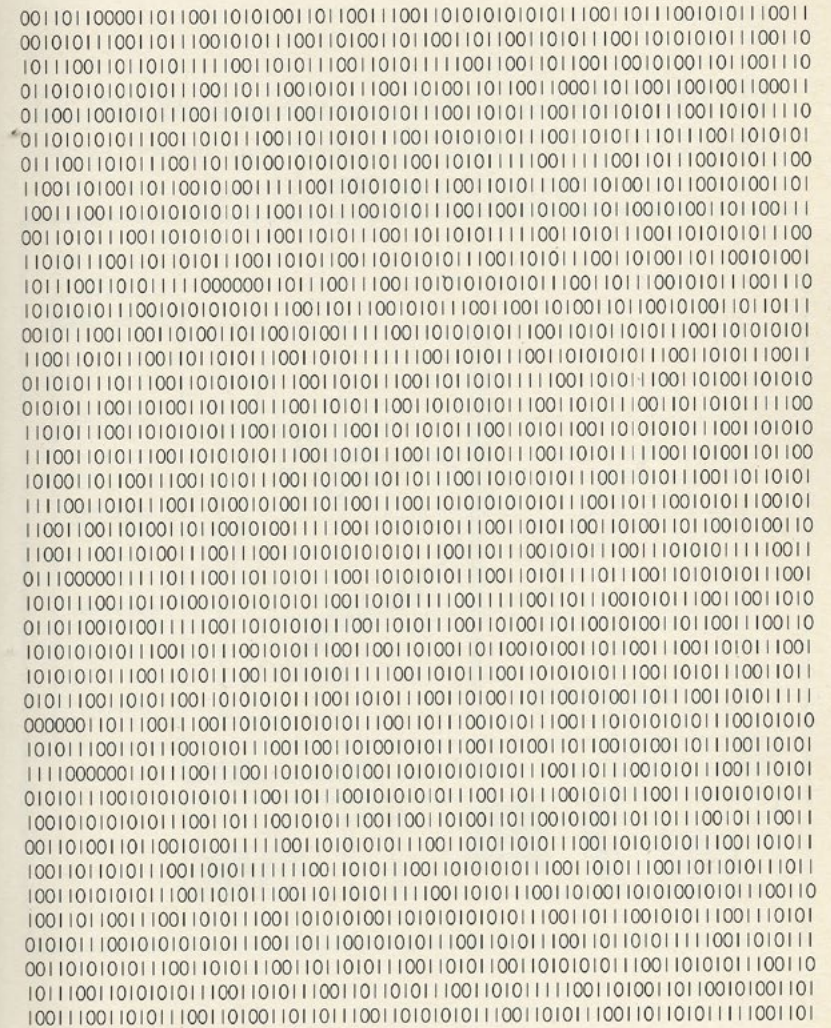
Madden, Matt, 99 exercices de styles, 2006.



9. Inventaire

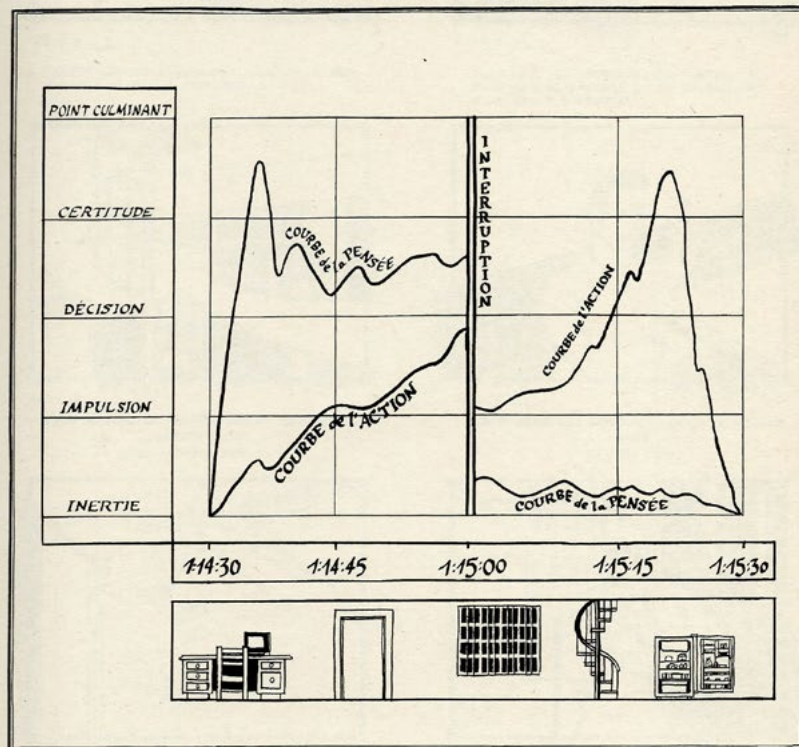


58. Digital





**GRAPHIQUE** Représentant l'*EFFET* d'une **INTERRUPTION**  
sur un Processus de *PENSÉE/ACTION* alors qu'il se Déplace  
Dans l'*ESPACE* et le *TEMPS*



En somme, si nous pensons l'image comme un outil de transmission d'émotions, l'écriture graphique qu'elle prendra va considérablement affecter la façon dont le lecteur sera touché. Proposons l'exemple d'un récit visuel raconté d'une manière abstraite, avec simplement des formes minimalistes et des couleurs. Comme l'image ne montre pas de choses figuratives qu'on puisse rapprocher à ce que nous sommes habitués à voir quotidiennement, nous nous concentrerons probablement sur les sensations que l'image nous donne, comme l'atmosphère qui se crée par le biais de la forme. Même si ce type d'images peut engendrer une complexité de lecture, il pourrait en découler un large spectre d'interprétations. Puisque nous partons de notre perception, la visualité sera la source principale de lecture et notre sensibilité le vecteur d'interaction avec contenu.

La plurilecturabilité est issue donc de différents éléments subjectifs ; la sensibilité, l'interprétation, l'esprit individuel de chaque personne, ainsi que des éléments formels des supports que nous lisons. La multiplicité des chemins de lecture dépend non seulement des lecteurs, mais aussi des facteurs des changements de nos pratiques d'observations individuelles et collectives au cours de l'histoire. Due au flux constant d'information du monde actuel, notre lecturabilité des images ne cesse jamais d'évoluer.



bande  
dessinée  
minimale

En ce qui concerne les narrations archaïques et les éditions composées entièrement d'images, il me semble impératif de parler de la bande dessinée minimale. D'abord nous pouvons mentionner quelques caractéristiques propres à son langage : l'absence de mot écrit (ou très peu s'il y en a), une représentation claire et synthétisée, des éléments visuels qui s'éloignent de la figuration réaliste et qui tendent au signe, et une importance prégnante de la pensée narrative. La bande dessinée minimale s'inspire d'un côté de la séquentialité propre à la bande dessinée, et de l'autre côté du raisonnement de l'art conceptuel et des livres d'artiste.

En fait, la définition de ce genre n'est pas encore établie, il n'existe pas encore un terme fixe pour le classer dans le vaste éventail de la bande

dessinée alternative, cela est dû au fait qu'elle est une forme d'art en développement. C'est pour cette même raison que ce sous-genre n'est pas souvent mentionné dans les essais ou des articles. Actuellement, ce sont les mêmes producteurs et éditeurs des bandes dessinées minimales qui théorisent sur ce langage particulier, c'est pourquoi c'est si important pour moi d'écrire sur ce sujet.

Nous pouvons commencer à éclaircir et approfondir notre analyse sur la bande dessinée minimale pour expliquer la manière dont elle se nourrit de l'art séquentiel de la bande dessinée classique. Partons de la structure standard d'une bd, nous avons une série de pages, dont chacune a des ensembles de dessins (des planches), délimités par des cadres et des lignes habituellement en forme

« La bande dessinée minimale introduirait alors un nouveau type de narration, qui dépasserait l'identification psychologique pour incarner une narration des possibles. »

— Louise Aleksiejew — [1]

1. Aleksiejew, Louise, *La bande dessinée minimale*, (Mémoire), 2017, P.9.

de gaufrier qui séparent les cases (caniveaux). Le dessinateur Scott McCloud parle de la façon dont notre regard interprète une suite d'images comme des instants fluides : « Les cases d'une bande dessinée fragmentent à la fois l'espace et le temps, proposant sur un rythme haché des instants qui ne sont pas enchaînés. Mais notre sens de l'ellipse nous permet de relier ces instants et de construire mentalement une réalité globale et continue. » [2] Voilà comment la bande dessinée par définition est un art de séquences logiques, dont la forme nous permet comprendre intuitivement les récits.

De la même manière, quand nous regardons des éditions de bande dessinée minimale, cet aspect narratif est plus présent que jamais, car même si la représentation d'une histoire n'est pas « réaliste » où que la figure du héros est absente, la forme éditoriale se met en service du récit dans sa totalité. Comme le mentionne l'artiste Louise Aleksiejew « (...) le médium de la bande dessinée ne m'a jamais semblé aussi narratif que dans son état minimal, assumant pleinement ses mécanismes de construction au sein même de la fiction. » [3] En somme elle prend la nature narrative propre à la bande dessinée et la transforme en son axe principal, son terrain de jeu.

Cette nature du récit visuel n'est pas présente uniquement dans la conception éditoriale mais aussi dans la forme de la bande dessinée minimale. Le langage graphique de la bande dessinée naît de son principe séquentiel,

2. McCloud, Scott, *L'art invisible*, Paris : Vertige graphic, 1999, P.67.

3. Aleksiejew, Louise, *La bande dessinée minimale*, (Mémoire), 2017, P.28.

d'où ces mots de Sammy Stein : « Ceci dit, ce n'est pas parce qu'on est muet qu'on a évacué le langage (...) la bande dessinée convoque inévitablement le langage par la lecture. Le fait de suivre et de comprendre les enchaînements d'images procède du langage. La mise en séquence est donc déjà une production de texte. » [4] C'est ainsi que l'image se transforme en écriture dans la bd minimale, et c'est par le biais de cette écriture que nous pouvons diriger le lecteur vers différents chemins, non seulement visuels, mais tout autant conceptuels, des chemins de « pensée ».

La forme artistique de la bande dessinée minimale n'a donc pas besoin du mot écrit pour guider le lecteur dans le récit. Ce qui est le plus important c'est la décision de mettre en avant la visibilité et ça n'est pas un positionnement gratuit, cela vient d'une intention conceptuelle de l'auteur. C'est le cas du livre *Ici* de Richard McGuire où l'auteur se sert des images pour évoquer plusieurs histoires simultanément. Nous voyons clairement dans cet ouvrage comment la superposition d'images sur des compositions complexes produit des lectures en parallèle des différentes époques, endroits et récits qui se croisent. Ce rapport textuel si riche du roman visuel de McGuire ne serait jamais possible dans un roman textuel.

4. Stein, Sammy, *Éditions Matière*, avril 2017, Collection Revue 05, P.232.



McGuire, Richard, *Ici*, Gallimard, 2015.

« Il faut du reste noter que, si le texte comme tel est à peu près absent (...) le discours comme instance organisatrice est loin d'avoir disparu : il est simplement devenu implicite. C'est une sorte d'infra-discours qui, le plus souvent, permet au lecteur de passer d'une case à l'autre. »

— Benoît Peeters — [5]

Comme les images sont, l'essence du langage de la bande dessinée, les artistes se jouent des éléments graphiques propres à son vocabulaire pour en exploiter les possibilités sémantiques et narratives. Les caniveaux, par exemple, prennent de nouvelles formes, en revisitant la structure classique du gaufrier. De cette façon il se crée de nouveaux espaces narratifs ainsi que des temporalités parallèles. Selon l'auteur de *La bande dessinée et son double* : « L'ellipse acquiert donc (...) une nature physique, irréductible à l'objet livre et imposée par lui (là où le blanc inter-conique de la planche en hypercadre est articulé de multiples manières à la guise de l'auteur). » [6] Cela est évident

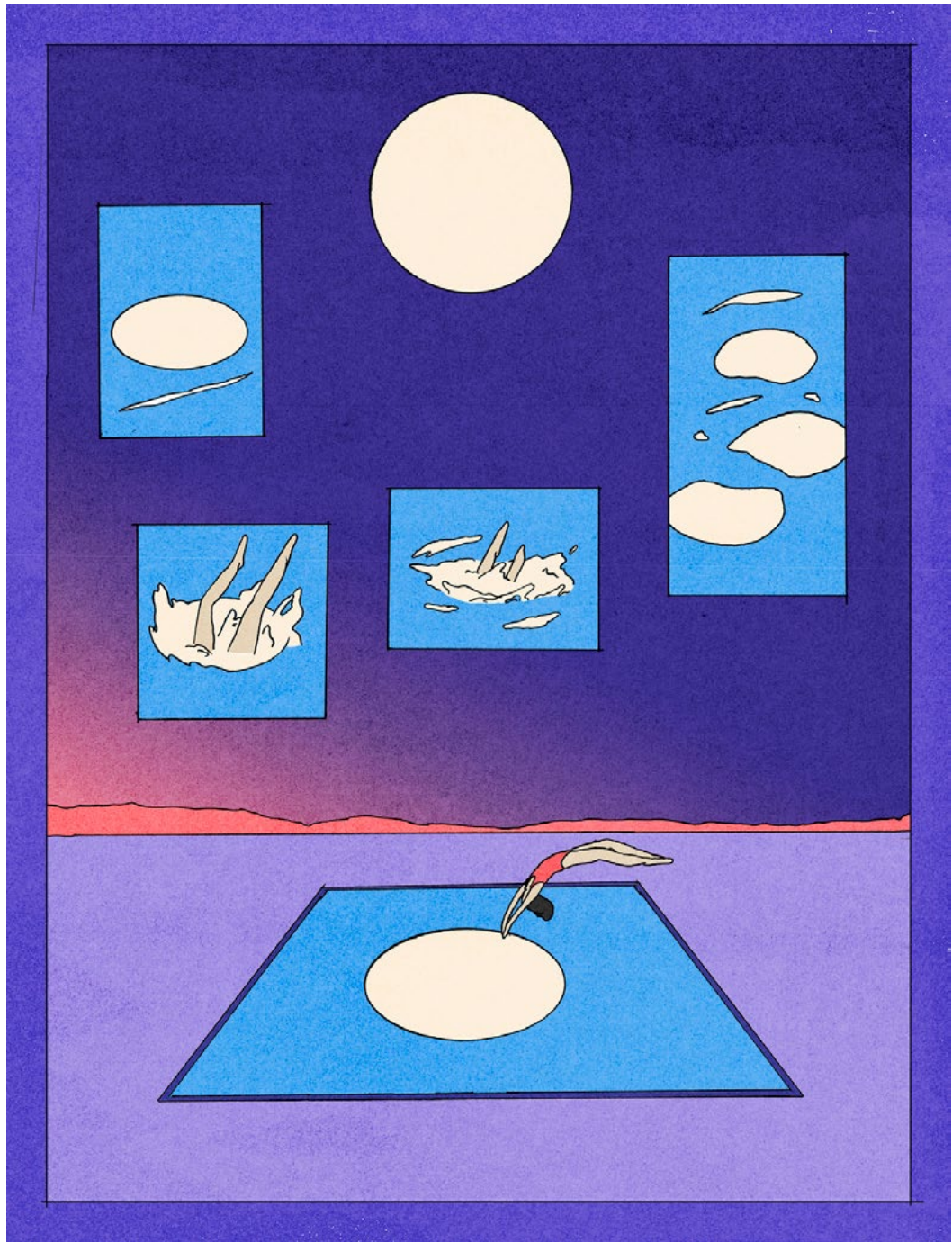
dans les compositions de l'illustratrice espagnole Maria Medem, où elle explore les possibilités narratives de la case en changeant sa forme, son ordre et son emplacement dans la planche.

De fait, la fonction de l'ellipse, qui est normalement allouée au caniveau, devient ici l'espace qui existe entre deux pages. Nous n'avons plus besoin des lignes qui déterminent le découpage de la planche, puisque la page devient la case même. Tel est le cas de nombreuses éditions contemporaines de bd minimale comme *Uno, dos, uno, dos* de Oscar Raña ou *Encuentro* de Camilo García pour n'en nommer que quelques-unes.

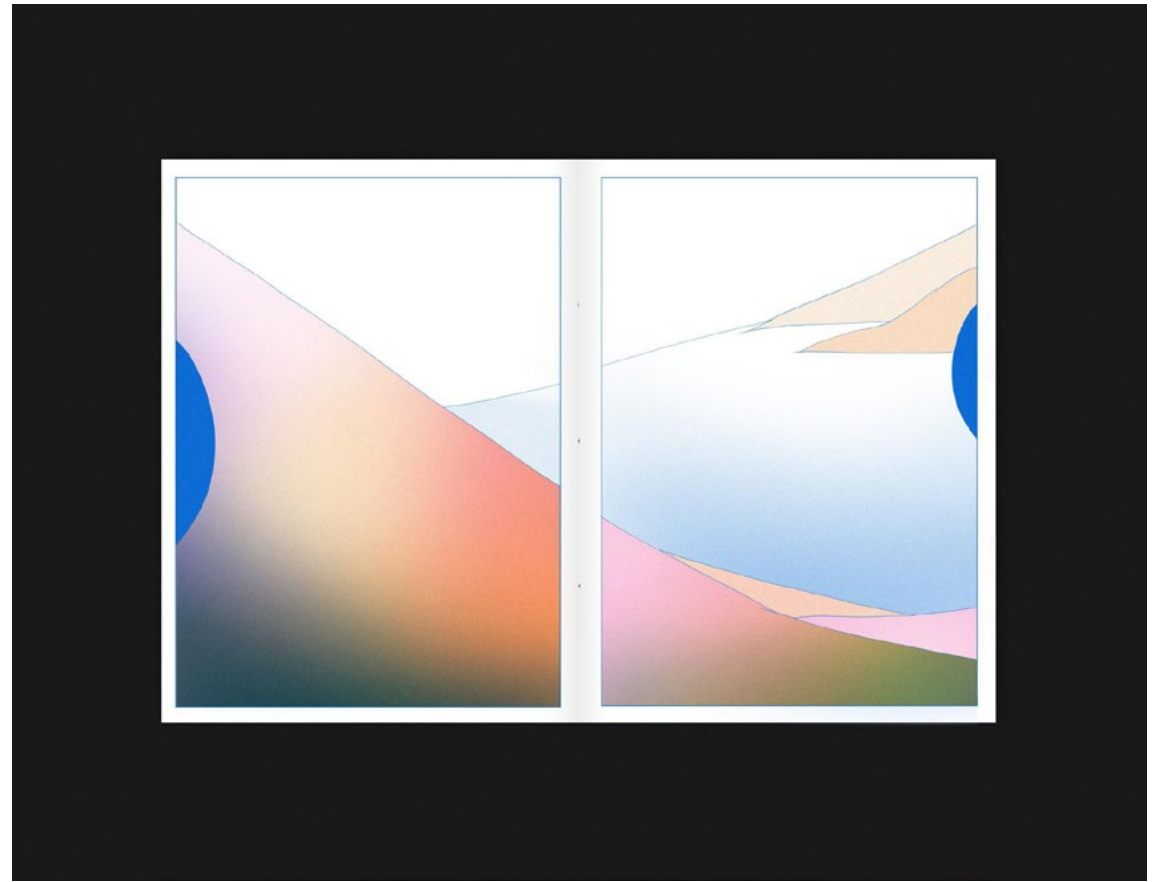
5. Peeters, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Flammarion, 2010, P.128-129.

6. Menu, Jean-Christophe, *La bande dessinée et son double*, L'Association, 2011, P.466.





Medem, María, sans titre, 2018, Illustration digitale.



