

FRONTIERES

FRONTIÈRES

Perception interculturelle et communication visuelle
Vers un langage universel respectueux des particularismes culturels ?

Rapport de recherche
Aymonier Mancion Julie
ECV Design – Mastère Direction Artistique en Design Graphique
2024/2025

MERCI

Merci à Patrick Bard, mon tuteur de recherche, pour votre encadrement et vos conseils.

Merci à Claire Mouton, mon encadrante en Édition, pour ton regard et tes remarques constructives sur mes expérimentations de mises en page.

Merci à Nicolas Grall, directeur de création et tuteur de mon alternance, Mylène Mozas, directrice artistique et à Benjamin Dumond, typographe, d'avoir partagé généreusement votre expertise et d'avoir répondu à mes questions avec tant de bienveillance.

Merci à Léa Bejet, amie et étudiante en psychologie à l'École de Psychologues Praticiens de Paris, pour tes retours complets et pour m'avoir transmis tes cours. Grâce à toi, j'ai pu élargir mes horizons et approfondir mes connaissances.

Merci à Alexandre Cajus, Grégoire Collot, Rania Djebar, Marie Laurent et Marie Noyelle avec qui j'ai partagé chaque étape de l'élaboration de ce mémoire, pour votre écoute, vos avis critiques, votre bonne humeur et votre ouverture d'esprit.

Merci du fond du cœur à ma maman pour ses relectures *crash-test* de typographies inclusives.

Merci à ceux qui me liront.

TABLE DES MATIÈRES

Au seuil de la compréhension (introduction)

PARTIE 1, CROISÉE DES CULTURES, ENJEU SÉCULAIRE

Nous devons renégocier notre manière de communiquer

Malentendus et incompréhensions

Internet, catalyseur des fractures

PARTIE 2, L'INTERCULTUREL, CE DÉFI SANS MODE D'EMPLOI

L'universel à la sauce européenne (domination)

La menace du tout-pareil (uniformisation)

Mosaïque culturelle: le remède à la pensée clonée?

PARTIE 3, VERS UNE COHABITATION POUR UN VILLAGE GLOBAL INTELLIGIBLE

Patrimonialisation, l'héritage qui s'invente au présent

Grandir ensemble, c'est apprendre tôt à accueillir la différence

Le rôle de l'imaginaire pour l'innovation

PARTIE 4, UNE SOLUTION À L'IMAGE DE L'HUMANITÉ

Un pont par-delà les langues?

L'émotion est l'alphabet du monde

Territoires mouvants

En devenir (conclusion)

Annexes

Bibliographie

AU SEUIL DE LA COMPRÉHENSION

Recommencer. Pour quoi faire? Pour faire mieux, faire différent? Pour être quelqu'une d'autre? Ne pas craindre de se trouver au seuil, et de douter, est-ce seulement possible? Faut-il se tenir en travers de la porte, pour la garder ouverte, au nom de la découverte, de la remise en question?

Cette posture d'accueil, voire d'abandon, je veux pouvoir mettre le doigt dessus. Alors que peut-on ainsi miser de si précieux pour y arriver? Amour, gloire, identité? Qu'est ce qui fait une humaine? Identité me paraît un bon départ, il semble qu'il n'y ait rien de plus difficile à abandonner que son identité et sa langue. Il est vrai, Identité et Langue sont sœurs et nous donnent parfois du fil à retordre, spécialement lorsqu'on aborde la question du langage universel et de la communication interculturelle.

Au début de l'histoire de l'Humanité, Langue est née avant les images: on nomme d'abord, puis on représente. Progressivement arrive Identité, lorsque les cultures se sont construites, les langues affinées, les codes établis. L'humanité est une, mais les cultures façonnent les symboles à travers les époques et les lieux. Avec les deux sœurs sont nés un sentiment d'appartenance, une possibilité d'être comprise, vue et aimée. Quand est-ce qu'arrive la frontière? À partir de quand a-t-on découvert des lignes de séparation pour la compréhension? Et aujourd'hui, dans un monde ultra-connecté et globalisé, ces frontières s'effacent-elles? La façon dont les significations se croisent est essentielle. Ces sens sont portés par différentes civilisations, qui se font depuis toujours la guerre pour savoir qui a raison.

Est-ce que l'on peut arriver à un langage universel qui n'impose pas une culture globale, qui ne détruise pas les particularismes culturels? Également, est-ce souhaitable? Juste parce que l'on peut ne veut pas dire que l'on doit. L'objectif de ce rapport de recherche n'est pas de trouver une ou des solutions mais de faire un état des lieux et de souligner les pistes de langages universels existantes, tout en restant lucide sur le chemin qui reste à parcourir.

Quelles sont les différentes formes de langage explorées? Quelles sont les différentes définitions d'universel, et comment cela a-t-il été envisagé par les créatives? En quoi leur culture a-t-elle joué un rôle dans l'appréhension de celle des autres? Quelles sont les pistes pour un langage universel inclusif et accessible? Langue est la clé pour la définition d'Identité, il est donc essentiel de parvenir à en faire un véritable outil d'ouverture, de respect et de co-construction, et non un vecteur d'uniformisation ou d'exclusion.

C'est cette vision humaniste – et nécessairement politique – qui guide aussi mon travail de designer et d'être humaine. Je suis une femme blanche occidentale, ma langue et mon identité ont longtemps fait partie d'un récit majoritaire. Au delà des questions d'hégémonies culturelles, est-ce que ma vision est aussi loin d'être la même que celle d'une personne ayant grandi à Sao Paulo, ou même juste dans une petite ville de Provence? Qu'est-ce qui nous lie et qu'est-ce qui nous sépare? Si je veux créer pour d'autres, avant même de prétendre à l'universalité, il me semble essentiel de trouver la réponse à cette question. En tant que designer, je veux saisir ces enjeux pour concevoir en pleine conscience. Cette question permet d'aborder la diversité des interprétations culturelles, avec une approche du compromis qui soit interdisciplinaire. En d'autres termes, il vise à envisager des solutions concrètes aux écarts culturels dans la perception des signes, en s'appuyant sur une variété d'approches et d'outils technologiques.

N.B.: Ce texte est notamment écrit avec une typographie inclusive, *Adelphé*, créée par Eugénie Bidaut. « Son nom, qui signifie à la fois frère et sœur de manière non-genrée, est très utilisé au sein des communautés militantes queers. Mais c'est aussi un mot qui trouve son étymologie dans le grec ancien, à la manière des mots savants. Et il y a une volonté avec ce caractère d'aller sur ce terrain, sur le terrain de la culture qui s'auto-définit comme "haute" et savante. Et, ainsi, de ne pas se laisser confisquer l'histoire de la langue et de l'écriture par le camp conservateur. » (extrait du site d'Eugénie Bidaut).

13

PARTIE 1

CROISÉE DES CULTURES, ENJEU SÉCULAIRE

À l'heure où les échanges se multiplient et où les repères se déplacent, la question n'est plus seulement de comprendre l'autre, mais de réinventer nos propres outils de communication. Face à la pluralité des regards et des héritages, le défi n'est plus d'imposer une norme, mais de négocier en permanence le sens que nous partageons. C'est au cœur de cette dynamique que s'inscrit la réflexion sur l'interaction interculturelle : chaque rencontre, chaque signe, chaque mot doivent alors devenir l'occasion d'un dialogue renouvelé, où l'identité se construit autant dans l'écoute de l'autre que dans l'affirmation de soi.

NOUS DEVONS RENÉGOCIER NOTRE MANIÈRE DE COMMUNIQUER

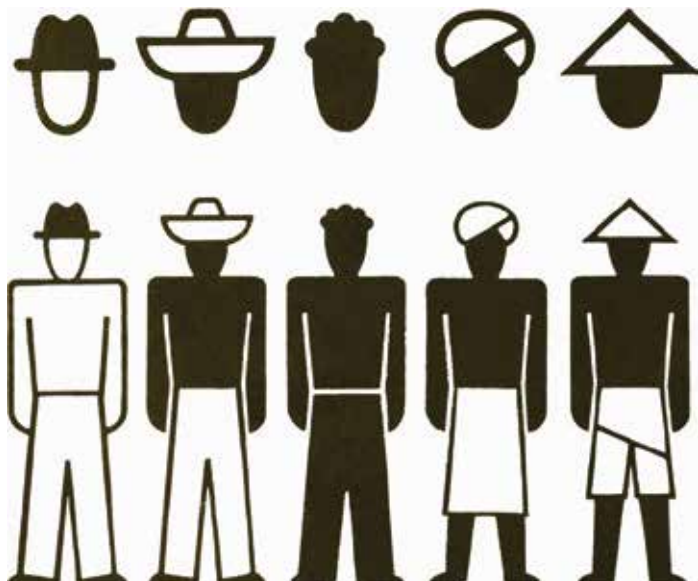
La Nature s'organise autour d'un sens, parfois caché pour l'observateur, et rien n'existe au hasard. L'Humaine, quand iel se construit, cherche à faire sens, et ce, par la communication. Iel se détermine et s'identifie, au travers de signes et de représentations visuelles. Cette réflexion sur le sens rejoint les analyses de Roland Barthes, qui, dans *Mythologies*, a montré comment les symboles et les images véhiculent des significations multiples, souvent culturelles, et participent à la construction du sens dans la société contemporaine. Pour Barthes, le langage visuel, tout comme le langage verbal, est porteur d'idéologies et de mythes qui façonnent notre perception du monde.

Ce livre pose aussi la question, au delà de chercher à faire sens, de ce qui se cache dans le langage même. La capacité du signe à être compris universellement, que ce soit de façon innée ou induite, est au cœur de nombreuses recherches. Roman Jakobson distingue plusieurs constituants essentiels à l'échange linguistique: le message, le destinataire et le destinataire, le contexte, le contact et le code. L'ensemble des signes et des règles permettent de mettre en forme le message. Chacun de ces éléments joue un rôle spécifique dans le fonctionnement du langage, et c'est de leur interaction que naissent les différentes fonctions du langage. Ainsi, comprendre le langage implique de prendre en compte à la fois ses constituants et les fonctions qu'ils assurent ensemble. Communiquer n'a jamais été seulement parler, et à propos de l'origine du signe, Frutiger dans *L'Homme et ses Signes* (2000) postulait que «le langage "primitif" était non seulement sonore, mais aussi gestuel, tactile, olfactif, etc.».



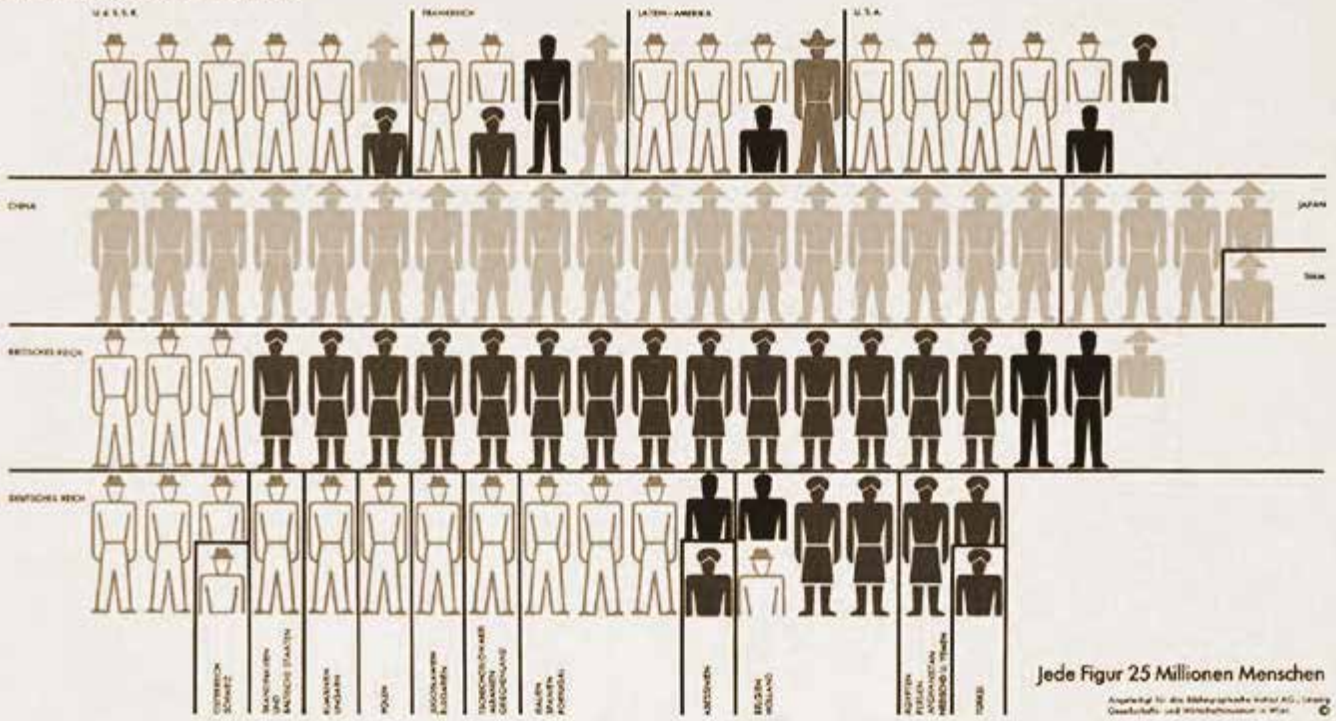
Gerd ARNTZ, illustrateur de l'ISOTYPE (1901–1988)

Des hiéroglyphiques à l'Isotype, Otto NEURATH, 170x240mm, édition de 2018 chez B42 (1943-1945)

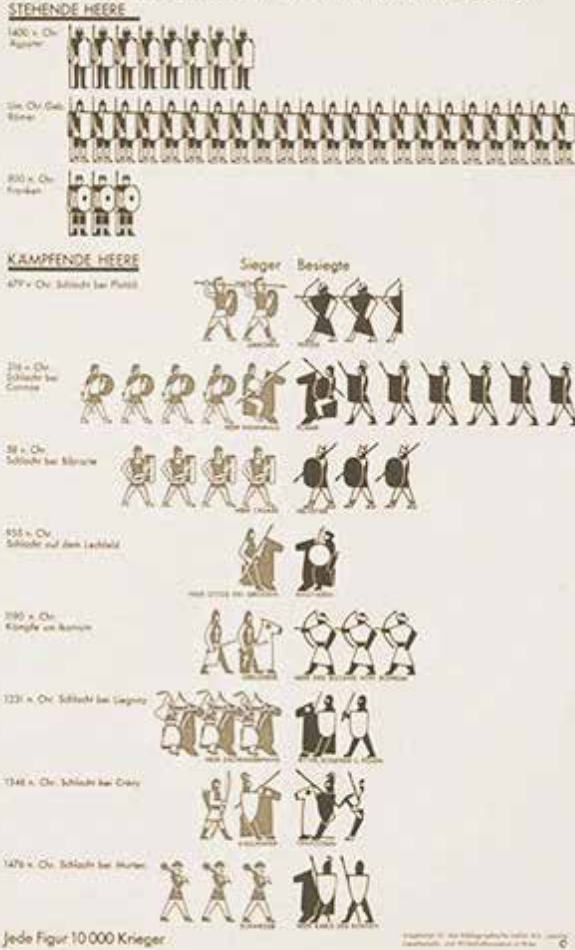


Lorsqu'Otto Neurath crée l'ISOTYPE (*International System Of Typographic Picture Education*) dans les années 1920-1930, en collaboration avec Marie Reidemeister et le graphiste Gerd Arntz, il est exactement dans cette quête d'une compréhension ultime entre les cultures. Il crée d'abord un système de pictogrammes standardisés, conçus pour représenter des données quantitatives et des informations pratiques. De façon plus large, ce langage visuel se voulait un outil d'éducation populaire et de démocratisation de l'information, notamment pour les classes ouvrières et les populations peu alphabétisées. Il fut critiqué sur le risque de simplification et d'uniformisation de la diversité humaine qu'un tel système pouvait représenter, et sur le fait que la planification sociale et la communication visuelle ne possédaient pas de critères universels, ce qui pouvait poser des difficultés pratiques. Son influence reste immense: ses pictogrammes sont les ancêtres directs de la signalétique moderne et des émojis, et son approche de la visualisation des données a jeté les bases de l'infographie contemporaine. Son travail a aussi inspiré des réflexions sur la standardisation des connaissances et l'unification des sciences, dans la lignée des encyclopédistes des Lumières.

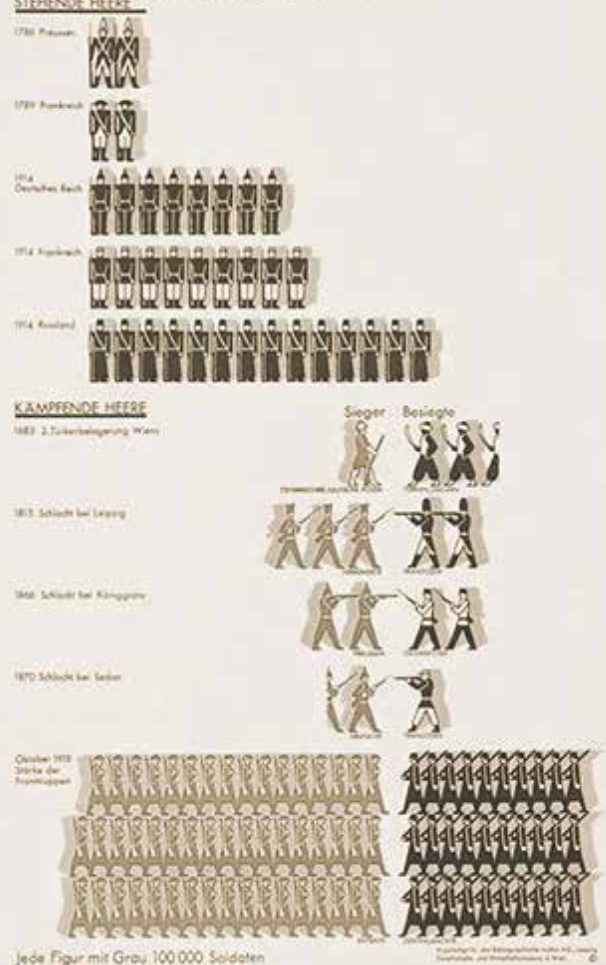
Mächte der Erde



Heeresstärken im Altertum und Mittelalter



Heeresstärken in der Neuzeit



De la même façon, dans le registre de la langue écrite, Monotype a développé avec Google une fonte conçue pour couvrir l'ensemble des scriptes du monde. Elle se pose en solution idéale pour la communication globale. La *Noto* est une famille de polices libre de droit, qui prend en charge plus de 1 000 langues et 150 écritures différentes, afin d'éviter les «trous» dans l'affichage des textes multilingues et garantir une cohérence visuelle entre ces langages. À cela, s'ajoute la prise en compte des langages techniques modernes, les langages de programmation ou les protocoles informatiques, qui tentent de transcender les barrières linguistiques classiques.

Quand Claude Lévi-Strauss écrit en 1955 dans *Tristes Tropiques*: «Moins les cultures humaines étaient en mesure de communiquer entre elles et donc de se corrompre par leur contact, moins aussi leurs émissaires respectifs étaient capables de percevoir la richesse et la signification de cette diversité.», il raconte exactement cette frontière que nombreux ont tenté d'abattre. Son propos, déjà valable dans le contexte d'après-guerre, résonne encore plus fortement à l'ère numérique, où les échanges se multiplient et où la tentation de simplifier la communication à l'extrême est grande.

Pour se comprendre, faut-il obligatoirement s'affronter? La communication interculturelle comprend cinq composantes essentielles: la langue, les normes sociales et les codes culturels, les attitudes et les stéréotypes, la communication non-verbale, et les styles de communication. C'est un système complexe et variable. Ces frictions se cristallisent dans des différences de valeurs, de croyances, et de pratiques culturelles, parfois jusqu'à la fracture.

Noto Sans
Noto Sans Thai
Noto Sans Arabic
Noto Sans JP
(japonais)
Monotype et Google
(2012)

A glance can say what words cannot.

Un regard peut dire ce que les mots ne peuvent pas.

เสียงเงียบพูดได้มากกว่าคำพูด

*(Siang ngiap phut dai mak gwa kham phut)
Le silence en dit plus que les mots.*

ءاب رغل ا نيب رسج ةءام يإا

*(Al-ṭmā'a jīsr bayna al-ghurabā')
Un geste est un pont entre inconnus.*

沈黙にも意味がある

*(Chinmoku ni mo imi ga aru)
Le silence aussi a un sens.*

MALENTENDUS ET INCOMPRÉHENSIONS

Ces fractures s'expliquent par des différences de perception. En effet, on réalise par des expériences très simples que le *representamen* n'est pas le même pour un même *objet* selon la culture de son *interprétantes* (Pierce), premièrement, car les mots qui le décrivent ne sont pas exactement les mêmes. Une interaction n'est donc pas articulée de la même façon si elle a lieu entre deux personnes de même culture ou entre une personne intra-culturelle et une personne extra-culturelle.

C'est la fameuse tour de Babel qui a inspiré tant d'œuvres et de réflexions. Sa représentation la plus connue est celle de Pieter Bruegel l'Ancien, peinte 1563. Plus récemment, Marta Minujín a recréé cette tour avec plus de 30.000 livres. Ce mythe fondateur met en lumière l'origine des incompréhensions humaines, en les inscrivant au cœur même de la condition humaine. Dans la Genèse, «Toute la terre avait une seule langue et les mêmes mots». C'est l'orgueil des Humaines, nous dit la Bible, et leur volonté de rejoindre le ciel, ou de ne plus craindre Dieu et ses inondations (selon les interprétations) qui les mena à élever une immense tour. Cette tour fut nommée Babel (*confusion* en hébreu) et c'est en la voyant que Dieu décida de disperser les Humaines «loin de là sur la face de toute la terre» et de «confondre leur langage, afin qu'ils n'entendent plus la langue, les unes des autres». Cette manœuvre était faite pour les diviser et briser leur coopération, en insufflant l'incompréhension et la peur de l'autre.

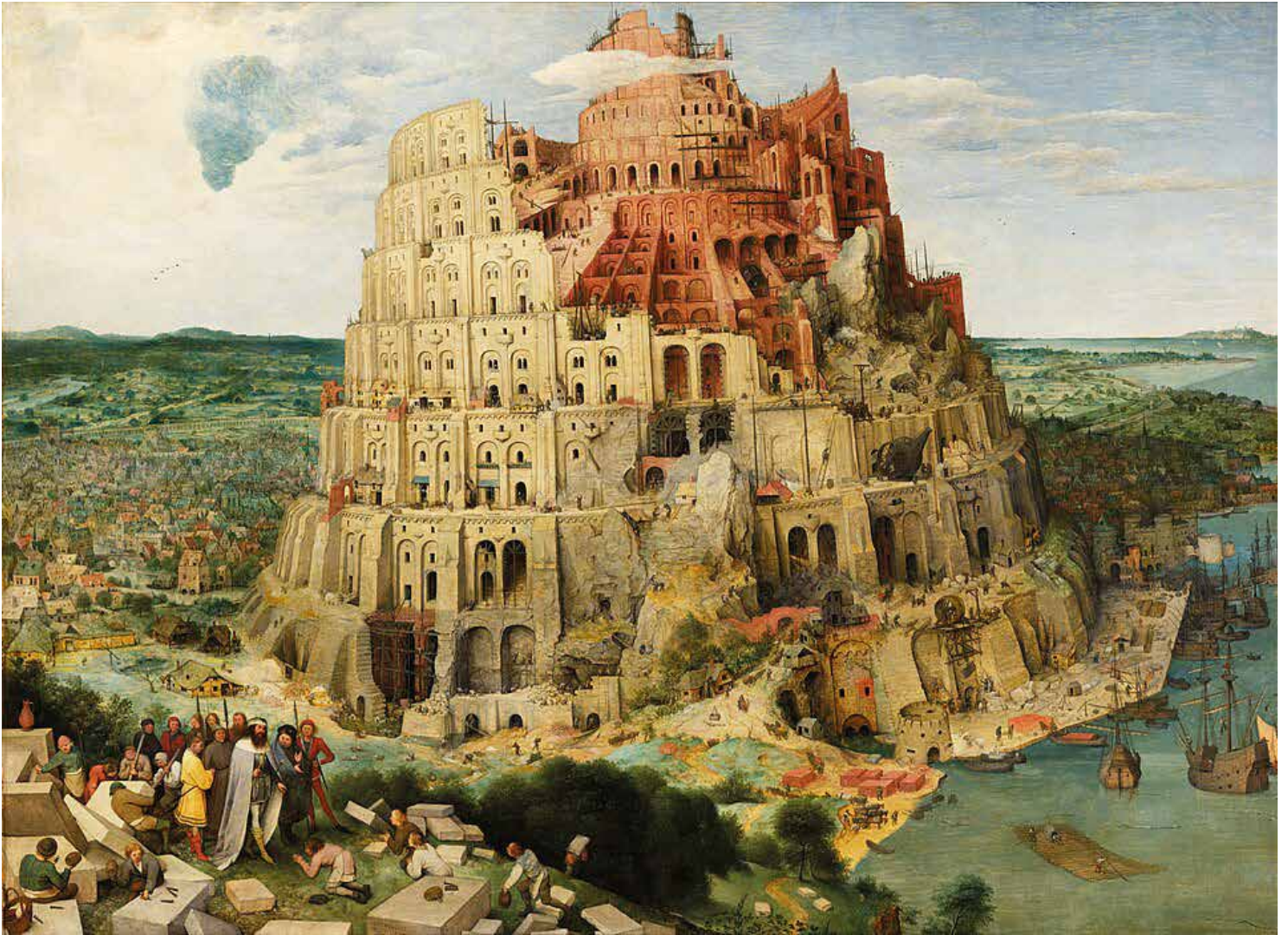
L'incompréhension crée une frustration. Ces clivages provoquent des tensions, et un sentiment de déracinement, voire d'aliénation. Les émotions qui en découlent sont complexes et délicates à appréhender. Pour théoriser ce phénomène, Gudykunst propose dans les années 80 un modèle qui vise à schématiser les rapports émotionnels liés aux rencontres interculturelles. Il stipule que chaque interaction interculturelle provoque pour les deux partis *anxiété* et *incertitude*. Cela vient principalement du fait que l'autre apparaisse comme «imprévisible» et «inconnu». Cette appréhension de l'autre trouve aujourd'hui un écho particulier avec les technologies contemporaines, notamment dans le domaine de l'intelligence artificielle. En effet, les enjeux liés à la traduction et à la diversité des langues se manifestent concrètement dans la production d'images. Chaque langue semble façonner une représentation du monde différente (Sapir Whorf) et donc modifier les images qui en découlent.

