

Comment faire du graphisme ici ?

FAIRE LOCAL

ALEXANDRE D'HUBERT

INT
RO

J'avais pris une pause dans mes études. À la suite de mon diplôme de DNA (Diplôme National d'Art) passé en juin 2019, j'ai décidé alors de faire un service civique, dans une association militante pour le développement durable et l'éducation populaire, nommée Evaléco. Cette association est située à Grasse, dans un tiers-lieu appelé Sainte-Marthe. Ce lieu est rempli d'énergie créatrice et militante qui émane de tous les gens qui habitent et côtoient ces espaces. Je me suis rendu compte de l'importance du « faire local », de s'inscrire dans un territoire, de tisser des liens avec ceux qui œuvrent dans celui-ci, des vertus de développer une économie locale, une production proche, raisonnée et humaine.

Comme j'ai une formation de graphiste, j'ai commencé à questionner les outils utilisés dans cette discipline qui nous sont finalement peu connus, alors même qu'on les a eus dans les mains pendant des années. Comment sont-ils produits ? Il y a d'abord et bien sûr l'ordinateur (et le numérique en général), qui est produit grâce à des extractions minières qui ont un impact environnemental conséquent, mais qu'on ne voit pas (et dont on n'a pas conscience) car elles sont en Afrique, en Amérique du sud ou en Asie. Mais je me suis surtout questionné sur la fabrication des encres, consommable obligé pour tout projet d'impression. Sans s'y connaître, on sait vaguement qu'il s'agit de pigments tenus ensemble par un liant. Mais quels sont ces pigments et ces liants ? Comment sont-ils fabriqués, d'où proviennent-ils ? Quel est l'impact de cette production ?

C'est avec ces questionnements que j'ai commencé à m'intéresser à la fabrication de pigments à partir de plantes tinctoriales, des plantes remplies de colorants que l'on utilise pour teindre ou fabriquer des pigments. Sur cette lancée, en début de février 2020 avec une autre volontaire de l'association, Blandine, nous avons organisé une visite du Conservatoire des ocres du Roussillon.

Le but de ce voyage était d'apprendre à fabriquer de la peinture « suédoise », une peinture dite écologique qui utilise de la farine et de l'huile de lin comme liant, et d'acheter des ocres dans le but d'organiser un chantier participatif. L'idée était de restaurer quelques centaines de volets écaillés qui se trouvaient tristement sur le tiers-lieu. Mais pour moi, c'était l'occasion d'en apprendre davantage sur une source de pigment localisée. Le confinement a enterré ce projet de chantier, mais ce voyage a été déterminant pour la naissance de ce mémoire.

En visitant le Conservatoire des ocres du Roussillon, puis en me baladant dans le village du nom de Roussillon, quelque chose me sauta aux yeux. Tout était rouge, jaune et orange. Il y avait bien entendu la terre, qui colorait le sol, que l'on foulait de ses teintes ocres, mais qui aussi s'élevait dans le ciel sous forme de falaises, écorchées par l'exploitation industrielle qui a fait la renommée de Roussillon. Mais ce n'est pas tout, ces teintes se retrouvaient également dans les rues de la ville, plus précisément sur les murs des maisons, ce qui fait le charme et la spécificité de ce village perché. Si je devais décrire ce lieu en quelques mots je pourrais parler de nuances d'ocres. Il était évident que ces bâtiments étaient comme une extrusion du sol. Le lien était direct, visible, la couleur exprimant le rapport entre le sol et la construction de la ville, et façonnant l'identité de ce territoire.

Cette visite a élargi les questionnements que je m'étais formulés précédemment. Ainsi je me suis demandé quel était le lien entre les couleurs et un territoire ? En quoi la production des matières colorantes influence l'identité d'une localité ? Comment les matériaux présents sur un territoire façonnent-ils son identité ? Comment définir l'identité d'un territoire ? Est-ce que une question d'images, de signes ? Mais avant tout, qu'est-ce qu'un territoire ?

Dans ce mémoire, je vais essayer de définir ce qu'est « le local », de cerner et délimiter cet espace. Je vais également chercher des pistes de ce que pourrait être une production locale de graphisme et d'images, cela par deux approches. Premièrement, je vais rechercher s'il existe des signes qui pourraient exprimer, influencer ou participer à l'identité d'un lieu, et si le réusage ou la réinterprétation de ceux-ci contribue à la singularité de la localité. Deuxièmement, je vais interroger la place du matériau sur lequel sont apposés les signes dans la perception d'une l'identité. De par ces questionnements, je serai amené à définir la notion de « vernaculaire », qui a son importance dans ma réflexion, et à définir la place de la technique dans le « *faire local* ».



Photographie du village de Roussillon.



Le « colorado » provençal. Ancienne carrière d'ocre à Roussillon.





*Définir
le lieu*

Lorsqu'on interroge les notions de « local » ou « d'identité » d'une localité, d'un espace, on en vient à se demander l'échelle de l'objet spatial qu'on voudrait représenter, ce qu'il contient et donc, comment le nommer ? Lieu, territoire, pays, paysage... Quel mot choisir ? Lequel serait le plus approprié, lequel pourrait-on lier à l'identité ? Quelle identité d'ailleurs ? Il convient donc de questionner ces termes et de savoir s'ils décrivent des réalités observables, concrètes, ou bien des perceptions individuelles et collectives d'un espace.

Lors d'un séminaire doctoral réalisé à l'ÉNSAG (École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble) en 2008 nommé « Modèles, références et analogies dans les conduites à *projet*¹ », Jean-Pierre Boutinet, Professeur émérite en psychosociologie de l'Université catholique de l'Ouest, dit :

« Le lieu est toujours un lieu-dit. En déclinant l'espace habité en termes de lieu, aussitôt nous sommes renvoyés à la symbolique et à l'histoire. De quel lieu s'agit-il ? Comment se nomme-t-il ? De quelle charge sémantique son nom est-il le révélateur ? De quelle histoire est-il porteur ? Au-delà de son nom, que peut-on évoquer à travers sa sémiologie : quel sont les différents signes qui sont associés à ce lieu ? Mais vouloir réduire l'objet architectural uniquement à une question de lieu, c'est ré-enchanter l'espace à trop bon compte, d'où l'intérêt de convoquer une autre façon d'habiter qui est plus dure et plus problématique, celle du territoire. Le territoire est cet espace bien délimité dans ses frontières, qui va permettre des échanges sociaux, notamment par les communications permettant de se déplacer à l'intérieur dudit territoire. Le territoire favorise des transactions, rendues plus problématiques au-delà de ses frontières. Le territoire c'est aussi un espace socialement contrôlé, que l'on défend, que l'on protège, un espace marqué par

des rapports de pouvoir. Penser l'espace à habiter en termes de territoire, c'est quitter l'histoire et la mémoire du lieu pour s'ancrer dans le moment présent, celui des dynamiques politiques. »

On a là un début de réponse intéressant. Ici, Jean-Pierre Boutinet distingue le lieu du territoire, le premier étant transmis oralement et relevant plus de la mémoire, de ce qui est passé, ce qui en fait quelque chose de flou, d'éthéré. Alors que le second est un espace du présent, délimité, politique, contrôlé, où sont inscrites les actions et les relations humaines.

Le lieu est symbolique, régit par des signes, définit par des mots qui permettent de l'identifier. Il nous décrit là un espace poétique caractérisé par le flou qui brouille ses limites et le clairement arrêté.

Le territoire est l'espace rendu réel et tangible par son administration. Ses frontières sont définies et donc ce qu'elles contiennent peut être contrôlé et géré. Il est politique et c'est sans doute ce qui fait qu'il est plus problématique à traiter.

Dans cette intervention J. P. Boutinet traite de l'objet architectural et pose la question de la position que celui-ci doit avoir face à ces deux espaces, sans doute quelque part entre ces extrêmes.

Jean-Luc Piveteau, professeur de géographie et auteur de nombre d'articles sur le sujet, confirme cette distinction tout en ajoutant de la complexité à ces définitions dans « Lieu et territoire : une consanguinité dialectique ?² » Dans cet article il met en avant la proximité des termes de « lieu » et de « territoire » dans l'usage, et essaye de les différencier en s'attardant notamment sur ce qu'est le lieu.

Ainsi, il nous dit que le lieu est un espace temporel, lié au passé et à la mémoire. Il note que malgré le temps qui passe, les changements de cultures, de population,

le lieu reste et garde son nom. Il nous dit « Dans sa fonction d’ancrage, le lieu a une connotation de permanence, de stabilisation, de durée, de continuité, assurant la transmission dans le temps. » De ce fait, le lieu est un point de repère, un point d’ancrage aussi bien spatial que temporel. Cet ancrage permet de créer un lien entre ceux qui ont une familiarité à un lieu particulier, même éloigné de celui-ci « Ce qui frappe, c’est de voir comment pour les gens (quand ils se croisent dans le train, dans la vie quotidienne, n’importe où) le fait de trouver un lieu qu’ils ont en commun, qu’ils ont habité (tel quartier, telle ville), crée entre eux immédiatement un ancrage commun, davantage même : une communauté spatiale d’ancrage. »

D’une manière générale, le lieu est conceptuellement un point, quelque chose de plutôt circonscrit, de plus ou moins grand (quelques km² ou bien une grande ville). C’est pourquoi il parle de sur-centralité pour parler des lieux, même si ceux-ci entretiennent des relations les uns avec les autres, tissant comme un réseau. Ce réseau est une composante du territoire qui, pour Piveteau, est une superposition de strates : politiques, économiques, culturelles, naturelles, religieuses. Ainsi, le territoire est quelque chose qui existe dans l’instant présent, comme étant la somme de ses différentes composantes, à un moment T, car ces strates sont en mouvement et non pas figées.

C’est un bon début. Mais allons plus loin.

Un rapport nommé « Quêtes interdisciplinaires des identités de lieux sur le grand territoire autoroutier Gier-Ondaine³ », rédigé par de nombreux auteurs ayant travaillé sur le dit territoire, va nous y aider. Malgré le nom ennuyant et académique du document, il est intéressant car les auteurs s’attardent sur la définition de leur objet d’étude, « le grand territoire autoroutier Gier-Ondaine », situé entre Saint-Étienne et Lyon. Pour cela ils convoquent de multiples manières d’aborder

cet espace, de le décrire, pour mettre en valeur la complexité du territoire et surtout la multiplicité des perceptions de ce territoire. Ils questionnent ainsi ce qu'est son identité, voire ses identités.

Dans la 3^e partie de leur document les auteurs mettent en avant ce qu'ils appellent la « polyphonie du paysage » et entendent dans cette expression qu'il y a plusieurs façons d'interpréter le paysage, autant conceptuellement que sur le plan subjectif.

« Le mot « paysage » peut être entendu suivant des sens divergents. Ces vingt dernières années, de nombreux travaux ont montré que ce terme ne signifie pas la même chose suivant les interlocuteurs. De plus, le mot « paysage » est ambigu en lui-même. L'usage veut qu'on l'emploie pour désigner à la fois la chose, l'environnement physique, et sa représentation, l'image de ce même environnement. »

Ils posent dans cette phrase que le paysage est une notion floue car elle englobe plusieurs définitions et considérations, ce qui fait paysage n'est la même chose selon les personnes, c'est subjectif.

Pour enlever l'ambiguïté entre l'environnement et sa représentation, les chercheurs convoquent une distinction opérée par Alain Roger qui utilise le mot « pays » pour parler « d'une portion de territoire, esthétiquement neutre, avant son artificialisation en paysage », donc l'environnement en soi, dépourvu de culture (d'intervention humaine). Et il utilise le mot « paysage » pour désigner le « pays » auquel on conjugue la culture, l'histoire, les représentations et croyances culturelles. Le paysage est donc une jonction, un concept relationnel qui fait cohabiter la nature et l'humain. Le pays est « en quelque sorte, le degré zéro du paysage » car il est la base sur laquelle le paysage se construit et n'a

pas réellement d'existence car il n'y a pas de pays qui n'a pas été touché de près ou de loin par la main de l'homme.

Par la suite, les auteurs démontrent l'aspect subjectif et multiple du paysage en interrogeant trois groupes sociaux différents quant à leur vision du Gier-Ondaine. Les trois groupes sont les élus, pour beaucoup d'un certain âge et fortement ancrés dans le territoire, les habitants, qui désignent un groupe assez mixte, et en dernier les enfants. Commençons par parler de ce qui est commun, ce qui est partagé. Tout d'abord il y a l'influence des exploitations houillères et de l'activité industrielle sur le paysage, qui a influencé la manière dont l'urbanisation de la vallée s'est construite. Même si cet aspect est partagé, il a une plus forte importance chez les élus, qui ont une grande conscience de l'histoire industrielle et de la mémoire et en font un élément identitaire fort. Deuxième et troisième éléments : l'eau et la forêt, capital paysager commun et perçu par la population.

Maintenant parlons des différences : les élus parlent essentiellement d'une double culture rurale et industrielle comme élément identitaire spatial. Cette mémoire, ce passé, constitue ce qui est l'essence de leur territoire. Alors que chez les habitants, c'est le présent qui est important, car ce qui fait qu'ils font groupe est le simple fait d'habiter la vallée, comme condition sociale partagée. Ils s'intéressent au passé, oui, mais de manière plus distanciée que les élus. Pour les enfants, certains mettent en avant la ségrégation sociale du territoire, où les riches vivent en haut des coteaux, « là où c'est beau et qu'il y a la nature », et les pauvres au fond de la vallée, là où c'est « moche ». Sans nier l'aspect inégalitaire de la chose, les auteurs développent cette vision en disant qu'il est lié au prisme culturel occidental qui dit paysage = nature, et que ce qui est culturel n'est donc pas du paysage, ainsi que par l'influence du mouvement romantique qui a fait de la montagne un paysage beau, là où il était perçu

comme inhospitalier auparavant. Les enfants rêvent moins d'un « ici autrement » prôné autant par les élus que les adultes, que d'un « ailleurs », au pire un « futur probable », le territoire étant ce qu'il est, ils ne pensent pas à son changement.

Dans cet exemple on peut voir que la perception d'un territoire, d'un paysage, et de son identité diffère selon les générations et selon son appartenance sociale. La différence générationnelle est sans doute liée à la relation qu'ont ces différents groupes avec le déplacement. Les enfants sont nés dans une société où se déplacer hors de sa région est tout à fait banal et facile à entreprendre. Ils envisagent donc plus facilement de quitter leur vallée que de rester pour la changer, contrairement aux personnes plus âgées qui sont nées dans un contexte où il était plus difficile de quitter son territoire.

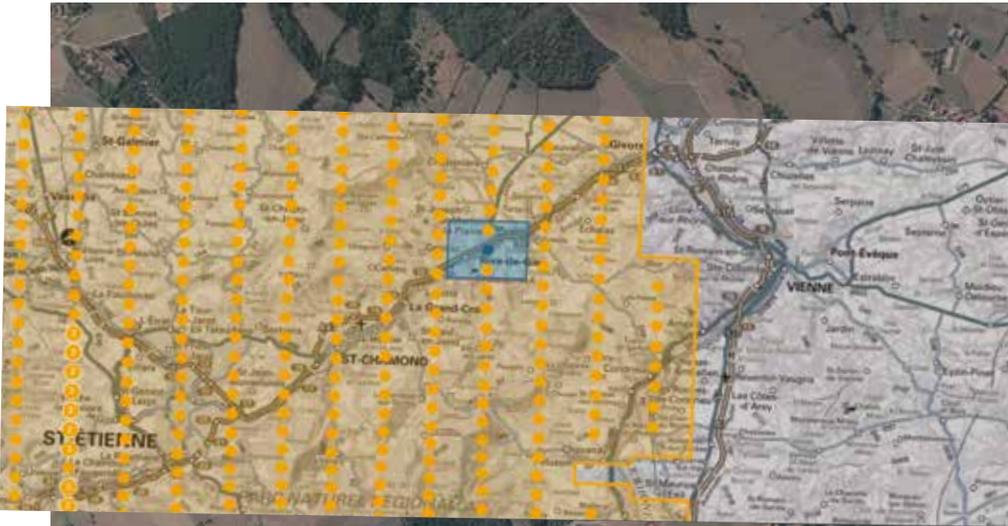
L'appréhension du Gier-Ondaine dépend donc bien de l'interlocuteur et change donc la manière de s'identifier au territoire. Les élus s'identifient au lieu, alors que les habitants s'identifient avec le lieu. C'est à dire que les premiers font groupe car ils ont un passé en commun lié à une géographie commune, alors que les second font groupe parce qu'ils habitent et pratiquent le même espace. L'identité spatiale dans ce second cas est, selon Mathis Stock que citent les auteurs, « un pivot intégrant les relations des Hommes aux lieux et l'aspect paysager. [...] Il rassemble donc les relations des Hommes à d'autres Hommes et les relations des Hommes à l'environnement, au monde physique qui les entoure ». Alors que chez les élus, l'identité spatiale est « un référent géographique de l'identité », qui n'est qu'un rapport très précis à la géographie parmi d'autres, et qui de fait, exclut toutes autres manières de s'identifier au lieu.

La vision des habitants est donc moins excluante car elle ne base pas l'identification sur une hérédité, même s'ils ont des préoccupations vis-à-vis du passé.

C'est-à-dire que beaucoup d'habitants ne pleurent pas le passé industriel qui caractérisait la région et la rendait active, mais voient plutôt dans l'usine fermée un élément symbolique de crise, là où l'usine qui tourne est belle. Ils veulent un renouveau de l'activité mais pas forcément de l'activité industrielle passée.

Ces différents textes nous permettent de comprendre à quel point il est difficile, voir artificiel, de démêler le lieu du territoire et de trouver une seule définition à un paysage. Ce sont des couches spatiales qui s'entremêlent, et par la même occasion les mots qui les décrivent se mélangent, rendant compliqué de trouver une seule sémantique pour tel ou tel terme. De plus, il y a plusieurs manières de percevoir ces espaces, et cette vision dépend de notre environnement et de notre bagage socio-culturel. De ce fait, il n'est pas possible de définir une identité définitive pour un territoire. Cela serait restrictif et exclurait les perceptions plurielles de l'espace, ainsi que ceux qui les partagent. Au lieu d'essayer de définir exclusivement les territoires par un quelconque passé ou patrimoine (naturel ou culturel), il me semble plus intéressant de le concevoir comme un espace habité et pratiqué par les mêmes personnes à un moment précis. Bien que le passé et la mémoire soient constitutives de ces espaces, il est moins discriminant de poser l'appartenance à un territoire par le seul fait d'être habitant et acteur de celui-ci. Cela permet d'ancrer les espaces dans le présent et cela donne la possibilité d'y intervenir pour le meilleur, car le passé est figé.

