

Para-

<texte>

Para-

(COLOPHON)

Marius Bathiard

Article rédigé dans le cadre de ma 3^{ème} année de DN MADe, à l'ESAAT École Supérieure d'Arts Appliqués et Textile,
cursus Design Graphique - Édition Multisupports,
promotion 2025-2026.

Remerciements

Je remercie l'équipe pédagogique ESAAT, et plus particulièrement Mme Pierlot-Hénon, Mme Mouveaux et Mme Damiens pour leur accompagnement, leurs conseils et la qualité de leurs retours tout au long de ce travail.

Merci également à François Havegeer Studio Syndicat et Domitille Debret F451, pour leur temps et la richesse de nos échanges.

Je remercie aussi l'ensemble des personnes qui, de près ou de loin, ont contribué à ce travail de recherche par leurs échanges, leurs conseils ou leurs relectures.

Typographies

FreightText Pro, conçu par Joshua Darden.
ABC Monument Grotesque, fonderie Dynamo.

Achévé sur support numérique [PDF] interactif sur les presses du macOS [Tahoe 26.2] en décembre 2025.

● Sommaire

Introduction	p.4-5
L'origine des seuils	p.6-21
Du détail au geste : le paratexte comme espace d'expérimentation	p.22-45
Du papier à l'écran : le paratexte à l'épreuve numérique	p.46-55
Conclusion	p.56
Annexes	p.57
Entretien avec F451	p.58-61
Entretien avec Studio Syndicat	p.62-66
Étude de cas	p.67-69
Bibliographie	p.70

<texte>



Introduction

En vous baladant dans les rayons d'une bibliothèque, vous êtes-vous déjà demandé ce qu'il resterait d'un livre si l'on enlevait tout ce qui entoure son texte ? Sans titre, sans nom d'auteur, sans notes de bas de page, difficile d'imaginer une œuvre qui ne serait "que" son texte. Tous ces éléments, Gérard Genette les nomme le paratexte. Ce sont souvent des détails auxquels on ne prête pas attention, un hors-d'œuvre qui se tient à côté du plat principal. Autant d'éléments périphériques qui gravitent autour de l'objet éditorial, sans jamais en être le centre, mais qui posent une question essentielle : est-ce que ce qui est "second" est forcément secondaire ?

En quoi le paratexte, perçu comme un hors-d’œuvre, devient-il aujourd’hui un espace d’expérimentation et de visibilité dans le design éditorial ?

Pour y répondre, j’aborderai d’abord sa fonction et son histoire, puis la manière dont les designers s’en emparent aujourd’hui, avant d’ouvrir la réflexion vers le numérique, où le paratexte prend de nouvelles formes.

L'origine des seuils

Lors d'un entretien donné en 2010 à Pierre-Henry Frangne et Roger Pouivet^[1], Gérard Genette confiait: «Je me souviens d'une formule qui m'a beaucoup servi quand je travaillais sur le paratexte: <Le paratexte c'est ce qui fait d'un texte une œuvre>. [...] le texte il est là mais peut-être qu'il est éventuellement inerte. Il faut qu'il soit mis en mouvement. Il faut qu'il soit mis en œuvre par une démarche pragmatique, en quelque sorte qui lui donne son rôle, qui lui donne sa fonction.» Il constate dans *Seuils*^[2], que «le texte se présente rarement à l'état nu». En effet, il est accompagné d'un ensemble d'éléments (nom d'auteur, titre, préface, iconographies, colophon, etc.) qui participent à sa présentation et à sa réception, qu'il appelle le paratexte: «le paratexte est ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs.»

Le préfixe grec *para-* signifie «à côté de». Le paratexte occupe cette position ambiguë: ni dans le texte, ni hors de lui, mais dans un espace d'entre-deux, un seuil. Jacques Derrida l'explique dans *La vérité en peinture*, à travers la notion de *parergon*^[3]: sans cadre, l'œuvre serait perçue autrement. Le cadre appartient à l'expérience que l'on en fait. Genette précise d'ailleurs: «On peut sans doute avancer qu'il n'existe pas, et qu'il n'a jamais existé, de texte sans paratexte». Tout texte suppose donc un contexte de présentation: un support, un nom, un format, une intention.

L'histoire du livre montre que ces seuils ont un rôle très important. Dans les manuscrits médiévaux conservés à la bibliothèque de Saint-Omer^{→FIG-1}, ils apparaissent de multiples manières. Les initiales ornées, souvent placées au début d'un passage important, attirent le regard et signalent un changement dans la lecture. Les gloses, inscrites dans la marge ou entre les lignes, expliquent un mot ou éclairent un passage. On trouve aussi des signes comme les manicules, ces petites mains dessinées qui pointent un endroit précis du texte et servent à attirer l'attention, à signaler, repérer un passage. D'une certaine manière, elles jouent un rôle proche de nos pointeurs de souris. Dans les textes religieux, comme

[1] Gérard Genette ^[1930-2018], théoricien littéraire français, l'un des fondateur de la narratologie, entretien avec Pierre-Henry Frangne et Roger Pouivet, « De Figures à Codicille, un entretien avec Gérard Genette », Canal U, Université Rennes 2, 2010, 29 min 08 s [Vidéo en ligne], [consultation le 10 octobre 2025] : <https://www.canal-u.tv/chaines/universite-rennes-2-crea/de-figures-a-codicille-un-entretien-avec-gerard-genette>.

[2] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.

[3] Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, chapitre *Parergon* : « Sans le cadre, l'œuvre ne serait pas perçue comme œuvre. Mais le cadre n'est pas l'œuvre non plus. Donc, où commence et où finit l'œuvre ? ». Derrida reprend le terme parergon, emprunté à Kant (*Critique de la faculté de juger*, 1790), pour désigner ce qui n'appartient pas à l'œuvre elle-même mais l'accompagne.

la Bible →^{FIG-2}, les annotations marginales accompagnent également la lecture, commentent un verset ou proposent un éclairage théologique. Leur présence facilite la compréhension et oriente le lecteur dans son parcours. Le paratexte ne se contente pas d'entourer le texte: il participe activement à la lecture en lui offrant des repères, des chemins et des niveaux de lecture supplémentaires. Avec l'imprimerie, ces seuils prennent une forme plus régulière. La fabrication en série impose des repères stables: la page de titre, le nom de l'auteur, le colophon, la pagination ou les mentions d'éditeur deviennent des éléments récurrents du livre imprimé. Le colophon, par exemple, hérité des manuscrits, situé d'abord à la fin de l'ouvrage dans les premiers imprimés du XV^e siècle, se place à partir du début du XVI^e siècle aux premières pages du livre et inscrit l'objet dans un contexte, un lieu et une date →^{FIG-3}. Ces composants structurent l'objet éditorial et conditionnent la manière dont un texte sera perçu, lu et compris. Certaines collections, comme les éditions Gallimard ou les Penguin Books →^{FIG-4} au XXe siècle, adoptent des structures strictes: grille fixe, bandeaux colorés, titres hiérarchisés. Ces choix assurent une lisibilité immédiate, mais rendent aussi les éléments paratextuels plus discrets, presque transparents. Cette standardisation contraste avec d'autres approches. Inspiré par les incunables des premières années de l'imprimerie, William Morris^[4] concevait les marges de la Kelmscott Press →^{FIG-5} comme un espace chargé de motifs, rythmant la page et valorisant le texte.

Aujourd'hui les pratiques contemporaines donnent à cet espace une toute nouvelle force. Le paratexte devient un terrain d'expérimentation. Ce qui semblait secondaire retrouve une nouvelle visibilité par la manière de le mettre en avant par les designers graphiques.

40

45

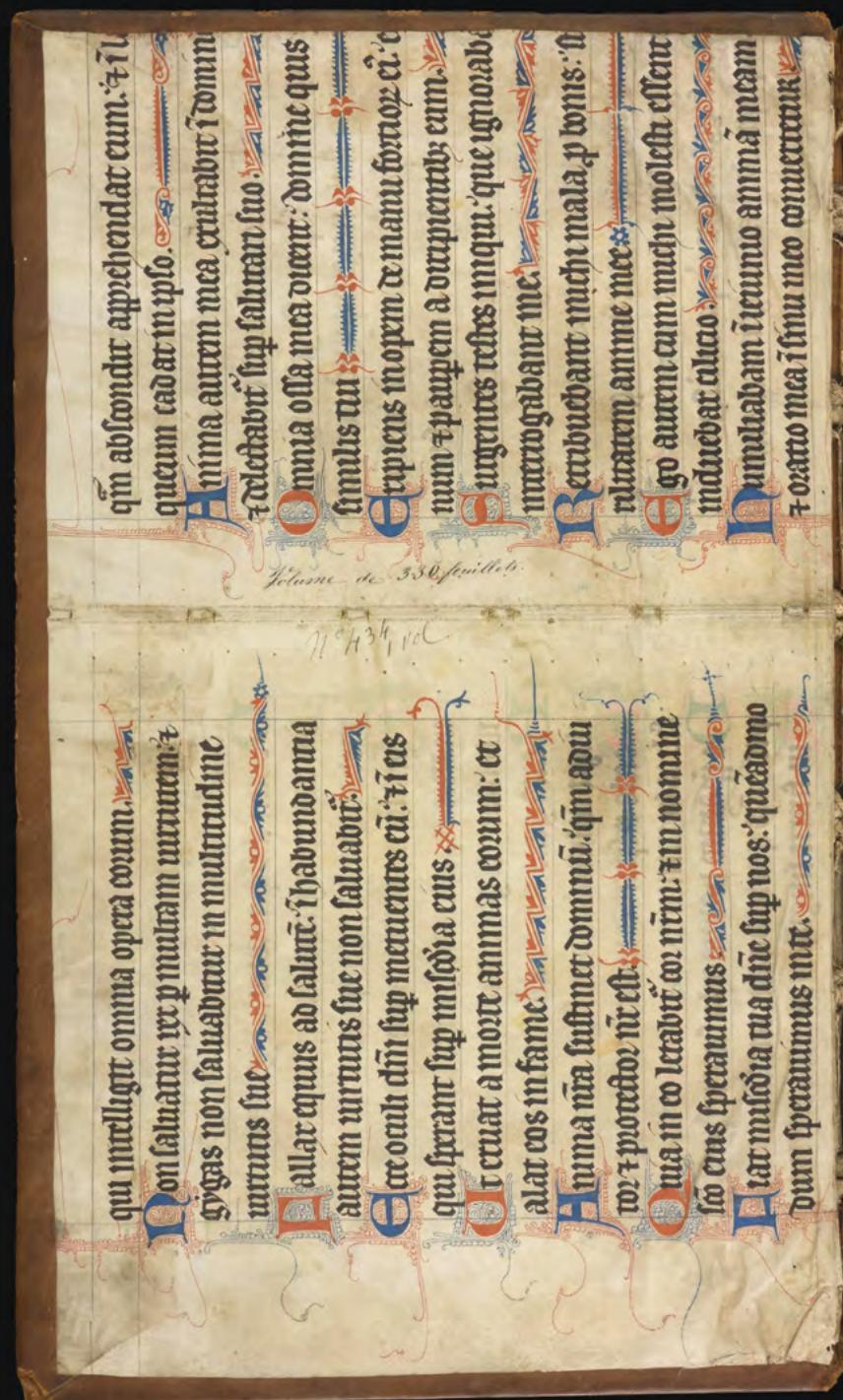
50

55

60

65

[4] William Morris [1834-1896], exerce plusieurs activités durant sa vie : dessinateur, architecte, imprimeur, écrivain, conférencier, designer textile. Il s'inscrit dans le mouvement Arts and Crafts en Grande-Bretagne. En 1891, il fonde la Kelmscott Press, imprimerie et maison d'édition à Hammersmith (Londres), dont le but est de restaurer la beauté des livres en s'inspirant des modèles médiévaux et des premiers imprimés, en valorisant le choix du papier, des caractères, de la mise en page et des ornements.

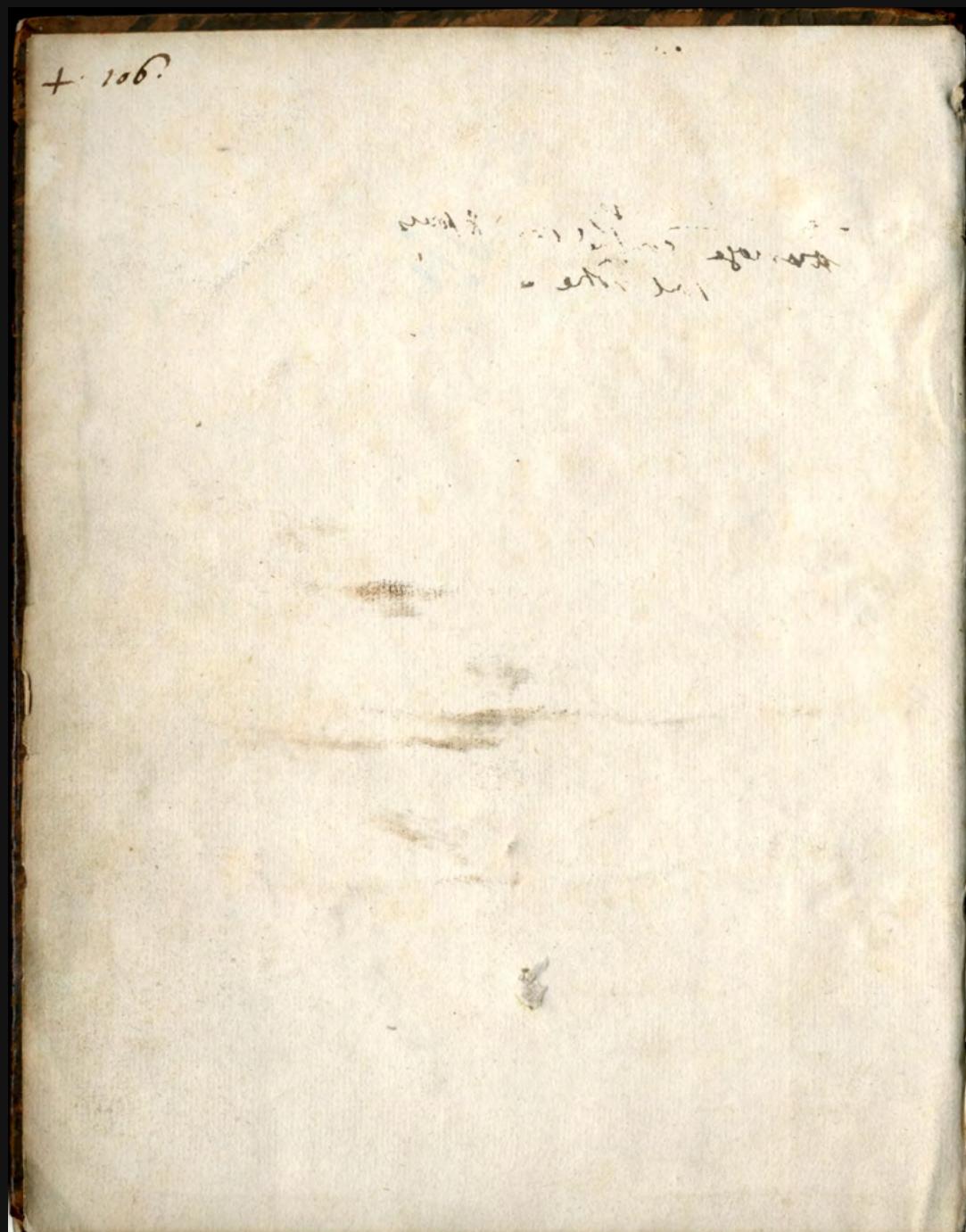


bernard de Compostelle, Raymond de Peñafort et Grégoire IX, *Décrétales de Grégoire IX, avec la glossa perpetuella de Bernard de Compostelle*, vers 1300-1320, manuscrit enluminé sur parchemin (330 ff., 2 cols.). Bibliothèque de l'Agglomération du Pays de Saint-Omer - Ms. 0434 (ancienne cote 406), Abbaye de Saint-Bertin (Saint-Omer).