García, Camilo, *Encuentro*, 2018, autoédité.

« Supprimer les cadres n'est bien sûr qu'une figure de rhétorique parmi d'autres manières de s'approprier la mise en page d'une bande dessinée. Si le gaufrier classique demeure une façon efficace de mettre la narration en avant, selon le principe de lisibilité hergéen; d'autres options de mise en page peuvent, en devenant sur-signifiantes, intervenir dans le sens du récit et consolider les partis-pris stylistiques de l'auteur. »

— Jean-Christophe Menu — [7]

7. Menu, Jean-Christophe, *La bande dessinée et son double*, L'Association, 2011, P.462.

Un autre aspect caractéristique de ce type de publication est la répétition. L'auteur de bande dessinée Will Eisner explique le rôle de la répétition dans la configuration traditionnelle de la bande dessinée : « Dans son aspect le plus primaire, la bande dessinée emploie des séries d'images répétitives et des symboles reconnaissables. Quand ceux-ci sont utilisés encore et encore et véhiculent d'idées similaires, ils deviennent un langage – une forme littéraire. » [8] Nous pourrions dire que les auteurs forment un univers de signes qui devient modulaire et l'ensemble de ces signes fabrique un alphabet graphique. Ici il est possible de distinguer un point interstitiel entre la bande dessinée et l'art contemporain, car des créateurs tels que Paul Cox, Jochen Gerner ou Yuichi Yokohama, qui ne sont pas identifiés exclusivement comme auteurs de bandes dessinées, produisent malgré tous leurs compositions en fonction de règles, d'éléments modulaires dans des séquences logiques de pensée visuelle, qui empruntent à la bande dessinée.

8. Eisner, Will, *La bande dessinée, art séquentiel*, Milan: Vertice graphic, 1997, P. 10.

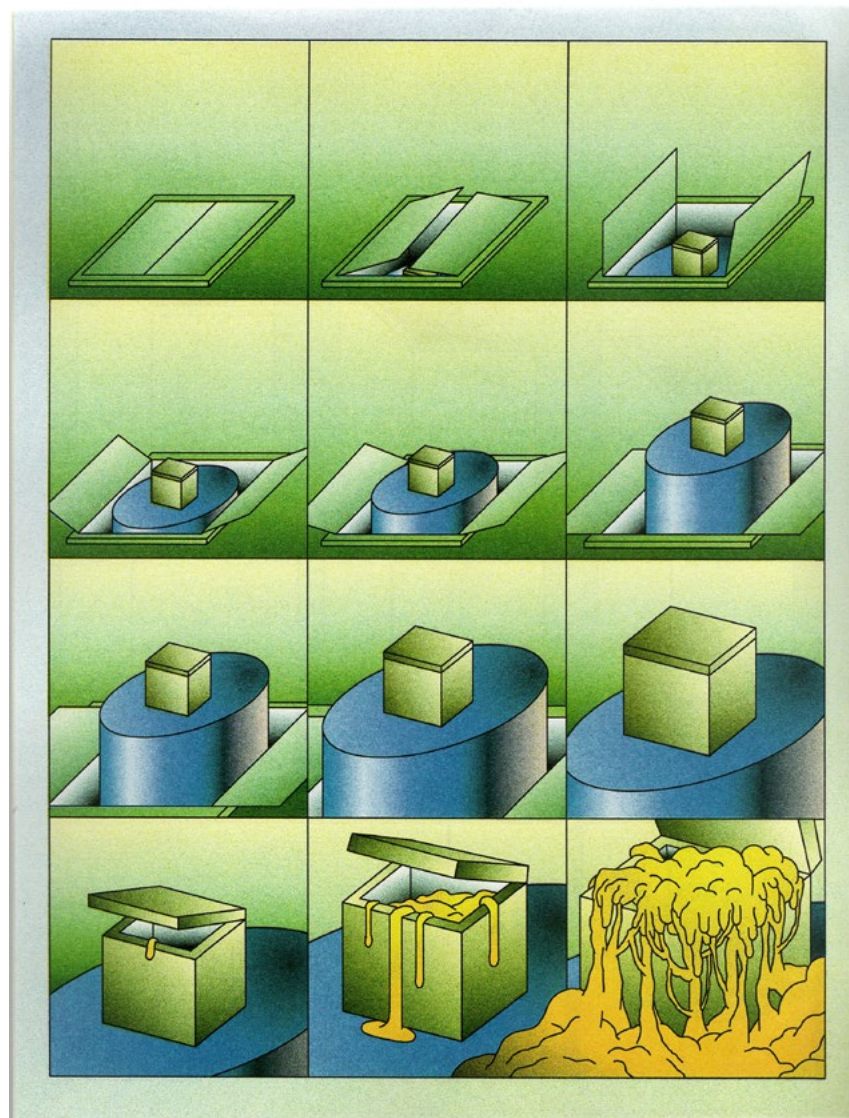


Gerner, Jochen, *Contre la bande dessinée*, L'Association, 2008.



Aussi nous voyons souvent dans des ouvrages du genre minimal des scènes qui apparaissent encore et encore mais avec des petits détails qui changent. Sur un principe de répétition et de variation, les cases sont interprétées comme des unités de rythme; le dessinateur va transmettre au lecteur non seulement l'information qu'il veut montrer (par des compositions dans les cases) mais également la cadence qu'il veut donner au récit par la composition de la grille. Nous pouvons trouver la notion de rythme lorsque nous regardons les séquences visuelles caractéristiques d'artistes comme Sammy Stein, Stefanie Leinhos, et Evan M. Cohen qui font un clin d'œil au gaufrier classique de la bande dessinée en découpant la planche dans des cases uniformes.

La répétition formelle des éléments donc demeure vitale pour la narration en bande dessinée, comme l'affirme Eisner: « (...) en ce qui concerne le timing, qui est la manipulation de parcelles de temps dans le but de transmettre un message ou une émotion spécifique, les cases sont les éléments essentiels. » [9] Si nous déplaçons cette notion à une édition de bd minimale, nous verrions que l'utilisation de la répétition peut nous mener à un état de contemplation d'un instant précis. Voyons *Is there something I should know?* de l'artiste allemande Stephanie Leinhos. Ici apparemment nous regardons la même scène qui se répète, mais, si nous allons plus loin d'un point de vue sensoriel, nous sommes



plongés dans une espèce d'état méditatif qui nous place dans un présent conscient; on prend le temps d'observer.

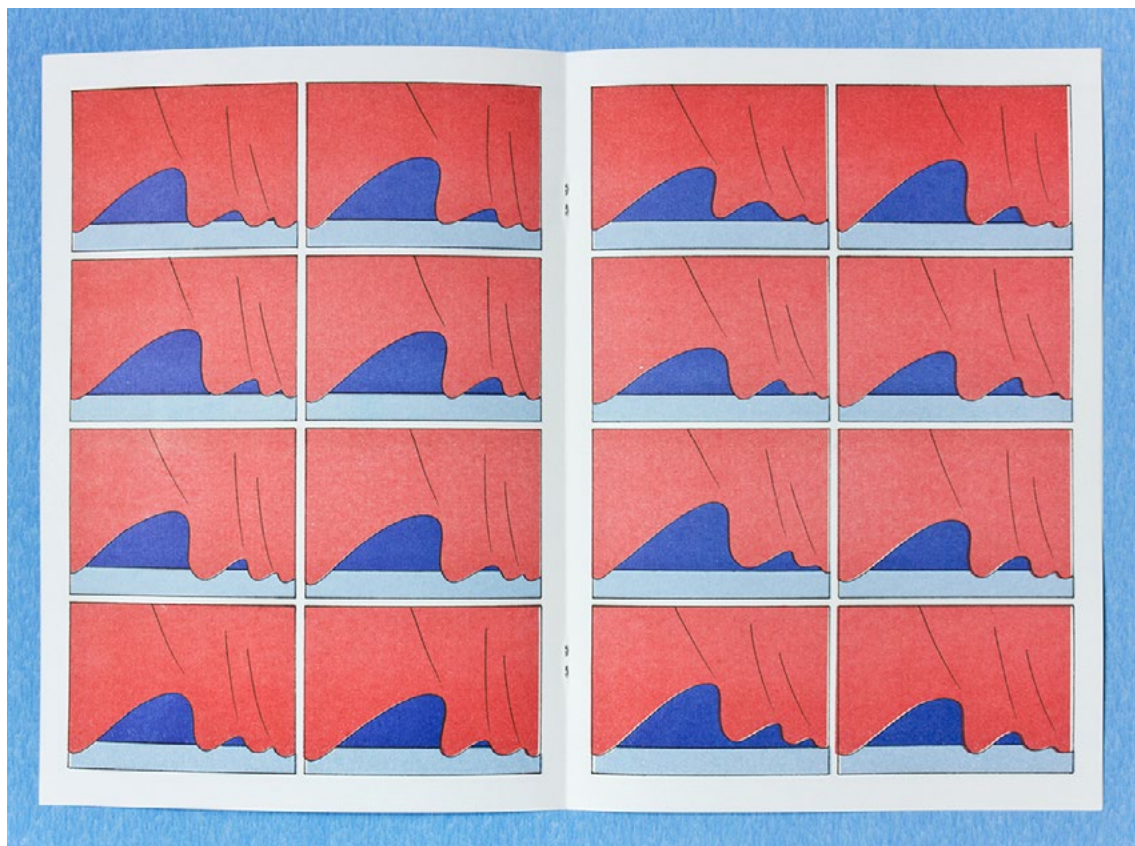
Ce type d'expression artistique, un peu comme l'art conceptuel, compte sur l'intervention du lecteur pour avoir lieu. Quand nous lisons une bande dessinée minimale nous sommes inclus dans un espace propre à l'ouvrage, nous sommes immergés dans un univers particulier, et notre regard devient un instrument d'appréhension émotionnel de cet environnement. Louise Aleksiejew mentionne que la bande dessinée minimale « (...) évoque aussi bien une narration complémentaire, poétique, que la traversée des surfaces et des dimensions qui caractérise la bande dessinée, et la manipulation de l'objet qui en étant à nous, devient partiellement nous. » [10] Cette expression éditoriale se positionne donc comme une forme qui existe grâce à la lecture active facilitée par l'objet livre.

Il est possible de dire que la bande dessinée minimale est née au moment où la bd commence à se questionner sur elle-même. Comment une image narrative est-elle configurée? De quelle façon le lecteur peut-il lire cet ouvrage? Quelle sont les possibles chemins de pensée entre un point et un autre? Nous pouvons trouver ces types de préoccupations dans des éditions de bd minimale. Cette expression artistique est conçue dans une structure autonome puisqu'elle se revisite à chaque instant.

9. Eisner, Will, *La bande dessinée, art séquentiel*, Milan: Vertige graphic, 1997, P. 28.

10. Aleksiejew, Louise, *La bande dessinée minimale*, (Mémoire), 2017, P.34.

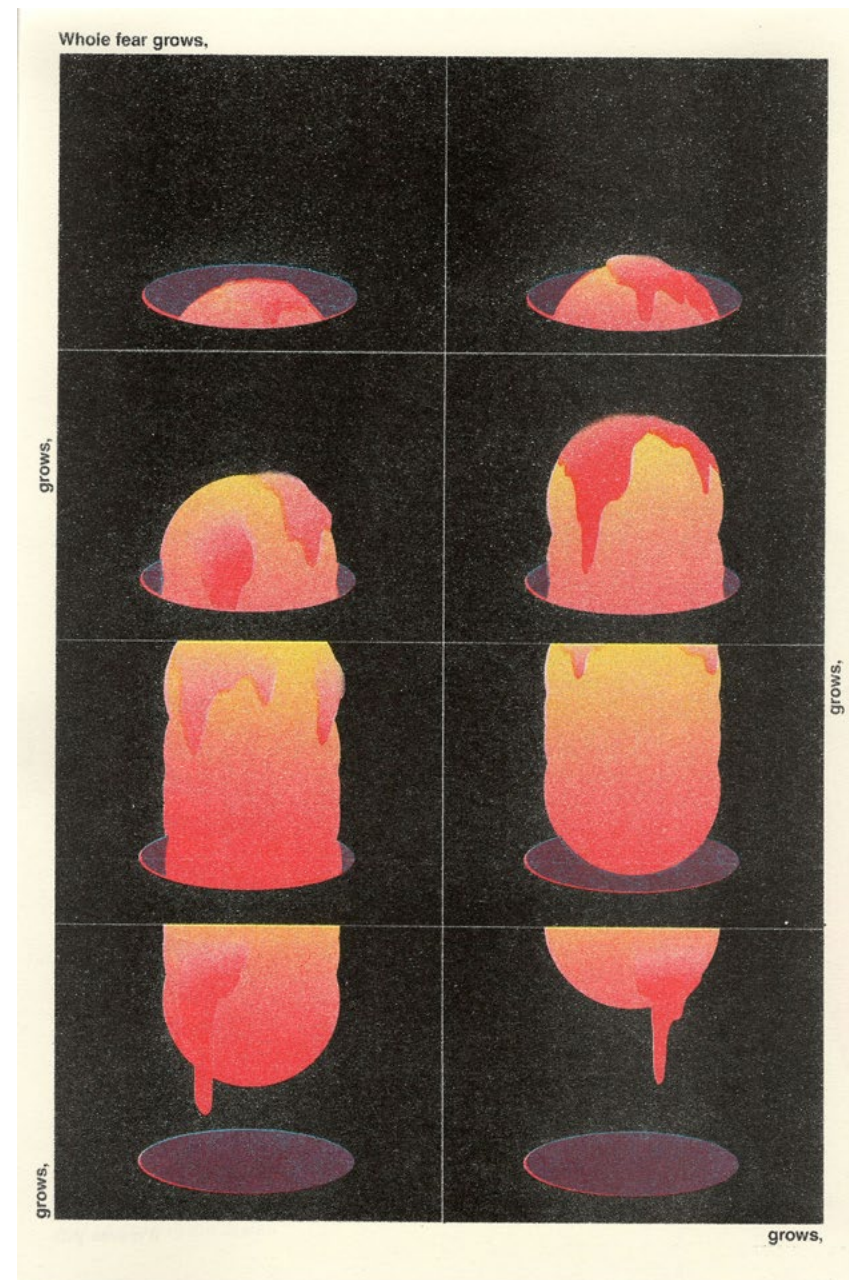




Leinhos, Stéphanie, *Is there something I should know?* Berlin : We make it, 2013.

À différence de la bande dessinée traditionnelle, dans la bande dessinée minimale, c'est la forme et la manière dont sont présentées les choses qui importent et moins les choses montrées elles-mêmes. C'est-à-dire que ce n'est pas l'histoire le cœur du contenu, mais la narration, ce ne sont pas les figures montrées qui importent le plus mais les émotions qu'elles suscitent, ce ne sont pas les actions d'un personnage le centre d'intérêt mais bien le mouvement.

Par exemple dans *Behind is Late* de Cynthia Alfonso le déplacement d'une figure géométrique à travers la planche nous donne l'impression d'un sentiment (quel qu'il soit) plus qu'il ne décrit une action précise. Vu que le lieu importe peu, il n'est pas défini, notre regard se fixe sur le mouvement de cette figure centrale et ainsi la figure devient l'élément qui guide la mise en page et donc notre lecture.



Alfonso, Cynthia, *Behind is Late*, 2018, Cold Cube Press.

Il est intéressant de penser combien la bande dessinée minimale est un terrain de possibles lorsque nous réfléchissons à sa conception formelle. Des fois on aborde la question de la représentation abstraite ou synthétisée comme une contrainte, mais en réalité elle favorise des raisonnements complexes qui ne pourraient s'exposer avec d'autres techniques ou médias. De cette façon la bd minimale apparaît pour certains auteurs tels que Yuichi Yokohama comme un moyen utile pour dessiner des univers utopiques. Le dessinateur japonais raconte dans le magazine d'illustration Mincho : « le format de la bande dessinée m'a permis de surmonter les limites du médium pictural pour dessiner le temps et l'espace avec un style technique et abstrait qui favorise la considération de mes œuvres comme une pure construction formelle. » [11] Cela met en valeur la structure même de la bande dessinée. En faisant écho aux onomatopées, aux bulles et aux planches d'une bande dessinée classique, Yokohama produit des pièces riches en jeux visuels et des compositions qui permettent de raconter un récit particulier dans un espace-temps lointain et allogène.

Il est important mentionner aussi qu'en se séparant du mot écrit, la bande dessinée minimale est ouverte à des lectures multilingues sans avoir recours à différentes versions d'un même texte. Ce qui ne serait pas possible avec une bande dessinée traditionnelle parce qu'il nous faudrait passer par des traductions et par conséquent



Yokohama, Yuichi, *La salle de la mappemonde*, Éditions Matière, 2016.

