

En découdre avec le Livre

Mémoire de recherche en Design



Synthèse

ALYCIA RAINAUD

01

×



DSAA Design mention Graphisme 2018
Lycée Denis Diderot à Marseille

x

Synthèse

x

x

Sommaire

x

SOMMAIRE

SYNTHÈSE

×

Introduction — 6-9

I. Stabilisation de la forme codex

1. 1 Mise en ordre du livre, mise en ordre de la parole de Dieu — 10-13

1. 2 Mise en ordre du livre, mise en ordre du monde — 13-15

II. Formes limites et critiques

2. 1 Démocratisation et appropriation — 16-21

2. 2 Révolution numérique : facteur de désordre — 21-23

III. Le livre miroir

3. 1 Mise en ordre du livre, mise en ordre de l'être — 24-26

3. 2 Designer de la complexité — 26-29

Conclusion — 30-31

Remerciements — 32-33

Sommaire

×

x

Introduction

6

EN DÉCOUDRE AVEC LE LIVRE

x

— En quoi le façonnage du livre témoigne-t-il d'une relation intrinsèque entre ordre et désordre ? Le codex est à la fois une forme symbolique, une forme ordinatrice et une forme ouverte. Cette forme, à la fois simple et multiple, représente tout du livre, à travers ses vingt-et-un siècles de transformation. Cette forme a su s'imposer grâce à l'essor d'une nouvelle religion, se stabiliser et se maintenir à travers les âges, en s'adaptant à de nombreuses fonctions. La relation entre la structure ordonnée du livre et la structure ordonnée du monde font du codex un objet transcendantal.

Ainsi, façonner un livre, c'est aussi saisir le moment où il faut contenir tout ce qui est difficile à contenir dans un espace restreint, et qui parfois engendre des modifications de la forme codex vers des formes hybrides, en spatialisant son contenu. Le livre est en limite, car il ne peut contenir tout d'un savoir évoluant perpétuellement, dans un monde notamment traversé par la révolution numérique, où les formes du codex sont destinées à s'ouvrir, s'augmenter.

Au travers de ce mémoire, nous tentons de mettre en relation la forme du livre, une lecture du monde, l'individu, et le designer. De ce fait, le livre peut-il être un entre deux, de l'ordre et du désordre ? Existe-t-il une relation entre le livre et le Moi ? Quelles sont les tensions qui traversent la forme codex ?

Introduction

×

Dans un premier temps, nous aborderons la façon dont le codex est apparu et s'est stabilisé en devenant l'objet de promotion de la religion chrétienne. De plus, nous constaterons que la relation entre la forme ordonnée du codex et la structure ordonnée du monde font du livre un objet transcendantal, notamment grâce au pouvoir du pli. Dans un second temps, nous analyserons comment, à partir de la Renaissance et de la démocratisation du livre, une certaine appropriation de la forme codex a été possible. De même, nous constaterons comment, dans un contexte plus laïque, la forme codex a été amenée à être modifiée d'abord par l'écriture, puis au 19^e siècle par des audaces dans le façonnage, renforcées dans la révolution numérique. Enfin, dans un troisième temps, nous analyserons la capacité qu'a le codex de permettre au lecteur d'intérioriser une certaine forme d'ordre ou de désordre, et une certaine image de lui-même. Ainsi, nous verrons comment le désigner, aujourd'hui, tend à vouloir accéder à une lecture de l'objet livre qui ne soit pas simplement fonctionnelle, organisée par un rapport texte image, mais qui prenne en compte l'extrême pouvoir symbolique et complexe de cet objet.

STABILISATION

DE LA FORME CODEX

Historiquement, la forme codex apparaît, puis se stabilise, car elle va permettre à la nouvelle religion chrétienne de se légitimer face à la religion juive grâce au Nouveau Testament. Dès lors, elle n'est plus une forme du texte, mais également une forme du monde. On peut alors parler du codex comme forme à la fois stabilisatrice, symbolique et ordinatrice.

1. 1 Mise en ordre du livre, mise en ordre de la parole de Dieu

Apparition de la forme codex

— Dès l'Antiquité, l'écriture traverse de nombreux médiums (argile, pierre, bois) pour en suite évoluer jusqu'à la forme papier, notamment grâce à l'usage des volumens¹. Le passage du volumen au codex² définit ainsi ce que l'on appelle aujourd'hui la première révolution du livre.

Les prémices de la forme codex voient le jour durant le II^e siècle av. J.-C, grâce à un assemblage de tablettes de bois, à l'origine de son nom : Caudex, qui signifie bloc de bois en latin. Néanmoins, l'aspect trop rigide du bois est rapidement substitué par les Romains grâce à l'ajout de feuilles de papyrus ou de parchemin, reliées par un dos, qui permettent alors l'action la plus caractéristique du codex : le pli. Le codex est alors défini par un ensemble de parchemins inscriptibles des deux côtés d'une page, composés de feuillets réunis et assemblés en cahiers, puis cousus en leurs dos.

« Deux écoles peuvent s'affronter : celle qui défend l'origine païenne du codex et celle qui défend son origine chrétienne, qui repose sur son usage, sa diffusion et son succès final. Les deux finiront par s'entendre sur une hypothèse qui reconnaîtra aux Romains l'invention, reprise et développée dans les premières communautés chrétiennes à la fin du I^{er} siècle. »³

¹ Cf. lexique définition *volumen* + iconographie A

² Cf. lexique définition *codex* + iconographie B

³ Michel Melot, *Livre*, Chapitre 1, page 21-22, L'œil Neuf Éditions

Cette forme nouvelle et complexe, nécessite un long travail de stabilisation, de la naissance du Christ au 6^e siècle. Elle remplace ainsi progressivement le volumen grâce à son ergonomie, son coût de production, et sa capacité d'accès au contenu. La transformation majeure que représente la page, permet désormais au lecteur d'accéder immédiatement à un extrait d'ouvrage, a contrario du volumen qui impose une lecture continue.

