



# L'espace des signes,

matérialité du langage

Mémoire de DNSEP  
Tony Durand  
EsadHar  
2018

*Regardée au microscope ou  
seulement à la loupe, la lettre  
devient aussi passionnante à  
étudier, à regarder vivre que  
n'importe quel coléoptère de  
collection.*

-  
Gérard Blanchard, *Pour une sémiologie de la typographie*,  
in *Communication et langage* n°40, éditions Persée, 1978

# Introduction :

## le dégel du lac des signes

En 1552, François Rabelais fait paraître son *Quart Livre*. Parmi les nombreux épisodes fantastiques de cette épopée, le chapitre 56 est particulièrement édifiant : il s'agit de l'épisode des *Parolles gelées*. Pantagruel et ses compagnons de voyage s'y trouvent sur une mer partiellement prise par les glaces, et des sons leur parviennent sans qu'ils puissent en situer la provenance. L'un des membres de l'équipage a l'explication de ce prodige : ils sont arrivés sur le site où une féroce bataille s'est déroulée l'hiver précédent, au cours de laquelle des paroles et des bruits divers ont gelé instantanément au contact de l'air. Celui-ci s'étant radouci, la glace fond et ces sons captifs sont libérés à l'air libre :

*Lors gelèrent en l'air les parolles & crys des homes & femmes, les chaplis des masses, les hurtys des harnoys, des bardes, les hannissements des chevaulx, & tout effroy de combat. A ceste heure la rigueur de l'hyver passée, advenente la serenité & temperie du bon temps, elles fondent & sont ouyes*  
(...)

*Tenez tenez (dist Pantagruel) voyez en cy qui encores ne sont degelées. Lors nous iecta sus le tillac plènes mains de parolles gelées, & sembloient dragée perlée de diverses couleurs. Nous y veismes des motz de gueule, des motz de sinople, des motz de azur, des motz de sable, des motz dorez. Les quelz estre quelque peu eschauffez entre nos mains fondoient, comme neiges, & les oyons realement.*

Ce récit peut surprendre par sa modernité : en donnant une matérialité concrète à la langue orale, Rabelais invente, bien avant Rimbaud et ses *Voyelles*, le concept de synesthésie (phénomène neurologique par lequel deux ou plusieurs sens sont associés).

Il donne à voir une sorte d'opération magique, par laquelle la parole, sans passer pour autant par une graphie, devient tangible (au sens littéral du terme : il est bien précisé que leurs mains sont pleines de *parolles gelées*).



Très en avance sur son temps, Rabelais peut ainsi être considéré comme l'inventeur de l'effet électronique nommé *Freeze*, très prisé aujourd'hui des musiciens expérimentaux : une pédale d'effet a même été conçue pour reproduire cet effet de "gel" des sons, étirant des notes, des fréquences comme prises dans les glaces...

Tirées de leur glaciation, les intuitions de Rabelais n'en finissent pas de fondre et d'éclater à l'air libre, de manière volatile : en 2008, la biennale d'art contemporain du Languedoc Roussillon choisissait comme titre "*La dégelée Rabelais*" (le duo de graphistes Antoine + Manuel étant chargé de la conception graphique des supports de communication). Plus récemment, le duo d'artistes Berdager et Péjus s'est également emparé de cet épisode : leur exposition *Communautés Invisibles*<sup>1</sup> comprend un ensemble de pièces donnant à voir ce que pourraient être ces paroles gelées, puisqu'il s'agit d'ondes verbales figées et suspendues dans l'espace, par le recours à la technique de l'impression 3D. Les paroles en question, tirées d'une séance médiumnique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ont fait l'objet d'une retranscription en trois dimensions à l'aide de capteurs et d'un logiciel permettant de travailler sur la spatialisation du son, comme le montre l'image ci-dessous :



C'est à partir de ce point de dégel que mon travail commence, qui consiste à examiner quelques-unes des formes de la matérialité du langage et à rechercher des traductions graphiques de ces phénomènes de spatialisation.

<sup>1</sup> *Communautés Invisibles*, exposition du 29 juin au 21 octobre 2018, Friche La Belle de Mai, Marseille

Les lois de la physique distinguent trois états de la matière : gazeux, liquide, solide. Les matières qui forment l'univers, loin de se cantonner à un état donné, passent sans cesse d'un état à l'autre, via différentes opérations (fusion, vaporisation, sublimation... sans parler des états intermédiaires qui servent de transition).

Cette étude s'intéresse au langage dans sa dimension matérielle. En partant de la célèbre formule de Lavoisier, savant présenté comme le père de la chimie moderne, qui postule au XVIII<sup>e</sup> siècle que "rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme", est-il possible de s'inspirer de la grille de lecture du monde développée par les sciences physiques pour observer et décrire quelques-uns de ces "changements d'état" à l'œuvre dans le langage, matière vivante animée de mouvements incessants ?

L'intuition géniale de Rabelais, évoquée précédemment, laisse à penser que oui. Bien avant encore, Aristote pensait que "*les mots écrits sont les symboles des mots émis par la voix, les sons émis par la voix étant les symboles des états d'âme*"<sup>1</sup>. On en revient au "*tout se transforme*" de Lavoisier ! Par une curieuse communauté d'esprit, Aristote était d'ailleurs l'un des inspirateurs de Lavoisier en ce qui concerne la théorie des changements d'état de matière (même si, grâce aux progrès scientifiques, le second a pu corriger les théories du premier). Par ailleurs, Lavoisier, loin de se contenter d'une approche purement physique du monde, était également philosophe, établissant une connexion entre les mots et les choses.

En m'inspirant de ces réflexions, je propose donc de distinguer dans le langage trois états de matière :

- un état gazeux qui renverrait à la pensée, aux idées encore confuses, en train de chercher leur forme
- un état liquide, qui correspondrait à l'oralité, à la parole fluide et coulante
- un état solide, qui regrouperait les différentes formes de l'écriture et de systèmes de signes visuels. Parmi ces signes, les caractères typographiques, en tant que forme élaborée d'écriture, pourraient être considérés comme le résultat d'un processus de *crystallisation* du langage : par leur beauté et leur variété de formes, les lettres évoquent la richesse et l'inventivité du monde minéral, qui cristallise en formes précieuses et pures. Posées sur le papier ou dans l'espace qui nous environne, elles constituent autant de bijoux issus de la lente transformation de la matière langagière.

C'est à ce dernier état de matière que mon mémoire s'intéresse particulièrement, en envisageant quelques cas qui illustrent la manière dont cette cristallisation s'effectue pour former un message et aboutir à un phénomène tangible, matériellement observable.

---

1 Cité par Rolande Causse dans "*La langue française fait signe(s)*" (p. 48), éditions du Seuil, 1998.

# 1. Faire discrètement signe : le cas particulier de la ponctuation

Moins tapageurs et prestigieux que leurs collègues alphabétiques, peu visibles à l'oral, les signes de ponctuation se font discrets. Ils effectuent sur la matière langagière un travail ingrat, mais qui n'en n'est pas moins primordial, en dépit de leur apparition tardive. Alors qu'on date les premières tentatives connues d'écriture, qui allaient déboucher sur l'alphabet que nous utilisons, à -5000 av. JC, il faut attendre le moyen-âge pour voir émerger, timidement, les premiers signes de ponctuation (et encore, sous l'apparence minimale d'un point servant à séparer la litanie de mots collés les uns autres, dans un but de simplification - et donc de démocratisation - de la lecture, encore réservée à une élite savante).

Au fil du temps, le corpus s'est enrichi (virgule, point-virgule, tiret, parenthèse...). Certains signes sont passés dans le langage écrit courant même si beaucoup de lecteurs ignorent leur nom (l'éperluette) ; d'autres avaient une bonne longueur d'avance sur leur époque (l'arobase, qui occupe une position intermédiaire entre la lettre et la ponctuation, était d'un usage courant chez les moines copistes, bien avant internet). D'autres ont disparu des radars, bien qu'étant répertoriés dans l'Unicode (notamment le point exclamation, combinant point d'interrogation et d'exclamation, qui exprime merveilleusement la stupeur).

Présences discrètes dans le texte, les signes de ponctuation aident également à la compréhension orale : qu'une virgule soit placée ou pas au bon endroit, et c'est le sens qui change. Ces infra-signes fonctionnent à la manière des didascalies : des indications signalétiques qui permettent de trouver son chemin dans le langage.

Pourtant, à l'écrit, leur usage se généralise tardivement, et de manière fantaisiste : c'est souvent aux imprimeurs - qui furent pendant longtemps les seuls graphistes - que revenait la mise en œuvre de la ponctuation, soit parce que les auteurs négligeaient de ponctuer leur texte, soit parce que les typographes les considéraient nécessairement ignorants en la matière... Un imprimeur du XVIII<sup>e</sup> siècle écrivait ainsi : "la ponctuation a une part trop importante (...) pour l'abandonner aux écrivains qui, la plupart du temps, n'y entendent pas grand-chose... On verrait de belles choses si on laissait aux auteurs la responsabilité de la ponctuation !"<sup>1</sup>.

---

1 Cité dans *La langue française fait signe(s)*, p. 188.

Les choses ont quelque peu changé par la suite, de nombreux auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle se révélant des “ponctueurs” très avisés, sans parler de la modernité littéraire, qui, dès Mallarmé (*Un coup de dés*)<sup>2</sup> considère les signes de ponctuation comme des outils primordiaux pour ciseler, voire sculpter le langage.

Sans que les règles d’usage de la ponctuation soient réellement écrites dans le marbre, chacun les éprouve de manière plus ou moins nette. Et, conscients des pouvoirs expressifs de ces minuscules cristaux, poètes et romanciers se créent leur propre répertoire de signes, dédaignant le tiret ou recourant massivement du point-virgule. Ces choix en disent beaucoup sur les textes et la personnalité de leurs auteurs, contribuant à faire entendre une musique personnelle.

Dans les pages qui suivent, je me suis livré à un exercice tout autant plastique que littéraire, consistant à choisir quelques textes emblématiques, selon une règle précise (retranscrire l’incipit d’un corpus de romans pour remplir les 25 premières lignes de mon bloc de texte, puis faire partiellement abstraction du texte pour n’en retenir que les signes de ponctuation).

En procédant à ce qu’un chimiste nommerait une “mise en évidence”, j’ai fait le pari que l’ensemble de signes obtenu pour chaque roman dessinerait une sorte de carte heuristique représentative de l’œuvre, voire du style et de la personnalité de l’auteur. Graphiquement, cela donne un résultat que l’on pourrait situer entre la partition musicale et la carte marine, avec un réseau de signes qui semble faire entendre une voix : à l’œil nu, sans le recours aux mots, on voit bien ce qui sépare la sécheresse d’un Julien Gracq de l’exaspération malade d’un Céline, pour prendre deux exemples parmi les plus parlants. Des tempéraments différents se dessinent en creux, par l’usage de ces signes à la limite de l’invisibilité qui structurent la phrase à la manière d’un solfège textuel...

---

2 Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, éditions Gallimard, 1914

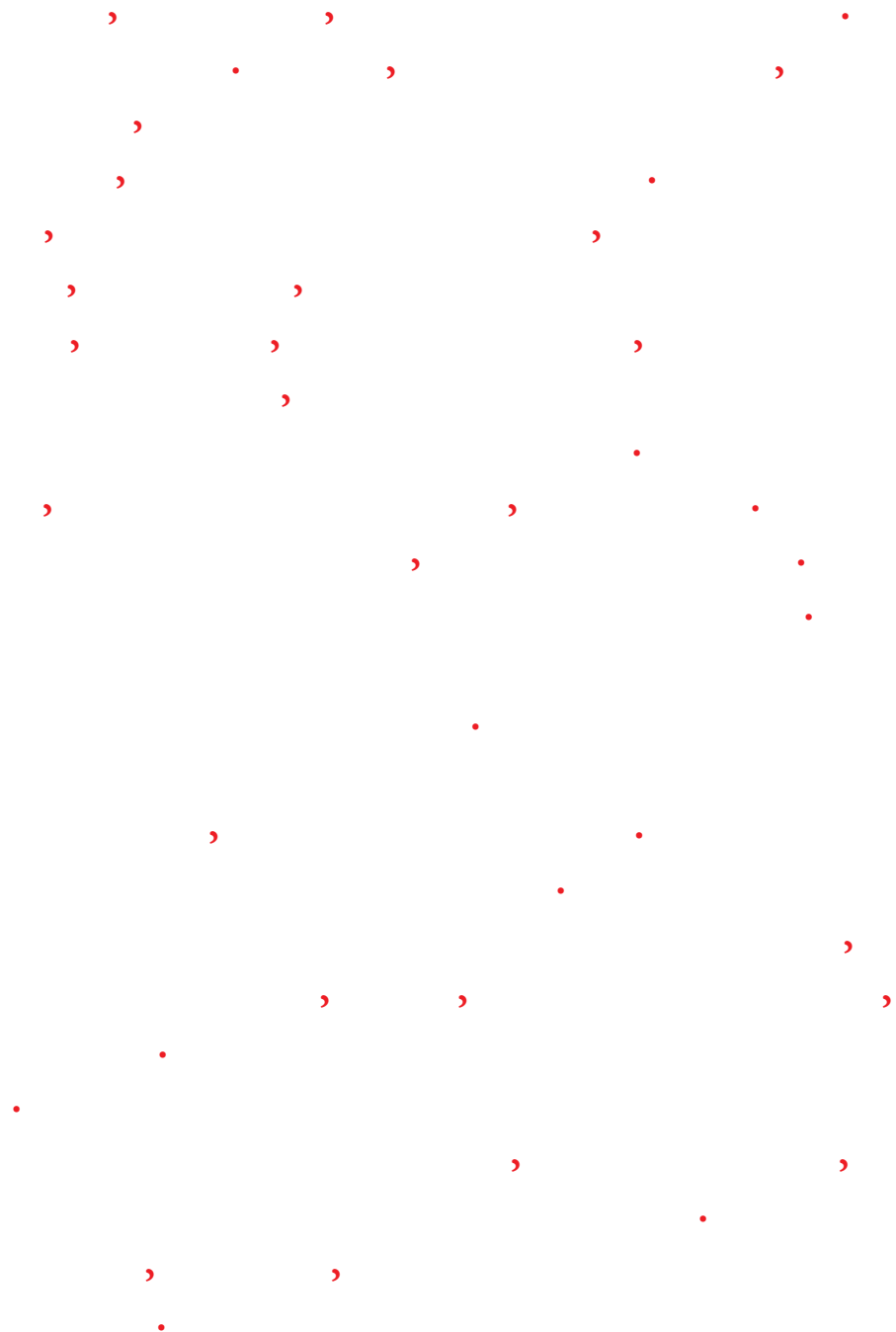
»                                »                                 .  
                                      :                                »  
                                      .                                »  
      »                                »                                .  
                                      »                                »  
                                      »                                »  
                                      »                                »  
                                      »                                »  
                                      »                                »  
                                      »                                »  
                                      »                                »  
                                      »                                »  
                                      »                                »  
                                      »                                »  
                                      »                                »  
                                      »                                »  
                                      »                                »  
                                      »                                »  
                                      »                                »  
                                      »                                »  
                                      »                                »  
                                      »                                »  
                                      »                                »  
                                      »                                »  
                                      »                                »

Julien Gracq, *Un balcon en forêt* (25 premières lignes)



.  
 ,  
 .  
 . « ! »  
 . « ! »  
 ;  
 ;  
 : «  
 ;  
 ;  
 ! ? !  
 ?  
 !  
 ! - -  
 ... »  
 ,  
 .  
 ,





Marguerite Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs* (25 premières lignes)

### Un exemple de ponctuation dans l'espace public : la signalétique routière

D'un point de vue littéraire, le XX<sup>e</sup> siècle a été celui de toutes les audaces : textes sans ponctuation, phrases sans verbe, roman-lipogramme dont la lettre la plus courante de la langue française est absente<sup>1</sup>...

