



HAL
open science

Le design graphique et la traduction au prisme de la transcréation

Gabriele Čepulytė

► **To cite this version:**

Gabriele Čepulytė. Le design graphique et la traduction au prisme de la transcréation. *Appareil*, 2022, 24, 10.4000/appareil.4540 . hal-04460545

HAL Id: hal-04460545

<https://hal.science/hal-04460545>

Submitted on 15 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le design graphique au prisme de la transcréation

Gabriele Čepulytė

doctorante en Esthétique, Université Paris-Ouest Nanterre, laboratoire HAR

contact@gabriele-cepulyte.com

Résumé

L'hypothèse développée dans cet article est celle d'un renversement de la relation hiérarchique entre forme et contenu dans le design graphique, à travers le concept de transcréation du poète et traducteur brésilien Haroldo de Campos. Partant du postulat que la traduction et le design graphique, pratiques de la forme, partagent un même rapport de subordination au contenu par le fait qu'ils manipulent des messages textuels, l'auteur met en relation les pratiques «verbivocovisuelles» de la poésie concrète brésilienne avec le basculement vers l'unification sémantique opéré par le designer Karl Gerstner. Posant des problématiques de traduction complexes dans l'intrication du message et de sa forme, la poésie est alors l'exemple même de l'intraductible, justifiant la pratique de transcréation de Haroldo de Campos. Celui-ci en déduit une traduction comme re-projet de la visée d'un texte, à travers la remise en jeu du dispositif d'engendrement textuel dans la langue d'arrivée. La transposition du concept de transcréation au design graphique se fait alors au niveau de son propre processus de création, incluant la variation comme possibilité ouverte d'application à des objets diversifiés. À travers la théorie de l'information esthétique de Max Bense, sous-tendant la transcréation poétique, le design graphique se voit alors défini par la création continue de possibles s'émancipant du contenu sémantique, devenu inessentiel par sa répétition au sein d'un système de formes en variation. Le design graphique se développe alors par la nécessaire association à un champ, qui s'avère être un milieu médiatique: cette mise en évidence fait déplacer le propos vers une considération plus technique, où le design graphique est alors appréhendé comme composite entre forme de transcréation et procédé d'information au sens simondien.

Mots-clefs:

design graphique, poésie concrète, traduction, transcréation, typographie intégrale, information, forme, contenu, hylémorphisme, théorie esthétique de l'information, variation, moyens de production.

Summary

The hypothesis developed in this article is that of a reversal of the hierarchical relationship between form and content in graphic design, through the concept of transcreation of the Brazilian poet and translator Haroldo de Campos. Starting from the assumption that translation and graphic design, as formal practices, share the same relationship of subordination to content by the fact that they manipulate textual messages, the author relates the "verbivocovisual" practices of Brazilian concrete poetry with the shift towards semantic unification operated by the designer Karl Gerstner. Posing complex problems of translation in the entanglement of the message and its form, poetry is

then the very example of the untranslatable, justifying the practice of transcreation of Haroldo de Campos. He derives a translation from it as a re-project of the aim of a text, through the re-interplay of the textual engendering device in the target language. The transposition of the concept of transcreation to graphic design then takes place at the level of its own creative process, including variation as an open possibility of application to diverse objects. Through Max Bense's theory of aesthetic information, underlying poetic transcreation, graphic design is defined by the continuous creation of possibilities emancipating itself from the semantic content, which has become inessential through its repetition within a system of varying forms. Graphic design then develops through the necessary association with a field, which turns out to be a media environment: this highlighting shifts the subject to a more technical consideration, where graphic design is then understood as a composite between a form of transcreation and a process of information in the Simondian sense.

Keywords:

graphic design, concrete poetry, translation, transcreation, integral typography, information, form, content, hylémorphisme, aesthetic theory of information, variation, means of production.

Le design, en tant que terme, est souvent rapproché de la notion de «projet»: à travers les racines étymologiques de *disegno*, le dessin des formes se trouve associé à l'anglais *to design*, impliquant ainsi le dessein, dès lors entendu comme visée¹. D'un autre côté, le terme allemand Gestaltung, utilisé pour définir toute action de design, nous emmène du côté de la mise en forme: incluant la dimension processuelle, ce terme nous indique également qu'il y a alors une mise en forme *de* quelque chose, impliquant une configuration d'éléments. Ces deux pendants étymologiques font écho à une vision téléologique de la création, présidée par ses causes et en vue d'une fin.

Si Stéphane Vial met en évidence l'oscillation constante du design entre signifiant et signifié sous-tendue par l'association dessin/dessein, le rapport de la forme au contenu est quelque chose de plus propre au design graphique². Ce dernier dispose d'une dimension supplémentaire induite par le rapport au texte qu'il entretient, notamment à travers la typographie. Le rapport du design graphique à un matériau textuel dont la fin est la transmission l'invisibilise, met en avant une forme de scission, où la forme se subordonne alors au contenu qu'elle doit porter. Cela se retrouve dans le design graphique à travers certaines postures fonctionnalistes, comme nous pouvons le voir dans l'écrit manifeste de Beatrice Warde, prônant le fait que la typographie doit être semblable à une coupe de cristal, nous permettant de mieux apprécier le vin qu'elle porte³.

