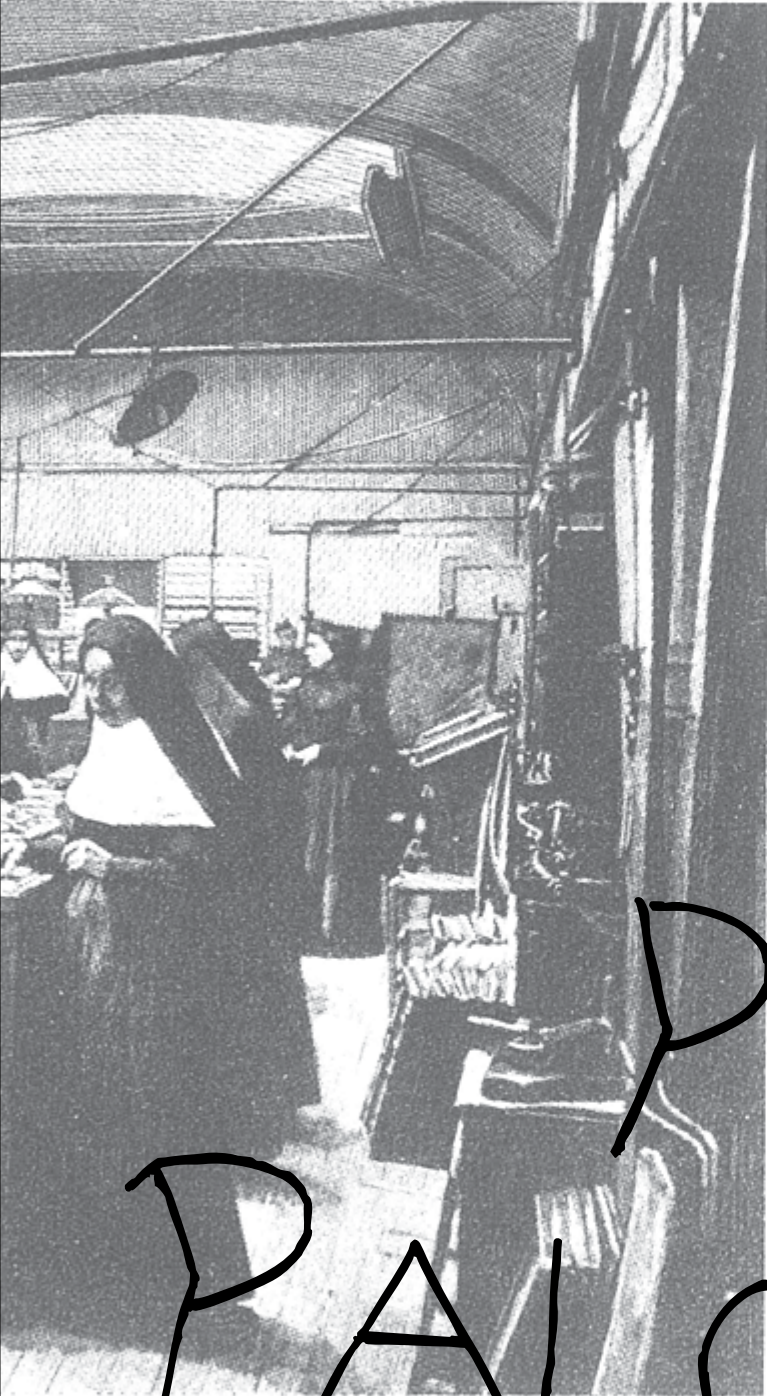
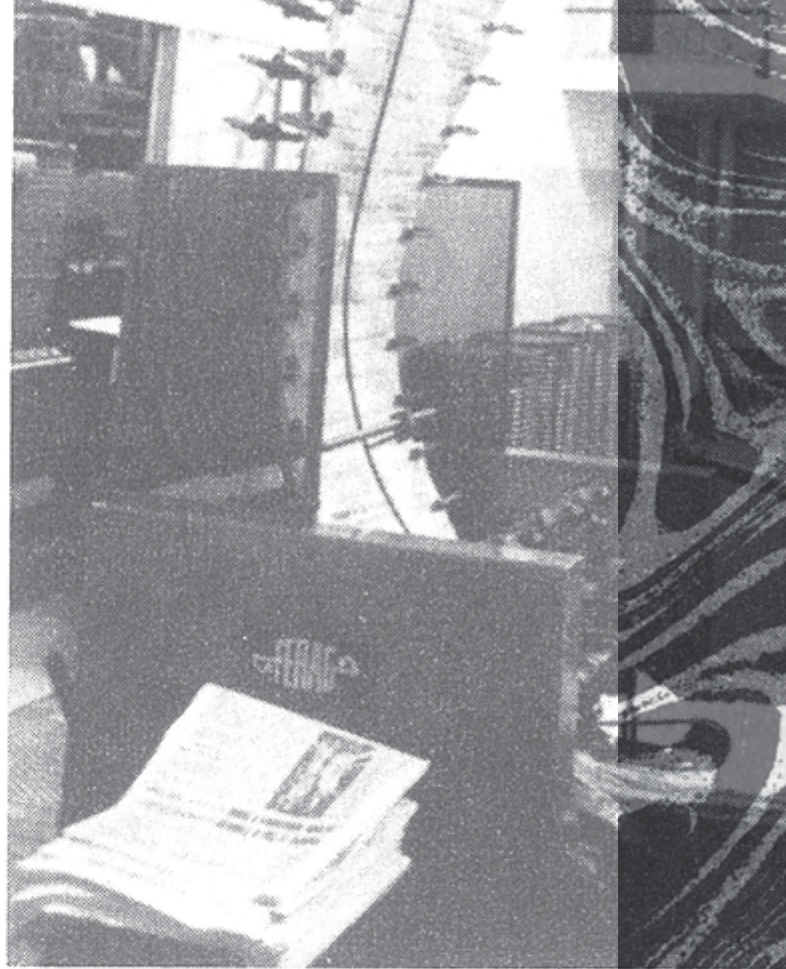




A black and white photograph of a woman with dark hair, wearing a light-colored cardigan over a dark top, sitting at a desk. She is looking down at papers on the desk. The background is slightly blurred, showing what appears to be a bookshelf or filing cabinet. Overlaid on the image is the text 'Plexi Palomino' in a large, handwritten, black font. The word 'Plexi' is on the top line, and 'Palomino' is on the bottom line. The letters are thick and have a casual, hand-drawn appearance.

Chocolate-coated for public consumption*

BL Une bibliothèque est un lieu avant toute autre chose. Personne ne sait quels livres contiennent celles de Sainte-Geneviève, ⁽³⁾, d'Exeter ⁽⁴⁾ ou celles des moines bénédictins ⁽⁵⁾. Que fais-tu de son silence ? De l’organisa-tion qui relie tous ses livres ?

WB Tu es comme Anatole France pour qui l’unique savoir exact est la connaissance de la date de parution et du format d'un livre. En effet, s'il existe une contrepartie au dérèglement d’une bibliothèque, c’est bien la régularité de son catalogue.

BL L’a-t-il vraiment dit !?

WB Qu’importe. Une bibliothèque est un ensemble…

BL Voilà !

WB …de livres.

BL Mais la bibliothèque idéale les contiendrait tous ⁽⁶⁾. Dès lors chacun d’eux importe peu.

WB Et Borgès, que fais-tu de Borgès !? Te souviens-tu de ses mots sur Babel : “Quand on proclama que la Bibliothèque comprenait tous les livres, la première réaction fut un bonheur extravagant”. Il y a bien des livres qui en contiennent d’autres ⁽⁷⁾.

BL Mais Borgès était aveugle ⁽⁸⁾. Et le bonheur, même extravagant ⁽⁹⁾, n’est-il pas le signe d’un accomplissement. Connais-tu le projet de l’architecte Etienne-Louis Boullée pour la bibliothèque du roi en 1785 ?

WB Ses plans ne partent pas d’un bâtiment en soi ni même de ses contraintes, il cite le tableau de Raphaël “L’École d’Athènes”. Sa bibliothèque convoque ⁽¹⁰⁾ les pen-seurs, les artistes et leurs œuvres.

BL Tu m'ennuies.

WB L’espace de Boullée est un “lieu de pensée”… comme un livre.

BL Les livres seraient des espaces maintenant ?

WB On parle bien de leur “contenu”, il y a donc un contenant. Pierre Faucheux, qui fréquentait le livre et l’architecture parlait d’*écrire l’espace* ⁽¹¹⁾. Je vois les livres comme des espaces repliés sur eux-mêmes avant que l’œil et la main ⁽¹²⁾ ne les activent.

BL Oui, les in-folio, in-quarto, in-octavo, et j’en passe jusqu’à in-64, selon le nombre de fois que l’imprimeur plie la feuille d’impression pour arriver au format des pages. Nous revenons-là à une rationalité qui me plaît. Une bibliothèque est un mur dont les briques ⁽¹³⁾ sont des livres.

WB Je te l'accorde, les dimensions d’un livre, les proportions entre elles et la matérialité qui découle des choix de papier ⁽¹⁴⁾ et de façonnage le constituent en une surface palpable, un matériau qui participe de son exploration. De l’objet au sujet, existent pourtant d’autres perspectives. À commencer par la couverture jamais aussi muette qu’on veut le dire. Lors de son exposition *Le Secret des anneaux de Saturne* ⁽¹⁵⁾ à la MABA, c’était en 2011, Frédéric Teschner, a bordé son projet avec les couvertures des livres des autres. Déjà, il reprend à son compte ⁽¹⁶⁾ le nom d’un roman de Donald A. Wollheim trouvé dans la Bibliothèque Smith-Lesouëf. Posés sur une table ronde, disponibles à la lecture et à la prise en main, les livres qu’il a lui-même conçus sont environnés sur les murs de dix impressions sérigraphiées en un passage au format 60×80 cm sur papier ⁽¹⁷⁾ ⁽¹⁸⁾ ⁽¹⁹⁾ ⁽²⁰⁾ ⁽²¹⁾ ⁽²²⁾ ⁽²³⁾ ⁽²⁴⁾ ⁽²⁵⁾ ⁽²⁶⁾

et même sur verre à la façon des anciennes plaques photo-graphiques. Chacune restitue la couverture d’un livre que Frédéric a prélevé dans la bibliothèque. Débarrassées de leur appareil typographique et chromatique, placées hors d’échelle, elles ne sont muettes qu’au sens de l’absence du contexte et disent haut ce que sont leurs proportions, les formes, cartouches et filets qui les expriment et les images qui animent ces spectres ⁽²⁷⁾ flottants entre livre et affiche.

BL Ne pas juger un livre à sa couverture ! Je te pensais averti.

WB Il demeure possible de juger une couverture pour elle-même, de peser les choix qui concourent à sa concep-tion purement typographique ou illustrée. Il est possible encore d’y souscrire comme à une pochette de disque dont la musique n’a pas encore résonné, dont la langue chantée nous demeure inconnue. Cette inconnue, tous les aspects du livre y participent.

BL Ailleurs qu’en France, les concours des plus beaux ou des meilleurs livres encouragent la qualité éditoriale et formelle du livre. Ils associent éditeurs, imprimeurs et designers dans un dispositif qui allie compétition et média-tion. Cette année avec *Les plus beaux Livres de* ⁽²⁸⁾ ⁽²⁹⁾, Anouk Jeanningros et Loïs Renou se sont saisies de leur principe en tant que forme de projet en soi. Elles en ont ré-agencé les contingences afin d’en convertir la part ins-titutionnelle en acide alternatif.

Sept invitations ⁽³⁰⁾ ⁽³¹⁾ ⁽³²⁾ ⁽³³⁾ ⁽³⁴⁾ ⁽³⁵⁾ ⁽³⁶⁾ sont lancées à des graphistes qui se voient attribuer autant de titres dont ils ont à concevoir la couverture. En workshop à l’école d’art de Besançon ou via le prix Mignotgraphie dont elles sont récipiendaires, le fil se tire, pose le catalogue comme source plutôt que vase, impulse de nouvelles commandes et réalisations jusqu’à ce moment où toute et tous, livres et personnes, édition et exposition, évoluent ensemble dans l’espace de leur galerie (A little) more careful. Un projet tel qu'en permet un type d'espace en particulier : les artist-run spaces ⁽³⁷⁾ comme avant eux le centre d’art s’est affranchi des limites et des contraintes de la galerie et du musée.

WB Il faudrait nous accorder, alors, sur ce que sont un espace et un lieu. N’as-tu pas dans ta bibliothèque quelques ouvrages sur le sujet ?

BL L’architecture fait de belle ruines ⁽³⁸⁾ ⁽³⁹⁾ et de beaux livres qui, à leur tour, font des amis. Ces livres nous montrent qu’il s’agit moins de matériaux ⁽⁴⁰⁾ et de surfaces que de ce qui les habite et les fréquente, des modalités d’existence et d’expérience qu’ils requièrent. Un lieu à un temps donné ⁽⁴¹⁾ est-il le même qu’à une autre époque. N’y a-t-il pas davantage de différences que de communauté entre son histoire et son actualité ? Je pense à ces deux tours jumelles à Bagnolet : un livre ⁽⁴²⁾ a été conçu sans quitter son 29^e étage tandis qu’un autre ⁽⁴³⁾ se constituait sans jamais que son auteur y pénètre.

WB Un livre sur les nuages ⁽⁴⁴⁾ et un autre sur les étoiles ⁽⁴⁵⁾ ⁽⁴⁶⁾ ne seront pas les mêmes. Pourtant on regarde dans la même direction, un livre ⁽⁴⁷⁾ et sa copie ⁽⁴⁸⁾ ne sont déjà pas les mêmes.

BL Tu abordes un aspect important : ce qu’il y a DANS les livres, ce SUR quoi ils reposent ⁽⁴⁹⁾, ce qui les habite, quelles créatures ⁽⁵⁰⁾ ⁽⁵¹⁾ ⁽⁵²⁾ ⁽⁵³⁾ s’y tapissent. En quoi le sujet contamine l’objet, où sont les points de friction ⁽⁵⁴⁾.

L'heure avance et Billy rappelle qu'ensemble et dilettantes, ils ont prévu la visite d'une exposition, “comme à leur habitude” précise-t-il aussitôt repris par Walter aux yeux de qui il ne saurait y avoir visite et découverte dans la routine. L'imprévisible ⁽⁵⁵⁾ est de rigueur. Tout en cheminant dans l'avenue, Billy se défend :

BL Mais il existe bien des codes, des conventions. Les feuilles de salle, les cartels, les catalogues : tous sont à leur place ! Là où nous savons les trouver ce qui, pour les profanes, constitue une aide précieuse et réduit d’autant la distance aux œuvres.

WB Précisément et, ce faisant, se développe en nous le sentiment de connaître déjà le contenu de ces fascicules, du moins l’ennui que leur lecture ne manquera pas de nous procurer ; l’impression du devoir à accomplir en suivant leur cheminement didactique ⁽⁵⁶⁾ plutôt que de confronter, d’affronter, ⁽⁵⁷⁾ l’œuvre-même. Pas si inoffensive que tu le laisses croire.

BL Que fais-tu de la familiarité ⁽⁵⁸⁾ des lieux, retrou-vée d’une visite à l’autre ⁽⁵⁹⁾, tandis que le propos, les artistes ⁽⁶⁰⁾ et leurs travaux changent du tout au tout ? L’institution n’est-elle pas une forme ⁽⁶¹⁾ ⁽⁶²⁾ de commun ?

WB Forme que je conteste. Que l’architecture ⁽⁶³⁾ cède à l’archipel, la navigation au canotage. Au Japon ⁽⁶⁴⁾ dans un palais, un artiste a caché une salle entière derrière une bibliothèque clandestine ⁽⁶⁵⁾. Il est intervenu dès l’accueil, avec des bancs et de la lumière. Au cinéma ⁽⁶⁶⁾, dans les salles de concert, rien de vrai ne commence avant que celle-ci ne s’éteigne et n'oculte le convenu du cadre, son décorum institutionnel.

BL Maintenant la lumière servirait à cacher ! Que fais-tu des ombres ⁽⁶⁷⁾, des reflets et des taches ⁽⁶⁸⁾ ?

WB Je m’y jette ⁽⁶⁹⁾ tout entier. Je t’accorde ce point. Venant de toi, il me surprend. Ce que je refuse, c’est ce qui atteint à l’intranquillité, qui rassure, normalise nos rapports aux êtres ⁽⁷⁰⁾ et aux choses jusqu’à tout rendre suspect, toutes celles et ceux sont et font l’étranger.

BL John Lennon voyait *Imagine* comme un album aussi exigeant que *Plastic Ono* rendu “chocolate-coated for public consumption” par les arrangements de cordes.

WB Transition parfaite pour revenir à la lumière. Avec *We Buy White Album*, Rutherford Chang a réuni 3417 exemplaires de l’album blanc des Beatles dont il exposait une partie selon les modalités des disquaires : quelques-uns alignés au mur et d’autres disponibles dans des bacs posés sur des tables auprès d’une platine.

BL Alors c’est une mise en scène !

WB Je dirais un dispositif pour ne pas trancher entre exposition et installation. Qui plus est fort juste et à mon goût.

BL N’empêche, même si elle est signée par Richard Hamilton, il n’y a pas grand chose à voir : un carré blanc, estampillé du nom du groupe qui tient lieu de titre et un numéro de série. Situation ironique, j’en conviens, puisqu’il s’agit d’une édition d’artiste à cinq millions d’exemplaires. Cinq millions de fois du blanc !

WB Comme tu y vas ! Tu oublies l’effet du temps, ce-lui de l’appropriation… Chaque propriétaire y a laissé ses traces d’usure, de doigts, de stylo, d’adhésif… d’écoute et de cicatrices ⁽⁷¹⁾. Ce que Rutherford propose, ce sont des variations, dont cet album et sa pochette constituent les réceptacles idéaux.

BL Tu peux avoir la même exposition devant le linéaire de la Collection Blanche de Gallimard dans ta librairie de quartier.

WB Éclairage, vitrine, parcours… les commerces sont le modèle de l’exposition. On y paie simplement à la

L’un a le dos carré, l’autre la fluidité toute scandinave. Il en va souvent ainsi des comparses : Walter et Billy apparaissent aussi dissemblables de tempéraments que de carrures. Chez de tels protagonistes, la divagation du propos l’emporte sur l’action-même.

Les deux amis ont rendez-vous autour d’un café à l’ombre d’un passage parisien. Affairé à un déménage-ment récent, Walter explicite les joies du déballage de sa bibliothèque à Billy qui possède une solution à tout, même et surtout à ce qui n'en demande pas. Les deux acolytes ont tôt fait de s’échauffer. Billy conçoit qu’il s’agit là de ques-tions d’ameublement ⁽¹⁾ et, sur une serviette en papier, esquisse la disposition qu’il estime la plus raisonnable en termes de gain de place et de fonctionnalité. Outré, Walter lui répond qu’une bibliothèque n’est pas tant un meuble que le fleuve de pages qui coulent entre ses planches. Que les cartons de livres, pourvu qu’ils soient dûment achalandés, valent toutes les boiseries ⁽¹²⁾. Billy se récrie :

sortie plutôt qu’à l’entrée. Les principes de couverture de *la Blanche* sont succincts et cantonnent au banal: sur papier ivoire, un filet, noir, enserre un filet double, rouge. Composés tout en capitales (les majuscules des imprimeurs), le nom de l’auteur, en noir et petit corps, puis le titre, en rouge et gros corps ⁽⁷²⁾, surplombe le logo de la NRF (Nouvelle Revue Française) et la mention de l’éditeur, Gallimard. Ces codes sont nés en 1911, un temps où l’usage exige que les livres achetés passent entre les mains du re-lieur. Plus de 6000 titres paraissent ainsi dont *Blanche ou l’oubli* de Louis Aragon. Le graphiste anglais John Morgan a repris ce titre pour partir en quête des variants et des invariants dus aux changements d’imprimeurs puis au gré des modes ; l’exposition comme une enquête ⁽⁷³⁾. Les enseignants de l’école d’art de Lyon, Jean-Marie Courant, Alex Balgiu, Catherine Guiral et Olivier Vadrot, ont constitué un fonds de travail de près de 400 titres. À la biennale de typographie *Typojanchi* organisée en 2013 à Séoul, les ouvrages s’alignent sur des étagères elles-mêmes agencées avec rigueur. Rien qui distraie le regard. Seul déplacement: les livres groupés par quatre nous font face plutôt que de tourner le dos. Aux visiteurs, dont beaucoup ne lisent pas le français et ne fréquentent pas les caractères latins, de déterminer l’objet de leurs regards. Quelque chose de purement visuel qui n’est pas une image.

Walter et Billy longent les grilles du parc. Des cris s’échappent de l’aire de jeux ⁽⁷⁴⁾ tandis que les enfants ⁽⁷⁵⁾ y restent enfermés. ⁽⁷⁶⁾

WB Certains livres sont comme ce jardin ⁽⁷⁷⁾: un extérieur ⁽⁷⁸⁾ enclos dans les limites que le paysagiste a cultivé. Ce qui pousse en dehors ⁽⁷⁹⁾ ⁽⁸⁰⁾ n’est que mauvaise herbe. D’autres sont des paysages ⁽⁸¹⁾, d’autres encore des herbiers ⁽⁸²⁾ ⁽⁸³⁾.

BL La mauvaise herbe, la périphérie ⁽⁸⁴⁾, sont ce qui reste à explorer, le dernier territoire des possibles ⁽⁸⁵⁾. Les nouveaux monuments ⁽⁸⁶⁾ poussent le long des routes ⁽⁸⁷⁾ ⁽⁸⁸⁾ tandis que les musées tombent en ruines. Au lecteur de se faire archéologue ⁽⁸⁹⁾, de bien vouloir entendre qu’il a, lui aussi, à œuvrer dans le livre et habiter ses décombres ⁽⁹⁰⁾.

WB Oui, les interstices ⁽⁹¹⁾ sont les nouveaux chemins. Dans leurs livres ⁽⁹²⁾, certains privilégient un agencement strict ⁽⁹³⁾ où la minutie inclut jusqu’à la transparence du papier ⁽⁹⁴⁾. Comme des rangements si rigoureux que le contenu, parfois répété avec des variations infimes, en devient incongru ⁽⁹⁵⁾. D’autres, agissent différemment, allant jusqu’à superposer ce qu’ils affichent ⁽⁹⁶⁾ ⁽⁹⁷⁾. Certains demeurent des livres impossibles, des projets éternels ⁽⁹⁸⁾. Tu dis juste, le lecteur doit prendre sa part, rejoindre le travail collectif ⁽⁹⁹⁾ ⁽¹⁰⁰⁾, ne pas seulement apprendre mais parler cette nouvelle langue ⁽¹⁰¹⁾ qui se déroule à chaque titre.

BL Comme dit Jean-Luc Godard: “Il y a un truc ⁽¹⁰²⁾ étonnant dans les livres [...]”. Il n’a jamais précisé quoi, mais je flaire que cela a un rapport avec la lecture.

WB La lecture n’est pas le texte seul. Elle commence par le regard qui porte notre attention sur tel ou tel ouvrage, telle ou telle édition d’un même titre.

BL Que fais-tu du texte de quatrième de couverture?

WB Tous n’en possèdent pas. Un malentendu tenace distingue le lectorat des concepteurs éditoriaux qui ne parviennent pas à s’accorder sur ce que désigne le “dos” des livres (spine en anglais). Pour les uns, il en est naturellement l’opposé de la face et accueille volontiers le résumé de l’ouvrage. Pour les autres, il est ce côté étroit qui se laisse voir seul, lorsque les publications sont ordonnées dans une

bibliothèque ou une librairie. En Angleterre, une cabine téléphonique a ainsi été transformée en une bibliothèque d’une vingtaine d’ouvrages. Le texte essentiel n’y est pas contenu dans leurs pages mais un poème dont chaque dos est un vers ⁽¹⁰³⁾.

Le Norvégien Aslak Gurholt et le Britannique Fraser Muggeridge dédient *Spinorama* ⁽¹⁰⁴⁾ à ces surfaces interstices que sont les dos de livres. Ils y agencent des ouvrages qui, seuls ou en séries, révèlent un intérêt à cet endroit de leur anatomie. Le vernaculaire y fréquente sans dommage l’exceptionnel tandis que chaque station ⁽¹⁰⁵⁾ (depuis 2024, le projet a été vu au Royaume-Uni, en Belgique, Allemagne, Autriche, aux Pays-Bas, en Norvège et en Suisse) permet un nouvel agencement procédant du lieu et des circonstances de l’installation.

BL Impressionnant. D’une certaine façon nous “apprenons” à regarder de nouvelles choses. En 2012, un commissaire invité par la Galerie My Monkey à y présenter une exposition a répondu par un livre présenté à la manière d’un chemin de fer, un affichage mural tel qu’en pratiquent les magazines afin que, toutes et tous à la rédaction comme à la maquette, disposent de la même information sur l’avancement et la formulation des publications. S’y inséraient des invitations. Ainsi, sur la base d’une note d’intention ⁽¹⁰⁶⁾ et d’une première sélection d’ouvrages, David des Moutis a conçu les principes scénographiques d’une exposition de dos de livres destinée à n’être jamais mise en œuvre puisque l’idée se suffisait à elle-même... jusqu’à *Spinorama*.

WB Regarder de nouvelles choses ou... regarder de nouvelles façons. Aussi les inscrire de manière inédite. Encore en Corée, Choi Sulki et Choi Sung Min ⁽¹⁰⁷⁾ ont joué à deux reprises de cette confusion entre l’espace ⁽¹⁰⁸⁾ imprimé et celui de l’exposition. Au Musée National d’Art Moderne et Contemporain de Séoul, lors de l’exposition *Void* en 2016, ils investissent le lieu-même comme support du cinquième numéro d’*Ob.scene* ⁽¹⁰⁹⁾, un journal d’arts du spectacle axé sur les “choses hors scène” dont chaque numéro adopte une forme et un fonctionnement différents. Affranchie du papier, la publication adopte les espaces du musée comme support de ses vingt pages silencieuses que le visiteur consulte au gré de son parcours. À chacun d’en trouver le propos dans sa solitude et ses souvenirs. Le numéro suivant ⁽¹¹⁰⁾ en reprend l’expression graphique: filets interrompus et chiffres pochoirs pour diffuser un collage de textes prélevés par les auteurs dans d’autres ouvrages et amenés par eux dans ce lieu de papier.

BL Tout de même, il existe des frontières, des limites et des différences entre le musée et le livre, entre une visite et une lecture, un zoo ⁽¹¹¹⁾ et la nature.

WB Sans doute, mais elles sont plus ténues que tu ne le penses et rien n’empêche de les explorer. En 2020 pour l’exposition *Publishing as Method* ⁽¹¹²⁾ au Art Sonje Center, Sulki et Min ont même donné ces deux plans d’existence à un même projet. Le premier ⁽¹¹³⁾ prend la forme d’une couverture à rabats projetée en lettrage adhésif dans un espace physique de 6×2,80 m. En coréen/anglais y figurent le titre en caractères stencil, le code barre, le prix (plus de 600€), les textes des rabats et de quatrième de couverture interrogent leur besoin d’écriture et d’édition indépendante. Le second ⁽¹¹⁴⁾ se constitue en codex, la forme canonique du livre, reprenant à son usage et son échelle (environ 22%) la couverture décrite plus haut que les pages intérieures reproduisent, morceau par morceau à l’échelle originale.

BL Où est l’exposition, où est le livre ^{(115)?}

WB Sous tes yeux. Simplement pas comme tu t’y attends. Les cartes sont rebattues ⁽¹¹⁶⁾ et les rôles ne sont plus attribués avant que la pièce ne commence: “Tout effort vers la connaissance est vain. Tout n’est qu’expérience

et qu’aventure. Sans cesse nous formons de nouveaux mélanges avec des éléments inconnus”. Des mots de Virginia Woolf dans son roman *Les Vagues* publié en 1931 aux presses Hogarth qu’elle a elle-même fondées avec son époux ⁽¹¹⁷⁾. Six ans plus tard, Marguerite Yourcenar le traduit en français.

BL Enfin de la littérature, de la vraie, format poche avec, je peux te le concéder, la reproduction d’une peinture ou une maquette de Faucheux en couverture.

WB En 2010, *Les Vagues*, devient aussi une résidence et son exposition lorsqu’en 2010 le FRAC Pays de la Loire invite la curatrice Émilie Renard. Elle conditionne sa réponse et son projet à une condition: *Les Vagues* ⁽¹¹⁸⁾ en sera le catalogue a posteriori. Aux six artistes invités, autant de personnages, de conformer leurs propositions à ce postulat. Chargée d’éditer ledit catalogue, Marie Proyart a choisi de ne pas en produire un nouveau tirage. Elle rassemble des exemplaires existants émis par différents éditeurs au cours du temps. Elle use avec parcimonie des outils de marquage en cours dans les bibliothèques ⁽¹¹⁹⁾: un timbre à sec mentionne la résidence tandis qu’un tampon estampille les noms des artistes accompagnés des dates de l’exposition.