Cependant, la signalétique routière va encore plus loin, réduisant dans l'un des panneaux les plus usuels le message à un simple point d'exclamation (parfois accompagné d'un appendice rectangulaire spécifiant la nature du danger). Ce "!" interpelle : il signale qu'un danger approche, lequel laisse littéralement sans voix, sans qu'on sache si c'est l'étonnement ou l'effroi qui prévaut chez ce qu'il faut bien appeler un locuteur ; et l'on postule que ce sentiment sera partagé par l'automobiliste une fois qu'il aura pu constater de visu ce qui l'attend quelques mètres plus loin.

Néanmoins, au vu de la large palette de sentiments qu'il est nécessaire d'exprimer dans le contexte routier, on peut regretter que cette initiative n'aille pas plus loin. L'histoire de la signalétique routière est intéressante, car il s'agit d'un langage qui s'est formé par ajouts successifs, à mesure que des périls nouveaux apparaissaient, ou du moins qu'on réalisait l'importance d'en informer les usagers. En partant de ce principe ("*Le besoin crée l'organe*", comme le théorisait le biologiste Lamarck), je propose, en partant de ce "!", de compléter la gamme typographique, et d'ajouter au code de la route au moins deux panneaux qui lui font cruellement défaut, de la même manière que les dictionnaires s'enrichissent à chaque édition de mots qui y font leur entrée, et dont on considère qu'ils ont une utilité.



---

1 Le célèbre **E** de *La Disparition*, de Georges Perec.



Exemple de mise en situation

## 2. Correction optique

Il y a beaucoup à *voir* entre les domaines de l'optique et de la typographie. Par leur fonction même, les caractères typographiques nous aident à voir, à percevoir, à apercevoir une réalité absente, qu'ils ont la tâche de transmettre. Ces deux champs d'activité ont également un certain nombre d'expressions en commun, qui n'ont d'ailleurs pas toujours la même signification.

Ainsi, le concept de *Correction optique* se retrouve à la fois chez l'opticien et le typographe : tandis que le premier, par le biais de prothèses, cherche à recréer artificiellement une vision correcte et confortable, le second va travailler sur l'apparence du texte mis en pages, en opérant de fins réglages du gris typographique, par le biais des approches et des interlignages. Le typographe intervient même plus en amont, au moment de la conception des caractères, en cherchant à en optimiser la lisibilité par la réalisation de déformations (anamorphoses), en exagérant tel trait ou en supprimant tel autre. Invisibles pour l'œil du profane, elles modifient pourtant sa perception du texte et améliorent ainsi sa perception du sens.

Le premier exemple de correction optique que je souhaite présenter est relatif au domaine de la sécurité routière : s'il est un contexte où une perception rapide et sans ambiguïté d'un message est primordiale, c'est bien celui-ci. La vitesse à laquelle se déplace le lecteur auquel le signal s'adresse, l'angle par lequel il approche de celui-ci sont autant de facteurs à prendre en compte. Lorsque les premières tentatives de signalétique routière ont commencé à se structurer, la densification du trafic automobile rendant celle-ci indispensable, la question du choix typographique s'est rapidement posée, avec des impératifs de clarté. Assez rapidement dans le monde occidental, un consensus s'est formé autour de caractères bâton, sans empattements.



Dans son ouvrage *Sales caractères, une histoire de la typographie*<sup>1</sup>, le journaliste et historien Simon Garfield raconte comment le choix de la typographie de référence des panneaux autoroutiers britanniques s'est opéré, dans les années 60. Il y présente notamment la photo qui précède, qui correspond à un moment clé du processus, puisqu'il s'agit d'un essai de correction optique en conditions réelles : un panel de lecteurs (des aviateurs, réputés pour leur vue perçante) sont confrontés à divers textes fixés sur le toit d'une voiture en mouvement, et chacun doit exprimer son ressenti sur la bonne lisibilité de telle ou telle composition, deux fontes différentes étant en lice. C'est au final une typographie portant le nom très approprié de *Transport* qui a été retenue, dessinée par les graphistes Jock Kinneir et Margaret Calvert. Le choix de cette police s'est depuis généralisé à de nombreux pays européens (Irlande, Espagne, Portugal, Danemark...).

Le second exemple de correction optique qui me semble significatif concerne la famille de caractères *Minuscule*, dessinée par Thomas Huot-Marchand dans le cadre d'une recherche entamée à l'ANRT de Nancy (structure qu'il dirige aujourd'hui).

Comme son nom l'indique, le *Minuscule* est destiné à la composition de textes en très petits corps (notices de médicaments, clauses commerciales...). Pour rester lisibles à petite taille, les caractères dessinés s'appuient sur des travaux scientifiques, menés par Emile Javal, ophtalmologue du XIX<sup>ème</sup> siècle, dont les recherches sur les phénomènes optiques ont fait date. Auteur d'une "*Théorie des impressions compactes*", destinée à l'élaboration d'un caractère tel que le *Minuscule*, Emile Javal a également, entre autres travaux, été l'un des pionniers du traitement du strabisme, ou encore l'auteur d'une visionnaire méthode d'apprentissage de la lecture.

Pour optimiser ses résultats, Thomas Huot-Marchand a été jusqu'à personnaliser ses caractères en fonction de corps typographiques précis : pas moins de cinq versions ont été dessinées, chacune s'appliquant à un corps spécifique (6, 5, 4, 3 et 2 points), avec des déformations différenciées.

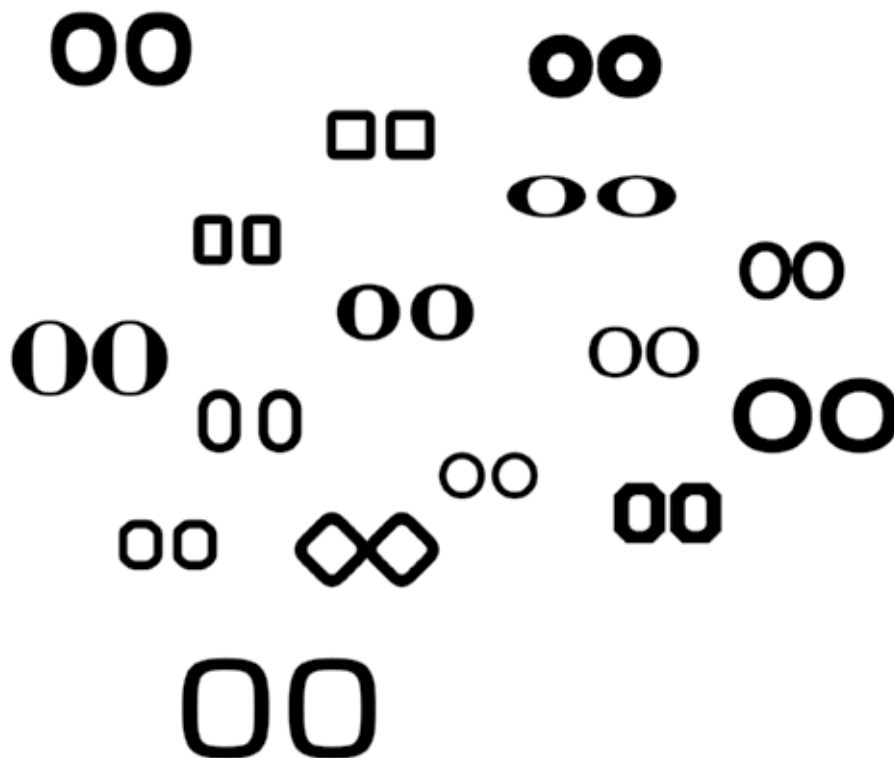
L'exemple ci-dessous est extrait du specimen du *Minuscule*, distribué par la fonderie 205TF.

*typographie*  
*typographie*  
*typographie*  
*typographie*  
*typ■graphie*

---

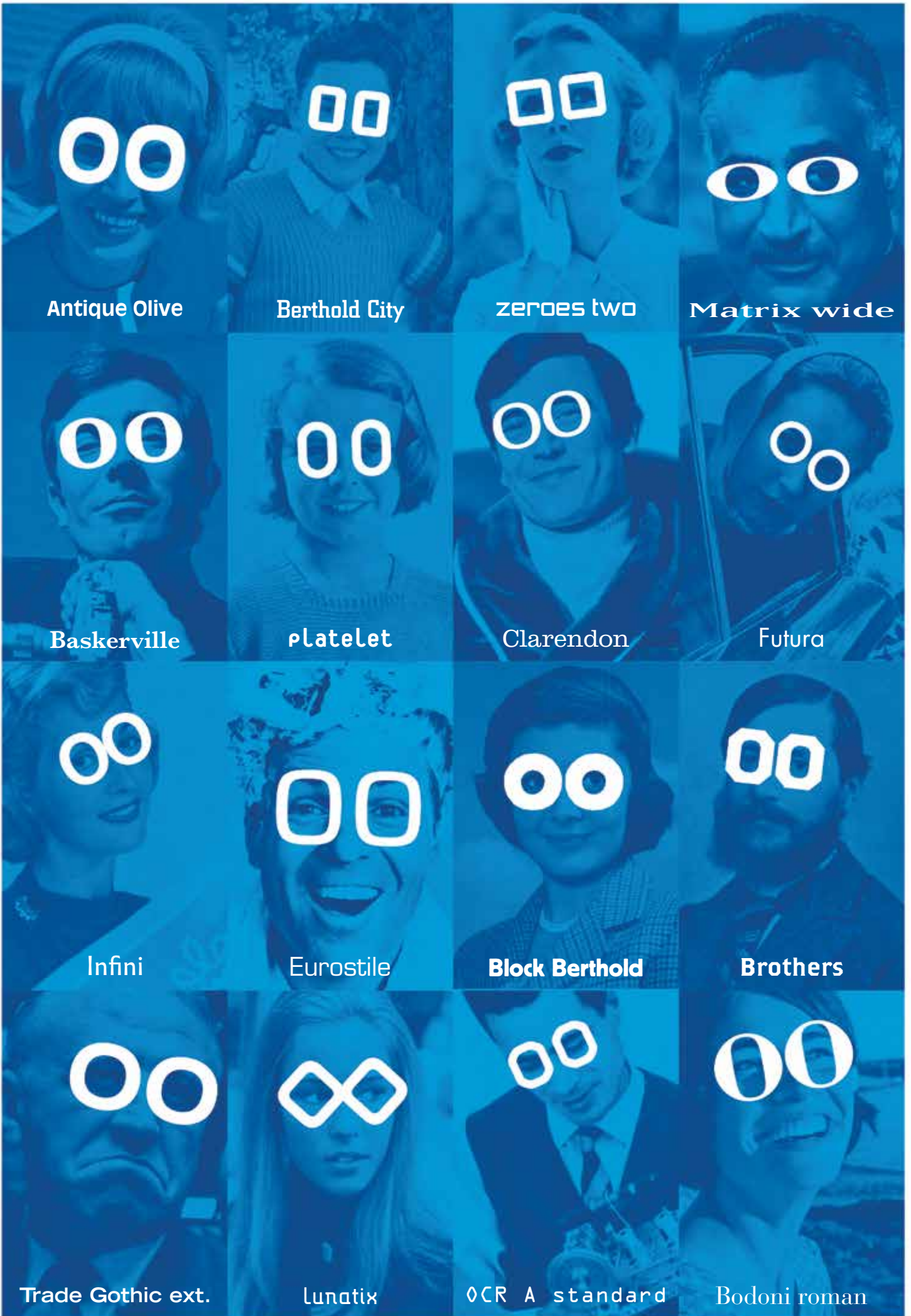
1 Traduction française parue aux Editions du Seuil, 2012

De nombreux autres rapprochements peuvent être faits entre l'optique et la typographie : le terme technique d'*œil de la lettre*, par exemple (et l'expression dérivée de *hauteur d'œil*). Le terme de *Typeface* utilisé par les anglo-saxons semble particulièrement révélateur, puisqu'il s'agit, littéralement, d'associer un visage et ses nombreuses caractéristiques à une fonte en particulier, laquelle possède elle-même son propre pouvoir expressif. A partir de cette association d'idées, j'ai imaginé une image visant à illustrer le rôle singulier que joue le caractère dans la vision du message qu'il transmet. En constatant la correspondance entre la forme d'un O et celle d'un œil, j'ai travaillé sur une sorte de monogramme, qui, en associant deux O, permet de constituer une sorte de paire de lunettes réduite à sa plus simple expression. En prenant au pied de la lettre cette correspondance Type / Face, j'ai cherché à associer différentes polices à des visages, un peu comme un opticien s'essaierait à trouver la forme idéale à combiner à une physionomie donnée. La page suivante présente ainsi seize essais de *Typefaces*, à la manière d'un catalogue d'une marque d'optique. Il se dégage de ces associations faces / lunettes des effets très variés, du plus anodin au plus inattendu.



Ci-dessus : “casting” typographique, réalisé en sélectionnant à la fois des “valeurs sûres” (des classiques tels que Futura, Bodoni, Eurostile...) et des fontes plus confidentielles.





Antique Olive

Berthold City

zeroes two

Matrix wide

Baskerville

platelet

Clarendon

Futura

Infini

Eurostile

Block Berthold

Brothers

Trade Gothic ext.

lunatix

OCR A standard

Bodoni roman

Sur cette base, j'ai choisi six modèles pour les réaliser à l'échelle 1, en contreplaqué découpé au laser, afin de pouvoir vérifier l'effet réel de ces différentes propositions typographiques, et de tester si tel ou tel visage s'accommodait mieux du *Futura* ou du *Bodoni*.

Les images ci-dessous présentent une étape intermédiaire, avec des pré-prototypes découpés dans du bristol pour juger de l'effet avant le passage à la découpe laser et au contreplaqué.



Certains théoriciens du graphisme pensent que la typographie n'est qu'un moyen technique, une sorte de véhicule qui doit se mettre au service du sens en se faisant oublier. C'est l'idée que développe Beatrice Warde dans sa conférence "Le verre de cristal ou la typographie invisible" : *"Un caractère typographique, lorsqu'il est bien employé, est invisible en tant que caractère typographique, tout comme l'orateur le plus accompli sait faire de sa voix le véhicule transparent des mots et des idées (...). Tout caractère typographique qui, par une bizarrerie de son dessin ou une graisse trop prononcée, vient à bloquer l'image mentale que véhicule le texte, est un mauvais caractère".*<sup>1</sup>

On retrouve ce souci, qui a à voir avec l'ergonomie et l'idée de confort, chez Herbert Bayer : dans son essai intitulé "Sur la typographie", il s'appuie sur des données scientifiques, empruntées au champ de la neurologie, pour faire l'éloge de la sobriété typographique : *"Plus nous lisons, moins nous voyons. Une exposition constante aux phénomènes visuels a émoussé notre sens de*

<sup>1</sup> "Le verre de cristal ou la typographie invisible", Beatrice Warde, 1930. Texte d'une conférence repris dans "Le graphisme en textes", Pyramyd, 2011 (p.39).





Planche de découpe laser / couverture de l'édition réalisée en risographie / intérieur de l'édition

*la vision (...) on le sait assez peu, mais l'acte de voir constitue un véritable travail, qui exige à lui seul le quart de l'énergie nerveuse totale que dépense le corps humain".<sup>2</sup>*

En dépit de leur recours aux sciences au nom d'une prétendue objectivité, ces assertions sur la typographie, pour intéressants et poétiques qu'elles soient, me semblent n'exprimer qu'un *point de vue*, parmi une multitude d'autres. Même si la recherche de l'efficacité rationnelle, de la lisibilité et donc de la compréhension sont une dimension centrale de la question typographique, il est difficile de ne pas voir dans ces prises de position un aspect très dogmatique, qui évacue certaines fonctions de la typographie et donc du langage.

A ces tenants de l'épuration, on pourra objecter que, indépendamment des intentions de départ, bonnes ou mauvaises, chaque fonte possède un pouvoir expressif indéniable, plus ou moins puissant, mais qu'il serait vain de vouloir annihiler, même dans le cas des polices les plus "neutres" que l'on puisse imaginer. De la même manière que chaque individu se singularise par ses empreintes digitales ou par un ADN qui lui sont propres, il en va de même avec la typographie : il me semble sage d'en prendre acte et d'être conscient que, comme dans bien des domaines, cette notion de "neutralité" n'est qu'une construction possible parmi d'autres.

