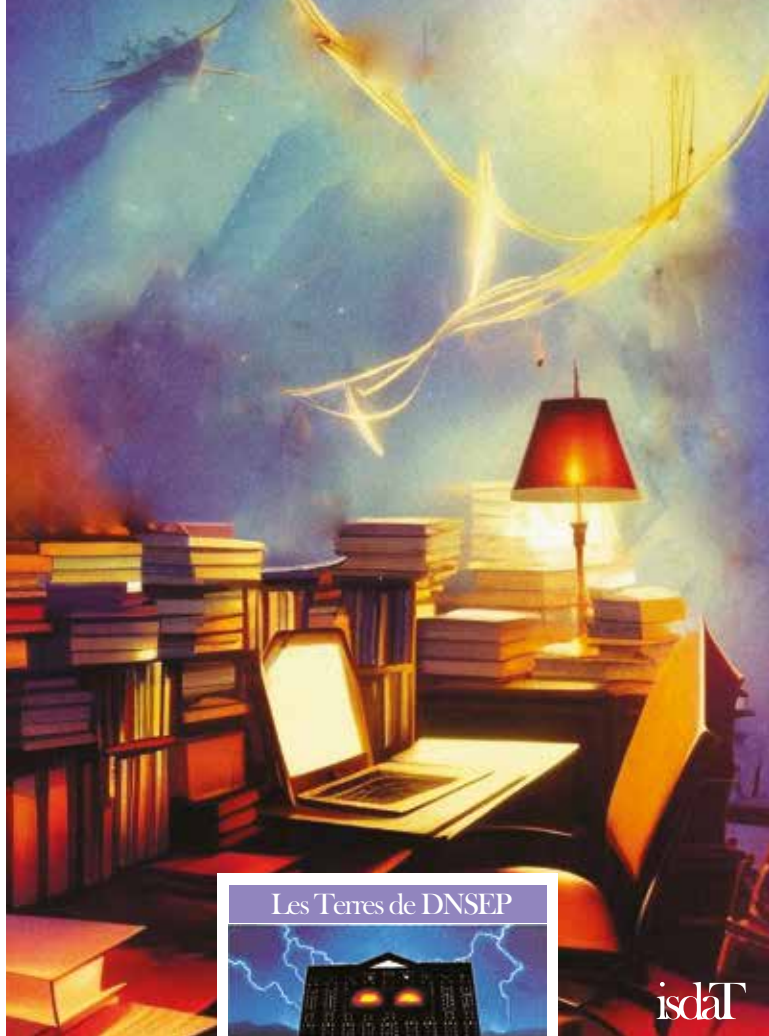


UN MÉMOIRE DONT VOUS ÊTES L'HÉROSINE

Hugo Amenouche

Le Labyrinthe de la Genèse



Les Terres de DNSEP

isdaT

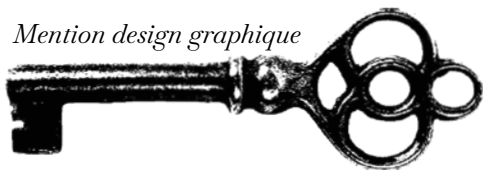


Hugo Amenouche

Le Labyrinthe de la Genèse

Les Terres de Dnsep/2022

Mention design graphique



à l'institut supérieur
des arts de Toulouse

Prologue

Nombreuses sont les contraintes qui restreignent la pratique du design graphique. Le « dessin à dessein », est naturellement présumé à suivre tout un tas de règles, conventions, traditions, et autres pré-requis à son exercice. Il est aussi, comme pour beaucoup de disciplines créatives, sujet à des projections et des fantasmes qui amènent avec eux d'autres contraintes, invisibles et presque sournoises, qui ne sont écrites nulle part mais qui pourtant influencent nos façons de faire et de penser le graphisme. Il appartient alors, à nous designeuses graphiques, de remettre en question notre pratique et nos objectifs. Lorsqu'en 1964 Ken Garland publie le manifeste *First things first* c'est exactement dans ce but-là : questionner. Dans la société britannique des années 60, l'essor du système économique capitaliste et de la société marchande, accélère le train de vie du pays. C'est en réaction à celle-ci que Ken Garland, et vingt autres designeuses, photographes et étudiant^{es}, appelaient à un retour vers un aspect plus social du design graphique. La publicité « grand public » était à l'époque l'adversaire désigné. Plus tard le manifeste a été réactualisé, une première fois en 1999 pour entrer dans le ^{xxi}^e siècle en militant pour

«un renversement des priorités en faveur de formes de communication plus utiles, durables et démocratiques.» Intitulé *First things first 2000*, ce texte a été signé par un groupe de 33 figures internationales du design graphique qui l'ont ensuite publié dans différents magazines¹. Il a plus tard été réécrit en 2014, à l'occasion de son 50^e anniversaire. Le projet était dirigé par Cole Peters, un artiste et designer canadien, et co-écrit avec six autres personnes². Au final, plus de 1600 personnes ont montré leur soutien en signant le manifeste. Sa mise à jour la plus récente date de 2020, et c'est Marc O'Brien, Namita Dharia et Ben Gaydos, assistés par 5 autres designers,³ qui signent cette réécriture. En plus de s'adapter aux enjeux contemporains, sa diffusion *via* internet a pu le faire entrer en résonance avec le monde entier. Dans cette dernière version, c'est le capitalisme qui est pointé du doigt et avec lui, le changement climatique, qui sont tous deux «intimement liés aux systèmes de domination de classe, raciale, et de genre». À travers différents principes, leur but est de «créer de nouveaux systèmes qui défont et guérissent ce qui a été fait⁴».

Bien que je partage évidemment toutes ces revendications, l'ambition de ce récit est d'agir à une plus petite échelle et sur un point en particulier

1. Adbusters (Canada), Emigre (États-Unis) and AIGA Journal of Graphic Design (États-Unis), Eye magazine (Royaume-Uni), Blueprint (Britain) and Items (Netherlands)

2. Chris Armstrong, Aral Balkan, Jon Gold, Laura Kalbag, André Mooij, et Anna Sobolewska.

3. Sarah Harrison, Julia Yezbick, Karen Stein Shanley, Rachel Cellinese, et Rich Binell

4. Citation extraite de *First things first 2020*, www.firstthingsfirst2020.org/french

(même si nous verrons parfois certains des exemples rencontrés rejoindre les combats engagés par *First things first*). Plus que de prodiguer des principes, il s'agira ici d'amorcer une réflexion sur un geste graphique que je reproduis moi-même régulièrement sans avoir jamais tenté de le définir. La fin de mes études approchant, l'écriture de ce mémoire en est une preuve irréfutable, ce livre se fera le réceptacle de cette définition comme vous pourrez le lire dans quelques pages. Ce geste-là, c'est celui de la reprise, de l'emprunt ou du réemploi qui s'oppose à une figure fantasmée d'une prétendue création *ex nihilo*. Comme je l'ai dit plus haut, le design graphique est une discipline de contraintes et l'une d'entre elles (peut-être la plus importante) reste la communication. Une des conditions à cette communication c'est l'utilisation d'un langage commun (graphique ou non), si les regardeuses de nos productions n'ont pas (ou trop peu) de référents auxquels se raccrocher, alors la communication échoue. Les graphistes réutilisent donc certains codes et certains outils pour parvenir à échanger. La typographie par exemple, est souvent empruntée à une autre créatrice, mais c'est quand il est question de création d'images et de formes que cela devient délicat. Soudain, ne plus être auteure ou inventeur c'est tricher, mais pour autant est-ce que les copieuses sont moins légitimes? Le problème c'est qu'iels ébranlent l'idée traditionnelle d'une création savante produite par une génie isolé. En rejetant la copie ou en ne l'assumant pas, on risque

de finir par se restreindre à un vocabulaire graphique érudit que seuls les experts sauront reconnaître. Malheureusement, la plupart des commanditaires sont dans une demande paradoxale. Iels veulent à la fois quelque chose d'original, qui leur permettrait de se démarquer dans le flot continu d'images qui nous accompagne chaque jour, tout en ayant peur de perdre leur public avec une nouveauté qui défierait trop les conventions, les habitudes et les images déjà présentes. Ce qui amène les graphistes à une conclusion mitigée : pour faire bien, il faudrait faire nouveau, mais pas trop non plus.

Et si pour faire bien, on essayait de ne pas faire nouveau du tout ? Si on réfléchissait à partir de l'existant au lieu de vouloir s'en éloigner ? Parce qu'à force de ne plus regarder les objets présents par peur de les copier, on finit par les oublier, les mépriser même, d'avoir été imaginés par d'autres. Pourquoi ne pas laisser de côté notre égo et assumer cette reprise, retrouver de l'intérêt pour des formes plus populaires et vernaculaires qui, elles au moins, ont le mérite d'être compréhensibles. Sinon à quoi serviraient tous ces objets, si ce n'est à être condamnés à une existence éphémère et à un oubli éternel ?

Alors, pour éviter ces perspectives peu réjouissantes, il m'appartiendra de convoquer et de rassembler dans ces lignes des graphistes qui partagent cette même vision. Mais avant de parler graphisme, parlons littérature. Toutes ces questions ont déjà été discutées

par plusieurs écrivains et critiques, notamment par Roland Barthes puis Kenneth Goldsmith. Tous les deux cherchent à se dégager de l'autorité auctoriale et du mythe de la singularité, en réfléchissant à de nouvelles définitions. Pour Barthes cette réflexion s'inscrit dans *La Mort de l'auteur*. Écrit en 1967, cet essai exprime le besoin d'un effacement de l'auteur·e qui « ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel⁵ ». Ce retrait se ferait au profit d'une mise en avant de la place des lecteur·es qui pourraient alors interpréter plus de choses dans leur appréhension du texte. Tandis que pour Goldsmith, qui publie en 2018 *L'Écriture sans écriture*⁶, il est aussi question de lier ces réflexions à la quantité de textes rendus disponibles par Internet que nous devons apprendre à négocier. Il s'appuie également sur le concept de « génie non original » (*Unoriginal genius*) forgé par Marjorie Perloff pour requalifier l'auteur·e de « récupérateur de langage ».

Cependant, j'ai décidé de laisser Barthes et Goldsmith de côté pour me focaliser sur autre chose. Il existe une forme littéraire singulière qui semble revendiquer une approche similaire au problème expliqué un peu plus haut : les factographies. Ses représentant·es produisent des œuvres littéraires par l'utilisation d'archives, de faits, d'objets ou de situations (souvent quotidiennes) qui ne sont que très rarement utilisées, car jugées inintéressantes. Et c'est évidemment ce qui fait leur intérêt. Iels rejettent le roman et la

5 Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, Aspen, 1967.

6 Kenneth Goldsmith, *L'écriture sans écriture*, Paris, JBE Books 2008.

forme narrative pour lui préférer d'autres techniques alternatives d'écriture. Pour eux aussi il n'est plus question de produire de zéro. Par conséquent ces factographies peuvent aisément se transposer à la pratique du design graphique par l'ajout des simples lettres "s" et "m", grâce à elles nous lisons : factographismes. Ce terme me permet de lire des projets et de les étudier ensemble pour tenter de dégager à partir d'eux une catégorie qui les relie, sans pour autant qu'ils ne se réduisent à celle-ci. Dans *Factographies*⁷, un des seuls ouvrages français dédié à la question, Marie-Jeanne Zenetti tente de définir précisément certaines singularités de ces œuvres. J'ai choisi de m'attacher plus particulièrement à ce livre parce que je me retrouve beaucoup plus dans son approche que dans celle des deux auteurs cités précédemment. *Factographies* est le résultat d'une thèse, un travail de recherche, considérablement plus abouti que ce mémoire qui, même s'il ne prétend pas au même degré d'approfondissement, demeure un travail de recherche. Dans cette édition, elle parle notamment du modèle du montage, de celui de l'enregistrement ou encore de réception à double entente. Les méthodologies qu'elle convoque se retrouveront aussi dans mes références mais pour la définition des factographismes elle se fera un peu différemment, vous en apprendrez plus sur ce mystérieux terme un peu plus tard...

7 Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies*, Paris, Classique Garnier, novembre 2014.

Attention,

avant de commencer la lecture de ce livre vous devez savoir qu'il propose une lecture un peu particulière.

Désolé d'avoir été aussi formel au début mais il fallait passer par là pour bien comprendre les enjeux de ce qui va suivre. Vous vous apprêtez à incarner un graphiste fraîchement diplômé et pourtant déjà désarmé, mais ne vous inquiétez pas, cela ne devrait pas durer (du moins si vous faites les bons choix). Le texte est découpé en plusieurs parties. Chacune de ces parties est numérotée. Tout au long de votre lecture vous passerez d'une partie à l'autre en suivant vos propres choix et l'ordre indiqué dans le texte. À l'aide du schéma intégré à la jaquette vous allez pouvoir suivre votre avancée. Vous devriez normalement pouvoir lire l'intégralité sans avoir à y penser, mais n'hésitez pas à cocher les numéros par lesquels vous êtes passé pour en être sûr.

Si le livre ne vous propose pas de vous rendre à un numéro indiqué en gras, alors vous pouvez avancer page après page comme dans un livre tout à fait classique. Vous voilà fin prêt, n'oubliez pas de vous munir d'un crayon de papier pour noter votre parcours. Désormais il ne vous reste plus qu'à tourner la page.

I

Aujourd'hui c'est la rentrée, mais cette année elle est un peu différente. Vous avez terminé vos études en juin dernier, votre diplôme est tout juste arrivé ce matin dans la boîte aux lettres pour le confirmer. Après l'avoir encadré, vous l'accrochez fièrement dans votre chambre, juste au-dessus de votre bureau, comme pour vous rappeler du chemin déjà parcouru. Vous avez bien profité tout l'été mais l'argent commence à manquer, alors avant de vous en trouver dépourvue vous vous mettez en quête de commandes. Vous vous êtes quand même occupé de votre statut quelques mois plus tôt et êtes impatient^e d'inaugurer votre premier projet en tant que graphiste *freelance*. Malgré tout vous avez comme l'impression qu'il vous manque quelque chose... Alors que vous vous apprêtiez à vous engager dans le démarchage de client^{es}, vous vous rendez compte que vous ne savez pas vraiment comment définir votre pratique. Et cela vous pose un problème, c'était déjà le cas pendant vos études, que ni l'écriture de votre mémoire ni le projet de diplôme n'ont réussi à résoudre. Vous êtes certaine de ne pas vouloir servir une forme de graphisme qui ne vous correspond pas⁸, et vous avez toujours cherché une voie différente dans votre pratique. Même si vous avez lu quelques textes qui questionnaient la profession, ces derniers n'étaient pas assez précis pour désigner ce que vous cherchez à pointer... Si seulement il existait quelque part, quelque chose à même de vous aider...

8 Voir prologue

Maintenant votre enthousiasme a disparu et vous ne savez plus vraiment comment avancer. Vous balayez votre bureau du regard à la recherche de réponses, vous avez peut-être loupé quelque chose. Tout ce que vous voyez ce sont des figurines, des piles de livres que vous connaissez déjà par cœur et quelques croquis. Les murs autour de vous sont remplis d'affiches que vous adorez, mais cette fois-ci elles ne sauront pas vous aider. Vous songez un instant à écrire vous même quelque chose, mais vous vous ravisez, ce serait ridicule ! Finalement vos yeux se posent sur ce diplôme que vous avez décroché à la sueur de votre front, il vous embarque dans une sorte de nostalgie et vous replonge dans vos souvenirs à l'école. Vous avez presque envie de prendre ce bout de papier dans vos bras. Si vous cédez à cette étrange idée, rendez-vous en 5. Sinon continuez votre lecture en 7.

2

Encore une fois c'est l'histoire d'un important partenariat entre les graphistes du groupe Labomatic (Pascal Béjean, Nicolas Ledoux et Frédéric Bortolotti) et le Théâtre Nanterres-Amandiers avec à sa tête Jean-Louis Martinelli. Vous reprenez de votre bibliothèque le livre *En jaune et noir*⁹ qui retrace l'avancée du projet de 2003 à 2009. C'est sur celui-ci que nous allons nous appuyer principalement. L'aventure commence donc en 2003, sous l'impulsion de Valérie Guiter sa nouvelle directrice de la communication,

9 Pascal Béjean et Nicolas Ledoux, *En jaune et noir*, Paris, Pyramid éditions, décembre 2015

le théâtre cherche à se moderniser et à gagner en visibilité. La première campagne menée par Labomatic pour la saison 2003-2004, va poser les bases d'une identité qui sera véritablement rejouée jusqu'en 2014. À l'époque le studio est accompagné d'Olivier Lebrun (à l'époque jeune graphiste), et c'est avec lui qu'ils imagineront ce premier jet. Comme pour les affiches de M/M, celles de Labomatic^[fig. 3 à 5] accueillent une photographie en arrière-plan, mais ce qui les différencie c'est la provenance de cette matière première. Les photos pour le Théâtre Nanterres-Amandiers sont toutes issues de Grore Images, un fond très particulier. Grore est défini comme «une agence de photographies trouvées, une à une, par hasard, sur la voie publique et conservées ainsi, sans retouches. Près de 3000 images mises en ligne sont proposées pour tous les usages classiques : illustration, communication, exposition.¹⁰» C'est l'artiste Philippe Mairesse qui est à l'origine de cette initiative, le site internet était encore actif jusqu'à l'année dernière, il a été désactivé en janvier 2021. Labomatic a donc décidé de piocher dans ces photos, comme d'autres graphistes auraient pu le faire dans des banques d'images classiques. Mais au lieu d'avoir à disposition des images^[fig. 1] essayant de mettre en scène un quotidien aseptisé auquel personne ne s'identifie, les photos de Grore représentent de véritables scènes quotidiennes. Certaines évoquent une période particulière et amènent avec elles une forme de nostalgie^[fig. 2], tandis que d'autres

10 Philippe Mairesse, *Grore images, tome 1 : paysages et personnages sans visages*, Art book magazine, novembre 2014

semblent parfaitement intemporelles^[fig.3]. Dans tous les cas, c'est le caractère anonyme de ces photos qui les rend si facilement appréciables. Si elles ne sont à personne, alors pourquoi est-ce que ce ne serait pas les nôtres? On rentre dans une sorte d'intimité avec ces gens qui peut à la fois nous gêner et nous projeter à leur côté. Elles nous forcent, quoi qu'il en soit, à un effort d'imagination et elles créent une narration par ce biais.



