

des mondes dessinés — frac
picardie
collèges

DOSSIER DE MEDIATION

alphabet

Guy Rombouts & Monika Droste, Etienne Pressager
dessins du fracpicardie



Etienne PRESSAGER, *L'alphabet turbulent*, 1994.

du 7 novembre au 9 décembre 2014

chauny
collège jacques cartier

INTRODUCTION

« Lire » un texte, « regarder » une image : voici les dispositions dans lesquelles nous ont mené les livres illustrés que nous feuilletons depuis l'enfance. Car si la pratique de l'enluminure, art qui consiste à décorer ou magnifier les lettres d'un texte, se développe dès le Moyen Age, elle ne résistera pas à l'apparition de l'imprimerie. Texte et image se dissocient, pour faire l'objet quelques siècles plus tard des expérimentations les plus diverses dans les arts visuels : premiers collages cubistes, typographies Dada et dans les années 1960, le Pop art ou le lettrisme français parmi d'autres. Mots-images, abécédaire illustré, chacun des artistes de l'exposition décline à sa manière, ludique, ironique ou poétique, la relation entre l'image et le langage.

De feuille en feuille, Etienne Pressager détourne les lettres de leur fonction première. Il revendique leur autonomie, leur confère des attitudes singulières, joue également du sens et de la construction des lettres pour illustrer de grands dessins à la gouache.

Guy Rombouts & Monika Droste ont imaginé un nouvel alphabet baptisé « Azart ». Leur objectif est de constituer un langage insolite, en dehors des conventions, qui vise une communication plus universelle. Chaque lettre est traduite par des signes qu'il faut décoder à l'aide des illustrations qui les accompagnent.

SOMMAIRE

NOTICES ŒUVRES

Guy Rombouts & Monika Droste
Etienne Pressager

GLOSSAIRE

I - LETTRE ET ALPHABET

1. L'alphabet comme support de l'imagination
2. Les lettres décrites dans la littérature et la poésie
3. Aperçu historique de la pratique de l'enluminure
4. Dans l'art moderne et contemporain

II - ENTRE SIGNE ET IMAGE

1. Ecriture cunéiforme, hiéroglyphe et calligraphie
2. Le jeu abstrait de l'écriture
3. Le signe : ni lettre, ni image
4. La part d'interprétation du design graphique

III - LA RELATION ENTRE TEXTE ET IMAGE

1. Dialectique des mots et des images
2. Statut du texte dans l'image
3. Texte et Image : chacun courtise l'autre et le fuit
4. Une traversée réciproque de l'un à l'autre
5. Ecrire sur le tableau
6. Dans l'art moderne et contemporain

LES PROPOSITIONS D'ATELIER A MENER EN CLASSE

- Maternelle : La lettre comme motif géométrique
- Élémentaire/Collège/Lycée : Dessiner un mot

NOTICES ŒUVRES

Guy ROMBOUTS & Monika DROSTE

Né en 1949 à Louvain (Belgique), vit et travaille à Anvers (Belgique).
Née en 1958 à Varsovie (Pologne), décédée en 1998 à Anvers (Belgique).



Alphabet, 1994
Ensemble de 26 dessins indissociables
Graphite, mine de plomb et crayon de couleur sur papier
56,5 x 38,5 cm chaque dessin
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1995.

La forme se confond ici avec le contenu. Les mots deviennent des images et les images des mots. Cette nouvelle interprétation de l'alphabet renvoie également à une réalité fluide à l'instar d'une carte géographique mobile qui serait à certains moments figée par l'écriture. Les mots-images, tels des îlots qui émergent, montrent que la langue est vivante, que sa géographie change ; la langue est un tamis, une enceinte.

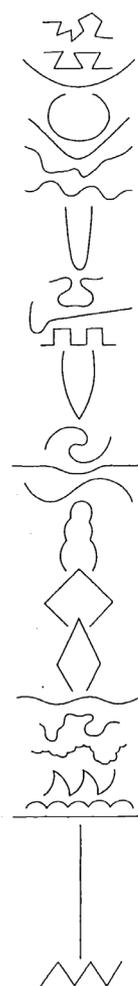
ROMBOUTS & DROSTE. Entretien avec Annie Chevretil Desbiolles. *Art Présence*, mars-avril 1993, n°3, p. 10-11.

Pendant plusieurs années, Guy Rombouts & Monika Droste ont travaillé ensemble à la création d'un nouvel alphabet jusqu'à la mort de cette dernière en 1998. Il s'agissait d'instituer un langage insolite, en dehors des conventions, qui visait une communication plus universelle. Leurs travaux sur le langage et l'écriture ne sont pas sans référence à ceux de René Magritte, Marcel Broodthaers ou encore Guillaume Apollinaire. Dessins, sculptures et installations ont permis de mettre en forme et de diffuser ce langage inédit.

Baptisé « Azart », l'alphabet graphique conçu par les artistes se développe à partir de l'alphabet latin (français, anglais, allemand, flamand). A chaque lettre correspond une ligne (zigzag pour Z, gondolée pour G...), une couleur et un son différents. En liant graphiquement ces lignes abstraites entre elles, pour former des mots et des phrases, se crée une écriture spatiale et non plus linéaire. L'écriture qui en découle se clôt sur elle-même, la dernière lettre d'un mot ou d'une phrase rejoignant le dessin débutant de la première lettre. Ce mode d'écriture peut être expérimenté sur le site www.azart.be.

Alphabet se présente tel un abécédaire. Au centre de chacun des dessins se détache le signe coloré qui codifie la lettre concernée. Démultiplié, il devient le cadre ornemental de l'image. Pour identifier chaque lettre, Guy Rombouts & Monika Droste proposent une devinette visuelle liant plusieurs objets, représentés sur le mode simple et descriptif d'une planche d'encyclopédie illustrée, que le spectateur doit déchiffrer dans l'économie de l'image. Ces curieuses juxtapositions, sorte de bric à brac hétéroclite, sont néanmoins traitées avec grand soin dans le souci porté à la composition, chaque figure jouissant d'une place bien particulière. Cette entreprise de visualisation de l'alphabet dénonce le caractère contingent de toute forme de langage sur la pensée. La langue, son dessin, la production des formes qu'elle implique conditionne notre rapport au monde. Rombouts & Droste questionnent le mode de constitution de notre pensée dans une démarche aussi bien utopiste que poétique.

A	ANGULAIRE ligne brisée à angles irréguliers	AQUAMARINE
B	BATONS ROMPUS ligne brisée en queues d'aronde	BORDEAUX
C	COURBE arc de cercle	CITRON
D	DEVIATION courbe indiquant un mouvement giratoire	vert DENSE
E	EQUERRE ARRONDIE angle droit arrondi	EPINE-VINETTE
F	FLUCTUATION ligne tour à tour légèrement montante et descendante	FUCHSIA
G	GONDOLEE ligne à ondulations régulières	vert GAZON
H	HERNIE droites plus ou moins parallèles se terminant et se reliant par un demi-cercle	bleu HERON
I	INCLUSION courbe dont les bouts se rejoignent presque, puis se replient en sens inverse	INDIGO
J	JABLE profil d'une douve de tonneau avec sa rainure	JAUNATRE
K	KSAR ligne brisée en créneaux	rouge KADSURA
L	LANCE deux courbes se terminant et se rejoignant en un point	LILAS
M	MEANDRE double spirale	vert de MAI
N	NODULEUSE droite légèrement courbée vers le bas en son milieu	jaune de NAPLES
O	ONDE courbe à deux courbures de mouvement contraire, convexe en haut et concave en bas	vert OLIVE
P	PERISTALTIQUE vermiculures rappelant les mouvements péristaltiques	PURPRE
Q	QUADRANGULAIRE losange rectangle à angle effacé	QUERCITRON
R	RHOMBIQUE losange à angle effacé	ROSE
S	SERPENTINE ligne à légères ondulations	SIENNA
T	TORTUEUSE ligne à ondulations irrégulières	TURQUOISE
U	URTICULEUSE courbe formée de petits arcs de cercles	brun d'USTION
V	VALVULAIRE suite de petits arcs de cercle se rejoignant successivement par le bas et par le haut	rouge de VÉNISE
W	WHIPCORD ligne brisée en petits arcs de cercles réguliers	WAPA
X	AXE DES X axe des x, axe horizontal dans un système d'axes plan	YUCA
Y	AXE DES Y axe des y, axe vertical dans un système d'axes plan	XANTHOPHYLLE
Z	ZIGZAG ligne brisée à angles droits en segments réguliers	rouge de ZINC



Etienne PRESSAGER

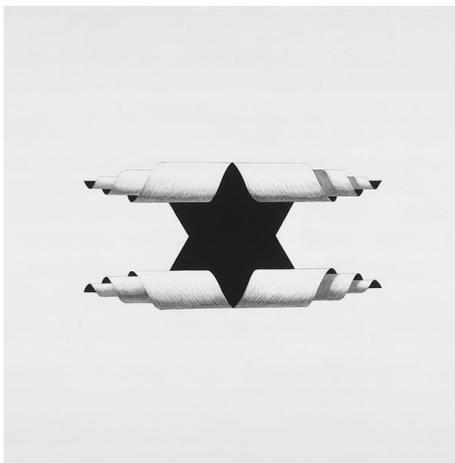
Né en 1944 à Epinal (France), vit et travaille à Malzéville (France).

[...] *L'alphabet semble revendiquer la troisième dimension que lui refuse l'écriture, et ne l'obtient qu'au prix d'une lisibilité perdue. En prenant la place de l'image, le texte – la lettre – abandonne sa puissance de miroir, ou de commentaire, ou de redondance, pour s'offrir à l'œil comme une énigme narquoise.*

PELLETIER, Denis. *Le rire du casuiste. Etienne Pressager*. Delme : Synagogue de Delme, 1994, p. 6.



L'alphabet turbulent, 1994
2 dessins issus de l'ensemble de 26 dessins indissociables
Graphite et lavis de gouache sur papier
41,7 x 41,7 cm chaque cadre
40,5 x 40,5 cm chaque dessin
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1995.



L'alphabet turbulent, 1994
2 dessins issus de l'ensemble de 26 dessins indissociables
Graphite et lavis de gouache sur papier
41,7 x 41,7 cm chaque cadre
40,5 x 40,5 cm chaque dessin
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1995.

Depuis les années 1980, Etienne Pressager pousse une réflexion sur l'assemblage de lettres et la composition de mots, sur le graphisme et le signifié. Gouache, aquarelle, crayon et lavis sur papier sont les techniques un peu désuètes qui distinguent son œuvre de la « grande peinture ». Tantôt très graphiques, tantôt proches de l'imagerie d'Epinal, ses images - terme qu'il préfère à celui de peinture - « nous révèlent toutes leurs ficelles » par l'usage de figures de style comme la concaténation, la métaphore et la métonymie. Pour le plaisir de dessiner par rapprochement, mots et motifs se confrontent en étayant sa réflexion sur le langage, et sur notre volonté à vouloir maîtriser le sens. Sous la forme d'inventaires et de combinaisons inattendues d'objets, d'éléments naturels, de fragments du corps humain mis à plat sur le papier, ses images témoignent avec une ironie douce-amère d'un regard distant sur les choses et le monde.

Dans des œuvres plus autobiographiques, Etienne Pressager se livre à une lecture critique de sa propre démarche, en questionne les sources, les modèles et les circonstances.

Ailleurs, les lettres, qu'il dégage de leur appartenance à un signifié, sont utilisées comme motifs. Dans *L'Alphabet turbulent* (1994), l'autonomie visuelle et plastique de 26 lettres qui s'enroulent sur elles-mêmes, s'acquiert par la perte de leur lisibilité. En revendiquant la troisième dimension, celle métaphorique du sens de l'écriture, la lettre ne fait plus ni signe ni sens. Lorsque l'artiste explique à propos de cette œuvre que « *les lettres deviennent des formes buissonnières* », la relation avec l'alphabet dit « turbulent » est clairement énoncée. Chaque lettre semble douée de vie et s'enroule capricieusement, amenant une vision parasitée (le P, par exemple, est difficilement lisible) ou une double lecture, non dénuée d'humour (le X devient une croix de David). Comme le souligne Etienne Pressager, par rapport à l'autonomie de ses lettres, « *si l'on se mettait dans la peau des lettres et qu'on acceptait de les considérer non plus comme de simples signes mais comme des personnages, on serait bien obligé de constater qu'elles n'ont pas la moindre conscience du texte que pourtant elles constituent, pas plus que l'atome ne se sent ou ne se sait constituer une matière.* ». Les techniques de la gouache, de l'aquarelle et du lavis associées au trait précis et soigné de l'artiste, confèrent à cet alphabet des qualités esthétiques indéniables.

Une fin en soi (1993) a été réalisée à l'occasion d'une exposition à la Synagogue de Delme, lieu de culte désaffecté. Ces dessins des trois dernières lettres de l'alphabet - X, Y, Z - ont un impact visuel très fort, obtenu par leur taille gigantesque (71 cm chacune) et par un langage plastique énonciatif qui intensifie encore leur présence. Les trois dernières lettres sont associées à une phrase titre - *Une fin en soi* - à la fois commentaire et énigme, inscrite dans la marge inférieure. En marge, il est aussi fait mention, en haut à droite, de la date de réalisation.