Cette conception accorde plus de pouvoir aux habitants parce que réciproquement ils sont ce qui définit le territoire. Ils sont donc légitimes à intervenir et à modeler l'espace selon leurs volontés et les perceptions qu'ils en ont. Ainsi, une grande place est laissée à l'individualité de chacun de s'exprimer et au collectif de se construire dans son territoire.



Photographie satellite d'une partie de la vallée du Gier (2013)





Identifier
par
les signes

Les signes vernaculaires comme objets d'identification

Ce qui fait qu'on sent la particularité d'un lieu, les éléments qui composent une identité locale viennent de ce qui perdure. De ce qui est durable. Par leur durabilité, ces choses acquièrent de l'importance, de la valeur à nos yeux, et établissent un cadre qui permet d'identifier un lieu. Mais quels sont les éléments visuels qui contribuent à l'identification d'un lieu ou d'un territoire ? Les signes graphiques sont légion dans le paysage contemporain mais ont-ils un rôle dans la définition d'une localité ? Quels sont les signes graphiques qui perdurent et nous permettent ce sentiment ?

Phil Baines et Catherine Dixon sont tous deux designers graphiques enseignant la typographie au Central Saint Martins College of Art and Design, à Londres et co-curateurs du Central Lettering Record. Ils ont publié en 2003 : *Signs: lettering in environment*⁴, un livre traitant des lettres et de la signalétique dans l'espace public, appuyés par de nombreux exemples.

Les auteurs accordent de l'importance aux panneaux de signalisation et aux lettres lapidaires car ils font partie de notre environnement quotidien et le sont, à priori, pour un moment. Beaucoup étaient là avant nous et beaucoup y seront après. D'où l'importance de l'architecture dans l'identification d'une localité. Les auteurs attribuent d'ailleurs plus d'importance aux lettres lapidaires qu'aux lettres peintes pour cette question de durabilité (même si ces dernières peuvent survivre plus longtemps que prévu). Dans cette logique, les découpes vinyles, réellement peu durables, ont encore moins d'importance dans l'identification d'un lieu.

Les deux designers lient la disparition de la pratique de l'inscription lapidaire de l'activité, ou juste de l'action de nommer un bâtiment, aux changements récurrents



a



b



c



d

a & b Lettres gravées des murs de Bath (Angleterre)

c Panneaux de signalisation peints au pochoir à Venise (Italie)

d Plaque de signalisation gravée dans le marbre à Rome (Italie)

d'affectations de ceux-ci, plus fréquents que dans le passé. Cela ne fait plus sens pour un commerçant d'inscrire, par exemple, « coiffeur » sur l'architecture, tant il est peu probable que son activité perdure dans ce lieu. L'accélération due à la modernité et nos modes de consommation ont entraîné une perte d'usage de ce qui est durable.

Pourtant, il ne suffit pas de rendre visible des noms et mots liés à la localité pour créer un sentiment de localité. C'est la combinaison de la manière dont ces mots sont mis en formes et du matériau sur lequel les lettres sont apposées. Les auteurs nous parlent des panneaux peints de Venise, des lettres gravées dans le marbre de Rome ou des lettres gravées dans le grès de Bath (Angleterre) comme des exemples marquants, qui créent par leurs singularités ce sentiment de localité.

Il est aussi intéressant de parler du système de signalisation des noms des rues du vieux Toulouse. Cette signalétique utilise des panneaux en céramique de forme octogonale sur lesquels sont peints en bleu sombre des lettres à empattements très contrastées. Les panneaux sont de deux couleurs : jaune et blanc. Les premiers indiquent les rues parallèles à la Garonne et les seconds indiquent celles qui sont perpendiculaires au cours d'eau, ce qui est une particularité atypique et véritablement propre à la manière dont sont organisées les rues de la ville, par rapport à la Garonne.

Ces combinaisons de lettres et de matériaux ne sont pas établies par hasard. Elles sont le résultat d'un contexte de production précis et propre à un espace géographique donné, qu'il soit artisanal ou industriel. Parmi les procédés artisanaux, les auteurs nous donnent les exemples cités précédemment mais ils décrivent aussi de procédés industriels plus largement répandus dans certains pays comme l'usage de lettres en fonte en Angleterre, en acier émaillé en France ou de plaques de céramique

en Espagne. Ce constat affirme que ces combinaisons lettres – matériaux sont conçues par rapport à des productions locales, souvent liées à l'exploitation de ressources régionales à une époque donnée.

C'est pourquoi l'imitation et l'application de certaines de ces combinaisons à d'autres contextes est dépourvu de sens, et peut nuire à la diversité en remplaçant d'autres combinaisons. Dans un souci de promouvoir certaines identités locales, les autorités publiques peuvent être tentées d'appliquer des systèmes visuels précis dans toutes sortes de contextes dans un dessein de marketing, de marchandiser l'espace, de muséifier le patrimoine. Les deux co-auteurs évoquent le système visuel du quartier londonien de Westminster, dont le design est exemplaire, mais qui a été largement employé de la sorte hors de son contexte, remplaçant de facto d'autres systèmes pourtant fonctionnels et établis dans leurs contextes.

Cela n'est d'ailleurs pas cantonné au domaine des lettres dans l'espace public. Jean-Laurent Cassely décrit ce phénomène sous l'angle de l'authentique et du *fake*⁵, du vintage, une mode qui s'inscrit dans la volonté d'authenticité, de fait-main, d'objets d'une époque révolue qui semble plus sympathique. On produit donc des objets qui semblent aller contre l'uniformité et l'impersonnalité des produits manufacturés mais en réalité, il s'agit juste d'une imitation, d'une patine, d'une esthétique qui ne reproduit en rien les objets d'origine, car ils étaient souvent conçus dans un autre système de production. Il s'agit donc encore d'imitations qui ne prennent pas en compte les contextes d'invention et de production, qui renvoient à une image biaisée d'un lieu, d'une époque.

Dans leur livre Phil Baines et Catherine Dixon déclarent :



Système de signalisation bichrome à Toulouse

*Plaque de signalisation routière
Michelin en lave émaillée.
Photographie prise à
Vernoux-en-Vivaraïs (Ardèche)*





Panneau de signalisation du quartier de Westminster (Londres)

«La typographie domine. Là où des traditions architecturales bien établies influaient sur les formes typographiques, la tendance actuelle est à l'inverse – au détriment de ces pratiques traditionnelles. Encore et encore nous voyons des caractères typographiques apposés sur des matériaux sans la moindre qualité, utilisés comme lettrage dans l'espace public, à une échelle qui dépasse l'usage prévue de ces lettres. Les pratiques artisanales comme la taille de pierre sont moins courantes et une indifférence semble concerner les qualités humanisantes qu'apportent ces lettrages à l'identité d'un lieu, à travers un choix attentionné d'une combinaison de formes simples appliquée à des matériaux de qualité. Pourtant, les petits commerces ne peuvent (ou ne se donnent pas la peine de) se payer autre chose qu'une découpe vinyle numérique, et les pratiques artisanales, quand elles sont plébiscitées, sont réservées à des travaux culturels d'importance (musées, bâtiments et monuments historiques, restauration, etc.)»

Un même manque de clairvoyance a contribué à répandre l'esthétique « corporate » sur les enseignes des commerces, qui changent si fréquemment de main qu'indiquer de manière durable dans l'architecture le nom d'une propriété est devenu superflu. À la place, on se repose sur une conception de l'identité passe-partout qui ne prend pas en compte les spécificités d'un contexte local. Peu de considérations sont données, par exemple, à l'idée que des caractères typographiques de titrage ne seraient pas garantis de s'adapter à l'architecture d'un bâtiment, et encore moins si ce bâtiment possède une personnalité architecturale qui lui est propre. Si on prend les enseignes des commerces de périphérie ou des grands groupes en général, rien ne détruit plus la spécificité d'un lieu que l'usage systématique d'une esthétique.

C'est pourquoi tous les centres-villes et périphéries se ressemblent.

Les auteurs nous parlent d'une hégémonie de la typographie dans la représentation des commerces et activités dans l'espace public. Selon eux, c'est lié à la méthode de production : les outils conceptuels destinés à faire des identités sont appliqués strictement dans tous les cas, ne prenant pas en compte les spécificités locales, notamment architecturales.

J'ose penser qu'on peut parfaitement prendre en compte les spécificités architecturales et locales d'une activité et répondre à ces contraintes avec des outils numériques et notamment typographiques, plus facilement aujourd'hui qu'en 2003, date où ils ont publié ce livre. Mais une chose est vraie, c'est qu'appliquer la même méthodologie pour concevoir des identités peut importe le lieu, sans prendre en compte le contexte, aboutit à une uniformisation des espaces, un ersatz d'une « esthétique internationale » qui mène à l'abolition des identités locales. On peut dire que visiter les centres-villes de Barcelone ou de Berlin revient parfois au même : on y retrouve les mêmes magasins, avec les mêmes enseignes.

Le risque de l'imitation

Les imitations superficielles des assemblages décriés par P. Baines & C. Dixon s'expliquent par l'analyse des mécanismes de promotion des espaces publics des métropoles, explicitée par Guillaume Faburel dans *Les métropoles barbares*⁶. Ce genre de promotion visuelle nous paraît jouer en faveur de la conservation et la valorisation du patrimoine. Or ce n'est pas le cas. Dans *ce livre*, l'auteur décrypte le phénomène qui s'opère dans absolument toutes les métropoles : dans un contexte de compétition, ces villes cherchent à attirer à elles

le plus de touristes et de populations susceptibles de générer du capital dans l'économie mondialisée. C'est-à-dire : les cadres, les « startupper », les créatifs, etc. (et cela au détriment d'autres populations). Pour accomplir cet objectif, tous les décisionnaires locaux mettent en place exactement les mêmes mécanismes de « promotion » de la culture et du patrimoine. Le procédé consiste à muséifier et marchandiser le patrimoine et le vernaculaire, à transformer ces espaces en vitrine « de ville avec une histoire riche », dans le but de capitaliser sur cette culture. C'est dans ce cadre qu'on peut observer, comme avec l'exemple des panneaux de Westminster, un remplacement d'usages et d'identités locales, dans une démarche de vente d'une image de telle ville ou de tel quartier. Et ceci sans aucune considération réelle de la culture et du patrimoine d'un lieu, bien souvent populaires, tout juste bons à être appropriés dans une logique marchande. De plus, le graphiste a un rôle dans ce mécanisme discriminant. C'est pourquoi on a pu voir apparaître en 2014, sur la façade du pavillon des canaux à Paris, nouvellement réhabilité en café-restaurant, la phrase « Gentrification m'a tuer. Crevez graphistes! ». C'est par cette phrase que Pierre Doze, dans son article *Les joies irritantes des caresses infécondes*, note la place prépondérante du designer dans le processus d'embourgeoisement des quartiers de Paris, et plus largement des métropoles occidentales.

Angelica Ruffier, alors étudiante à l'ÉSAD Valence, propose une analyse de l'objet de la carte postale dans la publication *.txt I*⁷. Elle y parle de la production de cet objet imprimé mise en lien avec les enjeux sociaux économiques qui l'affectent. Elle met en évidence dans cette étude que les cartes postales diffusent des visions multiples de la ville à différentes époques. Sans revenir sur toute l'évolution de cet objet, il est intéressant pour nous de s'attarder sur ce que montraient les cartes postales

entre 1940 et 1970. Durant cette période, les photographies des cartes montraient la ville, l'urbanisation, telle qu'elle est : artificialisation du paysage, grands ensembles routiers, supermarchés... Car à cet époque de telles visions n'étaient pas laides ou négatives. Il s'agissait de montrer le succès de la modernité, du progrès, de montrer la ville comme réussite civilisationnelle, et cela avec des couleurs bien saturées pour exacerber la joie d'y vivre. Après 1970, ces paysages ont disparu des cartes car on avait commencé à questionner certains aspects de cette modernité, il devenait alors problématique de les montrer. À la place, ce sont les images qu'on a davantage l'habitude de voir qui se sont imposées. Les photos de monuments, de vieilles villes, les clichés pour les touristes en somme. L'objet qu'est la carte postale est intéressant car il nous propose visuellement l'image construite et factice de la ville, que les éditeurs et institutions publiques communiquent et mettent en avant.

C'est le risque lorsqu'un designer est amené à travailler sur un projet lié au territoire. Même avec la volonté authentique d'avoir un impact social et de valoriser une population et son quartier/ville/pays, bien souvent son intervention sert l'image factice que veulent mettre en place les politiques locales. Image qui change selon les époques, comme en attestent les cartes postales. Et malheureusement, ces interventions desservent les populations qui sont sensées bénéficier du projet, car souvent l'espace concerné se gentrifie, ce qui à terme exclut les habitants des lieux. Ça a été le cas par exemple avec les Grands voisins à Paris, un tiers-lieu initié par le groupe de designers Yes We Camp et installé dans un ancien hôpital, qui avait comme projet de valoriser le quartier où il était implanté et sa population, en les incluant dans des dynamiques de montée en puissance citoyenne, pour leur redonner du pouvoir sur leur quotidien. En fin de parcours,

le quartier est devenu surtout « branché », prisé des « bobo ». L'ancien hôpital a été détruit pour que le groupe Vinci construise de nouveaux logements, faisant monter le prix des loyers du quartier, prix acceptables pour les nouveaux habitants aisés mais bien trop cher pour les habitants « historiques », qui sont « invités » à aller plus loin.

L'imitation d'esthétiques anciennes propres à un lieu, à une ville ou autre, en plus d'amener à une uniformisation des villes et à une dévalorisation du patrimoine, peut également contribuer à la violence sociale opérée +par les politiques d'aménagement des territoires. Il conviendrait de faire attention à ce genre d'entreprise.

Dans son article, A. Ruffier cite l'architecte Rem Koolhaas, qui dans le livre d'Andrea Urllberger, *Parcours artistiques et virtualités urbaines*, imagine ce qu'il nomme la « generic city », « la ville générale, la ville sans qualités, la ville sans identité, qui est un simple inventaire des conditions urbaines que l'on peut percevoir en Asie, en Amérique mais également en Europe ». Dans sa ville imaginée, la soustraction de l'aspect historique et patrimonial de la ville permettrait d'éviter la muséification marchande de la ville expliquée plus haut. Pour lui, il faut donc abolir les « identités » des villes, ces images construites par les décideurs des métropoles.

Mais cela me paraît faire fausse route. Cette prise de position m'évoque les mouvements d'avant-gardes du début du XX^e siècle, qui rejetaient les ornements, les néo-régionalismes et autres aspects visuels qu'utilisait la bourgeoisie, récupérés des codes de la noblesse pour asseoir leur prestige et leur position sociale⁸. Ils ont donc cherché à faire des objets et des architectures purement fonctionnels et dépourvus de ces vestiges du passé. Au final, ils ont juste créé une nouvelle esthétique qui s'est vue être réappropriée par la bourgeoisie, car c'est une caractéristique de celle-ci que de se saisir des formes et des territoires. Avec le recul que l'on a maintenant

sur ces mouvements, comme le Bauhaus par exemple, on peut qualifier ces projets d'utopies bourgeoises car les objets produits dans cet esprit de pure fonctionnalité n'étaient accessibles qu'aux fortunés.

Le retour de la peinture en lettre, pourquoi ?

De nombreuses activités artisanales renaissent depuis une décennie et de plus en plus de personnes s'intéressent à des techniques et savoirs-faire oubliés, dépréciés, anciens, et aux esthétiques liées à ces métiers. S'agit-il d'imitations des formes passées, de faire du nouveau *vintage* ou assistons-nous à la naissance d'un nouveau contexte de production ?

Le regain d'intérêt pour les choses faites « à la main » ou bien artisanalement a fait renaître une discipline qui avait fortement déclinée dans les années 1970 avec l'arrivée de la PAO et des vinyles prêt-à-coller, je parle ici de la peinture en lettre, *signwriting* en anglais. Cette pratique, comme son nom l'indique, consiste à peindre à la main des lettres, des signes, pour la réalisation d'enseignes et de vitrines de magasins.

Comment expliquer le retour de cette profession à l'heure où le numérique est plus que jamais présent ? Les premières motivations exprimées lorsqu'on demande aux peintres en lettres sont la valeur du travail fait-main, la valorisation du travail artisanal et du savoir-faire associé. Sam Roberts, un passionné qui a répertorié les traces de lettres peintes, les *Ghost signs*, depuis 2006 sur son site ghostsigns.co.uk, considère dans un article pour *The Guardian* que :

« Cette génération a grandi avec les ordinateurs au cœur de sa pratique et cherche à redécouvrir les processus physiques de production des lettres. »

Dans un article de *thedrum.com*⁹ intitulé « brushstrokes not keystrokes: why handpainted signage making popular return » (Touches de peinture, pas touches de clavier : pourquoi la peinture en lettre redevient populaire), plusieurs peintres en lettres sont interviewés sur le sujet. Nick Garrett, un de ces artisans travaillant à Londres, déclare :

« On peut aimer une chose réalisée avec savoir-faire et amour. Mais jamais on ne chérira des lettres découpées dans du vinyle et on les regarde pour ce qu'elles sont : de futurs déchets. Les lettres peintes d'un autre côté sont de futures icônes... Que dis-je, de l'art. »

Déclaration soutenue par Jack Hollands, un autre peintre en lettres londonien, qui va plus loin en nous disant que l'intérêt pour le savoir-faire et la pratique de la peinture de lettre s'inscrit dans une mouvance générale de compréhension de la manière dont les choses sont faites et par qui. Notamment en ce qui concerne la nourriture que nous consommons ou les vêtements que nous portons.

Dans un article de *The Atlantic*¹⁰ à propos du renouveau de ce métier aux États-Unis, Shelby Rodeffer, encore un peintre en lettres, fait remarquer que cet enthousiasme renouvelé pour les lettres peintes est majoritairement due aux jeunes générations, consommateurs de produits qui mettent en avant la créativité et la touche personnelle d'un artiste ou artisan. Ces produits sont promus sur les réseaux sociaux et vendus dans des boutiques telles que *Etsy*. Les nouveaux peintres en lettres se sont fait connaître et ont développé leur image grâce à Instagram.