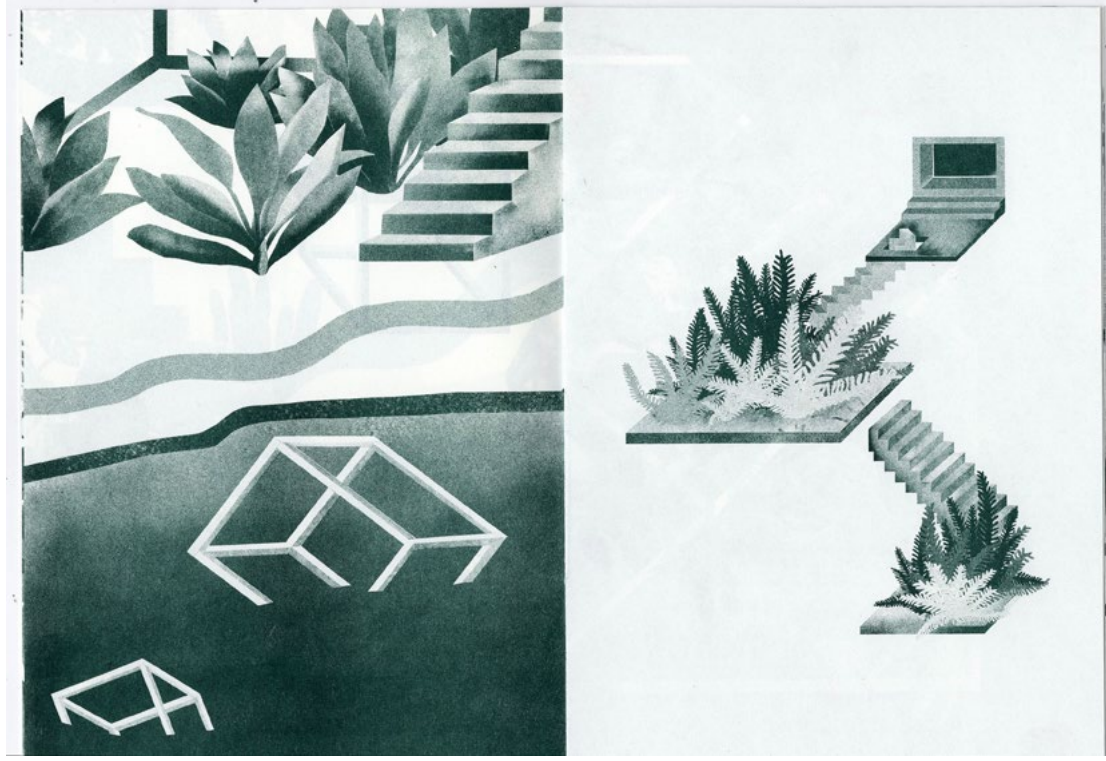
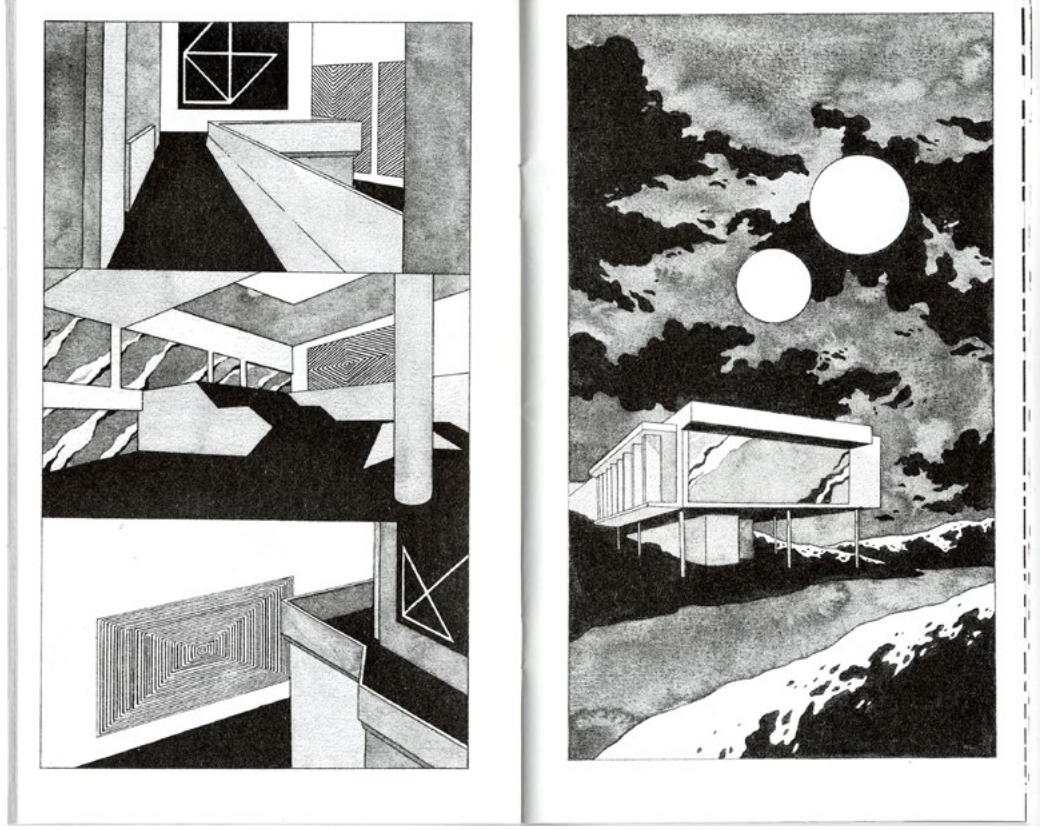
11. Pérez, Pepo. *Yuichi Yokoyama, Neo-manga for Posthumans*, Minchō, 6, septembre 2015, P.4.

nous n'arriverions jamais au sens exacte de l'œuvre originale. Le langage stylistique, simple et clair, de la bande dessinée minimale favorise une lecture plus large. En usant une écriture graphique alternative, la représentation se place sur un terrain ouvert où le lecteur peut avoir une interprétation totalement singulière. Les stimuli visuels permettent une lecture plus poussée qui diffère de nos habitudes avec des ouvrages plus traditionnels. C'est ce que dit l'auteur de bandes dessinées Yuichi Yokohama: « (...) ce que j'entends, c'est qu'elle puisse être interprétée de différentes manières. J'évite de représenter quelque chose qui permet une interprétation trop concrète (...) Tout cela peut affecter la nature universelle de mon travail. » [12] La configuration formelle de la bande dessinée minimale ratifie donc une vaste plurilecturabilité ainsi qu'un accès extraordinaire à l'ouvrage, ce qui est très rare dans le monde éditorial et c'est en cela que nous l'identifions comme une caractéristique propre de ce médium.

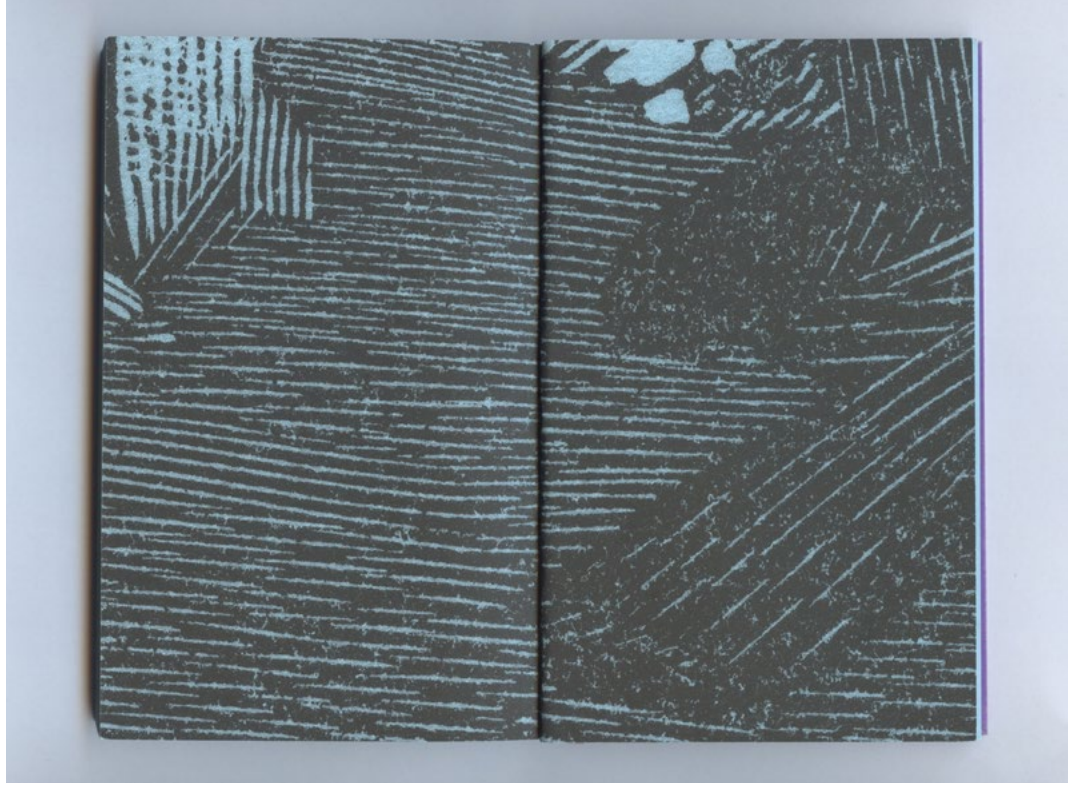
Nous pouvons décrire la bande dessinée minimale comme la séquentialité qui se transforme en forme éditoriale. Elle est une structure de narration pure où la lecture devient une question vitale. Avec l'interaction du lecteur le récit devient actif et stimule l'esprit subjectif et contemplatif du présent. Sa nature autoréflexive particulière permet une forme d'universalité du contenu ainsi qu'une large accessibilité de lecture. En somme, tous ces facteurs renforcent l'idée que la bande dessinée minimale s'avère être un média complexe, particulièrement autonome.

12. Pérez, Pepo. *Yuichi Yokoyama, Neo-manga for Posthumans*, Minchō, 6, septembre 2015, P.51





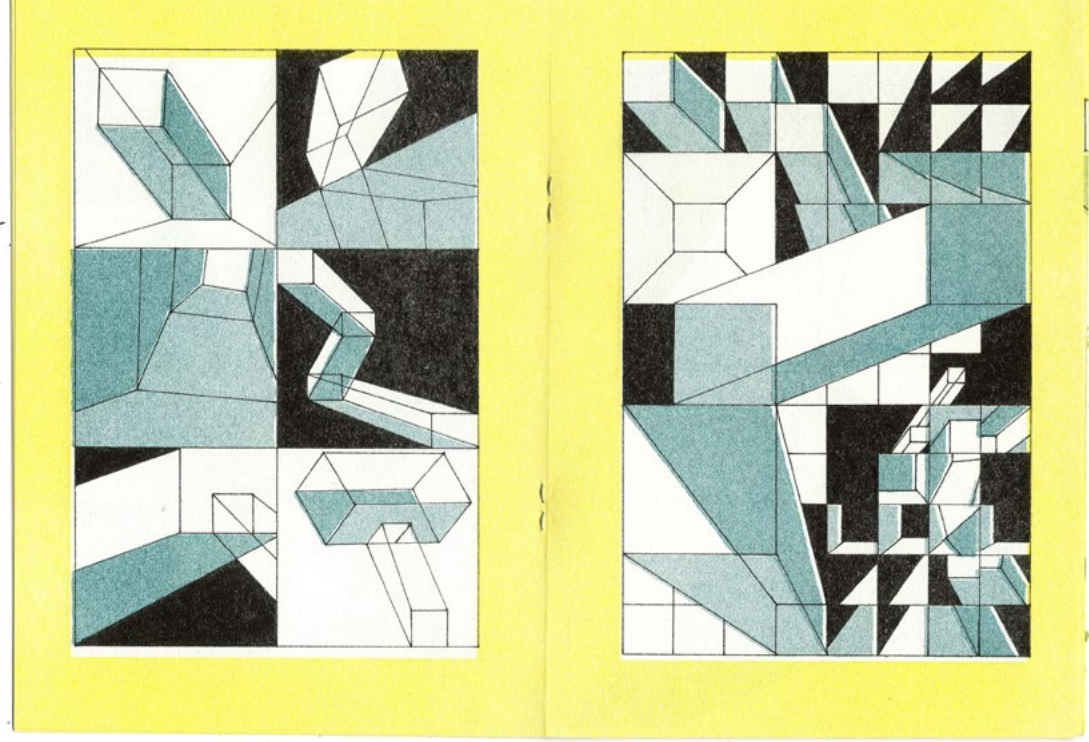
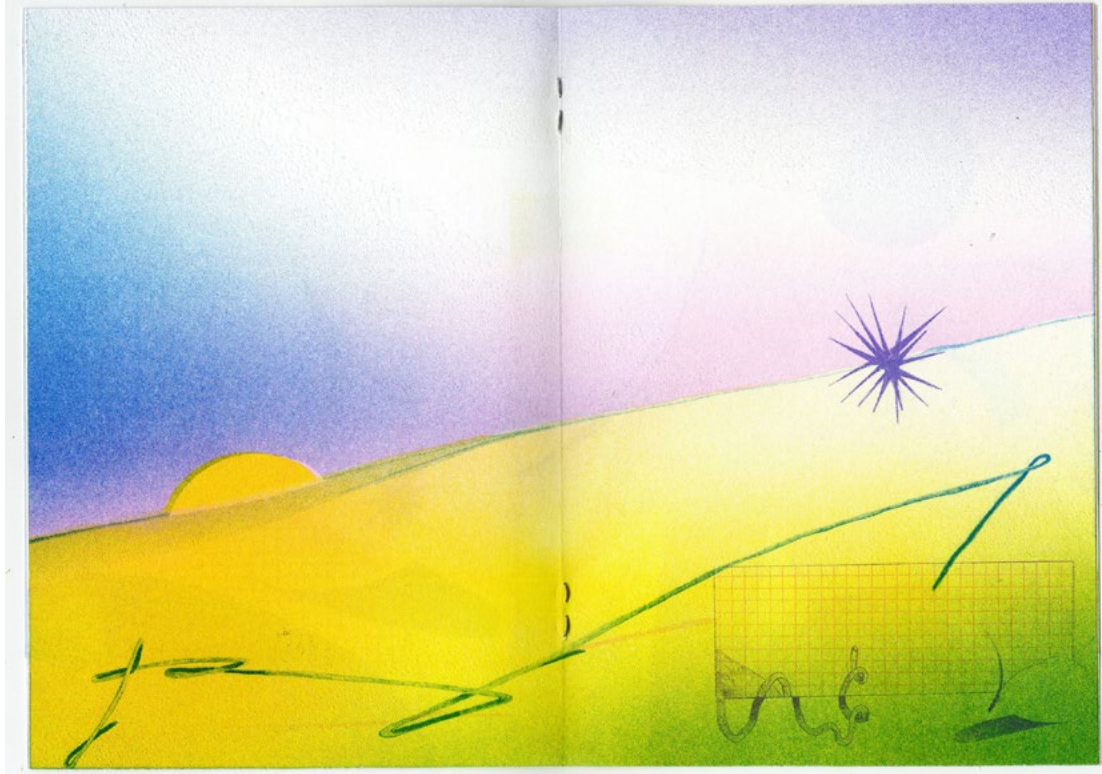
Bloch, Ricardo, *La fin de l'amiral Courbet, Un (limited) store*, 2009



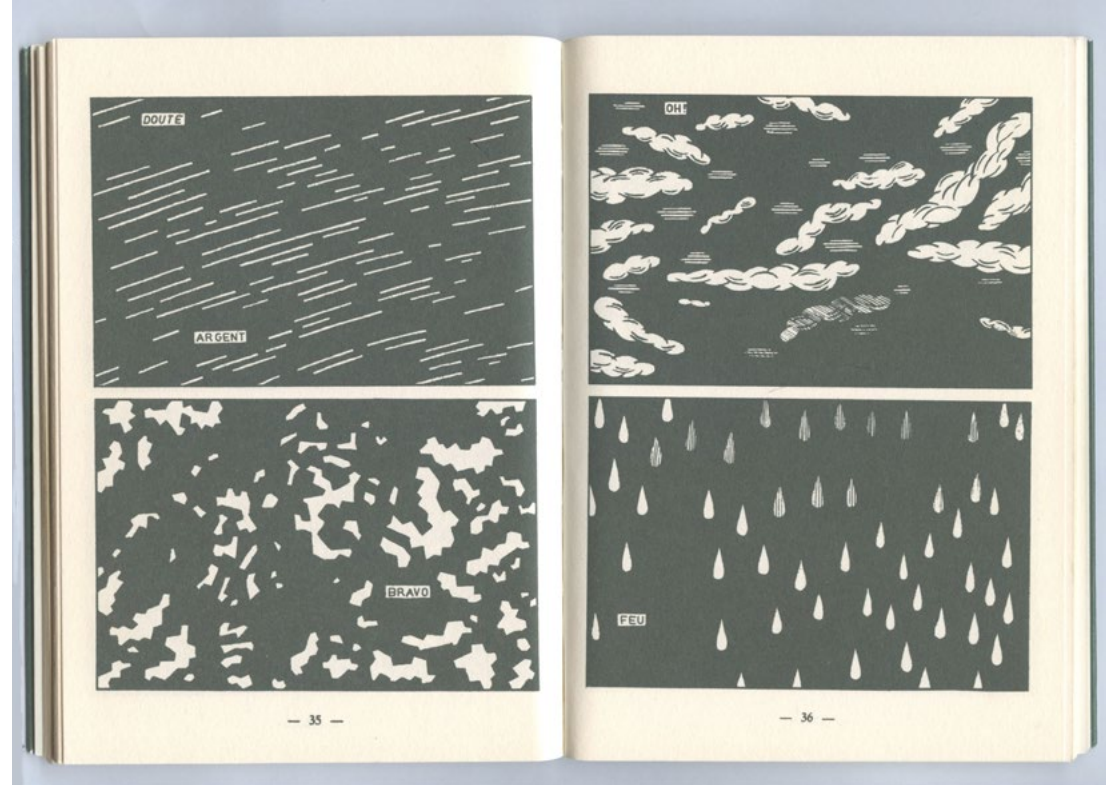
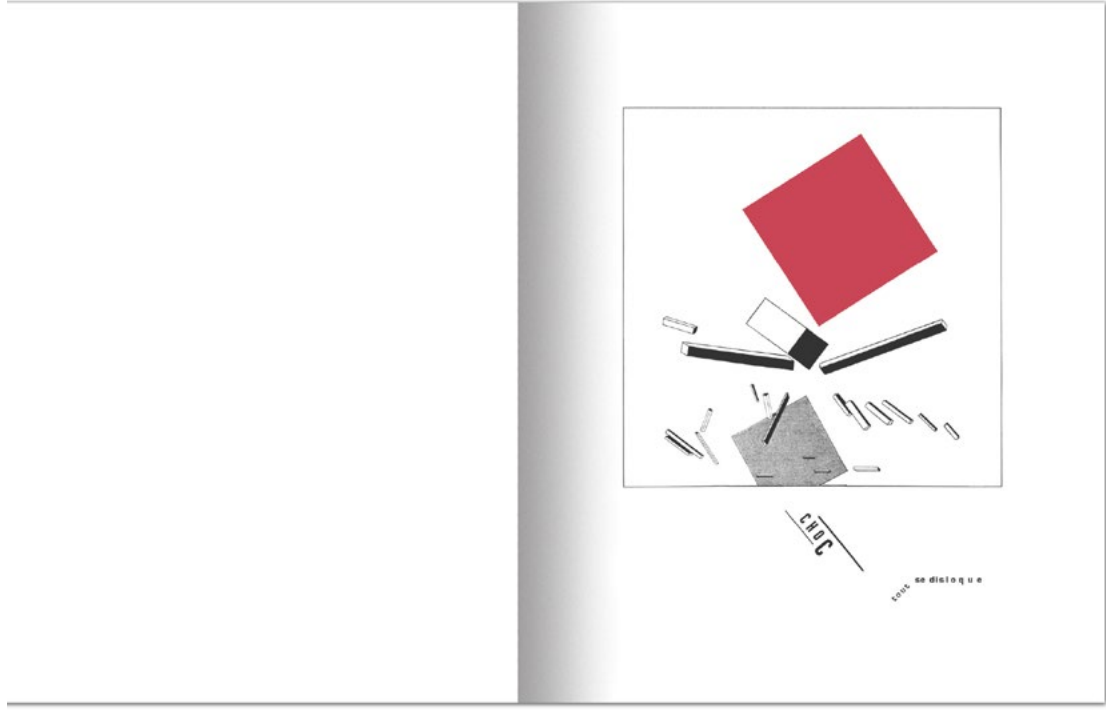
Watter, Eric & Nédélec, Julien, *114 points parfaits, Un (limited) store*, 2009



