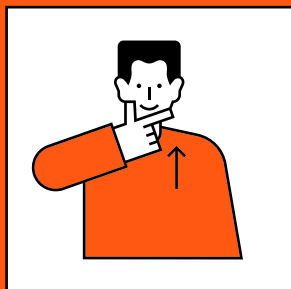
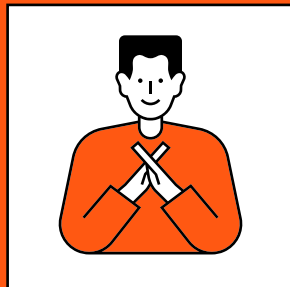


Déployer devant les yeux l'éphémère



De la nécessité d'élaborer
un système d'écriture pour
le soundpainting

Déployer devant les yeux l'éphémère*

De la nécessité d'élaborer
un système d'écriture pour
le soundpainting

*GOODY, Jack, *La Raison graphique.
La Domestication de la Pensée sauvage*,
[The Domestication of the Savage Mind],
(trad. de l'anglais par BAZIN, Jean),
Paris, Les Ed. de Minuit, 1970, p. 86.
Ed. or. 1977.

0 0 3 Avant-propos

0 0 4 Introduction

0 0 6 *Soundpainting*

Création, fonctionnement & limites

06 Contexte et création du *soundpainting*

08 Structure et fonctionnement du *soundpainting*

13 Transmission et limites du *soundpainting*

0 1 8 L'écriture

Quand, pourquoi et comment?

18 Quand : aux origines de la communication humaine

24 Pourquoi : du bricolage à l'invention

29 Comment : du dessin à l'écriture

0 3 5 La partition graphique

Un système d'interprétation univoque

35 Caractéristiques de la partition graphique

40 Transcription de la sonorité

46 Transcription de la gestualité

0 5 4 Conclusion

0 5 6 Annexes

56 Erolgraph

58 W. Thompson

62 F. Cotinaud

76 Témoins de l'écriture

78 Bliss Symbols System

80 Isotype

82 Pasigraphie

86 Code maritime

88 Notation mathémat.

89 Leibniz

90 HamNoSys

92 Signwriting

94 Typannot

96 Gymnographie

0 9 8 Glossaire

1 0 3 Bibliographie

1 0 8 Iconographie

1 1 9 Remerciements & colophon

« Comme toute activité humaine, une recherche a une histoire. Elle prend forme dans un contexte particulier qui façonne sa mise en œuvre et par extension, ses résultats. »

SERMON, Julie & CHAPUIS, Yvane

Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles), Dijon, Les presses du réel, coll. « Nouvelles Scènes/Manufacture », 2016, p. 6.

Aussi loin que je me souviens, j'ai toujours aimé ranger, classer, trier, ordonner et lister les choses. Parvenir à créer des systèmes d'ordonnancement^[1] qui répondaient à une logique qui m'était propre a longtemps constitué pour moi une source de fascination voire, d'obsession. Toutes ces règles étaient en grande partie mises en place pour remédier au chaos que pouvait faire régner dans notre chambre Éloïse, ma petite sœur, qui ne se souciait guère (peut-être à raison) que chaque chose soit à sa place, et qu'il y ait une place pour chaque chose.

L'apogée de ma lubie pour l'ordre fut atteint lorsque j'eus établi un système de prêt pour les livres de notre bibliothèque : après avoir placé une cote sur la tranche de chacun de nos ouvrages – très probablement ordonnés par taille, collection et ordre alphabétique – puis dressé une liste exhaustive de l'ensemble, j'exigeais d'elle qu'elle passe par mon intermédiaire lorsqu'elle souhaitait lire, afin que je puisse noter sur mon registre l'heure, la date, la durée du prêt, et plus précisément, l'emplacement où se trouvait le livre.

Avec le temps, je me suis bien heureusement assouplie et je ne pense pas avoir développé de troubles obsessionnels compulsifs du rangement ; toutefois, certaines passions ont la vie dure. Aujourd'hui, je soupçonne ce goût pour la systématisation de s'être télescopé dans mon domaine d'étude, à savoir, la didactique visuelle. ¶

[1]

Ordonnancement, n.m.
Didactique : façon dont une chose est ordonnée.

LE ROBERT, COLLECTIF
« Ordonnancement »,
[disponible en ligne].



Introduction

« Infortunée musique, qui périt aussitôt créée... »

DE VINCI, Léonard

Codex Urbinas, [Trattato della pittura di Leonardo da Vinci], Éd. Raphael Trichet du Fresne, Langlois, Paris, 1861.



Un samedi quelconque, je me rends comme chaque samedi au conservatoire pour pratiquer mon instrument au sein de mon groupe de musique. Ce que je ne sais pas encore ce jour-là, c'est que je m'apprête à découvrir une discipline unique en son genre grâce à mon professeur de guitare, William Bilman ; discipline qui marquera un tournant majeur dans mes études de design graphique : le *soundpainting*.

Sound pour son, *painting* pour peindre. Ces deux mots réunis pour n'en former qu'un désignent un langage de signes permettant de faire de l'improvisation orchestrée en temps direct, avec un ensemble d'artistes et ce, quel que soit leur champ : qu'il s'agisse de la musique, de la danse, du théâtre, ou des arts visuels. Pour le dire autrement, le *soundpainting* est une sorte de « Jacques a dit » où un chef d'orchestre – nommé *soundpainter* – se place face à un groupe de performeurs, auxquels il indique par une série de gestes ce qui doit immédiatement être joué.

Bien que ma découverte du *soundpainting* soit initialement liée au champ musical, c'est en tant que designer graphique que je déciderai ultérieurement de m'y intéresser. En 2021, dans le cadre de mon projet de diplôme de DN MADE à l'école Duperré, je me penche sur la question de la représentation graphique de ce langage. À partir du mois de septembre, je me mets à suivre des cours en tant qu'observatrice et dès les premières initiations, je suis fascinée : sans un bruit, sans un mot, le *soundpainting* parvient à faire naître et mourir aussitôt d'étonnantes improvisations.



Ne laissant que très peu de traces, son essence même semble éphémère. Mais ce qui me frappe par-dessus tout, c'est l'instantanéité. Comme ce langage s'apprend en se pratiquant (donc en improvisant), il est extrêmement difficile de prendre des notes sur le vif du fait de la sollicitation permanente que la performance demande, et cela est valable aussi bien pour les performeurs que pour les *soundpainters*.

Cette prise de conscience, couplée à mon intérêt pour la question graphique, fait progressivement naître une interrogation en moi : si un langage n'existe que dans l'instant présent sans laisser de trace, que subsiste-t-il ? Cette première intuition sera à l'origine d'une longue réflexion mûrie ces trois dernières années grâce à de nombreuses lectures, laissant place à un questionnement plus précis encore : comment parvient-on à établir un système d'écriture ou de notation, en particulier si celui-ci ne retranscrit pas une langue orale mais un langage gestuel ?

Pour amorcer notre sujet d'étude, je vous propose d'étudier l'histoire du *soundpainting*, sa structure et son mode de fonctionnement jusqu'à parvenir à ses limites – notamment en ce qui concerne son éphémérité. Par la suite, pour pousser davantage notre réflexion autour de la question de ce qui fait office d'archive pour un langage, nous remonterons jusqu'aux origines de l'écriture, afin de saisir les motivations et les mécanismes de cette fabuleuse invention qui permet de peindre la disparition^[2]. Enfin, notre dernier axe réflexif portera sur les partitions comme systèmes d'interprétation univoques^[3], où les rouages de la transcription permettent le passage de la sonorité, du geste et du mouvement au signe graphique, et vice-versa. Ce travail de recherche ne prétendra pas être exhaustif quant aux notions linguistiques, scientifiques ou historiques, mais il s'efforcera à garder un cap sur la question graphique en elle-même. ¶

[2]

« L'écriture peint la disparition, elle rend visible l'invisible. »

RODARI, Florian
L'Univers comme alphabet,
Paris, Gallimard, 2016.

[3]

SERMON, Julie & CHAPUIS, Yvane
*Partition(s). Objet et concept
des pratiques scéniques (20^e et
21^e siècles)*, Dijon, Les presses
du réel, coll. « Nouvelles
Scènes/Manufacture », 2016, p. 61.

Contexte et création du *soundpainting*

« L'homme primitif s'est d'abord exprimé par gestes. Pour ses familiers, ces gestes sont devenus des signes. Cette simple genèse se répète tout au long de l'histoire humaine. Inhérents à l'homme et complémentaires de son langage oral, les signes gestuels précèdent ou accentuent ce qui est dit. Et l'efficacité gestuelle est si vraie qu'en certains cas le geste ne se contente plus d'accompagner la parole : il la remplace. »

JEAN, Georges

Langage de signes. L'écriture et son double, Paris, Gallimard, 1989, p. 5.

[4]

Cette introduction repose sur les informations apprises lors des cours suivis, sur les interviews réalisées et sur le site officiel du *soundpainting*.

[5]

THOMPSON, Walter
Soundpainting, site officiel, [disponible en ligne].

[6]

Ibid.

[7]

WIKIPÉDIA, COLLECTIF
« Creative Music Studio », *Wikipédia*, [disponible en ligne].



Walter Thompson

Avant de rentrer dans le vif du sujet, il semble nécessaire d'introduire le contexte de création du *soundpainting*, puis de présenter sa structure et son mode de fonctionnement, pour être en mesure de mieux cerner les enjeux de notre réflexion sur la question graphique [4]. Pour remonter aux origines du *soundpainting*, il faut nous projeter cinquante ans en arrière, dans la ville de Woodstock aux États-Unis. Le protagoniste de notre histoire se nomme Walter Thompson : compositeur, pianiste, saxophoniste, percussionniste mais aussi pédagogue, Thompson est avant tout connu pour être le créateur de ce langage de signes, universel et multidisciplinaire [5].

Né en Floride en 1952, fils d'un artiste plasticien, Walter Thompson apprend à jouer du piano dès sa plus tendre enfance. À l'âge de 18 ans, il intègre la *Berklee School of Music* à Boston en 1970 puis, suite à l'obtention d'une bourse du *National Endowment of the Arts*, il rejoint la ville de Woodstock (1974), afin d'y étudier la composition et les bois auprès d'Anthony Braxton [6]. Au cours des années suivantes, il a l'occasion d'étudier les percussions, la danse moderne et le théâtre mais il collabore surtout avec le *Creative Music Studio*, une organisation créée par le musicien Karl Berger, dont l'objectif est de compléter le parcours universitaire des musiciens en mettant l'accent sur l'improvisation. Dans ce lieu, la musique est explorée, pensée et développée comme un langage universel [7].

Riche de ces expériences variées, Thompson commence à s'intéresser à l'utilisation de gestes faits avec les mains et le corps, dans le but de diriger un groupe. Pendant l'été 1974, il forme son premier orchestre et organise des *jam-sessions* et c'est dans ce contexte de travail, où la composition se mêle à l'improvisation sous forme ouverte, qu'il crée ses premiers signes de *soundpainting*. Tandis que les gestes d'un chef d'orchestre classique permettent de coordonner le jeu des instrumentistes en marquant le tempo, l'intensité ou encore en indiquant le départ et la fin de chaque partie ; les gestes de *soundpainting* qu'il invente lui permettent de donner des instructions précises, concernant le contenu de ce qui doit être joué, tout en évitant d'interpeller les musiciens à voix haute et donc d'interrompre la représentation. Parmi ces signes pré-curseurs, on retrouve par exemple le *Long Tone* (pour demander de jouer une note tenue), ou encore le *Pointillism* (une série de notes parsemées).



Anthony Braxton



Karl Berger



Long Tone



Pointillism

Ce n'est que quelques années plus tard que le langage prendra son envol. En 1980, Thompson s'installe à New York et forme un nouveau groupe – *Walter Thompson Orchestra* – avec lequel il n'a encore jamais utilisé ces signes. Lors de la direction d'une pièce écrite, il décide d'en faire usage pour communiquer avec un trompettiste en signant la phrase suivante :

Trumpet 1, Background, With,
2-Measures, Feel, Watch Me

En guise de réaction, il n'obtient qu'un simple regard interrogatif de la part du trompettiste.

[8]

THOMPSON, Walter
Soundpainting, site officiel,
 [disponible en ligne].

Une semaine plus tard, au cours d'une répétition, plusieurs membres de l'orchestre demandent à Thompson ce qu'il avait essayé de signifier. Après leur avoir expliqué puis enseigné quelques signes, ces derniers l'encouragent à développer le langage.

Durant les dix années suivantes, le langage du *soundpainting* s'étoffe en intégrant d'autres disciplines propres à l'improvisation (tels que le théâtre, la danse et les arts visuels), passant de 40 à 200, jusqu'à atteindre les 1 500 signes aujourd'hui. Depuis 1998, Thompson organise des réunions annuelles nommées *Think Tank* où chaque *soundpainter* est invité à participer, afin de réfléchir aux besoins du langage, à son développement, mais aussi et surtout, afin d'éviter qu'il ne se disperse en centaines de patois distincts.

Si le *soundpainting* a été créé par Walter Thompson, son expansion, elle, est le fruit de la rencontre, de la collaboration et d'échanges menés entre des centaines d'artistes-performeurs aux pratiques diverses. Développé et peaufiné au fur et à mesure des années, ce langage a su trouver une certaine stabilité en définissant ses propres règles [8]. ¶

Structure et fonctionnement du *soundpainting*

« Le mot écrit ne remplace pas la parole, pas plus que la parole ne remplace le geste. »

GOODY, Jack

La Raison graphique. La Domestication de la Pensée sauvage, [The Domestication of the Savage Mind], (trad. de l'anglais par BAZIN, Jean), Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 55, Édition originale 1977.

Comme tous types de langage, le *soundpainting* possède une structure qui lui est propre : pour composer les signes entre eux et formuler une phrase, il faut donc apprendre cette syntaxe et la respecter.

Le *soundpainting* regroupe deux grandes catégories nommées « sculpture » (*Sculpting Gestures*) et « fonction » (*Function Signal*), elles-mêmes décomposées en six sous-catégories⁹.

La catégorie sculpture comprend quatre des six sous-catégories : « quoi » (*What*), « comment » (*How*), « palettes » (*Palettes*) et « modes » (*Modes*) ; tandis que la catégorie fonction regroupe uniquement deux sous-catégories : « qui » (*Who*) et « quand » (*When*). Dans la catégorie sculpture, les signes de la sous-catégorie « quoi » indiquent quel type d'improvisation est demandé – on parlera de *matériau* – ; tandis que les signes de la sous-catégorie « comment » permettent de préciser de quelle manière cette improvisation doit être réalisée.

Sculpture	
Quoi	Comment
 Anaphore	 Zozoter
Palettes	Modes
 Palette Universelle	 Mode lancement



Point to point

Les signes de la sous-catégorie « palettes », eux, permettent de mobiliser un matériau composé ou préparé à l'avance. Enfin, les signes de la sous-catégorie « modes », permettent de modifier le moment où l'improvisation doit être exécutée. Pour citer un exemple de mode, prenons le signe « *Point to Point* » (un par un) : en utilisant ce signe, le *soundpainter* contraint les performeurs à effectuer l'action demandée à l'instant où ils sont pointés du doigt, et de s'arrêter dès lors où ils ne sont plus désignés ; en temps normal, un signe de départ est donné et l'action doit être menée jusqu'à ce qu'un signe de fin soit donné.

La catégorie fonction, quant à elle, regroupe des signes de la sous-catégorie « qui », afin de désigner qui doit jouer ; mais aussi des signes pour signaler quand commencer à jouer, appartenant à la sous-catégorie « quand ».

Fonction	
Qui	Quand
 Tout le monde	 Entrée progressive

En somme, une phrase signée par un *soundpainter* commencera nécessairement par un signe « qui » afin de désigner les performeurs concernés. Ce signe sera suivi d'un « quoi » pour indiquer le matériau demandé, puis éventuellement d'un « comment », si le *soundpainter* souhaite spécifier une manière d'improviser. Enfin, elle se terminera par un signe « quand », qui indiquera le départ ou la fin de l'improvisation. Un *soundpainter* pourra par exemple signer la phrase suivante :



Whole Group,



Long Tone,



Volume Fader,



Play

Ce qui revient à demander à l'ensemble des performeurs de jouer ou de performer une note tenue, à un volume très peu élevé ou à une très faible intensité, dès que le signe de départ est donné.

Pour pouvoir utiliser les signes de *soundpainting*, il faut également connaître les quatre régions imaginaires d'exécution : le *soundpainting* étant un langage gestuel, il se déploie dans l'espace dans des zones aux fonctions prédéfinies. La première région imaginaire est la « position neutre » (*Neutral*). Elle correspond à l'espace au sol dans lequel le *soundpainter* effectue ses gestes : il s'agit de l'emplacement initial de la scène. « La boîte » (*The Box*) désigne un espace imaginaire également situé au sol, en avant de la position neutre du *soundpainter* : cet espace est le lieu de l'action.



Position neutre



La boîte

Alors que les gestes « qui », « quoi », et « comment » sont préparés dans la position neutre, les gestes « quand » doivent être signés en s'avancant dans la boîte, pour déclencher les phrases et indiquer le départ ou la fin. La région « portée imaginaire » (*Imaginary Staff*), quant à elle, peut être visualisée comme un plan vertical situé face au *soundpainter*. Elle lui permet de préciser la hauteur d'un son (grave, médium, aigu) mais aussi la vitesse d'un mouvement (lent, rapide). Enfin, la « scène imaginaire » (*Imaginary Stage*) est matérialisée par un plan carré horizontal, localisé à la hauteur du buste du *soundpainter*. Dans cette zone, le *soundpainter* indique la direction des déplacements sur la scène, là où les mouvements commencent et où ils se terminent.



Portée imaginaire



Scène imaginaire

Une fois la syntaxe et les régions imaginaires apprises par l'ensemble des praticiens, le *soundpainter* se place face au groupe de performeurs pour les diriger grâce à une série de signes, en se servant de ses mains et de son corps. En fonction des réponses, il pourra modeler les matériaux proposés par l'ensemble des participants, pour obtenir une composition improvisée. Du moins, cela est possible dans le cas de figure où *soundpainter* et performeurs maîtrisent les signes du langage. Une maîtrise qui, pour l'heure, reste indissociable d'un apprentissage dit « oral », où la transmission requiert nécessairement la présence de pairs afin de reproduire une situation de subordination pédagogue-apprenant¹⁰. Cette transmission, bien qu'en vigueur depuis cinquante ans, présente toutefois des limites et des inconvénients majeurs. ¶

Transmission et limites du *soundpainting*

« Le corps parle. En dehors de toute parole, de toute écriture, c'est à travers lui que nous exprimons nos sentiments, délibérément ou à notre insu, et que nous les communiquons à nos semblables. Le corps humain est une réalité d'une extraordinaire complexité: il serait hors de propos ici de tenter de décrypter l'intégralité du discours. On se contentera de le regarder agir et être comme une réalité signifiante à travers laquelle peuvent se dégager des formes universelles de langage. »

JEAN, Georges

Langage de signes. L'écriture et son double, Paris, Gallimard, 1989, p. 32.

L'apprentissage et la transmission du *soundpainting* présentent quelques spécificités, en comparaison à d'autres langages. D'une part, les signes de *soundpainting* restent les mêmes quelle que soit la langue de celles et ceux qui le pratiquent (contrairement aux Langues des Signes pour personnes malentendantes), ce qui en fait un langage universel^{[1][2]}. De ce fait, tout le monde est à même d'y être initié, peu importe sa langue, son âge ou son pays d'origine. D'autre part, le *soundpainting* a la particularité de s'apprendre en se pratiquant. Pour saisir l'essence des signes et leurs fonctions respectives, il est en effet primordial d'improviser instantanément, puisqu'il ne s'agit pas d'un langage de communication mais de création artistique.

Cette simultanéité entre apprentissage et pratique présente quelques aspects négatifs déjà évoqués, dont le principal inconvénient reste l'impossibilité de prendre des notes sur le vif. Lorsque la prise de notes est envisageable, il s'agira bien souvent de traces écrites faites *a posteriori* par les performeurs, sous forme de mots (pour le nom des signes) ou de croquis (pour l'aspect des gestes) ; tandis que pour les *soundpainters* qui souhaitent garder une trace de l'orchestration donnée, il leur faudra noter le nom de chaque signe les uns à la suite des autres, une fois la performance terminée (ce qui nécessite de s'en souvenir...).

[1][2]

THOMPSON, Walter
Soundpainting, site officiel,
[disponible en ligne].

[1][2]

« L'apprentissage oral tend à reproduire la "situation initiale", celle du processus de socialisation. Dans les cuisines des cours royales, apprendre, c'est là encore bien souvent se mettre en position de subordonné. Tout cela est évité si on a recours à une source écrite, qui est "objective", "neutre", "impersonnelle", pour ce qui est des rapports d'interaction du moins. »

GOODY, Jack

La Raison graphique.

La Domestication de la Pensée sauvage, [The Domestication of the Savage Mind], (trad. de l'anglais par BAZIN Jean), Paris, Les Éd. de Minuit, 1979, p. 240, Éd. or. 1977.

En outre, bien que cela puisse sembler évident, le *sound-painting* tel qu'il est pratiqué et enseigné de nos jours nécessite la présence de plusieurs personnes, dont au moins une d'entre elles est en mesure d'assurer le rôle de *sound-painter*. La transmission du langage se fait donc quasi-exclusivement par un apprentissage « oral » et « performatif », caractérisée par l'anthropologue Jack Goody dans son ouvrage *La Raison graphique*, comme un processus de socialisation et de subordination [1][2].

Ce rapport d'apprentissage pédagogue-apprenant est actuellement inévitable, car très peu de ressources annexes sont disponibles pour étudier le *soundpainting* de manière autonome et indépendante. En effet, il n'existe à ce jour que quatre livres officiels de *soundpainting*, conçus et édités par Thompson lui-même. De prime abord, ces ouvrages ne semblent pas très attractifs pour un public non-initié, car ils sont majoritairement constitués de textes et de très petites photographies. Un fait plutôt étonnant quand on sait qu'il s'agit d'un langage gestuel, dont l'étude nécessite une représentation visuelle claire et décomposée des gestes, afin de garantir leur apprentissage. Qui plus est, pour y avoir accès, il faut obligatoirement passer commande à Thompson en personne, ce qui ne facilite en rien la tâche.

GESTE SYNTAXE	DESCRIPTION DU GESTE (DP)	GESTE SYNTAXE	DESCRIPTION DU GESTE (DP)
PERCUSSION S → Qui	Tous les percussionnistes incluent les pianistes. DP: taper la main droite sur votre épaule. 	REST OF THE GROUP S → Qui (LE RESTE DU GROUPE)	Identifie ceux qui ne sont pas en train de jouer ou n'ont reçu aucune indication... Note: Bien que ce geste soit la moitié de l'unité group, il n'est jamais utilisé pour indiquer la moitié d'un groupe. DP: Mettre un bras au-dessus de sa tête, créant ainsi comme un demi- cercle. Exemple: Le Soundpainter signe Strings, Minima- lism, Ray; Rest of G-3 
GROUPS (GROUPE) S → Qui	Des groupements de performeurs, définis avant la répétition ou pendant la performance. DP: Fermer les 2 mains et les pointer l'une sur l'autre. (B-3) 		

Ces caractéristiques (peu de volumes, une faible qualité graphique ou encore la difficulté d'accès) révèlent le manque de ressources et moyens concrets dont disposent les *soundpainters* pour rendre le langage plus largement accessible. Malgré le fait qu'il se soit répandu dans plus de trente-cinq pays à travers le monde ces cinquante dernières années, le *soundpainting* reste très méconnu du grand public et est considéré comme une discipline dite « de niche ». Par ailleurs, depuis plus de dix ans, la communauté des *soundpainters* tente de mettre au point un dictionnaire collaboratif, mais leur avancée est largement freinée et impactée par de nombreuses visions internes divergentes. À l'ensemble de ces difficultés s'ajoute un fait plus important encore : il n'existe pas à l'heure actuelle de système d'écriture ou de transcription reconnu ↘ à l'unanimité ^[19] au sein de la communauté des *soundpainters*, ni d'outils permettant de créer des partitions, ce qui accentue davantage les difficultés de démocratisation que le langage rencontre.

En 2019, lorsque mon professeur de guitare William Bilman m'a initiée au langage, il a pris le temps de me montrer les deux premiers volumes officiels de *soundpainting* en prononçant la phrase suivante :

il y a peut-être quelque chose
d'intéressant à faire

Et c'est à cet instant que le déclic eut lieu. En considérant le problème sous plusieurs angles, plusieurs questions se sont alors imposées à moi : comment conserver de manière durable ce qui fait l'essence du *soundpainting*, si celui-ci n'existe que dans l'instant présent ? Dans quelles mesures peut-on garantir le fait que sa transmission par la pratique se fera toujours, s'il n'existe pas de supports graphiques et pédagogiques pour la soutenir ? Est-il possible d'assurer sa pérennité face à son absence de forme matérielle, et donc d'archives ? Enfin, sans même parler de postérité, comment partager dès aujourd'hui les différentes subtilités d'usage des signes que les *soundpainters* ont pu développer au sein du langage ?

Si j'insiste sur le fait qu'il n'existe pas un système reconnu à l'unanimité, c'est qu'il y a bien eu une tentative menée par un *soundpainter* du nom d'Étienne Rolin (que j'ai eu l'occasion d'interviewer en 2021), mais son système n'a pas su convaincre les autres adeptes du langage.



C'est pour tenter de répondre à ces questions, qu'en 2021, je me suis lancée pour mon projet de diplôme de DN MADE à l'école Duperré, dans l'étude du *soundpainting* par le prisme du design graphique. Intitulé *Penser / Noter*, ce projet (axé sur l'apprentissage en autonomie du *soundpainting*) constitue la première phase de ma recherche sur ce langage. Celui-ci a été mené grâce à l'aide du *soundpainter* François Cotinaud, dont j'ai eu la chance de suivre les cours en tant qu'observatrice de septembre 2021 à juin 2022 : chaque lundi soir, je me rendais au conservatoire Mozart à Paris, munie d'un carnet et d'un crayon, dans le but de consigner tout ce que j'y voyais. Entre 19 heures et 21 heures, les plus extraordinaires des spectacles se jouaient devant moi ; car s'il est bien une chose qu'il est difficile de retranscrire par les mots, c'est bel et bien l'expérience de vivre ou d'assister à une séance de *soundpainting*. Dans mon cas, il faut vous imaginer une petite troupe d'artistes parmi lesquels une flûtiste, un clarinetiste, une comédienne, une accordéoniste et quelques fois même, une danseuse ; pour certains artistes de profession, pour d'autres non. Sous les commandes de François, ce petit monde me faisait sentir doublement chanceuse d'être là car ils me permettaient, dans un premier temps, de faire progresser mes connaissances du langage ; et dans un second temps, ils me donnaient à voir et à entendre les plus spontanés et éblouissants spectacles improvisés. Mais plus encore, c'est à leur contact que j'ai pu confirmer mes intuitions concernant les besoins du *soundpainting* : d'une semaine à l'autre, il leur arrivait d'oublier tel ou tel signe, de sorte que leur apprentissage s'en trouvait ralenti. Et c'est donc à cet interstice que j'ai décidé de placer mon angle d'attaque.

