



lecture
« CROÛTE-graphique »

mémoire de diplôme national supérieur
d'expression plastique (DNSEP) 2019

avant-propos

*« Qui n'a voulu un jour
saisir plus, saisir mieux,
saisir autrement,
et les êtres et les choses,
pas avec des mots,
ni avec des phonèmes,
ni avec des onomatopées,
mais avec des signes graphiques?
Qui n'a voulu un jour faire
un abécédaire, un bestiaire,
et même tout un vocabulaire,
d'où le verbal entièrement
serait exclu ? »*

Henri Michaux, *Saisir*, non paginé,
éd Fata Morgana, 1979

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS

pages 06-07

INTRODUCTION

pages 11-13

Le langage, discours de pensée

pages 14-27

texte 01

page 14

Le geste pour COMMUNIQUER

pages 28-33

texte 02

page 28

ÉCRIRE EN MOUVEMENT

pages 34-51

texte 03

page 34

MANIPULER OU D'EXPIÉRIENCE D'UNE LECTURE SENSIBLE

pages 52-76

texte 04

page 52

CONCLUSION

pages 77-78

REMERCIEMENTS

page 79

BIBLIOGRAPHIE

pages 80-87

ICONOGRAPHIE

pages 88-91

introduction

Le designer éditorial traduit une pensée sur un support imprimé pour se faire le metteur en scène du livre. La page est son espace de travail dans lequel il compose avec ses propres outils : la typographie, la mise en page ou encore l'iconographie. Il est un créateur et un auteur de sa production. Même s'il hérite de contenus d'autres auteurs, il ajoute donc sa propre sensibilité pour leurs donner du sens. Dans son travail, Pierre Faucheux ⁽⁰¹⁾ questionne les différentes échelles de communication. Il joue entre l'écriture d'une idée et son espace de construction. Ses deux dimensions sont majeures dans sa pratique artistique. Le livre, structure de diffusion devient, en même

temps, un objet expressif. Il transmet un texte et une sensation simultanément. Comme d'autres graphistes du Club Français du livre tels que Robert Massin, Jacques Darche ou encore Jeanine Fricker ⁽⁰²⁾, l'idée est de réinventer le livre comme un objet manipulable et sensible. Leurs recherches questionnent l'expérience de lecture qui interfère autant sur le contenant que sur le contenu et marquent un tournant crucial dans l'approche du design éditorial tel que nous l'appréhendons encore aujourd'hui. Pour Fred Smeijers ⁽⁰³⁾, « *L'écriture ne s'arrête pas à la plume et au papier.* » L'extérieur du livre s'adapte à l'intérieur. Grâce à cette relation organique entre fond et forme, les choix graphiques qui constituent le support sont aussi

(01) Augustin, Pierre Faucheux, 2016, Index Graphic, (02) Ibid

(03) Smeijers Fred, chap 3 : Les façons de réaliser des lettres, Les contre poinçons fabriquer des caractères typographiques au XVIème siècle dessiner des familles de caractères aujourd'hui, p 17-21, 228 pages, 14,5 x 1,8 x 22 cm, éd B42, 2014

importants que les textes et images qui le composent et participent à leur transmission. Pierre Faucheux conçoit le livre comme « une totalité se déployant de façon cinématique de la première à la quatrième de couverture »⁽⁰⁴⁾. Il intègre ainsi la notion de mouvement, d'un « art séquentiel ». L'objet éditorial est un objet global qui enregistre une pensée en mouvement qui n'est pas uniquement un texte imprimé sur du papier et donc figé. Le livre lui donne vie. Il le propulse dans l'espace réel et scénique à destination d'un lecteur, à la fois acteur et public. Il y a une prise de conscience du rapport entre l'extérieur et l'intérieur de l'objet imprimé. Des analogies se dessinent entre l'espace de la page et l'espace du mouvement du lecteur comme deux lieux de diffusion d'une même donnée. Ils ont une échelle différente et pourtant ils sont similaires dans leur volonté de transmettre. Le designer éditorial est le constructeur de ce va-et-vient entre les espaces.

La prise en main d'un volume induit d'office des gestes. Le lecteur agit sur l'enveloppe extérieure pour en découvrir l'intérieur. Le corps

et le livre se signent, se lisent, engagent un mouvement dans le but de communiquer. Dans le cas du designer éditorial, le mouvement est un point central dans son processus graphique et il l'anticipe dans son travail de maquette. Lire est une action. Le designer devient l'architecte d'un support et le « chorégraphe » du corps du lecteur qui le manipule. Il réinvente sans cesse le livre en fonction de son contenu. Le livre devient l'espace scénique du designer. Il s'inscrit dans un système de communication corporelle qui diffuse le langage également par le corps. Le geste en devient l'un des outils principaux.

Cette communication s'étudie comme « un processus social permanent intégrant de multiples comportements : la parole, le geste, le regard, la mimique, l'espace inter-individuel »⁽⁰⁵⁾. Le livre devient cet espace intersubjectif où il n'est pas uniquement question d'une idée mais des gestes et des émotions que celle-ci dégage. L'auteur dialogue avec le lecteur par signaux sensibles. Le rôle du designer éditorial est de les mettre à profil

et de les rendre visibles pendant la lecture. D'après Yves Wikin, « la posture, les mimiques, le rythme {...} ou toute autre manifestation non-verbale dont est susceptible l'organisme {...} ont valeur de communication {...} dans le théâtre d'interaction »⁽⁰⁶⁾. Il convient donc de les retrouver sur les supports communicants. Dans le livre, les liens entre l'information, son mouvement et son émotion se manifestent par le geste du lecteur et sa relation étroite avec le support. La lecture entraîne l'usage des sens. La communication corporelle se retrouve également dans d'autres champs artistiques tels que la danse, le théâtre et la performance, elle en est même l'essence. Comment les faire entrer en relation par l'intermédiaire du livre ? Jusqu'où le designer peut-il interpréter un contenu lié aux mouvements et aux gestes, par nature éphémère et permettre au lecteur d'en appréhender toute la complexité et la finesse ? Jusqu'où le livre peut-il s'apparenter à une nouvelle forme de « choré-graphie » du geste ? Cette forme « choré-graphique » serait un ensemble de signes laissé lors du mouvement du corps. Par la suite, ces traces sont traductibles par le designer éditorial. Par le biais du design éditorial, comment, dans une communication corporelle, le designer graphique traduit-il, archive-t-il et transmet-il l'information en engageant une lecture sensible par le geste ?

« *L'écriture ne s'arrête pas à la plume et au papier.* »⁽⁰³⁾

(04) Augustin, Pierre Faucheux, 2016, Index Graphic
 (05) Winkin Yves, *La nouvelle communication*, 11 x 17 cm, 400 pages, coll Le Point, éd Seuil, 1981
 (06) Ibid

de langage, discours de pensée

texte 01

Une vraie pipelette. Tu n'arrêtes pas. Je me perds dans tous ces mots. Les phrases s'enchainent. À l'oral, vitesse deux cents. Tu gesticules et te déplaces. Ton corps ponctue la parole et m'aide à ressentir ce que tu caches. De belles images et des souvenirs. Parle-moi encore. J'annote, frappe et gribouille. Parfois, je perds le fil. L'idée s'adapte à ce changement d'intérieur. Les mots donnent une trace à toutes ces choses. Plutôt centré ou justifié ? Les blocs s'installent dans cet espace. Illustrations et traitement de textes s'organisent autour de la table. Ça sonne, Un invité surprise. Entrez, tournez la porte, ouvrez la page. Je vous en prie, faites comme chez vous. Prenez vos aises, la scène est grande.

Pour débiter dans cette recherche autour du rôle du design éditorial dans une communication par le mouvement, il semble nécessaire de définir les concepts du langage, des techniques du corps et du geste. Ces notions larges posent les bases de ce questionnement et du rôle du designer. Le langage est à l'origine du système de communication de l'homme et de l'animal. Toutefois, il le distingue comme étant un être social. Le langage offre la possibilité d'imager une pensée. Il est un outil de matérialisation oral qui rend un concept audible et définissable. Il interagit avec les autres individus alentours. Pour Bernard Victori ⁽⁰⁷⁾, il fait vivre. Il raconte des histoires, les situe dans le temps. La société humaine se fonde sur le récit. Pour Louis Van Haech « *la parole est*

l'origine même de l'histoire et de l'humanité. » ⁽⁰⁸⁾

Au XIX^{ème} siècle, la première théorie définit le langage comme naturel par une succession de gestes ou de cris. Pour Charles Darwin et Étienne Bonnot de Condillac ⁽⁰⁹⁾, le langage se rattache au phénomène d'expression ou d'extériorisation. Il est perçu comme un état de nature. Transposé dans une vision contemporaine, l'auteur d'un texte est toujours tenté d'extérioriser ses émotions et de les transmettre comme s'il était en mesure de retranscrire fidèlement ses cris et les gestes qui les accompagnent. Le designer éditorial est lui, en capacité de traduire ces données complémentaires.

(07) Victori Bernard, *L'origine du langage*, 2015
(08) Van Haech Louis, *Le problème de l'origine du langage*, p 188-205, revue philosophique de Louvain, 1947
(09) Ibid

Grâce à ses connaissances techniques du support et à ses propres outils de communication, il peut participer à transmettre toutes les subtilités d'un langage non-verbal. Cette théorie de Charles Darwin et Étienne Bonnot de Condillac est remise en doute par Ferdinand de Saussure, Gottfried Wilhelm Leibniz et Johann Gottfried von Herder. Ces théoriciens voient le langage comme une signification du réel, un comportement symbolique. La linguistique saussurienne démontre la capacité humaine à créer des signes au service du langage. D'après Bernard Victori ⁽¹⁰⁾, il s'agit d' « une institution humaine permettant à deux sujets qui pensent de communiquer ». La relation entre le langage

⁽¹⁰⁾ Victori Bernard, *L'origine du langage*, 2015
⁽¹¹⁾ Van Haecht Louis, *Le problème de l'origine du langage*, p.188-205, revue philosophique de Louvain, 1947
⁽¹²⁾ Ibid

et le sujet se transforme dans l'intention du rapport à l'objet réel. Ce rapport entre l'idée et l'objet est un point central dans le travail du designer éditorial qui sera développé par la suite dans ce mémoire. L'intention et l'objet réel sont la matrice qui génère une sémiologie. Une autre théorie évoque le langage comme un outil de contact social. Il est le fondement de la communication. Le langage est un produit du groupe et de la vie en société. Le travail du designer éditorial est donc omniprésent dans notre société communicante actuelle. Il veille à ce que les informations soient correctement transmises. Dans la communication, le locuteur et l'interlocuteur se comprennent grâce au designer. D'après Henri Wallon ⁽¹¹⁾ dans la théorie du contact, il existe un instinct social chez les hommes et les animaux. Celui-ci se manifeste par le langage entre sujet d'un même groupe. Ces trois théories s'opposent et se rejoignent sur certains points. Louis Van Haecht démontre que « Le langage est une manifestation essentielle à la situation humaine. » ⁽¹²⁾ La forme peut être expressive, intentionnelle, significative ou d'ordre de l'action sociale. Ces caractéristiques diverses sont essentielles dans la formation du langage et de son interindividualité. Le langage est avant tout l'expression du sujet dans le réel. Dans le cadre du design éditorial, le langage donne à l'auteur une technique d'expression singulière et questionne le designer sur la manière adéquate de véhiculer une idée précise dans

une société remplie d'informations. Le langage « est la manifestation d'un « moi » dans le monde » ⁽¹³⁾ pour Louis Van Haecht. La parole est donc individualité absolue. André Gide ajoute qu'« être sujet humain c'est être un corps se mouvant librement et intentionnellement, et ce corps mouvant est le principe de notre individualisation et de notre individualité. » ⁽¹⁴⁾ Le langage est signifiant et expressif, il est au service de la transmission de messages dans la société. Il n'y aurait pas de distinction entre un langage pur et intentionnel. De plus, le passage de l'espace mental au réel circule par le corps de l'auteur. Il donne une présence et matérialise l'idée. L'individu manipule son corps grâce aux techniques inculquées par la société dans laquelle il évolue. Il exprime sa personnalité dans une société d'apprentissage des techniques. Pour Jacques Lacan « La parole singulière pleine comme une reconnaissance symbolique du signifiant est constitutive du sujet. » ⁽¹⁵⁾ La combinaison de la parole et du geste affirme la singularité d'un langage corporel. Le discours oral devient miroir de l'esprit. Le langage est à la fois affectif et objectif. Il traduit l'expérience et la perception du monde réel. Cette relation spécifiquement humaine entre l'esprit et la chose, pour André Gide ⁽¹⁶⁾, est possible

⁽¹³⁾ Ibid
⁽¹⁴⁾ Ibid
⁽¹⁵⁾ Thiberge Marc, *Langage, Langue et parole*, Empan 2012/4, n°88, p.69-75, 2013
⁽¹⁶⁾ Van Haecht Louis, *Le problème de l'origine du langage*, 1947
⁽¹⁷⁾ Thiberge Marc, *Langage, Langue et parole*, Empan 2012/4, n°88, p.69-75, 2013
⁽¹⁸⁾ *Le Langage : Le caractère social et culturel du langage*, 2017

grâce aux mots. Leur usage permet la transmission des émotions. Dans un livre, le mot enregistre l'idée. Il la fige sur un support imprimé. Selon Hegel, « la pensée ne devient claire que lorsqu'elle trouve le mot. » ⁽¹⁷⁾ L'individu détient un moyen d'extérioriser une vision pensée. Le designer éditorial modèle les mots pour se rapprocher de l'intention de l'auteur mais il en donne, avec ses moyens propres, une première lecture, une première interprétation. Des siècles auparavant, Platon ⁽¹⁸⁾, dans le mythe de la caverne, démontre que l'homme projette des images mentales grâce au langage. Il devient capable d'imager oralement une situation. Il rend visible la chose et la communique aux autres de la même manière que le designer éditorial traduit l'idée de l'auteur sur le papier. Hobbes reprend

André Gide

Van Haeck Louis, *Le problème de l'origine du langage*, p.188-205, revue philosophique de Louvain, 1947

*« Le monde du langage est basé sur
cette relation spécifiquement humaine
entre l'esprit et la chose. »*

cette idée dans Léviathan « *L'usage général de la parole est de transformer notre discours mental en discours verbal et l'enchaînement de nos pensées en un enchaînement de mots* ». ⁽¹⁹⁾