Cette hypothèse s'est avérée véridique lors d'une expérimentation personnelle, où un même prompt fut utilisé et traduit de l'anglais en français, italien, espagnol, chinois, arabe et japonais. Trois images ont été produites pour chaque prompt, par l'intelligence artificielle DALL-E 3. Le prompt initial était le suivant : «Create an illustration to represent the word *frontier*». Les trois images dans une langue X étaient plutôt similaires, alors que d'une langue à l'autre, les références visuelles semblaient être complètement différentes. Au travers d'analyses sémiotiques, on se rend compte que les récits induits ne sont pas du tout les mêmes (cf. *Annexes, Frontier*).

Pour les images avec un prompt anglais, la première image est une allégorie de la terre promise, où un groupe de voyageuses contemple un magnifique paysage vierge, alors que la seconde image raconte la frontière par la diversité physique des personnes qui posent. Pour l'image en japonais au contraire, l'humaine est absente, laissant place à la contemplation d'un paysage grandiose. L'image en français présente la Terre en planisphère, alors que la vision proposée par le prompt en arabe est celle d'une table ronde, entourée d'objets liés à la nature ou à l'apprentissage (livres, crayons, blocs-notes). Pour une même phrase, la langue semble changer l'entièreté du discours associé. Si la compréhension est liée à la langue, et à ce qu'elle porte de bagage culturel, pourquoi ne pas juste en créer une nouvelle, pour repartir tous sur une base neutre ? C'est Louis-Lazare Zamenhof qui a cette idée en 1887, ce qui l'amène à créer *l'Espéranto*. Ce doit être une langue facile et régulière afin d'effacer la barrière de la langue entre les pays. Elle se forme à partir d'une dizaine de langues comme le latin, les langues romanes ou germaniques et reprends certains aspects grammaticaux des langues slaves. Pourtant, ce que l'on remarque, c'est qu'avec une utilisation concrète par les humaines, cette langue s'est déformée et a perdu sa régularité, pour adopter de nouvelles particularités, et même des formes d'argot.



Torre de Babel, Marta MINUJÍN, livres et structure en métal, Plaza San Martín, Buenos Aires, Argentina (2011)



La Tour de Babel, Pieter BRUEGHEL l'Ancien, huile sur panneau de bois de chêne, 114 × 155 cm, Plaza San Martin, Kunsthistorisches Museum, Vienne, Autriche (vers 1563)

Là où Zamenhof envisageait un langage neutre, les «Espérantistes» ont créé une culture individuelle si forte qu'elle en effrayait les potentielles nouveaux apprenants. Échec ou transcription d'un processus naturel, il ne semble pas y avoir actuellement, à part en sacrifiant une part de sens et de nuance, de véritable langage universel. La langue anglaise est aujourd'hui la première parlée dans le monde et un incontournable pour les échanges interculturels, mais clairement insuffisante. Une communication mondialisée peut reposer un temps sur du *globish*, c'est-à-dire un anglais globalisé et «limité et à la syntaxe élémentaire» (*Le Robert*) ou via une facilitation visuelle (pictogrammes), mais cela semble impossible d'envisager des échanges plus complexes en se basant sur ces outils.

Nous devons donc renégocier notre façon d'envisager la langue et de communiquer, à la fois en tant que communicantes, mais aussi en tant que cibles de communication.



Expérimentation Frontier, DALL-E 3, image créée via le prompt anglais par Julie AYMONTIER MANCION (2025)



Expérimentation Frontier, DALL-E 3, image créée via le prompt anglais par Julie AYMONTIER MANCION (2025)

Ce que ça change pour nous autres designers

Le fait est que l'IA ne crée pas une réponse objective à notre question mais se sert de la langue comme d'un biais afin de contenter. En pratique, le·a designer graphique peut ainsi exploiter cette « faille » pour enrichir ses propositions, éviter l'uniformisation et mieux cibler son public.

Cela invite aussi à questionner, analyser et détourner ces biais pour ouvrir de nouveaux espaces de création, mais aussi pour éviter de reproduire des stéréotypes.

Expérimentation Frontier, DALL-E 3, image créée via le prompt français par Julie AYMONTIER MANCION (2025)



Expérimentation Frontier, DALL-E 3, image créée via le prompt arabe par Julie AYMONTIER MANCION (2025)





Expérimentation *Frontier*, DALL-E 3, image créée via le prompt chinois par Julie AYMONTIER MANCION (2025)



Expérimentation Frontier, DALL-E 3, image créée via le prompt espagnol par Julie AYMONIER MANCION (2025)

**Manuel Espéranto
par la méthode
directe, rédigé
par STANO MARCEK
et illustré par LINDA
MARCEKOVÁ
25 × 17 cm
(juillet 2023)**

**Drapeau
de l'Espéranto
anonyme,
présenté
lors du premier
congrès international
à Boulogne-sur-Mer
(1905)**

4 KVARA LEClONO

Mia

Via

Lia

Ŝia

Nia

Ilia



mia



via



lia



ŝia



nia



ilia



Mi kaj mia⁷ libro.
Tio estas mia libro.



Vi kaj via⁸ libro.
Tio estas via libro.



Li kaj lia⁹ libro.
La libro estas lia.



Ŝia¹⁰ libro.
La libro estas ŝia.



Nia¹¹ libro.



Via libro.



Ilia¹² libro.



Nia domo estas bela. Apud nia domo estas malgranda ĝardeno. Ĉu tio estas via kraĵono? Ne, ĝi ne estas mia, sed ŝia. Tio estas mia plumo. Lia plumo estas malbona. Ili estas en nia ĝardeno. Ilia domo estas apud via domo. Ĉu nia hundo estas en via ĝardeno?

paĝo 20

-ino



Petro estas knabo⁷. Maria estas knabino⁸.
Li estas knabo kaj ŝi estas knabino.



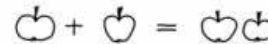
Mi kaj mia patro⁹.
Tio estas mia patro.



Mia patrino¹⁰.
Tio estas mia patrino.



Mia patro ne estas knabo, li estas viro¹¹. La patrino estas virino¹². Ĉu ankaŭ Petro estas virino? Ne, li estas knabo. Maria estas bela kaj bona knabino. Kia estas la patrino? Ŝi estas bona.



Unu pomo kaj unu pomo estas du pomoj¹³.



Bela rozo.

Tri belaj rozoj.



Niaj libroj.



knabo



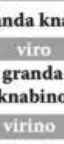
knabino



patro



patrino



granda knabo

viro

granda knabino

virino



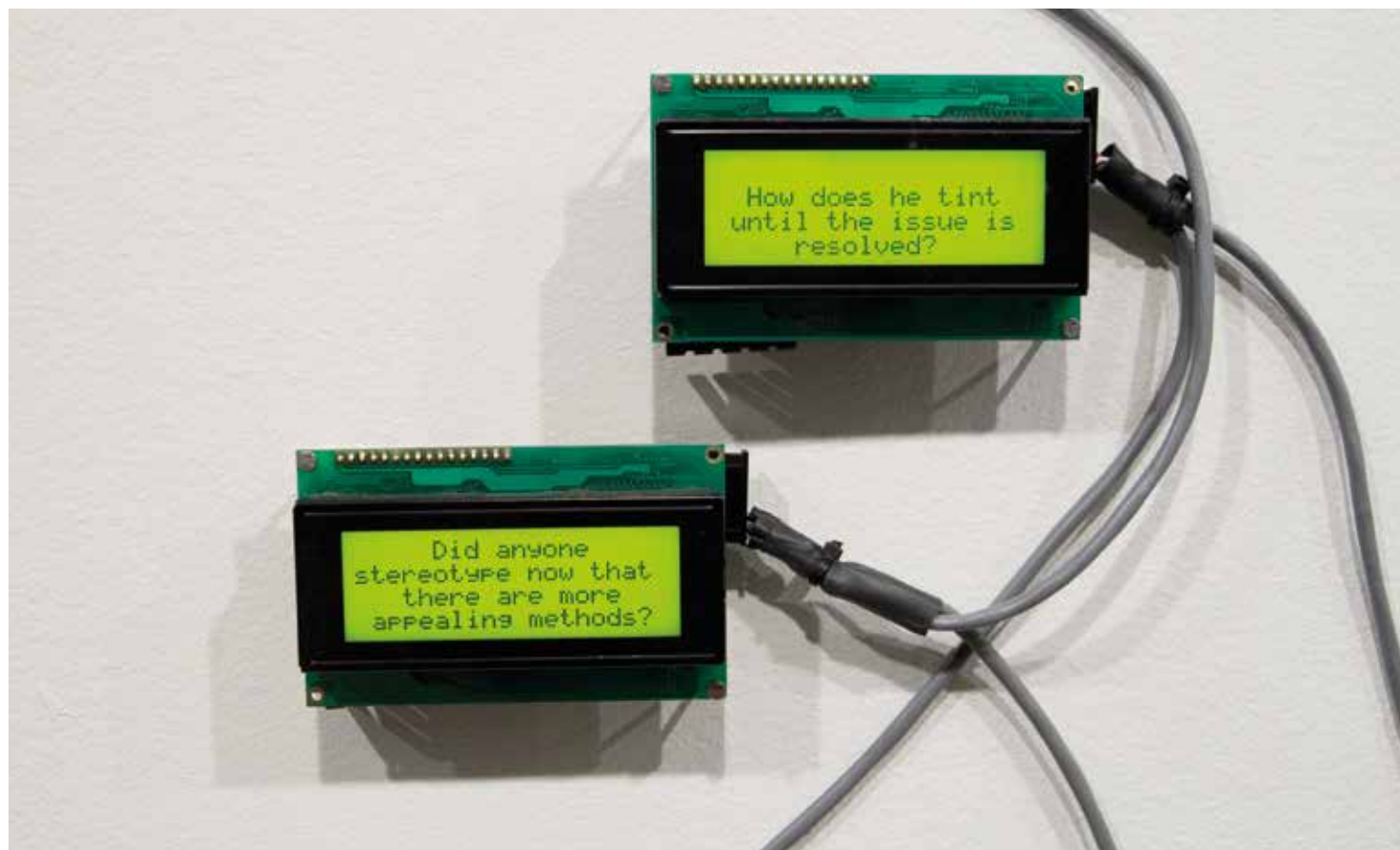
pomoj

familio

paĝo 21



INTERNET, CATALYSEUR DES FRACTURES



33 questions per minute *Relational Architecture 5*, Rafael LOZANO-HEMMER, *Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia (2011)*

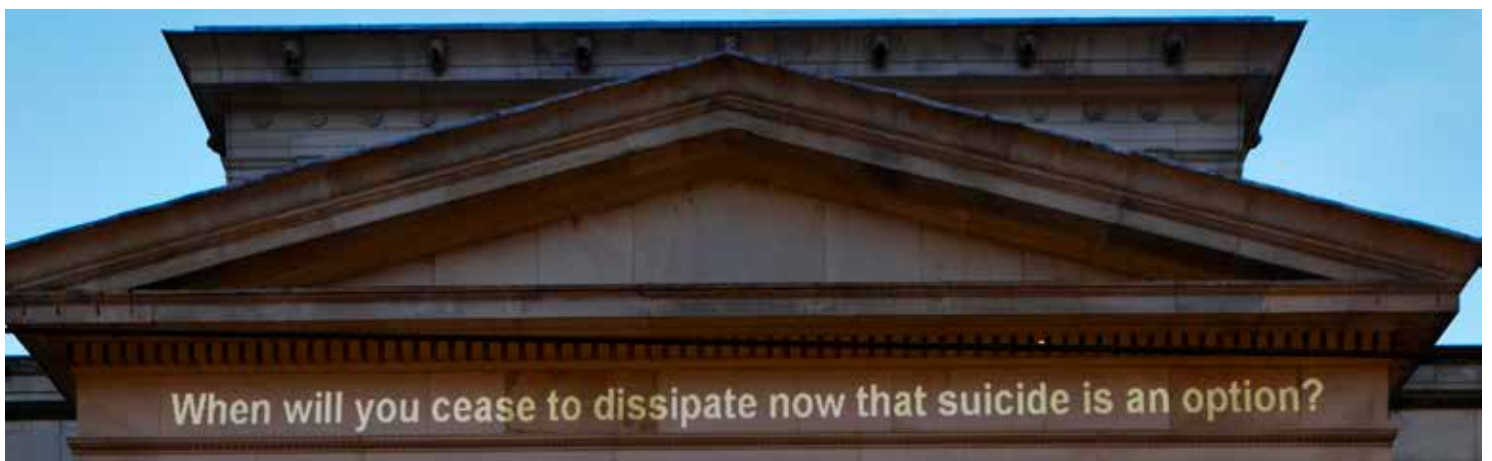
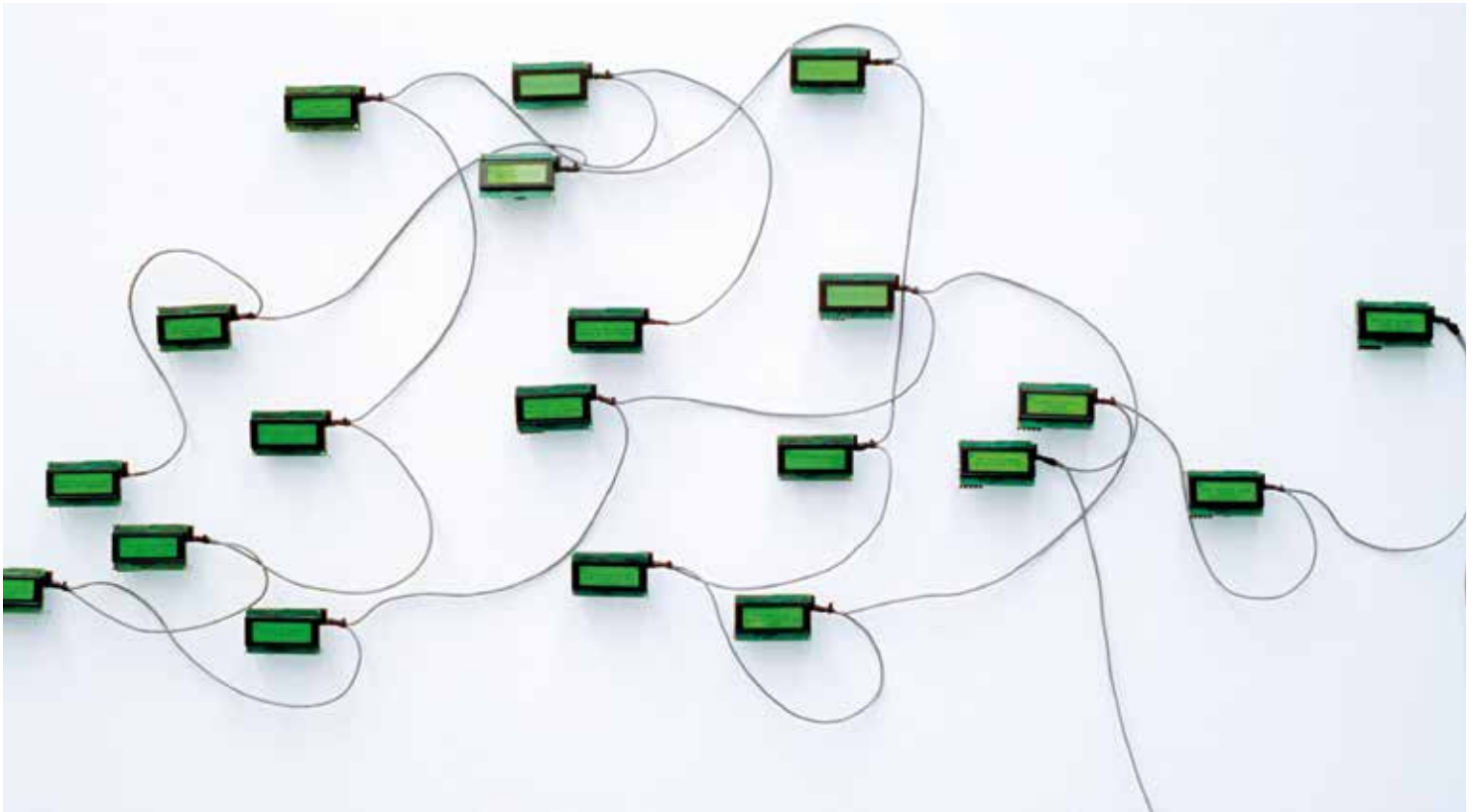
Ce sont pourtant les communicant·e·s, majoritairement les médias, qui édictent ce rapport entre langue et culture. Ils explicitent les normes sociales qui définissent ce qui est acceptable ou offensant. Ils véhiculent des biais culturels et des interprétations (Roland Barthes, *Mythologies*). Aussi, les styles de communication en la matière varient considérablement selon les sociétés. Edward T. Hall distingue ces différences entre cultures et les catégorise. Il y a par exemple les cultures où la plupart des informations sont transmises de façon implicite (culture à fort contexte, comme au Japon) ou au contraire des cultures prônant une communication directe (culture à faible contexte, chez les Américains par exemple). Il parle aussi de la conception du temps, qui peut être poly-chronique (multitasking, temps flexible) ou mono-chronique (linéaire, planning fixe et strict). Enfin, les distances interpersonnelles, qu'on appelle la proxémie, changent selon on la culture. Les relations peuvent ainsi varier selon quatre zones (intime, personnel, social ou public) et les frontières entre ces zones sont plus ou moins floues.

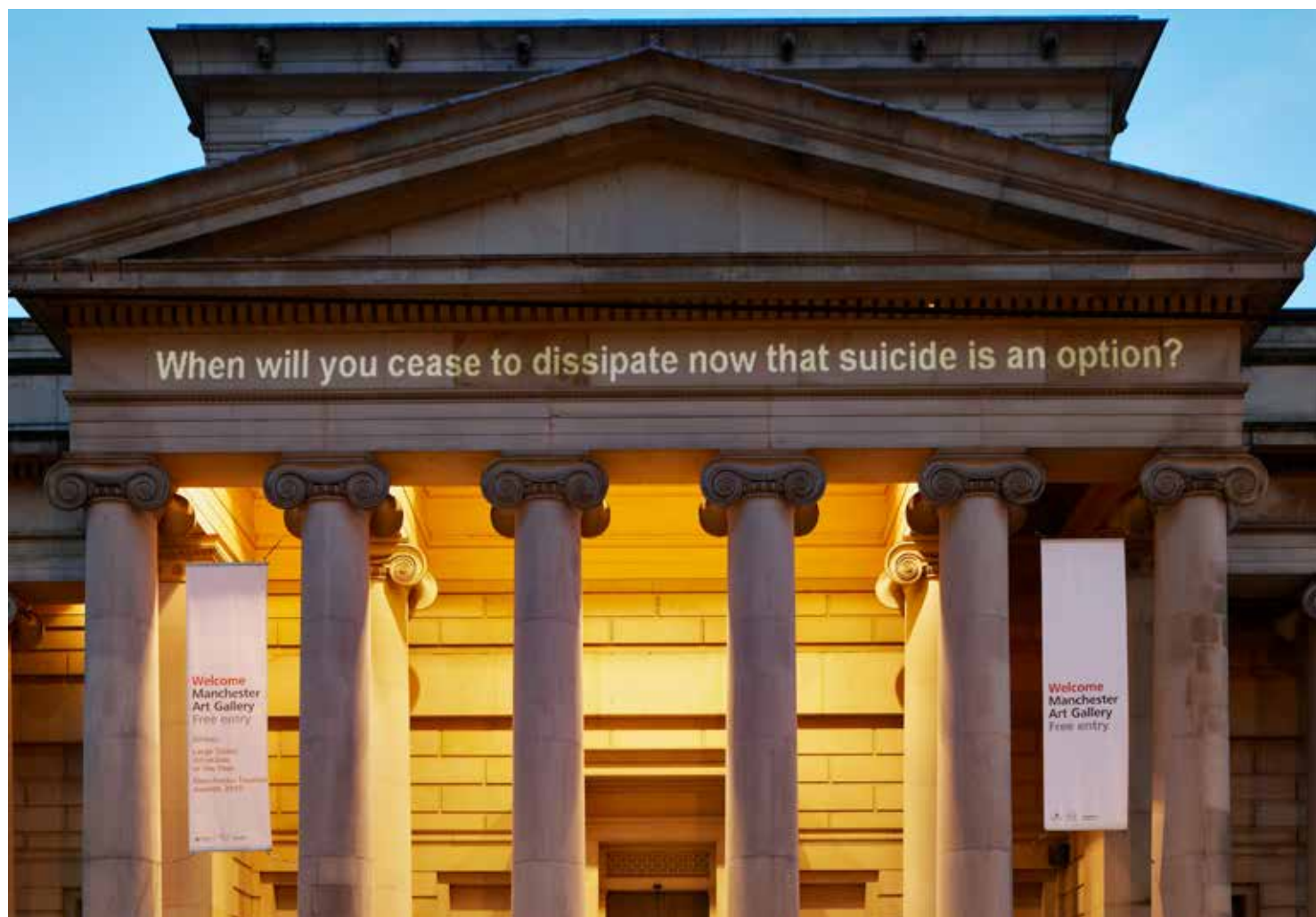
La (im)possibilité de se comprendre est exacerbée par la présence de l'Autre directement « face » à nous, à travers notre écran. On ne peut nier l'importance des médias sociaux dans le monde d'aujourd'hui : on compte 5,24 milliards d'utilisateur·rice·s actif·ve·s sur les réseaux sociaux, soit 63,9 % de la population mondiale. Internet est à la fois Graal et boîte de Pandore pour la communication interculturelle. Les limites entre public et privé sont abattues, les communications sont instantanées et la tendance est à l'immédiateté. Ce règne de l'exclusivité, du buzz est un terrain plus que fertile pour les incompréhensions et les scissions culturelles et sociales. La faute au langage, et il est nécessaire de prendre conscience de cette réalité afin de mieux la gérer.

33 questions per minute (Relational Architecture 5) est un programme informatique créé par l'artiste Rafael Lozano-Hemmer, montré pour la première fois en 2000. À partir de mots aléatoires du dictionnaire, le programme utilise des algorithmes grammaticaux pour générer 4,7 billions de questions fortuites. Cette œuvre est pleine d'anti-contenu, et fait référence à la tradition de la poésie automatique. Les questions automatisées s'affichent à un taux de 33 par minute, c'est le seuil de lisibilité. De fait, le système prendra plus de 271.000 ans pour poser toutes les questions possibles. Il tente durant ce temps de souligner notre incapacité à répondre à un paysage électronique saturé de demandes d'attention. C'est une critique ironique de la machine, qui devient inutile et frustrante : inlassablement, le programme effectue « une tentative romantique et futile de poser des questions qui n'ont jamais été posées ».

Cette installation se veut déstabilisante par sa vitesse : le rythme des questions exclut toute réponse rationnelle, et la majorité des questions posées sont absurdes. Pour autant, certaines associations, bien que surréalistes, amènent des questions sensées, voire existentielles et poignantes. Dans un monde où tout semble déjà avoir été créé, où tout va (trop) vite, ce qui décourage parfois les designers, et où l'on peut en avoir la preuve formelle grâce à la data, une œuvre telle que celle-ci permet de questionner l'utilité de l'intervention humaine pour innover.

III Communication, 33 questions per minute Relational Architecture 5, Rafael LOZANO-HEMMER, Dundee Contemporary Art, Dundee, United Kingdom (2003)





33 questions per minute Relational Architecture 5, Rafael LOZANO-HEMMER, Façade de la Manchester Art Gallery, Manchester, United Kingdom (2010)

Saignez-vous
de façon ordonnée ?

-

Le créateur,
naît-il toujours ?

-

Est-ce que je coupe le lit
conjugal sans raison
ou à raison ?

-

Qui corrompt l'artiste ?

-

Pourquoi les ordinateurs
sont-ils devenus
si auto-complaisants ?

31

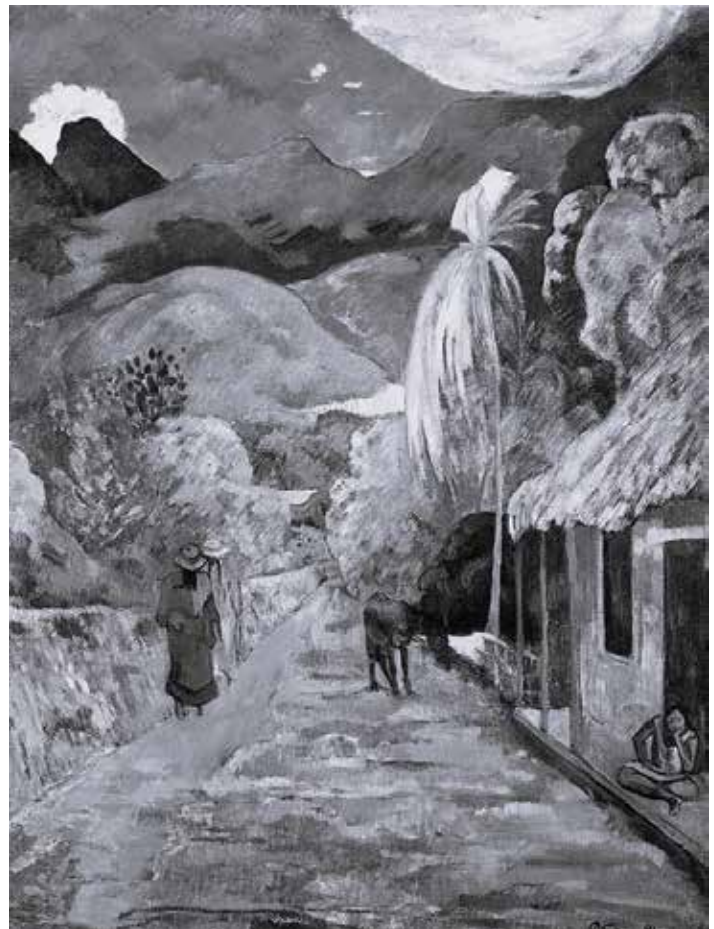
PARTIE 2

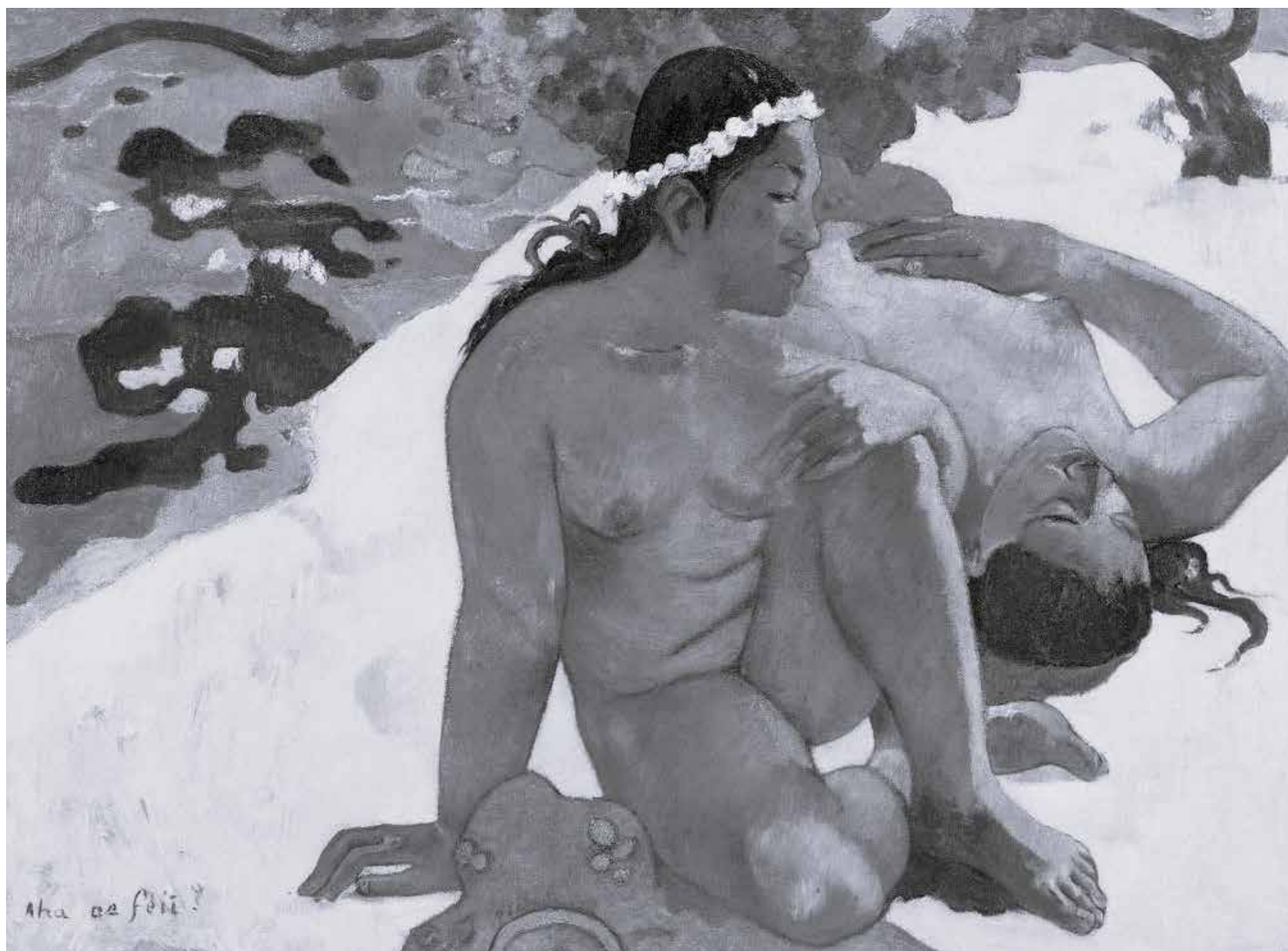
L'INTERCULTUREL, CE DÉFI SANS MODE D'EMPLOI

En partant du principe que la création (ou l'adoption) d'un langage universel soit une solution pour remédier aux incompréhensions langagières entre cultures, cela ne permet toujours pas de traduire les différentes interprétations culturelles. Malgré les promesses de la mondialisation en matière d'unification linguistique (souvent incarnée par l'anglais), le monde contemporain se confronte à la persistance et à la nécessité de la diversité linguistique et culturelle. Jusqu'ici, la seule option évoquée face à l'enjeu d'une compréhension facilitée à l'échelle mondiale est l'adoption de langues déjà existantes. Ces langues, majoritairement l'anglais ou le chinois, se sont répandues et établies via différentes vagues de colonisations. Est-ce cela, respecter les particularismes culturels ? Il ne faut pas oublier que cette domination linguistique est aussi culturelle, et s'accompagne d'une vision unilatérale et limitante.