En outre, le statut anonyme de l'image et son importance dans l'affiche nous renvoie à la place que se donnent les graphistes dans cette production. Le fait que Labomatic utilise ces photos avec toutes leurs imperfections et leur donnent presque 90% de l'espace de l'image, montre un véritable recul de la part du studio. Ils arrivent à décentrer le sujet principal de l'affiche qui n'est plus le théâtre (une institution avec une image souvent élitiste), et ils se mettent également en retrait derrière ces photos. La signature créative des graphistes ne se retrouve véritablement qu'à travers le modeste cartouche jaune sur lequel vont venir s'apposer les informations. Évidemment ce cartouche revêt une importance capitale pour que l'affiche fonctionne, et il remplit très bien sa fonction. Le caractère Typ1451 utilisé est particulièrement lisible, il est aussi modifié



[1] Image Shutterstock, *group-of-happy-people-dancing-together-party*, 2019.



[2] Affiche saison 2003-2004, Labomatic pour le Théâtre Nanterres-Amandiers.



[3] Affiche de la pièce *Le pont*, Labomatic pour le Théâtre Nanterres-Amandiers, 2003.

pour reproduire une erreur d’affichage dans certaines de ses contreformes¹¹. On pourrait y voir comme un rappel à une position rare dans le monde du graphisme, si rare qu’elle relèverait presque d’une erreur ou d’un bug dans cet univers. Mais c’est surtout la couleur jaune du rectangle qui lui permet de se détacher et d’être reconnu. C’est aussi cette couleur qui deviendra presque à elle seule l’identité du théâtre, elle sera réutilisée dans l’identité pendant plus de 10 ans.

Pour en revenir aux photographies elles produisent un effet similaire à celle de M/M dans leur réception d’une image anonyme, parce que même si Mathias et Michael sont les auteurs des photos on se rend compte encore une fois que pour les regardeuses cela n’a pas d’importance. C’est le caractère spontané de la représentation familière d’un quotidien commun qui importe. D’ailleurs cette familiarité a tellement bien fonctionné «qu’une femme, qui a cru se reconnaître sur l’affiche des *Sacrifiées*, a voulu intenter un procès.¹²» Pour le studio cette histoire était même plutôt une bonne chose : «Nous aimions le côté hors-la-loi de ces photographies impossibles à cadrer par le biais d’un contrat. Notre idée reposait – et le revendiquait en quelque sorte – sur le voyeurisme latent de chacun : le plaisir trouble de faire irruption dans l’intimité d’autrui et la violence de ces photographies, telle que la vivaient certains à la vue des affiches, nous semblaient à la mesure des

11 En typographie la contreforme désigne l’espace intérieur blanc de certaines lettres. Cet espace est généralement fermé.

12 Pascal Bejean et Nicolas Ledoux, *En jaune et noir*, Paris, Pyramid éditions, décembre 2015

émotions qu'on peut ressentir devant un spectacle.¹³» Malgré le fort impact de la campagne, l'écart qu'elle propose est trop grand pour le directeur du théâtre qui va demander certaines rectifications pour la saison suivante de 2004-2005. Il a reçu cette affaire de procès avec moins d'enthousiasme et même si les photos de Grore sont réutilisées, elles sont choisies plus précisément. Celles-ci représentent davantage de paysages, d'animaux et d'objets. Et quand des personnes y figurent, c'est avec une attention particulière à leur anonymat. Le lien entre les pièces et les photographies se fait également plus évident. Et le petit encart jaune prend désormais presque 50% de l'affiche. Tant pis pour l'effacement des graphistes derrière les images, leur présence se retrouve plus fortement dans cette saison, ce qui laisse apparaître un autre point intéressant. En plus de l'agrandissement du cartel, la typographie ancre plus fortement le rapport de l'affiche à la pièce. À tel point que, lorsque dans la saison précédente on pouvait parler d'une approche générale, ici nous allons devoir pointer plus précisément les images de sorte à comprendre les liens entre la pièce, la photographie et la typographie. L'affiche pour *Une virée*^[fig 4] en est un très bon exemple. La photo montre une vieille voiture rouge éclairée par le soleil, parfaite pour nous emmener à la mer comme la typographie le suggère. Les spectateur·tes n'ont plus à s'imaginer quoi que ce soit, l'affiche est facilement compréhensible et évoque par la même occasion une

13 *Ibid.*



[4] Affiche de la pièce *Une virée*,
Labomatic pour le Théâtre
Nanterres-Amandiers, 2003.

OCEAN VIEW

[5] Caractère *Ocean view*,
Rick W. Mueller, 1993.

imagerie populaire et «rétro». La typographie n'est pas alignée et transpire d'une autre époque où les lettres se permettaient peut-être de se montrer un peu plus «fun» et par conséquent plus identifiables et marquantes visuellement. Avec ce changement, le parallèle entre les affiches de Labomatic et celles de M/M se reconstruit visuellement. On repense aux titres des pièces dessinés pour le théâtre de Lorient, eux aussi particulièrement expressifs. Cependant, pour le théâtre de Nanterre les graphistes ont encore une fois pu se placer derrière quelque chose. Ils se limitent à la composition formelle du cartel et à la diffusion de ses informations, tout en laissant le travail typographique à d'autres. La typographie *Ocean View*^[fig 5] utilisée pour *Une virée* a été dessinée en 1993 par Rick W. Mueller, un dessinateur de caractère américain. Elle est donc bel et bien rétro, tout comme la photographie, ce qui renforce leur propos de manière authentique. Et même si ce n'est pas le cas pour tous les caractères utilisés cette saison-là, cela montre une réelle intention de leur part. En fin de compte, les projets des deux saisons mentionnés décrivent particulièrement bien cette volonté du studio de questionner leur pratique et de remettre en question leur statut. Ce qu'ils ont continué de faire tout au long de cette collaboration. C'est grâce à elle et à la confiance que Jean-Louis Martinelli leur a accordé qu'ils ont pu se permettre ces interrogations. Car même si parfois les intérêts du théâtre passent avant leur liberté de production (c'est d'ailleurs une

des raisons qui a amené Frédéric Bortolletti à se retirer du projet en 2009), ils ont eu la chance de se voir offrir un terrain d'expérimentation en plein cœur de la pratique du design graphique.

Et puisqu'on parle d'expérimentations et de terrains, reprenons ensemble notre chemin de pensée. Après tout ça, vous commencez à vous demander si ça ne serait pas Labomatic qui aurait écrit le manifeste... Puis vous vous souvenez qu'il a été écrit de manière inclusive et que le studio n'est composé que d'hommes. Cela n'empêche pas leur participation à son écriture mais vos soupçons ne vous suffisent pas, vous décidez donc de continuer à chercher ailleurs. Si vous n'êtes toujours pas sorti de chez vous, qu'est-ce que vous attendez? Dépêchez vous d'aller en **15**. Si vous venez juste de rentrer vous pouvez aller en **25**.

3

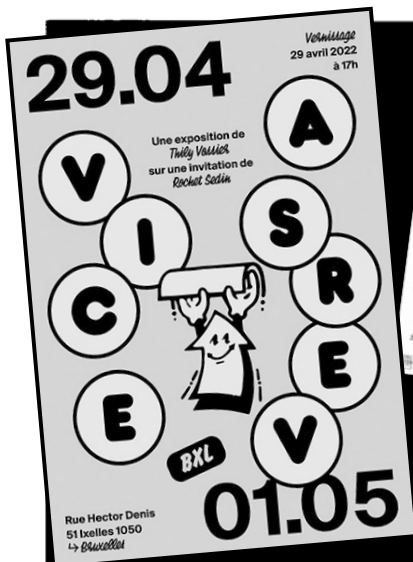
C'était l'affiche d'une exposition à Bruxelles où vous auriez bien aimé aller, vous l'avez vu parce que vous suivez Jean Laniau, un jeune designer graphique diplômé de la HEAR¹⁴ en 2019, qui avait posté l'affiche produite pour l'occasion sur son compte Instagram^[fig 6]. Ce qui vous avait marqué à l'époque, c'était le fait que pour un même événement Thily Vossier (l'artiste invitée par la galerie Rochet Sedin) avait demandé à plusieurs graphistes de réaliser des affiches différentes pour promouvoir l'exposition. Ces dernières étaient également invités à participer en exposant une autre de leur pièce. Mais c'est bien

14 Haute École des Arts du Rhin.

dans l'affiche de Jean que vous trouvez un intérêt particulier, parce qu'en récupérant un signe quotidien, elle rentre dans une démarche factographe.



Cette flèche qui pourrait sembler complètement vidée de son but pratique habituel : nous aider à trouver l'ouverture d'un paquet de gâteaux, nous apporte quand même plusieurs choses. En plus de la surprise que l'on peut ressentir en comprenant d'où elle est extraite et de la sympathie qu'elle amène, elle guide les lectureuses sur le sens de lecture. Comme le titre de l'exposition, *Vice Versa*, est écrit successivement de haut en bas pour *Vice* et de bas en haut pour *Versa*, on pourrait risquer de lire *Vice Asrev*, mais c'était sans compter sur cette petite flèche idéalement positionnée entre les deux mots qui nous indique de continuer notre lecture en la suivant. À travers elle, on peut aussi lire autre chose, avec ses deux mains, la flèche à l'air de coller un papier. Ce geste renvoi directement l'affiche à sa propre matérialité, cela pourrait paraître paradoxal vu qu'elle a été publiée sur Instagram mais c'est peut-être justement le but. Encore une fois le personnage nous rappelle quelque chose, cette affiche est destinée à être imprimée, collée, et affichée même si aujourd'hui nous la percevons virtuellement.



[6] Affiche de l'exposition *Vice Versa*, Jean Laniau pour Thilly Vossier et Rochet Sedin, 2022.



[7] Flyer de l'exposition *Quelqu'un d'autre t'aimera*, Jean Laniau pour la Biennale d'art contemporain de Lyon, 2019.



[8] Le *Mini Market 7/7*, vue de l'extérieure de la "galerie". Photographie: Lucas Zambon, 2019.



[9] Vitrine d'une épicerie aux Pays-Bas. Photographie anonyme, 2016.

Il arrive aussi à Jean d'imprimer ces productions et notamment le flyer que nous allons regarder maintenant^[fig 7]. Celui-ci a été dessiné pour une autre exposition intitulée *Quelqu'un d'autre t'aimera*, elle avait lieu dans le cadre de la biennale de Lyon en 2019. Dans le flyer on retrouve plusieurs influences, dont une plus évidente que l'autre. Le concept de l'exposition était assez particulier puisqu'elle prenait place dans un « Mini market 7/7 », et comme pour une supérette, elle était ouverte tous les jours de midi à deux heures du matin. Les oeuvres côtoyaient donc les Kub Or, Paic Vaisselle et autres briques de jus d'ananas bon marché. Ici aussi le quotidien était invité, et c'est avec ces codes-là que Jean a décidé de jouer.

Le verso du flyer en témoigne plus fortement que le recto, mais nous y reviendrons. Sur le dos nous trouvons le logo du Mini Market ainsi que ses horaires d'ouvertures. La mention Market du logo est composé en Cooper Black, le même caractère que sur la devanture d'origine du magasin (transformé en galerie)^[fig 8] et que sur énormément de devantures^[fig 9] depuis les années 80¹⁵. C'est en ça que son utilisation est intéressante, le Cooper Black fait partie d'une culture visuelle commune et populaire que tout un chacun peut facilement reconnaître. Il en va de même pour la mention OPEN, qui renvoie aux enseignes lumineuses qui accompagnent généralement ces épicerie dans leur vie nocturne. D'ailleurs le flyer était accompagné d'une publication animée

15 Melody White, *A visual history of Cooper Black*, www.visual.ly, 2001

qui simulait cet effet de néon. Ces deux premiers exemples aident à la reconstitution de cet imaginaire. Pour ce qui est du recto du flyer, on retrouve le Cooper Black pour communiquer les dates, l'autre caractère utilisé est, quant à lui, moins facilement reconnaissable, il s'agit du Cooper Nouveau. En utilisant ces deux caractères aujourd'hui, Jean leur permet d'être vu sous un aspect «nouveau», dans le sens contemporain, ce n'est peut-être pas un hasard si il a choisi un caractère avec ce nom-là. Ce n'est sûrement pas un hasard non plus s'il a également décidé d'emprunter un nouveau personnage dessiné pour ce projet. Cependant, celui-ci est encore moins évident que le premier puisqu'il s'agit de la main servant de logo à la *National Lottery* anglaise. Parfois ces emprunts graphiques ont plutôt l'air de faire partie du répertoire personnel des graphistes. Dans ces moments-là le but n'est plus que les regardeuses se sentent touchées parce qu'iels auraient compris la référence mais plutôt de convoquer d'autres qualités des images, le caractère «vintage» ou «sympathique» de celles-ci par exemple.



Dans un autre registre, il arrive que le caractère sympathique de ses images soit détourné pour incarner un message plus politique, voire militant. En effet,

à côté de ses travaux de commandes, Jean Laniau est actif au sein du collectif Fistgra. Accompagné de Morgat Bry (également diplômé de la HEAR en 2019), ils vont «déterrer des objets, des figures et des personnages chinés dans [leur] jeunesse (ou même celle de [leurs] darons) pour les détourner du droit chemin»¹⁶. Ils se placent dans la lignée directe d'autres collectifs comme les canadiennes Adbusters (qui se traduit littéralement par «Casseurs de pubs»). Ces derniers se définissent comme un réseau de militant·es, d'écrivains et d'artistes qui cherchent à innover dans de nouvelles formes de militantisme en adéquation avec l'ère de l'information qui caractérise notre époque. Pour ce faire ils produisent (entre autre) des «antipubs» sur le modèle des publicités de grandes entreprises. Pour garantir l'objectivité et la liberté de leurs productions, celles-ci sont auto-financées. C'est aussi le cas pour Jean et Morgat, dans leur «pré-manifeste»¹⁷ (publié sur la plateforme Éphéméride¹⁸) ils parlent de la complexité de revendiquer un positionnement critique et militant, tout en promouvant la vente de leur production sur les réseaux sociaux.

Malheureusement le problème c'est que beaucoup de productions de ce type ne suffisent pas à subvenir aux besoins de leur producteur·ices. Iels doivent avoir à côté une production graphique alimentaire, alimentée elle-même par des images plus sages et

16 Extrait de l'article *En attendant le manifeste*, publié sur Éphéméride par le collectif Fistgra

17 *Ibid.*

18 Éphéméride est un média fait par et pour les acteur·ices des arts graphiques et plastiques

plus neutres politiquement. Alors même si évidemment tous les projets (alimentaires) ne permettent pas forcément d'y implanter des problématiques militantes, il n'empêche que cela crée une sorte de dédoublement particulier dans notre travail et dans nos vies. Pour essayer de comprendre un peu mieux le fonctionnement et la vision du duo Fistgra, vous décidez de leur poser directement des questions via Instagram (ou comme vous vous plaisez à l'appeler, le LinkedIn du design graphique).



Comme la conversation a été un peu longue, vous allez essayer de la résumer en la divisant plus particulièrement en deux parties. La première abordera surtout des questions de créations, et de processus de travail, alors que la seconde s'attachera à récapituler leur positionnement sur le monde du travail et le militantisme.

En général, ils produisent des images par fulgurance, un élément d'actualité va leur donner envie d'en parler^[fig 10]. Ensuite ils vont, soit en discuter ensemble, soit faire des tests chacun de leur côté et voir ensuite. En tout cas, leur veillée graphique prend en compte énormément de formes d'images, livres, *memes*, vidéos YouTube ou même déchets sur le sol. Pour eux, tout mérite leur attention s'ils y voient un intérêt conceptuel et un vaisseau pour former une critique ou un débat à partir de ça.



[10] Affiche en soutien à la grève du 18 octobre 2022 posté le même jour sur leur Instagram, *Hey Ho Hey Ho On va pas au boulot*, *Fistgra*.



[11] Affiches postées sur Instagram, *Picsou capitaliste*, *Fistgra*, 2021.

Et ce, toujours dans l'humour évidemment ! Une fois les images récupérées ils vont travailler par collage de notions et d'univers pour essayer de tisser des liens absurdes et/ou qui génèrent des effets de décalage. Ils font toujours attention à ce que leurs références aient du sens par rapport à leur discours, ils ne cherchent pas à nier le signifié, mais à le faire changer de contexte et à le questionner. Quand il leur arrive de réagir et détourner des images montrées comme "tendance", ou faisant partie de l'actualité du design et de l'esthétique immédiate, c'est aussi leur manière de les analyser. Ces images là nous sont servies comme acceptables, elles sont légitimées par le système actuel et nous sommes parfois forcés de les accepter (à cause de leur omniprésence et des espaces de monstration privilégiés où elles sont envoyées). Fistgra s'intéresse donc à comprendre ces limites en poussant jusqu'au bout du bout les rhétoriques de ces images, en les rendant ridicules^[fig 11]. Ce qui peut parfois être compliqué étant donné le peu de distance que l'on peut avoir avec elles (contrairement aux vieilles images qui n'ont plus du tout cet effet de prescription). En tant que graphiste la mission qu'ils se sont donnés c'est d'essayer de comprendre ces images pour pouvoir en proposer d'autres. Pour eux, les images actuelles valent la peine d'être mises à jour, et surtout si elles sont détournées dans un but pédagogique (qui est souvent accolé au militantisme d'ailleurs).

Ces questions d'actualité interrogent aussi directement leur manière de produire. La pertinence de leurs analyses se joue aussi dans la rapidité de récupération. Alors pour ne pas rentrer dans un système de productions hyper rapide, qui leur amenait surtout beaucoup de pression, ils se forcent parfois à prendre le temps, même si c'est compliqué. Cela fait aussi partie d'un des avantages de Fistgra, avec ce collectif ils ne cherchent pas une rentabilité à tout prix puisqu'ils ont tous les deux un travail à côté.



Ce qui nous amène donc à engager la deuxième partie : l'aspect militant de leur pratique. S'il est très clair que Fistgra porte un combat qui est le leur, qu'en est-il de leurs productions personnelles et professionnelles ? Ils m'expliquent donc que les productions de Fistgra ne leur permettent pas de vivre. Tous les deux ont un boulot à temps plein, un boulot créatif de surcroît mais épuisant mentalement et chronophage, qui empiète forcément sur le temps qu'ils peuvent allouer au collectif. En plus de ça, le prix des fournitures augmente et ils doivent revoir leurs ambitions à la baisse ou continuer à chercher des ateliers avec qui travailler et avec qui ils pourraient dégoter un bon plan (ce qui demande évidemment du temps). Ils veulent continuer de proposer des prix libres en travaillant

avec des structures indépendantes, idéalement dans un principe de donnant-donnant (ex : un rabais sur les prix et ils partagent le stock ou ils participent à la fabrication).