Partant du principe qu'il faut parfois "changer de lunettes" pour considérer une chose "d'un œil neuf" je propose ainsi des outils qui permettent de voir le monde autrement, chacune des typographies essayées permettant une vision différente.

---

<sup>2</sup> Herbert Bayer, "Sur la typographie", 1967. Cité dans le "Le graphisme en textes", Pyramyd, 2011 (p. 46)

### 3. (la chasse aux) Papillons

Dans le langage des imprimeurs, un *papillon* est un feuillet de petit format, parfois inséré dans une publication. Il contient en général un message bref (un ajout, un *erratum* par exemple). C'est ce qu'on appelle, littéralement, une feuille volante (l'anglicisme *flyer* s'est depuis imposé, en conservant cette idée de vol relative aux ailes de papillon).

L'analogie avec l'animal est intéressante : le papillon, c'est ce qui attire l'œil, qui vole sans but précis. Le papillon a une durée de vie relativement courte, après une période de gestation-transformation. Le papillon se chasse, s'épingle, et peut même faire l'objet d'une collection sous forme de tableau de chasse.

Dans sa version papetière, c'est un support modeste, pas taillé pour l'éternité (les imprimeurs britanniques utilisent d'ailleurs le terme d'*ephemera*). Destiné à passer de main en main, à la manière d'un tract, à être distribué, affiché, éparpillé. La graphiste Fanette Mellier a bien perçu cette proximité, en titrant l'un de ses livres *Le Papillon imprimeur*.<sup>1</sup>



La série de *Papillons* ici présentée a été réalisée en cherchant comment valoriser des phrases qui m'étaient venues à l'esprit : jeux de mots, ambiguïtés phoniques, trouvailles lexicales diverses, généralement "récoltées" et mises au point au cours de déplacements pédestres, le rythme de la marche et l'observation des alentours faisant naître des associations d'idées. L'envie d'en faire une série de messages énigmatiques a fini par s'imposer. Par ailleurs, je pratique la typographie au plomb depuis des années, et j'ai fini par constituer un atelier (presses à épreuves, casses typo...) qui me permet d'être autonome dans la conception de mes éditions. Cette technique désuète mais efficace m'a semblé le vecteur idéal, en renouant avec la tradition de l'impression plus ou moins clandestine. Les différentes casses et la gamme de couleurs sont par ailleurs permis d'obtenir une certaine variété dans la série.

<sup>1</sup> Editions du Livre, 2016

De prochaines collections devraient enrichir le corpus existant, avec l'arrivée de nouvelles phrases qui continuent à affluer sans prévenir (un peu à la manière dont André Breton, dans le premier *Manifeste du Surréalisme*, définit l'écriture automatique comme "une phrase qui cogne à la vitre" dont il constate l'apparition inopinée, dans un demi-sommeil). Finaliser des séries de ces papillons comme un objet d'édition (sans périodicité fixe), c'est aussi une manière de "ranger" ces phrases, de les fixer dans le réel, de faire état d'une récolte. C'est aussi un exemple de passage d'un état de langage à un autre, la phrase retravaillée mentalement (comme dans un cocon) finissant par se concrétiser à l'air libre, sous la forme de l'encre qui sèche à la surface du papier.

A l'heure où tous les moyens d'expression semblent voués au rétrécissement (comme en témoigne le nombre très restreint de caractères sur le réseau social Twitter), où la vitesse est une nécessité et l'attention un luxe, ces papillons constituent un objet paradoxal : un ensemble de phrases, certes vites lues (dans la tradition de l'aphorisme, du proverbe...), mais nécessitant un temps de maturation plus ou moins rapide, et un mode de fabrication à la lenteur salutaire, en regard de la frénésie des communications électroniques. Cet anachronisme me semble une voie intéressante, du moins un chemin de traverse à coup sûr plus courbe (comme peut l'être la trajectoire d'un papillon, qui se déplace sans plan préconçu, avant de finir -peut-être - épinglé). Une rencontre du temps long et du temps court, qu'on retrouve dans l'expression "Minute, papillon !", mot d'ordre et programme tout à la fois.



**deux  
mains**  
*je mimais*

**Tou doit  
dispara t e**

**LES FAITS  
les fées  
rien que l'effet**

**PEAU  
LISSE**  
*partout*

**Nid d'yeux  
n'y mettre**

**dérAISON  
d'agir**

**UTOPISTE  
DE REFLEXION**

**CLIQUE  
CLAQUE**

**Outilé  
(presque)**

**élévation  
des droits d'hauteur  
DU FUNAMBULE**

**Hors  
des sentiers  
battus d'avance**  
merci

**Tu  
mendieras  
des nouvelles**



**Partez**  
de bonheur

**Réseausocialisme**  
*ou barbarie ?*

C'est pourquoi  
j'ai décidé de  
me retirer de  
la vie poétique

**La révolution**  
ne sera pas  
instagrammée  
Merci de votre compréhension

**type**  
Taupe

**maux**  
d'ordre  
*public*

**INCENDIE**  
diplomatique

**J'ai**  
PAPIER

j'me chauffe  
**du bois**  
dont on fait  
**les flûtes**

**La chasse**  
*accourt*  
de la bourse

**message**  
*comme une image*

tu vas  
prendre  
**chair**

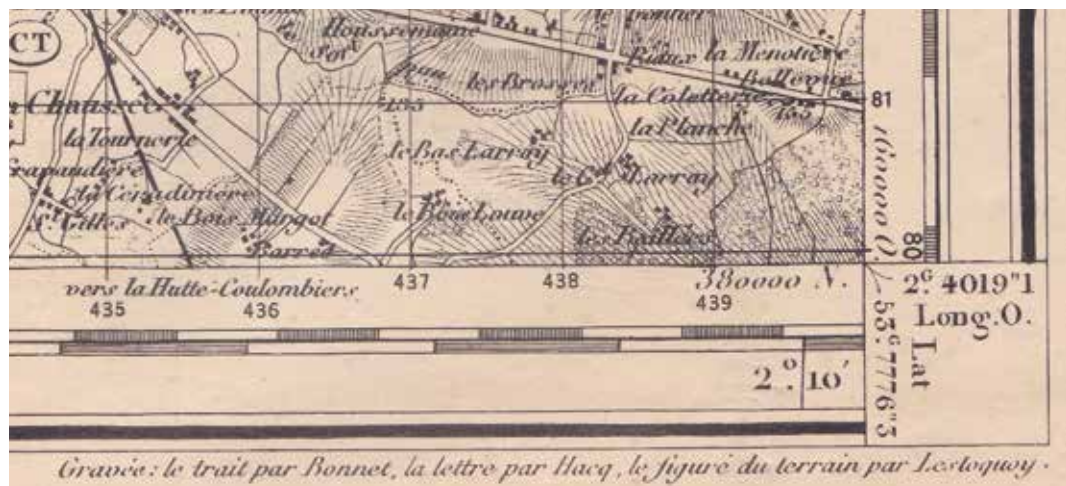
## 4. La légende des signes

Parmi les zones de chevauchement du monde des signes et de celui de l'espace, la géographie constitue un domaine particulièrement fécond. La présence du suffixe "graphie" dans le nom de cette science témoigne d'un lien entre les disciplines. Cette relation s'est ainsi concrétisée par l'invention de la carte, objet graphique remarquable par l'effort d'abstraction qu'il requiert du regardeur.

Dans ses multiples incarnations, du plan sommaire ébauché sur un morceau de papier aux plus récents développements de la technologie GPS, l'intention reste la même : opérer une réduction d'un espace tridimensionnel à une surface plane qui n'en comporte plus que deux. Rendre cet espace manipulable et lisible à l'aide d'un ensemble de signes, organisés à la manière d'un texte, avec ses conventions plus ou moins intuitives.

Il suffit d'avoir laissé vagabonder sa pensée en "lisant" une carte, quelle qu'elle soit, pour avoir éprouvé le potentiel onirique de cet objet, qui envisage le monde à travers une grille rigoureuse, simplifiant les éléments les plus spectaculaires en un ensemble de pictogrammes.

La précision exigée par l'exercice de cet encodage graphique force le respect : à l'époque, pas si ancienne, des cartes tracées à la main, il n'était pas rare qu'une cartographie nécessite les compétences spécialisées de plusieurs graphistes, l'un étant chargé du seul lettrage, un second des séries de traits marquant les reliefs, un troisième se chargeant du reste comme dans l'exemple ci-dessous<sup>1</sup>.



A la manière du système hiéroglyphique égyptien, le graphisme géographique est en quelque sorte un art sans artiste, ou qui, du moins, confine ceux-ci dans un relatif anonymat, en raison d'une exigence de neutralité bannissant toute expression personnelle.

1 "Alençon sud-est", IGN, tirage de mai 1944

Il y a pourtant des effets de mode ou du moins des choix subjectifs, la question des choix graphiques optimaux n'ayant pas été tranchée une fois pour toutes : ainsi, les panneaux directionnels routiers faisaient encore usage, il y a quelques décennies (à l'époque où ils étaient réalisés en lave émaillée) d'une typographie à empattements, datée, voire quasiment exotique pour nos yeux du début du XXI<sup>e</sup> siècle, accoutumés à l'omniprésence des sans-sérifs dans le domaine directionnel.



L'ensemble des signes cartographiques, plus ou moins clairs, semblent parfois doués d'une vie autonome, comme s'ils dessinaient une sorte d'espace parallèle qui, bien que tangible, nécessite un effort psychologique pour l'arpenter. L'un des plus beaux exemples de cette vie propre des cartes me semble figurer dans le roman *Sylvie et Bruno* de Lewis Carroll<sup>2</sup>.

Un dialogue technique entre deux personnages aide à saisir les enjeux de la cartographie :

- (...) à votre avis, quelle serait la plus grande échelle de carte utile ?
- Je dirais au cent millième, un centimètre au kilomètre.
- Seulement un centimètre ! s'exclama Mein Herr. Nous avons atteint cela très vite. Puis nous avons tenté dix mètres au kilomètre. Puis vint l'idée grandiose ! Nous avons réellement fabriqué une carte du pays, à l'échelle d'un kilomètre au kilomètre !
- Vous en êtes-vous beaucoup servi ? demandai-je ?
- Elle n'a jamais encore été déroulée, dit Mein Herr ; les fermiers ont fait des objections ; ils ont dit que ça couvrirait tout le pays et que ça cacherait le soleil ! Aussi nous utilisons le pays lui-même comme sa propre carte, et je vous assure que ça marche aussi bien.

Bien avant Michel Houellebecq, le lien entre carte et territoire était remarquablement mis en évidence, entre *nonsense* et poésie.

---

<sup>2</sup> Lewis Carroll, "Sylvie et Bruno", éditions du Seuil, collection points roman, 1972 (p. 357-358).

L'une des premières lectures graphiquement marquantes que je puisse citer, le cycle des albums *Philémon*, dessinés et scénarisés par Fred, place ces mêmes enjeux au cœur de la narration. A côté d'un univers relativement rationnel coexiste une multiplicité de lieux fantasmagoriques, aux moyens d'accès biscornus, que les personnages empruntent parfois à leur insu. Il s'agit entre autres d'un archipel, formé par les lettres de l'Océan Atlantique sur les cartes, globes, etc. Le dialogue ci-dessous donne à voir cette articulation entre un nom inscrit sur une carte et la réalité qui se cache derrière :

- eh bien nous sommes ici, sur le "A"
- vous voulez dire que cette île a la forme d'un A ?
- elle n'a pas la forme d'un A, c'est le A !<sup>3</sup>



C'est à ce type de rapprochement que j'ai aussitôt pensé, lors de mon premier voyage en direction du Havre, en apercevant sur le bas-côté un panneau marron indiquant le Méridien de Greenwich. Le code graphique de ce panneau, le même que celui utilisé pour indiquer tel château ou tel vestige historique, et conçu par le graphiste Jean Widmer dans les années 70, semblait donner au méridien une existence matérielle irréfutable. Et pourtant, ce que ce panneau a réveillé en moi, c'est le contenu d'une leçon de géographie entendue en classe de sixième.

3 *Philémon* tome 1, collection omnibus, Dargaud éditeur, 1984 (p. 18)

Le collège étant situé à Alençon, dans l'Orne, le professeur avait marqué les esprits en relevant le fait que le méridien de Greenwich, dit méridien origine, pièce essentielle du dispositif dont il nous expliquait le fonctionnement, passait précisément à quelques kilomètres de la salle de classe où nous nous trouvions. Avant de doucher l'enthousiasme général en précisant qu'il était inutile de se rendre sur les lieux en espérant voir une quelconque manifestation matérielle de ce méridien : celui-ci étant une ligne imaginaire, une pure construction de l'esprit, elle était nécessairement invisible.

Le fait que ce repère soit l'élément fondateur de tout le système géographique, servant de base au système GPS et à l'organisation temporelle du monde, sans avoir d'existence physique, avait de quoi laisser perplexe... la vision contradictoire de cet énigmatique panneau également.



Lors de mes voyages successifs, un rituel s'est installé : tenter de photographier ce panneau en roulant, à l'aller comme au retour. Ces tentatives se sont irrémédiablement soldées par des échecs, même en variant le photographe-passager chargé d'une opération *a priori* basique, et en essayant divers appareils photo. Cette série de ratages constitue une sorte d'inventaire des manières d'échouer à photographier son sujet, qui n'a rien à envier aux "conseils" prodigués par Thomas Lelu dans son *Manuel de la photo ratée*<sup>1</sup>.

En faisant ce constat, je n'ai pu qu'en tirer la conclusion que ce méridien était proprement "imphotographiable". Et que, par un phénomène visuel irrationnel, il était à peu près impossible de fixer une image correcte et tangible de ce panneau-preuve (sans parler de tenter de photographier le sujet qu'il annonce, sorte de monument inexistant).

Tout se passe comme si ce panneau, conscient de la contradiction qu'il porte, se refusait à témoigner et à imprimer la surface numérique (sans doute en eût-il été de même en usant de la photo argentique ?). En se dérochant au regard rétrospectif, en refusant le statut de la pièce à conviction, ce panneau n'est peut-être pas de l'ordre de la méta-physique, mais du moins de la méta-vision.



Merci aux photographes qui se sont succédé pour aimablement tenter l'impossible : Antoine Giard, Florent Lerouillois, Nadège André.

## 5. Messages en forme de T

Parmi les supports privilégiés pour la transmission d'un message visuel dans l'espace public, le t-shirt occupe une place à part.

Omniprésent, plébiscité par toutes les tranches d'âges, transcendant les classes sociales, le t-shirt est un puissant propagateur de messages.

Avant d'être un support de communication, le t-shirt est selon toute probabilité un vêtement d'origine militaire. C'est encore par ce biais qu'il accède à la quasi-universalité, avec l'entrée de l'armée américaine dans la seconde guerre mondiale. Le débarquement allié est pour les populations européennes l'occasion de découvrir ce "basique". Élément constitutif du *soft power* américain, voire ambassadeur d'un *lifestyle* réel ou fantasmé, le t-shirt envahit rapidement les garde-robes, popularisé par des icônes cinématographiques telles que Marlon Brando ou James Dean.

Très rapidement, le t-shirt s'affranchit de son rôle purement utilitaire (sa fonction de sous-vêtement, ou "maillot de corps") pour devenir un emblème de la décontraction, et s'orner au passage de messages divers, généralement reproduits en sérigraphie, technique idéale pour réaliser et diffuser rapidement un grand nombre d'exemplaires pour un coût modique.

La forme même, très typographique, de ce vêtement en forme de T semblait le prédestiner à devenir un support incontournable de signes graphiques.

Ces signes se divisent en plusieurs grandes catégories, correspondant à autant d'usages ou d'intentions : on porte un t-shirt pour soutenir (une cause, un homme politique...), pour protester (contre un conflit, une injustice...) ou pour afficher une manière d'être (c'est le cas d'innombrables versions à caractère humoristique, d'un goût parfois discutable).

Plus prosaïquement, les marques ont saisi l'importance économique de ce vecteur "au carré", et n'hésitent pas à transformer leur clientèle en une armée d'hommes et de femmes-sandwich bénévoles.