Le design graphique partage avec la traduction ce rapport complexe à l'écriture, à travers laquelle l'asymétrie relationnelle entre forme et contenu se met en place. En effet, l'assimilation de l'écriture par l'histoire de la philosophie à un parent pauvre de la parole, modification inessentielle de cette dernière, renvoie à une conception de l'écriture comme véhicule d'information plutôt que partie intégrante de celle-ci⁴. Le fait que la traduction et le design graphique soient aussi des procédés de mise en variation d'un contenu considéré comme immuable accentue leur dimension de médiateurs transparents. Si Jacques Derrida a mis en avant l'impensé du rapport à l'écriture comme crise de la métaphysique dans son rapport à la présence, peu ont suivi pour proposer une philosophie de l'écrit. Nous voudrions exposer l'hypothèse inverse: celle de la traduction et du design graphique comme procédés où la forme agit comme un liant, remettant en question le rapport de soumission que ces deux pratiques entretiennent avec leur référent. Cette hypothèse est motivée par la théorie de la traduction propre à Haroldo de Campos, une traduction considérée comme transcréation. Haroldo de Campos, traducteur et poète, membre fondateur du groupe Noigandres pour la poésie concrète, propose en effet une inversion du rapport de subordination entre forme et contenu comme condition même de la possibilité de traduire, dans les cas de traduction d'œuvres où l'adéquation de la forme et du contenu est indissociable. Notre hypothèse est que cette indissociabilité est au cœur du processus du design graphique et que la variabilité impliquée dans l'application d'un design à une quantité d'objets peut être mise en parallèle avec celle de la traduction d'œuvres dites créatrices, en termes informationnels.

¹ Vial Stéphane, *Court traité du design*, Paris, PUF, 2010, p. 8.

² *ibid.*

³ Warde Beatrice, «The Crystal Goblet or Printing should be invisible» 1932, in *The Crystal Goblet: sixteen essays on typography*, Londres, The Sylvan Press, 1955.

⁴ Moati Raoul, «Les métastases de la trace, écriture et déconstruction chez Derrida» in *Les mutations de l'écriture* [online]. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2013.

Ce cheminement commun entre problèmes de traduction et enjeux de design graphique, comme pratiques se revendiquant de la forme, a pour but de remettre en question le rapport de subordination initial entre forme et contenu: premièrement, à travers le postulat d'une association intime, impliquant l'équivalence de ces deux termes, en rapprochant les principes de la poésie concrète brésilienne des enjeux de création du design graphique; ensuite par l'application de la transcréation en traduction pour penser la variation dans le design graphique; et enfin, la considération du graphisme comme à la fois transcrétant mais aussi transcodifiant, incluant les déterminations techniques actuelles auxquelles doit s'adapter le design graphique.

1. Concrétisme et design graphique: de la création de l'unité

Le parallèle que nous voulons tisser entre la théorie de la traduction de Haroldo de Campos et le processus de mise en variabilité propre au design graphique s'appuie en partie sur une convergence des problématiques propres au concrétisme et au design graphique. Haroldo de Campos crée en 1952 avec Augusto de Campos et Décio Pignatari le groupe Noigandres, œuvrant à la création d'une poésie dite concrète. Dans leur manifeste de 1958, les poètes présentent le concrétisme comme visant à l'élargissement de la forme poétique, dépassant le vers pour y inclure l'espace graphique comme agent structurel. Cette addition vise à rompre la dimension linéaire de l'écriture poétique, tout en y ajoutant une dimension idéogrammatique : expansion et concrétion simultanée de la forme poétique, qui se retrouve dans la forme visuelle mais aussi dans la prosodie. Cette interconnexion proposée par le groupe se revendique du «verbivocovisuel» de Joyce, alliant le signifiant verbal avec ses dimensions sonores et visuelles, temporelles et spatiales. Ainsi, la poésie concrète se décrit comme «mots-choses dans l'espace-temps». Le «Plan pilote pour la poésie concrète», s'inscrit de manière revendiquée dans un héritage poétique moderne, dont les représentants occidentaux incluant Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, E. E. Cummings, se mélangent avec l'héritage littéraire brésilien de Oswald de Andrade et Joao Cabral de Melo Neto⁵. Cette famille de poètes invoquée par les membres du groupe Noigandres est régulièrement citée comme précurseuse dans le champ du design, au même titre que les avant-gardes du début du XXe siècle: le Coup de dés mallarméen, qualifié par le groupe comme «premier saut qualitatif»⁶, pose autant de questions du côté de la poétique que du côté de la mise en page. La raison en est que les procédés, repris point par point par les concrétistes brésiliens sont des types de création mises en œuvre régulièrement dans la méthodologie de création propre au design graphique, où la condensation d'information dans un seul et même signe ou dans le développement d'un design éditorial, est un enjeu clef. Une dimension particulière la rapprochant du design graphique est celle de «métacommunication»:

Avec le poème concret arrive le phénomène de métacommunication: coïncidence et simultanéité de communication verbale non verbale, avec une note de ce qui relève d'une communication des formes et une structure-contenu, non pas une usuelle communication de message⁷.

⁵ De Campos Augusto, De Campos Haroldo, Pignatari Décio, «Plano-pilôto para poesia concreta» in Noigandres 4, São Paulo, édition des auteurs, 1958.

⁶ *ibid.*

⁷ *ibid.* Traduction de l'auteur.

La métacommunication est la simultanéité du verbal et du non verbal, visant au «minimum commun du langage». D'où l'appellation de poésie concrète: une synthèse signifiante du verbal et de ses dimensions sensibles les plus concrètes (espace, sonorité, visualité). Cette économie du signe se rapproche du processus de création dans le design graphique, trouvant son apogée dans la création de logotypes, ou de typogrammes, là où la fonction idéogrammatique est la plus forte. Il n'est sûrement pas innocent que le groupe à travers les liaisons de Décio Pignatari ait créé des affinités avec l'école de design d'Ulm en Allemagne, connue pour avoir été un laboratoire de développement d'une science du design, autour de laquelle ont gravité des figures telles que Max Bill ou Max Bense, cités plus tard dans les textes de Haroldo de Campos. Cette notion de métacommunication se retrouve d'ailleurs en creux dans l'essai de Karl Gerstner, *Programme entwerfen* (traduit en anglais par *Designing Programmes*), publié en 1964.