Pour eux, il est aussi très important de différencier leur pratique individuelle libre, leur boulot pro et leur travail pour Fistgra (un peu ce dédoublement dont vous parliez plus haut). Et ce pour plusieurs raisons, ils aimeraient idéalement pouvoir mettre leurs idées dans chacune de leur production et ils y arrivent de temps en temps. Certaines personnes les contactent en sachant ce qu'ils font et en leur laissant une marge d'expression. Mais le problème restera toujours l'argent^[fig 12], parfois la personne qui leur tend un chèque leur demande de «fermer leur clapets» (entendre “faire taire leurs convictions”), c'est alors à eux de voir selon leurs besoin mais comme ils habitent tous les deux à Paris, ils ont souvent besoin d'argent. Cependant, certains de leurs amis sont sortés du circuit classique de commande brute en vivant dans des petites villes ou des communautés, où iels s'en sortent sans problème, en menant une forme de militantisme en plus. Ils pensent à leurs copines du 16b¹⁹ qui vivent de ce qu'elles font sans compromis^[fig 13]. Morgat et Jean pensent aussi que devoir se soucier de faire de l'argent avec des productions risque d'en influencer les formes, avec un travail à côté ils sont libres de produire sans pression ou contraintes. Ils disent aussi avoir besoin de ne pas réfléchir exclusivement à leurs projets d'un

19 www.instagram.com/16beditions



[12] Post Instagram annonçant une vente de leurs productions, Fistgra, 2021.



[13] Stickers kit, *Helping Greta to save the world*, 16b, 2019.

point de vue militant, ils veulent se permettre de réfléchir à d'autres thématiques. Parce que leurs intérêts ne se situent pas exclusivement dans une sphère militante et que ce serait épuisant d'y mener un combat permanent. Mais c'est une question de positionnement, ils travaillent (sans y adhérer) pour le capital, ce qui les dégoûte autant que ça les fascine mais ce qui leur permet aussi d'utiliser leur expérience de pratique soumis à des marchés pour se créer des tribunes d'avis.



Leurs projets sont surtout des exutoires qui leur permettent de rire plutôt que de pleurer (et surtout de rire pour savoir pourquoi ils pleurent). Fistgra c'est leur manière de créer des images corrosives et incisives en espérant toucher d'autres gens avec, mais de manière désintéressée. Ils se libèrent de l'injonction à faire de l'argent avec ces productions, ils y voient vraiment une cour de récréation. D'ailleurs ils se disent plutôt auteurs ou artistes quand ils font ces images. D'après eux la différence entre graphiste et artiste c'est que le graphiste travaille avec d'autres, ou bosse dans l'optique de soutenir un projet, un message, une vision. Tandis que l'artiste a besoin d'exprimer son opinion (qui va parfois dans le même sens que celui du graphiste, en tout cas cela relève plus d'une expression de soi). Pour résumer, leur vision du graphisme militant c'est

surtout un travail de funambule, un équilibre entre leurs convictions profondes et la manière qu'ils ont de les mettre en avant.



Bien sûr toutes ces questions vous fascinent et vous êtes heureux de voir que d'autres y pensent également, mais pour l'instant vous les rejoignez sur un point, le problème restera toujours l'argent. Ce sera donc à vous de traiter avec cet élément désagréable, mais inhérent à votre pratique. Et vous avez l'impression que le manifeste que vous avez lu pourrait vous emmener dans la bonne direction, en conciliant vos intérêts personnels et vos besoins financiers.

En balayant du regard votre appartement vous vous rappelez que vous avez aussi des intérêts qui ne sont pas exclusivement militants ou liés au design graphique. Vous pourriez très bien réussir à les emmener dans vos productions. Par exemple, vous avez toujours pris des photos, vous avez même plusieurs appareils argentiques, mais vous n'avez jamais pensé à les utiliser dans une quelconque production. Par contre, cela vous rappelle que le studio M/M (Paris) l'avait fait, lui. C'est un projet que vous aviez vu en cours il y'a peut-être un an ou deux, pour le déterrer de vos souvenirs, rendez-vous directement en **16**.

4

C'est l'affiche que Félicité Landrison (aka Brigade Cynophile) avait dessinée pour annoncer sa propre *Expo flash* en juillet 2022 à la Boucherie Banane, une galerie marseillaise^[fig 14]. Vous vous souvenez que l'exposition était organisée dans le cadre des camps d'été de *Lyl Radio*^[fig 15], une webradio originaire de Lyon avec qui elle à l'habitude de travailler. Contrairement à ses affiches habituelles (sur lesquelles nous reviendrons plus tard) celle-ci est presque exclusivement typographique. Félicité aura probablement eu moins de temps pour la faire que d'habitude, le nom d'*Expo flash* nous indique que l'exposition a peut-être été programmée tardivement, on ressent en tout cas une impression d'urgence quelque part. De fait, cela montre aussi la facilité qu'une graphiste peut avoir à reproduire ce genre d'imagerie populaire.

Pour réussir à rendre fidèlement l'impression que l'affiche a été produite par des amateurs (en général), il sera nécessaire de simuler certaines «maladresses». Celles-ci seraient dues à l'absence d'un apprentissage des codes et normes graphiques, et ici typographiques pour être plus précise. On peut parler notamment de l'espace inégal créé par la déformation du mot VERNISSAGE ou encore de l'alternance entre les casses majuscule et minuscule qui semble aléatoire. Sans parler de maladresse, les cadres noirs entourant certains mots sont également souvent utilisés sur ce genre d'affiches^[fig 16]. Mais comme précisé plus haut ce ne sont que des



[14] Affiche pour une *Expo Flash* à Marseille, Brigade Cynophile, 2022.



[15] Affiche pour les camps d'été de Lyl Radio, Brigade Cynophile, 2022.



[16] Exemple d'affiches fluos imprimables par la société Printimo, 2021.

simulations, pour pouvoir les provoquer consciemment il est nécessaire de savoir les reconnaître et les analyser. Parce que malgré tout, ces affiches, souvent moquées par une communauté de graphistes savants (dans le sens où iels ont appris), remplissent leur rôle de communication. Dans ces conditions, pourquoi ne pas recourir à leurs codes de temps en temps ? Évidemment, le faire reviendrait à légitimer un intérêt pour des formes plus vulgaires et banales, ce que beaucoup ne sont pas prêts à accepter. Mais ce n'est pas le cas de Félicité qui n'hésite pas à les utiliser et ce, de manière régulière. À travers ce geste elle peut faire intervenir plusieurs niveaux de lecture. D'ailleurs, si on pourrait confondre cette affiche avec celle d'une kermesse de campagne, c'est aussi grâce à son déplacement dans les rues marseillaises (ou d'une autre ville quelconque) qu'elle interpelle aussi efficacement. L'illustration de la main passant au travers de l'affiche sollicite aussi notre attention d'une manière encore plus directe. Ce doigt pointé, à la manière de celui qu'oncle Sam tendait pour recruter des soldats dans l'armée américaine, ne revêt plus ici de sens politique, il vise simplement ses regardeuses. Une fois que le regard a été capté, la question reste de savoir si le message sera délivré jusqu'au bout et l'affiche lue entièrement. Même si beaucoup de gens peuvent reconnaître les codes de cette affiche, est-ce que celle-ci réussira à attirer un public amateur de kermesse ? Et est-ce que le public amateur de kermesse est particulièrement le public cible ?

La lecture des informations devrait suffire à départager les regardeuses vraiment intéressés par le travail de Brigade Cynophile, les expositions et/ou les événements organisés par Lyl Radio.

D'un autre côté, pourquoi utiliser des codes aussi lisibles alors que le public cible est relativement spécifique? On en vient alors à se poser des questions d'appropriation culturelle. Chose que Félicité aborde assez ironiquement à travers la description Instagram d'une autre de ses productions : « Une nouvelle affiche toute en appropriation culturelle de cordonnerie »^[fig 17]. Même si elle en parle sur le ton de l'humour, on se rend bien compte que ce sont des réflexions qu'elle a déjà eu et avec lesquelles elle joue. Pour la définir rapidement, l'appropriation culturelle désigne l'utilisation d'éléments matériels ou immatériels d'une culture par une autre culture²⁰. Elle peut devenir problématique quand la culture qui emprunte est une culture dominante et que la culture empruntée est une culture minorisée et/ou dominée qui ne reçoit rien en retour de cette imitation. Dans le champ du design graphique Vivien Philizot produit un texte qui explique certaines des difficultés inhérentes à cette pratique. Dans *Graphisme et transgression*, il explique que la vision des graphistes reste attachée au point de vue dominant, puisqu'elle se permet de hiérarchiser les productions pour définir lesquelles sont de l'ordre du populaire ou du vernaculaire²¹. Alors que dans

20 Wikipédia, *Appropriation culturelle*, fr.wikipedia.org

21 Point discuté dans l'article de Vivien Philizot, *Graphisme et transgressions*, Signe Discours et Sociétés, janvier 2009



[17] Affiche pour un concert organisé à Ground Zero, Brigade cynophile, 2022.



[18] Sources récoltées dans les rues de Marseille et montrées sur Instagram, 2022.

le lieu de production de ses formes elles ne sont pas définies comme tel, elles sont juste des formes quotidiennes produites par «des amateurs souvent motivés par des besoins très concrets²²». Cette vision reste propre à chacune et elle se ressent plus ou moins fortement selon l'endroit de réception et d'émission. Lorsque Félicité emprunte ces formes là elle les considère, dans une même publication Instagram elle partage ses sources en les plaçant à un niveau équivalent à celui de sa production^[fig18]. Par la même occasion elle rend également lisible le degré de reprise de ses références, on retrouve : la composition allongée, la déformation typographique des premiers mots, les chaussures, plaques d'immatriculation et enfin les différentes clés. Même si la cordonnière ne retire rien de cette utilisation elle n'est pas non plus dépossédée de ses formes ou mise en concurrence avec la reconstitution professionnelle qu'en a faite Brigade Cynophile. Idéalement on pourrait penser qu'après être allés au concert, la vue des clés et autres petites chaussures poussent les spectatrices à retourner chez leur cordonnier de quartier, mais rien n'est moins sûr. Par contre, cela permettra peut-être de réactiver une imagerie qui tend à disparaître dans les formes quotidiennes de nos villes.



22 *Ibid.*

Pour revenir sur l'endroit d'émission de l'affiche produite, il se situe relativement éloigné de la source de l'image empruntée pour ne pas particulièrement interférer avec elle. Le concert annoncé est programmé par *Grnd Zero* (GZ), un collectif lyonnais associatif autogéré et aux activités alternatives²³, on peut donc difficilement considérer ce lieu comme un espace de domination. Pendant longtemps GZ a occupé des lieux abandonnés avec la crainte de se voir expulser à tout moment sans autre forme de procès. Pour ce qui est de la réception de l'image, celle-ci est plutôt destinée à un public averti avec une culture musicale précise, chose qui n'est pas accessible à tous^{es}. C'est peut-être ici qu'on pourrait voir une forme d'élitisme culturel, car même si ce n'est pas du tout ce que je revendique le collectif «en proposant des tarifs accessibles (entrées de prix libre à 10€ max, possibilité d'assister aux concerts même si l'on manque d'argent, boissons à prix décents), en organisant des soirées mêlant les genres, et en mettant en place une propagande conquérante ne s'adressant pas uniquement au petit cercle des convaincus»²⁴, en réalité le public restera relativement homogène.

Cette «propagande conquérante» a longtemps été confiée à Félicité qui organisait des concerts en plus de produire leurs affiches. Ce qu'elle faisait d'abord de manière bénévole et amateur lui a donné envie d'entamer des études de design graphique.²⁵

23 Issu du site : www.grrndzero.org/index.php/gz-bohlen/manifeste

24 *Ibid.*

25 Tiré d'un entretien mené par Éphéméride.

En parallèle de celle-ci elle continuait à dessiner des affiches et à développer cette particularité d'écriture graphique qu'est la récupération d'images. Aujourd'hui en tant que graphiste professionnelle et diplômée, la production d'affiche reste une de ses activités principales et cette technique de l'emprunt est toujours présente. Elle est souvent accompagnée d'une utilisation typographique particulière^[fig19]. D'un côté une typographie «fun» sortie généralement des années 70, qui permet de se démarquer visuellement dans les rues lyonnaises où sont placardées les affiches. Et de l'autre une typographie très lisible pour renseigner les informations essentielles comme la date et le lieu²⁶. Pour revenir aux imaginaires qu'elle convoque, ces derniers peuvent être issus de sources vernaculaires comme nous l'avons vu précédemment mais pas seulement. Ce qui rend ces affiches particulièrement intéressantes c'est aussi cette diversité. En étant extraites de leur contexte de base puis vectorisées brutalement (sans redessins ou effet autre que celui d'un passage numérique), ces images et ces typographies se retrouvent sans hiérarchie, elles sont toutes au même niveau et deviennent du matériel vierge qui n'attend plus que d'être réactivé par combinaisons et collages. Bien que la recomposition de tous ces éléments amène en soi une nouvelle image, celle-ci portera en elle le souvenir des signes sur lesquels elle s'est façonnée. C'est pourquoi certaines affiches rassemblent des images qui semblent n'avoir aucun rapport entre

²⁶ *Ibid.*



[19] Affiche pour un concert organisé à Ground Zero, Brigade cynophile, 2019.



[20] Affiche pour un concert organisé à Ground Zero, Brigade cynophile, 2019.



[22] Affiche pour le festival *Livresse*, Brigade cynophile, 2019.



[21] Couvertures de livre utilisées pour l'affiche d'Orgue Agnès.

elles, pour illustrer des événements qui semblent n'avoir aucun rapport avec les images. L'affiche pour le concert d'Orgue Agnès^[fig20] que vous avez vue cet été à l'Expo Flash par exemple est composée «à partir de couvertures de bouquin vues Place du jeu de balle²⁷ (...)» comme Félicité le précise, une fois n'est pas coutume, sur Instagram. Cette fois-ci la source n'est pas montrée directement mais elle n'hésite pas à la partager si vous en faites la demande. D'ailleurs pendant l'exposition vous aviez discuté²⁸ de cette affiche avec elle et c'est dans ce cadre qu'elle vous avait expliqué très simplement que les dessins provenaient des couvertures de deux livres^[fig21]. Dans une autre mesure, l'affiche LIVRESSES^[fig 22] vous paraît être une très bonne illustration de ces rapports qui semblent aléatoires, et plus encore du processus de travail de Brigade Cynophile. Sur celle-ci on peut voir un genre de bibliothèque qui accueille en son sein, en plus des habituels livres, toute sorte d'objets farfelus. Un cendrier rencontre une poire, un cristal et une vieille théière sur la deuxième étagère tandis que sur la dernière c'est un lapin qui se retrouve fortuitement à côté d'un dentier et d'une plante. Le tout accompagné d'une typographie «fun» qui est encore une fois mise au même niveau que les images et traitée graphiquement de la même manière. En fin de compte, on ne peut évidemment pas toujours savoir d'où viennent les images produites et on se retrouve devant des affiches avec le sentiment

27 À Bruxelles, la Place du Jeu de Balle héberge un marché aux puces quotidien.

28 En réalité, cette conversation a eu lieu sur Instagram bien avant la date de l'exposition en octobre 2019.

étrange que ces images là n'ont rien à faire ensemble, mais c'est peut-être grâce à ce sentiment que vous vous arrêterez pour la lire et que vous finirez, pourquoi pas, par vous rendre à l'événement annoncé. En l'occurrence l'affiche devant laquelle vous vous étiez arrêté ne vous a laissé aucun sentiment étrange, elle vous a juste donné envie d'aller voir ce fameux vide-grenier. Vous êtes sûres que vous arriverez à trouver quelque chose d'intéressant là-bas, comme des vieux bouquins par exemple! Ni une, ni deux vous sortez votre téléphone pour vérifier la direction dudit vide-grenier. Il se trouve à 30 minutes de marche, et à 25 minutes en métro. Allez-y à pied en **13**. Si la flemme s'empare de vous, prenez le métro en **18**.

5

Alors que vous décrochez le cadre du mur pour l'enlacer vous apercevez comme une enveloppe qui dépasse du document jaune. Vous ne comprenez pas vraiment comment elle a pu arriver là et vous vous empressez d'ouvrir le cadre pour la regarder de plus près. Après avoir soigneusement déposé votre précieuse attestation, vous commencez l'auscultation de cette curieuse découverte. Rendez-vous en **9**.



6

Vous fouillez dans vos placards à la recherche de quelque chose à grignoter, vous jetez votre dévolu sur un paquet de gâteaux (Granola pour ne pas citer la marque). Comme d'habitude vous peinez à l'ouvrir, après l'avoir tourné et retourné plusieurs fois vous apercevez finalement la flèche souriante qui indique l'ouverture facile. Tout en mangeant votre gâteau, vous revenez sur cette flèche, qui d'habitude, serait passée totalement inaperçue. Mais aujourd'hui elle vous rappelle une affiche que vous avez vu passer sur Instagram... Allez voir en **3** si elle y est.

7

Finalement vous vous retenez, ce serait vraiment trop étrange. Vous préférez repartir dans vos souvenirs scolaires. Soudain, vous avez comme une intuition, c'est peut-être à l'école que se trouve la réponse, après tout c'est de cet endroit que vous tenez tout votre savoir en design graphique. C'est décidé, vous enflez une veste, sortez de chez vous et enfourchez votre vélo, direction : votre ancienne école. Vous n'avez pas remarqué la météo tant vous étiez perdue dans vos réflexions, dehors, une troublante brume plane sur la ville. Mais vous êtes déterminé et ce n'est pas ce qui vous arrêtera. D'ordinaire vous êtes à 10 minutes de l'école, aujourd'hui vous y arrivez en 5, c'est comme si vous étiez poussé par une force invisible, c'est sûrement bon signe. L'école a rouvert ses portes aujourd'hui même, mais les étudiant·es ne devraient pas arriver avant 2 ou 3 jours. Après avoir

attaché votre vélo, vous entrez, toujours guidé par cette même force. Vous saluez les rares membres du personnel et de l'administration que vous croisez, iels s'étonnent de vous voir déjà revenue mais vous expliquez avoir oublié quelque chose dans votre salle l'année dernière. C'est ce que vous supposez du moins, vous n'avez plus vraiment l'impression de contrôler vos jambes.

Vous arrivez finalement dans la salle où l'émotion est intacte. Instinctivement vous vous dirigez vers l'armoire au fond de la salle, celle qui a l'air d'être ici depuis la construction de l'école. Comme d'habitude elle n'est pas fermée à clé, et comme d'habitude elle est toujours remplie de bouquins qui ont, eux aussi, l'air d'être là depuis la construction de l'école. Plus sérieusement vous voyez qu'elle a aussi été augmentée des mémoires de vos camarades et du vôtre, vous commencez à sourire. Et alors que vous tendez le bras pour en attraper un, l'étagère bascule et entraîne dans sa chute toutes celles en dessous et les livres qu'elles supportaient. Vous n'avez pas eu le temps d'esquisser le moindre geste et vous regardez le résultat de l'incident, sidéré. Un nuage de poussière s'élève maintenant du tas de livres à vos pieds, vous commencez à les ramasser lorsque vous remarquez ce qui semble être un double fond.