L'UNIVERSEL À LA SAUCE EUROPÉENNE

Internet est un catalyseur voire un accélérateur de malentendus, mais aussi d'inégalités culturelles. Les géants du marché (Instagram, TikTok) sont initiateurs de tendances, qui ont parfois un goût nationaliste. La disparition progressive de la diversité culturelle semble fortement liée aux différents rapports de forces géopolitiques. Tous les pays ne sont pas égaux devant la mondialisation, et les pays dominants appuient l'expansion de leur récit via l'hégémonie culturelle (Gramsci), portée par les plateformes globales. Cela signifie que la politique se joue autant dans les esprits que dans les luttes sociales ou les urnes. Dans cette guerre des médias, les signes universels, en cherchant à être compris par tous, deviennent souvent vagues ou ambigus, car repris et petit à petit vidés de leur sens. Ils peinent à transmettre les subtilités, les émotions et les références culturelles spécifiques. À l'échelle d'un individu, on parle plutôt de capital culturel. Ce concept sociologique, avancé par Pierre Bourdieu, stipule que disposer de capital (économique ou culturel) fournit à son possesseur une crédibilité et une autorité qui forment des atouts majeurs pour accéder à une position sociale acceptée et reconnue par les autres. Ce phénomène pousse à effacer progressivement les particularismes et la créativité propres à chaque culture, au profit d'un récit universel basé sur le point de vue de la culture dominante. Ainsi, pour être comprises ou acceptées, les minorités sont bien souvent forcées à se conformer aux codes du groupe dominant, ou finissent par perçues comme « déviantes » ou « inadaptées ». Nombreux sont les exemples d'impérialisme linguistique (Galtung) qui à terme ne mènent qu'à marginaliser les identités minoritaires en les stigmatisant ou en les fantasmant. L'exemple le plus classique est celui de l'orientalisme. Ce phénomène est loin de toucher uniquement les Beaux-Arts, il envahit aussi la sphère du quotidien. Il suffit de s'intéresser aux packagings de produits issus des colonies au XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, dont les codes sont encore visibles plus subtilement dans nos supermarchés d'aujourd'hui (cf. *Annexes*). Si on ouvre un manuel scolaire datant d'entre 1871 et 1958, on peut s'apercevoir que les peintures de Paul Gauguin servaient à *décrire* Tahiti.





Aha oe feii? (Eh quoi! Tu es jalouse?), Paul GAUGUIN,
huile sur toile, 66,2 × 89,3 cm (1892)

Femmes de Tahiti, Paul GAUGUIN,
huile sur toile, 69 × 91,5 cm (1891)

Chemin à Papeewte, Paul GAUGUIN,
huile sur toile, 115,5 × 88,5 cm (1891)





Partir du principe que le «quotidien» des manuels scolaires est le même que celui des enfants qui l'étudie paraît également être une vision dé-corrélée de la vérité. Rien qu'à voir les photos extraites du livre *Hungry Planet: What the World Eats* de Peter Menzel, qui dépeint l'intérieur des maisons des gens et le contenu de leur frigo étalé devant eux, on comprend qu'il y a autant de quotidiens et de visions d'une société que d'individus qui la compose. Imposer une norme comme plus valide qu'une autre risque de limiter la liberté de construction personnelle des enfants concernés, ce qui peut s'avérer discutable voire problématique.

Extraits de la série

***Hungry Planet: What the World Eats*, Peter MENZEL,
photographies couleur, livre de 31,5 × 23,5 cm (2006)**



Il serait triste de statuer que cette accommodation culturelle (Orbe) est une fatalité, sans essayer d'inverser la tendance. La culture comme outil de pouvoir (Foucault) certes, mais alors au service de la mise en valeur des altérités? Avec *Women of Allah*, par Shirin Neshat, la langue persane est indissociable de celles qui la parlent et la portent: elle devient marqueur, littéralement ancrée dans leur peau. Cette œuvre, saluée pour sa capacité à ouvrir un dialogue interculturel, veut raconter une vision plus nuancée des femmes iraniennes et de la société islamique. Entre oppression et résistance, elle utilise des signes dont le sens se veut évident pour faire passer le choc des bouleversements en Iran en message universel. Cependant, si l'œuvre est célébrée en Occident, elle se voit critiquée par la jeune génération iranienne, qui ne se reconnaît pas dans ces représentations. On reproche à Neshat de perpétuer une image de la femme iranienne comme victime passive, objet d'exotisation pour le regard occidental. Cela fait sens quand on connaît la mobilisation actuelle des femmes iraniennes contre le port du voile et que l'on la place face à ce projet montrant des femmes toutes vêtues d'un tchador. Sans parler qu'un public non averti, voire pétri d'islamophobie, pourrait utiliser l'association des femmes voilées et armées pour renforcer les stéréotypes existants. En réalité, la langue reste une barrière: là où les Iraniennes peuvent lire la poésie calligraphiée et y voir des références culturelles profondes, les Occidentaux restent à la surface esthétique, ce qui limite la portée du dialogue interculturel. La photographie elle-même est prise par une humaine qui photographie un sujet, ce qui inclue une part de subjectivité. Contrairement aux théories qui stipulent que les médias techniques (Flusser) ou la photographie (Barthes, spécifiquement la photographie de guerre) sont des supports neutres, ce projet permet de montrer que nous ne voyons pas vraiment avec les yeux, mais avec nos références culturelles.



[et la page suivante]
Women of Allah Shirin NESHAT,
tirages argentiques
en noir et blanc
(1993-1997)

وَدَيْسَ بِأَيْخَانٍ زَانٍ خِزْيَ

وَدَيْسَ بِأَيْخَانٍ زَانٍ خِزْيَ

هَذَا ذِي سِتِّ لَيْسَ بِهَذَا ذِي سِتِّ

بِأَوْلَادِهِ بَأَيْخَانٍ زَانٍ خِزْيَ

وَدَيْسَ بِأَيْخَانٍ زَانٍ خِزْيَ

وَدَيْسَ بِأَيْخَانٍ زَانٍ خِزْيَ





ای از جان گریختی
مت گریختی
تو هستم نه در
ام امیرم بقوه
هم بیایم
فرار

بار دستهای در
لمن من بنای
دن شکسته
بار و قیامت
ای خود
یک

بیتون
جانم که
فقه بار

LA MENACE DU TOUT-PAREIL

L'œuvre de Neshat suscite une réception plurielle, et se dessine une fragilité du langage et de ses signes, qui semblent toujours tributaires des mondes qui les portent. Cette tension entre intention et interprétation ouvre une réflexion plus vaste: que reste-t-il lorsque le code se dérobe et que la langue devient réellement ornement? C'est dans ce vertige que nous plonge le *Codex Seraphinianus* de Luigi Serafini.

Cet encyclopédiste et artiste italien a créé un livre-objet entièrement rédigé dans un alphabet nouveau, rempli de plus d'un millier de dessins surréalistes et de données mathématiques, géologiques et biologiques sur un monde inventé. Soumis à de nombreuses analyses et interprétations, le langage qui noircit les quatre-cents pages de l'ouvrage n'a toujours pas été déchiffré. Initialement, la volonté de son créateur semblait être de dépasser toute barrière linguistique et de toucher ainsi à l'universalité. Cette œuvre interroge la découverte d'un nouveau langage, et confronte le spectateur à la frustration de ne pas comprendre. Le *Codex* souligne in fine que la forme seule ne suffit pas à garantir la compréhension universelle, car chaque lecteur y projette ses propres interprétations, malgré lui. Cette œuvre invite à interroger la prétendue universalité du signe et à remettre en cause l'idée d'une compréhension immédiate et partagée.

En effet, l'hypothèse du signe universel suppose que certains codes, images ou langages puissent être compris de manière identique par tous, indépendamment des appartenances culturelles ou linguistiques. Cela suppose que notre perception et compréhension du monde est aculturelle.

Cette idée semble séduisante à l'ère de la mondialisation et de la communication numérique, mais inutile de dire que cela semble complexe lorsque l'on sait que cette «cohérence» n'est même pas forcément présente au sein d'une seule et même culture.

L'anxiété provoquée par la rencontre avec autrui évoquée précédemment est en réalité accentuée si la communication des partis tente de s'appuyer sur des signes supposés universels, et donc familiers, mais employés dans un sens nouveau. À travers cette négociation, des compromis sont faits pour arriver à un terrain d'entente. Le risque sur ce terrain est la conformisation d'un groupe à un autre. Cette volonté de cohabiter (Wolton) est louable, et la recherche d'un langage universel, tend, semble-t-il malgré lui, à gommer les spécificités culturelles et linguistiques en créant une culture uniformisée, aplanie, et qui nivelle par le bas toutes nos facultés découlant du langage: créativité, capacité à innover, à penser et à communiquer des données complexes.

Cette question de l'uniformité de la culture est importante, surtout dans des pays dont les racines sont celles de l'immigration. C'est par exemple le cas des États-Unis, où la nécessité d'une pérennité économique et l'accommodation à une nouvelle terre pousse à la création d'un récit commun sous un seul et même drapeau. Ce patriotisme est alors injecté dans le quotidien grâce à la consommation.

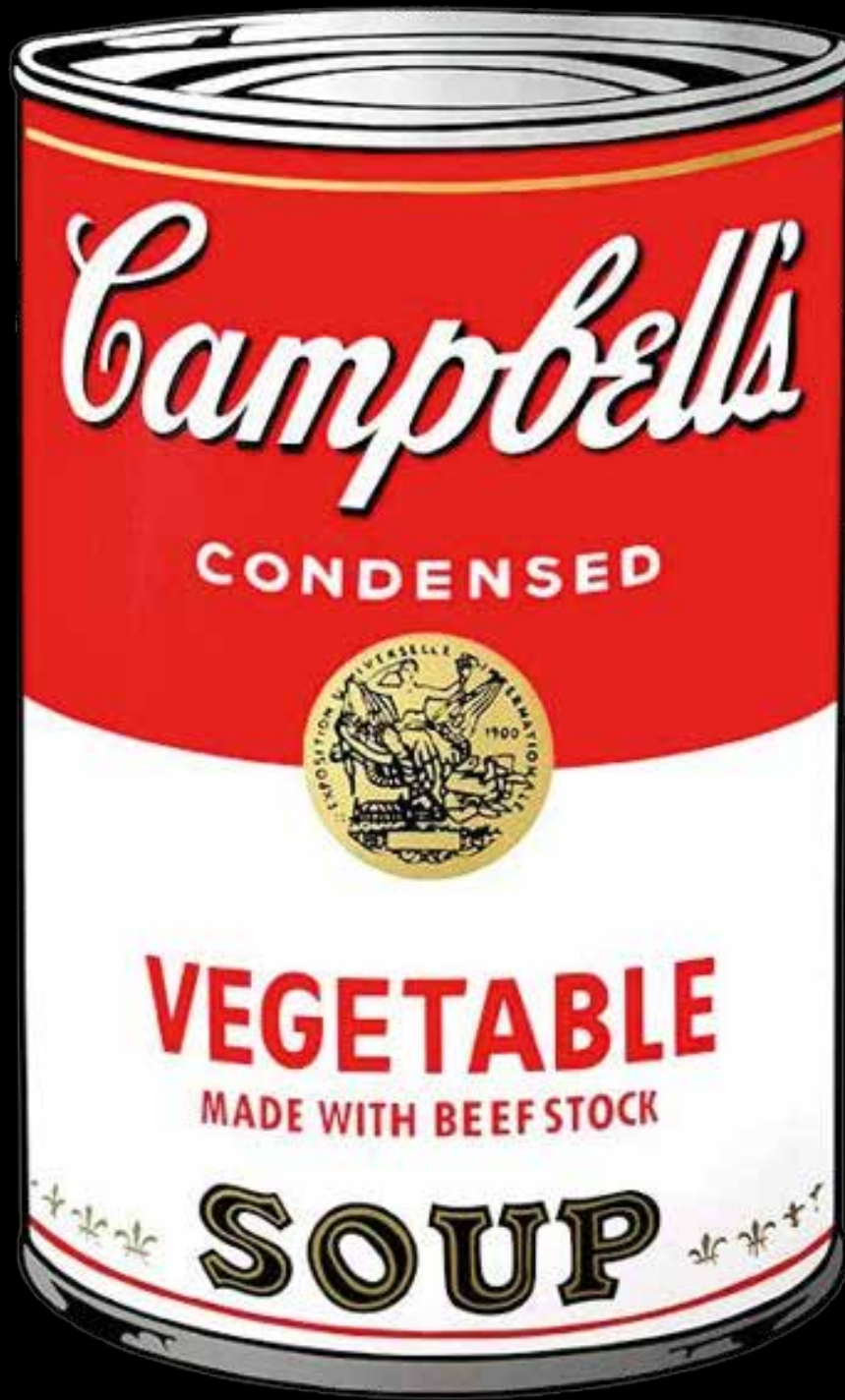
La série *Campbell's Soup Cans*, emblématique du *pop art*, se compose de trente-deux toiles identiques. Warhol met en scène la répétition industrielle d'un objet ordinaire, en utilisant un processus proche de la sérigraphie, qui garantit une copie presque parfaite, une typographie supra-lisible, supprimant ainsi toute possibilité de contre-lecture. Le rouge et le blanc, à la fois familiers, rassurants, et symboles d'un marketing agressif, incarnent une esthétique normative, où le design sert à uniformiser les goûts. Cette répétition systématique renvoie à la standardisation des produits de consommation et à l'effacement de l'individualité. Chaque toile, bien que représentant une saveur différente, suit un modèle graphique rigide, et souligne un certain appauvrissement de la forme: pour un contenu différent, la conserve est la même, le seul élément différenciant est un élément de langage. Les individus sont des consommateurs passifs, dont les choix sont prédéterminés par l'offre standardisée. La grille symétrique (quatre rangées de huit) rappelle quant à elle l'étalage des produits en supermarché. Cette organisation suggère une abondance de choix dont la variété réelle est superficielle.

Warhol, en apparence neutre, crée une métaphore de la société de masse, où la conformité est à la fois un refuge (la sécurité du connu) et une aliénation (la perte de l'autonomie). Cette œuvre présente aussi le paradoxe de la peur de l'uniformisation qui a eu lieu en Occident durant la Guerre froide, où le modèle capitaliste se présentait comme une alternative « libre » au communisme, tout en imposant dans le même temps ses propres normes. La peur qui transparait est donc plus celle de l'autre que celle de la perte de libertés.

Dans le même temps, Warhol élève un objet quotidien au statut d'œuvre d'art, ce qui crée une tension entre ce qui était jusqu'ici de l'ordre de la culture populaire versus de l'art savant. Cette démarche reflète la récente omniprésence des marques dans la vie quotidienne de l'époque, mais aussi leur pouvoir de formater les désirs: les consommateurs adhèrent à des symboles universels, au détriment de leurs particularismes.

C'était déjà ce que Lévi-Strauss racontait dans *Tristes Tropiques* lorsqu'il a écrit: « L'humanité s'installe dans la monoculture; elle s'apprête à produire la civilisation en masse, comme la betterave. Son ordinaire ne comportera plus que ce plat. ».

[et la page suivante]
Campbell's Soup Cans
 Andy WARHOL,
 acrylique et peinture
 liquide appliquée
 par sérigraphie sur toile
 toile de 50,8 × 40,6 cm,
 (1962)



MOSAÏQUE CULTURELLE : LE REMÈDE À LA PENSÉE CLONÉE ?

Ce que Lévi-Strauss craignait ne semble pour autant pas être une issue inéluctable. Bien que cette uniformisation par la consommation puisse marcher pour des individus à l'échelle de cultures similaires, cela semble difficile à développer à l'échelle du monde entier. En effet, on le voit, l'américanisation a envahi le monde et bouleversé nos façons de consommer, pourtant, les peuples restent, d'une part, attachés à leur identité, rejetant en partie ce qui provient d'ailleurs, mais aussi intrinsèquement différents sur certains points.

L'expérience Masuda & Nisbett est une étude clé menée en psychologie interculturelle. Elle a permis de prouver que la culture influence profondément la perception et le traitement de l'information visuelle. Dans leurs recherches, Masuda et Nisbett ont présenté à des participantes japonaises et américaines des scènes visuelles complexes. Ils ont aussi testé leur mémoire et leur interprétation de ces scènes. L'aspect clé étudié ici est l'impact du collectivisme culturel, c'est-à-dire une culture où les individus se considèrent comme faisant partie d'un tout (le Japon) ou de l'individualisme culturel, entendre une culture qui met l'accent sur les réussites personnelles et le libéralisme (les états-Unis), sur la perception visuelle.

Les résultats montrent que les participantes japonaises étaient beaucoup plus sensibles au contexte et qu'elles reconnaissaient mieux les objets lorsqu'elles étaient replacées dans le même environnement que lors de la présentation initiale. Elles prenaient aussi davantage en compte les éléments de l'arrière-plan pour juger une scène ou une émotion. Quant aux participantes américaines, en revanche, elles se concentraient principalement sur l'objet central, indépendamment du contexte. Leur perception et leur mémoire étaient focalisées sur les attributs de l'objet plutôt que sur l'ensemble de la scène.

Ces résultats sont donc directement associables à l'organisation sociale et aux pratiques culturelles de ces pays : les sociétés asiatiques valorisent (de manière générale) l'harmonie et l'interdépendance, tandis que les sociétés occidentales privilégient l'autonomie et l'individualisme. Ainsi, la culture ne se contente pas d'influencer les contenus de pensée, mais structure aussi les processus mêmes de la perception et de la cognition. En sachant cela, comment alors imaginer une langue qui prenne en compte tous ces modes de pensée ?

« C'est que le prix à payer de la mondialisation – que personne ne veut payer aujourd'hui – c'est le respect de la diversité culturelle.

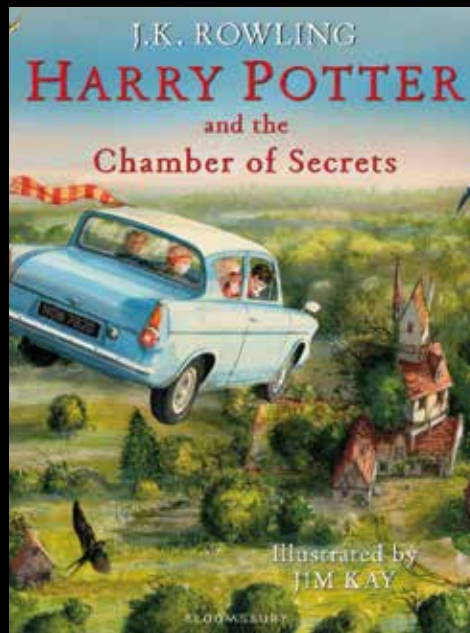
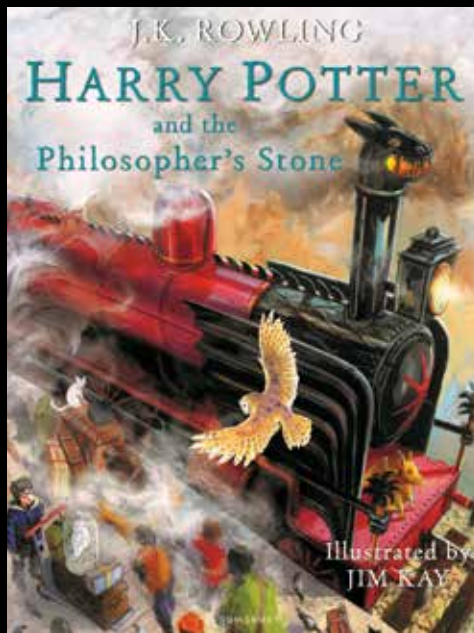
Accepter qu'en-dehors des deux ou trois cents mots d'anglais qu'on utilise tous, il faille de la traduction qui doit être la première industrie de la mondialisation. »

Extrait de *Informer n'est pas communiquer*,
Dominique WOLTON (2009)

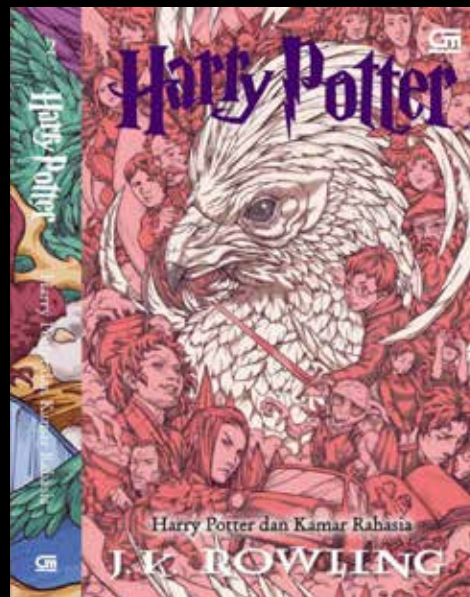
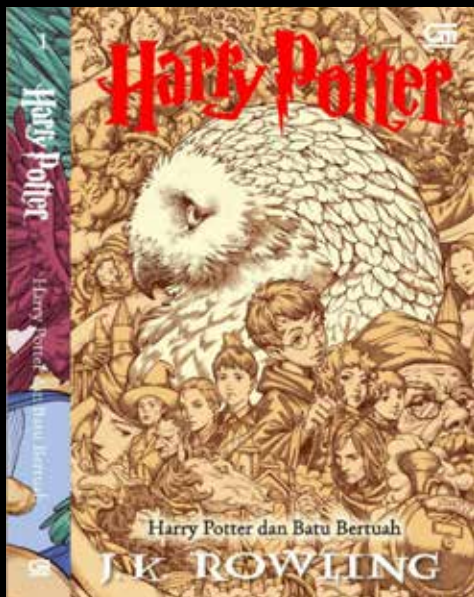
Comme le dit Wolton dans *Informer n'est pas communiquer*, cela semble au mieux naïf d'envisager un langage universel qui se réduirait à un pidgin, une forme de créole (au sens de langue née de plusieurs langues mélangées). Cette langue pauvre et instable ne servirait qu'à faciliter la communication entre des populations différentes, sans effort de compréhension des habitudes culturelles. Pour remédier à cela, des chercheurs ont notamment théorisé les différences interculturelles (notamment Hall et Hofstede). Dans *The Culture Map (2014)* puis *The Country Mapping Tool*, Erin Meyer schématise visuellement ces différences sous formes de graphes et d'axes, permettant ainsi aux utilisatrices confrontées à d'autres cultures (dans le cas de Meyer, cela s'appliquait surtout au monde du travail) de mieux comprendre leur interlocutrices et de prédire ses réactions potentielles.

Se servir des différences culturelles, certaines marques en ont même fait le cœur de leur communication. C'est en étudiant la communication de marques comme Nike ou en se penchant sur les couvertures de livres de saga best-seller à travers le monde que l'on se rend mieux compte de ces processus. Pour toucher la bonne cible, les codes utilisés ne sont pas les mêmes selon l'espace : c'est la segmentation géographique (cf. *Annexes*).