C'est d'ailleurs assez paradoxal de « retourner » vers des pratiques manuelles, en opposition aux pratiques numériques, tout en promouvant son artisanat sur des réseaux sociaux. Mais il s'agit sans doute d'utiliser le bon

outil pour chaque tâche¹¹ : les réseaux sociaux sont pratiques pour diffuser et promouvoir, mais pour les lettres d'une enseigne, le meilleur outil reste la main et le pinceau.

Tout cet intérêt pour le fait-main implique également un intérêt plus indirect pour le faire local. Comme dit précédemment, les gens veulent de plus en plus savoir par qui sont faites les choses et font donc appel à des personnes ayant les capacités de faire leurs enseignes près de chez eux. Dans un article à propos de ce métier de *90.5 Wesa*¹², un média basé à Pittsburg aux États-Unis, Jessica Graves, une commerçante de la ville qui possède une entreprise valorisant le *homemade*, le « fait-maison », trouve cohérent de demander à un peintre en lettres de faire sa devanture, puisqu'ils partagent tous les deux les mêmes valeurs, la même appréciation de l'artisanat. Dans l'article de *The Atlantic* cité précédemment, Stephen Smolinski, qualifié de *Visual artist* par le média, nous dit que les jeunes créatifs qui ouvrent des boutiques vont vers les autres créatifs, et que dans tous les cas, les peintres ont besoin d'être sur place pour faire les vitrines et les devantures, envoyer par colis des panneaux peut être compliqué au regard de la taille de l'objet. Shelby Rodeffer déclare : « La grande majorité des réalisations du peintre en lettres est faite pour des petits clients, comme les cinémas, les commerces et les restaurants du coin. »

Le retour de cette profession artisanale est donc lié à une mouvance générale de recherche de sens. Dans notre société mondialisée les produits que nous consommons viennent toujours d'ailleurs et ne nous disent rien de la manière dont ils ont été réalisés, que ce soit d'un point de vue matériel ou éthique. De là vient ce besoin de savoir comment les choses sont faites, de pouvoir rencontrer celui qui fait et de pouvoir localiser la production. La peinture en lettre permet la réalisation de lettres sur mesure, adaptées au lieu et à la personne

qui en a besoin. Par la nature du métier, le peintre est obligé de venir sur place pour peindre, il ne peut pas être délocalisé et par conséquent cette pratique impose une socialisation locale, à échelle humaine.

Mais ce dernier point est à nuancer car cette socialisation locale peut être aussi un entre-soi de créatifs urbains. Comme le signalent les différents articles les peintres en lettres travaillent beaucoup avec d'autres créatifs, actifs sur *Instagram* et proposent des produits à destinations de ces mêmes personnes.

Malgré cela je pense que cette mouvance du « fait local » et « fait main » gagne de l'importance car elle fait sens dans la recherche d'alternatives à notre société, et apporte réponses aux problèmes écologiques liés à la société de consommation mondialisée. Et même si c'est dans une moindre mesure qu'un panneau émaillé ou que des lettres lapidaires, les lettres peintes participent à l'ambiance et l'identification d'un lieu, car même si elles ne durent pas *ad vitam aeternam*, elles ont une durée de vie longue par rapport à une vie humaine. Certaines de ces lettres, même dégradées, sont encore visibles alors qu'elles ont été réalisées dans les années 1950 (70 ans en arrière!)

Réutiliser les signes

Il y a un risque d'incohérence et d'inconsistance à imiter les lettres du passé, lorsqu'elles sont réutilisées dans des contextes hasardeux. Mais il est possible d'évoquer, de faire écho au paysage graphique d'un lieu, d'un territoire, en réemployant des signes passés et vernaculaires. Il ne s'agit pas de production, comme avec la peinture en lettre, mais de réemploi.

Le collectif XYZ est un duo formé de Jean-Baptiste Moal (X) et Guillaume Duval (Y) qui s'accompagne

souvent d'un troisième élément (Z) selon les projets (il peut y avoir plusieurs Z). Ce collectif a réalisé plusieurs « Safari Typo », des invitations collectives à l'observation typographique d'un territoire donné, dans lequel les participants sont invités à photographier des lettres vernaculaires qui seront réutilisés par le collectif pour réaliser des objets dans le dit territoire. Ils en réalisent un actuellement dans le pays de Landerneau-Daoulas et en ont déjà faits à Vitry-sur-Seine, au Relecq-Kerhuon et à Brest.

La première étape de ces safaris consiste à un « appel aux lettres » ouvert aux habitants de la commune, de la région, du lieu en question. Ils les impliquent dans le processus créatif en les conviant à déambuler dans leur lieu de vie, à repérer les enseignes, panneaux et autres peintures publicitaires qui peuplent le lieu, puis à les photographier et les archiver. Ce processus permet premièrement d'impliquer l'habitant dans l'observation puis la création d'un objet qu'ils côtoieront quotidiennement et donc de participer à l'évolution de leur territoire. De plus, cela permet de les sensibiliser aux signes de leur quotidien, de regarder des lieux familiers sous un autre angle et de mieux comprendre leur environnement visuel.

Par la suite, le collectif compose des mots ou des caractères typographiques avec les lettres archivées par les habitants, mélangeant des lettres d'aspects, de largeurs et de graisses différents qui seront utilisées dans des signalétiques, pour des installations ou des objets imprimés. L'idée derrière ce mélange de lettres de provenances et de natures différentes est de composer un système typographique qui serait propre à un territoire donné, car il utilise des éléments issus d'un espace défini. Ils utilisent donc les lettres vernaculaires d'un lieu comme matière pour créer un objet visuel pour ce lieu, comme des éléments oubliés, effacés, qui ont perdu leur usage et

AU ZOO, NOUS AVONS VU DES GIRAFES, DES ZÈBRES, ET DES ASTICOTS

Caractère formé à partir d'un safari typo à Vitry-sur-Seine



*Place de Le Relecq-Kerhuon
aménagée avec les lettres
récupérées dans le safari
typo de cette ville*



Caractère "Sans souvenir de Brest" réalisé par le collectif XYZ



Impression au tampon avec le caractère Sans souvenir de Brest

qui seraient réutilisés, recyclés pour la construction d'un nouvel édifice graphique, là où ces ressources ont été trouvées.

Bien qu'à priori ces systèmes typographiques soient représentatifs d'un espace particulier, le mélange de différents caractères ne donne pas quelque chose de clairement identifié comme étant propre à quelque part. En effet, les caractères et les mots construits par toutes ces lettres récupérées donnent un aspect « Frankenstein ». Ce mélange hétérogène de formes peine à réellement exprimer une localité. Après tout, on les distingue difficilement les uns des autres. Ce procédé pourrait être appliqué partout et aboutir aux mêmes mélanges, aux mêmes ensembles, même si les lettres utilisées sont différentes et trouvées sur le lieu. On voit avant tout ces lettres particulières comme un tout, et par le procédé, peu importe le lieu, ils obtiennent le même tout, cela ne laisse pas voir les spécificités des signes et donc, la spécificité du lieu.

Le problème ici est celui souligné par P. Baines et C. Dixon : les lettres récupérées sont majoritairement des caractères typographiques appliqués à des enseignes sans aucun rapport avec l'architecture, et parfaitement impersonnels au lieu. Ces caractères typographiques sont présents dans bien d'autres lieux et ne sont pas représentatifs. De plus, même si les lettres utilisées sont effectivement liées à la localité, le découpage et le mélange de ces différentes lettres les détachent de leur contexte spatial et donc n'évoquent rien.

Néanmoins, leur pratique a le mérite de sensibiliser les habitants des territoires, où les membres du collectif résident, au patrimoine graphique de leur localité, en les impliquant dans un processus de découverte, d'errance puis d'archivage, qui prend la forme d'un objet participatif. Il s'agit d'une implication locale qui s'inscrit dans le tissu social de leurs territoires.

Il existe cependant des tentatives d'intégrer les signes hétérogènes d'un lieu à un système typographique cohérent dans le but de créer des identités. C'est le cas selon moi du travail réalisé par Charles Mazé et Coline Sunier pour le CAC de Brétigny, centre d'art dans le département de l'Essonne.

Pour faire l'identité de ce centre d'art les deux designers ont réalisé deux caractères typographiques qui se complètent. Le premier est un caractère sans empattement, le BALI, décrit comme pratique, sans contraste et assez « neutre » par nécessité de mettre en valeur leur deuxième caractère, le LARA. Ce dernier est construit au fur et à mesure, par ajout successifs de différents signes issus du centre d'art et de son histoire, aussi bien en lien avec les expositions passées et présentes qu'avec le bâtiment même et de ses liens à la ville de Brétigny-sur-Orge. Ces signes sont selon les mots des auteurs : vernaculaires, institutionnels, personnels et publics.

Les premiers signes archivés et intégrés à LARA provenaient des inscriptions vernaculaires trouvées sur les murs extérieurs et autour du centre d'art. Étant proche de plusieurs écoles et autres lieux culturels, ainsi que d'un arrêt de RER, de nombreuses personnes ont laissé des inscriptions et des graffitis sur le CAC. C. Mazé et C. Sunier ont donc prélevé dans toutes ces traces écrites des signes récurrents comme des smileys, des tête de morts, des doigts d'honneurs et le fameux « S cool ». Mais aussi de nombreuses lettres A, B et C, qui permettent d'écrire CACB (CAC Brétigny), pour commencer l'identification de la structure par ce caractère. Ils se sont servis aussi des vestiges des activités du centre, comme une ancienne signalétique qui n'est plus d'usage ou des traces d'expositions et d'interventions artistiques passées pour compléter leur stock de A, B et C.

CAE Brétigny

CAC Brétigny!

CAC Bréigny

CA ← B r e t i g n ↗

*Compositions faites avec le BALI et le LARA
pour différentes expositions.*

CAC Bretagne
 Contemporary Art Center
 of National Interest
 Cœur d'Essonne
 Agglomération
 Rue Henri Dugard
 91220 Brétigny-sur-Orge
 +33 (0)1 60 85 20 76
 info@cacbretigny.com

Introduction
 Projects
 History
 On-site artworks
 Users Partners
 General information

Program
 Agenda
 Exhibitions & Events
 Residencies
 Publications
 Revue

The Art of LA...
 Sort by year
 Sort by date
 Random selection
 Zoom +
 Zoom -

U+002F-020 /
 Slash Typeface

U+0030-000 0
 Digit Zero Typography

SÉCHERES
 U+0031-000 SE 1996
 Digit One Titling

FORUM
 2000 Les
 associations
 en fête
 U+0032-000
 Digit Two Titling

3

Les principaux points
 abordés lors
 du Conseil
 municipal du
 16 décembre
 2003:
 U+0033-000
 Digit Three Titling

4

-574 places
 dans la salle
 de spectacle
 U+0034-000
 Digit Four Text

5

U+0035-000 1975
 Digit Five Text

6

Bernard
 Decaux -
 Maire - Tél :
 01 69 88 40
 01
 U+0036-000
 Digit Six Text

7

U+0037-000 7
 Digit Seven Folio

8

308 proposi-
 tions
 U+0038-000
 Digit Eight Titling

9

Le Journal
 des Yerrois -
 décembre
 2020 [9]
 U+0039-000
 Digit nine Pagination

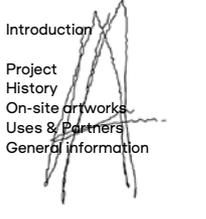
A

U+0041-000 Retouche
 Latin Capital Les 3 "A"
 Letter A Store sign

CAC Brétigny
Contemporary Art Center
of National Interest
Cœur de Bretagne
Agglomération
Rue Henri Douard
91200 Brétigny-sur-Orne
+33 (0)1 60 85 20 76
info@cacbrétigny.com



Introduction
Project
History
On-site artworks
Uses & Partners
General information



Program
Agenda
Exhibitions / Events
Residences
Publications
Revue



The ABC of CACB — LA...

Sort by un...
Sort by date
Random shuffle
Zoom +
Zoom -



U+0041-001 CAC
Latin Capital Brétigny
Letter A Signage

U+0041-002 CTSSTERA
Latin Capital N
Letter A Graffiti

U+0041-003 BOITE A
Latin Capital LIVRES
Letter A Signage

U+0041-004 FUCK LA
Latin Capital JUSTICE
Letter A Graffiti

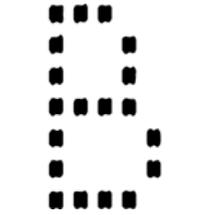
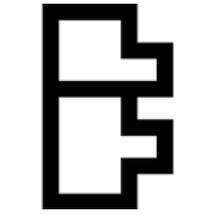


U+0041-005
Latin Capital TARE
Letter A Signage

U+0041-007
Latin Capital A
Letter A Typeface

U+0041-008
Latin Capital A
Letter A Drawing

U+0041-009
Latin Capital A
Letter A Drawing



U+0042-000
Latin Capital BB
Letter B Signage

U+0042-001
Latin Capital Brétigny
Letter B Signage

U+0042-002
Latin Capital Brétigny
Letter B Logotype

U+0042-003
Latin Capital 3
Letter B Graffiti

D'autres ajouts sont intéressants à décrire ici, en lien avec la notion de vernaculaire. On peut parler déjà pour l'exposition Vocales de l'intégration de signes issus de magazines publiés localement, notamment du bulletin municipal hebdomadaire de Brétigny-sur-Orge « Paroles », ainsi que du magazine « Essonne », publié uniquement dans le département.

Pour l'exposition MEMBRAINS de Florian Sumi, des signes issus des machines utilisés dans le lycée technique Jean-Pierre Timbaud ont été intégrés dans LARA, le lycée étant dans le voisinage du centre d'art. Et pour le spectacle Futomoto les deux graphistes ont ajouté des lettres anthropomorphiques et des lettres objets F, M, O, T et U, collectés dans des logos d'entreprises ou de commerces des zones d'activités de la ville (ou directement dans les pages jaunes).

En plus de l'ajout de ces signes vernaculaires au caractère LARA, pour chaque exposition organisée par le centre de nouveaux signes en lien avec les travaux de l'artiste sont ajoutés. Construisant une sorte d'archive des activités du lieu, qui conserve son histoire dans un catalogue de signes, dont ceux-ci peuvent être utilisés plus tard et pour d'autres occasions, dans la communication du CAC Brétigny. Par ailleurs, tout cela est documenté sur le site du centre d'art, ce qui prouve bien la volonté de créer une archive.

Ces différentes sources de signes font sens par rapport au CAC B de différentes manières. Certains sont issus de graffitis, ce sont des lettres « illégitimes » et populaires, certains sont issus d'entreprises du coin, et d'autres d'institutions publiques locales, de la presse régionale... On retrouve dans ces choix une superposition qui fait écho à la définition du territoire par Piveteau, qui est une superposition de couches diverses : administratives, culturelles, économiques, etc. Par ces différents prélèvements, C. Mazé et C. Sunier

brassent une large portion du paysage graphique du territoire et ancre leur caractère dans ce dit territoire.

Ils ne construisent pas entièrement leurs systèmes typographiques sur les emprunts fait aux territoires mais incluent seulement quelques éléments dans un ensemble construit et cohérent. Le caractère LARA fait sens car ils n'utilisent que quelques signes à côté d'un autre caractère cohérent, le BALI. Il y a également sens dans les signes choisis et le contexte dans lequel ils se réinscrivent. Les signes vernaculaires prélevés pour le CAC Bretigny sont liés au bâtiment et à son histoire. Tout comme les caractères conçu pour le CRAC Alsace font appel à l'histoire de l'école où se situe à présent le centre d'art.

Pour l'identité du CRAC Alsace, situé dans une ancienne école ayant par alternance enseigné le français et l'allemand, selon la nation qui contrôlait la région, les deux graphistes ont conçu un caractère s'inspirant de l'écriture manuscrite enseignée en français ainsi qu'en allemand. Les deux langues ont un alphabet proche mais la forme des lettres cursives enseignée à l'école est différente. Ils ont mis en valeur cette différence pour penser la spécificité de leur caractère, et mettre en valeur l'histoire spécifique du lieu. Ils empruntent à la fois à l'histoire de la région, l'Alsace, et sur l'histoire du bâtiment, qui sont tout deux liés, pour concevoir le caractère typographique identitaire de ce centre d'art.

D'une manière générale Charles Mazé et Coline Sunier mettent en valeur l'importance de l'écrit dans l'histoire d'un lieu et ils s'en servent dans leur production typographique. Il ne suffit pas de réutiliser des signes d'une localité pour faire quelque chose de « local ». Il faut que l'emprunt fasse sens dans le nouveau contexte où ils seront intégrés. Mais ce n'est pas suffisant de créer un système visuel efficace qui reprend des éléments d'un territoire pour que le projet s'inscrive dans ce dernier.

C. Mazé & C. Sunier interviennent sur des territoires qui ne sont pas les leurs et dans le cadre de commandes. Ils ne s'impliquent pas dans la vie locale qui entoure les lieux où ils interviennent. Et il me semble, comme exprimé dans la première partie, que ce sont les habitants qui définissent un territoire et qui sont les plus légitimes à y intervenir. Sans cette implication dans le tissu social entourant le lieu, on reste sur une représentation extérieure d'un lieu qui peut être contestable. L'utilisation des signes vernaculaires locaux est là pour justifier une pseudo proximité, alors qu'ils ne rentrent pas en lien avec ceux qui ont produits ces signes.

3

*Qu'est-ce que
le vernaculaire ?*

Le village de Roussillon a une identité propre, c'est quelque chose qui se voit. Cela s'exprime par des couleurs, des matières, des formes et tout cela mélangé à la fois. Très vite m'est venu un mot, sans être sûr du pourquoi : vernaculaire. Ce mot me paraissait définir des pratiques passées, hors de notre contexte de consommation, des choses qui étaient donc juste là, sans raisons économiques (du moins actuelles), comme des vestiges, mais qui malgré tout, forgeaient la perception d'un espace par leur simple présence. Dans le cas de Roussillon, je voyais ça dans l'architecture, dans les bâtiments aux couleurs ocres. Pour moi, c'était un commun, quelque chose de partagé acquis à tous ceux qui habitent le village, quelque chose qui perdurera très longtemps et qui continuera d'affecter le lieu visuellement. De même que pour les *ghosts signs*, ces lettres peintes désuètes et partiellement effacées, leurs usages ont souvent disparu, car ils sont à peine lisibles et les magasins ou produits qu'ils mettaient en avant n'existent plus pour la plupart.