Chaque discours mobilise alors l'esprit et le geste. Le corps déploie une intelligence, la pensée une intégrité. Le corps devient le support expressif de l'idée. Il constitue une valeur essentielle dans l'expression de soi à l'autre. Dans un discours, mouvements et mots deviennent indissociables pour relater un fait. Dans la communication corporelle, le designer éditorial conserve la relation entre la pensée et le corps, entre la formulation d'une idée et son mouvement. Il ne peut les dissocier, c'est pourquoi il les intègre automatiquement à son système graphique dans sa mise en livre. Les gestes de manipulation de l'objet lors de la lecture, ajoutés à la linguistique entraînent une expérience sensible vécue et non subie. L'auteur, le designer et le lecteur sont liés par le langage et son mouvement à différents niveaux. Le designer peut dans ses choix typographiques et de mise en page altérer

⁽¹⁹⁾ Le Langage : Le caractère social et culturel du langage, 2017

⁽²⁰⁾ Pritchard Alwyne, *Up without an insistent casting away*, éd 350, 2017

le sens des mots, plus globalement d'un texte, il influence alors les images mentales que le lecteur peut s'en faire. Par son travail, le designer éditorial renforce le lien implicite voir intime entre l'auteur et son lecteur. Il agit sur la marge d'interprétation d'un texte. Dans son travail de performance, Alwyne Pritchard ⁽²⁰⁾ utilise cette relation entre image mentale et sonorité du mot. Elle met en application les théories vues précédemment sur le langage représentatif et expressif. Le lecteur est promené entre son imaginaire et la réalité du texte. L'environnement du lecteur se trouve en lien direct avec le texte poétique. Elle joue sur le rapport entre l'espace du livre et l'espace de vie du lecteur et les mêlent grâce à la lecture. Alwyne Pritchard conçoit un aller-retour entre ces deux lieux et par là, renforce le lien intime avec son lectorat. Il est impossible pour elle de connaître à l'avance le lieu dans lequel le lecteur se trouvera. Elle peut cependant induire des gestes et des émotions par sa poésie. Dans ce travail, le livre devient une scène théâtrale où les mots renvoient à l'image mentale

du lecteur et à ses gestes durant l'expérience de lecture. Ici, les mots racontent, l'espace exprime. Selon Lévi-Strauss dans « *une conversation de l'homme avec l'homme, tout est symbole et signe qui se posent comme intermédiaires entre deux sujets*. » ⁽²¹⁾ Pendant un échange, le corps fait le lien entre les individus.

⁽²¹⁾ Thiberge Marc, *Langage, Langue et parole*, Empan 2012/4, n°88, p 69-75, 2013

⁽²²⁾ Descamps Marc-Alain, *Le langage du corps et la communication corporelle, La proxémie ou le code des distances*, p 124-131, 1993

⁽²³⁾ Ibid

La voix seule ne captive pas un oratoire. La prestance donne du corps au discours et en augmente le sens. Le geste apporte les détails sensibles que le mot ne décrit pas. Chaque mouvement ou expression inconsciente ajoute au langage oral. La pensée s'incarne lorsque le corps entre en scène. Pour l'interlocuteur, l'environnement est important. Il fixe une certaine distance, une forme d'intimité dans le discours. La perception humaine de l'espace social et personnel s'étudie dans la proxémie de Edward T.Hall. ⁽²²⁾ La distance physique varie en fonction du lieu d'interaction, du milieu socio-culturel. Edward T.Hall distingue quatre distances différentes chez l'homme : la distance intime (de 0 à 40 cm), personnelle (de 45 à 125 cm), sociale (de 1,20 à 3,30 m) et publique (de 3,60 et plus). Dans chaque cas, le système perceptif des individus est modifié. Dans la communication non-verbale, à l'interaction visuelle et aux micro-mouvements non-conscients s'ajoute le marqueur proxémique. Il apporte une dimension signifiante au discours. Il est important pour les designers et architectes d'inclure ce concept dans leurs recherches. « *Le respect de la personne passe par le respect de son corps, de sa pudeur et de son intimité (...). Il faut chercher la bonne distance, le bon geste*. » d'après le Dr Jupilet. ⁽²³⁾ Dans le milieu éditorial, la proxémie renforce le lien particulier entre le texte et son lecteur. Le format du livre va jouer sur l'espace interpersonnel entre l'objet et le corps du lecteur. La lecture sera différente si le support est très grand ou extrêmement petit. Le designer éditorial induit les gestes par le format de l'objet. Il est capable de provoquer un sentiment d'intimité ou de gêne par exemple. Un livre extrêmement petit a besoin d'être quasiment collé aux yeux, près du corps pour être lu. De plus, les gestes du lecteur seront délicats

et appliqués pour tourner les petites pages, d'autant plus si le papier choisi par le designer est fin et délicat. Les combinaisons entre format et support sont infinies pour diffuser l'idée de l'auteur le mieux possible. Chaque contenu demande donc d'être étudié précisément par le designer avant de se lancer dans sa conception. La communication corporelle monopolise les sens. La vue, le toucher, l'odorat amène une singularité au discours qu'il soit oral ou écrit. Le locuteur et l'interlocuteur, l'auteur et le lecteur, utilisent leur corps comme un outil de communication. Le mouvement est un outil spatial qui communique dans divers environnements. En fonction de la superficie ou du contexte, un même discours sera énoncé et perçu différemment. De la même manière, l'information imprimée sera comprise différemment en fonction des choix de format, mise en page, support du designer éditorial. L'auteur, le designer, le lecteur, l'individu en général dispose d'outils techniques ou naturels pour s'appropriier un espace et y engager une communication. Par exemple, Christian Dotremont⁽²⁴⁾ invente les logogrammes. Il mêle son ressenti, ses sensations et les mots dans un espace. Les outils techniques (pinceau et encre de chine) s'ajoutent aux outils naturels (corps et voix) et proposent un langage iconique. Dans sa pratique artistique, il diversifie

⁽²⁴⁾ Briand Christian, Christian Dotremont, Logogrammes, Centre Pompidou, 2011

les espaces de communication entre la réalité, espaces extérieurs et intérieurs, la page du livre et la feuille volante. Pour chaque endroit, son corps n'est pas un simple outil mécanique pour traduire une pensée mais bel et bien un moyen de communication à part entière. Pour échanger, l'homme fabrique des signes et des symboles transmissibles qui évoluent au fil des siècles. Pour Marcel Mauss

« les façons dont les hommes savent se servir de leur corps d'une façon traditionnelle sont différentes sociétés par sociétés. »⁽²⁵⁾

Dans la communication, la technique du corps offre une identité propre à chaque individu. Elle se situe entre nature (matérialité du corps) et culture (variation et construction socio-culturelle). Chaque période historique influe sur les codes et techniques socio-culturels.

« Le corps n'est pas le parent pauvre de la langue, mais son partenaire à part entière. »⁽²⁸⁾

⁽²⁵⁾ Mauss Marcel, Sociologie et anthropologie, Les techniques du corps, p365-386, éd PUF, 2003

⁽²⁶⁾ Merleau-Ponty Maurice, L'œil et l'esprit, 116 pages, 108 x 178 mm, éd Gallimard, 1964

⁽²⁷⁾ Ibid

⁽²⁸⁾ Lebreton David, Les passions ordinaires, anthropologie des émotions, chapitre 02, corps et communication, p 31-90, éd Armand Colin, 1998

⁽²⁹⁾ Antón Dayas Inés, Comment les moines ont contribué à l'invention de la langue des signes, National Geographic, 2019

Les historiens et iconographes sont en mesure de dater un discours par l'étude des mouvements. Le corps parle mais sa manière de bouger également. Pour Maurice Merleau-Ponty⁽²⁶⁾, le mouvement est le lien entre le voyant et le visible, entre le touchant et le touché. Le corps restitue une image vécue grâce au geste. C'est le cas des grottes de Lascaux⁽²⁷⁾. Les premiers hommes reconstituent une image mentale, une sensation par les peintures pariétales. Le geste et la technique se mêlent pour signer une information sur le mur. L'homme préhistorique laisse une trace et raconte sa survie dans son environnement. Il fait le récit de sa société.

Les informations se tracent grâce aux gestes de l'homme et seront découvertes ensuite, par d'autres individus d'autres sociétés. Sans le langage, de nombreuses données auraient été perdues. Le geste est également un outil de mémoire. Dans le milieu éditorial, le geste du designer enregistre une information. Son action fait partie intégrante du processus de diffusion de la pensée de l'auteur jusqu'au lectorat. Le mouvement est un moyen technique et une expression singulière. Pour David Lebreton « Le corps n'est pas le parent pauvre de la langue, mais son partenaire à part entière. »⁽²⁸⁾ Il existe une corrélation évidente entre langage oral et corporel. Le corps et la pensée se complètent dans l'usage des techniques expressives. Au XVI^{ème} siècle, les moines bénédictins développent un système de gestes pour communiquer entre eux durant leur période quotidienne de silence. Pedro Ponce de León⁽²⁹⁾, ecclésiastique espagnol, est le premier à développer une langue des signes pour les sourds et malentendants. Par la suite, Charles-Michel de l'Épée, un prêtre catholique français, met au point un alphabet manuel et un dictionnaire des signes. Les individus d'un même groupe peuvent alors communiquer sans l'usage du mot. Le corps devient leur ciment social. Cette langue n'est pas universelle et aujourd'hui encore, chaque pays (voir régions) développent son propre système de signes. Les règles de prononciation, d'ordre des signes et de grammaire varient. Ce mémoire

*« Être un sujet humain revient
à être une manifestation de soi-même,
un besoin d'expression et une spontanéité
de l'expression »*

se concentre sur le geste comme un système d'expression singulière et non de langue par le geste. La langue des signes ne sera plus évoquée par la suite. Par ailleurs, nous avons vu précédemment le geste comme un moyen de communiquer singulièrement et de mémoriser son action dans un espace scénique et imprimé. Mais le langage par le geste permet aussi aux émotions d'être traduites autrement que par le mot. Il rend sensible le message de l'auteur et sa réception par le interlocuteur ou le lecteur. La communication non-verbale se développe depuis l'Antiquité avec la rhétorique pratiquée par les sophistes et codifiée par Aristote ⁽³⁰⁾. Cette théorie est reprise dans l'anthropologie, la sociologie, la psychologie. L'éthologie de Charles Darwin ⁽³¹⁾ ouvre la voie sur le rôle des émotions dans la communication humaine. Il théorise cette idée dans *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux* (1872). La communication non-verbale étudie les signes inconscients ou conscients pendant un échange oral. Le corps fait passer un message, voulu ou non. L'homme dispose de différents canaux pour exprimer une communication non-verbale. Les attitudes corporelles, les expressions faciales ou d'autres signaux divulguent un état d'esprit, une dimension « cachée » du langage non formulé oralement ou par le texte. La création artistique, la pratique

⁽³⁰⁾ Merleau-Ponty Maurice, *L'œil et l'esprit*, 116 pages, 108 x 178 mm, éd Gallimard, 1964

⁽³¹⁾ Van Haeck Louis, *Le problème de l'origine du langage*, p 188-205, revue philosophique de Louvain, 1947

d'un sport tel que la danse ou les arts martiaux extériorisent et s'approprient les émotions inexprimables par la parole. Le langage s'encre dans la réalité sociale et donne du sens dans un monde d'objets et d'expériences intersubjectives. Cette dimension intime du langage est traduite par le designer sur les supports imprimables. La communication correspondra mieux à l'information initiale si le designer éditorial tente de communiquer les émotions de l'auteur durant l'expérience de lecture. Ce langage émotionnel passe de l'auteur au lecteur par la manipulation du livre. L'expérience de lecture fait écho à notre société actuelle pleine d'interaction entre individus. Ce moyen de diffusion n'est plus un support unique mais bel et bien une expérience sensible à part entière. Le geste

émotif n'est pas une négation de l'autonomie du sujet mais un complément de l'expression singulière. Il s'ajoute aux outils et techniques du designer pour ses recherches graphiques. La traduction et l'expression des émotions dans un récit utilise une fois encore les sens du lecteur. Dans son processus graphique,

⁽³²⁾ Criqui Jean-Pierre, Irma Boom, *L'architecture du livre, Parole au graphisme*, 204:04min, Centre Pompidou, 2013

le designer éditorial anticipe la manipulation de l'objet qu'il conçoit. En fonction du choix de papier, de mise en page, la perception change. Le mot n'est plus le seul vecteur de l'information, il s'incorpore au corps par les sens. Le geste et l'écriture sont indissociable et au service d'une communication sensible. Irma Boom ⁽³²⁾, les associe à la théorie de la proxémie dans son travail graphique. La manipulation du support et son format induisent une émotion pendant la lecture. Elle provoque une expérience différente pour chaque ouvrage. Les théories du langage analysées dans ce paragraphe se trouvent dans le travail du designer éditorial. Le langage oral et le mot, le geste qui trace et enregistre une image mentale, l'émotion vécue par une expérience interindividuelle sont des questionnements quotidiens pour les acteurs de la communication corporelle. Le designer éditorial interroge le support sur l'usage de ces concepts pour se référer au mieux à l'information. Après ce déroulement, il est clair que le texte de l'auteur n'est pas le seul acteur d'une bonne transmission au lectorat. L'objet physique, le livre apporte l'expérience interindividuelle et reprend les théories du geste de Charles Darwin, Jacques Lacan ou encore Claude Levi-Strauss. Qu'en est-il alors lorsque le geste prend une place plus importante que le mot? Dans la communication corporelle, la manipulation du livre est-elle plus signifiante que le texte pour en transmettre les sens ? Dans ce cas, de quelle nature serait cette nouvelle dimension signifiante ?

Le geste pour COMMUNIQUER

texte 02

Au dehors, je marche, cours, saute et ris. À l'intérieur, les milliers de signes détaillent mes moindres gestes. Je me pavane dans les bas de casses. Les capitales m'offrent un peu de recul. De là-haut, j'admire la scène de mon langage. Retournement soudain. La surface tangué, d'avant en arrière. Je saute de page en page. La ponctuation se rythme. Je m'accroche à mon idée, à un son ou une phrase. La manipulation du lieu devient incontrôlable. Le temps d'une danse, je me sens guidée par ce corps extérieur. Nos émotions s'enchevêtrent à travers le papier.

Dans le design éditorial, l'action de lire entraîne la découverte et l'appropriation d'un contenu. En feuilletant les pages, le lecteur utilise son propre corps pour accéder à une information de manière instinctive.