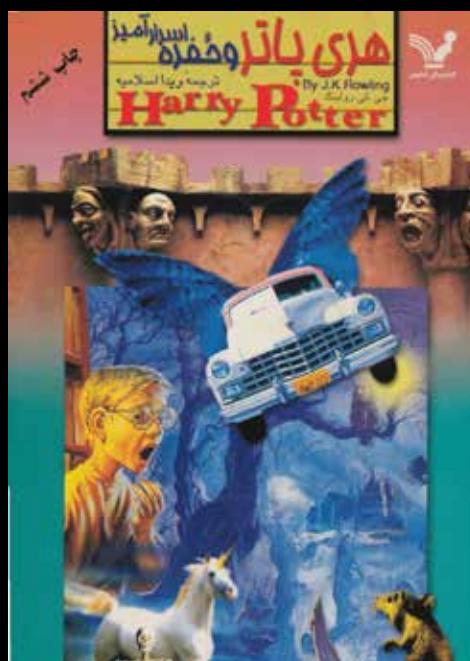
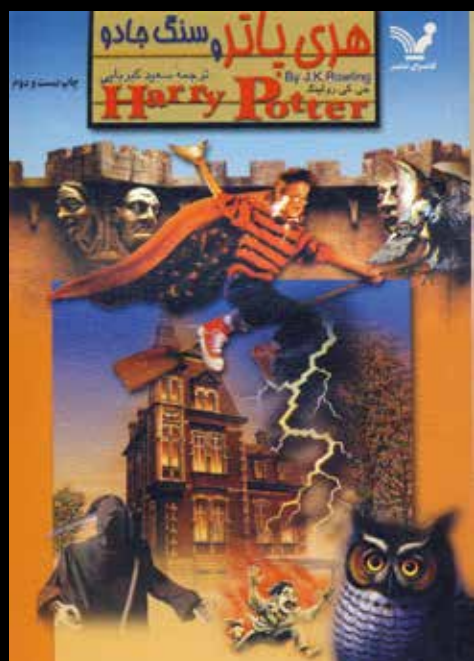
Les images, tout comme les langues, s'adaptent en permanence à leur environnement. Cette capacité d'évolution n'est d'ailleurs pas propre à la seule communication visuelle : c'est l'ensemble des échanges humains qui est profondément marqué par le contexte géographique et culturel dans lequel ils s'inscrivent. Prenons l'exemple de l'anglais, dont la grammaire et le vocabulaire ont été durablement transformés par l'influence des tribus anglo-normandes et françaises installées sur le territoire au Moyen Âge. Plus tôt encore, le passage du latin au bas-latin a donné naissance à des langues régionales comme l'occitan ou le valencien, puis par évolution, à nos langues latines modernes. Ces exemples illustrent le phénomène d'accommodation : les langues, comme les signes, se façonnent au gré des migrations, qu'elles soient choisies ou subies. Ce métissage linguistique et culturel permet l'émergence d'un dialogue intelligible, non pas en imposant la langue de l'autre, ni en simplifiant à l'extrême le message – ce qui risquerait de réduire la richesse des échanges à des stéréotypes – mais en inventant sans cesse de nouveaux espaces de compréhension partagée. Une partie de solution serait donc dans le brassage culturel plutôt que la revendication de cultures simulées.



Couvertures de l'édition internationale des deux premiers tomes d'*Harry Potter*, illustrée par Jim KAY (2021)



Couvertures de l'édition indonésienne des deux premiers tomes d'*Harry Potter*



Couvertures de l'édition iranienne des deux premiers tomes d'*Harry Potter*

47

PARTIE 3

VERS

UNE COHABITATION

POUR UN VILLAGE

GLOBAL INTELLIGIBLE

L'interculturalité ne doit pas rimer avec enfermement identitaire, et c'est le «paradoxe inattendu» que raconte Dominique Wolton: dans cette apparente uniformisation se réveille en réalité la ferveur de revendiquer des identités locales. L'élargissement géographique appauvrit toujours la langue initiale, et accouchent de nouvelles langues qui à leur tour recréent une richesse locale. Cela passe par l'expression de tensions exacerbées, car sont rendues encore plus visibles les résistances à la perte de spécificité culturelle ou linguistique. Le signe universel tel qu'évoqué précédemment est un voile opaque qui dissimule la complexité et la richesse des échanges interculturels.



PATRIMONIALISATION, L'HÉRITAGE QUI S'INVENTE AU PRÉSENT

Pour créer du métissage, il faut avant tout pouvoir se baser sur des origines fortes. Comment faire alors quand la culture d'origine est minoritaire et étouffée depuis des siècles par des vagues de colonisation? Il semble avant tout important de donner la capacité aux particularismes d'être incarnés dans leur forme la plus vraie. Ce peut être fait par le biais de démarches intra-culturelles, afin d'éviter la fossilisation des cultures. Rentre ici en jeu la patrimonialisation dynamique, c'est-à-dire la reconnaissance, la valorisation et l'adaptation vivante des patrimoines culturels et linguistiques. C'est même une mission de premier ordre car selon l'UNESCO, près de 43 % des 6.000 langues du monde sont aujourd'hui menacées d'extinction.

Il ne s'agit pas d'un simple processus de conservation, puisqu'il valorise l'évolution, l'échange et la réappropriation contemporaine de pratiques vivantes. Cette optique rentre en opposition avec une vision de la conservation dite « muséale », où le patrimoine ne serait que le témoin d'un temps révolu, juste bon à rester figé derrière une vitre. Des solutions concrètes existent pour contrer la perte de patrimoines immatériels irremplaçables, comme la transmission intergénérationnelle, l'enseignement bilingue ou la création contemporaine dans des langues minoritaires. Impliquer les communautés directement permet la gestion et la mise en valeur de leur patrimoine.

Pour prendre l'exemple de la langue Maori, autrefois en danger, elle connaît actuellement un regain d'usage grâce à des politiques éducatives et médiatiques locales. *Korero Maori* est notamment une application qui collecte des enregistrements vocaux afin d'entraîner les ordinateurs à comprendre les langues uniquement parlées (sans traces écrites) via l'apprentissage automatique. Ce projet a débuté dans le but d'améliorer l'accès aux médias maoris en automatisant la transcription de milliers d'heures d'archives *Tē reo*, la langue Maori, autrefois interdite dans les écoles du pays.

Et, ce renouveau du Maori en Nouvelle-Zélande ouvre de nouvelles perspectives sur les modes de transmission et d'enrichissement des traditions culturelles. En effet, les Maoris se sont développés indépendamment du reste de la Polynésie en restant isolés des autres communautés du Pacifique. Leurs coutumes et traditions se sont transmises de génération en génération en l'absence de toute écriture, par le biais de chants, de danses et de sculptures.

Une des dix toiles de *In the Stars I trust*, Rueben PATERSON, peinture mixte (paillettes, perles noires des îles Cook, perles d'eau douce japonaises, acrylique, fil de bijouterie...) (2024)

Spécifiquement, le *whakairo rakau* (gravure sur bois), a toujours eu la fonction sacrée de perpétuer leurs mythes ancestraux.

Rueben Paterson, un artiste d'ascendance Maori, se sert de ces récits pour créer des œuvres contemporaines. Ses acryliques sont ponctuées de perles que l'artiste a puisées dans le Pacifique. Dans *In the Stars I trust*, il reprend le mythe selon lequel ces perles sont des larmes que les étoiles produisent lorsqu'elles tombent dans l'océan, afin d'éclairer un peu une planète sinon hostile. Résultat, on ne saurait pas dire si la toile peinte représente un ciel nocturne ou des abysses parsemées de ces joyaux marins. Ce récit acquiert ainsi une dimension universelle: il rappelle que l'humanité partage les mêmes éléments fondamentaux, tels que le ciel et la mer, et que les mythes qui les entourent nous incitent collectivement à respecter et à célébrer la nature.

La pratique artistique de Brett Graham, quant à elle, est au cœur du mouvement artistique contemporain Maori. Elle a largement contribué à élargir les revendications propres au langage visuel maori aux questions autochtones mondiales. *Wastelands*, est une *pataka* sculptée, traditionnellement utilisée par les Maori comme entrepôt pour la nourriture et les trésors. Celle-ci est cependant montée sur roues, ce qui sous-entend son caractère mobile, éphémère, et marque une séparation avec la patrie d'origine. Au lieu d'orner le linteau de motifs sculptés traditionnels, symbole de richesse et de prestige, Graham couvre sa *pataka* d'anguilles. En effet, cet animal est source de nourriture et symbole du respect que porte le peuple *Tainui* à la Nature. C'est aussi une critique directe d'une action de redéfinition des grandes terres marécageuses—une riche ressource pour les Maori—en «déchets» par le gouvernement de la Nouvelle-Zélande en 1858. Cette action faite dans le cadre du projet colonial britannique a ainsi causé l'assèchement de ces zones et leur transformation en terres agricoles. Cette œuvre rappelle que, pour les Maori, ces réserves d'anguilles étaient aussi précieuses que des mines d'or. De façon plus large, cette œuvre est une critique très claire de la spoliation qu'ont vécues et que vivent encore de nombreux peuples autochtones.



Wastelands,
Brett GRAHAM,
sculpture monumentale,
bois et peinture polymer (2024)





EL BALCON
San Telmo
Argentina



Série *Tango*, Pablo CORRAL VEGA, photographies couleur
(12 de mayo, 2023)
[et la page suivante]

Ce n'est pas seulement une mondialisation du patrimoine qui s'opère, mais aussi une mondialisation par le patrimoine. Via des processus d'adaptation, d'emprunt et d'hybridation, les cultures peuvent se renouveler dans le métissage sans se dissoudre.

Le tango en est un très bel exemple. Bénéficiant d'une reconnaissance institutionnelle et internationale en étant inscrit au patrimoine immatériel de l'UNESCO, cette danse est valorisée non comme une tradition figée, mais comme une pratique vivante, évolutive et ce depuis sa création. Le tango est ainsi considéré comme un genre à part entière, comprenant les *tangos*, les *milongas* et les *valeses*. Ces catégories sont elles-mêmes amenées à se différencier selon l'endroit où on les danse. Originaires du *rio de la Plata* en Argentine, ces pratiques se sont ensuite teintées d'influences africaines ou européennes, tout en acquérant des spécificités locales au sein même de l'Amérique latine (on distingue par exemple le tango argentin du tango uruguayen).

De la même façon, certains lieux sont rendus plus accessibles même de l'autre bout de la planète, avec des technologies disponibles sur Google par exemple, qui permettent de visiter virtuellement des sites culturels.

Le patrimoine architectural et urbain vient à faire l'objet d'études (*PATRIMONDI*), pour créer un « nouveau régime de patrimonialisation caractérisé par une coproduction touristique du patrimoine dans les dynamiques de mondialisation ». Ainsi, plusieurs lieux, dans différents pays, sont comparés, dans le but d'en ressortir une approche cohérente au tourisme mondialisé. Maria Gravari-Barbas, coordinatrice du projet, a publié un livre sur les conclusions tirées, intitulé *Patrimondialisations*.

Être capable d'analyser sa culture sans la stéréotyper ou la juger fait partie d'une anthropologie d'observation participative: il faut pouvoir activement participer sur le terrain, tout en comprenant ce que cela raconte de la société observée. Grâce à l'émergence de nouvelles générations issues de minorités, titulaires de diplômes de l'enseignement supérieur, un dialogue trans-culturel porteur de sens peut désormais s'instaurer. Leur formation leur confère une capacité unique pour maîtriser à la fois les codes de la culture dominante et ceux de leur culture d'origine. Dans ce contexte, la traduction ne se limite plus à l'aspect linguistique: elle devient également un acte de médiation culturelle.





Installation dans le collège du Vieux-Port, grille de lettre de *La Marseillaise*, œuvre collaborative (2020-2023)



GRANDIR ENSEMBLE, C'EST APPRENDRE TÔT À ACCUEILLIR LA DIFFÉRENCE

Cette médiation peut aussi être éducative. Pour éviter de former des adultes crispés culturellement, la « confrontation » doit se faire dès l'enfance. Pas besoin de lutter, on peut notamment envisager l'échange via la médiation culturelle, la mise en place d'une pédagogie dialogique et l'apprentissage de l'herméneutique (théories de l'explication et de l'analyse de textes). Les jeunes sont confrontés à l'Autre indirectement, via ses traces et ses créations, ce qui leur permet d'appréhender plus sereinement l'étranger et de s'y familiariser à leur rythme. Cette cohabitation tant souhaitée peut se mettre en place sur un terrain moins contaminé par les clichés : les enfants entre eux peuvent aussi partager et échanger sur leur propre interculturelité. De la même manière, en évitant des « confrontations » individuelles et en privilégiant des expositions par groupes, les enfants pourront passer petit à petit d'une approche ethnocentrique (*Déni, Défense, Minimisation*) à une mentalité dite ethno-relativiste (*Acceptation, Adaptation, Intégration*) (selon la théorie de la sensibilité interculturelle de Bennett).

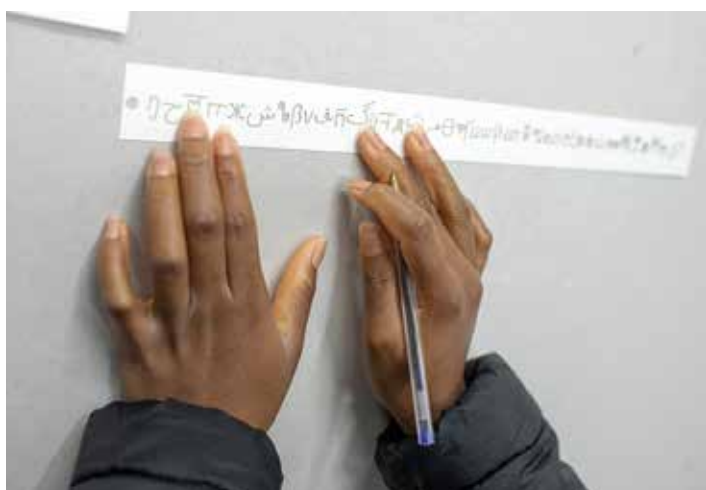
Marianne Mispelaëre a mené le projet *Les langues comme outils migrants*, entre juin 2019 et avril 2022 avec des élèves du collège Vieux Port, du lycée Victor Hugo, et du lycée professionnel René Caillié à Marseille dans les Bouches-du-Rhône. *La Marseillaise*, qui est la typographie créée par le collège du Vieux-Port entre 2020 et 2023, fut réalisée et dessinée en collaboration avec So-Hyun Bae et Federico Parra Barrios, graphistes et dessinateur·ices de caractères.



Pochoirs des lettres de *La Marseillaise*, par les enfants du collège du Vieux-Port (2020-2023)



Peinture en pochoirs des lettres de *La Marseillaise*, par les enfants du collège du Vieux-Port (2020-2023)



Règle-pochoir pour écrire *La Marseillaise*, par les enfants du collège du Vieux-Port (2020-2023)

Elle part de l'état de fait suivant: «Dans la langue française telle qu'elle est pratiquée en France, trente-sept phonèmes sont répertoriés. Les associer permet de composer des mots et de nous exprimer.» Or, dans le collège où est intervenue l'artiste, les enfants sont issus de l'immigration et parlent de nombreuses langues différentes en plus du français. La typographie *La Marseillaise* permet d'écrire en français avec tous les alphabets des langues parlées au collège Vieux Port de Marseille. Chacun des trente-huit phonèmes de la langue française est matérialisé par un signe de l'une des langues parlées par les élèves de l'établissement, capable de produire également ce son. Il faut être plusieurs locuteurs de différentes langues pour lire cette typographie chorale, chacune apportant ses connaissances quant à la prononciation des signes: «La langue française devient une hôtesse, capable d'accueillir, d'articuler ensemble et de faire co-exister des langues présentes sur son territoire.»

Ces signes sont des lettres, certaines sont compréhensibles selon la langue que l'on parle, mais l'ensemble restera toujours cryptique, si l'on ne connaît pas chacune des langues. Cela porte donc une réflexion intéressante sur le moment où le signifiant devient signifié. En présence d'un ensemble et dans ce cas, d'un groupe, c'est un exercice coopératif ou d'initiées. Cette œuvre est une énigme dont il faut trouver la solution pour accéder au sens, c'est un jeu.

Ce placement dans l'espace est intéressant: l'évident, le flagrant dans la forme reste pourtant secret dans la signification. Cette composition, qui est en réalité un texte, prend alors le rôle de scénographie voir de signalétique si elle est disposée ainsi dans l'espace commun. Une volonté esthétique est clairement affirmée, les lettres sont placées selon une grille harmonieuse. Ce double-rôle (informatif et esthétique) permet de mettre en avant le projet et la diversité linguistique présente dans ce lieu. C'est un bel hommage de rendre ainsi compte des différentes migrations qui composent le paysage français, d'autant plus que ce projet se trouve dans une institution publique, une école.

Il s'agit plus largement d'une représentation visuelle de la richesse et de la diversité du langage humain. La pédagogie, clairement ludique, permet de redéfinir un espace d'apprentissage d'un socle commun en un espace de rencontres. L'adaptation de ces lettres en de nouveaux signifiants dans une nouvelle typographie, la focalisation sur le son qu'elles produisent (et non sur sa forme), l'absence de mots formés et la juxtaposition de lettres isolées mettent l'accent sur la lettre comme unité fondamentale du langage, avant toute signification précise.

C'est d'autant plus flagrant quand on lit le nom de la typographie, *La Marseillaise*, qui est un texte et une chanson qui relie chacun des Françaises. Pour élargir, le fait de choisir Marseille comme ville pour le projet est aussi porteur de sens: c'est un port, un carrefour culturel, un lieu de brassage ethnique, et ce, depuis l'Antiquité.

En juxtaposant des signes issus de systèmes d'écriture variés, l'œuvre suggère que, malgré les différences, l'écriture est un trait universel de l'humanité et que la communication est universelle. Au niveau cognitif, cette œuvre permet de mettre en place une cognition *incarnée*.

En effet, jusqu'à présent, le traitement des informations dans notre système cognitif était vu comme un traitement amodal fait d'unités abstraites (à la manière d'un ordinateur). Désormais, une nouvelle vision de ce fonctionnement existe et fait des liens entre fonctions cognitives et le corps. Selon ce courant, les fonctions mentales qui traitent l'information partagent des caractéristiques avec notre système sensori-moteur (raison évolutive). Cela peut donc s'appliquer à la compréhension du langage puisque c'est une fonction mentale. Ainsi, pour comprendre un texte, on ferait une simulation mentale des actions décrites dans le texte. Par exemple, comprendre un texte mettant en jeu les membres supérieurs passerait par une simulation mentale de cette action et une activation des zones cérébrales impliquées dans la motricité des membres supérieurs. C'est en incarnant que l'on comprend.

Il faut pouvoir se détacher de notre identité propre lors de notre rencontre avec l'autre. Pour revenir à la théorie de Gudykunst évoquée précédemment [2.2], l'objectif de cette rencontre est toujours d'arriver à ce que le message transmis soit au plus proche du message reçu.

On peut alors parler d'hospitalité linguistique (Ricoeur). C'est uniquement dans cette ouverture que peut se faire et s'organiser une acceptation de(s) altérité(s). Le développement d'une compréhension accentue la ressemblance ressentie par rapport à autrui et est intrinsèquement liée à la manifestation d'empathie pour cet autre. C'est par exemple la vocation des organisations comme *Erasmus+*, *RED Educagri*, *Forefront International* ou de techniques de pensée et de travail comme le *Design Thinking*, qui permettent de se confronter à «l'étranger».

FRANÇAIS		LANGUE(S)	ALPHABET
[i] ici, si, île	Υ	bambara, dioula, malinké	n'ko
[e] ré, clé, aller	Ϝ	pachto	pachto
[ɛ] lait, mettre, vrai	ɛ	yoruba	latin
[a] là, femme, plat	βᄀ	mandarin	sinogramme
[ɑ] pâte	ɑ	albanais, anglais, azéri, twi	latin
[ɔ] bol, hôpital, mort	ɔ	bambara, dioula, malinké	n'ko
[o] beau, haut, mot	哦	mandarin	sinogramme
[u] roue, coup, genou	oo	anglais	latin
[y] tu, rue	ü	albanais, anglais, azéri, twi, ukrainien	latin
[ø] feu, ceux, peu	ö	allemand, turc, azéri	latin
[œ] seul, sœur, peur	թ	arménien	arménien
[ə] le, je, monsieur	ë	albanais, créole réunion, wolof	latin
[ɛ̃] pain, vin, plein	ain	français	latin
[õ] sans, vent, temps	으	coréen	hangeul
[õ] bon, nom, son	으	coréen	hangeul
[œ̃] un, parfum, brun	un	français	latin
[j] lion, hier, yeux	й	bulgare, kurde, russe, ukrainien	cyrillique
[w] toi, oui, web	w	anglais, créole réunion, français, fula, grand comorien, mahorais, soninké, soussou, twi, yoruba, wolof	latin
[u] huit, puis, lui	u	corse	latin
[p] père, groupe	প	bengali	alphasyllabaire bengali
[b] beau, bon	θ	berbère	tifnagh
[m] mère, même	م	arabe, kurde, ourdou, pachto, persan	pachto, perso-arabe
[t] tu, tout, thé, terre	ت	arabe, kurde, ourdou, pachto, persan	pachto, perso-arabe
[d] dent, deux	Д	bulgare, kurde, russe, ukrainien	cyrillique
[n] nez, nous, bonne	ন	bengali	alphasyllabaire bengali
[k] coq, avec, corps	կ	arménien	arménien
[g] garçon, gant, gare	گ	kurde, ourdou, persan	perso-arabe
[ŋ] ligne, gagner	ñ	espagnol, solinké, wolof	latin
[f] feu, faire	ف	arabe, kurde, ourdou, pachto, persan	pachto, perso-arabe
[v] vent, vous	v	albanais, anglais, corse, créole réunion, créole cap vert, français, grand comorien, italien, kurde, mahorais, malgache, portugais, roumain, turc, vietnamien	latin
[s] sa, ça, assez	β	allemand	latin
[z] zéro, chose, raison	ზ	géorgien	géorgien
[ʃ] chat, chance	ش	arabe, kurde, ourdou, pachto, persan	pachto, perso-arabe
[ʒ] je, jamais, visage	Ж	bulgare, kurde, russe, ukrainien	cyrillique
[ʁ] roue, regarder	р	créole cap vert, portugais	latin
[l] loi, seul, laisser	ल	hindi	alphasyllabaire devanāgarī
[h] hop! hu!	ح	ourdou, pachto, persan	pachto, perso-arabe
[ŋ] camping, leggings	ŋ	fula, soninké, wolof	latin

On veut toujours que l'imaginaire soit la faculté de « former » des images. Or elle est plutôt la faculté de « déformer » les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de « changer » les images. S'il n'y a pas de changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d' « action imaginante ».

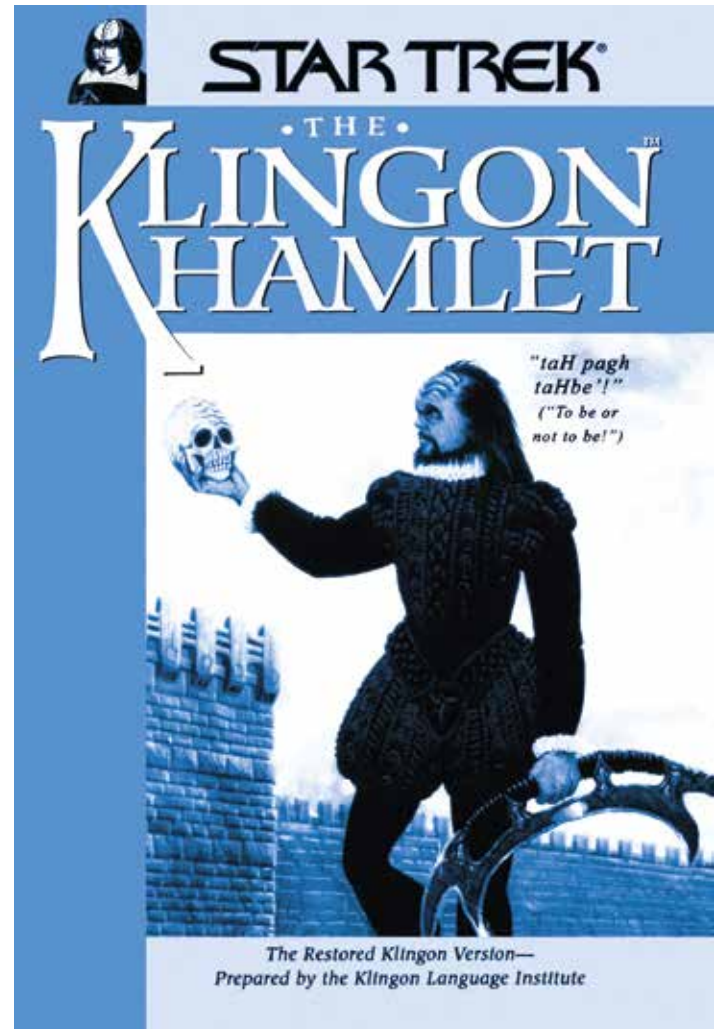
L'Air et les Songes, Gaston BACHELARD (1943)

LE RÔLE DE L'IMAGINAIRE

En réalité, il semble que la quête d'universalité ne soit pas tant une question d'outils qu'un rapport psychologique particulier à instaurer avec l'Autre. Cette ouverture est favorisée par la négociation et la recherche de similarités, et engage une véritable transformation intérieure. À ce titre, la langue ne se réduit plus à un simple outil de communication, mais devient le lieu d'une co-construction de sens, une passerelle entre les mondes et les imaginaires. C'est à ce titre que la notion de *linguistic fiction* prend tout son relief: elle invite à explorer les potentialités créatrices du langage, à imaginer d'autres formes d'expression et de compréhension.

Et cela apparaît comme un jeu, rien de plus qu'un système linguistique au service d'une vision artistique. Les *art-langs* (*artistic language*) comme le Klingon de Star Trek, ou encore le Haut Valyrien de Game of Thrones, relèvent initialement d'une démarche passionnée, d'un petit « vice secret » (Tolkien). Aldous Huxley crée des néologismes pour expliquer les technologies de l'univers du *Meilleur des Mondes*, et les lecteurs de *Dune* de Franck Herbert ont même publiés sur le net des dictionnaires entiers destinés à expliquer les différents mots vernaculaires d'Arrakis. Ces langues ne sont pas des outils de pouvoir politique en soi mais occupent néanmoins une place incontournable dans l'univers des œuvres auxquelles elles appartiennent, au sein de leur *fan base* et plus largement, s'imposent comme de véritables références culturelles: les fans de Star Trek se sont amusés en 2009 à traduire *Hamlet* en Klingon et Duolingo propose l'apprentissage du Haut Valyrien sur sa plateforme depuis 2018.

Ces créations viennent grâce à devenir lucratifs en soi: David J. Peterson, le créateur du Haut-Valérien fut payé comme linguiste par HBO, et Apple a commercialisé un clavier sur ses appareils qui permet d'écrire en Klingon.



Ces langues qui font parler elfes, aliens, et autres créatures magiques permettent de montrer que le langage n'a rien de fixe, et que l'écriture est une technologie régie par un certain nombre de normes, limitantes par définition, non seulement pour la forme, mais aussi pour la pensée, qui peuvent être déplacées, réinventées et surtout critiquées.

La langue n'est pas un élément anodin, et nombreux sont les exemples littéraires où la langue devient un instrument de contrôle des personnages du récit. Le novlangue dans *1984* de Georges Orwell (1949) restreint largement le vocabulaire et la grammaire afin de rendre littéralement impossible l'expression, puis la conception même, d'idées subversives ou critiques envers le régime. Jack Vance reprend cette idée en créant pour les personnages de *Langages de Pao* (1958) différents idiomes destinés à stimuler une capacité spécifique: les commerçantes discutent en *Mercantile* alors que les érudites écrivent en *Cogitant*.