Karl Gerstner est un artiste et designer graphique ayant aussi contribué à la dynamique de l'école d'Ulm et à la volonté de rationalisation des procédures de création qui s'y sont développées. Dans son essai, il propose une solution programmatique à des problèmes de communication, mais aborde aussi la nécessité de ce que l'auteur appelle «typographie intégrale»: il invite à la création graphique d'un tout cohérent, où la forme typographique doit fonctionner en adéquation complète avec ce qu'elle représente, sans souci de style, atteignant ainsi une unité entre «langage et typographie, entre contenu et forme»⁸. Bien que cette approche semble s'inscrire dans la lignée d'un fonctionnalisme moderniste, le fait de décaler l'enjeu des fonctions du texte à sa signification est un pas qui ouvre le design graphique hors des seules injonctions de l'utile, du service, pour amorcer un tournant «verbovisuel». Sans renier l'importance de ces pierres modernistes dans l'histoire de la typographie, Gerstner les considère cependant comme actées: cette intégration des avant-gardes, sans recherche de positionnement face à un héritage historique dont l'adéquation aux moyens de productions, le respect fonctionnel du texte, la clarté et la lisibilité avant tout part-pris esthétique sont des éléments devenus partie-prenante de la discipline, lui permet d'ajouter à la production du design la nécessité d'une adéquation avec l'objet traité comme unité signifiante⁹. Plus précisément:

[La typographie intégrale doit tendre] vers la liaison du langage et du caractère typographique dans une nouvelle unité, dans un tout supérieur. Les mises en forme textuelle et typographique ne sont pas tant deux processus consécutifs sur deux niveaux différents que des éléments s'interpénétrant et se correspondant mutuellement¹⁰.

Gerstner met donc au même niveau ces procédures, qui se répondent pour pouvoir atteindre une forme de typographie qui ne soit pas dépendante de partis-pris esthétiques pré-supposés, mais dont l'esthétique est motivée par l'adéquation à ce que le texte signifie. Il n'est alors pas étonnant que l'un des exemples que le designer utilise pour illustrer son propos soit une double page du *Coup de Dés* de Mallarmé, exemple fondamental et inaugural, accompagné d'une citation de Paul Valéry indiquant que la mise en page du poème était à coup sûr pensée simultanément à l'écriture de celui-ci¹¹: ceci par la conception de la page en tant qu'unité visuelle. La subdivision prismatique de

⁸ Gerstner Karl, *Designing Programmes*, Teufen, Alec Tirandi Ltd., pp. 36-37. Traduction de l'auteur.

⁹ *ibid.* p. 35.

¹⁰ *ibid.* pp. 52-53. Traduction de l'auteur. Je remercie Philippe Büschinger pour son aide dans la traduction de l'allemand.

¹¹ *ibid.* pp. 38-39.

l'Idée, prise dans la Page comme unité, alliée au vide du papier comme espace structurant¹², est effectivement précurseuse des principes de la typographie intégrale comme de ceux de la poésie concrète. La constellation de mots de Mallarmé est d'ailleurs mise en rapport avec les constellations du poète allemand Eugen Gomringer, dont la rencontre avec Décio Pignatari, membre du groupe Noigandres, en 1956 scella la création d'un mouvement international de poésie concrète¹³.

La démonstration de la convergence d'intérêts dans les champs très différents de la poétique et du design graphique ne nous sert pas à montrer une équivalence entre ces domaines, mais plutôt à mettre en lumière la manière dont à deux niveaux différents, ils se sont émancipés de la subordination de la forme au contenu, en rendant les deux objets interdépendants. Du côté du design graphique, cela induit la création d'objets cohérents, dont l'esthétique dépend de la sémantique dans une association optimale. Le concrétisme du plan-pilote quant à lui, est une manière d'envelopper les multiples dimensions poétiques, mais aussi et surtout, l'entrelacement complet de ces dimensions par une métacommunication, l'intégrité du poème ne pouvant souffrir la perte d'un de ses éléments.

2. Traduire l'intrication: la dimension littéraire

Cette conclusion pose alors des problématiques complexes en termes de traduction, dans la mesure où il ne s'agit pas seulement de faire passer un message poétique d'une langue à une autre, mais aussi de garder la cohérence spatiale et prosodique du poème dans ce passage. Néanmoins, nous ne pouvons pas détacher de manière aussi nette la forme et le contenu dans ce processus: si l'on prend par exemple le poème *Acaso* de Augusto de Campos (1963), consistant en une suite de variations des lettres du mot *acaso* (hasard) au sein de blocs rectangulaires, le problème réside dans le fait qu'une des variations évoque le mot *caos* (chaos), qui donne sens à cette variabilité. Le réagencement spatial des lettres est ce qui donne sens à ce poème, et si le chaos n'apparaît pas, la traduction ne peut être effective¹⁴. Cela s'applique également à la famille littéraire citée auparavant, qui a pour particularité d'être une famille «créatrice», dans le sens où elle pousse à bout des logiques internes du langage: la prosodie, la musicalité ou le néologisme propre à une langue ne trouve pas si facilement d'équivalent dans une autre. Cela incite donc à se demander comment transmettre la dimension esthétique d'une œuvre.

Le problème de la transmission de la dimension esthétique d'une œuvre littéraire est peut-être mis en lumière pour la première fois dans le fameux texte de Walter Benjamin, «La tâche du traducteur» (1923): dans la perspective d'une traduction devant faire passer un message, comment considérer que la part inessentielle de ce message se trouve dans sa forme, si c'est dans cette dimension que réside tout l'attrait poétique d'une œuvre¹⁵? Traduire la «communication» d'une œuvre reviendrait

¹² Mallarmé Stéphane, préface à *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 1914.