Dans la version en couleur, les lettres (successivement rouge, jaune, et bleue) sont soulignées d'ombres qui leur confèrent un semblant de relief. Elles se chevauchent à leurs extrémités comme si chacune s'achevait en passant en dessous de la suivante.

GLOSSAIRE

Lettre :

Α α Alpha	Β β Beta	Γ γ Gamma	Δ δ Delta	Ε ε Epsilon
Ζ ζ Zeta	Η η Eta	Θ θ Theta	Ι ι Iota	Κ κ Kappa
Λ λ Lambda	Μ μ Mu	Ν ν Nu	Ξ ξ Xi	Ο ο Omicron
Π π Pi	Ρ ρ Rho	Σ σ Sigma	Τ τ Tau	Υ υ Upsilon
Φ φ Phi	Χ χ Chi	Ψ ψ Psi	Ω ω Omega	

Alphabet grec.

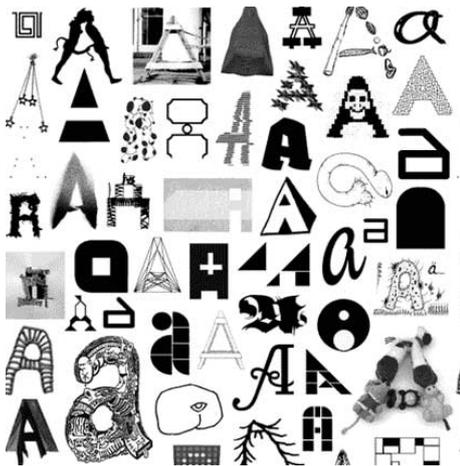
Lettre vient du latin *littera*, dont il a tous les sens, et le double emploi au singulier et au pluriel ; la plupart de ces sens intéressent l'esthétique. [...] Une lettre est un signe graphique, un certain tracé, représentant un son articulé, ou un groupe de sons. Ceci différencie la lettre : a) de l'*idéogramme*, qui représente un mot en tant que concept, et non comme assemblage de sons (d'où possibilité d'employer un même idéogramme pour des mots de langues différentes ayant le même sens ; mais aussi cette complication qu'apprendre à lire ou à écrire demande d'apprendre autant de signes écrits que de mots d'une langue) ; et b) du *pictogramme*, dessin de l'objet à évoquer, dont il est l'image simplifiée et réduite à des traits élémentaires caractéristiques.

La lettre en tant que dessin au trait a par sa forme un évident côté esthétique, encore renforcé par les besoins pratiques qui conduisent à épurer et équilibrer cette forme : essentiellement, besoin de *lisibilité* (d'où forme nettement caractérisée, identifiable d'un coup d'œil, différenciée, et conférant aux mots où elle figure un aspect d'ensemble caractéristique ; mais aussi, équilibre des proportions, car des lettres étirées en un seul sens fatiguent les yeux) ; en plus, facilité de l'écriture (pour l'écriture à la main, facilitation d'un tracé cursif par des formes permettant le passage aisé d'une lettre à l'autre en un seul mouvement ; mais il existe aussi des facilités techniques pour l'imprimé).

Des lettres sont employées dans d'autres arts, soit à cause de leur valeur décorative pure, soit pour l'alliance de cet aspect et de leur signification. Ainsi, dans le *Ballet de Monsieur de Vendôme* (1610) les danseurs se groupent de manière à former les lettres du nom d'*Alcine* (le procédé s'emploie encore aujourd'hui). La musique emploie des lettres comme symboles musicaux, en Allemagne, en Angleterre... ; d'où l'idée de transcrire musicalement des noms. On a composé bien des œuvres sur le nom de Bach (si bémol, la, do, si).

SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : éditions PUF, 1990, p. 947.

Typographie :



Alphabet : lettres tracées à la main et typographie expérimentale.
Exposition du 23/02/2007 au 01/04/2007 organisée par Posttypography au Minneapolis College of Art and Design, Minnesota (USA).

Procédé d'impression dont les éléments imprimants, lettres indépendantes appelées « caractères », motifs décoratifs (lettrines, vignettes, culs-de-lampe) sont en relief. [...]

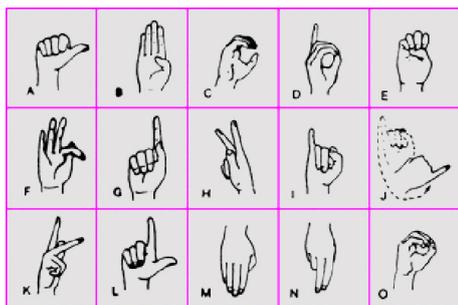
Pour que texte et décoration s'harmonisent, le typographe doit d'une part choisir des motifs et des caractères d'un même style, d'autre part disposer les masses imprimées, par rapport au blanc, selon une géométrie acceptable par l'œil. Parfois, reprenant une tradition remontant à la haute époque des manuscrits, réactivée par Mallarmé dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, des écrivains exigent de l'éditeur qu'il donne une dimension picturale et plastique. Ainsi, les futuristes italiens et russes, les poètes Dada inventent une typographie où se mêlent des caractères de différents corps, diversement encrés et même colorés ; ils créent aussi des « analogies dessinées » où les lettres disposées en demi-cercle, en ovale, en spirale, à la verticale, traduisent le signifié du mot. Certains poètes donnent à la typographie une valeur rythmique et musicale : elle doit suggérer les intonations de la parole. [...]

Quand la page ne comporte que du texte, la composition assure la lisibilité matérielle, mais présente aussi un aspect esthétique et sensuel dans l'existence simultanée, et la disposition relative, de caractères plus ou moins intensément noirs, éventuellement de lettrines colorées, et de blanc (notamment les marges).

La typographie s'adresse simultanément à l'entendement auquel elle donne un texte à décrypter, aux sens auxquels elle livre des valeurs, c'est-à-dire des noirs plus ou moins intenses ou des couleurs plus ou moins vives, et à l'imagination à laquelle elle propose la construction d'un monde imagé, paysage mental environnant le texte.

SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : éd. des PUF, 1990, p. 1366-1367.

Langage :



Langue des signes.

Un langage est un système de signes, c'est-à-dire un ensemble de faits perceptibles, servant intentionnellement et conventionnellement à évoquer de façon fixe des contenus de pensée, pour communiquer. Le langage est la fonction mentale d'utilisation de tels systèmes. On peut ainsi charger de signification n'importe quels phénomènes sensibles, mais les hommes ont utilisé préférentiellement les sons articulés (en particulier, il n'y a *aucun* indice que l'humanité ait jamais eu un langage par gestes *avant* le langage vocal). Une langue est un système particulier du langage vocal, groupant certains sons pour en faire des mots, organisant les mots en phrases selon certains principes. [...]

L'art est-il un langage ?

Parmi les idées reçues, il en est une bien souvent admise comme allant de soi : que l'art est un langage, puisqu'il peut transmettre des contenus d'idées. Mais il faut faire une grande différence entre *signifier*, *évoquer* et *suggérer*. Il n'y a langage, à proprement parler, que s'il y a *signification codée*, où certains éléments sensibles *veulent dire* régulièrement quelque chose. Or c'est loin d'être le cas pour toute forme d'art ; même si elle peut transmettre par évocation ou suggestion une pensée, même riche et profonde, appeler cela langage est une impropiété.

Cependant il arrive que l'art utilise des langages, au sens propre du terme. On a pu coder ainsi des formes, des couleurs (voir par exemple l'emploi qu'en a fait le blason). Il existe des mimiques conventionnelles, dans le ballet, le théâtre, qui n'expriment pas mais *signifient*. On a pu employer comme signifiants des objets, des fleurs, etc. Mais la prééminence du langage vocal sur les autres fait qu'il est souvent seul désigné par le mot du langage, et c'est en ce sens qu'on parle alors d'*arts du langage*.

SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : éditions PUF, 1990, pp. 941-942.

Légende :

Tout texte qui accompagne une image et lui donne un sens.

Le Petit Robert. Paris : éd. Dictionnaires Le Robert, 1988, p. 1081. Sous la dir. de A. Rey et J. Rey-Debove.

Titre :

(Désignation d'un sujet). Désignation du sujet traité (dans un livre) ; nom donné (à une œuvre littéraire, [musicale ou picturale]) par son auteur, et qui évoque plus ou moins clairement son contenu.

Le Petit Robert. *Op. cit.*, p. 1971.

Loin de s'en tenir à une fonction de classement d'une œuvre ou d'information sur son contenu, le titre s'impose de plus en plus comme un révélateur, suggérant à sa manière le type de dialogue que l'artiste souhaite engager avec le spectateur. [...] le titre se pare d'une gamme illimitée de modalités d'intentions, introduisant des effets de distance dont la tonalité sera de nature ludique, humoristique, énigmatique... Autant de manière de guider insidieusement le regard ou de maintenir un rapport interrogatif à l'œuvre tout en préservant la part de liberté qui revient au spectateur. [...]

Pour René Magritte, le titre n'est ni une explication, ni une illustration du tableau. La relation qui s'instaure entre les deux « ne retient des objets que certaines de leurs caractéristiques habituellement ignorées par la conscience, mais parfois pressenties à l'occasion d'évènements extraordinaires que la raison n'est point encore parvenue à élucider. » Magritte considère en effet que le titre « n'a rien à nous apprendre, mais [qu]'il doit nous surprendre et nous enchanter », introduire une dimension magique. [...]



Paul KLEE, *Der Hirsch* [Le Cerf], 1919
Aquarelle et gouache sur toile collée sur carton
Collection Musée national d'art moderne, Centre
Georges Pompidou.

La tension entre le titre et l'image est d'autant plus forte que celui-ci est fréquemment intégré à l'espace du tableau, inscrit avec le soin exagérément appliqué d'un écolier. [...]

Dans les œuvres sur papier de Klee, accompagné d'indications diverses, il en arrive à faire corps avec l'image et la graphie de l'écriture joue en contrepoint.

[Propos de Michel Butor dans *Les Mots dans la peinture*, p. 30] : Paul Klee présente ses dessins et aquarelles avec leurs admirables titres calligraphiés sur une ligne tracée à la règle au-dessous. Mais ici nous pénétrons dans une région toute différente, car, jusqu'à présent, nous avons bien, dans notre noyau pictural, une image et un titre associés, mais celui-ci restait à l'intérieur du cadre, à n'importe quelle distance, et la façon dont il était écrit, la couleur de l'encre, la forme des boucles, ne jouait en principe aucun rôle. Nous avons maintenant une œuvre formée de deux parties s'adressant à l'œil simultanément [...].

BOSSEUR, Jean-Yves. *Vocabulaire des arts plastiques du XX^{ème} siècle*. Paris : éd. Minerve, 1998, p. 211-216.

Chiffre :

Un chiffre est un symbole utilisé pour représenter les nombres. Il est cependant utilisé avec le sens de « nombre » dans de nombreuses expressions.

[...] Les chiffres de 1 à 9 ont été inventés en Inde. Ils apparaissent dans des inscriptions de Nana Ghât au III^e siècle av. J.-C. La numération de position avec un zéro (un simple point à l'origine), a été développée au cours du V^e siècle. [...]

Il arrive parfois qu'on confonde *chiffre* et *nombre*. Pour bien comprendre la différence entre les deux, on peut faire l'analogie avec l'écriture d'une langue en affirmant que les chiffres sont des lettres et que les nombres sont des mots. Ainsi, 13 (treize) est un nombre qui s'écrit avec les chiffres « 1 » et « 3 ». Comme un mot peut être constitué d'une seule lettre, tel que le mot « a » (le verbe « avoir » conjugué à la troisième personne de l'indicatif présent), un chiffre représente également un nombre (le nombre 4 (quatre) s'écrit avec seulement le chiffre « 4 »).

Extrait de <http://fr.wikipedia.org/wiki/Chiffre>

La symbolique des nombres :

De tout temps, les hommes ont éprouvé le besoin d'attribuer aux chiffres des propriétés magiques ou des significations ésotériques. On retrouve une multitude de significations dans des manuscrits anciens.

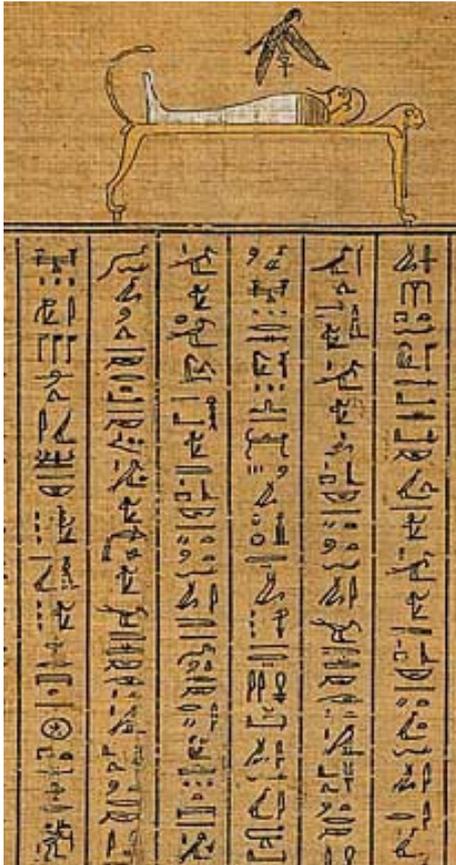
La matière, par exemple, est régie par le nombre 4, associé aux quatre éléments air, feu, terre et eau. Le centre du monde est la croix, avec ses quatre branches aux quatre coins cardinaux. L'urbanisme du Moyen Age adopte ce modèle, avec un centre-ville où se situe l'Eglise ou la Cathédrale, et deux rues en croix vers les quatre points cardinaux.