Une fois la zone débarrassée vous inspectez l'ouverture à la lumière de votre téléphone. Vous y découvrez une boîte en fer qui ne semble pas non plus verrouillée, elle a l'air à la fois très vieille et très récente. À l'ouverture de celle-ci vous trouvez une espèce d'enveloppe, à défaut d'avoir trouvé ce que vous cherchez, vous la mettez dans votre sac. Comme le temps se fait menaçant vous préférez rentrer chez vous pour étudier plus précisément cette étrange découverte. Le retour vous semble plus long, comme si vous étiez beaucoup plus lourd qu'à l'aller. Vous arrivez enfin chez vous, un peu fatigué mais impatient de voir ce que votre trouvaille renferme. Confortablement installé à votre bureau, vous sortez celle-ci de votre sac et commencez son auscultation. Rendez-vous vite en **9**.

8

Vous ne vous étiez pas trompé, en vous approchant vous identifiez clairement les deux «archéologues», c'est bien Coline (Sunier) et Charles (Mazé)! Vous allez à leur rencontre et après avoir échangé quelques mots avec eux vous décidez d'aller boire un café tous les trois pour discuter tranquillement. Une fois bien installés vous commencez à parler de votre entrée dans la vie active qui vous fait un peu peur (Coline était prof à l'école où vous avez terminé votre formation l'année passée) et de vos réflexions actuelles sur la définition de votre pratique. Par contre, vous vous gardez de mentionner le manifeste,

vous ne savez pas vraiment pourquoi mais vous voulez d'abord voir ce que Coline et Charles ont à vous dire. Vous leur demandez comment ça se passe pour eux, en tant que designers aguerris et expérimentés. Si ils ont des rituels pour travailler par exemple. Ils se mettent alors à répondre d'une seule et même voix²⁹, ce qui vous étonne un peu au début mais vous finissez par vous y habituez.

«Pour te répondre, on va se concentrer sur des projets “d'identités visuelles” ou ce que l'on préfère nommer “écriture graphique”. Soit des projets menés sous forme de résidence ou de “commande”, que l'on préfère nommer “collaboration”. Pour ce type de projet nous avons en effet développé une méthodologie (que tu nommes “rituel”, c'est joli), qui est celle de d'abord regarder et étudier le contexte dans lequel on se trouve—géographique, historique, politique, sociologique, etc... pour ensuite tenter de l'éditer. S'immerger dans un contexte est une attitude que nous mettons en place le plus souvent possible, si le projet le permet. Et si l'approche semble la même, le résultat est toujours différent, à l'image du contexte.

Alors évidemment ce genre de démarche ne s'applique pas à toutes les collaborations que nous investissons parce que certains projets ne s'y prêtent pas. Mais quand c'est le cas, c'est là où on s'amuse et apprend le plus et où on a l'impression d'apporter une réponse particulière et pertinente, et non pas un design “plaqué” sur un projet. Cela demande du

29 Conversation issue d'un échange par mail, novembre 2022.

temps d’immersion—dans un lieu, son contexte, ses archives—, de dialogue avec les personnes impliquées, et on essaye de mettre cela en place le plus possible. En fait ce devrait être la base! Mais parfois des contraintes économiques ou temporelles empêchent cette étape. C’est alors assez frustrant, et nous essayons d’éviter ces situations et de refuser ce type de propositions où on sent d’avance que la seule chose attendue est “juste” du “design graphique” rapide et efficace.»



Vous commencez à vous représenter leur démarche et vous leur demandez ensuite quand est-ce qu’iels ont commencé à travailler ensemble et pourquoi de cette manière? Iels vous expliquent (toujours à l’unisson) que tout a commencé en 2018. «Nous avons des intérêts communs et partagés que l’on a pu développer dès la sortie de nos études avec le design graphique de la revue 2.0.1 mais on va pas t’embêter avec ça maintenant...» Vous comprenez (ou comprendrez plus tard) cette impasse, et vous leur demandez alors de vous parler des autres projets où iels ont pu appliquer leur démarche particulière. «Pour prendre des exemples d’écritures graphiques (identités visuelles) en 2012-2013 on a conçu celle de l’École Supérieure d’Art et Design •Grenoble•Valence avec Alexandre Leray et Stéphanie Vilayphiou.

« Elle s'articule autour des concepts de calendarité et de cardinalité. Ces deux notions définissent des systèmes d'orientation et d'organisation essentiels à toute structure ou communauté et permettent de créer une histoire commune. L'ancrage géographique de l'ÉSAD •Grenoble •Valence est particulier. L'école se compose de deux pôles situés dans deux villes et territoires différents. À la fois rassemblés et séparés par le Vercors, tous deux font partie du Sillon Alpin. L'identité de l'ÉSAD •• définit ainsi une écriture commune, un langage partagé par les deux pôles, où la typographie a une place centrale. » Vous vous souvenez parfaitement de l'identité du site parce que vous aviez demandé l'école de Valence pour votre DNA en plus de Toulouse. Iels reprennent.

« Pour cette identité on a dessiné la *Dauphine* qui est une typographie sans sérif, l'unique typographie de l'identité visuelle et qui est utilisée sur l'ensemble des supports. Elle se compose d'un romain^[fig22], d'une italique^[fig23] (romain penché) et de dingbats³⁰. La version Dings de la *Dauphine*^[fig23] contient une collection de signes relatifs à la géographie et à l'histoire de la région : le Vercors, Grenoble, Valence, le Dauphiné, la Drôme, l'Isère, les anciens logos des deux écoles... » Vous acquiescez en hochant la tête lentement. Il vous semblait que la typographie était un matériau important dans leur travail. Elle permet aux formes récupérées d'être utilisées et de circuler plutôt que de les refiger sur tel ou tel support. Vous êtes aussi impressionné par la précision des analyses contextuelles, en effet

30 Un dingbat est un caractère typographique représentant un dessin.

ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklm
nopqrstuvwxyz

[22] Caractère *Dauphine regular*,
Coline Sunier et Charles Mazé
pour l'ESAD ••, 2012-2013.

ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklm
nopqrstuvwxyz

[23] Caractère *Dauphine italic*,
Coline Sunier et Charles
Mazé pour l'ESAD ••,
2012-2013.



[23] Dingbats *Dauphine*, Coline
Sunier et Charles Mazé pour
l'ESAD ••, 2012-2013.

celles-ci doivent prendre du temps et tous les projets ne peuvent pas le permettre. En même temps c'est peut-être aussi une dérive de notre modernité où production rime souvent avec rapidité et rentabilité. Peut-être qu'en allouant plus de temps à ce genre de projet, les productions en sortiraient grandies et davantage remplies de sens. D'ailleurs Coline et Charles sont en résidence dans deux centres d'art et c'est sûrement grâce à cette position qu'il leur est possible de s'impliquer autant dans leurs collaborations. C'est avec l'une d'elle qu'ils poursuivent. « Plus récemment, en 2018, on a commencé à s'occuper du design graphique et de l'écriture du centre d'art CRAC Alsace, pour eux on a dessiné la typographie *Waggis*. Principale figure des carnivals de la région, le *Waggis* est une représentation caricaturale des paysans alsaciens. La typographie *Waggis* se compose de deux versions (romain et cursive)^[fig24 et 25] qui cohabitent et témoignent de la situation géographique de l'Alsace, territoire tour à tour occupé par l'Allemagne ou la France. Cette situation polarisante est perceptible au IX^e et au début du XX^e siècle, via l'usage simultané des alphabets romain et gothique dans des écrits tracés par la même main et avec le même outil. Ancien Gymnasium puis lycée, le bâtiment qu'occupe le CRAC Alsace fut un lieu d'apprentissage où les élèves écrivaient tantôt en allemand tantôt en français, et où les modèles d'écriture en usage selon les époques sont manifestes de la domination politique exercée à travers la langue.

Pour chaque communication d'exposition, nous avons choisi de diffuser une œuvre issue du projet ou réalisée pour la communication. Seule l'utilisation de la typographie *Waggis* est prédéfinie. Les formats, papiers, couleurs des cartons d'invitation et livret d'exposition varient à chaque fois et reprennent un format existant selon l'œuvre ou le projet artistique à diffuser, par exemple: un zeedel (un long support papier utilisé au carnaval de Bâle pour diffuser des chansons)^[fig26] / un livre de Monique Wittig chez les éditions de Minuit / une oreille (!)^[fig27] / un passeport / une feuille à dessin / une lettre d'amour écrite pour l'occasion de l'invitation / une pochette de CD et son livret de paroles / une carte postale / un livre de poésie...



Cela permet d'inventer le langage propre à chaque exposition, d'expérimenter tout en "reprenant" un format archétypal. Nous avons envie que ces invitations et livrets soient de réels supports d'édition que l'on ait envie de lire et garder et pas un bout de papier que l'on jette après usage. On se pose beaucoup la question de ce qui est nécessaire d'imprimer ou non (ce qui est bien d'ajouter ou non dans ce monde déjà trop rempli, pour paraphraser Huebler). Pour arriver à cette proposition de typographie nous avons passé beaucoup de temps dans les archives



[24] Caractère *Waggis romain*,
Coline Sunier et Charles
Mazé pour le CRAC Alsace,
2018-



[25] Caractère *Waggis cursif*,
Coline Sunier et Charles
Mazé pour le CRAC Alsace
2018-



[26] Livrets pour l'exposition
*Le jour des esprits est notre
nuit*, Coline Sunier et
Charles Mazé pour le CRAC
Alsace, 2019.



[27] Livret pour l'exposition
Between Ears, New Colours,
Coline Sunier et Charles
Mazé pour le CRAC Alsace,
2020.

départementales, mais aussi au carnaval de Bâle ! Et nous avons passé des heures à ouvrir du courrier avec Elfi Turpin, la directrice du centre d'art, qui reçoit des centaines de cartons d'invitations à des expositions par la poste. Cela nous donnait la nausée tellement peu étaient réfléchis et donnaient envie d'être gardés. La plupart a fini à la poubelle, c'est un peu triste.»

Ce projet là vous ne le connaissiez pas très bien et vous n'aviez jamais pensé que cet emprunt pouvait aussi se situer sur le format plutôt que sur les formes directement. Le procédé pourrait sembler paradoxal, pour éviter d'imprimer des cartons qui seront jetés, Coline et Charles leur donnent de nouvelles formes. Mais en récupérant le format iels font appel à un autre sens, la reprise est plus subtile, elle ne se repose plus essentiellement sur une reconnaissance visuelle mais aussi sur la matérialité des supports de communications directement. Vous êtes tellement séduit^e par ces projets que vous êtes curieux^e de savoir si certaines fois cette approche n'a pas réussi à convaincre. C'est la prochaine question que vous leur posez.

«Bien sûr, parfois ça ne marche pas. En 2019, on avait été contactés pour l'identité visuelle de la 13^e édition de la Manifesta³¹ qui a eu lieu à Marseille en 2020. J'habite à Marseille, et je préfère parcourir cette ville à pied ! cette fois-ci c'est Coline qui parle seule. On avait proposé de scanner les murs et les sols marseillais qui ont une variété d'époques, de

³¹ La Manifesta est l'unique biennale européenne de création contemporaine itinérante. Elle se déplace tous les 2 ans dans une ville différente.

matériaux et d'états impressionnants : un joyeux/triste bordel qui raconte l'histoire architecturale de la ville, son passé colonial comme son actualité problématique avec les effondrements d'immeubles de la rue d'Aubagne. L'idée était de diffuser ces bouts de Marseille sur les supports numériques et papiers. Finalement, le projet n'a pas été retenu.» Vous remarquez que tous ces projets prennent place dans le monde de l'art, vous avez l'impression que c'est un espace qui donne beaucoup de libertés aux graphistes et qui permet notamment de questionner le design graphique directement. Vous leur demandez. «Est-ce que vous pensez que ce serait possible de faire la même chose pour des projets “commerciaux” ou “amateurs”, si on part du principe que les projets du monde de l'art sont plutôt des projets “savants”? — Iels se regardent, un peu gênés, vous relancez. «J'ai dit quelque chose qu'il ne fallait pas? «On a un peu de mal avec les termes que tu utilises bien qu'ils soient entre guillemets. Il y a assez peu d'espaces que ce soit dans l'art ou ailleurs qui permettent de questionner directement le design graphique, c'est à nous toustes de les créer, construire et préserver.»

Vous êtes rassuré, en revanche vous les avez coupés juste avant qu'ils ne vous parlent du projet pour le CAC Brétigny. C'est la longévité de la collaboration que vous trouvez particulièrement intéressante, le fait de couvrir énormément d'exposition différente avec toujours ce même principe de récupération de

signes. Vous les relancez sur le sujet. « Oui comme tu le sais peut-être ce projet est assez particulier, nous sommes chargés de l'identité graphique du centre d'art et c'est vrai que le statut de designers graphique en résidence artistique nous protège un peu. Le projet graphique est un projet artistique à part entière du CAC Brétigny. Après on ne va pas cacher qu'à chaque fois c'est très différent et plus ou moins facile de trouver une idée ou de la faire vivre mais ça fait partie du jeu. On travaille avec des sources très différentes, ce n'est donc pas un travail d'antiquaires, plutôt de diffuseur d'observations. Pour le CAC justement beaucoup de nos collectes se font en ligne (stories Instagram, signes 🇫🇷 🇪🇺 sur les plateformes numériques, etc.). Ces "nouvelles formes" sont donc également interrogées et intégrées au projet. » Iels vous réexpliquent ensuite un peu plus précisément les tenants et aboutissants de ce travail là.

« Le nom que l'on a donné à cette écriture graphique c'est *L'ABCC du CACB*^[fig28]. C'est un abécédaire composé de lettres et de signes collectés à Brétigny et dans le département de l'Essonne, ou choisis en relation avec le centre d'art, son programme et ses artistes invités. Ce corpus prend la forme d'une typographie intitulée *LARA*, dont certains signes sont activés, un par un, sur les supports de communication, considérés comme des espaces de publication et de diffusion de la recherche.

Chaque signe *LARA* est accompagné d'une légende

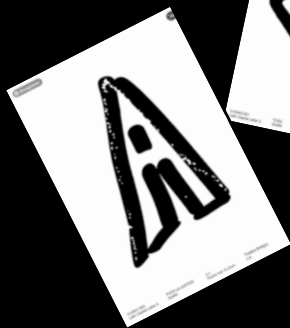
comprenant : le numéro Unicode, le nom du caractère, la transcription de la source depuis laquelle le signe est extrait, le type de message, son auteur, ses données techniques, sa localisation et enfin, la date de création de la source^[fig29]. La présence de cette légende est primordiale: elle insiste sur la constitution d'une collection. Elle identifie le caractère comme un signe typographique distinct d'une illustration. En parallèle de *LARA* mais voyageant en sens inverse, *BALI* est un caractère sans-sérief et sans contraste. D'abord destinée à la transcription textuelle dans les légendes des signes *LARA*, *BALI* est utilisée sur tous les supports de communication du CAC Brétigny. *LARA* et *BALI* peuvent être considérées comme deux extrêmes de la transcription typographique d'un message. La première reproduit le plus fidèlement possible l'aspect visuel du signe original, tandis que la seconde en privilégie le sens par la neutralité de ses formes. *LARA* et *BALI* sont les noms de trains RER reliant Paris à Brétigny, et Brétigny à Paris.



En associant des voix multiples dans une même typographie dont le nombre de glyphes est en perpétuelle augmentation, avec des écritures tour à tour vernaculaires, institutionnelles, personnelles ou publiques, *L'ABCC du CACB* tente d'éditer le



[28] Logo pour *L'ACBB du CACB*,
Coline Sunier et Charles Mazé,
2017



[29] Signes *LARA* accompagnés
de leur légende, Coline Sunier
et Charles Mazé, 2017

contexte géographique, politique et artistique dans lequel se trouve le CAC Brétigny.»

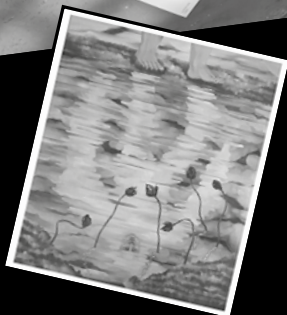
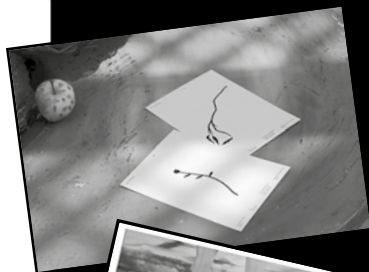
Pour le coup vous connaissez bien ce projet et c'est vrai que même si la forme des invitations ne change pas radicalement comme pour celle du CRAC Alsace, le nombre croissant de signes qui s'invitent à chaque exposition donne envie de les collectionner tous ! Comme une sorte d'album Panini géant finalement. Parmi les expositions, certaines vous ont plus marquées que d'autres à travers les endroits de récupération des formes. Beaucoup de propositions jouent avec le quotidien des habitant·es de Brétigny, et ce dès la toute première exposition, annonçant la réouverture du CAC Brétigny, sur laquelle Coline et Charles se sont penchés. Dans *Jump*, une collecte de lettres capitales A, B et C se fait sur les murs intérieurs et extérieurs du centre d'art et plus étonnant, sur le chemin menant au RER C. Les travailleu·ses du CACB et les habitu·és reconnaîtront des signes de communications passés comme le B de la signalétique dessinée par le studio Vier5 en 2005 par exemple^[fig 30]. Pour les habitant·es la reprise d'enseignes et de graffitis rejoue leur paysage quotidien. Et pour les visiteu·ses du centre, l'exposition s'installe avant même de rentrer dans le CACB. Pour les habitant·es comme pour les visiteu·ses on pourrait voir cette communication comme une sorte de jeu de piste où l'arrivée n'est autre que l'épicentre de cette propagation de signes, à savoir le CACB. Et cela fonctionne aussi pour d'autres expositions comme



[29] Collecte des *A, B et C* pour l'exposition *Jump*, Coline Sunier et Charles Mazé, 2017



[30] B du logo réalisé par Vier5, remontré par Coline Sunier et Charles Mazé, 2017



[31] Récolte de signes dans les peintures de l'exposition *Nid*, Coline Sunier et Charles Mazé pour le CACB, 2022.



[33] Récolte de signes pour l'exposition *Au nom du Père, de la Patrie et du Patriarcat*, Coline Sunier et Charles Mazé pour le CACB, 2018.

Nid de Camille Bernard, où Coline et Charles vont piocher dans les œuvres présentées^[fig 31 et 32]. On a, en plus de ce jeu de piste, comme un teasing de celles-ci, sans pour autant les prendre en photo et sans produire plus d'image, juste en prélevant des signes à l'intérieur et en les vectorisant³² de la manière la plus fidèle possible.