Pour savoir si j'étais dans le vrai je me suis donc renseigné sur ce qu'est le vernaculaire. Dans *Vernaculaires: Essais d'histoire de la photographie*¹³, Clément Chéroux nous donne une définition :

«Étymologiquement, le mot “vernaculaire” est dérivé du latin “verna” qui signifie “esclave”. Il circonscrit donc, tout d'abord, une zone de l'activité humaine liée à la servilité, ou tout du moins aux services. Le vernaculaire sert : il est utile. Dans le droit romain, le terme “vernaculus” décrit plus précisément une catégorie d'esclaves nés dans la maison, par opposition à ceux qui ont été achetés ou échangés. Par extension, le mot recouvre donc tout ce qui est confectionné, élevé, ou cultivé à la maison. C'est une production domestique – “home made”, diraient les Américains –

qui est a priori moins destinée à la commercialisation qu'à la consommation personnelle. Dans le système capitaliste, le vernaculaire est l'envers de la marchandise industrielle. Il échappe par conséquent à la domination du marché. Cette dimension économique de la notion est absolument essentielle pour la comprendre. Reprenant l'analyse d'Ivan Illich sur le "genre vernaculaire", Pierre Frey propose d'inclure dans cette catégorie "toutes les démarches qui tendent à agencer de manière optimale les ressources et les matériaux disponibles en abondance, gratuitement ou à bas prix, y compris la plus importante d'entre elles: la force de travail. Est vernaculaire, en somme, tout ce qui demeure périphérique ou extérieur aux flux mondiaux du capital et tout ce qui, de gré ou de force, se dérobe à son contrôle". Dans la société d'hyperconsommation dans laquelle nous vivons aujourd'hui, le vernaculaire constitue donc ce que Michel Foucault a défini comme une hétérotopie, un espace autre, mais, par comparaison à l'utopie, concret. Le vernaculaire est donc tout à la fois utilitaire, domestique et hétérotopique. »

Le vernaculaire est donc tout ce qui appartient à l'ordre du « fait maison », de l'amateur, hors de l'économie de marché. Que ce soit la signalétique, les lettres peintes, ou les ocres de Roussillon, aucun de ces éléments peuvent être considérés comme vernaculaire, car en leur temps, ils s'inscrivaient dans une économie industrielle et de marché, non dans une économie domestique. Et comme Chéroux le dit bien, on ne peut pas enlever la partie économique de cette définition. Certains signes, certaines lettres qui perdurent sont bel et bien vernaculaires, mais il faut savoir les distinguer.

J'étais donc dans le faux, mais j'avais aussi un peu raison. Il y a bien des aspects « périphériques ou extérieurs aux flux mondiaux du capital » dans ces différents objets,

car ces éléments appartiennent maintenant à un commun, à un patrimoine partagé, immatériel. Tout le monde peut se l'approprier et user de ce savoir de la manière dont il le souhaite. Illich dit dans *Le genre vernaculaire*¹⁴, qu'est vernaculaire ce qui est tiré des communs et qu'une personne pouvait protéger et défendre alors qu'il ne l'avait ni achetée, ni vendue sur le marché.

Il y a dans cet engouement pour les pratiques artisanales d'antan, comme la peinture en lettre, l'usage de peintures « naturelles » ou d'autres, l'accessibilité à ce patrimoine partagé, dont les gens vont rechercher dans ces techniques anciennes, des outils pour pouvoir faire eux-mêmes, de manière domestique donc, et ainsi s'extirper de l'économie mondialisée dans laquelle nous sommes. Il y a dans la volonté de réduction des échelles, notamment celle de la production, la volonté d'*expansion du domaine vernaculaire* de sa vie, pour citer de nouveau Illich.

Il faut aussi noter que ce commun immatériel peut également être réapproprié par le capital et l'économie de marché. Les couleurs de Roussillon sont utilisées pour promouvoir le tourisme. L'architecture, les signes vernaculaires peuvent être repris par des institutions publiques pour véhiculer une image tronquée d'une ville, comme nous l'a suggéré Guillaume Faburel. Il faut veiller à l'aspect économique, car il est le facteur déterminant entre l'utilisation domestique de ce commun et la réappropriation, l'imitation comme disent P. Baines et C. Dixon, de celui-ci à des fins de capitalisation.

Mais l'aspect économique n'est pas le seul qui définit « le vernaculaire ». Car on parle également de « langues vernaculaires » et « d'architecture vernaculaire ». Les langues dites « vernaculaires » désignent des langues partagées par une communauté localisée, qui s'apprennent par l'imitation de la parole de leurs pratiquants et de leurs usages de la langue. Ces langues sont apprises

spontanément. Elles sont à l'opposé des langues standardisées qu'on apprend à l'école et qui font autorité.

L'architecture vernaculaire désigne quand à elle « un type d'architecture communément répandu dans un pays, un territoire ou une aire donnés à une époque donnée. » Ainsi elle peut tout à fait comprendre des bâtiments construits dans une économie domestique ou non. Ce qui est considéré comme « vernaculaire » ici, ce sont les éléments communs à un territoire précis et qui appartiennent à une autre époque.

C'est cette dernière notion du vernaculaire qu'explorent Eric Tabuchi & Nelly Monnier dans leurs travaux. Ils ont réalisé un projet documentaire photographique de l'architecture vernaculaire française et des territoires d'une manière générale, à l'échelle des régions naturelles, qui se nomme l'Atlas des Régions Naturelles. Ils définissent ces régions ainsi :

« Le terme “région naturelle” ou “pays” désigne des territoires de petites tailles dont les limites renvoyant à leurs caractéristiques naturelles sont – par opposition aux départements administratifs issus de la Révolution – difficiles à tracer. S'il est impossible d'en définir exactement les formes, leurs frontières d'abord physiques et géologiques mais aussi historiques et culturelles persistent à dessiner, dans une sorte de tradition orale, les contours d'une géographie dont la vivacité demeure bien réelle. »

Dans le cadre de ce projet, ils ont également réalisé une carte lithologique des régions naturelles de France, c'est-à-dire qui met en comparaison les « frontières » de ces régions avec les types de sol que l'on trouve en France (argile, craie, grès, etc.). Cette carte nous révèle une cohérence frappante entre ces frontières et les changements de sols qui s'opèrent en profondeur.

Leur carte est accompagnée d'un court texte, expliquant le lien entre les régions naturelles et la géologie, ces régions étant souvent définies par des bassins, des massifs, des chaînes de montagnes, etc. Ils précisent :

« Sur le terrain, comprendre ce qui caractérise une région naturelle passant d'abord par l'appréciation de son architecture vernaculaire – dont les formes sont le plus court chemin entre un matériau local et une nécessité humaine – nous avons jugé opportun de consacrer cette nouvelle édition à ce qui constitue la base de toute édification, le sol. »

Mises en parallèle, les photographies d'architecture et la carte lithologique de E. Tabuchi et de N. Monnier mettent en évidence ce lien évoqué précédemment entre matériaux et environnement. Cette relation est bien sûr évidente, car assez visible dans l'architecture. Mais le travail des deux artistes rend ce lien plus intéressant et subtil en confrontant les matériaux des architectures à des territoires définis par la nature de leur sol. Cela le rend plus pertinent, car ces architectures et matériaux ne s'inscrivent pas dans les régions ou départements français, territoires administratifs et politiques purement arbitraires et sans aucun lien avec le sol.

a



b

a Carte des régions naturelles de France

b Sélection d'une région sur la carte

c Recherche par mots clés

d Exemple de photographies archivées sur le site

c

INDEX DES RÉGIONS

FORMES

COULEUR

ICÔNOGRAMMES

SÉRIES

ANNÉE 2010-16, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021
 CADRAGE Large, Ensemble, Décal, Frontal, Vertical, Sans
 SAISON Printemps, Été, Automne, Hiver

PAYSAGE

Littoral
 Monts
 Bocage
 Gange
 Collines
 Bois et forêt
 Basse montagne
 Moyenne montagne
 Haute montagne
 Vallée
 Étang et lac
 Cours d'eau

AGGLOMÉRATION

Village et bourg
 Ville
 Grande ville
 Banlieue

ÉPOQUE

1850 - 1918
 1919 - 1945
 1946 - 1975
 Contemporain

ÉTAT

Châssis
 Décalé de bilan
 Vestige

BÂTI

Bardage
 Béton
 Brique
 Colonnage
 Enduit
 Parpaing
 Préfabriqué
 Pierre
 Tôle-acier
 Verre
 Bois
 Autre
 Ferme
 Boudoir, Meulière, Gaiet, Grand,
 Calvère, Oise, Gros, Schvitz,
 Cava, Orval
 Crépi

TOITURE

Ardoise
 Chaux
 Vile
 Tuile
 Lauze
 Bouillava

AGRICULTURE

Ferme
 Dépendances
 Régimiers
 Ringier
 Aménagement
 Stockage
 Coopératives
 Silo

HABITAT INDIVIDUEL

Statut mobile
 Maison modeste
 Maison
 Maison mitoyenne
 Cité ouvrière
 Pavillon
 Lotissement
 Maison bourgeoise
 Domaine
 Remise

HABITAT COLLECTIF

Immeuble de ville
 PETIT
 Moyen
 Grand
 Résidence

COMMERCE

Alimentation
 Licence IV
 Restauration
 Habillement
 Mécanique
 Entourage
 service et détail
 Bénéfice
 Devantures

EXTRACTION

Carrière
 Mine

INDUSTRIE

Usine et atelier
 Agro-industrie
 Complexe industriel
 Ateliers

INFRASTRUCTURE

Eau
 Châteaux d'eau
 Ponts et crueselles
 Électrifié
 Rail

SERVICES COLLECTIFS

Administration
 Éducation
 Culture
 Postes et télécoms
 Équipement collectif
 Salle communale
 Sport
 Santé
 Sécurité

CULTE

Catholique
 Évangélique
 Islamique
 Judéique
 Protestant
 Autre

MONUMENTS

Mégalithe
 Croix et calvaires
 Patrimoine historique
 Monument commémoratif
 Petit patrimoine

LOISIRS

Amenagement
 Discothèque
 Cinéma
 Chasse et pêche
 Rain air
 Viticulture

AMÉNAGEMENT

Espace public
 Zone commerciale
 Zone d'activité
 Manducation
 Secteur tertaire
 Tas et rebuts
 Terrain vague
 Entrepôt

SIGNALÉTIQUE

Éclairage-objet
 Panneau publicitaire
 Panneau publicitaire
 Signalisation
 Typographie
 Remendication
 Quai

ORNEMENT

Invasive personnelle
 Élément décoratif

d



Atlas des Régions Naturelles

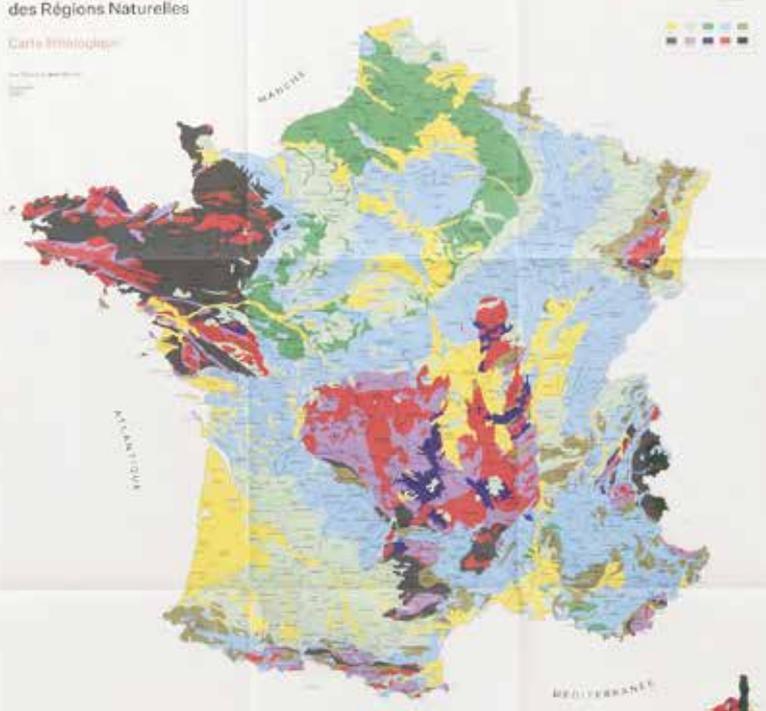
Carte Éthnologique

© 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025

Éditions de la Sorbonne

Paris

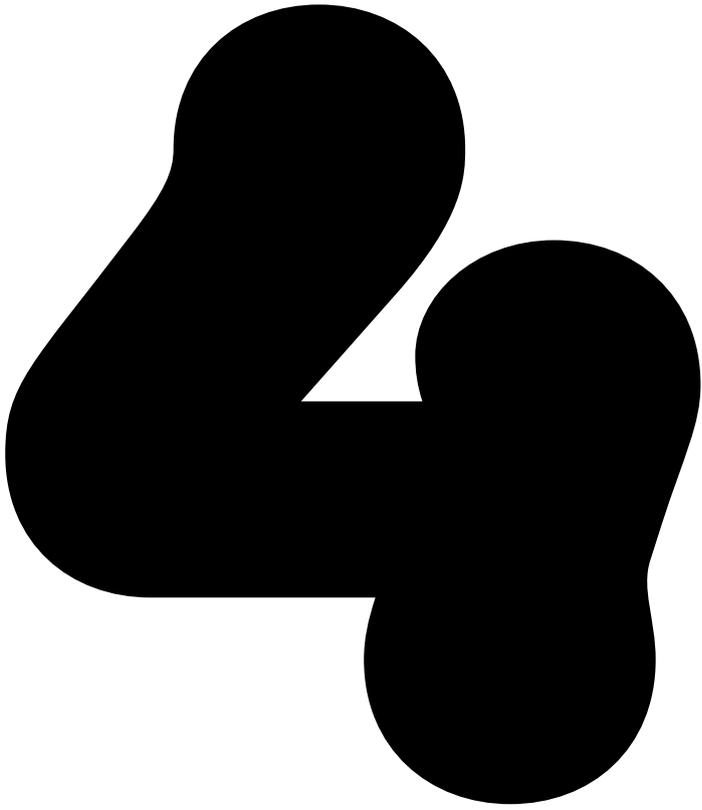
100 pages



Textual descriptions and legends for the ethnological map, organized into columns corresponding to the map's layout.



Carte lithologique des régions naturelles de France



*Les matériaux
comme source
d'identification*

Faire avec des matériaux locaux, la pratique de la récolte

Les signes graphiques qui participent à l'identité d'un lieu sont des combinaisons de formes et de matériaux durables propres à un territoire. C'est un exercice graphique assez courant d'extraire des formes issues du lieu dont on doit concevoir l'identité. C'est ce que font C. Mazé et C. Sunier, mais ils ne sont pas les seuls à faire cela. Pour citer un exemple plus connu, on peut parler de l'utilisation de l'escalier de la façade du Centre Pompidou par Jean Widmer comme signe pour la conception du logo de l'institution, bien que pour cet exemple il n'y ait pas la volonté d'inclure une dimension « locale » mais de seulement dégager du bâtiment un élément qui fasse signe.

Il est par contre bien plus rare que l'on s'intéresse à l'aspect physique, aux matériaux sur lesquels ces signes vont se déployer dans l'espace et créer un lien avec le territoire dans lesquels ils s'inscrivent. Le choix du matériau n'est pas neutre et implique bien des choses. Il est important aujourd'hui de s'intéresser à la réalité physique (et économique) de nos outils et des matériaux que nous employons dans notre pratique du graphisme, pour questionner cette dernière. Nous sommes de plus en plus déconnectés des produits que nous consommons, quels qu'ils soient, du fait de l'échelle mondiale de la production et des flux d'échanges des biens. Nos pratiques de création se sont beaucoup numérisées et dématérialisées. Ce n'est que depuis récemment qu'on commence à prendre en compte la réalité matérielle du numérique et que nous questionnons le caractère prédateur de sa production. Ainsi, un ordinateur de 2 kg mobilise, entre autres, 22 kg de produits chimiques, 240 kg de combustible et 1500 kg d'eau claire¹⁵. Tout le contenu hébergé sur serveur consomme actuellement

1 à 3 % de l'électricité mondiale (un chiffre qui pourrait être multiplié par 4 ou 5 d'ici à 2030), en grande partie alimentée par le charbon. Chaque contenu est hébergé sur plusieurs serveurs au cas où un de ceux-là viendrait à cesser de fonctionner, ce qui produit des « serveurs zombies », qui ne servent pas directement mais qui consomment malgré tout (les courriels Gmail sont stockés dans 6 centres de données différents, les vidéos Youtube dans 7 différents).

Cet éloignement de la production a occulté les enjeux de notre consommation et a causé une perte de sensibilité envers les matériaux. Bien sûr, cela ne concerne pas que le numérique. Par exemple, nous ne connaissons que très peu la composition des encres et peintures que nous utilisons. Quels sont leurs liants ? Quel est le pigment qui fait la couleur ? Comment ce dernier est-il fabriqué ? Quels extractions et transformations sont nécessaires à sa conception ? Dans leur livre *Les matériaux de la couleur*¹⁶, François Delamare & Bernard Guineau observent :

« [...] Dans ce foisonnement actuel de la couleur, semble de plus en plus se diluer notre relation avec les matériaux de la couleur, une sorte de contact intime à la fois matériel et affectif qui excite tous nos sens et non pas seulement l'œil le plus sensible. De même qu'un jaune de safran est odorant et une argile blanche douce au toucher, toute couleur peut être perçue par sa teinte, sa clarté et son niveau de coloration, mais aussi selon son apparence visuelle (chaude ou froide, sèche ou humide), sa consistance (soyeuse ou rugueuse), voir son caractère agressif ou dangereux. »

Émilie Fayet, dans l'interview que j'ai réalisé, évoque le plaisir d'aller dans la nature, de faire du repérage, et d'être attentive à ce qui l'entoure. Elle nous parle également du plaisir d'avoir un « temps cueillette »,

a



b





c



d



e

- a & b *Photographies de salins*
- c *Les élèves de la classe de CMI autour d'une plante*
- d *Nuanciers textile & papier de plantes endémiques de Salin-de-Giraud*
- e *Impression des silhouettes des plantes*

un temps dédié à récolter sa matière première qui donnera par la suite les couleurs qu'elle utilise dans sa pratique. Ce n'est certainement pas anodin de dédier une partie de son temps aux matériaux qu'elle utilise. Cela atteste d'une sensibilité et un rapport attentif envers ces matériaux, ces plantes, mais aussi à l'environnement dans lequel on les trouve, aux différents lieux de récoltes.