Nous trouvons aussi l'Unité, symbolisant Dieu, le binaire, qui représente l'Homme d'un côté et l'Univers de l'autre, le ternaire, qui unit les trois premiers ($1 + 2 = 3$), et le dénaire, qui représente la perfection ($1 + 2 + 3 + 4 = 10$). Le roman a repris ce type d'interprétations. Le nombre « onze » transgresse « dix », celui des Commandements, et symbolise le péché.

Extrait de http://www.ppur.org/Autres/zero_chap1.pdf

I – LETTRE ET ALPHABET

1. L'alphabet comme support de l'imagination



Hiéroglyphes sur le temple de Kôm Ombo.

Système à part entière, inventé, codé, transmis puis stylisé, l'alphabet est un mystère qu'on ne cesse d'oublier. D'abord ânonnées, puis assimilées, les lettres qui le composent sont bien vite si familières qu'elles en perdent leur secrète richesse. A force d'être utilisés, les mots sont vidés de leur substance, les lettres perdent leur attrait.

Et pourtant, ce sont bien ces lettres qui rendent possibles l'écriture, la lecture et l'énonciation de la pensée. Elles condensent à elles seules toute l'expérience humaine. Un grand amoureux de la langue et des mots, Victor Hugo, nous le rappelle : « La société humaine, le monde, l'homme tout entier est dans l'alphabet. La maçonnerie, l'astronomie, la philosophie, toutes les sciences ont là leur point de départ, imperceptible, mais réel... L'alphabet est une source. »

Une source et un mystère qui ont inspiré de nombreux artistes, à commencer par les artistes calligraphes, peintres et graveurs. Des artistes qui se sont avant tout préoccupés du tracé, du caractère graphique et de la qualité plastique des lettres qui composent l'alphabet. Hugo de poursuivre : « Tout ce qui est dans la langue démotique y a été versé par la langue hiératique. L'hiéroglyphe est la racine nécessaire du caractère. Toutes les lettres ont d'abord été des signes et tous les signes ont d'abord été des images. »

Avant que d'être porteuse de sens, loin d'être réduite à un simple signe usuel, la lettre est le berceau de l'imagination, le support de toutes les fantaisies.

DEMEUDES, Hugues. *Alphabets Animés*. Paris : éd. L'Aventurine, 1996, p. 5.

2. Les lettres décrites dans la littérature et la poésie

L'alphabet de Victor Hugo :

En sortant du lac de Genève, le Rhône rencontre la longue muraille du Jura qui le rejette en Savoie jusqu'au lac du Bourget. Là, il trouve une issue et se précipite en France. En deux bonds il est à Lyon.

Au loin sur les croupes âpres et vertes du Jura les lits jaunes des torrents desséchés dessinaient de toutes parts des Y.

Avez-vous remarqué combien l'Y est une lettre pittoresque qui a des significations sans nombre ? – L'arbre est un Y ; l'embranchement de deux routes est un Y ; le confluent de deux rivières est un Y ; une tête d'âne ou de bœuf est un Y ; un verre sur son pied est un Y ; un lys sur sa tige est un Y ; un suppliant qui lève les bras au ciel est un Y.

Au reste cette observation peut s'étendre à tout ce qui constitue élémentairement l'écriture humaine. Tout ce qui est dans la langue démotique y a été versé par la langue hiératique. L'hiéroglyphe est la racine nécessaire du caractère. Toutes les lettres ont d'abord été des signes et tous les signes ont d'abord été des images.

La société humaine, le monde, l'homme tout entier est dans l'alphabet. La maçonnerie, l'astronomie, la philosophie, toutes les sciences ont là leur point de départ, imperceptible, mais réel ; et cela doit être. L'alphabet est une source.

A, c'est le toit, le pignon avec sa traverse, l'arche, arx ; ou c'est l'accolade de deux amis qui s'embrassent et qui se serrent la main ; D, c'est le dos ; B, c'est le D sur le D, le dos sur le dos, la brosse ; C, c'est le croissant, c'est la lune ; E, c'est le soubassement, le pied-droit, la console et l'architrave, toute l'architecture à plafond dans une seule lettre ; F, c'est la potence, la fourche, furca ; G, c'est le cor ; H, c'est la façade de l'édifice avec ses deux tours ; I, c'est la machine de guerre lançant le projectile ; J, c'est le soc et c'est la corne d'abondance ; K, c'est l'angle de réflexion égal à l'angle d'incidence, une des clefs de la géométrie ; L, c'est la jambe et le pied ; M, c'est la montagne, ou c'est le camp, les tentes accouplées ; N, c'est la porte fermée avec sa barre diagonale ; O, c'est le soleil ; P, c'est le portefaix debout avec sa charge sur le dos ; Q, c'est la croupe avec sa queue ; R, c'est le repos, le portefaix appuyé sur son bâton ; S, c'est le serpent ; T, c'est le marteau ; U, c'est l'urne ; V, c'est le vase (de là vient qu'on les

confond souvent) ; je viens de dire ce qu'est l'Y ; X, ce sont les épées croisées, c'est le combat ; qui sera vainqueur ? on l'ignore ; aussi les hermétiques ont-ils pris X pour le signe du destin, les algébristes pour le signe de l'inconnu ; Z, c'est l'éclair, c'est Dieu.

Ainsi, d'abord la maison de l'homme et son architecture, puis le corps de l'homme, et sa structure et ses difformités ; puis la justice, la musique, l'église ; la guerre, la moisson, la géométrie ; la montagne, la vie nomade, la vie cloîtrée ; l'astronomie ; le travail et le repos ; le cheval et le serpent ; le marteau et l'urne, qu'on renverse et qu'on accouple et dont on fait la cloche ; les arbres, les fleuves, les chemins ; enfin le destin et Dieu, - voilà ce que contient l'alphabet.

HUGO, Victor. *Alpes et Pyrénées*. Paris, 1839.

Extrait cité sur <http://classes.bnf.fr/dossiecr/atelier/antho/index.htm>

Les voyelles d'Arthur Rimbaud :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombrelles
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrations divins de mères virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés de Mondes et d'Anges :
- O l'Omega, rayon violet de Ses Yeux !

RIMBAUD, Arthur. *Voyelles*. Paris, 1883.

Extrait cité sur <http://classes.bnf.fr/dossiecr/atelier/antho/index.htm>

3. Aperçu historique de la pratique de l'enluminure



Lettre zoomorphe. Vers 755.

[...] les manuscrits médiévaux occidentaux ne sont pas que de simples recueils de pages écrites. [...] Décorés, enluminés, les codices sont souvent de véritables joyaux. Cet embellissement du manuscrit s'applique à trois éléments majeurs : la lettrine, qui est une grande initiale placée au début d'un chapitre ou d'un paragraphe, les bordures de pages, et l'illustration enluminée. [...]

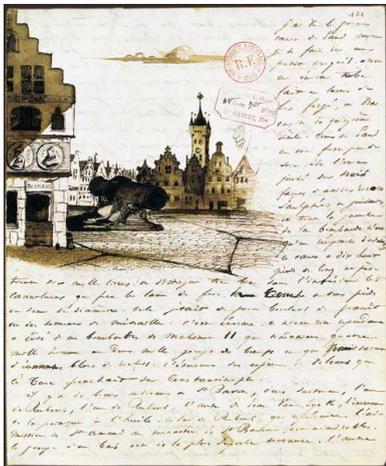
Le fait est que la lettrine a exercé au fil du temps un fort pouvoir d'attraction. L'usage d'embellir les codices de lettrines colorées s'ancre en Occident au début du Moyen Age. [...] Les copistes, depuis l'aube de notre millénaire, travaillaient selon des rapports précis entre le corps du texte et les marges. [...]

La recherche et la mise en valeur de la lettrine commence par une simple mise en exergue. L'initiale est détachée du corps du texte. Elle est d'abord agrandie et commande le regard. Elle est ensuite l'objet de modifications et d'ajouts. Métamorphosée, la lettrine est une curiosité. Elle éveille la surprise et l'intérêt, pour elle-même et pour le texte qu'elle agrmente.

Jusqu'au VIII^e siècle, les motifs ornementaux qui se créent dans les pays méditerranéens utilisent surtout des formes zoomorphes. Des oiseaux et des poissons viennent illustrer et égayer la page. Le pinceau des calligraphes élabore un répertoire varié de spécimens d'initiales : la lettrine en formes d'animaux, en formes d'oiseaux, de poissons, en formes de fleurs et de feuilles, mais également la lettrine anthropomorphe. [...] La variété des ornements, la diversité des motifs et des formes, l'apprêt de l'or, l'usage de couleurs vives comme le rouge, le vert ou le jaune concourent à rendre le livre précieux. [...]



Rufillus, copiste et enlumineur, se représente au travail (son nom est inscrit au-dessus de l'initiale historiée D)
Saint Ambroise, Hexaméron
Weissenau (Souabe), 4e quart du XIIe siècle
Amiens, Bibl. mun., ms. Lescalopier 30, f. 29v.



Lettre de Victor Hugo à sa femme Audeard - 24 août 7 h. du soir, Tournai - 26 août
Plume et encre brune sur papier vergé et filigrané, 1837.
BNF, Manuscrits, NAF 13391, fol. 121.



Raoul HAUSMANN, *Voie lactée*, 1919
49,8 cm x 30,7 cm.
Collection Musée national d'Art moderne,
Centre Georges Pompidou.

L'art roman se distingue par son animation et son enthousiasme. Les thèmes iconographiques sont fixés par une tradition assez stricte mais la représentation, même si elle n'est pas des plus harmonieuses, est très vivante. Les sujets majeurs sont religieux, avec l'Annonciation, l'Ascension ou la Pentecôte. Ils peuvent aussi être édifiants, [...] montrant des luttes symbolisant souvent le conflit entre bien et mal, entre vice et vertu. Il se glisse également dans les sujets des drôleries qui se retrouvent même dans les livres de piété : un jongleur nu avec des clochettes, un acrobate, des animaux mystérieux et chimériques, des hommes et des moines déformés et parfois espiègles.

DEMEUDES, Hugues. *Alphabet Animés*. Paris : éd. L'Aventurine, 1996, p. 10-15.

Michel Butor dans un ouvrage célèbre¹ a démontré que la lettre et les mots sont présents dans la peinture presque à toutes les époques : légendes sur les bâtiments, inscriptions sur la pierre, lettres lumineuses, affiches, livres ouverts... Pendant longtemps, ils sont intégrés à l'espace spatial et participent à l'illusion de la représentation, sauf quand le texte, mais c'est plus rare, est celui d'un message oral transmis par l'un des personnages de la scène. Ils ne sont jamais confondus avec l'image, à l'inverse de la tradition orientale et malgré quelques tentatives d'opposition à ce régime de séparation (on pense aux dessins de Victor Hugo par exemple).

A la suite de Mallarmé, qui brise les barrières entre les codes et ouvre la voie du tableau-récit ou du poème-peint, les artistes de l'époque moderne redécouvrent le plaisir de l'écriture. On assiste à un foisonnement des signes écrits dans les images peintes et dessinées qui, avec Braque et Picasso entrent dans la peinture comme élément plastique à part entière. [...]

Les lettres et les mots cependant ne sont pas tout à fait des formes comme les autres puisqu'ils touchent au langage, véhicule de sens. Leur usage, qui révèle chez les artistes des intentions variées, soulève donc la question du statut du texte et de sa signification.

LAMBERT, Jean-Clarence. « Notes sur l'émergence d'une imagination scripturale dans l'art actuel ». *Ecritures dans la peinture : communication 2*. Nice : Villa Arson, 1984, p. 12.

4. Dans l'art moderne et contemporain

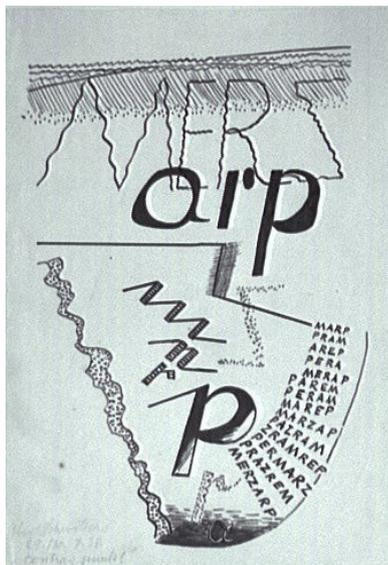
Typographie dadaïste

L'œuvre typographique dadaïste, pour n'être pas pionnière, n'en est pas moins considérable. L'apport primordial est de détacher le travail graphique du contenu qu'il transmet : le graphisme est considéré pour lui-même. [...]