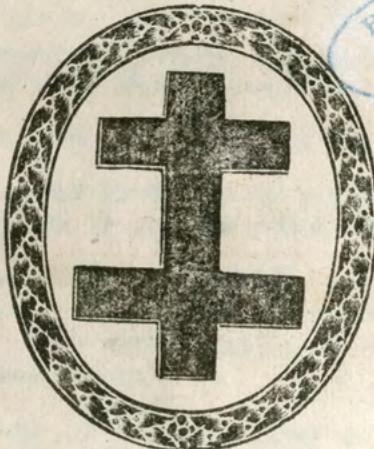
Bible (Vulgate latine, volume II), scriptorium nord-français, 11^e - 12^e siècle, manuscrit enluminé sur parchemin : 500 × 340 mm (env.), 330 feuillets, écriture en deux colonnes, riche décor d'initiales historiées et marginalia, Bibliothèque d'Agglomération du Pays de Saint-Omer - Ms. 0005, Saint-Omer, France (à gauche p.98 et à droite p.278).

FIG-3



Bibliotheca Seminarii S. Audomarensis ex dono H. D'Allemoy

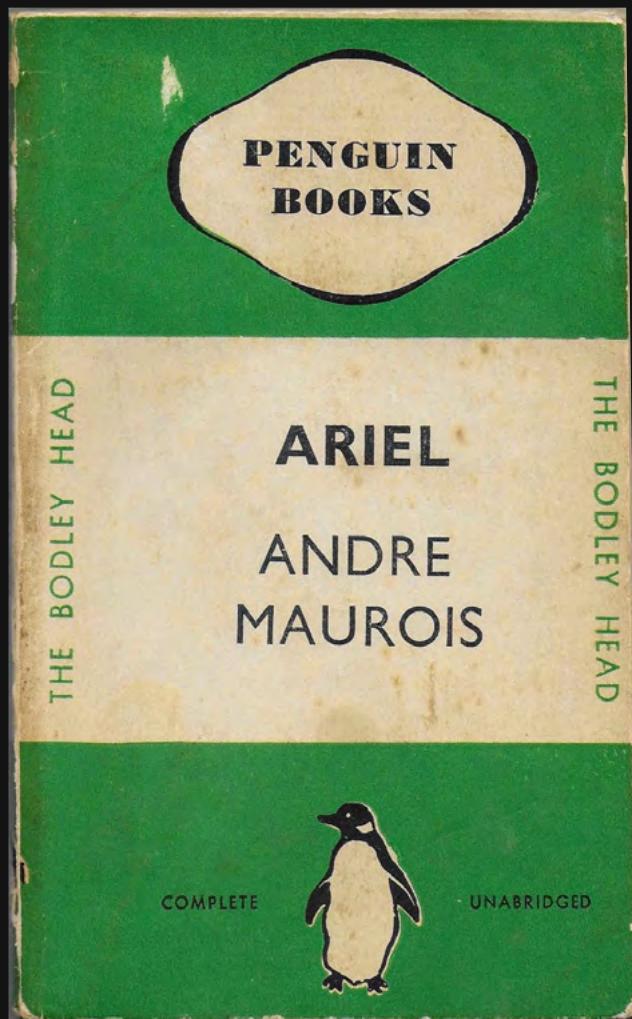
PHARMACOPOEIA
AUDOMARENSIS
CORRECTA
NOBILISSIMI
ATQUE
ÆQUISSIMI
EJVSDEM VRBIS SENATVS
JUSSU EDITA.



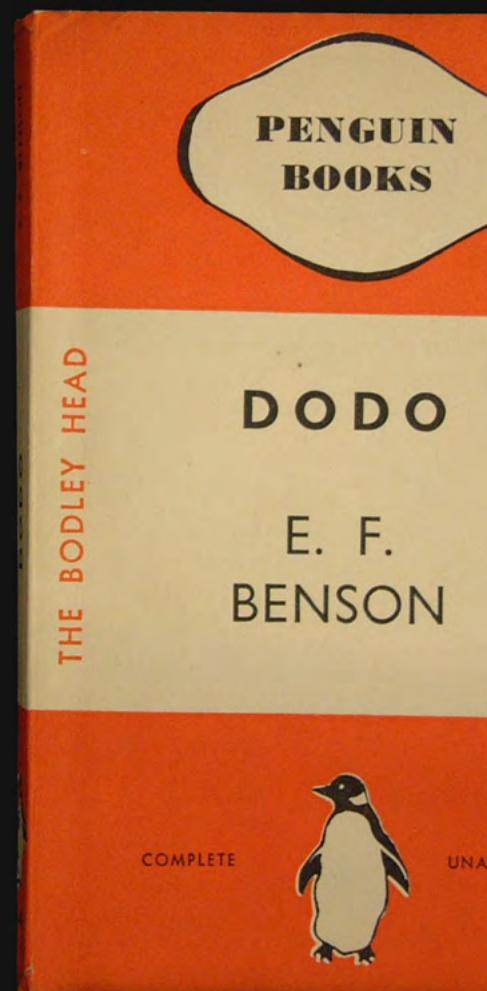
AUDOMARI,
Apud LUDOVICUM CARLIER, Typographum,
Sub Signo Nominis JESU. 1689.

Pharmacopée audomaroise corrigée, colophon, 1686, imprimé : Bibliothèque de l'Agglomération
du Pays de Saint-Omer. Ms. 18124, Saint-Omer.

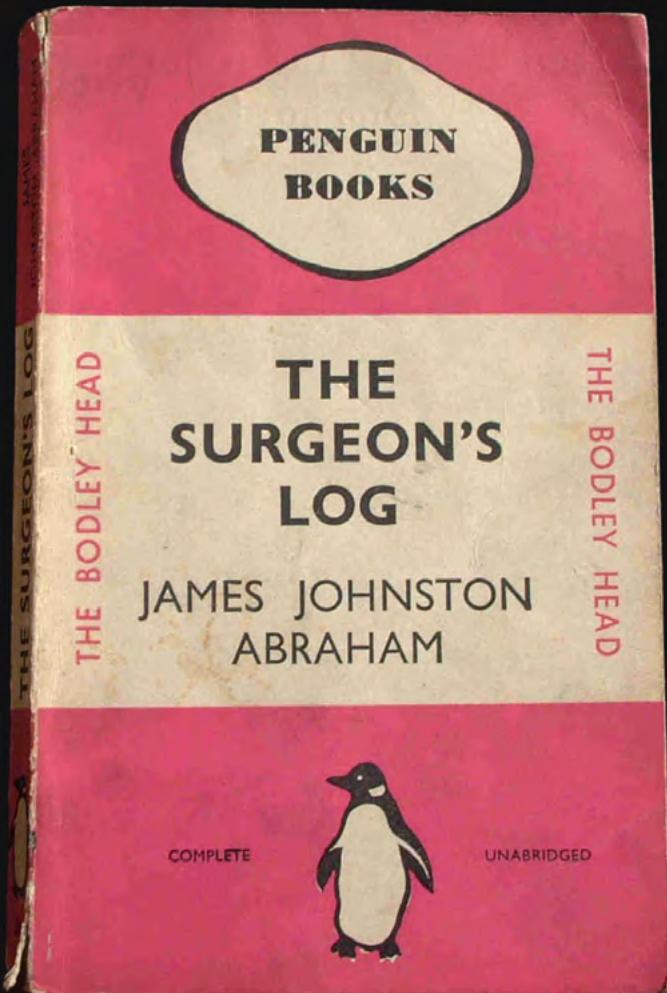
FIG-4



①



②



③

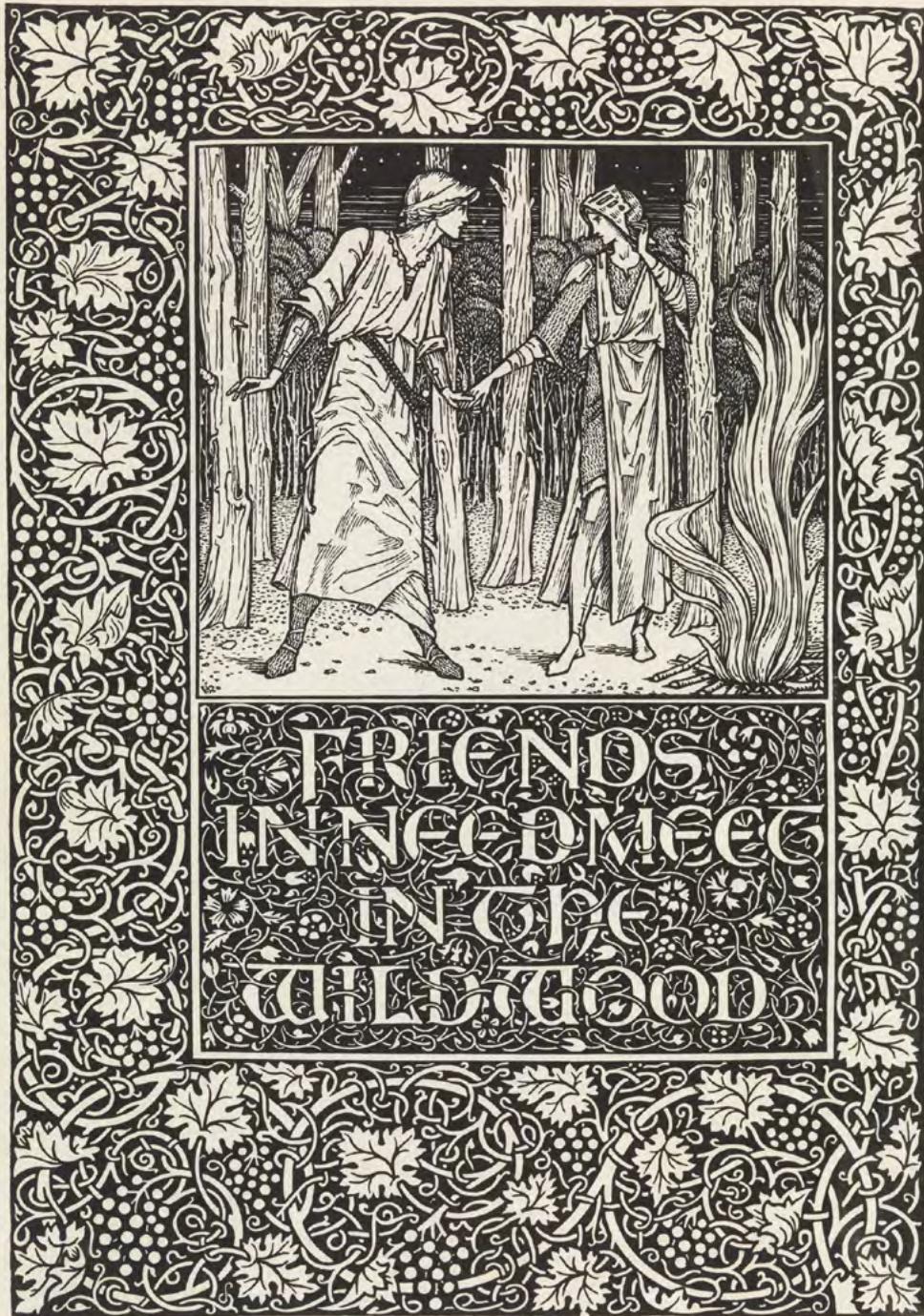
Penguin Books

① Ariel (pré-exemplaire de la série principale, n° 00), 1935, couverture de livre de poche imprimée, Penguin Books Ltd., Londres.

② Dodo (série principale, n° 40), 1936, couverture de livre de poche imprimée, Penguin Books Ltd., Londres.

③ The Surgeon's Log (série principale, n° 66), 1936, couverture de livre de poche imprimée, Penguin Books Ltd., Londres.

FIG-5



THE WELL AT THE WORLD'S END. BOOK III. THE
ROAD TO THE WELL AT THE WORLD'S END. *¶* *¶*
Chapter I. An Adventure in the
wood under the Mountains. *¶*



AS THE NIGHT WORN
the time appointed, for it was
two hours after midnight, so
stepped out of his tent clad
all his war gear, and went
straight to the doddered oak,
and found Redhead there with
but one horse, whereby Ralph
saw that he held to his pur-
pose of going his ways to Ut-
tobol: so he took him by the
shoulders and embraced him,
roughcarle as he was, and Red-
head kneeled to him one mo-
ment of time & then arose and
went off into the night. But
Ralph got a horseback with-
out delay & rode his ways warily
across the highway and into
the wood, and there was none
to hinder him. Though it was
dark but for the starlight, there
was a path, which the horse, &

not Ralph, found, so that he
made some way even before the
first glimmer of dawn, all the
more as the wood was not very
thick after the first mile, and
there were clearings here and
there. So rode Ralph till the
sun was at point to rise, and he
was about the midst of one of
those clearings or wood-lawns,
on the further side whereof
there was more thicket, as he
deemed, than he had yet come
to; so he drew rein and looked
about him for a minute. Even
therewith he deemed he heard
a soundless harsh than the cry
of the jay in the beech-trees,
and shriller than the moaning
of the morning breeze in the
wood. So he falls to listening
with both ears, and this time
deems that he hears the voice
of a woman: & therewith came
into his mind that old & dear
adventure of the Wood Peril-
ous; for he was dreamy with the
past eagerness of his deeds, &
the long and lonely night. But
yet he doubted somewhat of
the voice when it had passed
his ears, so he shook his rein,
for he thought it not good to
tarry. Scarce then had his
horse stepped out, ere there
came a woman running out of
the thicket before him & made
toward him over the lawn. So
he gat off his horse at once &

Du détail au geste: le paratexte comme espace d'expérimentation

Dans le paysage éditorial contemporain, le paratexte ne se contente plus d'encadrer le texte. Dans les revues de design, les catalogues d'exposition, certaines collections d'essais ou de micro-édition, il devient un lieu où le designer affirme un point de vue.