Un objet de promotion du Christianisme

— Face à une constante stabilisation de sa forme, le codex devient un enjeu de pouvoir religieux. La stabilisation de cette dernière s'effectue en même temps que la mise en place des différents piliers de la religion chrétienne (résurrection, messie ...). Dès son apparition, le codex devient un outil qui répond aux besoins de la religion monothéiste chrétienne, qui adopte sa forme pour faciliter la circulation de textes sacrés, notamment Le Nouveau Testament¹. Il permet alors de rompre tout amalgame avec le texte des Évangiles des volumens sur lesquels les juifs écrivaient la Torah et de marquer ainsi, le passage de l'Ancien Testament² au Nouveau Testament.

La forme codex résout les éventuels conflits entre ces deux livres à travers une nouvelle forme, et devient l'image et le témoin d'un croisement entre le monde céleste et terrestre. Le christianisme confère alors une dimension symbolique au codex, qui devient le signe fort et l'objet de communication d'une religion. En effet, la religion chrétienne instaure ici les prémices d'une logique de design et de promotion en arborant un logo, celui de la croix, un message, celui de la résurrection, un médium, le livre. En cela, Colette Sirat dans *Le Livre au Moyen Âge* de Jean Glénisson ira jusqu'à définir les chrétiens comme « promoteurs du codex »³.

En revanche, l'idée de désordre, ici, est certainement liée au passage d'une religion à une autre, de l'essor de l'une d'elle au détriment de l'autre, en s'appropriant le livre pour tenter de ré-organiser dans une seule et même forme, deux formes de pensée. Ce phénomène confère au codex unitaire une part de complexité, de multiplicité, de par l'association de deux livres en un seul : l'Ancien Testament et le Nouveau Testament. Ainsi est créée la Bible Chrétienne, archivant et classifiant en un seul et même objet, dans un ordre scrupuleux, deux alliances, formées de sept parties, quatorze sous-parties soit quarante-neuf rouleaux et soixante-dix livres⁴. Le codex est l'outil propre de la hiérarchisation de la pensée.

¹ Cf. lexicque définition *Nouveau Testament*

² Cf. lexicque définition *Ancien Testament*

³ Colette Sirat dans, Jean Glénisson, *Le Livre au Moyen Âge*, page 21, Presses du CNRS

⁴ Cf. iconographie C

La forme codex transforme notre façon de penser l'ordre et le sens, tout comme sa stabilisation permet de régler la relation conflictuelle entre l'ordre et le désordre. Le livre a besoin de se stabiliser car il existe une relation entre le façonnage de la pensée et celui du texte. Cette stabilisation complexe de la forme livre témoigne d'un besoin de la religion chrétienne d'achever et fixer la parole de Dieu dans un même objet, à l'instar de la religion hébraïque dont le volumen demeure inachevé.

« Les chrétiens nous ont appris que le livre était désormais fermé. Le rouleau de la Torah évoque une histoire inachevée et la poursuite de son attente. Le Nouveau Testament annonce l'achèvement de l'Écriture : aucune texte passé ne s'en échappera, aucun texte à venir ne pourra le dépasser. La nouveauté du codex n'est pas d'inscrire la Vérité dans un livre unique, ce dont tout support matériel est capable. Elle est que ce livre soit clos. »¹

Le codex comme ouvrage achevé et comme forme symbolique tend ainsi à refléter une image de l'ordre du monde et à être, de ce fait, défini comme un objet transcendantal.

1. 2 Mise en ordre du livre, mise en ordre du monde

Le livre, un objet transcendantal

— D'après Kant, le transcendantal² est directement lié au contenu de la connaissance. Ce terme désigne les conditions de connaissance a priori des objets. Selon lui, l'a priori est une grille de lecture qui permet de lire le monde le classant pas catégories. L'a priori représente donc la condition de possibilité du monde : il précède le monde, le structure et crée ainsi des horizons d'attente. *« J'appelle transcendantale toute connaissance qui ne porte point en général sur les objets, mais sur notre manière de les connaître, en tant que cela est possible a priori. »³*. En effet, pour Kant, la logique transcendantale est une logique ne faisant pas abstraction de tout contenu de la connaissance. Elle contient les règles de la pensée pure d'un objet et exclue toutes ces connaissances dont le contenu serait empirique.

¹ Michel Melot, *Livre*, Chapitre 1, page 23, L'oeil Neuf Éditions

² Cf. lexique définition *transcendantal*

³ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Introduction, §VII, III, 43

Cette logique tend à témoigner de l'origine de nos connaissances des objets. A contrario, la logique générale ne se préoccupe pas de l'origine de la connaissance : elle s'affaire à examiner nos représentations au point de vue des lois suivant lesquelles l'entendement les emploie et les relie entre elles. Le concept de transcendantal tend ainsi à interroger les catégories de classification (appelées aussi catégories transcendantales) permettant d'organiser et de structurer une vision du monde.

Une pensée par le pli

— Selon Michel Melot, le livre est un objet transcendantal. Son pouvoir réside dans son pli¹, qui organise l'espace en parties égales, liées les unes aux autres. Il crée des espaces à la fois distincts et solidaires.