À l'inverse, la langue peut être un outil pour compléter et réinventer notre réel. Par exemple, pour contrer le manque de nuances de la langue anglaise pour exprimer the *female experience*, Suzette Haden Elgin invente en 1982 un langage féministe, le *Làadan*. Plus de mille mots furent ainsi rassemblés dans un dictionnaire, avec sept variantes pour exprimer le fait de mensurer ou la création de mots comme *radiidin*, ce qui se traduit par: «non vacances, un temps soi-disant des vacances mais en fait tellement un fardeau à cause du travail et des préparatifs que c'est une occasion redoutée; surtout quand il y a trop d'invités et qu'aucun d'eux n'aide». Selon elle, les mots ont un pouvoir, celui d'ajouter ou de retirer des nouvelles pensées.

Dans la création, l'altérité est ce qui précède: la norme est une fantasmagorie répandue. Ainsi on peut s'amuser, comme Barry Spencer, qui avec la typographie *Clara* tente de dessiner l'alphabet du futur, ou de créer des ponts entre les langages avec *Musak* ou *Gyra*. La première fonte part du langage de la musique, le solfège, pour créer des lettres, et la seconde découle de la forme du bras de lecture d'un disque de 45 tours.

ش ح
 ã Ç ö ÿ
 ú ñ ò

Quenya, ou haut-elfique, J. R. R. Tolkien (1915)

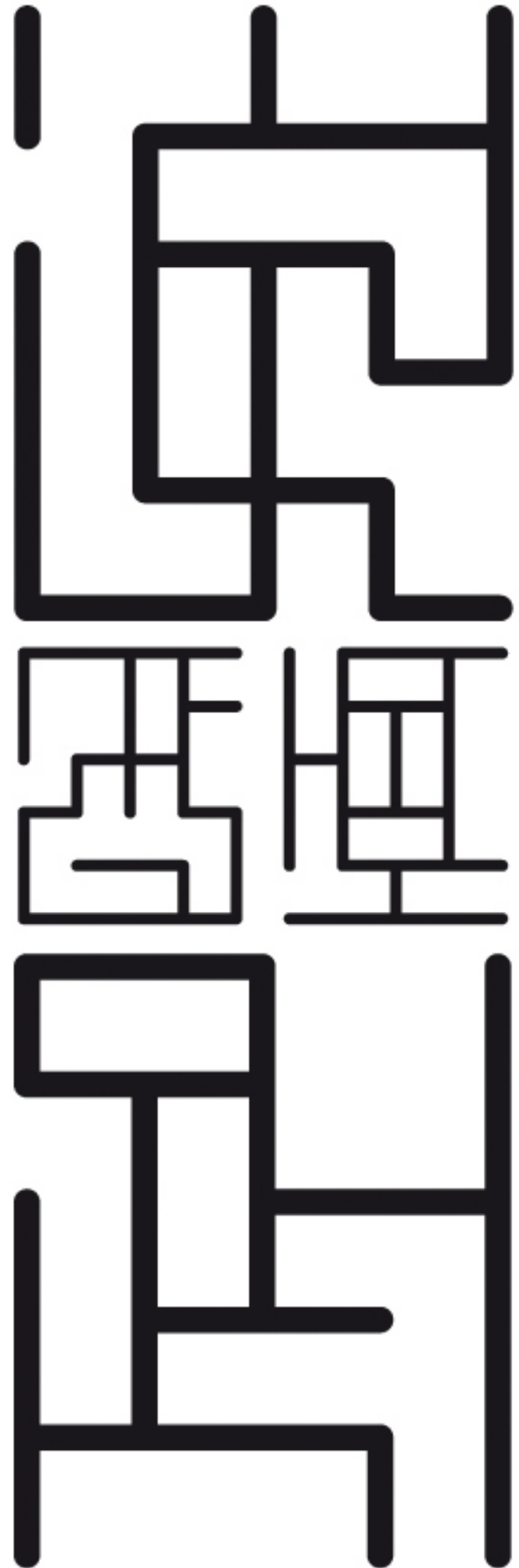


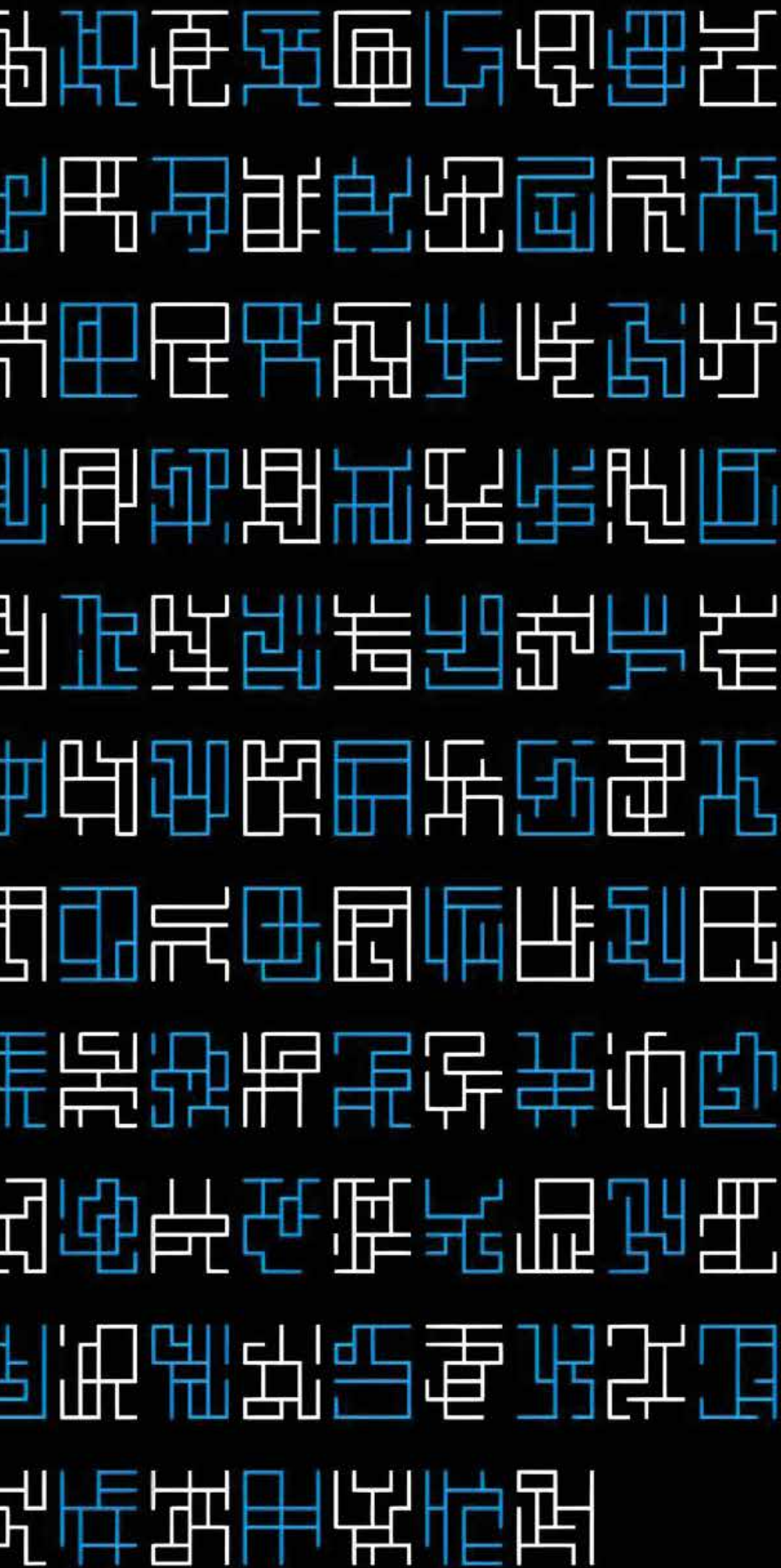
Duolingo × Game of Thrones, communication bannière pour l'ajout du Haut Valyrien au catalogue de langues enseignées (2017)

Couverture de *Klingon Hamlet*, Nick NICHOLAS et Andrew STRADER (1996)

Fonte Gyra, Barry SPENCER (2017)
Fonte Clara, Barry SPENCER (2016)

I OFTEN
MAKE
LETTERS
THAT MAY
OR MAY NOT
LOOK LIKE
LETTERS





Le spécialiste de la typographie spéculative

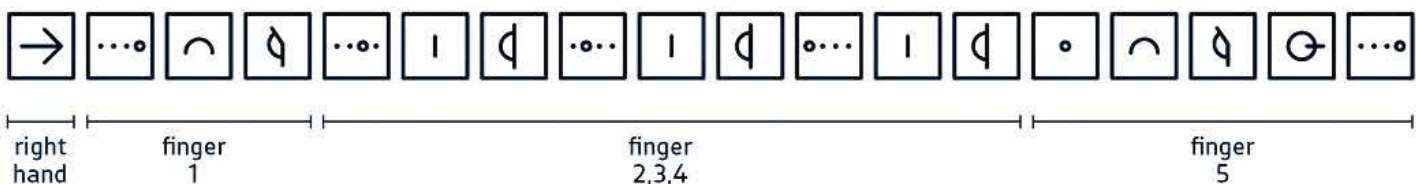
Barry Spencer explique faire une recherche sur les limites entre les lettres et les symboles, en utilisant des formes qui vont au-delà de notre compréhension actuelle.

Il a ainsi conçu *Clara* (recherche de clarté) qui serait l'alphabet de l'an 3 000, en lançant un défi aux designers :

« Vous trouverez dans ce texte la clé pour décoder mes œuvres d'art cryptiques. Quelques indices ont été cachés, les détails sont importants pour déchiffrer les lettres. »

Enfin, *Typannot* est un projet de transcription écrite de la langue des signes. L'objectif est de créer un répertoire de signes basé sur une approche « phonétique articulatoire corporelle » permettant aux « chercheurs d'analyser comment le langage et le corps interagissent pour créer du sens dans les langues des signes » et de systématiser leurs notes afin d'être plus largement comprises. En effet jusqu'ici, chaque chercheuse avait son propre code pour ses recherches, ce qui ralentissait énormément les possibilités d'échange et d'avancées.

En typographie, l'esthétique de la lettre n'est pas la seule à être remise en question, c'est toute la structure de notre communication écrite qui se trouve en mutation. Les lois qui régissent les textes seront amenées à changer avec l'apparition de nouveaux usages. Notre alphabet latin se base actuellement sur une hiérarchisation visuelle: le Bold prévaut sur le Regular, l'italique est parallèle ou subordonnée au roman. Plusieurs lois en matière d'écritures existent déjà et peuvent être amenées à se croiser et se compléter. C'était par exemple un des objectifs de l'exposition d'EPS51 en 2012 *Right to Left*, qui interrogeait les rapports entre les alphabets arabes et latins, particulièrement leur sens de lecture. Leur livre *Bi-Scriptual* transcrit de façon plus approfondie leurs recherches en matière de typographie multiscript.



STUDIO 1
KUNSTQUARTIER BETHANIEN
BERLIN

الثقافات
المرئية
العربية
والإيرانية

يمين الى اليسار

STUDIO 1
KUNSTQUARTIER BETHANIEN
BERLIN

Arabische
und
Iranische
visuelle
Kultur

الثقافات
المرئية
العربية
والإيرانية

يمين الى اليسار

RIGHT-TO-LEFT

Arabic
and
Iranian
Visual
Cultures

١٢/٠٩ — ١١/٠٩

09/11 — 09/12

فرهنگ
بصری
عربی و
ایرانی

راست به چپ

RECHTS-NACH-LINKS

Arabische
und
Iranische
visuelle
Kultur

الثقافات
المرئية
العربية
والإيرانية

WWW
RIGHT-TO-LEFT
NET

HAUPT
STADT
KUNST
FONDS

EZMO

RECHTS-NACH-LINKS

WWW
RIGHT-TO-LEFT
NET

RECHTS-NACH-LINKS

Arabische
und
Iranische
visuelle
Kultur

WWW
RIGHT-TO-LEFT
NET

HAUPT
STADT
KUNST
FONDS

EZMO

www.right-to-left.net



Iman Raad
Graphic Works
21 Oct.
to
23 Nov.
2010

Isfahān
Isfahān Museum of
Contemporary Art

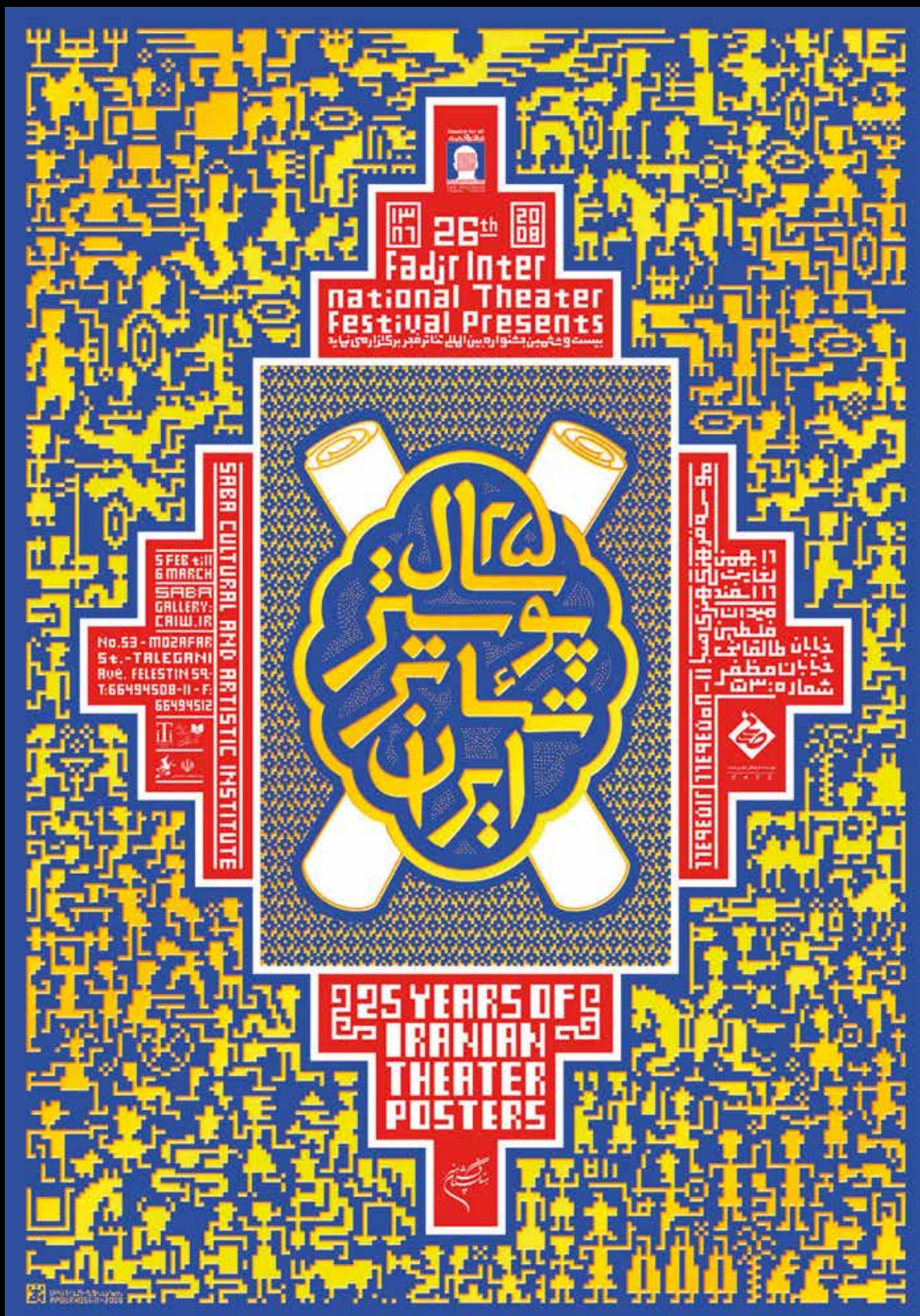
فایش عالا
ساعتش
تا
۱۳۸۹

سخنرانی دربارهٔ آثار
شنبه ۱۳۸۹

موزه هنرهای معاصر اصفهان
خلیل انصاری

کارگاه
۱۳۸۹

Iman RAAD pour Right to Left, dimensions et techniques inconnues (2012)



Peyman POURHOSEIN pour Right to Left, dimensions et techniques inconnues (2012)

TECHNICAL REQUIREMENTS AND PRACTICAL CONSIDERATIONS

The original movable type and digital technology presented a number of challenges for new Latin type design, aesthetic, cultural and technical. In the 19th century, movable type spread to the rest of the world, leading to script reforms and adjustments that had to be made to deal with the complexity of the (Western) technology. The character sets of complex scripts were reduced, that shapes simplified and their traditionally fluid calligraphic forms reworked into a more rigid typographic system. The reforms that stemmed from practical demands for speeding print production (especially for newspapers and publications) became emblematic of modernity, leading to the spread of education to the masses and the democratization of societies. The challenge was to balance aesthetic, cultural, economic and technical considerations. In the early 20th century mechanical typesetting led to standardized and complex type metrics, which placed additional constraints on non-Latin scripts. This further reduced their character set and simplified their appearance, structure, proportions and alignment. The modern look regardless of script, became synonymous with simplicity and rationalization.



UNICODE AND OPENTYPE SOFTWARE With the advent of phototypesetting and later digital type technologies, the constraints adopted from mechanical typesetters slowly began to dissolve. Programming greatly opened the way for software that could not only accommodate complex word- or letter sets, but that could also allow for their collaboration and conversion within the same document. Since the late 20th century, software developments have provided support for multiple and multistyle type families and multilingual design. Software like Linotype and Adobe's OpenType technology have broadened the possibilities of type representation as accents, and conversion to print, in our present networked global society, we have at our disposal machines that allow diverse cultures to

communicate through the shared channel of the internet, using a variety of languages and scripts, using technologies in a digital environment. The Unicode consortium has led to the creation of a universal encoding, representation and handling of text expressed in most of the world's writing systems, resulting in a tremendously large character set. Some ancient writing systems (for example, Cuneiform) were revised and adapted for the official visual representation of a widely spoken language (Demotic). The continuously growing character set of Unicode, led to the needs of cultures around the world to make themselves visible and heard globally. Technology is facilitating this distribution and made truly more open and democratic.

New design opportunities and interpretations of calligraphic script models have increased in recent years, largely accommodated by OpenType technology. This technology facilitates the creation of large customized character sets, with many levels of contextual variants and alignments. Typographic design has benefited from these new technologies, which have given voice to underrepresented cultures and written scripts. The possibilities of being inspired by world scripts and traditions have also benefited Latin type design and opened the field with new possibilities and fresh ideas.

COMPLEX MULTIScript FONT FAMILIES

The perception of fonts as everyday commodities has been largely influenced by the fact that every computer owner has fonts installed in his or her machine. Furthermore, a wide selection of thousands of fonts in different styles and weights can be ordered from a large to small type foundries in digital formats through the internet. Type designers working in their studios behind their personal desktop computers have had control over their fonts through integration to production and even distribution. As technical constraints have diminished, formal design considerations have become almost irrelevant, leading to a diverse rise in the design and creation of new typefaces. Nevertheless, the challenge of balancing technical, aesthetic, cultural and practical limitations persists to this day and still requires the ingenuity and inventiveness of designers.

Many type foundries have become engaged in producing new software and developing complex solutions for font families. Font families are no longer limited by a fixed number of characters, by a specific way of ordering in a linear fashion or by the way

Apples

Apples, lemons and bananas, carrots and turnips — we are fans of all types of healthy fruits and vegetables. Our favorite favorite however is still and will always be a fresh, fun and fruity typeface!

Μήλα

Μήλα, λεμόνια και μπανάνες, καρότις και γογγύλιας - είμαστε φανατικοί λάτρεις όλων των υγιεινών φρούτων και λαχανικών. Αλλά το αγαπημένο μας είναι και θα είναι πάντα ένα φρέσκο, ευχάριστο και φρούτοειδος στυλ.

Яблоки

Яблоки, лимоны, бананы, морковь, капуста... Мы любим все полезные продукты и овощи. Но наша любимейшая — это всегда свежие фрукты и овощи. Мы любим стиль!

فواح

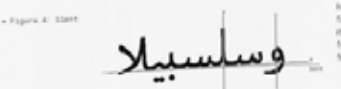
فواح وليمون وبنانا، جزر وفلفل اسود — نحن نحب جميع الفواكه والخضراوات الصحية. لكننا نحب دائما الفواكه والخضراوات الطازجة. نحب نمط!

苹果

苹果、柠檬和香蕉、胡萝卜和西兰花——我们喜欢所有的健康食品。但我们最喜欢的永远是新鲜的水果和蔬菜。我们喜欢风格！

सेव

सेव, लीमो, बानाना, मुरचि, गोगुलियास - हम सब फल और सब्जियों के फेन। लेकिन हमारे सबसे पसंदीदा फल और सब्जियाँ हमेशा ताजा और स्वादिष्ट होती हैं। हमें स्टाइल पसंद है!



Emphasis characters such as shadda and madfa, respectively used to stress and elongate the sound.
 Control signs or ligatures that can either be placed between the main letter forms, or can be separate Arabic floating signs or below letters.
 Marks marking base letter forms in a miniature version, generally used as flourishes or ornaments purposes.

This function of these marks is mainly for understanding. However, the core graphic principles of Arabic are determined by the main, dot-less letters and their basic body of letters. In the course of our joint work, we have identified a set of characterizations unique to the Arabic script or order to provide a foundation for designers to create Arabic typefaces that are rooted in the script, but leave enough room for artistic freedom. This goal is ultimately to enrich the contemporary practice of Arabic type design while preserving cultural authenticity.

The founding structural, aesthetic and decorative characteristics are derived from the properties of the script, and can be easily turned into variables or parameters for type design.

SLANT The slant shapes the overall rhythm of the text as well as the main axis of letters. It is composed of a horizontal axis and a vertical axis. The horizontal axis is made visible through the horizontal connectivity of letters. The slant can be zero degrees and coincide with the baseline, or be inclined to the degrees, seven degrees, etc., in which case words will show a variable distance from the baseline. The vertical axis is mainly traced by the directions of ascending letters and the axis letters. (Figure 6)

CASCADING Cascading is a "vertical effect" caused by letters that form a top connection instead of a horizontal one. These letters include an occasional ash in the writing level. Contrary to the popular belief, this characteristic is a common feature across all Arabic writing styles (from most ancient form to handwritten, calligraphic, etc.) (Figure 6)

SCRIPT GRAMMAR Script grammar is a set of conventions that dictates the shape of a letter in its context or within a letter sequence. Whether to keep a balanced optical

harmony or to avoid aesthetic redundancy and confusion in letter recognition. Arabic writing and all its styles have been built upon these conventions, as seen from the serifed to the most mature and elaborate forms of the script. (Figure 6)

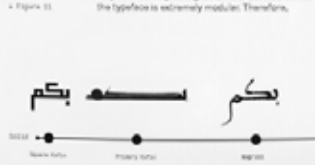
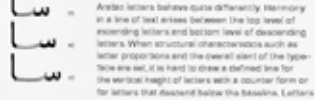
PROPORTIONS As previously mentioned, many dimensions, relationships of heads of letters to their bodies and interrelationships between letter dimensions are precisely and clearly set out in strict sets of graphic rules for some styles and lesser systems for others. (Figure 7)

CONTRAST & STRESS Unlike the more straightforward individual types of contrast in Latin script, namely transition and expansion, Arabic contrast is comparatively more complex. Pen shifts, rhythms, simultaneous expansion and transition, and various uses of the pen can all happen at once. Despite its apparent simplicity, Arabic calligraphy involves a significant degree of discernibility. Across all Arabic styles, the prevailing stress is a horizontal one. However, there are also some styles with a more dominant vertical stress, or an almost equally distributed vertical/horizontal one. (Figure 8)

ALTERNATION AND SWASHES A large number of letters have different alternation forms for purely decorative purposes. Some of these are associated or have set swash characters. They are generally used for emphasis and to provide higher levels of aesthetics in handwriting. They provide breathing spaces within ascended text and a visual elasticity that is truly unique to Arabic. (Figure 9)

ELONGATION & TEXT Since Arabic is, for the most part, a consonant script, text alignment or justification is not simply a task of enlarging and reducing the letter spacing. Aligning Arabic texts is made possible by means of a very distinctive process we call elongation. Arabic madfa, whereby the connecting strokes of the letter are horizontally extended to occupy a wider space in a line of text. This process is governed by aesthetic and harmonic considerations that arise in various specific situations. (Figure 10)

This set of characterizations represents the quintessential components of the Arabic script. They



there is no such thing as an x-height in Arabic, which is visible as there is no 'x' in Arabic either (Figure 12) — next to the horizontal baseline, there are also frequently one or two descending lines, as do short vowels or characters below lines, for example. A type designer must not only consider these levels of characters (that can have relations between lines of writing), it is important to note that Arabic texts originating in the same context as Latin equivalents are generally shorter.

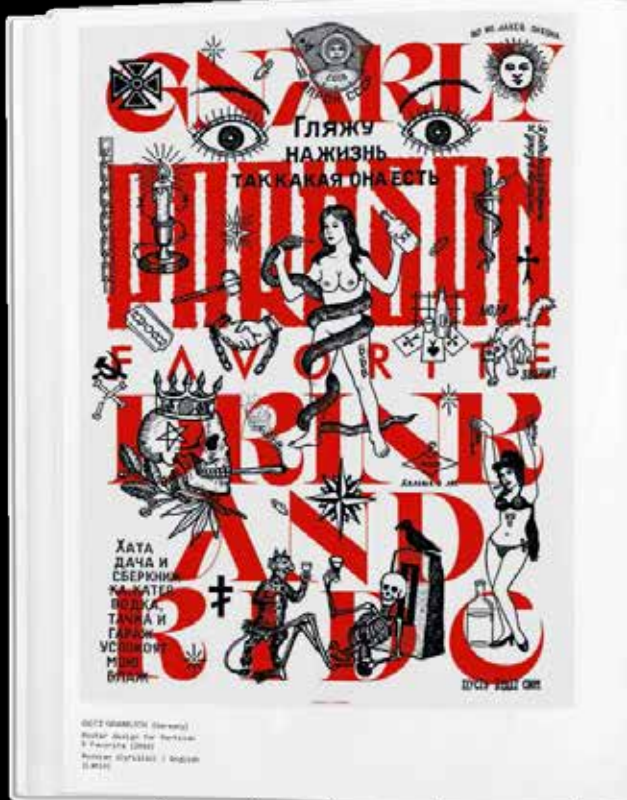
Font weights and extensions have recently begun to be explored in Arabic type design. As with certain existing Arabic scripts, the challenge there are few guidelines beyond the type designer's taste and artistic and personal views when expanding across weights and playing with letter proportions and proportions.