Las, arrivés sur place, Billy et Walter sont confrontés à un panneau ⁽¹²⁰⁾ de dimension et de facture modestes, dont la composition typographique, toute conventionnelle qu’elle soit ne souffre d’aucune approximation quant au sens:

FERMÉ POUR CAUSE DE TRAVAUX ⁽¹²¹⁾

BL Cette fois, tu ne contesteras pas qu’une exposition soit avant tout un lieu, physique, bâti et régi par les contingences qui en découlent.

WB Je ne conteste pas, je m’interroge. Où pouvons-nous trouver refuge ^{(122)?}

BL Faisons comme Peter et Malcolm!

WB Dis m’en plus, je suis perdu.

BL Années 2000, un après-midi en semaine ⁽¹²³⁾. Assis un verre à la main dans le bar de l’hôtel Raphaël, Peter raconte et se souvient: comment, à la moitié des années 1970, arrivé à la fin du lycée sans trop savoir vers quoi s’engager, il se décide à écouter l’avis de ce prof d’arts plastiques du Saint Ambrose College qui estime ses qualités de dessin prometteuses. Et maintenant, que faire? Que faire de soi? Ce sera Manchester Polytechnic, sans conviction, sans motivation, en dilettante déjà. Ses yeux traînent sur un livre abandonné sur la table de Malcom, son colocataire. L’aplat bleu de la couverture est marqué en réserve par un disque blanc qui enserre un carré rouge et un triangle jaune. Un auteur et un titre: Herbert Spencer, *Pioneers of Modern Typography*, 1969. L’ayant ouvert, Peter tomba dans un abîme de formes, d’abstractions construites et d’esthétiques sensées; d’Apollinaire Guillaume à Zwart Piet, les héros ⁽¹²⁴⁾ des avant-gardes y traçaient une voie de la modernité faite de virtuosité et d’expérimentation où la conviction l’emporte sur le pragmatique. Peter ne s’en remet pas et ne peut quitter le livre auquel il revient sans cesse. Jusqu’à ce que Malcolm, quelque peu impatienté, finisse par réclamer son bien. Désespéré, Peter demande ce qu’il peut faire. Laconique, Malcolm lâche: “Je ne sais pas... essaie la bibliothèque”.

WB Alors essayons la bibliothèque mais peut-on “visiter” une bibliothèque ⁽¹²⁵⁾ ⁽¹²⁶⁾ ou bien veux-tu simplement consulter les catalogues des expositions que nous n’avons pas vues?

BL Si je t’ai bien suivi, il nous suffit de remonter le cours des livres que nous y rencontrerons.

WB Je te suis. Comment souhaites-tu procéder?

BL Tel que tu l’as dit, en rencontrant un dos, une couverture, le nom d’un auteur ou un titre.

Les deux entrent dans le lieu, s’arrêtent un temps devant les boiseries. Et Billy de s’étonner du grillage qui, s’il n’arrête pas le regard, empêche les mains de se saisir des objets convoités.

BL Voilà qui est curieux. Je croyais qu’une bibliothèque était un outil de transmission.

WB Tu vas vite en besogne et oublies l’Enfer. Les bibliothèques sont aussi des outils de contrôle. Le dépôt légal remplace l’imprimatur de l’Eglise comme forme de censure. L’espace des livres peut aussi être politique, jugé subversif par un contenu trop libre ⁽¹²⁷⁾ de quelque façon que ce soit. L’Enfer était, est, cette partie des bibliothèques destinée à contrôler ces livres, décider de qui y accède sous quelle surveillance.

BL Se méfier des livres et pourquoi pas des fraises.

WB Même les fraises ⁽¹²⁸⁾ sont politiques ⁽¹²⁹⁾, ce qu’on veut ⁽¹³⁰⁾ est politique. L’édition elle-même est politique ⁽¹³¹⁾. Seuls les larcins d’un chat ⁽¹³²⁾, à la rigueur, ne seraient QUE poétiques.

BL J’image que le poétique est politique...

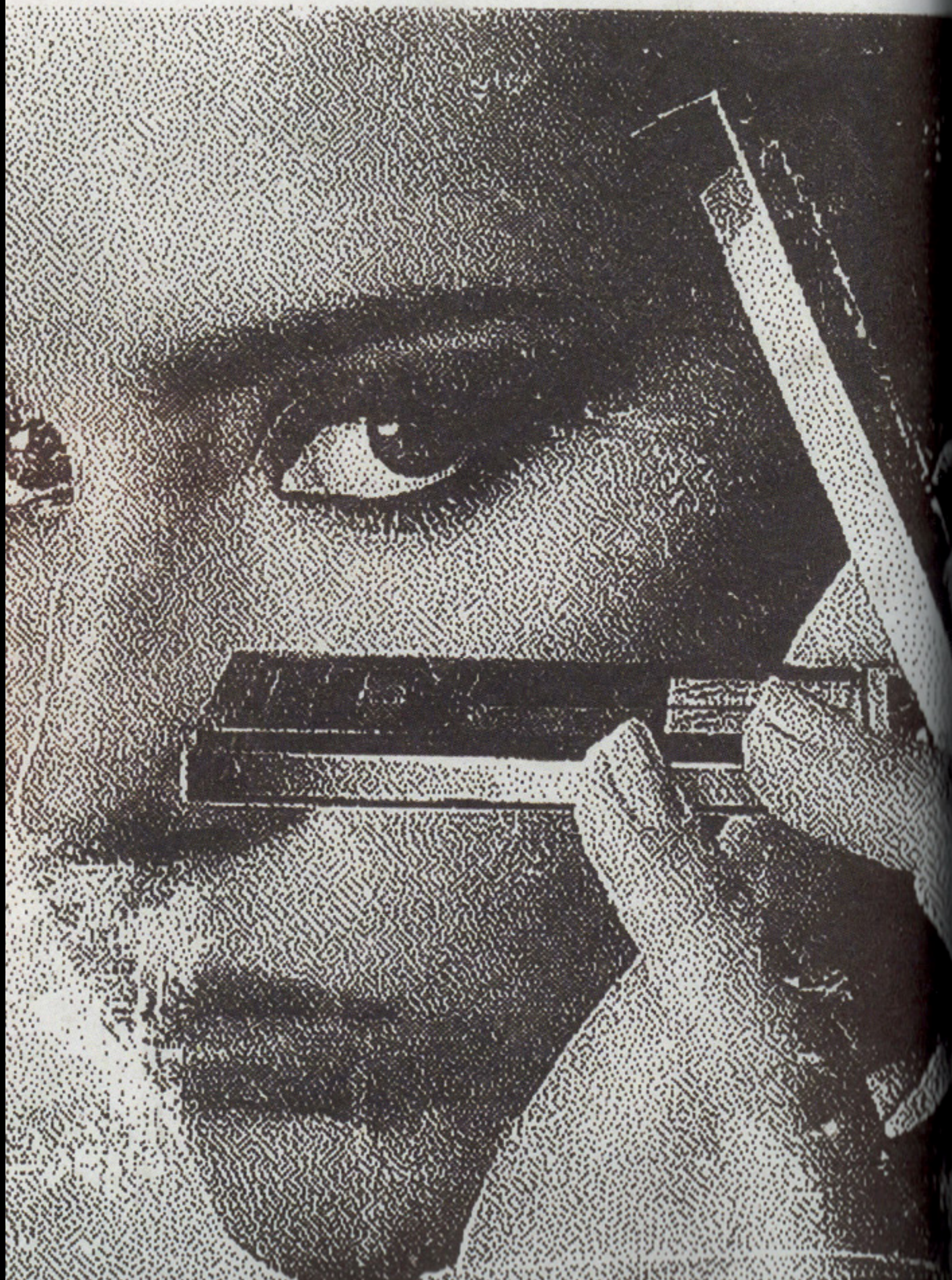
WB Tu commences à comprendre. Tâchons d’esquiver l’Enfer.

Billy se saisit d’un magazine posé là, sur une étagère ⁽¹³³⁾, couverture en papier glacé et pages mates piquées à cheval ⁽¹³⁴⁾ par deux agrafes.

BL Le titre est éloquent... même les mots ne veulent plus rien dire.

WB Il ne s’agit pas de “vouloir” dire. Alors regarde l’inscription. Un lettrage plutôt qu’une typographie, une épine et une flèche, quelque chose de fragile plutôt que de construit. Un trou ⁽¹³⁵⁾ plutôt qu’un zéro ⁽¹³⁶⁾. Voyons de quoi il est question, espérons qu’il n’y a pas trop de publicité ⁽¹³⁷⁾ ⁽¹³⁸⁾ ⁽¹³⁹⁾ ⁽¹⁴⁰⁾ dans cette foire ⁽¹⁴¹⁾.

Les deux compères lisent d’une voix: « Cette disposition des rides ⁽¹⁴²⁾, qui occupent la partie médiane du front ⁽¹⁴³⁾, résulte très probablement de ce que, à ce niveau ⁽¹⁴⁴⁾, il existe peu ou point de fibres...



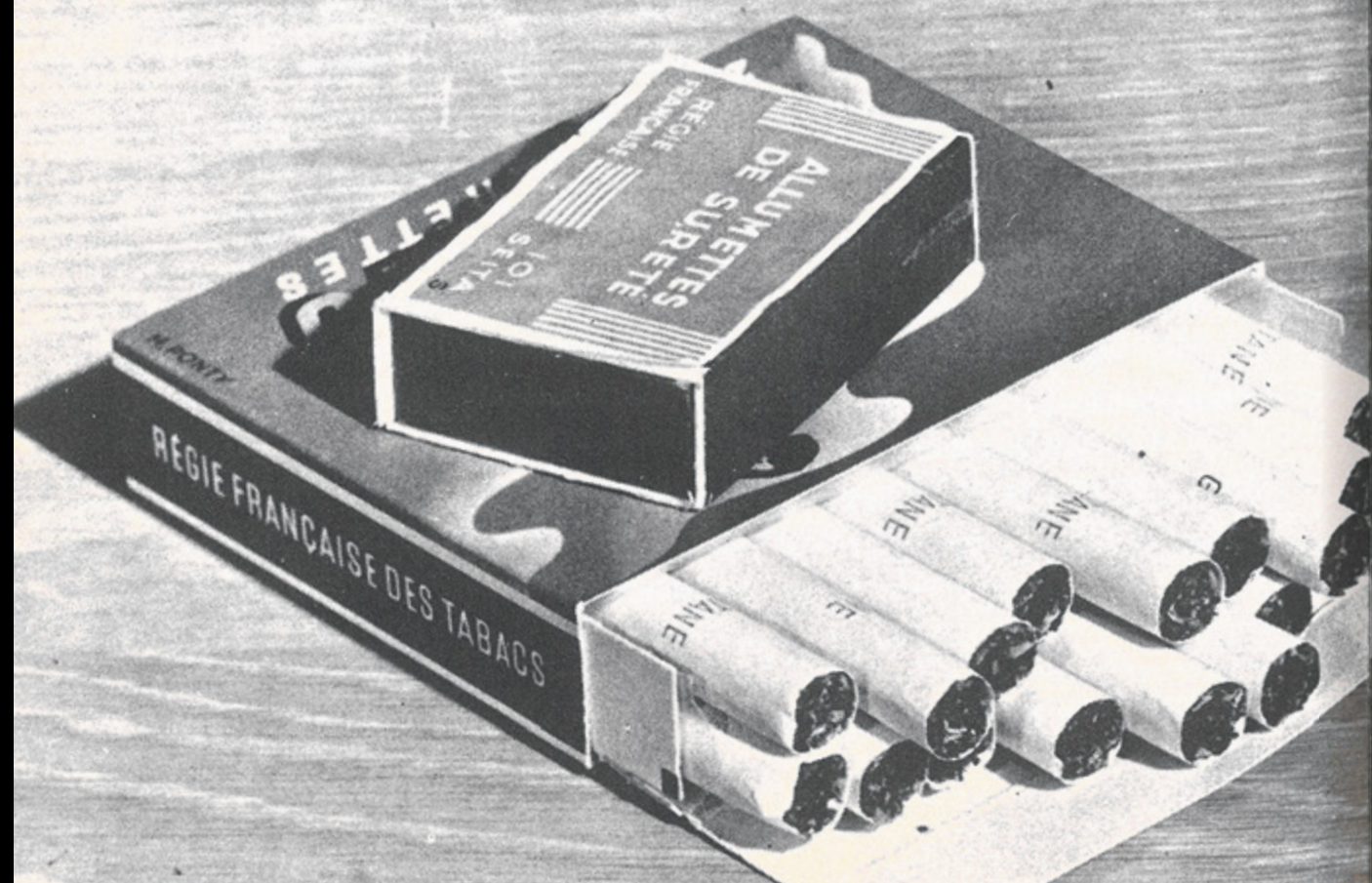
musculaires du frontal, mais simplement un prolongement de l'aponévrose épicroténienne. La peau, déplacée là où existent des fibres charnues, s'élève au niveau des parties latérales, d'où la production de rides à convexité tournée en haut ; tandis que sur la ligne médiane, où elle est beaucoup moins déplacée, elle n'est ridée que par la jonction des rides précédentes, d'où la présence de plis à concavité tournée en haut.

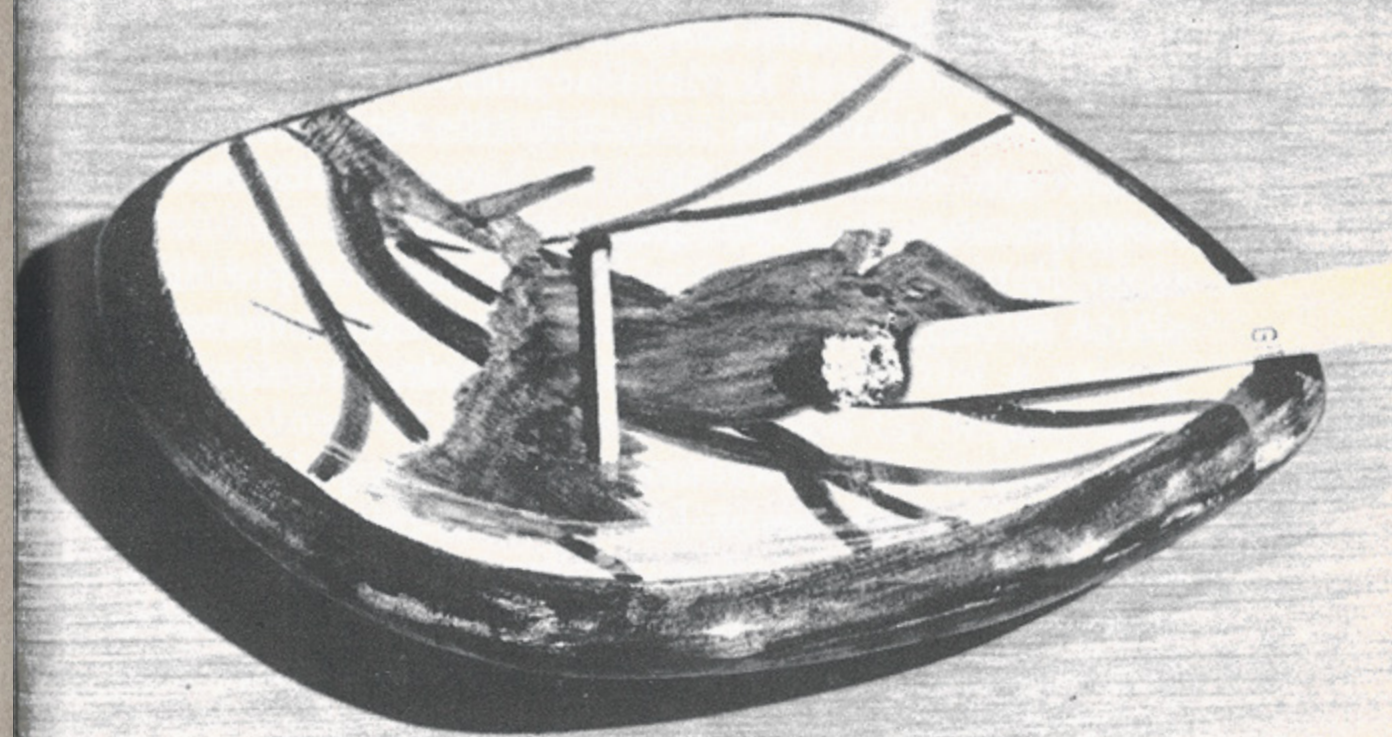
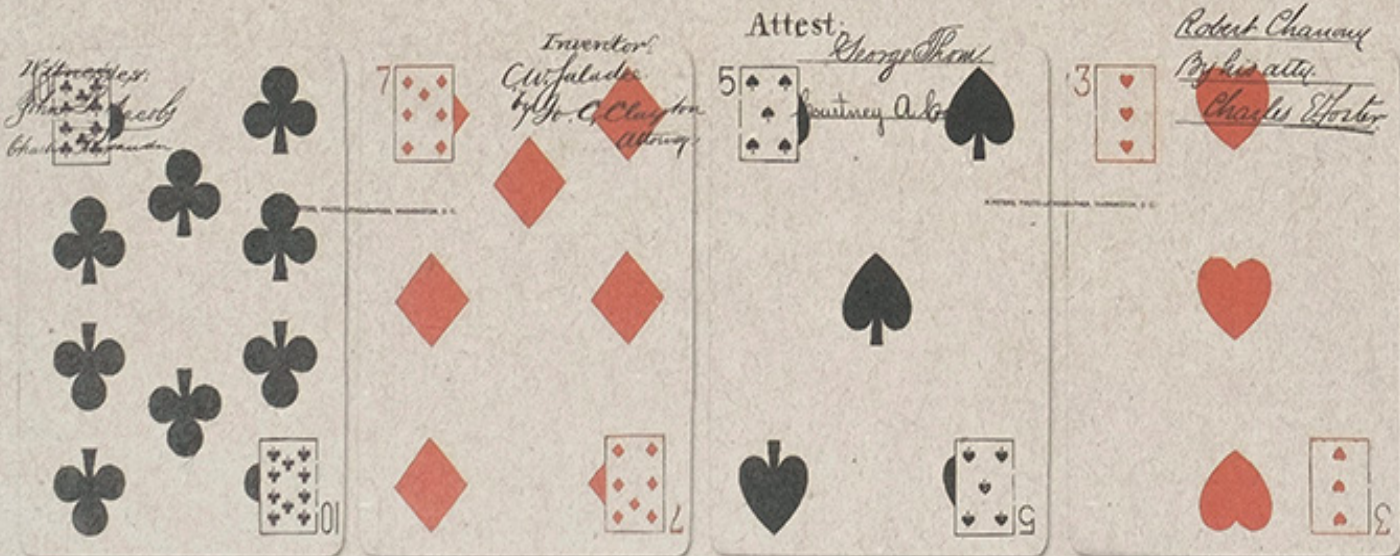
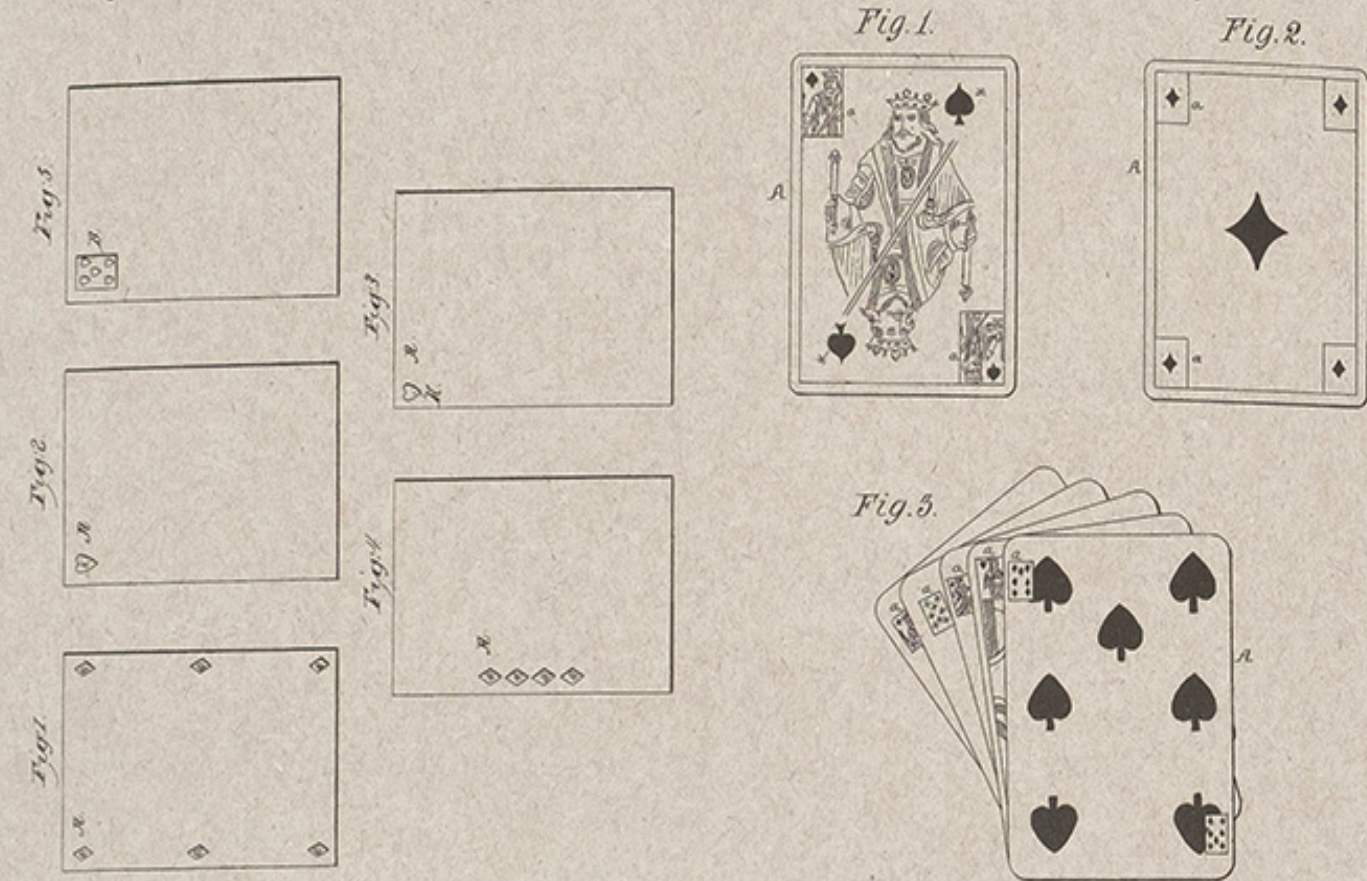
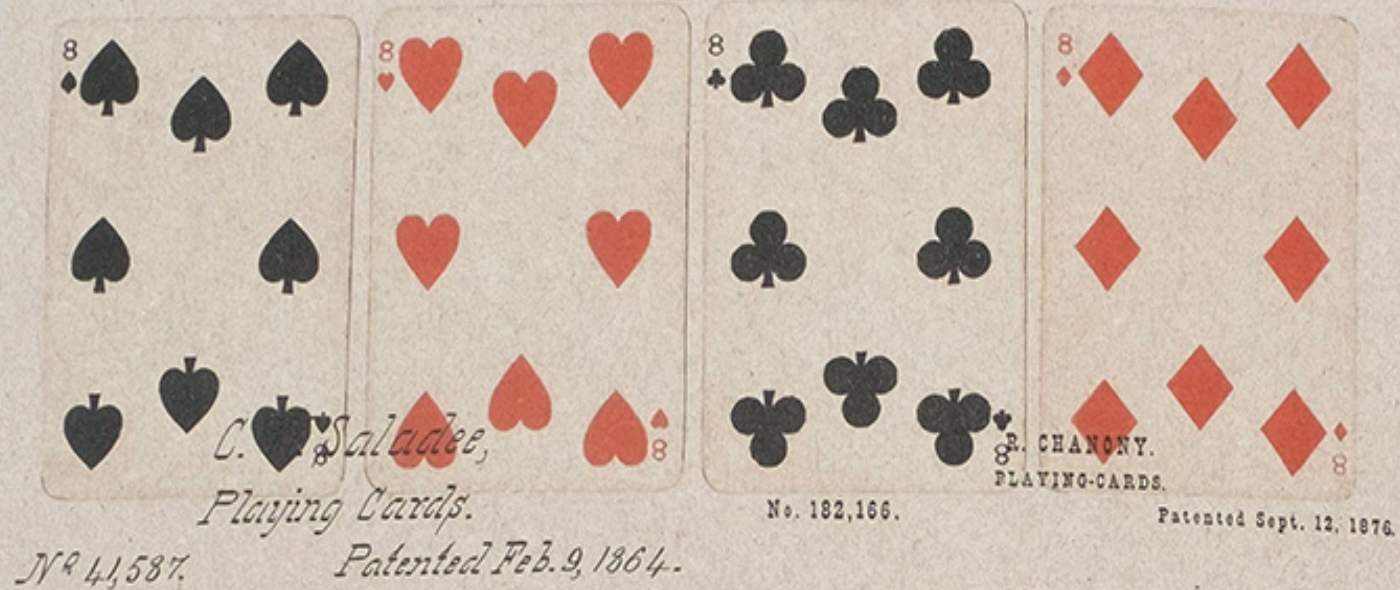
Peut-être ceci est-il dû aussi à ce que les fibres du muscle pyramidal (voir page 73), alors allongées par la traction qu'exerce le frontal sur la peau de la région intersourcilière, opposent une résistance à l'élévation de la peau qui recouvre la région médiane du front.