« Le pouvoir transcendantal du livre est inscrit dans le pli. Le pli est la forme élémentaire du livre, qui le distingue des autres supports d'écriture : paroi, tablette, rouleau, affiche, écran. Le livre est né du pli [...] ce n'est pas un pli naturel ni spontané, c'est le pli le plus raisonné qui soit, une forme géométrique rigoureuse, totalement symétrique [...], ce pli est normatif : quiconque l'utilise est contraint d'en suivre la règle et d'en respecter l'ordre. »²

Ainsi pense le pli, au travers d'une dialectique favorisant la continuité dans la double page et l'opposition radicale dans la page qui tourne le dos. Le livre en tant qu'objet transcendantal est capable de donner forme à l'ordre du monde. De même, Régis Debray dans *Le pouvoir intellectuel en France*, affirme par le néologisme de la *médiologie*³, que les formes matérielles de communication comme le codex créent du transcendantal. En effet, elles représentent des formes génératrices de sens. La démarche médiologique entend surmonter l'opposition habituelle entre technique et culture. Elle étudie les soubassements matériels du monde spirituel et moral (idéologies, croyances) ainsi que les effets des innovations scientifiques et techniques sur notre culture et nos comportements.

« Dans médiologie, « médio » ne dit pas média ni médium mais médiations, soit l'ensemble dynamique des procédures et corps intermédiaires qui s'interposent entre une production de signes et une production d'événements. »⁴.

¹ Cf. iconographie D

² Michel Melot, *Livre*, Chapitre 2, page 43-44, L'oeil Neuf Éditions

³ Cf. lexique définition *médiologie*

⁴ Régis Debray, *Manifeste Médiologique*, 1994

En outre, le livre crée de nouvelles catégories de transcendantal, en introduisant notamment l'idée d'un livre immuable, avec un début, une fin, un ordre, un titre, une table des matières... En somme, grâce à sa forme codex, le livre a conditionné nos catégories d'appréhension du monde, en modifiant notre façon de percevoir l'ordre et le sens. La mise en ordre est une fonction humaine fondamentale. Le livre, à l'image d'un ordre du monde, d'un ordre religieux, se plie à cette règle par sa forme ordinatrice : elle influe fatalement sur le contenu, la façon d'écrire et de lire. Ainsi, pour que le monde soit une finalité, il faut alors que le livre soit un et donc achevé.

FORMES LIMITES

ET CRITIQUES

x

Si le livre est un objet transcendantal, il est alors possible de se demander s'il tend à refléter la capacité d'une société à accepter les tensions qui la traversent. Comme l'exprime Michel Melot « Il était l'objet le plus apte à représenter dans sa forme même et les usages qu'il implique, une foi, une forme de pensée et un modèle de société »¹. Le livre comme forme ouverte devient le témoin d'une crise entre son intériorité et son externalité.

2. 1 Démocratisation et appropriation

Le livre comme forme ouverte

— Par la démocratie, le livre devient une forme ouverte qui intègre et accepte un désordre nécessaire à l'évolution et la ré-actualisation permanente de la forme codex. Au même titre, le monde se pense lui-même en changement. Ainsi, le livre exprime une nécessité de transformation. Du 6^e siècle au 20^e siècle, après s'être stabilisé dans sa forme codex, le livre traverse les âges jusqu'à devenir progressivement un marché grâce à l'invention de l'imprimerie en 1450 par Gutenberg². On parle alors d'industrie du livre. Peu à peu, le livre se diffuse et uniformise les esprits, il devient une industrie culturelle, au même titre que le cinéma, ou la télévision.

Lucien Febvre et Henri-Jean Martin vont jusqu'à associer le terme de « produit de commerce » mais également de « ferment »³ au livre pour traduire le passage du culte à la marchandise. En effet, selon H.J- Martin et L. Febvre, le terme de produit permet de définir le marché du livre comme une économie de la connaissance, tandis que le terme de ferment, renvoi à l'aspect transcendantal du livre et sa capacité en tant qu'auxiliaire de la pensée, sa fonction de médium complexe. De même, d'après Michel Melot, grâce à sa forme codex et sa fabrication sérielle, le livre devient adapté au mode de production capitalise, qui fait de la pensée une économie.

Formes limites et critiques

¹ Michel Melot, *Livre*, Chapitre 1, page 26, L'oeil Neuf Éditions

² Cf. iconographie E

³ Henri-Jean Martin sous la direction Lucien Febvre, *L'apparition du livre*, 1971, Albin Michel

Néanmoins, le paradoxe du capitalisme, et ce depuis la Renaissance, réside dans l'idée de permettre à la fois de générer du produit, mais également de considérer le produit comme porteur de vie nouvelle. Ainsi, pour penser le livre en tant que forme ouverte, quels concepts faut-il évoquer pour aborder l'ordre et le désordre ?

La démocratisation et l'industrialisation confèrent au livre le statut d'objet reproductible et interchangeable. Le livre devient un objet normé et de ce fait normatif¹. La forme codex est le témoin matériel des codes d'une société, car tout y est normalisable : papier, format, typographie, censure... En effet, d'après Michel Melot, l'aspect normatif du livre est susceptible d'impacter le sens de l'écriture.