Parfois, leur intérêt pour les formes populaires, voire vulgaires leur permet de produire un discours qui dépasse son simple rôle de communiquer sur l'exposition. Avec *Au nom du père, de la Patrie et du Patriarcat* de Núria Güell, un relevé de graffitis à caractère érotique ou sexuel observés dans l'Essonne^[fig 33], leur a montré une représentation quasiment exclusive de phallus, parfois accompagnés de texte (injures, noms, téléphones...). Seules 4 vulves et 7 paires de seins—certainement dessinées par des hommes—ont été collectées contre 103 phallus et 5 fessiers. Ils ont été observés dans l'espace public (parcs, places), sur ou aux abords d'établissements publics et semi-publics (administrations, établissements scolaires, HLM, etc...) ou religieux.



32 Redessinant numériquement.

Ce qui n'est pas très surprenant puisqu'ils introduisaient³³ également le fait que «l'espace public français est encore majoritairement planifié, construit et fréquenté par des hommes. À Brétigny-sur-Orge, comme dans de nombreuses autres communes en France, 135 rues et 24 équipements de la ville portent un nom d'homme, 11 rues et 5 équipements un nom de femme. Ainsi, le CAC Brétigny (anciennement Centre culturel Gérard Philipe) se trouve rue Henri Douard, au sein de l'Espace Jules Verne, et jouxte un complexe scolaire et sportif regroupant le lycée Jean-Pierre Timbaud, la piscine Léo Lagrange, l'école de musique Gérard Philipe, le collège Paul Éluard, les courts de tennis René Audran et le stade Auguste Delaune.»

Un relevé qui pourrait sembler anecdotique à première vue, prend un tout autre sens une fois accompagné de ce discours. Cela montre une nouvelle fois que même les signes les plus triviaux méritent d'être interrogés, ce qui se passe à l'échelle de la ville de Brétigny est finalement très révélateur d'un phénomène de société beaucoup plus large. Pour chacun des projets expliqués par Coline et Charles, même les sources sans auteur·e revendiqué·e sont toujours très précisément légendées, ce que tout le monde ne fait pas. Vous demandez alors si c'est important pour eux de le faire. «Oui même si certaines de nos sources sont anonymes, on préfère le mentionner. C'est la moindre des choses.» Répondent-ils en souriant.

33 Ici : www.cacBrétigny.com/fr/residencies/39-l-abcc-du-cacb#files

En voyant que tout le monde a terminé sa tasse, vous leur posez une dernière question. «Est-ce que vous avez l'impression de vous battre contre quelque chose (le capital, la modernité, le modernisme...) en travaillant de cette manière-là? Est-ce que vous cherchez à pointer des choses particulières sur la pratique du design graphique ou sur nos sociétés plus globalement? «Nous n'aimons pas avoir la sensation de nous battre contre quelque chose. Nous préférons nous préserver et créer nos conditions de vie qui permettent d'être bien. Ça veut dire qu'on ne va surtout pas chercher à s'étendre, avoir plus de projets pour plus d'argent, car c'est plus de contraintes, plus de stress. Avec le temps nous avons développé un radar à embrouilles et on essaye de s'y fier pour éviter ce genre de situations et personnes. Ce n'est pas évident mais on apprend! De façon générale, nous regardons et cherchons à diffuser des voix ou des signes auxquels on ne prête pas forcément écoute ou attention. Des signes souvent populaires, vernaculaires, officieux, quotidiens mais éphémères, qui grattent un peu. Il y a en sous texte un aspect très politique même si on ne se considère pas comme des activistes. Mais est-ce qu'observer, relever et diffuser ce n'est pas déjà agir?»

Vous êtes bien d'accord avec elleux, cette discussion aura été particulièrement enrichissante et vous ne pouvez vous empêcher de la relier au manifeste... Juste avant de vous séparer vous posez une dernière question qui vous brûle les lèvres : «Vous avez déjà

entendu parler des factographismes ? » Tous les deux se regardent un instant, puis répondent encore une fois d'une seule et même voix : « De factogra-quoi ? Non, jamais entendu parler..... » Vous avez l'impression qu'ils vous cachent quelque chose mais vous n'osez pas revenir dessus, vous les remerciez une dernière fois et poursuivez votre route en **14**.

9

L'enveloppe, au format A4 environ, est faite d'un papier gris. À part un peu de poussière, elle n'a pas l'air particulièrement abîmée. Vous ne l'aviez même pas encore remarqué mais sur l'enveloppe, il est écrit : Ouvre-moi si tu cherches des réponses. L'écriture est fine et manuscrite, vous vous exécutez. Celle-ci renfermait une sorte de parchemin qui, lui, est plus abîmé. Il est rempli d'écritures, vous le saisissez et lisez : « Manifeste des factographismes », vous vous méfiez, encore un manifeste... et vous avez raison de le faire. Hormis quelques-uns, les manifestes sont généralement très stricts et il n'est pas rare que les chefs de file excluent certains membres parce qu'ils auraient dérogés aux préceptes de celui-ci. Mais vous voyez très vite que le texte que vous tenez entre les mains est particulier, voire carrément magique, comme vous commencez à vous en douter. Vous poursuivez la lecture parce que vous n'avez jamais entendu parler du deuxième terme, factographismes... Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ?

MANIFESTE DES FACTOGRAPHISMES

Si vous êtes tombé-e sur ce manifeste ce n'est pas un hasard, c'est parce que vous en aviez besoin. Cette impression de vouloir produire différemment, vous n'êtes pas seul-es à l'avoir eu. Et c'est pour VOUS guider que nous avons entrepris l'écriture de ce texte. À travers ces mots nous allons tenter de définir une pratique. Nous tenons cependant à préciser que tout ce qui va suivre ne doit pas être suivi aveuglément, bien sûr nous avons écrit quelques préceptes mais ces derniers doivent toujours pouvoir être remis en question. C'est d'ailleurs pour cela qu'ils ne sont pas numérotés, chacun peut être interchangeable, remplaçable et modifiable à l'infini. Ce manifeste permet simplement un espace d'existence à ces questionnements. Il est un outil supplémentaire d'analyse de notre pratique.

Alors commençons sans plus attendre à parler de nos objectifs.

Nous les factographistes produisons ce que nous appelons des factographismes. Nous nous sommes rendu-es compte, comme vous peut-être, que le monde était rempli d'objets et d'images plus ou moins intéressantes, alors pourquoi vouloir en ajouter ? Essayons plutôt de constater l'existence de ces choses en termes de temps et/ou de lieu³⁴. Et pour le faire n'hésitons pas à abandonner notre désagréable statut de soi-disant génie créateur-ice. Nous disons aussi que :

**Nous refusons une culture de l'image élitiste et sensationnelle :
pour nous, toute image produite, même la plus banale,
mérite de l'attention et ce, indépendamment de son origine.**

**Nous assumons et revendiquons le recours à l'emprunt, à la copie mais
pas au plagiat puisque nous partageons volontiers les sources de nos
productions à moins qu'elles ne soient (à notre avis) évidentes.**

**Nous écartons la possibilité de mener ce combat seul-es et encourageons
volontiers quiconque se sentirait touché-e par notre discours
à se revendiquer factographiste.**

**Nous assumons l'utilisation parfois gratuite des formes empruntées, qui
pourront néanmoins toujours être interprétées dans leur réception.**

³⁴ Reformulation d'une citation de Douglas Huebler : "Le monde est rempli d'objets plus ou moins intéressants; je n'ai pas envie d'en ajouter d'avantage. Je préfère les constater en terme de temps et/ou de lieux (...)" 1969.

Nous excluons la catégorisation stricte de nos tentatives, ici nous les appelons factographismes mais ailleurs elles pourraient avoir n'importe quel autre nom, puisque nous cherchons à bousculer les classifications déjà établies.

Nous reconnaissons les fantasmes de « nouveautés » comme irréalisables, et nous voulons créer une révolution quotidienne dans nos productions en imaginant et en créant des alternatives aux méthodes du capital et de l'individualisme.

Nous ne voulons pas nous assimiler aux normes des sociétés occidentales modernes, qui dicteraient de ce qui doit ou ne doit pas être.

Nous nous efforçons de ne plus nous complaire dans une prétendue création *ex nihilo* et nous essayons désormais de façonner avec l'existant.

Nous sommes intéressé-es par une façon de créer qui ne soit pas hiérarchisée et par forger des communautés culturelles basées sur la communication et la compréhension au lieu de la compétition.

Nous voyons notre objectif principal comme une propagation d'informations, plutôt que comme une course au profit, qui prétendrait faire "bien" selon des standards traditionnels.

Toutes ces intentions cherchent à prouver notre détermination, loin de nous l'idée de vous convaincre, nous voulons simplement vous montrer qu'une autre voie est possible. Et si malgré tout cela vous ne nous croyez pas, alors sortez ! Suivez le cheminement de votre imagination et vous nous verrez.³⁵

³⁵ Ce manifeste s'est écrit avec l'aide du *Riot Grrl Manifesto*, de *First Things First*, de celui de *Dada*, du manifeste *des Radicales*, de *Mahautic*, des *Commissaires Anonymes*, mais aussi contre les manifestes *Futuristes*, *Surréalistes*, contre celui de *Polysémique* et j'en passe.

La lecture de ces mots vous soulage d'un poids immense, vous vous en doutiez mais ce manifeste le confirme, d'autres avant vous ont réfléchi à ces mêmes questions. Tout ce qui vous intéresse désormais c'est de les rencontrer pour pouvoir en discuter avec iels ! Le problème c'est que le papier n'est pas signé, logique si vous repensez à son contenu, mais ça aurait quand même été plus pratique pour les retrouver... Vous n'y trouvez pas de dates non plus et vous n'arrivez décidément pas à en estimer une. Vous faites les cent pas en face de votre bureau pendant quelques minutes qui semblent durer une éternité. Vous finissez par vous rasseoir et à force de vous creuser la tête vous repensez à la dernière phrase du manifeste : « Et si malgré tout cela vous ne nous croyez pas, sortez ! Suivez le cheminement de votre imagination et vous nous verrez », parce que même si vous les croyez vous aimeriez bien les voir quand même. D'après elleux il suffirait de sortir et de suivre le chemin de son imagination ? Soit. Vous regardez par la fenêtre, le temps semble s'être éclairci, tout comme votre esprit d'ailleurs, vous ne vous en étiez pas rendu compte. Ragillardîr, vous vous levez d'un bond ! Avant de vous rendre compte que vous n'avez aucune idée de par où commencer, peut-être que vous devriez suivre le manifeste et simplement sortir. Une fois habillé vous vous dirigez vers la porte d'entrée (et de sortie) lorsque vous entendez votre ventre gargouiller. Si vous décidez de manger quelque chose rendez-vous en **6**. Si l'aventure n'attend pas rendez-vous en **15**.

10

Vous écumez les stands restants mais vous ne trouvez pas d'autres objets intéressants qui pourraient vous faire penser à quoi que ce soit de factographiste... Et en même temps tous pourraient vous y faire penser, mais votre instinct ne vous mène nulle part en particulier. Au moment où vous songez à rentrer vous jetez un dernier regard en arrière. À ce moment précis, un rayon de soleil passe à travers les arbres et vient se poser sur un carton abandonné au bord d'un mur. Vous vous retournez pour voir si vous êtes seule à l'avoir remarqué, visiblement oui. Alors que vous vous en approchez, vous sentez vos sens s'affoler mais vous vous contrôlez. Vous préférez le ramener chez vous pour mieux l'examiner. Vous repartez de là où vous êtes venue, chargé de ce mystérieux carton. Vous peinez à sortir votre téléphone pour vérifier le trajet, le carton n'a pas l'air très rempli mais il pourrait bien contenir un indice de taille. Si vous êtes arrivé en métro, rentrez à pied en **13**. Si vous êtes venue à pied, vous rentrez en métro en **18**.

11

Nous voici de retour en 1977, où Hans-Rudolf Lutz, un graphiste suisse, dessine une série de 10 couvertures pour le magazine spécialisé *Typografische Monatsblätter* (TM)³⁶, que l'on peut traduire par «Les pages mensuelles typographiques». Celles-ci prennent une direction très différente des précédentes^[fig³⁴] parce qu'Hans-Rudolf cherche à attirer

³⁶ Typografische Monatsblätter, Lausanne, Fédération Suisse des typographes, 1923-2014

l'attention sur la force manipulatrice du graphisme. Il veut aussi questionner l'appréhension visuelle des lecteurs. Dans la reconnaissance d'une image, le texte se lit après l'avoir reçue partiellement (couleurs, masses créées par la typographie, etc...). Il va donc plagier les couvertures de plusieurs magazines qui étaient à l'époque très populaires comme *Playboy*^[fig 35 et 36] ou encore, ce qui devait être l'équivalent de *Super Picsou Géant : Fix und Foxi*^[fig 37 et 38]. À l'époque TM était probablement vendu chez des marchands de journaux et devait donc côtoyer les couvertures de ces magazines qu'il copiait. On peut imaginer que les acheteuses de l'un ou l'autre magazine se laissent tromper et aillent demander des comptes au vendeur en réalisant la supercherie. Ce qui serait une preuve du potentiel manipulateur du design graphique qui, au grand regret du typographe, est surtout exploité par des psychologues employés dans les secteurs publicitaire et commercial³⁷. Et c'est encore le cas comme on a pu le voir avec le magazine *In Corpore Sano*.



Pour Hans-Rudolf il est aussi question d'avertir ses collègues et jeunes graphistes sur ces questions-là, l'intérieur du magazine étant consacré à la présentation de la revue plagiée et à une analyse de son succès. Son apport se fait donc à la fois dans le

³⁷ Barbara Junod, *Untersuchung und Experiment: Hans-Rudolf Lutz und Wolfgang Weingart*, Zürich, 2014.



[33] Couverture du *Typografische Monatsblätter*, Heinrich Fleischhacker, 1976.



[37] Couverture du *Typografische Monatsblätter*, copié sur le magazine *Fix und Foxi*, 1977.



[35] Couverture du *Typografische Monatsblätter*, copié sur le magazine *Playboy*, 1977.



[38] Couverture du *Typografische Monatsblätter*, copié sur le magazine *Fix und Foxi*, 1977.

milieu où il prélève ses images et dans le milieu où il les renvoie, respectivement la presse grand public et le monde du graphisme. Peut-être espère-t-il, en copiant des magazines avec une audience très différente, sensibiliser un maximum de monde à l'importance du design graphique qui peut parfois amener à des dérives. Toutes ces réflexions vous ramènent petit à petit sur terre, le dernier projet auquel vous avez pensé c'est quelqu'un qui vous en avait parlé, mais qui...? Vous continuez à y réfléchir jusqu'en **23**.

12

Une fois arrivé dans votre appartement vous réalisez que vous avez quand même beaucoup marché, si vous aviez su vous auriez pris de meilleures chaussures. Vous les enlevez pour plonger vos pieds dans des pantoufles beaucoup plus confortables. Vous êtes parti depuis un moment déjà et le soleil commence à faiblir. Vous savez qu'à cette heure-ci votre chambre est baignée d'une lumière très particulière. Vous retournez vous asseoir à votre bureau tout en emportant le fameux carton mystère. Par contre si vous n'avez toujours pas mangé, vous allez grignoter un petit quelque chose en **6** avant d'y aller, sinon vous pouvez aller directement en **25**.



13

Vous mémorisez la route à suivre pour pouvoir regarder autour de vous en marchant. Le temps est bon, le ciel est bleu et vous vous félicitez d'avoir choisi la marche à pied. Vous naviguez paisiblement dans les rues tout en restant alerte au cas où vous tomberiez sur un indice ou quoi que ce soit d'autre. Votre instinct ne vous avait pas trompé et en tournant à l'angle d'une rue vous pensez reconnaître des silhouettes familières en train de photographier des graffitis. Pour confirmer votre soupçon, rendez-vous en 8.

14

À force de déambulations, vous arrivez bientôt à la moitié du trajet. Votre regard est toujours aussi vif et vos yeux finissent par se poser sur une vitrine aux couleurs aguichantes. Du rouge, du vert, du rose ou encore du jaune, le tout vibrant d'une émission fluorescente qui les rend encore plus remarquable dans le paysage gris des rues de la ville. Tout ceci vous rappelle un projet d'OSP (Open Source Publishing), mais si souvenez-vous... Il avait le nom de famille de quelqu'un... La *Crickx*, c'est ça !

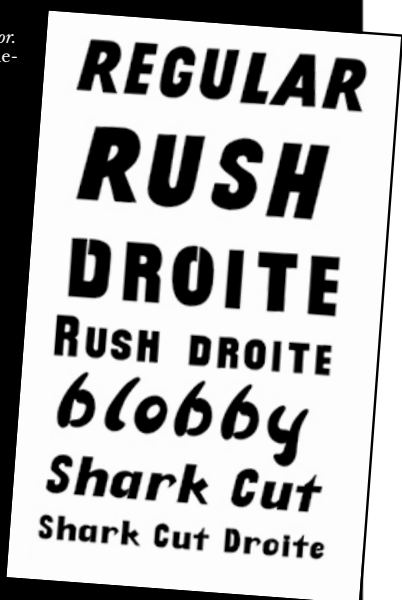
Un projet de numérisation de lettres adhésives, ça s'était fait en plusieurs étapes, en 1996 Pierre Huyghebaert et Vincent Fortemps avaient tout simplement acheté des lettres découpées dans une boutique spécialisée pour composer une affiche avec. C'était pour un centre culturel belge, celui des Halles de Schaerbeek. En achetant les lettres, ils ont

aussi pu rencontrer Madame Crickx qui leur a expliqué l'histoire de ce magasin^[fig 39] qu'elle a hérité de son père, peintre en lettre. Ce dernier s'était tourné vers le vinyle, qu'il découpait et colorait lui-même, parce que le revêtement des vitres rendait la peinture instable. Il est donc passé d'un médium à un autre parce que la technologie lui permettait d'être plus efficace, et c'est un peu ce que fait le collectif OSP. Pour réutiliser les formes plus facilement ils commencent par vectoriser rapidement un premier jeu de lettres (*Crickx Rush*). Un peu plus tard, alors que Mme Crickx s'apprête à prendre sa retraite, Pierre rachète tout le stock de lettres via l'atelier Speculoos. Beaucoup plus tard, en 2010, un travail de redessins sera entrepris par Ludi Loiseau et Antoine Begon, le but était d'en produire une version plus complète et soignée. Les *Crickx Regular*, *Droite*, *Droite Rush*, *Blobby*, *Shark Cut* et *Shark Cut Droit*^[fig 40] résultent de cette opération. On peut imaginer que le projet soit encore et encore déterré pour d'autres besoins, ces lettres devenant un fond dans lequel le collectif peut décider de replonger n'importe quand.