**Exemple 1** : pour séduire un électorat jeune, l'équipe d'un candidat emprunte les codes vestimentaires du rock. Deux militantes (dont, à droite, la fille du futur président) s'essaient au port de cet accessoire, en donnant l'impression d'être plus accoutumées à moins de fantaisie : le t-shirt quitte son statut de sous-vêtement pour devenir une sorte de sur-vêtement (si ce n'est de déguisement).



**Exemple 2** : le t-shirt arboré par Keith Richards porte deux messages en un, puisqu'il parle de rock (en faisant de manière indirecte la promotion de son groupe, les Rolling Stones, suffisamment connus pour qu'indiquer leur nom soit superflu) tout en contestant la légitimité d'un leader autoproclamé (le groupe étant miné par des querelles d'ego).

Il y a aussi la catégorie des t-shirts servant à afficher ses préférences, et singulièrement dans le domaine musical. Le "t-shirt de rock" constitue un sous-genre bien identifié, qui se ramifie lui-même en une multitude de familles et sous-familles qui redessinent peu ou prou une cartographie des différents genres musicaux. Ce type de parure est souvent lié à l'adolescence, un besoin d'affirmer ses goûts et sa personnalité, conjugué à un lien plus fort à la musique, un rapport plus intense.

Comme nombre d'adolescents, j'ai revêtu ce type de vêtement, pour m'en détourner peu à peu au fil des ans. Même si j'ai conservé précieusement certains modèles, malgré leur usure prononcée, c'est à titre de relique.

Parallèlement, mes goûts musicaux ont évolué, avec notamment ma découverte des compositeurs français du début du XX<sup>e</sup> siècle. En trouvant dans cette musique une fraîcheur et une source d'enthousiasme que les "musiques actuelles" ne me procuraient plus autant, je me suis mis, par jeu, en quête de t-shirts me permettant d'affirmer mon goût pour tel ou tel compositeur. Cette recherche s'avérant infructueuse, les modèles disponibles étant rares et d'une qualité graphique pas toujours incontestable, j'ai entrepris de dessiner quelques modèles, cherchant, avec une économie de moyens, à produire pour chacun des compositeurs retenus une image simple et évocatrice de leurs univers respectifs.

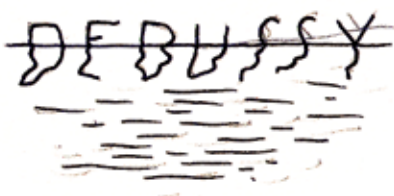
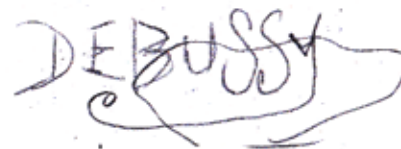
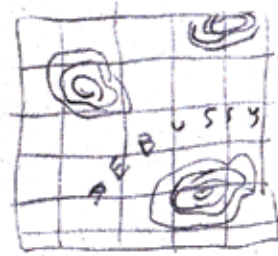
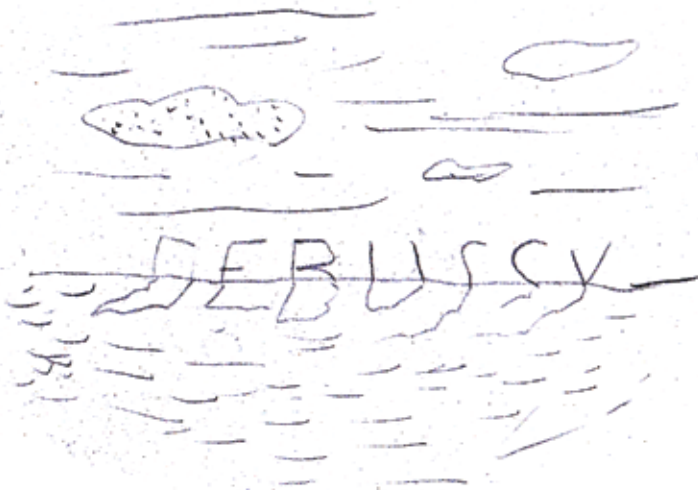
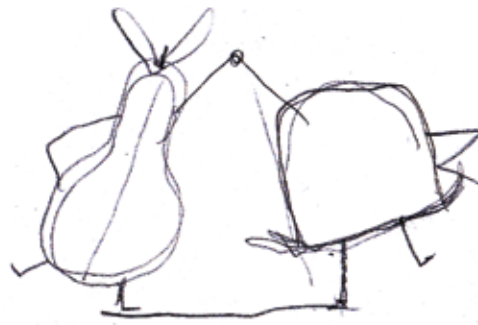
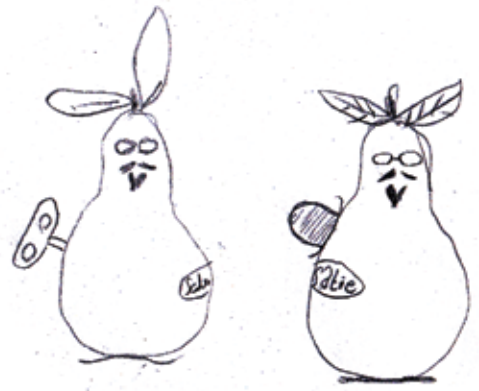
Dans le cas d'Erik Satie, par exemple, j'ai opté pour une sorte de rébus, le chapeau-melon rappelant son couvre-chef habituel, le fruit les fameux morceaux piriformes, et les parapluies entrecroisés faisant allusion à cet objet fétiche, dont on retrouva chez lui, après sa mort, plusieurs centaines d'exemplaires encore emballés.

Pour mener le processus à son terme, j'ai ensuite sérigraphié ces différents modèles, pour en faire des objets usuels, et émettre à mon tour des signaux dans l'espace public, afin de faire discrètement du prosélytisme pour les "Jets d'eau" ou le "Prélude à l'après-midi d'un faune", et de clamer ainsi la grande nécessité de ces musiques "inactuelle(s), et donc moderne(s)", pour emprunter la formule de Cyril Caucat<sup>1</sup>.

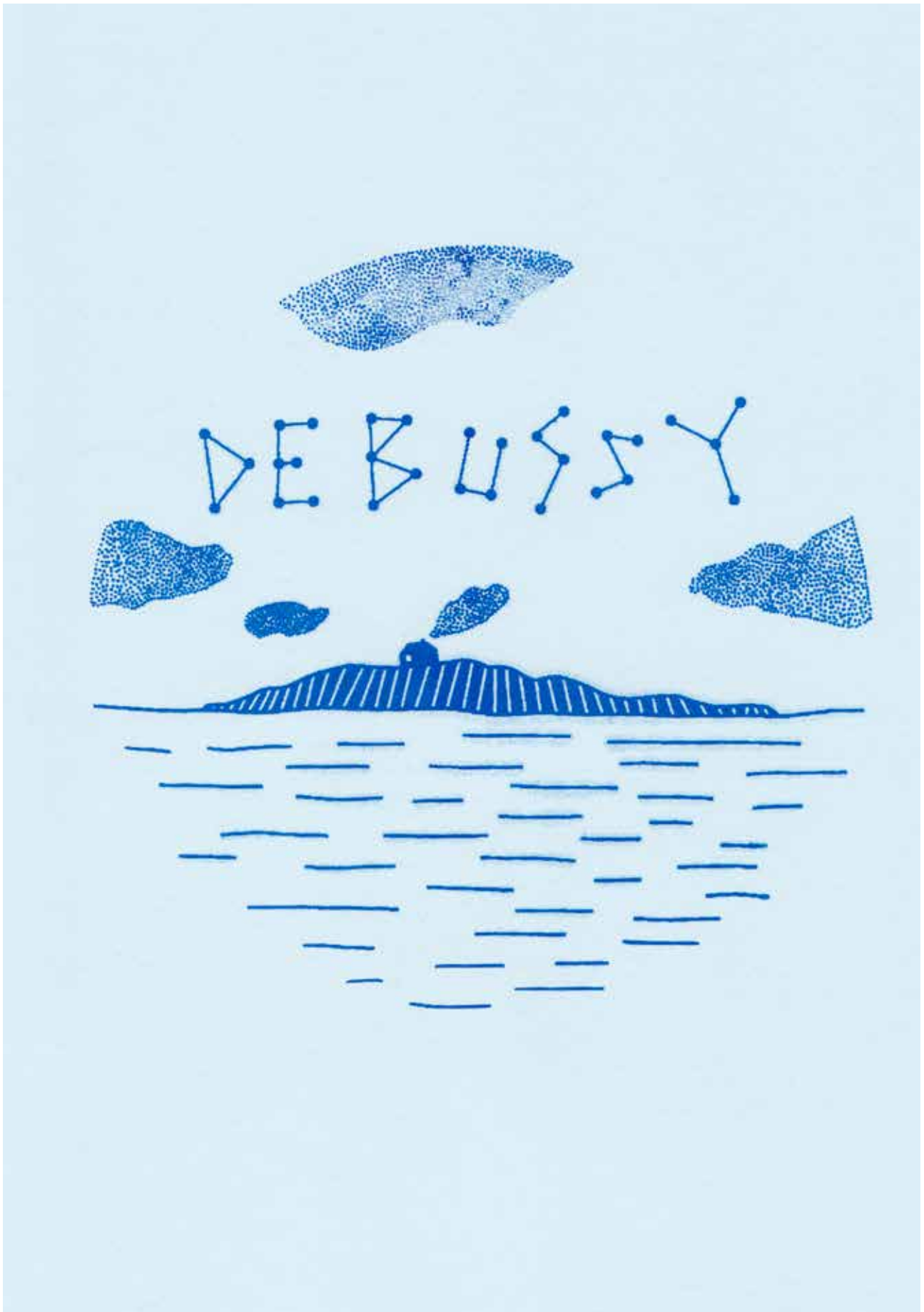
---

1 Dans les notes de pochette du coffret *Erik Satie et les nouveaux jeunes*, Arbouse Recordings, 2011







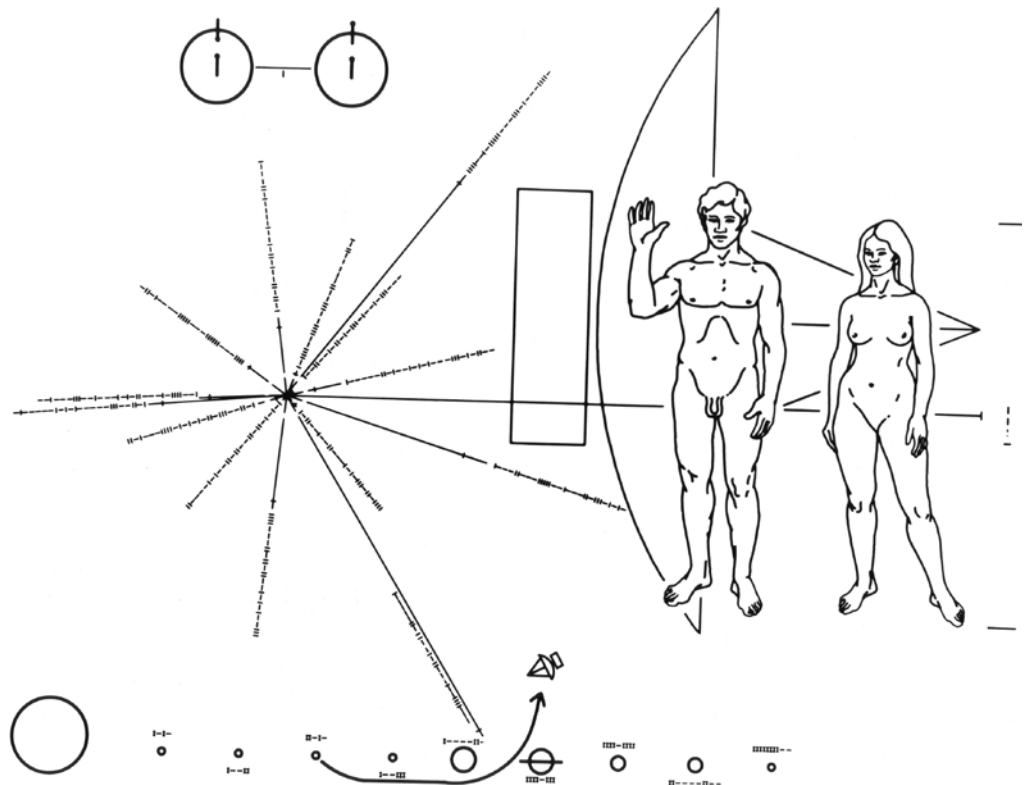


Sérigraphie



## 6. Persistent les signes

Nous sommes entourés de signes : ils ne se restreignent pas à l'espace contraint, bidimensionnel, des plans et des cartes, mais débordent partout, saturant l'espace. Ville, campagne, forêt, montagne, désert : aucun lieu ne semble à l'abri de cette invasion, à part peut-être la voûte céleste (et encore : les constellations et leur réseau fonctionnent comme une vaste carte à décoder, sans parler des messages envoyés dans l'espace, comme ceux contenus par la sonde *Pioneer* lancée par la Nasa en 1972, avec sa plaque comprenant entre autres signes la représentation d'un homme et d'une femme nus, à destination d'éventuels regardeurs qui ne se sont pas encore fait connaître).



Il peut s'agir de signes laissés volontairement ou non, pour prévoir, instruire, interdire, attester une présence... Ces messages plus ou moins clairs usent de systèmes graphiques variés, qu'il s'agisse de typographie, d'idéogrammes, de pictogrammes ou de tentatives langagières visant à l'universel (certains signes semblent atteindre ce statut : la flèche, par exemple, graphisme-idée dont l'efficacité semble incontestable). Ils peuvent s'adresser à tous ceux qui passent devant, ou à une partie restreinte de la population : c'est le cas des panneaux de la circulation, ou encore des indications cabalistiques de



couleurs diverses tracées à la bombe sur un trottoir pour identifier les différents réseaux avant le lancement de travaux de réfection. Dans ce dernier cas, pour le “lecteur“ qui exerce une profession en lien avec le chantier, les signes prendront tout leur sens : le travailleur spécialisé saura où creuser, certain du type de tuyau qu’il trouvera à cet endroit, etc. Pour le profane, le texte restera abscons, même si une signification se dégage : la certitude de perturbations de la circulation dans les semaines à venir.

Les matériaux et les techniques sont innombrables : signes tracés à la craie, gravés, traces laissées dans la végétation indiquant une piste, nuage de fumée s’échappant d’une fenêtre du Vatican indiquant l’élection d’un nouveau pape ou l’ajournement de celle-ci... Comme le dit Jean-Christophe Bailly dans sa conférence *Connaissance par les traces*<sup>1</sup> : “toute la question est de lire, savoir lire, apprendre à lire : la science des traces“.