« Voilà ce que le livre fit à l'écriture : il agit comme une force normalisatrice où la lisibilité l'emporte sur la sensibilité. Or, ce besoin de lisibilité [...] répond aussi à la volonté d'élargir au maximum le cercle des lecteurs, et d'exploiter au maximum le marché qu'ils constituent. »²

De plus, pour Georges Canguilhem dans *Le Normal et le pathologique*, la norme³ s'apparente au concept d'hétéronomie⁴ et d'homéostasie⁵. En effet, la norme, de façon globale, réside en l'appartenance à un ordre collectif pré-établi conçue sur la base d'un *système de régularités* ; ce qui s'en écarte résulte de l'anormal ou du pathologique. Ainsi, Canguilhem, réfute la thèse de Claude Bernard⁶, dans laquelle l'état pathologique n'est qu'une modification quantitative de l'état normal. La question du normal existe, car l'anormal persiste, à mi-chemin l'anomalie reste parfois un mystère. En cela, normal et pathologique ne se distinguent pas seulement par le *plus* et le *moins* mais encore par l'*autre*. Ces concepts sont à prendre en compte au travers d'une étude qui questionne une tension entre ordre et désordre présente dans la forme codex.

Ainsi, le livre, par sa démocratisation, devient une forme dans laquelle toutes sortes de contenus vont être organisés. Elle s'adapte et se ré-actualise constamment. La forme codex est une forme toujours en mouvement, car c'est une forme ouverte qui permet d'articuler à la fois l'ordre et le désordre. Elle devient le théâtre d'un réajustement permanent des modes de pensée. Le livre est alors confronté à de nombreuses transformations sociales, économiques, politiques. En outre, les tensions internes du codex vont générer des formes critiques et limites du livre, en se distanciant de sa fonction initiale. Le codex quitte la forme religieuse et se déploie dans des possibilités nouvelles, notamment grâce à l'expansion de la littérature, de l'art et du design.

¹ Cf. lexique définition *normatif*

² Michel Melot, *Livre*, Chapitre 4, page 88, L'oeil Neuf Éditions

³ Cf. lexique définition *norme*

⁴ Cf. lexique définition *hétéronomie*

⁵ Cf. lexique définition *homéostasie*

⁶ Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, 1865

— L'industrialisation et la démocratisation du livre permettent l'appropriation de la forme codex par un large public. Initialement, de partielles déconstructions du livre s'opèrent uniquement en son sein, en réponse à l'excès normatif exercé sur sa forme. L'appropriation du livre est initialement progressive car elle ne déconstruit pas de manière catégorique. En outre, dès le 17^e siècle, Laurence Sterne dans *Vie et opinions de Tristram Shandy*¹, injecte de la subjectivité dans la mise en forme de son ouvrage. Bien que tout se joue encore dans le corps du livre même, Sterne exprime d'ores et déjà le besoin de réfuter l'ordre normatif en intervenant sur les pages de son ouvrage grâce à des procédés graphiques tel que l'écriture manuscrite ou le dessin. Cette digression du schéma hégémonique² de mise en pages n'est alors que le prémices d'initiatives audacieuses.

Le livre est alors le témoin d'expérimentations entre la forme codex et l'écriture. L'ordre de la forme est alors mis en tension avec l'écart du texte de façon fragmentaire. En effet, dans les années soixante, de plus en plus de procédés de déconstruction et d'appropriation de la forme codex voient le jour, notamment grâce à l'influence de l'art et de l'époque contemporaine. Le livre devient un véritable médium d'expression. L'Oulipo ou *Ouvroir de Littérature Potentiel*, est un mouvement présentant une volonté de s'écarter des schémas d'écriture traditionnels, créé par un groupe international de littéraires et de mathématiciens dont François Le Lionnais et Raymond Queneau. Ce mouvement permet à l'écriture de créer de la fragmentation à travers le corps du livre et son façonnage, qui demeurent inchangés. La réflexion sur l'écriture permet ainsi de modifier l'ordre interne du livre.

Georges Perec, un acteur fort du mouvement Oulipien, s'est toujours efforcé de réaliser des ouvrages inédits et critiques. C'est le cas de *La Vie mode d'emploi*, où il utilise le problème mathématico-logique de la *polygraphie du cavalier* pour générer l'ordre drastique de son œuvre ; ou bien encore *La Disparition*, un roman lipogrammatique, dépourvu de la lettre « e »³. Le mouvement oulipien s'approprie ainsi la forme codex en expérimentant de nouveaux schémas de narration. Cette idée est corroborée aux travers de la technique du *cut-up*⁴, expérimentée par l'écrivain américain William S. Burroughs, à travers laquelle il découpe un texte en fragments aléatoires, puis le réarrange pour produire un sens nouveau.

¹ Cf. iconographie F

² Par extension, l'hégémonie est la domination exclusive qu'exerce une nation, un peuple ou une ville sur d'autres, lui assurant de ce fait le contrôle plus ou moins direct sur un grand territoire.

³ Cf. fiche Art, Technique et Civilisation, *Fleur et Chair de la narration* + iconographie G

⁴ Cf. iconographie H / Le *cut-up* est une technique littéraire, inventée par l'auteur et artiste Brion Gysin qui consiste à découper un texte en morceaux puis le reconstituer dans un ordre différent

Dans sa quête d'exploration de l'inconscient, Burroughs dissocie la forme codex en de distanciant entièrement de son unité imposée. Nous assistons ainsi aux premières expérimentations sur le façonnage du livre, et au passage de l'appropriation de l'ordre interne à l'ordre externe du livre.