García, Camilo, *From Dawn to Dusk*, autoédité, 2017

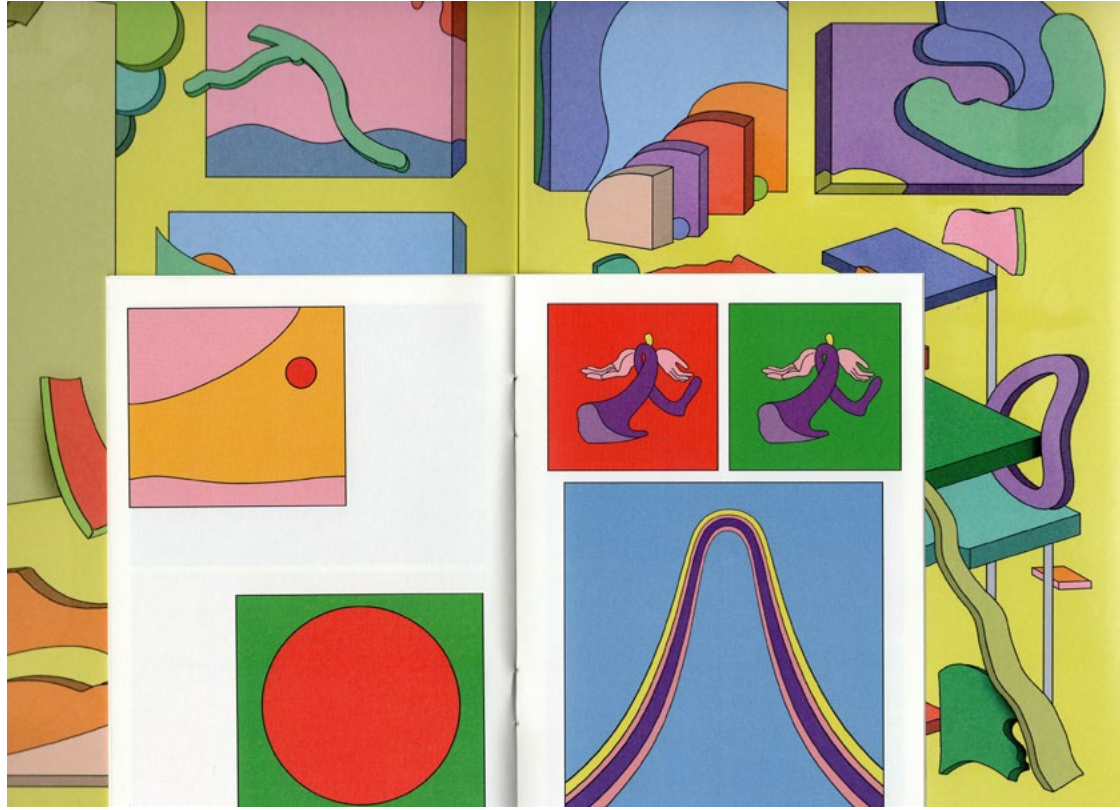
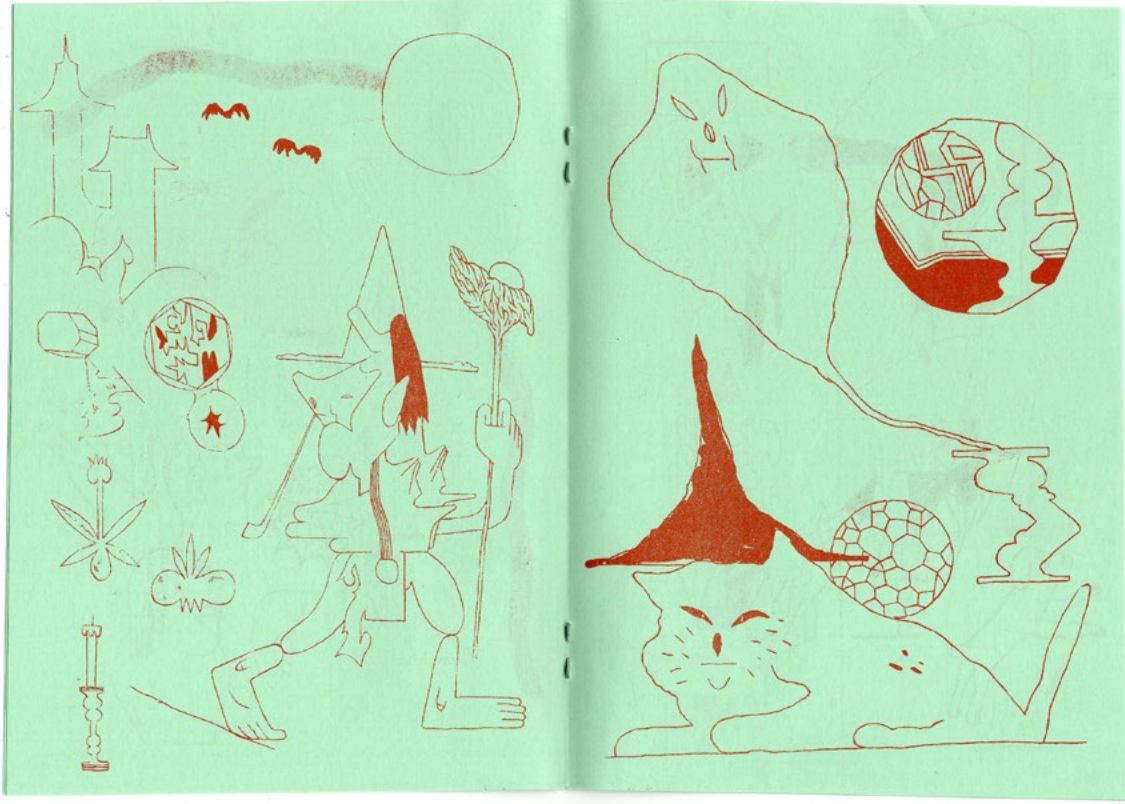


Clarté, Silène, *Sans titre*, autoédité, 2019





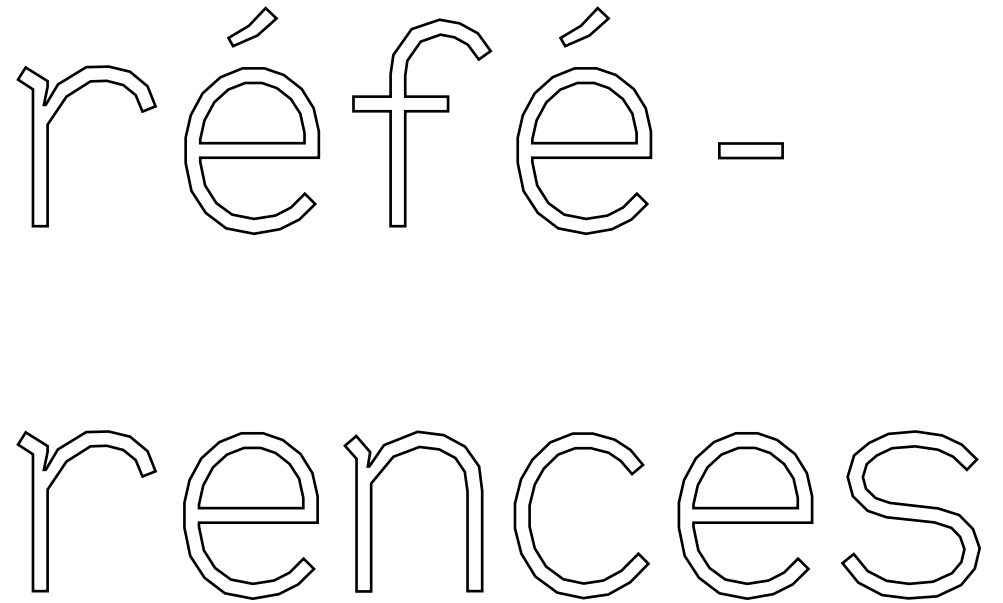
Kyle, Patrick, *Don't Break the Oath*, deuxième édition, autoédité, 2015



Raña, Oscar, *Mangy Muti*, Fostatina Ediciones, 2019

« Et on a effectivement là un exemple précurseur de quelque chose qui ne va pas dans le sens de la représentation la plus réaliste possible, mais qui se situe du côté de l'abstraction mathématique, du cérébral, qui annule l'opposition entre dessin et écriture, bref qui d'un seul mouvement tend envers le signe. »

— Jean-Christophe Menu — <sup>[13]</sup>



réfé-  
rences

# Revue Lagon

France

Cette publication indépendante se définit comme « Une revue de bande dessinée prospective qui s'intéresse à des formes de narration graphique. » [1] Cette édition annuelle a pour but de publier et diffuser une bande dessinée alternative qui envisage le futur du médium par le biais de son format. Son statut de revue permet de publier de nombreux artistes français ainsi qu'internationaux. Lagon Revue est une publication indépendante produite par **Sammy Stein, Jean-Philippe Breton, Alexis Beauclair et Séverine Bascouert**, qui en plus d'être ses éditeurs, sont des représentants importants de bande dessinée minimal sur le territoire français.



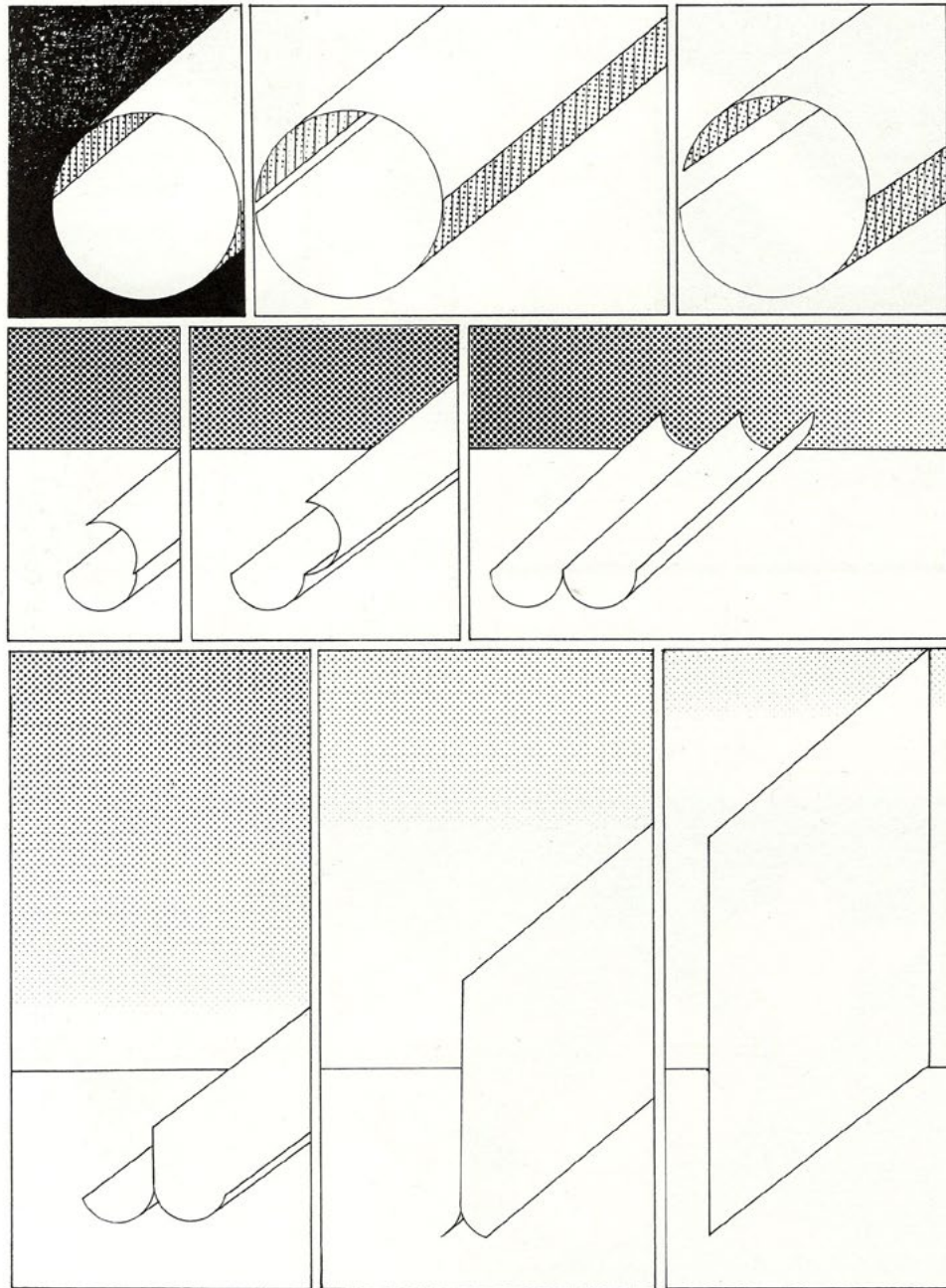
Illustration de Hugo Ruyant sur *Volcan* (Lagon #2) Revue de bande-dessinée, 2015.



Illustration de TigerTateishi sur *Gouffre* (Lagon #3) Revue de bande-dessinée, 2017.

1. Pris directement de leur [site web](#).





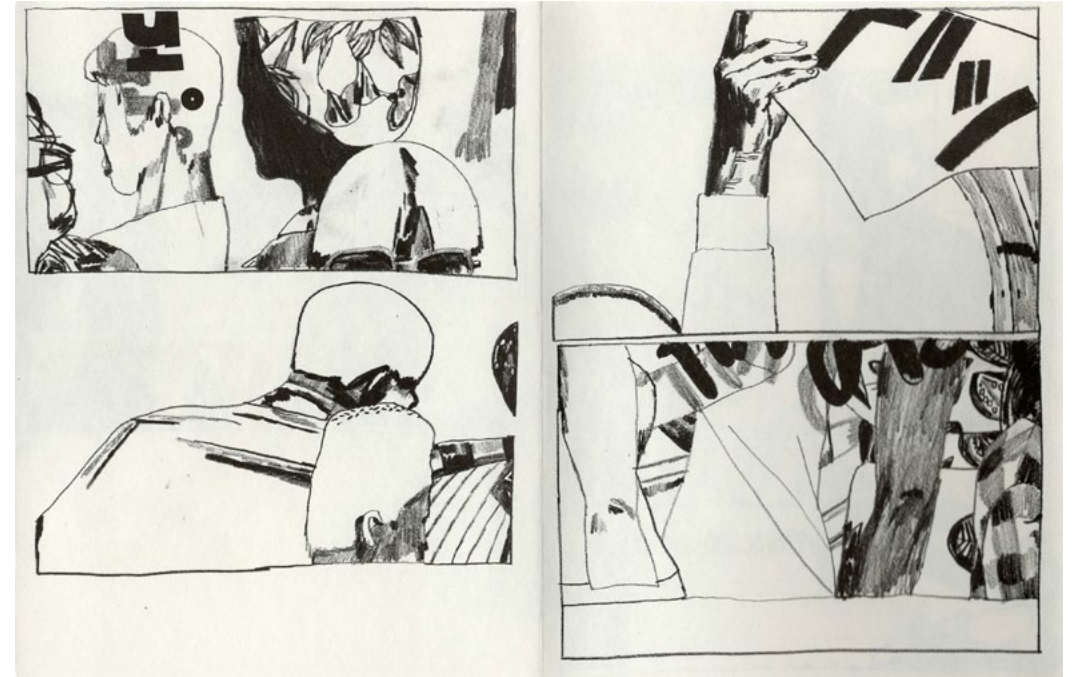
Nadé, Nicolas, *Quelques miettes à géométrie variable*, Éditions Matière, 2017.

# Éditions Matière

## France

Éditions matière est une des seules maisons d'édition française qui publie des ouvrages composés entièrement d'images. Cette maison se spécialise dans la bande dessinée et en ses sept ans d'existence elle a réussi à construire une grande infrastructure éditoriale ; elle réalise des expositions, participe à de nombreux salons d'édition, publie des auteurs internationaux et distribue ses ouvrages dans un grand circuit de librairies. Leurs ouvrages s'ordonnent dans quatre collections qui fonctionnent avec des différents axes conceptuels : « Imagème », « Séquences », « Matériaux » et « Un se divise en Deux ».

Il est particulièrement important mentionner « Imagème » et « Séquences », car ils mettent en valeur les récits séquentiels avec une forme graphique claire et minimale. Nous pouvons trouver dans ces deux collections le travail des artistes tels que **Yuichi Yokohama**, **Nicolas Nadé** et **Sammy Stein**, des auteurs importants dans le large panorama de la bande dessinée contemporaine.



Besikian, Alex, *Expo 70'*, Éditions Matière, 2016.



# Fosfatina Ediciones

## Espagne

Cette maison d'édition espagnole explore les différentes possibilités de la bande dessinée minimale. **Rubén Romero** imprime et diffuse des publications qui remettent en question le format classique de la bande dessinée même et l'importance des narrations alternatives. En sélectionnant des artistes qui possèdent une œuvre abstraite et qui ont pour préoccupation la couleur et la forme de ses compositions tels que **Oscar Raña**, **Roberto Masso** et **José Quintanar**. Fosfatina se place comme un des rares cas de bande dessinée minimale dans un pays hispanophone.



Raña, Oscar, *Mangy Mutt*, Fosfatina Ediciones, 2019.

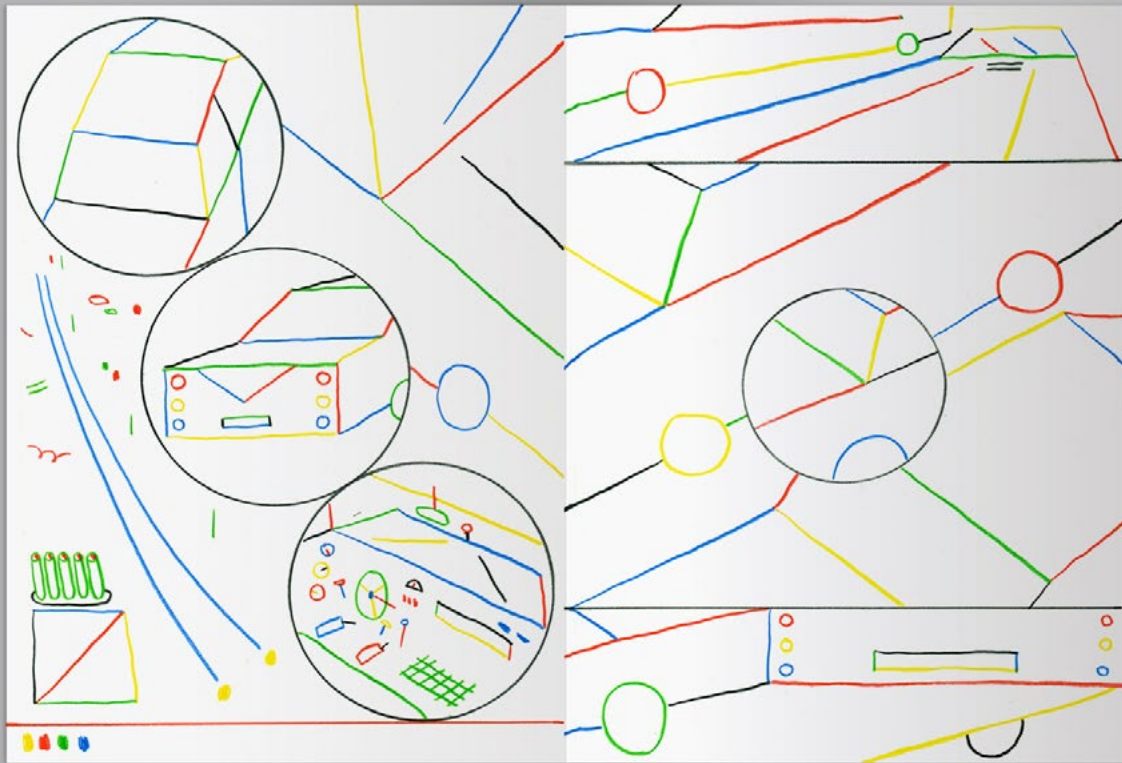


Quintanar, José, *Grundfunken*, Fosfatina Ediciones, 2018.

# Ruja Press

Pays-Bas – Espagne

Cette maison d'édition créée par les artistes **Ruohong Wu** et **José Quintanar** réalise des éditions se concentrant sur l'aspect multidisciplinaire de l'image; leurs différents projets de recherche contemplent les dimensions pédagogique et artistique par le biais de l'édition. Ruja Press pense l'édition comme un vaste territoire qui mène non seulement le chemin de pensée d'un auteur sur un support imprimé, mais aussi comme un territoire d'interaction et de jeux visuel avec le lecteur. Ses pratiques artistiques vont de l'œuvre conçue individuellement à la publication dans sa dimension collective; ils s'autoéditent et éditent aussi d'autres artistes.



Quintanar, José, *Grundfunken 2*, Ruja Press, 2017.



Quintanar, José, *Palmeras salvajes*, Ruja Press, 2020.



le livre :  
un espace  
autonome

Nous pensons habituellement, que les auteurs produisent des contenus mais pas des livres. Nous avons souvent l'impression que les livres sont des objets créés pour transmettre un contenu d'un auteur à un lecteur, nous les concevons comme de simples objets de médiation. Cependant, il existe des livres qui s'émancipent de cette structure classique, des livres par lesquels les auteurs communiquent par le biais de la forme éditoriale.