¹³ à ce propos, voir l'article de Büschinger Philippe, «"Desnazificação" e reconstrução» in *Caderno Mais! - Folha de São Paulo*, 1996.

¹⁴ De Campos Haroldo, «L'art sur l'horizon du probable», 1969, in *De la raison anthropophage et autres textes*, Caen, Nous, 2018, p. 59.

¹⁵ Benjamin Walter, «La Tâche du traducteur», 1923, in *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot, 2011, p. 110.

donc à définir la traduction comme «transmission inexacte d'un contenu inessentiel»¹⁶. La tâche du traducteur est donc pour Benjamin de transposer l'intention formelle dans le texte traduit, qui se réalisera alors le plus complètement à travers ses traductions, «car la vie de l'original atteindra ainsi son déploiement le plus tardif, le plus large, sans cesse renouvelé¹⁷». Mais, cette réalisation s'avère être au service d'un but paradoxal. Même si Benjamin inverse le rapport de subordination initialement attribué entre l'original et sa traduction, l'importance de la traduction est due à la volonté de retrouver une langue universelle, transcendant toutes les autres, «une langue pure» vers laquelle toutes les langues convergeraient: ceci justifiant la liberté possible de la traduction vis-à-vis de l'original, au profit de la fidélité envers une langue pure¹⁸. Visée inatteignable, ramenant ce qui se profilait comme une physique de la traduction à une métaphysique, selon les mots de Haroldo de Campos¹⁹.

L'inversion du rapport forme/contenu dans la théorie de Benjamin est un pivot qui nous ramène à l'inclusion de la forme comme détermination dans la poésie concrète et dans le design graphique. Le contenu étant ici considéré comme la part inessentielle de ce qui doit être transmis, tout l'enjeu de la transmission réside dans la restitution de la forme. Or, cette assertion implique que la forme puisse être transmise dans une certaine équivalence, tout en étant nécessairement sujette à transformation. Cette inversion est le cœur du travail de Haroldo de Campos, qu'il qualifie de *transcréation*, et qui s'inspire en partie à la fois du renversement benjaminien et de la théorie esthétique de Max Bense. Reprenant la conception de la traduction de Benjamin afin de la pousser jusqu'au bout de ses présupposés formels²⁰, Haroldo de Campos joue sur la fascination de l'auteur pour la figure de l'ange, qui devient alors une allégorie de la traduction: il met en avant la dualité du propos de Benjamin qui montre d'une part une fonction angélique de la traduction comme messagère d'une langue divine, sans incarnation à travers la visée d'une «langue pure»; et d'autre part, un pouvoir donné aux physiques multiples de cette langue, incarné par Lucifer, l'ange déchu. Un ange à deux visages, que le traducteur fait basculer du côté luciférien de la forme et ainsi, de la subversion: l'ange transgresse les règles établies et refuse l'origine théologique, énonçant le *non serviam* face à l'ordre divin. L'ange luciférien de la traduction est celui qui renverse la relation établie comme naturelle entre forme et contenu: la forme prend le dessus et définit la manière dont le contenu est transposé. Porteur de lumière, c'est celui qui montre la voie et qui propose une traduction insoumise, refusant le rapport à une origine présupposée, exempte d'humilité. En termes opératoires, la déduction en est celle-ci:

Traduire la forme (c'est-à-dire le mode d'intentionnalité, la visée d'une œuvre — une forme signifiante, par conséquent, intracode sémiotique) signifie, dans les termes opérationnels d'une pragmatique du traduire, refaire le parcours configurateur de la fonction poétique, le reconnaître dans le texte de départ et le réinscrire, comme dispositif d'engendrement

¹⁶ *ibid.* p. 111.

¹⁷ *ibid.* p. 115.

¹⁸ *ibid.* p. 130.

¹⁹ De Campos Haroldo, «A língua pura na teoria da tradução de Walter Benjamin», in *Revista USP*, São Paulo (33), Mars/Mai 1999, pp. 160-170.

²⁰ Pour ce qui suit, De Campos Haroldo, «Translucifération», 1981, in *De la raison anthropophage et autres textes*, Caen, Nous, 2018, p. 87.

textuel, dans la langue du traducteur, pour arriver au poème comme «re-projet isomorphique du poème original»²¹.

Pour expliciter les présupposés contenus dans ce mode opératoire, il faut mettre en lumière le recours sous-jacent à la théorie de l'information esthétique de Max Bense, considérée comme découlement logique d'une conception physique de la traduction. Dans un autre texte²², Haroldo de Campos s'appuie directement sur cette conception esthétique pour démontrer le fait que ce que l'on traduit d'un texte à l'autre est le non-langage: en prenant pour exemple la phrase en portugais «L'araignée tisse sa toile», et la rapprochant d'un extrait d'un poème de Joao Cabral de Melo Neto, il exemplifie à travers les principes théoriques de Bense en quoi la phrase de départ relève d'une information documentaire (relevant de quelque chose d'observable), voire sémantique (si on ajoute la notion de vérité par exemple), et le poème d'une information esthétique²³. Ainsi, c'est l'improbabilité, l'originalité des signes qui conduit à une information esthétique. Plus précisément, la théorie de Max Bense s'appuyant sur les théories de l'information de Wiener et Shannon, ce dernier présente l'information esthétique comme un ensemble statistique optimal²⁴. Une information est définie par la mesure de sa redondance, de son originalité et de sa complexité, c'est-à-dire par un certain degré d'organisation; une œuvre d'art sera alors définie par une redondance minimale (une œuvre ne pouvant a priori pas être répétée) et une originalité maximale dans les limites de sa possibilité de communication. Information, communication et innovation seront alors les termes clefs au sein desquels différentes probabilités permettront la réalisation de l'information esthétique²⁵.