Dans leur entreprise de destruction de la logique et de la raison, les dadaïstes ne pouvaient laisser indemnes leurs supports, la langue et l'écriture ; l'incohérence qu'ils introduisent dans leur production littéraire a pour pendant visuel l'éclatement de l'harmonie typographique de la page, minée par une composition anarchique, par le recours à la dérision et au hasard. Il était naturel que le mouvement, cherchant à se détourner du passé dans tous les domaines, à détruire les anciennes hiérarchies, notamment en s'adonnant à des disciplines moins prestigieuses que les belles-lettres ou les beaux-arts, s'empare de la typographie et veuille l'ériger, rénovée, en art. [...]

La typographie Dada, hétérogène par nature, a pourtant des caractères propres. Elle se donne pour objectif de proposer une nouvelle forme de lecture, explosive, anti-linéaire, et, point essentiel, non soumise au sens du texte, contrairement à la typographie futuriste, qui se voulait précisément « expression » de ce sens. L'importance typographique d'un mot n'est pas liée à son importance sémantique et, par dérision, les éléments les moins signifiants, jeux de mots et aphorismes, sont souvent mis en vedette. Toutefois, cette dissociation fond-forme n'est pas pratiquée par tous les dadaïstes ; parmi eux, Hausmann utilise le graphisme de façon plus expressive, en faisant correspondre l'effet optique à l'effet sonore qu'il veut produire [...].

¹ *Les Mots dans la peinture*, 1969.



Kurt SCHWITTERS, *Contra punkt*, 1938
(Contrepoint)
Encre de Chine sur papier
29,6 x 26,1 cm
Collection Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.

Sans souci des usages, les dadaïstes rassemblent dans une même page, et parfois dans un même mot, des caractères de types et de tailles différentes ; ils s'amuse des unions discordantes, déséquilibrent la mise en page, composant indifféremment à l'endroit et à l'envers, horizontalement et verticalement ; ils s'approprient et détournent certains idéogrammes – la main ou l'œil – pour en faire des signes de ralliement. Le sens de lecture unique est aboli : la page devient polycentrique et polysémique.

BRUN, Jeanne. « Typographie ». *Dada*. Paris : éd. du Centre Georges Pompidou, 2005, 942-945. Sous la dir. de Laurent Le Bon.

Johannes Baader, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters

[...] Johannes Baader, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters partagent un goût [...] pour les mots. Des mots dont on a exalté les qualités graphiques grâce à la variété vertigineuse des caractères typographiques. Ainsi *Collage A* de Baader prend des allures de feu d'artifice lettriste où les mots forment le matériau unique d'une composition totalement abstraite, à l'exception du portrait en vignette de « l'oberdada » placé telle une seconde signature.

Les poèmes-affiches de Raoul Hausmann affirme avec plus d'évidence encore la force plastique des lettres. Poèmes phonétiques destinés à être déclamés en public, un certain nombre sera imprimé et placardé sur les murs de Berlin. Pour l'artiste, il s'agit de « renoncer à une langue que le journalisme avait ravagée » et d'« avoir recours à la plus profonde alchimie du mot ». Le dessin se fait portée musicale, les lettres poème hermétique. *ABCD*, célèbre photomontage et chef-d'œuvre dadaïste, représente un autoportrait de l'auteur, bouche grande ouverte, en train d'avaler les quatre premières lettres de l'alphabet et de laisser s'échapper – alchimie du verbe – une nuée d'étoiles.

Autre poète, ami d'Hausmann, Kurt Schwitters utilisa sa vie durant la technique du collage et de l'assemblage. Les lettres, les mots sont l'un de ses matériaux de prédilection. Il les trouve dans son environnement le plus quotidien et les associe à divers éléments, rebuts de la société de consommation naissante, avec un sens très sûr de la composition. Dans ses collages tardifs, l'emprunt fréquent d'images et de slogans au monde de la publicité et de l'illustration préfigure de manière troublante le pop art américain.

Les années soixante marquent un retour en force des mots dans le domaine des arts plastiques. Omniprésents dans l'art conceptuel, ils apparaissent également sous la forme de l'écriture manuscrite avec Cy Twombly notamment.

TOSATO, Guy. « L'écrit à la lettre ». *Au fil du trait de Matisse à Basquiat*. Paris : éd. du Centre Georges Pompidou ; Nîmes : éd. le Carré d'Art, 1998, p. 64-65.



Johannes BAADER, *Collage A*, 1919
Sous-titre : *Gutenberggedenkbliatt* (Hommage à Gutenberg)
Collage
Reproduction de photographie et journaux découpés et collés sur papier contrecollé sur carton
35 x 46,5 cm
Collection Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.

Hypergraphie lettriste

Le lettrisme est un mouvement né en 1945 lors de l'arrivée en France d'Isidore Isou. Le lettrisme s'attache, au départ, à la poétique des sons, des onomatopées, à la musique des lettres, disposées d'une façon arbitraire, plus qu'au sens des mots. Définition qu'en donne Isou en 1947 dans *Bilan lettriste* : « Art qui accepte la matière des lettres réduites et devenues simplement elles-mêmes (s'ajoutant ou remplaçant totalement les éléments poétiques et musicaux) et qui les dépasse pour mouler dans leur bloc des œuvres cohérentes. » Mais le lettrisme se définira par la suite comme un mouvement culturel basé sur la novation dans toutes les disciplines du savoir et de la vie (aux moyens, notamment, de « La Créatique ou la Novatique », ouvrage considérable rédigé par Isou entre 1941 et 1976 [...]). Le lettrisme apporte en 1950 l'hypergraphie (d'abord nommé « métagraphie »), art basé sur l'organisation des lettres et des signes, et considéré comme un dépassement à la fois de l'art plastique figuratif et abstrait, et aussi du roman à mots.



Isidore ISOU (Jean Goldstein, dit), *Monosigne paré*, 1961
Huile sur toile
50 x 61 cm
Collection Fonds national d'art contemporain.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Lettrisme>

→ Hypergraphie :

A l'origine appelé : Métagraphie ou Métagraphologie. Art basé sur l'organisation de l'ensemble des signes de la communication visuelle, à savoir : les signes alphabétiques, lexiques et idéographiques, acquis ou possibles, existants ou inventés. Egalement nommé art des multi-graphies, des poly-graphies, des super-notations, ou plus simplement, art des super-écritures.

http://www.lelettrisme.com/pages/10_lexique/h.php

Les interlettres de Carl Fredrik Reuterswärd



Carl Fredrik REUTERSWÄRD, 2-3, 1989-1990
Eau-forte sur papier Montval 300 g
110 x 133 cm
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1998.

A l'intérieur de la pensée existe un langage. A l'intérieur d'une langue des phrases. A l'intérieur des phrases des mots. A l'intérieur des mots des lettres. Puis des interlettres. La lettre est fonctionnelle, utilitaire. Avec les lettres, on fait des mots. L'interlettre est inintéressante. On n'en fait rien. Voici la lettre à l'état pur, telle quelle. Les interlettres sont des formes qui semblent aussi familières que déconcertantes. Je me souviens de la première fois où je les ai vues. Reuterswärd me montre son portfolio sur Kafka en me disant : « *Voyez-vous ce que c'est ?* » - « *Oui, je crois, ce sont... ce ne sont pas des lettres, ce sont... ce sont...* » ; Finalement je compris ce dont il s'agissait - ce fut plutôt une conjecture qu'une reconnaissance. Ce qui me plaît chez Reuterswärd, c'est que ses appréciations des nouvelles formes de vocabulaire restaient au *seuil* de l'identification, bien qu'on sache ce dont il s'agit. [...] Les interlettres de Reuterswärd sont le côté « pile » de quelque chose, l'ombre, le fantôme : des accords de formes noires et blanches. [...]

Les deux formes les plus anciennes de vocabulaire de notre culture sont : 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 et A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z.

Reuterswärd a découvert l'espace adjacent à la lettre : l'espace crée par la présence d'une autre lettre (ou d'un chiffre). En tant que fonction d'avant et d'après, l'interlettre illustre le principe de base du montage : le sens de la position sera déterminé par les positions qui la précèdent et celles qui lui succèdent car, au gré de l'alternat (comme Kuleshov le démontre), nous saisissons cette même position mais différemment.

Reuterswärd a fait une découverte d'une manière moderne et caractéristique. Elle s'accorde aussi avec une esthétique non occidentale. Conformément à la compréhension occidentale et à notre acuité visuelle, nous sommes habitués à diriger nos regards sur l'objet, debout et en liberté, de même que nous privilégions par la vue l'image ou la structure. Ce ne sera qu'en deuxième temps que nous comprendrons comment saisir le fond, le cadre et l'environnement. L'esthétique japonaise présuppose un dialogue différent de celui-ci ; un dialogue entre des éléments de même importance. Le module (kata) qui peut se répéter, s'accumuler, se modifier et aussi varier, ainsi que l'intervalle (ma) entre les unités et les modules. L'intervalle qui détermine est aussi important que celui qui sépare ; fait démontrant l'esprit de finesse et la perspicacité originale de l'art japonais et de sa spiritualité. [...]



Carl Fredrik REUTERSWÄRD, 4-5 0-1, 1989-1990
Eau-forte sur papier Montval 300 g
140 x 162,2 cm
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1998.

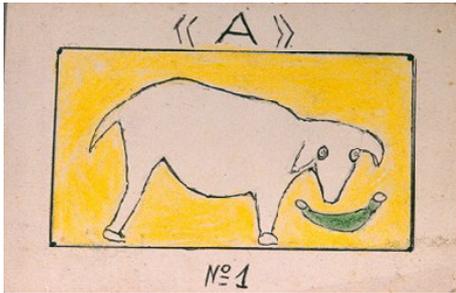
Les lettres sont minces (de même que les chiffres), en spirales, faites d'espace vide. Les interlettres sont grasses, épaisses ou remplies. Elles ne se prêtent point à abriter des formes ou des figures supplémentaires. Elles sont déjà entièrement occupées. [...] L'espace à l'intérieur de la lettre présente un aspect décoratif : un espace qui peut contenir quelque chose. L'espace entre les lettres est un espace essentiel : il permet à ce dernier de susciter un événement - quelque chose se passe. Sans l'interlettre, les mots sont indéchiffrables. Les interlettres sont jusqu'ici d'invisibles instruments de lecture. La lecture est impossible sans l'espace vide. La parole est impossible sans l'intersilence de l'univers. [...] C'est la nature de l'alphabet invisible, en contraste avec le visible, d'être beaucoup plus dense (pour vingt-six lettres, six cent soixante-dix interlettres). Dans l'infra-alphabet, chaque lettre est un accouplement : le lien de deux lettres de l'alphabet visible.

SONTAG, Susan. « L'infra-Alphabet - Lettres & Chiffres - Vides et Ombres 1978. »
Carl Fredrik Reuterswärd - Mes autres moi. Denges-Lausanne : éd. du Verseau, 1989.

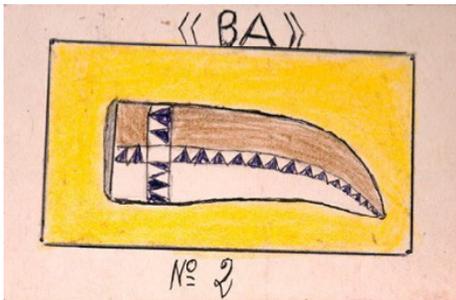
Frédéric BRULY BOUABRÉ

« L'alphabet est l'incontestable pilier du langage humain. Il est le creuset où vit la mémoire de l'homme. Il est un remède contre l'oubli, redoutable facteur de l'ignorance. Trouver sur la scène de la vie humaine une écriture spécifiquement africaine tel est mon désir. »

Frédéric Bruly Bouabré cité sur http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/B/bouabre.html



Frédéric BRULY BOUABRÉ, *Alphabet bété*, 1990-1991
Série de 449 dessins
Crayon de couleur et stylo bille sur carton
15 X 10 cm.



Frédéric BRULY BOUABRÉ, *Alphabet bété*, 1990-1991
Série de 449 dessins
Crayon de couleur et stylo bille sur carton
15 X 10 cm.



Frédéric BRULY BOUABRÉ, *Alphabet bété*, 1990-1991
Série de 449 dessins
Crayon de couleur et stylo bille sur carton
15 X 10 cm.

C'est [...] au souci de mémoire, de nouveau, que répond l'invention de son système d'écriture. Il se fait à son tour inventeur de système de signes : ainsi propose-t-il au cours des années 50 son alphabet bété [Bruly Bouabré est né dans le pays de Bété], qui doit permettre de noter sa langue pour lui épargner l'oubli. En inventant un système de notation, Bruly Bouabré retrouve une idée qui traverse souvent l'Afrique jusqu'au cours du 20^e siècle, puisque l'on compte plusieurs tentatives d'invention en la matière. Pour lui tout commence avec les pierrettes de Békora, pas loin de son village natal, petits cailloux aux curieuses formes géométriques : Bruly y voit les traces d'un alphabet ancien : il se servira de ces signes pour inventer les siens.