1

L'enjeu est d'abord de rendre visible ce qui, habituellement, reste en arrière-plan. Le catalogue +20 conçu par Surfaces Studio pour l'espace 36, par exemple, place le colophon dès la première page, imbriqué dans le titre →^{FIG-6}. Il occupe une position inhabituelle, qui met à l'honneur le travail des concepteurs du catalogue. Chez Fanette Mellier →^{FIG-7}, les systèmes de couleurs, de numérotation ou de légendes structurent la lecture autant qu'ils construisent l'identité visuelle de l'ouvrage: les aplats colorés et la signalétique deviennent un paratexte très visible qui rythme le passage d'une section à l'autre.

5

10

15

D'autres projets utilisent le paratexte comme un système. Dans certains livres du Studio Syndicat, comme le *Scriptorial d'Avranches* →^{FIG-8}, ils placent le texte principal sur la page de gauche et réservent la page de droite, la «belle page», aux notes et aux images. Ce renversement bouscule la hiérarchie traditionnelle et rend ces notes aussi visibles que le texte qu'elles accompagnent. Dans *Les Référents* →^{FIG-9}, ils utilisent un ensemble de points pour indiquer trois temporalités à côté de chaque nom. Et dans la *Revue Faire* →^{FIG-10}, les choix se déplacent

20

vers d'autres détails: codes-barres assumés et transformés en élément graphique, repères FR/EN en haut et bas de page pour guider la lecture bilingue. Comme le dit François Havegeer: «Le paratexte augmente le texte»^[5].

Certains objets engagent directement le corps du lecteur. Dans le numéro 14 de la revue *Les others*^{→FIG-11}, des pages perforées doivent être déchirées pour révéler le contenu. La lecture passe alors par un geste, qui ralentit le parcours et attire l'attention sur l'objet. Pensé par le designer, le paratexte stimule le lecteur et introduit une part de jeu dans la découverte du contenu.

Certaines démarches expérimentent la frontière du livre lui-même. Dans *The Pietà: A Book of Paratext*^{→FIG-12}, Hyein Jung supprime le texte pour ne garder que ce qui l'entoure. Le livre devient alors un objet d'interprétation: privé de son centre, le lecteur doit reconstruire un récit à partir des traces périphériques. Le paratexte révèle son pouvoir autonome en tant que «métarécit»^[6], capable d'engendrer sa propre fiction.

L'expérimentation passe aussi par les outils. Dans *Graphisme en France 2022*^{→FIG-13}, le studio F451^[7] a mis en page chaque section à l'aide de sept outils dont le code, choisis en fonction du contenu des textes. Pour maintenir une continuité de lecture, ils ont fait le choix d'intégrer les notes directement dans le texte, un dispositif courant en web, qui permet de gérer plusieurs niveaux d'information au même endroit, indépendamment de l'outil utilisé.

Enfin, certains designers jouent avec le cadre comme d'un espace critique. Vincent Perrottet, dans la série *TRAVAILLE D'ABORD...*^{→FIG-14}, utilise la page comme un lieu de tension où les informations éditoriales deviennent des proclamations graphiques. Irma Boom^{→FIG-15}, quant à elle, explore le livre par ses marges, ses blancs, le traitement de la tranche ou l'absence volontaire de titre en couverture. Ses choix rappellent que ce qui encadre le texte, marges, papier, ordre des pages, est pensé dans ses moindres détails.

Dans toutes ces pratiques, le paratexte accompagne et devient un geste. Un espace d'exploration où le designer réinvente la relation entre texte et forme et propose une autre manière de lire. Et si l'histoire du paratexte est d'abord liée au livre imprimé, qu'en est-il de l'édition numérique? Le passage du print au web transforme ces zones périphériques: certaines disparaissent, d'autres se réinventent sous de nouvelles formes. Peut-on parler de «paratexte numérique»?

25

30

35

40

45

50

55

60

65

[5] Entretien complet en annexe, réalisé le 21 novembre 2025.

[6] Le terme « métarécit » désigne ici un récit qui se construit à partir des conditions de sa lecture. En s'appuyant sur le sens linguistique du préfixe métà- (CNRTL), le livre ne raconte pas une histoire, il met en place un cadre à partir duquel le lecteur élabore son propre récit.

[7] Entretien complet en annexe, réalisé le 3 décembre 2025.

FIG-6



espace 36



Équipe
Benoit Warzée,
Sérgeline Gabriel,
Marina Grebert

Remerciements
Les adhérents,
les artistes, les partenaires,
Claudie Vidor, Émeline Chollet,
Gontran Lieven, Érik Chevalier,

Design Graphique
Surfaces Studio

Photographies intérieure
Justine Herbel

Impression
die Keure, Bruges

L'espace 36 est soutenu par l'Europe,
le ministère de la Culture, la région
Hauts-de-France, les départements
du Pas-de-Calais et du Nord,
la Communauté d'Agglomération
du Pays de Saint-Omer, la Communauté
de Commune des Hauts-de-Flandre,
la ville de Saint-Omer.

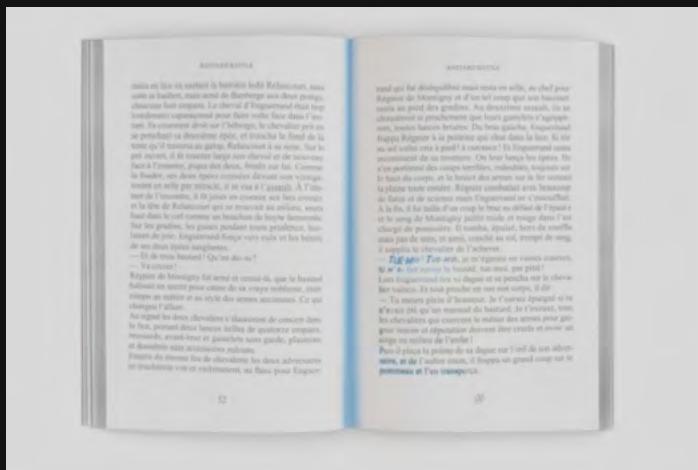
Depuis plusieurs années,
l'espace 36 est très présent
dans les réseaux et prend
une part particulièrement active
dans les réunions et les prises
de décisions collectives.

FRAAP Fédération
des Réseaux et Associations
d'Artistes Plasticiens, BLA!
association nationale
des professionnel·le·s
de la médiation en art
contemporain, CIPAC Fédération
des professionnels de l'art
contemporain, Apes Acteur Pour
une Économie Solidaire,
Cless Collectif Local
d'Économie Sociale et Solidaire,
50° nord réseau transfrontalier
d'art contemporain.

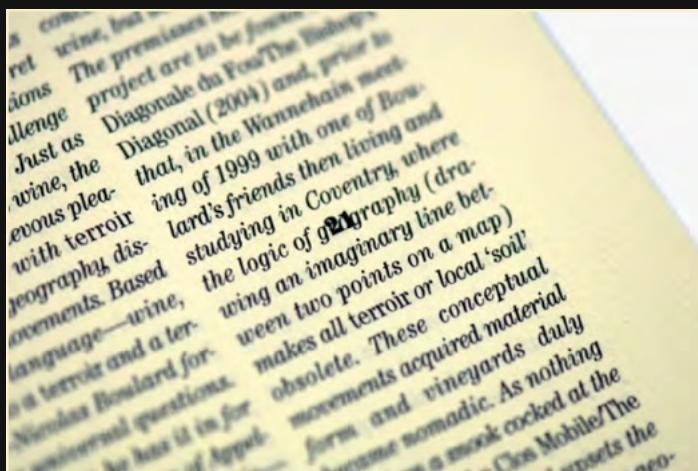
Une anthologie qui retrace 10 ans
du projet associatif
2010-2020

Surfaces Studio, +20 - Une anthologie retracant 10 ans du projet associatif 2010-2020, 2022,
catalogue imprimé : 270 x 190 mm, 100 p., espace 36, Saint-Omer.

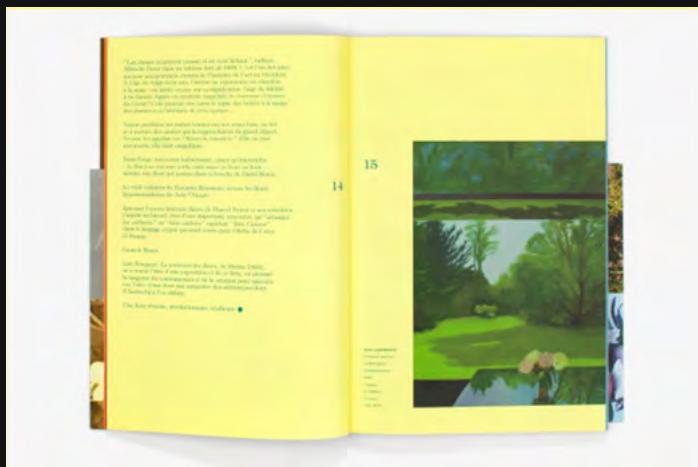
FIG-7



1



2



③



4



6



Fanette Mellier

① *Bastard Battle*, 2008, 12 × 16 cm, 112 p., Éditions Dissonances/Pôle graphisme de Chaumont.

② *The French Paradox*, 2011, 15,5x24 cm, 176 p., Éditions Analogues.

③ *Narcisse ou la floraison des mondes*, 2019, 16x23,5, 136 p., Frac Méca/Actes Sud.

④ *Manuels: La santé communautaire: une autre politique du soin*, 2023, 10x15, 84 p., Éditions 369.

⑤ *Etel/Adnan*, 2019, 19x25, 120 p., Éditions Dilecta.

⑥ *Paint Every Day*, 2025, 20 × 25 cm, 144 p., B42 édition.



FIG-8

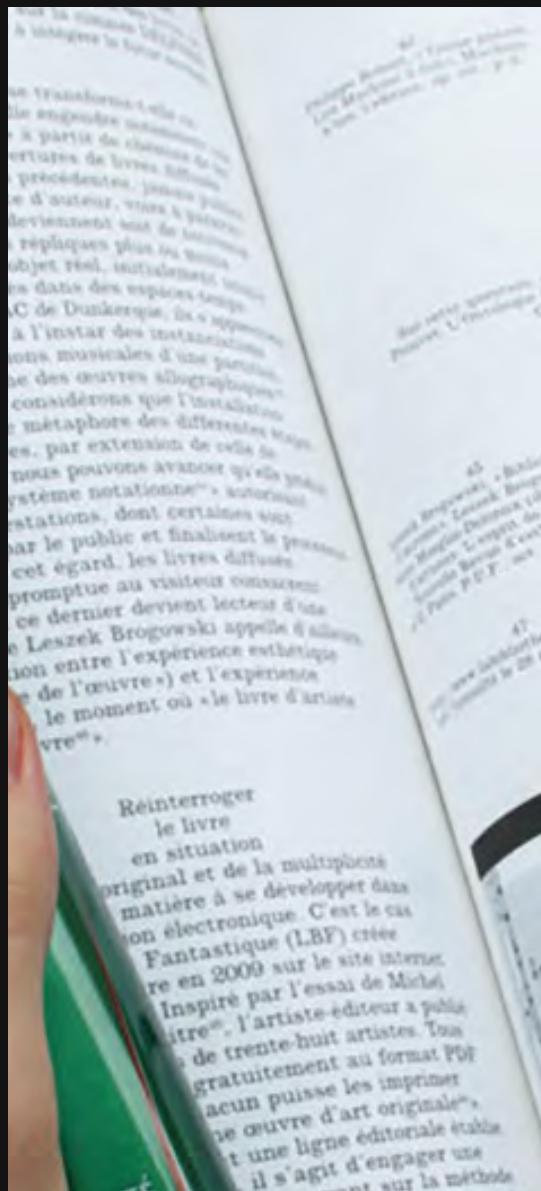
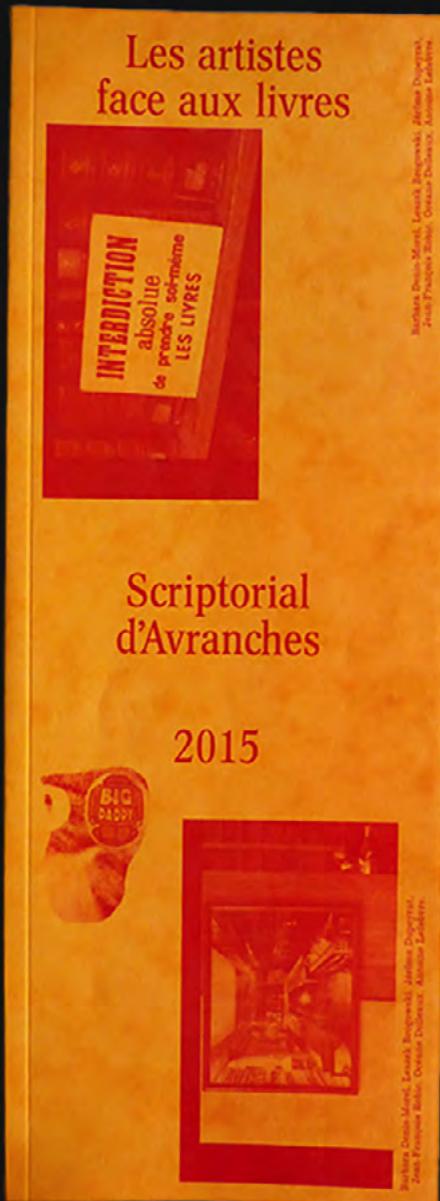
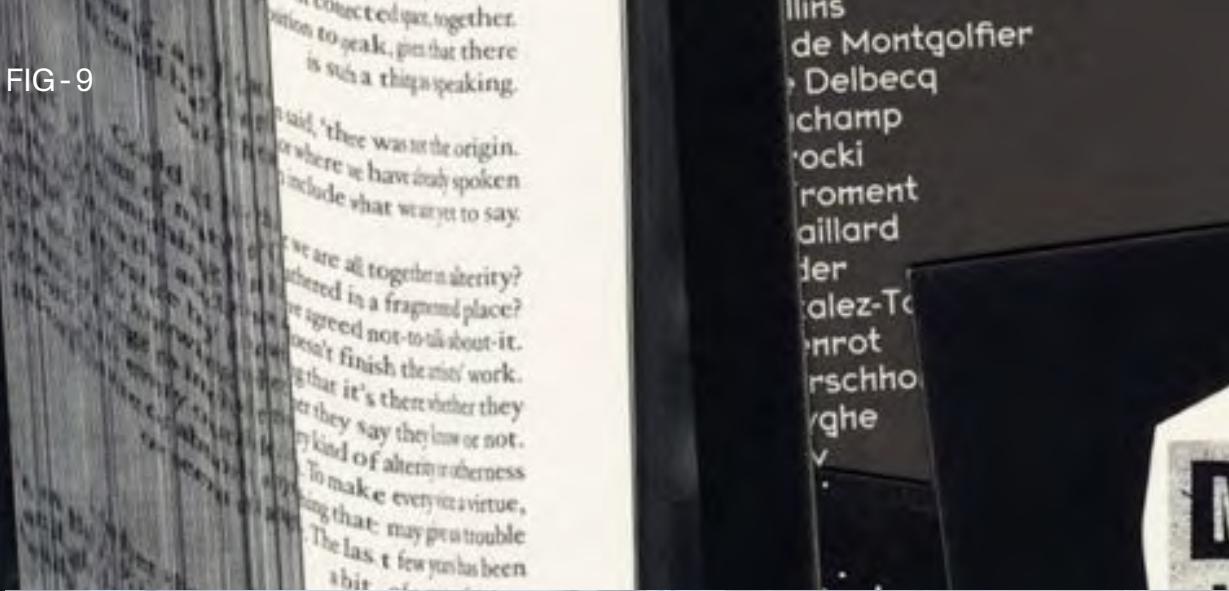


FIG-9



MIKE KI

E AN

153
152
151
150
149
148
147
146
145
144
143
142
141
140
139
138
137
136
135
134
133
132
131
130
129
128
127
126
125
124
123
122
121
120
119
118
117
116
115
114
113
112
111
110
109
108
107
106
105
104
103
102
101
100
99
98
97
96
95
94
93
92
91
90
89
88
87
86
85
84
83
82
81
80
79
78
77
76
75
74
73
72
71
70
69
68
67
66
65
64
63
62
61
60
59
58
57
56
55
54
53
52
51
50
49
48
47
46
45
44
43
42
41
40
39
38
37
36
35
34
33
32
31
30
29
28
27
26
25
24
23
22
21
20
19
18
17
16
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2
1
0

OV. 19

ADW



P24 more puzzles - 1 more trip in dom

PX f 8
PX f 20 Ocean
P13 f 50 a democracy
P13 f 50 a democracy
to represent the persons
of the state

copy man, citizen

Pour que votre billet soit valable :

- Munissez vous des pièces justifiant de votre présence.
- Respectez les conditions d'utilisation d'un billet SNCF.
- Empruntez le train pour lequel vous avez acheté le billet.
- Compostez immédiatement, lors de l'achat, le billet jusqu'à la sortie de la gare.