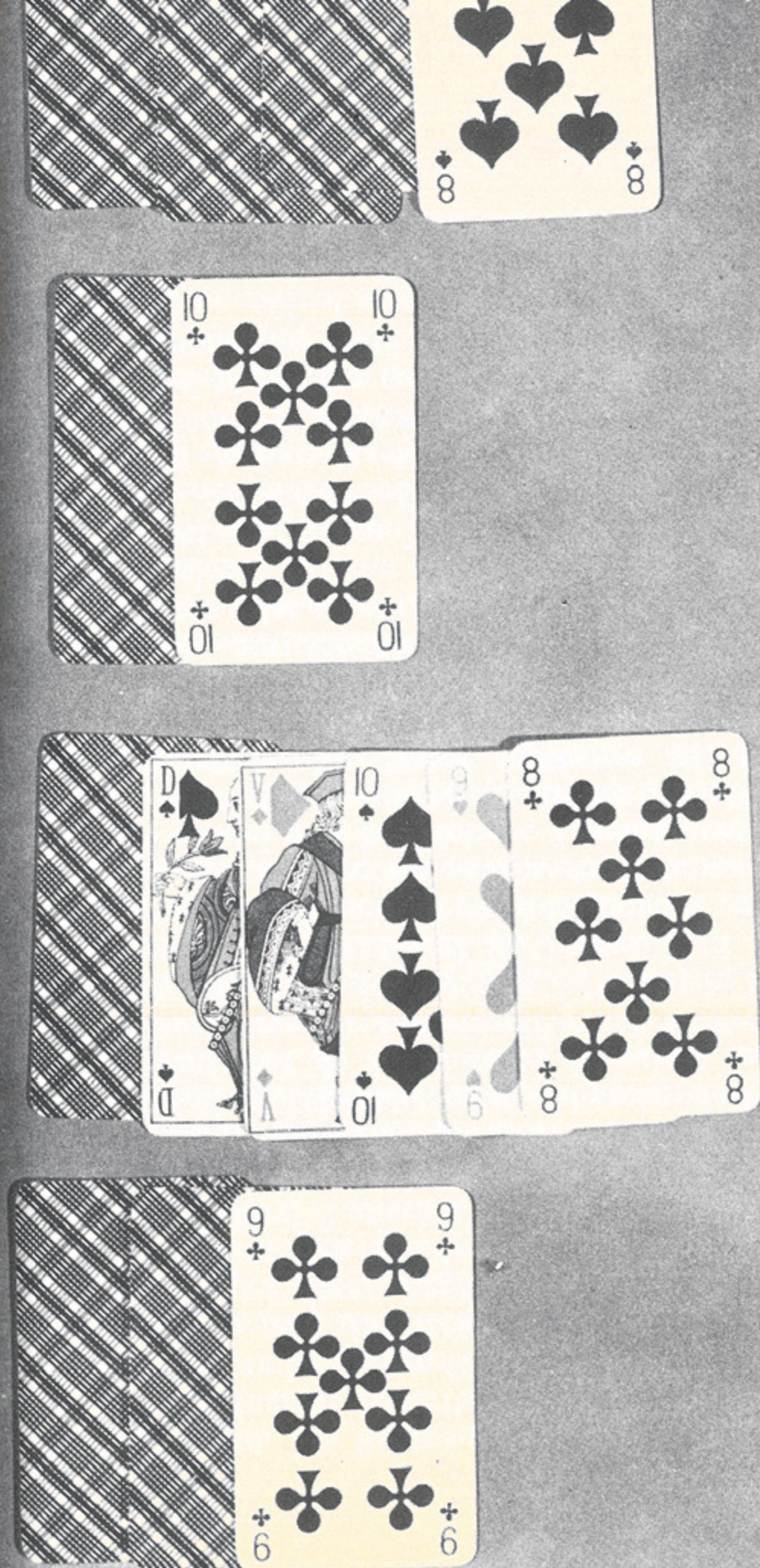
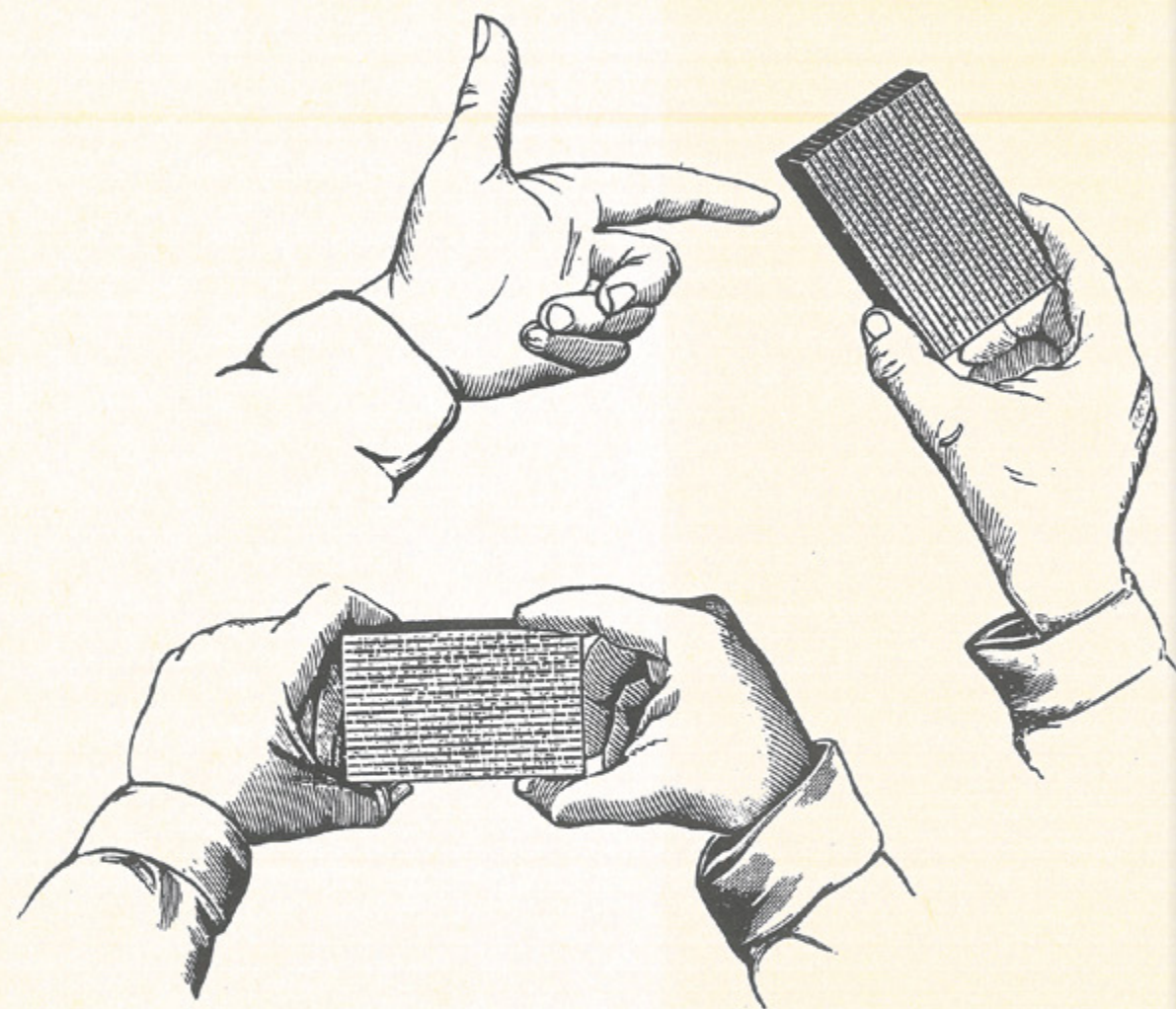
Il faut faire exception cependant pour certains sujets chez lesquels, lors de la contraction du frontal, la peau du front se trouve également élevée dans toute son étendue ; ce qui est cause que les rides sont d'une forme courbe continue. Ceci résulte très probablement de ce que, chez ces sujets, le muscle frontal d'un côté se confond avec celui du côté opposé, de façon à constituer une nappe uniforme, et que le prolongement médian de l'aponévrose épicroténienne est moins étendu ; une moins grande tonicité du muscle pyramidal peut aussi en être la cause.

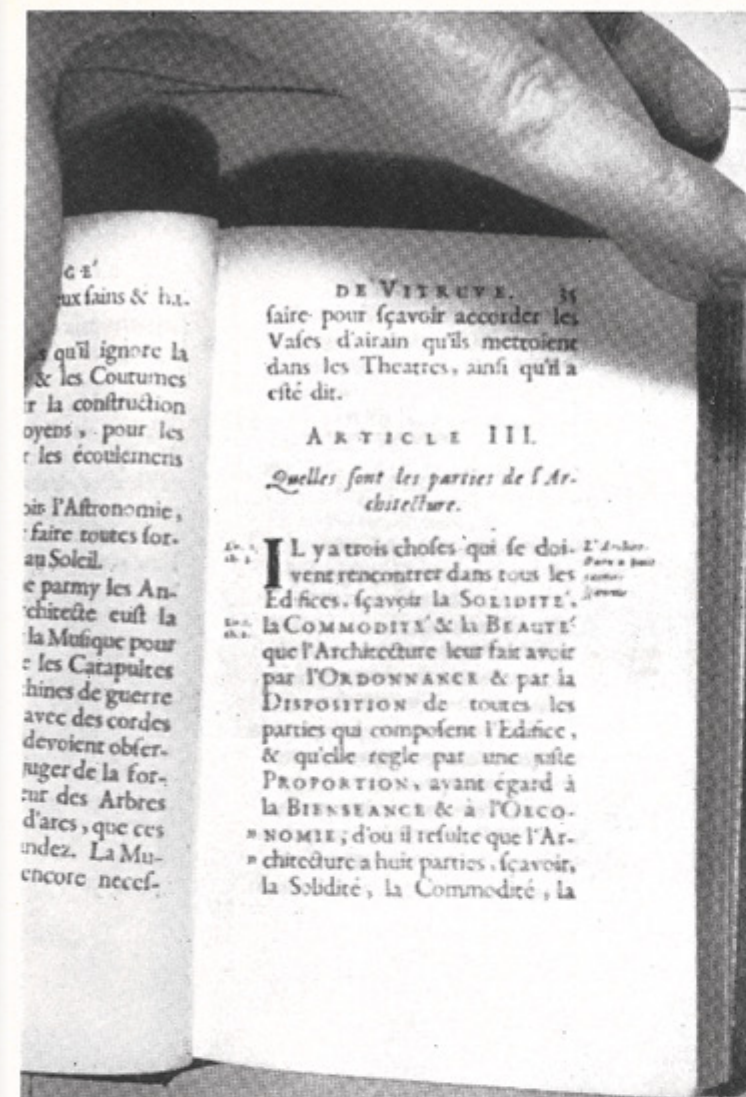
Le déplacement de la peau du sourcil entraîne celui des régions situées un peu au-dessous ; c'est pourquoi, à ce moment, il y a une légère élévation de la paupière supérieure et, par conséquent, augmentation d'étendue de l'ouverture palpébrale.

Il faut ajouter que chez les sujets jeunes, dont la









Abrégé de Vitruve, par Perrault

FONCTION

STRUCTURE

FORME

Il y a deux mille ans, Vitruve définissait les parties de l'Architecture par : Solidité, Commodité et Beauté.

Peut-être peut-on faire se correspondre les mots :

Fonction et Commodité,

Structure et Solidité,

Forme et Beauté,

le second terme étant qualité du premier.

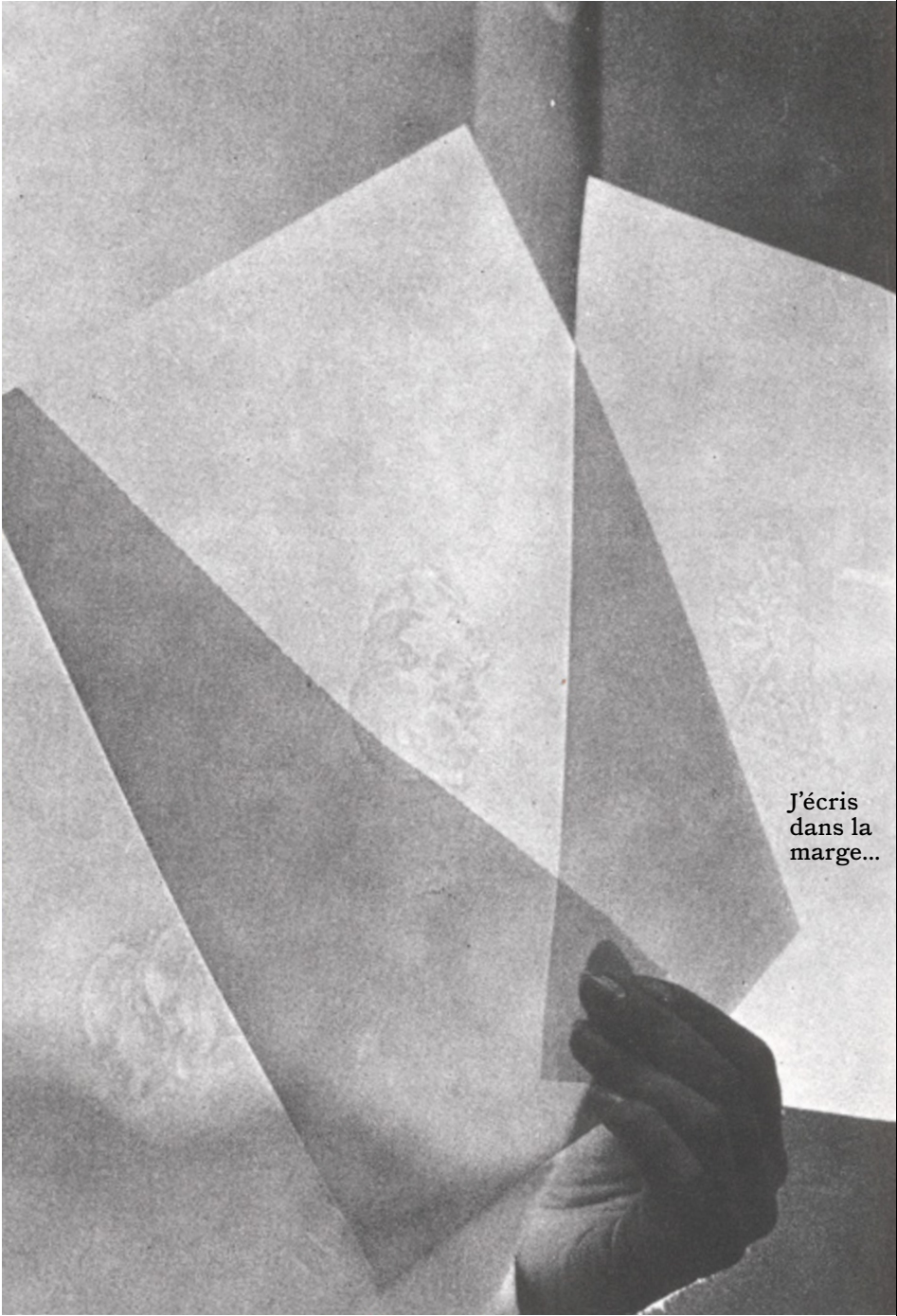
Mais combien cette correspondance est dangereuse !

Toutes les erreurs, toutes les faiblesses de ce qui fut médiocre en tout temps ne viennent-elles pas de cette distinction de *qualités* rendues comme indépendantes ?

Un objet peut-il être fragile, laid et cependant commode ? Peut-il être solide, ne pas répondre à sa fonction et être beau ?

Quel danger d'isoler le Beau, face au Commode, confondu avec l'Utile, et comme indépendant du Solide ! Comme si la notion même d'utile, dans son sens le plus élevé, ne supposait pas et ne mesurait pas, *tout ensemble*, la solidité et la beauté ! Comme si l'utilité ultime de l'objet n'était pas précisément le Beau !

- 1 J'écris... J'écris: j'écris... J'écris: «j'écris...» J'écris que j'écris... etc. J'écris: je trace des mots sur une page. Lettre à lettre, un texte se forme, s'affirme, s'affermit, se fixe, se fige: une ligne assez strictement horizontale se dépose sur la feuille blanche, noircit l'espace vierge, lui donne un sens, le vectorise: de gauche à droite de haut en bas. Avant, il n'y avait rien, ou presque rien; après, il n'y a pas grand-chose, quelques signes, mais qui suffisent pour qu'il y ait un haut et un bas, un commencement et une fin, une droite et une gauche, un recto et un verso.
- 2 L'espace d'une feuille de papier (modèle réglementaire international, en usage dans les Administrations, en vente dans toutes les papeteries) mesure 623,7 cm². Il faut écrire un peu plus de seize pages pour occuper un mètre carré. En supposant que le format moyen d'un livre soit de 21×29,7cm, on pourrait, en dépiautant tous les ouvrages imprimés conservés à la Bibliothèque nationale et en étalant soigneusement les pages les unes à côté des autres, couvrir entièrement, soit l'île de Sainte-Hélène, soit le lac de Trasimène. On pourrait calculer aussi le nombre d'hectares de forêts qu'il a fallu abattre pour produire le papier nécessaire à l'impression des œuvres d'Alexandre Dumas (Père) qui, rappelons-le, s'est fait construire une tour dont chaque pierre portait, gravé, le titre d'un de ses livres.
- 3 J'écris: j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours. Je suscite des blancs, des espaces (sauts dans le sens: discontinuités, passages, transitions). Je vais à la ligne. Je renvoie à une note en bas de page¹. Je change de feuille.
- 4 Il y a peu d'événements qui ne laissent au moins une trace écrite. Presque tout, à un moment ou à un autre, passe par une feuille de papier, une page de carnet, un feuillet d'agenda ou n'importe quel autre support de fortune (un ticket de métro, une marge de journal, un paquet de cigarettes, le dos d'une enveloppe, etc.) sur lequel vient s'inscrire, à une vitesse variable et selon des techniques différentes selon le lieu, l'heure ou l'humeur, l'un ou l'autre des divers éléments qui composent l'ordinaire de la vie: cela va, en ce qui me concerne (mais sans doute suis-je un exemple trop bien choisi, puisque l'une de mes activités principales est



précisément d'écrire), d'une adresse prise au vol, d'un rendez-vous noté à la hâte, du libellé d'un chèque, d'une enveloppe ou d'un paquet, à la rédaction laborieuse d'une lettre administrative, du remplissage fastidieux d'un formulaire (déclaration-d'impôts, feuille-de-maladie, demande-de-prélèvement-auto-matique-des-quittances de gaz et d'électricité, bulletin-d'abonnement, contrat, bail, avenant, récépissé, etc.) à la liste des emplettes à faire de toute urgence (café, sucre, sciure à chat, livre Baudrillard, ampoule 75 watts, piles, linge, etc.), de la résolution parfois plutôt coton des mots croisés de Robert Scipion à la copie d'un texte enfin mis au net, de notes prises à une quelconque conférence au gribouillage instantané d'un truc pouvant servir (un jeu de mots, un jet de mots, un jeu de lettres, ou ce que l'on appelle communément une «idée»), d'un «travail» littéraire (écrire, oui, se mettre à sa table et écrire, se mettre devant sa machine à écrire et écrire, écrire pendant toute une journée, ou pendant toute une nuit, esquisser un plan, mettre des grands I et des petits a, faire des ébauches, mettre un mot à côté d'un autre, regarder dans un dictionnaire, recopier, relire, raturer, jeter, réécrire, classer, retrouver, attendre que ça vienne, essayer d'arracher à quelque chose qui aura toujours l'air d'être un barbouillis inconsistant quelque chose qui ressemblera à un texte, y arriver, ne pas y arriver, sourire (parfois), etc.) à un travail tout court (élémentaire, alimentaire): cocher, dans une revue donnant, dans le domaine des sciences de la vie (life sciences), le sommaire de quasiment toutes les autres, les titres susceptibles d'intéresser les chercheurs dont je suis censé assurer la documentation bibliographique, rédiger des fiches, rassembler des références, corriger des épreuves, etc. Et coetera.

- 5 L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche. Décrire l'espace: le nommer, le tracer, comme ces faiseurs de portulans qui saturaient les côtes de noms de ports, de noms de caps, de noms de criques, jusqu'à ce que la terre finisse par ne plus être séparée de la mer que par un ruban continu de texte. L'aleph, ce lieu borgésien où le monde entier est simultanément visible, est-il autre chose qu'un alphabet? Espace inventaire, espace inventé: l'espace commence avec cette carte modèle qui, dans les anciennes éditions du Petit Larousse Illustré,

représentait, sur 60 cm², quelque chose comme 65 termes géographiques, miraculeusement rassemblés, délibérément abstraits: voici le désert, avec son oasis, son oued et son chott, voici la source et le ruisseau, le torrent, la rivière, le canal, le confluent, le fleuve, l'estuaire, l'embouchure et le delta, voici la mer et ses îles, son archipel, ses îlots, ses récifs, ses écueils, ses brisants, son cordon littoral, et voici le détroit, et l'isthme, et la péninsule, et l'anse et le goulet, et le golfe et la baie, et le cap et la crique, et le bec, et le promontoire, et la presqu'île, voici la lagune et la falaise, voici les dunes, voici la plage, et les étangs, et les marais, voici le lac, et voici les montagnes, le pic, le glacier, le volcan, le contrefort, le versant, le col, le défilé, voici la plaine, et le plateau, et le coteau, et la colline; voici la ville et sa rade, et son port, et son phare... Simulacre d'espace, simple prétexte à nomenclature: mais il n'est même pas nécessaire de fermer les yeux pour que cet espace suscité par les mots, ce seul espace de dictionnaire, ce seul espace de papier, s'anime, se peuple, se remplisse: un long train de marchandises tiré par une locomotive à vapeur passe sur un viaduc; des péniches chargées de gravier sillonnent les canaux; des petits voiliers manœuvrent sur le lac; un grand transatlantique escorté par des remorqueurs pénètre dans la rade; des enfants jouent au ballon sur la plage; dans les allées ombreuses de l'oasis, un Arabe coiffé d'un grand chapeau de paille trotte sur son âne... Les rues de la ville sont pleines d'automobiles. Une ménagère enturbannée bat un tapis à sa fenêtre. Dans des jardinets de banlieue, des dizaines de pépiniéristes émondent des arbres fruitiers. Un détachement militaire présente les armes tandis qu'un officiel ceint d'une écharpe tricolore inaugure en la dévoilant la statue d'un général. Il y a des vaches dans les prés, des vigneron dans les vignes, des bûcherons dans les forêts, des cordées d'alpinistes dans les montagnes. Il y a un facteur à bicyclette qui grimpe péniblement une petite route en lacets. Il y a des lavandières au bord de la rivière, et des cantonniers au bord des chemins, et des fermières qui donnent à manger aux poules. Il y a des enfants qui sortent en rangs par deux dans la cour de l'école. Il y a une villa fin-de-siècle toute seule au milieu de grands buildings de verre. Il y a des petits rideaux de vichy aux fenêtres, des consommateurs aux terrasses des cafés, un chat qui se

chauffe au soleil, une dame pleine de paquets qui hèle un taxi, un factionnaire qui monte la garde devant un bâtiment public. Il y a des boueux qui remplissent des voitures-bennes, des ravaleurs de façades qui installent un échafaudage. Il y a des nounous dans les squares, des bouquinistes le long des quais; il y a la queue devant la boulangerie, il y a un monsieur qui promène son chien, un autre qui lit son journal assis sur un banc, un autre qui regarde des ouvriers qui démolissent un pâté de maisons. Il y a un agent qui règle la circulation. Il y a des oiseaux dans les arbres, des marinières sur le fleuve, des pêcheurs au bord des berges. Il y a une mercière qui relève le rideau de fer de sa boutique. Il y a des marchands de marrons, des égoutiers, des vendeurs de journaux. Il y a des gens qui font leur marché. Les lecteurs studieux lisent dans les bibliothèques. Les professeurs font leurs cours. Les étudiants prennent des notes. Les comptables alignent des colonnes de chiffres. Les apprentis pâtisseries fourrent de crème au beurre des rangées de petits choux. Les pianistes font leurs gammes. Assis à leur table, méditatifs et concentrés, les écrivains alignent des mots. Image d'Epinal. Espace rassurant.

1. J'aime beaucoup les renvois en bas de page, même si je n'ai rien de particulier à y préciser.



L'Éducation Artistique Surveillée

présente l'
EXPOSITION
des Œuvres
D'ENFANTS DÉLINQUANTS

Prix : 100 francs

Collaboration.



imagerie publicitaire

Dans notre civilisation de l'image, l'affiche a pris une place importante. Son salon d'exposition est la rue, la palissade, les couloirs du métro, le dos des autobus ou le flanc des taxis, les routes, les murs de villages. Elle s'impose, officiellement ou clandestine, neuve ou déchirée. Sa cimaise est en plein vent et l'entrée est gratuite. Tirée à des milliers d'exemplaires, posée aujourd'hui, disparue, recouverte demain, elle est là pour attirer, pour plaire, pour dire vite et en quelques mots, inviter au voyage, vanter tel ou tel produit, annoncer, solliciter, imposer. En marge de son message publicitaire, elle apporte la lumière d'une couleur, l'intelligence d'une astuce, la liberté d'une arabesque, la fantaisie, l'élégance d'un graphisme, l'humour, enfin, à un monde qui l'oublie de plus en plus.

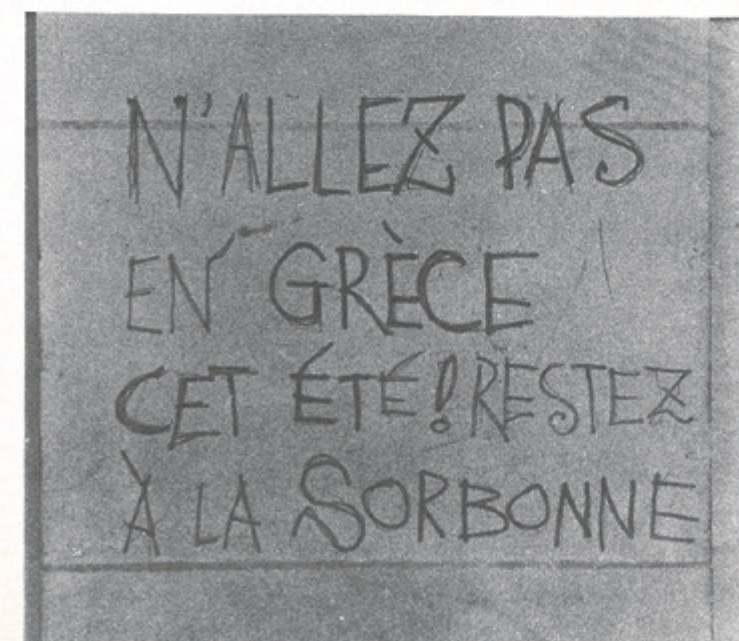
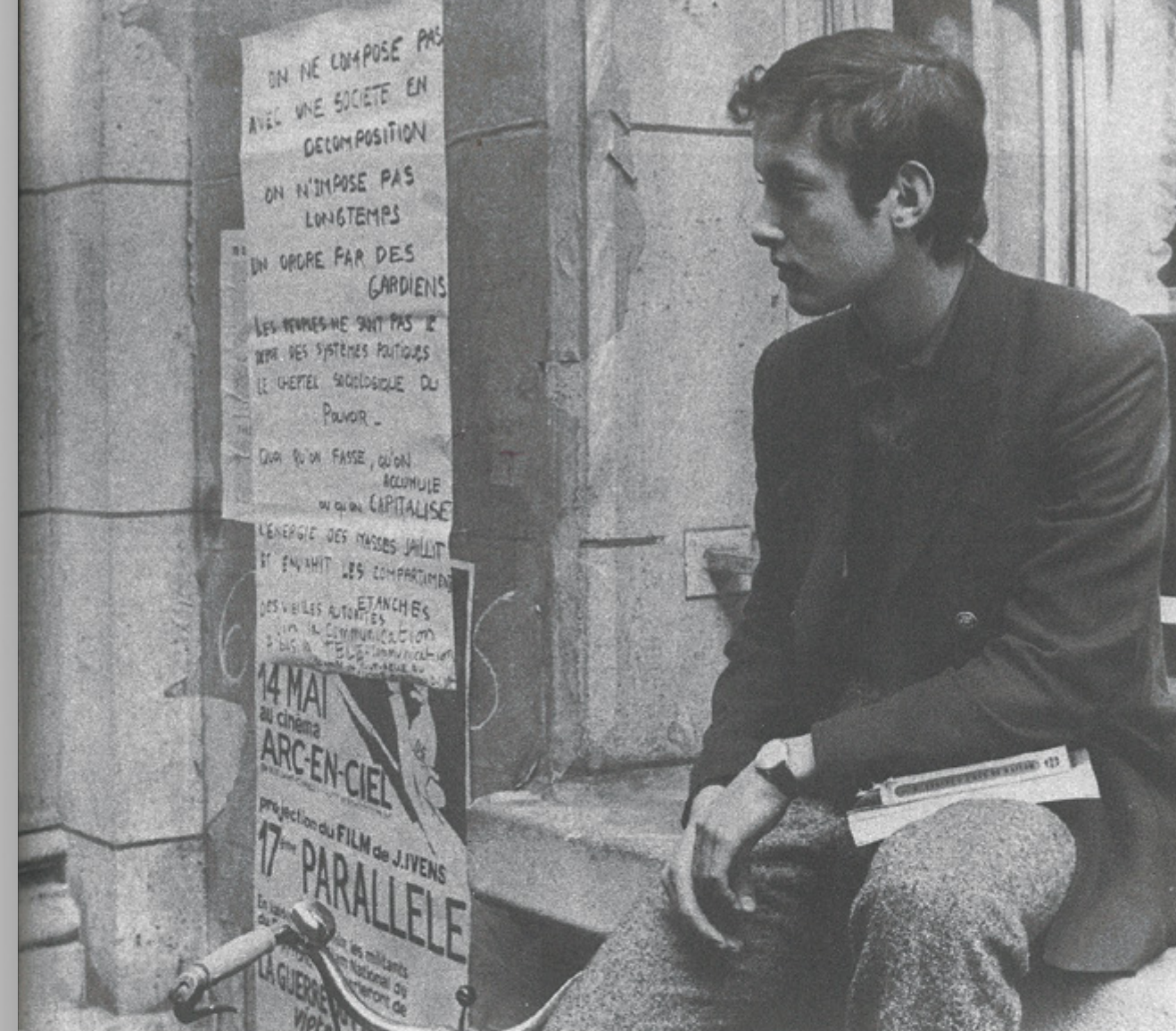
Tout ce qui est publicitaire doit se lire, se voir et se comprendre rapidement, capter le regard et être saisi d'un coup d'œil. Le graphisme ici est commandé par des impératifs psychologiques. D'où ces images limitées parfois à un sigle, à un trait évocateur, à une tache. La création d'une affiche demande à son réalisateur d'avoir mille idées, de les confronter pour n'en retenir qu'une, qu'il illustrera de la manière la plus fulgurante.



CATALOGUE

- 1, 2, 3) garçon, 18 ans, léger sentiment de culpabilité, veut se racheter. Famille dissociée.
- 4, 5, 6) g. 18 a., caractère instable. Fugueur. Bien noté. Certificat d'études. Sans parents.
- 7, 8, 9) g. 17 a. caractère difficile. Apprenti dans les mines. Père décédé à la guerre 1940, mère remariée.
- 10, 11) g. 19 a., caractère volontaire. C.e.p., travailleur agricole. Sans père.
- 12, 13, 14, 15) garçons, sans renseignements.
- 16, 17, 18, 19) fille, 19 ans, sens moral effrité. Peu émotive, orgueilleuse. C.e.p. Tanneuse. Sans père.
- 20, 21, 22) f., 16 a., caractère très difficile. Nonchalante. Scolarité médiocre, bonne de ferme. Parents déchus des droits de paternité.
- 23, 23 bis) f. 19 a., personnalité primitive. Apathie, ment facilement, légère débilité. Mal notée. Aide bonne à tout faire. Père étameur changeant souvent de métier, mal noté. Scolarité nulle.
- 24 à 28 bis) f. 16 a., troubles de caractère. Nature sensuelle. Impulsive. Scolarité médiocre, aucun métier. Père très sévère.
- 29, 30) f. 20 a., mœurs légères. Pervertie. Scolarité médiocre. Foyer normal.
- 31, 32) f. 19 a., encline à la débauche. Scolarité nulle, sait à peine lire et écrire. Parents divorcés, mère remariée.
- 33, 34) f. 20 a., caractère fruste, conduite légère, mauvaise scolarité. Domestique de ferme. Famille normale.
- 35, 36) f. 19 a., bien notée, capable de prendre des initiatives intelligentes. Famille normale.
- 37, 38) f. 20 a., mœurs douteuses. Scolarité médiocre. Famille dissociée.
- 39, 40, 41) f. 16 a., portée au vagabondage. Famille dissociée.
- 42 à 45) f. 16 a., débauchée, très sensuelle. Mauvaise scolarité. Famille dissociée.
- 46, 47, 48) f. 20 a., penchant au vol, caractère renfermé. Détachée du monde. Scolarité médiocre. Famille dissociée.