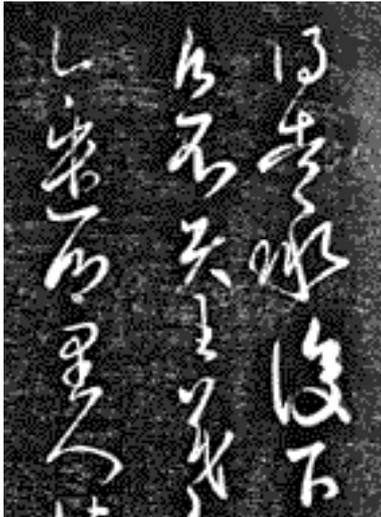
Dans le travail d'invention de son alphabet monosyllabique et phonétique, le dessin a une place considérable, puisque les signes qui le constituent, les quelques cinq cents « pictographies » que Bruly Bouabré propose, sont obtenus par transformation d'une image descriptive vers sa stylisation presque abstraite. Croisant les catégories du symbole, de l'indice et de l'icône, le chemin sémiotique à rebrousse-Peirce que poursuit Bruly Bouabré prend par le travers des catégories sémiotiques usuelles, mais n'en demeure pas moins fonctionnel. Son alphabet a permis à Bruly de rédiger nombre de ses textes. C'est sans doute pour en faciliter la diffusion et l'enseignement que Bruly a systématisé l'usage du dessin sur les cartons au format régulier (9,5 x 15 cm), présentant un par un chacun des pictogrammes comme une table de correspondance qui associe l'image dessinée de l'objet à quoi correspond la syllabe, sa transformation en pictographe qui donne sa notation, sa transcription en alphabet européen, ainsi qu'un commentaire. Depuis lors, systématiquement depuis les années 70, ce support est devenu caractéristique de l'œuvre de Bruly Bouabré. Depuis, ses dessins circulent ainsi, leur fonction pédagogique s'étant jointe à la fonction transitive de l'œuvre.

[...] telle qu'elle se présente au regard européen, l'œuvre de Bruly Bouabré propose une articulation irréductible à son extranéité entre la construction d'un imaginaire et la tentation d'une interprétation de l'univers. Si elle est accessible, c'est que cette œuvre se donne volonté de représentation du monde au travers d'une démarche individuelle formellement non contrainte, transversale dans sa manière de jouer des plans d'expression (ainsi dans les relations entre figure et texte). Bruly Bouabré fait tenir des mondes dans l'écart et le poids du réel, la pompe du verbe et la fragilité de la lettre, du trait et de l'image.

DOMINO, Christophe. « Frédéric Bruly Bouabré, l'aventure sémiologique ». *Art Press*, juin 1994, n° 192, p. 58-59.

II – ENTRE SIGNE ET IMAGE

1. Écriture cunéiforme, hiéroglyphe et calligraphie



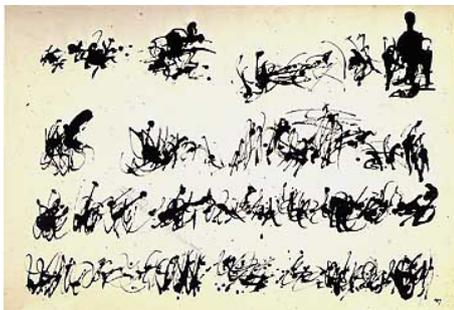
Autographes de la collection impériale de l'ère Chunhua Paris, BnF, Manuscrits orientaux.

Quel scribe de Sumer ou de Babylone, de la Thèbes égyptienne ou de la plaine chinoise traça sur l'argile ou la pierre le premier signe, la première lettre, le premier mot ?

Cunéiforme, c'est-à-dire en forme de coins, l'écriture mésopotamienne devient, dès la fin du IV^e millénaire, ce conservatoire d'un monde en réduction, dont il s'agit de consigner les richesses sur de minuscules tablettes. Recenser les vaches, les moutons et les grains, voilà la mission originelle de ces « pattes de mouches » incisées avec de fines pointes de roseau. Autre pays de fleuve, autre pays d'écriture, l'Égypte, sous la double empreinte de l'image et de la parole, invente au même moment ces caractères figuratifs et sacrés que les Grecs, bien des siècles plus tard, baptiseront « hiéroglyphes ». D'administrative, l'écriture se fait ici magique, protectrice, talismanique, tapissant les parois des temples comme celles des tombeaux. Miniaturisés, enfermés dans le célèbre carcan du calibrage et de la « mise en ligne », dieux, pharaons et petits fonctionnaires, fleuves, champs, maisons et objets atteignent alors, par le pouvoir miraculeux de la graphie, une dimension sacrée : celle de l'éternité. Toute autre apparaît la tradition chinoise qui prête l'invention de l'écriture au devin-scribe Tsang-Kié. C'est en observant les empreintes de pas des oiseaux que ce personnage de légende, doté de deux paires d'yeux, aurait tracé les premiers caractères. Le ciel et la terre se mirent alors à trembler devant la gravité de cette découverte : l'homme pouvait désormais percer les secrets de l'univers. Verticales, telles les gouttes de pluie ruisselant de la voûte céleste, l'écriture transgresse bientôt le seul souci de lisibilité pour s'ériger en pure recherche plastique. L'encre et le pinceau signent l'acte de naissance de la calligraphie...

GEOFFROY-SCHNEITER, Bérénice. « L'épopée de la lettre ». *Beaux Arts magazine*, mars 1998, n° 166, p. 54-56.

2. Le jeu abstrait de l'écriture



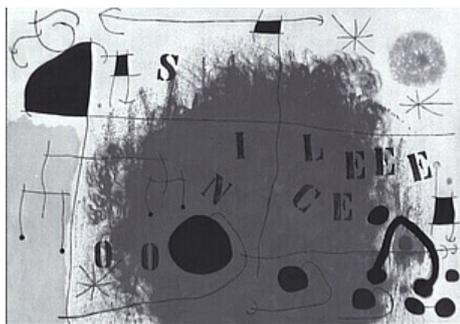
Henri MICHAUX, Peinture à l'encre de Chine, Ancien titre : *Encre de Chine n° 2*, 1959
Encre de Chine sur papier
71,2 x 104,3 cm
Collection Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.

« Où commence l'écriture ? où commence la peinture ? », s'interroge Roland Barthes dans *L'Empire des signes*, soulignant ainsi l'ambivalence du signe tracé. En grec ancien, le verbe *graphein* désigne tout à la fois l'acte d'écrire et de dessiner, et il n'est pas rare de voir danser sur les flancs des céramiques attiques des lettres indiquant le nom de tel dieu ou de tel héros. Parfois cependant, le peintre illettré oublie la fonction signifiante de l'écriture pour tapisser le fond de ses vases d'alphas et d'omégas dont les courbes et les contre-courbes sont autant d'objets de séduction pour le regard. « La graphie pour rien... le signifiant sans signifié », écrira encore Roland Barthes, terminant l'un de ses ouvrages traçant quelques traits abstraits, une ébauche d'alphabet à usage personnel. Mais s'il est un écrivain qui résume à lui seul cette tentation d'un autre langage, au-delà des lettres et des mots, c'est bien Henri Michaux, dont les premières œuvres sur papier datent de 1938. Sous le choc d'une émotion violente, l'auteur de *Plume* décide alors de confier à sa « main traçante » la tâche d'explorer, de sonder ces profondeurs que les mots trop lourds, inadaptés, n'atteignent pas.

D'emblée naît une écriture étrange, comme d'avant l'alphabet [...]. Gorgés d'encre, ces signes primordiaux semblent appartenir à un continent inconnu, affichant sur la page une formidable aisance, petites chenilles noires agrippant l'œil de façon péremptoire... [...] Miró, Klee, Chagall, Kandinsky... la liste est longue des peintres fascinés par le jeu abstrait de l'écriture et les séductions infinies des lettres, à mi-chemin entre symboles mathématiques et notes de musique. Mais à l'heure où le monde est devenu lui-même une gigantesque page d'écriture, où les villes s'illuminent de lettres de néons, où tags et graffitis ornent les couloirs des métros comme les murs des maisons – et l'on songe, bien sûr, à cet apôtre de l'art urbain que fut Jean-Michel Basquiat -, les créateurs contemporains – peintres, designers ou même couturiers – tapissent de plus belle leurs œuvres d'alphabets connus ou inconnus, réels ou imaginaires.

GEOFFROY-SCHNEITER, Bérénice. « L'épopée de la lettre ». *Beaux-Arts magazine*, mars 1998, n° 166, p. 56-58.

3. Le signe : ni lettre, ni image



Joan MIRÓ, *Silence*, 17 mai 1968
Huile sur toile
173,4 x 242,9 cm
Collection Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.

Du moment qu'il y a écriture, il y a lecture. Mais du moment qu'il y a image, y a-t-il écriture et lecture ? Soit : l'image relève-t-elle des mêmes phénomènes d'appréhension que le texte ? Est-elle écrite et lue ? Mon questionnement vient, principalement, des habitudes prises dans le domaine de la critique où le mot « lecture », s'appliquant aux images, est devenu courant bien que pouvant être considéré, en l'occurrence, comme une sorte de néologisme, tout comme l'est devenu le mot « écriture ». On dit couramment d'un artiste plasticien qu'il a une écriture ; on dit couramment d'un tableau qu'on le lit. Sans doute le sens commun sait-il de quoi l'on parle. Mais dans quelle mesure le sens commun vaut-il pour juger des caractères des images et faut-il aller à l'encontre de ces nouvelles habitudes si l'on entend dégager ce que l'image transporte de la réalité à notre connaissance ?

En fait, cette problématique détourne moins de la pratique de la critique en action et de la pratique de l'art en état de se faire qu'il ne pourrait apparaître. Le rapport au réel est une constante de l'image, même abstraite, mais ce n'est pas le même rapport que celui qu'entretient l'écriture avec la réalité. Peut-être est-ce alors que surgit le signe, ni lettre ni image, mais comme en capacité de figurer l'un et l'autre, de prendre leur place disjointe pour assumer leur superposition ? Si les choses vont ainsi, le signe n'est ni image ni texte, au vrai, mais la conjonction de l'un et de l'autre, du moins dans l'entendement qu'on en a lorsqu'on le voit et qu'on le lit. Ainsi des signes routiers, par exemple : une barre blanche horizontale dans un cercle rouge se lit : « NO ENTRY ». Mais alors, si le signe a l'évidence de la parole et universalise celle-ci en en constituant une traduction toutes langues et toutes écritures, pourquoi, aux Etats-Unis au contraire de l'Europe, ne l'utilise-t-on pas, au bénéfice du texte même ? « TURN RIGHT » se dit « turn right » sur les panneaux au lieu d'une flèche sur fond bleu...

On peut certainement trouver des explications - mais la question demeure qui pose tout entier le problème de la compréhension des signes par tous, il est vrai comme pour les langues. Mais alors, le signe n'est-il pas quelque chose comme un « illettrisme » ? Le jeu que l'on joue ci, on le voit, n'est pas du tout anodin, qui remplace le connu par l'imaginaire [...] Mais je conçois, dans le même temps, que joue une mimesis à propos du signe : lorsque l'automobiliste voit la barre blanche transversale dans un disque rouge, voit-il « NO ENTRY » ou lit-il « Interdiction d'entrer » - ou le pense-t-il seulement, par une sorte particulière d'automatisme mental ? Ou tout à la fois ? Voir, lire, penser... De sorte qu'à la question de savoir quel engrenage se met au travail dès que ce signe apparaît, il ne semble pas y avoir de réponse a priori, et d'autant que le temps de réponse entre la « lecture » du signe et la réaction du voyeur est indéterminé et, d'ailleurs jamais la même selon les individus. En tout état de cause, cependant, s'avérerait que le signe, outre qu'il supprime la connaissance des langues, remplace le texte et, partant, l'écriture convenue. Il universalise en même temps qu'il enfreint toute littérature, au sens occidental. C'est la différence fondamentale entre les « logogrammes » de Christian Dotremont, qui constituent une littérature qui se figure, et les idéogrammes orientaux ou égyptiens, qui signifient sans intermédiaire une idée. Juste un peu en dessous du degré zéro de l'écriture ? Roland Barthes précisément, en l'occurrence inévitable. Avec lui, avec les dictionnaires et le sens commun, il est clair que le signe et la lettre se confondent à ce niveau zéro, puisque écrire c'est « exprimer par des signes tracés, des caractères convenus », et l'écriture, « une représentation de la pensée par des caractères de convention ». Lettre = signe, mais signe d'elle-même seulement : seul un ensemble de ces signes/lettres fait mot et, dès lors, fait sens. Avec Barthes, parlant de création littéraire, on perçoit, un pas plus avant, que cette Littérature, qui entend « signaler quelque chose, différent de son contenu et de sa forme individuelle » (comme l'image, quelle qu'elle soit, à tout prendre, qui entend être autre chose que ce qu'elle représente dans l'immédiat de la vision première), cette littérature donc, se manifeste par « un ensemble de signes donnés sans rapport avec l'idée, la langue ni le style ». On peut en inférer que le texte, dès lors, est un ensemble de signes convenus



Christian DOTREMONT, *Logogramme*, vers 1973
Encre indienne sur papier
54 cm x 75 cm.