La chronophotographie s'emploie à décomposer chaque mouvement pour visualiser l'action de l'homme ou l'animal. Etienne-Jules Marrey et Eadweard Muybridge⁽³³⁾ inventent cette technique photographique dans les années 1870. Elle consiste à prendre en rafale un sujet en mouvement. Ce procédé fut testé sur les animaux dans un premier temps, puis sur l'homme. Ces prises de vue instantanées laissent une trace de l'action alors décomposée

image par image. Un geste réalisé à l'instant T peut dorénavant être capturé. Il est fixé, analysé, tangible. La photographie est utilisée ici comme un médium scientifique. Cette technique de mémoire du geste sera reprise par la vidéo et le cinéma qui permet de mieux comprendre les gestes et leur mécanisme. Il est possible de décoder le corps et mémoriser son action. Le designer éditorial pense à la décomposition du geste du lecteur pendant la lecture lors de la réalisation de l'ouvrage. Il induit une certaine manipulation pour donner du sens au rapport contenant/contenu. Le designer développe un système graphique autour du format, des textures et des matériaux du support édité. L'action de la main du lecteur

⁽³³⁾ Nessman Philippe, *La chronophotographie*, Art et sciences, éd Palette, février, 2013

sur le papier laissera une trace de son mouvement à l'instar de la chronophotographie. Le lecteur laisse une trace sur la page par froissement, formation de lune sur le papier. Les éditions Pétrole publient *Talweg 03* ⁽³⁴⁾ en janvier 2016. Ce numéro annuel explore la notion de geste exécuté pendant la lecture.

Pour David LeBreton « comprendre la communication, c'est aussi comprendre la manière dont le sujet y participe de tout son corps. » ⁽³⁵⁾

L'individu ne dialogue pas uniquement avec les mots. Le geste et la parole ne font plus qu'un. La communication est alors dite corporelle. Elle s'engage dans plusieurs dimensions : l'espace, le mouvement, le son. Elle interfère avec un environnement. « La communication avec autrui implique autant la parole que les mouvements du corps et l'utilisation par les acteurs de l'espace et du temps » relance David Lebreton ⁽³⁶⁾. Le corps raconte dans un espace (mimique, posture, regard) en utilisant la technique. Comme le langage, le geste évolue en fonction des traditions socio-culturelles. Il est un outil de communication et d'analyse

⁽³⁴⁾ Richeux Marie, Lacasse Marie-Eve, Quintane Nathalie, Sakhi Montassir, Ohlmann Audrey, Ferrer-Gleize Nina, Mispelaère Marianne, *Talweg 03, Le mouvement*, Transvue pensées et art contemporain, 60 pages, 30 x 44 cm, éd Pétrole, 2016

⁽³⁵⁾ Lebreton David, *Les passions ordinaires, anthropologie des émotions, chapitre 02, corps et communication*, p 31-90, éd Armand Colin, 1998

⁽³⁶⁾ Ibid

⁽³⁷⁾ Mauss Marcel, *Sociologie et anthropologie, Les techniques du corps*, p365-386, éd PUF, 2003

sociologique. Comme vu précédemment, le geste se lie au langage et révèle un état d'esprit. En fonction de l'attitude du sujet, le sens du mot change. L'intonation, la posture, l'expression faciale, le geste associé au discours connote la signification. En 1934, Marcel Mauss ⁽³⁷⁾ pose les fondements d'une réflexion sur la gestualité. L'homme se sert de son corps efficacement. Il est le technicien de sa propre machine communicante. Dans son concept de « rendement du dressage », Marcel Mauss parle de l'apprentissage de la maîtrise du corps. Au même titre que l'oral et la lecture, une partie du langage corporel s'acquière. La gestuelle est une signature et traduit l'identité de l'individu, son appartenance à un groupe, à une classe sociale. Pendant un discours, la force de l'information est accentuée par le mouvement de son auteur. Il est important de garder à l'esprit ce lien oralité-gestuel pour diffuser et enregistrer sur un support imprimé. Le designer éditorial travaille sur ce lien particulier pendant la création d'un document pour

« Comprendre la communication, c'est aussi comprendre la manière dont le sujet y participe de tout son corps. » ⁽³⁵⁾

conserver la singularité de l'auteur en diffusant son idée. Le geste technique du designer devient la signature de son processus graphique sur le contenant au même titre que la gestuelle et l'écriture de l'auteur marque le contenu. Grâce à ses choix graphiques, le designer éditorial crée une véritable interaction entre l'idée de l'auteur, le livre et le lecteur. Il cherche à conserver l'essence du texte dans l'expérience de lecture. Pour Maurice Merleau-Ponty ⁽³⁸⁾, les mots se voient alors que les gestes s'analysent. L'interlocuteur doit considérer les mouvements du corps pour saisir l'intégralité de l'information. Le mouvement délivre la sensibilité que la parole seule n'exprime pas. Un contenu se transmet et se comprend en fonction de la singularité de chacun. Dans les moyens de diffusion actuels, il est important de mettre en lien geste du corps et signification des mots. Dans le milieu éditorial, l'expérience de lecture renforce cette corrélation. Cependant, même réfléchi au préalable par le designer, la manipulation sera légèrement différente en fonction des individus. Dans le même système graphique, un même texte peut différer légèrement en fonction de la sensibilité du lecteur. Selon Ray Birdwhistell, « Il n'y a pas de signification propre à un mouvement ou à un geste. Ce n'est pas l'individu qui incarne le principe de l'analyse, mais la relation à autrui.

c'est-à-dire la communication comme système auquel chacun apporte sa contribution. » ⁽³⁹⁾

Le lecteur ajoute donc une part de sa sensibilité dans l'œuvre éditée grâce à un mouvement vécu dans un espace. Sans cadre spatio-temporel ni geste, il n'y a pas de communication singulière entre individus. Dans le cas d'une Dans le cas de son *Analyse de la kinesthésie*, Ray Birdwhistell ⁽⁴⁰⁾ voit le mouvement du corps comme une forme physique de parole. Le geste n'est pas isolable du système global de communication. Il accentue le discours, lui donne un rythme, une singularité dans un espace-temps. Il interpelle le spectateur. Il est primordial de retrouver cette facette de l'information durant sa diffusion. L'interaction entre discours et environnement se retrouve dans le livre entre le texte et son impression

⁽³⁸⁾ Merleau-Ponty Maurice, *L'œil et l'esprit*, 116 pages, 108 x 178 mm, éd Gallimard, 1964

⁽³⁹⁾ Lebreton David, *Les passions ordinaires, anthropologie des émotions, chapitre 02, corps et communication*, p 31-90, éd Armand Colin, 1998

⁽⁴⁰⁾ De Lavergne Catherine, *REC communication non-verbale*, 2010

sur la page vierge. Dans un espace scénique, le geste ajoute du sens à un contenu chorégraphique ou théâtral par exemple. Il en est de même dans le livre et son texte. Il s'opère alors un changement d'espace dans la communication corporelle, entre l'espace réel et l'espace du livre. De plus, certains mots

⁽⁴⁰⁾ Munari Bruno, *Speak Italian*, 120 pages, 12,1 x 1 x 16,5 cm, éd Chronos Books, 1963

d'un texte s'associent instinctivement à l'image d'un geste précis. Le spectateur peut en comprendre le sens sans discours préalable. Le geste dépasse alors la signification du mot. Il devient parfois plus efficace qu'une phrase. Dans *Speak Italian*, Bruno Munari ⁽⁴¹⁾ parle de la signification du geste associée à une conversation orale. En mêlant photographie des gestes de la main et sa signification écrite, il montre l'importance du mouvement et sa valeur identitaire, ici dans la société italienne. En fonction des individus, un geste peut traduire une même idée tout en se dessinant différemment dans un espace construit. Le geste est bien acquis mais garde une part de personnalité du sujet. Du point de vue du designer graphique, Chronicle Books edition a choisi pour éditer *Speak Italian* la forme codex du livre et une grille précise texte-image sur double page. Le lecteur découvre le contenu page après page par le même mouvement en feuilletant le livre. Il aurait pu être intéressant de mêler le concept de Bruno Munari à la manipulation de l'objet par le lecteur. La compréhension du contenu serait-elle affirmée par l'expérience active de lecture ? Grâce à un format éditorial spécifique, le lecteur serait-il capable d'appliquer intuitivement certains gestes par lui-même pendant la lecture ? Le designer éditorial doit-il utiliser le geste de lecture comme un outil à part entière ? Dans certain ouvrage, le geste pourrait-il remplacer le texte?

fig. 01

Munari Bruno, *Speak Italian*, p106-107, 1958

ÉCRIRE EN MOUVEMENT

texte 03

Et un, deux, trois. Sixième, plié et cercle. Stop, fin de la première phrase, fermer les guillemets. Maintenant, reprenons en improvisant. Je ne te guide plus. Donne-moi quelque chose à voir et à toucher. Prends tout l'espace, encore, plus large, plus grand ou alors tout petit. Laisse-toi aller. Marque le sol des traces de ton passage. Joue sur les mots. Argumente avec tes gestes. N'aies pas peur. Tout le monde t'écoute. Et pour les absents ? L'expérience n'est pas perdue. Elle se couche sur le papier. Comme toi, la page se façonne. Promis, tu passeras de bras en bras.

Nous avons constaté dans les parties précédentes que le geste est un outil au service de la traduction d'une idée qu'il soit en mouvement, dansé ou écrit. Il existe trois acteurs principaux du geste dans la communication corporelle dont nous parlons : l'auteur, le designer et le lecteur. Ils entrent en contact grâce au support imprimé dans un espace construit, le livre. Le geste joue sur le contenant mais il peut également ajouter une dimension complémentaire au sens initial. Dans un environnement, l'individu dialogue à l'oral en y ajoutant des gestes. Pour David Lebreton ⁽⁴²⁾, le geste se compare à un système symbolique qui s'organise dans un espace. Le mouvement

devient l'essence de la pensée initiale. L'idée de l'auteur s'enregistre par le geste d'écrire sur un support. D'après Michel Guérin ⁽⁴³⁾, l'écriture témoigne d'une réflexion. Elle relève d'une inscription de forme mentale. Écrire traduit la pensée par le trait sur la feuille. L'écriture poétique est un moyen sensible d'utiliser ce système. Dans *Philosophie du geste*, Michel Guérin développe l'idée que l'écriture singulière s'émancipe des codes sociaux pour laisser place aux émotions. Elle s'apparente à un système interactif à double entrée où le lecteur a le choix de comprendre l'intégralité ou non du discours du poète. Dans ses performances, Trisha Brown ⁽⁴⁴⁾, chorégraphe et plasticienne américaine, joue sur cette idée

⁽⁴²⁾ Lebreton David, *Les passions ordinaires, anthropologie des émotions, chapitre 02, corps et communication*, p 31-90, éd Armand Colin, 1998
⁽⁴³⁾ Guérin Michel, *Philosophie du geste*, 141 pages, 21,7 x 1 x 11,4 cm, éd Acte Sud, 1995
⁽⁴⁴⁾ Boisseau Rosita, *Les arabesques de Trisha Brown*, publié septembre 2010, mis à jour février 2018

Fig. 02

Brown Trisha, *It's draw*, Walker Art Center, avril 2008

Fig. 03

Michaux Henri, *Alphabet*, 1927, dédié à Jean Paulhan, recto, Coll. particulière, Paris

de « double-entrée » dans l'espace scénique. Elle communique sa pensée par le mouvement de son propre corps. Le spectateur capte la sensibilité de l'artiste et en imagine sa propre interprétation. Cette communication par le geste performatif est subjective. Il n'y a pas de bonne ou de mauvaise traduction. Comme l'évoque Michel Guérin, le trait est une retranscription mentale par le geste. En 2002, dans *It's a draw*, Trisha Brown compose une phrase dansante en s'attachant des crayons aux pieds et mains. Elle écrit sa propre chorégraphie spontanée en même temps qu'elle vit la transe de son corps. Pendant sa danse, la feuille de papier disposée au sol mémorise les mouvements de son corps. La performance s'écrit sur le plancher comme le poète couche sa pensée sur la page. Trisha Brown compose et communique par un autre outil que le mot. Le langage du geste relève de l'expression de soi et son écriture par le mouvement est complètement aléatoire et singulier. Il n'existe pas de règle, ni de code, uniquement du sensible. Dans le cas

de Trisha Brown, l'idée de chaque performance est unique et éphémère. L'expérience de la chorégraphe se vit dans l'instant. Une fois terminée, la trace de son passage au sol est figée sur le papier. Il n'y a pas de notes précises pour décrypter ou reconstituer chaque geste puisque dans le cas de Trisha Brown, ils sont spontanés. Or, la communication corporelle, même sensible, doit pouvoir se diffuser et être comprise par le lecteur. Le designer entre alors en scène pour travailler avec l'artiste, l'auteur, le chorégraphe ou le metteur en scène et trouver le système graphique le plus fidèle à chaque représentation.

La pratique de la poésie d'Henri Michaux « donne à voir la phrase intérieure, la phrase sans mot. »⁽⁴⁵⁾ L'écriture « choré-graphique » soit les signes laissés par le geste, dans sa traduction graphique, devient le contenu et peuvent aller jusqu'à remplacer le mot. Il combine le geste et le signe pour traduire une information mentale. Son geste n'est plus un simple élément narratif mais devient la représentation de son idée. Henri Michaux cherche à communiquer de manière personnelle.

⁽⁴⁵⁾ Villard Marie-Aline, *Poétique du geste chez Henri Michaux : mouvement, regard, participation, danse*, 2012

«Le traçage suit spontanément le rythme du corps du poète et le texte devient dessin. C'est le moment de l'inscription du propre, la page accueille et enregistre le mouvement traçant le texte ; c'est par conséquent celui où le texte se métamorphose en trace du corps.»