Le planning, les cavaliers, les onglets, les épingles de signalisation, les meubles et le matériel pour le classement suspendu, le classement des microfilms, le classement mécanographique, les fiches, les fichiers à tiroirs ou à couvercles fixes ou mobiles... Mais le mobilier de bureau, les sièges et les fauteuils... c'est encore FLAMBO



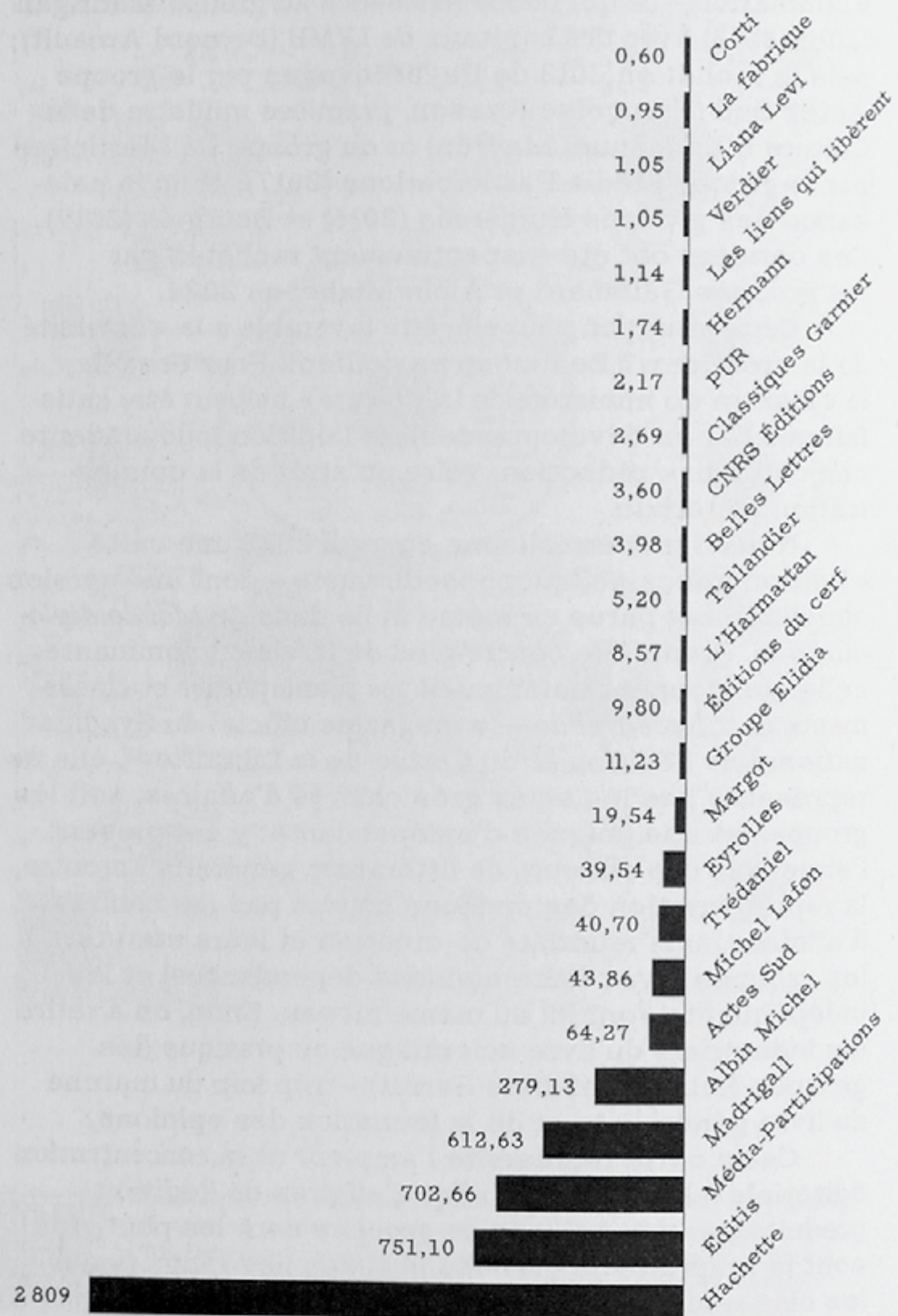
FLAMBO

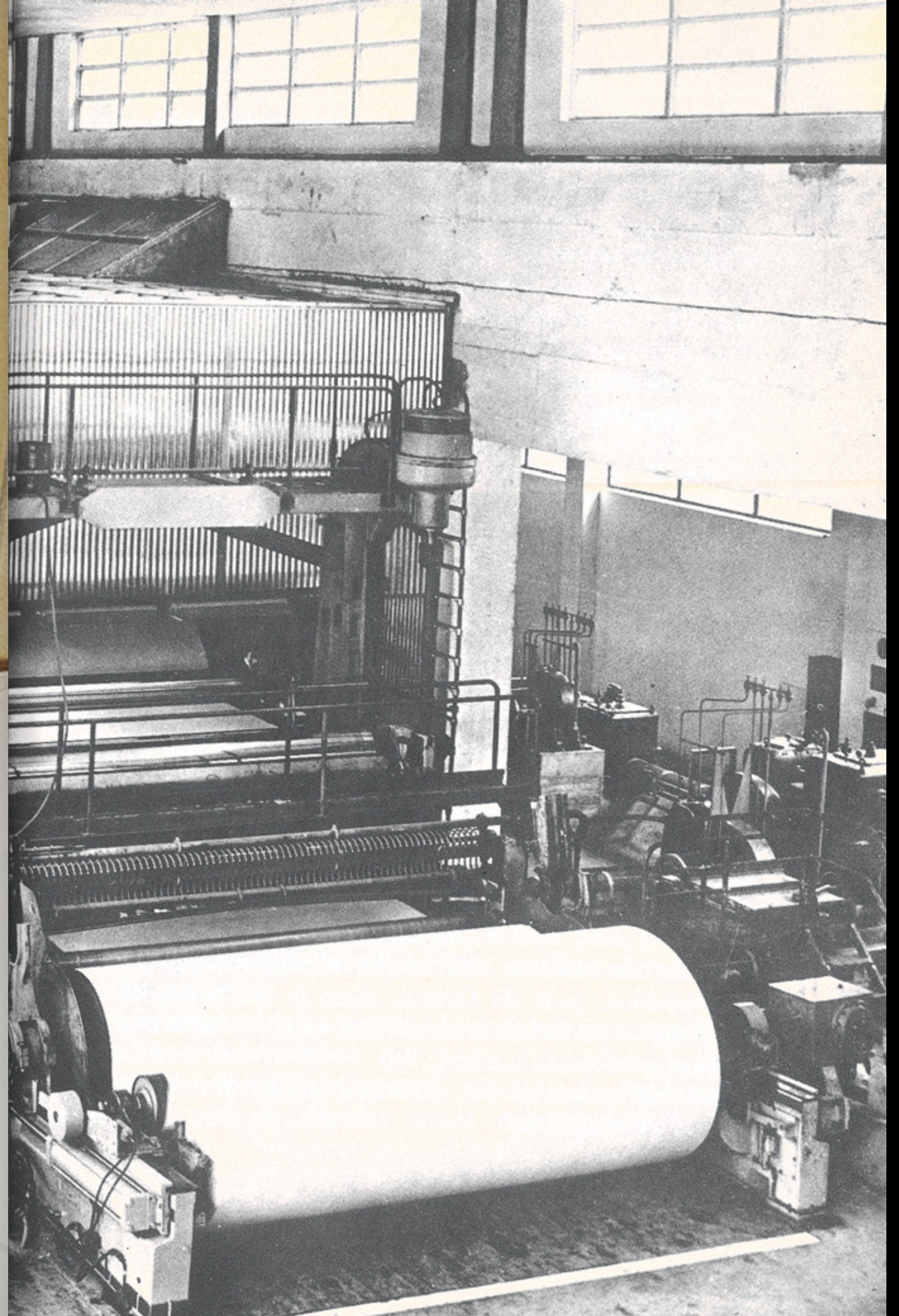
51 bis, avenue de la République, PARIS XI^e - Téléphone 797.35.39

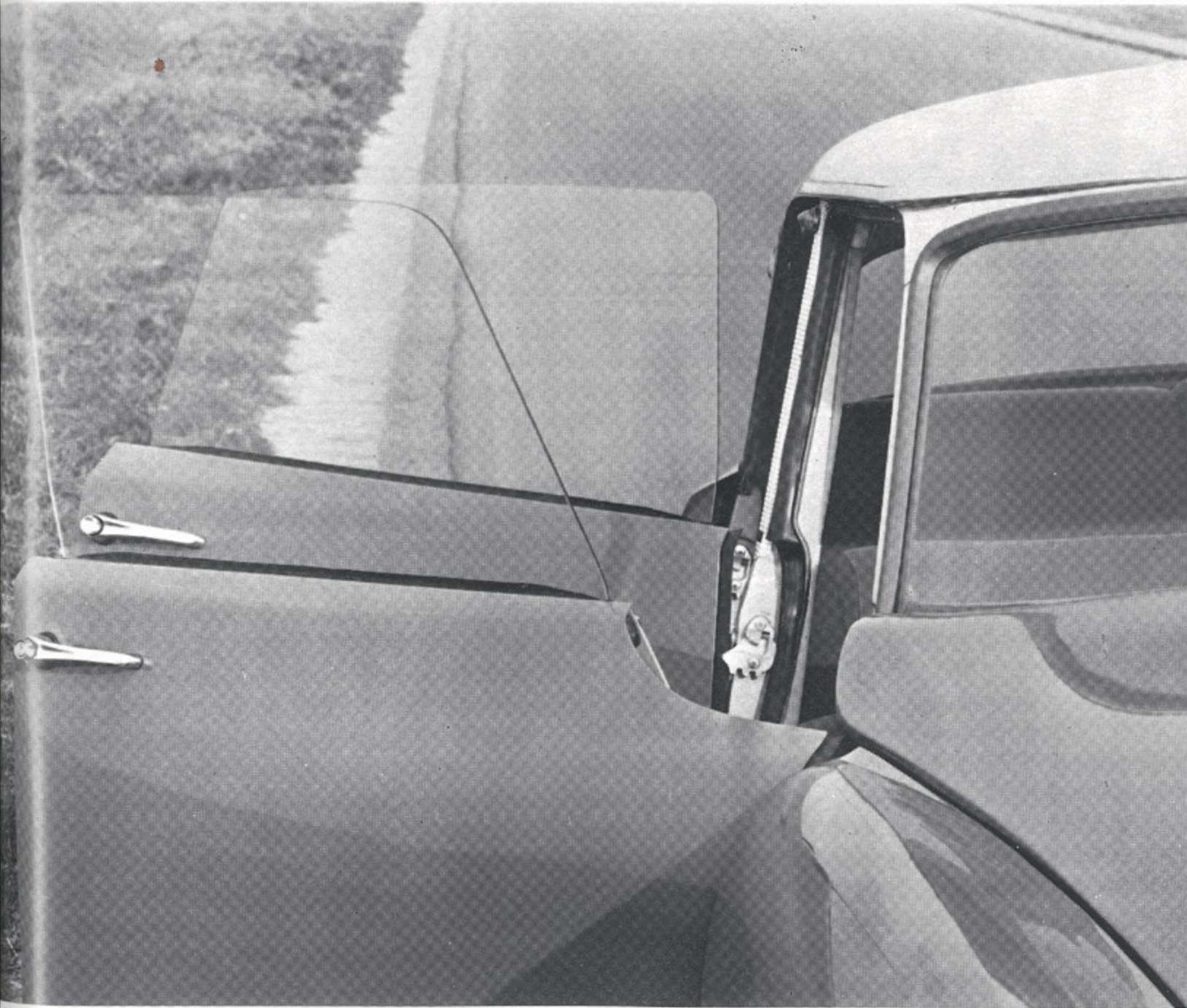
Deborder
Bolloré

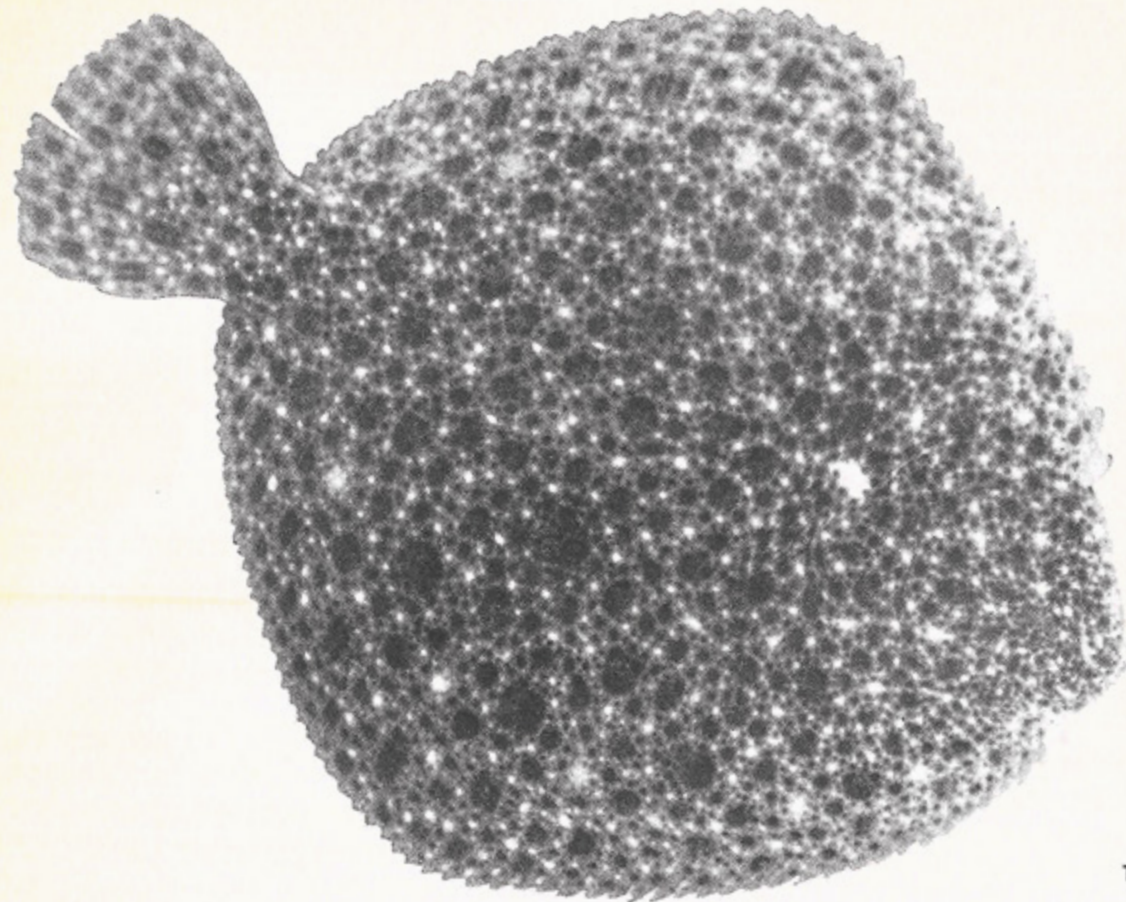
**Faire face
au libéralisme autoritaire
dans le monde du livre**

24 plus gros chiffres d'affaires des maisons d'édition françaises en 2023 (en millions d'euros)







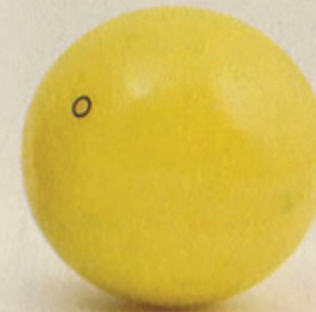


TURBOT

The young do not leave the pouch until well advanced in development. The Sea-horses in the Aquarium are generally sent by air from the South of France.

- In the large tanks along the north side are specimens of British marine fish and invertebrates. The biggest tank contains over 5,000 gallons (nearly 25 tons) of sea-water. The following should be especially noted. *Sole*, *Flounders*, and other **FLATFISH**. These are unique in having both their eyes on one side of their head. When first hatched they are symmetrical and swim upright like other fish, but gradually they come to lie on one side, the lower eye meanwhile growing round to join the other on the upper side. The lower side is white, the upper coloured, and shows a wonderful resemblance to the sand. Many flatfish can change colour to match their surroundings.
- *Dogfish*.—These are close relatives of the Sharks. They have no true bone but only hard gristle, and no gill-covers, the gill-slits, out of which they discharge the water they breathe, being

1891



1892

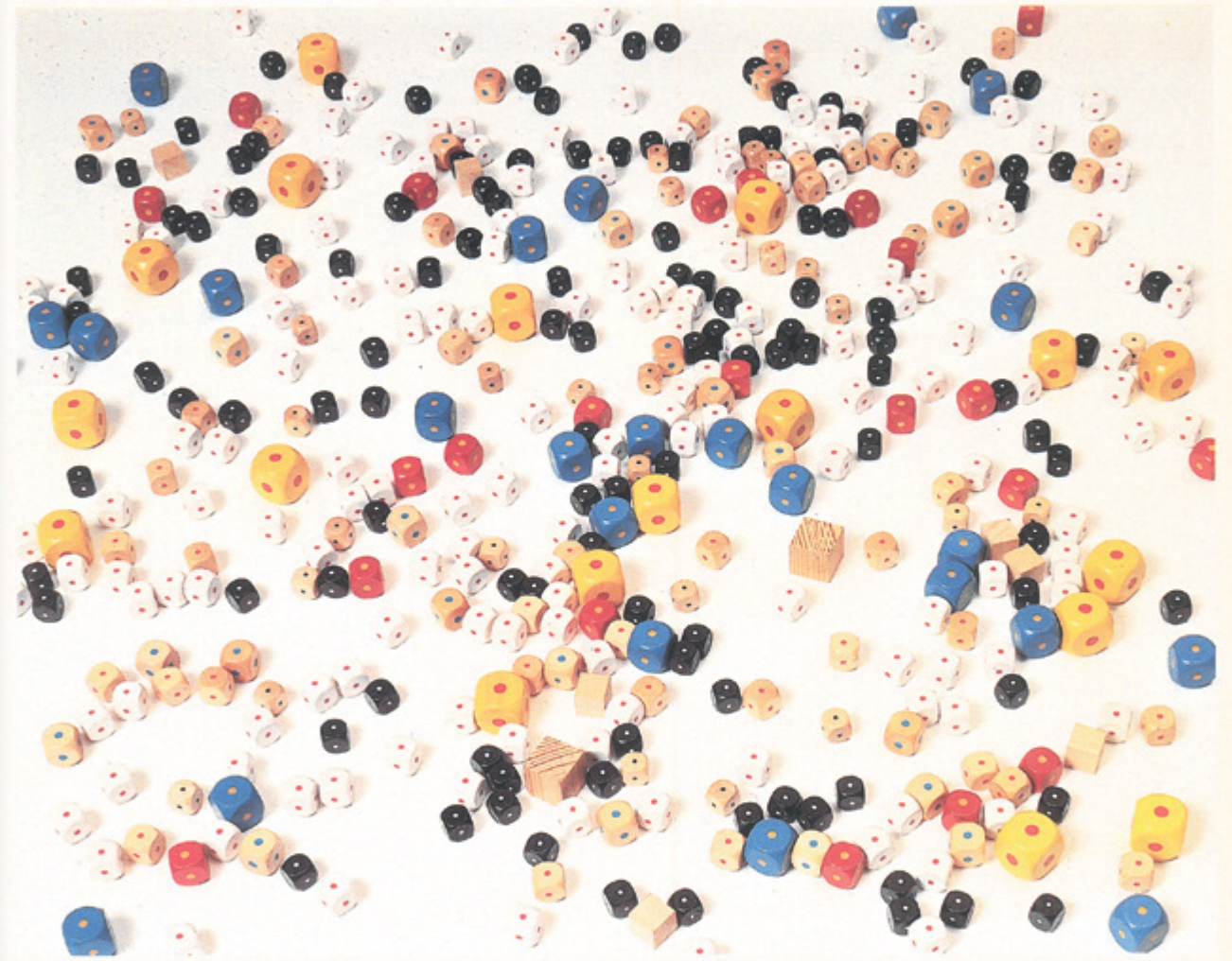
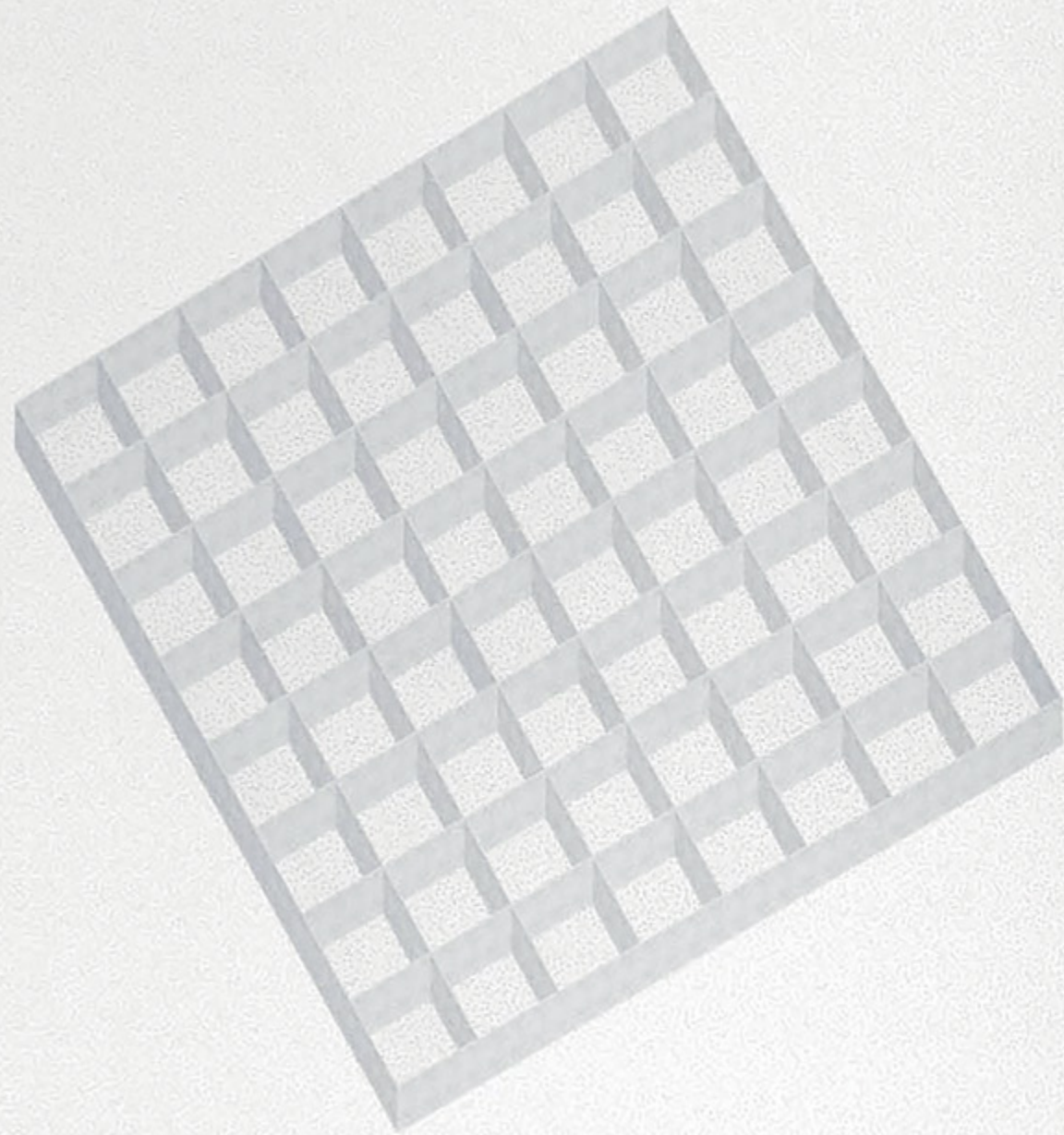


1893



1894





Un, Eins, One..., 1984*

« Page après page, ce livre nous rappelle qu'une ville ne se mesure pas à la vitesse de ses flux, mais à l'attention qu'elle porte à celles et ceux qui la font vivre. »



PROPOS SUR LE LIVRE
AUJOURD'HUI
MICHEL BUTOR

I. LE LIVRE ET SON POIDS

Instrument fondamental de notre civilisation (quelle grande ville moderne pourrait subsister sans son annuaire des téléphones?), le livre subit une mutation audiovisuelle, mais le développement de celle-ci commence à réagir sur lui et vont le transformer à tel point que nous vivons véritablement le crépuscule de cet objet si habituel, ce parallélépipède de papier imprimé dont les dos s'alignent sur les rayons de nos bibliothèques.

Crépuscule d'une forme du livre, non de la lecture; au contraire l'objet nouveau qui se dessine pourra intégrer si bien l'ancien que nous aurons l'impression de l'avoir enfin seulement à notre disposition.

En effet l'inconvénient majeur du livre actuel, c'est son poids, son encombrement. Certes, comme la brique mésopotamienne était mobile par rapport aux inscriptions sur granit, et quels progrès dans la maniabilité lorsque l'on est passé aux papyrus et parchemins! La découverte de l'imprimerie a permis de multiplier le nombre d'exemplaires, de doter un texte, a-t-on pensé, d'ubiquité; mais ce nombre, si grand soit-il, ne peut pourtant être infini; aucune bibliothèque n'a suffisamment de volumes pour faire face à une demande qui se groupe soudain sur tel titre, aucune n'a suffisamment de place pour tous ceux qu'elle devrait accueillir. On endigue par des expédients cette marée qui ne connaît point de reflux.

Si léger qu'il soit par rapport à ses ancêtres, il est trop lourd; si nombreux, trop rare; si concentré, trop volumineux.

C'est ici que les nouvelles techniques viennent à la rescousse. En effet, plutôt que de laisser sortir un livre rare, de l'exposer aux dangers d'un voyage, on préfère en réaliser une photocopie sur microfilm, si bien qu'un exemplaire unique peut être consulté à la fois par maint chercheurs dans des lieux très éloignés. Le microfilm a l'inconvénient, par rapport au livre classique, d'être un retour à l'ancien rouleau, de ne pas tenir compte de cette introduction de la troisième dimension dans la lecture qu'a représenté le passage du volumen au codex, d'interdire à peu près le feuilletement; mais il est parfaitement possible d'enregistrer les pages les unes après les autres par l'intermédiaire d'une caméra de télévision sur une bande, un fil, un sillon, une structure moléculaire, de telle sorte que, sur l'appareil de lecture, je puisse

moduler finement la vitesse de succession, échantillonner dans l'épaisseur, toutes les vertus de l'ancien objet étant restituées. Laissons de côté le toucher du papier, son odeur; il y aura matière à de belles reconstitutions.

Les progrès de la miniaturisation dans ces domaines sont tels qu'il n'y aurait aucune difficulté théorique à concentrer la totalité de la documentation existant dans toutes les bibliothèques du monde à l'intérieur d'un satellite modeste. Par l'intermédiaire d'un lecteur ressemblant quelque peu à un appareil de télévision, n'importe qui pourrait à n'importe quel moment consulter n'importe quel ouvrage. La question du nombre d'exemplaires serait définitivement dépassée. Plus jamais de queue devant des guichets pour s'entendre dire que le volume est déjà en lecture.

Alors le texte pourra enfin être pratiquement partout à la fois. Triomphera donc cette révolution commencée par Gutenberg, dont on s'apercevra que quatre siècles n'ont fait que balbutier indéfiniment la première phase.

On s'imagine les nouveautés qui découleront d'une telle distribution. Les illustrations actuelles d'un livre sur le cinéma ne nous donnent que des images arrêtées; nous pourrions assister, si nous le désirons, à la séquence entière; soit un livre sur la musique, tous les fragments de partition notre oreille pourra les entendre; dans un livre sur l'histoire de l'art, chaque tableau évoqué pourra être détaillé; en langue étrangère, à chaque mot nous disposerons de toute une gamme de dictionnaires ouverts automatiquement à la rubrique qui nous intéresse; dans un livre sur un auteur, tout le contexte de chaque citation.

À côté des pages des vieux classiques, transmises dans tous les détails de leur physique, Rabelais ou Mallarmé, avec leurs mots bien stables, nous aurons ces merveilleux poèmes à lignes intermittentes, glissantes, grossissantes, telles parties de la surface se feuilletant à d'autres vitesses. Bien sûr, bouleversement complet de la librairie, nouvelle économie, et donc types nouveaux de financement. Les droits d'auteur ne pouvant être fonction des exemplaires vendus (il n'y en aura plus), mais uniquement de la consultation, encore faudrait-il pouvoir en définir le degré. Tout pourra d'ailleurs être publié, les capacités des satellites étant bien assez vastes pour absorber la totalité des propositions manuscrites (quel que soit l'outil dont la main se serve).