Ces spécificités rendent l'information esthétique particulièrement fragile: le fait qu'une œuvre ne peut être recrée fait qu'elle ne dispose pas en soi d'un code sémantique en tant que tel. Cela justifie donc son intraductibilité, a priori²⁶. Haroldo de Campos reformule cette hypothèse pour dire plutôt que la réalisation esthétique d'une œuvre ne peut se faire que dans sa codification originale, mais que ce code existe²⁷. Cette modulation lui permet d'avancer sa méthode de transcréation, par l'impossibilité même d'œuvrer au sein d'un code commun au départ: c'est la remise en jeu du code qui viendra donc créer une relation d'isomorphisme entre l'original et la traduction. C'est pour cela que l'auteur énonce que le traducteur est le meilleur lecteur et le meilleur critique de tout texte²⁸: car il ne doit pas transposer seulement le contenu, mais aussi la visée, ce vers quoi le texte tendait dans ses intentions formelles.

L'irréductibilité de la codification originale nous permet ainsi d'éclairer l'impossibilité de la traduction des poèmes concrets, qui est d'autre part exacerbée dans les considérations de design graphique: que serait la transcréation d'un typogramme dans une autre codification? Le design

²¹ *ibid.*, p. 90.

²² De Campos Haroldo «De la traduction comme création et comme critique», 1962, in *De la raison anthropophage et autres textes*, Caen, Nous, 2018, p. 17.

²³ *ibid.*, pp. 18-19.

²⁴ Bense Max, «Extrakt der Statistischen Ästhetik», in *Programmierung des Schönen*, Baden-Baden, Agis Verlag, 1960, p. 21.

²⁵ *ibid.* p. 35.

²⁶ *ibid.* p. 42.

²⁷ De Campos Haroldo, «De la traduction comme création et comme critique», 1962, in *De la raison anthropophage et autres textes*, Caen, Nous, 2018, p. 19.

²⁸ *ibid.* p. 33.

graphique ne peut modifier la structure textuelle, verbale: il œuvre dans une dimension formelle décalée, où les transformations s'effectuent au sein de lui-même. La problématique se pose donc autrement dans le design graphique: là où la traduction œuvre à faire varier le même original dans un rapport de fixations successifs, les objets de design graphique sont eux-mêmes conçus en tant que variations possibles. Le projet, la visée que la transcréation doit retrouver par une lecture critique est déjà présent dans le processus de design, qui est défini par cette dimension: c'est donc directement au niveau du «ré-engendrement du dispositif» en tant que phénomène de variation dans le même qu'il faut placer le design graphique.

3. Faire varier la forme: le côté du design graphique

En envisageant l'œuvre à transcrire comme un ensemble uniforme, néanmoins régi par différentes procédures, Haroldo de Campos met l'accent non sur la transposition du résultat, mais sur le processus de création lui-même; ce qui est également au cœur de la théorie de l'information esthétique de Bense.

On est parvenu à ce que, dans l'analyse et l'interprétation d'une œuvre d'art, l'ancienne différence catégorique entre le contenu et la forme, dont l'esthétique classique et les théories artistiques des sciences humaines traditionnelles vivent encore, passe au second plan. La forme et le contenu cessent de jouer un rôle catégorique décisif et contraignant, et ce qui émerge est la catégorie plus profonde, plus essentielle et plus complète, au sens strict également plus appropriée — plus appropriée à l'horizon de la réalisation — de l'émergence, du processus, de la production de l'œuvre d'art, précisément la réalisation sélective statistique²⁹.

Ainsi, c'est par la mise en lumière du processus que la dissociation forme/contenu peut être ici surmontée. Ce dépassement se fait à travers la notion de réalisation: c'est l'agent unificateur qui permet de considérer l'information esthétique comme un processus avec un aboutissement, et non la conciliation de deux ensembles indépendants. Max Bense fait ici appel à un couplage classique possible/réel, justifié par une théorie statistique, incluant donc des probabilités: les possibles présumés de l'information esthétique n'aboutiront à une œuvre d'art que dans leur réalisation. Max Bense cite d'ailleurs explicitement la réalisation dans une perspective leibnizienne, comme l'issue d'une procédure de choix permettant d'aboutir à la meilleure des solutions possibles³⁰. La visée abordée par De Campos se manifeste ici par le processus de sélection au sein des possibles, qui est l'intentionnalité même de l'artiste. Néanmoins, s'il y a différentes probabilités de sélection, Max Bense n'envisage pas que ces dernières puissent être toutes réalisées: la probabilité ne se

²⁹ Bense Max, «Extrakt der statistischen Ästhetik», in *Programmierung des Schönen*, Baden-Baden, Agis Verlag, 1960, p. 42. Traduction de l'auteur.

³⁰ *ibid.*, p. 31: «La réalisation est l'expression d'une fonction de sélection. Nous avons ici le concept classique de réalisation tel qu'il apparaît chez Leibniz et Whitehead : la création comme réalisation, comme réalisation d'un choix. Le fait que l'information est toujours une information réalisée au sens d'une sélection suggère que la mesure de l'information devrait également être considérée comme une mesure de la réalisation. La sélection fait référence à un certain nombre de possibilités, parmi lesquelles une est sélectionnée pour la réalisation.» Traduction de l'auteur.

changeant en information que dans la réalisation, la probabilité ne reste qu'à l'état de formule³¹. Le problème du design graphique se trouve à cet endroit.