Après avoir dessiné sur le vif pendant neuf mois les gestes effectués par François, en essayant de les comprendre et de capter leur essence, j'ai imaginé des supports pédagogiques pour réviser le *soundpainting*, en concrétisant cette approche sous la forme de plusieurs objets didactiques, réunis au sein d'une mallette. Celle-ci regroupe un dictionnaire comportant 200 signes de base (où les gestes, représentés de manière pictographique, sont accompagnés de textes descriptifs), un pantin avec des jeux de mains interchangeables, un set de tampons et de stickers à utiliser dans un carnet à compléter et un jeu de dominos pour apprendre la syntaxe.



L'ensemble de cette grande aventure fut par la suite consignée dans un journal de bord qui retrace mes rencontres, mes doutes, mes échecs, ainsi que cette expérience incroyable que fût pour moi la recherche par le design. Une expérience qui fût tellement stimulante que pour ma dernière année de DNSEP cette année, j'ai décidé de m'intéresser à nouveau au *soundpainting* avec pour feuille de route l'interrogation suivante : comment aller plus loin ?

Après avoir rencontré ✂ Walter Thompson en 2023 lors d'une *masterclass*, puis après avoir réalisé ✂ quelques interviews auprès de *soundpainters* (dont Walter Thompson, François Cotinaud, Étienne Rolin et Éric Chappelle), je me suis rendu compte qu'il manquait bel et bien une chose, ce que Thompson a pu me confirmer lui-même : un système d'écriture pour le *soundpainting*, qui permettrait de créer des partitions et ainsi d'échanger autour de la discipline d'une autre manière. Mais avant de parvenir à ce résultat, il est primordial d'appréhender les notions de communication, de langage et plus spécifiquement, d'écriture ; en cherchant à comprendre depuis combien de temps cette dernière existe, pour quelles raisons et de quelles manières a-t-elle vu le jour. ¶



Quand : aux origines de la communication humaine

« Les êtres humains communiquent, émettent et transmettent : se passant le témoin les uns aux autres, leurs idées courent et parcourent des distances spatio-temporelles. Les traces fugaces se pérennisent, se standardisent, et sous toutes leurs formes (qu'elles soient conformes, informelles ou cunéiformes), elles cristallisent ce que l'*Homo Sapiens* matérialise. »

RELAIS VITESSE (N° 1)

Extrait de l'édito de *Relais Vitesse*, une revue sur la question des standards graphiques. En collaboration avec Meredith Davoust et Coline Mestas, dans le cadre du cours d'Aurélie Gasche, 2023.

14

« Que la communication ait pour support les phéromones, le chant des oiseaux, les hormones et les neurotransmetteurs, l'expression du visage, le langage articulé propre à l'homme, les neurones miroirs, internet ou bien d'autres, elle est indispensable à la vie et à son évolution aussi bien chez la bactérie que chez *Homo sapiens*. Ne faudrait-il pas remplacer le cogito de Descartes "je pense donc je suis" (peut-on penser seul?) par un plus modeste "je communique donc je suis"? »

BOCKAERT, Joël

« La Communication dans le vivant », *Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*, [disponible en ligne], 2 mars 2020.



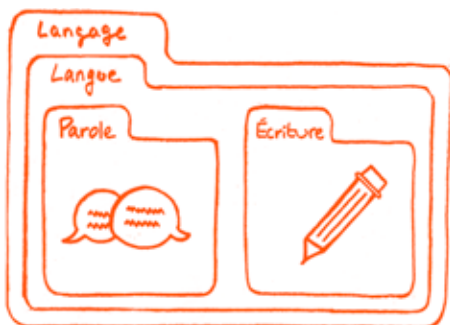
Si je vous dis « communication », vous pensez... À la parole, permettant de raconter des histoires et d'échanger des points de vue ? Aux différents supports de transmission d'informations (cartes postales, radios, téléviseurs, téléphones et réseaux sociaux) ? À nos nombreuses tentatives pour contacter l'au-delà, voire les extraterrestres ? En bref, vous pensez très probablement à la communication humaine.

Mais contrairement à ce que l'on pourrait croire, la communication n'est pas l'apanage de l'espèce humaine. Toutes les espèces vivantes sont en mesure de se transmettre des informations les unes aux autres, par différents moyens et à différentes échelles. On peut penser aux signaux chimiques chez les cellules et les bactéries, aux phéromones chez les insectes, les végétaux et les vertébrés ou encore aux réseaux racinaires et mycorhiziens chez les arbres. De manière plus évidente, on peut également observer la transmission d'informations par signaux sonores avec le chant des grenouilles et des baleines, ou encore par signaux visuels avec la danse des abeilles ou la parade des oiseaux. Omniprésente – car indispensable à la vie et à son évolution ¹⁴ –, la communication est le propre du vivant. De ce fait, nous autres êtres humains, ne pouvons prétendre être les seuls à communiquer avec nos semblables : ce que nous pouvons toutefois revendiquer, c'est une maîtrise particulièrement sophistiquée du « langage ».

Le langage est défini comme étant une « faculté que les hommes possèdent d'exprimer leur pensée et de communiquer entre eux au moyen d'un système de signes conventionnels vocaux et / ou graphiques constituant une langue »^{[1][6]}. Pour le formuler autrement, le langage englobe la langue, qui englobe elle-même la parole et l'écriture.

^{[1][5]}
CNRTL, COLLECTIF
« Langage »,
[disponible en ligne].

^{[1][6]}
MENNECIER, Philippe
« Depuis quand l'humain est-il capable de parler? », *Muséum National d'Histoire Naturelle*, [disponible en ligne], 2023.



À l'heure actuelle, il nous est difficile (voire impossible) de dater précisément la période à laquelle l'espèce humaine a commencé à s'exprimer avec habileté à l'oral ; bien que l'on estime que le plus ancien préhumain à avoir employé un langage articulé remonte à l'*Homo Habilis*, il y a plus de deux millions d'années. Néanmoins, la science est en mesure de démontrer par des études physiologiques et neurologiques^{[1][6]} que l'*Homo Sapiens* est le premier à être parvenu dans ses échanges à dépasser la simple fonction des signaux.



Australopithecus



Homo Habilis



Homo Erectus



Homo Sapiens

[1] [7]

« Le langage a été un accélérateur déterminant de la communication humaine. Seul, l'homme est capable de langage complexe qui permet de raconter des événements, des histoires, de les situer dans le temps, de créer des mythes et des règles sociales. Il permet aussi de planifier plus facilement des actions collectives et de coopérer, de partager des mythes, des régions, des projets politiques. »

BOCKAERT, Joël

« La Communication dans le vivant », *Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*, [disponible en ligne], 2 mars 2020.

[1] [8]

CALVET, Louis-Jean

« Double articulation », *Encyclopædia Universalis*, [disponible en ligne].

[1] [9]

ZALI, Anne & BERTHIER, Annie
L'Aventure des écritures.
Naissances, Paris, BNF, 1997.

Par le langage oral et écrit, il peut à la fois transcender l'espace et le temps, mais aussi développer des relations sociales toujours plus complexes en planifiant, organisant, coopérant, etc. [1] [7].

Cette transcendance de l'espace et du temps a été permise par deux événements majeurs : l'acquisition de la double articulation du langage, et l'apparition de l'écriture. La double articulation du langage est un concept linguistique défini par André Martinet [1] [8] dans son ouvrage *Éléments de linguistique générale* (1960). Celle-ci peut être expliquée comme étant l'emboîtement de deux unités de base : d'une part, les unités sonores (ou phonèmes), qui sont assemblées pour former des mots ; et d'autre part, les unités de sens (ou morphèmes), qui sont assemblés pour former des phrases et ainsi créer une infinité d'énoncés. L'acquisition de la double articulation du langage serait contemporaine à l'apparition de l'espèce *Homo Sapiens*, il y a de ça -350 000 à -150 000 ans avant notre ère.



André Martinet

De son côté, l'écriture est bien plus récente. Si nous sommes en mesure de dater toujours plus précisément son apparition, grâce aux progrès de l'archéologie et des techniques de datation contemporaines, c'est plus expressément grâce au caractère inhérent de l'écriture en elle-même que ce travail est rendu possible ; car contrairement à la parole, l'écriture laisse des traces matérielles qui traversent le temps.

Si jusqu'à présent nous avons parlé de l'apparition de l'écriture, nous devrions plutôt parler de ses apparitions : car l'écriture est née à plusieurs reprises, dans des régions plus ou moins éloignées les unes des autres, et ce, de manière quasi-simultanée [1] [9].



Georges Jean

Mais, si l'on en croit les propos extraits de l'ouvrage *Langage de signes* de l'écrivain Georges Jean, avant de parvenir à l'écriture telle que nous la connaissons aujourd'hui, les hommes et les femmes du monde entier ont eu recours à d'autres moyens d'expression graphique : « La lente et complexe invention de l'écriture n'a été ni la première ni la seule que l'homme a trou-

vée pour communiquer au moyen de signes tracés. Et bien avant l'apparition de cette forme d'expression, des images réalistes et des figures abstraites étaient déjà utilisées comme système de communication écrite. »^{[2][0]}

Alors que le plus ancien dessin abstrait que nous ayons pu trouver date de -73 000 ans^{[2][1]} (neuf lignes en croisillon tracées au crayon d'ocre sur un fragment de roche, dans la grotte de Blombos en Afrique du Sud), les plus vieilles peintures figuratives pariétales et rupestres, elles, vont de -45 000 ans^{[2][2]} (une peinture représentant des sangliers de l'île des Célèbes dans la grotte Leang Tedongnge en Indonésie) à -30 000 ans^{[2][3]} (des traces de mains négatives dans de nombreuses grottes à travers les Amériques, l'Afrique, l'Australie, l'Europe et la Nouvelle-Guinée). Ces traces, aussi somptueuses que nombreuses, laissent libre cours aux interprétations des archéologues, ethnologues et autres spécialistes du sujet, mais gardent une grande part de mystère ; car nous ignorons pratiquement tout de leur codification, si tant est qu'il y est en une^{[2][4]}.

[2][0]

JEAN, Georges
Langage de signes. L'écriture et son double, Paris, Gallimard, p.11.

[2][1]

D'ERRICO, Francesco & MAGINIOT, François
« Découverte du plus ancien dessin au crayon », *CNRS*, [disponible en ligne], 12 septembre 2018.

[2][2]

MORIN, Hervé
« Des sangliers des Célèbes sur la plus ancienne fresque figurative au monde », *Le Monde*, 13 janvier 2021.

[2][3]

MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE NATIONALE, COLLECTIF
« Une grotte unique au monde. Des mains », *Musée d'Archéologie Nationale*, [disponible en ligne].

[2][4]

« L'art des grottes signifie [...] de manière multiple, mais il se dérobe à l'interprétation. [...] Il transmet des messages symboliques, communique des idées intelligibles par la société qui les conçoit. Mais ces symboles sont si codifiés qu'ils résistent aux interprétations des préhistoriens. »

PAILLET, Patrick
« Pourquoi l'humain dessinait sur les parois des cavernes? », *Muséum National d'Histoire Naturelle*, [disponible en ligne], 2023.



Fragment de roche



Peinture rupestre



Mains négatives

[2][5]

ZALI, Anne & BERTHIER, Annie
L'Aventure des écritures.
 Naissances, Paris, BNF, p.26-27.

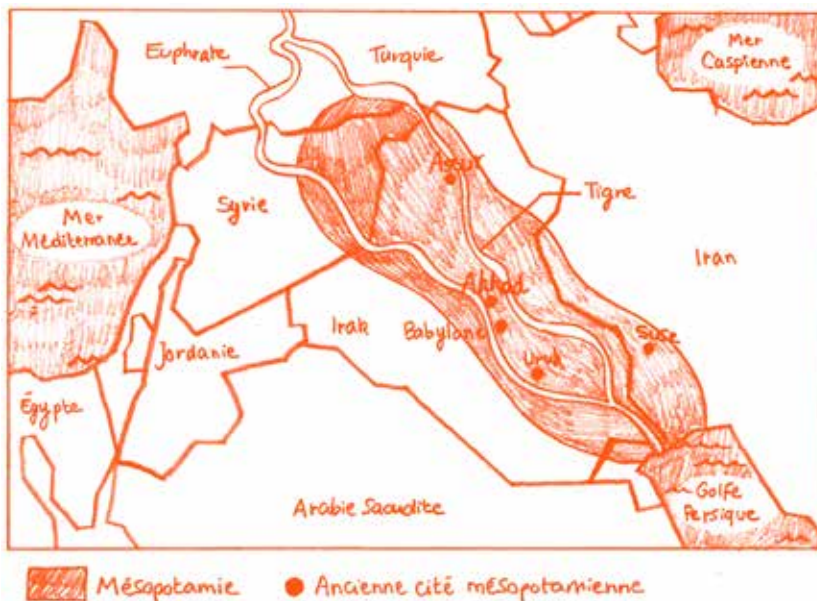
[2][6]

CALVET, Louis-Jean
Histoire de l'écriture,
 Paris, Hachette, 1998.

[2][7]

Ibid.

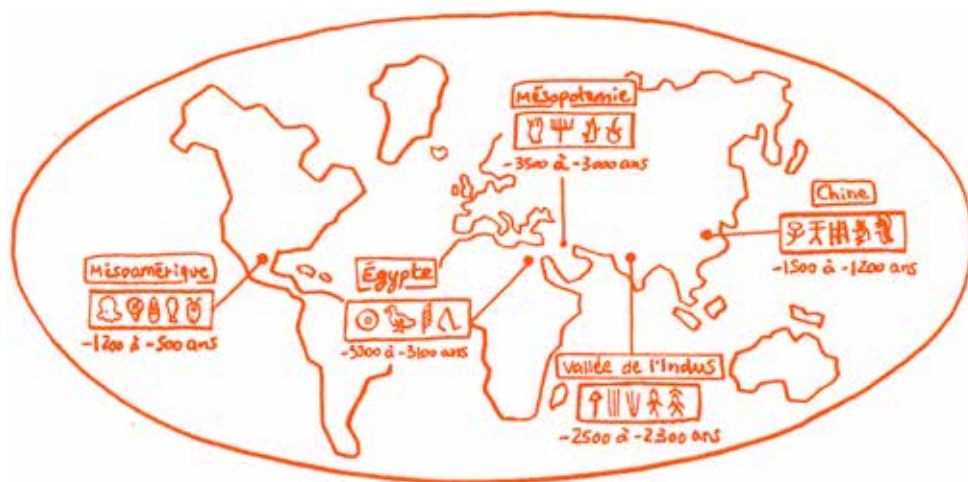
Les premiers vestiges, dont nous pouvons dire avec certitude qu'ils attestent d'une forme de proto-écriture, sont compris entre -4 000 et -3 500 ans avant notre ère. Ils ont été découverts dans le pays de Sumer en Basse Mésopotamie (Irak actuel) [2][5]. Étant donné que les plus anciennes formes d'écriture ont été retrouvées en Basse Mésopotamie – du grec *mésos* (μέσος) qui signifie « entre », et *potamós* (ποταμός), « fleuves », soit le pays entre les fleuves –, il est courant de penser qu'il s'agit du berceau de la civilisation.



En réalité, plusieurs civilisations se sont développées en parallèle les unes des autres à travers le globe (sans influence extérieure pour certaines) ; et bon nombre d'entre elles sont parvenues à mettre au point leur propre système d'écriture [2][6]. On parle ainsi de cinq foyers à travers le monde ; en les listant du plus ancien au plus récent, on obtient : la Basse Mésopotamie (-3 500 à -3 000 ans), l'Égypte (-3 300 à -3 100 ans), la vallée de l'Indus (-2 500 à -2 300 ans), la Chine (-1 500 à -1 200 ans) et enfin, la Mésoamérique (-1 200 à -500 ans) [2][7].

Toutefois, de nouvelles fouilles archéologiques pourraient révéler des vestiges toujours plus anciens et de fait, mettre à jour nos connaissances actuelles sur cette fascinante histoire de la naissance des systèmes d'écriture. Mais à l'heure actuelle, il n'en reste pas moins intéressant de constater que seulement 2 300 ans séparent les écritures de la Basse Mésopotamie et de la Mésoamérique, un battement de cils dans l'histoire de l'Humanité !

De nos jours, accoutumés comme nous le sommes aux signes graphiques, cette répétition de la naissance de l'écriture au sein de civilisations multiples – dont la langue, l'organisation sociale, politique et religieuse diffèrent – pourrait nous sembler banale. Dans les faits, cette récurrence est tout sauf anodine, puisqu'elle nous apprend qu'il y a eu dans l'histoire de l'Humanité une période de quelques milliers d'années, pendant laquelle les hommes et les femmes du monde entier ont ressenti un même besoin : celui d'écrire. ¶



Pourquoi : du bricolage à l'invention

« L'écriture est, dans nos sociétés occidentales, une chose sur laquelle on ne s'étonne ni ne s'interroge : la langue est considérée comme ayant normalement deux formes, l'une orale et l'autre écrite, voilà tout. Simplement, le sens commun a développé à son propos un certain nombre d'idées toutes faites dont un proverbe latin souvent cité, *verba volant, scripta manent*, témoigne parfaitement. Si l'on en croit en effet ce dicton, "les paroles s'envolent", la communication orale est fugace, et l'écriture en tira sa fonction principale : conserver la parole, puisque "les écrits restent". »

CALVET, Louis Jean

Histoire de l'écriture, Paris, Hachette, 1998, p. 8

[2] [8]

Persister, vb. intransitif.
Demeurer inébranlable.
S'obstiner, persévérer.
Durer, rester malgré tout.

LE ROBERT, COLLECTIF
« *Persister* »,
[disponible en ligne].



Silvia Ferrara

Certes, l'écriture est née à de multiples reprises, dans différentes époques, civilisations et régions du monde mais quelles sont les raisons qui ont poussé ces hommes et ces femmes à créer de tels systèmes ? Pourquoi l'espèce humaine a-t-elle commencé à écrire et pourquoi continue-t-elle de le faire ? Qu'est-ce qui pourrait justifier notre attachement à ces signes, qu'ils soient picto-, phono-, hiéro-, idéo-, -glyphiques ou -graphiques ?

À la question « à quoi ça sert d'écrire ? », nous pourrions être tentés de répondre qu'écrire, sert à communiquer. Seulement, cette réponse serait incomplète car si écrire peut être une manière de communiquer, la communication ne se résume pas à l'écriture, et cela pour deux raisons citées précédemment : d'une part, la communication n'est pas le propre de l'espèce humaine mais du vivant ; d'autre part, nous n'avons pas attendu de savoir écrire pour communiquer avec nos semblables.

Ce n'est donc pas pour répondre à un besoin de communication que nous avons commencé à développer des systèmes d'écriture, mais pour répondre à un autre besoin tout aussi important : celui de la persistance. Persister, c'est rester de façon durable, c'est continuer d'exister, de subsister [2] [8]. Dans son ouvrage *La Fabuleuse histoire de l'Invention de l'Écriture*, la philologue Silvia Ferrara affirme que

②③④⑤⑥ ➤ ⑦⑧

« L'écriture naît pour donner un nom aux choses que nous voyons et pour les fixer. Ce ne sont d'abord pas des verbes ou des actions, mais des listes de choses. » ^{②⑨}. Et cela se confirme si l'on observe quelques-uns des ➤ premiers témoins de l'écriture ^{③⑩}.

^{②⑨}

FERRARA, Silvia
La Fabuleuse histoire de l'Invention de l'Écriture,
[La grande invenzione. Storia del mondo in nove scritture misteriose] (trad. de l'italien par DALARUN, Jacques), Paris, Éd. du Seuil, 2021, p. 22-23, Éd. or. 2019.

^{③⑩}

Témoin, n.m.
Littéraire: Ce qui, par sa présence, son existence, atteste, permet de constater, de vérifier. Les derniers témoins d'une civilisation disparue.

LE ROBERT, COLLECTIF
« Témoin »,
[disponible en ligne].



Calculi



Proto-cunéiforme



Élamite



Hiéroglyphe



Cunéiforme



Proto-écriture de l'Indus



Proto-écriture chinoise



Écriture glyphique

[3]1

« L'écriture naît [...] dans des sociétés en plein développement où l'essor du commerce au bord des fleuves et l'urbanisation font surgir de nouveaux besoins : celui de la liste comptable, du répertoire, de la trace administrative, de la marque de propriété. [...] »

ZALI, Anne & BERTHIER, Annie
L'Aventure des écritures.
Naissances, Paris, BNF, p. 12-13.

[3]2

Langue, n. f.
Système d'expression et de communication par des moyens phonétiques (parole) et éventuellement graphiques (écriture), commun à un groupe social (communauté linguistique) ».

LE ROBERT, COLLECTIF
« Langue »,
[disponible en ligne].

[3]3

GOODY, Jack
La Raison graphique.
La Domestication de la Pensée sauvage, [The Domestication of the Savage Mind], (trad. de l'anglais par BAZIN Jean), Paris, Les Éd. de Minuit, 1979, p. 240, Éd. cr. 1977.

[3]4

Ibid., p. 250.

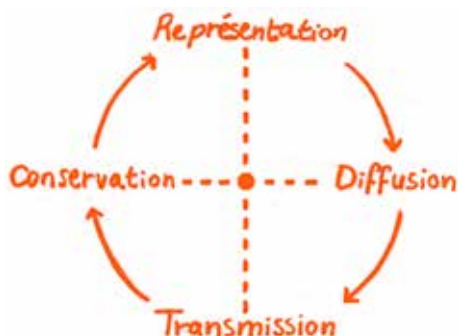
Malgré le fait que certains d'entre eux restent non déchiffrés, la plupart des vestiges de l'écriture ont cherché à répondre, d'une manière ou d'une autre, aux besoins de sociétés en plein développement. Qu'ils s'agissent de supports de comptabilité pour le commerce et l'administration (listes, répertoires, marques de propriété...), ou de textes politiques et religieux, l'écriture « fixe et enregistre, pose des repères, indique des bornes, elle fonde l'ordre social et politique, garantit le pouvoir de quelques-uns. » [3]1 ; ce qui fait d'elle un puissant outil de contrôle.

Mais l'intérêt de l'écriture ne se limite, bien heureusement pas, à ses premières utilisations historiques. Au contraire, l'écriture est capable de répondre à plusieurs besoins auxquels la langue orale [3]2, seule, ne pourrait subvenir. Permettant de consigner ce qui est dit et d'en garder une trace, l'écriture a longtemps été considérée comme l'auxiliaire, ou le substitut de la parole. Néanmoins, en se fiant à nouveau aux propos de Jack Goody extraits de *La Raison graphique*, force est de constater que l'écriture ne se contente pas d'imiter l'oralité : celle-ci « a une importance décisive, non seulement parce qu'elle conserve la parole dans le temps et dans l'espace, mais aussi parce qu'elle transforme le langage parlé : elle en extrait et abstrait les éléments constitutifs, elle permet de procéder à des examens rétrospectifs ; ainsi la communication par l'œil engendre des possibilités cognitives nouvelles par rapport à celles qu'offre la communication par la voix » [3]3. Autrement dit, l'écriture permet de mettre en place une distance critique entre l'être humain et sa parole ; une distance qui – *a posteriori* – lui permet d'analyser et décortiquer ses propres mots et pensées, pour mieux les reformuler et les corriger d'un point de vue syntaxique ou stylistique [3]4.

En passant de bricolage collectif au statut d'invention (voire d'innovation), l'écriture a su traverser les siècles jusqu'à l'ère contemporaine. Sans chercher à lister l'ensemble des fonctions qu'elle remplit, si l'écriture nous apparaît indispensable dans bien des domaines aujourd'hui, c'est parce qu'elle est en mesure d'accomplir quatre actions bien spécifiques. Tout d'abord, l'écriture permet la *représentation* : en donnant une forme aux choses et aux mots, elle leur confère une matérialité et ce qui en temps normal se dissout dans l'air, par l'action graphique, se réifie tout d'un coup et devient chose.



Cette représentation graphique des choses et des mots permet leur *diffusion* à un grand nombre de personnes, sans faire appel à un intermédiaire humain mais à des supports écrits. À son tour, la diffusion garantit la *transmission* d'informations, de pratiques, de savoirs et de savoir-faire. Entre autres, puisque l'écriture repose sur un support matériel, elle permet la *conservation* de ce contenu, peu importe sa nature.



[3][5]

« L'apparition de ce que nous appelons "histoire" fut étroitement liée à l'avènement de l'écriture, comme la distinction que nous faisons avec la "pré-histoire" le suggère implicitement. L'important ne fut pas tant l'existence même de documents, même si la possibilité de les conserver et de les stocker fut une condition préalable essentielle. Lévi-Strauss affirme qu'"il n'y a pas d'histoire sans dates", mais il serait plus exact de dire qu'il n'y a pas d'histoire sans archives. »

Ibid., p. 249.

Enfin et pour boucler la boucle, en faisant office d'archives, la conservation de tous ces écrits nous permet aujourd'hui de nous représenter le passé, et donc, de créer l'Histoire. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'on parle de la *pré*-histoire comme étant la période précédant l'invention de l'écriture [3][5].



Toutefois, si à l'heure actuelle tout le monde écrit ou presque, l'écriture est tellement mêlée au quotidien de celles et ceux qui y ont recours que plus personne ne lui prête attention : une fois maîtrisée, chacun se contente de l'utiliser sans même questionner ses origines, ses fonctions et encore moins son fonctionnement.

En tant qu'Occidentaux, nous sommes pour la plupart accoutumés à voir et à utiliser l'écriture sous la forme de l'alphabet latin mais pour composer un texte, rien ne nous restreint à utiliser ces vingt-six caractères bien rangés que l'on peut décliner en bas-de-casse ou en capitales. Nous pouvons très bien exprimer un même message à l'aide de caractères grecs, chinois, ou arabes tout en conservant globalement le sens, malgré la modification de la forme ou de la langue.