Jean DEGOTTEX, *Vague n°5*, 1954
Encre de Chine sur papier
64 x 50 cm
Collection Frac Bretagne.

sans relation apparente avec le sens profond qui le justifie au niveau de l'art ; le littéral n'est pas le littéraire, ce que les difficultés de la traduction d'un texte d'une langue dans une autre explicite. Mais alors, le signe considéré comme tableau, dès lors qu'il est fixé dans son inscription isolée de tout autre contexte et, au surplus, inventé ? On peut penser qu'il n'est rien d'autre, ni de plus, qu'image de lui-même, en effet. C'est-à-dire qu'il ne dit rien d'autre que sa propre beauté, au contraire, très évidemment, du signe routier. C'est un indice plutôt qu'une marque, et dans ce cas jamais une marque distinctive ; un « signe de pluie » n'est pas la pluie, même s'il l'annonce. Lorsque tel artiste plasticien occidental trace des signes (Degottex par exemple), il ne crée pas un langage, il crée un tableau intraduisible en termes de lecture convenue ; il n'imite même pas la calligraphie orientale qui fait des idéogrammes en objet (comme le tableau) mais leur conserve leur sens littéraire. Degottex ajoute au signe nu un sens esthétique et artistique de la même manière que Van Gogh faisait d'une paire de souliers posés sur le sol un objet d'art. Soit, cette fois, au dessus du degré zéro de la représentativité.

MEURIS, Jacques. L'image, le signe, l'écriture, la lecture et le reste. *Signes & Ecritures*. Bruxelles : Centre d'Art Contemporain, Maison des artistes de la Communauté Française de Belgique, 1984, pp. 10-11.

4. La part d'interprétation du design graphique

[...] Que serait-ce que représenter la chose par l'objet, à la lettre ? Une simple photo interprète son sujet. La « lettre » est à déchiffrer et à interpréter. Prenez le titre d'un film, d'une exposition, d'une institution, d'une pièce de théâtre. Disons qu'il est la lettre de ces choses. Il les distingue des autres choses dans une table générale des titres (un catalogue des œuvres, par exemple), mais par simple opposition. Il dit ce que n'est pas la chose intitulée, il ne dit presque pas ce qu'elle est. Or le graphiste doit signifier ce qu'elle est ou ce qu'il pense qu'elle est, alors même qu'il reporte le titre de la chose sur l'objet. Il « traite » la chose en rouge ou en bleu, en figuratif ou en abstrait, en réaliste, en surréaliste, en conceptuel. Il l'interprète. La façon dont il inscrit le titre sur son objet, dont il le place, le caractère et le corps des lettres qu'il emploie pour cette inscription, autant d'interprétations. Autant de jugements.

LYOTARD, J.-F. Intriguer ou le paradoxe du graphiste. In *Vive les graphistes !*. Paris : Syndicat national des graphistes, 1990, pp. 3-14.

La typographie a ceci de spécifique qu'elle induit chez son lecteur deux processus simultanés mais radicalement différents : un jugement de goût et un acte de lecture. Le jugement de goût a à voir avec l'esthétique, l'acte de lecture avec le traitement de l'information. Mais si cette opposition très simple semble recouvrir celle qui s'établit traditionnellement entre le « voir » et le « lire », il faut préciser, d'une part, que le plastique véhicule lui aussi une information et d'autre part, que le message à lire peut de la même manière faire l'objet d'un jugement de goût. La forme typographique est irréductible à la matière qui le fait exister, engageant un rapport à la typographie particulier que l'histoire a vu prendre plusieurs apparences.

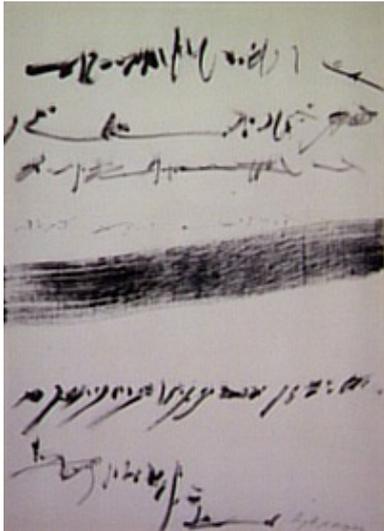
Des calligrammes d'Apollinaire à David Carson, [...] l'histoire récente de la typographie offre de nombreux exemples de tautologies, ou autres procédés rhétoriques fondés sur l'écart – ou la proximité – entre le mot et sa mise en forme.

Mettre en pages, en typographie, c'est créer un écart, c'est concurrencer le signe linguistique sur le terrain plastique.

PHILIZOT, V. Usages sociaux du caractère typographique, In *Livraison*, T.13, 2010.

III – LA RELATION ENTRE TEXTE ET IMAGE

1. Dialectique des mots et des images



Jean DEGOTTEX, *IBN VII 20.12.1962*,
20 décembre 1962
Encre de Chine sur papier
105 x 75 cm
Collection Musée d'art moderne de la Ville de Paris.



Filippo Tommaso MARINETTI, *Irredentismo*, 1914
Encre, pastel et collage sur papier, 21,8 x 27,8 cm
Collection privée, Lugano.



Lawrence WEINER, *Blocked Off With (Cat. #465)*,
(Obstrué avec), 1979
Installation
Phrase peinte ou réalisée en adhésif sur le mur
Mots, matériaux auxquels l'artiste se réfère
Dimensions variables
Collection Frac Bourgogne.

Dans le premier extrait de *Image, Text, Ideology* publié en 1986, W. J. T. Mitchell présente l'interaction du mot et de l'image comme une donnée fondamentale de toute culture. Il montre qu'elle se joue sur le mode d'une concurrence, parce que les mots et les images représentent deux façons d'appréhender le monde.

La dialectique du mot et de l'image apparaît comme une constante dans le tissu de signes qu'une culture tisse autour de soi. Ce qui varie, c'est la nature exacte de la texture, le rapport de la chaîne et de la trame. L'histoire de la culture est en partie l'histoire d'une longue lutte pour la domination entre les signes picturaux et linguistiques, chacun revendiquant certains droits de propriété sur une « nature » à laquelle lui seul a accès. A certains moments, cette lutte semble s'apaiser pour permettre une relation de libre échange par l'ouverture des frontières ; à d'autres moments [...], les frontières sont fermées et une paix séparée est proclamée. Parmi les versions les plus intéressantes et les plus complexes de cette lutte, il y a ce que l'on pourrait appeler la relation de subversion, dans laquelle le langage ou l'imagerie regarde au fond de soi et y trouve, tapi, son contraire. Une version de cette relation hante la philosophie du langage depuis l'essor de l'empirisme, avec le soupçon que sous les mots, sous les idées, la référence ultime de l'esprit est l'image, l'impression de l'expérience extérieure imprimée, peinte ou reflétée à la surface de la conscience. [...]

Le mot est son « autre », la production arbitraire, artificielle, de la volonté humaine qui rompt la présence naturelle en introduisant des éléments non naturels dans le monde – le temps, la conscience, l'Histoire et l'intervention aliénante de la médiation symbolique. Des versions de cet écart refont surface dans les distinctions que nous appliquons tour à tour à chaque type de signe. Il y a l'image naturelle, mimétique, qui ressemble à ce qu'elle représente, ou qui s'en « empare », et sa rivale picturale, l'image artificielle, expressive, qui ne peut pas « ressembler » à ce qu'elle représente parce que la chose ne peut être véhiculée par les mots. Il y a le mot qui est une image naturelle de ce qu'il signifie (comme dans l'onomatopée) et le mot comme signifiant arbitraire. Et il y a la fracture dans le langage écrit entre l'écriture « naturelle » qui décrit les objets et les signes arbitraires des hiéroglyphes et de l'alphabet phonétique. [...]

MITCHELL, W. J. T. "L'image et le mot" : "Poésie muette et peinture aveugle". *Art en théorie 1900 -1990 : une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*. Paris : Hazan, 1997, p. 1203.

2. Statut du texte dans l'image

S'inspirant du modèle de la rhétorique, André Ghunter rappelle que toute inscription dans une œuvre peinte ou dessinée ne constitue pas forcément un texte mais peut rester image. Il note que cette distinction demeure à la période moderne et contemporaine.

Entre, d'un côté, les papiers collés des cubistes ou les compositions typographiques des futuristes, qui usent de la valeur graphique des éléments textuels d'un point de vue essentiellement plastique ; de l'autre les pièces des conceptuels, qui réduisent au contraire la marge d'intervention sur la matière visible de l'écriture, en travaillant la lisibilité au détriment de l'iconicité, nous retrouvons la distinction entre le texte qui fait image et le texte qui fait figure. [...]

Il est intéressant de noter que, pour l'un et l'autre type, existe un système de renvois qui creusent leurs délimitations à l'intérieur même du domaine scriptural, et renforcent encore les termes de l'opposition. Matériellement présent dans les œuvres cubistes, le repère texte-image ne fait pas de doute : c'est l'organe de presse. Très tôt, on le sait, l'alliance d'un récit de l'information tout à fait événementiel, éclaté et toujours actuel avec la bigarrure de sa présentation visuelle, a fait saisir le journal comme un emblème de la vie moderne.



On KAWARA, « *I am still alive* », 12 mars 1975
 (Télégramme expédié de New York par On Kawara à Jean Coquelet, Musée d'Ixelles, Bruxelles et portant le texte « I am still alive »)
 Télégramme
 Bandes de papier dactylographié sur formulaire postal
 13,3 x 19,7 cm
 Collection Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.



René MAGRITTE, *La trahison des images*, 1929
 Huile sur toile, 65 x 59 cm
 County Museum, Los Angeles.

Tout autre est le modèle que suggèrent les travaux des conceptuels. Si l'on y retrouve l'emploi de la lettre typographique (Barry, Weiner), celui-ci, loin d'évoquer l'agencement du divers qu'avait expérimenté les futuristes sert au contraire en toute discrétion l'énoncé ; plus encore, avec la manifestation de l'écrit dans un cadre qui, en dehors de toute iconicité, ne se réfère plus qu'à la page imprimée (Kosuth, Haacke), voir dans celui de l'objet-livre, devenu seul support de la représentation (On Kawara, Hanne Darboven), le repère essentiel apparaît bel et bien comme le champ de la textualité la plus exclusive : l'espace symbolique du Livre.

GUNTHER, André. « Le texte fait figure ». *Artstudio*, hiver 1989, n°15, p. 34-43.

3. Texte et Image : chacun courtise l'autre et le fuit

Comment parle une image ? en langue d'image, c'est-à-dire sans verbe ni substantif, langue d'infinitifs et de conjonction. Comment le sens se fait voir ? en figure et allure de sens, c'est-à-dire sans aspect ni face, à la dérobee.

L'infinitif de l'image et la dérobee du sens : chacun courtise l'autre et le fuit. Toute l'enluminure est là : Image enrobe Texte qui se dérobe à elle, Texte dévore Image qui en ressort intacte. Les mots paraissent n'être là que pour peindre leur propre silence, le dessin semble ne figurer qu'un sens enfoui dans son absence. Texte appelle Image : peut-être ne dit-il rien d'autre que cet appel. Image illustre Texte : elle l'éblouit et nous avec lui, peut-être ne faisant rien d'autre. [...] Ce qu'Image montre, Texte le dé-montre. Il le retire en le justifiant. Ce que Texte expose, Image le pose et le dépose. Ce qu'Image configure, Texte le défigure. Ce qu'il envisage, elle le dévisage. Ce qu'elle peint, il le dépeint. Mais cela même, leur chose et leur cause commune, cela distinctement oscille entre les deux dans un espace mince comme une feuille : recto le texte et verso l'image, ou vice (image) – versa (texte).

NANCY, Jean-Luc. « L'oscillation distincte ». *Sans commune mesure. Image et texte dans l'art actuel*. Paris : éd. Léo Scheer, 2002, p. 16-18.

4. Une traversée réciproque de l'un à l'autre

[...] [L'] histoire des relations entre texte et image oscille entre l'affirmation de leurs différences irréductibles, et l'étude de leur non moins évidente convergence et complémentarité. En outre, il semble difficile et peut-être vain, de s'attacher à des principes généraux ou classificatoires, chaque œuvre posant de façon originale et spécifique la question de ces relations, et entraînant ainsi vers une taxinomie de plus en plus fine, et de plus en plus inutile.

Peut-être est-il préférable de tenir pour acquise cette dialectique entre tout ce qui sépare et tout ce qui rapproche le texte et l'image. Ou plutôt, comme l'observe Hubert Damisch dans sa préface à l'ouvrage de Meyer Shapiro, faut-il poser la question autrement, en disant par exemple, « qu'il y a moins transposition d'un système de signes à un autre que traversée réciproque du texte par l'image et de l'image par le texte ». Chaque image, chaque tableau, pour celui qui regarde, n'existe en effet que dans un réseau textuel – codes interprétatifs, récits historiques ou techniques, etc.

C'est cette approche que nous tenons pour la plus féconde et la plus juste, celle des « traversées réciproques » plutôt que des disparités irréconciliables que soutiennent certains artistes ou certains penseurs.

DURAND, Régis. « Sans commune mesure ? » *Sans commune mesure. Image et texte dans l'art actuel*. Paris : éd. Léo Scheer, 2002, p. 22.

5. Ecrire sur le tableau



Carel FABRITIUS, *Le pinson*, 1654
Huile sur bois
33,5x22,8 cm.