En présentant le processus de design comme programme, Gerstner montre que le design consiste en l'association combinatoire de différents critères propres à résoudre le problème de communication auquel le designer est confronté: la création d'une table combinatoire personnelle, proposant différentes solutions possibles, permettra ainsi d'arriver à une solution considérée comme la meilleure³². Nous retrouvons une logique similaire à celle de Bense. La particularité du design graphique est qu'au sein des critères établis pour la réalisation, certains seront stables, et d'autres seront variables. La variabilité de ces critères est induite par la nécessité d'adaptation de la solution (ou réalisation) à différents contextes ou champs d'application. Pour expliquer son propos, Gerstner prend l'exemple d'une identité visuelle pour un disquaire appelé «boîte à musique»³³. La variation se situe au niveau de la disposition spatiale des éléments typographiques à l'intérieur d'un rectangle aux dimensions variables, dont le but est de pouvoir s'adapter aux différents formats de la papeterie. Les propriétés formelles du papier seront alors un déterminant de la réalisation de la solution graphique. Il n'y aura donc pas de forme de référence initiale: il n'y aura qu'un ensemble d'éléments qui s'adaptera aux contraintes formelles du champ qui doit le recevoir, certaines étant plus redondantes que d'autres. La réalisation ne sera alors pas véritable, dans la mesure où l'ouverture de l'ensemble à la possibilité de variation spatiale continue garde un possible constant.

Cette ouverture du possible est une faille dans l'association forme/contenu que nous avons exploré jusqu'alors. Bien qu'ayant posé l'équivalence des termes et leur influence mutuelle, ce possible formel ne dépendant pas du contenu mais de son champ d'application est une manière de retourner du côté de l'inversion hiérarchique de la translucidification. Dans l'exemple de Gerstner, nous voyons une modification spatiale: mais la variation peut aller jusqu'à une diversification comprenant des centaines d'objets aux propriétés formelles différentes, amenant ainsi la variation dans une variété de dimensions. L'exemple emblématique d'une telle variabilité est la charte graphique d'IBM créée par Paul Rand: une étude en termes d'information esthétique permettrait de mettre à jour les critères de variation en fonction des enjeux de communication, des supports, formats et verrait ainsi se dessiner des logiques combinatoires en fonction des tous ces supports. C'est de cette manière qu'au sein d'une même création graphique, Paul Rand peut créer un poster «Eye Bee M», usant du rébus pour développer une imagerie verbivocovisuelle, et d'autre part, proposer des packagings de disquettes dont le motif sera constitué par la répétition du logotype IBM. Plutôt que de faire le choix d'un possible, Paul Rand épuise les variables de sa combinatoire initiale.

Nous rejoignons ici la relation d'isomorphisme proposée par Haroldo de Campos pour parler de deux œuvres liées par une relation de traduction: «distinctes en terme de langage, mais comme les corps isomorphes, elles seront cristallisées au sein d'un même système³⁴». Il s'agira ici plutôt que de systèmes, de supports «culturels» à la codification propre. De cette manière, Paul Rand camoufle la redondance sémantique (les objets créés, outre énoncer l'information spécifique qui justifie leur

³¹ *ibid.* p. 32.

³² Gerstner Karl, *Designing programmes*, Teufen, Alec Tirandi Ltd., 1964, p. 3.

³³ *ibid.* pp. 42-43.

³⁴ De Campos Haroldo, «De la traduction comme création et comme critique», *op. cit.* p. 21.

existence, portent tous l'appartenance IBM comme information majeure) en œuvrant à une originalité esthétique constamment renouvelée. La dimension inessentielle du contenu sémantique ressort à cet endroit et est rendue évident par la diversité formelle. Ainsi, l'innovation nécessaire à la création d'information telle qu'envisagée par Max Bense est contenue dans la variabilité d'objets dépendant d'un système de production. Le design graphique, dans sa capacité d'expansion dans les formes et dans le temps (un principe graphique pouvant être renouvelé, actualisé), rejoint la translucifération initiale dans la manière dont il rend inessentiel le contenu: par la redondance du discours que portent les objets, le design graphique peut œuvrer à une variabilité de la forme, en se transcrétant continuellement, en jouant constamment les possibilités combinatoires de son système.

La tâche habituelle du design graphique comme transmission d'un message ne se trouve donc plus au cœur de sa pratique, remplacée par la réception d'une suite de possibilités dont la réalisation dépend de leur champ d'application, tout comme la traduction n'œuvre pas tant à la transmission qu'à la mise en variation et à la restitution de l'information esthétique. Bien que cette donnée se rapproche de la variation des systèmes linguistiques dans lesquels œuvre la transcréation, le design graphique n'est pas tant déterminé par la problématique du langage (qui induira certaines transformations formelles) mais plus par celle du support d'investissement, des objets. La convergence historique des références citées, gravitant autour de l'école de design d'Ulm, si elle permet d'aborder des logiques de création esthétique, n'est pas tout à fait à même d'envisager un design graphique aujourd'hui largement déterminé par les techniques de communication informatiques. Dans un contexte contemporain où ces supports n'impliquent plus seulement des résolutions graphiques en terme d'échelles ou de tridimensionnalité mais aussi des technologies de lecture numériques, il est important de resituer les enjeux contemporains du design graphique dans ses relations aux techniques de production médiatiques.

4. Ouverture: le design graphique et le rapport à la technique

D'un point de vue historique, nous pouvons voir que la volonté d'adéquation aux moyens de production industriels est une considération propre au design. Comme le montre Stéphane Vial à travers l'exemple du Bauhaus, le design n'est pas né avec l'industrie, mais s'est créé à partir du moment où il a décidé «d'assumer la production industrielle et non de travailler contre elle»: cela implique donc la prise en compte de la production industrielle mécanisée et la production en série qui en résulte³⁵. La variation assumée du design graphique dépend donc de cette perspective de production. Ce que nous pouvons constater, c'est qu'au fur et à mesure que les techniques se sont développées, le design graphique a produit des objets de plus en plus réflexifs, mettant l'accent sur les codes propres à la production des objets: l'affiche de Fanette Mellier, *Specimen*, conçue pour le pôle Graphisme de Chaumont et montrant une accumulation d'éléments techniques propres à la pratique de l'imprimerie, en est un exemple. Mais passées les préoccupations industrielles, l'informatique impose de nouvelles données. L'arrivée de l'informatique a été un nouvel outil de préoccupation d'abord esthétique (nous pouvons penser au New Alphabet de Wim Crouwel, dont le design typographique est inspiré et adapté pour les écrans à tubes cathodiques) ensuite de création

³⁵ Vial Stéphane, *op. cit.* p. 14.