« Je m'intéresse aussi beaucoup aux plantes invasives. L'avantage c'est que je peux trouver ces plantes en ville, sur les bords de trottoir ou sur les terrains en friche. Après, quand je me fais des grosses sessions de cueillette je prend le métro et je vais tout au bout, entre la ville et la montagne. Là-bas je trouve des choses. C'est sûr que tu n'as pas la plante que tu veux à portée de main, il faut aller la chercher, mais j'aime bien avoir un temps cueillette. »

Dans le cadre d'une résidence avec les Ateliers Médicis à Salin-de-Giraud, en Camargue, elle a pu transmettre cette pratique avec une classe de CMI. Ensemble, ils se sont baladés dans l'environnement de ces enfants, dans leurs lieux habituels pour d'abord observer ces espaces et leurs couleurs : celles des bâtiments, du sol, du ciel, ... Par la suite, elle leur a montré les plantes endémiques de leur région, et avec quelques terres, ils ont réalisé des encres et peintures avec lesquelles ils ont imprimé en sérigraphie les silhouettes de ces mêmes plantes. Ils ont pu également réaliser des teintures avec ces plantes, ce qui a permis à ces enfants de découvrir d'autres nuances et usages de ces végétaux.

En accompagnant ces enfants dans sa démarche, Emilie Fayet transmet à ces enfants ce rapport sensible envers ce que F. Delamare et B. Guineau appellent de manière peu amusante « matériaux de la couleur ». Dans ce processus, les enfants sont amenés à observer,

comprendre, appréhender leur territoire, à être attentifs aux différentes choses qui le composent. Cela les sensibilise à des notions aussi larges que la biodiversité, l'environnement, la flore, en étant directement en lien avec eux par la fabrication de ces couleurs. En imprimant la silhouette de la plante avec l'encre qu'ils ont tiré de cette dernière et en teintant des tissus et papier avec ces végétaux, ils établissent une relation entre ces couleurs et leur environnement, qu'ils ont pu observer en amont.

Est-ce que le travail créatif qui s'inscrirait dans une localité précise ne passerait pas forcément par le sol? Les Concasseurs sont un duo composé de Sylvain Descazot, designer et graphiste, et Mathieu Lautreudoux, graphiste et architecte de formation. Depuis 2015, ce duo a réalisé un travail dit de « cartographie » sur plusieurs lieux. Leur méthodologie consiste en une déambulation explorative d'un lieu, une observation de ces espaces, dans lesquels ils viennent par la suite prélever des terres, des gravats ou autres ressources minérales, qu'ils broient pour en faire des pigments. Ces pigments sont ensuite associés à un liant pour en faire des encres de sérigraphie qu'ils utilisent pour imprimer des disques de couleurs, auxquels ils accolent des coordonnées géographiques.

Dans leur pratique, on retrouve également cette idée de déambulation, d'errance dans un lieu, pour réellement l'apprécier, le connaître, afin de repérer des ressources qui seront utilisées pour produire des images. Encore plus directement que dans la pratique d'Émilie Fayet ou d'Eric Tabuchi & Nelly Monnier, la considération du sol est l'élément central du travail des Concasseurs. Là où les premiers sont confrontés au sol de manière indirecte, par le biais de l'architecture ou des plantes, ici le duo prélève directement des sols, avec leurs textures, aspects et couleurs respectives. Ces caractéristiques des terres sont retranscrites par



Un des nuanciers réalisé par le collectif: «La contrée», Nantes, 2015



47° 12' 02''
N - 01° 34' 11'' W

Zoom sur deux disques issus de «La Contrée»



47° 12' 04''
N - 01° 34' 16'' W

les disques imprimés, mis côte-à-côte, montrant les différences de teintes et de textures rappelant la nature des matériaux utilisés. Ces teintes, bien que réduites à une frange du spectre de la couleur, sont malgré tout assez diversifiées, allant du brun au sable, du jaune au rouge, de l'ocre aux terres d'ombres. Ces différences seraient sans doute peu remarquables si les disques n'étaient pas mises les unes à côté des autres.

Ces disques de couleurs sont accompagnés de coordonnées GPS du lieu exact du prélèvement de la matière, pour montrer le lien entre les visuels et le lieu exploré. Ces coordonnées permettent de donner une réalité à ces disques, bien que ce soit de manière conceptuelle, et renseignent sur la diversité des terres d'un lieu, et de leurs différences. Elles nous permettent également de nous rendre compte des ressources pigmentaires qui nous entourent, qui peuvent être trouvées partout pour peu qu'on les cherche, en nous indiquant précisément où elles sont. Une série de disque provenant de coordonnées proches permet de dessiner la diversité lithologique (ou de choses à concasser) d'un territoire. Elle devient en quelque sorte des nuanciers de lieux.

Cependant, des coordonnées GPS sont des données abstraites et froides qui n'expriment pas un paysage. On peut faire une comparaison avec le travail d'Émilie Fayet, qui imprime les formes des plantes dont sont issues les couleurs, ce qui dépeint la flore du lieu de prélèvement. Cela permet une pédagogie sur l'environnement questionné et d'identifier plus un paysage donné car les visuels sont des formes issues de la réalité.

Ces pratiques de récoltes qu'ont les Concasseurs et Émilie Fayet sont proches de ce que réalise Lucy Mayers, une artiste anglaise qui a lancé depuis quelques années son projet « London Pigment ». La particularité de cette entreprise est que l'artiste a choisi de concevoir des pigments presque exclusivement avec ce qu'elle trouvait

à Londres. Cette ville se trouve sur un bassin argileux qui a été exploité pour fabriquer des briques, matériaux de construction typique de cette métropole. Ainsi, le plus gros des coloris qu'elle propose est issu de morceaux de briques concassées, ou bien de la terre même, riche d'argiles colorées et d'ocres, en grande partie trouvées sur les berges de la Tamise.

Mais elle ne s'arrête pas à ces sources naturelles et propose des pigments obtenus par d'heureuses rencontres avec des matières abandonnées, réalisées lors de ses balades. Ainsi, elle propose du vert-de-gris, un pigment qui correspond à de l'oxyde de cuivre II, obtenu grâce à des câbles et plaques de cuivres abandonnés qu'elle a récupérés et oxydés avec de l'acide acétique, et aussi du noir carbone, extrait de pneus brûlés.

Que ce soit pour les terres ou les déchets qu'elle transforme, elle découvre souvent ces sources lors de promenades. Dans un de ses posts Instagram, le 2 février 2021, on la voit récupérer de l'ocre jaune de Mitcham, un quartier de Londres et elle y déclare : « à chaque fois que je pars marcher, je prends quelques sacs plastiques refermables et une truelle. Juste au cas où... ». Ce n'est pas sans rappeler les temps de cueillette d'Émilie Fayet, en un peu moins bucolique.

Son travail n'est pas réellement comparable aux Concasseurs qui prélèvent en vue de réaliser ces nuanciers et non pas pour faire des pigments en tant que tel, mais on peut comparer la manière dont ils sourcent les prélèvements. Là où les Concasseurs lient leurs prélèvements à une coordonnée GPS, ce qui leur permet de réaliser ces œuvres n'importe où, sans être ancrés dans une localité, Lucy Mayers a choisi de prélever uniquement dans le territoire où elle vit et de mettre en valeur la provenance londonienne des pigments. Elle nous montre où ont été prélevés les ressources sur une carte imprimée sur les boîtes des pigments qu'elle vend,

le sourçage étant une de ses particularités et un argument de vente. Mais cela montre bien la richesse colorée de ce territoire, occultée par l'urbanisation qui recouvre le sol, même si cette dernière est aussi source de pigments transformés, comme les briques et les pneus.

Une autre initiative d'utilisation de ressources locales pour la production de couleur qui est intéressant de citer est celle de l'Atelier Luma, un programme regroupant plusieurs projets implantés à Arles, en Camargue. Le but de cet atelier est de rechercher et concevoir des nouveaux matériaux, techniques de fabrications et initiatives liés au territoire de la Camargue, à ses ressources et aux économies développées sur ce territoire. Cette initiative regroupe des chercheurs issus de différents domaines : des designers d'objet et de textile, des artistes, des céramistes, des agriculteurs, des éleveurs, des biologistes, etc. L'Atelier Luma reçoit d'énormes financements qui lui permettent de développer tous ces aspects, en usant de technologies de pointe très coûteuses.

Un de leurs projets se nomme « Géographies de la Couleur », sans doute en référence aux travaux de Jean-Philippe Lenclos, et développe des solutions de colorations destinées à différentes applications (céramique, matériaux de constructions, teintures, pigments). Le développement de ces couleurs prend en compte les couleurs qui étaient utilisées historiquement dans l'architecture, l'artisanat et l'art de la région, et utilise comme ressources pour leur production des matériaux présents à Arles, en Camargue, dans la Crau et dans les Alpilles, en vue d'une application locale dans ces territoires. Ces ressources sont d'origines diverses. Ils utilisent minéraux, terres (par exemple des ocres), végétaux (garance, etc.), algues présentes naturellement dans les salins et déchets qu'ils recyclent, comme les rebuts de productions des manufactures de carrelage, de tuiles, de tomettes, de briques et de céramiques



Nuancier de la Camargue réalisé par Buro Bélen pour l'Atelier Luma



*Photographies d'Arles
et de la Camargue
qui ont servi à définir
le nuancier*



a



b



c



a

- a* Matériaux issus des rebuts de construction
- b* Bioplastique coloré à partir d'algues issues des salins
- c* Recherche de couleurs en teinture végétale
- d* Carrelages en céramique colorée

de la région. En utilisant leurs mots, le projet « rend ainsi visibles et accessibles les couleurs intrinsèquement liées aux caractéristiques physiques, géologiques et climatiques de la région. »

Ce projet est un peu une synthèse des différentes initiatives évoquées précédemment, mais à une autre échelle. E. Fayet, L. Mayers et les Concasseurs fabriquent des pigments à partir de végétaux, plantes et autres, à petite échelle et dans un but artistique, alors que l'Atelier Luma conduit des recherches sur les couleurs locales avec énormément de moyens pour proposer des matériaux qui seraient commercialisables et économiquement rentables.

Ce qui est intéressant dans leur « Géographies de la couleur » c'est cette mise en lien de différentes productions et ressources d'un territoire. Ils recherchent une palette de couleur née d'une multitude de sources, de nature et d'origines différentes, et par cette multiplicité ils développent un nuancier très représentatif de la Camargue et qui peut être appliqué à diverses productions de la région.

Pigments : des exemples historiques d'utilisation locale ?

Un lien s'établit entre l'identité d'un lieu et son sol, montrant que l'utilisation des matériaux extraits de ce dernier influent sur la sensation de localité, par l'architecture et par les signes dans l'espace. Mais est-ce que ce lien est aussi pertinent et historique pour les arts graphiques ? Est-ce que historiquement, les matériaux extraits d'un sol ont influencé des esthétiques graphiques locales ? *Les matériaux de la couleur* de F. Delamare & B. Guineau traitent de l'évolution de la couleur à travers l'histoire, j'entends par là quelles matières colorantes



Rouge de Sinope

La Sinopie est le nom d'un pigment de couleur rouge, provenant de la région de Sinope (Turquie), sur la mer Noire. Le dessin préparatoire d'une fresque réalisée avec ce pigment rouge se nomme également « Sinopia ». Composé d'oxydes de fer, ce pigment est, pendant l'Antiquité, le rouge le plus répandu.



Ocre rouge

La glauconie est un minéral chargé de fer, issu de déchets organiques. Ensuite, un climat chaud et humide transforme la glauconie en deux produits. Le premier est le kaolin, argile blanche, utilisée pour la porcelaine. Le second est l'oxyde de fer, plus ou moins hydraté en fonction de la circulation d'eau dans le minéral. Donc la couleur des ocre est stabilisée depuis plus de 60 millions d'années. L'ocre rouge est composé d'hématite, un monoxyde de fer ou oxyde de fer déshydraté.



Ocre jaune

Formé de la même manière que l'ocre rouge, ce pigment est composé de goéthite, un oxyde de fer hydraté, nommé ainsi en hommage à Goethe. L'ocre jaune s'utilise depuis la Préhistoire, transformée en ocre rouge par oxydation.



Terre de Sienne

La véritable terre de Sienne provient de Toscane, mais on trouve des produits comparables venant, entre autres, de Sardaigne, des Ardennes, de Pennsylvanie et d'Allemagne.

Elle se compose essentiellement d'hydroxyde de fer et d'argile mais contient aussi un peu d'oxyde de manganèse. Alors que pour les ocres jaunes c'est l'oxyde de fer qui est minoritaire par rapport à la partie argileuse, dans les terres de Sienne, c'est l'inverse, le fer avec l'eau combiné dépassant 50 %.



Brun de Cassel

Le brun de Cassel est proche du lignite, provenant de l'action de produits de décomposition de végétaux sur les sels de fer contenus dans le sol. Les dépôts les plus connus proviennent des sites allemands des régions de Cassel et de Cologne. Du fait de sa transparence, il est très apprécié dans les glacis et peintures décoratives, notamment pour l'imitation des bois.



Terre d'ombre naturelle

La terre d'ombre, ou ombre, est un pigment naturel qui posséderait un pourcentage élevé de dioxyde de manganèse en plus de l'oxyde de fer. L'origine du nom de la terre d'ombre est incertain. Certains le rapportent à sa couleur brune, servant en peinture au rendu des ombres; d'autres supposent qu'à l'origine, ce pigment était extrait en Ombrie, région d'Italie. Cependant, au XIX^e siècle, il est importé de Chypre.



Terre d'ombre naturelle de Chypre

Les terres d'ombre comme la terre d'ombre naturelle de Chypre résultent d'altérations en milieu marin de matériaux riches en fer et en manganèse. Donc leur couleur varie du brun foncé au jaune brunâtre.



Terre verte de Nicosie

La terre verte de Nicosie est un pigment naturel en provenance de Chypre. Elle présente une tonalité légèrement bleutée et une capacité couvrante supérieure. Pour cette raison, elle se prête très bien à la coloration de badigeons et patines à la chaux. Elle est également recherchée dans les techniques artistiques pour sa semi-transparence.

étaient utilisées à quelle époque, selon les contextes économiques et politiques de ces périodes.

On y apprend que les matières colorantes, qu'elles soient destinées à la teinture ou aux arts graphiques, ont quasiment toujours circulé dans le monde par le commerce. Ce n'était pas tant le cas dans l'Antiquité, où le commerce intercontinental était moindre, et à cette époque on observait des utilisations exclusives de couleurs par certaines civilisations, à des endroits précis. L'exemple dont nous parlent F. Delamare & B. Guineau est celui de l'Égypte antique, où se trouvait exclusivement une source de pigment bleu, baptisé bleu égyptien. Ce pigment synthétique se forme par la cuisson d'un mélange de sable, d'oxyde de cuivre et de roche calcaire. Mais dès la conquête par l'Empire Romain de l'Égypte, ces pigments ont circulé dans tout le bassin méditerranéen, avec eux bien d'autres roches et minerais. Alors s'établit un commerce intensif dans le bassin méditerranéen, où transitent lapis-lazuli, sinopia (ocre rouge de la région du Sinope, en actuelle Turquie), porphyre (pierre pourpre provenant d'Égypte), azurite de Chypre, et bien d'autres.

Au Moyen-Âge, ce « commerce mondial » se développe avec l'arrivée des matières colorantes provenant d'Inde, arrivant jusqu'en Europe par le biais du monde musulman. Ces ressources étaient de grande qualité mais rares, car bien souvent situées à un seul endroit dans le monde. De ce fait, il y a toujours eu un besoin de les contrôler et de les vendre à prix élevé. Ainsi, même si leur circulation mondiale a vite été mise en place, seuls certains groupes pouvaient s'en procurer; comme les moines ou les artisans qui produisaient des biens pour la noblesse, car ces ressources étaient peu accessibles. Il est donc difficile de faire un lien entre l'usage local d'une matière colorante et les arts graphiques, car ce qui nous est parvenu des siècles antérieurs était

produit par ou pour des classes privilégiées qui avaient les moyens d'utiliser des couleurs provenant des Indes, comme l'indigo par exemple.

Cependant, peut-être existait-il une pratique populaire des arts graphiques, où les couleurs utilisées étaient celles trouvées sur place, dans son territoire. F. Delamare & B. Guineau nous disent que le Tiers-État n'avait accès qu'aux « petits teints » pour colorer leurs vêtements, terme qui désigne les teintures peu colorantes et peu résistantes à la lumière, car les « grands teints » étaient réservés aux gens aisés et beaucoup étaient issus de produits tinctoriaux venus des Indes. Les petits teints provenaient de ressources assez communes et que l'on peut trouver dans sa localité. Peut-être que ces gens-là utilisaient la terre qui leur était disponible sous forme de peinture pour produire des signes et objets graphiques, mais cela reste à vérifier. Une chose est sûre, c'est que la peinture n'est devenue accessible pour la grande majorité des gens qu'à partir de l'ère industrielle, où les pigments de synthèse ont rendu économiquement accessible ce médium, d'après Michel Garcia, celui qui a « re-découvert » les techniques de teinture et de synthétisation de pigments pré-industriels en France. Cette information m'a été donnée lors d'un échange par mail à propos de l'histoire du bleu lavande provençal.

* * * * *

Bonjour M. Garcia,

Je m'interroge sur l'origine du bleu lavande sur les volets et portes en Provence, peut-être en savez-vous quelque chose ? Il me semble que c'est lié au bleu charrette, dont le pigment provenait du pastel des teinturiers et qu'on utilisait pour protéger les bois des nuisibles.

Mais la culture du pastel en France était dans le sud-ouest, du côté d'Albi, Toulouse... Donc pourquoi ce bleu est dans l'esprit collectif plus représentatif (et plus présent) de la Provence ? Est-ce que ça n'aurait aucun lien avec le bleu charrette ? Ou est-ce lié à la culture historique de l'indigo dans le Lubéron ? En savez-vous quelque chose ou avez-vous des pistes pour découvrir ça ?