II. LE LIVRE ET LA RUE

Pourquoi ne pas attendre alors ce nouvel état? À quoi bon s'acharner à remplir ces lourds volumes de papier si peu maniables, si peu lisibles? Pourquoi ne pas mettre la littérature en hibernation jusqu'à ce qu'on lui ait fabriqué l'outil dont elle rêve? J'entends dire: consacrons toutes nos forces à lutter contre ce qui peut retarder de tels progrès; n'est-ce pas affaire avant tout politique? Portons le combat dans la rue. Seul un changement profond de la société permettra un tel saut dans le nouvel espace. Crions donc, faisons des discours, manifestons dans les journaux, à la radio, au cinéma; une fois les structures mises en place, l'aventure littéraire pourra reprendre enfin son cours, incomparablement mieux armée, sortira de sa préhistoire.

Mais si nécessaire que puisse être parfois hélas l'agitation, si précieux le concours heureusement des techniques audiovisuelles, télévision ou cinéma, c'est avant tout par le travail sur cette grossière ébauche qu'est le livre tel que nous le connaissons encore que nous pouvons espérer le transmuier.

L'activité politique ne devient véritablement efficace que lorsqu'elle s'éclaire théoriquement, lorsqu'elle nous propose des textes. De même c'est grâce à des manuels que nous apprenons à manier les techniques audiovisuelles. Si longue que soit la chaîne des intermédiaires, on retrouve toujours en fin de compte ce carrefour, cette plaque tournante formée de pages superposées avec inscriptions et dessins.

Dans son essai *À propos du style de Flaubert*, Proust, répondant à Albert Thibaudet, avoue sa stupéfaction «de voir traité de peu doué pour écrire un homme qui par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines propositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur».

Il ne s'agit pas seulement de théorie mais de pratique et de vision. L'effort d'un écrivain, apparemment si éloigné des urgences de l'heure, sur les pronoms personnels, l'agencement des paragraphes, les déformations orthographiques, le choix des adjectifs, et bien d'autres aspects du langage, met à notre disposition des instruments tout aussi renouvateurs que la mise au point des microscopes électroniques, des fusées lunaires et des cyclotrons. Nous ne savons



que trop qu'il peut y avoir des appareils de camelote et des néologismes de mauvaise qualité.

Le livre est tellement central dans notre civilisation que si nous ne pouvons les changer que corrélativement, il est sans doute le point d'attaque par excellence. Pour faire évoluer la physique, il ne suffit pas de changer les laboratoires, il faut transformer les traités, le style en particulier dans lequel sont rédigés les ouvrages de vulgarisation.

Nous sommes impatients du livre tel qu'il est, mais si nous prenions ce prétexte pour délaisser l'activité littéraire jusqu'à la métamorphose entrevue, celle-ci risquerait de n'avoir jamais lieu. Il s'agit donc de pousser au bout toutes les possibilités qui se présentent maintenant, loin d'être exploitées; un voile en quelque sorte les recouvre. Ce n'est qu'en découvrant laborieusement ce qu'il est aujourd'hui que nous pourrions obliger à le faire autre. Écrire est l'action par excellence.

V. LE LIVRE ET LES ARTS

Le livre, c'est aussi le livre d'images, forme qui s'est tellement développée dans ces dernières années que l'on peut considérer le livre purement typographique comme un archaïsme, c'est aussi la partition musicale.

C'est depuis longtemps une pratique courante que de confier la partie image ou musique à un auteur, la partie texte à un autre. Si un ouvrage de ce genre paraît dans plusieurs pays, seul le texte sera soumis au processus de traduction. Cela est courant, mais ce n'est possible en réalité que pour des organisations suffisamment grossières, lorsque ces deux parties restent soigneusement séparées. Dès que l'on a plus de finesse, les aspects sonores ou visuels du texte même prennent une telle importance que toute traduction exige une réorganisation du reste de l'œuvre.

L'emploi fréquent du mot langage pour décrire ce qui se passe dans la musique, la peinture ou le cinéma, fait considérer souvent ces arts comme des sortes de genres littéraires, ou de langues particulières. L'illustration d'un texte, ou sa mise en musique, seraient alors des traductions, le dictionnaire assurant le passage d'une de ces langues à l'autre étant l'élaboration de la théorie générale des correspondances. Mais cette théorie, si raffinée qu'on puisse la rendre, ne tient compte que d'une faible partie des relations entre la littérature et les autres arts, le livre et les autres objets esthétiques. Le texte écrit étant déjà graphisme (comme l'indique ce mot même;

et la succession des pages déjà cinéma), déjà notation d'un phénomène sonore, partition, il n'est pas possible de s'en tenir à la notion courante d'un parallélisme entre les arts, comparables à celui qui existe entre les langues indo-européennes actuelles. La délimitation sur la page du domaine imparti au peintre ou au musicien et à l'écrivain dépend d'ailleurs de chaque langue (langues à idéogrammes, langues à tons, quantités, accents). On approcherait un peu plus de la justesse en comparant la musique ou la peinture à ce qu'étaient les langues formatrices classiques, latin et grec ancien, par rapport à l'humanisme de la Renaissance, chacune des langues vulgaires pouvant donner naissance à des traductions parallèles.

Pourtant, dans la plupart des cas, il est impossible d'accorder à cet «original» la moindre antériorité historique (le plus souvent, nous le savons, c'est l'inverse qui se produit: le texte préexiste à son illustration, à son traitement musical). Le seul «original» serait la page blanche, le silence, ou plutôt l'espace et la durée, la blancheur même de la page, l'établissement du silence étant déjà déterminé par les événements qui doivent s'y produire, sol à partir de quoi peinture, musique et texte, entre autres, se répartiraient les tâches, selon des modes extrêmement variés, dont le repliement en diptyque, le recouvrement d'une partie de la page par l'autre, gravure face au poème, portée de la mélodie au-dessus de la ligne du couplet, n'étant qu'un cas particulier.

Donc non seulement traduction, l'analyse esthétique n'étant jamais qu'une traduction fort poussée de certains éléments, toujours incomplète, comme n'importe quelle traduction, mais dialogue. Et s'il est vrai que la présence des diverses voix à l'intérieur du même volume donne une prégnance considérable à ce dialogue (la voix picturale introduisant souvent des reproductions d'originaux, gravures ou surtout photographies, avec transformation du format, la voix musicale, faite pour être entendue plutôt que vue, telle la voix textuelle en partie, introduisant des processus de traduction propres à leur région), nous permet d'en jouir de façon plus immédiate, elle n'est nullement indispensable. Le texte peut dialoguer (et dialogue toujours quelque peu) non seulement avec ce qui est à l'intérieur du même volume, mais ce qui est à l'extérieur. Les reproductions du livre d'art sont surtout des signaux nous renvoyant aux œuvres mêmes dont on n'aura pu nous montrer que quelques détails.

Dialoguant dès l'origine je puis élaborer avec un musicien ou un peintre un volume. Mais l'œuvre de Beethoven ou Rembrandt étant là, je puis dialoguer avec elle, faire une œuvre nouvelle dans laquelle la leur apparaisse comme fragment, sans avoir besoin pour autant de reproduire dans mon livre tous leurs tableaux ou partitions, sans parler même d'enregistrements. Le volume peut répartir les tâches autour de lui, et avoir toutes sortes de degrés d'indépendance.

Le livre évolué dont je parlais au début nous permettra d'explorer intégralement cette échelle, alors que celle dont nous disposons aujourd'hui est fort limitée. Il y a une différence presque absolue, dans un livre au sujet d'un peintre, entre ce qui y est reproduit et ce qui ne l'est point, ce qu'il faut aller voir sur place, le recours à des reproductions ou à d'autres ouvrages nous donnant seulement quelques jalons incommodes entre ces extrêmes. Lorsque la bibliothèque spatiale sera à notre disposition, il n'y aura plus besoin de reproduire spécialement pour tel ouvrage tel tableau, il sera toujours déjà là; pour une première lecture l'auteur introduira dans son enregistrement les signaux nécessaires à l'apparition sous nos yeux de tel détail, mais il pourra organiser ces références en profondeur, nous proposer toute une série de parcours plus ou moins longs à l'intérieur de ce musée harmonieux. De nos claviers grossiers, nous pouvons déjà tirer d'innombrables sonorités neuves.

VI. LE LIVRE ET LES LIVRES

Si un livre peut être associé à tel ou tels objets (et à y bien regarder, il y est toujours, ne se constitue comme livre que dans la mesure où il est élément dans tout un système d'objets), il y a naturellement un domaine avec lequel il a partie spécialement liée, celui du langage lui-même. Il se présente toujours sur l'horizon du langage atmosphérique, parlé ou écrit, et notamment des autres livres.

Collaborer avec un peintre pour faire un livre, un écrivain anglais pour un livre franco-anglais, mais aussi avec un autre ou d'autres écrivains français pour un français; dialoguer avec de la musique ou de l'architecture, faire un volume qui soit élément d'un œuvre incluant la cantate ou la basilique, le paysage même, mais aussi un autre ou d'autres volumes.

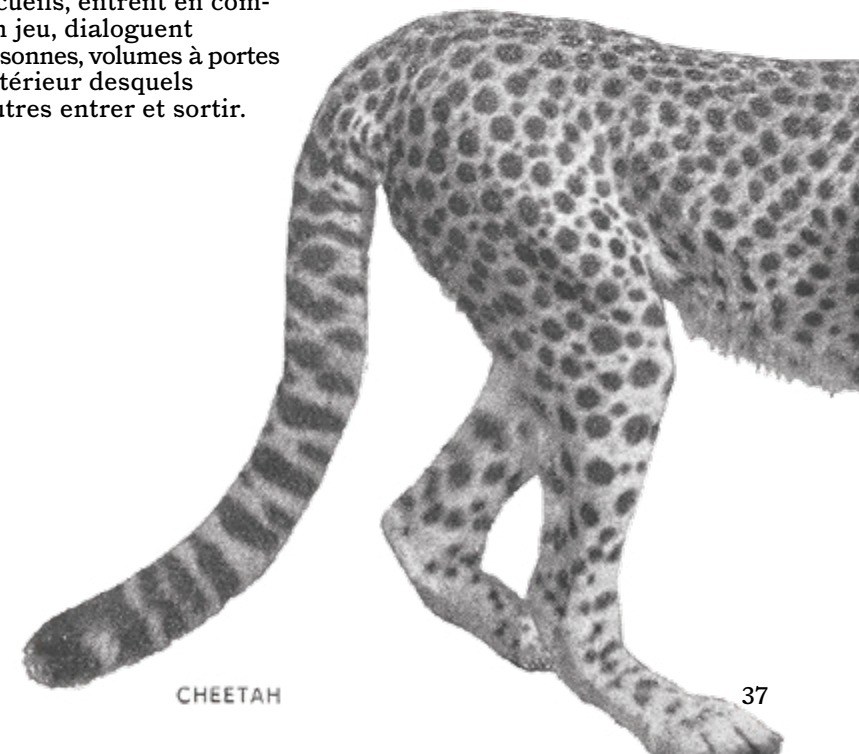
Lorsqu'on fait de la critique littéraire, l'ouvrage donne sur un autre ouvrage, et son efficacité dépend de ce «don». Si le volume interprétant n'éveille point en nous le goût, l'envie de relire l'interprété, s'il prétend,

ce qui arrive si souvent, nous le remplacer, il est très vite éliminé, effacé par cela même dont il n'a pas réussi à nous parler.

Et comme tout livre donne sur un système d'objets parmi lesquels il y a des livres, tout auteur, si solitaire qu'il puisse vivre, n'est qu'un moment de l'écriture (non du genre «écriture» forcément, mais de l'activité écrivante tout entière), est le porte-parole en général fort peu conscient de tout un système d'auteurs parmi lesquels d'autres écrivains.

L'appel de citation est l'expression même de cette circulation d'autorité (curieux que nous ne disposions pas en français d'un terme moins étrange pour traduire l'anglais authorship), et tout texte nouveau peut être considéré comme citation variée de textes antérieurs en général mal localisés, diffus. Des exercices d'écriture plurielle comme ceux que nous avons évoqués, ou l'utilisation du langage trouvé, ce qui s'entend ou se voit dans la rue: conversations, graffiti, affiches déchirées ou non, dialogue avec l'anonyme, nous permettront de contrôler ces courants, de naviguer par conséquent avec de plus en plus d'aisance, de sécurité, de profits sur l'océan littéraire.

Mais dans sa quasi-solitude même, l'auteur peut travailler au dépassement de sa propre singularité, se traiter comme un pluriel, en rongeant la distinction entre un volume et plusieurs (une esquisse de cela dans le «J'écris mes œuvres complètes»): réaliser des ouvrages dans lesquels plusieurs ouvrages, fussent-ils surtout nôtres, lesquels ont pu avoir une existence de volume indépendant et la conserver, au lieu de se juxtaposer comme dans les simples recueils, entrent en communication, en jeu, dialoguent comme des personnes, volumes à portes ouvertes à l'intérieur desquels on en voit d'autres entrer et sortir.





Mieux que la signature



22

interview with
Olivier Mosset, Jean-Baptiste Sauvage
& Fabienne Grasser-Fuchon
by Jill Gasperina

WELL

DONE



BLANCS CINTRÉS

EN MATIÈRE

NOMENCLATURE DES PIÈCES

N°	Dimensions extérieures	Force de corps
0	18 points x 6 douzes	7
1 bis	3 douzes x 7 douzes	8
1	3 douzes x 8 douzes	12
2 bis	3 douzes x 10 douzes	12
2	3 douzes x 12 douzes	12
3	3 douzes x 15 douzes	12
4	4 douzes x 20 douzes	16
5	5 douzes x 25 douzes	24
6	6 douzes x 30 douzes	30
7	7 douzes x 35 douzes	33
8	8 douzes x 40 douzes	39
9	9 douzes x 45 douzes	44
10	9 dou. $\frac{1}{2}$ x 50 douzes	48

GRANDE COLLECTION

- 3 pièces des n° 0, 1, 1 bis et 2 bis.
- 2 pièces des n° 2, 3 et 4.
- 1 pièce des n° 5, 6, 7, 8, 9 et 10.

PETITE COLLECTION

- 2 pièces des n° 0, 1 et 1 bis.
- 1 pièce des n° 2, 2 bis, 3, 4 et 5.

Force de corps, 12 points.

N° 2 bis. — 3 d. x 10 d.

Force de corps, 12 p.

N° 1
3 d. x 8 d.

Force de corps, 8 p.

N° 1 bis. — 2 d. x 7 d.

Force de corps maximum, 12 points.

N° 2. — 3 d. x 12 d.

Force de corps maximum, 12 points.

N° 3. — 3 douzes x 15 douzes.

Force de corps maximum, 16 points.

N° 4. — 4 douzes x 20 douzes.

2 d.

2 d.

2 d.

Force de corps maximum, 30 points.

Force de corps maximum, 33 points.

Force de corps maximum, 44 points.

6 douzes x 30 douzes.

7 douzes x 35 douzes.

9 douzes x 45 douzes.



m²

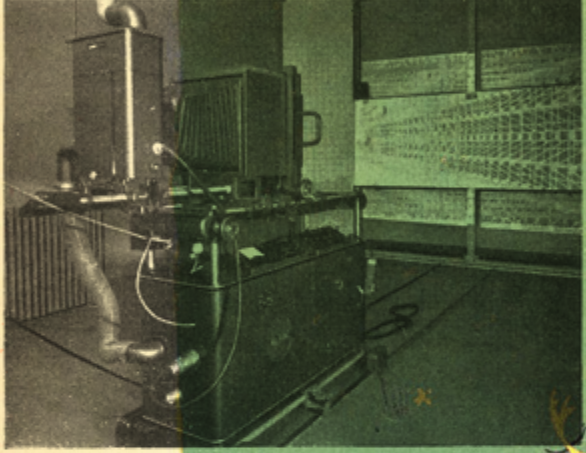
couleurs

• Les 2 plus grandes
 Diapositives couleurs
 de l'Exposition de Montréal
 (66m² chacune)
 une de nos récentes réalisations.

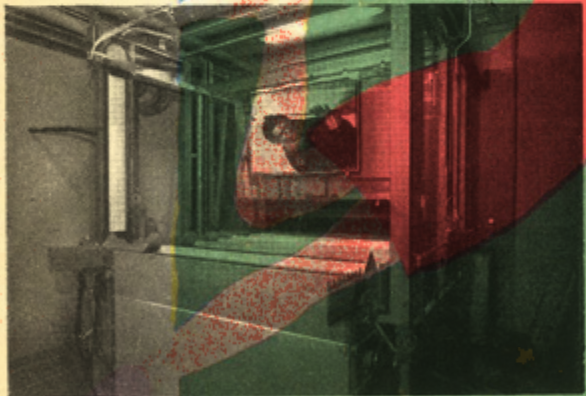
publiphoto

27, RUE DE L'ESPÉRANCE - PARIS-XIII

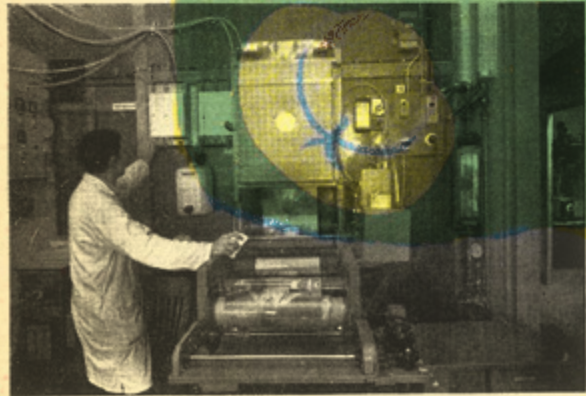
535 93 86 +



M² : Salle de Projection pour Agrandissements géants.



Traitement automatique des photos couleurs papier ou diapositives.
Régularité absolue par programmation du traitement.



Machines de traitement continu — Assurance de conformité absolue des valeurs de chaque épreuve quelle que soit la quantité.

LA BIBLIOTHÈQUE: UNE EXPOSITION DE GRAPHISME QUI VOUS TOURNE LE DOS

Le présent document détaille les enjeux et les possibilités d'une exposition de dos de livres. Exposition pertinente dans le contexte actuel au vu de l'évolution des pratiques et des commentaires du design graphique ainsi que par l'existence à cet endroit d'un matériau graphique aussi précieux que méconnu.

Longtemps l'organisation du regard sur le graphisme s'est portée sur les états spectaculaires de la production: affiches et livres, le plus souvent selon des angles sentimentaux (la monographie), exotiques (productions localisées) ou nostalgiques (perspectives historiques ou patrimoniales). Observer le design du livre par sa couverture amène à une vision faussée. Une fois passé le moment de l'étalage du libraire et ses nécessités démonstratives, le livre est le plus souvent visible à l'endroit de son dos et le plus souvent regardé à celui de ses pages, c'est-à-dire lu.

Dans le cadre des récents développements des problématiques de recherches critiques et de démonstration du design graphique, l'exposition s'intéressera à sélectionner et articuler un corpus de dos de livres.

L'intérêt d'un regard invité à l'endroit du dos des livres se justifie en premier lieu par la situation d'une personne face à une bibliothèque. On trouve chez certains graphistes la conscience essentielle de ce moment avant la lecture, du livre rangé en position de repli. Consciemment ou non, une lecture sensible des rayonnages s'opère: recherche d'un classement, repérage des figures connues et des formes singulières qui chacune appelle l'œil et invite à un choix. Mention du titre et, parfois, de l'auteur et de l'éditeur, indice de l'épaisseur et de la facture du livre. Le dos est aussi l'emplacement privilégié pour installer une collection ou un éditeur. En témoignent les travaux de graphistes comme Pierre Faucheux (Club français du livre), Paul Rand (Yale), Étienne Robial (Speed17, Verticales...) ou Philippe Millot (ADPF). Ce qui sera escamoté une fois la prise en main, la couverture activée par le regard. Le commissaire devra résoudre les problématiques ci-décrites:

→ diversité des champs thématiques et des modèles éditoriaux et économiques des livres concernés;

→ période(s) et périmètre(s) géographique(s) couverte(s) par la sélection. Il devra signaler dans un délai raisonnable comment il prendra ou non en compte la diversité des postures des designers des livres.

Dispositif scénographique

Le geste fondateur qui guide nos développements scénographiques est simple: prendre un livre sur l'étagère. Passer du regard à l'acte, précéder la lecture par un choix, qui passe le livre d'un état réduit à celui d'objet déployé. Plusieurs facteurs rendent insatisfaisante la transposition directe dans le lieu d'un rayonnement de bibliothèque à commencer par le ratio entre l'occupation de l'espace d'exposition et la quantité des livres présentés. Il est également important de ne pas confondre cette sélection opérée pour l'exposition avec une bibliothèque constituée dans le temps sur des motifs plus profonds. Enfin, nous avons la conviction, avec Alfred Jarry, que les trompe-l'œil n'abusent "que les bœufs et les boulangers". Il faudra néanmoins que le dispositif tienne compte de la hauteur du regard des visiteurs, des effets de masse d'un rayon de livres et permette au visiteur de se saisir des livres qui l'appellent, d'en initier une lecture.

Signalétique/médiation

Le visiteur pourra indifféremment se saisir d'un livre selon la capacité dont son dos aura de constituer un signal pour lui. Une fois saisi, le livre révélera son façonnage, sa couverture et la qualité de son contenu. Le colophon indiquant le designer et l'imprimeur du livre, la date du travail d'édition: l'objet lui-même se constituant comme cartel de son dos. Les mécaniques ordinaires de la lecture interviennent dès lors comme système de médiation. Dans le cas probable où une information ferait défaut (mention des façonniers d'un livre relié...), elle serait indiquée par une note sur une carte glissée dans le livre.

Bien entendu, le dispositif décrit répond symétriquement aux attendus d'une exposition de livres dont les dos seraient les cartels. Livres, que le public serait libre de révéler ou non en fonction des capacités d'interface, d'information et d'empathie de chaque dos. Nous ne voyons pas cela comme contraire à nos objectifs. Votre lieu disposant de deux accès, deux communications parallèles

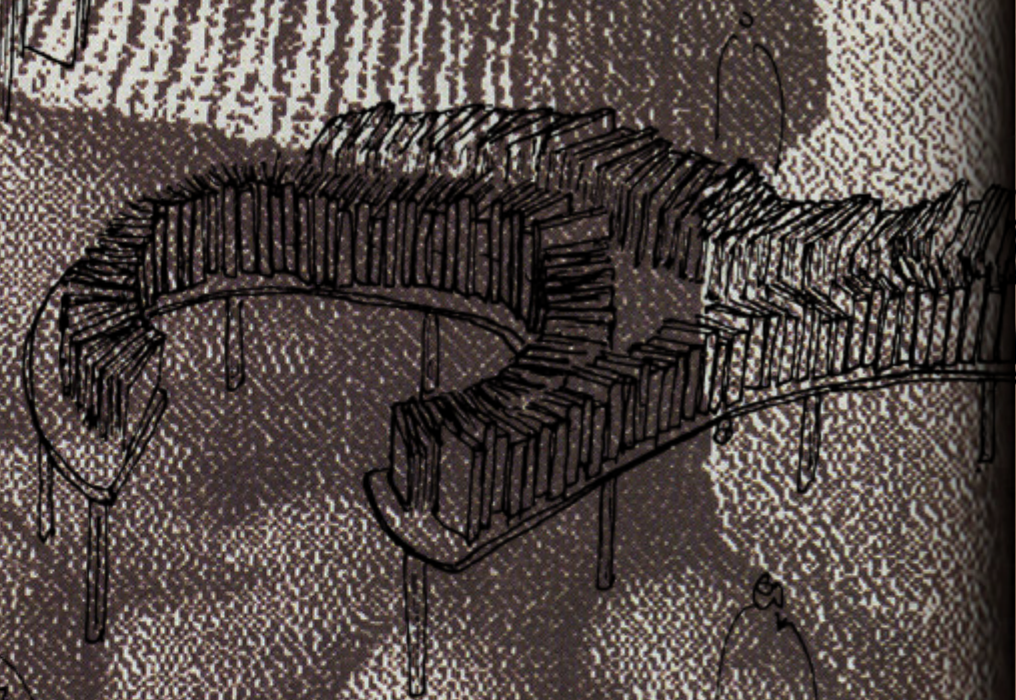
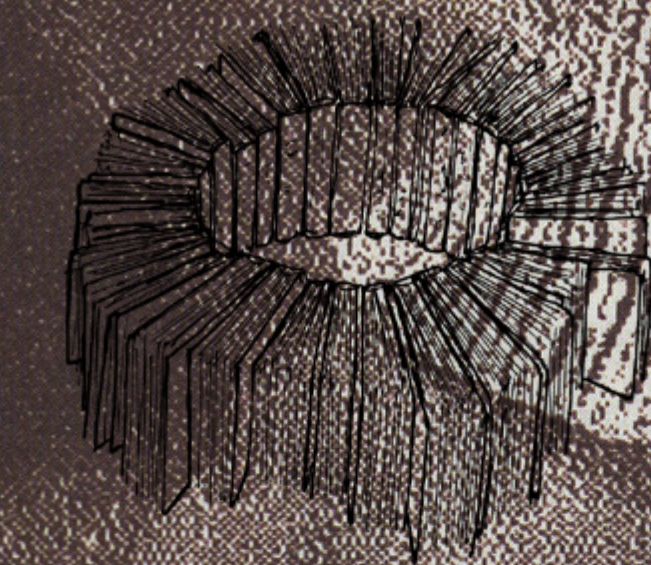
et imperméables peuvent être imaginées qui présenteraient chacune l'exposition selon un des angles et sous un titre différent. Cela, sous réserve d'un accord du commissaire pour un tel développement du projet et à la condition que la sélection des livres choisis pour la valeur de leur dos rende possible cette lecture parallèle.

Publication

La question d'une publication n'est pas clairement posée par le projet. Le livre comme sujet complexifié évidemment la démarche. Lors de notre première réunion de travail a été évoquée l'idée d'une maquette en blanc sur laquelle seul le dos serait imprimé. Cet objet nous intéresse, pas tant comme geste que façon d'assumer la capacité d'abstraction du livre, sa capacité à faire silence aussi. Il faudrait alors déterminer comment ont été définis le format et la pagination de ce livre, ses choix de fabrication.

Une autre difficulté réside dans la définition d'un contenu éditorial pour cette publication. Bien entendu un catalogue des livres sélectionnés et leurs notices, mais quel(s) angle(s) pour un ou plusieurs textes? Les commentaires "scientifiques" ou centrés sur le point précis des dos de livres sont exclus, de toute évidence, cet angle obtus étant en totale contradiction de l'idée que nous nous faisons du livre, de sa conception et de sa lecture.

Si la publication est encore en phase d'étude, nous réfléchissons à la commande de textes à des personnalités du monde du livre, mais extérieures à ses questions de factures: éditeurs (Jean-Jacques Pauvert, Gérard Berréby), écrivains, artistes (plasticiens ou photographes). Le choix de ces personnes peut, par exemple, être établi à l'appui d'une phrase dans un livre ou un article. Philippe Djian déclarant par exemple qu'il ne comprend pas l'usage (d'ailleurs discuté chez les typographes) d'un alinéa en début de chapitre et, pour lui, hérité du XIX^e siècle. Il ne s'agira pas ici d'être juste ou exact, mais simplement sensible. En quelque sorte une histoire de la peinture écrite par les modèles des grands maîtres.

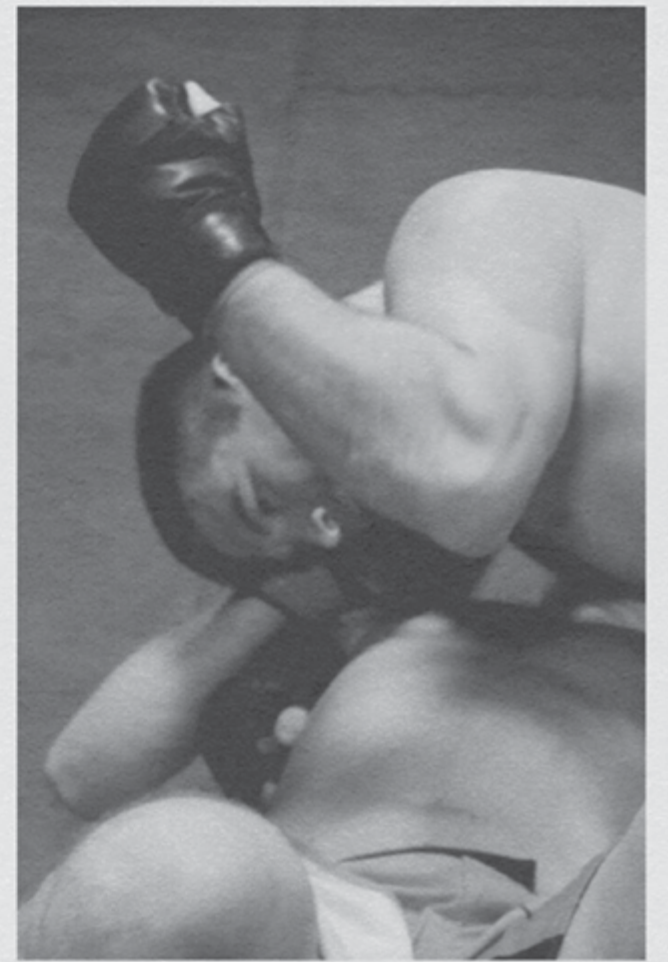


> L'ABYSSINITE
DE DOS DE L'ÉVÊQUE
> ON SE PERMET
AU FIL DE LA LECTURE
DES 201.