Bonjour	早上好
καλημέρα	يخ، صباح

Et si cette affirmation est vraie pour des systèmes d'écriture utilisés actuellement, cela a également été le cas par le passé, où l'écriture a su prendre de multiples autres formes tels que les hiéroglyphes égyptiens, les caractères cunéiformes ou encore l'alphabet phénicien (dont découle l'alphabet latin). Retracer l'historique de ses formes jusqu'à leurs origines nous permettra de clôturer l'étude de cette notion riche et complexe qu'est l'écriture. ¶



Hiéroglyphes



Cunéiformes



Phénicien



Latin

Comment : du dessin à l'écriture

« “Écrire/dessiner” -l'étymologie du mot graphein le dit bien- sont une seule et même chose. Le dessin est une magie parce qu'il représente: il garde la mémoire non pas des mots mais de la “rumeur d'avant les mots”, de la force des choses et des êtres, il porte l'empreinte de notre corps. Écrire, c'est dessiner. Mais dessiner, ce n'est pas encore écrire. Écrire, c'est ajouter de la parole au dessin, car le dessin ne permet pas de tout dire, il se heurte à l'abstrait, à l'irreprésentable. Comment dire avec un dessin “vouloir” ou “se souvenir”, “demain” ou “avant-hier”? L'histoire de l'écriture commence avec le besoin de figurer ce qui n'a ni forme, ni visage. L'écriture naît quand la nécessité de noter des idées abstraites, des noms propres ou des formes grammaticales, ne pouvant se satisfaire du dessin pictographique, conduit à l'utilisation de valeur phonétique du signe. »

ZALI, Anne & BERTHIER, Annie

L'Aventure des Écritures. Naissances, Paris, BNF, 1997, p. 20-21.

Parmi les premières civilisations qui ont vu naître l'écriture, un grand nombre d'entre elles attribuaient son apparition à un cadeau des dieux, sous la forme d'un système parfaitement établi et opérationnel^{[3][6]}. Mais en réalité, ce sont bien de nos mains faites d'os, de chair et de peau que l'écriture a progressivement vu le jour. Cette lente genèse (nous y avons fait allusion antérieurement) l'écriture la doit au dessin : très tôt dans l'histoire de l'Humanité, les hommes et les femmes du monde entier recourent aux images pour raconter mythes et histoires.

[3][6]

« L'écriture est un cadeau des dieux, elle n'a pas d'histoire, c'est-à-dire qu'elle n'a pas de forme embryonnaire, approximative, elle ne peut qu'être donnée à l'homme (et à la langue) dans sa forme parfaite et définitive de moyen de transcription. »

CALVET, Louis-Jean
Histoire de l'écriture, Paris, Hachette, 1998.



[3][7]

« Écrire vient du terme latin *scribere* qui veut dire tracer des caractères, composer une œuvre. [...] *Écrire* en ancien français veut dire dessiner, peindre, ainsi que tracer des lettres. [...] Le mot grec *graphein*, [...] signifie également inciser, gratter, tracer sur la pierre, mais aussi tracer des caractères, [...] d'où dessiner et peindre; écrire dans le sens le plus étendu; mettre une inscription; prescrire. »

CLERGET, Joël

« L'enfant et l'écriture », *CAIRN*, [disponible en ligne], 2010.

[3][8]

HUGO, Victor

En voyage. Alpes et Pyrénées, Paris, Librairie du Victor Hugo illustré, 1839-1843.

[3][9]

« Le "signifiant-signifié" est un concept [...] introduit par Ferdinand de Saussure. Il désigne la relation entre deux éléments constitutifs d'un signe linguistique: le signifiant et le signifié. Le signifiant représente la forme matérielle du signe, c'est-à-dire l'aspect sonore (phonétique) ou graphique (écrit) d'un mot ou d'une expression. Le signifié, quant à lui, renvoie au contenu sémantique, c'est-à-dire au sens ou à la signification véhiculée par le signifiant. »

LA LANGUE FRANÇAISE, COLLECTIF

« Signifiant-signifié », [disponible en ligne].

[4][5]

FERRARA, Silvia

La Fabuleuse histoire de l'Invention de l'Écriture, [La grande invenzione. Storia del mondo in nove scritture misteriose] (trad. de l'italien par DALARUN, Jacques), Paris, Ed. du Seuil, 2021, p.28.

Avant de savoir écrire, nous avons donc commencé par tracer des signes et des symboles; ce que l'étymologie commune des verbes « écrire » et « dessiner » met à tel point en évidence [3][7], que Victor Hugo ira même jusqu'à affirmer que « toutes les lettres ont d'abord été des signes et tous les signes ont d'abord été des images » [3][8]. Cette forte iconicité, ou ressemblance entre signifiant et signifié [3][9], est par ailleurs considérée par Silvia Ferrara comme étant le « premier vrai tremplin » [4][5] de l'invention de l'écriture. Mais lorsque le dessin ne suffit plus, il faut alors ruser. Comment témoigner de ce qui n'a pas de forme matérielle ou de visage ? Comment exprimer l'abstraction ?



Hiéroglyphe égyptien



Proto-sémitique



Palo-sémitique



Alphabet Latin

Le passage du dessin à l'écriture a réellement eu lieu avec la création du rébus, qui permet au son de faire sens – le mot rébus étant ici entendu comme l'utilisation de la valeur phonétique du dessin d'un objet ou d'une chose (soit du signifiant); ou encore, en utilisant ce même dessin pour noter un autre signifié (par le jeu de l'homophonie), l'image devient signe puis mot ou concept, permettant de noter ce qui ne peut être figuré.



On assiste alors à la perte progressive de l'iconicité initiale au profit d'une abstraction ^{[4][1]}, donnant naissance à des systèmes d'écriture dits syllabiques et logosyllabiques, où un signe équivaut à une syllabe, et une ou plusieurs syllabes à un mot. Un des exemples les plus célèbres est celui du mot « vie » qui, en sumérien, est représenté par une flèche ; car ces deux mots se prononcent de la même manière : « ti » ^{[4][2]}. Pour citer Anne Zali, le rébus apparaît comme étant l'« étape décisive où le son chasse l'image à l'intérieur du signe » ^{[4][3]}.

Mais l'intervention seule du son ne suffit pas : ce qui distingue définitivement l'écriture du dessin, c'est la mise en place d'une codification et d'un système de correspondance. Chaque système d'écriture avéré repose en effet sur un code graphique, où les conventions établies permettent à un groupe d'individus de communiquer ^{[4][4]}. Pour pouvoir passer du *visible* au *lisible*, il faut donc être en possession de ce code, véritable clé de lecture qui permet le glissement de la langue écrite vers la langue orale, et inversement ; si ce code est perdu dans un sens comme dans l'autre (perte de la signification des signes graphiques ou de la langue orale), alors le sens le sera aussi.

C'est le cas de quelques systèmes d'écriture qui – à l'image d'un célèbre village de Gaulois fictif – résistent encore et toujours au déchiffrement ; telles que les écritures de l'Indus et de la Mésoamérique, le rongo-rongo en Polynésie, ou encore le syllabaire chypro-minoen, pour n'en citer que quelques-uns. Ces différents exemples d'écritures non déchiffrées en font donc la démonstration : il est impossible de garantir la pérennité d'un système d'écriture, ainsi que la préservation de son code. Parvenus à un certain degré d'abstraction, les signes graphiques d'hier et d'aujourd'hui qui constituent telle ou telle écriture peuvent, du jour au lendemain, sombrer dans l'oubli et réapparaître en tant qu'objet de fascination et d'interrogation.

[4][1]

« L'iconicité cesse d'être nécessaire quand le système graphique s'est aligné sur l'harmonie du groupe : lorsqu'il est consensuel, devenu une évidence. »

Ibid., p. 228.

[4][2]

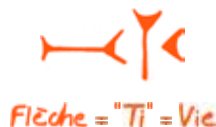
ZALI, Anne & BERTHIER, Annie
L'Aventure des écritures. Naissances, Paris, BNF, p. 20-21.

[4][3]

Ibid., p. 20-21.

[4][4]

QUIGNARD, Pascal
« L'écriture, un code graphique », *BNF Les Essentiels*, [disponible en ligne], 2002.



Olmèque



Chypro-minoen



Rongo-rongo



Anne Zali

[4][5]

BLISSYMBOLICS, COLLECTIF
Blissymbols, site officiel,
 [disponible en ligne].

[4][6]

ISOTYPE, COLLECTIF
 Gerd Arntz Web Archive,
 site officiel,
 [disponible en ligne].

[4][7]

Pasigraphie, subst. fém.
 Linguistique: Écriture
 universelle, système de
 notation universelle.

CNRTL, COLLECTIF
 « Pasigraphie »,
 [disponible en ligne].

[4][8]

GAUTIER, Charles
 « La notion de pasigraphie :
 les écritures universelles »,
 colloque *Prospectives
 Graphiques*, Chaumont,
 Le Signe, [disponible
 en ligne], mars 2019.

ANNEXES ↘ 05 ↘ 06 ↘ 07

Pour cette raison, plusieurs individus ont tenté au cours de l'Histoire d'élaborer des systèmes d'écriture dits « universels », qui pourraient alors transcender la barrière de la langue voire du temps ; en faisant parfois le pari d'utiliser des signes quasi exclusivement dessinés ou figuratifs, et en les détachant d'une langue orale unique pour les assimiler directement à des concepts. C'est notamment le cas du ↘ *Blissymbols* [4][5], une langue écrite inventée par Charles K. Bliss en 1942 sur la base d'un système idéographique ; ou encore de ↘ *l'Isotype* [4][6] (*International System Of TYPographic Picture Education*) développé à partir de 1925 par Otto et Marie Neurath, dont l'ensemble des pictogrammes dessinés par le graphiste Gerd Arntz se veulent être une forme de hiéroglyphes modernes accessibles à tous.



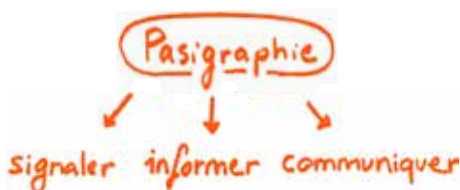
Parvenir à la création d'une écriture universelle, c'est mettre au point ce qu'on appelle une ↘ pasigraphie ; autrement dit, une « écriture pour tous » – si l'on en croit l'étymologie grecque de ce terme inventé par Joseph de Maimieux (1797), à partir de *pāsī* (πάσι), qui signifie « à tous, pour tous », et *graphie* (γραφίη), « écriture » [4][7]. Selon les propos de Charles Gautier, enseignant-chercheur en théorie du graphisme et en sciences humaines, réfléchir autour de la notion de pasigraphie, c'est « penser des notions qui touchent au temps, à l'espace, à la vision et à la perception mais aussi penser rétrospectivement à travers des cas concrets » [4][8] de systèmes qui ont réussi ou échouer dans leur mission d'universalité.

en n e x e s ↘ 0 8 ↘ 0 9

Toujours selon lui, en fonction de la forme qu'elle prend, la pasigraphie remplit (plus ou moins) l'un des trois objectifs suivants : *signaler*, avec une fonction indicative et prescriptive (c'est le cas du ↘ code maritime international, par exemple) ; *informer*, avec une fonction descriptive et fonctionnelle (l'objectif poursuivit par l'*Isotype*) ; ou encore *communiquer*, avec une fonction complète et sans limite (ce que le système *Blissymbols* prétend être en mesure de faire) ^{[4][9]}.



Code maritime international



De fil en aiguille, en partant de la pasigraphie, il semble pertinent de poursuivre avec la notion de sémasiographie. Celle-ci est définie comme étant un système de signes graphiques monosémiques ^{[5][6]} – qu'ils soient iconiques, abstraits ou conventionnels –, dont l'objectif est de transmettre des informations sans se référer à la parole ou à une langue orale spécifique (ce qui en fait un système à la fois métalinguistique ^{[5][1]} et non-glossique ^{[5][2]}). Parmi les nombreux systèmes sémasiographiques qui existent, le plus connu reste très probablement ↘ la notation mathématique, dont les chiffres et les nombres conservent toujours la même valeur, quelle que soit la langue du locuteur ou la prononciation phonétique.

^{[4][9]}

Ibid.

^{[5][0]}

Monosémique, adj.
Qui n'a qu'un seul sens.

CNRTL, COLLECTIF
« Monosémique »,
[disponible en ligne].

^{[5][1]}

« La sémasiographie est un système de symboles conventionnels, iconiques et abstraits, qui véhiculent des informations, mais sans qu'elles soient dans une langue particulière. [...] Le système n'est pas phonétique (en termes plus techniques, glottographique). Pensez aux formules mathématiques, aux notes de musique, ou aux instructions de la machine à laver : tous ces systèmes sont sémasiographiques. »

FERRARA, Silvia
La Fabuleuse histoire de l'Invention de l'écriture,
[La grande invenzione. Storia del mondo in nove scritture misteriose] (trad. de l'italien par DALARUN, Jacques),
Paris, Ed. du Seuil,
2021, p. 203, Ed. or. 2019.

^{[5][2]}

GAUTIER, CHARLES
« Leibniz, un philosophe du graphisme », *Visions Carto*,
[disponible en ligne],
21 avril 2020.

À ce sujet, le philosophe ④ Leibniz (XVII^e siècle) rêvait de faire de la notation mathématique la base d'un langage universel, qui permettrait de « penser rationnellement » [5] [3]; une ambition, qui ne porta jamais ses fruits mais qui a constitué (et constitue toujours) la source d'inspiration de bien d'autres systèmes sémasiographiques.



En définitive, qu'on attribue sa naissance aux besoins de représenter les choses du monde réel, de garder une trace des événements, de raconter mythes et histoires, de conserver la parole ou encore de soutenir la mémoire des hommes et des femmes, l'écriture remplit un grand nombre de fonctions dont la plupart sont en lien étroit avec le langage et la langue orale, mais aussi et surtout, avec cette nécessité que nous éprouvons toutes et tous de communiquer les uns avec les autres. Non contente de remplir d'ores et déjà toutes ces fonctions, l'écriture se pare d'autres formes lorsqu'il s'agit de transcrire d'autres domaines d'expression humaine, telles que la musique et la sonorité ou encore la danse et la gestualité; dans ces circonstances, on sera plus à même de parler de notation et de partition. ¶

Caractéristiques de la partition graphique

« Qu'elle soit musicale ou chorégraphique, notée ou dessinée, papier ou vidéo, concrète ou invisible, réelle ou virtuelle, que sa fonction soit de composition ou d'interprétation, de transmission ou de conservation, aussi variable et multiple soit-elle [...], quels que soient ces enjeux en somme, la partition est un outil, un intermédiaire d'action. »

SERMON, Julie & CHAPUIS, Yvane

Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles), Dijon, Les Presses du réel, coll. « Nouvelles Scènes/Manufacture », 2016, p. 5.



Dans l'imaginaire collectif, le terme partition évoque intuitivement le domaine musical – et plus spécifiquement, celui de la musique classique occidentale –, où un chef d'orchestre vient diriger un ensemble de musiciens en s'appuyant sur de grandes feuilles blanches, lignées et ponctuées de signes graphiques, qui réunissent toutes les voix instrumentales et traduisent les notes et le rythme d'une composition définie^{[5][4]}. Toutefois, en s'appuyant sur l'ouvrage *Partition(s)* de Julie Sermon et Yvane Chapuis, on s'apercevra très rapidement que l'utilisation de partitions est loin d'être restreinte à cet exemple.

[5][4]

Partition, n. f.
Musique: Réunion synoptique de toutes les parties (voix et/ou instruments) d'une composition musicale, notées sur autant de portées distinctes et disposées les unes au-dessous des autres, de manière à en saisir l'ensemble d'un seul coup, les parties les plus aiguës aux lignes supérieures, les plus graves aux lignes inférieures.

CNRTL, COLLECTIF
« Partition »,
[disponible en ligne].



Julie Sermon



Yvane Chapuis

[5] [5]

SERMON, Julie & CHAPUIS, Yvane
*Partition(s). Objet et concept
 des pratiques scéniques (20^e et
 21^e siècles)*, Dijon, Les presses
 du réel, coll. « Nouvelles
 Scènes/Manufacture »,
 2016, p.31.

[5] [6]

Ibid., p.6.

[5] [7]

Univoque, adjectif.
 Qui n'est susceptible que
 d'une seule interprétation.

CNRTL, COLLECTIF
 « Univoque »,
 [disponible en ligne].

[5] [8]

TOBISCH, Léopold
 « L'histoire des partitions
 graphiques, ou comment jouer
 une image », *Radio France*,
 [disponible en ligne],
 19 août 2022.

Bien qu'elle ait longtemps été réservée au champ musical, la partition est avant tout définie comme « un objet de médiation concret », « un support matériel, consignait un ensemble de signes qui ont vocation à être déchiffrés puis mis en jeu, en fonction de règles et de conventions plus ou moins rigoureusement établies. » [5] [5]. Cette définition induit deux idées : d'une part, l'usage de partition n'est pas cantonné à la musique ; au contraire, il s'adresse à un grand nombre de disciplines artistiques qui font appel à l'interprétation, parmi lesquelles le théâtre, la danse ou la performance. D'autre part, la vocation d'une partition est d'être jouée ou interprétée, ce qui en fait « un outil, un intermédiaire d'action » [5] [6]. Cette relation, entre partition et interprétation (ou exécution), incarne l'un des principaux critères qui permet de distinguer la partition de la tradition littéraire : à l'exception du texte théâtral qui navigue entre ces deux épïcètres, la partition se détache de la littérature par l'existence d'un système qui se veut univoque [5] [7] entre signifiant (le signe graphique) et signifié (le contenu à exécuter) ; à l'exact opposé de la polysémie des mots.

Avant de poursuivre, je tiens à préciser que j'ai volontairement écarté de notre champ de réflexion les partitions avant-gardistes du XX^e siècle aux notations expérimentales, conçues par des compositeurs-plasticiens tels que John Cage ou Cornelius Cardew [5] [8], car elles ne correspondent pas au cœur de ma recherche ; à savoir, la création de systèmes de transcription graphiques à la structure définie, répondant à un ensemble de règles établies, et dont l'interprétation se veut explicite.



John Cage



Cornelius Cardew



Pour revenir à la notion d'univocité évoquée en amont, celle-ci est particulièrement notoire dans les partitions musicales, censées incarner la parfaite retranscription écrite d'une œuvre ; une réciprocité qui repose sur la supposée « transparence du signe musical qui, en tous contextes, est censé renvoyer à un signifié univoque » ^[59]. Mais en réalité, si on attache de l'importance à la définition du mot « interprétation » ^[60], celle-ci nous révèle qu'elle est avant tout une traduction personnelle d'un rôle ou d'un morceau ; ce qui nous amène donc à penser que peu importent les moyens mis en œuvre ou les efforts sollicités pour y parvenir, une partition ne sera jamais rien de plus qu'un système de facilitation graphique entre son domaine de transcription et son interprète, qui y apportera sa propre lecture. L'importance de l'interprétation face aux partitions lève alors le voile sur l'expression « arts vivants », qui peuvent être considérés comme des arts *à vivre* et *à faire vivre*, et où la partition ne serait qu'une trace matérielle avec pour seul objectif la subsistance d'une trame ^[61].

[59]

« Cette réciprocité censée lier notation et exécution [...] repose sur un postulat (la transparence du signe musical qui, en tous contextes, est censé renvoyer à un signifié univoque) et s'accompagne d'une éviction majeure : celle de la subjectivité »

SERMON, Julie & CHAPUIS, Yvane *Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Nouvelles Scènes/Manufacture », 2018, p. 61.

[60]

Interprétation, subst. f.
Théâtre, cinéma, musique :
Action de jouer un rôle ou un morceau de musique en traduisant de manière personnelle la pensée, les intentions d'un auteur ou d'un musicien ; résultat de cette action.

CNRTL, COLLECTIF
« Interprétation »,
[disponible en ligne].

[61]

« La partition musicale n'est pas musique, la partition Laban n'est pas danse, la partition du texte n'est pas théâtre. »

SERMON, Julie & CHAPUIS, Yvane *Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Nouvelles Scènes/Manufacture », 2018, p. 6.

[6]2

« Ce qu'il y a de terrible, Phèdre, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les discours [logographies]. On pourrait croire qu'ils parlent pour exprimer quelque réflexion; mais, si on les interroge, parce qu'on souhaite comprendre ce qu'ils disent, c'est une seule chose qu'ils se contentent de signifier, toujours la même »

BRISSEAU, Luc & DORION, Louis-André
Platon. *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2008, p. 797-798.

[6]3

« Le metteur en scène affirme plus nettement son autonomie en même temps qu'il signe sa prise de pouvoir sur la conduite de la représentation (il n'est plus simplement un "technicien, un administrateur" ou un "chef de travaux", mais un "chef d'orchestre"). »

SERMON, Julie & CHAPUIS, Yvane
Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles), Dijon, Les presses du réel, coll. « Nouvelles Scènes/Manufacture », 2016, p. 33-36.

[6]4

« Avant l'entrée de la musique dans ce régime grapho-centré, "les pièces musicales" étaient considérées comme "des objets malléables, réajustés en permanence [...]" [...], les partitions deviennent alors des "recueils de contraintes pour les gestes": elles prescrivent des "gestes musicaux" normatifs qui, quels que soient les interprètes, structurent la performance. »

Ibid., p. 106.



Malgré cette incapacité à tout dire, tout figer ou tout retranscrire (une faiblesse dont l'écriture est également susceptible d'être accusée, si l'on en croit Platon [6]2) vouloir créer une partition reste tout de même un acte créatif légitime. Écrire une partition, c'est tout d'abord dire :

je suis l'auteur de mon œuvre !

Ce premier point est attesté si on s'intéresse de plus près au développement et à l'utilisation des premières partitions musicales et livrets scéniques qui, à partir du XIX^e siècle, ont permis aux compositeurs et metteurs en scène d'obtenir une reconnaissance en tant que tels, et de définir l'identité de leur œuvre en fondant un répertoire [6]3. Une fois couchés sur le papier, la musique, la danse et le théâtre s'institutionnalisent et accèdent au rang de langage à part entière, dans une société graphocentrée comme la nôtre [6]4.

Dans un second temps, si l'on pense à nouveau aux quatre fonctions majeures de l'écriture (représenter, diffuser, transmettre et conserver), on s'aperçoit que la partition est, elle aussi, en mesure d'assurer un rôle mémoriel. En gardant une trace des œuvres musicales ou chorégraphiques, elle leur permet de s'abstraire et de transcender l'espace-temps, mais aussi d'acquérir une autonomie ou une horizontalité qui jusque-là étaient impossibles, car soumises à l'instantanéité de la discipline et à la subordination pédagogique-apprenant.

Entre autres, au-delà de la reconnaissance *auctoriale*^{[6][5]} et de l'intérêt pédagogique des partitions, le fait que la musique et la danse deviennent lisibles (et non plus seulement audibles ou visibles) permet de constituer une « archive susceptible d'investigations historiques, esthétiques ou scientifiques. »^{[6][6]}.

Enfin, si on analyse l'étymologie du mot « partition », on s'aperçoit que celle-ci accorde à la question graphique une place primordiale : dérivée de l'expression latine *partitura cancellata*, soit « divisé en compartiments », le mot « partition » en français renvoie dans un premier temps à l'idée d'un partage ou d'une organisation ; tandis qu'en anglais, le terme *score* (du vieux norrois *skor*), est traduit par « entaille » ou « encoche »^{[6][7]}. Ce qui n'est pas sans nous rappeler l'étymologie du mot « écrire », évoquée précédemment, concernant le fait d'inciser ou de laisser des traces, qu'elles soient gravées, dessinées ou peintes. Pour prolonger cette réflexion lexicale, si l'on aborde la partition dans le domaine musical, on s'apercevra rapidement qu'on parle tout aussi bien de notation que d'écriture musicale. L'usage de ces différents termes créé une ambiguïté qui n'est pas sans rappeler que tracer des blanches, des noires ou des croches sur une portée, ne revient pas à se contenter de consigner ce que l'on entend ou ce que l'on joue, mais bien de composer une œuvre à part entière, ce que le terme « écriture » exprime avec plus de justesse que celui de « notation ». On dira ainsi qu'on écrit la musique, mais on parlera de notation musicale^{[6][8]} pour désigner l'ensemble des signes et symboles qui la constitue. Une ambivalence qu'on retrouvera également pour les partitions chorégraphiques.

Finalement, la partition requiert donc un acte d'écriture et de lecture à l'instar du texte, mais ce qui à mon sens la différencie de ce dernier, ce sont les formes graphiques qui sont données à voir, à lire ou à jouer : en fonction de ce qu'ils transcrivent, les systèmes de notation musicale ou chorégraphique prendront des formes différentes de celles utilisées pour le langage verbal^{[6][9]}. ¶

[6][5]

Auctorial, Adjectif.
(Anglicisme) Relatif à un auteur ; d'un auteur.

ENCYCLOPÉDIE, COLLECTIF
« Auctorial »,
[disponible en ligne].

[6][6]

Ibid., p. 36.

[6][7]

Ibid., p. 32.

[6][8]

Notation, subst. f.
Musique : Ensemble des signes conventionnels qui servent à fixer par écrit les sons musicaux et leur interprétation.

CNRTL, COLLECTIF
« Notation »,
[disponible en ligne].

[6][9]

« En comparant le langage et la musique, on s'aperçoit que le mouvement de la signification est inverse. La lecture d'un texte est un exemple de cognition qui intériorise [taking in] les significations inscrites dans le texte ; la lecture d'une partition musicale est un exemple d'exécution [acting out] qui se conforme aux instructions inscrites sur la partition. [...] »

INGOLD, Tim
Une brève histoire des lignes, [Lignes : A Brief History], (trad. de l'anglais par RENAUT, Sophie), Bruxelles, Zones sensibles, 2014, p. 18-20, Éd. or. 2007.

Transcription de la sonorité

« Sur le papier, la musique n'existe que virtuellement, en puissance. »

SERMON, Julie & CHAPUIS, Yvane

Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles), Dijon, Les Presses du réel, coll. « Nouvelles Scènes/Manufacture », 2016, p. 58.

[7] [9]

BARRAULT, Jérémy
« Notation alternative/musique
continue (1/3) », *Tombozo*,
[disponible en ligne],
21 juillet 2016.

Les partitions musicales que nous connaissons dans l'état actuel des choses sont, à l'image de nos systèmes d'écriture, le fruit d'une longue évolution formelle, dont l'origine remonte à trois millénaires : retracer l'historique de leur naissance jusqu'à leur utilisation contemporaine nous permettra de mieux cerner les motivations qui se cachent derrière l'invention de ces formes graphiques.