(les travaux d'April Greiman, assumant l'esthétique bitmap imposée par les premiers ordinateurs) et enfin de diffusion d'information, à partir du moment où les *personal computers* se sont généralisés. Ce passage successif de projection dans des objets industriels à celui de la création conçue pour des médias informatisés réengage la question du *milieu* et non seulement celui de l'objet. Bien que le développement des techniques de production et de création ait été constamment au centre des préoccupations du design graphique, accompagnant ces évolutions par l'expérimentation et l'assimilation de ces techniques, le développement des techniques informatiques posent des problèmes particuliers dans l'enjeu de transcréation qui nous occupe. En effet, le transcodage des médias analogiques est le changement majeur que Lev Manovich relève dans l'avènement des nouveaux médias: l'informatisation des médias a créé des objets dont l'organisation structurelle les rend compréhensibles à des utilisateurs humains, mais dont la structure obéit aux conventions établies par l'organisation des données propre au milieu informatique. Cela mène à créer au sein de ces objets deux strates d'information, l'une culturelle, relevant des codes visuels historiques dans lesquels nous baignons et l'autre informatique, référant ainsi à un univers dont la gestion de données ne correspond pas aux informations culturelles énoncées. Ce composite fait que l'organisation informatique influe sur la strate culturelle³⁶. Nous retrouvons ici une logique semblable à celle de la forme et du contenu, par la préoccupation du passage de l'«immatériel» culturel dans une forme informatique qui ne saurait le restituer sans le trahir: une forme d'intraductible niant l'historicité.

Si la transcréation permet de justifier des transformations dans la perspective d'une irréductibilité des médiums, qu'ils soient langagier ou médiatique, la mutualisation des procédures de création et de variation, non dans une logique générative, mais de cohérence graphique maximale permise dans une variation propre à un milieu médiatique, incite à étendre la notion d'information prise initialement. En effet, la théorie de l'information esthétique sur laquelle s'appuie Haroldo de Campos nous permet de comprendre le processus de synthèse au sein d'un système sémantique alliant écriture et image; la dimension inessentielle du contenu celle de la variation luciférienne des formes. Néanmoins, les variations propres à une charte graphique s'adaptant aux spécificités d'un médium qui l'accueillera est une relation à éclaircir. Car la transposition d'esthétiques analogiques aux fonctionnements informatiques n'est pas seulement un passage: il s'agit de repenser intégralement les variables du projet afin qu'il soit cohérent par rapport aux implications esthétiques et techniques inhérentes au système d'arrivée. Ainsi, la différence est que le re-projet abordé par Haroldo de Campos ne se fait pas à l'échelle d'un seul système, mais d'une multitude, nécessitant ainsi une forme archétypale de référence, plaçant le design graphique dans un amont de la traduction.

Cette particularité de transition nous invite à repenser la notion d'information à la lumière de la théorie simondienne de l'individuation. Là où Bense crée des unités ponctuelles de réalisation par la convergence d'esthétique numérique, sémiotique, sémantique et générative³⁷, Simondon considère l'information comme une «modulation» entre une tension d'information et un domaine informable³⁸. Développée dans sa thèse principale, *L'individuation à la lumière des notions de*

³⁶ Manovich Lev, *Le Langage des Nouveaux Médias*, Dijon, Les presses du réel, 2010, p. 125.

³⁷ Bense Max, «Ästhetik der Programmierung», in *Bit international* n°1, 1968, Zagreb, p. 83.

³⁸ Simondon Gilbert, «Forme, information, potentiels» in *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, éditions Jérôme Millon, 2005, p. 551.

forme et d'information et reprise dans le *Mode d'existence des objets technique* sous la question du milieu associée, la notion de champ retiendra ici notre attention. Prenant également comme point de départ les théories de l'information développées par Shannon et Wiener, le problème théorique qu'elles posent est qu'elles présupposent une faible quantité d'information dans la relation entre émetteur et récepteur afin d'en faciliter la transmission; cela implique aussi l'adéquation totale à un récepteur, en termes de ports de réception. Dans sa volonté d'une théorie de l'information adaptable à des logiques psycho-sociales, ce schème semble réducteur pour définir ce que serait une «bonne» forme. Ainsi, dans le développement de son propos, Simondon pose l'hypothèse suivante:

[La bonne forme] pourrait être, comme l'a pressenti Platon, une dyade ou bien une pluralité de dyades coordonnées ensemble, c'est-à-dire déjà un réseau, un schème, quelque chose d'un et de multiple à la fois, qui contient une corrélation entre des termes différents, une corrélation riche entre des termes différents et distincts. Un et multiple, liaison significative de l'un et du multiple, ce serait la structure de la forme. Si cela était, on pourrait dire que la bonne forme est celle qui est près du paradoxe, près de la contradiction, tout en n'étant pas contradictoire en termes logiques; et l'on définirait ainsi la tension de forme: le fait de s'approcher du paradoxe sans devenir un paradoxe, de la contradiction sans devenir une contradiction³⁹.