Murugan



(B02) Bacon



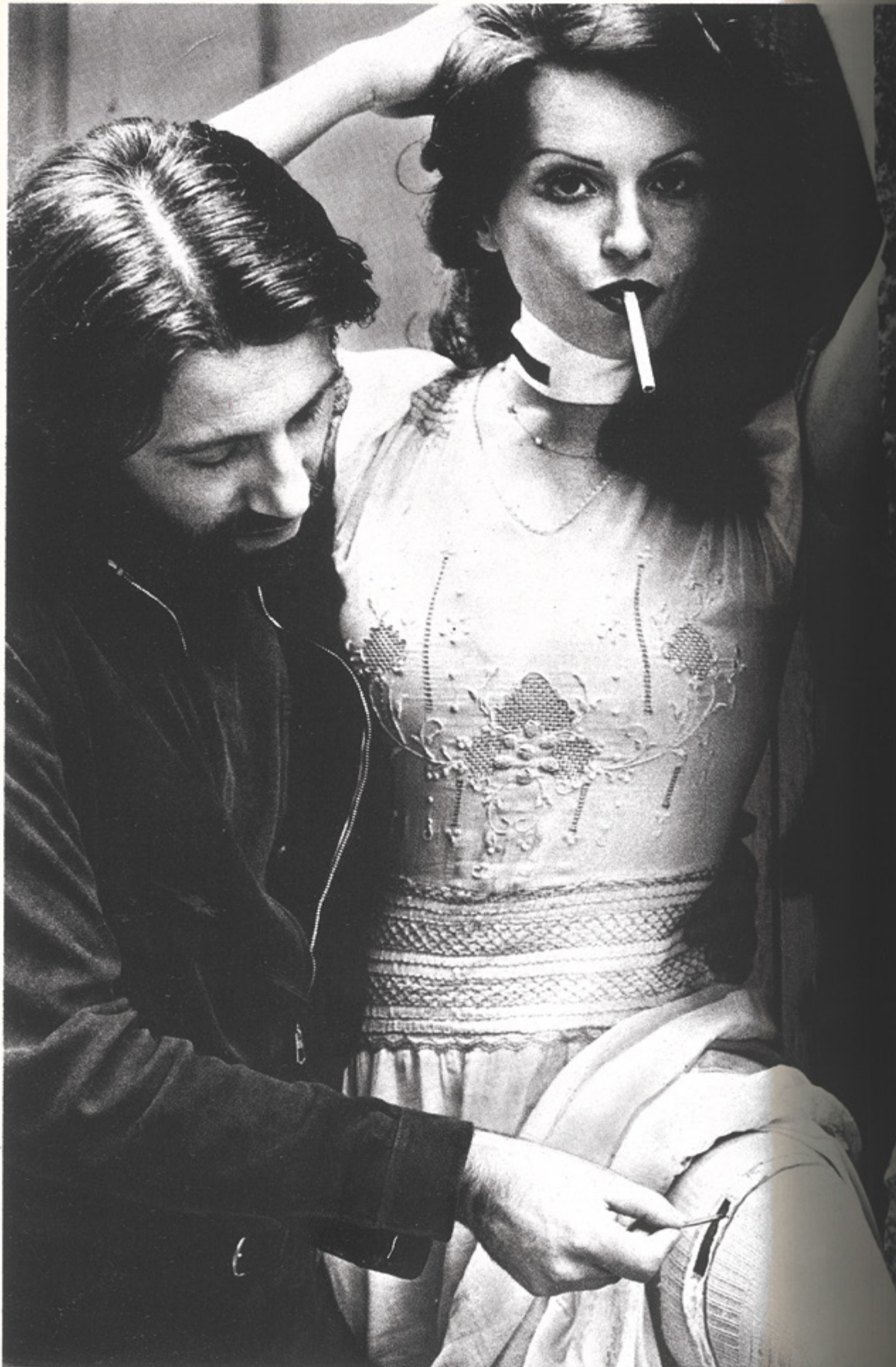
(C05) Chocolate



(C08) Costco



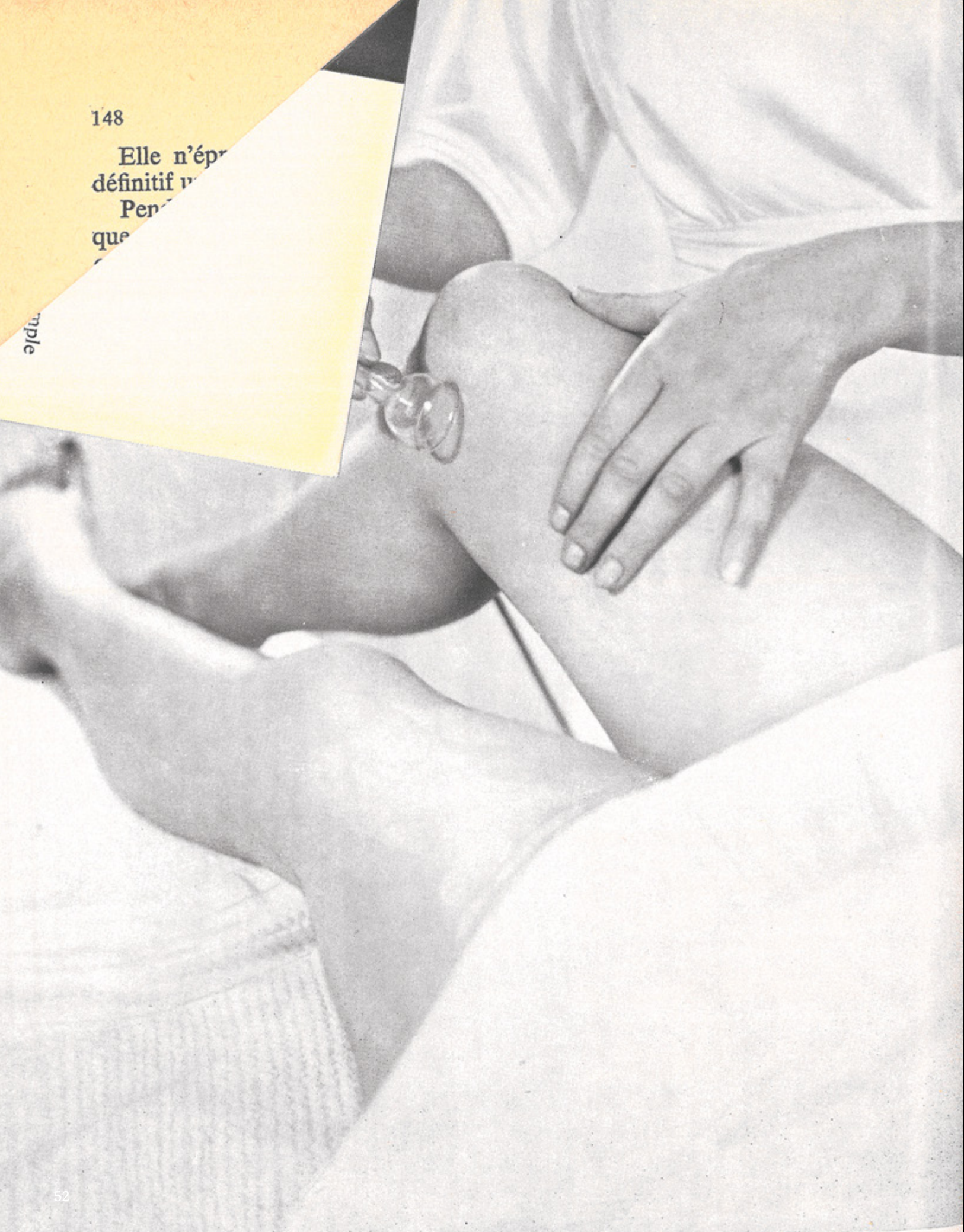
(G05) Giraffe



peter weibel: mehr wärme unter die menschen, tele-aktion 1973



Cumulus

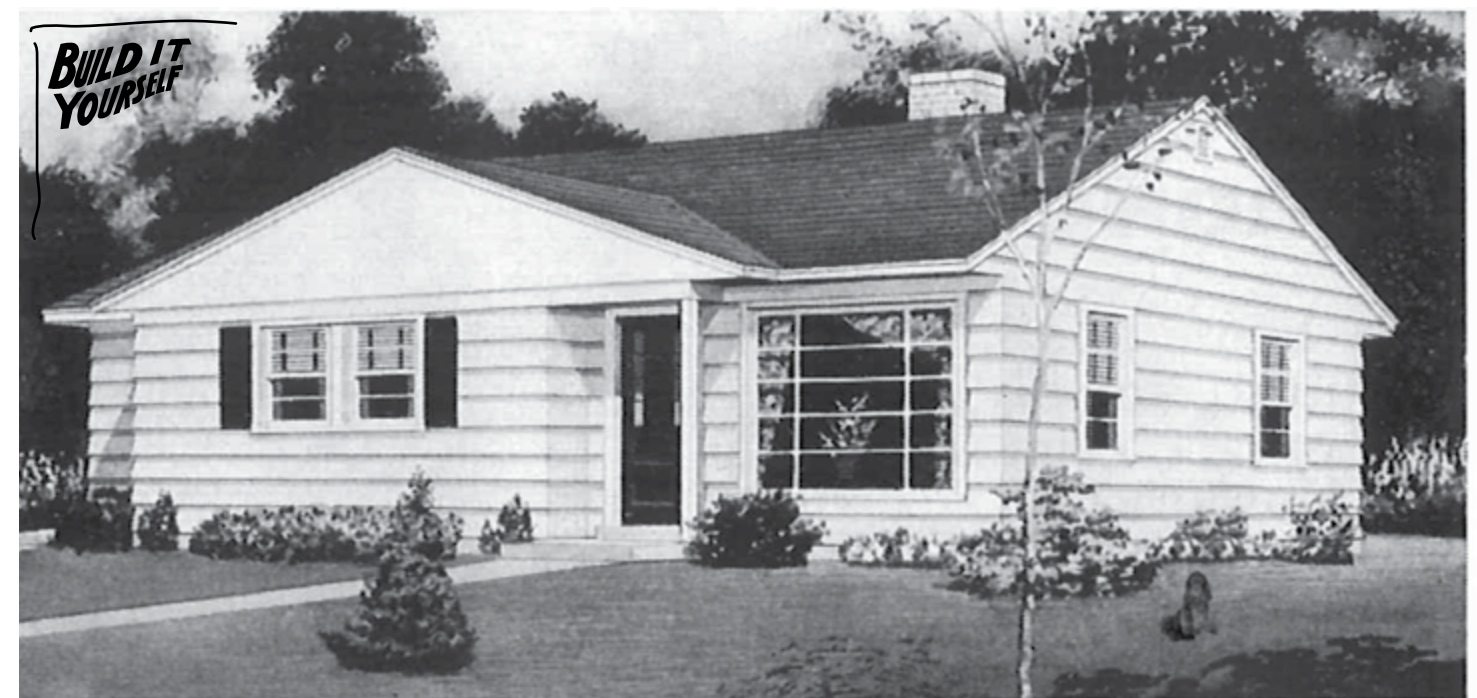


RIDE

THIS

**(A
LITTLE)
MORE
CAREFUL**

BOOK

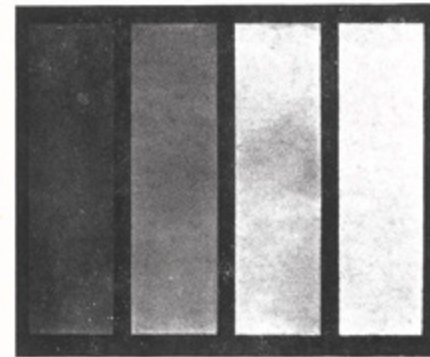


Ride this book, publishing house — (A little) more careful, artist-run space — 20 rue de Vesoul, 25000 Besançon.

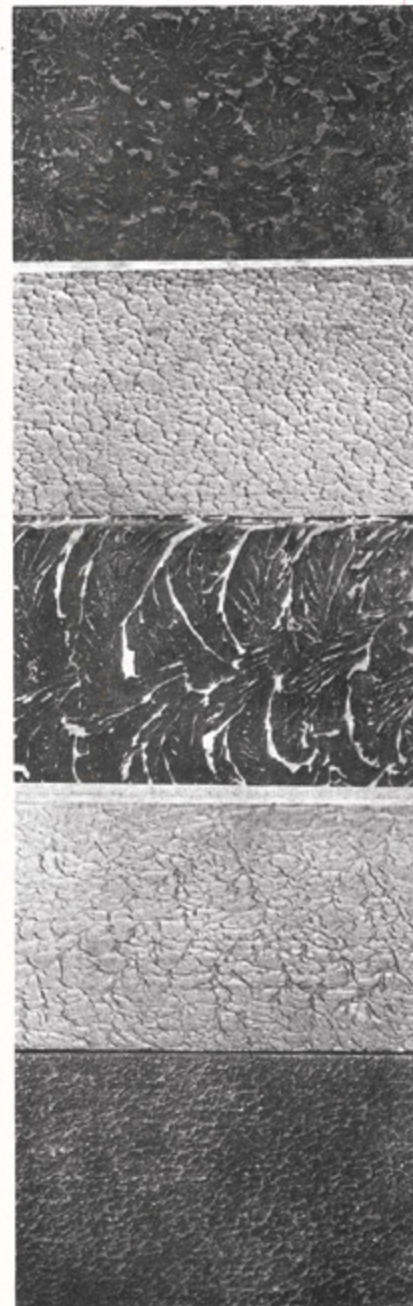
PEINTURES

La peinture joue un rôle considérable dans l'habitation moderne. Elle est l'élément conservateur de bons nombres de matériaux de construction et d'objets qui sans elle, s'altéreraient et se détérioreraient rapidement. Les plâtres, certaines catégories de pierres tendres et de bois de même nature, etc... doivent être revêtus de couches successives de peinture. Elles ont pour but de pénétrer ces matériaux, d'en boucher les pores et de recouvrir leur surface d'une pellicule résistante à l'air, à l'eau et à tous les contacts destructeurs. Au point de vue décoratif, le rôle de la peinture est aussi important que son rôle conservateur. Il y aurait à écrire de longs articles sur le rôle de la couleur dans l'habitation et de ses influences sur celui qui l'habite.

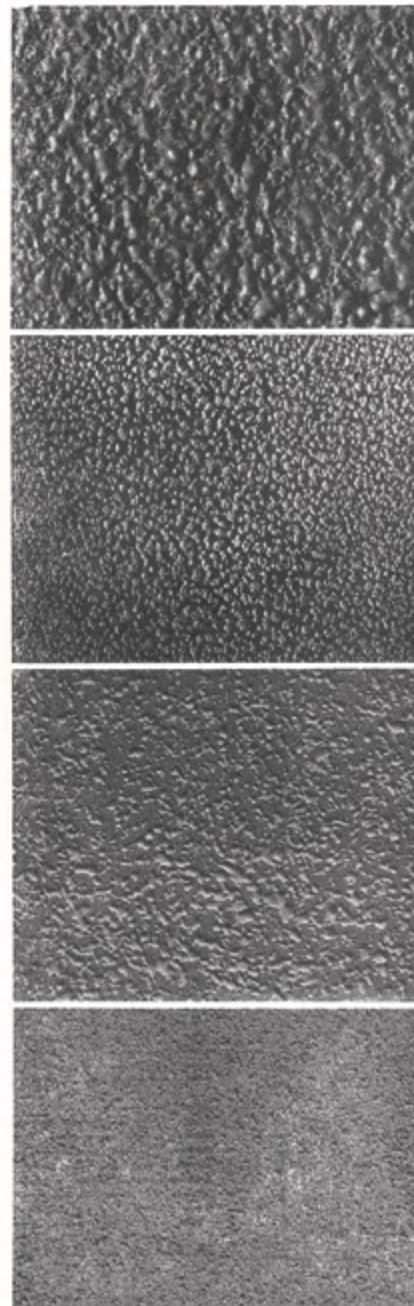
Les différents genres de peinture peuvent se classer brièvement en peinture à l'eau, à la colle, à la chaux, à l'huile, au vernis, ajoutons les peintures plastiques et cellulositiques. Dans toutes ces catégories, le principe reste le même, la peinture comprenant toujours deux bases constitutives : la couleur, qui permet d'obtenir les effets décoratifs recherchés, et le véhicule, qui fait adhérer la peinture en ses divers points d'application. Les pigments de couleur ont différentes origines : minérales, végétales, animales, etc... Les véhicules sont les diverses catégories d'enduits, d'essences, de vernis ou de liquides spéciaux. On utilise actuellement pour revêtir les murs d'un appartement, les peintures spéciales dites peintures plastiques, lesquelles permettent d'obtenir un effet absolument mat et donnant l'apparence de la pierre, grâce à la grande variété de grains qu'il est possible d'obtenir en utilisant à cet effet un matériel simple de brosses, palettes, instruments divers. Au point de vue de l'exécution des travaux, si ceux-ci sont faits à l'huile, ils nécessitent diverses opérations, lesquelles sont : la première couche, ou impression, le ponçage, les rebouchages et ratissages, les enduits. Ces diverses opérations nécessitent un travail bien fait avant de réaliser les finitions complètes du mur, lesquelles s'opèrent par une deuxième couche de peinture, une révision générale et une troisième couche s'il y a lieu. Au point de vue décoratif, on a le choix dans la gamme très étendue de tons clairs permettant une bonne luminosité des murs, de plus, ces tons pastels, bleu azur, rose pâle, ocre, etc... donnent aux pièces une diversité et une franche gaieté. M. B.



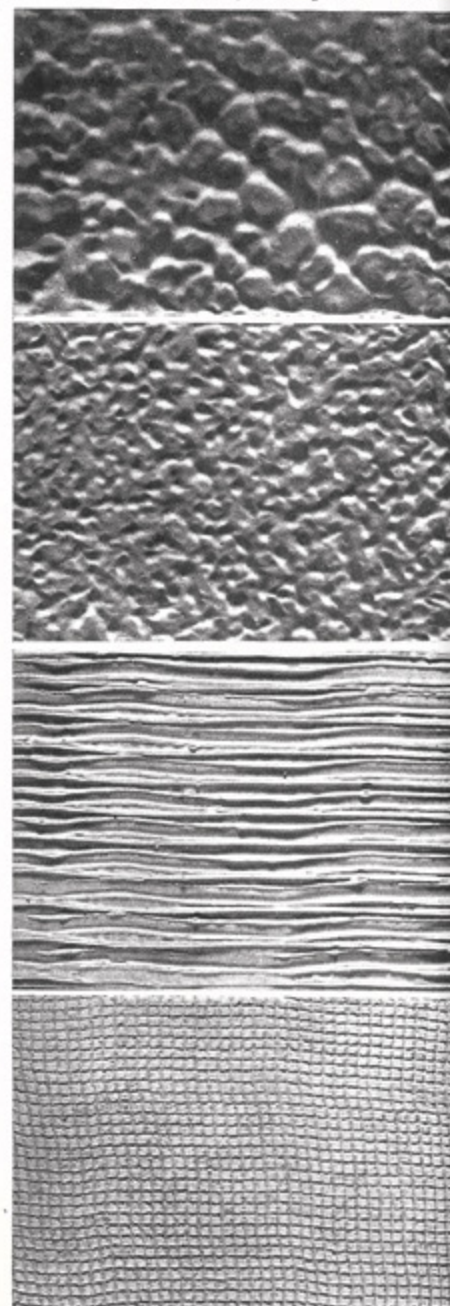
A droite : Peintures à l'aluminium. Photo montrant les qualités d'éclairement.
Document Aluminium Mériional



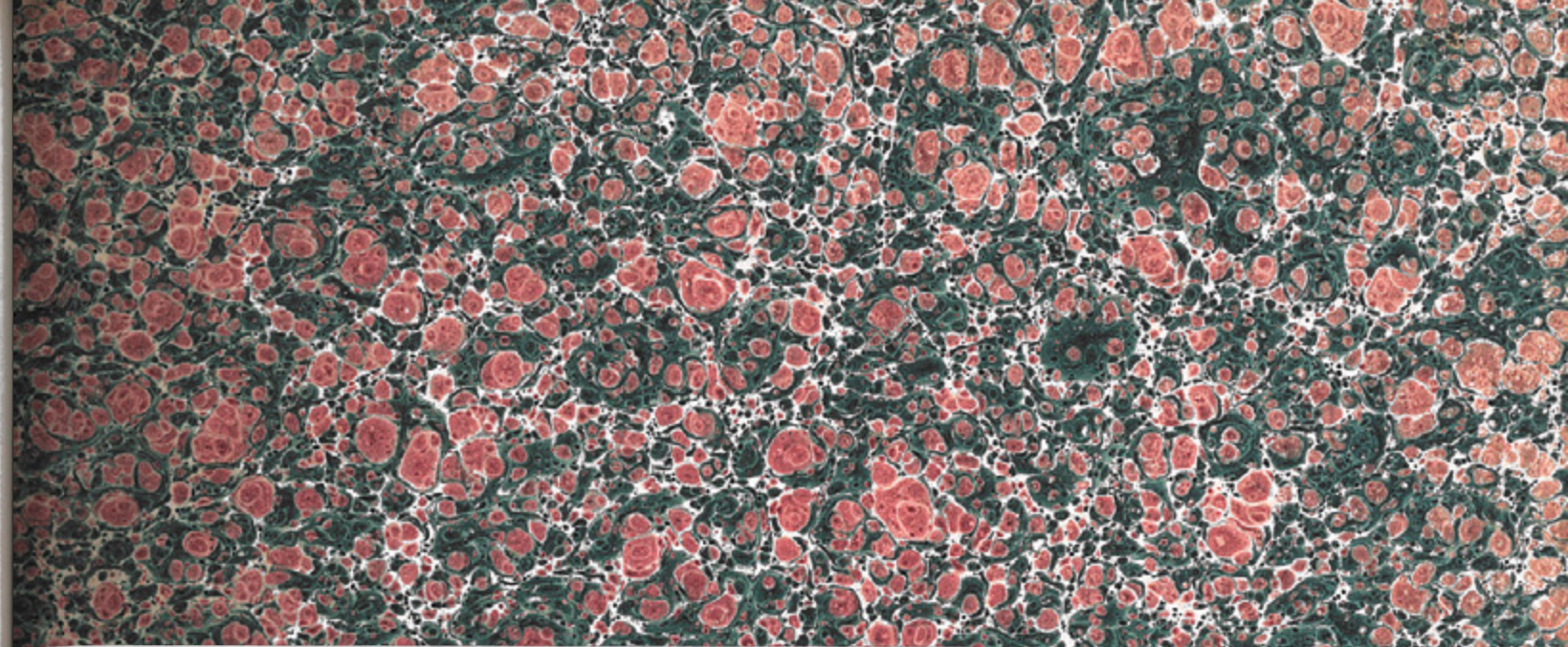
Peintures plastiques STIC B



Silixine des Etabl. VAN MALDEREN

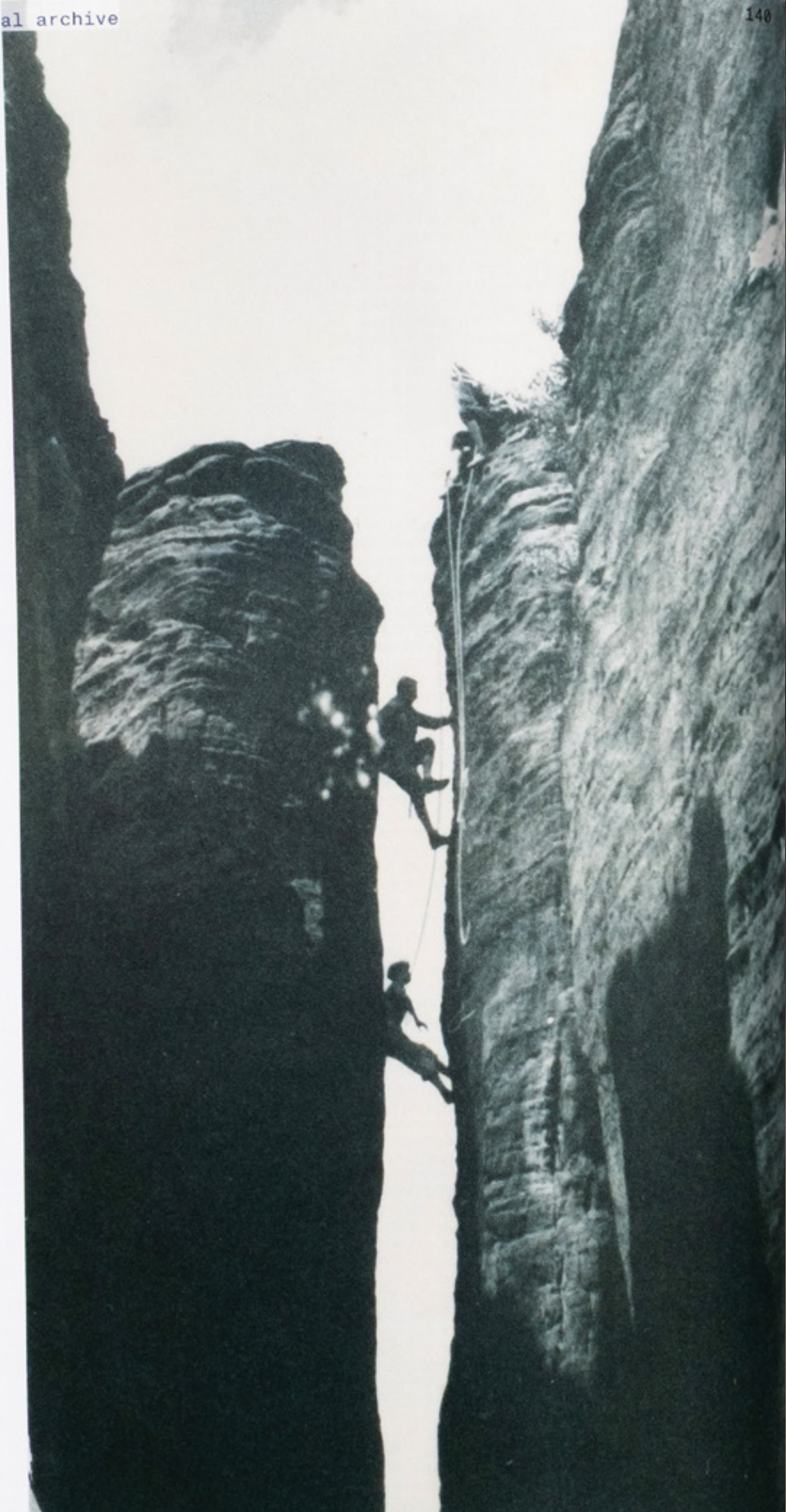


Peintures plastiques des Usines de la SEIGNEURIE HAGUENAUER



2.4 Velocity

125





53



54





Transformation physique et son reflet sur l'expression du visage.
(Chirurgie du nez. Documents communiqués par le Dr Henri Lob.)



Dr Henri Lob.)



retombée de l'arcade se plaque contre le mur, au lieu de porter l'arcade elle reçoit l'en-
tablement — (défaut de logique).

Les arcades sur colonnes se trouvent parfois dans l'architecture romaine (*Spalatra*) — cette ordonnance se
généralise surtout au cinquième siècle dans les basiliques chrétiennes.

Détails de l'ordre corinthien

Chapiteau : différences suivant les époques.

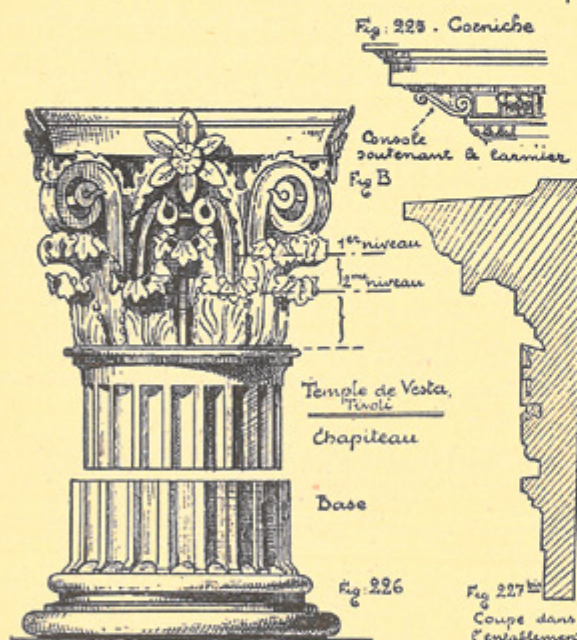
1^{re} Période archaïque

(a) La deuxième rangée des feuilles d'acanthé s'élève très peu au-dessus de la première (remarquer les deux lignes de niveau B. (Fig 226).

(b) Acanthe frisée à contours pointus.

(c) Au centre, grande rose épanouie.