Il joue avec le signe graphique qu'il voit comme « une trace du sujet, en perpétuel voie d'apparition. »⁽⁴⁶⁾ Dans son travail, le signe peint à l'encre devient un instrument plus spontané que l'écriture manuscrite. Il développe ainsi un rapprochement entre le signe et le geste, l'écriture et le mouvement du corps dans

la communication. Son geste intime s'enregistre et se partage par l'intermédiaire de son recueil de poésie. Dans ses recherches, Henri Michaux développe un système de mémoire de l'action et souhaite fonder un langage universel. Il compose sur un support avec les pictogrammes, les signes en conservant une émotion. À l'oral, le geste rythme le discours et, à l'écrit, ponctue ses peintures. Chaque mouvement calligraphique évoque un mot et illustre sa pensée. Dans *Alphabet, narration* ou *Saisir*, il esquisse la forme des corps pour suggérer des signes typographiques. Henri Michaux met en place un nouveau système d'écriture où la perception du lecteur est au centre de ses préoccupations. Il joue sur l'émotion qui se dégage d'un signe typographique. Comme le rôle du designer évoqué plus haut, les gestes d'Henri Michaux deviennent le lien entre l'idée et son espace de diffusion, entre le signe et la compréhension du lecteur. Il cherche une communication singulière et sensible. Dans *Mouvement*, l'auteur voit son « texte écrit par des signes représentant le mouvement ». Il écrit à partir d'une typographie du corps. Il crée une tension entre le visuel et le lisible. Le signe interroge le geste d'écrire et de peindre. Le corps devient outil de communication et d'expression. Le dialogue s'opère entre signe et geste dans un enchaînement chorégraphique. Les changements d'espaces de communication apparaissent et forment une connexion entre scène théâtrale et support papier. De nombreuses adaptations reprennent les recherches d'Henri Michaux. Le corps joue les intermédiaires entre l'idée et le mouvement des danseurs pour exprimer son travail. Entre 2005 et 2011, la compagnie Marie Chouinard⁽⁴⁷⁾ interprète *Mouvements* d'Henri Michaux dans un ballet de 35 min. Elle décide de décrypter l'œuvre poétique

⁽⁴⁶⁾ Ibid
⁽⁴⁷⁾ Chouinard Marie, *Henri Michaux : Mouvements*, 2005

Fig. 04

Michaux Henri, *Mouvements*, 1952

Fig. 05

Compagnie Chouinard Marie,
Mouvements, 2005-2011

comme une partition chorégraphique. Elle donne vie au dessin par le corps des danseurs. Dans son spectacle, elle conserve le texte écrit et le postface qu'elle projette en arrière-plan de la scène. Avec ce système, le spectateur a une lecture personnelle de la pièce. Il peut regarder les danseurs, les projections des dessins de Michaux ou avoir une vue d'ensemble. La scénographie renvoie également à l'œuvre papier originale. La scène évoque la page blanche d'un livre. Les danseurs en juste-au-corps noir font écho aux dessins à l'encre de chine. Le spectateur se trouve entre deux mondes, celui de la scène et celui du livre, celui de l'écriture et celui du mouvement. Dans la communication corporelle, le corps est le fil conducteur entre le point de départ de l'information et son point d'arrivée. Le rôle du designer se situe au milieu. Il choisit le meilleur canal de diffusion. En fonction du projet, l'artiste pense directement son travail comme un vecteur de communication. Christian Dotremont⁽⁴⁸⁾, propose un langage iconographique du geste. Il invente les logogrammes, fruit d'une observation du réel formant des œuvres hybrides et in-contextuelles. Il observe les traces laissées dans la neige et en opère une traduction, un inventaire. Il se réapproprie ces signes et propose un système d'« écrit-trace » reliant la poésie aux gestes du corps.

« Le texte se métamorphose en trace du corps. »⁽⁴⁸⁾

Pour Raluca Lupu-Onet, « Au lieu d'écrire le poème, Dotremont le trace au pinceau et à l'encre de Chine ». ⁽⁴⁹⁾ La page enregistre son mouvement. Christian Dotremont expose son histoire personnelle aux autres. Le logogramme devient un enjeu de mémoire. « Le texte se métamorphose en trace du corps. » complètement-elle. L'écriture prend ici une double dimension. Elle devient expérience de lecture autant que picturale. Chaque lecteur appréhende ce travail en fonction de sa sensibilité et de ses connaissances techniques. Christian Dotremont archive son œuvre dans *Logbook*. Ce livre est conçu comme une réflexion entre le support, l'outil et la matérialité du langage poétique. Il alterne dessins à l'encre de chine et textes. La mise en page des logogrammes renvoie à un dispositif photographique qui archive son répertoire

⁽⁴⁸⁾ Zali Anne, *Les calligrammes ou « peintures-mots » de Dotremont*

⁽⁴⁹⁾ Lupu-Onet Raluca, *Logbook de Christian Dotremont ou le portrait du poète en peintre de l'écriture*, dossier thématique sous la direction d'Andrea Oberhuber et Henri Béhar, 2012

Fig. 06

Dotremont Christian, *Logbook*, éd Yves Rivière, 218 pages, 1974

d'empreinte. L'écriture singulière de Dotremont transporte le lecteur dans le corps et l'âme de l'écrivain au fil des pages. Le designer éditorial engage le lecteur dans l'expérience de l'artiste. Le support édité devient l'espace de diffusion de son propre mouvement. Le livre forme un recueil de gestes poétiques. De la même façon, le texte peut prendre la place

(50) Pritchard Alwyne, *Up without an insistent casting away*, édition of 350, 2017

de metteur en scène et engager le lecteur dans une performance à réaliser. L'écriture prend la forme d'une notice « choré-graphique » et agit directement sur le lecteur et son environnement. L'expérience de lecture projette le texte dans l'espace intime du lecteur par sa manipulation de l'ouvrage. Dans cette communication corporelle directive, l'auteur et le designer conçoivent ensemble un objet dynamique. À distance, ils interfèrent sur le geste grâce au livre. Ce processus graphique mêle écriture et performance et interfère dans différents espaces. Dans son recueil de poésie performative *Up without an insistent casting away*, Alwyne Pritchard⁽⁵⁰⁾, propose une expérience entre la page et l'environnement de lecture. Dans ses instructions poétiques, elle incite le lecteur à créer sa propre performance en fonction de sa sensibilité. L'auteur joue sur l'interprétation, le ressenti et les émotions qui se dégagent en temps réel. Elle fait prendre conscience de la relation entre l'espace, le mouvement, les sons et la lecture. L'artiste agit à distance sur le mouvement et l'expérience du lecteur. Dans ce cas, l'auteur et le designer sont capables d'expliquer et d'induire des gestes de lecture grâce aux mots. Cependant, ils ne les annotent pas précisément. Dans ce cas, les gestes ne sont pas reproductibles avec exactitude à l'infini. Existe-t-il un système de description du geste qui permettrait de conserver précisément sa trace ? Nous avons pu constater que la diffusion d'un message ne se fait pas uniquement par le geste d'écriture de la main mais par le corps entier. La danse, au même titre que l'écriture est un moyen de diffusion par le geste dans un autre espace. Elle régit de la technique ou des mouvements spontanés. Dans le même esprit qu'Alwyne Pritchard, le chorégraphe dirige les corps

pour leur faire dire quelque chose. Il les modèle à sa guise et articule les mouvements des danseurs comme les lettres d'un texte. La finalité reste la même : transmettre par des systèmes communicants. Selon Rudolf Laban « puisque elle est une composition de mouvements, la danse peut être comparée au langage parlé. De même que les mots sont formés de lettres, les mouvements sont formés d'éléments ; de même que les phrases sont composées de mots, celles de la danse le sont de mouvements. »⁽⁵¹⁾ La danse est un outil de diffusion instantané. Elle s'exprime dans un temps donné et un espace. Il est nécessaire de lui trouver une annotation. L'information décrite par le geste ne peut être pérenne si elle ne s'enregistre pas. Elle nécessite un moyen pour la fixer, la déchiffrer et la reconstituer par la suite. Il existe aujourd'hui de nombreux systèmes de notation du mouvement. Dans l'univers de la danse, la grande diversité de normes d'écriture « témoigne d'une manière singulière de comprendre le mouvement, marqué par le contexte historique et l'imaginaire culturel de la société dans laquelle il apparaît. »⁽⁵²⁾ Les premières écritures chorégraphiques datent de 1700 avec Raoul Auger Feuillet. Il procède à une décomposition du mouvement technique pour obtenir des symboles et des signes qui déterminent la position, la figure et la direction du geste.

(51) Nicolas François, *Chorégraphie et cinégraphie : une mutation de l'écriture de la danse, les mutations de l'écriture*, p 59-80, éd de la Sorbonne, 2013

(52) Ibid

(53) Ibid

(54) Ibid

Par la suite, Rudolf Laban développe l'écriture cinégraphique. Elle symbolise toutes sortes de mouvements et non pas simplement ceux de la danse. Elle n'est pas une représentation théâtrale mais une représentation corporelle. Pour lui, « le principe même du mouvement doit être compris et mis en pratique. »⁽⁵³⁾ L'enjeu de l'écriture de Laban est de maîtriser le mouvement pour extérioriser au milieu la pensée du compositeur. Selon Francine Lancelot, « Laban consigne ce qui se passe émotionnellement et non ce qui se voit. »⁽⁵⁴⁾ L'idée d'une conservation du geste est omniprésente. De nombreuses représentations des siècles précédents ont disparu faute de moyens techniques pour les décrire. Aujourd'hui, grâce aux systèmes de notation, le geste perdure précisément dans le temps. Pour Pierre

Fig. 07

Pritchard Alwyne, *Up without an insistent casting away*, éd 350, 2017

Fig. 08

Feuillet Raoul-Auger, *La Sarabande, portée et danse à deux*, écriture chorégraphique

Fig. 09

Laban Rudolph, *Musique et mouvements dans l'écriture de Laban*, écriture cinématographique

Beauchamp⁽⁵⁵⁾, il est nécessaire de comprendre l'art de la danse sur le papier. L'expressivité du mouvement se joue dans l'espace scénique et l'espace éditorial. Il existe une double lecture d'une même information. Le corps ajoute la sensibilité au texte. Entre le choré-

graphe et le designer il n'y a qu'un pas. L'écriture du mouvement devient une ressource supplémentaire pour la communication corporelle à condition d'avoir les connaissances requises pour la comprendre. Il est donc possible de diffuser précisément un mouvement. Le lecteur lit le geste comme il lirait une partition musicale ou une poésie. Il le ressent et peut le reproduire. La danse n'est pas la seule discipline à avoir son système de notation. D'autres disciplines techniques détiennent leur propre vocabulaire. Camille Trimareau s'intéresse à la gymnastique dans son projet *Les écritures du mouvement*⁽⁵⁶⁾, une graphie du geste. Elle propose une écriture des figures techniques. Chaque signe est inspiré du mouvement du corps pendant sa réalisation. Elle compose le glossaire d'un ensemble de figures. À l'instar d'un glyphe set, elle définit des variations pour un même signe, pour une même figure. Dans cette typographie du geste, Camille Trimareau offre une écriture symbolique et combinatoire à une discipline technique du mouvement. L'écriture dirige le corps et mémorise sa combinaison de geste dans un espace. Le livre enregistre les phrases en mouvements pour mieux le transmettre par ailleurs. Le corps propage une idée dans des espaces différents. Oskar Schlemmer voit « le théâtre {comme} l'histoire de la transformation de la forme humaine : c'est l'histoire de l'homme en tant que représentant d'évènements corporels et spirituels. »⁽⁵⁷⁾ Le corps est son propre vecteur communiquant. Après la Première Guerre Mondiale (1914-1918), Oskar Schlemmer réévalue la place de l'homme dans ce nouveau monde rempli de techniques. Dans le théâtre d'avant-garde, il place le corps et son mouvement dans l'espace au centre de sa réflexion artistique. Son œuvre majeure, *Ballet triadique*, propose des expérimentations performatives et chorégraphiques. Le corps

⁽⁵⁵⁾ Nicolas François, *Chorégraphie et cinématographie : une mutation de l'écriture de la danse, les mutations de l'écriture*, p 59-80, éd de la Sorbonne, 2013

⁽⁵⁶⁾ Trimareau Camille, *Les écritures du mouvement, une graphie du geste, le système de notation en gymnastique artistique*, mars 2018

⁽⁵⁷⁾ Publics du Centre Pompidou-Metz, Oskar Schlemmer *l'homme qui danse*, dossier découverte, 2016

Fig. 10

Trimardeau Camille, *Les écritures
du mouvement*

Fig. 11

Schlemmer Oskar, *le ballet triadique,
L'homme et la figure d'Art*,
éd Centre national de la danse, 2001

Fig. 12

Schlemmer Oskar, photographie
de Lux Feininger, *Stäbetanz,
Danse des bâtons* (Danseuse :
Manda von Kreibitz), 1929, Photo
Archive C. Raman

Fig. 13

Oskar Schlemmer, *Figure et réseau
de lignes dans l'espace*, 1924,
Photo Archive C. Raman

Fig. 14

Wilson Robert, *The Sandman*,
photographie de Lucie Jansch, 2017

dansant n'est pas aliéné par des règles préétablies. Il évolue dans une scénographie maîtrisée. Il doit transmettre des émotions précises et réfléchies au préalable par des gestes singuliers. Oskar Schlemmer fait ressentir aux spectateurs différentes sensations par la forme, la couleur, l'espace et le son. Il ajoute au corps des costumes polychromes. De ce fait, il accentue l'émotion qu'il dégage. Le mouvement des danseurs joue avec les couleurs et les formes dans l'espace. L'artiste du Bauhaus ne compose pas uniquement avec la scénographie d'un espace où le corps est libre de ses gestes. Il utilise également les techniques de notation du mouvement pour contrôler les corps et s'approcher au plus près de son idée. Le corps devient le support direct de communication. Les matériaux se greffent à même la surface peau. Les outils varient qu'ils soient typographiques, visuels ou sonores. L'artiste compose dans l'espace scénique sur le corps comme le designer met en page sur le papier. Dans *Danse des bâtons* et *Danse du métal*, Oskar Schlemmer dépeint des scènes par des formes chorégraphiques. Les gestes sont orchestrés. Les danseurs portent des costumes, des masques. Leurs gestes sont contraints par la technique. L'artiste interroge la relation du geste à son environnement. La technique devient le prolongement du corps. Elle est à son service dans la communication corporelle. Le chorégraphe modèle le corps comme l'écrivain assemble les mots pour transmettre un message. Le designer éditorial prend le rôle d'un « choré-graphe » de la page et compose sa représentation imprimée avec le texte, l'iconographie et la manipulation de l'objet. Dans un autre registre, Robert Wilson contrôle le corps grâce à l'écriture pour mettre en scène. Considéré comme le poète de la scène, il utilise l'espace comme une page vierge. Dans ses spectacles, les corps s'apparentent aux mots pour raconter une histoire. La lumière et la scénographie se compare à la ponctuation, au rythme de l'écriture poétique. Lors de sa mise en scène, il guide les danseurs par un processus de mesure stricte. Il calcule le moindre détail d'un geste pour s'approcher au mieux de son

idée. Robert Wilson explique « *mes textes [...] sont construits comme d'authentiques partitions musicales. Tous les gestes des personnages sont calculés comme dans une partition où convergent lumière, son et action.* »(58) Il réussit à dégager une expérience visuelle et sensorielle. Les fonds de couleurs lumineux remplissent l'environnement du spectateur. Les corps se découpent en ombres chinoises. Il est possible de faire un parallèle avec le travail d'Henri Michaux. Ses signes à l'encre de chine s'articulent sur la page comme les danseurs sur le fond en LED de Robert Wilson. Ce dernier a créé sa propre manière de diffusion. Il signe son travail dans sa manière de contrôler l'espace par ses connaissances des outils techniques et des corps des danseurs. Il propose aux spectateurs de nouvelles perceptions, compréhensions de l'espace et du mouvement. Dans un des tableaux de *The Sandman*, il fait entrer visuellement le spectateur sur scène par un système de miroirs. La lumière sur une dizaine de miroirs en mouvement se reflète dans tout l'espace du théâtre. Le public devient acteur dans l'œuvre. Il fait également intervenir sur scène les techniciens backstage vêtus de vêtements noirs. Leur rôle est, en temps normal, primordial pour le bon déroulement du spectacle. Il l'est ici jusque sur scène où ils s'accordent avec les danseurs.