Livre d'artiste

— Si les écrivains ont assimilé la capacité subversive du livre et de son contenu, vient ensuite le tour des artistes. Les livres et les éditions d'artistes se sont développés à partir des années soixante sous l'impulsion de deux artistes : Edward Ruscha et Dieter Roth. Ce phénomène apparaît comme un nouveau territoire pour l'Art, les œuvres prennent pour forme et pour support le livre. L'une des caractéristiques essentielles d'un livre d'artiste est la place qu'occupe l'artiste plasticien lors de sa réalisation.

En effet, les livres d'artistes sont des livres entièrement pensés et conçus par l'artiste, qui en est l'auteur. Selon Anne Moëglin-Delcroix, un livre d'artiste constitue en lui-même une création originale, et se situe parfois aux prémices du livre-objet. À l'instar des œuvres d'art traditionnelles, le livre d'artiste s'illustre par sa reproductibilité. Il véhicule donc avec lui l'idée de l'accessibilité et de la démocratisation de l'Art.

« Le livre d'artiste est une œuvre créée sous la seule responsabilité de l'artiste et conçue pour prendre la forme d'un livre imprimé dans le but de rendre l'art accessible à un plus grand nombre. »¹

De plus, le livre d'artiste permet une émancipation et une appropriation totale de la forme codex traditionnelle. Il est possible alors de voir apparaître des formes de livres hybrides, des livres multiples, dont la substance même ne réside plus dans l'unité formelle du codex comme objet compact et scellé. L'œuvre *Livres*² de l'artiste Christian Boltanski exprime parfaitement cette idée. Sous l'apparence d'un coffret, l'artiste archive l'ensemble de ses productions imprimées (livres, cartes postales, photographies ...) avec une liberté – ou un désordre – totale de consultation. Ici, même si la forme du livre n'est pas expressément représentée, il existe néanmoins un lien entre unité et multiplicité.

¹Anne Moëglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, 1992, Le mot et le reste - BnF

²Cf. iconographie Q et livret entretien, *Designer du livre et psychanalyse*

Si le livre comme nous le connaissons est un objet unis par une couverture, un dos qui renferme en son sein une multitude d'éléments ; alors l'œuvre de Christian Boltanski propose des similitudes. Comme l'exprime Michel Melot, le livre s'apparente à un corps, son extérieur est une peau, son intérieur un système multiple.

2. 2 Révolution numérique : facteur de désordre

Du tangible à l'ondulatoire

— À compter du 20^e-21^e siècle, l'apparition de nouvelles technologies (écran, machine, ordinateur) introduit la révolution numérique. Cette mutation se traduit par une mise en réseau planétaire des individus, de nouvelles formes de communication et une décentralisation dans la circulation des idées. La révolution numérique constitue à elle seule la troisième révolution du livre, la première étant celle du volumen, la seconde celle du codex, et la troisième, celle de l'écran¹. Elle traduit le passage d'une forme tangible² à une forme ondulatoire. La révolution numérique constitue en une nouvelle forme de transcendantal, qui, comme lors de chaque crise, nous pousse à remettre en questions les anciens transcendants. Ce phénomène engendre et sous-entend que l'envoi et la fixation du contenu du livre s'effectue par une autre forme de mémoire que celle des atomes. Ainsi, peut-on dire que cette tension conduit à la déconstruction et la disparition totale de la forme codex ; ou bien alors le livre peut-il survivre à cette révolution en faisant co-exister le numérique et le tangible dans de nouveaux univers techniques ?

Selon Michel Melot, le livre est un système protocolaire³ qui permet une ordination standardisée. L'écran quant à lui ne possède pas de limite en terme de lien et de classification, il ne permet pas la pensée systématique. De plus, à son sens, la comparaison entre livre et écran demeure une erreur, car même si ces deux entités partagent les notions d'écriture et de lecture, leurs logiques et leurs vertus sont différentes. Le savoir numérique relate l'idée héritée du monde des livres, que la réalité est organisée en un seul système hiérarchisé et cohérent. Pour beaucoup, l'espace numérique suscite le besoin d'un retour à un environnement stable, la nécessité d'un ordre : le livre.

¹ Dominique Arot, *Exposition « Les 3 révolutions du livre »*, Bulletin des bibliothèques de France (BBF), 2003, n° 2, p. 116-117

² Cf. lexique définition *tangible*

³ Un objet suivant un ensemble de règles chronologiques de façonnage, un protocole de fabrication

⁴ Michel Melot, *Livre*, Chapitre 3, page 75, L'oeil Neuf Éditions

« *L'image et l'électronique ont toujours besoin de structuration. Le papier reste sur le bureau comme instrument stabilisateur dans un monde où tout est fugitif.* »⁴

A contrario, dans *L'Être et l'écran*, Stéphane Vial affirme que la différence entre réel et virtuel n'existe pas, que le monde dans lequel nous vivons est un environnement hybride, à la fois numérique et tangible, et dont les designers sont en charge. À son sens, la révolution numérique devient une « *révélation numérique* ». De même, Gilbert Simondon, témoigne d'une volonté d'accorder aux objets techniques une place dans le monde des significations, malgré la grande résistance de certains, face à la dimension technique des actes et objet de culture.¹

En outre, le designer Etienne Mineur, co-fondateur et directeur de création chez *Volumique*, expérimente depuis de nombreuses années le rapport entre tangible et ondulatoire au travers de nombreux projets et prototypes, notamment par le biais de l'interactivité. Le studio renouvelle sans cesse son approche de la dualité du livre en explorant de nouveaux types de supports grâce à des technologies comme la réalité augmentée, les médiums conductibles, l'électronique ou la programmation. En effet, dans *Le Livre qui disparaît*², Mineur prototype un codex dont le temps de lecture est imposé grâce à une résistance placée dans le dos du livre qui permet dès son ouverture d'activer le système et de noircir au fur et à mesure les pages du livre, jusqu'à l'illisibilité totale de celui-ci. D'autres prototypes sont également intéressants à analyser comme celui du *paper-book*³ qui laisse interagir entre eux papier et écran ou encore le livre électronique *Le Livre qui voulait être un jeu vidéo*⁴.