Cette question du décodage des signaux se retrouve dans le premier roman de Grégoire Bouillier, *Rapport sur moi*. Lors d’une période de sa vie dont le romancier essaie de rendre compte fidèlement, il se trouve à la rue et déambule parfois dans la ville dans un état de crise hallucinatoire quasi mystique : “*Ces crises pouvaient durer deux ou trois heures, m’envoûtant de préférence en fin de matinée, vers les onze heures et demie. Il suffisait de l’inclinaison d’une paille dans un verre, d’un mot surpris dans une conversation, du langage codé d’un feu de signalisation à un carrefour pour qu’elles m’emportent à travers la ville. Tout me faisait signe*”.<sup>2</sup>

Avant de décoder les signes que nous pouvons rencontrer, il y a un autre niveau, qui est celui de la simple découverte de ces indications laissées par d’autres, à notre intention ou non, l’excitation de tomber sur un indice, un fragment de jeu de piste. Qu’on sache le décoder ou non, un signe est

---

1 Conférence donnée par J.C. Bailly à la Manufacture d’Idées le 25 juillet 2017. Un enregistrement est visible en ligne : <https://vimeo.com/223011139> (consulté le 17 août 2017)

2 Grégoire Bouillier, “Rapport sur moi“, éditions Allia, 2002 (p. 105).







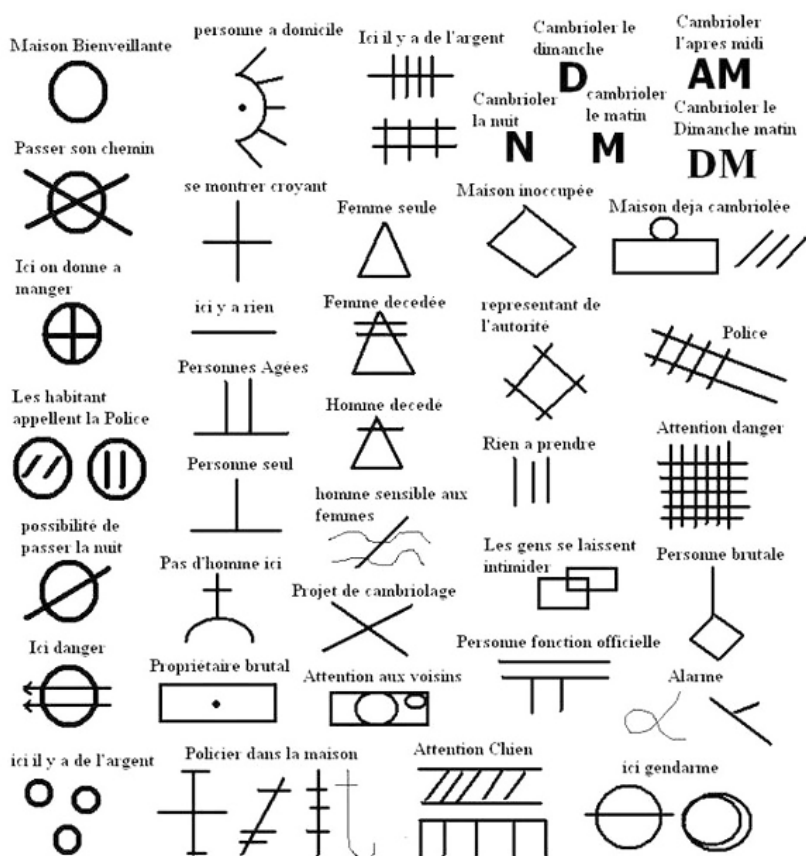
avant tout une invitation au questionnement, sur son sens bien sûr, mais également sa forme (qui peut également être signifiante), son émetteur, le contexte dans lequel il s'inscrit... Il y a un émerveillement devant la beauté formelle du signe, ou tout simplement devant sa seule présence, et une satisfaction d'avoir su le distinguer au milieu des stimulations visuelles, et, sans savoir nécessairement ce qui est derrière, d'avoir su le reconnaître comme tel : *c'est un signe !*

Sans réelle raison précise, j'ai commencé, il y a quelques années, une collection photographique de ces signes divers et variés, que je croise au détour de promenade. L'intérêt que je prête à ces photographies est sans doute d'ordre documentaire, en lien avec ma pratique graphique professionnelle, et vise aussi à garder trace de graphismes vernaculaires, surprenants, poétiques ou mystérieux. L'apparition des appareils photo numériques facilite bien sûr cette accumulation, les outils informatiques permettant de stocker ces images, de les classer, de les archiver en attendant d'on ne sait quoi...

Parmi les usages multiples des signes, j'ai découvert au fil de mes recherches une catégorie insoupçonnée : les marques que laisseraient lors de leurs

## [A PARTAGER] Cambriolages, des signes qui ne trompent pas !

29 avril 2014, 10:54



repérages des cambrioleurs sur les maisons qu'ils envisageraient de visiter (ou pour lesquelles ils se sont assuré qu'une habitation ne présentait pas d'intérêt, voire était dangereuse). J'ai trouvé ce répertoire de signes en tapant "signes cartographiques" dans la barre de mon moteur de recherche, et parmi les images qui sont apparues, l'une d'elles, regroupant un ensemble de signes énigmatiques, composés à partir d'un vocabulaire restreint (cercles, carrés, triangles, traits...), s'intitule "cambriolage, des signes qui ne trompent pas".

Cet inventaire, qui apparaît sur le site internet de la ville au nom évocateur de Saint-Brice-sous-Forêt<sup>3</sup>, est présenté comme émanant de la police municipale, ce qui lui confère un caractère officiel. Diffusé dans le cadre de "l'opération tranquillité vacances", il ne fait rien d'autre que préconiser le décodage des signes, à l'instar de Jean-Christophe Bailly dans la conférence citée plus haut : *"(...) on sait que le cambrioleur, agissant en bande organisée, utilise ses propres symboles de cambriolage. Les identifier, c'est parfois pouvoir anticiper une épreuve traumatisante pour toute la famille (...) il existe plus de trente signes codés. Ce langage auquel recours (sic) le malfaiteur n'est pas neuf, depuis le début du siècle dernier l'on trouve des récits et écrits sur le symbole de cambriolage. Certes il a évolué mais la méthode et l'objectif est le même, renseigner le plus possible pour permettre d'agir de manière rapide et efficace"*.

S'ensuit un inventaire détaillé, chaque cas de figure étant décrypté. Ces signes semblent plus ou moins arbitraires, pour la plupart sans volonté de représentation concrètes, ce qui les rend d'autant plus difficiles à interpréter. Ils regroupent un ensemble d'informations sur la maison et ses habitants, parfois saugrenues ("propriétaire brutal"...).



<sup>3</sup> <http://www.saintbrice95.fr/Cadre-de-vie/Prevention-et-tranquillite-publique/Operation-tranquillite-vacances/Les-signes-des-cambrioleurs>, consulté le 19 août 2018

En dépit de l'intérêt de cet exemple, on en vient à douter : laisser des marques, qui seront peut-être vues par des bandes de cambrioleur rivales, c'est partager des informations recueillies parfois avec difficulté, qui pourront peut-être profiter à un autre que celui qui les a collectées... L'efficacité de ce système signalétique laisse perplexe. Cet avertissement est néanmoins très partagé sur internet, avec parfois quelques photos à l'appui, qui ne prouvent pas grand-chose sinon la croyance au pouvoir de ces signes.

En poursuivant mes recherches sur ces signes et leur histoire, visiblement connue et bien documentée (bien que de manière parfois un peu fantaisiste, si ce n'est ouvertement paranoïaque), je finis par découvrir une page consacrée à ce sujet sur le blog *Big Browser*, émanant du quotidien *Le Monde* et qui se présente comme une plateforme de décryptage d'internet et des réseaux sociaux<sup>4</sup>. Et, bien entendu, l'histoire était trop belle pour être vraie : cet article la requalifie impitoyablement dans la catégorie infâmante des *hoax*.

On en apprend néanmoins plus sur la question, notamment que cette image-lexique figure sur les très officiels comptes Twitter et Facebook de la gendarmerie nationale. En tentant de faire la généalogie de ce document comme on remonterait l'origine d'une rumeur<sup>5</sup>, l'article précise que cet "*alphabet des voleurs (...) qui avait, un temps, servi à stigmatiser les Gitans et les Roms*", avait été repris entre autres par le site d'extrême droite FdeSouche ou par une improbable "Association nationale fraternelle des anciens combattants et services de sécurité".

Interrogé à ce sujet, le sociologue Jean-Bruno Renard, spécialiste des rumeurs, fait remonter au XV<sup>e</sup> siècle "*la présence de nomenclatures similaires attribuées aux malfaiteurs et incendiaires*".

L'article se conclut sur une note sceptique quant à l'utilité d'un tel alphabet pour les intéressés, à l'heure des téléphones portables et des repérages sur Google Maps. Il ne semble plus guère y avoir que la gendarmerie pour y croire, et, contactée par l'auteur de l'article, conclure formellement : "*ces signes existent, nous les retrouvons sur le terrain et ils sont confirmés lors des auditions des cambrioleurs*".

L'histoire de ces signes est encore plus complexe, puisqu'il semble avéré que cette pratique était relativement courante chez les gens du voyage jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, mais dans un but différent : il s'agissait, par l'usage de traces végétales laissées volontairement, de transmettre des nouvelles, le plus souvent d'ordre familial, à tel ou tel membre de la communauté, qui passerait à un moment par le même chemin, et saurait reconnaître cette marque et en trouver la signification.

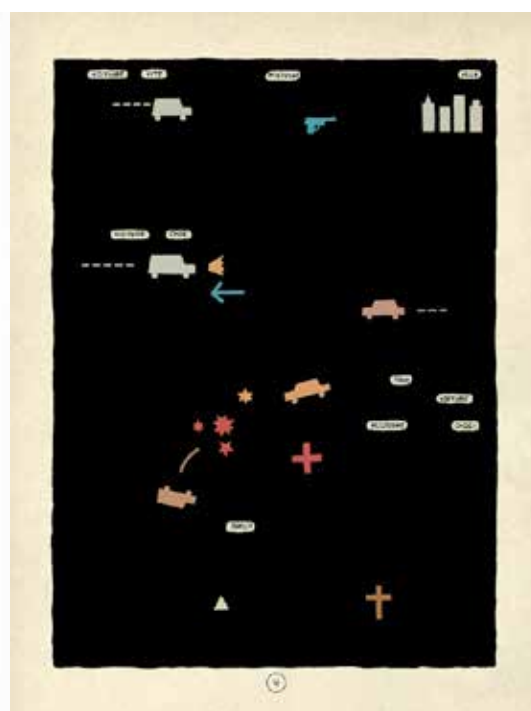
---

4 <http://bigbrowser.blog.lemonde.fr/2014/05/02/hoax-les-mystereux-signes-de-la-gendarmerie-pour-anticiper-votre-futur-cambriolage/>, consulté le 19 août 2018.

5 à la manière dont le sociologue Edgard Morin, dans son livre *La rumeur d'Orléans*, (éditions Seuil, 1969) tente de localiser le point de départ et le réseau de ramifications de cette rumeur célèbre, qui alterne périodes d'infusion "à bas bruit" et moments de contagion délirante.

A partir de cette histoire, qui me semble emblématique du pouvoir évocateur prêté à des signes à la signification peu claire, voire polysémique, j'ai réfléchi à la manière dont ces éléments se diffusent dans l'espace public (qu'il soit concret, ou, comme dans cet exemple, numérique).

J'ai commencé à fabriquer une série d'objets hybrides, entre le signe et la sculpture, destinés à être "semés" dans l'espace. Le choix des matériaux (des chutes de bois, des tasseaux...) et le vocabulaire de formes restreint (des variations autour de formes géométriques, des combinatoires, des emprunts au domaine signalétique...) m'ont rapidement permis de réaliser un assez grand nombre de ces objets. Peints avec un code couleur minimal (rouge, blanc), ils m'ont alors semblé prêts à être intégrés à l'espace public.



A gauche : Robert Filliou, *A joint Work of R. Filliou and the Rain the Sun Outside* (1970)

A droite : Jochen Gerner, *TNT en Amérique* (2002)

Leur finition leur donne un aspect ambigu : ils singent les codes graphiques de la signalétique officielle, tout en s'insérant dans des endroits où ils n'ont *a priori* rien à faire. Néanmoins, ils ne relèvent pas non plus du tag tracé à la sauvette : le temps de préparation en amont, en atelier, en fait des objets de facture certes artisanale (en raison des outils très rudimentaires utilisés : une égoïne, une lime, un pinceau), mais relativement soignée.

Du point de vue de leurs formes, ils cherchent leur inspiration du côté des bricolages approximatifs de Robert Filliou (1), ou des pictogrammes utilisés par Jochen Gerner dans son *TNT en Amérique* (2)<sup>6</sup> pour réduire la narration à sa plus simple expression, une poignée de signes éparpillés sur la surface noire de la page. A partir de ces matériaux rudimentaires, c'est une sorte de

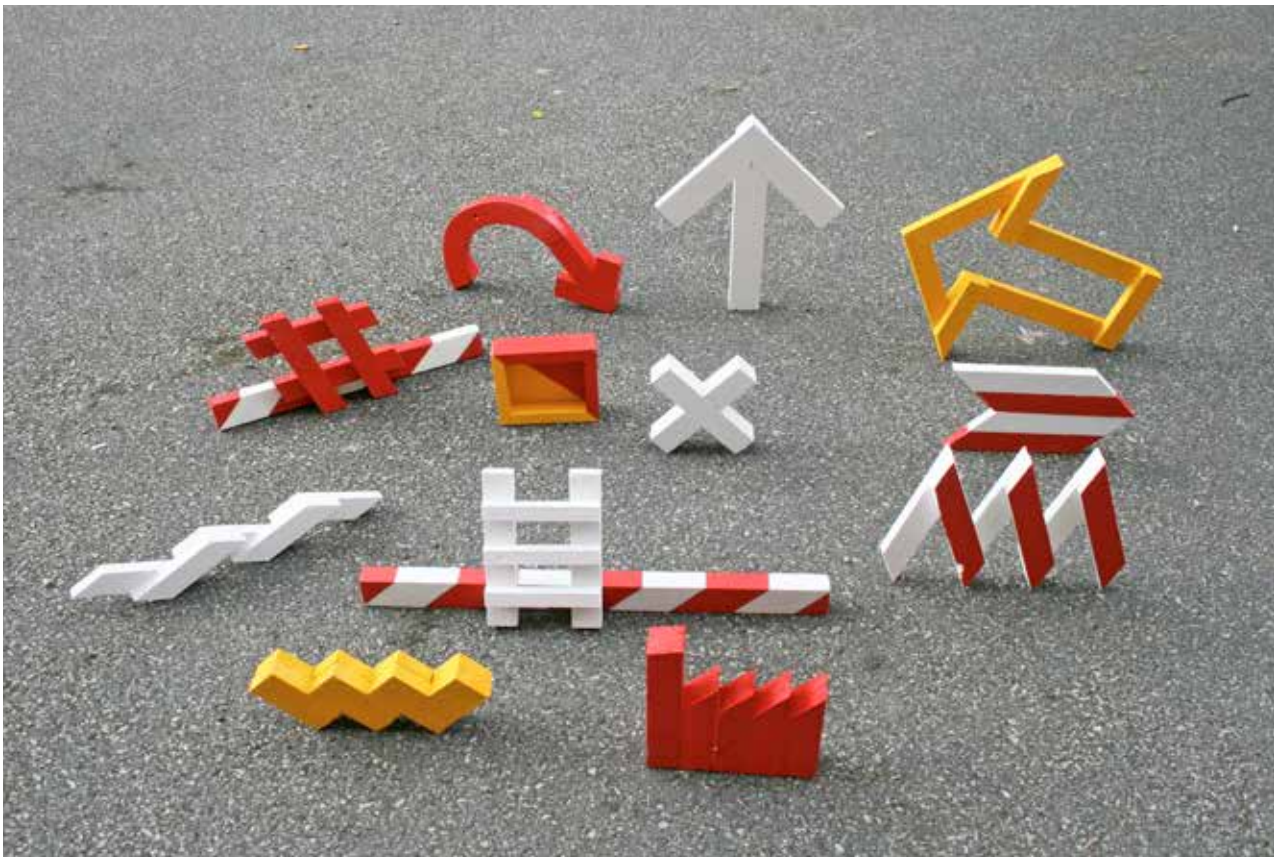
6 TNT en Amérique, Jochen Gerner, éditions de l'Ampoule, 2002

système langagier minimal qui se bricole dans l'atelier, empruntant à divers registres (la signalétique, la carte...).

Pour ce qui est de leur placement dans l'espace public, j'ai opté pour une contrainte : n'utiliser que des trous préexistants sur des murs banals, sans qualité particulière, dans lesquels sont déjà insérées des chevilles laissées vacantes. Bien que très sélectif, ce critère est plus répandu qu'il n'y paraît : parfois, les trous existants servaient à fixer une signalétique ancienne et disparue, soit enlevée car obsolète, soit dégradée : il n'y a donc plus qu'à "hacker" cet espace disponible pour s'en emparer, sans créer de dégradation supplémentaire, ni s'encombrer d'un outillage lourd. Ce procédé change la manière de voir l'espace, puisque lors de mes déplacements à pied, j'ai tendance à surveiller du coin de l'œil les murs que je longe, au cas où un emplacement favorable se présenterait.

Le "but" de cette dispersion est bien sûr, par ces signes au statut incertain (quel en est l'émetteur ? quel en est le sens ?), de parasiter l'environnement, en créant de l'étonnement, et en poussant le regardeur à se questionner sur la raison d'être de ce signe sur son chemin.