Découverte à Nippour en Babylonie (Irak actuel), la plus ancienne partition connue est une tablette d'argile gravée aux alentours de -1 400 ans avant notre ère ; celle-ci retranscrit en écriture cunéiforme des chants du peuple hurrite, qui prospéra au Proche-Orient [7] [9]. D'ores et déjà, il est surprenant de constater que cette première forme de notation musicale emprunte directement les signes de l'écriture cunéiforme, sans même chercher à les modifier ; une pratique qu'on retrouvera 800 ans plus tard chez les Grecs, qui à leur tour, utilisèrent les lettres de leur alphabet pour représenter les notes, en ajoutant des variations – déformation, amputation ou rotation des lettres – pour indiquer la hauteur du son.



Chants hurrites



Notation musicale grecque

Par la suite, ce système fut repris par l'Occident chrétien au IX^e siècle, qui décida de ne conserver que les sept premières lettres de l'alphabet et d'en modifier la graphie pour indiquer l'octave ⁷². À partir du début du Moyen-Âge, un nouveau système fait son apparition pour la pratique du culte chanté : il s'agit de la notation neumatique. Toujours conçue en miroir de l'écriture, cette notation sous forme de neumes – du grec *neûma* (νεῦμα) « signe », « geste » – est tracée à la plume au-dessus du texte à chanter, pour indiquer les inflexions de la mélodie et orienter la voix. Les deux principaux signes de cette notation sont la *virga* (qui indique un son plus aigu que le précédent), et le *punctum* (un son plus grave que le précédent) – suivis du *clivis*, *podatus*, *torculus*, etc. – et qui une fois groupés par deux ou trois, donnent naissance à des formules mélodiques appliquées aux syllabes du chant.

	IX ^e siècle	XIII ^e siècle	Aujourd'hui
virga	/ /	■ ■	♪ ♪
punctum	•	■ ◆	♫ ♫
clivis	Λ (•/•)	■ ■	♪ ♪
podatus	√ (=•/•)	■ ■	♪ ♪
torculus	Λ (•/•)	■ ■	♪ ♪
porrectus	N (=•/•)	■ ■	♪ ♪
climacus	/:	■ ■	♪ ♪
scandicus	!	■ ■	♪ ♪
quilisma	- ~	■ ■	♪ ♪
clef d'ut	C	■ ■ ■ ■	B
clef de fa	f	■ ■ ■ ■	9:
clef de sol	G	■ ■	♫

[7] [2]

Ibid.

[7] [3]

Ibid.

Mais il faudra attendre le XI^e siècle, pour que le moine bénédictin italien Guido d'Arezzo ait l'idée de tracer quatre lignes, pour figurer avec précision la hauteur de chaque son : c'est l'invention de la portée [7] [2], qui conduira à l'indépendance de la notation musicale vis-à-vis de l'écriture.



Toujours en usage de nos jours, la portée ne subira que très peu de changements à travers le temps, contrairement aux neumes dont l'aspect sera grandement influencé par les révolutions techniques ; en passant par la calligraphie, la gravure, et l'imprimerie jusqu'à la typographie. Ainsi, la plume d'oie utilisée pour tracer les neumes sera remplacée par le roseau taillé (XII^e siècle), ce qui leur conférera une forme carrée ; puis au XV^e siècle le papier remplaça le parchemin, contraignant les notes noires carrées et compactes à devenir des losanges blancs évidés, pour éviter de transpercer la feuille. La première impression typographique d'une partition sans aucun ajout manuscrit aura lieu en 1501 et sera exécutée à l'aide de caractères mobiles en bois par le typographe Ottaviano Petrucci. Enfin, le XVI^e siècle verra la naissance de la notation ronde – celle dont l'usage est encore d'actualité –, pour remédier à des problèmes de superposition liés à la forme des notes losanges [7] [3].



En somme, de l'usage de caractères empruntés à l'écriture jusqu'à la mise au point de la notation ronde, la notation musicale classique a subi de nombreuses transformations formelles au fur et à mesure des années, avant d'atteindre une certaine stabilité. Ce qui fait d'elle aujourd'hui un système conventionnel, dont l'apprentissage est soumis à des règles et pratiques définies, nommées solfège. Toutefois, bien que sa simplicité graphique et sa précision rythmique et tonale fassent consensus, la notation musicale n'en reste pas moins critiquable pour deux aspects. D'une part, l'aboutissement de la représentation du son sous cette forme iconique peut paraître arbitraire, car majoritairement influencée par les aléas des techniques graphiques. D'autre part, ayant été conçue (et figée entre 1650 et 1750) ^{[7][4]} pour retranscrire les notes chantées ou jouées par des instruments « classiques » dont la technique d'exécution est normée, la notation musicale est limitée dans ses possibilités pour retranscrire la qualité interprétative ^{[7][5]} d'un morceau ou encore les sonorités atypiques ^{[7][6]}. Dès lors, on peut se demander sous quelles formes serait susceptible d'être représenté le son, lorsque celui-ci ne peut être transcrit par la notation musicale classique.

Deux systèmes de notation, mis au point par des designers graphiques pour des pratiques musicales alternatives, peuvent répondre à cette question. Développé entre 2003 et 2008 par Laurent Burte, le *scratch graphique* est un système typographique dédié à la notation du scratch, un genre musical underground né d'un accident de manipulation des platines (années 1980). En s'appropriant le système de portée musicale et à l'aide d'un vocabulaire élaboré, Laurent Burte propose des signes typographiques d'une grande force expressive.

[7][4]

Ibid.

[7][5]

À ce sujet, on peut évoquer la mise au point de la tablature pour des instruments tels que la guitare électrique, dont les effets et techniques de jeux ne peuvent être transcrits convenablement à l'aide d'une partition classique: « La tablature présente donc un nouvel éventail de possibilités avec un avantage indéniable: une instantanéité de l'exécution. L'absence de déchiffrage et l'utilisation de signes faisant écho au geste procurent aussi un plaisir de jeu immédiat. »

BARRAULT, Jérémie

« Notation alternative/musique continue (2/3) », *TomboLo*, [disponible en ligne], 21 juillet 2016.

[7][6]

« Tout un pan de la musique actuelle, de la pop au hip-hop, pour ne citer qu'eux, s'affranchissent des instruments traditionnels et ne peuvent s'écrire au travers d'une partition car leur exécution ne s'y prête pas, comme pour la technique du scratching par exemple. »

BARRAULT, Jérémie

« Notation alternative/musique continue (1/3) », *TomboLo*, [disponible en ligne], 21 juillet 2016.



Scratch graphique



Laurent Burte

[7][7]

BURTE, Laurent
Scratch graphique, Paris,
 Pyramid, 2003.

[7][8]

CARLUCCIO, John
*Turntablist Transcription
 Methodology*, site officiel,
 [disponible en ligne].

[7][9]

CONTESSE, Adrien &
 PINCHAUD, Antoine
Vocal Grammmatics, site officiel,
 [disponible en ligne].

[8][0]

Ibid.

Par leur iconicité, ces signes cherchent à évoquer intuitivement les gestes et mouvements effectués par les DJs pour mieux les transcrire [7][7]. Le *scratch graphique* s'inscrit alors dans la lignée du *TTM* [7][8] (*Turntablist Transcription Method*), ou méthode de transcription pour platinistes, un autre système d'écriture pour le scratch initié en 1997 par le platiniste John Carluccio, qui se veut être un outil à la fois de documentation et d'orchestration pour les DJs.



Turntablist Transcription Method

Enfin, conçu par le designer-typographe Adrien Contesse, en collaboration avec Antoine Pinchaud (un beatboxer professionnel), *Vocal Grammmatics* est un système de notation défini comme étant « un alphabet [...] développé spécifiquement pour le beatbox » [7][9]. Avec un nombre de signes très restreint (moins d'une trentaine), ce système permet d'écrire différentes techniques vocales et est un outil de démocratisation de la pratique, permettant de noter « des séquences [sonores] uniques » [8][0].

En février 2024, j'ai eu la chance de rencontrer et de discuter avec Adrien Contesse lors d'une journée d'étude organisée par Charles Gautier à l'EBABX (École des Beaux-Arts de Bordeaux), autour des écritures atypiques.



Adrien Contesse



Antoine Pinchaud



Vocal grammmatics

Bien que je n'aie pas eu l'occasion d'enregistrer notre conversation, j'ai toutefois pu le questionner sur la méthode de recherche typographique qu'il avait adoptée, afin de parvenir à ce résultat. Ce que j'ai pu noter se résume en quelques mots : pendant sa recherche, Adrien Contesse a toujours cherché à mettre au point un système de notation morpho-graphique, soit, un système dont les signes sont inspirés par la réalité anatomique et physiologique du visage et des membres sollicités par le beatbox. Cette volonté d'une ressemblance entre signifiant (les signes graphiques de son système de notation) et signifié (le son à produire) fait de *Vocal Grammatics* un système aux formes iconiques « motivées » – pour reprendre l'expression de Charles Gautier^{[8][1]} –, autrement dit, un système où la forme ne se contente pas de renvoyer à un sens, mais fait sens par elle-même. Ce qui, selon Adrien Contesse, permet de rendre facilement accessible, déchiffrable et mémorisable son système de notation, car il existe un lien intuitif entre signes graphiques et réalité morphologique.

Pour finir, qu'elle soit dédiée à la musique classique ou aux pratiques alternatives, la création de partitions sonores se fait grâce à un nombre limité de signes graphiques, dont les combinaisons sur la portée ou la tablature sont, elles, quasi illimitées. Et si la plus célèbre des notations (la notation musicale classique) est issue de formes arbitraires, nous avons pu voir qu'il existe d'autres formes de notation dont les signes se veulent « motivés », ou inspirés par la discipline même qu'ils transcrivent : c'est le cas du système *Vocal Grammatics*, qui se retrouve à cheval entre l'écriture du son et l'écriture du corps. Car en transcrivant les techniques vocales, il explicite au même moment la manière dont le corps produit le son. Être en mesure de déchiffrer une partition musicale, c'est déjà se projeter dans la musique et anticiper les notes à jouer ainsi que les gestes techniques à effectuer : cette simultanéité entre lecture graphique et projection physique est également présente dans les partitions de danse, qui décomposent analytiquement les mouvements du corps pour mieux les retranscrire. ¶

[8][1]

GAUTIER, Charles
« La notion de pasigraphie :
les écritures universelles »,
colloque *Prospectives
Graphiques*, Chaumont,
Le Signe, [disponible
en ligne], mars 2019.



Charles Gautier



Transcription de la gestualité

« On dira que la notation des danses trahit quelque chose de l'émotion et de l'urgence d'un moment présent, [...] et ce qui se produit dans un mouvement dansé, [...] est intraduisible, non reconductible et lié à sa pure actualisation, émotive et physique, et que cela aucun signe ne peut le restituer, aucun signe n'a même le droit de l'inscrire comme événement définitif dans les annales du temps humain.. [...] Alors, pourquoi l'écriture comme obsession [...] cette quête, toujours d'un signe qui traverserait cette nuit, [...] en saisirait la trace invisible? Pourquoi tous ces dessins, tracés, plans, grilles, trajectoires lancés sur le papier d'une main porteuse de son propre mouvement, comme si le mouvement de la main avait lu le mouvement du corps, et en projetait le flux? »

LOUPPE, Laurence, DOBBELS, Daniel, VIRILIO, Paul, THOM, René, LAURENTI, Jean-Noël & PRESTON-DUNLOP, Valérie

Danses Tracées, Dijon, Les Presses du réel, 1991, p. 20-22.

[8][2]

Cette information, je la tiens d'une conférence donnée par Romain PANNASIÉ (danseur et notateur du mouvement en Choréologie Benesh) à laquelle j'ai assisté lors de la journée d'étude sur les écritures atypiques à l'EBABX en février 2024.

[8][3]

LOUPPE, Laurence, DOBBELS, Daniel, VIRILIO, Paul, THOM, René, LAURENTI, Jean-Noël & PRESTON-DUNLOP, Valérie
Danses Tracées, Dijon, Les Presses du réel, 1991, p. 94-106.

[8][4]

Ibid., p. 94-106.

Longtemps considérée comme impossible à figer car fugace, la danse n'a jamais réellement cherché à s'enraciner dans la tradition écrite ; ce qui explique les fortes chances pour que, jusqu'ici, vous n'ayez jamais entendu parler, ou vu de partitions de danse. Il est même possible, pour un danseur professionnel, de ne jamais être confronté à la notation chorégraphique pendant toute la durée de son parcours ; contrairement à ce qu'on peut observer dans le domaine musical [8][2]. Cependant, bien qu'elles soient moins célèbres que leurs homologues musicales, les premières partitions de danse créées datent du XV^e siècle [8][3]. À travers le temps, plusieurs systèmes de notation dédiés à l'écriture du mouvement et du geste dansés ont été créés, dont certains sont toujours en usage de nos jours.

La première trace « officielle » d'un système de notation pour la danse nous ramène en 1495 : il s'agit du *Manuscrit des basses danses de Cervera et de Tarragone*, un ouvrage bruxellois où seulement cinq signes graphiques sont utilisés pour représenter les figures de la basse-danse (danse savante dont chaque pas est prédéfini) [8][4].



[8][5]

Ibid., p. 94-105.

Manuscrit des basses danses

À cette première proposition succédera *L'Orchésographie* (1588), un traité rédigé par le français Thoinot Arbeau qui regroupe pour la première fois texte, image et musique afin de décrire avec précision les danses célèbres de l'époque [8][6].

ORCHESOGRAPIE

dances, s'acquistent du bast comme ils
peuvent, chacun selon son age, & la
disposition de sa dextérité.



Tabulature pour dancer les branles doubles

	Mouvements Pied gauche large. Pied droit approché. Pied gauche large. Pied droit joint.
---	--



Capriole.

J'apprendray volontiers cette capriole
puis qu'elle porte mes tois ;
Mais qu'appellen vous cadence.

Orchésographie

[8][6]

« Chorégrapheur, c'est à l'origine, tracer ou noter la danse. C'est en effet la signification que Feuillet, inventeur du mot en 1700, lui assigne dans le titre de son ouvrage. »

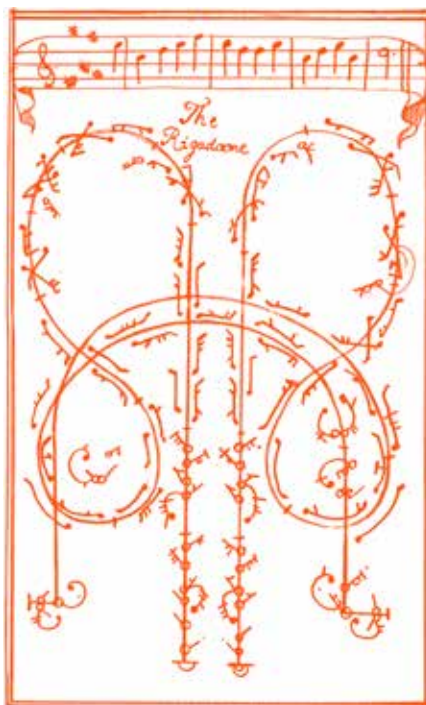
Ibid., p. 14.

[8][7]

« Feuillet recherche l'élément premier (le pas) qui peut jouer le rôle d'unité grammaticale, que la danse va pouvoir rendre de plus en plus complexe. »

Ibid., p. 14.

Mais il faudra attendre l'ouvrage *Chorégraphie, ou l'art de d'écrire (sic) la danse par caractères et figures* (1700) de Raoul Auger Feuillet (à qui l'on doit l'invention du terme chorégraphie [8][6]), pour que la notation soit basée sur une recherche analytique qui pense et décompose les mouvements de danse jusqu'à définir la plus petite unité grammaticale [8][7]; en l'occurrence, le pas.



Notation Feuillet

Le système proposé^{[8][8]} par cet ouvrage (dont il est amusant de constater l'hésitation orthographique l'art de d'écrire^{[8][9]}, entre *écrire* et *décrire*) sera utilisé pendant plus d'une centaine d'années, avant de tomber en désuétude.

Bien plus proches de notre époque, trois systèmes de notation – dont l'usage est toujours d'actualité – virent le jour successivement en 1928, 1931 et 1955. Le premier d'entre eux est la *Labanotation*, ou *cinétographie Laban*, un système d'écriture développé par le danseur hongrois Rudolf Laban^{[9][0]}. Avec une lecture verticale du bas vers le haut (à l'opposé de la musique), sa structure repose sur la division du corps en deux parties latérales à partir d'un axe central de propagation^{[9][1]}. Les formes géométriques utilisées pour représenter le corps dansant (succession de rectangles, triangles et polygones noirs et blancs) constituent un système qu'on pourrait qualifier de motivé – car basé sur une logique analytique du mouvement – mais également abstrait et peu intuitif, étant donné l'absence de relation iconique entre signifiant et signifié.

[8][8]

« Le système mis au point par Raoul Auger Feuillet est en réalité inspiré de travaux préliminaires réalisés en 1671 par Pierre Beauchamp, suite à un arrêt du Parlement qui l'avait sollicité pour trouver un système de fixation et de transmission de la danse. »

Ibid., p. 14.

[8][9]

Ibid., p. 118.

[9][0]

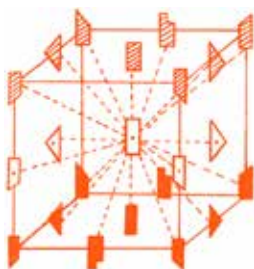
Ibid., p. 94-105.

[9][1]

Ibid., p. 94-105.



Rudolf Laban



Labanotation

[9] [2]

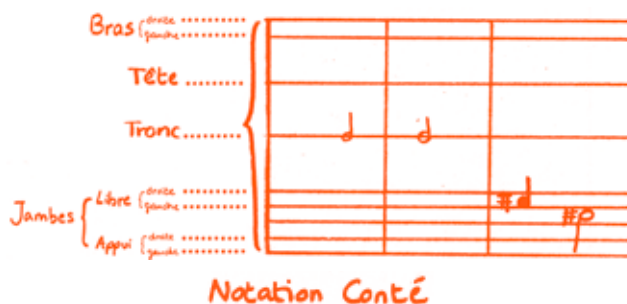
Ibid., p. 94-105.

[9] [3]

CENTRE BENESH, COLLECTIF
« L'Écriture Benesh. Benesh
Movement Notation: un système
pour décrire et analyser le mou-
vement », Centre Benesh, site
officiel, [disponible en ligne].

Ce qui peut constituer un inconvénient majeur pour son ap-
prentissage et sa mémorisation. Par ailleurs, la *Labanotation*
ne prend pas en compte la notion rythmique, ce qui peut lui
être reproché, compte tenu de son importance dans une dis-
cipline telle que la danse.

Trois ans plus tard seulement, c'est au tour de Pierre Conté
(musicien et chorégraphe français) de proposer son système
de notation pour la danse [9] [2]. Celui-ci reprend à son compte
les bases de l'écriture musicale (portée et notes), mais à l'ins-
tar de la *Labanotation*, la relation de la *notation Conté*
entre figures graphiques et mouvements de danse associés
fait preuve d'une faible iconicité ; compte tenu du fait que les
signes n'aient pas été pensés et conçus en fonction de l'as-
pect du mouvement, mais récupérés tels quels de l'écriture
musicale pour s'y adapter.



Joan Rothwell &
Rudolf Benesh

Enfin, le dernier système en date (et à mon sens, le mieux
conçu), mais aussi le seul à ne pas avoir été créé par un danseur
est la *notation Benesh* (ou *Choréologie*) [9] [3]. Si Rudolf
Benesh, expert-comptable de profession, s'est penché sur la
question épineuse de l'écriture de la danse, c'est parce que sa
femme Joan Rothwell était danseuse : ce dernier a donc cher-
ché à créer un outil qui lui permettrait de garder une trace de
ses chorégraphies. Ayant choisi de se baser sur l'existant, la
Choréologie repose elle aussi sur la portée musicale ; mais
à l'opposé de la *notation Conté*, Benesh a prêté attention
pendant son développement à ce que son système soit fa-
cile d'accès.

À partir d'une analyse méthodique du corps humain qu'il vient décomposer, simplifier et dont il s'inspire pour tracer la forme de ses signes, il propose un vocabulaire de formes qui peuvent être notées rapidement au crayon, assurant une compatibilité avec la rapidité d'exécution que demande la danse.



Choréologie

Cette méthodologie, Benesh la doit à ses recherches sur la capture du mouvement (telle que la chronophotographie), qui lui permirent de comprendre qu'il est possible de noter un mouvement en partant des positions extrêmes (départ et fin d'un mouvement).



Chronophotographie Étienne Jules Marey

[9]4

HAMNOSYS, COLLECTIF
Hamburg Notation System, site officiel, [disponible en ligne].

[9]5

SUTTON, Valérie
SignWriting Site, site officiel, [disponible en ligne].

[9]6

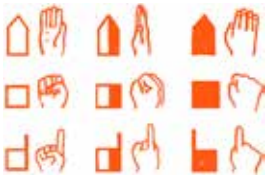
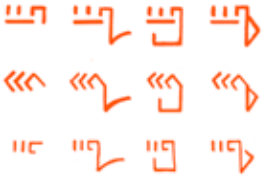
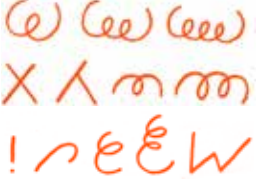
GESTUALSCRIPT
Typannot, site officiel, [disponible en ligne].

[9]7

TRIMARDEAU, Camille
« Un système d'écriture pour la notation gymnique », ANRT, [disponible en ligne], 2018.

ANNEXES ↘ 11 ↘ 12 ↘ 13 ↘ 14

Au-delà des partitions à proprement parler, on peut également retrouver cette méthode de décomposition analytique du mouvement dans certains systèmes d'écriture développés pour différentes Langues des Signes (par exemple, ↘ HamNoSys^{[9]4}, ↘ SignWriting^{[9]5} ou ↘ Typannot^{[9]6}). Ou encore dans les signes de transcription des figures de gymnastique artistique, à partir desquels Camille Trimardeau (ancienne gymnaste de haut niveau et graphiste) a développé un système typographique à part entière (↘ Gymnographie^{[9]7}), pendant son post-diplôme à l'ANRT (Atelier National de Recherche en Typographie) entre 2016 et 2018.

HamNoSys	Signwriting
	
Typannot	Gymnographie
	

En somme, la conception d'un système de notation musicale ou chorégraphique sous-entend le déploiement d'une étude complexe et d'une réduction analytique du son ou du mouvement, qui par l'objectivation d'unités combinables (ou composantes), rendent possible in fine la création de partitions.

Ces dernières proposent alors une lecture *lisible* et *statique* d'un monde sans cesse *audible* et *visible*, mais *fugace*. En permettant d'identifier, d'attester de son existence en tant que telle et de diffuser une œuvre, ces partitions assurent une fonction pédagogique et mémorielle, mais aussi productive et créative^{[9][8]}. À travers l'écriture et la lecture de partitions, compositeurs, chorégraphes, musiciens et danseurs contribuent ou investissent le *reenactment*^{[9][9]} d'une œuvre, soit, sa réactivation par la performance, à partir d'une archive ou d'un répertoire écrit. ¶

[9][8]

SERMON, Julie & CHAPUIS, Yvane *Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Nouvelles Scènes/Manufacture », 2016, p. 359.

[9][9]

« On observe dans les pratiques artistiques et culturelles [...] un certain engouement pour le *reenactment*. Ce terme qui n'a pas d'équivalent satisfaisant en français désigne les phénomènes de récréation, de reconstitution, de reprise et d'autres formes de réactivation vivante d'œuvres performatives du passé, d'événements historiques ou de phénomènes culturels. »

ÉRUDIT, COLLECTIF

« Le *reenactment* ou le répertoire en régime intermédial », [disponible en ligne].

Conclusion

« En quoi consiste le succès d'une invention? Pas dans sa longévité, qui dépend de la vitalité du groupe des utilisateurs. Pas dans l'invention solitaire, qui meurt souvent avant même de prendre son envol. Le succès réside dans l'établissement d'un alignement qui permet de communiquer dans l'harmonie un code commun à tous. L'invention est un processus au long cours, à étapes multiples, dans notre cohabitation avec autrui et dans la nécessité de nous faire comprendre. Le succès d'une écriture ne dépend pas tant de sa simplicité, de son agilité graphique, de son économie structurelle ou de la facilité de son apprentissage. Le succès réside dans la répétition, la diffusion, la coordination sociale de ceux qui l'utilisent; dans une interaction qui perdure dans le temps. »

FERRARA, Silvia

La Fabuleuse histoire de l'Invention de l'Écriture, [La grande invenzione. Storia del mondo in nove scritture misteriose] (trad. de l'italien par DALARUN, Jacques), Paris, Éd. du Seuil, 2021, p. 230, Éd. or. 2019.

Pour conclure, après avoir introduit le langage de signes universel et de composition qu'est le *soundpainting* (puis souligné les limites et les contraintes qu'il rencontre aujourd'hui), nous avons pu dresser un succinct panorama historique des notions d'écriture et de partition, en essayant de connaître leur origine et leur utilité, pour mieux appréhender leur fonctionnement respectif et saisir ce qui les distingue l'une de l'autre. L'objectif de cette longue réflexion était de comprendre comment parvenir à la création d'un système d'écriture ou de notation, lorsque celui-ci ne s'attache pas à une langue orale mais à un autre type de langage et plus spécifiquement, un langage gestuel. La diversité formelle des différents systèmes d'écriture et de notation que nous avons pu étudier nous en a fait la démonstration : il n'existe pas une seule et unique réponse, mais une multitude de propositions possibles. Mais ce qui semble incontestable, c'est que le succès d'un système réside principalement dans l'efficacité et la précision dont il fait preuve, face aux besoins de ses utilisateurs.

En outre, pour ma propre recherche pratique, je garderai en mémoire l'impact que peut avoir la création d'un système graphique dont les signes sont motivés (tel qu'un système morpho-graphique); c'est-à-dire, dont la forme est pensée et conçue selon une analyse méthodique de ce qui doit être transcrit, de telle sorte que la forme fasse sens *par* et *pour elle-même*. L'influence originelle du dessin sur l'écriture et la notation me paraît également incontournable, en particulier si l'on repense à toutes ces proto-écritures pictographiques, dont l'abstraction et la simplification progressive nous ont fait hériter de nos alphabets et systèmes d'écriture actuels. Enfin, bien que l'universalité soit un concept inatteignable, il semble tout de même intéressant de poursuivre le rêve d'y parvenir, car l'écriture sous toutes ses formes recèle en réalité une seule et même vérité; celle d'externaliser la mémoire individuelle pour la socialiser et la diffuser au plus grand nombre. Dans ce contexte, je rejoins alors la pensée de Beatrice Warde et conçois le rôle du designer graphique et didacticien comme un *problem-solver* ¹⁰⁰; qui, en tant qu'« ingénieur[s] de la forme », endosse la responsabilité d'assurer la représentation, la diffusion, la transmission et la conservation de savoirs, de pratiques ou d'informations, pour assurer leur démocratisation. ¶

¹⁰⁰

HUZ, Olivier
*Prendre l'Image. Le Graphisme
 comme situation politique*,
 Toulouse, LoreleI, 2024, p. 8.