Si vous n'avez pas de billet valable, rég

- Pour votre confort et dans votre intérêt.

SNCF habituels.

Dans le train, votre situation sera régulée

au tarif de bord, qui inclut les frais d'écriture

et de présentation de votre propre justificatif

au tarif contrôlé, si vous ne vous présentez

comptez en plus de l'insuffisance d'un billet

en cas de fraude.

L'échange et le remboursement des billets

l'objet d'une rétractation formelle du tarif régulier

Certains billets ne sont pas échangeables.

Informations au 01 40 60 22 22



Studio Syndicat

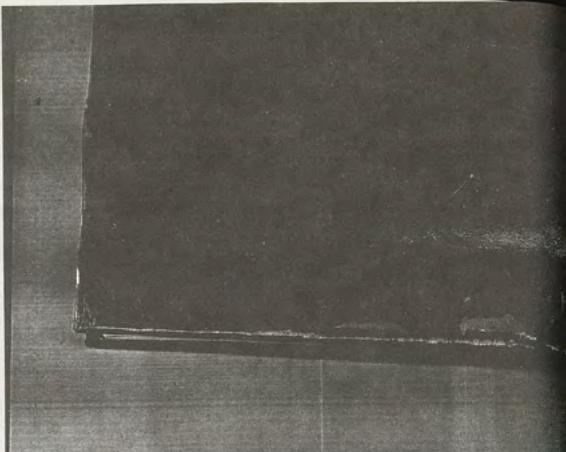
① Revue Faire n°27 – Rhizomes de Londres. Archigram et images mentales de la ville. Sonia de Puineuf, 2021, revue imprimée : 21 x 29,7 cm. Revue Faire, France.

② Revue Faire n°30 – Donner corps : le spécimen typographique chez Lineto, Olivier Lebrun, 2021, revue imprimée : 21 x 29,7 cm. Revue Faire, France.

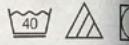
③ Revue Faire n°02 – Une plateforme technique : www.colorlibrary.ch, Manon Bruet, 2015, revue imprimée : 21 x 29,7 cm. Revue Faire, France.

Les Others, Les Others n°14, Paradoxes, 2021, revue imprimée : 230 x 165 mm,
France (pp. 65-80, pages perforées à déchirer).





\$25,00



100 % POLYESTER
POLYESTER RECYCLED



People
Are Talking

  3 335



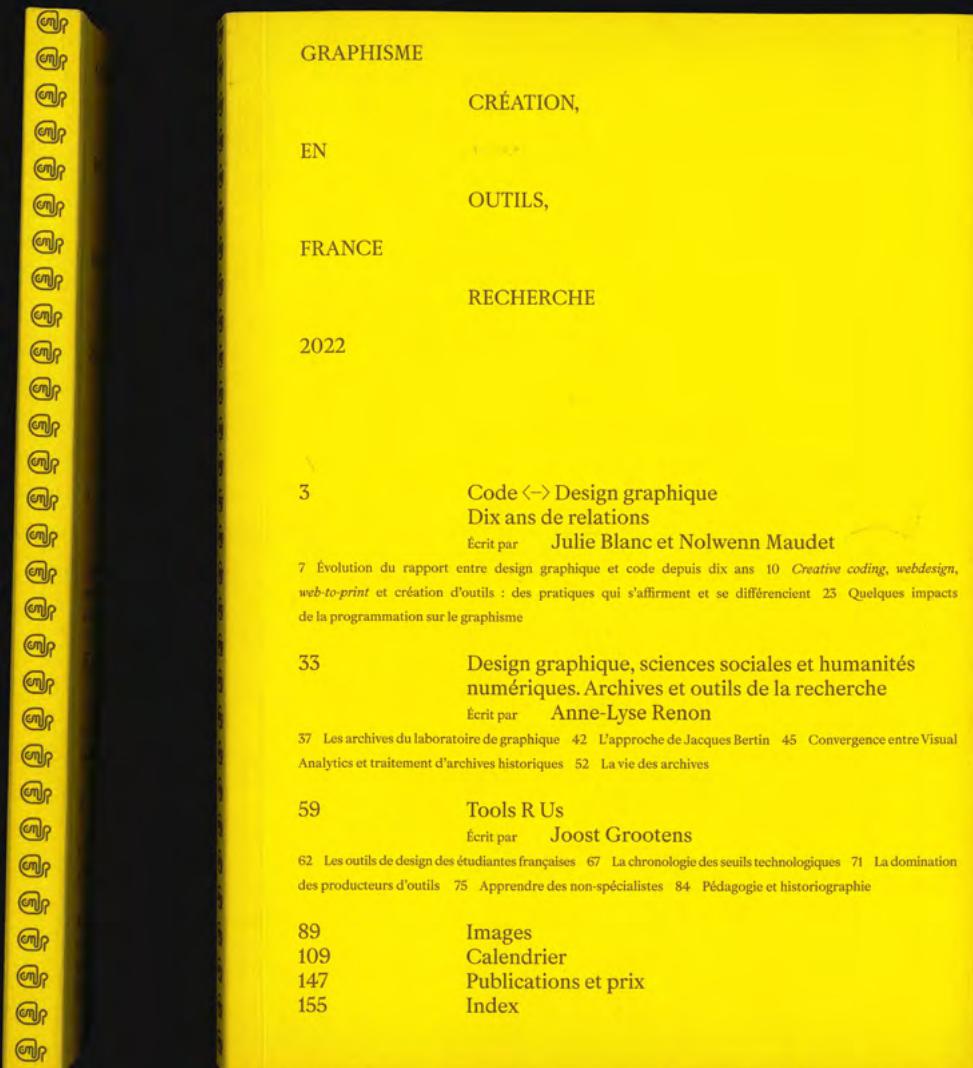
FIG-12

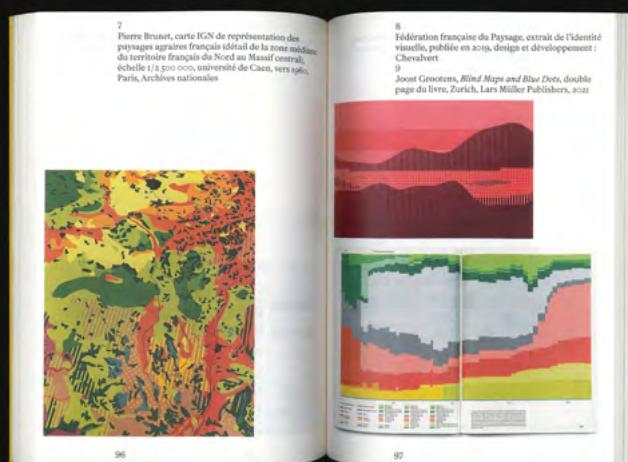
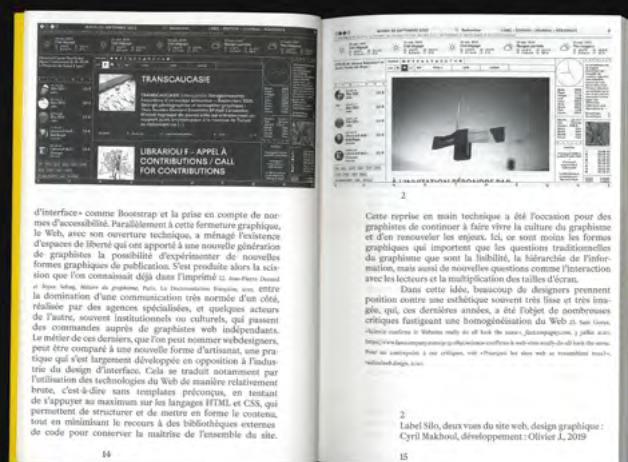
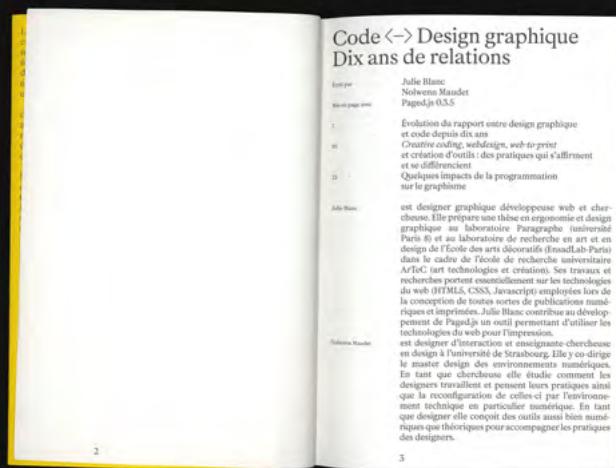




Hyein Jung, The Pieta: A Book of Paratext, 2015, livre (redesign du texte original de Dr. Josef Vincent Lombardo).

FIG-13





Critique de la raison économique

qui s'est vérifiée — *la consommation allait devoir être mise au service de la production*. Celle-ci n'allait plus avoir pour fonction de satisfaire le plus efficacement possible des besoins existants ; ce sont les besoins, au contraire, qui, dans une mesure croissante, allaient avoir pour fonction de permettre l'expansion de la production.

L'efficacité maximale *illimitée* dans la mise en valeur du capital exigeait ainsi le maximum *illimité* d'inefficacité dans la couverture des besoins, et de gaspillage dans la consommation. Il fallait effacer la frontière entre besoins, désirs et envies ; faire désirer des produits plus coûteux mais d'une valeur d'usage égale ou même inférieure à ceux dont on se servait jusque-là ; rendre nécessaire ce qui était seulement désirable ; conférer aux envies l'urgence impérieuse du besoin⁴. Bref, il fallait créer une demande, créer des consommateurs pour les biens les plus rentables à produire et, à cette fin, reproduire sans cesse des raretés nouvelles au sein de l'opulence, par l'innovation et l'obsolescence accélérées, par cette reproduction des inégalités à un niveau de plus en plus élevé qu'Ivan Illich dans *La convivialité*, a appelé « la modernisation de la pauvreté »⁵.

Sous peine de devenir un type de rationalité subalterne au service de buts sociaux définis par ailleurs, la rationalité économique avait donc besoin d'élever continuellement le niveau de consommation sans éléver le taux de satisfaction ; de reculer la frontière du *suffisant* ; d'entretenir le sentiment qu'il ne pouvait pas y en avoir assez pour tout le monde. Il fallait, autrement dit, que le principe de la maximisation illimitée supplantât jusque dans la classe ouvrière elle-même tout

principe d'autolimitation, du niveau de satisfaction, du capitalisme, relation et de la consommation des consommateurs, d'une « mimésis » de leurs méthodiques pratiques commerciales — qui avaient de plus, était donc essentiellement toujours entre les deux couches et façonnées par les changeantes.

Cette hétérogénéité de besoins aurait dû être individus avaient une longue durée de travail et un fort besoin. À mesure que les besoins réels s'élevaient, la portion croissante de temps à consacrer à de travailler moins et moins entre durée du travail et temps à consacrer à la famille lui a été constamment réduite. La rationalité n'a pas pourtant été totalement libre d'échange et finalement la consommation de richesses a été pleinement réalisée dans un état de plein-emploi des salariés, pas d'une nécessité d'originaire : le salaire a été inciter l'ouvrier à consommer.

Les syndicats ont alors pu de contester le principe de la maximisation illimitée.