Pour parler de la nature du livre, au-delà de son contenu, il est nécessaire de préciser la notion de livre selon Ulises Carrión l'auteur de *The New Art of Making Books* : « Un livre est une suite d'espaces. Chacun de ces espaces est perçu à un moment différent - un livre est aussi une séquence de moments. Un livre n'est pas une boîte de mots, ni un sac de mots, ni un support de mots. » [1] Il est possible d'affirmer que l'existence du livre va beaucoup plus loin que sa conception carrée, un simple véhicule du mot écrit. Le livre est davantage un objet mobile, variable et infini.

Nous pourrions dire que l'invention du caractère mobile de Gutenberg [2] a permis le passage d'un dispositif d'exemplaire unique du livre à un dispositif multiple de l'édition. À partir de ce moment nous sommes entrés dans l'époque de la reproductibilité technique [3] et par conséquent nous vivons dans l'ère du multiple où il n'y a plus le même rapport à l'œuvre unique. Comme le mentionne autrement l'éditrice et commissaire d'exposition

Sylvie Boulanger « (...) l'objet "livre" a assumé le remplacement de la notion d'originalité pour développer l'expérience de la compatibilité : l'autorité partagée, la multiplicité des responsabilités individuelles, et l'abandon du mythe de l'original pour la notion beaucoup moins autoritaire de la singularité. » [4] Cette multiplicité du livre l'a transformé en un outil important de diffusion et par conséquent de démocratisation de l'information. Encore aujourd'hui le livre reste un des médias les plus accessibles.

Si on parle plus précisément de ce support imprimé, nous pouvons nous référer au livre comme d'une structure pérenne. Le livre, contrairement aux nouveaux médias, a un caractère d'empreinte, de permanence. Ceci, au contraire de l'information numérique qui est contenue dans un réseau mondial (ce qui implique qu'elle peut être modifiée, altérée ou supprimée à tout moment) le livre imprimé représente lui un contenant d'information qui est préservé, stabilisé. Andrew Losowsky, éditeur principal de livres du Huffington Post, précise que « (...) si vous prenez un livre, un magazine ou un journal, vous êtes en interaction avec un objet qui a été évoqué dans le monde réel, quelque chose avec du poids et de la sensation qui contient quelque chose de l'esprit dans lequel il a été créé. » [5] Le livre physique offre au lecteur une expérience unique, car cet objet active l'odorat et le toucher ; en fonction du choix de papier, du format, du façonnage... Nous pouvons avoir des expériences sensorielles

qui déclenchent des souvenirs et des émotions. Le livre dans son existence matérielle est donc un dispositif sensible extrêmement puissant.

Du fait de l'énorme quantité de possibilités formelles de l'édition, le livre a été largement utilisé par les artistes comme objet de création plastique. Au cours des dernières décennies, les arts visuels ont trouvé un créneau dans le livre où de multiples typologies et façons d'aborder cet objet ont été développées : du livre d'artiste ou du livre d'art en passant par le livre d'images jusqu'à l'album... Comme l'attrait principal du livre devient ici l'objet lui-même, les artistes et les designers ont essayé d'exploiter au maximum les qualités du papier, des encres, de l'estampe... pour expérimenter de nouveaux formats possibles d'éditions.

En fait, c'est par le biais de l'objet physique que nous percevons une information extrêmement importante, soit que la forme est intrinsèquement liée au propos que l'on veut transmettre. Les mots de Marshall McLuhan l'illustrent parfaitement : « Mais il est sans doute surprenant de se faire rappeler qu'en réalité et en pratique, le vrai message, c'est le médium lui-même. » [6] L'objet livre c'est, en fait, l'élément qui nous permet d'accéder à la totalité du sens de l'ouvrage. De plus, la forme joue un rôle essentiel si nous parlons du livre comme expression artistique. Selon l'historienne Agnès Blaha : « Parce qu'ils contextualisent l'art dans une forme qui doit être manipulée pour être pleinement expérimentée, les artistes

du livre élargissent la gamme des sensations possibles en minimisant la distance entre l'œuvre et son destinataire. » [7] Les choix formels de l'éditeur ou de l'auteur vont donc beaucoup plus loin et profondément que des décisions esthétiques superficielles ; chaque élément de la conception éditoriale est destiné à former le sens global d'un ouvrage pour le lecteur.

Si nous lisons la forme comme le message, il est pertinent mentionner l'installation *The Book* de Isabelle Vaverka, qui remplace les titres des livres par des phrases qui racontent des expériences personnelles qu'elle a eues au cours de sa vie avec ces objets. À travers l'appropriation de la forme des livres, notamment la couverture et les dos, où les titres sont normalement composés, la graphiste néerlandaise met en valeur la forme du livre comme structure potentielle d'émotion et de souvenir.

Par ailleurs, le livre est un objet qui a muté avec la société, il est par conséquent important de le considérer comme une structure évolutive. C'est un objet social, qui fait société. En effet, on nous avait annoncé la mort prochaine des supports imprimés avec la montée en puissance de l'internet, des nouvelles technologies et de l'édition numérique, mais le livre papier est resté dans nos vies un dispositif courant (le plus courant pour une grande partie des gens). Losowsky fait une remarque extrêmement intéressante à ce sujet : « Prétendre que l'impression sera entièrement remplacée par la technologie

1. Carrión, Ulises, *The New Art of Making Books*, 2012, consulté à l'adresse : [http://www.reflexionesmarginales.com/biblioteca/15/Documentos/Ulises\\_Carrión:The\\_New\\_Art\\_of\\_Making\\_Books.pdf](http://www.reflexionesmarginales.com/biblioteca/15/Documentos/Ulises_Carrión:The_New_Art_of_Making_Books.pdf)

2. Les premières impressions de texte reproduit datent de 1454.

3. Je fais référence à l'ouvrage de Walter Benjamin *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.

4. Cella, Bernhard, Findeisen, Leo, Blaha, Agnes, *No-ISBN : On Self-Publishing*, Viena : Salon für Kunstbuch, 2016, P.252.

5. Losowsky, Andrew, *Turning Pages : Graphic Design Editorial Design for Print Media*, Gestalten Editorial, 2010, P.5

6. McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias*, Éditions HMH, 1977, P.25.

7. Cella, Bernhard, Findeisen, Leo, Blaha, Agnes, *No-ISBN : On Self-Publishing*, Viena : Salon für Kunstbuch, 2016, P.276.

revient à répéter une énorme erreur de compréhension de l'un des aspects les plus fondamentaux de l'impression. Parce qu'un livre, un journal, un magazine sont eux-mêmes des morceaux de technologie (...) » [8] En fait, si nous considérons les publications comme des technologies,

l'aube d'internet n'est qu'une augmentation des moyens possibles de communiquer, d'exprimer et d'afficher des informations. En fait, la conception éditoriale est un des nombreux facteurs qui font du livre une technologie en constante amélioration.



Vaverka, Isabelle, The Book, Installation, 2009.

8. Losowsky, Andrew, *Turning Pages : Graphic Design Editorial Design for Print Media*, Gesalten Editorial, 2010, P.3.

« Le choix entre le contenu et la forme est faux. À une époque où l'on peut faire tant de choix différents en matière de publication et d'impression (ou de non-impression), la forme est le contenu ; un choix délibéré qui vous dit quelque chose sur les histoires racontées, sur la façon dont les créateurs attendent que vous interagissiez avec leur produit et que vous vous engagiez dans leurs histoires - sans parler de la valeur perçue dans l'esprit du lecteur. »

— Francesco Franchi — [9]

9. Losowsky, Andrew, *Turning Pages : Graphic Design Editorial Design for Print Media*, Gesalten Editorial, 2010, P.19.



Nous pouvons dire que le livre est un élément clé pour comprendre notre histoire technologique. Le public change au cours du temps ; il s'adapte aux dispositifs de lecture. Comme le dit McLuhan : « Que nos sens, dont tous les médias sont des prolongements, imposent aussi une servitude à notre énergie individuelle, et qu'ils façonnent l'expérience et la conscience de chacun de nous (...) » [10] L'auteur de *Pour comprendre les médias* indique que grâce à ces technologies, nous changeons nos habitudes et nos pratiques humaines. Quand nous parlons des publications imprimées, les lecteurs participent de cette évolution de manière permanente. En somme, nous pouvons concevoir le livre comme un espace infini de création qui ne cesse de se transformer, ainsi qu'un outil autonome qui permet la démocratisation et l'émancipation de l'art aujourd'hui.

# l'artiste - éditeur

La deuxième partie du XXème siècle a favorisé des mutations sociales et culturelles qui ont permis d'accélérer et promouvoir un phénomène d'indépendance dans la production artistique. À ce moment-là apparaît la figure de l'artiste-éditeur qui, ne trouvant pas les moyens de diffuser ses propres œuvres par le biais d'un distributeur ou de maisons d'édition, choisit d'éliminer radicalement tout intermédiaire et de diriger lui-même la totalité de la chaîne éditoriale : le contenu, la mise en page, l'impression, le façonnage, la publication, la diffusion, etc.

Nous pouvons percevoir des prémices de l'artiste-éditeur à partir des années 60 ; les livres d'artiste sont apparus comme des objets qui ont reconfiguré la conception d'un endroit fixe (disons musée, galerie, espace d'exposition) pour montrer de l'art. Des artistes comme Ed Ruscha, Robert Frank et Dieter Roth ont vu le livre comme une forme d'expression qui permettait aussi de penser et présenter leur travail autrement, grâce à sa nature multiple. Les conséquences de l'apparition du livre d'artiste dans les espaces traditionnelles d'art sont mentionnées dans *No-ISBN : On Self-Publishing* : « Ce nouveau positionnement d'un média qui avait jusqu'alors un rôle purement de soutien, a modifié la hiérarchie implicite entre le livre et l'exposition en salle (ou en visite). Dans certains cas, il s'est complètement inversé, la publication comme lieu d'existence principal du travail a remplacé le catalogue d'accompagnement et de documentation. » [1]

1. Cella, Bernhard, Findeisen, Leo, Blaha, Agnes, *No-ISBN : On Self-Publishing*, Viena : Salon für Kunstbuch, 2016, P.177

Ainsi le livre s'est transformé en un espace de conception plastique. Il est devenu un nouveau format pour l'art, un espace alternatif détaché d'un lieu physique.

Grâce à ce phénomène, le spectateur, qui était normalement contraint par des horaires de visite et des lieux fixes, a pu choisir quand, durant combien de temps et comment accéder à l'œuvre d'art. À partir du moment où le spectateur se confronte au support imprimé comme un espace d'exposition, son statut de simple lecteur change. Il a entre ses mains, au contraire de l'œuvre d'art « de musée », un objet accessible et désacralisé. Grâce à la nature mobile et multiple du livre, l'art n'est plus limité aux élites et l'édition commence à muter vers un dispositif d'information et de culture au service du public dans le milieu artistique.

En adoptant le livre comme un outil d'émancipation des institutions d'art établies, l'artiste devient éditeur ; initialement de sa propre œuvre puis parfois d'autres auteurs. Comme le mentionne Serge Chamchinov dans *L'Esthétique du Livre* : « (...) un grand nombre de nouvelles petites maisons d'édition ont été fondées par les artistes qui suivirent la tradition des années 1960-1970 en devenant éditeurs eux-mêmes. » [2] Nous pouvons considérer l'émergence de ces petites maisons d'édition comme un événement important pour l'histoire de l'édition indépendante, car les pratiques éditoriales ici commencent à être adoptées de manière collective au lieu du modus operandi

2. Perelman, Marc, *L'Esthétique du livre*, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2010, P.58.

# « (...) le genre du livre d'artiste suppose plusieurs types de collaborations, c'est pourquoi en réalité l'artiste ne reste jamais seul dans son combat. »

— Marc Perelman — [3]

du livre d'artiste, qui se déroulait généralement de façon individuelle.

Aussi il est important de souligner que grâce aux salons du livre et aux forums spécialisées des années 60 et 70, les artistes ont pu être en contact direct avec le public, partager leur travail, incluant, des gens qui n'étaient pas forcément intéressés par l'art. Les éditions font alors un pont entre l'artiste et le public, une interaction qui ne se produisait pas dans le circuit fermé de l'art traditionnel. Nous pouvons voir d'une certaine manière les éditions comme des instruments d'ouverture et d'accessibilité culturelle.

Si nous appréhendons l'édition pour sa nature collaborative et collective, nous pouvons voir clairement l'autoédition comme une forme de résistance. D'un côté les mécanismes

3. Perelman, Marc, *L'Esthétique du livre*, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2010, P.60.

de réaction et d'opposition sont évidentes chez les mouvements politiques de la contre-culture, étudiant, prolétarien, féministes, LGBTQIA+ et notamment des groupes punks, à un niveau international. Ces groupes ont su profiter des moyens limités de production, à travers de formes d'édition telles que les fanzines et les affiches, pour diffuser leurs messages et sensibiliser à leurs causes. Nous pourrions décrire cet esprit d'indépendance éditoriale et engagé de manière générale avec la phrase « ce qui importe ce n'est pas ce que vous avez mais ce que vous en faites » ou comment la plupart du monde contemporain connaît comme mouvement *DIY* [4]. Aussi, la manière de production chez les mouvements de contre-culture de la deuxième partie du XXème siècle font naître la conception de *DIWO* ou « do it with others » [5] la notion de qu'en faisant individuellement nous allons vite mais en faisant en groupe nous allons loin.

4. DIY veut dire *Do it yourself*, en français « faites-le vous-même ». 5. Nous pouvons traduire cette expression « faites-le avec d'autres ».



Page du fanzine *Rock Against Racism*, 1978.

D'un autre côté l'expansion du monde de l'art dans des grandes villes telles que New York, Paris et Barcelone, ont favorisé la croissance d'un certain marché de l'art, ainsi que les grandes maisons d'édition comme Gallimard, Penguin, Flammarion, qui publient et vendent des titres tirés à des millions d'exemplaires. Cela créé une espèce de monstre capitaliste de l'édition que nous pourrions appeler le grand circuit éditorial, l'industrie du livre, ou avec le terme

qui est né dans le sud des États-Unis au XX<sup>ème</sup> siècle et qui est devenu bien connu pendant les années 70 : « the man » [6]. La microédition et les démarches de l'artiste-éditeur sont en opposition à ce système, car même si nous ne produisons pas des éditions pour des mouvements militants ou avec un contenu explicitement politique, l'acte de publier de manière indépendante reste un acte contestataire et critique de ce circuit éditorial établi.

6. Expression en anglais qui fait référence aux puissances oppressives en place.

« Cette multifonctionnalité professionnelle lui permet de défendre non seulement sa propre démarche, mais les démarches de ses collaborateurs. Nous évoquons le changement du rôle professionnel de l'artiste. Mais son rôle social est aussi changé. L'artiste qui travaille avec le livre n'est plus invité au processus de la création du livre, il est lui-même l'initiateur de la création du livre. »  
— Marc Perelman — [7]

7. Perelman, Marc, *L'Esthétique du livre*, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2010, P.61



L'artiste-éditeur revendique alors une place importante en se positionnant différemment, avec ses propres mécanismes de production, avec les ressources et les avantages techniques du monde contemporain.

Depuis les avancées technologiques de 1990, la pratique de la publication indépendante devient plus accessible grâce aux différents logiciels d'édition telles que *FrameMaker*, *Ventura Publisher* et *XPress*, ainsi que les plateformes d'édition en ligne qui se sont développées comme option de diffusion de publications non imprimées. Aujourd'hui nous n'avons donc plus besoin d'une grande infrastructure pour réaliser un livre, il nous faut juste un ordinateur et une imprimante chez nous. Tout cela pour dire que la figure de l'artiste-éditeur est accompagnée des évolutions techniques de son temps qui lui permettent de questionner la circulation, la production et la diffusion du livre contemporain.

Pour comprendre plus précisément la notion d'artiste-éditeur il me paraît pertinent d'expliquer l'expression *mainstream*. Nous l'entendons souvent aujourd'hui, elle vient d'un mot anglais qui décrit le courant dominant d'une rivière. Si nous nous écartons d'une grosse source d'eau nous trouverons des petits défluent qui courent vers des terrains plus tranquilles et inexplorés. Lorsque nous nous référons au milieu culturel c'est précisément dans ces défluent que se placent plusieurs mouvements indépendants, dont l'autoédition.



Ware, Chris, *Building Stories*, Delcourt, 2014.

Pour les personnes qui n'étaient pas forcément ou majoritairement des artistes, le mouvement éditorial hors du mainstream représentait une possibilité de démarrer et mener leurs propres projets éditoriaux de manière autonome. Tel est le cas de Pierrick Starsky, éditeur du magazine *Aaarg* ! : « Je viens du rock n'roll, j'ai monté des groupes, tourné, enregistré et sorti des disques, toujours en autogestion. J'ai également fait de la radio, des fanzines, et un premier livre qui accompagnait une sortie d'un album. Je suis devenu éditeur un peu par hasard en 2009 lorsque j'ai cofondé avec ma compagne de l'époque les éditions même pas mal. » [8] Ce n'est pas étonnant que l'aube de la micro édition et le milieu éditorial indépendant aient été à l'origine d'un terrain fertile pour l'apparition de publications comme *Aaarg* ! [9], *RAW* [10] et bien d'autres.

Ainsi comme la figure de l'amateur a acquis une place dans la culture grâce à l'autoédition, les artistes et les graphistes s'en sont toujours servis comme moyen de création. Nous pouvons citer dans cette catégorie à Richard McGuire, Jochen Gerner et plus notamment Chris Ware. Selon le dessinateur de bande dessinée Benoît Peeters : « La séparation traditionnelle entre le travail du dessinateur et celui de l'éditeur n'est ici plus de mise. Ware maîtrise de bout en bout ses albums, de leur conception à leur fabrication. » [11] L'auteur de *Building Stories* s'est chargé de chaque étape de la production éditoriale de ses livres. En effet, ses pièces sont extrêmement complexes, ce qui est

8. Clarté, Silène, *Interview Sammy Stein, Mag Mag*, No 0, 2019, décembre, P.53.

9. Périodique de bande dessinée indépendante français créé par Pierrick Starsky en 2013 et qui deviendra après maison d'édition de bandes dessinées.

10. Revue de bande dessinée d'Art Spiegelman et Françoise Mouly, elle a été publiée pendant onze ans (entre 1980 et 1991).

11. Peeters, Benoit, *Lire la Bande Dessinée*, Paris, Champs Arts, 2010, P.50.

« Le fait que de plus en plus de dessinateurs effectuent leur propre conception éditoriale (et donc décident de contrôler tout le paratexte, ou toute l'énonciation éditoriale de leurs livres) est assez significatif (...) en comprenant que s'appropriier ces aspects réputés triviaux (artisanaux, industriels et donc économiques) n'abaissait pas leur art mais pouvait au contraire lui apporter une dimension supplémentaire. »

— Jean- Christophe Menu — [12]

12. Menu, Jean-Christophe, *La bande dessinée et son double*, L'Association, 2011, P423.

dû au fait que le récit et les images sont intrinsèquement liés. Dans les ouvrages de Ware, la forme, étant aussi importante que le contenu, elle prend une dimension plus marquée et transforme le livre en un monde particulier, avec son propre espace-temps, plusieurs univers et histoires s'y croisent.