Beatrice Warde

Erolgraph

[1][0][1]

WIKIPÉDIA, COLLECTIF
« Étienne Rolin »,
[disponible en ligne].

[1][0][2]

ROLIN, Étienne
*Erolgraphs: Palettes graphiques
comme outil de composition,*
vol.I, Bordeaux, Questions
de Tempéraments, s.d.

[1][0][3]

Ibid.

Musicien français d'origine américaine, Étienne Rolin est un *soundpainter*, compositeur, improvisateur et pédagogue ayant enseigné l'analyse musicale au Conservatoire national de musique de Bordeaux entre 1985 et 2018 [1][0][1]. Formé au *soundpainting* par Walter Thompson à partir de 2007, il commence à réfléchir dès 2010 à la création d'un système de notation symbolique pour le langage. À l'issue d'un travail collaboratif avec le clarinettiste et soundpainter Julien Perret-Montoux, il conçoit deux volumes d'un ouvrage nommé *Erolgraph* (pour Étienne Rolin et Graphique) : selon ses mots, ces derniers proposent un « système de notation et de transmission musicale non solfégique, qui offre un outil de composition à la portée de tous. » [1][0][2] ou encore « un système de survie pour [l]es compositions en temps réel ».



Étienne Rolin

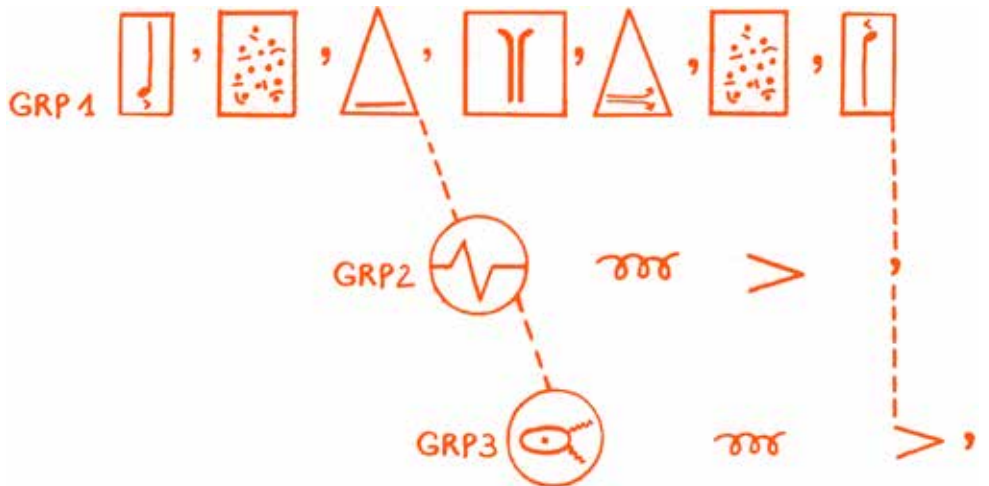
Les propositions graphiques d'une vingtaine de signes de base du *soundpainting* qu'on retrouve dans les *Erolgraphs* lui furent inspirées par l'ouvrage *Colors of Chorus* de Walter Thompson, dans lequel Thompson lui-même a cherché à définir des signes graphiques pour son langage. Entre autres, après avoir participé pendant plus de neuf ans à des séminaires internationaux de *soundpainting* (*Think Tank*), Étienne Rolin affirme dans le vol. 1 de son ouvrage qu'il « est pour moi évident que le *soundpainting* peut et doit s'élargir grâce au partage de stratégies compositionnelles. » [1][0][3]. ¶

Change	C
Change add	C ⁺
Change Subtract	C ⁻
Voice	V ③③③
Pitch up	— [#]

Extended techniques	
Glissandi	
Hits	
Minimalism	
Pitch down	— _b

Long tone	—
Zig Zag tone	
Pointillism	
Point to point	
Continue	

Stab freeze	
Freeze	
Silent freeze	
Synchronize	Syme
Morph	



Erol-graph

Interview Walter Thompson 10.11.23

Je connais déjà un peu l'histoire de la naissance du *soundpainting*, mais serais-tu partant pour me la raconter brièvement avec tes mots ?

Tout a commencé en 1974 à Woodstock, lors d'un concert. Pendant la représentation, je ressens le besoin de faire quelque chose avec les interprètes pendant la performance. C'est pourquoi en temps réel, je crée les signes, très iconiques aujourd'hui, comme « *Long Tone* » (note tenue) ou « *Point to Point* » (un par un), en désignant les performeurs, « toi, toi, toi »... C'est la naissance du *soundpainting* : elle découle d'un moment de frustration.

Est-ce que tu as senti dès le début le potentiel de ces signes que tu avais créé spontanément ? Ou bien, est-ce au fil des discussions avec ton orchestre ? Ou après avoir réitéré l'expérience plusieurs fois ? Quand le déclic a-t-il eu lieu pour toi ?

Avant d'inventer le *soundpainting*, j'ai étudié aux côtés d'Anthony Braxton pendant huit ans, et c'est à ce moment que j'ai commencé à développer un petit peu le langage. Mais vraiment très peu. Ce n'est qu'une fois mon déménagement à New York terminé, et la création de mon nouvel orchestre que j'ai commencé pendant la première année à utiliser le *soundpainting*. Pendant un concert, sans avoir expliqué à qui que ce soit le fonctionnement, j'ai signé une phrase aux interprètes. Mais – évidemment – ça n'a pas fonctionné. C'est après la première répétition du concert qu'un des musiciens m'a demandé : « Walter, c'était quoi ça, avec les mains et les gestes ? ». J'ai commencé à leur expliquer et mon groupe m'a encouragé à continuer de développer le *soundpainting*.

Après toutes ces années de pratique, est-ce que tu te définirais plus comme un musicien ou comme un *soundpainter* ?

Pour moi, conceptuellement, c'est la même chose. Je joue du piano, je suis musicien, interprète, performeur. Avant le *soundpainting*, j'ai été pendant plusieurs années compositeur traditionnel. Aujourd'hui, les deux sont une seule chose.

Au sein d'un ensemble, est-ce que tu préfères pratiquer le *soundpainting* en tant que *sound painter* ou en tant que performeur?

J'aime beaucoup être interprète dans un orchestre de *soundpainting*! Mais comme je suis aussi compositeur, je pense que je préfère quand même être *soundpainter*.

J'ai toujours un peu de mal à expliquer aux autres ce qu'est le *soundpainting*... Est-ce que tu pourrais me donner une définition à présenter à un public non-initié?

Il faut essayer de faire simple. Quand je présente le *sound painting*, je commence toujours par dire que c'est un outil. Plus précisément, un langage de signes multidisciplinaire pour composer en temps réel. C'est à peu près tout!

Cela va bientôt faire 50 ans que tu as créé le langage du *soundpainting*. Malgré le fait que celui-ci se soit répandu dans le monde entier, dans différentes communautés à l'international, j'ai tout de même l'impression qu'autour de moi, très peu de gens connaissent le langage, notamment le grand public. Est-ce que tu pourrais expliquer ce phénomène?

Je pense que le *soundpainting* ne fait pas du tout partie de l'institution académique. S'il en faisait partie, cela serait bien plus facile pour le partager avec tout le monde. C'est presque quelque chose « de la rue », on dit ça en anglais, *from the street*. Donc je pense qu'une des raisons est liée au fait que ça ne soit pas académique. Et oui, l'année prochaine, c'est l'anniversaire du *soundpainting*: 50 ans! C'est jeune pour un langage, et ça, je pense que c'est une autre raison qui peut l'expliquer.

Pourquoi le *soundpainting* n'arrive pas à intégrer les institutions académiques? Je trouve qu'il offre un potentiel énorme du côté de la pédagogie pour l'improvisation, et je n'arrive pas à m'expliquer le fait qu'il n'est pas plus enseigné dans les conservatoires.

Bonne question... J'ai beaucoup réfléchi à cela.



Walter Thompson

Pour moi chaque professeur, chaque académie, chaque administration, est quelque chose de nouveau. Il y a beaucoup de défis entre les professeurs et les sujets académiques. Il faut aussi un vrai *soundpainter* certifié pour pouvoir enseigner le *soundpainting*. Chaque année, il y a de plus en plus de cours de *soundpainting* dans les universités ! Pas beaucoup, je suis d'accord. Mais c'est un bon outil pour développer la créativité et l'improvisation, absolument : il a encore du mal à être accepté, mais bientôt j'espère !

À l'heure actuelle, le *soundpainting* se transmet majoritairement à l'oral. Il y a quelques livres, mais peu, ce qui m'amène à questionner cette méthode de transmission. Penses-tu que le *soundpainting* continuera à être transmis si, par exemple, tu décidais d'arrêter de l'enseigner ? Est-ce que le langage réussirait à perdurer 15 ans, 20 ans, 30 ans ? Cette question est une des raisons pour laquelle je m'intéresse à l'idée de développer un système de notation : comme tout est improvisé en direct, il y a très peu de traces, d'archives... Comment s'assurer de la transmission du langage dans le temps long ?

Je réfléchis beaucoup à comment partager le *soundpainting*, comment l'améliorer, qu'est-ce que je vais mettre dans le prochain livre... Le langage a énormément changé depuis 20 ans. Par rapport à ta question, je pense qu'avoir un dictionnaire et des bouquins, c'est très important. Il y a aussi beaucoup de vidéos sur YouTube, sur Facebook... Je pense que c'est la bonne façon de pratiquer, d'enseigner le langage. Tout cela reste difficile, car ce n'est pas encore académique mais aujourd'hui, il y a de plus en plus de masters et de doctorats en *soundpainting*. Construire le fond, la base du langage, c'est très difficile pour moi car ce n'est pas mon seul boulot : je suis artiste, performeur, compositeur aussi et je dois écrire tous les jours, toutes les semaines, toute l'année pour créer des choses. Je n'ai qu'une ou deux heures par jour pour travailler sur le dictionnaire...

Vous étiez plusieurs à travailler sur le dictionnaire mais en ce moment, tu es seul dessus ?

Oui, j'avais demandé à 20 *soundpainters* de travailler avec moi, mais c'était impossible! On dit en anglais *bad idea*... Tout le monde a fourni une grosse quantité de travail mais à la fin, je devais corriger beaucoup de choses, tout le temps : ça, ce n'est pas correct, ça non plus... Comme j'ai écrit les livres et le glossaire tout seul de mon côté (qui ont servi de base pour le dictionnaire), je voulais faire quelque chose de collaboratif pour le dictionnaire. J'ai donc demandé à 20 personnes de contribuer mais à la fin, j'ai compris que c'était mon boulot : j'ai inventé le langage, je connais tous les signes.

Pour le développement du *soundpainting*, j' imagine qu'à l'origine tu l'as développé seul de ton côté. Qu'est-ce qui t'a amené à un moment à l'ouvrir aux autres, à vouloir former d'autres personnes? Quelle était ta motivation à construire le langage ensemble?

Le dictionnaire et les livres sont des choses spécifiques : les écrire, c'est mon boulot, mon travail. Mais si je veux que le *soundpainting* soit un vrai langage, ça ne peut pas être juste moi face à mon miroir! Afin de développer le langage, c'est nécessaire d'avoir au moins une personne avec moi, mais c'est plus facile si on est beaucoup! Et maintenant, ça devient un langage.

Quand on s'est vu la dernière fois, je t'ai parlé de l'envie que j'avais de développer un système de notation pour le *soundpainting*, comme on peut en avoir un en musique, avec les partitions, les notes, etc. Est-ce que tu as un jour ressenti le besoin d'écrire le *soundpainting*? Autrement qu'avec des mots, ou avec le nom des signes.

Oui, j'ai essayé d'écrire le *soundpainting* il y a 25 ans avec *Colors for Chorus* : c'était une première étape. C'est la prémisse des premiers livres que j'ai faits par la suite, avec des photos des signes, des descriptions... À l'intérieur, il y avait 4 ou 5 pages avec un système de notation, où les signes de base sont représentés par un symbole. C'est d'ailleurs d'après ce système qu'Étienne Rolin a inventé son propre système de notation. ¶

Interview François Cotinaud 05.11.23

Où, quand et comment as-tu découvert le *soundpainting* ?

La première fois que j'ai découvert le *soundpainting*, j'étais dans une répétition à Troyes. Un de mes amis, Adrien, qui appartient au *Surnatural Orchestra* (un ensemble musical et un groupe de *soundpainting*, en partie) nous a fait une initiation à moi, Louise Vina, et un autre saxophoniste. Il hésitait beaucoup, car il se disait qu'on ne peut pas faire ça en demi-heure, mais il a quand même commencé à nous montrer les gestes. Et là je me suis dit « wouah », il y a un truc qui se passe. Quelques mois après, j'ai assisté au studio de l'Hermitage à un concert du *SpoumJ* dirigé par François Jeanneau [le *SpoumJ* est le premier ensemble de *soundpainting* créé en France en 2004], et là, j'ai vu concrètement ce que ça donnait. Et j'ai été subjugué. À la fin du concert, j'ai été le voir et je lui ai dit : « Je veux rentrer dans cet orchestre. ». Il m'a demandé : « Tu joues de quoi ? », et je lui ai répondu du saxophone ; et là il m'a dit « Ah, les saxophones, j'en ai pleins... ». Je lui ai dit que je jouais aussi de la clarinette et il m'a répondu : « Ah bon, alors là, on peut voir ! ».

Tu connaissais déjà François Jeanneau avant de lui demander d'intégrer le *SpoumJ* ?

On se connaissait un peu de vue : je m'étais retrouvé dans des situations où lui était jury et moi candidat pour passer le certificat d'aptitude d'enseignement du jazz, ce genre de choses. Je lui avais écrit, une vingtaine d'années auparavant, pour essayer de faire partie de l'Orchestre National de Jazz et il m'avait répondu très brièvement. Enfin, on se connaissait de loin comme ça... Mais le *soundpainting* nous a réunis.

Qu'est-ce qui t'a plu la première fois que tu as fait du *soundpainting* ?

Ça faisait des années que je montais des groupes sous mon nom ou en tout cas, sous ma coupe, et que j'écrivais la musique qui sert à l'improvisation ; c'est-à-dire une mélodie, un arrangement plus ou moins complexe qui débouche sur un moment d'improvisation, qui doit avoir la couleur du morceau qui a été commencé par l'écriture.

J'ai fait ça pendant des années : des disques, des enregistrements, des concerts, etc. Mais là, j'étais fasciné, par le fait qu'on puisse diriger en direct. Quand je l'ai fait la première fois, j'avais un trac monumental : c'était à la fois une position désirée de ma part, de diriger les autres ; mais quand j'avais tous les regards sur moi, ça provoquait une sorte d'inhibition qui faisait que je n'étais pas du tout à l'aise. J'étais intimidé. Ça a pris un peu de temps, mais j'étais tellement passionné par cette histoire que très vite, je suis devenu compétent. Je retenais les signes, je prenais plein de notes, j'avais plein de cahiers, mais la fluidité du langage ne me venait pas facilement. J'étais comme paralysé d'un geste à l'autre. Au final, je me suis mis à utiliser positivement cette hésitation, pour l'enrichir d'une vraie écoute de ce qui se passe, c'est-à-dire, prendre le temps. Quand tu fais un signe, tu déclenches quelque chose : qu'est-ce que c'est ? J'écoute. À partir de cette écoute, tu renvoies à un autre signe pour donner une direction nouvelle, enrichir, aller plus loin, etc. Cette posture est devenue un peu ma signature il me semble, parmi les autres *soundpainters*. Il y avait d'autres *soundpainters* qui enchaînaient les signes à toute vitesse...



C'est vrai que j'ai pu constater pendant la dernière *masterclass* qu'Éric Chappelle signe à une très grande vitesse ! Heureusement que je n'ai pas fait mon projet avec lui, je n'aurais pas eu le temps de noter quoique ce soit... Comme il travaille beaucoup avec des danseurs, c'est peut-être une des raisons pour laquelle il va aussi vite ?

Oui, et puis ça fait très longtemps qu'il en fait. Il a réussi à instituer à Clermont-Ferrand des ateliers, des sessions, des stages, etc. Il organise des choses tous les trois mois environ, il a fait son propre groupe avec qui il répète, il est complètement imprégné de ça. Il a inclus dans sa vie une pratique du *soundpainting* qui est très consistante. Tandis que moi, je suis en train de perdre pied un tout petit peu, car je n'ai plus mon ensemble. Il a duré quelques années quand même, de 2010 à 2015 je pense, mais je n'arrivais pas à avoir des dates... Donc le groupe s'est dissous et je n'avais plus que les ateliers du conservatoire pour m'entraîner. Et de temps en temps, un petit peu le *Spoum.j*.

D'ailleurs en ce moment, il se passe un changement dans le *Spoum.j* : Jeanneau ne veut plus diriger. Il nous a pris par surprise au dernier concert en juillet en envoyant un mail, deux jours avant, qui disait : « Sur ce concert, je serai performeur et je jouerai de la flûte ». Il y avait des tas de choses qui étaient prévues sous sa direction, donc on s'est dit : « Ah, le traître ! », hahaha. Et puis, avec Valentine, Raphaëlle et moi, on s'est dit qu'on allait faire une direction collégiale et le concert a été extraordinaire. Et Jeanneau a confirmé qu'il ne voulait plus diriger : parce qu'on a découvert une dynamique plus forte. Le fait qu'il ne dirige pas, ça nous oblige à faire autrement. C'est intéressant.

Est-ce que tu préfères pratiquer le *soundpainting* en tant que performeur ou en tant que *soundpainter* ?

J'aime beaucoup les deux. Je trouve que se mettre au service du fil de la pensée d'un autre *soundpainter* c'est très intéressant. Mais je pense que je préfère quand même diriger. Je trouve ça plus drôle car j'ai l'impression de construire un monde qui m'est propre. Un rythme, une façon de développer. Après, je n'y arrive pas systématiquement. Mais d'aller par-là. De construire un monde qui me soit plus personnel.

Il y a aussi ce côté « magique », de faire un signe et que la réaction arrive... En tant qu'observatrice, je suis toujours impressionnée de cette chose qui naît spontanément, qui grandit, puis qui meurt, et ainsi de suite. Est-ce que le *soundpainting* a enrichi ta pratique musicale de saxophoniste, ou de clarinettiste ?

Le *soundpainting* permet de raccorder pas mal de choses qui peuvent paraître cloisonnées. Quand on dit jazz, par exemple, le commun des mortels pense soit à un jazz soit d'excellence, soit swing, soit be-bop, soit un jazz un peu plus électro, etc. Mais il y a aussi le *free-jazz*. Si tu connais un petit peu l'histoire de la musique, le *free-jazz* c'est une manière de faire sauter toutes les règles ; de dire il n'y a plus de règles donc on fait ce qu'on veut, on écoute et on joue. Ça peut être frénétique, minimaliste, ou bruitiste. C'est une révolution un peu dans la musique. Mais après ça, cette révolution ayant eu lieu, il y a plein de musiciens qui ont continué

à faire du jazz en faisant un mixte entre des choses écrites et des choses improvisées. Plutôt que de créer un carcan, les bons musiciens s'en libèrent. Bon... Quand Coltrane joue sur une grille, on ne parle pas de carcan, on parle de Coltrane qui paraît totalement libre sur ce cycle harmonique. Mais après Coltrane, après tous ces grands musiciens et le *free-jazz*, il y a eu un désir d'écrire autrement, de se dire : « Au fond, la mélodie, est-ce que c'est important ? ». Est-ce qu'elle doit apparaître au début ? Pas forcément. Elle peut apparaître en plein milieu, à la fin. Ça peut être une suite. Quels sont les éléments d'écriture qui vont amener à l'improvisation ? Est-ce qu'on va forcément mettre une grille d'accords, donc une trame harmonique, ou bien cela va-t-il simplement être un rythme, un ostinato (un rythme répétitif qui permet l'improvisation) ? Ou au contraire, des éléments mélodiques qui vont permettre une improvisation libre ? Il y avait toutes ces recherches d'écriture dans lesquelles j'étais à fond, dans toutes sortes de groupes, toutes sortes de projets.

Donc quand le *soundpainting* est arrivé dans ma vie, ça m'a donné une clé supplémentaire. Je pouvais utiliser la même pensée, mais en apportant tout d'un coup le côté immédiat : même si on écrit des éléments pour l'improvisation (une mélodie, un rythme, un thème, etc.), le musicien sait quand même qu'il va aller de A à B, de B à C, etc. Il y a quelques musiciens qui avaient déjà commencé à travailler sur le fait que même si on crée des séquences A, B, C, D, E, F, un musicien peut – alors qu'on joue A –, jouer un élément qui va faire qu'on va passer à F tout de suite. C'est-à-dire mélanger les structures, donner la possibilité aux musiciens de changer l'ordre des choses qui apparaissent. Ça va dans le sens de l'idée du *soundpainting*, cette idée que tous les musiciens peuvent intervenir dans la structure.

Et le *soundpainting* apporte également un élément formel incroyable : on peut partir de rien. Comme on le faisait dans le *free-jazz* (on rentre sur scène, on ne sait pas ce qu'on va jouer et c'est extraordinaire), mais en apportant des éléments structurants, en changeant constamment la structure. Que ce soit complètement libre ou minimaliste, ou juste un instrument tout seul. Ça amplifie encore davantage le mouvement dans lequel on était depuis les années 70. Bien que le *soundpainting* ait existé tôt, il s'est surtout répandu

à partir des années 2000 – 2010 en France, mais on peut dire qu'il y a eu entre 1970 et 2000, 30 ans de recherche formelle dans ces musiques-là. Et que le *soundpainting* vient en-core apporter une ouverture, une sorte de symbiose.

Quand tu dis que le *soundpainting* a mis 30 ans à se développer avant de vraiment se diffuser, je me pose la question des *Think Tank*. Quand ont-ils commencé? Quand as-tu commencé à y participer?

Je pense qu'ils ont dû commencer dans les années 1995, mais je me trompe peut-être. Pour ma part, j'ai découvert le *soundpainting* autour des années 2010 mais je ne sais plus exactement si le premier *Think Tank* auquel j'ai assisté a eu lieu en 2012, j'ai oublié...

Je trouve ça assez génial l'idée des *Think Tank*. Je me demande quel a été l'élément déclencheur qui a fait se dire à Walter qu'il fallait qu'il discute avec d'autres pour asseoir des règles, des principes pour le langage.

En réalité, le langage a mal commencé d'une certaine manière, puisqu'Anthony Braxton auprès de qui il a étudié, connaissait quelques signes d'orchestration en direct, mais il ne voulait pas lui transmettre. Il y avait une espèce de volonté de paternité, de garder son langage pour soi. Et au début, Walter a fait un peu pareil : quand il a commencé à créer des signes, il les a faits dans son propre groupe, et il ne les diffusait pas ailleurs. Je ne sais pas en quelle année il a commencé à ouvrir le langage et qu'il a lâché le truc, en se disant : « Bon OK, j'ai créé le *soundpainting*, mais il faut l'ouvrir aux autres ». Au début, les premiers *Think Tank* étaient plutôt centrés sur lui : il dirigeait tout, à sa manière à lui, avec un certain ordre, etc. Qui forcément, déplaisait à certains et convenait à d'autres. Mais ça a été un petit peu difficile de faire en sorte que le *Think Tank* soit un moment de communauté.

Pour trouver une forme de communication horizontale, j'imagine.

Oui, ça a pris du temps. Et puis il y a eu quelques conflits : un certain Christophe Cagnolari, qui a fait une espèce de coup d'État sur des petites choses, en contredisant Walter. Ce fût le

premier contradicteur. Ils se sont tous deux braqués puis fâchés, c'est terrible. Mais ensuite, d'autres sont venus et ont parfois été contradicteurs avec Walter, mais dans un esprit bienveillant. Un esprit où on cherche à s'enrichir mutuellement. Et c'est le cas encore actuellement : avec Walter par exemple, je ne suis pas d'accord sur des histoires de modes. On a une façon différente de vouloir référencer les modes musicaux, avec les signes. Mais c'est une discussion tout à fait singulière, selon l'histoire de chacun. Quoiqu'il arrive, il a réussi à élargir véritablement les *Think Tank* et à admettre qu'il n'était pas seul, qu'il n'avait plus la seule paternité du *soundpainting* ; qu'elle était maintenant commune. Cela s'est organisé peu à peu avec Angélique Cormier, Éric Chapelle, François Jeanneau, Étienne Rolin, Benjamin Nid... Tous ces gens-là qui, à un moment donné, étaient un peu la garde rapprochée de Walter dans les *Think Tank*. Mais également, avec les rencontres internationales de *soundpainting* qui ont lieu à Tours autour d'Angélique Cormier, qui a invité différentes personnes, pour des ateliers spécifiques sur la danse, sur le théâtre etc. Je ne suis pas tout à fait dans ce cercle, hahaha. Toujours à la limite, d'en être ou pas. Mais peu importe. En tout cas, ça ne doit pas être facile pour Walter de devoir gérer ce rapport, entre paternité et partage. Mais je pense qu'il a été rassuré quand il s'est aperçu que de toute façon, on continuait à faire appel à lui dans pleins de pays du monde pour animer des stages, et que c'était lui qu'on appelait en premier. Il continue d'avoir du travail, le *soundpainting* est devenu son boulot, en quelque sorte.

Le *soundpainting* s'est répandu à l'international, mais j'ai l'impression qu'il est particulièrement présent en France. Qu'est-ce qui peut expliquer la présence de cette communauté aussi active de *soundpainters* ?