La peinture de chevalet nous vient de l'enluminure, elle est issue des images qui accompagnaient les textes sur les pages des manuscrits à miniatures. L'image commence à se dissocier du texte à l'époque médiévale. L'Italie de la première Renaissance définit l'esthétique et autres catégories selon des paramètres bien déterminés, qui resteront longtemps immuables. La séparation entre le figuré et l'écrit devient bientôt une donnée première : la peinture est faite pour les images, et les mots pour les textes, imprimés ou non. Certes, on peut trouver des tas d'exceptions au fil des siècles suivants mais ce sont des exceptions flagrantes, des franchissements de frontière. Certaines sont absolument magistrales. Lorsque Carel Fabritius, le maître présumé de Jan Vermeer, appose hardiment sa signature sur le fond blanc où il a peint un oiseau (un chardonneret sur un perchoir), cette surface blanche abstraite, derrière, se transforme en mur blanc du fait même qu'elle porte son inscription.

Avec l'invention de la perspective qui place l'homme au centre du monde, le microcosme se faisant le miroir du macrocosme, il devient manifestement impossible d'introduire l'écriture dans l'espace pictural.

Quand les mots réapparaissent dans la peinture à la fin du XIX^{ème} Siècle c'est d'abord très timidement et sous le couvert d'alibis incontestables. Ainsi, les titres sur des couvertures de livres ou les typographies des journaux que les personnages lisent, comme on en rencontre dans les compositions de Manet ou de Cézanne.

Quand les mots commencent à jouer un rôle visuel important dans les peintures et les papiers collés cubistes au début de ce siècle, c'est au moins pour deux ou trois raisons. Il s'agit avant tout d'un facteur subversif, d'un geste dérangeant et révolutionnaire, en contradiction totale avec les traditions picturales. A cet égard, ces mots-là peuvent entrer dans la même catégorie que les éléments de collage, ces fragments d'une autre dimension du réel introduits dans le tableau afin de remettre en question l'essence même de l'œuvre d'art. Ensuite, les mots peuvent remplir une fonction plastique assez précise, exactement comme chez Fabritius : celle de définir la surface picturale et de la réintégrer dans le tableau. La troisième raison possible tient à la valeur poétique des mots, à leur valeur sémantique, que l'artiste peut mettre plus ou moins en relief. Elle reste souvent discrète, voire secrète, dans une sorte de code pour initiés, tel le « Ma jolie » par lequel Picasso salue la femme qu'il aime, Marcelle Humbert (alias Eva Gouel), dans certains de ses tableaux cubistes. On ne saurait s'étonner que les futuristes, beaucoup plus agressifs, politisés et polémiqueurs que les cubistes, aient exploité le côté provoquant des mots écrits sur des peintures. Ils sont aussi les premiers à témoigner un intérêt résolument affirmé pour la typographie, les maquettes et leurs rapports à l'image. Dans sa quête d'effets plus dynamiques, Balla transporte à la scène son goût pour la chose imprimée, en imaginant le ballet *Machina tipografica, onomatopea rumorista*.

Les dadaïstes et les surréalistes poussent plus loin dans la voie frayée par les cubistes et les futuristes, aboutissant parfois à une véritable fusion de l'image et du texte, de la peinture et de la poésie. Les tableaux-inscriptions surréalistes et même certaines peintures de Magritte semblent se mettre à véhiculer tout un bagage littéraire et culturel, malgré le recours à des antinomies monstrueuses, ou à la libre association et non-association. Une espèce de touffeur, de pesanteur s'infiltré d'on ne sait où, et elle ne semble surmontable qu'avec le secours de l'ironie. Comment se fait-il qu'il n'y ait pas moyen d'user d'ambition dans l'art sans paraître obtenir le contraire du résultat visé ? Cela dit, le *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte restera, dans toute sa puissance métaphysique souveraine, un jalon historique et un monument au regard du surréalisme, de l'art de notre siècle et peut-être de l'art tout court.

6. Dans l'art moderne et contemporain

La problématique du rapport texte/image chez Magritte



René MAGRITTE, *La Clef des songes*, 1930
Huile sur toile, 60 x 38,
Collection particulière.

Est-ce parce que la télévision - et particulièrement l'expérience des sous-titres - nous a accoutumés à déchiffrer rapidement texte et image ? Toujours est-il que nous remarquons du premier coup d'œil que quelque chose cloche dans *La Clef des songes*, le tableau de René Magritte : les légendes posent un problème. A la rigueur, il nous est encore possible d'imaginer une explication pour un chapeau sous lequel il est écrit « la Neige » ou pour un verre qui surplombe la mention « la Tempête », ne fût-ce que parce que le chapeau protège des intempéries et que la politique belge déchaîne parfois des tempêtes dans un verre d'eau. Mais un marteau appelé « le Désert » ou une chandelle allumée baptisée « le Plafond », voilà qui heurte franchement le bon sens. Et pourtant, ces légendes n'ont pas été interverties : vous pouvez les déplacer à loisir, le puzzle ne se reconstitue pas. Devant de telles singularités, nous fronçons généralement les sourcils d'un air apitoyé. Mais ici le responsable de cette confusion des concepts et des images est René Magritte, un artiste dont les peintures, qui restent d'actualité, ne laissent pratiquement personne indifférent. Peut-être convient-il de rechercher l'erreur, non pas dans l'image, mais en nous-mêmes. N'attendons-nous pas des artistes qu'ils affinent le regard que nous portons sur le monde et prêtent couleur à notre sensibilité esthétique un rien trop pâle ? Reste à découvrir où réside notre erreur. Un ami de René Magritte, Paul Nougé, éclaire la question dans une lettre de 1927 : « Nous usons du langage pour exprimer telle chose, pour produire tel événement dans l'esprit de l'interlocuteur. Mais il arrive que celui qui nous écoute ait des habitudes trop différentes des nôtres et qui l'empêchent de nous entendre, de nous comprendre ou de subir l'effet que nous souhaitons. Cependant il ne reste pas insensible, notre langage lui-même et non ce qu'il signifie lui devient révélation ou cause agissante et prend la place de ce que nous souhaitons lui voir servir. » [...] Dans les peintures à mots, Magritte démontre que le contenu de l'œuvre d'art ne peut pas être déterminé par les limitations effectives de l'image et du mot en tant que systèmes de signes conventionnels, ni par leur dépendance à l'égard d'un objet. Scutenaire, l'ami de Magritte, ne laisse subsister aucun doute à ce sujet : « Il n'étudie pas les objets, il les utilise. Il ne les représente pas, il les donne en représentation. » L'artiste n'a pas à tenir compte des relations de dépendance existant habituellement entre ces systèmes, puisque son rôle n'est pas d'apporter une confirmation de l'ordre établi. C'est pourquoi Magritte pousse à leurs conséquences extrêmes les incidents de frontière entre le mot, l'image et la réalité. Il développe également ses réflexions critiques en ce domaine dans « Les Mots et les images », un texte qui paraît en décembre 1929 dans *La Révolution surréaliste*, la revue d'André Breton. Peut-être d'ailleurs le mot « texte » n'est-il pas celui qui convient exactement ici. Magritte y passe systématiquement en revue les différentes variations de contenu qu'il utilise à ce moment-là dans ses peintures au niveau de la relation entre le mot et l'image. Les conceptions ainsi développées - inhabituelles pour l'époque - se reflètent aussi dans la forme même de l'article, qui contredit les habitudes spatiales de la lecture. En effet, les dessins figurent sous le texte, le dessin devenant ainsi la légende du texte.

LEEN, Frédéric. Un rasoir est un rasoir. *René Magritte 1898-1967*. Ludion, Flammarion, 1998, pp. 23-24.

De l'autre côté du miroir de Lewis Carroll

Ne pas accepter l'usage courant, qui consiste à associer un mot à ce qu'il représente, est fréquent dans l'attitude surréaliste. Lewis Carroll l'avait déjà pressenti dans le dialogue entre Alice et Humpty-Dumpty (*De l'autre côté du miroir*, 1872) : « Lorsque moi j'emploie un mot, répliqua Humpty-Dumpty d'un ton de voix quelque peu dédaigneux, il signifie exactement ce qu'il me plaît qu'il signifie... ni plus ni moins. La question, dit Alice est de savoir si vous avez le pouvoir que les mots signifient autre chose que ce qu'ils veulent dire. La question, riposte Humpty-Dumpty, est de savoir qui sera le maître,... un point, c'est tout. »

René Magritte. Oostende : Provincial Museum voor Moderne Kunst, 1990, p.108.

Jean-Michel ALBEROLA



Jean-Michel ALBEROLA, *Le Beau Parleur*, 1992
Gouache sur papier
Collection Fonds national d'art contemporain.

La question traverse le siècle, ayant été énoncée dès le siècle précédent : une œuvre d'art peut elle avoir quelque portée politique tout en demeurant une œuvre, sans céder à l'appel de la propagande et aux facilités de l'illustration ? A son tour, après Dada, Picasso, le surréalisme, les avant gardes européennes et américaines, Jean-Michel Alberola l'affronte. Depuis quelques années, ses gouaches et ses dessins abondent en mots, en phrases, en aphorismes. Depuis un an, l'échelle a changé : du papier, il est passé au mur et à la peinture murale. Vieille hypothèse que l'on pouvait croire abandonnée. Il la ressuscite.

[...] Il détermine les couleurs dominantes - peu nombreuses - la composition, l'arrangement des mots et des figures, lesquelles peuvent être abstraites ou ne pas l'être. Ce ne sont, à ce stade, qu'expériences sans rien en elles de définitif.

Mais ce sont aussi des apostrophes et des aphorismes, des slogans et des appels. Il en est d'immédiatement explicites, tel « Un groupe de paysans et d'ouvriers comme des chiens analphabète, loin de leur genre humain », ou, sans illusion, « J'ai l'impression de parler à un mur ». Il en est d'allusifs et d'elliptiques, « Encore le vieux rêve de l'âge d'or », « Devenir grain de sable », ou cette constatation indiscutable « La fluidité des échanges enfantins n'a plus cours ».

Le sens de ces interpellations n'est pas douteux. Alberola observe son époque - la nôtre - et ses observations le consternent. Il voit des échanges systématiquement marchands, des hommes déshumanisés, des misères qui n'en finissent pas, des utopies inopérantes. Qu'a-t-il à leur opposer ? Ses mots, donc. Mais ses mots magnifiés par le rouge et le jaune ; ses mots que des fragments d'images rendent plus explicites. [...]

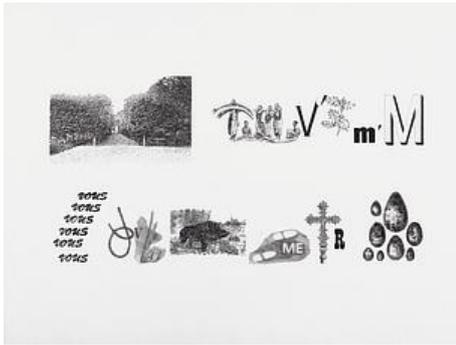
Les œuvres sur papier qu'Alberola a jointes aux peintures murales, gouaches de grand format, cartes à jouer et illustrations retouchées, dessins relèvent d'autres registres. On y trouve des inscriptions joueuses - « Souvenir de la fin du XX^e siècle » ou ironiques - « Rien du tout », « La Cueillette de l'idée fixe ».



Jean-Michel ALBEROLA, *Devenir Grain de sable*, 1998
Dessin mural
Acrylique et pigments sur mur
Dimensions variables
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1999.

DAGEN, Philippe. « Les judicieuses interpellations picturales de Jean-Michel Alberola ». *Le Monde*, 23 décembre 1998.

Gérard COLLIN-THIÉBAUT



Gérard COLLIN-THIÉBAUT, *R bus-Lautréamont*, 1993
Graphite, encre et feutre sur rhodoïd
70 x 93 cm
 uvre acquise par le fracpicardie en 1996.



Jean LE GAC, *Le délassement d'un peintre parisien (avec voleur)...*, 1984
Diptyque
Graphite et pastel sec sur cartons gris,
photographie couleur et texte dactylographié
152,2 x 216,6 cm
Chaque panneau : 152,2 x 108,3 cm
 uvre acquise par le fracpicardie en 1984.