Dans ses spectacles, Robert Wilson cultive un art total entre son, danse, théâtre, peinture, scénographie comme le faisait avant lui Oskar Schlemmer.

Ainsi, le geste permet de communiquer dans des espaces différents avec un même contenu. L'auteur, le metteur en scène et le designer utilisent des outils et des supports pour traduire l'idée initiale. Avec ses connaissances techniques, le designer cherche à retrouver le geste jusque dans la manipulation de l'objet par le lecteur. Peut-il faire perdurer le mouvement du début à la fin du processus de diffusion ? Comment le designer éditorial agit-il sur le support pour provoquer les gestes de lecture ? Peut-il prévoir les mouvements du lecteur uniquement via l'objet imprimé ?

(58) Falqui Laura, *L'esthétique de Bob Wilson : réflexion sur ses dernières œuvres, La philosophie à portée de voix*, volume 9, numéro 2, éd Collège Edouard Montpetit, 1999

MANIPULER OU D'EXPIÉRIENCE D'UNE LECTURE SENSIBLE

TEXTE 04

*je vois, je dis et je signe. Je suis un corps, un geste, une page.
Je suis l'encre de la plume, la succession de mots qui forme
le texte. Je te regarde, droit dans les yeux. Tu es un corps,
une substance. Pourtant entre nous il y a un vide, un interstice,
un espace fine. Tu es vivant, me touches et me serres fort.
Tes mains caressent mon dos, feuilletent mes pages,
effleurent ma peau. Enfin, je capte ton attention.
Tu te concentres et ne faisons qu'un. Tu gesticules
et me secoues de tous tes sens. Je crie, chuchote, soupire.
Ensemble, nous occupons la scène. Théâtre intime
du geste littéraire.*

La communication corporelle dialogue entre la scène et la page. Concentrons-nous sur le support imprimé comme vecteur d'une diffusion en mouvement par le geste lui-même. Dans ce cas, le designer graphique devient le « choré-graphe » du contenu et orchestre la manipulation du livre. L'objet imprimé ferme la boucle entre l'auteur, le designer et le lecteur.

Les caractéristiques graphiques se retrouvent propres à chaque livre. Ils rendent service au concept diffusé. Pour Roland Barthes dans *Le bruissement de la langue*⁽⁵⁹⁾, la lecture est l'association entre l'objet et l'idée, le contenant et le contenu, la liberté et la contrainte. Lire est une action possible grâce au corps. La lecture mobilise le geste extérieur et la pensée intérieure au travers de la mémoire et de la conscience de l'auteur et du lecteur. Le corps fait le lien entre le livre et ce que l'auteur veut transmettre. Le lecteur est maître d'utiliser le support imprimé à sa manière. Il fait appel aux langages du signe, de l'écriture, de l'analyse, de l'esprit et du mouvement.

⁽⁵⁹⁾ Barthes Roland, *Le bruissement de la langue*, essai critiques, IV, éd seuil, 1984

En les compilant, l'action de lire fait apparaître un message précis. Lors de la lecture, l'ensemble du corps est donc mis à contribution. L'espace, le corps du lecteur, le texte et la pensée ne font plus qu'un, « *la boucle est bouclée.* »⁽⁶⁰⁾ L'objet est étudié au préalable par le designer éditorial

⁽⁶⁰⁾ Barthes Roland, *Le bruissement de la langue*, essai critiques, IV, éd Seuil, 1984
⁽⁶¹⁾ Derrida Jacques, *L'écriture et la différence*, 448 pages, éd du Seuil, 1967
⁽⁶²⁾ Le Naire Olivier, *Profession éditeur, 8 grandes figures de l'édition contemporaine racontées*, collection l'édition contemporaine, 16,5 x 23,5 cm, éd Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2011

pour induire l'expérience de lecture. Il donne un cadre à la manipulation. Feuilletter les pages n'offrira pas la même « choré-graphie » du geste en fonction des choix du designer sur le support, son format, les matériaux utilisés. Comme dans la mise en scène, la conception du livre donne du rythme et ajoute du sens. Selon Jacques Derrida dans *L'écriture et la différence*⁽⁶¹⁾, le livre devient une scène d'écriture du savoir. Il distingue le livre traditionnel-codex et le hors-livre. Pour lui, le premier relève d'un statut juridique, institutionnel de la transmission du savoir. Sa forme hiérarchise et officialise l'information. Elle ferme la porte à la sensibilité de l'auteur ou du lecteur dans sa manipulation. Le contenu s'organise parmi des lignes, des chapitres et sous-chapitres. Sa structure interne est stricte, organisée. Le format codex contraint le message. La communication par ce biais n'engage pas de lecture personnelle. À l'inverse, Jaques Derrida voit dans le hors-livre un renouveau par la forme. D'après Hubert Nyssen⁽⁶²⁾, fondateur des éditions Actes Sud, le métier d'éditeur à toujours été en constante évolution. Ce milieu a besoin de nouveauté pour progresser dans la diffusion de l'information. Avec l'arrivée de nouvelles technologies, le langage et les interactions interindividuelles changent. La place du livre dans la société est bouleversée entre livre classique, jeunesse, livre objet et numérique. Les rapports entre auteurs, imprimeurs et ateliers graphiques changent et offre de nouvelles perceptives de création. L'idée du hors-livre est de plus en plus recherchée. La nouvelle génération de lecteur connaît un attrait pour les livres traditionnels mais aussi pour les objets imprimés plus interactif. La société dans laquelle les populations évoluent entre technologie, numérique et tradition se répercutent dans leurs attentes de lecteur. Ce changement permet au designer d'investir le champ du livre

objet et du livre numérique. De plus, le milieu de l'édition ne meurt pas. D'après le Syndicat National de l'édition (SNE)⁽⁶³⁾, le nombre d'exemplaires vendus en France a baissé de seulement 2,52% et augmenté de 2% à l'international comparé à 2017. Pour compenser l'arrivée des nouvelles technologies et du numérique, le designer éditorial doit trouver une alternative au codex traditionnel. Le hors-livre de Jacques Derrida⁽⁶⁴⁾, joue sur les rapports fond et forme et cherche la proximité avec le lecteur. Le livre objet développe de nouveaux dispositifs. Le choix du support définit l'expérience de lecture et met les sens du lecteur en alerte. Le support imprimé est en contact direct avec le corps. Pendant sa conception, le designer éditorial réfléchit en fonction du choix de papier, de son grammage, de sa couleur pour rendre l'expérience de lecture la plus expressive possible. Chaque détail est pris en compte pour évoquer une sensation précise. Comme dans le travail scénographique de Robert Wilson⁽⁶⁵⁾, la scénographie du livre par ces choix

⁽⁶³⁾ Syndicat National de l'édition, *Économie, chiffres clés de l'édition*, juillet 2019
⁽⁶⁴⁾ Derrida Jacques, *L'écriture et la différence*, 448 pages, éd du Seuil, 1967
⁽⁶⁵⁾ Falqui Laura, *L'esthétique de Bob Wilson : réflexion sur ses dernières oeuvres, La philosophie à portée de voix*, volume 9, numéro 2, éd Collège Édouard-Montpetit, 1999
⁽⁶⁶⁾ Descamps Marc-Alain, *Le langage du corps et la communication corporelle, La proxémie ou le code des distances*, pages 124 à 131, 1993
⁽⁶⁷⁾ Buée Clément, *L'étrange histoire de Benjamin Button* – F. Scott Fitzgerald, éd Tendance négative

techniques dévoile déjà une partie du message. Il induit le lecteur dans un premier état d'esprit avant même d'avoir entamé la lecture du texte. Le livre entre dans l'environnement intime du lecteur. Avec la théorie de la proxémie, Edward T.Hall⁽⁶⁶⁾ confirme des différences de perception en fonction de la distance de l'objet au corps. Le message transmis pendant une représentation théâtrale sera différent lors de sa diffusion sur papier. Le spectateur et le lecteur ne perçoivent pas l'information de la même manière. La promiscuité du livre joue sur l'émotion ressentie du lecteur. Son odeur vient aussi interférer dans l'espace intime. Un vieil ouvrage n'aura pas la même incidence qu'un livre neuf sur les sensations qu'il dégage. Les éditions Tendance négative ont adapté *L'étrange histoire de Benjamin Button* de F. Scott Fitzgerald⁽⁶⁷⁾. Ils proposent une expérience de lecture à partir de ce classique de la littérature anglaise. Ils ont troqué le format codex pour le hors-livre. Benjamin Button, le personnage principal, né vieillard et rajeunit tout au long de sa vie. Sa peau subit le temps à l'inverse du reste de la population.

Fig. 15

Buée Clément, L'Étrange histoire de Benjamin Button de F. Scott Fitzgerald, 11 x 18 cm, 112 pages, éd Tendance Négative

Elle débute vieillie et fripée pour finir douce comme la peau d'un bébé. Pour ce projet, Clément Buée utilise le papier comme un marqueur de temps. Le support renvoie à la peau du personnage. Il subit les années qui défilent. Le papier jauni et grammé se transforme doucement en matière lisse et blanche. Le traitement du texte s'inspire

de cette inversion de l'espace temps. L'intégralité de l'ouvrage se lit à l'aide d'un papier miroir.

Le lecteur s'implique dans ce livre. Il est l'acteur de sa compréhension du récit. Il décide de se plier ou non à la contrainte du designer. Va-t-il utiliser le miroir ou non? De plus, le changement de papier renforce le propos initial de F. Scott Fitzgerald. Le sens du toucher s'ajoute à celui de la vue au moment de la lecture pour mieux appréhender, voire « vivre » le texte. Il n'est plus simplement la traduction d'une image mentale mais il devient spatial. Ce hors-livre diffuse l'idée de l'auteur grâce aux gestes du lecteur. Ainsi, chacun de ces contenus a son propre univers et m'hérite d'avoir son propre hors-livre. Certaines maisons d'édition comme les éditions du Tripode⁽⁶⁸⁾ font le choix de ne pas créer de collection. Ils souhaitent offrir une liberté dans le format et la conception graphique de chacun de ses ouvrages pour souligner la singularité de chaque projet éditorial. Ils privilégient la sensibilité aux règles et aux grilles préétablies dans les collections. Par ce choix éditorial, la maison d'édition cherche à éveiller l'imaginaire du lecteur et à personnaliser son expérience de lecture. Le support imprimé donne donc une matérialité au concept de l'auteur. Il est en adéquation avec celle-ci au travers de la sensibilité du contenant. Le choix du format est donc un paramètre important dans le processus de création du designer. Tourner les pages demande un geste précis et la manipulation sera plus ou moins difficile en fonction du format choisi. Le lecteur est habitué à la taille poche ou roman. Mais quel serait le ressenti du lecteur si le livre était aussi haut que lui? La proxémie entre de nouveau en scène dans ce questionnement. La perception d'un contenu passe de l'intimité, à l'étrangeté et par tout

⁽⁶⁸⁾ Le Tripode, la maison d'édition

un ensemble de ressentis différents en fonction de la présence de l'objet dans l'environnement du lecteur. Le designer provoque intuitivement une première émotion au lecteur ne serait-ce que par le format de l'ouvrage marquant le début de l'expérience de lecture. Comme un metteur en scène, le designer éditorial pose les bases de l'espace scénique où se déroule l'action. Le processus de création d'Irma Boom place le format au centre de sa recherche. Le contenant évoque chez elle une architecture, une sculpture. Elle voit ce support comme une construction autonome faite de matières et de couleurs. « Le livre est une petite pièce d'architecture. J'aime les construire. »⁽⁶⁹⁾ Elle repousse les limites du design éditorial traditionnel. Elle s'écarte de la routine du codex. Elle explore les paramètres de création tels que le format, le papier, la structure et la reliure. Chaque livre est traité avec individualité. L'objet-livre s'adapte en fonction du message. L'objet devient la scène d'un spectacle écrit. *Weaving as metaphor* utilise le matériau papier comme un lien direct avec le travail textile de Sheila Hicks. Irma Boom pense l'objet édité comme une petite pelote de coton. Le papier est blanc mat, les bords sont rugueux, découpés à la façon d'un papier-chiffon, la tranche devient par accumulation des strates une véritable surface texturée qui évoque le tissage. Une œuvre de Sheila Hicks est gaufrée sur la couverture. Ce choix technique renforce

« Le livre est une petite pièce d'architecture. J'aime les construire. »⁽⁶⁹⁾

l'idée que le livre est d'abord une matière, comme le travail textile de l'artiste. Irma Boom crée un véritable lien entre le message et l'objet de communication. Le livre prend la forme d'une sculpture tactile et rompt avec les conventions typographiques. Le texte est d'abord mis en page en grand corps, puis, doucement, il rapetisse et finit en petit corps. Ce traitement typographique renvoie une nouvelle fois à la matière textile. L'image d'un tissage grossier transgresse délicatement vers une tapisserie raffinée. Irma Boom met également le lecteur au défi de poursuivre sa lecture malgré ce changement. Elle l'accompagne au plus près des œuvres de l'artiste. La monographie *Otto Treumann: Graphic Design in the Netherlands*

⁽⁶⁹⁾ Augustin, Irma Boom, Index Graphic, 2017

propulse le lecteur à l'intérieur des œuvres de Otto Treumann. Irma Boom imagine un système de vignettes pour illustrer près de sept cents travaux. Pendant la lecture, les reproductions s'agrandissent dans l'espace de la page. Elles sont recadrées, décortiquées, démultipliées. Elles finissent en hors champs