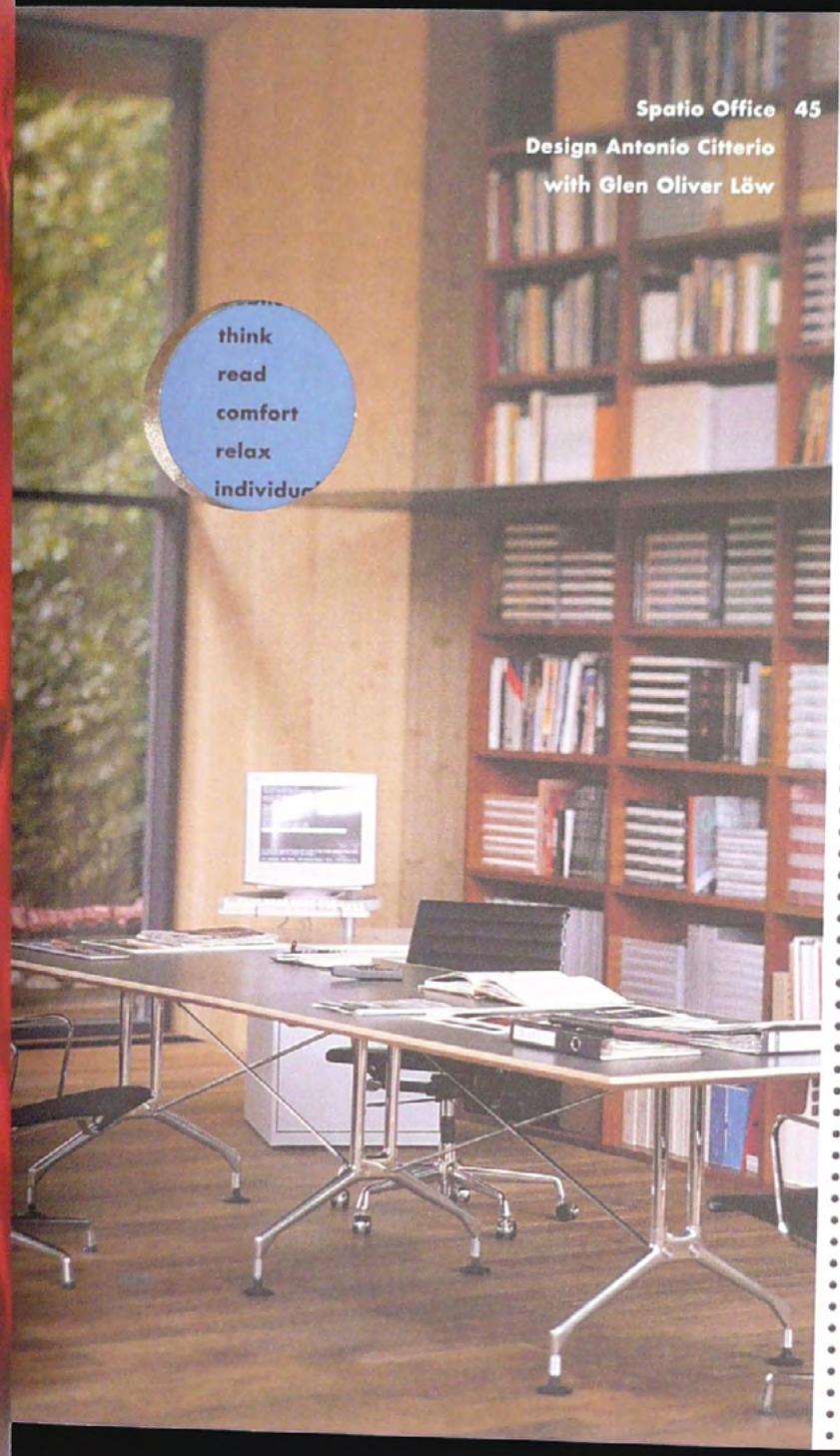
imitation aussi bien de l'effort que satisfaction. Ce qui, dans l'esprit du devait de la passion de l'organisa- quantification, devait, chez les s de la « société opulente », relever s », c'est-à-dire de l'envie — d'ail- lement orchestrée par la publicité — d'avoir ce que « les autres » de mieux ou d'autre que vous. Il tel qu'un important écart subsiste a masse de la population et l'élite les consommations ostentatoires vers le haut les désirs des autres nner leurs goûts au gré de modes

détermination du niveau des été beaucoup plus difficile si les nt été libres de proportionner leur au revenu dont ils estimaient avoir e que la productivité et les salaires en période d'expansion, une pro- te de la population aurait choisi s. Or cette possibilité d'arbitrer travail et niveau de consommation nement refusée. La rationalité éco- es de place pour le temps authenti- qui, valeur d'usage sans valeur en lui-même, ne produit ni ne chesses marchandes. Elle exige le individus employés en vertu non ssité objective mais de sa logique salaire doit être fixé de manière à à l'effort maximal⁶.

, de leur côté, se sont bien gardés principe du plein-emploi des indi-

le logement
l'appartement
l'économique
le gouvernement
le résolu
le sincère
le charitable
l'engage
l'infini
même ce moment
alors le men sonne

FIG-15





①



Irma Boom

① Workspirit Six : Vitra, 1998, catalogue imprimé : 235 × 170 × 13 mm, offset, Vitra International AG, Birsfelden (catalogue de mobilier professionnel).

② Sheila Hicks : Weaving as Metaphor, 2006, livre imprimé : 22 × 15,4 × 5,6 cm, offset & letterpress, Yale University Press, Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, New York/Londres (catalogue d'exposition sur l'œuvre textile de Sheila Hicks).



②

●●③ Du papier à l'écran: le paratexte à l'épreuve numérique

L'arrivée du numérique ne fait pas disparaître le paratexte: elle le transforme. Des seuils nouveaux apparaissent: menus, footers, mentions légales, pages 404, écrans de chargement, éléments interactifs. Le lecteur est aussi utilisateur. La lecture change, rythmée par le scroll, les temps d'attente et les actions possibles à l'écran. Le lecteur n'avance plus page par page mais à travers une interface. On peut parler d'un paratexte numérique pour désigner l'ensemble des éléments, issus de l'interface (front-end et back-end)^[8], qui entourent un texte en ligne et en organisent l'accès, la navigation et la compréhension dans l'environnement numérique.

Les premières formes d'édition numérique, dans les années 1990, apparaissent sur CD-ROM. Des collections comme Artintact^{→FIG-16}, publiées par le ZKM de Karlsruhe, associaient un livret imprimé et un CD-ROM interactif. Le CD proposait une expérience éditoriale: sommaire, titre, texte, iconographie. Le support introduisait déjà de nouveaux seuils: écrans d'accueil, menus, boutons, contenu vidéo. À travers ce support, ils ont permis une lecture différente, animée, interactive, sans abandonner pour autant la structure éditoriale du livre.

Aujourd'hui, les publications numériques prolongent cette réflexion. Le site de la revue Back Office ne se contente pas d'être une «version en ligne» du magazine: il propose une expérience éditoriale propre où le paratexte est mis en scène autrement que dans sa version imprimée^[9]

Problemata^{→FIG-17} propose une autre manière de penser la lecture en ligne. L'interface s'inspire de la culture bureautique et du design industriel (machine à écrire, calculette, synthé-

[8] Le *front-end* désigne l'ensemble des éléments visibles et interactifs d'une interface avec lesquels l'utilisateur interagit directement ; le *back-end* correspond aux éléments techniques invisibles (serveur, base de données) qui assurent l'organisation, le traitement et l'accès aux contenus.

[9] Étude de cas sur le numéro 4 de la revue Back Office en annexe.

tiseur, morse) traduites en signes de navigation. Ici, l'article constitue l'unité centrale de la plateforme et permet de relier différents contenus, dans un esprit proche des visées encyclopédiques. La page d'un article est organisée en deux colonnes indépendantes: à droite, le texte qui défile; à gauche, tout le paratexte (notes, iconographie, bibliographie, fiche) toujours visible et accessible. Cette séparation permet au lecteur de composer son propre parcours, de croiser informations et documents au fil de la lecture. Le paratexte est une architecture de relations, une cartographie du savoir mise en forme par l'interface et son designer.

30

Sur d'autres plateformes, comme Media Art 21^{→FIG-18}, les notes de bas de page prennent également une forme active. Leur numéro change de couleur au survol et permet d'accéder directement à la note correspondante. Certains mots-clés surlignés renvoient vers d'autres pages. Le lecteur n'avance plus ligne à ligne, mais par bonds successifs. La lecture est ponctuée de choix: suivre le fil du texte ou se laisser entraîner vers une autre ressource. La fonction reste la même — accompagner, éclairer, contextualiser, augmenter le contenu du texte — mais le geste change.

40

Ces exemples montrent que le paratexte numérique ne se contente pas de transposer les usages du livre. Il introduit d'autres temporalités (le scroll continu), d'autres gestes (survoler, ouvrir, refermer), d'autres formes de marges, d'autres façons de situer l'information (hyperliens, filtres, mots-clés, signes interactifs). On perd la matérialité du papier, pour laisser place à la circulation de données et un réseau de connexions. Le lecteur ne tourne plus les pages: il navigue.

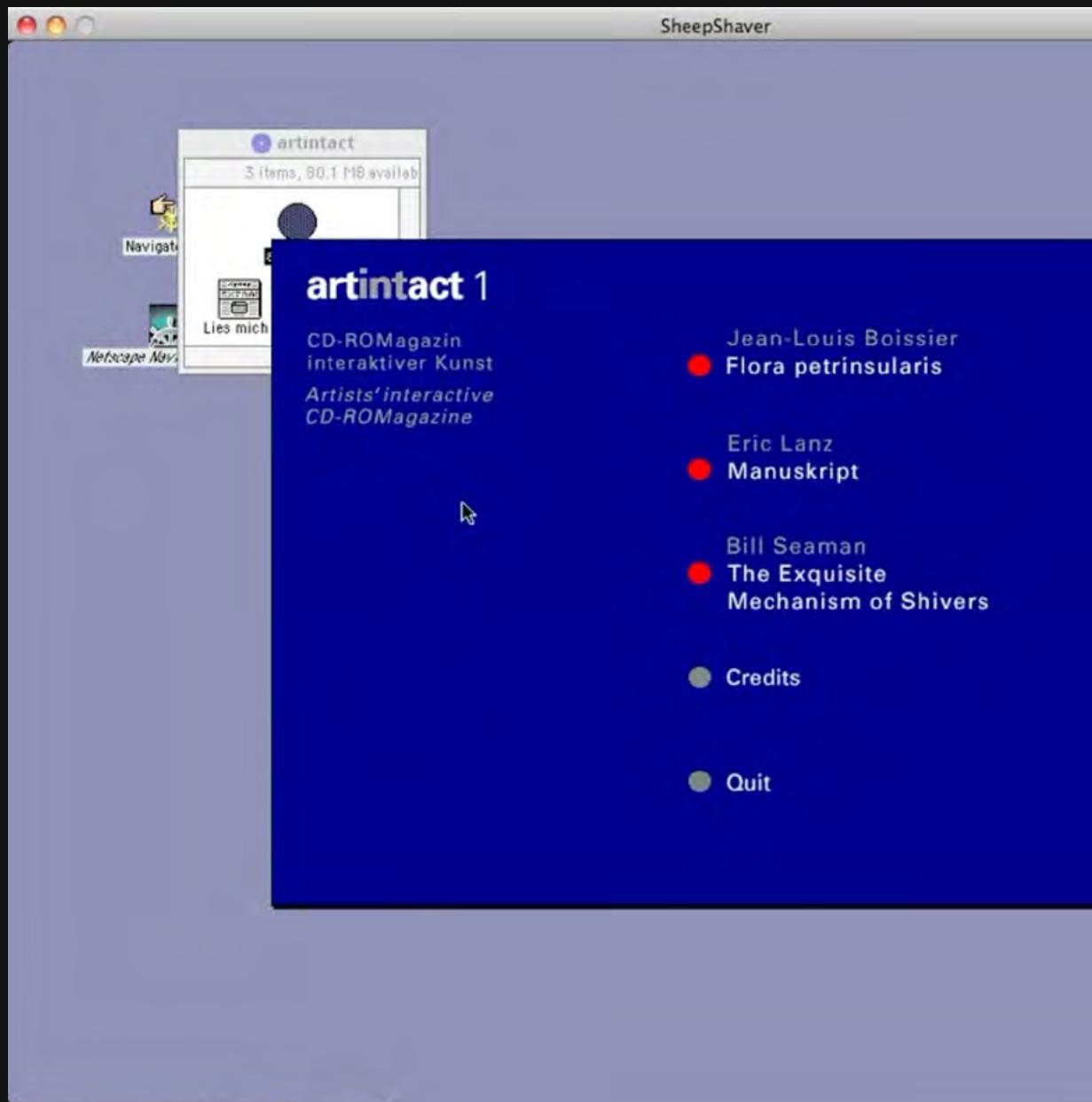
50

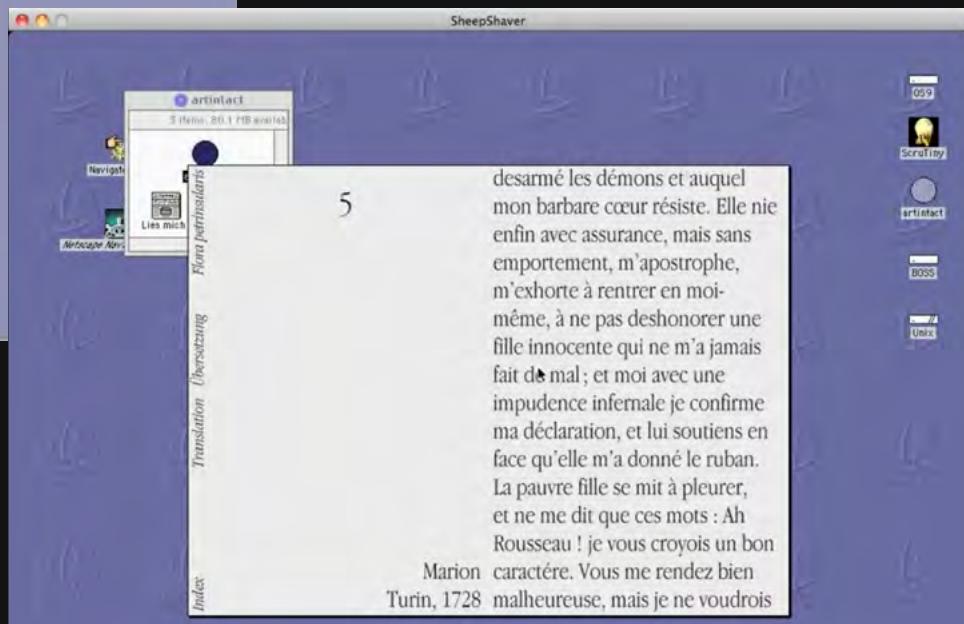
Dans ce contexte, le rôle du designer évolue. Concevoir une publication numérique, consiste à organiser les parcours possibles et penser les seuils qui amènent à la page: les entrées, les sorties, les transitions, les renvois. Le paratexte devient un élément important de l'interface en participant pleinement à l'expérience de lecture. Il n'efface pas l'objet imprimé, il ouvre simplement d'autres manières de lire.

55

60

FIG-16





desarmé les démons et auquel
mon barbare cœur résiste. Elle nie
enfin avec assurance, mais sans
emportement, m'apostrophe,
m'exhorté à rentrer en moi-
même, à ne pas déshonorer une
fille innocente qui ne m'a jamais
fait de mal; et moi avec une
impudence infernale je confirme
ma déclaration, et lui soutiens en
face qu'elle m'a donné le ruban.
La pauvre fille se mit à pleurer,
et ne me dit que ces mots : Ah
Rousseau ! je vous croyois un bon

Marion caractère. Vous me rendez bien
Turin, 1728 malheureuse, mais je ne voudrois

medium large

ressources

notes

bibliographie

fiche

X

la 1

li

up

article

Archéologie de la ville
du Centre national Georges Pompidou
spectaculaire et pédagogiques
scénographiques
inaugurale

auteur(s)

Le Menes, Marie

langue(s)

fr

ligne(s)

Le Centre de création industrielle et

abstract

In
In

Fig. 1. Vue de salle, ossature de l'exposition *Archéologie de la ville* lors de son inauguration, Paris, 1977. Photographe : J.-L. Bloch-Lainé.

détail ressource





Fig. 2. Montage de l'exposition *Archéologie de la ville*, montage de l'ossature dans le hall du Centre, Paris, 1977. Photographe : J.-L. Bloch-Lainé.

1 *Archéologie de la ville* est une des expositions proposées par le Centre de création industrielle moderne (MNAM) [1], du Centre d'art contemporain de Paris.