COMPARISON WITH LATIN SCRIPT

Unlike the Latin alphabet, Arabic does not have three fixed lines for all the letters. Arabic letters behave quite differently, depending on a line of text arises between the top level of ascending letters and bottom level of descending letters. When structural characteristics such as letter proportions and the overall slant of the typeface are set, the designer has to create a defined line for the vertical height of letters with a contour form or for letters that descend below the baseline. Letters vary considerably in height from the baseline unless the typeface is extremely modern. Therefore,

BILINGUAL APPROACH AND TYPE DESIGN

The process of Arabic type design is not in its infancy, yet it is non-linear with several challenges, including multilingual designs, type solutions that answer increasingly complex needs, adapting technology for use with the script, and a lack of grounding, research and education. In a region where different



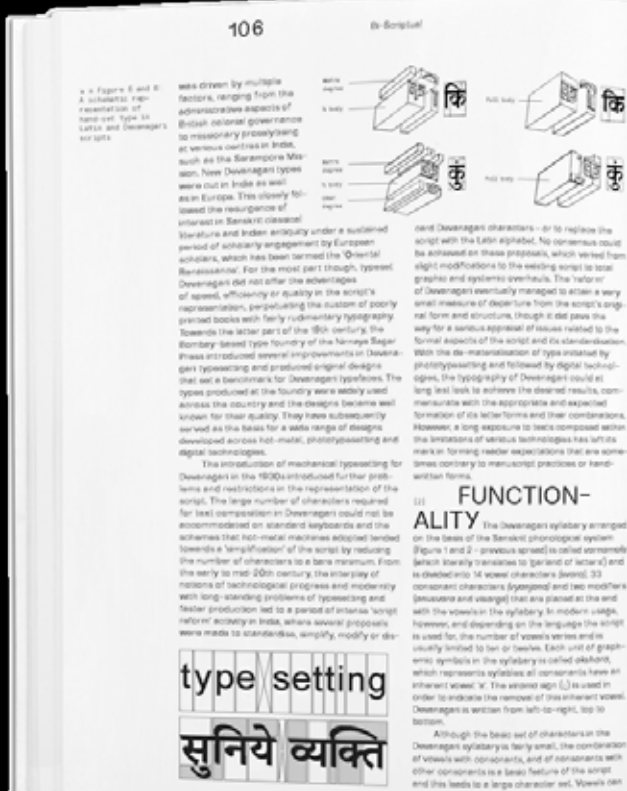
POSTER DESIGN (SERBIA)
Poster design for Serbia
© Filipina (2002)
Poster: Filipina / Serbia
(2002)



Широкая кисть и чёрный цвет уравнивают все языки. Это универсальный черно-белый язык.
A thick brush and black colour make all the languages equal. This is a white-and-black language that is universal.

PETER BANKOV (SERBIA)
Poster design for an exhibition of Peter Bankov in Serbia
© Filipina (2002)
Poster: Filipina / Serbia
(2002)

EVIL BEAR BORIS BAZE LIQ (SERBIA)
Poster design for Boris Baze Liq
© Filipina (2002)
Poster: Filipina / Serbia
(2002)



... as Figures 6 and 8, a solution for representation of some Cyrillic letters and Dejavu's script was chosen by multiple factors, ranging from the administrative aspects of British colonial government to missionary proselytizing at various centres in India, such as the Bangalore Mission. New Dejavu types were not in India as well as in Europe. This closely followed the resurgence of interest in Benkard classical literature and Indian antiquity under a sustained period of voluntary engagement by European scholars, which has been termed the 'Oriental Renaissance'. For the most part though, typset Dejavu did not offer the advantages of speed, efficiency or quality in the script's representation, perpetuating the custom of poorly printed books with fairly rudimentary typography. Towards the latter part of the 19th century, the Bombay based type foundry of the Varney Segar Press introduced several improvements in Dejavu typesetting and produced original designs that set a benchmark for Dejavu typofaces. The types produced at the foundry were widely used across the country and the designs became well known for their quality. They have subsequently served as the basis for a wide range of designs developed across hot-metal, photocomposing and digital technologies.

The introduction of mechanical typesetting for Dejavu in the 1920s introduced further problems and restrictions in the representation of the script. The large number of characters required for text composition in Dejavu could not be accommodated on standard keyboards and the schemes that hot-metal machines adopted tended towards a 'simplification' of the script by reducing the number of characters to a bare minimum. From the early to mid 20th century, the interplay of notions of technological progress and modernity with long-standing problems of typesetting and faster production led to a period of intense script reform activity in India, where several proposals were made to standardise, simplify, modify or design new scripts.



... and Dejavu characters – or to replace the script with the Latin alphabet. No consensus could be achieved on these proposals, which varied from slight modifications to the writing script to total graphics and systems overhauls. The 'vocalism' of Dejavu eventually managed to attain a very small measure of deviance from the script's original form and structure, though it did pave the way for a serious appraisal of issues related to the formal aspects of the script and its standardisation. With the de-materialisation of type initiated by photocomposing and followed by digital technologies, the typography of Dejavu could at long last look to achieve the desired results, commensurate with the appropriate and expected formation of its letterforms and their combinations. However, a long exposure to texts composed within the limitations of various technologies has left its mark in forming reader expectations that are sometimes contrary to manuscript practices or handwritten forms.

FUNCTIONALITY The Dejavu script arranged on the basis of the Benkard phonogram system (Figures 1 and 2 – previous spread) is called *semiphona* (which loosely translates to 'part of letters') and is dedicated to 34 vowel characters (diphthongs) and two modifiers (auxiliary and vowel sign) that are placed at the end with the vowels in the syllable. In modern usage, however, and depending on the language the script is used for, the number of vowels varies and is usually limited to ten or twelve. Each unit of graphemic symbols in the syllable is called *akshara*, which represents syllables of consonants (have an inherent vowel). The vowel sign (V) is used in order to indicate the removal of the inherent vowel. Dejavu is written from left-to-right, top to bottom.

Although the basic set of characters in the Dejavu syllabary being small, the combination of vowels with consonants, and of consonants with other consonants is a basic feature of the script and this leads to a large character set. Vowels can

type setting
सुनिये व्यक्ति



... be represented independently as shown in the syllabary. But when vowels combine with consonants they take the form of vowel signs or modifiers, forming what can be called syllable features (Figure 7). These vowel signs are placed above, below or on either side of the base consonant – the position of each vowel sign is predefined, i.e. the sign for the vowel 'short i' always joins under the base character. This combination can show a fair amount of variation based on the height at which the vowel sign attaches to the base character, the width of base character to be covered by the vowel sign, the termination at which the vowel sign joins, etc. However, the larger variation derives from the fact that consonants also combine with other consonants, by the removal of the preceding vowel, resulting in what are known as *aksharabhar* or 'conjoined' characters (Figure 8). These combinations can be represented in various



... on the frequency of the occurrence of the consonants, based on the language coverage aimed for. Regional preferences for particular characters also mean that elements that are required for specific characters and their combinations. The syllabary in Hindi can vary from 400 to 1,000. Depending on these factors, and not all forms of a particular combination may always be available in a given typoface.

COMPARISON WITH LATIN SCRIPT

The traditional stress in Dejavu writing derives from the read or bamboo pen, which is cut at an angle opposite to that of the Latin broad-nib pen (Figure 9). This is a critical difference as it means that at the juncture where a rounded stroke meets the vertical, the point flickens instead of blurring. This thickening is a characteristic feature of the texture of high contrast Dejavu and is crucial for its legibility, throwing the parts in violation of Latin stress results in odd effects.

Another characteristic feature of Dejavu is the horizontal 'baseline' or *aksharabhar* which is drawn over the width of each letter (when the letter appears independently) and over the width of words in a sentence, demarcating or tying together each word. The baseline as the basic organising principle in Dejavu as opposed to the baseline, and letters hang from this baseline extending downwards. Some vowel marks and modifier signs are placed above the baseline.

The division of 'vowels' in Dejavu is based primarily on stress contrast, with high contrast typofaces serving as a complement to the Latin set of typofaces which use contrast for the pair with Latin sets and typofaces. Secondary styles of Dejavu typofaces are sometimes used to complement Latin styles, but usually these are a collection of variants of the script or heavier weights.

Unlike Latin, Dejavu is a univoiced script; there are no capitals or small caps and the typographic variants are often limited to changes in



ways, horizontally as well as vertically in some instances, the resulting conjunct character retains some resemblance to the constituent combining characters, while in others there is a complete transformation into an altogether different symbol. Depending on the sounds to be represented, these combinations can occur between two, three, or more consonants, which in turn may be combined with a vowel. There are also multiple ways of representing the same combinations using a variant form of combining. Consonant-vowel combinations tend towards a preference for horizontal combinations, while classical text and Dejavu used for Benkard generally employs vertical formations of the same conjuncts.

The character set in a Dejavu typoface is thus a somewhat indeterminate issue. The number of consonant combinations included in the character sets of different typofaces depends largely

73

PARTIE 4

UNE SOLUTION À L'IMAGE DE L'HUMANITÉ

Cette remise en question des conventions typographiques et l'exploration de systèmes d'écriture hybrides témoignent de la vitalité et de la complexité des échanges culturels dans le champ du design graphique contemporain. Mais au-delà des alphabets et de la structure du texte, c'est toute la nature du langage qui évolue à mesure que de nouveaux modes d'expression émergent. Ils prolongent et bousculent les cadres établis, ouvrant la voie à une communication où la lettre dialogue avec l'image, et où la recherche d'un langage universel se réinvente sans cesse.

UN PONT PAR-DELÀ LES LANGUES ?

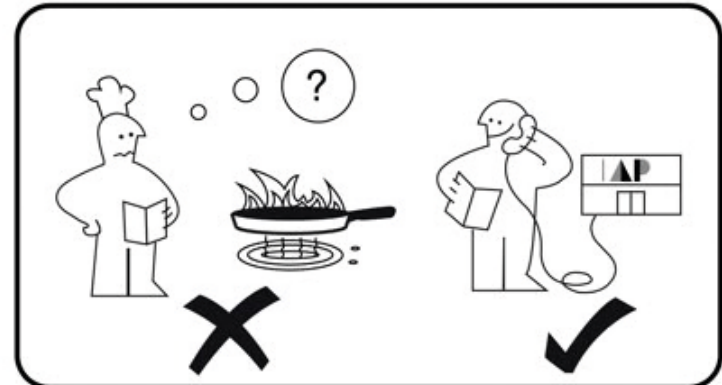
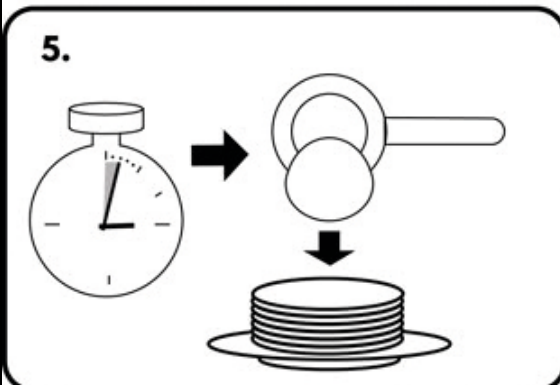
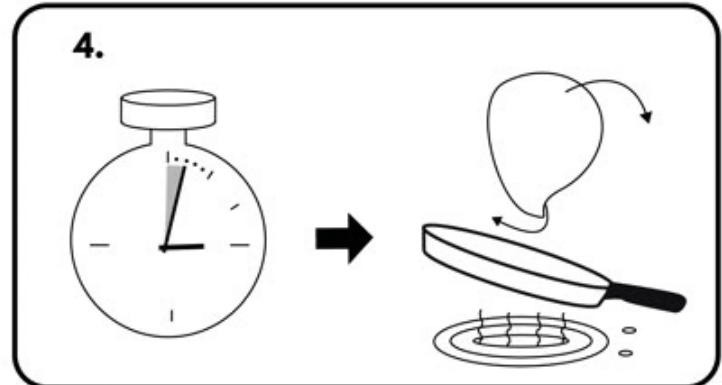
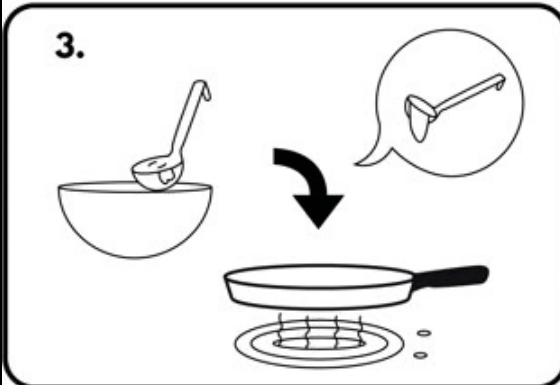
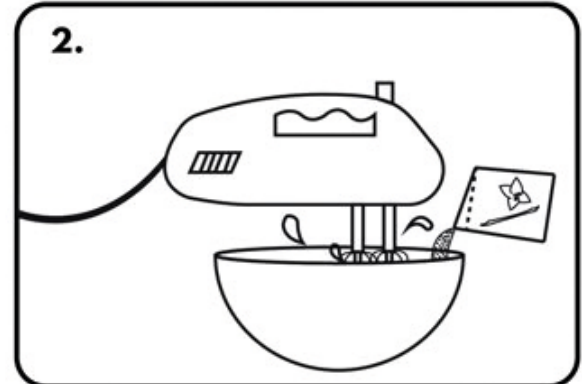
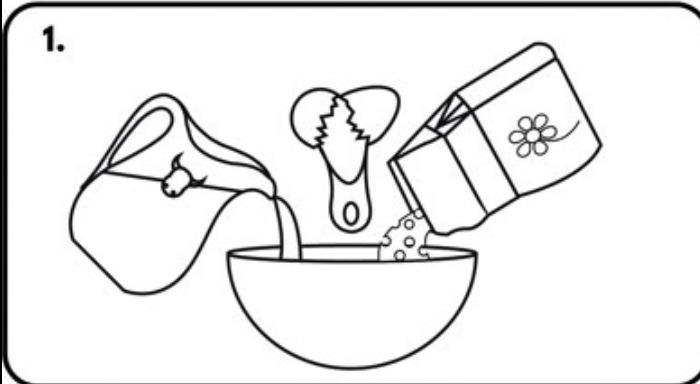
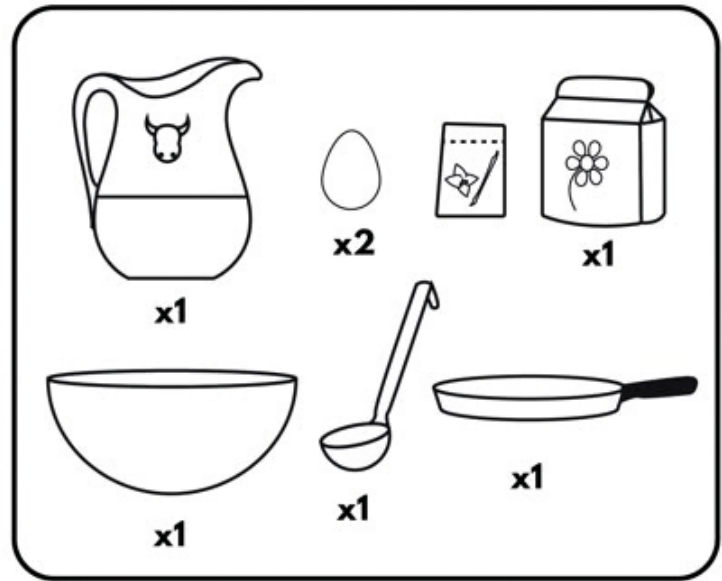
C'est dans une démarche volontairement laborieuse que naissent ces formes graphiques, l'effort étant d'autant plus perturbant que notre cerveau aime à se complaire dans les systèmes faciles et familiers. Repousser les limites est alors une double épreuve et le lecteur doit ensuite apprendre à les apprivoiser. Repousser les frontières de la typographie, c'est aussi accepter de naviguer dans des systèmes hybrides, où la lettre côtoie l'image. Dans ce contexte, l'apparition des émojis s'inscrit comme une extension – ou une remise en cause – de ces systèmes établis. Les émojis, en tant que langage visuel universel, bousculent la linéarité et la hiérarchie du texte alphabétique. Ils offrent une alternative à la barrière de la langue, et quand on manque de mots, quoi de mieux que des images ? Nos ancêtres utilisaient, depuis l'aube de l'Humanité, peintures et fresques pour raconter mythes et récits, et aujourd'hui se forment des banques de pictogrammes dont le sens est concentré, pour faciliter la compréhension, s'orienter et se repérer.

Leur utilisation est particulièrement adaptée à des supports tels que les modes d'emploi, où le langage verbal cède la place à des schémas et des symboles. Ceux-ci, parce qu'ils représentent des actions mécaniques, acquièrent une dimension universelle. Puisqu'il s'agit d'objets et d'instructions techniques ou de protocoles stricts, la subtilité, souvent associée à la subjectivité, n'a plus lieu d'être.

La référence la plus évidente est celle des notices techniques pour les meubles IKEA, dont la mise en page est devenue tellement connue qu'elle est désormais détournée pour d'autres guides (cf. *photo de droite*). Ces marches à suivre sont aussi utilisées dans la sécurité, pour former aux bons gestes lors de moments de crise. Ces prospectus utilisent les images (en plus des mots) pour clarifier le propos et améliorer la mémorisation : utiliser différents biais de réception de l'information multiplie les chances d'acquiescer le réflexe.

**Notice
pour une recette
de pancakes,
qui reprend
les codes des fiches
de montage IKEA**

PÄNKAKE



BON APPETIT!

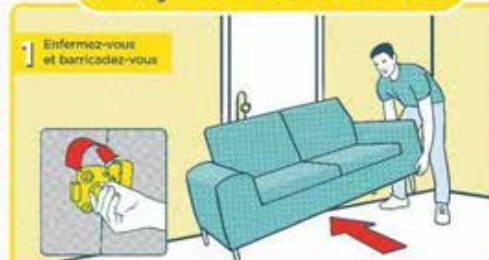
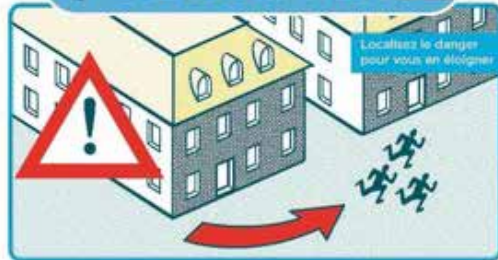
RÉAGIR EN CAS D'ATTAQUE TERRORISTE

AVANT L'ARRIVÉE DES FORCES DE L'ORDRE, CES COMPORTEMENTS PEUVENT VOUS SAUVER

1/ S'ÉCHAPPER

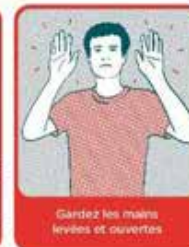
si c'est impossible

2/ SE CACHER



3/ ALERTE

ET OBÉIR AUX FORCES DE L'ORDRE



VIGILANCE

- Témoin d'une situation ou d'un comportement suspect, vous devez contacter les forces de l'ordre (17 ou 112)
- Quand vous entrez dans un lieu, repérez les **sorties de secours**
- Ne diffusez aucune information sur l'intervention des forces de l'ordre
- Ne diffusez pas de rumeurs ou d'informations non vérifiées sur Internet et les réseaux sociaux
- Sur les réseaux sociaux, suivez les comptes @Place_Beauvau et @gouvernementfr



Pour en savoir plus :
www.gouvernement.fr/reagir-attaque-terroriste



Notice Réagir en cas d'attaque terroriste, République française, campagne de sensibilisation gouvernementale pour préparer et protéger les citoyen·nes face à la menace terroriste (depuis les attentats du 13 novembre 2015)

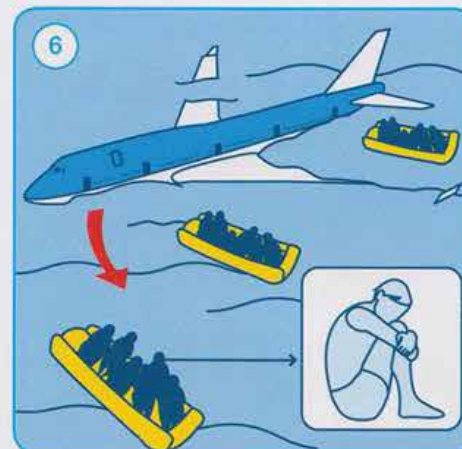
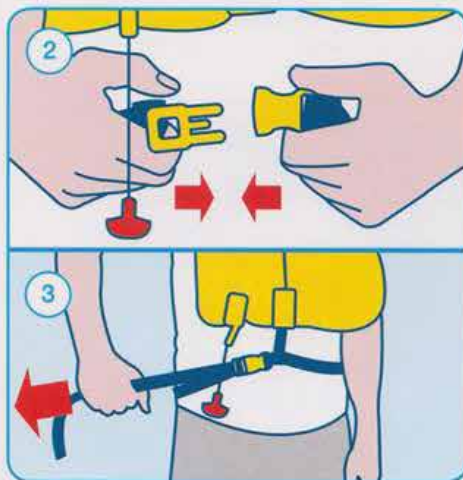
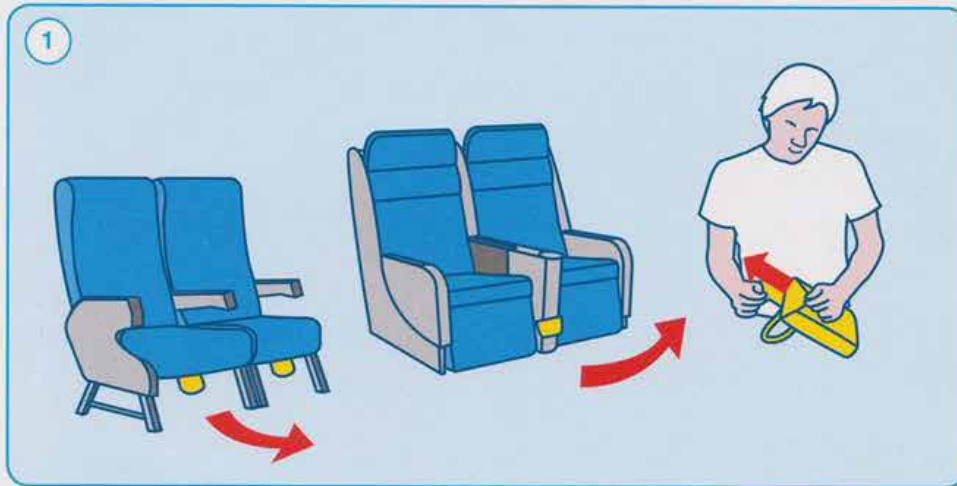
Notice Sécurité à bord, compagnie aérienne KLM Royal Dutch Airlines



Safety on board

747-400

Life Vest



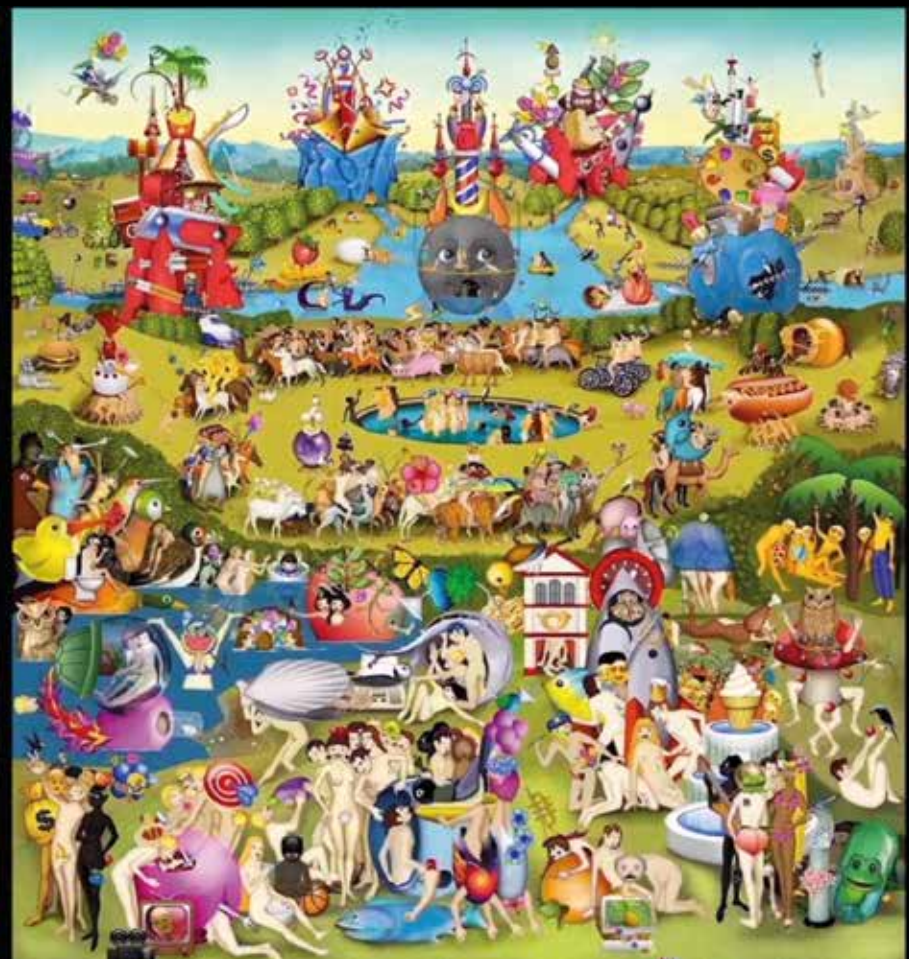
Il y a ensuite l'enjeu de l'échange en direct. Bien que les intelligences artificielles permettent aujourd'hui de traduire automatiquement les messages sur les différents médias sociaux, la nécessité d'un langage non-verbal et visuel a permis de faire émerger une autre façon de s'exprimer, surtout de parler de ses émotions par les émojis. Cette démarche de simplification et d'instantanéité coïncide avec le fait que sur Internet, notre attention est limitée. Les émojis sont apparus au Japon dans les années 1990. Ils sont devenus un langage visuel qui a changé notre façon de réagir, d'écrire et de considérer les objets associés à ces signes. L'emoji est en soi un pictogramme, dont l'usage est propre au numérique et dont la variété est, à la base, plus étendue que les pictogrammes classiques (cela tend d'ailleurs à ne plus être le cas). Il est codé en Unicode, un standard informatique qui référence les caractères de texte en identifiants numériques, pour faciliter les échanges en différentes langues dans le monde entier. Bien que cette universalité ne soit pas encore absolue, elle est en plein essor, et tous les ans son répertoire se met à jour pour se faire encore plus inclusif. En effet, des organismes comme *Emoji Nation* exercent un contrôle et créent une participation populaire à cette banque de référencement pour recueillir et étudier les propositions de nouveaux émojis.