⁽⁷⁰⁾ Lund Christian, Irma Boom, The architecture of the book, 14:07min, Louisiana Chanel, 2013

où seuls les détails sont visibles. Avec ce choix graphique, Irma Boom donne un rythme à la lecture. Elle plonge le lecteur dans l'intimité du travail de Otto Treumann. Dans ces objets livres, elle questionne la distance ressentie entre le lecteur et l'auteur. Le livre est un véritable lien physique entre eux. Il s'ajoute au format, l'importance de la mise en page dans la transmission sensible d'un contenu. Dans une interview pour la Louisiana Channel⁽⁷⁰⁾, Irma boom parle de *The architecture of book*. Ce petit livre compile l'ensemble de son travail. Elle le réédite et réécrit les textes tous les ans pour le mettre à jour. Elle choisit un format miniature pour l'avoir toujours avec elle. Année après année, le volume du livre augmente. Elle entretient une relation intime avec cet ouvrage. Les photos et textes sont parfaitement lisibles malgré la petitesse de l'objet. Selon l'artiste, il est plus pratique de montrer son travail sur un petit format que sur un livre imposant. Certes, les reproductions y sont plus grandes mais l'œil force d'avantage pour analyser la totalité des travaux. Le livre miniature demande un soin et une grande précision dans sa conception. À lire, la proximité avec le lecteur est importante. Il doit rapprocher le livre de son visage, de ses yeux. Il l'ouvre en deux, le pli, ne ménage pas la reliure. Le format non-traditionnel contraint le lecteur à une manipulation plus ardue. Il engage son corps entier pour lire. Le designer éditorial le plonge dans le texte. La vue n'est plus le seul sens utilisé. Le toucher, l'odorat et l'ouïe interviennent. L'information lue devient vivante et retrouve un mouvement, une nouvelle contenance. Elle n'est plus posée sur une page mais investie l'espace grâce aux gestes de lire. Le lecteur maîtrise et devient acteur de sa propre compréhension du message. *Astronomicon* de Fanette Mellier⁽⁷¹⁾ lui propose d'agir directement

Fig. 16

Boom, Irma, *Weaving as metaphor*,
416 pages, 6 x 2 x 8,2 inches, éd Yale
University Press, 2006 (1^{ère} édition)

Fig. 17

Boom, Irma, *Otto Treumann:
Graphic Design in the Netherlands*,
129 pages, 7,6 x 0,4 x 9,5 inches,
éd 010 Publishers, 2001

Fig. 18

Boom, Irma, *The architecture of
book*, 15,2 x 11,4 x 3,2 cm, 800 pages,
2013, éd Lecturis (2^{ème} édition)

sur l'objet édité. La manière de percevoir l'information est multiple. La reliure japonaise permet une double lecture. Dans un premier temps, le texte en latin est imprimé sur le recto-verso des pages. Ce système laisse penser à un livre traditionnel. Or, ce type de reliure offre un espace interne à la page. La feuille pliée en deux forme une tranche non coupée. Le livre détient un nouvel espace de communication. Fanette Mellier y glisse la traduction française du texte en latin. Elle questionne le lecteur sur la langue à choisir, le nombre de pages, le volume du livre. Elle lui donne la possibilité de couper la tranche des pages et de révéler la traduction. Le lecteur devient acteur de son expérience de lecture. L'espace scénique du livre se modèle grâce aux gestes. Ils définissent la forme post-lecture de l'objet. Le livre peut rester intacte, coupé à moitié ou totalement éventré. La sensibilité du lecteur le guide tout au long de cette expérience. Le designer éditorial doit réfléchir à tous ces paramètres pendant la conception d'un ouvrage. Grâce à ses connaissances

⁽⁷¹⁾ Mellier Fanette, *Astronomicicon*, éd B42, 2017
⁽⁷²⁾ Buée Clément, *Un Étrange phénomène - H. G. Wells*,
éd Tendance négative, 2015

techniques, il anticipe et induit les gestes du lecteur. Il le dirige à distance à travers le livre. Seul le facteur sensible du lecteur est inconnu. Le designer ne peut pas prévoir totalement l'émotion perçue. En ce sens, l'objet édité garde une part de singularité et de découverte. L'adaptation d'*Un Étrange phénomène* de H. G. Wells ⁽⁷²⁾ est un livre à recomposer soi-même. L'histoire raconte un personnage principal au don hors du commun. Il est capable de voir à l'autre bout de la terre, à travers les murs et les océans. Ce don se transforme vite en infirmité auprès de son entourage. De nombreuses péripéties vont s'abattre sur les protagonistes. L'auteur lance une intrigue à suivre les yeux fermés. Clément Buée, de la même manière, dirige le geste du lecteur. Il conçoit des instructions précises pour décoder la totalité du récit. En préface, il détaille le mouvement adéquat à avoir sur le support en quatre patrons. La main plie les pages au fil de la lecture. Leurs gestes construisent un nouvel espace. Au fur et à mesure de l'intrigue, le livre modèle une

Fig. 19

Mellier Fanette, *Astronomicon*,
12 × 18 cm, 64 pages, éd B42, 2017

architecture en origami. Les éditions Tendance négative réalisent l'analogie entre le papier plié et la vision à distance des deux points de la Terre évoquée dans le texte. La surface plane du papier s'anime. Le lecteur prend la place du metteur en scène de son expérience. Une fois encore, ce hors-livre propose une expérimentation par le geste. Le designer éditorial suggère le mouvement à adopter, libre au lecteur de le respecter ou non. Dans cet exemple, le designer interprète le message de l'auteur. Il recherche un système graphique en accord avec l'idée première. Il en déduit la meilleure solution graphique pour un support imprimable. Il cherche à situer le mouvement et ainsi à induire un certain nombre de gestes au lecteur pour décrypter la dimension sensible de l'ouvrage. À l'inverse, imaginons un autre cas où le contenu n'est pas un texte mais une performance. Seul le corps en mouvement raconte. Il ne s'agit pas d'utiliser uniquement un rapport texte-image pour l'expliquer. Le designer doit alors jongler entre une explication, un visuel et un geste. Il plonge le lecteur dans le mouvement. Il lui donne le rôle de rendre de nouveau vivante cette performance archivée sur un support plat. *Éditer la performance* de Camille Trimardeau⁽⁷³⁾ est un dispositif éditorial. Il reconstitue la performance de Marina Abramovitch et Ulay. Cette recherche commune se déroule de 1976

à 1988 et traite de la mesure du temps au travers de la hiérarchie des corps. L'espace scénique est habité par le mouvement. Le temps qui passe est rythmé par l'inattendu et l'étrangeté des gestes. Dans ce travail performatif, le scénario est inexistant. Seule la singularité des deux artistes guide leur corps dans un environnement choisi où leurs sens sont en éveil. Des objets s'ajoutent à la scène. Les corps les touchent et rentrent en contact entre eux, jouent ensemble, s'enlacent et se repoussent. Le message se diffuse grâce aux mouvements dans un espace délimité. Ce travail est archivé par des vidéos et photographies. Camille Trimardeau choisit de lui donner une trace imprimée. Elle restitue l'enchevêtrement des corps à délivrer

⁽⁷³⁾ Trimardeau Camille, *Abramovitch & Ulay, performance 1976-88, éditer la performance*, juin 2016

Fig. 20

Buée Clément, *Un Étrange phénomène de H. G. Wells*, 11 x 18 cm,
72 pages, photographie de Camille Cier, éd Tendance négative, 2018

Fig. 21

Trimardeau Camille, *Abramović & Ulay, performances 1976–88*, Éditer la performance, projet de DNSEP (ESADHaR, Le Havre), 29,7 x 21 cm, 176 pages, juin 2016

Fig. 22

Queneau Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, d'après les maquettes de Robert Massin, 24,5 x 28,5 cm, éd Gallimard, 1961

une intention sur le support. Durant la lecture, la manipulation des pages recrée le concept des deux performeurs. Deux éditions distinctes évoquent le parcours de chacun des deux artistes. D'un côté la chorégraphie de Marina Abramovitch, de l'autre celle d'Ulay. Il est

possible de les lire séparément ou de superposer les pages l'une après l'autre. Dans ce cas, le geste du lecteur redonne une complicité à la performance. Le message des performeurs s'enlace de nouveau. Le lecteur expose l'union et la fusion du « couple fait-art » Abramovitch et Ulay. Ce travail graphique enregistre le mouvement et diffuse le message des artistes. Camille Trimardeau relie le lecteur à la recherche performative par la manipulation du livre. Il peut décider de comment revivre la performance au travers de sa lecture. Dans cet exemple, le designer éditorial laisse plus ou moins le choix du geste tout en le contrôlant. Seule la manipulation refait vivre le message et reconstitue l'univers des auteurs. C'est le parti que choisit Raymond Queneau avec *Cent mille milliards de poèmes*⁽⁷⁴⁾. Il propose une lecture participative où le lecteur est libre de composer un poème parmi un choix multiple de vers. Dans la conception de l'objet imprimé, Raymond Queneau écrit un poème de quatorze vers avec des déclinaisons pour chacun. Chaque vers est composé de rimes identiques mais au sens différent. Ce livre détient cent mille milliards de combinaisons pour former un poème. Ce projet laisse la sensibilité du lecteur parler par ses choix au moment de tourner la bandelette de papier correspondant au vers retenu. Il compose et lit le poème qu'il souhaite. Même si le lecteur compose sa poésie, l'auteur en contrôle toujours le message à distance. Raymond Queneau a écrit chacune des strophes qui traduisent, dans tous les cas, sa pensée. Dans le préface, l'auteur prévient de l'incapacité d'un homme à lire toutes les combinaisons. Cela demanderait plus d'une vie de lecture en s'y consacrant vingt-quatre heures par jour. Ce texte est donc écrit pour ne jamais être fini. L'intégralité d'un texte est-il indispensable à sa compréhension ? L'expérience de lecture permet-elle alors de palier à ce désir d'exhaustivité ?

⁽⁷⁴⁾ Queneau Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, d'après les maquettes de Robert Massin, 24,5 x 28,5 cm, éd Gallimard, 1961

Faisons le parallèle avec un lecteur qui parcourt l'encyclopédie ou le dictionnaire sans jamais pour autant s'inquiéter de pouvoir en achever la lecture. En lien avec le précédent livre de Raymond Queneau, les Éditions volumiques publient *Le livre qui disparaît*⁽⁷⁵⁾, Bertrand Duplat et Etienne Mineur allient le support, le texte et la technologie au service de la communication. Ce livre participatif est conçu comme une bombe à retardement. Une fois ouvert, le lecteur a vingt minutes pour boucler sa lecture. Les pages se noircissent doucement et le support devient peu à peu illisible. Le lecteur choisit de se plier à cette contrainte ou non. Il est libre d'analyser l'ensemble du texte ou simplement une partie cependant, une fois

lancé, le processus est irréversible. Passé les vingt minutes, l'objet initialement blanc, restera noir de suie. Ce projet de Bertrand Duplat et Etienne Mineur utilise une résistance placée dans la reliure. L'action du lecteur sur l'objet déclenche cet outil et lance le compte à rebours. La résistance chauffe le papier thermosensible qui noircit. En alliant technologie et design éditorial, les concepteurs imposent un rythme de lecture. Au préalable, ils réfléchissent aux gestes du lecteur et à leur vitesse pour permettre de lire confortablement. La technologie apporte ici une nouvelle dimension à l'expérience de lecture et propose de nouvelles pistes de recherche. Aujourd'hui, le designer éditorial dispose de nouveaux outils techniques et technologiques pour expérimenter la manipulation du livre. Le contenu s'anime, prend corps dans l'espace de la page. Selon Irma Boom, l'émergence des livres technologiques encouragent les designers à explorer en profondeur le livre imprimé. «*Nous sommes à la veille d'une nouvelle floraison du livre classique.*»⁽⁷⁶⁾ Loin d'être obsolète, le support imprimé peut s'agrémenter de cette nouvelle dimension digitale. L'expérience de lecture continue d'être omniprésente dans la recherche de ces deux univers.

L'imprimé et le numérique peuvent devenir complémentaires au service de la communication corporelle. Prenons l'exemple de la réalité augmentée comme outil à la disposition du

Fig. 25

Mineur Etienne, Duplat Bertrand,
Le livre qui disparaît

designer. Elle ajoute une information numérique mobile au support imprimé. Pour Étienne Mineur « cette hybridation réalité physique et réalité augmentée est source de nouvelles mécaniques de narration. »⁽⁷⁷⁾ La réalité augmentée conserve un attachement pour le médium. Elle cherche une fusion entre le réel

(76) Lund Christian, *Irma Boom, The architecture of the book*, 14,07min, Louisiana Chanel, 2013
 (77) Étapes, *Réalités augmentées*, numéro 247, 20 x 25,5 cm, éd SAS, janvier-février 2019
 (78) Ibid
 (79) Ibid

et le virtuel par la sensibilité de l'utilisateur. La technologie s'articule ici dans l'espace du livre et apporte une nouvelle perception durant la lecture. « L'aspect émotionnel de la réalité augmentée est déterminante »⁽⁷⁸⁾ pour Nicolas Henchoz. Pour lui, elle est un atout dans la communication en réunissant différents publics autour du livre. Cette nouveauté dans le livre imprimé permet à deux générations de se retrouver autour de cet objet bien connu de tous. Une partie de la nouvelle génération voit pourtant ce support papier comme obsolète alors que l'imprimé est toujours en phase avec la société contemporaine. Le numérique peut élargir dans certains projets le champ des possibles pour les designers dans leurs recherches autour de l'expérience de lecture. Nicolas Henchoz ajoute qu' « il faut développer ses principes narratifs, ses formes d'expression et ses langages visuels qui, au-delà de prouesses techniques, peuvent alors proposer une expérience et un récit pour l'utilisateur. »⁽⁷⁹⁾ C'est l'usage qu'en fait Camille Scherrer. Elle crée de la poésie dans les logiciels sophistiqués en mélangeant la technologie et le design. Elle « adore explorer ces univers si opposés où, lorsqu'on les mélange, il en sort une alchimie très intéressante. »⁽⁸⁰⁾ Elle se voit comme « un poète de la nature qui aime raconter des histoires avec les ordinateurs. »⁽⁸¹⁾ Le mélange d'outils technologiques et design éditorial donne à son projet une exceptionnelle ouverture d'esprit. *Le monde des montagnes*⁽⁸²⁾ propose une nouvelle expérience de lecture qui nécessite une lampe, un ordinateur et un livre. La lampe comprend une caméra reliée à l'ordinateur. Au premier abord, le livre propose un rapport texte-image classique. Les illustrations fantastiques dialoguent avec le texte. Puis, lorsque les pages entre en contact avec la lampe et l'ordinateur, les illustrations prennent vie.