*Merci,
Alexandre*

*** * ** * ** * ** * ** **

Bonjour,

La peinture est devenue bon marché et à la portée des petites gens à partir de l'ère industrielle.

La fabrication en grand du bleu charron, ou bleu charrette, n'a été possible qu'à partir de cette époque. Il s'agit d'un mélange de bleu de Prusse et de sulfate de baryte, dont la toxicité repoussait les insectes, et non du bleu de pastel.

Quelques auteurs modernes ont fait la confusion, et l'idée était tellement séduisante que c'est devenu une « vérité », mais, il y a un anachronisme évident dans cette histoire de pastel ; la teinture au pastel se faisait avec du compost de feuilles, qui, tout comme les fonds de cuve, a la couleur du compost. Pour la teinture textile, la réaction colorée se fait sur le tissu, au contact de l'oxygène, mais ni le bain ni le fond de cuve ne sont bleus.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, à son tour, l'outrémer Guimet, un pigment de synthèse imitant la lazurite, fut disponible à prix très raisonnable. Il n'est pas rare de voir encore, dans les remises des vieux provençaux, des restes de peintures sur les charrettes, de ce bleu très caractéristique, sans rapport avec les bleus d'indigo.

On commença à fabriquer de l'indigo de pastel à l'époque napoléonienne, après 1810, et jusque vers 1814, date de la fin du blocus continental et du retour de l'indigo tropical des Anglais.

Mais vous avez raison d'être curieux, toutes ces fadaïses de volets et charrettes peints en pastel, je les entends personnellement depuis près de 30 ans, mais jamais personne ne m'a montré le moindre échantillon peint ou même le moindre texte ancien faisant mention d'une telle pratique.

*Bonne recherche,
Michel Garcia*

Sans précision de la date de début de cette mode en Provence, Jean-Philippe Lenclos dans son livre *Géographie de la couleur, couleurs de la Méditerranée*¹⁷ estime que le bleu lavande fait écho à la couleur de la mer et que c'est pour cette raison qu'elle a été employée très largement dans cette région. Il ne s'agit donc nullement d'un vestige d'une production de couleur passée.

J. P. Lenclos a tout au long de sa vie développé son concept, *la géographie de la couleur*, une méthode d'échantillonnage des couleurs d'une ville permettant d'établir un nuancier utilisable dans les projets architecturaux. Ses travaux ont aidé à établir les chartes colorimétriques que certaines municipalités ou Bâtiments



Boules de bleu Guimet



*Azurite issue de Chessy-les-Mines,
dans le département du Rhône*

de France imposent quand la ville possède un patrimoine architecturale à protéger. Ainsi, si vous construisez ou rénovez votre maison à côté d'un de ces bâtiments historiques, vous n'aurez le droit qu'à une certaine palette de couleur pour vos volets et fenêtres.

Il est intéressant de noter que dans ces nuanciers, chaque ville possède sa propre palette, distinguable des autres. Certaines de ces couleurs sont liées aux matériaux de construction des bâtiments, ainsi qu'à des revêtements issus de matières locales, comme le blanc de chaux, ou les peintures rouges composées d'oxyde de fer III, très courantes en Italie. Cependant, beaucoup de couleurs n'ont absolument rien à avoir avec une production locale de matériaux ou de couleur, comme nous l'avons vu avec le bleu lavande en Provence, mais aussi dans pleins d'autres ville, comme à Chefchaouen au Maroc, où beaucoup de bâtiments sont peints en bleu outremer, un pigment synthétique.

Certaines productions locales de couleurs ont influencé l'identité de certains territoires, comme à Roussillon, mais on ne peut pas réduire l'aspect colorimétrique d'une localité à ces matériaux. Depuis déjà l'Antiquité, les matières colorantes ont été des biens d'échange et ont donc été utilisées à divers endroits du monde, que ce soit dans les arts graphiques ou l'architecture. De plus, l'ère industrielle a donné au grand public l'accès à des couleurs synthétiques qui ont été mondialement répandues et utilisées, sans aucun rapport avec les couleurs naturelles de leur territoire. On a donc aujourd'hui des palettes de couleurs spécifiques à chaque lieux, villes ou territoires, mais celles-ci ne sont pas absolument liées à des matériaux locaux. Ainsi, la recherche de sources de pigments locales est quelque chose d'absolument contemporain, née des préoccupations écologiques et environnementales actuelles. Dans l'idée d'une production graphique locale qui utiliserait les

matières colorantes d'un territoire, il ne serait pas sûr qu'il existe un matériau historique qui puisse être utilisé comme pigment, cela dépendrait du territoire en question et donc cela se ferait au cas par cas.

5

Conclusion

Qu'est-ce que veut dire « faire local » ? C'est assez difficile à définir car cela désigne une variété de réalités et de fictions qui sont entremêlées et qui n'ont pas le même sens selon qui considère ces termes. En effet, la description de l'environnement dans lequel on évolue diffère en fonction de la condition sociale de celui qui en parle (son âge, son bagage socioculturel, sa position sociale, etc), comme vu avec le cas de la vallée du Gier. Les personnes au pouvoir - les élus, les décideurs de l'urbanisme et autres - voient le territoire comme quelque chose de clairement défini, administrable et administré, qui doit être attractif et compétitif. Les enjeux de ce territoire sont politiques et économiques, et tout ce qu'il contient y est féodé. Ainsi, le patrimoine, la tradition et les cultures locales sont mises en avant dans une intention de « branding », de marchandisation, dans une optique de gagner des places dans la compétition de la mondialisation. C'est ainsi que des signes, comme des plaques de signalisation, des couleurs ou des matériaux servent une image construite, fictionnelle, de ce qu'est tel ou tel territoire. Car ces signes ont été produits dans des contextes qui ne sont plus actuels et sont imités, même si cela ne fait plus sens aujourd'hui. Phil Baines et Catherine Dixon nous en parlent avec l'exemple des panneaux du quartier de Westminster, reproduits parce qu'ils font très « londonien », et Michel Garcia nous en parle avec le cas du bleu lavande, qui fait partie des chartes colorimétriques des bâtiments de Provence, alors que cette couleur n'a pas de lien avec une production locale historique mais bien avec un usage libre, sans contrainte, d'une peinture à un moment où cette dernière était devenue disponible. On pourrait presque parler de « roman régional ».

Le problème n'est peut-être pas la réappropriation, le modelage de l'histoire, mais sûrement ce qu'on en fait. Les productions historiques et locales sont des inspirations,

voire des solutions dans le contexte actuel.

Les productions anciennes de couleurs en Provence – ocres, argiles, garance, etc – deviennent des pistes de réflexions et d'expérimentation pour des solutions techniques alternatives à la production mondialisée, environnementalement et socialement problématique. Par exemple, l'Atelier Luma se sert de ces anciennes sources pour développer des matériaux qui répondent aux enjeux actuels, car conçus dans un contexte d'économie locale et circulaire, en opposition aux manufactures actuelles, lointaines et opaques. Aussi, les anciennes pratiques, tel la peinture en lettre, offre des modèles de production plus sobres, plus ancrés dans le territoire et à plus petite échelle, qui peuvent servir à trouver d'autres manières de créer de l'activité, à une échelle plus réduite.

Le local ne se définit pas qu'administrativement – départements, régions, pays – et peut être exprimé de différentes manières. Le local peut être une échelle plus petite, plus floue, dont les bords se confondent ou dépassent ceux qu'autres localités, comme une surface avant tout vécue et exprimée dans l'oralité, donc définie par les habitants. Il peut être considéré comme la condition partagée des personnes qui y vivent. Cette définition ancre davantage le local dans le présent, où la mémoire et le patrimoine ne deviennent pas objets d'appartenance mais sont des communs, un savoir appropriable par tous et qui peut être utilisé pour agir dans le présent. Dans l'Atlas des Régions Naturelle, Nelly Monnier et Eric Tabuchi documentent ces communs, qu'ils nomment vernaculaires, car hors du contexte économique actuel, et liés à la géologie de ces régions. Le Collectif XYZ le fait aussi à sa manière en explorant le patrimoine vernaculaire de certaines régions, et en invitant les habitants à être acteur dans cette déambulation.

L'identité visuelle d'une localité pourrait donc être pensée comme un complexe mélange entre les ressources et matériaux d'un territoire, transformés par des modes de productions différents à des époques différentes, avec les usages qu'en ont eu les habitants, et entre les signes qui sont apposés sur ces matières.

Faire local : une question technique ? Ou politique ?

Dans ce mémoire, mes questionnements tournent beaucoup autour de la technique. Plus précisément, je cherche des moyens d'avoir une production graphique locale par la voie des techniques, des outils : faire ses pigments, sa peinture, etc. Je m'intéresse aux lettres vernaculaires, issues d'un savoir faire d'une autre époque, et suis alors curieux de la technique derrière ces lettres. Cependant, les diverses analyses réalisées dans ce texte soulèvent d'autres interrogations, qui vont plus loin que celles liées à la technique, et relèvent plutôt du politique. Si je devais poursuivre cette réflexion, ce serait ces notions politiques que je développerais et mettrais en lien avec le « faire local ».

Tout d'abord, considérons que de s'intéresser aux pratiques artisanales (et plus modestes), c'est questionner l'échelle de l'utilisation des outils. Cela fait sens quand on pense également à s'inscrire dans une localité, à développer une économie locale, adaptée au territoire. Dans notre économie globalisée, les échelles de production sont trop grandes. Trop distantes et floues, elles échappent à notre contrôle. Comme l'a écrit Ivan Illich, tout outil doit être utilisé à sa juste mesure. Par « outil » il entendait aussi bien les objets que les institutions, les lois, etc. et par « la bonne taille » il entendait qu'un outil ne remplit sa fonction, ne résout le problème qu'il est sensé résoudre que jusqu'à une certaine échelle. Au-delà de cette échelle,

l'outil est contre-productif et renforce le problème qu'il était censé résoudre. On peut citer comme exemple la voiture, technologie trop largement développée, comme le montre le collectif DataGueule¹⁸ dans une de leurs vidéos.

En se posant la question de l'envergure des outils, on remet en cause les logiques productives actuelles et il devient intéressant de considérer la notion de décroissance, courant de pensée qui remet en cause le productivisme. André Gorz, un de ses principaux théoriciens, a écrit dans un article du *Monde Diplomatique*¹⁹:

La prise en compte des exigences écologiques conserve beaucoup d'adversaires dans le patronat. Mais elle a déjà assez de partisans capitalistes pour que son acceptation par les puissances d'argent devienne une probabilité sérieuse. Alors mieux vaut, dès à présent, ne pas jouer à cache-cache: la lutte écologique n'est pas une fin en soi, c'est une étape. Elle peut créer des difficultés au capitalisme et l'obliger à changer; mais quand, après avoir longtemps résisté par la force et la ruse, il cédera finalement parce que l'impasse écologique sera devenue inéluctable, il intégrera cette contrainte comme il a intégré toutes les autres.

C'est pourquoi il faut d'emblée poser la question franchement: que voulons-nous? Un capitalisme qui s'accommode des contraintes écologiques ou une révolution économique, sociale et culturelle qui abolit les contraintes du capitalisme et, par là même, instaure un nouveau rapport des hommes à la collectivité, à leur environnement et à la nature?

En effet, chercher à avoir une pratique inscrite dans une localité, plus éthique, plus écologique, ne se résume pas qu'à des solutions techniques. Guillaume Faburel, toujours dans son livre *Les métropoles barbares*, démontre que ceux qui organisent l'urbanisme des métropoles n'apportent des réponses que purement techniques aux enjeux environnementaux actuels. Ils construisent des « écoquartiers », des voies cyclables, mettent en place des systèmes numériques dits « intelligents » - *smart grid, smart city, etc* - qui ne remettent nullement en cause les logiques actuelles et causent les problèmes que ces solutions sont sensées résoudre, ce qui finit par accentuer les inégalités.

Il serait donc intéressant de questionner s'il est réellement possible d'agir à l'intérieur de ces mécanismes, s'il est possible d'avoir une pratique « locale » qui ne serait pas réappropriée (et perdrait alors son essence politique). Guillaume Faburel, après avoir analysé les mécanismes de la métropolisation, discriminants et brutaux, conclut que ceux-ci sont trop puissants pour pouvoir les déjouer « de l'intérieur ». Pour lui, seules les actions en marge de ces *hubs* de la mondialisation et de leurs politiques - dans les territoires délaissés par ces derniers, dans les « zones à défendre » - peuvent aboutir à des changements de société réels. Cependant, cette affirmation condamnerait à l'échec toutes les initiatives engagées dans les villes et banlieues, comme les fab labs ou les squats.

Cela me fait penser à une discussion que j'ai eu avec un chimiste début février 2021, quand je faisais mon stage chez une artisane qui fabrique des pigments végétaux en Belgique. Il avait travaillé chez Sanofi avant de quitter l'entreprise pour devenir enseignant et partir vivre dans un « écolieu » et mener une vie autrement. Il tenait un discours qui était, pour simplifier : « nous, on conçoit toutes les molécules sans réfléchir à

ce qu'on va en faire, sans penser à leur usage, alors que nous les découvrons et les fabriquons. Nous avons donc la capacité de changer le monde pour peu qu'on change d'attitude, que notre profession décide de faire autrement ». Cette pensée est partagée par certains designers, et sans doute que chaque corps de métier a la capacité de changer le monde, mais nous sommes inscrits dans l'économie qui cause les problèmes que nous tentons de résoudre. Faudrait-il pour autant agir en marge ?

Enfin, cela pose la question de l'autonomie et du DIY – *do it yourself* – dont on pourrait faire un lien avec différents projets analysés dans ce mémoire. Cependant, tout comme la notion de local, ces thématiques peuvent avoir plusieurs définitions. Lou Falabrac, un cadre de la Mairie de Paris qui côtoyait les milieux anarchistes dans sa jeunesse, note dans son texte « *Ma mairie est-elle devenue gauchiste ? Quand les élites vantent l'autonomie* » que ces notions sont aussi utilisées par des radicaux de gauche que dans les institutions publiques et chez les tenants du pouvoir. Les « gauchistes » comme les nomme l'auteur, parlent de « l'autonomie » en tant que moyen de s'extirper des mécanismes du capitalisme et de retrouver de la liberté, de la confiance en sa capacité de faire. Cela permettrait à terme d'avoir une capacité d'agir dans la société. Mais les cadres de l'administration de la Mairie de Paris disent que les citoyens doivent avoir plus d'autonomie : qu'ils prennent confiance en eux et augmentent leur puissance d'agir, pour être acteur de leur territoire, pour avoir des initiatives personnelles et pour pouvoir trouver des solutions innovantes. Pour Lou Falabrac, le sous-texte ici est :

« Comment faire pour que ceux-ci se débrouillent de plus en plus par eux-mêmes : pour recharger à domicile, via Internet, leurs cartes de transports ; en bibliothèque,

*pour rendre leurs livres via des automates de prêts;
pour trier leurs ordures en vue du recyclage; etc.
Autrement dit, quand on n'a plus de fric pour payer
des agents de la RATP, des bibliothécaires, des éboueurs:
do it yourself! »*

L'auteur remarque que les institutions se sont emparées du discours alternatif et révolutionnaire pour le travestir et servir leurs propres intérêts. Ainsi, dans certains cas, les deux milieux emploient le même discours, ce qu'il déplore. L'autonomie promue par les institutions se joue *en dessous* du politique, dans le technique, et consiste à donner aux individus le sens de l'initiative, tout en leur faisant porter la responsabilité de se débrouiller « librement ». C'est à contre-courant de l'idée de l'autonomie en philosophie politique classique qui la considère comme « une liberté incarnée dans la capacité à se poser des règles, ce qui signifie s'interdire des choix pour mieux s'engager dans d'autres, et par conséquent savoir limiter sa puissance. Cette notion, définie ainsi, se situe au cœur même du politique, par la mise en débat de ces règles sur la place publique, entre tous et toutes. »

Ces notions plus politiques mériteraient d'être traitées et approfondies, car elles ont un lien important avec la question du « faire local ». Mais cela pourrait être fait, non pas seulement par la voie de l'écrit comme je l'ai fait pour ce mémoire, mais peut-être surtout par une pratique engagée, que je compte développer personnellement.



INTERVIEW DE NELLY MONNIER & ERIC TABUCHI

Nelly Monnier et Eric Tabuchi sont deux artistes qui ont entamé une documentation photographique de l'architecture vernaculaire française.

Recherchant une échelle de représentation qui pourrait montrer la complexité des territoires explorés, ils tombent sur la carte des régions naturelles de France, qui présente des « pays » aux frontières floues, existant dans l'oralité, définis par la géographie et la géologie.

C'est à partir de cette trame qu'ils ont ensemble conçu l'Atlas des Régions Naturelles (ARN), un site répertoriant toutes leurs photographies, qu'ils alimentent depuis 2017, au fur et à mesure qu'ils arpentent ces régions.

J'ai commencé cet échange en expliquant les problématiques et les notions que j'aborde dans mon projet et mémoire de DNSEP: en leur parlant de signes vernaculaires et de ressources trouvables In Situ...

N. M. Moi j'ai grandi entre Lyon et Genève, à la frontière entre quatre régions naturelles et c'est vrai que c'était des régions très importantes dont tout le monde parlait. On venait du département de l'Ain mais on était surtout du Bugey, du Revermont ou de la Bresse, qui sont des paysages très différents avec une architecture très différente et qui découle véritablement des ressources de ces régions. On se rend bien compte que l'architecture rurale ancienne, c'est une extrusion du sol. Dans la Bresse, c'est une plaine argileuse, donc on a construit en colombage et en briques crues, mais dès qu'on arrive sur les falaises calcaires on trouve les lauzes.

On s'est rendu compte que les régions naturelles existaient sur le territoire entier, elles existaient même avant la Révolution française. Elles sont vraiment liées à des caractéristiques géologiques naturelles. On a édité une carte lithologique, je ne sais pas si tu l'as vu ? Ça met en rapport les frontières des régions naturelles et la roche affleurante.

E. T. La carte décrit bien comment l'identité qu'on peut repérer en surface - l'identité visuelle on va dire, qui peut être architecturale ou qui s'exprime dans les signes - dépend des ressources présentes sur le terrain...