Pour moi, ainsi que pour d'autres jeunes artistes l'édition se présentait comme une étape tout à fait logique pour développer ma pratique artistique puisque c'était un nouveau médium qui me semblait plus démocratique et accessible au public qu'une œuvre originale. J'étais dans un moment de ma vie où je ne voulais plus essayer d'appartenir au monde de l'art des galeries

de Bogotá et où j'avais réussi à trouver une scène en dehors du mainstream, où les travaux graphiques comme les miens étaient les bienvenus. À ce moment-là, je procédais d'une façon très empirique; je produisais avec intuition. Mes notions de l'édition venaient de références que j'avais collectées grâce à des réseaux sociaux. Pendant les salons d'édition que je visitais, j'obtenais des pistes sur la conception éditoriale; les possibles choix de papier, d'impressions et de façonnages de mes ouvrages.

Ma première approche de l'édition a été une publication intitulée *Encantos Paradisiacos*. Dans cette publication j'ai montré des endroits



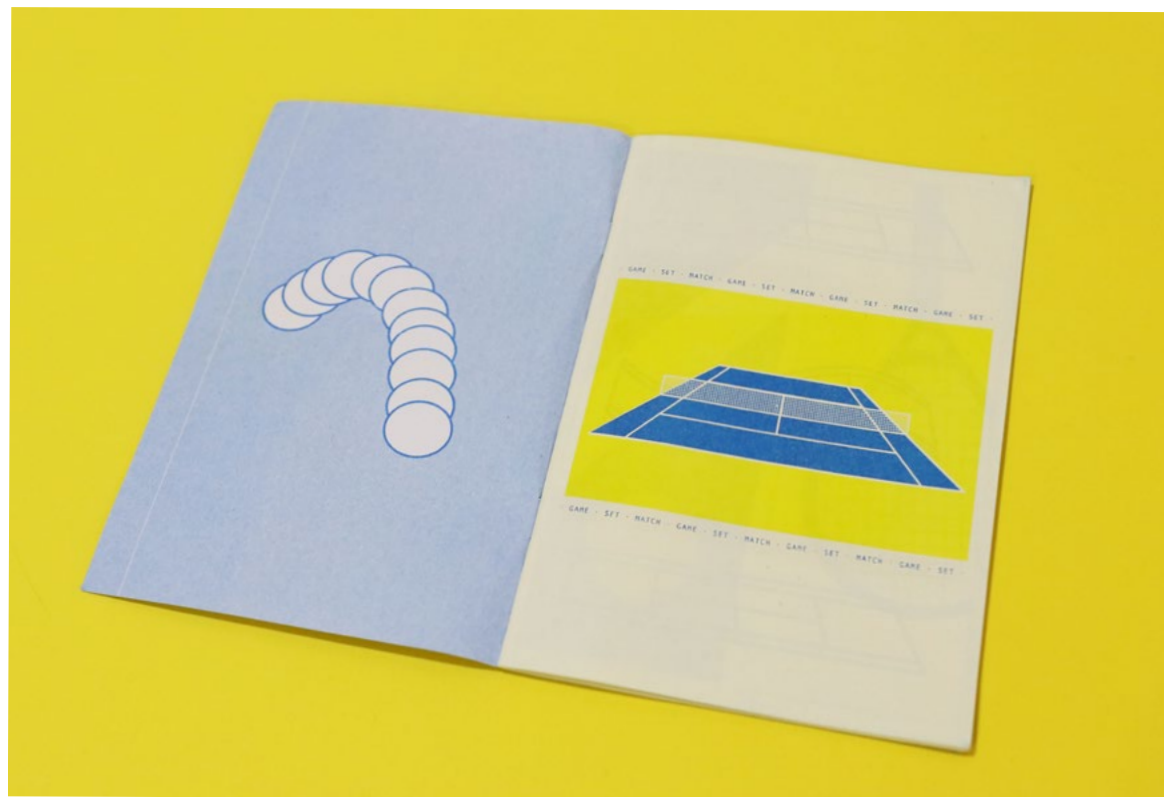
Lozano, Ana María, *Encantos Paradisiacos*, autoédité, 2018.

tropicaux, des maisons d'architecture moderne et des terrains de tennis, ainsi que les détails qui les rendaient charmants, de mon point de vue. L'imagerie de ce livre découlait de mes démarches plastiques de 2017 dans lesquelles j'avais approfondi la notion de nostalgie tropicale: comme le sentiment de vouloir retourner à une certaine époque liée aux vacances d'été de mon enfance, particulièrement dans la maison de ma famille à Girardot, Colombie [13] Même si à cette époque-là, je ne cernais pas encore l'édition comme un instrument autonome d'expression et de pensée, cette publication a été cruciale pour mes démarches éditoriales futures.

Après la sortie de cet ouvrage, j'ai continué à produire des illustrations et des séries graphiques. Jusque-là, l'ensemble de ma production éditoriale venait de l'autoédition. C'était en 2019, lors d'un voyage au Mexique, que j'ai eu l'opportunité d'être publiée par d'autres artistes-éditeurs et de regarder de près comment une maison d'édition indépendante fonctionnait. J'étais invitée à publier mon fanzine *Game Set Match*, qui raconte graphiquement le dernier point d'un match de tennis, par Can Can Press.

Cette maison d'édition mexicaine se situe dans la mouvance de la microédition et développe des projets collaboratifs. Jackie Crespo et Gabino Azuela publient des éditions de plasticiens, illustrateurs et graphistes de différentes nationalités, ils participent à de nombreux salons d'édition au niveau

**13.** Il est important de clarifier qu'il n'y a pas de saisons en Colombie, car le pays est placé sur la zone équatoriale, le climat change seulement en fonction de l'altitude, plus chaud le long des côtes (plages de l'Atlantique et du Pacifique) et plus froid vers la montagne (Cordillère des Andes). Je dis « estivale » pour réussir à rapprocher ces souvenirs de ceux des vacances d'été en Europe.



Lozano, Ana María, *Game Set Match*, Can Can Press, 2019.

international et ils s'autoéditent de manière régulière. Grâce à cette expérience, j'ai pu diriger ma pratique éditoriale vers une notion de collectif.

De plus, ma participation dans des salons d'édition m'a permis de produire de nombreuses collaborations et de moi-même faire partie de publications de collectifs, ainsi que de rencontrer des personnes intéressées, comme moi, par la microédition. C'était ces mêmes personnes qui m'ont invitée à participer à des fanzines et des anthologies graphiques [14]. Les salons ne sont donc pas seulement des endroits pour développer son réseau autour du milieu indépendant du livre, mais ils deviennent des espaces de partage et de communauté entre créateurs.

L'esprit collaboratif qui venait de l'édition au niveau local m'a menée à réaliser *Servicio Postal*, mon premier projet consacré à la publication d'autres artistes. Cette publication a été pensée depuis le début comme une sélection de créateurs hispanophones avec pour but de montrer et de diffuser un panorama graphique contemporain en adaptant le modèle classique de l'art postal [15]. L'objet final présentait la chaîne d'échanges d'images qui a eu lieu au cours d'une année entre les différents participants de ce groupe d'artistes. Le projet a été créé avec Sophia Prieto, graphiste colombienne, qui a coédité la publication avec moi et qui a proposé l'idée d'une compilation de cartes postales. Notre rôle était à la fois celui de commissaires, car nous choissions et contactons les artistes qui participaient

**14.** Avec ce terme je me réfère aux compilations d'images de différentes auteurs (graphistes, plasticiens, illustrateurs) autour d'un sujet thématique proposé le plus souvent par l'éditeur.

**15.** Pratique artistique qui produit une correspondance entre deux ou plusieurs artistes en utilisant les services postaux.





Collectif d'auteurs, *Servicio Postal*, autoédité, 2020.

(via e-mail ou par différents réseaux sociaux), de designers graphiques, puisque nous réalisons chacune deux cartes postales à partir de leurs images, et d'éditrices parce que nous étions responsables de la production éditoriale et de sa diffusion. *Servicio Postal* a permis une participation collective des graphistes de différents pays, avec la détermination de travailler une édition sans intermédiaires.

La réflexion autour de ce projet particulier me permet d'observer que nous sommes plus interconnectés que jamais. L'internet et les réseaux sociaux sont désormais l'espace principal de la production éditoriale. En effet, grâce à la mise en réseau et à la démocratisation de l'information, il est maintenant possible de rencontrer facilement des éditeurs et artistes à travers les réseaux sociaux, particulièrement avec Instagram, qui est devenue une plateforme de diffusion et de découverte des jeunes créateurs.

Aujourd'hui, les rencontres entre artistes, commissaires et éditeurs n'ont pas obligatoirement besoin d'un espace physique de diffusion ou de mise en relation, comme des salons, ni des lieux d'exposition ou des événements culturels pour se faire et aboutir à des publications. De plus, il est possible de réaliser une édition de façon totalement dématérialisée, comprenant la totalité de la chaîne éditoriale avec tout le confort moderne de nos maisons, de nos ateliers. Cela ne signifie pas que l'édition imprimée soit morte, au contraire, nous retrouverons plus de variétés et de diversités dans l'édition grâce à la démocratisation des moyens de production. Des plateformes de publication, telles que Blurb ou Lulu nous permettent de passer facilement d'une conception numérique dématérialisée à la concrétisation d'un objet papier édité. En fait, la première version de *Servicio Postal* a été réalisée par ce biais.

« Ces questions de représentation de soi, d'un soi collectif, sont celles qui amènent, pour s'assembler, à définir une vision commune ; elles portent en elles les objets et notions que nous choisissons publiquement pour émissaires techniques, politiques, artistiques, et sont au fond rien moins qu'anodines, jusque dans la simple façon de nous désigner. »

— L.L De Mars — [16]

16. De Mars, L.L. *Communes du livre - propositions pour une réinvention de la diffusion des œuvres*, Vaux-sur-Mer, Adverse, 2017, P.6.

Le processus menant à devenir éditeur se passe différemment pour chaque personne. Quelquefois c'est une question d'envie, parfois c'est une conséquence directe du contexte et parfois c'est tout simplement une question de coïncidence. Ce qui nous est clair c'est qu'en définitive le rôle de l'artiste-éditeur ne se limite pas à proposer des projets et les développer depuis l'idée jusqu'à l'objet imprimé ; ses décisions vont beaucoup plus loin que l'objet éditorial.

De sorte que l'autoédition doit être envisagée sous ses différents statuts ; comme un instrument de collaboration générateur des réseaux et communautés, comme une possibilité d'émancipation personnelle et artistique et surtout comme une arme puissante pour remettre en cause le système établi. La figure de l'artiste-éditeur est véritablement politique, non seulement parce qu'il décide de ce qui devient publique, mais encore parce qu'en choisissant d'éditer en marge du grand circuit éditorial il questionne les moyens de production et de diffusion traditionnelles de l'industrie du livre.

# Les enjeux d'éditer ECEI

Comme nous avons pu le développer précédemment, les éditions composées entièrement d'images sont des documents riches et complexes. Si nous regardons les ECEI **[1]** comme un terrain de possibilités, nous arrivons rapidement à la conclusion que grâce à son unique (et pourtant multiple) utilisation de l'image, ce type de publication peut prétendre à une large diffusion. La nature linguistique de ce support éditorial permet une circulation interculturelle décloisonnée, dépassant la barrière de la langue et les limites de la traduction des éditions avec du texte.

À l'aide de ses moyens de production et grâce à son principe de multiplicité, ces éditions spécifiques se positionnent comme une forme d'art plus accessible économiquement à un large public et favorise la création autonome et la visibilité de nombreux créateurs. Non seulement les ECEI profitent aux artistes et aux éditeurs émergents, qui ne sont dorénavant plus obligés de vendre et d'exposer dans leurs

pays d'origine, mais aussi bénéficient au marché du livre, par la diversité et la richesse d'une production en pleine expansion.

De plus, le vaste éventail d'interprétations qui est issu de ce type d'éditions nous permet d'accéder à des narrations subtiles, expérimentales, intuitives et sensibles. Néanmoins, d'un autre point de vue cette plurilecturabilité nous confronte au problème de l'ambiguïté du langage, la polysémie **[2]** Le style graphique qui accompagne l'absence de mot écrit dans les ECEI, fait que le lecteur doit se confronter à un contenu énigmatique, loin de sa zone de confort avec les livres classiques, il active le sens de sa lecture.

De plus, les signes utilisés sont porteurs de sens différents selon le contexte de lecture et cela peut générer une possible confusion chez le lectorat. Par conséquent, nous ne pouvons pas dire que les ECEI soient une forme d'écriture universelle. Bien qu'elles arrivent à ouvrir

**1.** Abréviation de « éditions composées entièrement d'images ».

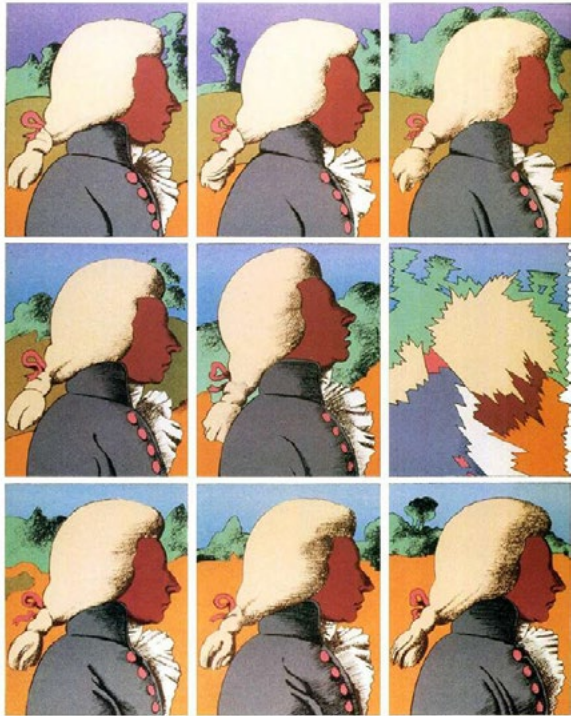
**2.** Le dictionnaire Larousse le définit comme : « Propriété d'un terme qui présente plusieurs sens. »

largement le spectre des lectures et du public, il n'y aura jamais une uniformité des regards ou un consensus sur le sens des signes pour que ce support devienne un parfait outil de communication plurilingue ou un média universel. L'éducation à la lecture de supports composés uniquement d'images représente un défi réel qu'il est important d'envisager.

En définitive, les ECEI sont des documents visuels divers qui se placent comme des territoires créatifs fertiles sur la scène de l'édition contemporaine. C'est en regardant les contraintes comme des déclencheurs de création, que les ECEI prennent forme. Ces éditions ont su s'emparer des « restrictions » dues à l'absence du mot écrit pour explorer l'image dans des récits séquentiels alternatifs. Sans compter que leur vaste langage graphique fait de ces publications un point de départ intéressant pour remettre en question l'accessibilité au support imprimé. Ces ouvrages, produits habituellement hors du circuit industriel de l'édition, ont permis l'apparition de nouveaux créateurs, auteurs, artistes autant que d'un nouveau public, avertis, amateurs, curieux...

b i b l i o -  
g r a p h i e



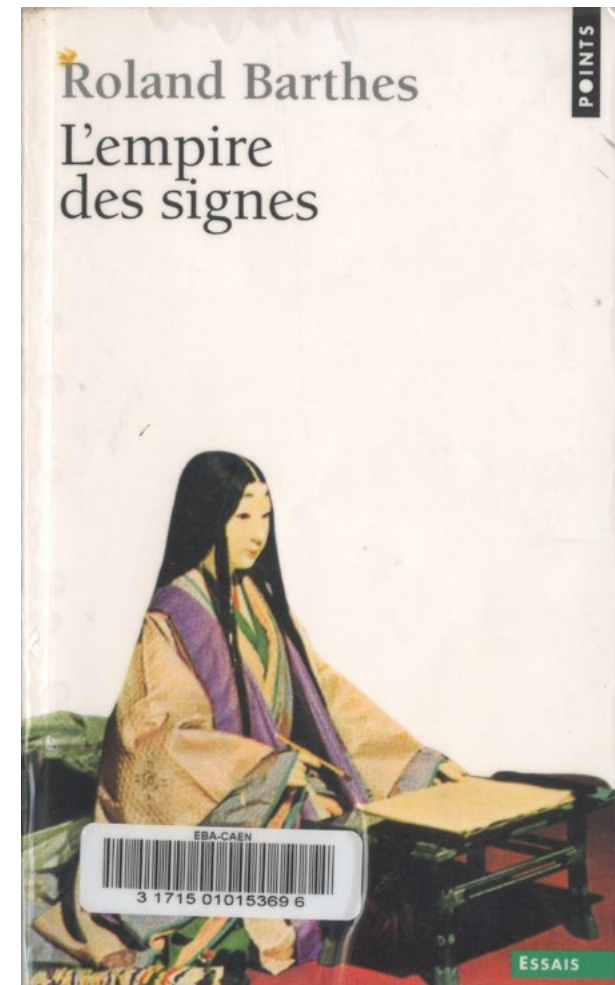


M. S. 201

M. S. 201

# LA BANDE DESSINÉE MINIMALE

Louise Aleksiejew



### L'empire des signes

Pourquoi le Japon ? Parce que c'est le pays de l'écriture : de tous les pays que l'auteur a pu connaître, le Japon est celui où il a rencontré le travail du signe le plus proche de ses convictions et de ses fantasmes, ou, si l'on préfère, le plus éloigné des dégoûts, des irritations et des refus que suscite en lui la sémiocratie occidentale. Le signe japonais est fort : admirablement réglé, agencé, affiché, jamais naturalisé ou rationalisé. Le signe japonais est vide : son signifié fuit, point de dieu, de vérité, de morale *au fond* de ces signifiants qui règnent *sans contrepartie*. Et surtout, la qualité supérieure de ce signe, la noblesse de son affirmation et la grâce érotique dont il se dessine sont apposées partout, sur les objets et sur les conduites les plus futiles, celles que nous renvoyons ordinairement dans l'insignifiance ou la vulgarité. Le lieu du signe ne sera donc pas cherché ici du côté de ses domaines institutionnels : il ne sera question ni d'art, ni de folklore, ni même de « civilisation » (on n'opposera pas le Japon féodal au Japon technique). Il sera question de la ville, du magasin, du théâtre, de la politesse, des jardins, de la violence ; il sera question de quelques gestes, de quelques nourritures, de quelques poèmes ; il sera question des visages, des yeux et des pincesaux avec quoi tout cela s'écrit mais ne se peint pas.

Roland Barthes



L'Apparat de la lettre (détail d'une carte postale).  
DR.