Cette série récemment commencée est vouée à s'augmenter régulièrement de nouveaux signes, posés au fil des promenades et des voyages, chaque pose étant documentée par des photos.





## 7. Mot compte double

L'invention de l'écriture, en tant que système graphique destiné à transmettre des réalités absentes, répond à un besoin de "fixer" les choses dont il est question, sur un support qui soit éventuellement consultable ultérieurement, en cas de défaillance mémorielle ou de contestation. Il peut s'agir d'une comptabilité, par exemple, comme c'est le cas des *calculi*, ces bulles-enveloppes servant à garder une trace des transactions en Mésopotamie, au IV<sup>e</sup> millénaire avant notre ère<sup>1</sup>), mais aussi les messages les plus divers. Pour qu'un code soit décodable, il faut que son fonctionnement en soit établi de manière stable, et qu'il fasse l'objet de règles, entre autres pour s'assurer que l'on comprend la même chose de part et d'autre du circuit de la communication, que l'on soit dans la position de l'émetteur ou dans celle du récepteur. D'un point de vue pratique, ces règles doivent s'appliquer à la forme (l'orthographe, la grammaire, la syntaxe...) mais aussi au fond : s'assurer que quand on emploie le mot "caillou", par exemple, on entend bien par là une pierre de petite taille, et pas un nuage ou un oiseau.

Le dictionnaire tel que nous le connaissons, qui satisfait à ces deux nécessités, apparaît relativement tard, puisqu'il faut attendre l'antiquité romaine pour voir la parution d'ouvrages qui ressemblent à l'idée que nous pouvons nous faire d'un dictionnaire. En France, c'est au XVI<sup>e</sup> siècle que s'ébauchent les premières tentatives (souvent sous la forme de dictionnaires bilingues français-latin, ce dernier étant encore largement utilisé pour la culture savante, et donc à l'écrit). Il est intéressant de voir qu'un si grand laps de temps sépare les débuts de l'écriture, en tant que système graphique arbitraire, des premiers essais de fixation et de clarification visant à établir le sens de chacun des mots usuels, et ainsi permettre de lever les éventuelles ambiguïtés. Le langage, écrit comme oral, étant une source intarissable de malentendus, d'approximations et de contre-sens, on en vient à se demander si ce délai s'explique par la difficulté et l'ampleur de la tâche, ou par la volonté inconsciente de conserver à la langue sa part de flou et d'implicite.

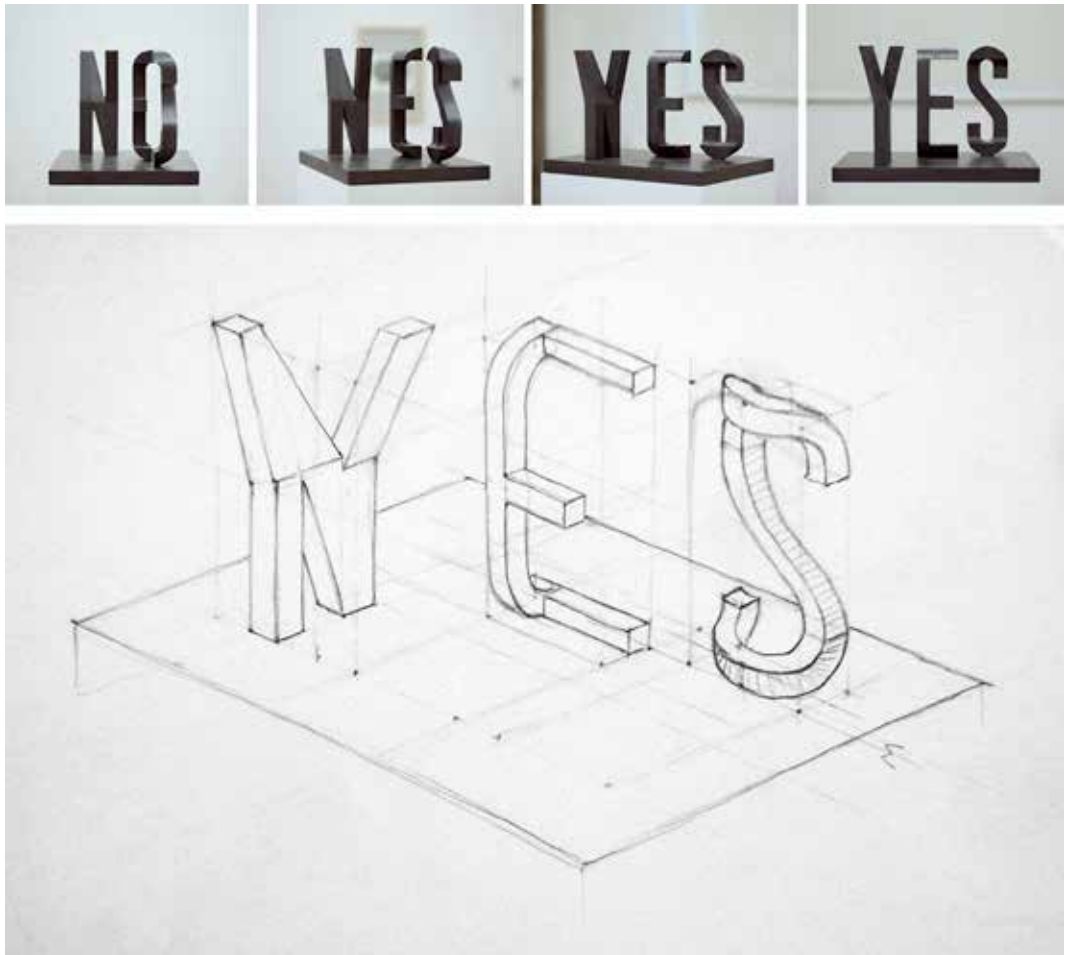


La langue française  
ne se contente pas  
d'être piègeuse : elle  
est sournoise,  
de surcroît.

1 Thierry Chancogne aborde cette question dans son *Histoire du graphisme avant la modernité en trois temps cinq mouvements*, éditions Franciscopolis, 2018

Comme l'écrivait le cardinal de Retz dans ses mémoires, relatant ses déboires face à Mazarin et à Louis XIV, "On ne sort de l'ambiguïté qu'à son détriment".<sup>2</sup>

La question de cette ambiguïté propre au langage me semble peu traitée par le graphisme, qui semble impuissant à en rendre compte. Boileau écrivait dans son *Art Poétique* que "ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement"... mais comment rendre compte de ce qui se conçoit difficilement, voire de ce qui est inconcevable, qu'on ne peut ou ne veut pas voir derrière les mots : double sens, ambiguïté phonique, sens caché, implicite...



La sculpture *Yes / No* de l'artiste suisse Markus Raetz me semble être une traduction visuelle particulièrement significative de cette problématique. Par son "Oui" qui, lorsque l'on se déplace, devient un "Non" (ou l'inverse !), il rend efficacement compte de la complexité du cheminement mental, qui fait que les choses ne sont pas toujours si claires qu'elles semblent l'être. Qu'entre ce *oui* et ce *non* se nichent un certain nombre de *peut-être*, et que derrière un *oui* peut se cacher un *non* (ou l'inverse...) : question de point de

<sup>2</sup> Plus récemment, François Mitterrand fût, d'après ses proches, un grand utilisateur de cette formule... au point qu'elle lui est fréquemment attribuée.



vue. Cette notion de point de vue, à entendre au sens littéral de la position qu'on occupe dans l'espace par rapport à un sujet ou un objet, fût-il langagier, me semble constituer une piste de réflexion intéressante. Par le biais de la technique de l'anamorphose, il devient possible de restituer cette multiplicité de points de vue : une succession de moments qui paraissent être des vérités, et qui ont du mal à se superposer.

Hegel, dans un élan d'optimisme, écrivait que *"le faux est un moment du vrai"*... avant que, deux siècles plus tard, Guy Debord ne renverse sa proposition en clamant, de manière nettement plus désabusée, que *"le vrai est un moment du faux"*<sup>3</sup>.

En cherchant une méthode pour appliquer le principe de l'anamorphose à des textes courts, et à mettre en rapport, de manière contradictoire ou complémentaire, deux mots ou groupes de mots, j'ai imaginé un dispositif permettant de reconstituer visuellement deux plans, l'un étant orienté à 90° de l'autre à l'aide d'une structure en zig-zag permettant, que l'on se trouve sur le côté gauche ou le côté droite, de lire une chose ou bien une autre.



Après des essais réalisés avec d'étroites bandes de papier pliées en accordéon, j'ai cherché un matériau qui me permette de mettre facilement en œuvre ces deux surfaces complémentaires. J'ai pensé à utiliser ces composants des caquettes de bois, renforts en forme de prisme assurant la cohésion de ces constructions fragiles. La collecte et le démontage de ces caquettes m'a permis de réunir rapidement un stock de ces matériaux et de procéder aux premiers assemblages.

Les essais suivants ont porté sur des couples de mots faciles à réaliser, choisis pour leur encombrement similaire et leur contradiction évidente (oui / non, vrai / faux, avant / après...). J'ai rapidement défini un mode opératoire en plusieurs étapes : les deux plans, divisés en bandes, sont travaillés sur Adobe Illustrator. Les approches sont réglées de manière à occuper un même espace pour les deux zones, puis, après impression des documents préparatoires à l'échelle 1, un système de report au calque, par frottis, me permet de

---

3 La Société du Spectacle, 1967, éditions Gallimard

tracer le contour des lettres au crayon à papier sur les prismes préalablement peints en blanc. La dernière étape consiste à peindre minutieusement les lettres au pinceau, et à coller les prismes à l'intérieur d'un cadre-boîte qui donne à l'ensemble sa cohérence.

Les typographies utilisées ont été, dans un premier temps, des caractères bâton. Le procédé s'affinant, des fontes plus élaborées ont fait leur apparition (Banco, Bodoni...), leur pouvoir expressif étant choisi en fonction du texte.

Une exposition collective autour d'un sujet architectural<sup>4</sup> a été l'occasion de changer d'échelle, en passant d'objets mesurant en général une vingtaine de centimètres à une installation de plus de cinq mètres de long. Cette exposition prenait pour matière (au sens propre du terme) une cité HLM désaffectée et vouée à la démolition. Le collectif de plasticiens qui s'est emparé de ce sujet s'est servi de la cité et de ses bâtiments comme d'une vaste ressource, y piochant des matériaux (parquet, gravats, portes...) nécessaires à diverses constructions. L'exposition ayant lieu dans une abbaye désaffectée à l'écart du centre-ville, j'ai entrepris de réaliser un objet à mi-chemin de l'enseigne et du panneau immobilier, pour intriguer et avertir qu'une exposition se tenait à l'intérieur.

Le point commun des travaux présentés étant le réemploi architectural de matériaux collectés sur le chantier de démolition<sup>5</sup>, j'ai souhaité mettre en avant que l'acte de détruire et celui de reconstruire pouvaient être complémentaires, sinon successifs, et choisi de travailler sur le couple de mots *déconstruction / reconstruction*.

Pour les matériaux, j'ai récupéré sur place des panneaux de contreplaqué qui avaient servi à réparer les portes des caves, que j'ai retailés en volets de dimensions identiques et assemblés en accordéon.

Positionnée dans l'espace, devant le bâtiment accueillant l'exposition, et à quelques centaines de mètres de l'ensemble récemment démoli, cette construction évoquait les panneaux utilisés par les promoteurs immobiliers, annonçant la construction prochaine d'un ensemble, et la vente sur plan des logements. Le déplacement du visiteur le long de cet hybride entre un panneau et une palissade de chantier (de démolition ? de construction ?) mettait en relation les deux phases, et donnait à voir un exemple de l'usage du réemploi en architecture, qui n'a rien d'une toquade contemporaine : avant l'apparition des magasins de bricolage et de leurs stocks de matériaux apparemment inépuisables, on se servait des pierres des anciennes constructions pour en élaborer de nouvelles.

En ce sens, le langage est plus économe, fonctionnant quasi intégralement sur le mode du réemploi des matériaux (la lettre, le mot voire la phrase), même si de nouveaux "matériaux" font chaque année leur entrée dans cet énorme catalogue que constitue le dictionnaire.

---

4 L'expo coloniale, Dé / Re construction, Cherbourg-Octeville, mai 2017

5 En s'inspirant du livre *Matière grise*, écrit par le collectif d'architectes Encore Heureux, publié en 2014 aux éditions du Pavillon de l'Arsenal



Pour cette même exposition, j'ai réalisé un objet plus petit, évocateur de la collision entre les différentes époques de ce lieu., en partant de la locution "prochainement dans votre ville", issue du vocabulaire de la promotion immobilière en lui adjoignant un "anciennement" dans votre ville permettant un aller-retour entre passé et avenir.



Cette série comprend également un texte assez long (voir page suivante), présenté de manière linéaire, dont une infime partie change d'un plan à l'autre : il s'agit de cette phrase qu'on prête habituellement aux habitants de la Normandie pour évoquer leur caractère indécis (peut-être bien que oui / peut-être bien que non). Au-delà du folklore et de ses clichés, cet objet placé dans une pièce permet d'avoir un regard positif ou négatif sur les choses, selon la position qu'on occupe... et d'en changer en accomplissant quelques pas. La spécificité de cet assemblage est dû au fait que les deux messages sont quasi identiques : lorsqu'on est face à lui, une impression de tremblement visuel restitue l'hésitation qui fait passer d'un pôle à l'autre.

PEUT-ÊTRE BIEN QUE QUI

PEUT-ÊTRE BIEN QUE QUI

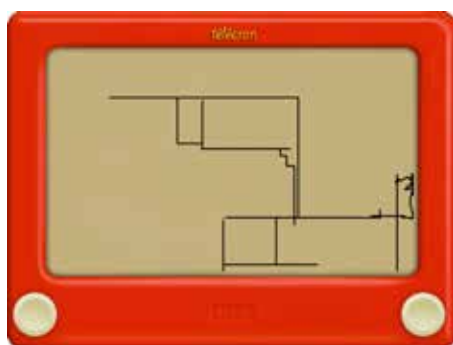
PEUT-ÊTRE BIEN QUE INOIN

## 8. Palimpseste

Historiquement, un palimpseste est un manuscrit écrit sur un matériau de réemploi, c'est-à-dire un ancien manuscrit dont l'ancien texte a été effacé pour qu'un nouveau y soit inscrit. Dans le cas d'un parchemin, par exemple, une opération de grattage à la pierre ponce permettait d'effacer le texte initial. Accomplie avec plus ou moins de soin, cette étape pouvait parfois laisser subsister des traces de l'ancien texte, qui venait alors "parasiter" le nouveau. La raison d'être initiale de cette pratique est avant tout économique : les matériaux coûtant cher et étant difficiles à se procurer (de la peau de veau mort-né, notamment, réputée pour sa finesse et sa souplesse), le réemploi était un moyen privilégié de continuer à diffuser de nouveaux textes.

Ces pratiques ont d'ailleurs toujours cours dans certaines techniques d'estampe : c'est le cas de la pierre lithographique, voire dans une certaine mesure de l'écran de sérigraphie (qui, mal nettoyé, peut conserver des vestiges de ses "vies" précédentes, poétiquement désignées sous le nom d'*images-fantômes*).

De manière instinctive, chacun a pu manipuler dans son enfance un de ces jouets nommés ardoises magiques ou Télécran, et éprouver la frustration du nécessaire effacement de toute image réalisée, comme si tout ce qui était produit par cet outil était nécessairement voué à l'oubli, à la destruction, à l'amnésie. La table rase, d'un mouvement des avant-bras, étant la condition d'apparition de l'image suivante, sans stockage possible.



Aujourd'hui, ce recyclage des supports a pris d'autres formes. Bien évidemment, à l'heure des presses rotatives permettant de réaliser des tirages vertigineux d'un texte, il n'est plus question de gratter l'encre pour revenir à un état de virginité antérieure, le cycle de vie d'un livre (impression / diffusion / retour des invendus / pilonnage) reste lié à cette pratique, même si le texte initial n'est plus visible lors de la "réincarnation".