Elle est présentée dans le hall et produite par le groupe Haus-Rucker-Co, successeur du collectif composé d'architectes, d'urbanistes et

In

au

re

fr

ville (1977) et l'ouverture d'art et de culture u : collaboration éripéties pour une ambition

es expositions (1968-1992) : décentrages successifs.

introduction

sitions inaugurales, parmi onze expositions
dustrielle (CCI) et le musée national d'Art
et de culture Georges Pompidou le 2 février 1977.
ite par le CCI. Elle est commandée par François
cursale new-yorkaise d'un collectif autrichien
d'écrivains de différentes nationalités. Elle

FIG -18

MA21 > Topi > Eco > Media Arts and Ecology: Remaking Infrastructures

Media Arts and Ecology: Remaking Infrastructures

Sean Cubitt

The first question for ecocritical understandings is "what are these things made of?" The materials and energies required to make any new media art are largely invisible and inaudible. The supply chains linking mines, often in remote areas, to dispersed manufacturers of components and thence to assembly and retail are almost never included in marketing. The same is only slightly less true of the energy supply without which no electronic equipment can function. While the significance of coal-fired power plants is increasingly recognised, the environmental impacts of hydro-electric and nuclear plants, like supply chains, only reach public attention when there is a problem. The Ever Given incident, when a bulk carrier blocked the Suez Canal, the world's busiest trade route, for a week in March 2021,¹ and the destruction of two hydro dams in Uganda.

PDF

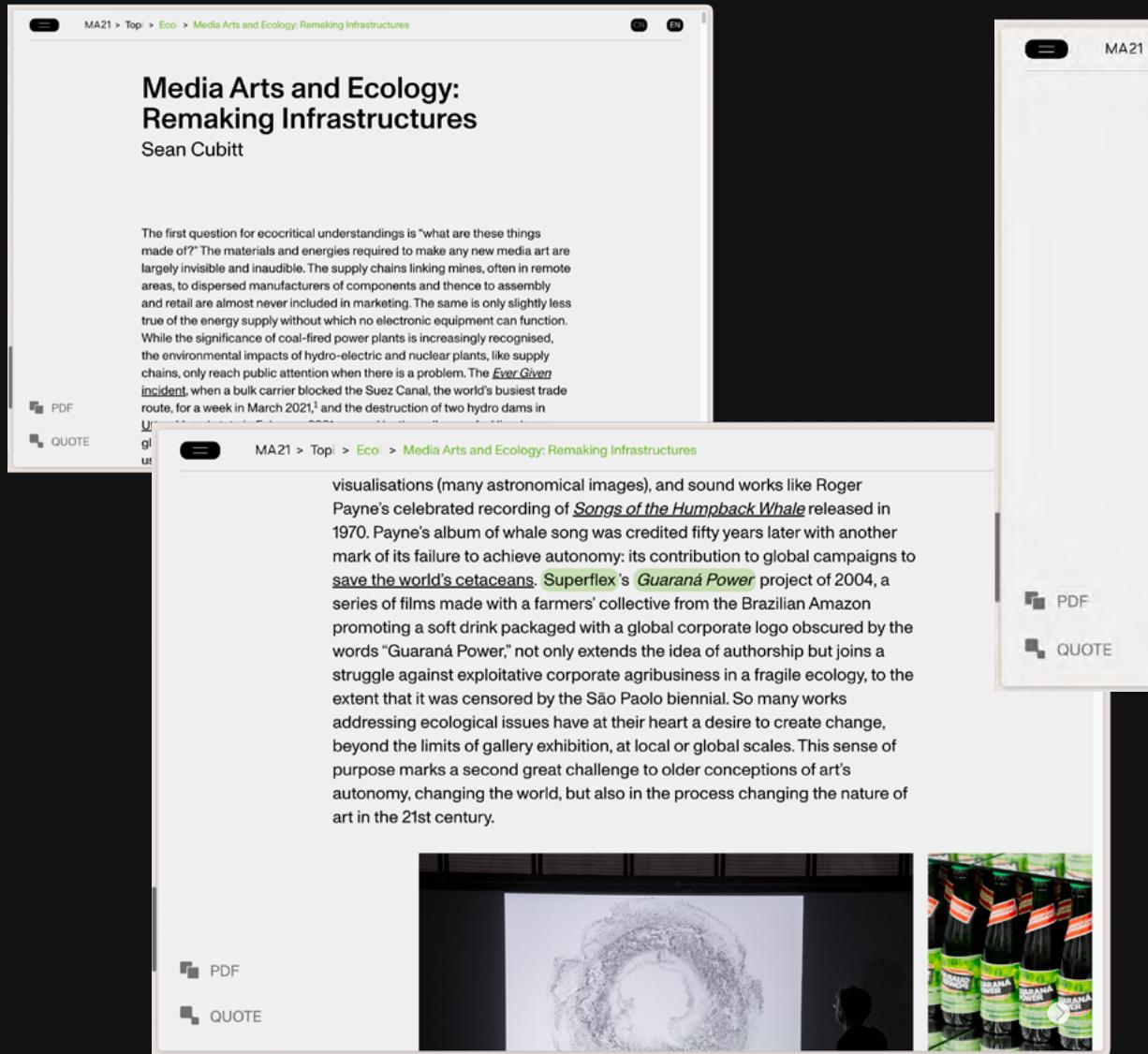
QUOTE

MA21 > Topi > Eco > Media Arts and Ecology: Remaking Infrastructures

visualisations (many astronomical images), and sound works like Roger Payne's celebrated recording of Songs of the Humpback Whale released in 1970. Payne's album of whale song was credited fifty years later with another mark of its failure to achieve autonomy: its contribution to global campaigns to save the world's cetaceans. Superflex's Guaraná Power project of 2004, a series of films made with a farmers' collective from the Brazilian Amazon promoting a soft drink packaged with a global corporate logo obscured by the words "Guaraná Power," not only extends the idea of authorship but joins a struggle against exploitative corporate agribusiness in a fragile ecology, to the extent that it was censored by the São Paulo biennial. So many works addressing ecological issues have at their heart a desire to create change, beyond the limits of gallery exhibition, at local or global scales. This sense of purpose marks a second great challenge to older conceptions of art's autonomy, changing the world, but also in the process changing the nature of art in the 21st century.

PDF

QUOTE



interests in environmental processes by using energy from broadcast transmissions to power the interactions of their live video generator. A related fascination drives YoHa's remarkable *Coal-Fired Computers* of 2010, an installation powered by an 18-ton coal-burning steam engine, that links computer traffic to the incidence of black lung disease caused by the coal mining and burning that still powers the manufacture and running of a vast number of computers. Such disease is treated as economic externality by the makers and consumers of network services, and as noise by the system itself.



polar, 2000, Marko Peljhan & Carsten Nicolai

¹ Chellel, Kit, Matthew Campbell and K Oanh Ha. "Six Days in Suez: The Inside Story of the Ship That Broke Global Trade." *Bloomberg*, June 24, 2021. <https://www.bloomberg.com/news/features/2021-06-24/how-the-billion-dollar-ever-given-cargo-ship-got-stuck-in-the-suez-canal>

² Amos, Jonathan. "Chamoli disaster: 'It hit the valley floor like 15 atomic bombs.'" *BBC News*, 2021. <https://www.bbc.com/news/science-environment-57446224>

³ Gettelman, Jeffrey. "The Price of Precious." *National Geographic*, 2013, <https://www.nationalgeographic.com/magazine/article/conflict-minerals>

⁴ Parliament of the Commonwealth of Australia. *Never Again: Inquiry into the destruction of 46,000 year old caves at the Juukan Gorge in the Pilbara region of Western Australia - Interim Report*. 2021. https://www.aph.gov.au/Parliamentary_Business/Committees/Joint/Northern_Australia/CavesatJuukanGorge/Interim_Report

⁵ Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge MA: Harvard University Press, 2011. <https://www.hup.harvard.edu/catalog.php?isbn=9780674072343>

⁶ Virno, Paolo. *General Intellect*. *generation-online*, 2001. <https://generation-online.org/n/pvirno10.htm>

⁷ Connor, Michael (2009). Interview with Graham Harwood. *Rhizome*. <https://rhizome.org/editorial/2297/>

⁸ Jameson, Fredric. "The Politics of Utopia." *New Left Review* 25, Jan-Feb. 35-54. <https://newleftreview.org/issues/1025/articles/fredric-jameson-the-politics-of-utopia>

⁹ Manon, Hugh S., and Daniel Temkin. "Notes on Glitch." *World Picture 6: Wrong*. Winter, 2011. <http://www.worldpicturejournal.com/WP 6/Manon.html>

¹⁰ da Costa, Beatriz, and Kavita Philip (eds). *Tactical Biopolitics: Art, Activism and Technoscience*. Cambridge MA: MIT Press, 2008. <https://mitpress.mit.edu/books/tactical-biopolitics>

¹¹ Founding writings of infrastructural studies: Among others see Edwards, Paul N. "Infrastructure and Modernity: Force, Time, and Social Organization in the History of Sociotechnical Systems." *Modernity and Technology*, edited by Thomas J. Misa, Philip Brey and Andrew Feenberg (Cambridge MA: MIT Press, 2003): 185-225: <http://mne.people.si.umich.edu/PDF/twente.pdf>; Edwards, Paul N., Steven J. Jackson, Geoffrey C. Bowker, and Cory P. Knobel. *Understanding Infrastructure: Dynamics, Tensions, and Design*. Ann Arbor: Diogenes 2007. <https://boonshuis.lib.umich.edu/handle/2027.4/9353>; Parley, T. Ian and Nicola

Conclusion

Le paratexte apporte une couche supplémentaire qui accompagne le texte et l'aide à exister comme œuvre. L'ensemble de ces éléments ajoute des informations, des repères et des outils qui facilitent la lecture et enrichissent la compréhension. Les designers graphiques s'en emparent aujourd'hui, consciemment ou non, par choix ou par intuition, en jouant avec les contraintes ou en détournant les conventions. Le paratexte devient alors un lieu de créativité, un espace d'expérimentation où se fabriquent des outils de lecture. Qu'il soit imprimé ou numérique, il participe toujours à la rencontre entre un texte et son lecteur. En concevant ces seuils, le designer engage aussi une responsabilité: il influence la manière dont on accède au contenu. À l'heure où les usages numériques instaurent des habitudes de navigation et d'appréhension des pages web, transformant nos pratiques et nos expériences de lecture future, ce qui est placé «à côté» du texte est-il encore second?

● ANNEXES

Entretien avec F451_____

Entretien avec Studio Syndicat_____

Étude de cas_____

F451 est un studio de design fondé par Domitille Debret et Quentin Creuzet. Leur pratique croise design et code. Le studio conçoit principalement des sites internet, tout en développant une réflexion sur les outils, les systèmes et la mise en forme du contenu, à travers les projets web, imprimés ou hybrides.

J'ai échangé avec Domitille Debret autour de leur pratique, de leur rapport aux outils et de la place que peuvent prendre ces dispositifs dans l'expérience de lecture.

Dans Graphisme en France 2022, est-ce que certains éléments paratextuels ont été influencés ou modifiés par l'usage des outils numériques (paged.js, HTML, CSS...) ? Vous en utilisez plusieurs, même Excel. Est-ce que ça a changé des choses dans la façon de concevoir ?

D Oui, surtout dans des détails. L'idée de départ, c'était justement de faire en sorte que ça ne se voie pas, et d'aller un peu à l'encontre de l'idée selon laquelle les outils influencent forcément la forme finale. On a cherché à voir comment produire à peu près la même chose avec des outils très différents. On a travaillé avec InDesign, LibreOffice, Paged.js, Excel, HTML, CSS et Javascript. Les différences apparaissent surtout quand on entre dans des éléments précis de mise en page. Par exemple, les notes : on a choisi de les intégrer directement dans le texte. C'est une pratique assez courante en web, et qu'on trouve intéressante du point de vue de la lecture, surtout quand il y a beaucoup de notes. Tous les logiciels permettent finalement d'avoir deux niveaux de texte au même endroit, même si chacun les gère différemment. En code, par exemple, les notes de bas de page sont assez pénibles dans un

contexte de scroll : on clique, on arrive en bas de page, puis il faut remonter. C'est quelque chose qu'on avait envie de questionner.

58

Quelles ont été les contraintes techniques les plus marquantes dans ce projet ?

D Les formats et les marges ont été assez bien gérés par les différents outils. En revanche, des choses plus fines, comme les grilles de ligne de base, ont posé problème. Nous, on travaille souvent avec une logique liée à la hauteur d'x, et sur LibreOffice ce n'était pas possible. On a dû adapter, notamment en calant sur la hauteur de capitale pour que ça fonctionne entre les trois logiciels. Il y avait aussi des limites typographiques : les exposants, les espaces fines, certains détails d'orthotypographie. On avait une correctrice, et il a fallu expliquer qu'il y avait des choses qu'on ne pouvait tout simplement pas faire sur certains outils. LibreOffice s'est révélé assez bien fait pour la publication de texte, mais Excel, par exemple, n'est clairement pas fait pour ça. Le texte justifié y est très mal géré, parce que l'espacement entre les mots n'est pas homogène. Le point le plus compliqué, ça a été la gestion

des images dans le texte, surtout sur LibreOffice. Contrairement à InDesign ou au code, où le texte et l'image sont décorrélés, sur LibreOffice l'image est prise dans le flux du texte. Au moindre changement, tout se décale. Comme les textes n'étaient pas finalisés et qu'il y avait des allers-retours avec la correctrice, ça devenait vite contraignant. On a dû tout recaler à la fin. Le sommaire, on l'a aussi fait à la toute fin, parce qu'on ne pouvait pas vraiment l'automatiser avec trois logiciels différents.

Est-ce que certaines idées ont dû être abandonnées à cause des outils ?

D Pas vraiment, à part certains réglages très précis, comme la hauteur d'x. Mais ces contraintes étaient intéressantes à éprouver. Il fallait aussi que ça fasse sens avec le thème des textes, qui questionnaient beaucoup les outils.

On voulait éviter une approche un peu gimmick 59 du numérique. C'est très facile de faire "comme s'il y avait du code" sans vraiment l'éprouver. Notre démarche, c'était plutôt de comprendre comment les choses fonctionnent.

Comme on fait du code, on a l'habitude de choisir les outils avec lesquels on pense que ce sera le plus facile d'arriver à quelque chose rapidement et facilement. En code, tu fais ça tout le temps : choisir une librairie, un langage. Donc à chaque début de projet, on se pose la question de l'outil. Alors qu'en print, souvent tu ouvres InDesign et c'est parti.

Dans la revue, les images sont majoritairement en noir et blanc, puis en couleur à la fin. Est-ce que c'était un choix, une intention, ou lié à l'outil ?

D C'était un choix purement budgétaire. Le projet avait très peu de budget, on était juste après le Covid, et les coûts du papier étaient élevés. On avait deux catégories d'images : celles directement liées aux textes, et d'autres plus globales liées au sujet. Les images

couleur ont donc été regroupées sur un feuillet à la fin.