La tension de forme abordée par Simondon rejoint nos considérations sur la variation au sein d'un système graphique, dont la cohérence doit toujours jouer avec une forme d'adaptabilité, exacerbée dans la relation au médium numérique par son influence sur la dimension culturelle des objets numérisés. Cette tension d'information va dans le sens d'une forme riche en potentiels, qui ne serait dès lors pas définie par sa transmission, mais par «sa capacité à animer, structurer, des domaines de plus en plus variés et hétérogènes», qui serait donc définie comme *prégnance*⁴⁰. Néanmoins cette tension d'information ne peut fonctionner seule: elle ne se met en place qu'en association avec un milieu, qualifié par Simondon de «*métastable*», en opposition avec la stabilité présupposée de la transmission informationnelle mathématique, c'est-à-dire un milieu qui lui-même recèle une énergie permettant par sa rencontre avec la tension d'information, de donner naissance à une forme⁴¹. La tension d'information dépendra donc du champ auquel elle s'applique, dans une structure hylémorphique permettant toutefois d'envisager l'information non comme des données quantitatives cette fois, mais comme un processus d'adaptation continu, c'est-à-dire qui ne présuppose pas une asymétrie fonctionnelle entre forme et matière, mais bien une réciprocité des termes actifs et passifs⁴².

Cette conception de l'individuation, conciliant forme archétypale et logique hylémorphique, nous permet alors d'envisager l'autre pendant de la création dans le design graphique, c'est-à-dire la mise en variation systémique, une variation n'essayant pas de donner une forme à un support ou matériau, mais d'inclure les logiques propres à ce matériau dans la manière dont la forme se réalisera. Cela permet ainsi de définir des logiques de dispersion et d'adaptabilité plus proches de la réalité de production du design graphique que celle de la traduction, où le problème de la transposition d'une même information esthétique dans différents textes relèverait plutôt de la

³⁹ *ibid.* p. 549.

⁴⁰ *ibid.* p. 550.

⁴¹ *ibid.* p. 548.

⁴² *ibid.* p. 536

question du style et de ce qui en permet sa remise en jeu. L'information telle que conçue par Simondon permet plutôt au design graphique d'appréhender le ré-engendrement continu de ses propres principes en fonction des milieux qui lui sont associés.

Bien que Gilbert Simondon n'ait pas abordé frontalement la question esthétique dans ces notions, nous pouvons voir des échos de sa pensée dans ses *Réflexions sur la techno-esthétique*. L'esthétique de l'objet technique dépendrait d'une part de son usage, mais également de son adaptation au milieu associé: en somme, de son individuation en tant qu'objet technique, efficace, permettant une approche sensible, qui soit en accord avec son usage, sa fonction, ou justement, dans la possibilité de le détourner de ses fonctions premières⁴³. Les mobiles de Calder, considérés comme mécanismes, ont ainsi une beauté particulière par le fait qu'ils dépendent de la variation du vent; le Centre Pompidou, considéré comme objet technique, recèle une beauté dans le mouvement qu'il induit⁴⁴. La techno-esthétique du design graphique serait alors de permettre au milieu de définir la prise de forme, le processus d'information qu'il engendre.

Pris entre des considérations esthétique-sémantiques et un rapport inhérent aux objets techniques, le design graphique agit ainsi dans un entre-deux: fusionnant la forme et le contenu dans la création de signes, la prise de pouvoir de la forme s'effectue elle dans un retour hylémorphique aux objets techniques. Le design graphique serait donc entre transcréation et transcodification; il ne serait pas tant la différence dans le même que la préservation du même au sein de la différence.

Bibliographie

- Benjamin Walter, «La Tâche du traducteur», 1923, in *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot, 2011.
- Bense Max, «Extrakt der statistischen Ästhetik», in *Programmierung des Schönen*, Baden-Baden, Agis Verlag, 1960.
- Bense Max, «Ästhetik der Programmierung», in *Bit international* n°1, 1968, Zagreb.
- Büschinger Philippe, «"Desnazificação" e reconstrução» in *Caderno Mais! - Folha de São Paulo*, 1996.
- De Campos Augusto, De Campos Haroldo, Pignatari Décio, «Plano-pilôto para poesia concreta» in *Noigandres 4*, São Paulo, édition des auteurs, 1958.
- De Campos Haroldo, «De la traduction comme création et comme critique», 1962, in *De la raison anthropophage et autres textes*, Caen, Nous, 2018.
- De Campos Haroldo, «L'art sur l'horizon du probable», 1969, in *De la raison anthropophage et autres textes*, Caen, Nous, 2018.
- De Campos Haroldo, «Translucifération», 1981, in *De la raison anthropophage et autres textes*, Caen, Nous, 2018.
- De Campos Haroldo, «A lingua pura na teoria da tradução de Walter Benjamin», in *Revista USP*, São Paulo (33), Mars/Mai 1999, pp. 160-170.
- Gerstner Karl, *Designing programmes*, Teufen, Alec Tirandi Ltd., 1964.
- Mallarmé Stéphane, préface à *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 1914.
- Manovich Lev, *Le Langage des Nouveaux Médias*, Dijon, Les presses du réel, 2010.

⁴³ Simondon Gilbert, «Réflexions sur la techno-esthétique» in *Sur la technique*, Paris, PUF, p. 382.
⁴⁴ *ibid.* p. 394.

- Moati Raoul, «Les métastases de la trace, écriture et déconstruction chez Derrida» in *Les mutations de l'écriture* [online]. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2013.
- Simondon Gilbert, «Forme, information, potentiels» in *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, éditions Jérôme Millon, 2005.
- Simondon Gilbert, «Réflexions sur la techno-esthétique» in *Sur la technique*, Paris, PUF, 2014.
- Vial Stéphane, *Court traité du design*, Paris, PUF, 2010.
- Warde Beatrice, «The Crystal Goblet or Printing should be invisible» 1932, in *The Crystal Goblet: sixteen essays on typography*, Londres, The Sylvan Press, 1955.