L'iconographie et la réalité augmentée s'assemblent en couches d'informations mobiles. Le logiciel paramétré pour le projet reconnaît les images. La réalité augmentée leur donne du mouvement. La couleur, la texture du graphisme s'animent et conservent leurs caractéristiques plastiques. L'outil technologique n'écrase pas le message imprimé. Il lui donne du corps. L'histoire est augmentée par la technologie. Dans ce projet, il est possible de lire avec ou sans l'usage de la technologie. Le lecteur découvre deux expériences différentes autour d'un même support. Dans les deux cas, le geste de la main est présent. L'écran d'ordinateur anime les illustrations mais agit aussi sur l'ensemble du livre et des mouvements du lecteur. Celui-ci se voit lire et tourner les pages sur l'écran d'ordinateur. Il n'est pas uniquement question d'animation d'un support mais de changement d'espace de l'histoire entre le réel et le virtuel. Dans les deux cas, la finalité de diffusion du contenu reste la même. En revanche, elle se perçoit différemment en fonction des choix du lecteur qui est, une nouvelle fois, maître de son expérience de lecture. Dans ce projet, la réalité augmentée ne fait qu'un avec le livre en agissant directement sur le support. Cependant, elle peut aussi être vécue comme une expérience de lecture distincte à celle de la manipulation du livre. *On the go* de Christophe Niemann

« Nous sommes à la veille d'une nouvelle floraison du livre classique. »⁽⁷⁶⁾

(80) Ruiz Geneviève, *Le monde de Camille, Exercice de portrait*, Centre Romand de formation de Journalistes CRFJ, 2015
 (81) Ibid

(82) Scherrer Camille, *Le monde des montagnes*, 2008

et Nexus Interactive Art⁽⁸³⁾ utilise la réalité augmentée comme une entrée dans l'ouvrage. Dans ce projet, le lecteur devient l'acteur d'une communication physique et virtuelle en passant d'un objet palpable à un support visuel sur tablette. La couverture du *New Yorker* de mai 2016 est construite comme un édito interactif. L'illustrateur et le studio de design travaillent étroitement dans sa mise en scène. Il raconte l'errance d'une femme dans le métro et la ville. Un trajet banal et quotidien pour beaucoup de citoyens qu'ils cherchent à rendre plus attractif. Avec l'usage d'un smartphone ou d'une tablette, le lecteur s'immerge dans cette mise en scène et part à la découverte des rues de New York. Les gratte-ciels, les taxis s'animent par le mouvement du lecteur qui

Irma Boom

Lund Christian, *Irma Boom, The architecture of the book*, 14:07min,
Louisiana Chanel, 2013

« Le livre numérique est décidément à la hausse. Mais son apparence sous forme d'images plates et numériques ne doit pas menacer le livre en trois dimensions. Cette nouvelle configuration nous incite même à explorer plus profondément les caractéristiques intrinsèques du livre imprimé. »

£19. 24

Scherrer Camille, Pilet Julian
(software), *Le monde des montagnes*,
2008

£19. 25

Nexus Studio, *On the go*, The New
Yorker, the Innovators Issue

définit le parcours du personnage principal. Pour rendre cette expérience ludique, les designers placent des éléments inhabituels à découvrir et rend le parcours différent à chaque lecture. Ce projet se trouve uniquement sur la couverture du magazine. Il équivaut à une porte d'entrée que l'utilisateur ouvre ou ferme pour découvrir le contenu du magazine. L'expérience de lecture se place en introduction et conclusion du livre. La technologie met ici l'accent sur un paramètre du support, la couverture, tout en laissant les pages libres de toute action numérique. Cependant, le livre a une personnalité que les supports numériques ne peuvent transmettre. Lorsque Hubert Nyssen ⁽⁸⁴⁾ crée une des collections d'Actes Sud, il voit dans les choix éditoriaux une personnalité du support. Le papier est grège et non blanc, le format est différent du poche classique et la typographie Garamond est étudiée pour une bonne lisibilité durant la lecture. Pour lui chaque détail compte et se renouvelle : c'est en ce sens que le livre imprimé ne meurt pas face au numérique. Il faut donc trouver

un juste milieu lorsque la technologie rencontre l'imprimé. Dans la communication corporelle, comment utiliser ces nouveaux outils au service d'une diffusion sensible ? La réalité augmentée offre de nouvelles expériences en mouvement mais ne doit pas le faire au détriment des caractéristiques sensibles du livre. C'est ce que recherchent Adrien Mondot et Claire Bardainne dans *Aqua Alta* ⁽⁸⁵⁾ en combinant trois espaces de la communication : la scène, le livre et le virtuel. Ils jonglent avec les espaces 2D et 3D pour retracer le scénario du quotidien absurde d'un homme et d'une femme. Lors d'une dispute, la montée des eaux engloutit leur maison. Le récit de cette catastrophe retrace un parcours imaginaire de l'eau symbolisée par de l'encre noire. Les deux artistes traitent cette fiction dans trois formats sensibles différents. Le premier *Aqua Alta-Noir d'encre*, utilise la scène théâtrale comme support de communication. Les corps des danseurs évoluent dans un décor d'images numériques. Les projections bougent et se mélangent aux mouvements des corps. Ce théâtre visuel offre aux spectateurs un récit

⁽⁸³⁾ Nexus Studio, *The New Yorker*, the Innovators Issue, 2016

⁽⁸⁴⁾ Le Naire Olivier, *Profession éditeur, 8 grandes figures de l'édition contemporaine racontent*, collection l'édition contemporaine, 16,5 x 23,5 cm, éd institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2011

vivant entre espace réel et virtuel. Le deuxième support d'*Aqua Alta-La traversée du miroir* est le livre. Le système graphique combine illustrations et volumes en papier pop-up. Chaque double-page crée une mise en scène. La manipulation du livre propose divers espaces de lecture. La texture du papier et la noirceur de l'encre jouent sur les émotions

⁽⁸⁵⁾ Bardainne Claire, Mondot Adrien, *Acqua Alta : La traversée du miroir*, 23cm x 28cm, 28 pages, Noir d'encre, Tête-à-tête, 2019

du lecteur. Dans ce projet, la réalité augmentée s'ajoute au rapport texte-image. Le lecteur, muni d'une tablette ou d'un smartphone, déclenche un nouveau regard sur l'histoire. Les illustrations s'animent, les constructions pop-up deviennent un espace de vie des personnages, le tout en mouvement. À l'intérieur des pages, les protagonistes illustrés courent, tentent de fuir cette montée des eaux. Les danseurs du premier espace scénique s'apparentent à ces personnages fictifs dessinés. Le message reste le même, seul l'environnement change. Enfin le dernier support, *Aqua alta : tête à tête*, utilise uniquement la réalité virtuelle. Le lecteur s'immerge totalement dans la fiction grâce à un casque individuel. À la croisée de littérature et du théâtre, le lecteur devient acteur de son histoire en choisissant comment vivre l'expérience d'*Aqua-Alta*. Il décide la manière de visiter les formes pop-up. Chaque information et détail deviennent un théâtre virtuel dans lequel le lecteur évolue. Dans ce travail, les designers prennent le rôle du scénariste ou du metteur en scène alors que le lecteur active la « choré-graphie ». Dans ce projet multiple, Adrien Mondot et Claire Bardainne composent une expérience immersive entre support traditionnel et nouvelles technologies. Ils réussissent à allier les trois techniques pour offrir au lecteur une communication sensible.

Le livre est donc un support ouvert aux évolutions où peut se greffer les nouvelles technologies. Il n'en reste pas moins un objet sensible et stable qui s'oppose aux flux continus et modifiables du numérique. Pour Irma Boom, une fois imprimé, le livre ne change pas. Cette caractéristique le rend spécifique et il reste un moyen pour divulguer une information ou engager une discussion. Gerard Steidl ⁽⁸⁶⁾ ajoute que le livre est un objet simple,

Fig. 26

Bardainne Claire, Mondot Adrien,
Acqua Alta : La traversée du miroir,
23cm x 28cm, 28 pages, 2019

Fig. 27

Bardainne Claire, Mondot Adrien,
Acqua Alta : Noir d'encre, 2019

Fig. 28

Bardainne Claire, Mondot Adrien,
Acqua Alta : Tête-à-tête, 2019

pratique et accessible à toute génération ne nécessitant pas d'achats spécifiques. Le livre imprimé est pour lui plus simple en terme d'usage que le numérique. Aujourd'hui, l'alliance entre supports imprimés et nouvelles technologies développe des questionnements autour du rôle du public dans l'accès et la diffusion de

⁽⁶⁶⁾ Duregger Katja, *La sensualité des livres*, Arte, 52 min, 2016

leurs contenus. Dans le cadre de la communication corporelle, le livre a-t-il besoin de la réalité augmentée pour traduire un mouvement ? Jusqu'où le support imprimé peut-il, seul, expérimenter la notion de geste ?

CONCLUSION

Le langage, accompagné du geste, permet aux individus de dialoguer entre eux. Le mouvement des corps ajoute une couche sensible au discours. Le geste est donc un outil propre à la communication et devient un enjeu à prendre en compte pour le designer graphique. Cette communication corporelle offre de nouvelle perspective dans la création de support de diffusion. D'un point de vue éditorial, elle met en avant la découverte d'un contenu par la manipulation du livre. Le geste devient un moyen pour communiquer sensiblement aussi bien pour l'auteur, le designer que le lecteur. Dans ce cas, il est possible de constater une « sur-impression » par couche des gestes de ces trois acteurs. L'intention de l'auteur et sa sensibilité interfèrent avec les codes gestuels du designer éditorial lors de sa traduction « choré-graphique ». De plus, le livre est un objet séquentiel qui nécessite l'action du lecteur et ajoute son propre geste pour communiquer. Le designer éditorial cherche à créer une connexion entre l'auteur et le lecteur par cette manipulation de l'objet imprimé tout en restant le plus juste possible dans la traduction du contenu. Pour se faire, il questionne les sens et les émotions du lecteur et cherche à induire des gestes grâce à ses connaissances techniques. À la fin de cette lecture sensible, l'information initiale semble décrite par le texte et vécue au travers du livre. Chacun des acteurs intervient à différentes

échelles en gardant cette volonté de communiquer par le langage corporel. Selon la nature et la finalité de ces contenus, le designer graphique va se confronter à différents niveaux de traduction sensible. Il entreprend un traitement moins conventionnel du livre où le geste est l'une des matières principales. C'est une occasion pour explorer et réemployer l'objet édité « connu » dans sa recherche du design graphique autour d'un objet imprimé en mouvement.

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier Sarah Fouquet, ma tutrice qui a suivi ce mémoire tout au long du travail de maturation et d'écriture, Thierry Topic qui m'a soutenu et aidé dans l'aspect technique de cette édition, le corps enseignant et les techniciens de l'École Supérieure d'Art et Média de Caen-Cherbourg (ESAM) et Agnès Remy, Manon Caillebotte et Lola Li pour leur écoute et leur bienveillance durant la création de ce projet.
À Paulette.

BIBLIOTHÈQUE

ouvrage

Barthes Roland, *Le bruissement de la langue*, essais critiques, IV, 416 pages, éd Seuil, 1984

Bourcier Paul, *Histoire de la danse en occident*, éd Points, 1988

Bonnetain Michelle, *Baush Pina, Corps... graphies et compagnies d'aujourd'hui*, revue EPS, 1990

Derrida Jacques, *L'écriture et la différence*, 448 pages, éd Seuil, 1967

Étapes, *Réalités augmentées*, numéro 247, 20 x 25,5 cm, éd SAS, janvier-février 2019

Falqui Laura, *L'esthétique de Bob Wilson : réflexion sur ses dernières oeuvres*, *La philosophie à portée de voix*, volume 9, numéro 2, éd Collège Édouard-Montpetit, 1999

Guérin Michel, *Philosophie du geste*, 141 pages, 21,7 x 1 x 11,4 cm, éd Acte Sud, 1995

Lebreton David, *Les passions ordinaires, anthropologie des émotions*, chapitre 02, corps et communication, p 31-90, éd Armand Colin, 1998

Le Naire Olivier, *Profession éditeur, 8 grandes figures de l'édition contemporaine racontent*, collection l'édition contemporaine, 16,5 x 23,5 cm, éd institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2011

Lupu-Onet Raluca, *Logbook de Christian Dotremont ou le portrait du poète en peintre de l'écriture*, dossier thématique sous la direction d'Andrea Oberhuber et Henri Béhar, 2012

Mauss Marcel, *Sociologie et anthropologie, Les techniques du corps*, p 365-386, éd PUF, 2003

Merleau-Ponty Maurice, *L'œil et l'esprit*, 116 pages, 108 x 178 mm, éd Gallimard, 1964

Munari Bruno, *Speak Italian*, 120 pages, 12,1 x 1 x 16,5 cm, éd Chronics Books, 1963

Nessman Phillippe, *Art et sciences, la chronophotographie*, éd Palette, février 2013

Nicolas François, *Chorégraphie et cinématographie : une mutation de l'écriture de la danse, les mutations de l'écriture*, p59-80, éd de la Sorbonne, 2013

Pritchard Alwyne, *Up without an insistent casting away*, éd 350, 2017

Queneau Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, d'après les maquettes de Robert Massin, 24,5 x 28,5 cm, éd Gallimard, 1961

Smeijers Fred, *Chapitre 3 : Les façons de réaliser des lettres, Les contre poinçons fabriquer des caractères typographiques au XVIème siècle dessiner des familles de caractères aujourd'hui*, p 17-21, 228 pages, 14,5 x 1,8 x 22 cm, éd B42, 2014

Winkin Yves, *La nouvelle communication*, 11 x 17 cm, 400 pages, coll Le Point, éd Seuil, 1981

sitographie

Antón Dayas Inés, *Comment les moines ont contribué à l'invention de la langue des signes*, National Geographic, 2019, <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/2019/05/comment-les-moines-ont-contribue-linvention-de-la-langue-des-signes>

Augustin, *Irma Boom*, Index Graphic, 2017 <http://indexgrafik.fr/irma-boom/>

Augustin, *Pierre Faucheux*, Index Graphic, 2016, <http://indexgrafik.fr/pierre-faucheux/>

Bardainne Claire, Mondot Adrien, *Acqua Alta*, 2019, <https://www.am-cb.net/projets/acqua-alta>

Barbier Frédéric, *La naissance de l'imprimerie et la globalisation*, *Histoire globale*, p 118-126, 2015, <https://www.cairn.info/histoire-globale-9782361062965-page-118.htm>

Barbier Frédéric, , *Chapitre 2 : Gutenberg et l'invention de l'imprimerie*, *Histoire du livre en Occident*, p 83-102, 2012, <https://www.cairn.info/histoire-du-livre-en-occident-9782200277512-page-83.htm>

Boisseau Rosita, *Les arabesques de Trisha Brown*, publié en septembre 2010, mis à jour en février 2018, <https://www.telerama.fr/scenes/les-arabesques-de-trisha-brown,59925.php>

Bouvier Mathieu, Touzé Loïc, *Le travail de la figure. Que donne à voir une danse ?*, Pour un atlas de figures, 2017, <http://www.pourunatlasdesfigures.net/atlas>