Ainsi, les émojis remplacent les mots puis les images, comme lorsque Carla Gannis rend hommage à l'œuvre monumentale de Jheronimus Bosch avec *The Garden of Emoji Delights*. Chaque figure est «émotifiée», ce qui contemporanise cette œuvre emblématique. Cela dit une chose: l'Humaine d'hier n'est pas si différent de l'Humaine d'aujourd'hui. Bosch se questionnait déjà sur la morale chrétienne et les plaisirs terrestres, et Gannis transpose ces interrogations à notre société. Bien que nécessitant une certaine culture artistique ou au moins religieuse pour capter le clin d'œil, cette œuvre élargit encore le champ: Internet nous permet non seulement de communiquer avec les autres dans le présent (voir l'instantané) mais il nous met aussi en rapport avec le passé, et nous permet de nous y replonger.

Il faut pouvoir se décentrer de sa perception pour arriver à mieux comprendre l'environnement qui nous entoure et les gens que nous croisons. C'est dans cette conscience partagée et la contribution de chacune que se dessine l'esquisse d'un langage commun, où toutes peuvent trouver voix au chapitre. Quelques dissonances persistent, car les émojis et dérivés peuvent demander un effort de décodage, et le consortium Unicode questionne par sa non-accessibilité. Le langage Unicode a un nombre de caractères limités et ce sont de grandes actrices de la tech, qui ont les moyens de faire partie du jeu, qui décident quels icônes seront choisis. Pas vraiment une action citoyenne donc, pour autant, cette voie n'en demeure pas moins l'une des plus prometteuses. Là où la typographie traditionnelle s'appuie sur des lois hiérarchiques et des conventions de lecture, l'usage des émojis force le lecteur à sortir de sa zone de confort, à accepter l'ambiguïté, la polysémie, la subjectivité du signe pictographique.

Triptyque *The Garden of Earthly Delights* ou *Le Jardin des délices*, Jheronimus VAN AKEN dit BOSCH, huile sur bois, 220 × 389 cm, musée du Prado, Madrid (1503-1504)

Triptyque *The Garden of Emoji Delights*, Carla GANNIS, collage digital et animation Vimeo (5 min 36 s), 86 × 152 cm (2014)



L'ÉMOTION EST L'ALPHABET DU MONDE

Le langage universel semble être finalement un langage qui se passe de mots. Il ne lui suffit pas pour autant de s'appuyer uniquement sur les outils numériques, qui ne remplacent pas l'interaction humaine, la médiation culturelle et l'apprentissage des compétences interculturelles. L'automatisation supportée via IA questionne encore pour des raisons éthiques, mais tend à envahir (au grand damne de certaines) les plateformes globales. Par ailleurs, émojis et pictogrammes ont aussi leur limite, dans l'absence de nuances contextuelles, et dans les contre-sens créés par la polysémie, parfois au sein d'une seule et même culture. On peut citer en exemple la phrase en mandarin « Bacon and sausage, vegetable and noodles » qui lorsque prononcée avec un certain accent peut être comprise comme « Libérez Hong Kong, révolution de nos temps ».

De même, par suite de la censure de l'état chinois sur l'hashtag #metoo, les internautes ont rusé. Ces deux émojis, si énoncés, se prononcent « mitu » en phonétique. C'est la traduction littérale de « rice bunny », qui a donc remplacé le hashtag anglais sur les forums chinois. Face à ces ambiguïtés, une question persiste: sur quoi peut-on fonder une communication universelle? Peut-être faut-il se tourner vers ce qui transcende les codes et les et les systèmes de signes, vers ce qui touche à l'essence même de l'expérience humaine?

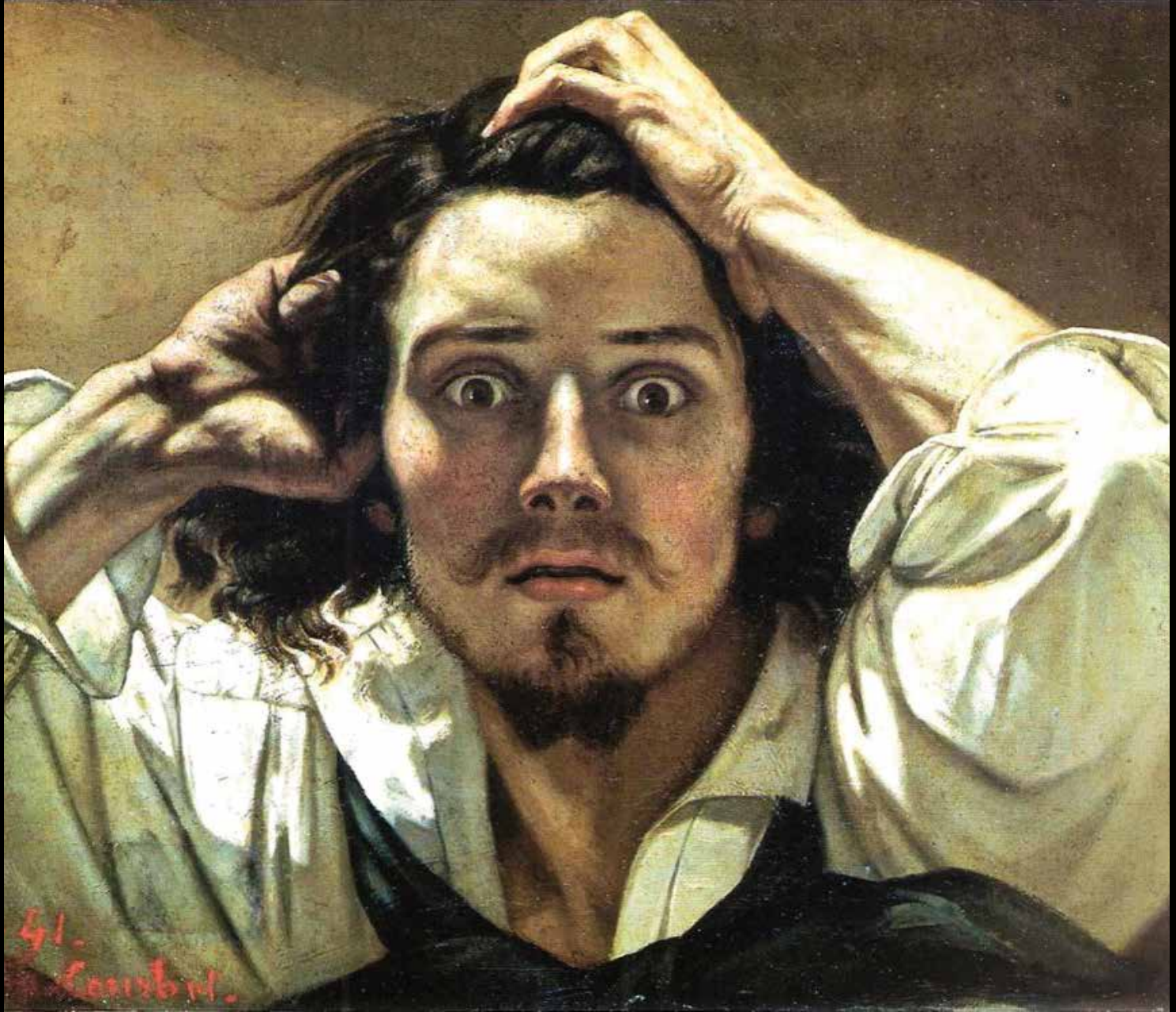
Il semble qu'une compréhension universelle soit possible dans l'expression d'émotions « fondamentales »: Douleur et Amour. « Les mots ne suffisent pas pour raconter ça » alors on fait place aux gestes, aux expressions faciales et aux postures. Tout cela est perçu et compris comme un langage en propre. L'inconscient collectif (Jung), qui relie chaque personne, semble permettre perception et compréhension de ces signes de façon innée. Des études transculturelles (notamment les travaux de Paul Ekman avec des tribus autochtones d'Amérique centrale) montrent que des personnes issues de cultures très différentes reconnaissent et expriment des émotions dites « fondamentales » (joie, tristesse, peur, colère, dégoût, surprise) de façon similaire. David Matsumoto et Bob Willingham de l'université de San Francisco ont également étudié les expressions faciales des athlètes paralympiques malvoyants ou non-voyants et olympiques voyants lors des jeux 2004 pour analyser d'éventuelles différences. Ils ont observé qu'il n'y avait pas de différences entre les valides et les aveugles dans la conception « des actions faciales individuelles ou dans les configurations d'émotion faciale ». Cette capacité serait donc dans les réglages de base de notre cerveau, puisque produite sans qu'on ait besoin de les observer? Certains gestes, postures ou mimiques plus complexes sont par contre spécifiques à une culture ou à un groupe social et s'apprennent par l'observation, l'imitation et l'interaction sociale (notamment lors de la petite enfance).





**Les Amants, René MAGRITTE, huile sur toile,
54 × 73,4 cm, Museum of Modern Art,
New York, États-Unis (1928)**

**Radha et Krishna un paysage paradisiaque,
école pahari, feuillet d'un Gita Govinda,
Museum Rietberg Zurich, Suisse
(vers 1775-1778)**



Autoportrait *Le Désespéré*, Gustave COURBET, huile sur toile, 45 × 54 cm, Conseil Investissement Art BNP Paribas, collection particulière (1843-1845)



Vieil homme en pleurs ou At Eternity's Gate, Vincent VAN GOGH , huile sur toile, 81 × 65 cm, musée Kröller-Müller, Otterlo, Pays-Bas (1890)



Extraits
Chirologia,
or The Natural
Language
of the Hand,
John BULWER,
livre de 15 x 23 cm
(1644)



Certains thèmes comme la guerre, le deuil, le couple, la natalité, forment le schéma d'un cycle vital et incontournable. Ces expériences sont un moteur pour chaque individu et transcendent les religions et les cultures.

Nombreuses (si ce n'est toutes d'une certaine façon) sont les artistes à avoir traité l'une ou l'autre de ces expériences intenses et essentielles. Le désespoir dans le visage de *La terreur de la guerre* ou *La petite fille au napalm* de Nick Ut/ Nguyen Thanh Nghe/ Huynh Cong Phuc (débat en cours sur l'auteur réel, cf. *Annexes*), est le même que celui de *L'enfant juif de Varsovie* de l'album du S.S. Jürgen Stroop. Nathan Réra, maître de conférences en histoire de l'art à l'université de Poitiers, en parle en disant: «Dans les deux cas, ce sont des enfants victimes de la guerre, victimes de la barbarie, qui deviennent des figures universelles, des symboles de l'innocence meurtrie. Dans les deux cas, c'est un recadrage qui permet de faire basculer ces deux images dans le régime de l'icône». *Le Désespéré* de Courbet l'exprime par l'expression faciale alors que le *Vieil homme en pleurs* de Van Gogh le raconte par la posture. Les illustrations du poème hindou *Gita-Govinda* datant du XII^{ème} siècle montraient déjà les mêmes codes pour dépeindre l'amour entre le dieu Krishna et sa compagne Radha que ceux que l'on retrouve dans les postures du *Baiser* de Klimt (1909) ou dans *Les Amants* de Magritte (1928).

Communiquer avec le corps et le visage n'est pas la seule option. En termes de langage corporel, les mains prennent aussi une place importante dans la transmission d'informations: elles sont le support de l'écriture, un soutien du parlé et un langage en soi (langues des signes notamment). Elles sont étudiées depuis l'Antiquité, où les signes de mains étaient déjà des conditions essentielles à une bonne rhétorique. Au XVII^{ème} siècle, le philosophe John Bulwer proposait déjà un catalogue pour référencer ces signes, intitulé *Chirologia, or the Natural Language of the Hand* (qui va ensuite le mener à échanger avec les sourds et à développer une langue des signes); et ce qui a inspiré un magazine pour l'organisation *International Society for Gesture Studies*, depuis 2022. Contrairement au projet Typannot, présenté précédemment, qui s'adresse spécifiquement aux personnes utilisant les langues des signes et ne pouvant recourir à la langue parlée, certains gestes manuels se sont diffusés bien au-delà de ces communautés. Ces signes, adoptés internationalement et utilisés par des personnes valides, témoignent de la force expressive du langage non verbal dans la communication humaine. Le projet photographique de Lou-Lou van Staaveren & Guus Kaandorp pour le n°13 du magazine *MacGuffin* intitulé *Gestures*, recense certains de ces codes gestuels. Ces quelques signes sont considérés comme universels par leur simplicité de reproduction et leur immédiateté.

Napalm Girl,
Nick UT,
Kodak Tri-X 400,
argentique
24 × 36 mm
(format 35 mm)
(8 juin 1972)

L'enfant juif
de Varsovie,
ANONYME,
photographie
argentique,
issue de l'album
du SS Jürgen Stroop
(1943, entre le 19
avril et le 16 mai)



The Falling Man,
Richard DREW,
photographie
couleur,
Nikon DCS-620 ,
World Trade Center,
New York
(1 septembre 2001,
à 9h41)





THUMB OF POWER
 An ancient but increasingly ubiquitous gesture. The use of a clenched fist with a thumb protruding over the top became strongly associated with Bill Clinton during his run to being elected president of the United States. It is now so widely used in politics that it has become known as the 'politicians thumb' or the 'thumb of power'.
 While it lacks precise meaning, the roots of the gesture are thought to go back to the practice of rhetoric established in classical European societies. The protruding thumb and clenched fist can be imagined as holding an imaginary baton, used to measure out the rhythm of the speaker's diction. Some also see the gesture as a less aggressive and more media-friendly version of the finger-point.
 The connection of the teaching of rhetoric in private schools and the overwhelming number of politicians that are privately educated is another means of explaining the prevalence of the gesture. Used as shorthand to denote authority and status, regardless of the validity of the point one is making.



VAR
 A now ubiquitous and globally-common gesture that still nonetheless he unknown to anyone who does not watch the world's most popular sport. Following decades of complaints about slow-moving rules in football, FIFA, football's governing body, introduced VAR (Video Assistant Refereeing) to most major leagues. When a contentious and potentially game-changing decision is to be made, a referee is instructed by an assistant watching a pitch-side monitor and review the incident again.
 The symbol to indicate that a VAR check will take place involves

tracing the shape of a rectangular television screen with the two index fingers, starting together at the top and moving in unison to describe opposite sides of the rectangle before joining up again at the bottom.
 The technology, while promising greater clarity and better decision making, is largely seen as an unmitigated disaster, with lengthy delays to games as clubs protest and replays in full are shown. Added to this is the fact that it seems that the technology has not been supposed to end up between the game, largely due to its complexity.



TWO FIST TWO FISTS
 During the Occupy protest movement that spread across the world in 2011 a series of non-verbal gestures were developed in order to negotiate decisions during meetings. It became a method of reaching agreement that allowed for simultaneous decisions that might be made in which a large number of people were gathered without access to power and microphones. Two fist two fists, used to signal agreement, became a highly recognizable part of the gestural vocabulary of the Occupy movement. Palms facing outwards, fingers stretched upwards and wiggling rapidly, looking not disim-

ilar to two-fists. The gesture was borrowed from the American Sign Language, who in turn adapted it from the American Sign Language word for 'agreement'. Two fist two fists have since spread beyond the Occupy movement and might be found in other sites of protest and in group meetings with an emphasis on procedural democracy and general cooperation. They have also become part of Zoom etiquette as a means of avoiding cross-talk.

Pages de l'article Gestures,
 The Letter, MacGuffin n13
 photographies couleurs
 de Lou-Lou VAN STAAVEREN
 et Guus KAANDORP,
 texte par Eliot HAWORTH
 21 x 28 cm(2023)



SMART PHONE
With skills in culture and technology, many gestures that were once commonplace are becoming redundant or changing from the absolute. The 'cell' and 'gesture' mimed an extended thumb and little finger, mimicking the keypad and handset of a traditional landline or pay booth phone.

However, with the advent of tablet-shaped smart phones, a simple flat hand held in the air has become a common replacement. In 2020 the TikTok Dance Awards were viral after posting a video in which he asks his family

to mime calling someone on the phone, with a clear generational gap between using a flat with extended fingers or holding a flat hand.

Although if one watches the video closely, it is possible to detect a state of confusion on his children's faces as they pause to figure out how best to mime calling someone who actually calls people any more.

Other gestures facing cultural redundancy include the 'writing a cheque' gesture for paying a bill, or rubbing fingers together for money with contactless payments increasingly phasing out both cheque-writing and the use of cash.



STOP
During the COVID-19 pandemic, if people were forced to isolate at home, observers note about these back to living conditions with either partners or family members in 2020 the Women's Funding Network and the Canadian

Women's Foundation promoted a sign that was intended to help people communicating over video calls and social media to signal the need for help quickly and discreetly without drawing attention to themselves or leaving an online trace.

The gesture involves facing the palm away from oneself, tucking the thumb against the palm and bringing the remaining four fingers down over it into a closed fist. The gesture picked up momentum by being shared extensively on TikTok. In use then became further established in 2021 when a girl who had been abducted from her home in North Carolina was rescued after flashing the sign to bystanders from the passenger seat of a car being driven by her kidnapper as they travelled through the state of Kentucky. The gesture has since been introduced to spaces such as the construction industry with high risk of human trafficking and modern slavery, particularly where language barriers may prove an issue in seeking help.



FINGER HEART
Involves crossing thumb over index finger, as though one were snapping one's fingers. This gesture, also known as the 'mini heart' or 'tiny heart', was popularized by K-Pop idols and is used to express love and affection for something or someone. It is often mimed as though one has produced a heart from the left-hand chest pocket and is offering it to the recipient, making for a quieter, more restrained way of showing one's affection than a big two-handed love heart sign.

With the spread of Korean pop culture across the globe over the last decade, a movement known as Hallyu, the finger heart has become ubiquitous and has transcended geographic boundaries, just as the 'OK' gesture became heavily synonymous with American cultural dominance in the 20th century. In 2022 president Joe Biden was photographed in the White House office making the sign alongside the members of the Korean boyband BTS.



OK
Made by joining index finger to thumb in a circle and fanning out the remaining three fingers from the palm, which faces away from the gesture. In modern usage, the gesture is most often associated with something being good, and in the 20th century has become synonymous with the term 'OK'. However, despite the shape of the fingers looking very much like the letters, the origin of the hand sign is fuzzy and likely traces back to the 19th century. Opposite the original Italian 'figura' (gesture) Giovanni Morini suggested that there was a need to the gesture by

the art of rhetoric, quoting the Roman teacher Quintilian in his *Institutio Oratoria*, which at times would be orator's the postmaster's public speaking. If the two fingers touch the middle of the right hand side of the thumb-side with the remaining two other fingers being straight, or shall meet a specific gesture, said some 17th-century scholar, the hand looks like the gesture formed from being used to mark out a particular web with white walls during a public meeting, in becoming the initially asymmetric web, something being good and control.

Whatever the true origin, the gesture is not widely thought to be

originally used as an insult, something someone, while in Rome it became known with the thumb being extended. A similar gesture, the gesture has further spread through other cultures. In 2017 an online post that originated on the internet, which involved pointing, following trends and following the fashion for 'OK' signs had been appropriated for the right gesture. However, the sign soon spiralled and through regular usage became a gesture of protest used by abolitionists in America. In 2020 the gesture was widely recognized as a symbol of love for the Anti-Discrimination League.

Spécimen LL Kleisch,
Chiachi CHAO,
Linotype
(2024)

TERRITOIRES MOUVANTS

Cependant, cette tradition gestuelle ne saurait être envisagée comme un système figé. Elle s'inscrit, au contraire, dans une dynamique d'évolution et de transformation constante. Déjà présentes sur les murs de la *Cueva de las Manos* en Argentine depuis 13 000 ans, où à l'autre bout du monde dans la grotte du Pech Merle dans le Lotte, les traces de mains sont universelles. Pour autant, leur sens s'est perdu depuis. Cela montre que les gestes, loin de constituer des signes inaltérables, se chargent de significations nouvelles, en perdent, tout en conservant, en filigrane, les traces de certains de leurs usages antérieurs.

C'est précisément dans cette superposition de strates de sens que le concept de palimpseste trouve toute son sens. À l'image d'un manuscrit dont l'écriture originelle affleure sous les ajouts successifs, la gestuelle universelle se présente comme un palimpseste vivant, où chaque culture, chaque époque, vient inscrire sa propre interprétation sans jamais effacer totalement les empreintes du passé. Ainsi, la prétendue universalité du geste n'est-elle jamais absolue, mais toujours en devenir. C'est en réalité le cas de tous les langages universels que l'on saurait penser.

Ainsi, il est peu étonnant de découvrir que l'hégémonie de l'alphabet latin est en train de laisser place dans le monde typographique à une réécriture des normes et à une réinvention des codes. On pensera notamment à des typographies comme *Kufur* ou *Kleisch*. Ces typographies ont été dessinées par des typographes biculturels et bilingues à qui il tenait à cœur de créer une facilité d'utilisation et une harmonie entre les langues. La scripte latine de ces typographies n'est pas le « modèle » qui sert à dessiner les autres scriptes, c'est l'inverse.

Kleisch en alphabet latin est conçue pour correspondre sur un certain nombre de paramètres visuels à diverses polices de caractères chinoises, japonaises ou coréennes en caractères *Ming*, et renverser le processus habituel de conception typographique occidentale. *Kufur* est une fonte arabe non publiée basée sur une adaptation lettrée de la calligraphie kufique (écriture ornementale arabe).

PROV“挑
 (01) “歌
 中多
 平 Takuma
 Nakahira
 卓木 Kōji
 馬浩二 Taki,

森山 大道
 Daidō
 Moriyama,
 岡
 プロヴォーク
 田 隆彦
 Takahiko
 Okadayama

From Study

From Study

After some research, I had an image of the typeface in my head. It will be a combination between B&B, Van Dijk and Fleischmann. All containing good proportions, a height, generous counters to match with Ming types. Apart from that, they all share some similarities with Ming in their own different ways.

From Study

To understand the connection, I may have to use the theory from Carré Nouvellet. In *The Similar Theory of Writing* (Novellet) classifies two different kinds of contrast from pen-to-the pressure and the expansion. He coined the term *translation* (in) to describe the contrast created by the broad nibs, which path is created by two constant but points of the nib that he calls *counterpoint*. The entire Renaissance type is based on the translation model. The expansion is the model that describes strokes created by nibs. Its contrast renders from the expansion of the nib which follows the path symmetrically on two sides. The Baroque types are based on the expansion model. In transitional types, it could be the mix of both.

The tool of Chinese calligraphy was based on neither broad nib nor expansion nib, but brushes. If we view Ming typefaces through the lens of Novellet's theory, the strokes from brushes have the characteristics of both, because the brush can control the thickness by applying pressure and yet we can see the direction of the pen in the terminals of Ming that are similar to the translation model.

In many typefaces produced from the Baroque area, there have the traits of two models, particularly from Van Dijk and K&F. It could be observed from the top left-hand terminal of "c", "t", "a", that they started to integrate the expansion model into the strokes. The flat serif and the upright "n" are also another sign of the expansion model. However, the translation model still dominates the shapes of letters, most obvious from the bowl of the letter "b", "d", "g", "q".

A E G Q R S
 a b c d e f g h i
 o r s t u y a e f g



老 E

From Study

The letterforms are not only determined by the tools but also by the way they were written. There are many common traits between Ming and the types of Fleischmann. In the calligraphy of kind (Shenhou) of Ming, most of the strokes are terminated with a stress stroke (力). In the terminals of "b", "d" in Fleischmann (26), there's always a return or power of stroke, that causes dynamic terminals.

From Study

One of the differences between Chinese and Latin scripts in the writing tempo is Latin calligraphy, letters tend to write at a similar speed, whereas in Chinese brush writing, the speed is different. The straight terminal of Ming suggests the pause, and the hook is the result of the acceleration of writing speed. In the letters from Van Dijk's Ascendence, we can find the change of tempo in writing, particularly on the bottom terminal of "a", "c", "e". Nevertheless, these idiosyncratic features does not exist in the modern revival (reissue) of Van Dijk since they were based on Augustin's set and never the Ascendence. Yet, this feature was later copied further by John F&J (J&F) who was heavily influenced by Van Dijk.



C c e

c t a

abcdefghijklmnopqrst

abcdefghijklmnopqrstu

Avez-vous pensé
aux marges ?,
Sophie VELA
(1 janvier 2023)

Ce n'est pas un rejet du passé ou une *cancel culture* qui s'opère, mais une tentative de cohabitation linguistique. Il ne s'agit d'ailleurs pas uniquement d'une question propre à d'autres alphabets : cette approche évolutive soulève également des interrogations au sein même d'une seule langue. Prenons l'exemple du français, une langue réputée pour la rigidité de ses codes, notamment en matière de genre grammatical. Tout comme l'espagnol et l'italien, elle se construit de façon binaire avec féminin ou masculin, et où le masculin l'emporte sur le féminin. Il est intéressant de souligner que cette « patriarcalisation » de la langue française remonte en réalité au XVII^{ème} siècle, époque à laquelle le français a parallèlement abandonné le genre neutre. Ce n'est pas le cas des langues indo-européennes comme l'allemand ou le russe, qui font plutôt une distinction entre genre animé, genre inanimé et genre neutre. Ce que cela raconte sur notre société, c'est une scission extrêmement nette des genres dans la sphère sociale, qui ne laisse peu (voire pas) de place à *l'entre-deux* ou au *ni l'un ni l'autre* (et au reste). La visibilité des minorités de genre dans l'espace public est vivement contestée, comme en témoignent les nombreux débats publics et la proposition de loi n° 834, déposée le mardi 14 février 2023 « visant à interdire l'usage de l'écriture inclusive par les administrations publiques, les personnes morales en charge d'une mission de service public et les bénéficiaires de subventions publiques ». La vision de l'écriture comme simple technologie de transcription de sons semble avoir laissé place à une vision d'un français sacré, où toute faute est une insulte à la langue, voir même à tout ce qu'elle porte d'histoire et de culture.

Ô filles
libres,
âmes
poète^{ss}s

Amiamie,
Arthur MIRAT
Louise MASSON
Sora SAGANO
(2022)

Fonte Insolent · e,
Marie Godefroye,
BBB Typothèque
(2025)

FORMES ET PRINCIPES

Dans un échange avec Aurianne Freud/homme et Roxanne Maillet retranscrit dans la revue *Phylactère*³⁵, Afanè Sirda conte avoir toujours pensé que le caractère « o dans le a » (tel « a » où les deux lettres sont liées) existait : « quand j'écrivais foan ou paan, les animaux, je croyais que les deux lettres étaient ensemble ». Dans son roman, *Foyer*, comme lorsqu'il parle, Afanè utilise le possessif « mien » pour « mo-mon ». C'est au moment de la rédaction dactylographiée qu'il réalise que cette ligature n'existe pas³⁶.