Seuil, 27 r. Jacob, Paris 6  
ISBN 978.2.7578.0645.6 / Imp. en France 10.2007 9€

Éditions B42

# VOIR LE VOIR

## JOHN BERGER

**Le voir précède le mot. L'enfant regarde et reconnaît bien avant de pouvoir parler.**

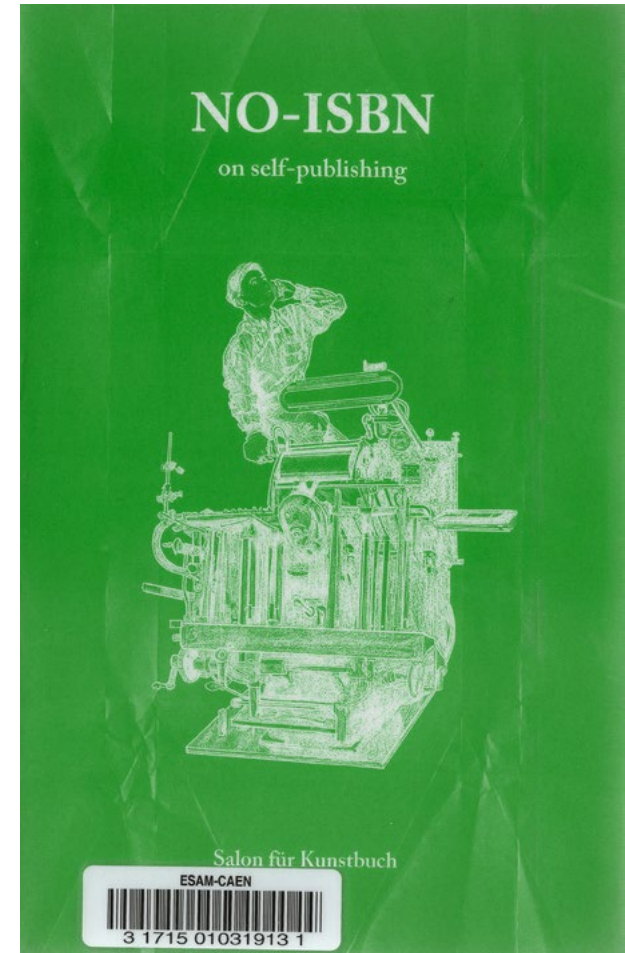
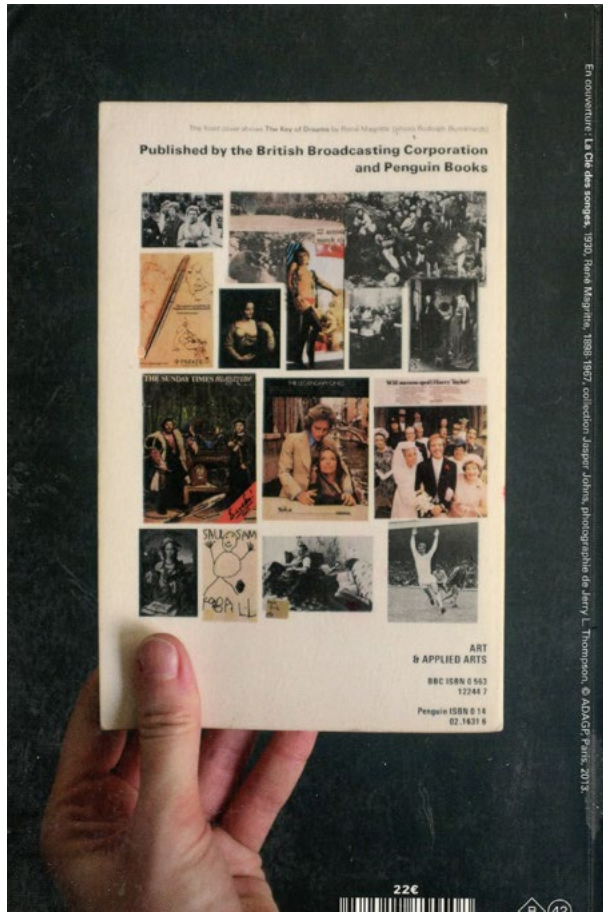
**Mais le voir précède également le mot en ce sens que c'est en effet la vue qui marque notre place dans le monde : les mots nous disent le monde mais les mots ne peuvent pas défaire ce monde qui les fait. Le rapport entre ce que nous voyons et ce que nous savons n'est jamais fixé une fois pour toutes.**



ESAIM-CAEN

3 1715 01025538 4

**Le peintre surréaliste Magritte a exprimé ce décalage perpétuel entre langage et voir dans le tableau La Clé des songes.**





"All artists are alike: they dream of doing something more social, more collaborative, and more real than art."

This book investigates a collection of 1,800 contemporary publications that deliberately withdraw from the international trading system. NO-ISBN is conceptual art.

What does self-publishing mean in the 21st century? Is printing on paper an alternative to digital communication? How is it possible to distinguish between subversive gesture and New Biedermeier?

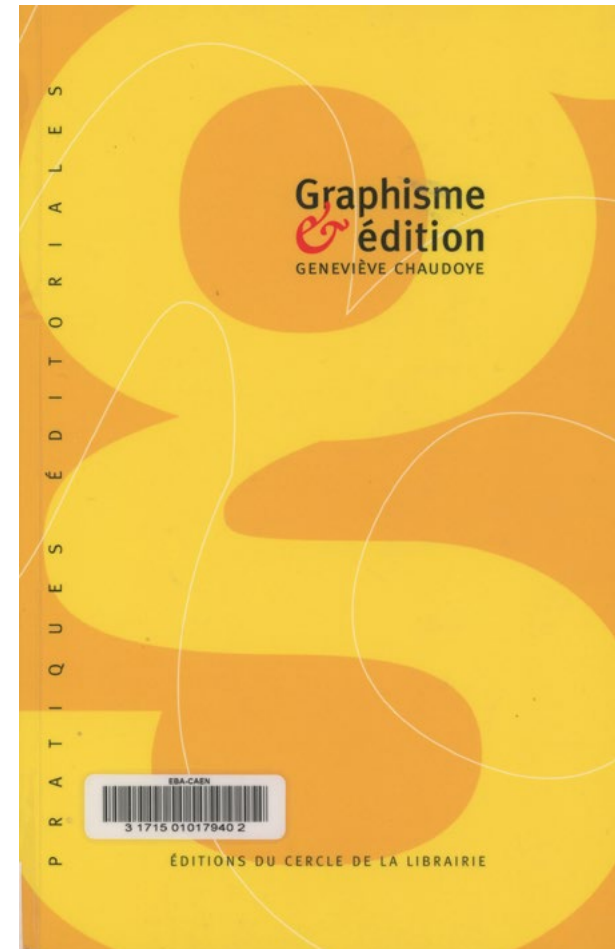
NO-ISBN assembles a short media history from the 15th century letterpress to the digital present, a register of NO-ISBNs, an index of fairs for artists' books and fanzines, manifestos of historical and contemporary avant-gardes as well as texts on artists' books and on the phenomenon of self-publishing.

From the table of contents:

... more real than art—The art of assembling // NO-ISBN // No return to analogue // Printed space as a legacy of conceptual art // Archival strategies // The downfall of the Gutenberg galaxy // Do you like Mexico? // Tackling Tactility // Surviving on books // Post-digital publishing // Gezilla vs. Istanbul // UbuWeb wants to be free // NO-ISBN as a political strategy // The new art of making books // Balcony manifesto

Editors: Bernhard Cella, Leo Findeisen, Agnes Blaha

Second Edition  
2017 · Vienna



## Graphisme & édition

- Le graphisme est avant tout un travail de conceptualisation, s'inscrivant dans un processus de communication, créateur de signes, producteur de sens. Il génère des plus-values esthétiques, artistiques, culturelles, sociales et bien sûr économiques. Pour toutes ces raisons, il constitue une composante majeure de l'identité éditoriale, de la marque.
- Ce livre rappelle d'abord l'histoire du graphisme en montrant comment l'esthétique des couvertures et des mises en page est liée aux évolutions artistiques. En prenant appui sur de nombreuses réalisations et sur des témoignages d'éditeurs et de graphistes, il propose ensuite au lecteur non seulement les règles et connaissances incontournables en matière de typographie, de maquette et de couleur, mais surtout des clés d'analyse pour la conception graphique appliquée à différents domaines éditoriaux.
- La question de la relation entre éditeur et graphiste est aussi traitée en accordant une place toute particulière au brief, à la définition des éléments stratégiques, aux aspects contractuels et à l'établissement du devis.
- L'auteur : Geneviève Chaudoye est graphiste diplômée de l'école des beaux-arts de Nancy et de l'École nationale supérieure des arts décoratifs. Elle exerce son activité dans les domaines de la communication de l'entreprise, dans l'édition et l'information culturelle.
- La collection « Pratiques éditoriales » propose aux professionnels du livre des outils directement opérationnels conçus par des acteurs reconnus de l'édition. Nourie de très nombreux exemples tirés des différents secteurs de la production, elle présente un large exposé des moyens qui s'offrent aux éditeurs dans chacun des maillons du processus éditorial. Elle s'applique à fournir les éléments d'analyse et d'aide à la décision en fonction des spécificités des structures et de la nature de leur production.
- Elle est dirigée par Bertrand Legendre et Corinne Abensour, professeur et maître de conférences à l'université Paris 13 – Villetaneuse.



9 782765 409786

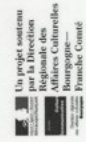
ISBN : 978-2-7654-0978-6 26 €





Catalogue de  
l'exposition autour  
des livres d'artistes  
et imprimés issus  
de la collection  
de Jean-Paul Goy.

Texte  
Jérôme Dupeyrat

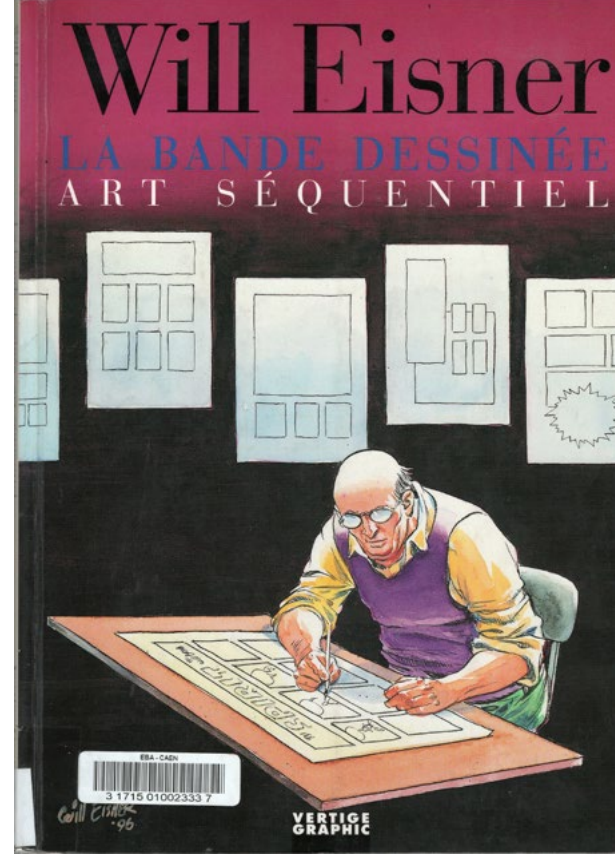


Un projet soutenu  
par le Centre National  
de la Photographie et  
le Centre National  
de l'Imprimerie  
Ministère des  
Affaires Culturelles  
Bourgoigne  
Franche Comté

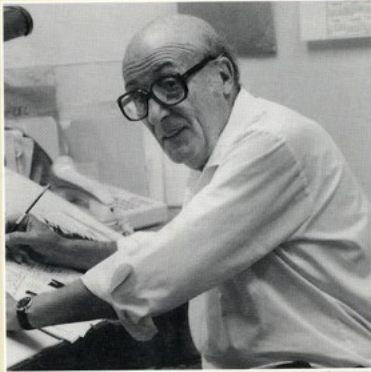
TOMBOLO PRESSES



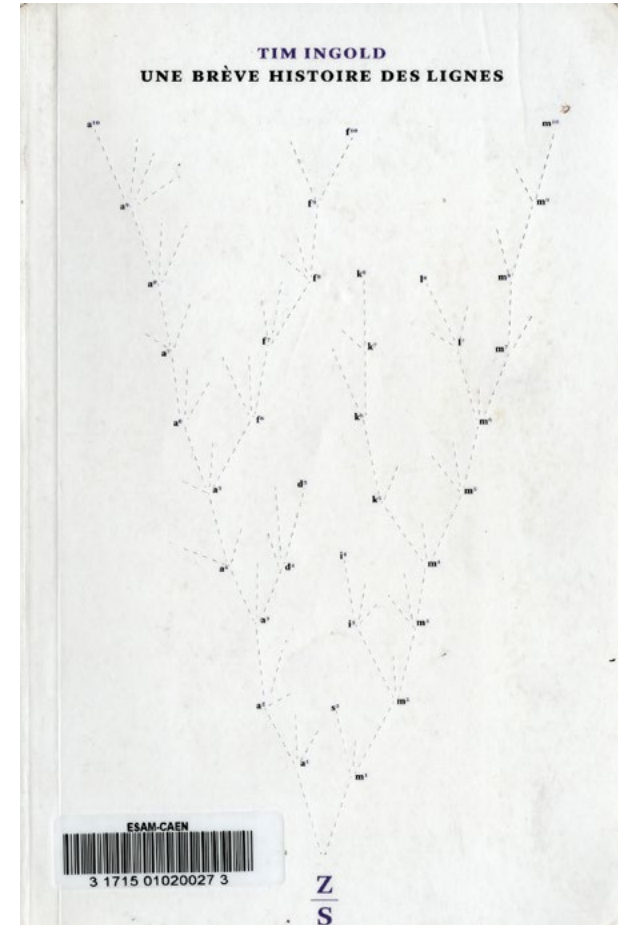
20€







Will Eisner est incontestablement l'un des auteurs américains de bande dessinée les plus intimement convaincus de l'importance culturelle et de la spécificité du Neuvième Art. Ce livre, *La bande dessinée, art séquentiel*, est la synthèse des cours donnés par Will Eisner à la *School of Visual Arts* de New York. À travers une série d'exemples tirés de son œuvre, Eisner démontre le mécanisme narratif de la bande dessinée et en explique le mode de fonctionnement. Il donne des conseils pratiques pour profiter pleinement de la richesse de cet Art. Indispensable livre de référence pour les professionnels de l'image séquentielle et ceux qui souhaitent réaliser une bande dessinée, véritable outil pédagogique pour les enseignants, *La bande dessinée, art séquentiel* est surtout un ouvrage incontournable pour les amateurs qui rêvent d'en savoir plus sur leur lecture préférée.



Où qu'ils aillent et quoi qu'ils fassent, les hommes tracent des lignes : marcher, écrire, dessiner ou tisser sont des activités où les lignes sont omniprésentes, au même titre que l'usage de la voix, des mains ou des pieds. Dans *Une brève histoire des lignes*, l'anthropologue anglais Tim Ingold pose les fondements de ce que pourrait être une « anthropologie comparée de la ligne » – et, au-delà, une véritable anthropologie du graphisme. Etayé par de nombreux cas de figure (des pistes chantées des Aborigènes australiens aux routes romaines, de la calligraphie chinoise à l'alphabet imprimé, des tissus amérindiens à l'architecture contemporaine), l'ouvrage analyse la production et l'existence des lignes dans l'activité humaine quotidienne. Tim Ingold divise ces lignes en deux genres – les traces et les fils – avant de montrer que l'un et l'autre peuvent fusionner ou se transformer en surfaces et en motifs. Selon lui, l'Occident a progressivement changé le cours de la ligne, celle-ci perdant peu à peu le lien qui l'unissait au geste et à sa trace pour tendre finalement vers l'idéal de la modernité : la ligne droite. Cet ouvrage s'adresse autant à ceux qui tracent des lignes en travaillant (typographes, architectes, musiciens, cartographes) qu'aux calligraphes et aux marcheurs – eux qui n'en finissent jamais de tracer des lignes *car quel que soit l'endroit où l'on va, on peut toujours aller plus loin.*



INTRODUCTION by ANDREW LOSOWSKY, whose texts explore the essentials of the editorial process:

- EDITORIAL CONCEPT, IDEA
- OBJECT
- STRUCTURE
- NAVIGATION
- TYPOGRAPHY
- LAYOUT, GRID
- COVER
- VISUAL LANGUAGE
- THE NEXT CHAPTER

NEW YORK MAGAZINE  
SELF SERVICE  
VOLT  
— AND MANY MORE

How BOOKS have become the hotbed for new editorial concepts and design:

DAVID PEARSON <sup>TH</sup> PENGUIN BOOKS  
GAVILLET & RUST, CORINNE  
ZELLWEGER'S VOIDS/VIDES  
JUNGUNDWENIG'S ARS VIVA 09/10  
NODE BERLIN OSLO'S AUTO KINOF  
— AND MANY MORE

FRANCESCO FRANCHI  
JAVIER ERREA  
KIRCHERBURKHARDT

**TURNING PAGES**  
EDITORIAL DESIGN FOR PRINT MEDIA

INTERVIEWS and STATEMENTS from leading and upcoming editorial design talent:

CARINE COLIN  
FELIX BURRICHTER AND DYLAN FRACARETA

LUDOVIC BALLAND  
MIKE MEIRÉ  
OMAR SOSA  
ONLAB  
PROJECT PROJECTS  
REMO VAN BLADEL  
SVEN MICHEL

How MAGAZINES are pushing the envelope of what is state-of-the-art in today's print products:

032C  
APARTAMENTO  
BACK COVER  
BUTT MAGAZINE  
DOMUS  
FANTASTIC MAN  
GRAPHIC  
IL - INTELLIGENCE IN LIFESTYLE  
MONOCLE  
MONOKULTUR  
PIN-UP

Reinventing NEWS on PAPER for our digital age:

DE DAILY WHATEVER  
PIEPAPER  
STUTTGARTER ZEITUNG  
SUPER PAPER  
THE DRAWBRIDGE  
THE INCIDENTAL  
THE NEW YORK TIMES  
— AND MANY MORE

MAGAZINES, BOOKS, NEWSPAPERS





gestalten

TURNING PAGES • EDITORIAL DESIGN FOR PRINT MEDIA

ABAKE  
ALBERT HANDLER  
ALBERTO HERNÁNDEZ  
AN ART SERVICE-ANNIS  
ATELIER MARTINO & JAÏRA  
BACHGARDE DESIGN  
BAUER - KONZEPT & GESTALTUNG  
BENOÎT BODHJIN  
BORDFUNK  
BUREAU HARIO LOMBARDO  
BUREAU MIRKO BORSICHE  
CARINE COLLIN  
CHASE & GALLEY

**BUTT**

CLAUDIA WU  
CORALIE BICKFORD SMITH  
CORINNE ZELLWEGGER  
DAVID PEARSON  
DIE BUBEN  
ÉDITIONS 842  
ERINHORN SOLUTIONS  
FAGETA & WITHEM  
FELIX BURRICHTER, DYLAN  
FRACAROLA & GEOFFREY HAN

**PIN-UP**  
MAGAZINE FOR ARCHITECTURAL ENTERTAINMENT

Featuring  
DANIEL LISBESKIND  
CHARLES RENFRO  
JACQUES HERODS  
BARRY BERGDOLL  
and  
MARTINO GAMPER

FILIPPO NOSTRI  
FRANCESCO FRANCHI  
GAVILLET & RUST  
GIACOMO GAMBINERI, MATTEO  
GIULIANDIS & FRANCESCO MUZZI  
GILA KAPLAN & ODED KORACH  
HALLESA  
HERBURG WEILAND  
HEXAFLEX  
HUGO HOPPMANN  
INGRID  
INHOUSE DESIGN  
ISABELLE VAVERKA  
JAVIER ERREA  
JEREMY JANSEN  
JI-YOUNG AHN & JOHANNES VON GROSS  
JONAS HEGI  
JOOST GROOTENS  
JOP VAN BENNEKOM  
JULIA  
JUNGUOWENG  
JUSTIN SUDANE, JESSE HLEBO  
KATHRIN HERO  
KIRCHERBURKHARDT  
LETRA  
LUDOVIC BALLAND DESIGN OFFICE  
LUDWIG WENDT  
MAINSTUDIO  
MANUEL SCHIELI & ALICE KUHN  
MARCUS KRAFT  
MATT CURTIS  
MAYAN MALKA  
MEIRION PRITCHARD  
MICHAEL FREEMUTH  
MICHAEL KOSMICKI  
MIKATI  
MIKE MEIRE  
MODERN PUBLICITY  
MOIRE  
MONIKA  
NA KIM  
NODE BERLIN OSLO  
NON-FORMAT  
OLIVER DAXENBICHLER

OMAR SOSA  
ONLAB  
PATRICK FRY  
PAULINE GERVASONI  
PERKA TOIVONEN  
PETRONIO ASSOCIATES  
PIXELGARTEN

**Min. chiamata Free**

POGO  
PROJECT PROJECTS  
PURINNE & SOGHOLL  
QUIQUE CIRIA  
RAFFINERIE AG FÜR GESTALTUNG  
REMCO VAN BLADEL  
RUMORS STUDIO  
SIMON OOSTERDIJK, MARKUS HOFKO  
SIÂN HEPA, VLADIMIR  
LLOVET CASADEMONT  
STEVE DUENES  
STEPHEN COATES  
STEVEN GREGOR  
STOUTKRAMER

STUDIOOR DESIGN  
STUDIO ASTRID STAVRO  
STUDIO BAER  
STUDIO MOUSSE  
STUDIO NETWORK  
STUDIO SPORT  
SVEN MICHEL  
TASK NEWSLETTER  
VIEBS  
VOSBRENNER  
WARREN JACKSON  
YOUR FRIENDS  
YVONNE ZMARSLY

**DER FREUND**

TURNING PAGES is an inspirational survey of today's state-of-the-art magazines, books, and newspapers. It introduces the creative approaches and working methods of leading protagonists at the forefront of a print evolution necessitated by the ubiquitousness of the internet and continued upheaval in the media industry.