Plus largement, est-ce que l'usage du code influence votre manière de penser les seuils de la page, même quand le résultat est imprimé ?

D Oui, parce qu'on fait surtout des sites internet. On a intégré des manières de fonctionner propres au web, qui influencent notre façon de penser l'édition.

Mais c'est un peu le serpent qui se mord la queue. C'est un peu une boucle, parce qu'en même temps, on aime beaucoup les livres, c'est ce qui nous a rapprochés avec Quentin. Nos sites se nourrissent des livres, et quand on fait de l'édition, ça se nourrit aussi du web.

Est-ce que le code a changé votre manière d'imaginer la lecture ?

D Oui, mais ça dépend toujours du contenu. Dans notre pratique, on part toujours du contenu. Que ce soit un site ou un livre, c'est lui qui définit la structure et l'expérience de lecture.

Pour reprendre l'exemple des notes : en tant que designer, je trouve ça très beau de les mettre à la fin d'un livre. Mais en tant que lectrice, c'est très pénible.

En web, on a moins de marge pour challenger l'expérience de lecture. Si quelqu'un ne comprend pas rapidement, il part. Alors que dans un livre, on accepte plus facilement de prendre le temps.

Dans mes recherches, je suis tombé sur Problemata : tu as le texte à droite et à gauche les éléments de paratexte, notes, images, etc. Et quand tu cliques par exemple sur "figure 1", la page de gauche défile et la figure 1 apparaît. Je trouve ça intéressant de pouvoir composer son propre parcours, de croiser informations et

documents au fil de la lecture. Ça change l'expérience de lecture.

D

Oui c'est intéressant. Et ce que j'aime beaucoup sur le web, c'est qu'un contenu peut exister à plusieurs endroits. Une image existe une fois, mais peut être appelée à différents endroits. C'est pareil pour les notes : on peut les avoir dans le texte, à côté, dans un index. Ça permet de créer plusieurs entrées dans un même contenu sans le remanipuler. On aime beaucoup faire des index, et je pense que ça vient clairement du code : offrir plusieurs manières de rentrer dans le contenu.

Je pense à un autre projet sur lequel on a travaillé, Non-Extractive Architecture Exhibition. On a été contactés pour créer un outil pour une résidence d'architectes à Venise. Ils produisaient beaucoup de recherches sur le thème de l'architecture, mais ils n'avaient pas vraiment de format. Donc on nous a demandé de créer un outil pour qu'ils puissent facilement mettre en page leurs recherches et que ce soit modifiable dans le temps.

L'idée était donc de créer un site qui serve à la fois d'archive et de support imprimable. On a conçu des templates imprimables en A4, combinables entre eux. Les architectes pouvaient choisir des structures, intégrer textes et images, avec une traduction automatique en italien. L'espace d'exposition était très grand, donc chaque template fonctionnait par multiples. Ça a posé des questions d'échelle et de qualité d'image. On a créé un script avec une trame pour homogénéiser les images et assurer leur lisibilité à distance. De près, on ne voyait presque pas l'image, et en reculant, elle apparaissait. Ce n'était pas un livre, mais une publication hybride, et c'est exactement le type de projet qu'on a envie de faire : créer des outils très précis, utilisés concrètement.

Tous ces éléments de structure, est-ce que tu les vois plutôt comme des outils pour guider ou pour informer le lecteur ?

D

C'est central, mais ça dépend

toujours du contenu et de la demande. Dès qu'il y a de l'information, il y a une question de structure.

Dans le projet d'un site internet pour un magazine de design à New York, ils voulaient une «knowledge maps», où il s'agissait de montrer les imbrications de contenu entre elles et les thématiques. Ces éléments ne servent pas seulement à guider la lecture, mais aussi à montrer une manière de penser. C'est assez éditorial, et le web permet de réarranger ces connexions au fur et à mesure que le contenu s'ajoute.

Sur le web, il y a énormément de choses à questionner au niveau de la structure, même quand ce n'est pas un long texte à lire : dès qu'il y a de l'information, il y a un enjeu de structure.

En web, on parle beaucoup d'expérience utilisateur. Comment tu te situes par rapport à ça ?

D

C'est un peu compliqué parce que je suis un peu en guerre contre le terme «UX design». Le web est un médium qui ne permet pas vraiment le droit à l'erreur. Si un utilisateur arrive sur un site et a l'impression que ça ne fonctionne pas, ou que la lecture sort trop du fonctionnement habituel, il s'en va. Un livre, tu sais qu'il y a eu une démarche de publication, tu prends plus le temps. Quand tu fais un livre, tu peux faire une maquette en blanc pour comprendre l'interaction avant d'arriver à l'objet final. En code, un prototype doit déjà fonctionner, quelqu'un doit pouvoir interagir avec. Ce n'est pas juste un objet de travail pour toi.

Il y a aussi un gros point de friction lié aux habitudes de navigation, qui sont définies par tout un écosystème très normé, alors que le web reste une expérience très personnelle. C'est difficile de proposer des expériences de lecture différentes sans que l'utilisateur ait l'impression d'être en échec. Cela dit, on a souvent la chance de travailler avec des personnes qui viennent justement pour questionner ces normes. J'utilise souvent l'exemple de ma grand-mère. Elle a suivi l'évolution du web et elle navigue très bien sur nos sites. À l'inverse, certaines générations plus jeunes ont grandi avec des

interfaces très codifiées. Si un élément n'est pas exactement à l'endroit attendu, il n'existe pas. Alors que des personnes plus âgées ont l'habitude de chercher, de comprendre ce qui se passe à l'écran.

Oui, je le ressens aussi. Je suis aussi la génération de la bidouille. Et aujourd'hui, en discutant avec d'autres personnes, beaucoup passent directement par l'IA. Ils ont une autre manière d'utiliser les outils, de traiter l'information et parfois moins de rapport au faire, au manuel.

D Oui, c'est une vraie question pour nous. Les outils évoluent très vite. Quand on était à l'école, on apprenait encore Flash pour faire du web, ce qui paraît aberrant aujourd'hui.

L'IA, pour nous, reste un outil. Elle est intéressante, notamment pour le code, mais il faut une base solide pour comprendre ce qui est vrai ou faux. On se demande aussi si ce qu'on fait parle surtout à notre génération et moins aux suivantes. Il y a peut-être une barrière qui se crée dans l'expérience de lecture. En même temps, il y a aujourd'hui toute une contre-culture du web qui émerge, des communautés qui cherchent autre chose. Une communauté en ligne qui est chouette.

Oui, et c'est aussi un peu notre rôle, en tant que designers, de se questionner là-dessus et de proposer autre chose.

D Oui, d'avoir des convictions et de s'y tenir. Le web, comme l'imprimé, pousse à être toujours plus efficace, plus rapide. Les outils, comme Figma, l'IA, vont dans ce sens-là. Et quand tu es designer, tu es souvent dans une démarche opposée. Ce qui est aussi en train de changer, c'est le rapport à l'information. Les moteurs de recherche donnent de plus en plus directement des réponses, sans passer par les sites. Ça questionne l'expérience de lecture et le rôle même des sites

: est-ce qu'on va seulement rendre l'information accessible, ou est-ce qu'on peut encore créer des espaces de lecture, de parcours, de mise en relation des contenus ?

Quand on voit que des outils comme OpenAI développent leurs propres moteurs de recherche, ça pose clairement la question.

D Oui. Si le moteur de recherche évolue vraiment, ça va forcément re-questionner le rapport à l'information et à la lecture. Quand tu fais des sites internet, tu fais partie de cet écosystème-là. À un moment, il faut aussi se demander jusqu'où tu vas, et comment tu continues à travailler en accord avec tes valeurs.

Je voulais finir sur cette dernière question, est-ce que votre pratique du code peut imaginer de nouveaux seuils ?

D Ce que j'aime bien, c'est un peu ce que je disais tout à l'heure, en numérique, tu peux avoir : les indicateurs de progression dans la lecture, l'hypertexte, les imbrications de contenus. En imprimé, avec des outils comme Paged.js ou l'automatisation, il y a des choses intéressantes, mais je ne pense pas qu'il y ait une grande révolution immédiate. C'est surtout quand il y a beaucoup de contenus ou de données que ces questions deviennent vraiment passionnantes. Les évolutions viendront aussi de l'environnement et des usages, pas uniquement de nous.

•

Studio Syndicat

STUDIO SYNDICAT ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS HAVEGEER 21 NOVEMBRE 2025

Syndicat est un studio fondé en 2012 par Sacha Léopold et François Havegeer. Leur pratique croise projets personnels, commandes graphiques et recherches autour des notions d'originalité, de reproduction et de reproductibilité. Ils mènent en parallèle Empire Books, leur maison d'édition créée en 2015, qui prolonge leur collaboration avec artistes et centres d'art, et leur permet de produire monographies, livres d'artistes et publications conçues comme des objets de réflexion sur le graphisme. Ils conçoivent aussi la *Revue Faire*, pensée comme une série de publications dédiées au design graphique. La revue analyse des projets, des pratiques et des objets graphiques, en portant une attention particulière aux détails éditoriaux, à la construction des images et au rôle des dispositifs de mise en page. C'est dans ce cadre que j'ai échangé avec François Havegeer, pour comprendre leur approche et la place que peut prendre le paratexte dans leur manière de concevoir et d'ordonner un projet éditorial

Pour commencer, comment est née l'idée de la *Revue Faire*? Qu'est-ce qui vous a donné envie de publier une revue sur votre propre domaine?

F Sacha et moi, on travaille ensemble depuis 2012. Au début, on a monté deux expositions de commissariat: *monozukuri: formes d'impression* [2011-2012] et *monozukuri: façons et surfaces d'impression* [2013]. La première portait sur les techniques d'impression, la seconde sur le façonnage, le livre, le papier. Sacha avait fait son diplôme sur «l'unique dans la série»: comment rendre une impression unique avec une technique sérielle. Donc la question de l'impression et des procédés est vraiment au cœur de sa pratique, et ça a irrigué notre travail commun. En 2015, on a monté notre maison d'édition Empire, avec notamment la réimpression des normes graphiques de la NASA et d'IBM. C'étaient déjà des projets qui s'intéressaient au

graphisme lui-même. Un jour, on s'est demandé: quelles revues existent aujourd'hui pour un étudiant en graphisme qui veut comprendre les signes qui l'entourent? Quand nous étions étudiants, il y avait *Étapes*, qui jouait ce rôle-là. Internet n'était pas ce qu'il est aujourd'hui, il n'y avait pas les réseaux sociaux, et *Étapes* faisait plutôt bien le lien. Puis la ligne éditoriale a changé, et on a eu le sentiment qu'il n'y avait plus vraiment de revues qui permettent de comprendre les signes qui t'entourent, de revenir sur une identité, de comprendre comment elle a été construite. Sur les blogs, on voyait surtout des images: ça montrait beaucoup de choses, mais ça ne les expliquait pas. On s'est dit: si cette revue n'existe pas, peut-être qu'il faut la faire. On avait déjà collaboré avec des auteurs comme Thierry Chancogne, Jérôme Dupeyrat, Étienne Hervy... donc il y avait aussi ce réseau d'auteurs avec qui construire quelque chose. La *Revue Faire* est née

de ce constat de manque, en France et même un peu à l'international.

En créant *Faire*, vous êtes à la fois designers et « commanditaires ». D'habitude, une commande apporte des contraintes. Là, comment ça s'est passé ? Vous aviez beaucoup de liberté ou vous vous êtes fixé des contraintes dès le départ ?

F

Les contraintes, c'est nous qui les avons posées. On avait en tête des revues comme *Back Cover*, faites par les étudiants de Valence, qui paraissaient d'abord tous les six mois, puis tous les ans, puis plus du tout. C'est un schéma classique: la revue est portée par un studio qui vit de commandes, et la commande finit par passer devant, la revue est retardée, puis abandonnée. On voulait éviter ça. D'où l'idée d'un format proche des fiches Atlas qu'on recevait enfant: un élément fin et récurrent. Ainsi la première contrainte, c'est celle-ci,

63 c'est de se dire: on est limité par un format. On est donc parti sur des numéros de 20 pages, envoyés par la poste: revue + enveloppe doivent faire moins de 100 g, sinon l'abonnement devient trop cher. C'est des contraintes techniques et économiques qui ont été mises en place naturellement dans le projet.

Deuxième contrainte: la revue devait être bilingue. Beaucoup de revues françaises mettaient l'anglais à la fin, sur des pages colorées, loin des images. Ça donne tout de suite l'impression que la revue n'est pas faite pour un lecteur anglophone. Nous, on voulait que français et anglais soient composés à la même échelle, avec la même typographie, au même niveau.

On s'est aussi fixé une longueur de texte: autour de 30 000 signes. C'était, pour nous, la bonne mesure pour avoir un texte à la fois critique et analytique, qui permette de traiter correctement un sujet.

Enfin, on avait une expérience d'article dans *Étapes* où les images qui illustraient le texte étaient exactement les mêmes que celles qu'on avait déjà sur notre site ou sur Instagram. Le texte était très bien, mais l'iconographie ne dialoguait pas réellement avec lui.

Pour la *Revue Faire*, on a décidé que l'iconographie devait être une lecture parallèle du texte, pas juste un décor. Chaque numéro est pensé dans cette relation texte / image. Avec tout ça, le contenu devait rentrer dans 20 pages. Les premiers numéros sont très denses: peu de marges, tout est «au chausse-pied». Et ça rejoint quelque chose qu'on travaille beaucoup dans nos projets: une mise en page assez tendue. Quand on était étudiants, beaucoup de livres qu'on regardait avaient énormément de blanc autour: une sorte de luxe de la marge. Nous, on s'est aussi construits en opposition à ça. On aime bien quand la page est un peu tenue, qu'il y a une tension.

Dans mon travail, je m'intéresse à la tension qu'il y a dans le préfixe para: ni dans le texte, ni hors de lui. Est-ce que cette tension texte / dispositif graphique est quelque chose que vous cherchez consciemment ? Est-ce que le paratexte a joué un rôle dans votre manière de concevoir certaines mises en page ?

F

Il y a des exemples où cette question du paratexte est très visible, davantage encore que dans la *Revue Faire*. Je pense par exemple au *Scriptorial d'Avranches*, un livre sur les livres d'artistes que nous avions réalisé chez Tombolo Presses [2015]. Pour des raisons économiques, le format est un A4 coupé en deux. On a fait le choix de mettre le texte principal sur ce qu'on appelle la «mauvaise page» (la page de gauche) et de réserver la «belle page» (la droite) aux notes de bas de page et aux images. Les notes sont placées de façon à se trouver en vis-à-vis du passage concerné, ce qui crée vraiment un jeu de page à page. On renverse la hiérarchie classique: la belle page accueille ce qui est normalement secondaire.