Parmi tous les styles que compte la *Crickx*, deux vont plus particulièrement retenir notre attention : le *Blobby* et le *Shark Cut*. Avec ces deux-là, la notion factographique du projet prend tout son sens. Et pour bien le comprendre, il faut remonter dans l'historique du projet. Avant l'achat du stock de lettres, le magazine belge *Druk* avait commandé un article sur ce lettrage si particulier, ce qui avait



[39] Vitrine du magasin *Publi Fluor*.
Photographie: Pierre Huyghe-
baert, 1996.



[40] Variantes du caractère
Crickx, Osp, 1996-2010.

permis à Pierre (Huyghebaert) de mener une véritable investigation auprès de Madame Crickx, de s'intéresser à la source de son inspiration (à Pierre). Il s'était vite rendu compte que son travail (à Mme Crickx) ne consistait pas seulement à découper des lettres, elle était aussi créatrice de forme. À la différence de beaucoup d'autres projets de revivals³⁸ le travail de Mme Crickx ne fait pas partie de la sphère « savante » du design graphique, au contraire il s'agit ici de mettre en avant une forme populaire et vernaculaire du dessin de lettre. Une forme prélevée de toutes contraintes ou normes « scolaires » / « académique » qui fait naître quelque chose d'inédit. Lorsque Mme Crickx « transforme lentement ces formes en analysant comment les subtilités typographiques désorientent ses clients non formés et et les amènent vers un mauvais placement des lettres (...) et supprime progressivement les compensations optiques des pointes et des fonds arrondis, redresse les côtés et attache des accents pour proposer moins de parties flottantes³⁹ », elle le fait sans les conseils d'experts ou de professeurs en dessins de caractère, elle fait tout simplement confiance à son œil et à ses intuitions. Même lorsque Pierre lui demande de dessiner des minuscules pour compléter ses alphabets, elle arrive à découper un jeu de lettres totalement inattendu, le *Blobby*. Finalement Mme Crickx proposera également un jeu de minuscules,

38 Pratique typographique de la reprise d'une forme passée dans le but de l'utiliser sous une perspective contemporaine.

39 Citation issue de la page explicative du projet sur le site du collectif : osp.kitchen

plus proche de ces premiers alphabets (le *Shark Cut*). Alors que le collectif aurait pu s'occuper de ces dessins, iels choisissent de demander à celle qui peut le mieux les dessiner de le faire, ce qui est assez rare en dessin de caractère. La question de l'auctorialité est un sujet à part entière⁴⁰, mais OSP montre avec ce projet (et beaucoup d'autres) une résistance à la figure créative qui voudrait que les productions graphiques soient l'œuvre d'un génie isolé sans références extérieures et surtout pas des références populaires ou vernaculaires.



Et c'est d'ailleurs le deuxième point qui va nous intéresser. Au final le projet compte sept styles différents, tous caractérisés par des lignes bancales, asymétriques. Ce sont toutes ces maladresses qui font l'intérêt du projet, «elles semblent [même] toujours résister aux assauts de la technologie vectorielle de découpe de vinyle.»⁴¹ Ces lettres sont tellement résistantes qu'elles ornent encore les vitrines des rues commerçantes de Schaerbeek, leur dimension vernaculaire leur est donc indissociable. De plus, OSP tient à rappeler que l'armoire *Crickx*^[fig 41] reste proche de son lieu d'origine, les locaux du collectif étaient même pendant un moment à moins d'un kilomètre du magasin où tout a commencé. La particularité d'OSP c'est aussi de garder un

40 Voir le mémoire de Juliette Ogier, *Larguons les amarres*, Toulouse, décembre 2022.

41 Citation issue de la page explicative du projet sur le site du collectif : osp.kitchen

contact humain et sensible, même si la *Crickx* est distribuée librement via leur site internet iels ont malgré tout organisé des événements physiques autour de celle-ci. Comme par exemple une exposition en présence de Mme Crickx ou des conférences. Il leur arrive même d'utiliser les lettres autocollantes de la *Crickx* pour d'autres inaugurations typographiques, où les caractères sont accessibles sur le site comme toujours, mais également via une clé USB cimentée dans le mur soutenant la vitrine^[fig 42 et 43]. C'était le cas pour la sortie de la *Univers Else* en 2011. Vous vous souvenez aussi que le collectif a déménagé plusieurs fois mais qu'il reste à proximité de la source originelle du projet *Crickx*.

Cette dernière anecdote vous rappelle que vous étiez en route pour vous rendre quelque part, et que vous n'êtes pas encore tout à fait à proximité du lieu! Vous vous hâtez de vous rendre en **20**.

15

Finalement vous vous décidez à sortir et vous avez raison de le faire parce qu'immédiatement après avoir posé le pied dehors, vous tombez nez à nez avec une affiche. Vous auriez difficilement pu la rater puisque ses informations sont imprimées en noir et en gras, le tout sur un papier orange fluo. C'est une affiche pour un vide-grenier qui a lieu aujourd'hui mais elle vous fait penser à une affiche différente et à la fois similaire... Allez en **4** pour voir de quoi il s'agit.

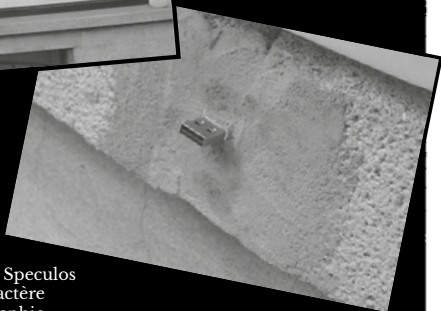


[41] Armoire *Crick*. Photographie : Pierre Huyghebaert, 1996.



[42

43] Devanture du studio Speculos pour la sortie du caractère *Univers Else*. Photographie : Pierre Huyghebaert, 2011.



16

Le projet de M/M (Paris) auquel vous pensez c'est celui des affiches pour le CDDB-Théâtre de Lorient. Une collaboration étroite du studio avec Éric et Bénédicte Vigner, qui dirigeaient le théâtre depuis 1996, et qui a duré 19 ans. Elle est racontée (entre autres) par Éric et Mathias Augustyniak dans un livre⁴² paru en décembre 2015. Même si ce dernier aborde des questions factographiques vous avez quelques réticences à son sujet mais nous en parlerons plus tard. La particularité du projet c'est que l'ensemble des photographies utilisées ont été produites par le studio directement, elles ont été soit mises en scène pour l'occasion, soit récupérées parmi leurs photos personnelles, de vacances, de famille, etc... Les affiches sont quasiment toutes composées de la même manière, on retrouve en arrière-plan une photographie en couleur par M/M, sur laquelle viennent s'ajouter en noir et/ou blanc le titre de la pièce, le logo du théâtre et les informations relatives à l'évènement^[fig 44 à 47]. Ces photos sont parfaitement lisibles, elles représentent quelque chose de réel et concret contrairement aux titres des pièces qui sont plus compliqués à déchiffrer car plus axés sur un travail de lettrage que sur une volonté de lisibilité. La confrontation entre les deux éléments créée, à la réception de l'image, un décalage intrigant. Tandis que les lettrages se dessinent sur mesure pour représenter chaque pièce certaines des photos utilisées n'étaient pas prédestinées à finir sur des affiches et

⁴² M/M (Paris), *Les affiches du théâtre de Lorient*, Paris, CDDB-Théâtre de Lorient, centre dramatique national et M/M (Paris), décembre 2015.



[44] Affiche de la pièce *Débrayage*, M/M (Paris) pour le Théâtre de Lorient, 1996.



[45] Affiche de la pièce *Mozart Wolfgang*, M/M (Paris) pour le Théâtre de Lorient, 1999.



[46] Affiche de la pièce *Leutti*, M/M (Paris) pour le Théâtre de Lorient, 2002.



[47] Affiche de la pièce *En délicatesse*, M/M (Paris) pour le Théâtre de Lorient, 2009.

c'est ce qui va nous intéresser plus particulièrement. Comme avec le travail de Brigade Cynophile par exemple, (dont nous avons déjà parlé, ou dont vous entendrez parler bientôt) les photos récupérées n'avaient pas d'intérêt graphique particulier et elles finissent par en trouver un lorsqu'elles sont utilisées dans l'affiche.

En regardant l'affiche de *Débrayage*^[fig 44], on a du mal à y voir autre chose qu'une photo prise un peu par hasard d'une voiture qui se trouvait là un peu par hasard également. Nous avons sûrement tous ces ce genre de photos dans la galerie de nos téléphones portables, pourtant une fois le titre de la pièce ajouté elle prend un tout autre sens. Cette photo-là nous parle d'un quotidien presque universel, d'autres sont plus précises et trouveront une résonance particulière chez certains. Comme avec l'affiche de *Mozart Wolfgang*^[fig 45], pour les amateurs de musique ou celle de *Leutti*^[fig 46], pour les parents. À travers l'affiche, les photos renvoient directement au vécu ordinaire des spectateurs tout en créant un lien avec la représentation théâtrale. Elles renvoient aussi évidemment au quotidien des graphistes et à leur vie professionnelle. On remarque qu'au fur et à mesure des projets les photos deviennent de plus en plus personnelles, le bébé de l'affiche pour Leutti est le fils cadet de l'un des deux M, on peut aussi y voir leurs amis, comme sur celle de *En délicatesse*^[fig 47] par exemple. Le lien que le studio commence à tisser avec le Théâtre est de

plus en plus fort, réduisant avec le temps la distance entre leur vie professionnelle et leur vie personnelle. La confiance accordée aux deux graphistes par Éric et Bénédicte leur offre un espace de liberté et de création privilégié. Les photos deviennent davantage mises en scène et par extension, leur vie privée aussi. Ce qui amène même Mathias Augustyniak (1/2 M/M) à poser nu, sans son slip mais avec son couteau, sur l'affiche de *L'empereur de Chine*^[fig48]. Le problème c'est qu'il enlève, en plus de ses habits, tout le caractère spontané des affiches produites précédemment. Ce que l'on aurait pu espérer : la volonté d'un effacement des graphistes derrière la banalité de ces photos (pouvant être prises par n'importe qui), disparaît elle aussi. On en revient à créer une image spécifique à la pièce, plutôt que d'utiliser un vocabulaire de l'existant qui évoquerait des photographies quotidiennes. « Nous créons des images troublantes, qui ont l'air vraies, mais étrangement tordues ou fausses⁴³ », à force de trop les tordre elles n'ont plus l'air vraies du tout. Avec cette création M/M perdent leur casquette de factographistes pour récupérer celle de graphistes tout court.

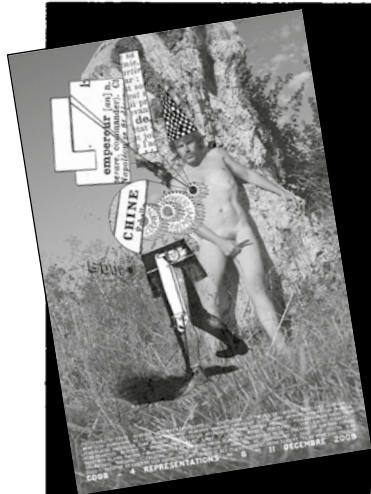
Plus sérieusement cette mise en scène du privé peut parfois produire des effets intéressants lorsqu'elles ne sont pas poussés à l'extrême : c'est ce que Marie-Jeanne Zenetti appelle une réception à double-entente⁴⁴ ou ce que Vivien Philizot définit comme un métadiscours⁴⁵.

43 M/M (Paris), *Les affiches du théâtre de Lorient*, Paris, CDDB-Théâtre de Lorient, centre dramatique national et M/M (Paris), décembre 2015, p. 126.

44 Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies*, Classique Garnier, novembre 2014, p. 125.

45 Vivien Philizot, *Graphisme et transgressions*, Signe Discours et Sociétés, janvier 2009.

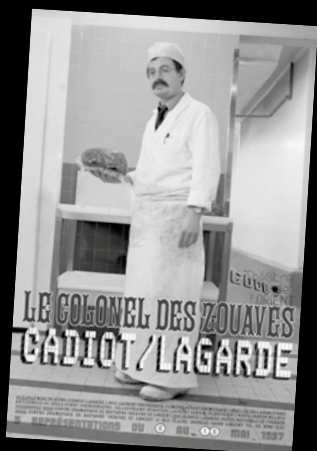
C'est-à-dire la faculté d'un objet graphique à produire une réception complexe qui apporte différents niveaux de lecture. En empruntant des moments de leur vie quotidienne, Mathias et Michael parlent aussi de leur travail, chose qui peut être perçue uniquement par des personnes qui connaissent le milieu. C'est aussi pour ça que Mathias se permet d'être nu sur cette affiche, à part les personnes du monde du graphisme et ses proches, personne ne peut savoir que c'est lui sur cette affiche. C'est la même chose pour les photos de leurs enfants ou de leurs amis, pas besoin de savoir qui ils sont pour nous identifier. Parfois le métadiscours s'ouvre à une plus large audience comme avec l'affiche de *Savannah Bay*^[fig49], sur laquelle certains pourront reconnaître Björk avec qui M/M ont collaboré pour la pochette de l'album *Vespertine*^[fig50]. Certes la photo n'est pas dénuée d'un intérêt graphique particulier parce qu'elle a une valeur d'archive mais elle n'était certainement pas destinée à terminer sur une affiche de théâtre. Malheureusement, parfois ce métadiscours produit tout l'inverse et il s'enferme dans une discussion à sens unique. Sur le site d'Éric Vignier on peut lire cette citation du studio : « Une bonne image doit donc offrir assez de résistance pour accéder à la persistance rétinienne. Elle ne peut être structurée en strates ou couches, à la manière des matériaux modernes, car trop friable. Elle doit, au contraire, proposer une structure complexe, faite de conglo-mérats broyés lentement, de façon à ce que chacun



[48] Affiche de la pièce *Débrayage*, M/M (Paris) pour le Théâtre de Lorient, 2008.



[49] Affiche de la pièce *Savannah Bay*, M/M (Paris) pour le Théâtre de Lorient, 2002.



[51] Affiche de la pièce *Le Colonel des Zouaves*, M/M (Paris) pour le Théâtre de Lorient, 1997.



[50] Pochette de l'album *Vespertine*. Photographie: Inez + Vinoodh. Graphisme par M/M (Paris) pour Björk, 2001.

de ses ingrédients soit accroché solidement aux autres. Cette architecture interne, c'est le langage de l'image. »⁴⁶ Avec cet énoncé on se rend compte que la volonté de M/M n'est pas vraiment d'être lisible par le plus grand nombre. Parfois les personnes qu'ils prennent en photo se trouvent trop éloignées du milieu dans lequel elles sont projetées. M et M leur prête des rôles qu'ils n'ont jamais souhaités, pour l'affiche de la pièce *Le colonel des Zouaves*^[fig 51], c'est exactement ce qui s'est produit. Le boucher qu'ils avaient pris en photo s'est retrouvé affublé d'un surnom ridicule et même s'il avait accepté d'être photographié il leur a «inténué un procès : il ne voulait pas être le colonel de rien»⁴⁷. Alors pour éviter ces écueils vous vous rappelez qu'un autre studio, Labomatic utilisait un procédé un peu similaire et pour la communication d'un théâtre également. Vous vous replongez dedans en **2**.

17

À force de marcher, vous commencez à comprendre que l'inspiration peut être partout et vous faites désormais plus attention à tout ce que votre environnement peut vous offrir (vous regardez surtout le sol par peur de trébucher de nouveau). Soudain, comme pour vous remercier de lui accorder de l'importance, ce même sol vous offre une pièce de 1€! En tout cas c'est comme ça que vous le comprenez et vous ramassez votre pourboire qui s'était coincé dans une fissure du trottoir.

⁴⁶ <https://ericvignier.com/archives/documents/10924/veuillez-nous-excuser-interruption-momentanee-limage-mm-paris-antigona.html>.

⁴⁷ M/M (Paris), *Les affiches du théâtre de Lorient*, Paris, CDDB-Théâtre de Lorient, centre dramatique national et M/M (Paris), décembre 2015, p. 20.

Vous analysez la face de la pièce et vous tombez sur un dessin que vous n'aviez jamais vu, pourtant vous faites souvent attention à bien les regarder. Les illustrations sont toujours assez mystérieuses et puis on ne sait jamais, elles valent peut-être plus que leur prix. Vous vous surprenez à penser à la valeur de cette pièce alors qu'elle représente beaucoup plus que ça. Pour vous c'est le rappel que même par terre on trouve de jolies choses et pour d'autres les images sur les pièces peuvent même devenir du matériel graphique. Vous pensez évidemment à l'affiche de Jules Rousselet^[fig 52] pour le séminaire *Économie Interstices* qui s'était déroulé, sur trois jours de novembre 2019, à l'Erg⁴⁸. On peut y voir plus d'une dizaine de dessins qui, "tous sont chouraves sur des pièces d'€ !!⁴⁹". Comme on peut s'en douter, le séminaire questionne les moyens de faire de l'art dans les marges de l'économie capitaliste, avec pas grand-chose voire rien, en recyclant ce qu'il reste⁵⁰. Et l'affiche en est un super exemple, le côté des pièces qui est utilisé n'est pas celui qui parle d'argent mais à l'inverse celui qui parle d'illustration (ou d'art plus largement, comme défini dans le cadre de l'évènement). La communication du séminaire elle-même prouve au capital la puissance de cette récupération, son arme principale (l'argent) est détournée ici au service d'un récit alternatif visant à le faire vaciller. De plus, les questionnements évoqués pendant ces 3 jours, sont facilement transposables à la pratique

48 L'École de recherche graphique, située à Bruxelles.

49 Publication instagram de l'affiche @kilojul.30

50 *Ibid.*

LE SÉMINAIRE DE L'ÉCOLE DE RECHERCHE GRAPHIQUE :

ECONOMIES INTERSTICES

à travers les pratiques créatives

TALKS

DÉBATS

WORKSHOPS

18 NOV 19

20 NOV 20

2019

ERG

89 RUE DU FAUCON BELLES

Le séminaire sera l'occasion de réfléchir collectivement à d'autres modes d'existence et d'autres types de valeurs que celles liées à la production. Il s'agit de rencontrer celles et ceux qui construisent de nouvelles pratiques et qui mettent en place des alternatives.