Exemple : *Tivoli, Preneste, Temple d'Assise*.



2^e Apogée

(a) — Les rangées de feuilles sont égales comme hauteur (deux lignes de niveau de la figure A. — Fig. 222).

(b) — Acanthe molle — olivier (B — fig. 222).

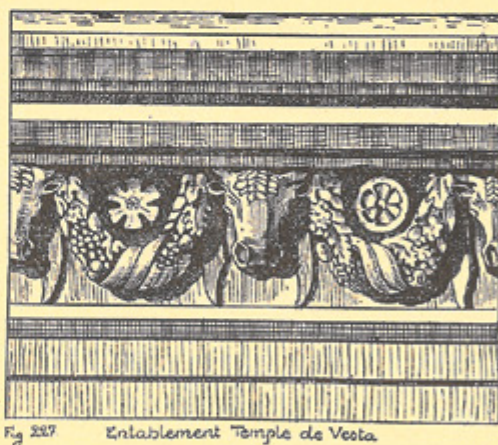
(c) Pas de rose centrale.

Exemple : *Jupiter Stator, Panthéon*.

Frises : toujours décorées d'un motif : guirlandes, rinceaux, etc.

Profil de la frise parfois bombé (*basilique d'Antonin*).

Corniche : denticules et sous le larmier des *modillons* qui ont souvent la forme d'une console (fig. 225).



Pilastre : très employé, il revêt la même ordonnance et la même décoration que les colonnes.

Plafonds : à caissons — au centre de chaque caisson se trouve une rosace.

Frontons

Pente plus accentuée que dans l'art grec.

Art Grec

Pente : un de haut, quatre de base.

Ornements sculptés

Occident

Lourdeur solennelle. Formes épaisses.

Art Romain

Pente : un de haut, deux et demi de base.

Orient

Formes anguleuses.



1. Gill Partington, 'Dust jackets', Dennis Duncan, Adam Smyth (eds.), *Book Parts*, Oxford University Press, 2019, pp. 11–33.
2. Jost Hochuli, *Typobiographie*, Éditions B42, 2023, pp. 168–170.
3. Jan Tschichold, *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie*, Birkhäuser Verlag, 1975.
4. Robert Bringhurst, introduction de Jan Tschichold, *The Form of the Book*, Lund Humphries, 1991.
5. Jan Tschichold, 'Ten Common Mistakes in the Production of Books (1975)', *The Form of the Book*, Lund Humphries, 1991, pp. 174–175.
6. Jan Tschichold, *Rückentitel*, Günter Bose and Erich Brinkmann (eds.), *Schriften 1925–1974*, vol. 1, Brinkmann & Bose, 1991, pp. 304–306. The essay was originally published in 1946 in Schweizer *Graphische Mitteilungen*, year 65, n°3, p. 109f.
7. L'anglais distingue "cover" et "wrapper": couverture et couverture d'attente, historiquement destinée à être remplacée par le relieur de l'acheteur dont la bibliothèque était ainsi harmonisée.
8. Jan Tschichold, 'Jacket and Wrapper (1946)', *The Form of the Book*, Lund Humphries, 1991, pp. 161–165.

LE DOS D'UN LIVRE
EST SA COLONNE VERTÉBRALE
ASLAK GURHOLT
FRASER MUGGERIDGE

Le dos est la partie la plus visible du livre tandis que la plupart des livres passent leur vie alignés verticalement sur une étagère. Il est aussi la partie du livre la plus sous-estimée et la moins commentée en termes de contenu, de design et de fabrication.

Dans les ouvrages consacrés à la fabrication des livres, le dos reçoit peu d'attention ou il est désigné en termes techniques comme faisant partie de la reliure. Les ouvrages consacrés à la conception graphique du livre traitent de la composition typographique intérieure de la maquette, de la reliure des matériaux et du choix du papier. Le design de la couverture a tendance à être considéré comme une publicité distincte de la conception des pages intérieures.

Les historiens du livre se préoccupent davantage de ses caractéristiques intérieures que de sa couverture. Le dos appartient-il à la couverture d'un livre, à sa jaquette ou aux deux ? La jaquette est un ajout assez récent au livre, les premiers exemples remontent à la première moitié du XIX^e siècle et n'ont guère attiré l'attention des historiens¹.

Dans un court texte intitulé *Le Dos du livre*, Jost Hochuli décrit de quelle façon le dos constitue la première rencontre avec un livre et vous fournit une multitude d'informations avant-même d'être retiré de l'étagère.

« La quantité d'information qu'un dos de livre peut fournir est incroyable : ses dimensions livrent des informations à propos du poids probable dans la main (qui peuvent souvent s'avérer trompeuses) ; la qualité du papier (mat ou brillant) envoie des signaux haptiques aux doigts ; parfois, nous pouvons même dire si le livre sera rigide ou souple ; le type de lettrage et sa taille, sa couleur et d'autres éléments graphiques indiquent la nature du livre ; s'agit-il d'une série, d'un recueil, d'un livre de poche bon marché, d'un texte littéraire ou d'un ouvrage scientifique. »²

Jan Tschichold a écrit à plusieurs reprises sur le sujet. Dans l'édition allemande originale de *Livre et typographie*³, il inclut un court essai : "Bücher und Zeitschriften müssen einen Rückentitel tragen" (Les livres et les revues doivent comporter un titre sur le dos), soulignant l'importance d'imprimer le titre sur le dos et non pas uniquement sur la jaquette qui peut être jetée. Lorsque ce livre a été traduit en anglais pour la première fois, en 1991, Robert Bringhurst écrivit dans l'introduction qu'il avait omis le texte (décrit comme un essai dédié au lettrage du dos) car il semblait "de peu d'utilité ou d'intérêt pour le lecteur actuel".⁴ Tschichold a écrit à propos des dos de livres dans plusieurs essais de *Livre et typographie*. "Dix erreurs communes dans la fabrication des livres"⁵, décrit trois erreurs qui apparaissent sur les dos.

7. Dos plats sur des livres reliés. Le dos des livres reliés doit être légèrement arrondi ; sinon le livre sera déformé après la lecture et les cahiers centraux ressortiront.
8. De gigantesques titres verticaux sur des dos suffisamment larges pour recevoir une inscription horizontale. Sur un dos, les titres n'ont pas besoin d'être lus de très loin.
9. L'absence totale d'inscription sur le dos. Inexcusable pour les livres épais de plus de trois millimètres. Comment retrouver un tel livret ? Le nom de l'auteur ne doit pas manqué, il détermine

fréquemment la position d'un livre sur un rayonnage.

L'essai supprimé de *Livre et typographie* était la version révisée d'un article publié pour la première fois en 1946 dans le magazine suisse *Graphische Mitteilungen*⁶ intitulé "Rückentitel" (Titre au dos). Son argument principal était que le titre d'un livre manquait fréquemment, particulièrement sur les publications les plus fines et les brochures, soit par négligence, soit parce que l'imprimeur et le relieur peinaient à obtenir un alignement parfait. Il soulignait également que le nom de l'auteur doit venir avant celui du livre, que cette composition devait toujours aller de bas en haut, ce qui était souvent mal réalisé en Grande-Bretagne.

Dans un autre essai de *Livre et typographie*, "Jaquette et couverture d'attente", Tschichold non seulement écrit que le dos doit faire l'objet du même souci du détail que le reste de la couverture – il suggère également que le dos, s'il y a suffisamment d'espace, devrait contenir davantage que le titre et le nom de l'auteur.

« La composition sur le dos de la jaquette devrait reprendre toutes les informations essentielles de la face avant. Les acheteurs expérimentés de livres – qui ne s'obligent pas à tirer chaque livre du rayonnage – devraient pouvoir glaner tout ce qu'il y a à savoir en examinant le dos du livre. Celui-ci devrait leur signaler l'auteur et le titre et, si l'espace le permet, il devrait fournir quelques indications sur l'éditeur ou le responsable de la publication, le nombre de pages, le sommaire, les illustrations, etc., ainsi que le nom de la maison d'édition. »⁸

Si la plupart des écrits de Tschichold à propos des dos de livre apparaissent un peu évidents et conservateurs, suggérer un contenu additionnel semble plus surprenant. Ainsi les annuaires *Kelly* possédaient des publicités imprimées sur leur dos, leur première et leur quatrième de couverture. Ceci a ouvert la voie à des ouvrages publiés ces dernières années dont le dos ne sert plus uniquement à indiquer le nom de l'auteur et le titre : il véhicule des concepts ou des idées à même de subvertir les conventions, comme la revue *Dot Dot Dot* qui a inscrit le budget du journal sur le dos de son numéro 9.



D'autres exemples montrent des dos recevant des informations que vous pensiez trouver ailleurs, telles que le colophon ou un index, ou formulées de façon inattendue, à la manière d'une plaisanterie.

Les ouvrages publiés dans une série offrent de nouvelles possibilités, ils forment une séquence qui, une fois assemblée, constitue un format plus vaste. Les éditeurs y adhèrent, encourageant les lecteurs

9. Dayid Reinfurt, *A New Program for Graphic Design*. Inventory Press, 2019.

à collecter l'ensemble afin de compléter le motif que constituent plusieurs dos alignés en rang.
Sur les sept volumes du *Déclin et la chute de l'empire romain* d'Edward Gibbon (The Limited Editions Club, 1946) conçu par Clarence P. Hornung et illustré par Giovanni Battista Piranesi, des colonnes romaines tombent progressivement en ruines. Les dos communiquent le contenu de l'ouvrage tout en renseignant l'ordre des livres.



Une autre technique issue des séries de livres est la façon dont plusieurs dos se joignent pour constituer une large image. Disney a utilisé les dos de ses magazines brochés de cette façon ainsi que le journal artistique *Parkett* tandis que tous les livres pour enfants *Mr. Men et Little Miss* de Roger Hargreaves (série Monsieur Madame) forment ensemble "My Mr. Men Library" et "My Little Miss Library" (ma bibliothèque Monsieur Madame). Le champ des livres d'artistes, des catalogues d'art et des productions culturelles offre des opportunités créatives aux artistes, designers et éditeurs, œuvrant ensemble, pour pousser et jouer avec ce qu'un dos de livre peut être en tant que forme d'expression artistique.

Pour *Werke/Works 1976-1983*, François Morellet recourt à la faute ou à l'erreur comme forme visuelle; une couverture blanche est collée de travers sur les pages, le titre court en oblique sur le dos comme si le relieur l'avait mal placée. Le graphisme du catalogue était aussi une référence pour un livre d'artiste de Morellet intitulé *A Badly Bound Book* (Un Livre mal relié, eschenau summer press, 1982), où une feuille de papier est volontairement agrafée de travers en couverture.

En 1993, Micah Lexier exposait ses "Book Sculptures" à Oakville Galleries en Ontario (Canada). Des photos de personnes apparentées (comme un grand-père et son petit-fils) étaient imprimées à taille humaine sur les dos de ce qui semblait être une pile de livres, en fait ces volumes étaient constitués de blocs de bois. Le catalogue de l'exposition reprenait les mêmes proportions à l'échelle 1/2.

Sigmar Polke lui-même surgit du dos de son catalogue d'exposition au musée Boymans Van Beuningen et au Städtisches Kunstmuseum de Bonn en 1983/84. Fiona Banner s'est placée elle-même sur le dos en utilisant une image de sa propre épine dorsale. À l'instar du corps humain, le dos du livre est la colonne vertébrale qui maintient ensemble ses pages.

Tandis que "spine" [anglais traduit en français par 'épine dorsale' en anatomie et 'dos' quand il s'agit de livre] est le terme commun pour cette partie du livre, l'éditeur Paul Hollister crédite William Dwiggins pour la conception de la "colonne vertébrale du livre" dans le colophon d'*American Alphabets* (Harper & Brothers, 1930). *Backbonebooks* est aussi le nom d'un projet éditorial de l'artiste Claudia de la Torre.

Dans quelle direction le texte doit-il être disposé sur un dos de livre? Autant Tschichold qu'Hochuli soulignent que, si le dos est assez large, la composition doit être placée horizontalement. Un texte s'étendant de haut en bas est la convention dans la plupart des pays y compris la Grande-Bretagne ce qui permet que le dos puisse être lu lorsque l'ouvrage repose à plat couverture vers le haut. En France, en Allemagne et quelques autres pays, la direction est opposée, suivant l'inscription de l'axe Y d'un graphique orienté vers le haut. Lorsque le design original est conservé, les ouvrages publiés dans plusieurs pays s'adaptent aux conventions locales. Un exemple en est *Der Film*, conçu par le Suisse Hermann Eidenbenz d'abord paru en 1947 en Allemand, puis des éditions anglaise en 1948 et française en 1951. Alors que la maquette demeure la même, le caractère typographique varie pour chaque langue (Akzidenz Grotesk, Monotype Grotesque pour la Suisse, Bodini pour le français, et Baskerville pour l'anglais). La composition s'oriente vers le haut pour les éditions française et allemande. L'anglaise s'accompagnait d'une jaquette sur laquelle le texte descend, alors qu'en dessous, il remonte sur la couverture rigide. Une vraie pagaille.

Dans le monde globalisé actuel, les livres sont de plus en plus publiés à l'international, simultanément dans différentes langues, créant un dilemme; peut-être n'y a-t-il ni bon ou mauvais sens, ni haut ni bas.

Lorsque Muriel Cooper a conçu *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* (MIT Press, 1968) le grand format et le dos large lui ont fourni l'occasion de composer BAUHAUS dans de grande lettres capitales descendant sur le livre. Le dos se répétait sur la première et la quatrième de couverture – un des rares exemples où le dos devient la couverture. La seule différence avec le dos était que les lettres des couvertures allaient vers le haut, peut-être comme une reconnaissance des traditions différentes entre l'Allemagne et les États-Unis.



Muriel Cooper a travaillé de nombreuses années au MIT Press (éditions du Massachusetts Institute of Technology). La trace la plus visible de son passage

est le logo des éditions conçu en 1964. L'idée pour ce logo était un alignement de sept livres avec le cinquième tiré vers le haut et le sixième vers le bas. En résulte une forme abstraite de l'abréviation "MITP" or MIT Press.⁹ Un rôle important du dos des livres est de porter le logo de leurs éditeurs. Un logo formé comme un dos crée le curieux effet d'un dos sur un dos.

Le texte intérieur du livre d'Eve Curie *Madame Curie* (Gyldendal Norsk Forlag, 1952) se divise en deux parties, de même que son dos, répétant le logo de l'éditeur le nom de l'autrice et le titre. Le graphisme de David Pearson pour *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* de Walter Benjamin (L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Penguin Books, 2008) constitue un exemple similaire où le dos se répète pour constituer la couverture.

Moet dit een wereldbeeld verbeelden? (Socialistische Uitgeverij Nijmegen, 1979) de l'auteur néerlandais Pé Hawinkels et conçu par Karel Martens représente aussi un dos sur un dos. Le livre à couverture souple ressemble presque à un bloc de pages sans couverture via l'impression de la photo en noir et blanc d'un bloc de pages restituant l'étrange imitation de ce qui se cache sous la couverture, révélant toutes les sections et les marques du relieur.

Get Rid of Meaning de Kathy Acker (Walther König, 2023), conçu par Will Holder est un projet similaire bien que plus récent. Sur chaque face de la couverture souple, l'ouvrage présente l'image d'un carnet de croquis à spirales. De fait, le dos est constitué d'un mélange de deux spirales dépassant des bords de la première et de la quatrième de couverture. Ici, le dos n'est plus simplement un dos sur le dos, ni une imitation de dos, mais un type de reliure imprimé sur un autre.

Les dos de livre n'ont pas à être produits industriellement. L'Institut des Beaux-Arts de l'Université de Chittagong, au Bangladesh, conserve dans sa bibliothèque des ouvrages dont les dos ont été réécrits à la main après avoir été à nouveau reliés. Une solution similaire, simple et pragmatique, peut-être plus inattendue et originale se trouve dans la collection de livres de Dieter Roth. Lorsqu'un livre ne rentre pas dans son étagère, Roth se contentait de le tourner et d'écrire le titre à la main sur la tranche supérieure ou inférieure de l'ouvrage.

Dans les archives de la Stiftung Buchkunst à la Bibliothèque nationale allemande de Leipzig se trouve un rayonnage de livres envoyés par l'organisation norvégienne pour la conception éditoriale. Tous les livres ont reçu une nouvelle jaquette grise recevant l'inscription manuscrite des titres sur le dos. Jusqu'aux années 1960, un bibliothécaire de la RDA s'asseyait pour reproduire soigneusement la typographie figurant sur les dos des livres, parfois aussi sur la couverture, de l'ouvrage concerné.

Une réminiscence de la façon dont Jan Tschichold concevait des jaquettes aux titres manuscrits sur les dos pour les livres de sa bibliothèque personnelle.

RAVISIUS TEXTOR



ESPACE
PÉDAGOGIQUE
LIBRAIRIE·ATELIER·
GALERIE
DÉDIÉ AU GRAPHISME
ET À LA CULTURE
VISUELLE
CONTEMPORAINE

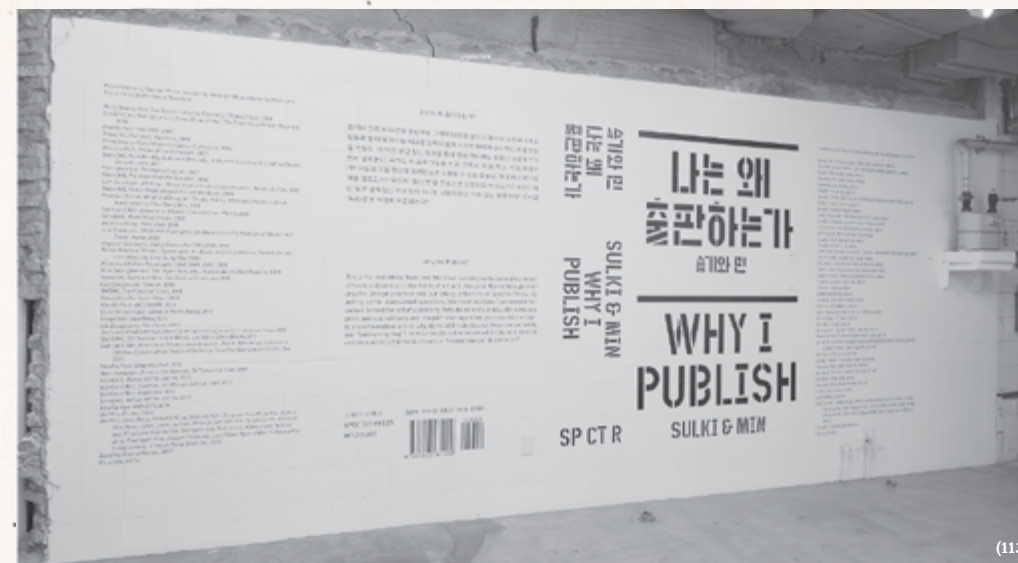
Ouverture
les jeudis et samedis
14h00-19h00

8 rue
des quatre vents,
Nevers 58000

www.ravisiustextor.eu

SEP

MÉTROPOLITAIN



(113)

réalisation de la ligne n° 1 d'un réseau
de métro indépendant à Santiago du Chili



(4)

initiale d'un réseau



(115)

la structure
des modules
et des
modules

mise en service vers 1980
moderne du MF 77



Photos: R.A.T.P.



Miklos Jancsó, *Pomme rouge*

(56)



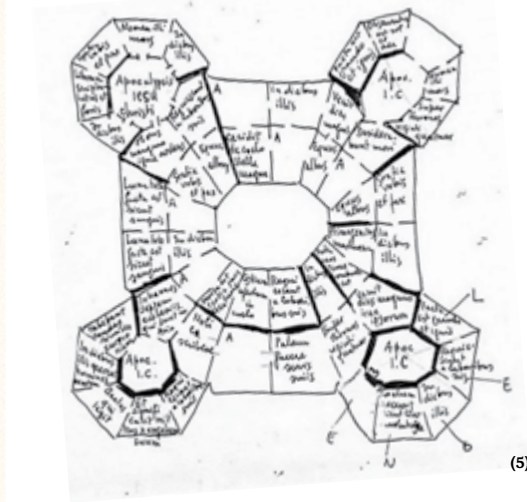
Milos Forman, *Vol au-dessus d'un nid de coucou*
Duran Mariano, *les Mystères de l'orgasme*

(38) (39)



(109)

Youssef Chahine, *la Terre*



(5)

Chine, le Détachement féminin rouge

Nagisa Oshima, *la Cérémonie*
Bruce Lee, *la Fureur du dragon*
à gauche :



(15)

Photos : Archiphot, Dawson-Archiphot, 7 jours, Interpress.

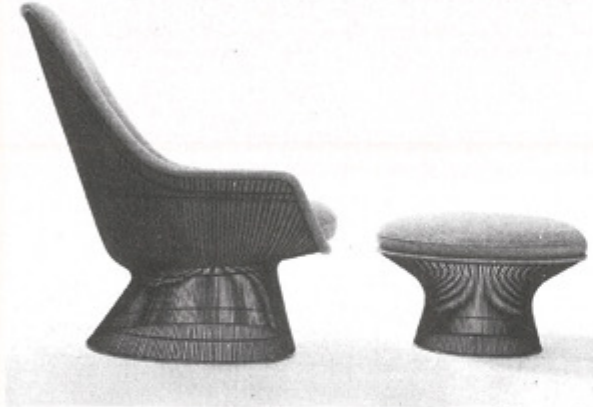


(73)

Ludwig
Mies van der Rohe,
fontaine (1929)

Charles Pollock,
fontaine fontaine
(1962)

(3)



Warren Platner,
tabouret et fauteuil (1966)

Beno Zazouan,
chaise moulée
(1956)



(28)

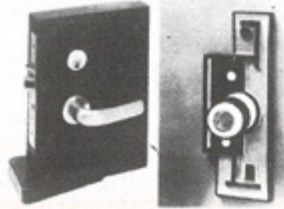
Burier, Isherwood et Barillet, « abri-pas »



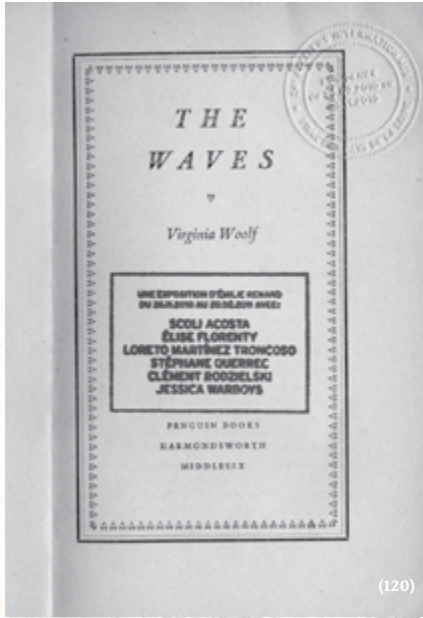
(17) (23)

Raymond,
Lorenz,
appareil photo-
logographique
(1952)

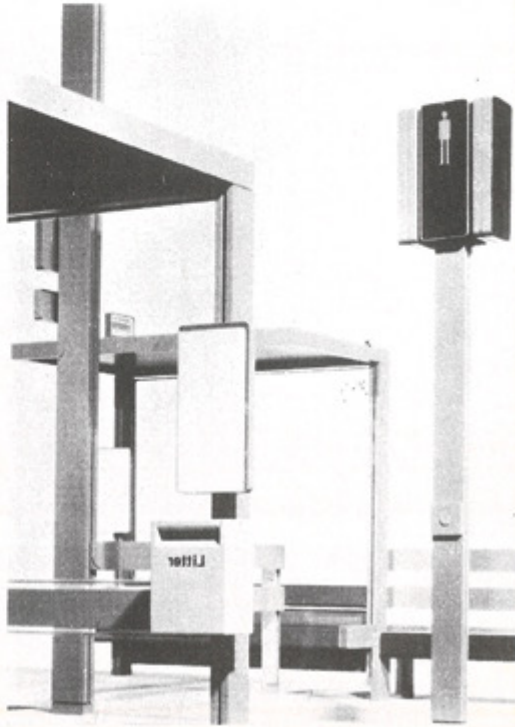
seigneur :
d. d. Philip
Johnson
à R. Renard
Léger



montreuses avec commande-programme



(120)



Photos : Knoll international, Guillemot-Top, Forges de Vulcaire, U212.

Paper Strips can be pu



PROGRAM/ME IS NOT A COMMERCIAL SPACE IN A CONVENTIONAL SENSE. "THERE ARE ENOUGH HAT SELLERS". THIS IS A SPACE TO BE INTRODUCED TO IDEAS. THESE IDEAS ARE PHYSICAL IN THEIR NATURE. ARTWORKS, BOOKS, MAGAZINES, POSTERS, FILMS, ETC. THIS SPACE SHOULD HAVE A MANIFESTO SO IT FUNCTIONS WITH PURPOSE. THE MANIFESTO INFORMS THE ACTIVITY AND PROGRAM OF THE SPACE. THE NAME OF THIS SPACE SHOULD ENCAPSULATE OR REPRESENT THE PURPOSE OF THE SPACE. HOWEVER, THE PURPOSE IS MORE IMPORTANT THAN THE NAME.

PROGRAM/ME

BEYOND PRODUCTION AND REPRODUCTION
WE ESTABLISH OURSELVES.

WE HAVE NO FIXED NETWORK OF COMMUNICATION.

WHAT IS THE DISTINCTION (DEGREE OF SEPARATION)?

WE ESTABLISH OURSELVES BETWEEN TWO EXTREMES
IN SUPPORT OF OUR CAUSE.

CAN THE INSTRUMENT OF REPRODUCTION SERVE PRODUCTION?

OUR CAUSE BELONGS TO NO ONE.

EACH BEING EQUAL AND CONSISTENT WITH THE INTENT OF PROGRAM/ME.