Il y en a une en Espagne aussi ! En tout cas, on cherche tous l'explication, mais je crois que ça doit avoir un rapport avec la mentalité des différents pays. En France et en Espagne, on le voit bien par rapport à l'évolution du féminisme par exemple, ou de toutes sortes de choses comme le rapport l'homosexualité, à la communauté LGBT, etc. Tous ces mouvements-là se sont développés beaucoup plus en France et en Espagne que

dans d'autres pays d'Europe, je crois. Mais j'ai comme une impression que les avancées sur les mœurs, sur la vie sociale, avancent plus vite dans ces pays-là (peut-être plus en Espagne qu'en France, d'un certain point de vue). Et j'ai cette impression qu'il y a un rapport. Dans le *soundpainting*, on est à l'opposé du travail de composition comme elle est entendue dans la tradition musicale ; où le compositeur est censé maîtriser 99 % de son œuvre, ou 90 % (il y a la part de l'interprétation, tout de même...). Mais le compositeur est censé écrire de A à Z, et le *soundpainting* est aux antipodes de ça. Même si Walter dit que le soundpainter est un compositeur – ce qui est un sujet à perpétuelle discussion, puisqu'il va chercher sans arrêt un développement de matériel qui vient des autres –, c'est complètement différent comme posture.

Dans le *soundpainting* la composition se fait aussi en temps réel : il y a comme une forme de contradiction, dans la définition. Mais finalement, le terme composer c'est peut-être rassembler les morceaux...

Oui. Et je pense que ça doit déranger les milieux académiques, les conservatoires, les lieux de composition : ce n'est pas tout à fait un hasard que le *soundpainting* ne passe pas très bien en Allemagne, hahaha. Ça se répand, mais ce n'est pas extravagant le *soundpainting* en Allemagne, je crois qu'ils ont quelques réticences. En Italie, un petit peu, mais modestement.

Après 50 ans d'existence, le *soundpainting* reste toujours peu connu du grand public, en tout cas au-delà du cercle musical. Est-ce que tu sais pourquoi ?

Les milieux classiques s'en méfient quand même beaucoup, a priori : ils ont l'impression que ce n'est pas très sérieux, que c'est superficiel, que ce n'est pas assez précis. Mais le jazz s'en méfie aussi : il y a quand même beaucoup de musiciens de jazz qui restent de l'ancienne école ; qui jouent du be-bop (une musique très, très bien, j'en joue aussi), mais qui répond à des règles très strictes, malgré tout. Donc ils n'aiment pas trop cette espèce de liberté, ils s'en méfient. Pour la danse, c'est quand même un peu à part : bien sûr, on danse

sur la musique, mais beaucoup de danseurs ne se retrouvent pas sur les mêmes bancs d'études que les musiciens. À un haut niveau, si, car ils font des études musicales ; mais ça prend du temps d'arriver jusque-là. Donc, s'ils n'ont pas des contacts particuliers avec le *soundpainting*, ils n'en entendent pas parler ou ils ne pensent pas que c'est pour eux. Les comédiens, c'est pareil. Il y a vraiment des barrières qui ne sont pas faciles à franchir. Il n'y a pas tant d'écoles dans lesquelles il y a des cours *soundpainting* institués. Donc ça prend du temps. Et je pense que c'est pareil un peu en Espagne, ce n'est pas simple de rentrer dans l'institution.

C'est ce que j'avais cru comprendre : Sylvie la batteuse qui est partie du groupe disait qu'elle ne comprenait pas que le conservatoire Mozart à Châtelet soit le seul conservatoire de Paris où l'on enseigne le *soundpainting*. Personnellement, quand je vois tout le potentiel du langage, j'ai aussi du mal à comprendre comment il peut y avoir vraiment un frein aussi fort, au fait de faire rentrer le *soundpainting* dans le conservatoire. Alors même qu'il y a un potentiel énorme en termes d'improvisation.

Oui, c'est étonnant, je suis d'accord. Pour répondre à la première partie de ta question : si j'ai enseigné le *soundpainting* au conservatoire à Châtelet, c'est parce que le directeur (avec qui je suis en lien depuis 30 ans) m'a appelé spécifiquement pour me proposer d'enseigner dans ce conservatoire le *soundpainting*. S'il m'avait proposé d'enseigner le saxophone, j'aurais peut-être dit non, car ce n'était pas forcément mon centre d'intérêt à ce moment-là. Mais comme c'était pour le *soundpainting*, je suis revenu dans un conservatoire ; alors même que j'y enseigne très peu. Cela dit, il y a eu des cours de *soundpainting* dans le 9^e arrondissement et dans le 13^e il me semble. Mais aussi, au conservatoire de Colombes ou de Suresne ou dans ce coin-là, avec Caroline Itin. Et puis Jeanneau a fait des masterclass au CRR de la rue de Madrid. Il y en a quand même un petit peu au CNSMDP, le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris à Porte de Pantin, parce qu'il y a Nguyen, un saxophoniste extraordinaire qui y enseigne le *soundpainting*.

Enfin, il n'a pas un cours de *soundpainting* à proprement parler mais un cours d'improvisation générative, c'est-à-dire, de l'improvisation à partir de rien. Mais il a quelques fois fait des stages ou des masterclass de *soundpainting*. Enfin, Jeanneau a tenu pendant 4 ou 5 ans au pôle sud d'Aubervilliers la Courneuve, un atelier de *soundpainting*. Donc il y a des choses. Après, dans le reste de la France, je ne sais pas trop. Il doit y en avoir. Peut-être à Bordeaux avec Étienne Rolin. Peut-être à Tours avec Angélique Cormier, j'imagine qu'il y a eu des choses. Il faudrait lui demander. Mais pour l'autre partie de ta question, sur la pédagogie : effectivement, je pense que c'est juste, et que c'est vraiment très utile pour des musiciens classiques, et pas seulement pour les musiciens de jazz. Et c'est vraiment dommage que les institutions ne s'en rendent pas compte.

À la HEAR (Haute École des Arts du Rhin), nous avons 3 pôles différents : arts plastiques à Strasbourg, design et textile à Mulhouse et musique à Strasbourg. En octobre, un événement de rentrée a été organisé et tous les élèves y étaient conviés. L'après-midi, quelques ateliers étaient proposés avec des restitutions à la fin, et l'une d'entre elles m'a particulièrement marquée : un étudiant du pôle musique a dirigé un groupe d'élèves en se servant de signes similaires au *soundpainting* pour improviser en direct. Quand je suis allée lui parler à la fin de la performance, je lui ai demandé s'il connaissait le *soundpainting* et il m'a dit que non. Mais de manière intuitive, il a signé comme on pourrait le faire en *soundpainting* ! En discutant un peu plus, il m'a dit qu'il avait fini son cursus de saxophone et qu'il comptait poursuivre dans un cursus autour de la pédagogie musicale, pour enseigner. Ce qui m'a fait que dire que c'était vraiment dommage que le *soundpainting* ne soit pas plus présent au sein des conservatoires, pour des personnes comme lui, qui a eu l'intuition de diriger spontanément un groupe.

Oui, c'est sûr...

Est-ce que tu penses que la manière dont le *sound painting* est transmis aujourd'hui, à l'oral et en pratiquant toujours en direct est pérenne? Est-ce que tu penses qu'il faudrait des supports pour soutenir cet apprentissage?

Oui, il faut des supports! Dans la musique, tu as une littérature très abondante, avec des notes, des traités d'harmonie, d'orchestration, d'interprétation, etc. Il y a besoin de ces livres mais aussi d'une pratique dirigée, orientée, d'une pédagogie, pour traduire ça en musique, pour que ça donne quelque chose. On a beau dire dans un livre qu'il faut jouer une mélodie avec de l'expression, ça ne veut rien dire : il faut l'entendre. Il n'y a qu'en jouant, en écoutant, qu'on va ensuite orienter l'élève. Et c'est pareil avec le *soundpainting*, il faut une littérature. Il faut des vidéos, des tas de supports. Mais tant que tu n'es pas en situation, tu ne peux pas vraiment le vivre.

Selon toi, ça pourrait donc être bénéfique d'avoir des supports pédagogiques pour diffuser le langage? Je me pose la question, car il y a cette sorte de paradoxe vis-à-vis de l'apprentissage du *soundpainting*, qu'on apprend en pratiquant; mais qu'on ne peut pas vraiment réviser seul...

Oui, c'est sûr : les deux sont complémentaires. Après, la façon dont ces livres sont faits, est plus ou moins pédagogique. Dans les livres de Walter, ce n'est pas toujours rédigé explicitement. Il fait pourtant l'effort de traduire en français, en espagnol, en allemand et c'est super! Mais ça ne suffit pas toujours. Et puis, ce que tu as fait, c'est une autre approche : c'est intéressant aussi.

Pour mon projet de DN MADe, j'ai vraiment cherché à créer des supports de *soundpainting* didactiques, qui donneraient envie d'apprendre ou de revoir les signes, autrement que la manière dont on les voit en masterclass. Pour mon projet de DN SEP, je vais continuer à réfléchir à la question concernant l'accessibilité du *soundpainting* et à son autonomie. Je pense beaucoup du point de vue des performeurs, qui sont confrontés au fait de ne pas avoir de supports pour réviser...

Oui, et en plus, dans les stages, tu as toujours deux attitudes. Tu as les gens qui prennent plein de notes, mais tu as aussi Walter qui dit constamment : « Attendez pour les notes, on verra après. On va d'abord jouer. ».

Oui ! Je m'en suis aussi rendu compte dans ton cours : parfois, Émilie ou Jean-Claude s'arrêtaient pour prendre des notes ; tandis que moi, je ne faisais que prendre des notes en l'occurrence. Mais je me rendais bien compte que pour eux, c'était extrêmement difficile de ne pas pouvoir prendre de notes ou de réussir à en prendre, mais tellement rapidement qu'après coup, ils ne savaient plus ce que cela voulait dire...

Oui. Pendant mon apprentissage du *soundpainting*, j'ai pris plein de notes, j'ai fait des tas de listes de signes. Quand tu as la liste des signes, c'est bien. Mais après, si tu ne te souviens pas du geste quand tu vois le mot... Il faut s'en souvenir. Donc, des listes de signes, d'accord. Après, tu prends des notes, mais quand tu les relis, ce n'est pas toujours évident. Dans les *Think Tank*, j'ai pris plein de notes comme ça. Ce n'est pas très efficace...

Si on arrive à développer un système d'écriture, ou de notation, à la limite entre l'abstraction et la figuration, est-ce que tu penses que ça permettrait d'avoir des liens plus forts dans la prise de notes ? Par exemple pour le signe « *Whole Group* » (tout le monde), on pourrait imaginer faire un rond...

Oui, je pense que ça pourrait agir comme une mnémotechnique. Ça pourrait nous aider à nous souvenir des signes ; mais il manquerait quand même une petite vidéo qui viendrait nous montrer comment on fait ce geste...

Est-ce que tu as déjà ressenti le besoin d'écrire le *soundpainting* ? Comme tu as expérimenté pleins de systèmes de notation différents, j'imagine que ça t'a peut-être traversé l'esprit...

Oui, bien sûr ! Il y a même eu des discussions sur le groupe Facebook de *soundpainting geeks* : on parle de signes,

d'enchaînement, de signification d'un signe, et chacun essaie de noter en abréviation, mais ce n'est jamais pareil. L'habitude fait que tu arrives à comprendre de quoi il s'agit, mais on sent bien que c'est quand même un peu désordonné. Il n'y a pas de systématisme. Alors oui, WG c'est « *Whole Group* », des abréviations comme ça. Mais très vite, on s'embourbe.

Le fait que le dictionnaire ne parvienne pas à émerger, c'est peut-être aussi un frein énorme au fait de trouver un système qui fonctionne pour tout le monde. Actuellement, à part les 4 livres de Walter, il n'y a pas d'autres supports?

Non, il n'y a rien. Quand j'ai créé le festival de *sound-painting* à Paris, en 2013, Walter a dit : « Pour le festival, le dictionnaire va sortir! ». Ça fait 10 ans... Et maintenant, on n'a même plus accès au dictionnaire qui est en train de se faire. C'est assez étrange. Il n'y a vraiment personne qui arrive à faire en sorte de prendre en main cette histoire, et Walter a du mal à trouver le temps pour le faire. Mais en ce moment, il y a quand même quelque chose qui se passe : Claude Whipple, qui fait du *soundpainting* et qui était à la masterclass, m'a récemment téléphoné. Il est en relation avec Johan Sabe, un *sound-painter* en Belgique côté flamand, mais aussi Angélique Cormier à Tours, Benjamin Nid à Lyon. Et donc il m'a appelé en citant ces noms-là mais aussi et surtout, pour évoquer avec moi le fait de remettre sur la table l'idée d'une fédération. Une idée qui était née en 2013, on avait décidé du nom de la fédération mais depuis, plus rien. Au téléphone, il m'a dit que pour la fédération, ce serait quand même bête d'avoir à créer une association spécialement pour chercher des subventions, car il faudrait attendre au moins deux ans pour pouvoir les obtenir, et que ça serait peut-être mieux de s'appuyer sur une association existant. Or, il se trouve que l'association qui gère le *SpoumJ*, c'est le *Oups* (c'est moi qui ai proposé le nom, pour Ouvroir Potentiel de *soundpainting*, comme ? *Oulipo* ou ? *Oubapo*) ; et bien, le *Oups* correspond parfaitement à ça. Donc j'ai dit : « OK super, on va réfléchir là-dessus ». Et il y avait cette espèce d'émulation qui commençait à monter, et je venais à peine de discuter de cette histoire d'*Oups* avec Claude Whipple, que j'ai reçu un mail d'Éric Chapelle me disant qu'il souhaitait faire un répertoire international de

soundpainting, avec toutes les personnes qui ont des ensembles de *soundpainting*, tous ceux qui font de la pédagogie. Un mail avec un questionnaire en français, anglais et espagnol. Toujours ces trois langues...

Est-ce que tu as déjà essayé ou voulu te constituer une forme d'archive qui compilerait toutes les notes que tu as pu prendre lors de ton apprentissage du *soundpainting*? Ou bien, est-ce que c'est quelque chose que tu fais de manière plus spontanée lors de stages sur le moment, mais dont tu ne fais rien de particulier?

Ah oui, oui! J'ai fait des listes, des tableaux Excel, etc. J'avais besoin de faire ça pour m'y retrouver et ça m'a aidé un certain temps. Après, une fois que j'ai eu l'opportunité d'animer des stages et de diriger un concert, j'étais plus stimulé donc tout revient en mémoire. Mais c'est nécessaire, bien sûr. Ça ressemble à ce genre de choses, bon c'est un peu désordonné mais ordonné quand même, haha. Il y a plein de notes partout, c'est comme mon petit dictionnaire à moi : c'est ni fait ni à faire, mais ça m'a été utile. Prendre le temps de mettre tout ça sur un tableau Excel, de repenser, ça me permet de mieux mémoriser. En retravaillant dessus, je me souviens comment on disait ce truc-là, comment on faisait ce signe-là. Donc oui, effectivement, c'est nécessaire.

Une de mes dernières questions concerne le système de notation d'Étienne Rolin, qu'on a déjà beaucoup abordé ensemble. Est-ce que tu as déjà essayé de l'utiliser?

Je dois l'avoir quelque part dans mon ordinateur, et je l'avais un petit peu regardé. J'avais compris un certain nombre de choses, mais il y a des choses qui étaient mystérieuses : il aurait fallu que je pousse un petit peu plus loin pour pouvoir l'utiliser. Et puis je n'aimais pas tellement la graphie, donc ça ne m'a pas donné pas envie. Mais j'étais quand même intéressé, à l'idée d'avoir ça.

As-tu déjà essayé de l'utiliser? Ou est-ce que tu étais juste intéressé par l'idée? Quel a pu être le frein qui t'a empêché de te l'approprier?

Peut-être le fait que je ne voyais pas encore comment j'allais pouvoir l'utiliser. Mais en réalité, ce serait très intéressant de mettre, au sein d'une composition, un certain nombre de choses qui indiquent que ces signes vont être faits par exemple, ou bien que simplement la personne se réfère à ce signe pour jouer quelque chose sans qu'il y ait de signe. Parce que ça peut aussi se substituer au signe. Comme un code d'écriture en direct.

Est-ce que tu sais si d'autres personnes qu'Étienne ont réussi à faire usage de son système ?

En parlant avec lui, j'avais comme l'impression qu'il considérait que Walter avait créé le *soundpainting*, et que lui avait créé l'écriture du langage. Il était sur cette optique-là, mais je ne sais pas s'il le pense vraiment. Compte tenu du fait que, justement, son écriture ne se répand pas.

Comme j'aimerais retenter l'expérience d'Étienne, de créer une écriture pour le *soundpainting*, quelles sont les plus grosses difficultés auxquelles tu penses que je vais devoir faire face ?

Il faudrait avoir l'intelligence de faire en sorte que tous les *soundpainters* adhèrent au fur et à mesure. Même pour Étienne, qu'il ne se sente pas dépossédé, mais qu'il y ait quelque chose qui se transmette à lui aussi, qu'il se dise : « Bon, j'avais créé ça, mais ce que tu proposes, c'est mieux encore ; ça allait dans le sens de ce que j'ai créé, mais tu vas plus loin. ». Qu'il y ait ce sentiment. Et que Walter soit conforté par le fait que d'autres l'utilisent, enfin... Que la mayonnaise prenne.

Que tout le monde puisse se l'approprier, et se sentir légitime de l'utiliser en contribuant à le créer.

Oui. Et c'est compliqué, parce que tu as besoin de creuser par toi-même, et de créer peu à peu les signes d'écriture. Mais en même temps, si c'est quelque chose qui est fait entièrement dans le dos des autres, il y a le risque qu'ils se disent : « Ah, tu as fait ça, mais moi je n'en fais rien. ». Je ne connais pas la formule chimique qui fait que ça va prendre haha... ¶

Les 1^{ers} témoins de l'écriture

1 | 0 | 4

ZALI & BERTHIER
L'Aventure des écritures.
Naissances, Paris, BNF, p. 22.

1 | 0 | 5

Ibid., p. 34.

1 | 0 | 6

Ibid., p. 124.

En Basse Mésopotamie, les premières traces de proto-écriture à faire leur apparition sont les bulles-enveloppes (entre -4 000 et -3 500 ans). Ces sphères d'argile creuses, contenant des jetons (dits *calculi*), permettaient de quantifier des marchandises échangées entre deux personnes. Scellées après l'établissement d'un contrat, ces enveloppes avaient pour vocation d'être brisées en cas de désaccord ou de contestation. Avec le temps, les marchands eurent l'idée de marquer la surface extérieure de la bulle par des encoches, pour indiquer la valeur des jetons contenus à l'intérieur et ainsi éviter d'avoir à la casser. Ce qui, par la suite, rendit inutiles la présence des *calculi*. La bulle devint alors plate et seules les inscriptions subsistèrent : c'est ainsi que naquirent les fameuses tablettes pictographiques, dites proto-cunéiformes, entre -3 500 et -3 000 ans avant notre ère ; qui engendreront à leur tour la naissance des tablettes et de l'écriture cunéiforme entre -2 800 et -2 300 ans ^{1 | 0 | 4}.



-4 000 à -3 500 ans



-3 500 à -3 000 ans



-2 800 à -2 300 ans

En Égypte, l'une des plus anciennes traces d'inscriptions hiéroglyphiques attestée est issue de la palette votive au nom du roi Narmer vers -3 500 ans. En évoquant l'unification de la Haute et de la Basse Égypte par le roi Narmer, ce grand objet rituel remontant à l'aube de la civilisation égyptienne joue une fonction politique et divine ^{1 | 0 | 5}.

Dans la vallée de l'Indus, des milliers de sceaux gravés datant de -2 500 à -2 300 ans furent trouvés. Avec une riche iconographie de nature animalière, cette écriture fait partie des rares qui résiste encore aujourd'hui au déchiffrement ^{1 | 0 | 6}.

En Chine, les premiers signes graphiques (dont les caractères chinois tirent leur origine) furent constatés sur un plastron de tortue utilisé pour la scapulomancie (une technique de divination traditionnelle), aux alentours de -1500 à -1200 ans ^{[1][0][7]}.

^{[1][0][7]}
Ibid., p. 42.

Enfin, la stèle de Cascajal au Mexique (dont l'ancienneté est estimée entre -1200 à -500 ans) est la plus ancienne trace d'écriture de Mésomérique découverte à ce jour. Bien que non déchiffrés, les signes gravés qu'elle comporte auraient vraisemblablement pour fonction d'exprimer des idées du domaine religieux ^{[1][0][8]}. ¶

^{[1][0][8]}
Ibid., p. 60.



vers -3 500 ans



-2 500 à -2 300 ans



-1 500 à -1 200 ans



-1 500 à -500 ans

Bliss Symbols System

1 0 9

BLISSYMBOLICS, COLLECTIF
Blissymbols, site officiel,
[disponible en ligne].

Le *Blissymbols* (ou Bliss) est une langue idéographique développée entre 1940 et 1950 par l'ingénieur chimiste et sémioticien Charles K. Bliss, dont l'ambition était d'en faire une langue de communication internationale. Après avoir consacré une grande partie de sa vie à l'analyse du mode de fonctionnement de la langue chinoise et l'étude des considérations du philosophe Gottfried Wilhelm Leibniz – autour de la nécessité de développer une langue purement symbolique, et non alphabétique –, Bliss met au point sa langue avec son propre système d'écriture. Composé d'environ 2 300 signes, le *Blissymbols* possède son propre vocabulaire, ainsi que sa propre grammaire et syntaxe.

Au niveau formel, les signes développés reposent sur l'utilisation de formes pictographiques simples, réduites à quelques traits : lignes droites (horizontales, verticales, obliques), points, cercles et demi-cercles, ondulations, etc. Ces symboles basiques pouvant, par la suite, être combinés pour former des concepts plus complexes.

Ignoré jusqu'en 1971, le *Blissymbols* est aujourd'hui utilisé dans les hôpitaux nord-américains pour permettre à des personnes muettes, paralytiques, paraplégiques ou inaptes à parler de s'exprimer, en mettant à leur disposition une tablette sur laquelle les phrases peuvent être construites en combinant des signes entre eux ^{1 0 9}. ¶



Charles K. Bliss



s'ils veulent la guerre alors ils l'auront

Noms communs

 Personne	 Homme	 Femme	 Œil	 Jambes	 Maison
 Action	 Création	 Poisson	 Arbre	 Oreille	 Amour

Déterminatifs

 Esprit	 Réfléchi	 Cerveau	 Cerveaux	
 Voir	 Manger	 Penser	 Entendre	 Marcher

Combinaisons

$\uparrow + \text{♀} = \text{♂}$ Arbre Fleur Parc	$\perp + \wedge = \text{H}$ Personne Abri Famille
$\bigcirc + \text{?} = \text{?} + \text{—} = \text{?}$ Bouche Oreille Langage Pont Traduction	

Isotype

[1][1][0]

ROYOUX, Jean-Christophe
« Sur la piste des Isotypes, ancêtres de nos émojis », Centre Pompidou, [disponible en ligne], 18 juillet 2022.

[1][1][1]

ZWER, Nephtys
« Isotype... des images à lire », Visions Carto, [disponible en ligne], 28 janvier 2020.

Initialement nommé *Vienna Method of Pictorial Statistics*, l'*Isotype* (*International System Of Typographic Picture Education*) est un langage visuel international développé à partir des années 1920 par Otto Neurath et sa femme Marie Neurath. Avec pour devise « les mots divisent, les images unissent », l'objectif premier d'Otto Neurath est de créer un langage simple, universel et non verbal. En représentant chaque élément par un pictogramme (qu'il s'agisse d'une marchandise, d'une donnée sociale ou encore d'un individu), l'*Isotype* transforme les données et les informations en formes visuelles. Les quelque 4 000 pictogrammes aux tracés simples et aux lignes épurées furent intégralement dessinés par le graphiste Gerd Arntz [1][1][0].

Parmi l'ensemble des représentations schématiques que le trio a réalisé, l'un des premiers projets les plus marquants appliquant cette méthode de « image-texte » reste l'ouvrage *Modern Man in the Making*, paru en 1939. Composé de statistiques sous forme graphique, il met en lumière l'évolution des modes de vie dans le monde au fil du temps, afin de « retracer l'origine de l'homme moderne et d'en dépeindre les comportements et les réussites, sans faire appel à aucune théorie sociale ou économique » selon la préface [1][1][1]. ¶



Otto Neurath



Marie Neurath



Gerd Arntz



Pasi- graphie

1 1 2

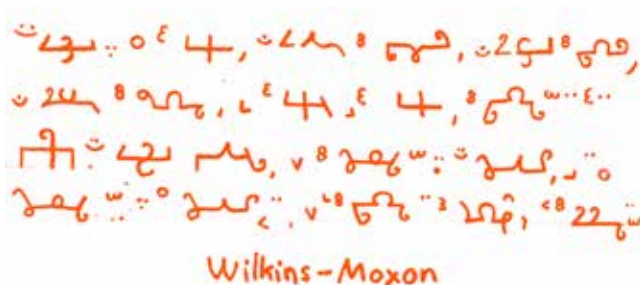
GAUTIER, Charles
« La notion de pasigraphie :
les écritures universelles »,
colloque *Prospectives
Graphiques*, Chaumont,
Le Signe, [disponible
en ligne], mars 2010.

1 1 3

SORLIN, Sandrine
« La langue philosophique
de John Wilkins (1614-1672) :
langage universel ou utopie
linguistique? », *Open Edition
Journals*, [disponible en
ligne], septembre 2007.

Comme dit précédemment, la pasigraphie est une écriture universelle qui peut-être lue et comprise par tous sans avoir recours à la traduction ; ce qui en fait une langue écrite indépendante des langues orales. La pasigraphie bouleverse notre rapport aux écritures classiques, car elle ne représente aucune langue spécifique, mais directement des idées ou des concepts. À travers le temps, nombreuses sont les personnes à s'être essayées à l'exercice de conception d'une pasigraphie : inventeurs, philosophes, écrivains, graphistes, etc. Sans chercher à les lister de manière exhaustive, on peut toutefois s'attarder sur trois d'entre eux parmi lesquels John Wilkins (XVII^e siècle), Jean Effel (XX^e siècle) ou encore Xu Bing (XXI^e siècle) ^{1 1 2}.