* TRUCK IN THE DARK, REBECCA SOLMIT

[52] Affiche pour le séminaire *Economies interstices*, Jules Rousselet pour l'Erg, 2019.

du design graphique, sur le site de l'Erg il est écrit que «le capitalisme se sert des artistes comme la mesure étalon de son projet totalisant. Et si, ce coup-ci, les cobayes faisaient gripper la machine ? Quelle économie de l'art imaginer pour après les subsides, après les centres d'art étatiques et les fondations, pour les à-côtés, les ruraux ou les ronds points, quelle économie de l'art qui ne serait pas orientée vers la satisfaction de notre seul intérêt, basée sur l'investissement de représentation sur le nom, sur l'auteur, sur la renommée mais dont les fondements seraient des moyens et des finalités qui serait celle du plus grand nombre plutôt que de l'un. (...) Nous voulons montrer qu'il y a de l'espoir dans la nuit.⁵¹»



Vous réalisez en repensant à ces mots que vous auriez bien aimé y aller à ce séminaire. Toutes ces revendications, si proches des vôtres, posent les bases solides d'une réflexion, que vous savez désormais partagée. Il devait sûrement y avoir sur place, bon nombre d'adhérents au manifeste factographe. Seulement voilà, vous ne pensez pas à Bruxelles, parce que Bruxelles c'est loin. Et pour l'instant vous vous concentrez sur ce que vous pouvez trouver près de vous. En plus vous êtes presque arrivé à

51 Rebecca Solnit, *Hope in the Dark*, Edinburgh, Canongate, 2016.

destination, et vous avez même gagné 1€ sur le chemin, peut-être le début de la richesse qui sait? Rendez-vous en **24** pour aller à la brocante. Si vous en venez, rentrez chez vous en **12**.

18

Vous descendez les escaliers tranquillement, et vous commencez à parcourir les longs couloirs blancs tout en regardant les affiches et les murs sur lesquels elles sont collées. Rien ne retient particulièrement votre attention, vous avez l'impression que toutes ces affiches se ressemblent, du moins dans leur production. Vous arrivez sur le quai et découvrez le nom de la station où vous êtes. Le métro arrive vite et une fois à l'intérieur vous comptez les arrêts. Continuez à le faire jusqu'en **21**.



19

Vous rencontrez les premières exposantes mais ils n'ont rien qui vous attire, du moins rien pour votre recherche puisque vous repartez quand même avec 3 t-shirts, 2 vestes et un album de reprise Génération Goldman... C'est en les rangeant dans le tote-bag de votre ancienne école que vous vous souvenez pourquoi vous êtes ici, vous abandonnez les stands remplis de vêtements et commencez à vous diriger vers ceux qui vendent des livres. Quelques

bandes-dessinées peu convaincantes plus tard, vous tombez sur une boîte remplie de revues et de magazines en tout genre. Vous examinez plus en détail son contenu en **22**.

20

Vous avancez bille en tête, vous avez hâte d'arriver quand, tout à coup, vous manquez de trébucher sur un tas d'ordures. Des sacs poubelles éventrés, des meubles abandonnés et toutes sortes d'emballages qui n'ont rien à faire là... Alors que vous essayez de les rassembler pour éviter que d'autres n'aient le même problème, vous revoyez l'image de planches de skate qui vous avait marquées quand elles étaient sorties. C'est à la série *Dépôt Sauvage* du magasin parisien Nozbone que vous pensez^[fig 53 et 54]. Les planches sont composées de photos prises par Thomas Levy alias Studio Jimbo et d'un logo cartoonesque représentant un sac poubelle boudeur prêt à être jeté. Avec simplement une main gantée, deux yeux et un sourire, même un sac d'ordure semble sympathique et digne d'intérêt. Cet appel à la sympathie représenté par les personnages de bande dessinée est plutôt récurrent dans ce que vous visualisez de la création graphique contemporaine.



Vous (re)pensez notamment à des productions comme celle de Jean Laniau par exemple. Mais ce n'est pas particulièrement ce qui va nous intéresser à travers cet exemple. Toute la force du projet réside dans cette mise en avant photographique d'un sujet quotidien qui n'est pas simplement banal et insignifiant. Les ordures deviennent intéressantes graphiquement. Le logo fait aussi partie de cette exposition singulière, mais c'est des photos dont nous allons parler. Nous avons tellement l'habitude de rencontrer les mêmes tableaux ordinaires à travers nos journées que nous ne les remarquons plus vraiment. Nous finissons même par les ignorer sans même nous en rendre compte. Devant certaines scènes par contre, nous nous forçons à regarder ailleurs pour les faire disparaître plus rapidement, comme c'est le cas pour les détritiques qui se retrouvent sur les trottoirs.

Le procédé en est d'autant plus puissant parce que Studio Jimbo ne s'arrête pas à remarquer les tableaux ordinaires, il doit se retenir de détourner le regard ce qui va lui permettre d'entrevoir quelque chose de plus poétique et révélateur. Avec ce projet, Thomas représente une vision qui se retrouve chez beaucoup de skatèuses. La pratique du skateboard et particulièrement celle du street (dans la rue à différencier de celle dans un skatepark), pousse ses adeptes à appréhender la ville différemment^[fig 55]. Ces photos peuvent être reçues et reconnues par tous, mais chez les skatèuses elles revêtent un tout autre



[53

54] Série de planche *Dépôt sauvage*.
Photographies et graphisme:
Studio Jimbo pour Nozbone,
2020.

[55] Kevin Rodrigues en train
de skater une poubelle.
Photographie: Nils Svens-
son. Paris, 2014.

discours. Une sorte de métadiscours⁵², comme défini par Vivien Philizot, qui est très pertinent dans ce projet parce qu'il cible les skateuseuses à l'origine de celui-ci. Dans d'autres projets, le métadiscours peut s'inviter ailleurs, directement à l'intérieur de la pratique du design graphique par exemple. Il peut aussi être trop éloigné des récepteur·tes de ces objets, et il sera alors beaucoup moins efficace, voire excluant.

Par ailleurs, en photographiant dans un espace public il peut arriver qu'on soit exposé à des plaintes de personnes revendiquant un droit à leur image ou à leur production. Ici, c'est le caractère presque illégal de ces dépôts sauvages qui les rend intouchables juridiquement. Les photos se constituent presque comme des pièces à conviction d'incivilités dont personne ne se risquerait à réclamer la parentalité. Des œuvres sans créateur·tes donc, mais pas forcément pour les bonnes raisons...

Enfin, on peut également souligner le caractère très poétique de ce prélèvement. Les photographies sont aussi renvoyées matériellement à l'environnement qu'elles incarnent. Une fois imprimées sous les planches et emportées par les skateuseuses, elles se retrouveront face à face avec les trottoirs et les rues où elles sont nées. C'est ce dernier point qui vous fera reprendre vos esprits, vous vous rendez compte que vous êtes en train de regarder le tas d'ordures en souriant. Et ce depuis un moment, si vous en croyez les regards

52 Vivien Philizot, *Graphisme et transgressions, Signe Discours et Sociétés*, janvier 2009.

étonnés des passantes que vous sentez de plus en plus pesants. Vous repartez d'un bon pas sans vous retourner en **17**.

21

À force de voir le nom des stations passer vous vous rendez-compte que vous ne les regardez pas vraiment. En fait, vous reconnaissez simplement la silhouette des lettres blanches sur le carrelage bleu. Un phénomène que le graphiste David Poullard appelle la mémorisation des mots-personnage. Vous vous en souvenez parce qu'il en parle dans un Safari Typo⁵³ que vous avez vu une fois en cours. En plus de s'intéresser à ce phénomène, David travaille depuis 1998 (et travaille encore) sur un projet de typographie qu'il appelle Les Ordinaires. Pour la dessiner il s'inspire de la manière dont les lettres sont contraintes par un cartouche qui est toujours de même largeur, c'est la raison pour laquelle chaque nom d'arrêt à une forme qui lui correspond. Plus le nom de la station est long et plus les lettres seront étroites et fines, tandis que si le nom est plus court alors les proportions de ses lettres deviennent plus rondes, larges et grasses^[fig 56].

Dans ce projet il fait un travail de revival⁵⁴. En général, les typographes choisissent quelles formes de leur matériau de base ils souhaitent conserver dans le redessin. Pour David c'est particulièrement

53 Safari Typo est un programme court d'Arte réalisé par Thomas Sipp, dans lequel des typographes nous guident dans différentes villes pour en analyser les curiosités textuelles.

54 Pratique typographique de la reprise d'une forme passée dans le but de l'utiliser sous une perspective contemporaine.

les proportions des lettres qu'il conserve. Si on compare une version de la même station écrite avec les Ordinaires^[fig 57] et la version originale^[fig 58], on se rend vite compte qu'il va jusqu'à exagérer les proportions pour que l'on ressente vraiment la pression qui est exercée par le cartel sur ces lettres. La reprise ici n'est pas stricte et brute comme on a pu le voir avec les images de Brigade Cynophile par exemple. Sa réinterprétation s'adapte aussi aux outils modernes qu'il peut utiliser, les lettres carrelées dans le métro sont soumises (en plus du cartel) à des techniques artisanales d'émaillage et dans certains cas les lettres sont formées directement à partir de la largeur des carreaux^[fig 59]. Mais ce n'est pas ce qui a intéressé David ici, c'est plutôt la manière dont les lettres se déforment pour jouer avec l'espace qu'elles ont à disposition ou pas. Ces déformations lui permettent alors d'utiliser la typographie dans des productions très diverses, allant de l'édition commandée^[fig 60] à des lettrages pour ses propres expositions^[fig 61].

Aussi, contrairement au fonctionnement de la plupart des graphistes, David utilise presque exclusivement l'Ordinaire dans ses productions, il ne la diffuse pas non plus. Il explique dans une conférence⁵⁵ que cette typographie représente pour lui son timbre de voix, qu'il ne se retrouvait pas dans les autres typos et qu'il a donc préféré dessiner la sienne. Avec elle, il continue de questionner le quotidien dans des expositions ou des éditions personnelles, mais cette fois-ci c'est le quotidien des mots qui est regardé.

55 David Poullard, Sur ce, Toulouse, isdaT, janvier 2018.

LIÈGE

[56] Caractère *Ordinaires*, David Poullard, 1998 -

MICHEL-ANGE-MOLITOR

[57] Caractère *Ordinaires*, David Poullard, 1998 -

MICHEL-ANGE-MOLITOR

[58] Carrelage de la station de métro Michel-Ange-Molitor. Photographie anonyme.



[59] Comparaison entre le carrelage de la station Liège et le caractère *Ordinaires* de David Poullard.



[60] Couverture du livre *R/B* Roland Barthes, David Poullard pour les éditions Seuil, 2002.



[61] Performance de David Poullard et Guillaume Rannou, *L'air de rien*, au Halle Roublot, 2011.

Dans ses *Usuels*, précis et très précis de locutions ordinaires, toujours sous-titrées «tentative d'étirement du français figé^[fig62]». Il s'amuse avec la rigueur de la langue française et propose de conjuguer des expressions⁵⁶. Ainsi, «voyons voir» devient je vois voir, tu vois voir, nous voyons voir, etc... Pour lui ce questionnement de la rigidité du français est un jeu et il ne cherche pas particulièrement à y apporter de changements ou des solutions concrètes pour l'emmener vers quelque chose de plus fluide qui aurait une résonance plus grande qu'à travers ses livres ou ses expositions. Néanmoins ce rejet d'un français inflexible est aussi partagé par la collective franco-belge *Bye Bye Binary* qui le questionne plus politiquement. Dans un souci de représentation des minorités de genre (queer, trans, genderfluid, non-binaires...) dans l'espace commun, collectif et partagé de la langue, l'utilisation d'un français très genré où le masculin l'emporte est à redéfinir. Iels proposent d'explorer de nouvelles formes graphiques et typographiques avec la création de glyphes (lettres, ligatures, points médians, éléments de liaison ou de symbiose)^[fig63] prenant pour point de départ, terrain d'expérimentation et sujet de recherche un langage et une écriture inclusive et non-binaire.

Les formes sont donc issues d'un vocabulaire réel, particulièrement dans les milieux militants mais qui n'attend que d'être propagé. Ces nouveaux dessins tentent de leur apporter une matérialité, pour

⁵⁶ David Poullard, *Usuel, Précis ou Très Précis de locutions ordinaires*, Paris, Le monte-en-l'air, 2015-

PRÉCIS
DE
CONJUGAISONS
ORDINAIRES

"TENTATIVE D'ÉTIREMENT DU FRANÇAIS FIÉ"

Éditions Xavier Barral • La Lettre du Bachelier

[62] *Précis de conjugaisons ordinaires*, David Poullard, Florence Inoué et Guillaume Ranou, pour les éditions Xavier Barral, 2006.



[63] Expérimentations typographique de la collective ByeByeBinary, 2020.



[64] Ajout de glyphes inclusifs à une fonte existante, Camille Circlude 2020.

On est parties entre
adelphes samedi, faire
toustes ensemble un
pique-nique dans la
nature !

[65] Caractère *Adelpho Fructidor*, Eugénie Bidaut, 2022.

On est parti, samedi, dans
une grosse voiture, faire
toustes ensemble un grand
pique-nique dans la nature!

[66] Caractère *PicNic*, Marielle Nils, 2021.

cela ils peuvent soit se calquer sur des formes existantes^[fig 64], comme avec le projet « Iel te dit je t'aime » de Camille Circlude où ol va dessiner le glyphe « iel » dans les typographies des autres en interpellant les dessinateur·tes et les fonderies⁵⁷, ou être réfléchi directement dans le processus de création du caractère, comme c'est le cas de l'Adelphé de Eugénie Bidaut^[fig 65] ou de la Picnic de Marielle Nils^[fig 66] entre autre. Ce genre d'initiative montre l'importance de remettre en cause des systèmes qui ne le sont que très rarement, parce qu'en place depuis très longtemps. Il est primordial de réfléchir à ces structures pour qu'elles s'inscrivent dans le temps. Les avancées technologiques et/ou sociales se doivent de trouver des formes qui leur correspondent.

Enfin, pour revenir à David Poullard, sa production graphique interroge par son regard de designer le langage et les formes quotidiennes qu'il croise, alors que dans les autres projets dont nous avons parlé, les formes sont extraites du quotidien mais ne le questionne pas particulièrement en retour. Évidemment pour David c'est beaucoup plus simple de le faire à travers des productions personnelles, parce que lorsqu'il s'agit de projet de commandes le plus important reste la communication des informations traitées. Et vous venez justement de traiter l'information de la station de métro où vous arrivez. Vous terminez votre rêverie juste à temps pour descendre au bon arrêt, vous montez les escaliers quatre à quatre et

57 La fonderie correspond aujourd'hui à une entreprise commerciale ou non, chargée de la diffusion et de la vente des polices en ligne.

vous sortez du métro. Une fois dehors vous n'êtes plus qu'à 5 minutes de votre lieu d'arrivée. Rendez-vous en **24** pour aller (enfin) à la brocante. Si vous en venez, allez plutôt en **12**.

22

En fouillant correctement vous finissez par tomber sur un Super Picsou Géant^[fig67] que vous aviez quand vous étiez enfant, vous êtes instantanément propulsé à cette époque là. Vous ne vous attendiez vraiment pas à tomber dessus, ça vous était déjà arrivé de croiser ce genre de vieux livres mais celui-ci vous a marqué plus particulièrement. Vous vous souvenez que pendant longtemps vous guettiez les stands de votre buraliste pour voir quand allait sortir le nouveau numéro. Les images et les couleurs de toutes ces couvertures de magazines vous reviennent aussi en tête. C'est marrant de voir à quel point la presse a été importante à un moment dans votre vie, maintenant vous n'y faites plus vraiment attention, les étals des bureaux de tabac ont été remplacés par celle des librairies, vous y voyez d'autres images et d'autres couleurs. Des objets de graphiste en soit, mais pas si éloigné de ces vieux Picsou que vous regardez finalement, récemment vous avez acheté un numéro de *In Corpore Sano*⁵⁸. Un magazine semestriel dédié à la « culture bien-être contemporaine », vous l'avez acheté parce que c'est le studio parisien Golgotha qui s'occupe toute l'identité du projet^[fig67]. Non pas que vous ne vous

58 Pascal Monfort, Sébastien Peretto et Thomas Mondémé, *In corpore sano*, Paris, KD Presse, 2019-



[67] Magazine *Super Picsou Géant*, Walt Disney, 1977-



[68] Couvertures des deux premiers numéros d'*In Corpore Sano*, Yvon Lambert, 2019-2020



[69] Double page du premier numéro d'*In Corpore Sano*, illustrations de droite par Acacio Ortas sous la direction de Golgotha, 2019.



intéressez pas au bien-être contemporain mais c'est plutôt son approche graphique qui vous a séduit^e. Le magazine ironise avec les codes des pubs qu'on retrouve en général dans ce genre de presse. Le studio s'amuse à créer des pages de pub pour promouvoir un abonnement à *In Corpore Sano*^[fig68] ou pour des produits qui n'existent pas^[fig69]. En extrapolant certains effets, ils démontrent l'absurdité de ces annonces souvent mensongères.

La première pub laisse entendre que le simple fait de s'abonner (*SUBSCRIBE*) au magazine nous permettrait aussitôt d'être extrêmement musclé. Un effet démonté par la mention en bas de page «*AND GET RIPPED*» (et faites vous arnaquer), d'ailleurs le comble est atteint lorsqu'on se rend compte qu'il n'est même pas possible de s'abonner au magazine. Pour la deuxième page de pub c'est l'argument scientifique qui est dénoncé. Il est récurrent dans la publicité de voir des produits présentés comme «approuvés par des scientifiques/médecins» qui deviennent un gage de sérieux pour justifier que les produits permettraient de rendre nos dents «plus blanches que blanches», ou qu'un liquide de cigarette électronique serait «mieux que l'air». Ce genre de procédé, parfois malsain, cible des phénomènes psychologiques chez les receveuses des images. On pourrait parler de l'expérience de Milgram qui cherche à évaluer le degré d'obéissance d'un habitant des États-Unis du tout début des années 1960 devant une autorité qu'il juge légitime. Dans cette

expérience c'est aussi la conscience des personnes interrogées qui est analysée mais ici c'est surtout cette obéissance inconsciente qui est utilisée.



En plus de publier des articles qui cherchent vraiment à proposer des solutions «bien-être» (sur le sport, la méditation...), le magazine va aussi déconstruire pour nous, et avec humour, les procédés précédemment évoqués et bien d'autres encore. Par contre, *In Corpore Sano* s'adresse à un public bien particulier, plutôt jeune et proche des sphères du graphisme et d'autres métiers créatifs, il n'est pas vendu dans des bureaux de tabac mais c'est peut-être cette distance qui lui permet de jouer avec ces codes. Il serait pourtant intéressant de le transposer dans un milieu plus populaire de la presse grand public, parce que les acheteuses des revues dénoncées sont sûrement moins renseignés sur ces procédés douteux que les consommatrices d'*In Corpore Sano* qui ont dû les étudier pour les comprendre. Le métadiscours⁵⁹ (cette dénonciation) produit ici pourrait très bien fonctionner si seulement le magazine était plus accessible et moins éloigné de son lieu d'emprunt.