N. M. ... l'agriculture en dépend, et ensuite l'industrie en dépend aussi.

E. T. Tout cela génère un tas de signes qui ne sont pas toujours très repérables, parce que évidemment l'industrialisation et la normalisation de l'architecture s'est construite par-dessus. Dans certaines régions, on peut dire que c'est devenu assez pénible de repérer le lieu, l'archétype.

Si je te parlais des signes, c'est aussi que, indépendamment des régions naturelles, il y a des phénomènes qui font que graphiquement, par exemple, sur les grandes nationales qui étaient empruntées par les touristes sur l'axe Nord-Sud, ce sont toutes les publicités peintes qui sont

une autre source de graphisme vernaculaire, qui dessinent une géographie bien précise qui sont les nationales qui desservent les axes touristiques.

Les régions sont des mille-feuilles et ces différentes données vont créer une identité visuelle. Si on est dans une région du Rhône, au bord de la Nationale 6 ou 7, on va avoir non seulement l'architecture locale mais aussi la publicité peinte qui est appliquée dessus. On a un condensé à la fois du graphique et de l'architecture, avec des signes qui renvoient à l'histoire.

Vous disiez qu'aujourd'hui ce n'est pas tout le temps facile de différencier les régions naturelles. À quoi repère-t-on que nous sommes dans une région ou une autre ?

E. T. Il faut avoir l'œil, être assez exercé, parce qu'il faut trouver le bâtiment, qui a est priori assez ancien, qui a au moins un siècle et qui n'a pas été restauré. À partir de là on peut déduire quels sont les matériaux, formes et utilités propres à la construction dans cette région. Avec un peu d'entraînement, à partir du bâti agricole ancien on arrive à déduire une sorte de localisation. Parce que ça s'arrête au bout de 30 km ou 40 km, on sent que la nature du sol ou les usages se modifient.

N. M. Mais dans les régions très actives ou très touristiques c'est beaucoup plus compliqué car ça a été plus reconstruit au XX^e siècle. Dès lors qu'on s'approche de la Méditerranée, ça devient complexe de décerner le bâti ancien de celui qui a été refait ou de celui qui est une imitation.

E. T. Les régions sont souvent des bassins, ou des massifs. On peut les repérer par les cultures : est-ce que c'est du vignoble, du verger, etc.

N. M. ... et il y a toujours un bourg important qui donne son nom à la région naturelle.

E. T. Souvent le centre-ville est plutôt ancien, mais on photographie peu les centres, même ceux des villages, parce qu'on photographie des archétypes et il y a trop de signes qui brouillent les choses qu'on essaye de montrer.

Mais effectivement dans les petits villages il y a beaucoup de signes qui sont là, très facile à décoder. Simplement on les photographie peu pour les raisons qu'on vient de te dire.

C'est vrai que lorsqu'on regarde les photographies on trouve plutôt des choses à l'écart, mises de côté.

E. T. Exactement. Évidemment, c'est très long de trouver une maison ou une ferme qui est suffisamment isolée pour qu'on puisse la lire comme un objet entier, et ça c'est une contrainte qu'on s'impose. On essaye de décrire plus des objets que des environnements complexes.

Sur votre site on peut rechercher par différents termes, formes, époques... est-ce que ce ne serait pas pour montrer cette complexité ?

E. T. Ce qui est compliqué, c'est que dans le nord de la France, avec la guerre de 14-18, tout a été détruit et reconstruit dans les années 1930. Dans l'Ouest, c'est la Seconde Guerre qui a fait beaucoup de destructions. Donc certains bâtiments ont été reconstruits, et il y a plein d'interférences entre le bâti traditionnel et le bâti visible actuellement. Mais ça génère pleins de signes qui sont passionnants. Au niveau du graphisme, si tu regardes à « typographie », on a une grosse collection de lettres des années 30, qui sont souvent des typographies de la reconstruction et qui caractérise bien ces territoires.

Concernant ces signes-là : typographiques, peintures publicitaires, etc. Est-ce qu'il y a une différence selon les régions ou est-ce assez uniforme en France ?

N. M. Il y a des modes d'artisans, qui ne correspondent pas aux régions naturelles. Tu sens qu'il y a des endroits où les gens étaient installés et diffusaient une mode, un type de typographies ou de signes, mais après on trouve beaucoup de lettres Art Déco, elles ont inondées toute la France.

E. T. Inondées toute la France, mais dans certains lieux ça vient en même temps comme objets de la reconstruction. Dans l'Est, par exemple, il y a plein de publicités pour la brillantine Forvil qu'on retrouve nulle part ailleurs. Ce qu'il y a d'intéressant dans ces superpositions de graphismes, qui ne sont pas des graphismes régionaux mais qu'on retrouve de manière assez spécifique dans certains territoires et pas d'autres, c'est la manière qu'ont ces signes d'interférer avec le reste.

Ça nous intéresse de voir qu'une base géologique très spécifique génère une architecture qui l'est aussi, et que petit à petit avec l'arrivée du béton, du parpaing, de la brique creuse, de l'alu, etc, le bâti est devenu plus homogène et plus uniforme sur l'ensemble du territoire. Ce sont ces histoires d'homogénéisation et de spécificités qui sont intéressantes.

N. M. En France, à ma connaissance, on ne peut pas définir un territoire spécifiquement à travers des signes graphiques. On le peut à travers les objets décoratifs, oui, mais à travers les signes extérieurs, c'est moins évident. Ou alors avec les néo-régionalismes, comme en Bretagne avec le Triskel qui est présent. C'est assez drôle mais vite lassant.

E. T. En Camargue, il y a la tête de taureau ; dans le pays basque on retrouve des couleurs bien précises ; en Alsace aussi. Il y a des endroits spécifiques, mais on ne peut pas définir véritablement des régions à partir de ça.

Tu parlais d'homogénéité avec l'arrivée du béton et de tous ces autres matériaux. Qu'est-ce que l'étude du vernaculaire exprime dans notre contexte contemporain ? Qu'est-ce que vous vouliez dire en documentant cela ?

E. T. Plus on remonte dans le temps, plus on a des objets singuliers. Plus on va dans le récent, plus c'est homogène. Ce qui nous intéresse dans le vernaculaire, c'est que ça caractérise des singularités, ça met en valeur des éléments de distinction...

N. M. ... qui renvoient à une vie locale, à une vie ancienne plus concentrée géographiquement et qui paraît plus cohérente.

E. T.

Je parle en mon nom, mais moi je suis étranger. Je suis né d'un père japonais et d'une mère danoise, et j'ai toujours envisagé la France comme quelque chose d'extrêmement intrigant et curieux, qui était difficile à définir. Parce qu'entre Lille et Marseille, entre Strasbourg et Brest, très vite j'ai compris qu'il y avait une grande diversité sans comprendre où les ruptures s'opéraient. C'est quelque chose qui me tracassait de ne pas savoir quand est-ce qu'on passe du nord au centre, du centre au sud.

Et quand on s'était rencontré avec Nelly, qui avait cette culture, et était ancrée dans des réalités micro-régionales, très vite on s'est posé la question de comment raconter ce nuancier, cet arc-en-ciel de couleur qui fabrique l'identité de chaque petit pays. On a beaucoup tâtonné jusqu'à trouver ce livre en deux tomes de Frédéric Ziegerman, un genre de guide pittoresque des années 1980 qui décrit ces régions (*Guide des Pays de France*, éd. Fayart). On s'est rendu compte que ces pays étaient plus réels que fantasmés et donc on a commencé à travailler là-dessus, parce que ces petites unités permettaient une exploration assez fine et donnaient la possibilité de dire : voilà, on est plutôt dans telle couleur, et progressivement on va vers cette couleur plus claire, à mesure qu'on vers le Sud ou l'Ouest. Cet idée de déterminer où les choses changent est devenu plus palpable avec les régions naturelles.

Les régions administratives ne permettent pas une exploration de cette réalité ?

E. T.

Non, parce qu'elles sont purement arbitraires. Elles ne s'ancrent dans aucune légitimité géologique, ou botanique, culturelle ou historique. L'intérêt des régions naturelles, c'est qu'une fois qu'on commence à s'intéresser à ça, on ressent bien qu'elles ont un ancrage beaucoup plus profond que les départements, évidemment.

Ce qui vous intéressait, c'était donc ce flou entre ces différentes régions. Mais vous dites aussi que paradoxalement ces différentes régions sont très palpables ?

N. M.

C'est très humain, à mesure humaine : des régions qu'on fait à pied, dont on parle mais qu'on ne trace pas sur une carte. Dans certaines régions, les gens ont un sentiment d'appartenance très fort, incontestable et, presque partout les artisans, les producteurs de miel ou autres font référence à ces régions et non pas aux départements (ex : le miel de la Beauce, etc.). Chaque artisanat essaye de se différencier des autres régions. Ce qui n'est pas insignifiant parce qu'un artisan a besoin de parler à ses voisins et s'il utilise cette terminologie là, c'est parce qu'il sait que ça a une résonance dans le corps populaire qui est sa clientèle potentielle. C'est quelque chose de très vivace. On pense que c'est plus une tradition orale ou une persistance informelle, mais qui est souvent assez palpable, d'autant que de plus en de plus, les organismes qui promeuvent les régions utilisent ces termes parce qu'ils considèrent, à juste titre, que c'est plus éloquent de parler du Béarn ou du Cotentin, plutôt que du département. Tout simplement, il y a une projection, une identification qui est plus simple, pour quelque chose qui est plus ancré dans le culturel que dans l'administratif.

On parle de plus en plus, surtout dans la situation actuelle du COVID-19, de faire local, à une échelle plus réduite, alors que jusque-là les échelles étaient toujours plus grandes. Est-ce que dans ce contexte les régions naturelles seraient des pistes pertinentes ?

E. T.

On n'avait pas prévu le COVID, celui qui l'affirmerait serait prétentieux, mais par contre on avait anticipé l'idée que la globalisation serait niée. Depuis 15-20 ans, on dit que le monde est petit, qu'il se rétrécit, mais il ne se rétrécit que pour les gens qui font des Paris – New-York ou des New-York – Tokyo. Il ne se rétrécit que pour une très petite fraction de gens et pour une très petite fraction d'activités, mais pour ce qui est du reste, le monde reste extrêmement vaste.

Pour nous c'est amusant, parce que des fois on visite des très petites régions naturelles qui peuvent faire 40 ou 50 km, et dès qu'on se met explorer l'une d'entre elles, l'autre extrémité de cette région nous paraît très loin. Dès qu'on raisonne en terme de limite d'un lieu, le loin c'est juste l'opposé de là où on se trouve, et très vite on se met à considérer que 50 km, c'est loin. Ça remet en question l'échelle d'exploration,

celle-ci est beaucoup plus minutieuse et intéressante. Parce que aller dans les H&M de Shanghai ou de Londres, c'est la même chose. On est plus étonné de découvrir une petite bergerie dans les Cévennes dont on ne connaissait pas l'existence. C'est un peu ça qui nous motive.

C'est peut être une intuition intéressante de penser le local contre le global par les régions naturelles. L'autre jour une amie américaine me disait : « avant je considérais que la France était un tout petit pays, mais maintenant, je pense qu'il est immense, car avec beaucoup de facettes différentes ». C'est juste un changement de positionnement.

Il y a une idée répandue qui dit que se recentrer sur des plus petites localités, ces territoires plus vécus, serait du conservatisme, une réaction face à la mondialisation. Vous en pensez quoi ?

E. T.

Là dessus, on est tout à fait conscient du danger de voir le local comme un refuge face à la menace de la mondialisation qui nous envahit et qui qu'on ne maîtrise pas, ce qui fait qu'on est des spectateurs de l'avenir et non des acteurs. On est conscient de ce danger et ça nous intéresse absolument pas, il faut être très clair sur ça. Ce qui nous intéresse, c'est au contraire de dire que si on décèle toutes ces différences, on arrive à faire un éloge de la diversité et, la diversité, on est d'autant plus à même de l'accepter que lorsqu'on en fait partie, justement. Ce qui est vraiment intéressant, c'est de distinguer ces régions comme des mondes en soi et qu'il n'y a pas de raison de se méfier de ses voisins.

On s'intéresse autant aux discothèque qu'aux piscines municipales, autant de choses qui relèvent à la fois du local et du global. Mais en ayant à l'esprit le fait que le « global » est une illusion. En 4 heures d'avion je vais me retrouver à l'autre bout du monde avec les mêmes signes, parce que d'un aéroport à un autre, d'un centre ville à un autre, rien ne change. Considérer que c'est ça le changement et que c'est ça la modernité, ça me semble faire fausse route. Surtout que tout ça se double d'une espèce de promiscuité généralisée. Quand on va chercher de l'ailleurs, du dépaysement, on se retrouve dans des avions *low cost* remplis et des hôtels bondés. Ce sont des choses totalement à l'opposé de ce

qu'on était venu chercher au départ : la liberté, le repos, le sentiment de sérénité. Ça, on peut le retrouver à 60 km de chez soi.

N. M. Les régions naturelles existaient avant la révolution, avant l'idée de nation. On pourrait largement les étendre aux pays étrangers, c'est une toute autre logique. Pour nous, voyager depuis sa région naturelle, ça serait par exemple de voyager dans un cercle de 200 km de diamètre autour, mais qui serait inter-pays. Il y a un continuum entre ces différentes régions qui ne s'arrêtent pas aux frontières.

E. T. Nous on décrit, on ne revendique pas quelque chose. On documente quelque chose qui offre, selon nous, des pistes pour une meilleure compréhension de son voisin. Comprendre son voisin, ça peut être son voisin de l'autre bout du monde, mais on a considéré que c'était tout aussi intéressant de comprendre les enjeux des régions en désertification industrielle ou qui passent en monoculture intensive. Toutes ces choses, ça me paraît intéressant de les décrire et de montrer qu'elles se déroulent, qu'elles existent, qu'elles se passent sous nos yeux et que c'est une autre réalité, parallèle à celle de la globalisation. Cette réalité dépend de la globalisation, elle en subit les effets, mais elle a quand même une forme d'autonomie, d'indépendance, de singularité qu'on découvre assez vite. Ce qui fait que, quand on dit que c'est partout pareil, que le monde est tout petit, ça semble être une façon de marchandiser le monde, et d'occulter le fait que tout le monde conserve des éléments de singularité très forts, même si tout le monde porte du Nike ou Adidas. Ce qui est intéressant, c'est qu'il y a pleins de paysages transversaux qui se superposent et qui sont repérables maintenant sur l'atlas.

[...]

E. T. J'avais une question, c'était en quoi ton mémoire va réussir à synthétiser ces problématiques et les ramener au graphisme ? Parce que c'est une de nos préoccupations majeures : la perte en qualité du graphisme dans les campagnes, chez les petits commerces, etc. C'est probablement une catastrophe majeure, qui est pourtant la plus simple à corriger parce qu'elle est superficielle, mais en même temps

ça a une incidence très forte, car ça pourrait visuellement un territoire. On se dit qu'aujourd'hui, le devoir d'un graphiste qui aurait envie à la fois d'être engagé politiquement et en même temps d'améliorer le cadre de vie dans lequel il se trouve, serait d'agir au niveau du graphisme local. Le vendeur de fromage, il doit avoir une belle enseigne de vendeur de fromage, ça ne peut pas être juste un adhésif avec une mauvaise impression de chèvre pixelisée. Malheureusement on voit ça partout.

Je m'intéresse beaucoup aux enseignes peintes, les lettres lapidaires, les signes vernaculaires... Je m'intéresse à tous ces signes que l'on peut trouver sur place, et d'une manière générale à la peinture en lettre.

E. T. Je pense que c'est une responsabilité du graphiste, d'aller tout en bas de l'échelle, d'aller voir les petits cultivateurs, les petits commerçants, les coiffeurs et de vraiment dialoguer avec eux, de leur proposer des alternatives au tout numérique, tout vinyle, toutes ces choses qui sont en fait des trucs dégueulasses et qu'on utilise sous prétexte d'une économie de l'instant, mais qui ne bénéficie à personne à la fin. Pour moi, le travail de graphiste aujourd'hui ça serait de partir très humblement de la base et d'enjoliver le monde local par des signes mieux réalisés, mieux pensés, plus ambitieux, plus structurés. C'est peut-être dans la bonne compréhension et bonne connaissances de tous ces signes qui persistent que cela se joue. Nous on dit : plus de découpes lasers, tout doit être fait à la scie sauteuse.

Personnellement, je trouve ça plus agréable de travailler comme ça : de découper du bois, de peindre à la main, plutôt que de travailler sur ordinateur.

E. T. Ça ne fait aucun doute. Le seul souci c'est que ça coûte plus cher et que ça nécessite d'être impliqué localement. Le paysan il faut aller le voir et lui dire que ça va peut-être lui coûter plus cher mais qu'à la longue, ça sera payant. Ça implique un engagement personnel qui est un peu différent. Mais je pense que les esprits sont prêts pour ce genre

de propositions. Pour moi, c'est un des chantiers les plus intéressant du graphisme contemporain : repartir dans l'autre direction, de moins travailler sur l'ordi et de plus faire à la main. Et Dieu sait que je ne suis pas contre l'ordinateur, ce n'est pas du tout une réaction. C'est juste qu'il faut arrêter de privilégier l'efficacité du numérique et d'appauvrir tous les signes ou l'univers visuel des territoires.

deux

INTERVIEW D'ÉMILIE FAYET

Émilie Fayet est une ancienne étudiante de l'ÉSAD Valence, qui a réalisé des impressions avec des pigments d'origine végétale pour son diplôme de DNSEP en 2016. Depuis, elle développe sa pratique liée aux couleurs végétales, à travers l'impression et la teinture.

Pour ton projet de DNSEP, tu es allée faire un stage chez Michel Garcia pour fabriquer des encres de sérigraphie à partir de plantes tinctoriales, c'est ça ?

Un stage c'est un bien grand mot. À l'école, j'ai commencé à m'intéresser à tout ça en discutant avec Florian, celui qui s'occupe de l'atelier impression. Il m'avait parlé d'une connaissance à lui qui avait travaillé avec Michel Garcia. Je suis rentrée en contact avec cette connaissance et il m'a proposé plusieurs initiations. Il est arrivé à l'école, avec plein de poudres, de plantes séchées et autres, et ça a débuté là. Après ça, j'ai contacté Michel directement en lui disant que j'aimerais bien produire avec lui plusieurs couleurs pour ensuite faire un projet d'impression graphique. Il m'a dit « oui vient pas de soucis ! ». Alors qu'il était en plein *rush*, il m'a proposé de passer trois jours chez lui. C'était pas vraiment un stage mais plutôt un projet capsule, un peu *one shot*, un peu speed. C'était très dense, alors que toute cette pratique n'était pas encore définie pour moi. Ne sachant pas trop à quoi m'attendre, j'avais pris plein de matériel : cadre de sérigraphie, appareil photo, etc. et je l'ai suivi sans vraiment savoir ce qu'on faisait.