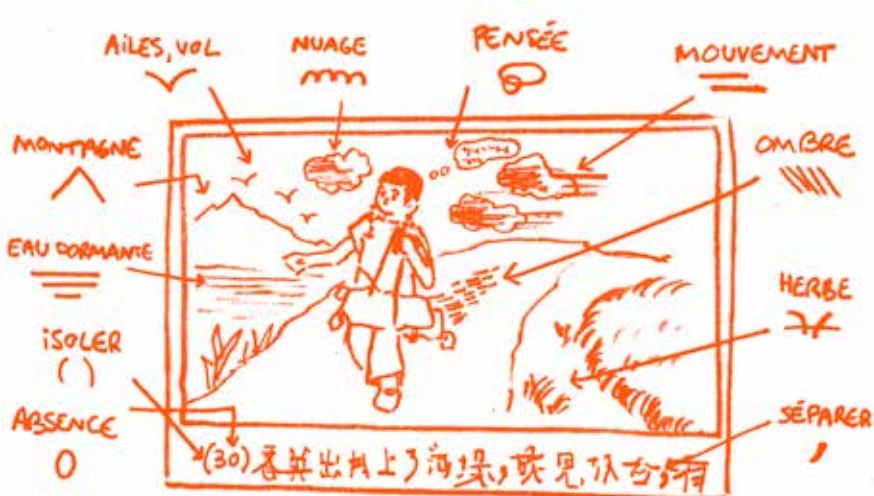
Ecclésiastique et scientifique anglais décrit comme étant un fou du langage, John Wilkins inventa une pasigraphie constituée d'idéogrammes, dessinés par le typographe Joseph Moxon. Nommé le *Real Character*, les signes de sa pasigraphie furent créés de manière arbitraire, puis assimilés a posteriori à une notion. Cet aspect arbitraire des formes constitue à la fois un avantage et un inconvénient : si, d'une part, le système peut être qualifié d'aculturel (ce qui peut être souhaitable lorsqu'on essaie de créer une écriture qui se veut universelle) ; d'autre part, cela rend son apprentissage plus difficile (car il n'existe pas de repères ou de point d'accroche pour identifier les signes qui le compose) ^{1 1 3}.



Bien qu'il soit plus particulièrement connu pour son travail d'illustrateur et de dessinateur de presse français, Jean Effel fait toutefois partie de ces personnes s'étant essayé à la création d'une pasigraphie. En 1968, il publie un fascicule intitulé *Avant-projet pour une écriture universelle*, dans lequel il présente la synthèse de ses recherches menées sur plusieurs années autour de la création d'une écriture universelle qui pourrait « relier les hommes par-delà leurs différences culturelles et linguistiques ». La forme iconique des signes qu'il propose dans cet ouvrage peut être qualifiée de partiellement arbitraire, car ils résultent de l'analyse et de l'hybridation de visuels existants dans différents pays auxquels, s'ajoutent de nouveaux signes de son invention¹¹⁴.



Jean Effel



[1][2][5]

BING, Xu
Xu Bing, site officiel,
[disponible en ligne].

[1][2][6]

GAUTIER, Charles
« La notion de pasigraphie :
les écritures universelles »,
colloque *Prospectives
Graphiques*, Chaumont,
Le Signe, [disponible
en ligne], mars 2010.

[1][2][7]

Ibid.

Artiste contemporain chinois, Xu Bing est l'auteur d'un ouvrage paru en 2012 intitulé *Une histoire sans mots*. À partir de pictogrammes, ce livre retrace heure par heure l'histoire de M. Noir, un citadin dont le quotidien est rythmé par son travail, avec son lot de mails, de collègues et de réunions. Les signes utilisés par Xu Bing peuvent être qualifiés de motivés, car ils sont immédiatement reconnaissables et identifiables ; ce qui, *de facto*, en fait des signes graphiques culturellement marqués [1][2][6].



Xu Bing

Quelles que soient les formes qu'elles puissent prendre, on peut toutefois opposer quelques limites aux pasigraphies : qu'il s'agisse d'une forme de pauvreté langagière, ou encore de l'équivocité des signes graphiques. En somme, est-il seulement possible de faire perdre toute forme d'ambiguïté aux signes graphiques, pour que ceux-ci puissent être directement et réellement compréhensibles ? Par combien de personnes et sur quelle durée ? Dans quelles mesures les signes ont-ils besoin d'un contexte pour être compris, et dans quelles mesures peuvent-ils s'en passer [1][2][6] ?

À ces questions, on pourra penser aux propos du philosophe français Jean-François Lyotard, selon qui : « L'objet graphique est de circonstance essentiellement, inséparable de l'événement qu'il promeut, donc du lieu, du moment, du public où la chose arrive. » [1][2][7]. ¶

PRINCIPE FONDAMENTAL

pour l'élaboration de l'ÉCRITURE UNIVERSELLE

aucune
Convention arbitraire
nouvelle

donc

JUSTIFICATION SYSTÉMATIQUE

par des RÉFÉRENCES aux TRADITIONS PRÉEXISTANTES
GRAPHIQUES

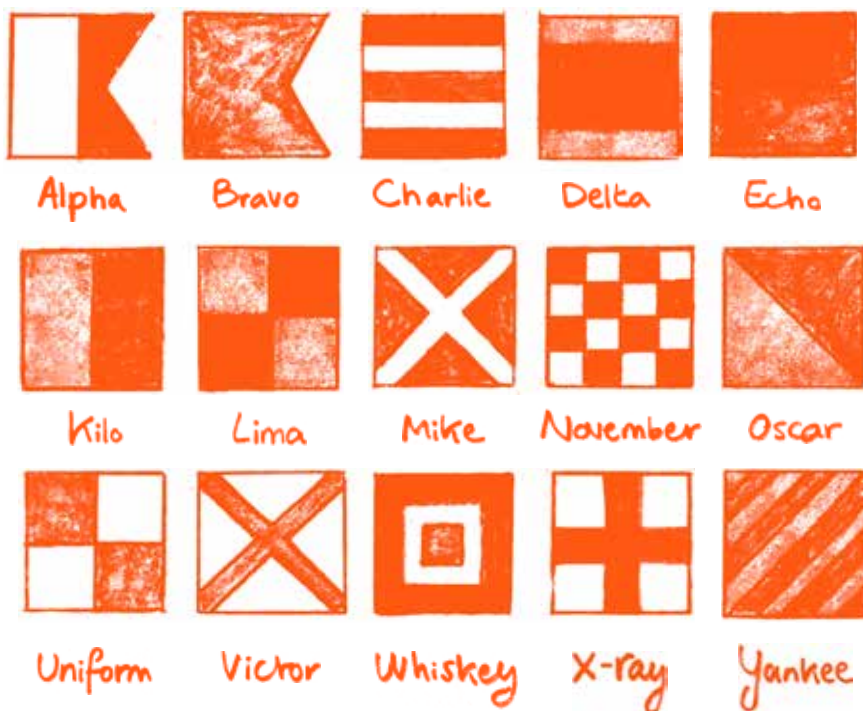
Jean Effel

Code maritime

1 2 5

PAVILLON COMPAGNIES
MARITIMES FRANÇAISES, COLLECTIF
« Code Reynold (1855-1863) »,
Pavillon compagnies
maritimes françaises,
[disponible en ligne].

Avant le XIX^e siècle, chaque pays possédait son propre code maritime pour communiquer en mer : la première tentative d'uniformisation des signaux vu le jour en 1855, suite à la publication par le lieutenant Charles Reynold de Chauvancy du manuel de *Télégraphie Nautique Polyglotte*. Très efficace, le code fût adopté dans un premier temps par quinze nations étrangères ; mais le fait que ce code soit français déplût à l'Angleterre – avec qui la France entretenait des relations pour le moins compliquées. De fait, l'Angleterre travailla sur un autre système de code commercial des signaux. En 1863, le ministre de la Marine anglaise abrogea le décret de 1855 et le *Code International des Signaux Maritimes* fut adopté internationalement ^{1 2 6}.



Toujours en usage aujourd'hui, ce système de communication principalement visuel et (sous conditions) auditif, permet de conserver le message et son sens dans toutes les marines du monde, quelle que soit la langue parlée par le bâtiment d'origine ou ses destinataires. Il est composé des lettres de l'alphabet et de chiffres à l'aide de différents pavillons, flammes ou triangles, appelés « flottants » ^{[1][2][6]}. ¶

^{[1][2][6]}

WIKIPÉDIA, COLLECTIF
« Code international des
signaux maritimes », Wikipédia,
[disponible en ligne].



Foxtrot



Golf



Hotel



India



Juliet



Papa



Quebec



Romeo



Sierra



Tango



Zulu

Notation mathé- matique

[1][1][7]

FREUDENTHAL, Hans
« Notation mathématique », *Encyclopædia Universalis*,
[disponible en ligne].

Le système de notation mathématique regroupe l'ensemble des signes et symboles permettant d'exprimer des valeurs chiffrées, des variables, des fonctions, des opérations ou encore des concepts mathématiques, afin de formaliser des énoncés et des démonstrations. L'une des particularités principales de la notation mathématique concerne sa signification sémantique précise, grâce à ses signes unisémiques : quelle que soit la langue du locuteur ou la prononciation phonétique, les chiffres et les nombres conservent toujours la même valeur exacte. Ce qui fait d'elle un système d'écriture sémasiographique et peut-être même, le seul et véritable système d'écriture universel [1][1][7]. ¶

$$\begin{array}{c} 1 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6 \ 7 \ 8 \ 9 \ 10 \\ + \ - \times \div = \Leftrightarrow \neq f(x)=1 \\ \cap \cup \mathbb{N} \mathbb{Z} \mathbb{D} \mathbb{Q} \mathbb{R} \mathbb{C} \exists \pi \\ \forall (a, l) \in \mathbb{R}^2 \quad \exists f: \mathbb{R} \rightarrow \mathbb{R} \end{array}$$

$$\sum_{k=1}^n k^2 = 1^2 + 2^2 + 3^2 + \dots + n^2 = \frac{n(n+1)(2n+1)}{6}$$

Philosophe emblématique du XVII - XVIII^e siècle, mais aussi scientifique et mathématicien, Gottfried Wilhelm Leibniz fut un auteur à la vie intellectuelle extrêmement prolifique. Parmi les nombreux sujets sur lesquels il travailla, l'un d'entre eux retint tout particulièrement son attention : celui de la création d'un langage universel. Entretenant un regard très critique vis-à-vis des mots du langage ordinaire, dont la signification fluctue et peut paraître équivoque et approximative, Leibniz se tourna vers les chiffres pour inventer son langage universel. Son objectif était de parvenir à l'élaboration d'un langage qui soit en quelque sorte, une algèbre de la pensée.

À partir du caractère unisémiq de la notation mathématique, Leibniz chercha à « penser rationnellement », en associant à chaque chiffre des idées primitives, qui une fois associés, permettraient d'exprimer des idées plus complexes : par exemple, en assignant le 2 pour le mot « animal », et le 3 pour « raisonnable », on obtient par la multiplication $2 \times 3 = 6$; ce qui peut être compris comme « homme = animal $\times$ raisonnable », ou traduit par « l'homme est un animal raisonnable ».

Bien qu'il ne parvint pas au bout de son projet et de ses ambitions, les écrits de Leibniz sur le langage universel eurent une influence majeure pour de nombreux chercheurs et créateurs de langages, bien après lui ; ce qui peut faire de Leibniz le précurseur de la pasigraphie ^{[1][2][3]}. ¶

Leibniz

^{[1][2][3]}

GAUTIER, Charles
« Leibniz, un philosophe du graphisme », *Visions Carto*, [disponible en ligne], 24 avril 2020.



Gottfried Wilhelm Leibniz



2

Animal

$\times$



3

Raisonné

=



6

L'homme est un animal raisonné

Hamburg Notation System

1 1 9

HAMNOSYS, COLLECTIF
Hamburg Notation System,
site officiel, [disponible
en ligne].

HamNoSys (*Hamburg Notation System*) est un système de notation et de transcription de la Langue des Signes, dont la forme iconique des symboles est directement inspirée par l'aspect des gestes signés (tels que l'emplacement, la forme, l'orientation ou encore le mouvement de la main). Celui-ci est développé depuis 1984 à l'Université de Hambourg en Allemagne, et en est actuellement à sa quatrième révision ^{1 1 9}.

En reprenant les critères de description employés par Charles Gautier pour définir la forme iconique des différentes pasigraphies, on peut qualifier les signes du système de notation *HamNoSys* de signes motivés, compte tenu de leur relation immédiate et intuitive vis-à-vis du corps humain.

À l'heure actuelle, le système de notation *HamNoSys* n'a pas encore été encodé dans l'Unicode : ses utilisateurs doivent donc installer une police de caractères spécifique (*HamNoSysUnicode.ttf*) pour pouvoir en faire usage. ¶



Hamburg Notation System





Formes de la main



Direction des doigts étendus



Orientation de la paume



Mouvement



i



Switzerland



going-to



Sign- writing

1 2 0

SUTTON, Valérie
SignWriting Site, site officiel,
[disponible en ligne].

SignWriting est un système de notation et de transcription de la Langue des Signes développé par la danseuse américaine Valérie Sutton à partir de 1974, soit, deux ans après la conception par Sutton d'un autre système d'écriture pour la danse, nommé *DanceWriting* 1 2 0.

Les signes composant le système de notation *SignWriting* sont hautement figuratifs : celui-ci emploie des symboles pictographiques combinés à des représentations simplifiées du corps humain (comme le visage ou les mains), afin de décrire les expressions faciales, l'orientation, les contacts, les mouvements et l'emplacement du corps. L'ensemble des symboles est réparti dans un carré imaginaire représentant l'espace physique du signant.

À l'instar du système *HamNoSys*, le système *SignWriting* permet de lire et d'écrire toutes les langues gestuelles du monde ; mais contrairement à celui-ci, le système *SignWriting* a été encodé dans l'Unicode en 2015. *SignWriting* permet une facilité d'accès à la Langue des Signes pour les personnes entendant, mais aussi et surtout, la préservation de celle-ci pour les personnes sourdes et malentendantes. ¶





Signwriting

Valérie Sutton

Typannot

1 2 1

GESTUALSCRIPT

Typannot, site officiel,
[disponible en ligne].

1 2 2

RÉBULARD, Morgane

« *Typannot*: comment écrire
la langue des signes? »,
colloque *Prospectives
Graphiques*, Chaumont,
Le Signe, [disponible
en ligne], mars 2019.



Typannot est un projet de recherche entrepris en 2007, suite au projet de diplôme de deux étudiants en design graphique de l'ESAD d'Amiens, et dont l'objectif est de représenter graphiquement la Langue des Signes. Le projet est aujourd'hui mené par un groupe de recherche interdisciplinaire du nom de *GestualScript*, regroupant des linguistes, des typographes, des graphistes numériques, des développeurs ou encore des ingénieurs typographiques. *Typannot* vise à développer un système de notation typographique, afin de rendre possible l'écriture de la Langue des Signes avec son propre registre, afin d'encourager la préservation et le rayonnement de la culture sourde dans sa propre langue ^{1 2 1}.

Le système de notation *Typannot* prend la forme d'une écriture synthétique et figurative : chaque signe est décrit par une formule détaillée sous forme de liste, afin que les caractéristiques puissent être assignées à un glyphe unique.

Au fil des années, le projet a largement évolué et a poursuivi différentes pistes de développement (photocalligraphie, captation numérique et projets éditoriaux), avant de s'affirmer et de se concrétiser sous la forme du projet *Typannot*. Pour travailler, l'équipe de recherche s'est fixée quelques contraintes pour la forme finale du système : être typographique, lisible et écrivable avec un stylo (pas de système interactif) ; être modulaire ; être génératif (millions de glyphes) ; intégrer le standard informatique Unicode (pour être reconnu comme un système d'écriture en soi et pour pouvoir être utilisé par tous) ; être requêtable ^{1 2 2}.

À terme, le projet *Typannot* doit prendre la forme d'une famille de caractères composée de quatre fontes différentes (main, membre supérieur, bouche, œil), accompagnée par la création d'une interface de saisie libre d'accès, pour pouvoir construire ses glyphes soi-même (avatar 3D de la main pour l'aspect morphologique et affichage du glyphe en parallèle). ¶

forme de la main	forme composée
	
Formule graphématique	Formule générique
 droite	 pouce
 index	 courbés
	 à moitié ouverts
	 contact
 majeur	 annulaire
 auriculaire	 droits
	 ouverts






FINGERS UPPER LIMB MOUTH MOUVEMENT







	RIGHT	INDEX	MIDDLE	curved	open	X	T
Shape				curved	curved		
angle	↖	↖	↖	↖	open		
relation	X	≡	≡	≡	≡	≡	≡
thumb	→	→	→	→	→	→	→

Gymno- graphie

1 2 3

TRIMARDEAU, Camille

« Un système d'écriture pour la notation gymnique », ANRT, [disponible en ligne], 2016

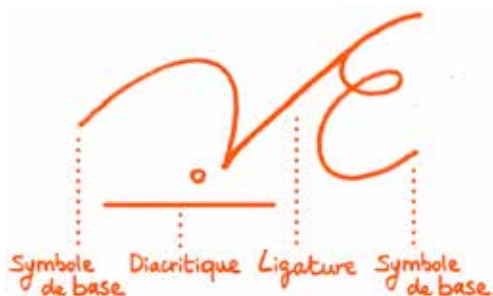
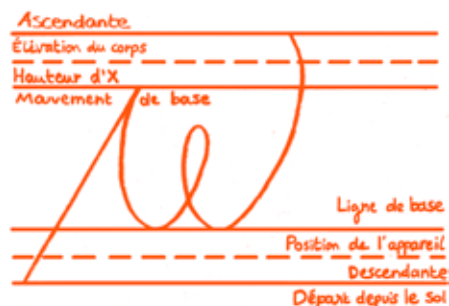


Camille Trimardeau

Mené entre 2016 et 2018 à l'ANRT (Atelier National de Recherche Typographique) par la designer graphique et ancienne gymnaste de haut niveau Camille Trimardeau, Gymnographie est un projet de recherche sur la notation de la gymnastique artistique. À partir des signes publiés dans le code du pointage en 1979, par la Fédération Internationale de Gymnastique (représentant les principales acrobaties de la gymnastique artistique féminine), Camille Trimardeau propose un système typographique dont l'objectif de rendre le système d'évaluation et d'écriture plus accessible et intelligible au public, en créant une police de caractères modulable à partir des signes originaux ¹²³.

Grâce aux combinaisons permises par le système original de notation, elle considère les signes de la notation gymnique comme les lettres d'un alphabet, en caractérisant chacun d'entre eux par une hauteur d'X, des ascendantes, des descendantes, des ligatures ou encore des diacritiques.

Cette transcription symbolique poursuit quatre objectifs majeurs : la communication à l'international, la rapidité d'écriture, la mémorisation des acrobaties et enfin la rapidité du calcul. L'ambition finale de ce projet est de proposer un système typographique cohérent, qui intègre la grammaire spécifique de cette écriture, dans le but de créer de nouveaux outils interactifs et utiles à la notation gymnique. ¶



(e) (ee) (eee)! ~ e E
 X ^ m m Z N W

CODE DE POINTAGE

(e)	⌊	^	γ	~	!	u	o	u	~
-----	---	---	---	---	---	---	---	---	---

NOTATION MANUELLE

(e)	⌊	^	m	p	!	e	o	u	~
(e)	⌊	^	m		!		o	u	~
e		^	γ		!		o	u	~
(e)		^	m		e		o	u	~
(e)		^	m		!	!	o		~



Glossaire

L'ensemble des définitions présentes dans ce glossaire sont issues des dictionnaires en ligne suivants : le CNRTL, le Robert, l'Encyclopædia Universalis, l'Encyclopédie, l'Érudit, la Langue Française.

A

AUCTORIAL

Adjectif. Anglicisme.
Relatif à un auteur ;
qui est d'un auteur.

ARCHIVES

n. fém. plur.
Ensemble de documents
hors d'usage courant,
rassemblés, répertoriés
et conservés pour servir
à l'histoire d'une collec-
tivité ou d'un individu

B

BESOIN

n. masc. sing.
Situation de manque
ou prise de conscience
d'un manque.

C

CARACTÈRE

Linguistique.
Signe appartenant à un
système d'écriture.

CHORÉGRAPHIE

n. fém. sing. Vieilli.
Méthode de trans-
cription des pas et des
figures de la danse.

COMMUNICATION

n. fém. sing.
Linguistique. Psychologie.
Sciences sociales.
Processus par lequel une
personne (ou un groupe de
personnes) émet un mes-
sage et le transmet à une
autre personne (ou groupe
de personnes) qui le reçoit,
avec une marge d'erreurs
possibles (due, d'une part, au
codage de la langue parlée
ou écrite, langage gestuel ou
autres signes et symboles,
par l'émetteur, puis au
décodage du message par
le récepteur, d'autre part
au véhicule ou canal de
communication emprunté).

CUNÉIFORME

Adjectif.
Qui a la forme d'un coin
(du latin *cuneus*, « coin »).
A donné son nom à l'écriture
cunéiforme, une écriture
en forme de coins.

D

DESSIN

n. masc. sing.
Art de représenter des
objets (ou des idées,
des sensations) par des
moyens graphiques.

DOUBLE ARTICULATION DU LANGAGE

Linguistique.
Concept linguistique défini
par André Martinet en 1960.
La double articulation
désigne la propriété de tout
énoncé linguistique d'être
segmenté à deux niveaux :
à un premier niveau (la pre-
mière articulation), en unités
ayant à la fois une face
formelle (signifiant, dans la
terminologie saussurienne)
et une face significative
(signifié, dans la même
terminologie) ; ces unités
peuvent être de longueur
variable (phrase, syntagme,
etc.) ; on appelle monème
l'unité significative minimale
(bateau, rateau, gâteau).

À un second niveau (la seconde articulation), ces unités peuvent elles-mêmes être segmentées en unités plus petites n'ayant pas de sens, mais participant à la distinction du sens des unités de première articulation : les unités distinctives (dans /bato/, /rato/ et /gato/, /b/, /r/ et /g/ sont les unités distinctives qui servent à distinguer le sens des trois unités significatives).

E

ÉCRITURE

n. fém. sing.

Système de représentation graphique d'une langue.

G

GESTE

n. masc. sing.

Mouvement extérieur du corps (ou de l'une de ses parties), perçu comme exprimant une manière d'être ou de faire (de quelqu'un).

GLYPHE

n. masc. sing.

Inscription, trait gravé en creux.

H

HIÉROGLYPHE

n. masc. sing.

Caractère sacré de l'écriture égyptienne antique, à valeur figurative, idéographique ou phonétique

I

ICONICITÉ

n. fém. sing.

Didactique.

Caractère d'icone (signe qui ressemble à ce qu'il désigne, à son référent).

IDÉOGRAMME

n. masc. sing.

Linguistique.

Symbole graphique représentant non pas un phonème ou une syllabe, mais une ou plusieurs unités de sens.

INTERPRÉTATION

n. fém. sing. Théâtre.

Cinéma. Musique.

Action de jouer un rôle ou un morceau de musique en traduisant de manière personnelle la pensée, les intentions d'un auteur ou d'un musicien ; résultat de cette action.

L

LANGAGE

n. masc. sing.

Faculté que les hommes possèdent d'exprimer leur pensée et de communiquer entre eux au moyen d'un système de signes conventionnels vocaux et/ou graphiques constituant une langue.

LANGUE

n. fém. sing.

Linguistique.

Système d'expression et de communication par des moyens phonétiques (parole) et éventuellement graphiques (écriture), commun à un groupe social (communauté linguistique).

LOGOGRAMME

n. masc. sing.

Dessin correspondant à une notion ou à une suite de sons, dans les écritures dites à idéogrammes (hiéroglyphes, caractères chinois).

M

MARQUE

n. fém. sing.

Signe matériel, empreinte sur une chose, servant à la distinguer, à la reconnaître ou servant de repère.

MÉMOIRE

n. fém. sing.

Faculté de conserver et de rappeler des choses passées et ce qui s'y trouve associé; l'esprit, en tant qu'il garde le souvenir du passé.

MONÈME

n. masc. sing.

Linguistique.

Unité minimale de la première articulation (par opposition au phonème, unité minimale de la seconde articulation), dotée d'une forme et d'un sens.

MORPHÈME

n. masc. sing.

Linguistique.

Forme minimum douée de sens (mot simple ou élément de mot).

MONOSÉMIQUE

Adjectif. Linguistique.

Caractère d'une unité significative, lexicale ou grammaticale, qui n'a qu'un seul sens.

N

NOTATION

n. fém. sing. Musique.

Ensemble des signes conventionnels qui servent à fixer par écrit les sons musicaux et leur interprétation.

NEUME

n. masc. sing.

Musique religieuse.

Chacun des divers signes de la notation musicale du plain-chant du Moyen Âge, en forme de point, d'accent ou de trait, dans le plain-chant (écrits sans portée).

O

ORDONNANCEMENT

n. masc. sing.

Didactique.

Façon dont une chose est ordonnée.

P

PASIGRAPHIE

n. fém. sing.

Linguistique.

Écriture universelle, système de notation universelle.

PAROLE

n. fém. sing.

Faculté d'exprimer et de communiquer la pensée au moyen du système des sons du langage articulé émis par les organes phonateurs.

PARTITION

n. fém. sing. Musique.

Réunion synoptique de toutes les parties (voix et/ou instruments) d'une composition musicale, notées sur autant de portées distinctes et disposées les unes au-dessous des autres, de manière à en saisir l'ensemble d'un seul coup, les parties les plus aiguës aux lignes supérieures, les plus graves aux lignes inférieures.

PERSISTER

vb. intransitif.

Rester de façon durable, continuer d'exister; subsister

PICTOGRAMME

n. masc. sing.

Dessin figuratif plus ou moins réaliste ou stylisé, utilisé à des fins de communication mais sans référence au langage parlé.

PHONÈME

n. masc. sing.

Élément sonore du langage parlé, considéré comme une unité distinctive. Phonétique

PROTO-ÉCRITURE

n. fém. sing.

Écriture de la Préhistoire, souvent pictographique.

R

RÉBUS

n. masc. sing.

Devinette graphique mêlant lettres, chiffres, dessins, dont la solution est une phrase, plus rarement un mot, produit par la dénomination, directe ou homonymique, de ces éléments.

REENACTMENT

n. masc. sing.

Anglicisme.

Ce terme qui n'a pas d'équivalent satisfaisant en français désigne les phénomènes de récréation, de reconstitution, de reprise et d'autres formes de réactivation vivante d'œuvres performatives du passé, d'événements historiques ou de phénomènes culturels.

S

SÉMASILOGRAPHIE

n. fém. sing.

Linguistique.

Système de signes graphiques autonomes en signification, indépendants de la représentation phonétique.

SÉMANTIQUE

n. fém. sing.

& adjectif.

Étude d'une langue ou des langues considérées du point de vue de la signification; théorie tentant de rendre compte des structures et des phénomènes de la signification dans une langue ou dans le langage.

SIGNAL

n. masc. sing.

Signe convenu par lequel quelqu'un donne une information, un avertissement à quelqu'un, indique à quelqu'un le moment de faire quelque chose.

SIGNE

n. masc. sing.

Linguistique.