En tant que conférencier et enseignant à l'ENSAD, Étienne Mineur a également débattu avec brio sur l'état du livre à l'heure de la révolution numérique dans la chronique *L'heure de pointe* avec Xavier De La Porte⁵. Il affirme alors que selon une étude du SNE (Syndicat National de l'Édition) en 2015, seulement 2% des Français ont acheté un livre numérique. En effet, même si le livre est facilement piratable, le marché ne semble pas impacté. À son sens, le livre papier résiste et co-existe face au numérique car tout lui confère le statut d'objet technologique (papiers, encres, impression, façonnage ...). Ce qui maintient le livre, c'est donc bien sa forme et sa valeur symbolique.

¹ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, 1958, Flammarion, 2012

² Cf. iconographie O

³ Cf. iconographie R

⁴ Cf. iconographie S

⁵ Etienne Mineur, Chronique *L'Heure de pointe*, avec Xavier De La Porte, 11 Octobre 2017, Radio Nova

⁶ Cf. lexique définition *bibliomane*

⁷ Cf. lexique définition *bibliophile*

La révolution numérique suscite l'engouement d'un retour au livre papier, un livre qui incarne la stabilité d'un ordre fondateur, de l'ordre du monde, à l'image d'un héritage religieux. Le plaisir de l'objet par son aspect tangible fait de lui un compagnon de chaque époque, que nous soyons lecteurs, bibliomanes⁶ ou bibliophiles⁷. Certaines fois le livre devient une forme augmentée, car la forme codex ne se suffit plus, d'autres fois il devient une forme morte.

x

Le livre miroir

24

LE LIVRE

MIROIR

x

Le livre est une forme du monde, une forme ouverte. Il permet également au lecteur d'intérioriser une certaine forme d'ordre ou de désordre, au même titre qu'une certaine image de lui-même. Ainsi, quels sont désormais les enjeux pour le designer du livre ? Peut-il se tourner vers des approches sociologiques et psychanalytiques du livre pour en comprendre toute la complexité ?

3. 1 Mise en ordre du livre, mise en ordre de l'être

Moi, de la page à l'angoisse

— L'individu étant confronté au livre, dans une relation intime et sensible, se retrouve exposé au monde et à une tentative de stabilité entre ordre et désordre. Le livre, en parfaite symétrie avec notre corps, se présente à nous de la même façon qu'un miroir¹. Le lecteur, en lisant, intègre un ordre faisant écho à la façon dont-il se pense lui-même. En effet, puisque le livre est un objet transcendantal capable de matérialiser un ordre du monde, il tend à amener le lecteur à penser son propre ordre interne. Nous nous pensons alors au travers du livre. Ainsi, si l'individu, dans une lecture dynamique, se retrouve confronté à quelconque désordre, il peut également être confronté à l'angoisse.

Selon Freud, l'angoisse est l'expression d'un conflit psychique interne qui n'a souvent pas d'objet direct. En psychologie, l'angoisse représente également une forme d'anxiété qui se caractérise pas des symptômes physiques. L'individu, pensé au sein d'un groupe, peut être sujet à l'angoisse en devant produire de l'ordre seul. L'idée d'une entité ordinatrice permet de rassurer, collectivement, scientifiquement, religieusement. L'individu attend alors une marche à suivre pour lutter contre l'effet de panique individuelle. D'après Freud, la religion permettait à l'individu esseulé, de prendre en charge ses angoisses, au même titre que le fera la science et Rudolf Clausius en introduisant la fonction d'entropie².

Le livre miroir

¹ Cf. iconographie N

² Cf. lexique définition *entropie*

« Pour bien se représenter le rôle immense de la religion, il faut envisager tout ce qu'elle entreprend de donner aux hommes ; elle les éclaire sur l'origine et la formation de l'univers, leur assure, au milieu des vicissitudes de l'existence, la protection divine et la béatitude finale, enfin elle règle leurs opinions et leurs actes en appuyant ses prescriptions de son autorité. Ainsi remplit-elle une triple fonction. En premier lieu tout comme la science mais par d'autres procédés, elle satisfait la curiosité humaine et c'est d'ailleurs par là qu'elle entre en conflit avec la science. C'est sans doute à sa seconde mission que la religion doit la plus grande partie de son influence. La science en effet ne peut rivaliser avec elle, quand il s'agit d'apaiser la crainte de l'homme devant les dangers et les hasards de la vie ou de lui apporter quelque consolation dans les épreuves. La science enseigne, il est vrai, à éviter certains périls, à lutter victorieusement contre certains maux : impossible de nier l'aide qu'elle apporte aux humains, mais dans bien des cas elle ne peut supprimer la souffrance, et doit se contenter de leur conseiller la résignation ».¹

En somme, le livre, en tant que forme du monde et miroir de l'être, peut à la fois créer des ordres communs pour l'individu et questionne ça propre intériorité.