Le projet d'*In Corpore Sano* s'inscrit aussi dans une époque où la presse n'est plus aussi considérée qu'avant, elle a été remplacée successivement par d'autres médias comme la radio, la télévision et

59 Vivien Philizot, *Graphisme et transgressions, Signe Discours et Sociétés*, janvier 2009.

aujourd'hui les espaces numériques. Mais si on retournait quelques dizaines d'années en arrière on pourrait voir que d'autres graphistes ont aussi réfléchi à ce média quand il était encore relativement influent. Pour le faire, rendez-vous en **II**.



23

C'est bon, tout vous revient en mémoire, c'est Jérôme (Dupeyrat) et Coline (Sunier) qui vous en avait parlé à l'école (vous vous souvenez aussi que c'est avec elleux que vous aviez commencé à questionner ces questions de productions). Hans-Rudolf Lutz était une des inspirations de Coline et Charles (Mazé) quand iels ont réfléchi la mise en page de la Revue 2.0.1 fondée par Jérôme, Marianne Bordreau et Camille Pageard. Celle-ci se proposait de réunir des études concernant autant les arts plastiques, l'architecture, le design, que les théories de l'art, dans la période allant du **xix^e** au **xxi^e** siècle. C'est le premier projet que Coline et Charles ont signé en duo, et dans lequel on voyait déjà leurs préoccupations autour de la figure de l'auteur. Chaque numéro se présentait sous la forme d'une reproduction fidèle d'un objet tiré de la masse éditoriale française dans cette même période allant du **xix^e** au **xxi^e** siècle. Ce qui aurait pu

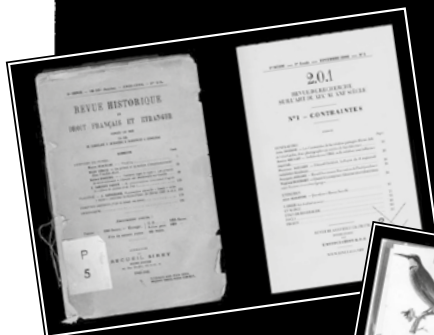
sembler contre-productif, en général on aurait plutôt tendance à penser qu'une des premières productions d'un graphiste se devrait de représenter son style graphique d'une manière à se démarquer des autres productions. Mais pour Coline et Charles c'est surtout une approche qui est présentée et qui marquera plus tard leur propre manière de faire du design graphique. Parce que leur posture ne s'arrête pas à la récupération d'une maquette, chaque emprunt réalisé trouve une résonance particulière avec la thématique abordée dans le numéro. Ainsi, iels ont pu successivement copier :

— Une revue historique de droit français et étranger datant de 1940 pour le premier numéro sur la contrainte^[fig70]. Le droit étant un des champs d'exercice de la contrainte par excellence.

— Un rapport interne d'une municipalité pour le numéro 2^[fig71] qui s'intéressait aux interactions entre le local et le global à travers des articles traitant de la création contemporaine en Afrique, Argentine, Belgique et Pologne.

— Un numéro du magazine Science et Nature par la photographie et par l'image, pour parler de montages photographiques, de détournements d'icônes politiques... Dans ce numéro, les photos du magazine sont conservées et illustrent parfaitement les enjeux discutés autour de celles-ci^[fig72].

— Un livre/archive compilant plusieurs numéros d'un bulletin intitulé Bibliophile et datant de 1860 pour parler du rapport que l'art entretient avec les bibliothèques^[fig73].



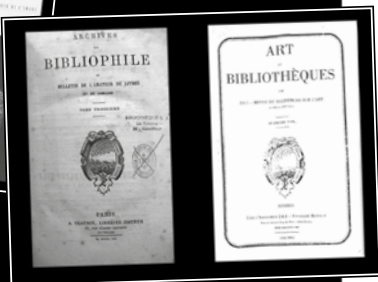
[70] Couverture du premier numéro de la revue *2.0.1*, Coline Sunier et Charles Mazé pour et avec Jérôme Dupeyrat, Marianne Bordreau et Camille Paillard, 2008.



[71] Couverture du second numéro de la revue *2.0.1*, Coline Sunier et Charles Mazé, 2009.



[72] Couverture du troisième numéro de la revue *2.0.1*, Coline Sunier et Charles Mazé, 2009.



[73] Couverture du numéro 4.1 de la revue *2.0.1*, Coline Sunier et Charles Mazé, 2010.

— La liste 242 d'une vente de numismatique⁶⁰ éditée à Bruxelles, dans laquelle on trouvait le catalogue des pièces du «Trésor Mosan», dénoncé comme supercherie dans la liste suivante, pour le dernier numéro sur l'économie de l'œuvre^[fig73]. Un numéro assez illustratif puisque l'on pourrait aussi considérer les reprises de Coline & Charles comme des supercherie mais qui créent un effet de rupture et de déplacement assez particulier.

À la différence des couvertures de Hans-Rudolf, Coline & Charles reproduisent l'espace entier de la publication qu'ils reprennent. Même si certains numéros relèvent plus d'une corrélation sur la forme que sur le fond, le procédé permet de s'attacher à des objets de nature très différente. Il offre, par la même occasion, une place dans le monde opaque (que peut parfois être) l'art contemporain à des parutions oubliées, sans «renommée» graphique, populaires. En plus d'interroger les questions de hiérarchie entre les productions dans le champ du design graphique, il les interroge également dans le champ de l'art contemporain. La revue 2.0.1 cherche des réponses à la fois dans son discours et dans la forme donnée à celui-ci. Encore une fois, ce projet vous montre toute la pertinence que des modes de créations factographiques permettent. Mais vous savez qu'il en existe encore beaucoup d'autres alors vous laissez finalement le carton (autour duquel vous avez passé 20 bonnes minutes à cogiter) tranquille et vous terminez le tour du vide-grenier en **10**.

⁶⁰ La numismatique est un domaine qui a pour objet d'études les monnaies et médailles.

24

Vous arrivez enfin devant l'endroit où s'est installé le vide-grenier. Vous vous engagez dans la rue, bien déterminé à trouver encore plus de réponses à vos questions. Les stands s'étendent à perte de vue et vous ne savez plus où donner de la tête. Vous prenez deux minutes pour analyser un peu les lieux et après une grande inspiration votre esprit semble déjà plus clair, vous commencez à avancer méthodiquement jusqu'en **19**.

25

Maintenant que vous êtes bien installé vous avez hâte de regarder plus précisément le contenu du carton. Mais avant ça vous vous refaites le fil de votre journée, vous vous rendez compte que vous avez presque oublié pourquoi vous étiez parti à la base. Vous étiez censé trouver les auteurs du manifeste factographiste pendant votre expédition hors de chez vous ! Vous y avez un peu pensé c'est vrai, mais vous vous êtes surtout laissé emporter dans vos réflexions. Vous avez suivi le cheminement de votre imagination et grâce à elle vous avez pu vous remémorer tous ces projets. C'est aussi le hasard qui vous les a apportés, si votre journée s'était déroulée différemment vous auriez sûrement pensé à d'autres choses. Cette dernière réflexion vous laisse pensif/e...



Mais oui ! Soudain tout s'illumine, vous comprenez qu'il n'existe pas qu'une seule réponse, ce n'est pas la fin qui compte, c'est le chemin la clé. Chacune des personnes que vous avez croisé aurait pu écrire, ne serait-ce qu'une ligne, de ce manifeste. Les factographistes sont partout, et nulle part à la fois, d'où l'importance de laisser cette lettre anonyme ! Mais votre quête ne s'arrête pas là, vous faites désormais partie de cette histoire et comme d'autres avant vous, vous devez rendre compte de ce cheminement. La propagation de ce manifeste, telle est la nouvelle mission qui vous incombe. Vous commencez à vous poser beaucoup de questions, comment est-ce que vous allez bien pouvoir faire ça ? Finalement, vous n'êtes plus si sûre de vouloir vous engager là-dedans... Vous savez que vous aurez sûrement besoin de trouver un objet dans lequel retranscrire toutes ces étapes, mais lequel ? Vous avez plusieurs idées mais aucune qui puisse rendre précisément compte de votre quête.

Pendant que vous réfléchissez vous gardez les yeux fermés, mais au moment de les ouvrir ils se posent sur le carton que vous avez trouvé. Vous croisez les doigts en l'ouvrant, peut-être que la réponse se trouvera à l'intérieur, la chance a plutôt été de votre côté ces derniers temps. À l'intérieur, beaucoup de bibelots pas très utiles et de bouts de tissus, mais aussi (et surtout) un seul et unique livre. Un livre au format poche, plus petit qu'un A5, sur lequel il est écrit Un livre dont vous êtes l'hérosine⁶¹. En le prenant dans vos mains vous murmurez :

61 Sûrement écrit : Livre dont vous êtes le héros mais restons inclusives.

«C'est parfait.» Un livre qui permet de créer les conditions d'un autre rythme de lecture, qui achoppe, qui bute, qui tâtonne⁶² et qui finit par obliger les lecteur·ices à trouver leur propre chemin. Une lecture non-linéaire en soit, pareil aux moments de réflexions que nous avons toustes. Tous les micro-choix qui doivent être pris dans ce genre de livre renvoient à ceux que nous prenons quotidiennement. L'attention particulière qu'on doit porter à chaque détail, pour être sûre de ne rien louper, résonne aussi avec des considérations factographistes. Chaque détail compte, et particulièrement les plus insignifiants. Toutes ces raisons vous portent à croire que vous avez trouvé le réceptacle idéal pour y écrire cette histoire.



Bravo! Vous avez réussi à découvrir le secret que renfermait ce manifeste et vous avez hâte de pouvoir le diffuser à votre échelle. Vous espérez secrètement que le manifeste a été répandu çà et là, dans d'autres écoles d'art. Vous êtes certaine qu'il saurait toucher d'autres jeunes graphistes un peu perdues tout comme vous l'avez été. Votre aventure s'arrête ici, mais pas celle des factographistes. Désormais il ne vous reste plus qu'à tourner la page.

62 Marie-Jeanne Zenetti avec Antoine Perraud, *Tire ta langue*, Paris, France Culture, juin 2014.

Épilogue

Vous l'aurez compris, le livre que vous, lecteurices, tenez entre vos mains, est le résultat de cette cristallisation. Vous venez d'arriver à son épilogue, dans lequel je tenterais (non sans aide) de clore cet écrit, tout en laissant entrouvert son récit. Et je ne saurais le faire autrement qu'en m'appuyant sur les mots de Marie-Jeanne Zenetti, qui elle-même convoque les termes de Roland Barthes et Walter Benjamin, entre autre, pour exprimer sa conclusion⁶³.

«Naguère, on expliquait la littérature par son passé ; aujourd'hui par son utopie.⁶⁴» Tout comme les factographies, les factographismes que j'ai fabriqués tendent à éclairer le design graphique différemment, en l'éclairant depuis un ailleurs. Tous les déplacements qu'ils convoquent n'expliquent pas le graphisme mais ils l'interrogent, ils le donnent à lire autrement. Les graphistes que nous avons rencontrés ne représentent qu'une infime partie de tous ceux qui cherchent à imaginer de nouvelles formes. Le pluriel de «factographismes» vise à préserver au sein de cette catégorie en construction, la diversité des objets et des procédés abordés. On pourrait, en ce sens le rapprocher de la notion de «constellations⁶⁵» proposée par Walter Benjamin. Ces objets graphiques sont des éléments tout aussi singuliers que le sont les étoiles, mon choix aurait pu

63 Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies*, Paris, Classique Garnier, Novembre 2014, p. 345-350

64 Roland Barthes, «À quoi sert l'utopie», dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions Seuil, 1975

65 Walter Benjamin, *L'Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985

se porter sur une infinité d'autres objets ils auraient tous été pertinents dans leur originalité. S'ils se trouvent rassemblés en constellations, ce n'est pas parce qu'ils se ressemblent particulièrement mais bien parce que quelqu'un choisit de les voir et de les penser ensemble. L'unité de cette constellation se forme uniquement dans le regard de ceux qui, bien après leur invention, la reconnaissent dans le ciel. Comme ces objets cherchent à se détacher d'une quelconque catégorisation, leur rapprochement ne peut se faire que d'un point de vue extérieur. Ces factographismes semblent préférer à l'image d'un arbre, qui accueillerait sur chacune de ses branches des genres et sous-genres, la figure étoilée et façonnée de la constellation. Car même si cette image n'est pas aussi évidente que celle de l'arbre, elle a tout de même le mérite de guider la regardeuse-voyageuse en l'aidant à se repérer dans le paysage graphique comme dans un ciel nocturne.

Si j'ai décidé de m'attacher à ces factographismes, c'est parce que malgré leur non-conformité au fantasme de la nouveauté, ils sont bel et bien lisibles et interprétables – parfois plus que d'autres formes plus conventionnelles. Ils permettent aux regardeuses de recevoir les images plus facilement et de questionner à la fois l'objet graphique qu'iels observent et l'endroit dont il s'inspire. Pour pouvoir produire ce genre de formes, certains graphistes vont chercher à utiliser d'autres statuts, d'auteurices ou d'artistes par exemple. Alors qu'iels devraient pouvoir

revendiquer ce positionnement tout en gardant leur statut originel et leur mission de communication. Au lieu de se projeter dans d'autres champs, il serait tout aussi intéressant d'essayer d'agrandir celui dans lequel on se trouve.

Les factographistes ne se situent plus dans le temps des avant-gardes. Iels ne se constituent pas en groupe fermé, iels ne s'inscrivent pas dans une revendication de promotion du nouveau. Cette différence chez eux prend l'apparence d'une exploration et d'un questionnement moins bruyant, moins éclatant, peut-être aussi moins arrogant. Pourtant, en dépit de ce choix du retrait et de la discrétion, iels modifient profondément l'idée du design graphique. Iels invitent à penser autrement nos productions, les modalités possibles de leur création et de leur réception, les usages qui peuvent en être faits. Iels pointent dans le discours critique des limites et des horizons possibles, et ce tout en s'écartant de formes normatives.

Ce mémoire a été écrit dans l'espoir de contribuer à une mise en lumière d'une partie moins « brillante » de la production actuelle. Il tente de pointer du doigt ces étoiles discrètes, et ainsi d'inviter chacune à trouver sa propre constellation dans le ciel surplombant le paysage graphique contemporain.

BIBLIOGRAPHIE



Atelier les mains vides, *Dans la foule, une manif dont vous êtes le héros*, Caen, Éditions Grévis, Février 2022. (merci Ael)

Censored 06, *Living in a fantasy world*, Paris, Censored Magazine, 2022.

Dave Morris, *Les Créatures de l'Ombre, un jeu dont vous êtes le héros*, Paris, Éditions Gallimard, 1989.

Émilie Plateau, *L'épopée infernale, le livre dont vous êtes l'héroïne*, Le Fauga, Misma Éditions, 2021.

Ian Livingstone, *La Crypte du Sorcier, un livre dont vous êtes le héros*, Paris, Gallimard Jeunesse, 1987.



Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies, l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014. (merci Jérôme)

Didier Torny et Marie Alauzen, *Scriptopolis*, Le Havre, Éditions Non Standards, 2019. (merci le club des lectures)

Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération, vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, Édition La Découverte, 2014. (merci Kali)

Ruben Pater, *Caps Lock- How Capitalism Took Hold of Graphic Design, and how to Escape from it*, Amsterdam, Valiz, 2021. (merci Coline)

Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.



Revue Faire numéro 5, 6, 7, 8 et 18, Paris, Empire, 2018 et 2019.

Pascal Bejean et Nicolas Ledoux, *En jaune et noir, 8 saisons. Théâtre Nanterre-Amandiers*, Paris, Pyramid éditions, décembre 2015. (merci Olivier)

M/M (Paris), *Les affiches du théâtre de Lorient, sans vous faire rien voir je vous en fait un conte*, Paris, CDDB-Théâtre de Lorient, centre dramatique national et M/M (Paris), décembre 2015.

Vivien Philizot, *Graphisme et transgressions, Citation et détournement dans les codes visuels du design graphique contemporain*, Signe Discours et Sociétés, janvier 2009.

Merci

à Olivier d'avoir tenu bon pendant nos nombreux échanges,
à Coline de m'avoir montré que mes intuitions ne vivaient pas
seulement dans ma tête, également à Sébastien D, Sébastien M
et à Jérôme pour toutes les amorces de réflexion.



à Côme pour les échanges numériques épistolaires, à Charles,
Coline, Jean et/ou Morgat d'avoir pris le temps de répondre à mes
questions, et à toust^{es} ceux avec qui j'ai pu discuter de mon projet
ou d'autres choses pendant mon écriture, sachez que vous avez
toustes contribué^s à cet objet d'une manière ou d'une autre.



à Juliette pour beaucoup, à Max de m'avoir rappelé l'importance
de prendre des pauses, à mes camarades et am^ès Anna, Axelle, Camille,
Gaëtan, Gauthier, Julès, Léanie, Mathilde, Tonio, Ziggy de m'avoir
accompagné^s pendant ces pauses (et surtout dans cette galère),
à Nicolas et à Clémence pour leur relecture (et pour le reste).



Et enfin merci à mes parents de me soutenir dans des études
obscur^{es} qu'ⁱels ne comprennent pas toujours.

Le Labyrinthe de la Genèse

a été achevé d'imprimer en décembre 2021 à l'isdaT, en laser sur la P7 de la salle 306, et sur papier Evercopy Plus 100% recyclé pour les pages intérieures. La couverture quant à elle, est imprimée en jet d'encre sur la C8 de cette même salle et sur un papier trouvé dans un de ses placards (merci Camille M).



Les textes courants sont composés en BBBBaskervol regular et *italic* (merci Camille C), les notes en Libre Baskerville, le manifeste en **Fluxisch Else regular et bold**, et les titres en Baskerville Old Face.

Le Labyrinthe de la Genèse

Les Terres de DNSEP/2022



Écrit en français inclusif
par Hugo Amenouche

Laissez-vous porter par les innombrables chemins du Labyrinthe de la Genèse. Conçu comme un espace mental où se croisent les idées et leurs fondements, bien avant d'exister sous la forme de matériaux sensibles, le Labyrinthe vous invite à prendre conscience des liaisons invisibles qui se cachent dans l'Univers. Mais prenez garde à ne pas vous perdre où vous risqueriez de ne jamais en revenir. Ce que vous allez découvrir là-bas risque bien de bouleverser la perception du monde de tout un chacun, à commencer par... la vôtre !

Un crayon et votre intuition, c'est tout ce dont vous aurez besoin pour vivre cette aventure. VOUS seul pouvez décider de la route à suivre, des actions à effectuer ainsi que des personnes rencontrées. Bonne chance...

Couverture réalisée avec DreamStudio AI.



isdAT student



A 33551
catégorie

7



ISBN0 1-07-802025-7