ORSON GILLICK MORRIS,
JUNE 2023

OPERATED BY
M/M (PARIS) AND SYNDICAT

6 BIS RUE DES RÉCOLLETS
PARIS 75010



¹ <i>L'avenir des métiers de l'ameublement et de la décoration</i> M.Beucher (préface), IPF, 1967 PP. 22, 25, 44, 65	¹⁰ <i>Collective Study, Enquiry #5</i> OK-RM, Lila Matsumoto, Karl Nawrot, Nur Abbas, InOtherWords, 110×178 mm, 416 pp, 2024	Gallimard, 118×185 mm, 228 pp, 1929	²⁶ <i>Couverture muette</i> ¹⁰/₁₀ Frédéric Teschner, MABA, 800×600 mm, 190 pp, 2011 <i>Le secret des anneaux de Saturne</i> Donald A. Wollheim, Danibier, 115×165 mm, 1960	³⁵ <i>Your Body is a Battleground, Your Mind is a Battlefield</i> Marion Micigolski, Léonie Montjarret, Barbara Kruger, MM Press, 238×366 mm, 200 pp, 1989	230×300 mm, 80 pp, 2025	⁵⁰ <i>Ornithology</i> Jeremy Jansen, Anne Geene, Arjan de Nooy, Blind Finch Books, 170×240 mm, 352 pp, 2023 PP. 38, 55	⁵⁹ <i>Road to the Farm</i> Spassky-Fischer, Ola Rindal, <u>Poursuite</u>, 225×320 mm, 64 pp, 2026
² <i>Driftwood</i> Johanna Himmelsbach, Bart Lunenburg, <u>Soft concern hard concern</u>, 190×260 mm, 88 pp, 2026	¹¹ <i>Écrire l'Espace</i> Pierre Fauchaux, <u>Robert Laffont</u>, 140×215 mm, 448 pp, 1978 PP. 10	¹⁹ <i>Couverture muette</i> ³/₁₀ Frédéric Teschner, MABA, 800×600 mm, 2011 <i>Une fillette contre un empire</i> Paul D'Ivoi, <u>Éditions Tallandier</u>, 120×185 mm, 222 pp, 1925	²⁷ <i>To Dance with the Devil</i> Bizzarri-Rodriguez, Mickaël Vis, Rémy Coignet, <u>Rue du Bouquet</u>, 150×210 mm, 272 pp, 2022	³⁷ <i>Carbone 20 — Biennale d'artist-run spaces et artist-run initiatives</i> Jérémy Glâtre, <u>Idoine édition</u>, 220×325 mm, 320 pp, 2023	⁴⁴ <i>Wolkenstudien. Cloud Studies. Études des nuages.</i> Helmut Völter, Spector Books, 205×275 mm, 272 pp, 2011 PP. 51	⁵¹ <i>Animal Books for Jaap Zeno Anna Julian Luca</i> Lous Martens, Martens Family, <u>Roma Publications</u>, 170×240 mm, 416 pp, 2017	⁶⁰ <i>The Universal Photographer</i> Jeremy Jansen, Anne Geene, Arjan de Nooy, <u>Blind Finch Books</u>, 210×297 mm, 420 pp, 2019
³ <i>Bibliothèque Sainte Geneviève</i> Henri Labrouste, 1850, Architectures, Richard Copans, Stan Neumann, Juliette Garcias, <u>ARTE France</u>, <u>Les Films d'ici</u>, 26', 2010 PP. 71	¹² <i>Close Encounters of the Hand and Glove</i> Agathe Cotte, Andrea Scippe, Collectif, <u>Papier Ordinaire</u>, 148×210 mm, 84 pp, 2025 PP. 72	²⁰ <i>Couverture muette</i> ⁴/₁₀ Frédéric Teschner, MABA, 800×600 mm, 2011 <i>Environs de Paris</i> Michelin, 110×250 mm, r°/v°, 1965	²⁸ <i>Les plus beaux livres de</i> Anouk Jeanningros, Loïs Renou, (A little) more careful, Besançon, 2026 PP. 71	³⁸ <i>Archive of Destruction Reader 1</i> Daly & Lyon, Jes Fernie, <u>Flat Time House</u>, 290×380 mm, 36 pp, 2022	⁴⁵ <i>Les étoiles d'Ivry, une aventure familiale</i> Evan Renaudie, Building Paris, Ambre Louineau, <u>Building Books</u>, 240×300 mm, 160 pp, 2025	⁵² <i>Connaître et élever les poissons d'aquarium</i> Elso Lodi, Carlo Bevilacqua, Grange batelière, 230×300 mm, 64 pp, 1970 PP. 58	⁶¹ <i>8 pieces of paper, 8 shapes, and 8 colors</i> Yoichiro Uchiyama, <u>Ninifuni</u>, 225×435 mm, 16 pp, 2026 PP. 42
⁴ <i>Phillips Exeter Academy Library</i> Louis Kahn, 1972, Architectures, Richard Copans, Stan Neumann, <u>ARTE France</u>, <u>Les Films d'ici</u>, 26', 2015 PP. 69	¹³ <i>Brick Bonds</i> Melissa Price, 110×215 mm, 96 pp, 2016 — 2026	²¹ <i>Couverture muette</i> ⁵/₁₀ Frédéric Teschner, MABA, 800×600 mm, 2011 <i>Bismark fondateur d'empire</i> Emil Ludwig, <u>Flammarion</u>, 108×15 mm, 126 pp, 1933	²⁹ <i>Les plus beaux livres de</i> Anouk Jeanningros, Loïs Renou, Collectif, <u>Ride this book</u>, 210×295 mm, 106 pp, 2026 PP. 7	³⁹ <i>Archive of Destruction Reader 2</i> Daly & Lyon, Jes Fernie, <u>Flat Time House</u>, 290×380 mm, 36 pp, 2025	⁴⁷ <i>Fireball</i> Christophe Gaudard, Xavier Antin, Bastien Aubry, Alexandru Balgiu, Jean Marc Ballée, Dimitri Broquard, Sépànd Danesh, Christophe Gaudard, Sébastien Gouju, Étienne Hervy, Rachel Labastie, Olivier Lebrun, Elsa Maillot, Jérémy Ménagé, Karl Nawrot, Julien Nédélec, Camila Oliveira Fairclough, Hugo Pernet, Bettina Samson, Hugo Schüwer-Boss, Mathias Schweizer, Ștefan Tănase, Julien Tiberi, Laura Vazquez, Fabio Viscogliosi, <u>Sunset Books</u>, 110×180 mm, 1 marque page, 1 carte postale, 1 sticker, 156 pp, 2019	⁵³ <i>Chevaux de la Puszta</i> Ernst A. Heiniger, <u>Zurich, Marguerat</u>, 220×290 mm, 1948 PP. 47, 48	⁶² <i>Formes utiles</i> Pierre Fauchaux, André Hermant, <u>Édition du Salon des arts ménagers</u>, 215×246 mm, 158 pp, 1959 PP. 13, 29
⁵ <i>Ædificium</i>, Umberto Eco, <u>Le Nom de la rose</u>, 1980 PP. 70	¹⁴ <i>Le Papier</i> Philippe Saint-Germain, <u>Éditions France Empire</u>, 14×220 cm, 192 pp, 1962 PP. 6, 9, 11, 14, 27	²² <i>Couverture muette</i> ⁶/₁₀ Frédéric Teschner, MABA, 800×600 mm, 2011 <i>Bob Morane : Les Bulles de l'Ombre jaune</i> Henri Verne, Verviers, <u>Éd. Gérard et Cie</u>, 180×115 mm, 149 pp, 1970	³⁰ <i>Emoji Series, Language stickers books</i> Christophe Gaudard, John Baldessari, <u>JBAC collection</u> <u>Red Balloon</u>, 200×28 mm, 140 pp, 2018	⁴⁰ <i>Objets trouvés, Culture and Forms of Repurposing</i> République Studio, Barrault Pressacco, <u>Cité de l'Architecture</u>, <u>New Moon</u>, 230×305 mm, 104 pp, 2023 PP. 32	⁵⁴ <i>Softspot</i> OK-RM, James Taylor-Foster, InOtherWords, 75×136 mm, 406 pp, 2021	⁵⁵ <i>Encyclopédie de la divination</i> René Alleau (dir.), Alain Meylan, <u>Tchou</u>, 210×275 mm, 552 pp, 1965 PP. 57, 74	⁶³ <i>DMAA Non Endless Space</i> Spassky-Fischer, DMAA, <u>Birkhäuser Verlag GmbH</u>, 240×320 mm, 210 pp, 2023
⁶ <i>Dictionnaire encyclopédique</i> Aristide Quillet, 220×290 mm, 780 pp, 1977 PP. couverture, 69, 70, 71	¹⁵ <i>Le Secret des anneaux de Saturne</i> Frédéric Teschner, (Les couvertures muettes) MABA, 2011 PP. 70	²³ <i>Couverture muette</i> ⁷/₁₀ Frédéric Teschner, MABA, 800×600 mm, 2011 PP. 71	³¹ <i>Hommes-Sandwich, I am a Book</i> Elsa Maillot, Daniel Buren, <u>Memphis</u>, 180×250 mm, 1968	⁴¹ <i>Grenoble, un modernisme olympique</i> Jad Hussein, Loïc Altaber, Lionel Catelan, <u>Building Books</u>, 240×320 mm, 120 pp, 2023	⁵⁶ <i>Graphique d'histoire de l'art</i> Joseph Gauthier, <u>Librairie Plon</u>, 156×241 mm, 274 pp, 1919 PP. 62, 63	⁶⁴ <i>Well, Water Does Not Appear</i> Rudy Guedj, <u>Building Fictions</u>, 148×210 mm, 160 pp, 2025	
⁷ <i>The Best Dutch Book Designs</i> Jeremy Jansen, <u>De Best Verzorgde Boeken</u>, 220×330 mm, 204 pp, 2025 PP. 12	¹⁶ <i>Le Secret des anneaux de Saturne</i> Frédéric Teschner, Collectif, B42, 80×105 mm, 144 pp, 2011	²⁴ <i>Couverture muette</i> ⁸/₁₀ Frédéric Teschner, MABA, 800×600 mm, 2011	³² <i>La Boîte-en-valise</i> Jean Marc Ballée, Marcel Duchamp, <u>Aurora</u>, 306×380 mm, 16 pp, 1936-1941	⁴² <i>Mercurial</i> Jérémy Glâtre Rudy Guedj, Martin Huger, <u>Building Fictions</u>, 215×320 mm, 160 pp, 2022 PP. 4, 46	⁴⁸ <i>Bootleg Fireball</i> Anouk Jeanningros, 110×180 mm, carte postale, sticker, 152 pages, 2021 PP. 28	⁵⁷ <i>Direct Action</i> Johanna Himmelsbach, Theetat Thunkijjanukij, Ben Russell, Guillaume Cailleau, <u>Iris éditions</u>, 210×290 mm, 460 pp, 2025	⁶⁵ <i>La Bibliothèque clandestine</i> Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno, (Anywhere, Anywhere Out of the World), <u>Palais de Tokyo</u>, 2013, © Aurélien Mole PP. 70
⁸ <i>Les Yeux ouverts sur les beautés d'aujourd'hui</i> Pierre Belvès, Hachette, 200×260 mm, 91 pp, 1973 PP. 18, 21	¹⁷ <i>Couverture muette</i> ¹/₁₀ Frédéric Teschner, MABA, 800×600 mm, 2011 <i>Les innommables</i> Claude Klotz, <u>Édition UGE</u>, 100×180 mm, 122 pp, 1971 PP. 71	²⁵ <i>Couverture muette</i> ⁹/₁₀ Frédéric Teschner, MABA, 800×600 mm, 247 pp, 2011 <i>La Clé de Verre</i> Dashiell Hammett Gallimard, 108×178 mm, 1972	³³ <i>The Book of Bean, The Beans Book</i> Louis Souêtre, Alison Knowles, <u>The Pantry Collection</u>, 40×45 mm, 1454 pp, 1982	⁴³ <i>Type Mercurial</i> Building Paris, Antoine Séguin, <u>Building Books</u>,	⁴⁹ <i>Aux Fenassiers</i> Spassky-Fischer, Antoine Choplin, Hortense Soichet, <u>Creaphis</u>, 230×290 mm, 58 pp, 2012	⁵⁸ <i>Écocourlis</i> Galaad Gonzales, Astérisques, <u>Centre Socioculturel de la Baratte</u>, 215×300 mm, 160 pp, 2024	⁶⁶ <i>Green Dolphin on Horseback Salad</i> Christophe Gaudard, Jean-Marc Ballée, Olivier Lebrun, Karl Nawrot, <u>Sunset Books</u>, 240×340 mm, 116 pp, 2022
⁹ <i>Journal de nos adolescences</i> Agathe Cotte, Collectif, LE BAL, <u>Fabrique du Regard</u>, 2026	¹⁸ <i>Couverture muette</i> ²/₁₀ Frédéric Teschner, MABA, 800×600 mm, 2011 <i>Le Mystère des Saints Innocents</i> Charles Péguy,		³⁴ <i>Placed on the Tip of a Wave</i> Vier5, Lawrence Weiner, 252×170 mm, 16 pp, 2009			⁶⁷ <i>Perspective et tracé des ombres</i> Louis Parrens, <u>Éditions Bourrellier</u>, 160×240 mm, 96 pp, 1956	

- ⁶⁸ *Stains & Ashes*
Spassky-Fischer,
Ola Rindal,
Poursuite,
240×320 mm,
160 pp, 2025
- ⁶⁹ *Robert Filliou*
Hans Jürg Hunziker,
Sabine Meynard,
Robert Filiou,
Centre Georges Pompidou,
210×300 m,
174 pp, 1991
PP. 33
- ⁷⁰ *Idoine & Antonin Giroud-Delorme*
Jérémy Glâtre,
Idoine édition,
102×232 mm,
52 pp, 2017
Idoine & Camille Laurelli
Jérémy Glâtre,
Idoine édition,
102×232 mm,
88 pp, 2020
Idoine & Fabrice Croux
Jérémy Glâtre,
Idoine édition,
102×232 mm,
72 pp, 2020
Idoine & Jane Lowry & Patrick Lowry
Jérémy Glâtre,
Idoine édition,
102×232 mm,
72 pp, 2019
Idoine & Jeanne Lebrun
Jérémy Glâtre,
Idoine édition,
102×232 mm,
76 pp, 2023
Idoine & Julia Burtin Zortea
Jérémy Glâtre,
Idoine édition,
102×232 mm,
80 pp, 2021
Idoine & Julie Hascoët
Jérémy Glâtre,
Idoine édition,
102×232 mm,
80 pp, 2024
Idoine & La Tolerie
Jérémy Glâtre,
Idoine édition,
102×232 mm,
64 pp, 2019
Idoine & Nayoung Kim
Jérémy Glâtre,
Idoine édition,
102×232 mm,
68 pp, 2016
Idoine & Papi Camion
Jérémy Glâtre,
Idoine édition,
102×232 mm,
92 pp, 2015
Idoine & Pierre Courtin
Jérémy Glâtre,
Idoine édition,
102×232 mm,
72 pp, 2016
- Idoine & Richard Monnier*
Jérémy Glâtre,
Idoine édition,
102×232 mm,
60 pp, 2015
Idoine & Sissy Hankshaw
Jérémy Glâtre,
Idoine édition,
102×232 mm,
40 pp, 2016
Idoine & Stephanie Davidson
Jérémy Glâtre,
Coralie Guillaubez,
Eléonore
Pano-Zavaroni,
Pascale Riou,
Idoine édition,
102×232 mm,
68 pp, 2025
Idoine & Stephen Loye
Jérémy Glâtre,
Idoine édition,
102×232 mm,
72 pp, 2018
Idoine & Supermarket
Jérémy Glâtre,
Idoine édition,
102×232 mm,
64 pp, 2016
- ⁷¹ *Les cicatrices*
Atelier Garnier Araguas,
Arthur Crestani,
Rotolux Press,
190×230 mm,
32 pp, 2026
- ⁷² *Spécimen général*
Deberny & Peignot,
Tomes I et II,
180×260 mm,
2×480 pp environ,
Paris, 1926
PP. 43
- ⁷³ *Blanche ou l'oubli*
John Morgan,
Jean-Marie Courant,
6a architects,
Alex Balgiu,
Catherine Guiral,
Olivier Vadrot,
Typojanchi,
2013, © John Morgan
PP. 71
- ⁷⁴ *Anthologie,*
Aires de jeux d'artistes
Marie Proyart,
Vincent Romagny,
infolio,
164×228 mm,
224 pp, 2010
- ⁷⁵ *Anthologie des aires de jeux au Japon*
Marie Proyart,
Malou Messien,
Catalogue Général,
Vincent Romagny,
Tombolo Presses,
164×228 mm,
504 pp, 2019
- ⁷⁵ *Visages d'enfants*
Jaboune,
Marcel Natkin,
Goursat,
Mana-Tiranty,
215×275 mm,
117 pp, 1946
PP. 16
- ⁷⁶ *Exposition des œuvres d'enfants délinquants*
Jean-Louis Costa,
L'éducation artistique surveillée,
1948
PP. 17, 19
- ⁷⁷ *Les Clôtures du Paradis*
Olivier Bertrand,
Surfaces Utiles,
100×250 mm,
28 pp, 2017
- ⁷⁸ *Nival*
Julien Hourcade,
Samuel Hoppe,
Rue du Bouquet,
Jérémy Glâtre,
Idoine édition,
480 pp, 2023
- ⁷⁹ *Handbuch der wildwachsenden Großstadtpflanzen*
Helmut Völger,
Institut für Buchkunst,
140×240 mm,
236 pp, 2006
- ⁸⁰ *La Perruque*
Olivier Bertrand,
Surfaces Utiles,
10×900 mm,
196 pp, 2017
60 pp, depuis 2014
- ⁸¹ *Architecture Exquise*
Jad Hussein,
Quentin Coulombier,
Eric Tabuchi,
Patrick Tournebœuf,
Cyrille Weiner,
Building Books,
240×320 mm,
96 pp, 2019
- ⁸² *Book of Plants*
Jeremy Jansen,
Anne Geene,
Blind Finch Books,
170×210 mm,
430 pp, 2025
- ⁸³ *Cactées*
André Bertrand,
André Guillaumin,
La Maison rustique,
120×180 mm,
126 pp, 1951
PP. 63
- ⁸⁴ *Suburban Alternatives*
Jérémy Glâtre,
Florian Camani,
Mathilde Luguët,
Building Books,
- 185×297 mm,
288 pp, 2024
- ⁸⁵ *Two Feet on the Ground*
Jad Hussein,
Geoffroy Mathieu,
Building Books,
257×292 mm,
108 pp, 2026
- ⁸⁶ *Monumental Moments*
Jeremy Jansen,
Erik Lieber,
The Eriskay Connection,
170×240 mm,
352 pp, 2024
PP. 15
- ⁸⁷ *Art d'Autoroute*
Building Paris,
Julien Lelièvre,
Building Books,
290×230 mm,
216 pp, 2019
- ⁸⁸ *Holy Highway*
Spassky-Fischer,
Muoto,
Caryatide,
225×300 mm,
200 pp, 2023
- ⁸⁹ *What's Left Over From the Works of Le Bon + Archéologie du Catalogue — Fragments*
Olivier Bertrand,
Maxime Le Bon,
Surfaces Utiles,
150×198 mm,
196 pp, 2017
PP. 75
- ⁹⁰ *Tummy Rumble (To Me, Rubble)*
Rudy Guedj,
Will Pollard,
Building Fictions,
180×310 mm,
52 pp, 2017
- ⁹¹ *In Between, An Incomplete Index (2001-2026)*
Hans Gremmen,
Fw:Books,
170×20 mm,
280 pp, 2026
PP. 26
- ⁹² *Répertoire IV. Propos sur le livre d'aujourd'hui*
Michel Butor,
Les Éditions de minuit,
140×230 mm,
452 pp, 1974
PP. 35, 36, 37
- ⁹³ *A Meaningful Order*
OK-RM,
InOtherWords,
227×320 mm,
328 pages, 2025
- ⁹⁴ *The Very Nature of Materiality*
OK-RM,
Lila Matsumoto,
InOtherWords,
110×175 mm,
295 pp, 2025
- ⁹⁵ *Eindhoven seweg 56*
Jeremy Jansen,
Ton Grote,
The Eriskay Connection,
115×220 mm,
336 pp, 2021
PP. 31
- ⁹⁶ *Forget Me Not*
Rudy Guedj,
Stéphanie Baechler,
Building Fictions,
220×340 mm,
404 pp, 2024
- ⁹⁷ *Pensées*
Spassky-Fischer,
Baukunst,
Frédéric Einaudi,
Caryatide,
210×297 mm,
256 pp, 2021
- ⁹⁸ *La Légende punaisée dans le ciel (manuscrit)*
Olivier Bertrand,
Pierre Leguillon,
Surfaces Utiles,
107×152 mm,
288 pp, 2021
PP. 61
La Légende punaisée dans le ciel. Manuel pour un livre
Olivier Bertrand,
Pierre Leguillon,
Surfaces Utiles,
107×152 mm,
68 pp, 2021
- ⁹⁹ *In Real Life n°2: Travailler ensemble*
Olivier Lebrun,
Collectif,
HEAD — Genève,
120×200 mm,
394 pp, 2026
- ¹⁰⁰ *Pirate Baratte publications 1 & 2*
Galaad Gonzalez,
Astérisques,
Centre Socioculturel de la Baratte,
210×290 mm,
24 pp, 2023 & 2025
- ¹⁰¹ *Novlangue (A) Apprendre la langue*
Jérémy Glâtre,
Alejandro Cesarco,
Jeu de Paume,
CAPC,
Museo Amparo,
150×210 mm,
66 pp, 2018
- Novlangue (B) Dicta II*
Jérémy Glâtre,
Damir Očko,
Jeu de Paume,
CAPC,
Museo Amparo,
150×210 mm,
64 pp, 2018
PP. 49
Novlangue (C) Géopolitique de l'oubli
Jérémy Glâtre,
Daphné Le Sergent,
Jeu de Paume,
CAPC,
Museo Amparo,
150×210 mm,
64 pp, 2018
- ¹⁰² *Bill the Board*
Anouk Jeanningros,
Loïs Renou,
Étienne Hervy,
MABA,
1200×1800 mm, 2026
- ¹⁰³ *Comment lire a bookshelf in einem Buch*
Nicolas Eigenheer,
Sadie Plant,
Spector Book,
160×240 mm,
96 pp, 2025
- ¹⁰⁴ *Spinorama*
Aslak Gurholt,
Fraser Muggeridge,
London Centre for Book Arts,
Londres, 2024
Ghent Art Book Fair,
Kunsthal Gent,
Gand, 2025
einBuch.haus,
Berlin, 2025
Vienna Art Book Fair,
Vienne, 2025
PrintRoom,
Rotterdam, 2025
Grafill,
Oslo, 2025—2026
Pages Book Fair,
Genève, 2026
PP. 65, 66, 67
- ¹⁰⁵ *Une arme que tu habilles pour l'hiver*
David des Moutis,
Étienne Hervy,
Galerie My Monkey,
Nancy, 2012
PP. 45, 46, 47
- ¹⁰⁶ *OLT*
Catalogue général,
Jill Gasparina,
Catalogue général,
155×248 mm,
168 pp, 2018
PP. 39
- ¹⁰⁷ *Sulki and Min and the Expansion*
- of Graphic Design and the Practice of Korean Designers since 2000s and "Dutch Design" and Cultural Identity and Criticality and Research and Spectral Publishing and Evolving Designs and Micro Typography and the Art of Language and Unordered Control and "Never Read This" and Art as Design as Art and the Phenomenon of Things Appearing Blurry When Too Close and Barely Moving Images and Questions and*
Sulki and Min,
Workroom Press,
170×232 mm,
336 pp, 2025
- ¹⁰⁸ *Espèces d'espaces*
Georges Perec,
Éditions Galilée,
15×215 mm,
136 pp, 1974
PP. 14, 15
- ¹⁰⁹ *Ob.scene n°5*
Sulki and Min,
Kim Seonghee,
Seo Hyun-Suk,
MMCA Seoul,
2016
PP. 70
- ¹¹⁰ *Ob.scene n°6*
Sulki and Min,
National Museum of Modern and Contemporary Art,
Specter Press,
297×420 mm,
24 pp, 2016
- ¹¹¹ *Zoo Official Guide*
Colman Prentis,
Varley LTD,
Julian Huxley,
London Zoo,
150×210 mm,
128 pp, 1937
PP. 30, 36, 37
- ¹¹² *Publishing as Method*
Sulki and Min,
Lim Kyung Yong,
Helen Jungyeon Ku,
Mediabbus,
148×210 mm,
448 pp, 2023
- ¹¹³ *Why I Publish*
Sulki and Min,
Art Sonje Center,
Séoul,
6×2,80 m, 2020
PP. 69
- ¹¹⁴ *Why I publish*
Sulki and Min,
- Specter Press,
Mediabbus,
125×200 mm,
672 pp, 2020
- ¹¹⁵ *Uranus*
Karel Martens,
Is a Gallery,
Roma Publications,
210×297 mm,
688 pp, 2021
PP. 69
- ¹¹⁶ *Incomplete Deck*
Hans Gremmen,
Fw:Books,
165×215 mm,
16 pp, 2026
PP. 8
- ¹¹⁷ *Laura*
Valentine Thébaut,
Rid & Laura G. Burman
Fabien Ribery,
Rue du Bouquet,
205×280 mm,
88 pp, 2023
- ¹¹⁸ *Fiches de prêt*
Anouk Jeanningros,
Loïs Renou,
Étienne Hervy,
MABA,
230×230×160 mm,
2026
- ¹¹⁹ *Open*
Anouk Jeanningros,
Loïs Renou,
MABA,
150×250 mm,
2026
- ¹²⁰ *Les Vagues*
Marie Proyart,
Émilie Renard,
FRAC Pays de la Loire,
2010
PP. 71
- ¹²¹ *En Travaux*
Adeline Mollard,
Centre Culturel suisse,
210×280 mm,
144 pp, 2026
- ¹²² *News From Nowhere*
Xavier Antin,
Will Holder,
MABA,
2014
- ¹²³ *La Semaine héroïque, 19-25 août 1944*
Georges Duhamel
La Société d'Édition de Publications et d'Enseignement,
824×155 mm,
64 pp, 1944
PP. 67
- ¹²⁴ *Unbound*
Karel Martens,
Susu Lee,

- Jordi de Vetten,
Thomas Castro,
Jordi de Vetten,
Roma Publications,
Stedelijk Museum
Amsterdam,
170×240 mm,
216 pp, 2025
PP. 56, 69
- ¹²⁵ *Livres qui étaient
sur la cheminée*
Aubry Broquard,
MABA,
210×295 mm,
2015
- ¹²⁶ *Soylent Oceanographic
Survey Report*
Lidwine Prolonge,
MABA,
2015 — 2023
- ¹²⁷ *Des choses que j'imagine*
Atelier Garnier Araguas,
Romy Alizée,
Rotolux Press,
240×320 mm,
80 pp, 2025
PP. 59
- ¹²⁸ *The Colonial, Familiar,
Nostalgic, Radical,
Transformative Life
of the Strawberry*
Marika Vandekraats,
HumDrumPress,
110×160 mm,
132 pp, 2026
- ¹²⁹ *Politique*
Valentine Thébaut,
Jeanne Lucas,
Thierry Schaffauser,
David Le Simple,
Rue du Bouquet,
180×250 mm,
116 pp, 2025
- ¹³⁰ *Ce qu'on veut*
Léna Araguas,
Alaric Garnier,
Clémence Villaines,
Charlotte Carletto,
La ktha compagnie,
Lycée Étienne Dolet,
Rotolux Press,
210×295 mm,
80 pp, 2023
PP. 19, 20
- ¹³¹ *Déborder Bolloré*
Atelier Garnier Araguas,
Collectif,
Rotolux Press,
135×205 mm,
320 pp, 2025
PP. 23, 24
- ¹³² *Low Hanging Fruits*
Jeremy Jansen,
Anne Geene,
Blind Finch Books,
190×28 mm,
42 pp, 2024
- ¹³³ *Möbel*
Spassky-Fischer,
New Tendency,
240×320 mm,
84 pp, 2024
- ¹³⁴ *Le Canard et la panthère*
Nathalie Parain,
Marcel Aymé,
NRF,
175×230 mm,
32 pp, 1937
PP. 44
- ¹³⁵ *(Re)Picture*
OK-RM,
InOtherWords,
210×305 mm,
464 pp, 2019
- ¹³⁶ *ZERO OR HOLE*
Dove finisce
la controforma della
lettera /c?
Atelier Tatanka,
Alessio D'Ellena,
Tatanka Edizioni,
210×297 mm,
100 pp, 2023
- ¹³⁷ *Publicité*
Program/me
Syndicat,
M/M (Paris)
2026
PP. 73
- ¹³⁸ *Publicité*
Ravisius Textor
Jimmy Cintero,
Marie Gateau,
2026
PP. 68
- ¹³⁹ *Publicité*
Two Feet On The Ground
Building Paris,
2026
PP. 34
- ¹⁴⁰ *Publicité*
Ride this book
(A little) more careful
Anouk Jeanningros,
Loïs Renou,
2026
PP. 53
- ¹⁴¹ *IKI'73:3.*
Internationaler
Markt für aktuelle Kunst
Karl H. Horbach,
Düsseldorfer
Messegesellschaft,
210×300 mm,
639 pp, 1973
PP. 50
- ¹⁴² *La Médecine*
au service de la beauté
D^r Charles Mayer,
Amiot-Dumont,
180×210 mm,
176 pp, 1955
PP. 52, 60, 61, 64

- ¹⁴³ *La Mimique*
Edouard Cuyer,
Octave Douin Éditeur,
156×234 mm,
366 pp, 1902
PP. 5
- ¹⁴⁴ *L'Architecture
d'Aujourd'hui*
Jacques Nathan,
André Bloc,
240×320 mm,
96 pp, 1939
PP. 54
- Les designers des
ouvrages exposés, sont
mentionnés en gras
dans l'index.
PP. Plexi Palomino

PLEXI PALOMINO

* **ENROBÉ DE CHOCOLAT
POUR LA CONSOMMATION
DE MASSE.**

John Lennon, à propos
d'*Imagine*.

Plexi Palomino est composé
en LL Catalogue, caractère
conçu en 2002 par M/M
(Paris) pour leur refonte du
Vogue français à partir
d'une ancienne édition des
Voyages de Gulliver.
Il trouve son origine dans
le Old Style Antique n°7
d'Alexander Phemister édité
par Miller & Richard en
1858. Il a été re-dessiné pour
Lineto par Nazareno Crea
avec Cornel Windlin de 2008
à 2025.

Le lettrage du titre est
dessiné par Elli Medeiros.
Elli a conçu les pochettes
de ses disques et d'autres
pour Ramuntcho Matta,
Brion Gysin, Don Cherry,
Étienne Daho ou Jacno...
Elle a aussi publié dans
Annie aime les sucettes,
Façade et publié *Images*
et *Paroles* chez Futuropolis.
Nous avons envie de ses
treize lettres.

Le poster central a été
confié à Jean Marc Ballée.

Cette publication a été
réalisée à l'occasion
de l'exposition hors-les-
murs de la MABA:
*Walter et Billy sur les
traces de l'Enfer*
présentée dans la Biblio-
thèque Smith-Lesouëf,
du 01.10.2026 au 13.12.2026,
sous le commissariat
d'Étienne Hervy.



Toute religion
du beau, hélas! finit
immanquablement
dans l'orgie crapuleuse.

Oscar Wilde

A la Fondation
des Artistes

L'exposition donnera lieu
à des itinérances au sein
de l'Ésad d'Amiens, l'Ésadhar
Campus du Havre et l'ISBA
à Besançon.

La MABA, centre d'art
de la Fondation des Artistes,
remercie plus particulière-
ment: Étienne Hervy, Anouk
Jeanningros, Loïs Renou,
Geneviève Munier-Teschner,
Cornel Windlin ainsi que
les artistes, les graphistes
et éditeurs impliqués dans
l'exposition.

MABA est
un établissement
de la Fondation
des Artistes.

Direction éditoriale:
Étienne Hervy

Éditeur:
La Fondation
des Artistes
Graphisme:
Anouk Jeanningros,
Loïs Renou

Impression:
Roto Champagne,
France

Édition:
1500 copies

Dépôt légal:
Septembre 2026

ISBN:
978-2-904047-60-2

16 rue Charles VII
94130 Nogent-sur-Marne