Retranscription du texte figurant en bas à gauche sur le panneau droit de l'œuvre :

« 1981 - 1984 - Dans les épisodes précédents le peintre L... désœuvré s'appropriait une boîte de pastel en provenance de la chambre des enfants. Il se mettait à copier les illustrations des livres de sa jeunesse qui étaient à l'origine de sa vocation. Ce simple délassement lui procurait à chaque fois la sensation d'une découverte imminente quand se rendant à Colmar pour y admirer le retable de Grünewald il voulut parachever cette magnifique journée par une visite à l' glise désaffectée où le célèbre tableau de Schongauer « La vierge au buisson de roses » est exposé. Pour le peintre L... qui dans ces moments de contemplation supportait mal la moindre g ne, qu'il y eut entre lui et le tableau les grilles fermées du chœur et une distance infranchissable de plusieurs mètres, le fit se détourner du chef-d'œuvre. A la sortie de l' glise où s'agglutinait tout le monde, il sut la raison de cette protection exagérée : un reportage photographique sur le vol du tableau en 1972, lui volait la vedette. La disposition d'esprit où le peintre était lui fit paraître douée d'un mystérieux pouvoir la sordide remise (ou cabane de chantier ?) où le tableau fut recélé. Interrompant son voyage le peintre décida de rentrer aussitôt à Paris, impatient de vérifier la portée de sa découverte, à savoir que « les tableaux ont aussi des aventures » (Paul Noug ), et que moyennant quelques évidentes substitutions dans les images qu'habituellement il copiait cela vaudrait le coup d'œil de voir des tableaux volés transiter par exemple sous le bras d'un malfaiteur, d'un intérieur où flotte un parfum de femme à toutes les senteurs de la nuit. »

Les rébus, jeu d'esprit très populaire aux XVIIIème et XIXème siècles, empruntent l'art d'écrire des peuples ignorant l'alphabet, exprimant des mots, des phrases, par des figures d'objets ou des arrangements dont les noms offrent à l'oreille une ressemblance avec les mots ou les phrases que l'on veut exprimer (homonymie, homophonie). R bus est tiré de la phrase : *non verbis, sed rebus*, (non dans les mots, mais dans les choses). [...]

C'est en 1991 qu'apparut le premier véritable rébus [...]. Il me fallait répondre à ce harcèlement textuel, et les rébus me paraissaient un moyen, mais sans pour autant en être totalement convaincu, quand un jour, j'entendis Roland Barthes à la radio, dans un enregistrement, dire ceci : « ...rien à faire, je dois passer par l'image, l'image une espèce de service militaire social... ». Ce déclencheur, me flanqua, si je puis dire, au pied de la cimaise.

Nota : En principe chaque rébus est donné avec sa réponse, sur le cartel qui l'accompagne, la réponse est double, d'abord phonétique, puis la citation, car, comme il est dit plus haut, il ne s'agit en aucun cas de faire deviner mais de produire l'effet de connaissance.

<http://www.gerardcollinthiebaut.com/pages/oeuv/rebu.htm>

Jean LE GAC

L'illustration et la légende, toujours décalées, resteront le vocabulaire de base, mais un vocabulaire construit à partir d'un alphabet dont l'artiste détient les clefs. [...] Le langage des textes, à la fois cristallin et sans aspérités, évocateur de la verve romanesque de série, quelque peu dépersonnalisée, relate l'action jusqu'à un certain point mais c'est une action sans rapport avec l'image qui, elle, donne à voir la sienne bien distincte. L'entrelacement de sens que provoque la contiguité des deux est une dynamique centrale de l'entreprise dans son ensemble. [...] La logique interne et secrète de l'interaction des éléments donne à l'ensemble un impact impressionnant tout en neutralisant les signifiants. Un foisonnement de signes, insignifiant au sens propre du terme qui fait pendant à la neutralité organisée des constituants formels. Tout se passe comme si cette double neutralité de surface permettait l'ouverture, éloignait tout risque d'enfermement d'une pièce sur elle-même. Le langage est, comme on l'a dit, impersonnel malgré son élégance, sans connotations repérables autres que celles d'un genre littéraire un peu désuet et l'image, qu'il s'agisse d'une photographie à la technique sans effet ou d'une copie au pastel, experte et fidèle, d'une illustration populaire d'un style daté, n'est pas supposée trahir une quelconque « patte » d'auteur.

HINDRY, Ann. *Jean Le Gac par Le Gac Jean*. Bruxelles :  d. Sainte Opportune ; Paris :  d. Cercle d'Art, 1992. p. 17-18.

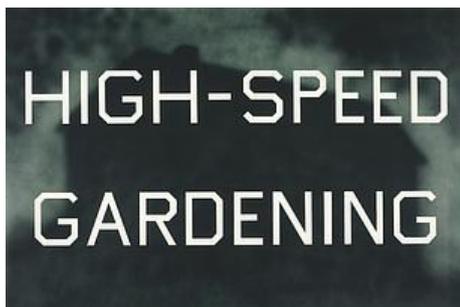
Le Gac utilise le texte comme l'image l'un contre l'autre pour casser l'univocité du sens produite par le processus de la représentation. Plus exactement il les utilise comme des points de vue respectifs de l'un sur l'autre.

D'un côté, le texte comme point de vue incongru sur l'image, oblige le regard à ne pas se laisser aller aux mécanismes de l'identification et de la reconnaissance : la lecture du texte sur le mur brise le rapport global traditionnel à la peinture, mais également en retour, le rapport intime du texte à la page et au livre. D'un autre côté, l'image comme point de vue intempestif sur le texte empêche ce dernier de se constituer comme sens privilégié. L'œuvre reste dans l'espace de la peinture.

Le Gac pervertit, de l'intérieur, les rapports traditionnels de la légende et de l'illustration : les textes semblent dire la vérité des images et inversement, alors que le plus souvent ils approfondissent leurs ambiguïtés.

Ces incessantes allées et venues du texte à l'image et de l'image au texte situent son œuvre dans un entre-deux. Dans ce va-et-vient, le regard reste comme en suspens. Toute résolution ou synthèse devient dès lors impossible. »

MARCADE, Bernard. *Point de vue sur Jean Le Gac*. Calais : Centre de développement culturel, galerie de l'Ancienne Poste, 1983, p. 5-6.



Ed RUSCHA (Edward Ruscha), *High Speed Gardening*, 1989
Graphite et encre acrylique sur papier
102 x 150 cm
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1997.

Edward RUSCHA

Ruscha s'est orienté vers les lettres, vers les signes, au sein d'un univers de symboles prodigieusement lourd de sens. Tout le monde sait que Los Angeles est une ville où un analphabète aurait le plus grand mal à se repérer. Impossible de savoir où on est quand on ne lit pas les noms des rues. La maison, les magasins, les immeubles et les rues se ressemblent tellement (et changent si vite) qu'il faut pouvoir déchiffrer la signalisation routière. Ruscha n'aurait pu le rappeler avec plus d'élégance que dans ses grands tableaux de la célèbre enseigne HOLLYWOOD dominant la colline, aussi purs et limpides que tout ce qu'il fait.

La petite huile sur papier intitulée *Boulangerie*, qu'il a exécutée dans sa chambre d'hôtel à Paris après avoir fait un croquis de cette enseigne des années trente dans une rue de la capitale, nous montre comment Ruscha a réussi à partager équitablement l'attention du spectateur entre les lettres elles-mêmes et leur transposition picturale dans ses premières peintures de mots : il a créé des effets de matière sur la feuille de papier, dans le fond de la surface jaune foncé qui entoure les caractères rouges. [...]

Moins il y a de lettres dans le message, plus chacune d'elles doit jouer un rôle actif, bien sûr, et plus le message global s'impose avec vigueur. Que l'on songe seulement à SOS ou à son équivalent MAYDAY, par exemple. En règle générale, la force de suggestion des lettres est accrue par leur petit nombre. Les messages courts sont toujours plus efficaces que longs. [...]

La sérénité dont fait preuve Ruscha semble procéder du caractère évident de sa relation à ses matériaux, entre autres les lettres. Il les aime depuis son enfance. Ruscha n'écrit pas sur ses tableaux. En l'absence de toute équivoque, l'écriture est le tableau. Il n'y a rien qui s'interpose, pas de médiation, pas d'artifice, ni de choix. L'œuvre ne semble pas le fruit d'une décision. Elle rayonne de sa propre évidence comme le fait un magnifique organisme vivant.

HULTEN, Pontus. « Ecrire sur le tableau ». *Edward Ruscha*. Paris : éd. centre Georges Pompidou, 1989, p. 10-11.

La question de la légende chez Glen Baxter et Christophe Vigouroux

Glen BAXTER



Glen BAXTER, *Que sais-je ? L'ANARCHIE*, 1989
Encre de Chine et crayons gras sur papier vélin
volontairement détruit par le feu et doublé sur papier
74,7 x 54,7 cm
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1989.

L'illustration de ces romans est fichée dans le cours du texte, à intervalles réguliers, accrochée à une portion de phrase souvent banale dont elle propose, dans un rapport de redondance, une sorte d'équivalent plastique : le contenu manifeste de l'image ne va jamais au-delà du sens littéral de la légende. C'est que dans l'économie bien comprise des rapports de l'image et du texte l'un l'autre s'excluent mutuellement ; ici, il y a allégeance de l'ordre de la représentation à l'ordre du discours. La précision de la légende veille d'ailleurs au respect de cette hiérarchie : elle a pour première mission d'anéantir la polysémie de l'image. Le modèle le plus parfait de ce rapport du texte et de l'image est sans doute fourni par les illustrations que Raymond Roussel commanda, de façon anonyme, à Henri Zo pour les *Nouvelles impressions d'Afrique*. Des dessins qui n'expliquent en rien le texte mais constituent, accroché à lui — comme du lierre à un mur, par quelques points ténus — un système signifiant autonome.

Ce n'est pas par hasard que les éditeurs ont toujours préféré l'illustration par le dessin à l'illustration par la photographie. Celle-ci — et sans doute Roussel en commandant des dessins plutôt que des photographies a-t-il désigné cela — renvoie au réel ; le dessin, lui, renvoie d'abord aux codes de représentation, à un univers de convention accordé aux conventions du romanesque.

FORAY, Jean-Michel. *L'art de Glen Baxter*. Les Sables d'Olonne : Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix, 1987, [p.5].

Christophe VIGOUROUX

L'œuvre de Christophe Vigouroux se fraye un chemin entre l'image cadrée et notre inconscient qui cherchera souvent - et c'est rassurant - à briser ce cadre par le réflexe de la sensation. Cela se retrouve également dans une série d'aquarelles et de dessins : un grand carnet de croquis où sont campées les situations du quotidien, grotesques ou amusantes. Un titre « cale » l'image dans le genre du croquis de situation, comme on parle de comique de situation.

IMBERNON, Laurence. *Christophe Vigouroux*. La Roche sur Yon : Musée municipal ; Troyes : Passages, centre d'art contemporain, Paris : Galerie Le Sous-Sol, 2004, p. 25.



Christophe VIGOUROUX, *J'ai rien fait*,
décembre 1995
Graphite et aquarelle sur papier Canson Montval
25 x 20,5 cm
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1997.

alphabet

Guy Rombouts & Monika Droste, Etienne Pressager
dessins du fracpicardie

du 7 novembre au 9 décembre 2014
collège jacques cartier - chauny

collège jacques cartier

60 rue ernest renan - bp. 154
02300 chauny
tél. 03 23 39 95 95
fax. 03 23 39 41 22

accueil sur rendez-vous

du 7 novembre au 9 décembre 2014
du lundi au vendredi de 8h00 à 12h00
et de 13h00 à 17h30
le mercredi de 8h00 à 12h00
sauf jours fériés
entrée libre

contacts et renseignements

Jacques Marcel

rencontre découverte de l'exposition

vendredi 7 novembre 2014
de 10h00 à 18h00

Animées par les médiatrices du fracpicardie, les rencontres découvertes favorisent un temps d'échange à partir des œuvres de l'exposition : découverte de la démarche des artistes, présentation des différents thèmes de l'exposition, analyse des œuvres, préparation de la visite et de son exploitation, remise du dossier de médiation et des propositions d'ateliers de pratique artistique.

parcours personnalisés

Le service des publics et le centre de documentation du fracpicardie demeurent attentifs aux demandes spécifiques formulées par les responsables de groupes constitués. Ils ont pour mission d'apporter leur assistance lors de l'élaboration, de la conduite et du suivi d'un projet pédagogique ou culturel désireux de dialoguer avec les œuvres du frac, de prendre appui sur ses activités ou d'utiliser ses ressources.

L'exploration d'un thème, d'une exposition, d'un artiste ou d'une œuvre peut en constituer le point de départ. De tels projets auront pour objet de s'inscrire dans une démarche de découverte conjointe de l'art contemporain et des différentes facettes d'une institution : missions, patrimoine, aménagement du territoire, publics, métiers. Ils permettent de favoriser l'interdisciplinarité et de déboucher sur différents temps d'intervention ou de rencontre, dans des lieux distincts comme le lieu d'exposition, les locaux du frac et l'établissement concerné.

fonds régional d'art contemporain de picardie

45 rue Pointin - 80000 Amiens
tél. 03 22 91 66 00
dialog@frac-picardie.org
www.frac-picardie.org

artothèque

L'artothèque du frac propose à tous les établissements scolaires de l'Académie, l'emprunt d'ensembles composés d'estampes, gravures, lithographies ou sérigraphies réunies sur un mode thématique ou monographique en relation avec les acquisitions du frac. Dans une classe ou un centre de documentation et d'information, la présence de ces œuvres peut être mise à profit dans la préparation, le suivi d'une visite d'exposition ou l'animation d'un projet pédagogique.

centre de documentation

Son fonds dédié à l'histoire de l'art, à l'art contemporain et au dessin, donne accès à de nombreux ouvrages de référence en lien avec l'actualité de l'art contemporain, avec les artistes ainsi que les thématiques des expositions.

Ouvert du lundi au vendredi
de 14h00 à 18h00.

visuels des œuvres

sur www.frac-picardie.org/

Rubrique : œuvres et expositions

programme des expositions

sur www.frac-picardie.org/

Rubrique : agenda

accueil des classes et accès aux divers services gratuits.