Si le concept de palimpseste est passé dans le langage courant, c'est moins pour sa raison économique initiale que pour l'un de ses effets secondaires : ces contenus initiaux du support qui viennent se mêler aux nouveaux pour en troubler le sens, voire, par leur interaction, créer des significations nouvelles. Au-delà du seul champ de l'imprimé, la notion de palimpseste est aujourd'hui utilisée en architecture, en paysagisme, en histoire, en linguistique...

La notion d'intertextualité, mise en avant par les structuralistes du groupe Tel Quel dans les années 60, est un des nombreux avatars de cette notion, qui décèle dans des textes des traces de textes antérieurs, et considère le plus récent comme une réécriture, qu'elle soit consciente ou inconsciente. Julia Kristeva propose ainsi de considérer *“les différentes séquences d'une structure textuelle précise comme autant de transforms de séquences prises à d'autres textes”*.<sup>1</sup>

Le théoricien Gérard Genette s'est également beaucoup intéressé à cette question de “superposition“ de textes différents, issus de temporalités distinctes. Dans son ouvrage *Palimpseste. La littérature au second degré*<sup>2</sup>, il va ainsi jusqu'à prophétiser le fonctionnement futur d'internet en définissant la notion d'*hypertexte*.

Sa théorie met en évidence ces liens, proposant de considérer tout texte littéraire comme un hypertexte qui entretient une relation avec un texte antérieur appelé hypotexte, dont il est d'une manière ou d'une autre une réécriture, totale ou partielle.

Dans le champ visuel, les exemples de palimpseste sont nombreux. Pour prendre un exemple issu de la culture populaire, la pratique du tatouage est à ce titre particulièrement intéressante : puisqu'elle oblige à figer, à l'échelle d'une vie, un message, et que celui-ci peut se révéler ne plus correspondre au bout d'un certain temps à celui qui l'arbore (amoureux éconduits, engagements politiques fluctuants...). Se pose alors la question délicate de l'effacement : si certaines techniques existent (brûlure au laser), elles ne semblent pas concluantes, et le biais utilisé est souvent celui du recouvrement, soit qu'il passe par une recomposition d'éléments anciens, soit qu'il s'agisse d'un recouvrement plus massif, à l'image du chanteur Daniel Darc, dont les bras avaient fini par être intégralement recouverts d'encre noire, le tatouage s'apparentant ainsi à une sorte de vêtement inamovible.



1 “Théorie d'ensemble“, ouvrage collectif, éditions Seuil, 1980.

2 “Palimpseste. La littérature au second degré“, éditions Seuil, collection Poétique, 1982.

L'art moderne a aussi largement recouru au principe du palimpseste. Les deux exemples les plus emblématiques sont sans doute les affiches lacérées de Mimmo Rotella (ci-dessous à gauche) et les prélèvements d'affiches sur les murs de Paris par Jacques Villeglé et Raymond Hains (à droite).

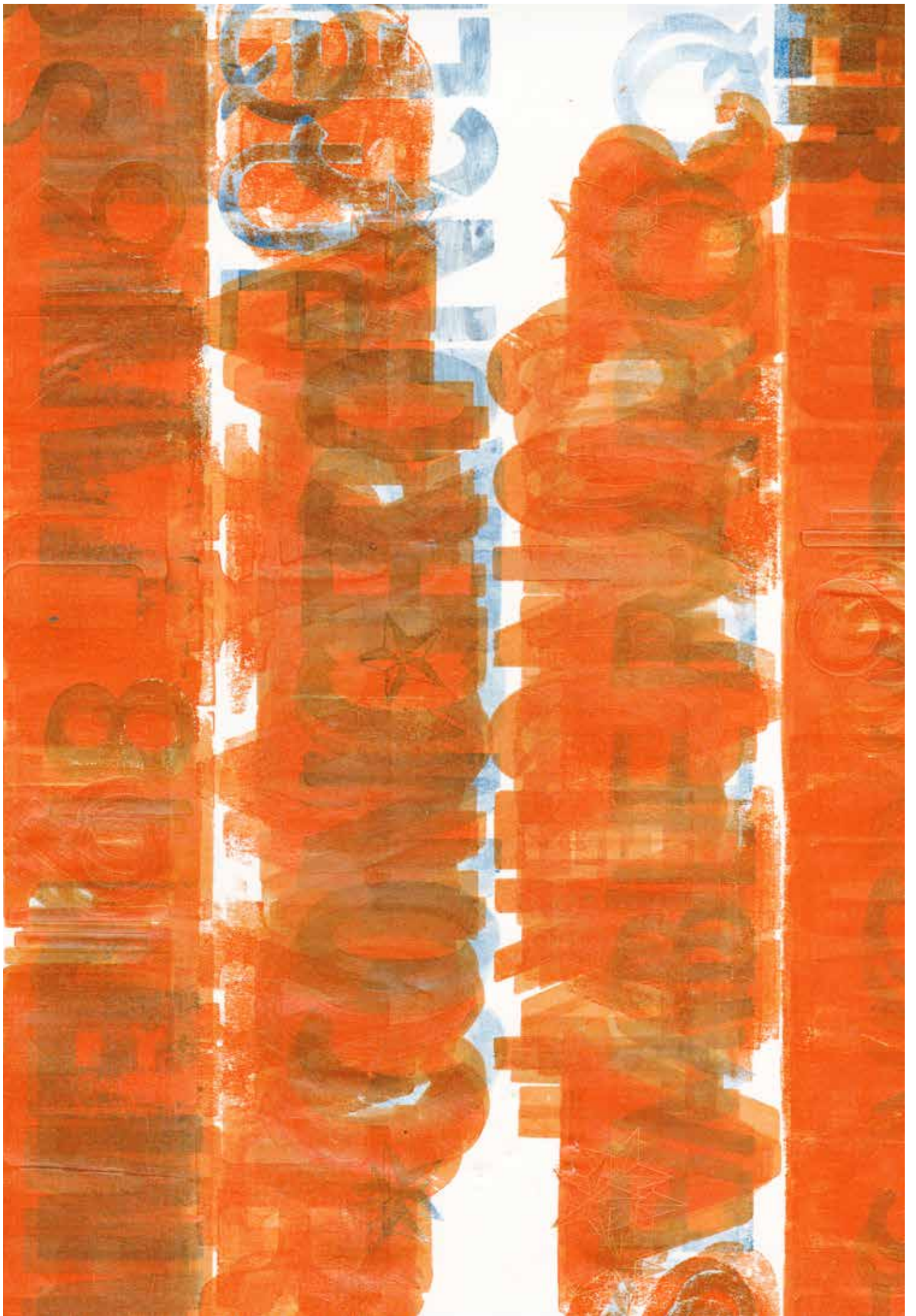


Opérant des sélections, des cadrages, Villeglé se définit comme un “archéologue de la rue”. Ses récoltes, outre leur intérêt graphique, ont pour lui la valeur d’un inventaire quasi patrimonial, pour sauver de la disparition (par décollage, déchirure, recouvrement...) une part de mémoire collective.

La force de ces œuvres réside dans les correspondances entre les réseaux de signes mis à jour par les lacérateurs anonymes, agissant par leur geste comme des révélateurs inconscients (car ignorants du contenu des strates inférieures au moment d’agir). Des contenus politiques, pour certains violents (ayant trait à la guerre d’Algérie par exemple) se mêlent ainsi, sur une même surface, à un discours publicitaire à l’euphorie naïve. Du télescopage des deux naît une contradiction, l’un pouvant résonner comme la critique ou le commentaire de l’autre.

Intéressé par les techniques d’impression traditionnelles en général et la typographie au plomb en particulier, j’ai développé une série de recherches autour de cette idée du palimpseste, en utilisant un outil (une presse à épreuves des années 60) qui permet, par recouvrements successifs, d’empiler les strates les unes sur les autres, à la manière de calques photoshop superposés en mode produit.





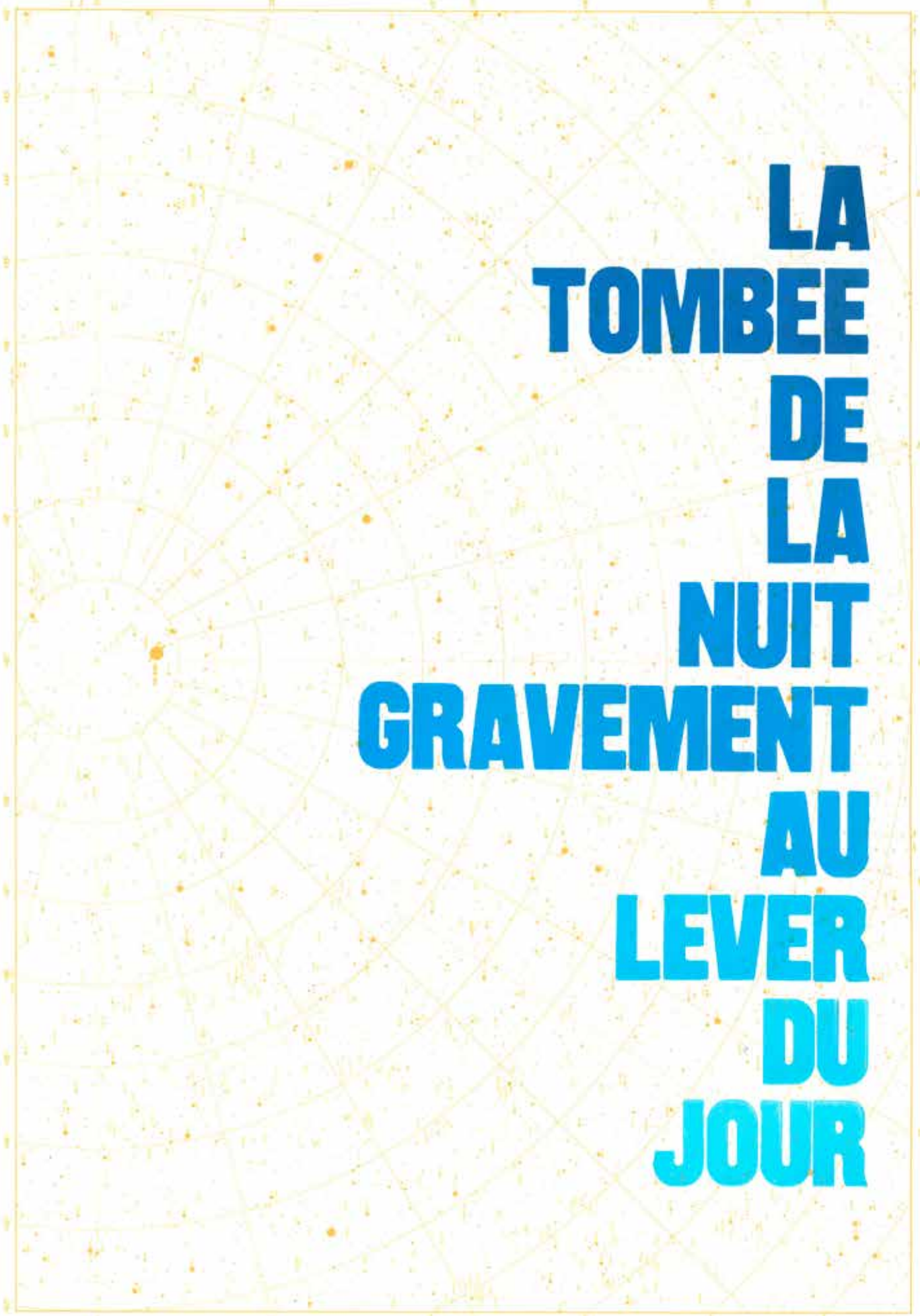
La page précédente est ainsi une expérience sur les limites de la lisibilité. Dans le cadre d'un travail de commande (une affiche à imprimer annonçant la date et le lieu d'un concert), je me suis servi d'une même feuille comme macule, pour recueillir l'excès d'encre à chaque passage. Les dizaines d'exemplaires ont permis d'empiler les avatars d'un même texte au point de rendre celui-ci illisible, et, en créant une texture très chargée et complexe, de donner à ce qui était au départ un texte très factuel un statut qui s'approche de l'image, au sens où le montre Anne-Marie Christin dans son ouvrage *L'image écrite ou la déraison graphique*.<sup>1</sup>

A partir de cette idée d'un texte / image, j'ai travaillé sur une série de palimpsestes imprimés, avec pour objectif de travailler sur le rapport entre un support préexistant (carte, papier peint, page de manuel scolaire, photo ancienne...) et un texte qui vient s'y surimprimer, en typographie en plomb, et qui en constitue d'une certaine manière un contre-champ, un commentaire.



Ci-dessus : impressions typographie au plomb sur cartes routières

1 éditions Flammarion, collection Champs Arts, 2009



**LA  
TOMBEE  
DE  
LA  
NUIT  
GRAVEMENT  
AU  
LEVER  
DU  
JOUR**



**Neige, fait d'hiver**

Tés et branchements (Coefficients basés sur la vitesse dans la branche principale)				Rétrécissements ou élargissements (Coefficients basés sur la vitesse dans le tuyau le plus petit)							
Nature de l'écoulement		Parcours bifurqué		Parcours direct		Rapport des diamètres		3/2	2/1	3/1	4/1
	Écoulement divergent	0,5	- plus facteur convenable pour coude ou courbe. - plus facteur convenable pour élargissement ou rétrécissement quand les diamètres diffèrent.	3,2	- plus facteur convenable pour l'élargissement ou le rétrécissement.		0,3	0,4	0,4	0,5	
	Écoulement convergent						0,4	0,7	0,9	1,0	
	Écoulement divergent	0,5	- plus facteur convenable pour coude ou courbe. - plus facteur convenable pour élargissement ou rétrécissement quand les diamètres diffèrent.	Robinet		Autres singularités					
	Écoulement convergent				"Vanne papillon" ou robinet vanne	0,2		Radiateur	5,0		
					Robinet d'angle à soupape ou à boule	5,0		Chaudière à sections	2,5		
					Clapet anti-retour (d en cm)	5,0d		Entrée dans un grand réservoir	1,0		
	Té à clapet écoulement direct	3,0			Robinet à boisseau	10		Sortie d'un grand réservoir	0,4		
Coudes et courbes											
Diamètres		1/2" à 1"	1 1/4" à 2"	2 1/2" à 3 1/2"	4" et plus	Diamètres		1/2" à 1"	1 1/4" à 2"	2 1/2" à 3 1/2"	4" et plus
	Coude en fonte malléable à 90°	0,6	0,7	0,4	0,6		Courbe à brides	0,5	0,8	0,8	0,5
	Coude en fonte malléable à 45°	0,6	0,6	0,5	0,5		Coude à souder	0,4	0,4	0,3	0,3
	Courbe en fonte malléable	0,7	0,5	0,4	0,4		Courbe à souder	0,4	0,3	0,3	0,2
	Courbe manchon mâle	0,7	0,5	0,4	0,3		Coude pour tube en cuivre	0,3	0,3	0,2	
	Double coude en fonte malléable	0,9	0,8	0,8			Double coude pour panneau R=7,5 cm	0,4			
<b>NOTES GÉNÉRALES :</b> <b>Manchons :</b> Prendre deux fois la valeur correspondante du même raccord à emboîtement. <b>Changement de section progressif :</b> Si l'angle au sommet vaut 10° ou moins, prendre 0,2 pour un élargissement et négliger pour une contraction. <b>Robinets et vannes :</b> Les valeurs de $\zeta$ indiquées sont des moyennes, autour desquelles de grandes variations peuvent être enregistrées. <b>Accidents consécutifs :</b> Les valeurs de $\zeta$ indiquées valent pour une singularité isolée. Pour des courbes le facteur $\zeta$ d'un coude situé à moins de 20 diamètres du précédent peut être pris égal à la moitié de la valeur indiquée. <b>Équipements spéciaux :</b> Ils doivent faire l'objet de déterminations particulières à chaque appareil et les coefficients $\zeta$ sont à demander au constructeur.											