Renowned editorial designers not only present their projects in striking images, but also comment on the stages of their publication's conceptualization, design, and production. Thus, the book gives readers a step-by-step overview of the editorial process as well as valuable perspectives on how different designers meet with challenges along the way to an outstanding print product. Its unique mix of visual examples, insightful descriptions, and reports based on personal experiences make TURNING PAGES a compelling reference for designers and those working in the media industry today.

ISBN 978-3-0395-314-7  
9 783039 533147

**BOOKS  
ET FANZINES,  
DO IT YOURSELF!**

Sous la direction  
de Ellen Lupton

Conception  
Création  
graphique  
Diffusion

EBACARD  
3 1715 01017416 3

ERYOLLES



## BOOKS ET FANZINES. DO IT YOURSELF !

Conception, création graphique et diffusion

Sous la direction de Ellen Lupton

Cet ouvrage s'adresse aux graphistes, maquetistes, étudiants et enseignants en Arts graphiques, et aux adeptes du faire soi-même. Il explore tous les aspects de la réalisation d'une publication en mettant l'accent sur la conception graphique (composition de la page, d'un cahier, choix d'une typographie, design de la couverture, procédés d'impression et types de reliure) et aborde les aspects commerciaux de la diffusion de livres en indépendant.

Books et fanzines, do it yourself ! explique comment concevoir, fabriquer et diffuser ses petits ouvrages (album, carnet, recueil ou book), en dehors du circuit traditionnel de l'édition, en s'inspirant de l'esprit dynamique, stimulant et novateur des fanzines et des livres d'artistes.

Ce guide décrit, à l'aide de pas à pas, un certain nombre de techniques de fabrication et présente, en outre, un large éventail d'ouvrages - recueils de poésie, livres de fiction, albums illustrés, books et portfolios, livres d'artistes... -, tous produits en « indé », qui serviront aux lecteurs comme autant de sources d'inspiration.

### Au sommaire

Les bases de l'édition. ISBN et ISSN • Code-bâres • Copyright • Droit d'auteur • Vente et distribution en librairie et sur le Web • Marketing **Concevoir ses livres**. Structure de l'ouvrage • Typographie • Conception de couverture • Travail sur InDesign • Livres de fiction • Poésie • Zines et fanzines • Livres illustrés pour enfants • Livres illustrés pour adultes • Catalogues d'exposition • Books et portfolios **Fabriquer ses livres**. Procédés d'impression • Types de reliure • Impression à la demande et imprimerie traditionnelle • Impression offset et numérique • Livres faits main **Des indés inspirés**. Quand le graphiste devient éditeur • Les livres d'artistes, modèles pour l'édition indé

www.editions-eyrolles.com  
Groupe Eyrolles | Diffusion Genéfi | Distribution Sods



L.L. DE MARS

# COMMUNES DU LIVRE

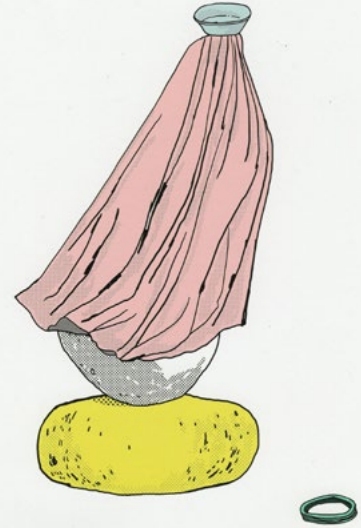
PROPOSITIONS POUR UNE RÉINVENTION  
DE LA DIFFUSION DES ŒUVRES

ADVERSE



Nº12

# Minchō





SPAIN : 9.5 € EUROPE : 12 €  
UK : £10 CH : 16 F US : 15.99 \$



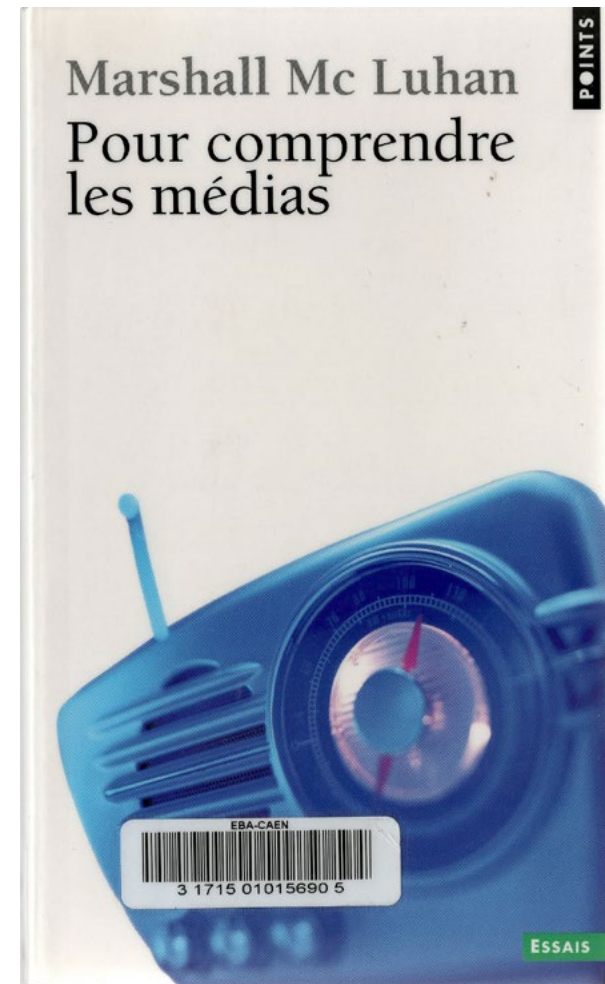
SCOTT McCLOUD

# L'ART INVISIBILE



VERTIGE  
GRAPHIC





### Pour comprendre les médias

Le fait essentiel de la communication, c'est la communication elle-même et ses médias (langage, argent, imprimé, mode, télévision ou cybernétique), plutôt que le message communiqué.

Le message, c'est-à-dire le contenu de la communication, est accessoire : le véritable message, c'est le média qui le délivre en soi, exerçant une action d'autant plus profonde qu'elle nous échappe. Cet ouvrage analyse d'une façon intuitive et parfois familière la nature des technologies qui constituent notre environnement ; elles sont les prolongements de nos organes physiques et de notre système nerveux, destinés à en accroître la force et la rapidité.

« Nous sommes tout à coup désireux de voir les gens et les choses se montrer tels qu'ils sont. Il faut voir dans cette attitude nouvelle une foi profonde en l'harmonie fondamentale de tout l'être. C'est avec cette foi que j'ai écrit le livre que voici. »

### Marshall Mc Luhan (1911-1980)

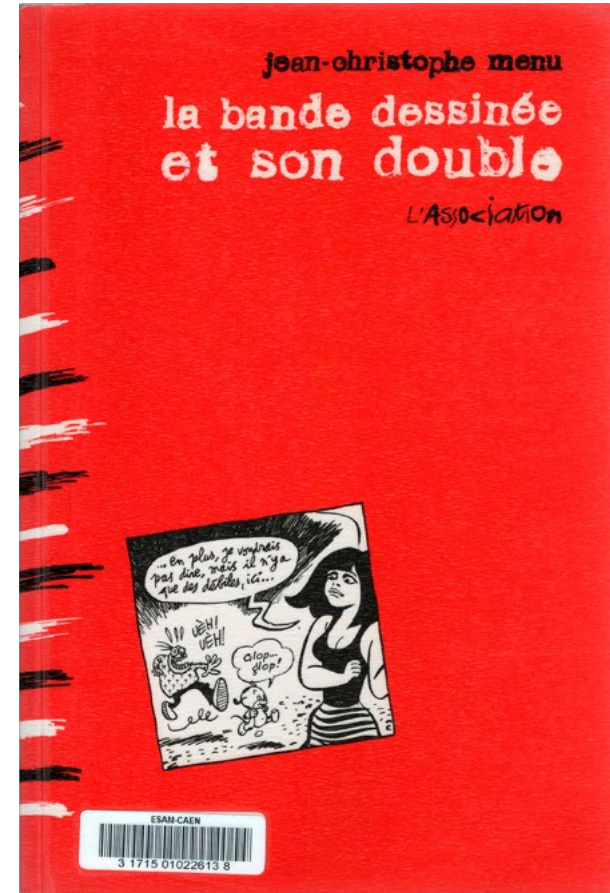
Philosophe et sociologue d'origine canadienne, membre de l'école de communication de Toronto, il fut l'un des principaux fondateurs des études contemporaines sur les médias et leur influence sur l'ensemble de la société.



9 782020 045940

Photo © Richard Price / Getty Images

Seuil, 27 r. Jacob, Paris 6  
ISBN 978.2.02.004594.0/Imp. en France 03.77-10 **8,50 €**









C E LIVRE EST NÉ DE LA VOLONTÉ DE DÉCLINER une piste que nous n'avions pu aborder dans notre précédent ouvrage, *Le Livre et ses espaces*, qui envisageait le livre dans sa mise en scène spatiale, réelle et métaphorique, que ce soit à travers l'espace du livre – ses dimensions –, l'espace dans le livre – la typologie de la page –, ou l'espace hors du livre – la bibliothèque par exemple. Dans *L'Esthétique du livre* par contre, c'est le livre comme lieu d'expériences sensibles que nous souhaitons traiter. Mais que l'on ne s'y méprenne pas ; c'est plus la question de la perception du livre comme objet, industriel ou non, que ses liens éventuels avec la création artistique qui nous intéresse. Et plutôt que d'en rester à la simple analyse du beau livre avec les deux sous-entendus qui l'accompagnent – le beau livre serait l'œuvre d'artiste ou le livre d'art, et l'esthétique du livre l'affaire exclusive des bibliophiles, nous avons préféré partir des perceptions suscitées par l'objet livre pour creuser ses dimensions esthétiques et les impressions qu'il engendre.

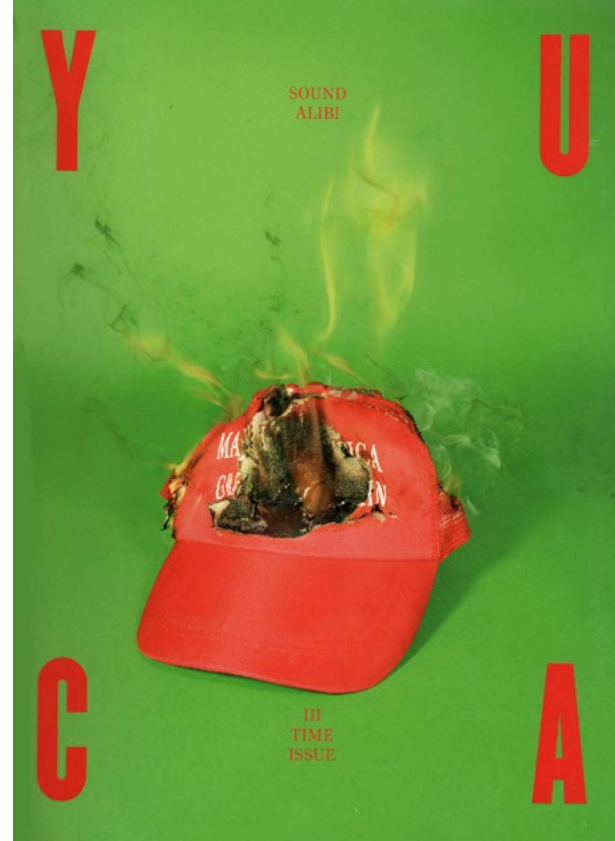
Photo de couverture : relief de Daniel Kuczborski, 1986, sur bois de France de Lucie Perissinotto, Editions Belind, 1975, C' Editions Paris, Art et univers du livre.



ISBN  
978-2-84016-052-6

25 €

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PARIS OUEST



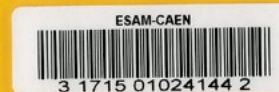
WHAT YOU WILL FIND IN THIS ISSUE

Instructions to cultivate time. Scores with no notes, no endings, no beginnings. Quests for silence, images of noise. Wake up calls. Buzzing clocks. Hissing muted under water. The universe's journey from fire to ice, and then from ice to fire. Filling out forms, emptied forms. A buchla played by a woman with light sleep. The omnipresence of absence. Futurist pasts. Archives of times to come. The voices and gestures of History. Tradition, Sci Fi and dystopia. Hopeless men. Hopeful millennials.



BENOÎT  
PEETERS

Lire la bande  
dessinée



Champs arts

## BENOÎT PEETERS

### Lire la bande dessinée

« À partir d'exemples variés, empruntés à toute l'histoire de la bande dessinée et notamment à Töpffer, McCay, Hergé, Jacobs, Franquin, Fred et Lewis Trondheim, je m'efforcerai dans ces pages de donner quelques clés de compréhension et de lever quelques malentendus.

Les réflexions ici rassemblées sont nées autant de la théorie que de la pratique, puisque j'ai eu la chance d'approcher la bande dessinée de ces deux manières, essayant d'établir une passerelle entre deux domaines trop souvent séparés.

Mieux comprendre la bande dessinée ouvrira peut-être de nouvelles possibilités créatrices. »

B. P.

**Benoît Peeters**, scénariste de bande dessinée (il est notamment l'auteur, avec François Schuiten, des *Cités obscures*) et réalisateur de cinéma, est aussi l'un des meilleurs spécialistes d'Hergé, auquel il a consacré un ouvrage de référence : *Le Monde d'Hergé* (Casterman, 1983), ainsi qu'une biographie : *Hergé, fils de Tintin* (Champs-Flammarion, 2006). Il vient de publier *Derrida et Trois ans avec Derrida. Les carnets d'un biographe* (Flammarion, 2010).

En couverture : dessin  
de François Schuiten.

Flammarion

Prix France : 8 €  
ISBN : 978-2-0812-4485-6



9 782081 244856

JEKIP Création Schuiten Flammarion

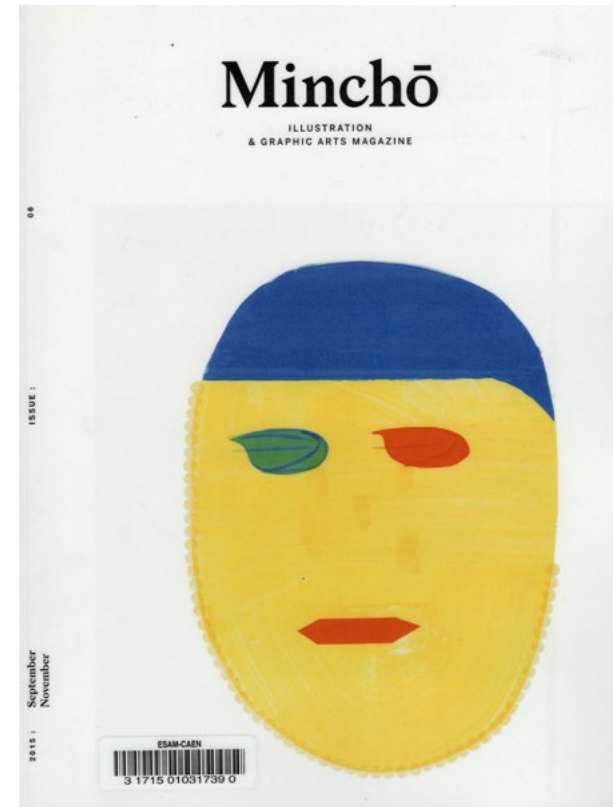




ILLUSTRATION  
& GRAPHIC ARTS MAGAZINE

Minchō

SPAIN : 9,5 €  
EUROPE : 12 €  
UK : 10 £



MAG'

MAG'

N° 0 décembre 2019

**SUPER GUEST** Une interview  
exclusive avec Claire Czajkowski

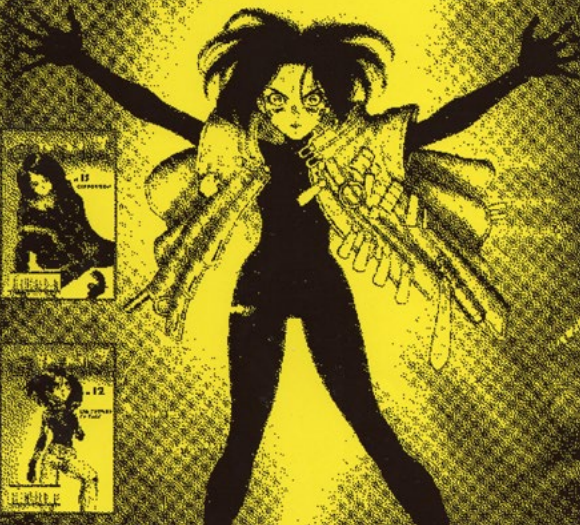
**MINI-JEUX** Comment vaincre la  
procrastination avec Poi!

**BANDE-DESSINÉE** Retrouvez le fameux  
Kick Canyon pour une nouvelle aventure!

**DOSSIER** Le journal de Mickey  
Est-il tout droit sorti des enfers ?

LE SEUL MAG' QUI S'INTERROGE SUR SA CONDITION DE MAG'

**Branche-toi sur GUNNM**  
**Haute-tension assurée!**



Retrouve GUNNM par YUKITO KISHIRO  
tous les mois en kiosque pour seulement 18 F



Collection revue 5

9 conversations



Ernest T regarde  
droit devant lui  
pour éviter  
ses contemporains  
qui lui font  
une hache d'honneur.

## Autres références:

- Carrión, Ulises, (1975), *The New Art of Making Books*, consulté à l'adresse: [http://www.reflexionismarginales.com/biblioteca/15/Documentos/Ulises\\_Carrion:The\\_New\\_Art\\_of\\_Making\\_Books.pdf](http://www.reflexionismarginales.com/biblioteca/15/Documentos/Ulises_Carrion:The_New_Art_of_Making_Books.pdf)
- Serrano, María, (2013), *Editores visuales y diseñadores literarios: Una entrevista con Andrew Losowsky*, [the-publishing-lab.com](http://the-publishing-lab.com)

## Typographies:

### **Akzidenz-Grotesk Next**

Bernd Möllenstädt et Dieter Hofrichter

### **Redaction**

Titus Kaphar et Reginald Dwayne Betts

### **Snap-it**

Objet Papier

## Remerciements:

- Sarah Fouquet
- Lucie Maniol
- Manon Demarles
- Isidora Avraam
- Isabelle Vaverka
- Fam. Lozano Fernández