3. 2 Designer de la complexité

Le livre résout la relation entre façonnage et écriture, et inscrit le lecteur, par la manipulation du livre, dans un ordre qui va de l'intériorité psychique à l'organisation sociale. Il est alors possible de se demander quel design doit être appliqué au livre ? En traversant de nombreuses crises et transcendants, le codex n'en demeure pas moins un objet ambigu et étrange. Au-delà des questions de stabilisation et de maintiens de sa forme, le livre doit-il désormais maintenir un ordre prédéterminé ou doit-il accepter une fonction imaginaire ? De même, doit-il accepter un autre regard sur son propre corps ?

Strange Design

— Le design, et notamment le design graphique, a toujours maintenu une réflexion sur la fonction ainsi qu'une analyse constante de l'objet. La fonction réduit notre relation aux objets de façon servile, elle ne permet pas d'écart à la forme. Dans le cadre du design, l'imprégnation d'un ordre pour se penser soi-même peut être un axe de travail expérimenté notamment par le *Strange Design*. Le *Strange Design* est un mouvement qui tente d'assigner de nouvelles fonctions

¹ Sigmund Freud, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, 1936

au design, et de créer des objets qui cherchent à s'éloigner du fonctionnel, de l'utilitaire et de l'obéissant. Le *Strange Design*¹ est un ouvrage réalisé par Emanuele Quinz et Jehanne Dautrey, fondé autour des mouvements de *Design Radical* et du *Critical Design*, défini par Anthony Dunne et Fiona Raby comme un design critique, spéculatif et réflexif, un design du questionnement, cherchant à se distancier des affirmations et fonctions associées aux objets. Le concept même du *Critical Design* réside dans une procédure systématique du détournement d'objets, en outre le détournement de leurs formes et leurs fonctions. Ces initiatives permettent aux objets de designs tel que le livre, d'accepter ainsi une part d'étrangeté et d'ambiguïté, des comportements inhabituels.

« Dès lors qu'il veut échapper à la seule dimension du produit, le design se voit offrir comme unique alternative le rapprochement, voire la fusion avec l'art, présenté comme la seule voie par laquelle il est susceptible d'échapper à une production soumise aux impératifs d'une fonctionnalité. En explorant la possibilité d'un design étrange, des designers ont néanmoins tracé une autre voie, sortant de la fonction sans vraiment en sortir, explorant en elle des dimensions atypiques, subversives, inattendues. »²

Les concepts de *Strange Design* et de *Critical Design* permettent alors au designer d'appréhender un nouveau filtre pour penser le codex. Notre rapport à l'unité évolue, il nous est possible d'accepter un design qui soit aussi proche de l'étrangeté de la vie que nous le sommes en tant qu'individus.

« Ce faisant, l'inquiétante étrangeté nous conduit au point où les formes valent non par leur effets de ressemblance mais par la manière dont elles agissent directement sur nous [...] Dans l'informe, la distinction entre forme et fond se perd momentanément, c'est pourquoi l'inquiétante étrangeté apparaît aussi comme celle d'une matière plastique et malléable, composée de signes devenus vivants et autonomes. Le visible ne se regarde plus, il se donne à lire. »³

Le *Strange Design* se veut un design des comportements, un environnement dans lequel les objets sont capables de modifier notre appréhension du sens et du monde, il peut alors à lui seul constituer un nouveau transcendantal.

¹Jeanne Dautrey et Emanuele Quinz, *Strange Design, du design des objets au design des comportements*, 2014

²Jeanne Dautrey et Emanuele Quinz, *Strange Design*, page 349

³Jeanne Dautrey et Emanuele Quinz, *Strange Design*, page 352

« L'idée d'un design des comportements ne signifie pas que ceux-ci vont être déterminés de manière autoritaire, ni même visible. Aussi n'a-t-on pas à attendre du design du comportement qu'il impulse une direction autoritaire aux mouvements, mais au contraire qu'il sache se faire transparent, souple, invisible, de manière à ce que le comportement se vive comme action libre et rationnelle, et non comme acte de soumission à un mot d'ordre explicite. »¹

Ainsi, le designer graphique qui accepte l'écart de la fonction est en mesure de revisiter le codex et n'en craint pas l'éclatement. Si la forme codex est liée à une fonction, et que le *Strange Design* en réfute l'idée, on assiste alors à la libération du façonnage traditionnel du livre. Ainsi, le *Strange Design* peut revendiquer le statut de design des comportements et non plus de design des gestes ou des usages. Il entreprend de dérouter les normes de nos gestes en travaillant sur cette dimension de l'image attachée à la fonction. En somme, le *Strange Design* peut être aussi considéré comme un contre-design, plus soucieux de créer des failles que de modeler des pratiques.

Formes hybrides

— Bien souvent, le designer traite la relation entre le façonnage et l'écriture, entre la forme et le fond, en milieu transmedia. En revanche, il ne traite que rarement la façon dont il inscrit le lecteur à travers le livre, dans une lecture de sa propre intériorité et de sa propre complexité. La dimension symbolique est rarement revendiquée par les designers, alors que pourtant fondamentale. Ainsi, il est possible d'imaginer de nouvelles spécialités dans le design du livre, d'individus se positionnant en tant que designer de la complexité et du symbolique.

En tant que miroir, le livre aide à assumer une complexité ou non, à générer de l'angoisse ou non. Le codex est une peau, un enchevêtrement², ce qui est de l'ordre du pathologique et de la norme s'entre-mêle, et parfois explose dans une autre forme. Dans *La Fabrique des images*³, Philippe Descola définit le « monde enchevêtré » comme un système submergé par une multitude de singularités : êtres hybrides, correspondances systématiques entre macrocosme et microcosme, réseau d'éléments hétérogènes en tant que partie d'un tout cohérent.