10

Juillet  
Vendredi  
Friday

ULRICH

11

Juillet  
Samedi  
Saturday

BENOÎT

12

Juillet  
Dimanche  
Sunday

OLIVIER

Semaine 28

2015  
Juillet

MOIS	JUN JUIL	JUL JUL	JUL JUL	JUL JUL	JUL AOÛ
SEMAINES	27	28	29	30	31
Lundi	29	6	13	20	27
Mardi	30	7	14	21	28
Mercredi	1	8	15	22	29
Jeudi	2	9	16	23	30
Vendredi	3	10	17	24	31
Samedi	4	11	18	25	1
Dimanche	5	12	19	26	2

VACANCES SCOLAIRES

**Zone A :** Caen, Clermont-Ferrand, Grenoble, Lyon, Montpellier, Nancy-Metz, Nantes, Rennes, Toulouse

**Zone B :** Aix-Marseille, Amiens, Besançon, Dijon, Lille, Limoges, Nice, Orléans-Tours, Poitiers, Reims, Rouen, Strasbourg

**Zone C :** Bordeaux, Créteil, Paris, Versailles

LE  
TEMPS  
C'EST  
COOL

7 \_\_\_\_\_

30 \_\_\_\_\_

8 \_\_\_\_\_

30 \_\_\_\_\_

9 \_\_\_\_\_

30 \_\_\_\_\_

10 \_\_\_\_\_

30 \_\_\_\_\_

11 \_\_\_\_\_

30 \_\_\_\_\_

12 \_\_\_\_\_

30 \_\_\_\_\_

13 \_\_\_\_\_

30 \_\_\_\_\_

14 \_\_\_\_\_

30 \_\_\_\_\_

15 \_\_\_\_\_

30 \_\_\_\_\_

16 \_\_\_\_\_

30 \_\_\_\_\_

17 \_\_\_\_\_

30 \_\_\_\_\_

18 \_\_\_\_\_

30 \_\_\_\_\_

19 \_\_\_\_\_

30 \_\_\_\_\_

20 \_\_\_\_\_

30 \_\_\_\_\_

À FAIRE

---

À RETENIR

---

À REPORTER

## 9. La pêche aux mots

Il arrive fréquemment que ce soit la découverte fortuite d'un matériau qui permette de trouver de nouvelles idées, et "d'enclencher" quelque chose. C'est ce qui s'est passé il y a quelques années, alors que je marchais sur une des nombreuses plages proches de mon domicile, et que j'ai remarqué sur le sable (plus précisément dans cette zone nommée "laisse de mer" où s'accumulent diverses matières déposées par les flots), des débris colorés, certains portant des inscriptions encore lisibles. Celui qui attirait l'œil, fait de plastique orange, comprenait des mots gravés attestant sa provenance (la Floride). Le hasard qui provoquait une rencontre avec ce qui restait d'un objet manufacturé avait quelque chose de séduisant : j'ai commencé à glâner ces rebuts, de matières diverses (plastique, bois, tissus...) sur lesquels subsistent des inscriptions, des lambeaux de textes, à la manière de fragments de messages dont l'émetteur et le receveur ne seraient pas clairement définis, comme si ces morceaux épars s'étaient échappés de diverses bouteilles jetées à la mer. Je me suis rendu compte que cette pratique de glanage était relativement courante, le terme local pour évoquer cet usage étant *d'aller à gravage* : la proximité lexicale avec la technique de la gravure était décidément engageante.

Le rapport entre la liquidité des flots et la solidité des matériaux, altérés par leur séjour dans les premiers, me semblait une bonne illustration des états de matière évoqués au début de ce mémoire, comme si une parole liquide s'était concrétisée, cristallisée sous l'eau, pour finir sur la plage.

L'aspect poétique de ces fragments trouvés a influencé l'art depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, de Picasso intégrant des fragments de journaux à ses tableaux à Tony Cragg composant des fresques éclatées à l'aide de morceaux également trouvés au bord de l'eau. Les œuvres inspirées par ces "déchets" sont très diverses : certaines sont des accumulations, d'autres des compositions, des réorganisations d'une collection. C'est, entre autres, la démarche de Kurt Schwitters, dont les collages ne se contentent pas d'accumuler des "effets de réel", mais constituent une sorte de pendant visuel à sa *Ursonate*, anticipant par là les recherches du mouvement lettriste.

En collectant tickets de tram, emballages divers, cartes, Schwitters fouille les rebuts du monde moderne pour lui retourner son image diffractée, atomisée, recomposée.



Kurt Schwitters,  
*Merz Blauer Vogel*, 1922

Sa recherche, qui aboutit à une sorte d'abstraction du texte, n'est pas très éloignée de celles que mènent en même temps ses confrères peintres à l'aide de tubes de peinture. Schwitters ayant reçu une formation de typographe, il semble normal qu'il se soit orienté vers ce qui lui était le plus familier : la lettre, le texte, le langage. Il créera même sa propre agence de publicité (Merz Werbezentrale) et aura, entre autres commandes graphiques, la charge de la conception de l'identité visuelle de la ville de Hanovre, où il résidait alors.

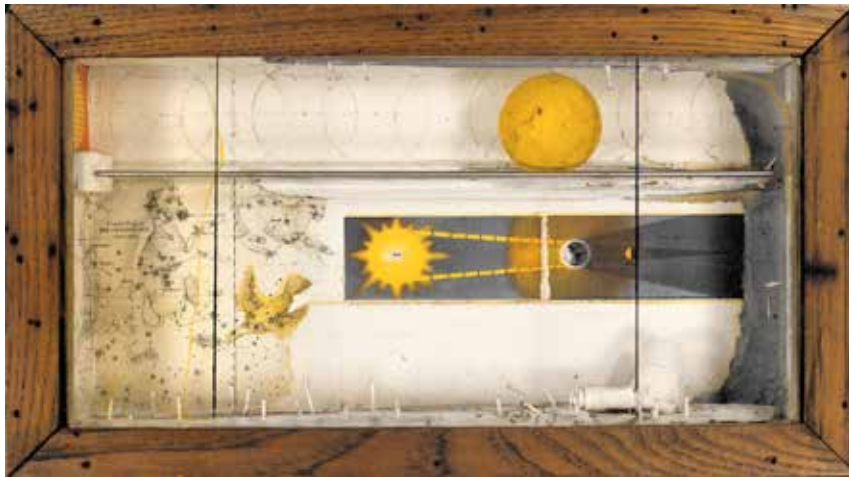
Assemblés dans ses collages, ces fragments patiemment recueillis peuvent être vus comme une sorte de notation graphique, de partition éclatée, des bruits et mouvements de la vi(II)e moderne, au même titre que Tziga Vertov, qui tente avec son film-manifeste *L'Homme à la caméra* d'enregistrer, de façon kaléidoscopique, les pulsations de son époque.

Le collage est une manière d'utiliser ces matériaux, de les classer et de les fixer. L'autre référence que je souhaite mentionner est le sculpteur américain Joseph Cornell, dont les assemblages d'objets constituent des collages en trois dimensions. Les fragments abandonnés qu'il collecte dans les rues servent de base à son langage visuel. Le procédé qu'il a mis au point pour les exploiter consiste à fabriquer des boîtes de bois recouvertes d'un couvercle vitré et à agencer ses trouvailles dans ce qu'on pourrait appeler des reliquaires. Le résultat évoque à la fois les vitrines des grands magasins (tels que ceux qui bordaient les rues qu'il arpentait, à la recherche de trésors), ainsi que la tradition plus ancienne des cabinets de curiosités. Il n'est pas suprenant que ces assemblages aient fait la joie des membres du groupe surréaliste, et en particulier d'André Breton.

À l'occasion de la rétrospective organisée par le musée des beaux-arts de Lyon en 2014, Matthew Affron, conservateur du Philadelphia Museum of Art, donne l'une des clés du travail de Cornell : "l'idée de la juxtaposition d'éléments dans des conditions nouvelles"<sup>1</sup>.

1 Visible en ligne dans le teaser de l'exposition : <http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/expositions-musee/cornell-surrealistes/expo-cornell-lyon> (consulté le 1er septembre 2018).





Joseph Cornell,  
*sans titre*,  
date inconnue

C'est de ce principe de boîtes à remplir que je suis parti pour "organiser" ma collection : l'idée de réaliser des réceptacles pour ranger ces fragments m'a semblé un moyen efficace d'ordonner ces trouvailles diverses dans un contenant neutre qui leur donne une cohérence d'ensemble. La réalisation commence donc par la fabrication d'une boîte en bois, généralement en forme d'étroite bande verticale et peinte en blanc.



Lorsque je commence une nouvelle boîte-assemlage, je définis une contrainte, comme pourraient le faire les membres de l'Oulipo (OUvroir de LIttérature POtentielle), pour guider ma sélection de fragments : par exemple ne retenir que des morceaux où apparaissent des noms de lieux, ou ne choisir exclusivement que des chiffres. Une autre contrainte consiste à tâcher, à partir de ce vocabulaire donné, de tenter de reconstituer une phrase plausible (ou, du moins, à la syntaxe correcte). Ainsi retailés, recomposés, ces morceaux isolés s'insèrent dans une sorte de continuité langagière qui les unifie, que le texte ainsi "récolté" soit abstrait ou non.



Exemple de  
phrase potentielle

L'objet qui en résulte, avec sa verticalité et son empilement de strates, peut évoquer des outils courants du monde du graphisme : le nuancier Pantone, ou encore la fenêtre des différents choix typographiques proposés par un logiciel de mise en page. Ces assemblages témoignent également d'une autre réalité : celle d'une mer elle aussi sujette à la mondialisation, ces fragments ayant parfois accompli des distances considérables avant de venir s'échouer. Retrouver, à partir d'indices parfois ténus, la provenance de ces fragments hétéroclites (emballages de feux de détresse, restes d'un ballon-sonde, caisses de criées aux poissons...) c'est aussi chercher à comprendre le fonctionnement politique et économique du monde. L'observation de ces flux montre par exemple l'absurdité du transport des marchandises. Une chose est sûre : si Schwitters et Cornell avaient, à leur époque, arpenté les plages du Cotentin à la recherche de matériaux, leurs récoltes auraient été très différentes des miennes (ne serait-ce que pour des raisons techniques, la matière plastique n'en étant alors qu'à ses balbutiements). En ce sens, ce travail de glanage est une façon de fixer une réalité qui correspond à un moment, à la manière dont un géologue opère des carottages pour prélever des échantillons et ainsi comprendre la succession des strates du sol.



# Conclusion

Lorsque j'ai entrepris la rédaction de ce mémoire, c'est en ayant défini un objet d'étude (ou plus exactement un champ), mais sans avoir établi de chapitrage rigoureux. À la feuille de route trop contraignante, j'ai préféré les hasards de la marche et les trouvailles faites en chemin. Face à un sujet si vaste, mon but n'était évidemment pas d'en faire le tour en prétendant à une exhaustivité de l'ordre de l'impossible. Il s'agissait plutôt de "relier les points" : d'identifier ce qu'il pouvait y avoir de cohérent dans mon parcours (scolaire puis professionnel), dans ma pratique graphique, dans mes influences, dans mon usage de certains outils et matériaux.

Dans ces neuf chapitres, j'ai essayé de montrer quelques manières de "faire signe" qui me semblaient faire écho à mon travail.

Écrire ces pages m'a permis d'y voir plus clair, mais aussi, en réfléchissant à cette question des signes et de leur spatialité, de trouver des idées, et ainsi de produire des éditions, des objets... Ces productions spécifiques m'ont valu d'être invité à des festivals tels que Microphasme (événement annuel rouennais consacré à la micro-édition) ou encore les Puces Typographiques organisé par le Campus de la Fonderie de l'Image (Bagnolet).

Les délais impartis pour la rédaction de ce mémoire m'ont obligé à faire des choix, et à écarter des questions initialement envisagées, telles que la langue des signes à destination des sourds-muets ou encore les systèmes de notation des mouvements utilisés par les chorégraphes pour transmettre leur "écriture"...

À l'heure de la dématérialisation, où certains prophétisent la fin de l'imprimé, la matérialité des signes n'a peut-être jamais été aussi forte. Leur circulation à haute vitesse semble se faire dans des flux de proportions inédites : la numérisation est peut-être l'amorce d'un nouvel état de la matière langagière, qui par sa fluidité et sa vitesse de propagation semble renouer avec une forme de liquidité : avec l'arrivée des écrans, les cristaux sont devenus *liquides*. Une seule certitude : alors qu'on déplore des extinctions de masse dans les mondes animaux et végétaux, la vie des signes semble plus vivace que jamais !

# Bibliographie

Helen Armstrong (sous la direction de), *Le graphisme en textes*, éditions du Pyramyd, 2011

-

Grégoire Bouillier, *Rapport sur moi*, éditions Allia, 2002

-

André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, éditions Gallimard, collection Folio essais

-

Lewis Carroll, *Sylvie et Bruno* éditions du Seuil, collection Points romans, 1972

-

Rolande Causse, *La langue française fait signe*, éditions du Seuil, 1998

-

Thierry Chancogne, *Histoire du graphisme avant la modernité en trois temps cinq mouvements*, éditions Franciscopolis, 2018

-

Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, éditions du Seuil, 1998

-

(Collectif), *Théorie d'ensemble* éditions Flammarion, collection Champs Arts, 2009

-

(Collectif), *Erik Satie et les nouveaux jeunes* Arthouse recordings, 2011

-

Collectif Encore Heureux, *Matière grise*, éditions du Pavillon de l'Arsenal, 2014

-

Guy Debord, *La société du spectacle* éditions Gallimard, 1967

-

Fred, *Philémon tome 1* éditions Dargaud, collection omnibus, 1984

-

Simon Garfield, *Sales caractères, une histoire de la typographie* éditions du Seuil, 2012

-

Gérard Genette, *Palimpseste. La littérature au carré*, éditions Seuil, collection Poétique, 1982

-

Jochen Gerner, *TNT en Amérique* éditions de l'Ampoule, 2002

-

Thomas Lelu, *Manuel de la photo ratée* éditions Léo Scheer, 2002

-

Fanette Mellier, *Le Papillon imprimeur*, éditions du Livre, 2016

-

Edgard Morin, *La rumeur d'Orléans*, éditions Seuil, 1969

-

François Rabelais, *Quart Livre* éditions Gallimard, collection Folio classique

## Ressources en ligne

Jean-Christophe Bailly, *Connaissance par les traces*, conférence filmée du 25.07.2017 donnée à la Manufacture d'idées Un enregistrement est visible en ligne : <https://vimeo.com/223011139> (consulté le 17 août 2017)

-

Site internet de la ville de Saint-Brice-sous-forêt, *Les signes des cambrioleurs* <http://www.saintbrice95.fr/Cadre-de-vie/Prevention-et-tranquillite-publique/Operation-tranquillite-vacances/Les-signes-des-cambrioleurs>, consulté le 19 août 2018

-

Big Browser, *Les mystérieux signes de la gendarmerie pour anticiper votre cambriolage* <http://bigbrowser.blog.lemonde.fr/2014/05/02/hoax-les-mystereux-signes-de-la-gendarmerie-pour-anticiper-votre-futur-cambriolage/>, consulté le 19 août 2018.

## Colophon

Merci à mon condisciple Antoine Giard, qui fut le meilleur des camarades de classe de cette année 2018.

Merci à mes relecteurs Nadège et Stéphane, pour le temps qu'ils ont bien voulu consacrer à ce mémoire et dont les conseils m'ont été précieux.

Merci à Olivier Josso pour m'avoir révélé l'existence du dispositif VAE.

Merci à Vincent Tuset-Anrès (Fotokino) pour ses conseils bienveillants et utiles.

Merci à Quentin Préaud (Draw Draw) pour m'avoir initié à la typographie au plomb et m'avoir ainsi ouvert des paysages que je suis loin d'avoir fini d'explorer. Son "mur du son typographique" eût tout à fait pu figurer dans cette étude, preuve éclatante du lien entre les différents états de la matière.

Merci à Philippe Dumez, dont les productions micro-éditées m'inspirent depuis des années.

Merci à Didier Gardan, pour m'avoir initié à la course à pied, qui est devenue une sorte de méthode de travail parallèle.

Merci à mes filles, Léna et Emmi.

Ce mémoire a été composé avec les typographies suivantes :

- Faune pour le titrage (dessinée par Alice Savoie dans le cadre d'une commande du Centre National des Arts Plastiques en partenariat avec le groupe Imprimerie Nationale)

- Trade Gothic pour le texte courant (dessinée par Jackson Burke).