Unité linguistique constituée d'une partie physique, matérielle, le signifiant, et d'une partie abstraite, conceptuelle, le signifié. Graphème ou caractère ayant une valeur donnée dans un système d'écriture.

SIGNIFIANT

n. masc. sing.

& adjectif.

Partie matérielle du signe (forme, phonèmes ou sons, caractères écrits), opposée et liée au signifié.

SIGNIFIÉ

n. masc. sing.

& adjectif.

Contenu du signe (sens), opposé et lié au signifiant.

SOUNDPAINTING

n. masc. sing.

Anglicisme.

Langage de signes, universel et multidisciplinaire, permettant la composition en temps réel, pour les musiciens, les comédiens, les danseurs et les artistes visuels.

SOUNDPainter

n. masc. & fém.

sing. Anglicisme.

Chef d'orchestre, compositeur qui vient diriger l'ensemble des artistes (musiciens, comédiens, danseurs et artistes visuels) à l'aide des signes de *soundpainting*.

SYMBOLE

n. masc. sing.

Être, objet ou fait perceptible, identifiable, qui, par sa forme ou sa nature, évoque spontanément (dans un groupe social donné) quelque chose d'abstrait ou d'absent.

SYSTÈME

n. masc. sing.

Linguistique.

Ensemble des symboles utilisés pour représenter le discours parlé ou pensé.

TRANSMISSION

n. fém. sing.

Action de transmettre, de faire passer quelque chose à quelqu'un ; résultat de cette action.

T

TÉMOIN

n. masc. sing.

Littéraire.

Ce qui, par sa présence, son existence, atteste, permet de constater, de vérifier.

Les derniers témoins d'une civilisation disparue.

U

UNIVOQUE

Adjectif.

Qui n'est susceptible que d'une seule interprétation.

TRACE

n. fém. sing.

Marque physique, matérielle laissée par quelqu'un ou quelque chose sur, en quelqu'un ou quelque chose.

TRADUIRE

vb. transitif.

Faire passer d'une langue dans une autre, en tendant à l'équivalence de sens et de valeur des deux énoncés.

TRANSCRIRE

vb. transitif.

Linguistique.

Faire correspondre terme à terme les unités discrètes de la langue parlée et les unités graphiques

Bibliographie

B

BARRAULT, Jérémy
« Notation alternative /
musique continue (1/3) », *Tombolo*, 21 juillet 2015,
<https://www.t-o-m-b-o-l-o.eu>, consulté le
3 novembre 2024.

BARRAULT, Jérémy
« Notation alternative /
musique continue (2/3) », *Tombolo*, 12 septembre 2015,
<https://www.t-o-m-b-o-l-o.eu>, consulté le
3 novembre 2024.

BERGERHAUSEN, Johannes
& HELMIG, Ilka
*Missing Scripts.
The Proposals.
(Alphabetum IV)*
La Haye, West Den
Haag, 2019.

BING, Xu
Xu Bing, site officiel, <https://www.xu-bing.com/>, consulté le
17 novembre 2024.

BLISSYMBOLICS,
COLLECTIF
Blissymbolics, site
officiel, <https://www.blissymbolics.org>,
consulté le 19 mai 2024.

BOCKAERT, Joël
« La Communication
dans le vivant », *Académie des Sciences
et Lettres de
Montpellier*, 2 mars 2020,
<https://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr>,
consulté le 23 avril 2024.

BOYER, Christine
« La pasigraphie de Jean
Effel », *Hypothèses*,
7 janvier 2015, <https://bibulyon.hypotheses.org/2790>, consulté le
15 septembre 2024.

BRINGHURST, Robert
*La Forme solide du
Langage. Essai sur
l'Écriture et le
Sens*, [The Solid Form Of
Language: An Essay On
Writing And Meaning],
(trad. de l'anglais par
CLARKE, Jean-Marie et
NEVEU, Pascal), Paris,
Ypsilon, 2021, Éd. or. 2004.

BRISSON, Luc &
DORION, Louis-André
*Platon. Œuvres
complètes*, Paris,
Flammarion, 2008.

BURTE, Laurent
Scratch graphique,
Paris, Pyramyd, 2003.

C

CALVET, Louis Jean
« Double articulation », *Encyclopædia
Universalis*, <https://www.universalis.fr>, consulté
le 31 octobre 2024.

CALVET, Louis Jean
Histoire de l'Écriture,
Paris, Hachette, 1998.

CARLUCCIO, John
*Turntablist
Transcription
Methodolgy*, site
officiel, <https://www.ttm-dj.com>, consulté
le 3 novembre 2024.

CENTRE BENESH,
COLLECTIF
« L'Écriture Benesh. Benesh
Movement Notation : un
système pour décrire et
analyser le mouvement », *Centre Benesh*, site
officiel, <https://www.centrebenesh.fr>,
consulté le 3 juin 2024.

CHRISTIN, Anne-Marie
Histoire de l'Écriture. De l'Idéogramme au multimédia, Paris, Flammarion, 2012.

CLERGET, Joël
« L'enfant et l'écriture », *CAIRN*, 2010, <https://shs.cairn.info>, consulté le 02 octobre 2024.

CNRTL, COLLECTIF
Pour les articles suivants :
« Interprétation », « Langage »,
« Monosémie »,
« Notation », « Pasigraphie »,
« Partition », « Univoque »,
Centre National de ressources textuelles et lexicales, <https://www.cnrtl.fr>, consulté le 31 octobre 2024.

CONTESSE, Adrien &
PINCHAUD, Antoine
Vocal Grammatica,
site officiel, <https://www.vocalgrammatics.fr/>,
consulté le 6 mai 2024.

D
D'ERRICO, Francesco
& MAGINIOT, François
« Découverte du plus
ancien dessin au crayon »,
CNRS, 12 septembre 2018,
<https://www.cnrs.fr>,
consulté le 23 avril 2024.

DONDIS, Donis A.
La syntaxe de l'Image. Introduction à l'Alphabétisation visuelle, [A Primer of Visual Literacy], (trad. de l'anglais par BORTOLOTTI, Marie-Mathilde), Paris, B42, coll. « Façons », 2023, Éd. or. 1974.

E
ENCYCLOPÉDIE, COLLECTIF
« Auctorial », *Encyclopédie*,
<https://www.encycopedie.fr>,
consulté le 31 octobre 2024.

ÉRUDIT, COLLECTIF
« Le reenactment ou le répertoire en régime intermédiaire », *Érudit*,
<https://www.erudit.org>,
consulté le 31 octobre 2024.

F
FERRARA, Silvia
La Fabuleuse histoire de l'Invention de l'Écriture, [La grande invenzione. Storia del mondo in nove scritture misteriose] (trad. de l'italien par DALARUN, Jacques), Paris, Éd. du Seuil, 2021, Éd. or. 2019.

FREUDENTHAL, Hans
« Notation mathématique », *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr>, consulté le 31 octobre 2024.

FRUTIGER, Adrian
Des signes et des hommes, Lausanne, Delta & Spes, 1983.

G
GAUTIER, Charles
« La notion de pasigraphie : les écritures universelles », colloque *Prospectives Graphiques*, Chaumont, Le Signe, mars 2019, <https://www.youtube.com>, consulté le 30 mars 2024.

GAUTIER, Charles
« Leibniz, un philosophe du graphisme », *Visions Carto*, 21 avril 2020, <https://www.visionscarto.net>, consulté le 12 mai 2024.

GESTUALSCRIPT
Typannot, site officiel, <https://www.typannot.com>, consulté le 3 novembre 2024.

GOODY, Jack
*La Raison graphique.
La Domestication de
la Pensée sauvage*,
[The Domestication of
the Savage Mind], (trad. de
l'anglais par BAZIN Jean),
Paris, Les Éd. de Minuit,
1979, Éd. or. 1977.

H

HAMNOSYS, COLLECTIF
*Hamburg Notation
System*, site officiel,
<https://www.sign-lang.uni-hamburg.de>, consulté
le 17 septembre 2024.

HUGO, Victor
*En voyage. Alpes
et Pyrénées*, Paris,
Librairie du Victor Hugo
illustré, 1839 – 1843.

HUZ, Olivier
*Prendre l'Image.
Le Graphisme comme
situation politique*,
Toulouse, Loreleï, 2024.

I

INGOLD, Tim
*Une brève histoire
des lignes*, [Lines: A
Brief History], (trad. de
l'anglais par RENAUT,
Sophie), Bruxelles, Zones
sensibles, 2011, Éd. or. 2007.

ISOTYPE, COLLECTIF
Gerd Arntz Web
Archive, site officiel,
<https://gerdarntz.org/isotype.html>, consulté
le 15 septembre 2024.

J

JANSSEN, Ruud
*Sign Icons
(Gebareniconen).
A Writing System
for Sign Language.
(Alphabetum VIII)*,
(trad. de l'allemand par
HOCK, Cindy), La Haye,
West Den Haag, 2021.

JEAN, Georges
*Langage de signes.
L'Écriture et
son double*, Paris,
Gallimard, 1989.

L

LA LANGUE FRAN-
ÇAISE, COLLECTIF
« Signifiant – signifié »,
La langue française,
<https://www.lalanguefrancaise.com>,
consulté le 31 octobre 2024.

LE ROBERT, COLLECTIF
Pour les articles suivants :
« Langue », « Persister »,
« Ordonnancement »,
« Témoin », *Le Robert*,
<https://dictionnaire.lerobert.com>, consulté
le 31 octobre 2024.

LOUPPE, Laurence,
DOBBELS, Daniel,
VIRILIO, Paul, THOM,
René, LAURENTI, Jean-
Noël & PRESTON-
DUNLOP, Valérie
Danses Tracées, Dijon,
Les Presses du réel, 1991.

M

MENNECIER, Philippe
« Depuis quand l'humain
est-il capable de parler ? »,
*Muséum National
d'Histoire Naturelle*,
2023, <https://www.mnhn.fr>,
consulté le 23 avril 2024.

MORIN, Hervé
« Des sangliers des Célèbes
sur la plus ancienne fresque
figurative au monde »,
Le Monde, 13 janvier 2021.

MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE NATIONALE, COLLECTIF

« Une grotte unique au monde. Des mains », *Musée d'Archéologie nationale*, site officiel, [https:// archeologie.culture.gouv.fr](https://archeologie.culture.gouv.fr), consulté le 11 mai 2024.

Q

QUIGNARD, Pascal
« L'écriture, un code graphique », *BNF Les Essentiels*, 2002, [https:// essentiels.bnf.fr](https://essentiels.bnf.fr), consulté le 21 septembre 2024.

P

PAILLET, Patrick
« Pourquoi l'humain dessinait sur les parois des cavernes ? », *Muséum National d'Histoire Naturelle*, 2023, <https://www.mnhn.fr>, consulté le 23 avril 2024.

PAVILLON COMPA-
GNIES MARITIMES FRAN-
ÇAISES, COLLECTIF
« Code Reynold
(1855 – 1863) », *Pavillon compagnies maritimes françaises*, [http:// pavillon.houseflag.free.fr](http://pavillon.houseflag.free.fr), consulté le 4 avril 2024.

R

RÉBULARD, Morgane
« Typannot : comment écrire la langue des signes ? », colloque *Prospectives Graphiques*, Chaumont, Le Signe, mars 2019, <https://www.youtube.com>, consulté le 30 mars 2024.

RODARI, Florian
L'Univers comme alphabet, Paris, Gallimard, 2016.

ROLIN, Étienne
Erolgraphs : Palettes graphiques comme outil de composition, vol. I, Bordeaux, Questions de Tempéraments, s.d.

ROYOUX, Jean-Christophe
« Sur la piste des Isotypes ancêtres de nos émojis », *Centre Pompidou*, 18 juillet 2022, <https://www.centrepompidou.fr>, consulté le 30 novembre 2024.

S

SERMON, Julie &
CHAPUIS, Yvane
Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles), Dijon, Les Presses du réel, coll. « Nouvelles Scènes / Manufacture », 2016.

SORLIN, Sandrine
« La langue philosophique de John Wilkins (1614–1672) : langage universel ou utopie linguistique ? », *Open Edition journals*, septembre 2007, [https:// journals.openedition.org](https://journals.openedition.org), consulté le 25 juin 2024.

SOUCHIER, Emmanuël,
CANDEL, Étienne,
GOMEZ-MEJIA, Gustavo & JEANNE-
PERRIER Valérie
Le Numérique comme écriture. Théories et méthodes d'analyse, Paris, Éd. Armand Colin, coll. « Codex », 2019.

SUTTON, Valérie
SignWriting Site, site officiel, [https:// www.signwriting.org](https://www.signwriting.org), consulté le 19 mai 2024.

T

THOMPSON, Walter
Soundpainting, site officiel, <https://www.soundpainting.com>, consulté le 19 mai 2024.

TOBISCH, Léopold
« L'histoire des partitions graphiques, ou comment jouer une image », *Radio France*, 19 août 2022, <https://www.radiofrance.fr>, consulté le 25 octobre 2024.

TRIMARDEAU, Camille
« Un système d'écriture pour la notation gymnique », *ANRT*, 2016, <https://anrt-nancy.fr/>, consulté le 03 juin 2024.

W

WIKIPÉDIA, COLLECTIF
« Code international des signaux maritimes », *Wikipédia*, <https://fr.wikipedia.org>, consulté le 8 avril 2024.

WIKIPÉDIA, COLLECTIF
« Creative Music Studio », *Wikipédia*, <https://en.wikipedia.org>, consulté le 4 mars 2024.

WIKIPÉDIA, COLLECTIF
« Étienne Rolin », *Wikipédia*, <https://en.wikipedia.org>, consulté le 4 mars 2024.

Z

ZALI, Anne & BERTHIER, Annie
L'Aventure des écritures. La Page, Paris, BNF, 1997.

ZALI, Anne & BERTHIER, Annie
L'Aventure des écritures. Matières et formes, Paris, BNF, 1997.

ZALI, Anne & BERTHIER, Annie
L'Aventure des écritures. Naissances, Paris, BNF, 1997.

ZWER, Nephys
« Isotype... des images à lire », *Visions Carto*, 26 janvier 2020, <https://www.visionscarto.net>, consulté le 12 mai 2024.

Iconographie

Le dessin étant au cœur de ma pratique, j'ai choisi de redessiner l'ensemble de mes sources iconographiques. Ce choix me paraissait pertinent, compte tenu du lien existant entre l'écriture et le dessin, qui occupe une place centrale dans ma thématique de mémoire. Ci-dessous, les références iconographiques sont classées par ordre d'apparition dans l'ouvrage : certaines sont des propositions d'illustration et n'ont, de fait, pas d'autre source que mon imagination.



THOMPSON, Walter
Workbook 1 (Musique - Niveau 1)
p.18 – 19
Scan numérique
n.d.



D'ERRICO, Franscesco & HENSHILWOOD, Christopher
Dessin composé de neuf lignes tracées au crayon d'ocre sur un fragment de roche, grotte de Blombos (Afrique du Sud)
Fragment de roche
-73 000 ans



AUBERT, Maxime
Peinture de sanglier des Célèbes, grotte de Leang Tedongnge (Indonésie)
Peinture pariétale
-45 500 ans



Clottes, Jean
Mains négatives de la Grotte Chauvet (France)
Peinture rupestre
-36 000 ans



BNF LES ESSENTIELS
Diffusion de l'écriture cunéiforme du III^e au I^{er} millénaire avant J.-C.
Carte géographique
n.d.



DORTIER, Jean-François
Les foyers des premières écritures
 Carte géographique
 19 décembre 2023



RAUX, Franck (RMN-Grand Palais)
Bulle-enveloppe scellée et calculi,
Suse (Iran)
 Bulle-enveloppe en argile; diam. 6 cm
 Vers -3 300 ans



OLIVIER, Thierry (Musée du Louvre)
Tablette sumérienne économique ou administrative (pré-cunéiforme), Basse Mésopotamie
(Irak actuel)
 Tablette en calcaire; L. 4,5 cm × l. 4,3 cm, ép. 2,4 cm
 Entre -3 500 et -3 100 ans



LARRIEU, Christian (RMN-Grand Palais)
Tablette en écriture protoélamite,
ancienne région d'Élam (Iran actuel)
 Tablette en terre cuite; H. 11,7 cm × l. 17,3 cm, ép. 2,5 cm
 Vers -3 000 ans



GIRAUDON (Musée du Caire)
Palette votive au nom du roi Narmer
(hiéroglyphique), ville de Nekhen - dite
Hiérakonpolis par les Grecs - (Égypte)
 Palette en grauwacke; H. 64 × l. 0,42 cm
 Vers -3 100 ans



RMN-GRAND PALAIS (Musée du Louvre)
Tablette économique d'apport d'ânes à un
cultivateur, un forgeron, un corroyeur (cu
néiforme), Basse Mésopotamie (Irak actuel)
 Tablette en argile cuite; L. 7,3 × l. 7,3 cm, ép. 2,4 cm
 Vers -2 360 ans



THE TRUSTEES OF THE BRITISH MUSEUM
*Sceau représentant un rhinocéros,
 civilisation de la vallée de l'Indus,
 Mohenjo-Daro (Pakistan actuel)*
 Sceau en stéatite sculptée; L. 3,3 x l. 3,3 cm, ép. 1,3 cm
 Entre -2 500 et -2 000 ans



RMN-GRAND PALAIS
*Plastron de tortue incomplet utilisé
 pour la scapulomancie, ou divination
 par écaille de tortue (Chine)*
 Plastron de tortue incomplet; H. 11 cm
 Entre -1 400 et -1 100 ans



CARRASCO, Michael D.
Stèle de Cascajal (Mexique actuel)
 Stèle concave; 11,5 kg; L. 36 x l. 21 cm, ép. 13 cm
 Date débattue mais au moins -900 ans



ANONYME
*Origine et évolutions du caractère
 « poisson » en chinois*
 Illustration
 n.d.



ANONYME
*Origine et évolutions de la lettre « A »
 de l'alphabet latin*
 Illustration
 n.d.



BLISS Charles K.
Caractères de la langue Blissymbols
 Caractères typographiques
 1949



ARNTZ, Gerd
*Illustration du système Isotype,
 catégorie people*
 Dessin par linogravure
 1928 - 1965



ANONYME

Code international des signaux maritimes
 Pavillons de la marine
 En vigueur depuis 1863



CAGE, John

Cartridge music, New York (États-Unis)
 Partition musicale
 1960



MUSÉE NATIONAL DE DAMAS, SYRIE

Hymne à Nikkal, plus ancienne partition musicale connue en écriture cunéiforme, Babylonie (Irak actuel)
 Tablette d'argile
 Vers -1400 ans



LARRIERU, Christian (RMN-GRAND PALAIS)

Hymne d'Athénaios, inscription murale sur le mur sud du trésor des Athéniens avant son transport au musée de Delphes (Grèce)
 Inscription gravée dans la pierre
 Vers - 128 ans



BOSSEUR, JEAN-YVES

Illustration de l'évolution du dessin des signes musicaux
 D'après l'ouvrage *Du son au signe*, Paris, Éd. alternatives, coll. écritures, p. 14 – 66
 2005



D'AREZZO, Guido

Hymne à Saint-Jean-Baptiste à l'origine du nom des 7 notes de musique (Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si) : Ut queant laxis resonare fibris / Mira gestorum famuli tuorum / Solve polluti labii reatum / Sancte Iohannes.
 Partition musicale
 XI^e siècle



BURTE, Laurent
Caractères du système Scratch graphique
 Caractères typographiques
 2003 – 2008



BURTE, Laurent
Caractères du système Scratch graphique
 Caractères typographiques
 2003 – 2008



CARLUCCIO, John
Caractères du système Turntablist
Transcription Method
 Caractères typographiques
 1997



CONTESSE, Adrien
Caractères du système Vocal Grammatics
 Caractères typographiques
 2015 – 2024



CONTESSE, Adrien
Caractères du système Vocal Grammatics
 Caractères typographiques
 2015 – 2024



ANONYME
Basses danses de Cervera et de Tarragone
 Manuscrit
 1495



ARBEAU, Thoinot
L'Orchésographie
 Traité de danse (publication)
 1588



FEUILLET, Raoul Auger
Chorégraphie, où l'art de d'écrire (sic)
la danse par caractères et figures
 Traité de danse (publication)
 1700



FEUILLET, Raoul Auger
*Chorégraphie, où l'art de d'écrire (sic)
 la danse par caractères et figures*
 Traité de danse (publication)
 1700



LABAN, Rudolf
Système de notation Laban
 Illustration
 1928



LABAN, Rudolf
Système de notation Laban
 Illustration
 1928



CONTÉ, Pierre
Système de notation Conté
 Illustration
 1931



BENESH, Rudolf
Système de notation Benesh (ou choréologie)
 Illustration
 1955



MAREY, Étienne Jules
Saut à la perche
 Chronophotographie; positif sur verre, L. 47 x l. 87 cm
 1890



BENESH, Rudolf
Système de notation Benesh (ou choréologie)
 Illustration
 1955



UNIVERSITÉ D'HAMBOURG
*Système de notation HamNoSys
 (Hamburg Notation System)*
 Illustration
 1984 – 2024



SUTTON, Valérie
Système de notation SignWriting
 Caractères typographiques
 1974 – 2024



GESTUALSCRIPT
Caractères du système de notation Typannot
 Caractères typographiques
 2007 – 2024



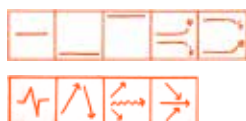
TRIMARDEAU, Camille
Caractères du système de notation Gymnographie
 Caractères typographiques
 2016 – 2018



ROLIN, Étienne
Symboles du système de notation Erolgraph
 Caractères typographiques
 2007 – 2024



ROLIN, Étienne
Symboles du système de notation Erolgraph
 Partition musicale
 2007 – 2024



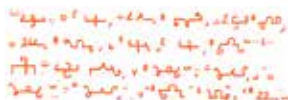
ROLIN, Étienne
Symboles du système de notation Erolgraph
 Partition musicale
 2007 – 2024



BLISS, Charles K.
Caractères de la langue Blissymbols
 Caractères typographiques
 1949



BLISS, Charles K.
Caractères de la langue Blissymbols
 Caractères typographiques
 1949



WILKINS-MOXON
Caractères du Real Character
 Caractères typographiques
 XVIIe siècle



EFFEL, Jean
Caractères issus de l'Avant-projet
 pour une écriture universelle
 Caractères typographiques
 1968



EFFEL, Jean
Illustration issue de l'Avant-projet
 pour une écriture universelle
 Illustration et annotations manuelles
 1968



EFFEL, Jean
Illustration issue de l'Avant-projet
 pour une écriture universelle
 Annotation manuelle
 1968



BING, Xu
Illustration issue d'Une histoire sans mots
 Illustration vectorielle
 2012



UNIVERSITÉ D'HAMBOURG
Système de notation HamNoSys
 (Hamburg Notation System)
 Illustration
 1984 – 2024



UNIVERSITÉ D'HAMBOURG
Système de notation HamNoSys
 (Hamburg Notation System)
 Illustration
 1984 – 2024



UNIVERSITÉ D'HAMBOURG
Système de notation HamNoSys
(Hamburg Notation System)
 Illustration
 1984 – 2024



SUTTON, Valérie
Système de notation SignWriting
 Caractères typographiques
 1974 – 2024



SUTTON, Valérie
Système de notation SignWriting
 Caractères typographiques
 1974 – 2024



GESTUALSCRIPT
Caractères du système de notation Typannot
 Caractères typographiques
 2007 – 2024



GESTUALSCRIPT
Caractères du système de notation Typannot
 Caractères typographiques
 2007 – 2024



GESTUALSCRIPT
Interface de l'application du système de notation Typannot
 Caractères typographiques
 2007 – 2024



TRIMARDEAU, Camille
Illustration des figures de gymnastique artistique féminine
 Caractères typographiques
 2016 – 2018



TRIMARDEAU, Camille
Caractères du système de notation Gymnographie
 Caractères typographiques
 2016 – 2018



TRIMARDEAU, Camille
Caractères du système de notation Gymnographie
 Caractères typographiques
 2016 – 2018



TRIMARDEAU, Camille
Caractères du système de notation Gymnographie
 Caractères typographiques
 2016 – 2018



TRIMARDEAU, Camille
Caractères du système de notation Gymnographie
 Caractères typographiques
 2016 – 2018

Remerciements

Je tiens à remercier

Lou DUVELLEROY,
Ma complice sans qui ce mémoire serait toujours truffé de la même faute de participe passé mais aussi, de choix graphiques éditoriaux douteux sous prétexte que « J'aime bien c'est sympa ». Tu as réussi à me faire suffisamment douter sur chacun de mes choix, pour me permettre d'aboutir à un résultat bien plus qualitatif, alors merci ♡.

François COTINAUD,
Pour m'avoir permis d'en apprendre toujours plus sur le soundpainting lors notre entretien, et pour son soutien sans faille à mon projet!

William BILMAN,
Pour m'avoir initié, le premier, au soundpainting et avoir fait germer cette graine en moi, entre musique, soundpainting et graphisme.

Walter THOMPSON,
Pour le temps consacré à répondre à mes multiples questions, malgré son emploi du temps chargé!

Charles GAUTIER,
Pour m'avoir invité à la journée d'étude en février 2024 à l'EBABX sur les écritures atypiques, pendant laquelle j'ai pu discuter avec Adrien Contesse; et m'avoir donné la chance de participer en tant au colloque sur la Traversée de la Mémoire en octobre 2024! Et plus généralement, pour les échanges toujours enrichissants que nous avons.

Aurélie GASCHE,
Pour son suivi et son soutien en tant que tutrice de mémoire, ainsi que les échanges que nous avons pu avoir.

Coline MESTAS,
Car il faut se trouver un soleil pour survivre à la dépression hivernale à Strasbourg, autant en choisir un qui vient du sud et réchauffe les ♡.

MES PROCHES,
Qui continuent de me soutenir dans mes (loooongues) études, même s'ils ne comprennent pas toujours ce que j'y fais ♡.

Colophon

Texte, iconographie & design graphique
Marine MONSEUX

Sous la direction de
Aurélie GASCHE

Relecture et correction
Olivier DELOIGNON
Lou DUVELLEROY

Caractères typographiques
LCT-Cibural
Caractère dessiné par
Distribué par

Compagnon Medium
Caractère dessiné par Sébastien Riollier
Distribué par Velvetyne

Compagnon Light Italic & Compagnon roman
Caractère dessiné par Juliette Duhé & Léa Pradine
Distribué par Velvetyne

Papiers
Imprimé sur Clairefontaine DCP coated 250 g/m² et 135 g/m²

Impression
Achevé d'imprimer à Strasprint
En 4 exemplaires
Décembre 2024