¹ Jeanne Dautrey et Emanuele Quinz, *Strange Design*, page 355

² Cf. lexique *enchevêtrement*

³ Philippe Descola, *La fabrique des images, vision du monde et formes de la représentation*, 2010

Il faut alors penser l'objet livre comme un appareil à la fois physique et psychique. Pour ce faire, le designer doit parfois aller développer des liens et un réseau collaboratif inattendu au près par exemple de psychologues ou de psychanalystes¹.

Néanmoins pour pouvoir réaliser ce travail, le designer se doit de réunir des objets de designs sujets à une tension entre forme de l'écrit et forme codex. Ainsi, il peut proposer ses ouvrages dans le cadres de nouveaux schémas collaboratifs, conduisant à des formes de lectures inédites. En effet, le roman hybride *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*² du designer Alberto Hernandez est un objet pertinents à étudier dans le cadre de cette idée. Ici, Hernandez expérimente la dualité à travers l'objet livre et la manipulation. Ce travail ayant pour but principal une augmentation de l'immersion dans le récit, sous-entend également que les expressions de la dualité ne peuvent être contenues dans une seule forme linéaire, et nécessitent parfois un éclatement, une augmentation, une interaction. Ainsi, Hernandez propose de suivre la célèbre histoire de Dr Jekyll et Mr Hyde au travers, non plus d'un seul livre, mais de plusieurs supports. Ces derniers nécessitent, de la part du lecteur, plusieurs interventions (déchirure, pliure, mise en abyme ...) visant à accentuer la véracité des effets pathologiques vécus par le héros.

La complexité du façonnage mise en œuvre par Hernandez, exprime l'idée d'un design au service d'une dimension psychique du récit. Ce qui confère à cet objet sa capacité à captiver un lecteur, c'est le soin et la rigueur qui ont été apportés à l'analyse du récit pour en permettre une adaptation à la fois novatrice et sensible.

¹ Cf. entretien, *Designer du livre et psychanalyse*

² Cf. iconographie N

x

Conclusion

EN DÉCOUDRE

AVEC LE LIVRE

x

— Initialement le livre apparaît et se stabilise grâce à son statut de forme ordinatrice. En effet, le livre, lors de son introduction par la religion, est un objet éminemment complexe car capable de constituer un véritable signe. C'est en tant que symbole qu'il a été introduit et utilisé par la religion chrétienne dont il est devenu la forme de promotion principale. Ainsi, à travers cette efficacité de communication, le christianisme a réussi à se légitimer face à la religion juive.

De plus, à partir de la logique transcendantale de Kant, le livre est un objet capable d'exprimer un ordre et une forme du monde, ce que Kant définit comme être un objet transcendantal. Par ailleurs, cet objet, pris dans une économie de la connaissance, est à la fois un produit et ferment. Le codex devient un objet dont la forme doit rester ouverte. En outre, il apparaît que le livre est un objet duel, présentant des tensions de projection de sa forme à l'écran et de sa forme au papier. Nous avons constaté au travers de cette opposition, que le livre en tant qu'objet ouvert est capable de faire coexister ce qui est de l'ordre du tangible et de l'ondulatoire de façon intrinsèque : il devient une forme hybride.

Enfin, le codex permet au lecteur d'intérioriser une certaine forme d'ordre ou de désordre, et une certaine image de lui-même. Le livre en tant qu'objet duel, se place de façon symétrique à l'individu. En cela, la complexité du livre fait écho à la complexité de l'appareil psychique. Nous nous pensons livre. Cet aspect nous semblant peut-être insuffisamment souligné dans les travaux de design, nous souhaiterions orienter notre recherche par le macro-projet vers des expérimentations, dont l'élément central s'articulerait autour de la relation à l'intériorité du lecteur et à la façon dont il peut penser son propre enchevêtrement à travers le livre. Le dépassement des tensions présentes dans la forme codex, peut alors être effectué dans une démarche de design de l'étrangeté. Ainsi, façonner le livre, c'est sans cesse accepter de relier un ordre et un désordre nécessaire.

Conclusion

DIRE MERCI

Dans le cadre de ce mémoire je tiens à remercier l'ensemble des personnes qui ont pu y contribuer, de près ou de loin. Je remercie tout d'abord l'ensemble de l'équipe pédagogique du DSAA pour leur soutien et leurs conseils lors de ces deux dernières années. Je remercie Marie-Rose Krochmalniky pour sa grande générosité et son implication. Je remercie mes camarades de classe pour leur aide et leur bonne humeur à toute épreuve. Je remercie ma famille pour leur patience, leurs encouragements et leurs relectures effectuées tout au long de ce travail. Je remercie également, mes tuteurs de stages et l'ensemble de leurs équipes pour m'avoir accueillie. Je remercie mon ami, Axel Villarreal pour avoir cru en moi, même lorsque je n'y croyais pas. Je remercie ceux qui ne sont plus là, et qui ont fait de moi ce que je suis aujourd'hui.

×

Texte du mémoire sous licence Creative Commons.
Les œuvres sont la propriété des artistes. Tous droits réservés. Les droits de propriété intellectuelle des artistes appartiennent à leurs auteurs respectifs. Ils sont invités à se faire connaître.

Polices de caractères
Bembo — Stanley Morison
Noe Display Bold — Schick Toikka

Imprimé en Février 2018
Imprimerie Azur Offset Marseille

×