Quand tu avais fait ce « stage » tu n'étais pas encore sûre que ça allait faire ton projet ?

Si, mais je ne savais pas ce que j'allais produire comme image, comment montrer la recherche, le côté forme n'était pas défini. C'est pour ça que j'ai pris le plus de contenu possible en y allant, pour faire quelque chose après. Le projet on l'a fait en très peu de temps. Le mémoire, il nous a prit un an et demi alors que pour le projet on avait que trois mois. La phase de production a été très courte, donc quand il m'a proposé la rencontre, j'y suis juste allée.

Qu'est-ce qui t'intéresse dans cette pratique de faire toi-même tes encres et teintures avec des plantes ?

Au départ, c'était l'aspect écologique et sensible, le processus m'intéressait tout autant que les couleurs produites. Aussi de revenir sur l'histoire, de comprendre des savoir-faire ancestraux, de pourquoi on en est là aujourd'hui. Et maintenant ça a évolué. Il y a encore la notion de savoir-faire qui me préoccupe beaucoup mais c'est surtout le côté local qui m'intéresse aujourd'hui, avec le concept de la géographie des couleurs, le fait d'avoir des couleurs qui diffèrent selon où on se trouve, selon le lieu où on cherche. Il a aussi le rapport avec la nature, de faire du repérage, de regarder ce qui nous entoure. C'est ce qui m'intéresse dans mes recherches.

Comment évolue ta pratique ? J'ai vu que tu avais fait un atelier avec une classe de CM2 où tu faisais avec eux des couleurs à partir des plantes de leur environnement.

L'année dernière j'ai tenté une bourse donnée par les Ateliers Medicis pour un projet de création et de transmission. J'ai été « affecté » en Camargue, avec des élèves de CM1, maintenant en CM2, vu que ça a été décalé avec le confinement. Le but était de travailler avec un nuancier de leur territoire. Ça a duré vingt jours et la première semaine consistait à l'observation des couleurs qui les entourent : les bâtiments, le sol, le ciel... Après je leur ai appris à repérer les plantes endémiques de la Camarque et avec, ainsi qu'avec des terres, on a fabriqué des encres et peintures. On a fait un nuancier papier et textile, à partir de six plantes pour l'instant. Là je suis sensé continuer le projet mais c'est compliqué avec le confinement. Je voulais ensuite aboutir à quelque chose de plus fini, une forme ou un objet.

Ces plantes que vous avez utilisées, tu les connaissais ou c'était de la découverte ?

Après l'école j'ai bossé trois ans à Fotokino, une association à Marseille, et j'ai fait deux ans de contrat aidé ce qui m'a payé deux formations au Jardin des Plantes Tinctoriales de Lauris, là où Michel Garcia habitait avant

(c'est lui qui a créé le jardin). Ça m'a permis de rentrer plus en profondeur dans le côté technique, de connaître les plantes, parce qu'après mon projet de DNSEP j'avais compris un peu les bases, mais c'était trop court pour que je saisisse réellement.

Là-bas, j'ai fait un nuancier de 30 plantes tinctoriales, les classiques, celles historiquement utilisées. Lorsque j'ai commencé à travailler sur des territoires, je me suis acheté des livres sur les flores, notamment ceux écrits par une de mes formatrice qui sont hyper bien faits, car spécialisés dans les plantes tinctoriales. Il y a comment repérer la plante, quand la récolter, quelle couleur elle donne, avec quelle technique, etc. C'est hyper complet.

À ça j'ai ajouté une recherche personnelle. Je me suis entraînée à faire du repérage sur site et j'ai fait des balades avec une nana qui connaissait plein de plantes du territoire, dont les plantes tinctoriales. Avec tout ça, j'arrive à me constituer un petit inventaire selon les territoire. Parce que je fais cette recherche en Camargue mais aussi à Marseille, où j'habite. Ça me permet de voir quelle gamme de couleur je peux avoir selon les territoires.

C'est quelque chose qui m'intéresse, les couleurs d'un territoire en particulier, les plantes ou terres que tu peux trouver et les couleurs que tu peux obtenir:

Je veux pas casser un mythe que chaque lieu possède ses couleurs spécifiques mais tu retrouves un peu les mêmes plantes, en tout cas entre Marseille et la Camargue. Mais c'est ça aussi qui est intéressant car les plantes que tu trouves sont liées au sol typique calcaire méridional. Cela dit, il y en a aussi que je ne trouve qu'en Camargue ou qu'à Marseille, et j'imagine que si je devais faire la même chose en Bretagne, je ne trouverais pas les mêmes plantes.

Tu m'as dit que tu vivais à Marseille, j'imagine que tu vas chercher ces plantes à l'extérieur de la ville. Ce n'est pas compliqué d'habiter en ville et d'avoir cette pratique de cueillette de ces plantes?

Je m'intéresse aussi beaucoup aux plantes invasives. L'avantage c'est que je peux trouver ces plantes en ville, sur les bords de trottoir ou sur les terrains en friche. Après, quand je me fais des grosses sessions de cueillette je prend le métro et je vais tout au bout, entre la ville et la montagne. Là-bas je trouve des choses. C'est sûr que tu n'as pas la plante que tu veux à portée de main, il faut aller la chercher, mais j'aime bien avoir un temps cueillette.

J'aime pouvoir déployer tout le processus de fabrication, de la cueillette jusqu'à la création de couleurs. Après, bon, si on parle concrètement du temps que ça prend, moi je peux me permettre d'être dans une phase de recherche parce que je suis financée par cette bourse et je peux vivre dessus pendant des mois. Avec, je peux m'acheter du matériel, je peux prendre le temps de faire de la recherche, de faire ces cueillettes, mais c'est pas quelque chose de rentable économiquement. Tu vois très vite les limites d'un projet pareil. Si un jour tu veux en vivre tu pourras pas faire toutes les phases de la fabrication, de la cueillette à la production d'un objet final pour la vente, ou alors c'est un produit de luxe. Ce sont des questionnements qui sont apparus depuis mon diplôme. Je ne me rendais pas compte de tout ça au moment où j'ai passé mon diplôme. J'avais une vision plus naïve ou romantique de la chose.

Dans le futur vers quoi voudrais-tu aller ? Parce qu'au final comme tu me l'as dit tu fais plein de choses : ateliers, teintures, etc.

C'est pour ça que c'est intéressant : c'est très riche, il y a plein de savoir-faire et en même temps ça peut te perdre. Tu ne peux pas être un expert dans tout, ça peut être vite vertigineux et décourageant. J'ai trouvé que le côté pédagogie et transmission ça permettait de recouper tous ces savoir-faire et de valoriser cette pratique, parce que tu peux aborder plein de choses avec les enfants ou même les adultes, comme ce qu'on fait de ces ressources. On peut parler d'écologie, d'histoire, d'industrie par ce projet là. C'est ce qui me paraît le plus économiquement pertinent. Je me vois bien faire des ateliers ou des stages de tout ça. Et à côté, j'ai envie de pousser la pratique et de produire des formes textiles ou sur papier.

Après mon diplôme, j'imaginai utiliser ça dans ma pratique de designer et bon, c'est un peu ambitieux dans le sens où ça prend énormément de temps de fabriquer soi-même ses couleurs, donc je pense que ce n'est pas rentable pour le client. Tu ne peux pas faire des cartes de visites avec des couleurs végétales parce que ça coûterait trop cher. C'est difficile de trouver une économie dans laquelle s'inscrire. Même si tu fais de la récupération. Parce que ça aussi ça m'intéresse, de m'inscrire dans une économie circulaire, de récupérer de la matière végétale et de la transformer. Même ça, c'est énormément de temps et c'est pas hyper rentable. Donc dans l'avenir proche je me vois plus développer la pédagogie et la transmission.

Je n'ai plus de questions à poser. Est-ce que tu veux rajouter quelque chose ?

Oui, depuis septembre je bosse dans l'atelier de deux nanas qui font des vêtements à Marseille (Azur). Leur « force de frappe » c'est d'utiliser des matériaux sourcés et locaux. Elles récupèrent des tissus qualitatifs, elles travaillent avec des artisanes de Marseille. Tout ça a un coup mais voilà : c'est local et éthique. Elles ont fait une collection de robes en soie plissée qu'elles ont teint en végétal.

Je travaille dans leur atelier de teinture, parce qu'elles ne comptent pas teindre elles-même leur prochaine collection. Ça me permet de pratiquer tout ce que j'ai appris en formation. Jusque là je n'avais pas le matériel et la place pour ça. C'est là que je réalise que la teinture ça pollue énormément. Je le savais déjà en lisant des livres sur l'histoire de la teinture mais là, c'est visible. Parce que ça demande énormément d'eau, c'est énergivore et ça rejette des eaux polluées. En pratiquant, je me rend compte de ça, et qu'il faut trouver des solutions de ce côté. Parce qu'au final quand tu as une démarche écologique et que tu vois que tu utilises des litres et des litres ça fait mal au cœur.

C'est intéressant aussi parce que dès que tu pratique tu te rend compte de ces problématiques là, et tu te demandes si tu pollues pas autant qu'un industriel. Si on devait relancer une filière de teinture locale, est-ce que ça vaudrait le coup ? Est-ce que ça ne vaut pas autant de teindre en synthétique ? Ça a le mérite de s'y pencher.

Autrement, tout ça permet d'optimiser un maximum sa manière de travailler, d'utiliser les matières et ça te permet de te rendre compte de la valeur de ce que tu produis. Une impression faite avec des encres que tu as fabriquées a plus de valeur. J'essaye de réfléchir à comment valoriser cela, à comment je peux communiquer sur le produit fini. Sur la manière dont il a été produit, avec quelles ressources, etc.

NOTES

- 1 Anne Coste et Marie-Astrid Creps, Jean-Pierre Boutinet, Alain Findeli, Yves Sauvage, *Seminaire doctoral, Modèles, références et analogies dans les conduites à projet*, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, 2018
- 2 Jean-Luc Piveteau, «Lieu et territoire: une consanguinité dialectique?», *Communications*, n°87, 2010
- 3 Anne Coste, Alain Findeli, Xavier Guillot, Thierry Joliveau, Sonia Keravel, *Quêtes interdisciplinaires des identités de lieux sur le grand territoire autoroutier Gier-Ondaine: laboratoire pour une théorie du projet intégré de paysage*, École Nationale Supérieure d'Architecture de Saint-Étienne; Mutations et pratiques architecturales, urbaines et paysagères (MPA); Ministère de la Culture et de la Communication / Bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère (BRAUP); Établissement public foncier de l'Ouest Rhône-Alpes (EPORA), 2008
- 4 Phil Baines, Catherine Dixon, *Signs: Lettering in the Environment*, éd. Harper Design, 2003
- 5 Jean-Laurent Cassely, «Le fake d'un jour sera peut-être l'authentique de demain», *Usbek & Rica*, 23/04/2019
- 6 Guillaume Faburel, *Les métropoles barbares*, éd. Le passager clandestin, 2018
- 7 Angelica Ruffier, «Des cartes postales», *.TXT1*, éd. B42, 2013

- 8 Yannis Tsiomis, « Le Corbusier, L'Art décoratif d'aujourd'hui et "la loi du ripolin" », *L'année 1925: L'esprit d'une époque*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012
- 9 Thomas O'Neill, « Brushstrokes not keystrokes: Why handpainted signage is making a popular return », *The Drum*, 23/03/2016
- 10 Ester Bloom, « The Revival of America's Hand-Painted-Sign Industry », *The Atlantic*, 25/01/2016
- 11 C'est ce qu'affirme Joshua Klein, auteur de la revue imprimée *Mortise & Tenon*, traitant des techniques de travail du bois pré-industriel, dans son interview réalisée par Victor Calame pour son mémoire.
- 12 Bob Studebaker, « What's Old Is New: Traditional Sign Painting Is In Demand Again », *WESA FM*, 28/05/2018
- 13 Clément Chéroux, *Vernaculaires: Essais d'histoire de la photographie*, éd. Le point du jour, 2013
- 14 Ivan Illich, *Valeurs vernaculaires*, CoEvolution Quarterly, 1980
- 15 Guillaume Pitron, « Quand le numérique détruit la planète », *Le Monde diplomatique*, n° 811, octobre 2021
- 16 François Delamare, Bernard Guineau, *Les matériaux de la couleur*, éd. Gallimard, 1999
- 17 Jean-Philippe Lenclos, Dominique Lenclos, *Couleurs de la Méditerranée, Géographie de la couleur*, éd. Le moniteur, 2016
- 18 *Ne voiture rien venir? #DATAGUEULE* 65
- 19 André Gorz, « Leur écologie et la nôtre », *Le Monde diplomatique*, n° 673, avril 2010

BIBLIOGRAPHIE

- Anne Coste, Alain Findeli, Xavier Guillot, Thierry Joliveau, Sonia Keravel, *Quêtes interdisciplinaires des identités de lieux sur le grand territoire autoroutier Gier-Ondaine: laboratoire pour une théorie du projet intégré de paysage*, École Nationale Supérieure d'Architecture de Saint-Etienne; Mutations et pratiques architecturales, urbaines et paysagères (MPA); Ministère de la Culture et de la Communication / Bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère (BRAUP); Établissement public foncier de l'Ouest Rhône-Alpes (EPORA), 2008
- Anne Coste et Marie-Astrid Creps, Jean-Pierre Boutinet, Alain Findeli, Yves Sauvage, *Seminaire doctoral, Modèles, références et analogies dans les conduites à projet*, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, 2018 • Jean-Luc Piveteau, *Lieu et territoire: une consanguinité dialectique ?*, 2010
- Clément Chéroux, *Vernaculaires: Essais d'histoire de la photographie*, éd. Le point du jour, 2013
- Andrew Blauvelt, « Outil (ou le designer face à la post-production) », *Azimuths 47*, École supérieure d'art et de design de Saint-Etienne, 2017
- Phil Baines, Catherine Dixon, *Signs: Lettering in the Environment*, éd. Harper Design, 2003
- Guillaume Faburel, *Les métropoles barbares*, éd. Le passager clandestin, 2018
- Jérôme Denis & David Pontille, « Écologie graphique et signalétique urbaine », *Graphisme en France 2013*

- Angelica Ruffier, « Des cartes postales », *.TXT I*, éd. B42, 2013
- François Delamare, Bernard Guineau, *Les matériaux de la couleur*, éd. Gallimard, 1999
- Jean-Philippe Lenclos, Dominique Lenclos, *Couleurs de la Méditerranée, Géographie de la couleur*, éd. Le moniteur, 2016
- Anthony Mazure, « Peut-on encore ne pas travailler ? », *Azimuts 47*, École supérieure d'art et de design de Saint-Etienne, 2017
- Pierre-Damien Huyghe, « Le temps des studios », *Azimuts 47*, École supérieure d'art et de design de Saint-Etienne, 2017
- Emmanuel Tibloux, Pierre-Damien Huyghe, « Design, mœurs et morale », *Azimuts 30*, École supérieure d'art et de design de Saint-Etienne, 2008
- Pierre Doze, « Les joies irritantes des caresses infécondes. Ambition du design et éloge du fourbi », *Azimuts 44*, École supérieure d'art et de design de Saint-Etienne, 2016
- Matthew B. Crawford, *L'éloge du carburateur, essai sur le sens et la valeur du travail*, éd. La découverte, 2010, (Penguin Press, 2009)
- Thierry Pacquot, « De la bonne « taille », une question de mesure », premièrement publié dans *En attendant l'an 02*, éd. Le passager clandestin, 2016, (L'an 02, 2013)
- Andree O.Fobb, « Écologie: la petite bourgeoise s'amuse », *En attendant l'an 02*, éd. Le passager clandestin, 2016, (L'an 02, 2013)
- Lou Falabrac, « Ma mairie est-elle devenue gauchiste ? Quand les élites vantent l'autonomie », *En attendant l'an 02*, éd. Le passager clandestin, 2016, (L'an 02, 2013)
- Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, éd. Flammarion, 2009
- Michel Pastoureau, *Bleu: l'histoire d'une couleur*, éd. Seuil, 2000
- André Gorz, « Leur écologie et la nôtre », *Le Monde diplomatique*, n° 673, avril 2010

Webographie

- Ivan Illich, *Valeurs vernaculaires*, CoEvolution Quarterly, 1980
- Poppy McPherson, « The revival of the handpainted sign », *The Guardian*, 14/01/2015
- Thomas O'Neill, « Brushstrokes not keystrokes: Why handpainted signage is making a popular return », *The Drum*, 23/03/2016
- Bob Studebaker, « What's Old Is New: Traditional Sign Painting Is In Demand Again », *WESA FM*, 28/05/2018
- Ester Bloom, « The Revival of America's Hand-Painted-Sign Industry », *The Atlantic*, 25/01/2016
- Sam Roberts, *Restoration & Regeneration*, 22/12/2017
- Jean-Laurent Cassely, « Le fake d'un jour sera peut-être l'authentique de demain », *Usbek & Rica*, Vincent Edin, 23/04/2019
- *Ne voiture rien venir ? #DATAGUEULE 65*

Caractères typographiques :

- Rédaction Regular & Italic de Jeremy Mickel
- Pasquale de Gianluca Ciancagliani & Alessandro Latela (merci à eux pour m'avoir prêté leur caractère)
- Chaumont de Alexandre Bassi
- Libre Franklin Medium de Pablo Impallari

Sommaire imprimé au plomb et composé
en Caravelle Mi-gras 12 pt

Papier :

Munken Print White 20, 80g

Couverture et inserts :

Papier recyclé fabriqué par Système Sensible,
studio de design graphique basé dans la Drôme.

Impressions de la couverture et des inserts réalisés
avec une encre « maison » conçu avec de l'ocre récoltée
près de Roussillon.

Merci à toute l'équipe pédagogique pour leur suivi
et leur aide durant l'écriture de ce mémoire.

Imprimé à l'ÉSAD Valence

2021