Briend Christian, *Christian Dotremont, Logogrammes*, Centre Pompidou, 2011 https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-bd17c52679e47d932dfedb-99245b8752¶m.idSource=FR_E-a823e65e-504676c4e4addfa24be35c1d¶m.refStatus=nsr

Buée Clément, *Un Étrange phénomène* – H. G. Wells, éd Tendance négative, 2015, <http://www.tendancenegative.org/2018/01/09/un-etrange-phenomene-h-g-wells/>

Buée Clément, *L'Étrange histoire de Benjamin Button* – F. Scott Fitzgerald, Tendance négative, <http://www.tendancenegative.org/2017/12/07/letrange-histoire-de-benjamin-button-f-scott-fitzgerald/>

Chouinard Marie, *Henri Michaux : Mouvements*, 2005, <https://www.mariechouinard.com/français/oeuvres/henri-michaux-mouvements/>

De Biasi Pierre-Marc, *Le papier, fragile support de l'essentiel*, les cahiers de médicologie, p 07-17, 1997, <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1997-2-page-7.htm>

De Lavergne Catherine, *REC communication non-verbale*, 2010, <https://www.univ-montp3.fr/infocom/wp-content/REC-La-communication-non-verbale2.pdf>

Detambel Régine, Delsarte François, *Le pouvoir expressif du geste*, http://www.detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1447#

Descamps Marc-Alain, *Le langage du corps et la communication corporelle, La proxémie ou le code des distances*, p 124-131, 1993, <https://www.cairn.info/le-langage-du-corps-et-la-communication-corporelle-9782130452072-page-124.htm>

Étapes, *Christophe Niemann et Nexus utilisent la RA pour la couverture du New Yorker*, <https://etapes.com/christophe-niemann-et-nexus-utilisent-la-ra-pour-la-couverture-du-new-yorker/>

Folliot Valéri-Colette, *Performance et langage chorégraphique*, 2007-2008, http://www.dansez.com/cc4/pdf/culture_choregraphique_option_

danse_20072008_atelier.pdf

Guillerm Jean-Pierre, *Nœuds d'encre sur les Logogrammes de Christian Dotremont*, revue La Licorne, Numéro 23, 2006, <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=253>

Jeanneret Yves, *La médiologie de Régis Debray, Communication et langages*, n°104, p 04-19, 2^{ème} trimestre 1995, http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1995_num_104_1_2583

Le Langage : Le caractère social et culturel du langage, 2017, <http://www.philocours.com/new/cours/pages/cours-langage.html>

Mellier Fanette, Delormas Jérôme, Seurat Clémence, *Manifeste*, les éditions 369, <http://www.369editions.com/manifeste/>

Mineur Etienne, Duplat Bertrand, *Le livre qui disparaît*, <https://volumique.com/v2/portfolio/disappearing-book/>

Musée Art contemporain de Lyon, *Marina Abramović & Ulay*, 2010, http://www.mac-lyon.com/static/mac/contenu/fichiers/artistes/notices_collec/abramovicetulay.pdf

Nexus Studio, *The New Yorker, the Innovators Issue*, 2016, <https://nexusstudios.com/work/innovators-issue/>

Poncte Jeanne, *Étude de la proxémie selon Edouard T.Hall*, chapitre 3 partie 1c, 2007 http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2007.poncet-jeanne_m&part=203631

Perrier Mélanie, *Partitions 2 (dessins et formes prescriptives)*, Le laboratoire du geste, 2008, <http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article462>

Public du Centre Pompidou-Metz, *Oskar Schlemmer l'homme qui danse*, dossier découverte, 2016, <https://www.centrepompidou>

-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2016.10-OS.pdf

Quéloz Catherine, Schneiter Liliane, Yvonne Rainer, *Une femme qui ... écrits*, entretiens, essais critiques, éd Les presses du réel, avant propos, <http://www.lespressesdureel.com/PDF/745.pdf>

Rey Alain, *La conscience du poète : les langages de Paul Valéry*, p116-128, Persée, décembre 1971, https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_4_4_2534

Rodriguez Marie-José, *De la lettre à l'image un choix d'œuvres dans la collection du musée*, Centre Pompidou, direction des publics, octobre 2012, http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Lettre_image/index.html

Ruiz Geneviève, *Le monde de Camille, Exercice de portrait*, Centre Romand de formation de Journalistes CRFJ, 2015, http://www.cfjm.ch/wp-content/uploads/2015/06/Portrait_Ruiz.pdf

Scherrer Camille, *Le monde des montagnes*, 2008, <https://www.chipchip.ch/mondedesmontagnes>

Syndicat National de l'édition, *Économie, chiffres clés de l'édition*, juillet 2019, <https://www.sne.fr/economie/chiffres-cles/>

Richeux Marie, Lacasse Marie-Eve, Quintane Nathalie, Sakhi Montassir, Ohlmann Audrey, Ferrer-Gleize Nina, Mispelaëre Marianne, *Talweg 03, Le mouvement*, Transrevue pensées et art contemporain, 60 pages, 30 x 44 cm, éd Pétrole, 2016, <http://www.petrole-editions.com/editions/talweg03>

Thiberge Marc, *Langage, langue et parole*, Empan 2012/4, n°88, p 69-75, 2013, <https://>

www.cairn.info/revue-empan-2012-4-page-69.
htm?contenu=article

Trimardeau Camille, *Les écritures du mouvement, une graphie du geste, le système de notation en gymnastique artistique*, mars 2018, <https://camilletrimardeau.com>

Trimardeau Camille, *Abramović & Ulay, performance 1976-88, éditer la performance*, juin 2016, <https://camilletrimardeau.com>
Le Tripode, *La maison d'édition*, https://le-tripode.net/maison#le_tripode

Van Haeck Louis, *Le problème de l'origine du langage*, p188-205, revue philosophique de Louvain, 1947, https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1947_num_45_6_4103

Villard Marie-Aline, *Poétique du geste chez Henri Michaux : mouvement, regard, participation, danse*, 2012, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00919040/document>

Zali Anne, *Les calligrammes ou « peintures-mots » de Dotremont*, http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/page/textes_images/06.htm

podcast

Van Reste Adèle, *Le langage (1/4) : Barthes et la tyrannie de la langue*, 52 min, France Culture, 2016, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/le-langage-14-barthes-et-la-tyrannie-de-la-langue>

Mosna-Savoye Géraldine, *Eh bien dansons maintenant ! (1/4) : La danse a-t-elle une philosophie ?*, 49 min, France Culture, 2014, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/>

eh-bien-dansons-maintenant-14-la-danse-t-elle-une-videos

Brown Trisha, *It's a draw/live feed*, Walker Art Center, 17:10 min, 2008, <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>

Compagnie Marie Chouinard, *Mouvements*, ballet en 35min, 2005-2011, <https://www.mariechouinard.com/fran%C3%A7ais/oeuvres/henri-michaux-mouvements/>

Criqui Jean-Pierre, *Irma Boom, L'architecture du livre, Parole au graphisme*, 2:04:04min, Centre Pompidou, 2013, https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-5596ed7a751d1ab-93f4a3402d7e4c2¶m.idSource=FR_E-a5f-fb798a869ba46c83bc295a94e95c1

Duregger Katja, *La sensualité des livres*, Arte, 52 min, 2016, https://www.arte.tv/fr/videos/055845-000-A/la-sensualite-des-livres/?fbclid=IwAR0ROFO0yNTRY-Mqwd66V2N2ENokJ_LjpFxzDBOWflTK-TJwR80D2jVRH4Q

Lund Christian, *Irma Boom, The architecture of the book*, 14:07 min, Louisiana Chanel, 2013, <https://channel.louisiana.dk/video/irma-boom-architecture-book>

Scherrer Camille, *Le monde des montagnes*, 2008, 01 :18 min, Vimeo, <https://chipchip.ch/mondedesmontagnes>

Victori Bernard, *L'origine du langage*, 14:28 min, 2015, <https://www.franceculture.fr/conferences/palais-de-la-decouverte-et-cite-des-sciences-et-de-lindustrie/lorigine-du-langage>

Mineur Etienne, Duplat Bertrand, *Le livre qui disparaît*, 2:30 min, Vimeo, <https://volumique.com/v2/portfolio/disappearing-book/>

iCONOGRAPHIE

fig 01 : Munari Bruno, *Speak Italian*, p106-107, 1958, <http://pietmondriaan.com/tag/bruno-munari/>

fig 02 : Brown Trisha, *It's draw*, Walker Art Center, avril 2008, <https://walkerart.org/magazine/trisha-brown-drawing-performance>

fig 03 : Michaux Henri, *Alphabet*, dédié à Jean Paulhan, recto, Coll. particulière, Paris, 1927, <https://journals.openedition.org/genesis/1237?lang=en>

fig 04 : Michaux Henri, *Mouvements*, 1952, <https://typolitterature.wordpress.com/2012/06/21/henri-michaux-mouvements/>

fig 05 : Compagnie Marie Chouinard, *Mouvements*, 2005-2011, <https://www.mariechouinard.com/fran%C3%A7ais/oeuvres/henri-michaux-mouvements/>

<https://thomasrault.wordpress.com/2015/04/10/gymnopedies-henri-michaux-mouvements-marie-chouinard-danse/>

<http://www.divergence-images.com/laurent-philippe/reportages/henri-michaux-mouvements-de-marie-chouinard-LPH2226/henri-michaux-mouvements-de-marie-chouinard-ref-LPH2226007.html>

fig 06 : Dotremont Christian, *Logbook*, éd Yves Rivière, 218 pages, 1974, http://artistsbooks.info/AB_Dotremont%20Christian_Logbook.html

fig 07 : Pritchard Alwyne, *Up without an insistent casting away*, 2017, éd 350, <http://www.alwynnepritchard.co.uk/wordpress/index.php/other-projects/audio-visual-projects/>

fig 08 : Feuillet Raoul-Auger, *La Sarabande : portée et danse à deux*, écriture chorégraphique, <https://books.openedition.org/psorbonne/1754>

fig 09 : Laban Rudolph, *Musique et mouvements dans l'écriture de Laban*, écriture cinématographique, *Représentation des directions de mouvements*, <https://books.openedition.org/psorbonne/1754>

fig 10 : Trimardeau Camille, *Les écritures du mouvement*, <https://camilletrimardeau.com/>

fig 11 : Schlemmer Oskar, *le ballet triadique, L'homme et la figure d'Art*, Centre national de la danse, 2001

fig 12 : Schlemmer Oskar, *Danse des bâtons*, photographie de Lux Feininger, Stäbetanz, (Danseuse : Manda von Kreibitz), 1929, Photo Archive C. Raman Schlemmer, www.schlemmer.org

fig 13 : Oskar Schlemmer, *Figure et réseau de lignes dans l'espace*, 1924, Photo Archive C. Raman Schlemmer, www.schlemmer.org, <https://www.lesinrocks.com/2016/10/31/arts/arts/revolution-dansant-doskar-schlemmer/>

fig 14 : Wilson Robert, *The Sandman*, photographie de Lucie Jansch, 2017, <http://www.robertwilson.com/the-sandman>

fig 15 : Buée Clément, *L'Étrange histoire de Benjamin Button de F. Scott Fitzgerald*, 11 x 18 cm, 112 pages, éd Tendance négative, <https://www.tendancenegative.org/2017/12/07/letrange-histoire-de-benjamin-button-f-scott-fitzgerald/>

fig 16 : Boom, Irma, *Weaving a metaphor*, 416 pages, 06 x 02 x 8,2 inches, éd Yale University Press, 2006 (1^{ère} édition), <http://indexgrafik.fr/irma-boom/>

fig 17 : Boom Irma, *Otto Treumann: Graphic Design in the Netherlands*, éd 010 Publishers, 2001, <http://thinkingform.nyc/2011/03/30/otto-treumann-graphic-design-in-the-netherlands/>

fig 18 : Boom Irma, *The architecture of book*, 129 pages, 7,6 x 0,4 x 9,5 inches, éd 010 Publishers, 2001, <http://indexgrafik.fr/irma-boom/>

fig 19 : Mellier Fanette, *Astronomicon*, 12 × 18 cm, 64 pages, B42, 2017, <https://fanettemellier.com/project/astronomicon/>

fig 20 : Buée Clément, *Un étrange phénomène de H. G. Wells*, 11 x 18 cm, 72 pages, photographie de Camille Cier, <https://www.tendancenegative.org/2018/01/09/un-etrange-phenomene-h-g-wells/>

fig 21 : Trimardeau Camille, *Abramović & Ulay, performances 1976–88, Éditer la performance*, projet de DNSEP (ESADHaR, Le Havre), juin 2016, 29,7 x 21 cm, 176 pages, <https://camilletrimardeau.com/>

fig 22 : Queneau Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, d'après les maquettes de Robert Massin, 24,5 x 28,5 cm, éd Gallimard, 1961, <http://indexgrafik.fr/cent-mille-milliards-de-poemes-raymond-queneau/>

fig 23 : Mineur Etienne, Duplat Bertrand, *Le livre qui disparaît*, <https://www.actualitte.com/images/news/17354.jpg>

fig 24 : Scherrer Camille, Pilet Julian (software), *Le monde des montagnes*, 2008, <https://chipchip.ch/mondedesmontagnes>

fig 25 : Nexus Studio, *On the go*, The New Yorker, the Innovators Issue, <https://etapes.com/christophe-niemann-et-nexus-utilisent-la-ra-pour-la-couverture-du-new-yorker/>

fig 26 : Bardainne Claire, Mondot Adrien, *Acqua Alta : La traversée du miroir*, 23 cm x 28 cm, 28 pages, 2019, <https://www.kickstarter.com/projects/adrienmclaireb/acqua-alta/posts/2674110>
<http://www.lux-valence.com/calendrier/acqua-alta-la-traversee-du-miroir/>

fig 27 : Bardainne Claire, Mondot Adrien, *Acqua Alta : Noir d'encre*, 2019, <https://www.kickstarter.com/projects/adrienmclaireb/acqua-alta/posts/2674110>

fig 28 : Bardainne Claire, Mondot Adrien, *Acqua Alta : Tête-à-tête*, 2019, <https://www.kickstarter.com/projects/adrienmclaireb/acqua-alta/posts/2674110>

Agathe Ruelland Remy,
mémoire de DNSEP 2019
imprimé à l'ESAM Caen-Cherbourg

typographies

Inria, serif, regular et italic, 10 pt (texte courant), regular et italic, 8 pt (références)
de Black Foundry
Solide Mirage, mono, 30 pt (titre), 12 pt (figure), 10 pt (poésie) de Jérémy Landes

papiers

Olin Bulk, blanc bouffant, 80g
Arjowiggins, Rives laid, ivoire clair, 120g (couverture)