Dans la *Revue Faire*, la relation texte / paratexte est plus liée au sujet de chaque numéro. On adapte vraiment la mise en page à ce qui est raconté. Un bon exemple est le numéro 8, écrit par Thierry Chancogne sur Coline Sunier et Charles Mazé. Le texte est un entretien à trois voix. On a choisi de faire apparaître les images

au moment où elles sont mentionnées dans le texte. On n'avait pas besoin d'avoir des images très grandes pour les comprendre et ça permettait d'avoir un flux: dès que l'on parle d'un élément, il apparaît. Ça crée une continuité où les images accompagnent directement le discours. Un autre aspect important, c'est la typographie. Comme c'est une revue de graphisme, on parle souvent de typographie: ici la Fernand Bille et la Fernand Feutre, dessinée par Charles Mazet. Notre principe, c'est que chaque fois qu'on nomme une typographie, on compose ce nom dans la typo en question. Ça crée des petites «taches» dans le texte, des points de rythme, et ça permet de comprendre très vite de quoi il s'agit.

Dans le numéro sur la typographie Mitim de Radim Peško, par exemple, il a eu la gentillesse de nous dessiner une nouvelle version de sa typographie spécialement pour la revue, parce qu'il ne pouvait pas nous donner le fichier de celle utilisée pour *Dot Dot Dot magazine*. Et dans ce numéro, il y a aussi ces petits Mickeys qui apparaissent au fil des pages. C'est un jeu, une référence qu'on fait au site internet de Radim Peško. Je ne sais pas si c'est encore le cas aujourd'hui, mais à l'époque, quand tu restais trop long-temps sur une page de son site, des petits GIFs apparaissaient. Dans la revue *Dot Dot Dot*, pour la typographie Mitim, c'était un Mickey, parce que les trois points du titre formaient en fait les deux oreilles et la tête, dot dot dot. Du coup, pour faire écho à ça, on a intégré un système similaire dans le numéro: plus tu avances, plus ces Mickeys apparaissent et viennent perturber un peu le texte, sans jamais le rendre illisible. C'est vraiment un clin d'œil, lié à ce que Radim fait sur son site. Ça n'apporte pas plus que ça, mais c'est un petit jeu qu'on trouvait juste et amusant de reprendre.

Dans le numéro 30 sur Lineto, écrit par Olivier Lebrun, on a conçu le numéro comme un spécimen typographique du Bradford de Laurenz Brunner. D'où la multiplication d'échelles de corps, très proche du langage du spécimen. Et, là encore, les noms des typographies Lineto viennent perturber le texte, pour lui ajouter une couche d'information.

On a l'impression que ces gestes rendent le lecteur actif: il doit ajuster son regard, parfois tourner le livre, repérer des indices. Quel type de relation au lecteur cherchez-vous à créer à travers ces dispositifs et ces paratextes ?

F

C'est toujours difficile de savoir comment le lecteur réagit. On ne sait pas si c'est compréhensible pour tout le monde. En tout cas, pour nous, l'intégration des typographies reste la solution qui nous semble la plus juste.

Il y a par exemple un élément assez identifié dans la *Revue Faire*: en haut et en bas de page, on a des repères FR/EN. C'est une manière d'appuyer le fait que la revue est bilingue, tout en mettant français et anglais au même niveau typographique. Comme on compose les deux langues exactement de la même manière (même corps, même graisse), ces repères aident simplement à se situer: savoir dans quelle langue on est. C'est de l'ordre du guidage. On utilise aussi beaucoup les appels iconographiques. Dans certains numéros, une image est placée dans la version française et non dans la version anglaise, mais les repères permettent à un lecteur anglophone de la retrouver facilement.

Tout ça, ce sont des éléments de paratexte qu'on ne voit plus tellement comme tels, parce qu'ils sont devenus naturels dans notre manière de faire.

En parallèle, il y a un rapport plus ludique avec le lecteur, notamment sur les couvertures. Un exemple: le code-barres. C'est un élément graphique très fort, que beaucoup de gens cherchent à cacher. Nous, on a décidé d'en faire un motif. Dans les premières saisons, chaque numéro avait un code-barres dont le dessin formait aussi le chiffre du numéro. Les lecteurs nous demandaient souvent:

«comment vous savez quels sont les numéros?»

et on leur répondait:

«Mais c'est ce qu'il y a d'écrit en plus gros sur la couverture, comment pouvez-vous le rater?»

mais personne ne faisait le lien. À partir de la saison 3, on a commencé à typographier les

numéros plus clairement, tout en continuant à travailler le code-barres comme un matériau graphique, au point d'envisager une typographie complète à partir de ces glyphes.

Il y a également l'idée de surprise pour les abonnés. Comme la revue est envoyée tous les quinze jours, on essaie de varier les expériences: changer de papier, inclure un poster, transformer la couverture en affiche déployable... Le numéro 2, sur Color Library - Maximage, incluait par exemple deux posters imprimés avec deux profils colorimétriques différents, pour permettre une comparaison directe. Un autre numéro, sur Archizoom, avait une couverture-poster qui se dépliait. C'est à la fois une manière de ne pas s'ennuyer dans la conception, et de proposer au lecteur des objets qui se distinguent les uns des autres.

Est-ce que ce travail sur les seuils, les marges, les légendes, les structures, dans *Faire*, a une influence sur vos autres projets éditoriaux ? J'ai l'impression qu'on retrouve des gestes similaires.

65

F Je ne sais pas si c'est *Faire* qui influence le reste, ou si ce sont des choses auxquelles on est attentifs de manière générale. Mais oui, il y a des continuités. Sur la collection Iconodules de T&P Publishing, par exemple, on a choisi de placer les notes de bas de page... en haut de page. Ça renverse la hiérarchie habituelle et ça déplace le regard. Pour la revue *Profane*, que nous dessinions avant, c'était un peu différent: dans les premiers numéros, c'est moins le cas aujourd'hui, le chapeau et le titre intégraient déjà les informations sur les auteurs et les images, qui venaient se caler à l'intérieur. On essayait souvent de trouver des jeux comme ça.

Dans *Pain Liquide*, revue réalisée avec l'artiste Simon Nicaise autour du compagnonnage, on s'est appuyés sur la devise «Union, Vertu, Génie, Travail». Sur chaque page, ces quatre lettres: U, V, G, T, réapparaissent typographiées dans une autre police, éparses dans la mise en page. Ce n'est expliqué nulle part, mais ça tisse un fil invisible à travers la revue: les

valeurs du compagnonnage circulent comme un motif paratextuel.

Un autre exemple, plus ancien: le petit livre *Les Référents*. C'était un catalogue destiné aux étudiants, construit autour de trois temps: 2003, 2013, 2023. On a utilisé un système de points pour marquer ces trois dates à côté de chaque nom d'artiste. Ce qui est intéressant, c'est que certains noms n'étaient pas dans la liste initiale, mais apparaissaient dans les entretiens. Dès qu'un artiste citait quelqu'un comme référence, on l'ajoutait dans ce système. Le paratexte permettait alors de faire entrer de nouveaux référents par la bande, simplement parce qu'ils étaient évoqués. Ça rappelle un peu la logique du Talmud, où un texte central est constamment entouré de commentaires qui l'augmentent.

Dans tous ces cas, le paratexte sert à augmenter le contenu, à ouvrir d'autres niveaux de lecture.

Je travaille aussi sur le paratexte numérique. Est-ce que vous avez déjà envisagé une version numérique de la Revue *Faire* ?

F Honnêtement, non. On est très attachés à la version papier, parce que c'est ce sur quoi on travaille le plus et ce qu'on maîtrise le mieux. À un moment, un éditeur d'e-books nous avait contactés pour adapter un de nos livres (pas *Faire*). Il proposait une version en e-book assez classique, avec des pages qui tournent en animation. Pour nous, ça n'avait pas de sens: si on fait un projet numérique, il doit être pensé comme tel, pas comme un PDF animé.

Faire est vraiment pensée en lien avec l'imprimé: les techniques d'impression, les papiers, la matérialité. C'est souvent de cela que les textes parlent aussi.

Donc, pour l'instant, on n'a pas de projet de version numérique. Ce n'est pas exclu en théorie, mais ça demanderait de se pencher très sérieusement sur le design d'interface, le code, tout un champ que d'autres, comme *Back Office*, explorent très bien, et dans lequel nous sommes moins à l'aise.

Pour conclure, si tu devais résumer le rôle du paratexte dans votre pratique, comment le formulerais-tu ?

F

Je dirais que, quand on travaille le paratexte, c'est toujours pour essayer d'augmenter le contenu du livre. Ce n'est pas un décor. C'est un moyen d'accompagner le lecteur, de lui donner d'autres clés de compréhension, de glisser des petites histoires, des clins d'œil, des niveaux supplémentaires.

•

Étude de cas

Back Office n°4 Suivre le mouvement



Comparaison du paratexte entre la version
imprimée et la version numérique

Pour analyser la manière dont un même contenu éditorial se transforme selon le support, j'ai observé le numéro 4 de la revue Back Office paru en 2021 dans ses versions imprimée et numérique. Le texte reste identique, mais le paratexte évolue et modifie la manière dont le lecteur entre dans la revue, circule dans les articles et accède aux informations complémentaires.

Dans la version imprimée, la lecture avance page par page. Le sommaire occupe une page entière et offre une vue d'ensemble du numéro. Le bilinguisme est directement inscrit dans la page : le texte français en bold à gauche, l'anglais en regular à droite, ce qui impose un rythme visuel particulier. Les images sont intégrées dans la page en relation directe avec les paragraphes. Les légendes, introduites par une flèche ou plusieurs flèches, précisent à quelles images elles se rapportent, même lorsqu'elles sont multiples ou disposées dans des directions différentes. Ici, le paratexte accompagne la lecture : il oriente, ajoute des informations utiles au fil du texte. Il ne bouge pas mais il donne des repères qui aident à comprendre la structure de la revue. La pagination, les titres, les informations de section ou les notes en marge construisent un environnement cohérent qui soutient la compréhension du contenu. La structure éditoriale est visible et tangible.

La version numérique adopte une approche différente. Dès l'accueil, un texte court présente le numéro, alors qu'il n'existe pas dans l'imprimé. Le sommaire devient le point d'entrée principal et reste accessible en permanence grâce à un bouton visible dans chaque article. Le lecteur peut revenir en arrière, changer de texte ou naviguer librement dans la revue. La plateforme propose aussi des dispositifs qui n'existent pas sur papier, comme un compteur de lignes affiché à gauche du texte et une jauge en pourcentage qui indique la progression dans la lecture. Les images ne sont plus intégrées dans la mise en page, elles apparaissent uniquement au survol d'un symbole placé dans la phrase. Les termes soulignés présents dans le glossaire fonctionnent selon le même principe : un simple

survol dévoile la définition. Le changement de langue se fait également en un clic, ce qui supprime les contraintes de mise en page des textes bilingues montés en parallèle.

La comparaison montre deux manières d'accompagner la lecture. Dans la version imprimée, le paratexte est lié à la page et enrichit la lecture par des indications visuelles, des légendes ou des repères qui complètent le texte. Dans la version numérique, il devient plus actif. Il facilite la navigation, réagit aux actions du lecteur et permet d'accéder instantanément aux images, aux définitions ou à la version anglaise du texte. Le lecteur n'avance plus seulement dans la revue, il interagit avec elle : il clique, il survole, il déclenche des éléments qui n'apparaissent qu'en réponse à son geste. Le même numéro propose ainsi deux expériences très différentes. Le paratexte n'occupe pas le même rôle, mais il participe toujours à construire le parcours de lecture, qu'il soit associé à la page papier ou activé par l'écran.

•

① Le sommaire



② Michel Wlassikoff & Anthony Masure, *Divertissement typographiques*, p. 114-115



Bibliographie

Ouvrages

Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.

Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 55-147 (« Parergon »).

Alessandro Ludovico, *Post-Digital Print, La mutation de l'édition depuis 1894*, Paris, Éditions B42, 2016.

Florian Cramer, Pierre Cubaud, Marin Dacos, Yannick James, Annick Lantenois (dir.), *Lire à l'écran, Contribution du design aux pratiques et aux apprentissages des savoirs dans la culture numérique*, Paris, Éditions B42, 2011.

Gilles Rouffineau, *Éditions Off-Line, Projet critique de publications numériques 1989-2001*, Paris, Éditions B42, coll. Esthétique des données n° 2, 2018.

Articles en ligne

Vilém Flusser, « Décoller du papier » [1987], dans Back Office, n°3, « Écrire l'écran », 2019, [en ligne], [consultation le 8 octobre 2025] : http://www.revue-backoffice.com/numer0s/03-ecrire-lecran/04_flusser.

Site T-O-M-B-O-L-O, Thierry Chancogne, « Paratexte », Flux, [consultation le 4 octobre 2025] : <https://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/flux/paratexte/>.

Université de Genève, « Iconomètre: résumé », [en ligne], [consultation le 15 septembre 2025] : <http://tecfalx3.unige.ch/staf/staf-f/deiaco/staf13/inconometre/resume.html>.

Université Paul-Valéry Montpellier 3, « Les manchettes dans le livre imprimé », [en ligne], [consultation le 10 octobre 2025] : https://www.univ-montp3.fr/uoh/lelivre/partie2/les_manchettes_dans_le_livre_imprim.html.

le 14 octobre 2025] : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-histoire-du-livre>.

F451, Graphic Matter, épisode 68: F451 — podcast sur design, graphisme et matière, [podcast en ligne], [consultation le 18 novembre 2025] : <https://podcast.asha.co/graphic-matter/ep-68-f451>.

Gérard Genette, entretien avec Pierre-Henry Frangne et Roger Pouivet, « *De figures à codicille, un entretien avec Gérard Genette* », Canal U, Université Rennes 2, 1er janvier 2010, [vidéo en ligne], [consultation le 10 octobre 2025] : <https://www.canal-u.tv/chaines/universite-rennes-2-crea/de-figures-a-codicille-un-entretien-avec-gerard-genette>.

Gutenberg, *l'aventure de l'imprimerie*, documentaire, ARTE France, [en ligne], [consultation le 22 novembre 2025] : https://boutique.arte.tv/detail/gutenberg_aventure_imprimerie.

Irma Boom, conférence, [vidéo en ligne], [consultation le 20 novembre 2025] : <https://www.youtube.com/watch?v=RVstIKKIYqo>.

Sitographie

Bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer, Manuscrits médiévaux numérisés, [consultation le 24 novembre 2025] : <https://bibliotheque-numerique.bibliotheque-agglosomer.fr/manuscrits>.

Museum Plantin-Moretus, Collection en ligne, [en ligne], [consultation le 8 octobre 2025] : <https://museumplantinmoretus.be/fr/page/la-collection-en-ligne>.

Revue FAIRE, collection de fascicules critiques sur le design graphique, Paris, Empire Books, depuis 2017, [consultation le 20 novembre 2025] : <https://revue-faire.eu>.

Back Office, revue de design graphique, [en ligne], [consultation le 8 septembre 2025] : <http://www.revue-backoffice.com>.

Are.na, plateforme de recherche et de curation de contenus visuels et textuels, [en ligne], [consultation le 6 décembre 2025] : <https://www.are.na>.

Documents sonores et vidéos en ligne

France Culture, Histoire du livre (podcast), [en ligne], [consultation