Cette anecdote résume simplement les principes fondamentaux de la typographie non-binaire : créer de formes où les lettres se mélangent, où il n'y a plus de signe du féminin ou du masculin, mais un ensemble des deux, un entre-deux, ou mieux encore, aucun des deux. Elle consiste non pas à chercher à ajouter le féminin au masculin considéré comme neutre, mais à créer du neutre, comme l'explique la chercheuse Julie Abbou³⁷ :

« Plutôt que d'ajouter une lettre, il s'agit en fait de juxtaposer les formes masculines et féminines. Cela nécessite d'interroger la linéarité de la longue et l'aide d'un éventail typographique permettant d'introduire de la discontinuité dans le continu (éponant-e) et des formes réunissant les alternances (lecteur/trices). »

Julie Abbou, *Pratiques graphiques du genre*, 2015

L'enjeu est donc de créer de nouveaux glyphes, de nouvelles ligatures, généralement à partir de caractères déjà existants. Comme évoqué précédemment, de nouveaux mots, pronoms et accords voient le jour pour pallier l'absence du neutre en français. Mais ces mots sont encore globalement composés d'un rapprochement entre féminin et masculin, d'une suppression du point médian (ou du tiret/barre oblique/parenthèse) pour ne plus créer de distance entre les deux genres. La typographie non-binaire propose d'aller plus loin, en faisant se mélanger les genres, ou en s'en éloignant

35 - Revue graphique qui explore la retranscription du oral par le texte. Créée en 2020 par Roxanne Maillet et Aurianne Freud/homme, éditeurs Presses du Sorbonne Université, collection *Book*.

36 - Linguiste française autrice d'une thèse sur l'intersectionnalité linguistique et de nombreux articles sur le genre et l'écriture. Elle a ouvert en 2015 GLAD, revue sur le langage, le genre et les sexualités.

LES OUTILS D'INCLUSIVITÉ

complètement, à l'image des lexiques d'Alphabetz ou de l'Acodom de Bye Bye Binary, déjà cités précédemment.

Si les premières expérimentations ont été menées par des typographes francophones, l'intérêt pour la typographie inclusive se fait aussi entendre dans d'autres pays dont les langues sont latines et donc binaires. Nous avons déjà évoqué le @ utilisé en espagnol comme rencontre entre le o et le a, qui fait par exemple l'objet d'un glyphe dessiné par Il pour compléter le caractère Ouroboros d'Adel Martín Perrez.

¡L@s Bruj@s prenderan fuego!

En Italie, lors du workshop « L'ETERA NEUTRA »³⁸ à l'Institut Svizzero (Milan, janvier 2021), des propositions inédites ont été faites, créant de nouveaux caractères sans réutiliser pour base les caractères en usage. En italien, une complexité existe par rapport au français : la forme de genre est marquée au pluriel non pas par l'ajout d'un ou plusieurs caractères mais par une terminaison différente :

Féminin singulier : a - Masculin singulier : o
Féminin pluriel : e - Masculin pluriel : i

Certains caractères présents dans les fontes inclusives permettent déjà des formulations italiennes genderfuck, comme ici avec les BNM Lunch Friendly, Mülfantxe et Fluid :

ragazzi e ragazze
mortæ per la liberta



Universo Paster
Lina Sabler, Letas
Cassis, 2022

ai est prêt à aimer
un joli danseur explosif

UNION
Julie Abbou, Cassis
Fontaine, 2020

Augmentations (glyphes dessinés pour des fontes déjà existantes)

il est prête à devenir ure
danseuse heureuse, exalté,
épanouir et légèr

Neuromat 2009
Lina Sabler, Cassis
Cassis, 2020
Lina Sabler, Letas
Cassis, 2022
Lina Sabler, Letas
Cassis, 2022

Ul est prête à être portæ par
læ douce bergèe intuitiv et
hardè

Letas (Lina Sabler)
Neuromat, modifié
par Alice Marie
2021 Lunch Friendly
Sandrine Carlier,
Mélis, Thomas, Letas
Cassis, 2022
Lina Sabler, Letas
Cassis, 2022
Lina Sabler, David
Lina

el est heureuse d'être cité
par un le nouveu aut avec
inclusiv

Fontaine (Julie Abbou)
Cassis, 2020
Cassis, 2020
Cassis, 2020

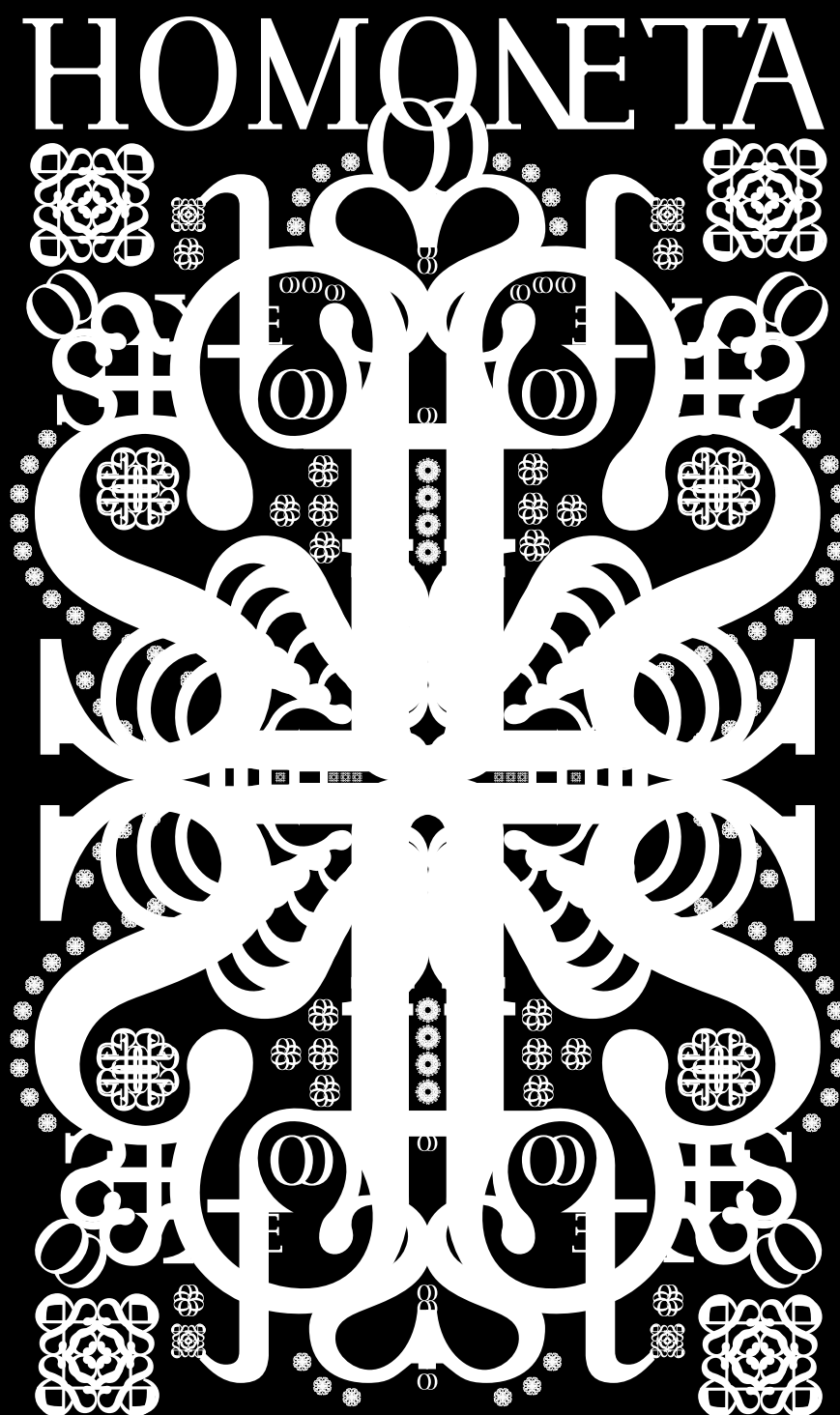
el est prêt à être aimé
par les veufes, les bonnes, les
douxces

2021 Lunch Friendly
Lina Sabler, Letas
Cassis, 2022
Cassis, 2022
Cassis, 2022

Spécimen
Homoneta,
Quentin
LAMOUROUX
(2019)

C'est pour contrer ce faux état de fait que s'est formé le collectif franco-belge *Bye Bye Binary* en 2018. Pour aller plus loin que l'OFL (*Open Font License*) qui a pour but de «stimuler le développement mondial de projets collaboratifs de polices, soutenir les efforts des communautés académiques et linguistiques en matière de création de polices, et fournir un cadre libre et ouvert dans lequel les polices peuvent être partagées et améliorées en partenariat avec d'autres.», BBB crée une OIFL (*Open Inclusive Font License*). À travers un texte, le CUTE (*Conditions d'Utilisations Typographiques Engageantes*), le collectif reprend les codes d'une licence libre en intégrant des notions relatives à l'économie et aux moyens d'existence matériels des créateurices. Ce texte se développe alors en critique et en manifeste engagé pour refléter dans la création graphique une revendication «radicalement féministe, antiraciste, anticapitaliste, queer et trans, pédée, bie, gouine.».

Ces innovations pour l'inclusivité restent néanmoins toujours des pistes de travail et non des réponses absolues. Comme l'étudiait déjà en 2023 Sophie Vela pour son DNSEP de Design Graphique à l'EESAB Rennes, avec *Avez-vous pensé aux marges?*, l'écriture inclusive peut apparaître comme un facteur d'exclusion, cette fois-ci pour les personnes atteintes de dyslexie ou d'autres troubles cognitifs liés à la lecture. Iel explique que la graphiste et chercheuse Camille Circlude et l'orthophoniste Christella Bigingo ont créé un questionnaire pour étudier la lisibilité de l'inclusif, mais le manque de temps et de budget n'a pas permis à l'heure actuelle de mener études sérieuses sur le sujet. Pour autant, iel indique que crier au validisme ne fait que noyer le poisson, et instrumentaliser «les personnes dys et handies au profit d'une idéologie sexiste.» Réseau d'Études Handi-Féministes, a publié à ce propos une lettre ouverte en décembre 2020 sur le site de l'association EFIGIES (*association des jeunes chercheuses en Études Féministes, de Genre et Sexualités*), «contre la récupération du handicap par les personnes anti écriture inclusive».



<u>SAISIE ISOLÉE</u>	<u>GLYPHE ISOLÉ</u>	<u>EXEMPLE EN CONTEXTE</u>	<u>UNICODE</u>
æ	æ	læ typographe	U+F1110
a·on	æŋ	mæŋ	U+F1140
au·à la	ǎŋa	ǎŋa	U+F1150
c·he	çe	francçe	U+F1520
c·que	çt	greçt	U+F1560
d·e	ð	gourmandð	U+F1710
du·de la	ðŋa	ðŋa graphiste	U+F1730
è·e	è̇	concernè̇	U+F1920
é·e	é̇	concerné̇	U+F1921
elle·il	ÿ	ÿ	U+F2710
elle·il	ÿ̇	ÿ̇	U+F2711
èr·e	èè	chèè	U+F4510
e·sse	ÿ̇	poètė	U+F19C0
èt·e	èṫ	secrèṫ	U+F4910
ête·e	êtė	je suis prêṫ	U+F4911
eu	eu	elleux	U+F19A0
eur·ice	euṙç	créateuṙç	U+F4590
f·fe	ff	cheff de cuisine	U+F2130
frère·soeur	ʒòœ	ʒòœ	U+F6300
f·ve	ʒ̇	inclusiḟ	U+F2160
ho·fe	hœ	hœmme	U+F2520
i·e	ï	joliï	U+F2710
l·ui	łi	c'est à elłi	U+F3360
l·e	ł	internationalł	U+F3310
l·le	ł̇	éternelł̇	U+F3330
s·lles	ł̇s	filł̇s	U+F47F0
n·e	ŋ	copainŋ	U+F3720
n·ne	ŋ̇	chienŋ̇	U+F3750

BBB N ė



Michaux

Styles overview

Michaux Light
Michaux Regular
Michaux Bold

Spécimen et fonte *Michaux*
Benjamin DUMOND
(2024)

Dans le registre de la typographie hors-normes, Benjamin Dumond travaille à créer des typographies qui bousculent les codes, comme *Michaux*, une police aux graisses non-héritées, mais qui reste cohérente. Il estime qu'une famille typographique est un ensemble de codes et de messages visuels, qui peuvent donc être choisis, non pas seulement par défaut mais en pleine conscience (70ème édition du Type Director Club, en mai 2025).

Writing can harness this process to magnify the impressions left by (disconcerting) images. This is another reason why word associations are hard to dispel; in "Dangerous Associations" the pairing of 'baby' and 'knife' was disturbing because the mind connected the two words via cutting, but also because the image stuck and telling yourself not to think about applying 'knife' to 'baby' may have

EN DEVENIR

Au fil de cette exploration, une évidence apparaît : la quête d'un langage universel est loin d'être un simple idéal technique ou graphique. Il révèle la complexité et la richesse de la condition humaine. Derrière chaque tentative de standardisation, que ce soit les pictogrammes d'Otto Neurath, la police *Noto* ou de l'Espéranto, se cache l'utopie d'une compréhension lisse et immédiate entre les peuples, dans une langue presque adamique (langue originelle, parlée par Adam, langue de Dieu). Mais l'Histoire, la sémiotique et l'expérience contemporaine montrent que le signe, qu'il soit mot ou image, ne peut jamais être totalement neutre ni universel. Il est façonné par des cultures, des histoires et des sensibilités, et leur empreinte est indélébile. Les frontières physiques de notre monde globalisé s'estompent, mais de nouvelles démarcations symboliques émergent, souvent plus subtiles mais tout aussi puissantes. Internet, les réseaux sociaux et l'intelligence artificielle accélèrent la circulation des signes. Pourtant, ils révèlent aussi, par effet de contraste, la persistance des malentendus et la nécessité de renégocier sans cesse le sens partagé. La diversité des interprétations, d'abord vue comme un obstacle, devient alors une ressource précieuse.

Pour le designer, le communicant ou tout autre acteur du visuel, le défi n'est plus d'effacer les différences, mais d'apprendre à dialoguer avec elles. La communication interculturelle n'est pas une science exacte, mais un art du compromis, de l'écoute et de l'invention permanente. Plutôt que de chercher à imposer une langue ou un système unique, il s'agit de créer des ponts, de composer avec la pluralité des regards et des attentes et d'accepter l'incompréhension, voire la confrontation, qui fait partie intégrante de l'échange. Tout comme ceux qui ont été capables de lire plusieurs siècles le gothique, les Humaines de demain pourront déchiffrer différentes formes d'écritures. Tout est une question d'habitude et de ce que l'on définit comme « normal ». Rien n'est figé, tout est un suspens en attente de changement.

En définitive, la frontière n'est pas seulement ce qui sépare, mais aussi ce qui relie. C'est à la lisière de l'altérité que naissent les formes les plus fécondes de la communication visuelle. L'universalité du signe n'est peut-être pas à chercher dans la disparition des différences, mais dans la capacité à les accueillir et à les faire dialoguer. Le langage universel sera peut-être uniquement composé d'une dizaine de mots qui expriment les piliers de l'expérience humaine, et le reste sera laissé de côté. Au final, a-t-on besoin de centaines de mots pour s'exprimer ? La transcription de ce langage pourrait voir le jour de façon interactive, dans un espace plutôt que sur du papier, dans l'abstrait ou le génératif, pour laisser la place au subjectif. Reste à oser franchir ce seuil où les signes se cherchent et se répondent. Comme Alice de l'autre côté du miroir, faire que la communication visuelle de demain soit une traversée, où chaque signe devient promesse avant d'être énigme, et où l'humanité se découvre sans cesse dans le reflet de l'Autre. Voilà le véritable enjeu : inventer, ensemble, des langages toujours en mouvement, à l'image de l'humanité elle-même.

ANNEXES

ANNEXE 1

ANALYSE SÉMIOTIQUE DE DEUX IMAGES DU PROJET FRONTIER, EXPÉRIMENTATION PERSONNELLE AVEC L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE DALL-E 3, ET UN MÊME PROMPT UTILISÉ ET TRADUIT DE L'ANGLAIS EN FRANÇAIS, ITALIEN, ESPAGNOL, CHINOIS, ARABE ET JAPONAIS.

Pour comparer le récit induit dans chacune des images et comprendre ce que cela dit de la culture qui s'y rattache, deux images ont été analysées : une image du prompt espagnol, et une image du prompt japonais.

Frontera [cf. page suivante]

L'image imite une photographie qui serait prise de face, plus loin sur la route, on distingue un trottoir et quelques poteaux, il s'agit donc d'une zone urbaine. L'image montre principalement une fresque murale haute en couleurs, centrée sur un globe terrestre entouré de personnages de différentes origines ethniques et culturelles, se tenant la main ou portant la Terre. Ils font aussi une ligne devant le globe et sont baigné dans un halo doré. Ce groupe est rassemblé autour d'une sculpture d'un ange en pierre. Autour de ce cercle, on distingue des symboles religieux (étoile de David, croix chrétienne), des drapeaux (États-Unis, Mexique), des éléments architecturaux et des motifs abstraits et des fleurs (lotus, qui peut aussi être interprété comme religieux). Les personnages sont habillés de façon *casual* pour vivre dans un environnement plutôt chaud (jean, t-shirts) ou de tenues traditionnelles variées. Il est clair que la diversité est un élément important de la représentation. L'atmosphère est bienveillante, les personnes sont dos à prise de vue, ne nous regardent pas et sont focalisés sur la Terre. Flotte un esprit de cohésion et de célébration.

La culture mise en valeur ici par la langue espagnole n'est pas celle de l'Europe et de l'Espagne mais bien de l'Amérique latine. N'ayant rien précisé dans le prompt, c'est une interprétation directe de l'IA. Cette composition visuelle met en avant la frontière comme espace de rencontre, de dialogue et d'union, plutôt que de séparation. Cette fresque se veut populaire, humaniste et inclusive. Les symboles nationaux et religieux cohabitent harmonieusement, reflétant une société marquée par l'héritage du multiculturalisme, et de l'histoire migratoire, caractéristiques de l'Amérique latine et particulièrement du Mexique. Le fait de projeter l'image sur un mur est également très lourd de sens : c'est une référence directe au travail de Diego Rivera et au muralisme du XX^{ème} siècle. Par cette référence, l'œuvre prend alors un sens politique dans la valorisation d'un patrimoine collectif désormais accessible au plus grand nombre. En rejetant l'idée de la toile au profit de la fresque, l'Art n'est plus individualiste et célèbre le métissage, la culture indigène et la diversité, tout en dénonçant les oppressions passées et présentes. La frontière

n'est pas vue comme une barrière, mais comme un espace de partage, ce qui traduit un biais culturel hispanique valorisant la communauté, la solidarité et la coexistence pacifique.

Kokkyo [cf. page suivante]

L'image représente un vaste paysage naturel, imitant une photographie. La scène dominé par des collines ondulantes, une rivière sinueuse et une prairie fleurie sous un ciel parsemé de gros nuages cotonneux. L'air paraît doux et sans vent. Quelques fleurs sauvages sont au premier plan et apportent des touches subtiles de couleurs pastels (orange, violet, rose). La lumière est douce, dorée, comme si l'on admirait le descente ou le lever du Soleil. Aucun être humain n'est visible, l'accent est mis sur l'harmonie des couleurs, et la sérénité de la scène. La rivière trace une frontière naturelle en diagonale (du coin inférieur droit à l'horizon) entre les différentes zones du paysage. Tout se fait sans rupture brutale, plutôt comme une transition fluide entre les espaces. La Nature est vierge et verdoyante jusqu'à perte de vue. Ce n'est pas une jungle, elle reste ordonnée et mesurée spontanément.

Ici, la frontière est représentée de manière implicite, intégrée à la nature elle-même. Elle n'est ni matérialisée par une clôture, ni par une démarcation humaine, mais par le cours de la rivière qui sépare et relie à la fois. Cette vision traduit un rapport à la frontière typiquement japonais, où la nature et l'impermanence des choses sont centrales. La frontière devient une notion subtile, fluide, marquée par le respect de l'environnement et l'acceptation des transitions naturelles. Cela reflète une société qui valorise l'harmonie, la discrétion, la contemplation et l'intégration de l'humaine dans le paysage, plutôt que la confrontation ou la séparation nette.



Expérimentation Frontier, DALL-E 3, image créée via le prompt espagnol par Julie AYMONIER MANCION (2025)



Expérimentation *Frontier*, DALL-E 3, image créée via le prompt japonais par Julie AYMONIER MANCION (2025)

ANNEXE 2

PUBLICITÉS COLONIALES ET LEURS RELIQUATS (PACKAGINGS, AFFICHES)

Apparition des produits coloniaux et leur impact

À partir du XVII^{ème} siècle, l'Europe, et en particulier la France, voit affluer sur ses marchés des produits venus des colonies : sucre, café, chocolat, coton ou encore tabac deviennent progressivement des éléments centraux de la consommation quotidienne. Cette diffusion massive est rendue possible par l'exploitation intensive des terres coloniales, notamment aux Antilles, et repose essentiellement sur le travail forcé des esclaves africains, conséquence directe du commerce triangulaire. Ces produits, d'abord réservés à une élite, se démocratisent au fil du temps, transformant les habitudes alimentaires et sociales, et générant d'énormes profits pour la métropole grâce à leur faible coût de production lié à l'esclavage.

Sur le plan économique, les produits coloniaux participent à la prospérité de la France du XVIII^{ème} siècle, Saint-Domingue (actuelle Haïti) devenant le principal producteur mondial de sucre et de café, moteurs de l'économie franco-atlantique. Les ports français comme Marseille s'imposent alors comme des plaques tournantes de redistribution de ces denrées à travers l'Europe et la Méditerranée.

Enjeux socio-culturels et représentations

L'arrivée de ces produits s'accompagne d'une intense propagande, notamment à travers les affiches publicitaires et touristiques qui idéalisent les colonies et leurs ressources. Ces images véhiculent un imaginaire exotique et une vision paternaliste et raciste des populations colonisées : l'« indigène » y est souvent représenté comme un être sauvage à civiliser, ou comme un travailleur heureux et docile, contribuant à la richesse de la France.

Cette iconographie contribue à légitimer la domination coloniale et à ancrer dans l'opinion publique l'idée d'une hiérarchie entre les races, justifiant ainsi l'exploitation économique et sociale des territoires d'outre-mer.

L'exemple de Banania : un héritage toujours présent

Le cas de Banania illustre parfaitement la persistance de ces stéréotypes. Créée au début du XX^{ème} siècle, la marque utilise l'image d'un tirailleur sénégalais souriant, accompagné du slogan « Y'a bon », pour promouvoir son chocolat en poudre. Cette représentation, qui met en avant un enfant africain « civilisé » et heureux de servir la France, s'inscrit dans la continuité des affiches coloniales qui infériorisent et caricaturent les populations noires. L'image de Banania, largement diffusée, a durablement marqué l'imaginaire collectif et continue d'alimenter les débats sur le racisme dans la publicité et la consommation quotidienne.

Aujourd'hui encore, certains produits de grande consommation perpétuent, consciemment ou non, des stéréotypes hérités de l'époque coloniale. Les débats autour de ces images montrent que le passé colonial et ses représentations restent profondément ancrés dans le quotidien, révélant la difficulté à se défaire de ce patrimoine visuel et idéologique.

**Comparaison entre packagings
Packs ou affiches de Banania,
dessin original de Giacomo DE ANDREIS,
rebranding par des graphistes
anonymes
(de 1915 à 2000)**

**Affiche de Félix Potin,
dessin original de Joë BRIDGE,
illustration manuelle,
70 × 100 cm
(1922)**



CHOCOLAT FÉLIX POTIN
 battu et content

 A large, stylized illustration of the Félix Potin character. He is depicted in a dynamic, dancing pose, wearing a brown suit and a red turban. He has a wide, open-mouthed smile and is holding a bowl of chocolate spread in his left hand and a whisk in his right hand. The background consists of vertical stripes in shades of orange and brown. The signature "Joë Bridge" is written in a cursive font across the bottom left of the illustration.

**Sans lait
 son Chocolat
 est exquis à l'eau**

**Battez-le avec
 la Chocolette
 FÉLIX POTIN**

PB 491

Publié par JOË BRIDGE, 52 Rue Taitbout, PARIS.

TRADE MARK

CIRAGE NUBIAN

S'EMPLOIE SANS BROSSER

NOIR

JAUNE

WATERPROOF

WATERPROOF

AGENCIES:
 NUBIAN
 MANUFACTURING
 COMPANY
 LONDON
 PARIS
 MILAN
 BARCELONE - MOSCOU
 ALEXANDRIE
 CONSTANTINOPE

VENTE EN GROS
 23
 Rue d'Hauteville
 PARIS

Préparations NUBIAN:
 CRÈME DE YOUNG - OJO PASTE.
 CIRAGE STERLING - BALMORAL GLOSS.
 PÂTE POUR SELLES & HARNAIS.

Affiche *Cirage Nubian*, anonyme (imprimeur: Ferdinand CHAMPENOIS/Henri GRAY pour la version datant de 1900) lithographie de taille variable (selon les rééditions) (1897)



Le **COUSCOUS
DRAPEAU**
est un produit
PROPRE
parce que...
Fabriqué Mécaniquement
à l'abri de tout contact
il n'est pas touché à la main!...

Ménagères...



**COUSCOUS
DEUX DRAPEAUX**

*Demandez à votre Epicier
le couscous*
DEUX DRAPEAUX

Le Couscous
DRAPEAU



VOUS RECOMMANDE
CES RECETTES

ANNEXE 3A

ANALYSE SÉMIOLOGIQUE DE LA STRATÉGIE DE MARQUE DE NIKE

Comme on le voit sur les deux extraits de sites Nike à droite, d'un pays à un autre, l'axe marketing privilégié peut être complètement opposé, pour toucher un public aux attentes différentes. On est alors très loin d'un langage universel.

Sur le site *Nike China*, la première bannière est une mosaïque, avec alternativement des focus produits ou des prises de vue plein pieds de produits portés. Les articles mis en valeur sont du prêt-à-porter: des pantalons en jean aux coupes larges, des crop-tops en coton, des imprimés et des motifs tendances, sans accent nationaliste (aucune présence des couleurs du drapeau par exemple). C'est un style urbain, très actuel, de vêtement de journée *casual*: toute la tenue est disponible des lunettes de soleil au sac à main, en passant évidemment par les chaussures. Les tons sont neutres (gris, blanc, noir, beige), et les modèles présentés sont exclusivement asiatiques et jeunes. La diversité des postures et des tenues met en avant la pluralité des styles. Ce sont des photographies statiques de studio aux assez classiques, bien que minimalistes. Les arrière-plans neutres et épurés recentrent l'attention sur les produits, tandis que les podiums surélevés évoquent la mise en scène et la valorisation de chaque look comme une œuvre à part entière. Ce n'est pas la qualité technique ou l'amélioration des performances sportives qui sont induits, c'est l'aspect purement esthétique et tendance. Le message est le suivant: Nike peut vous habiller de la tête aux pieds, et c'est un incontournable créatif, accessible et inclusif. C'est une mode collective, qui rassemble dans l'expression de soi et l'innovation.

Pour *Nike Brazil*, c'est complètement autre chose. Le site met en valeur la catégorie *Footwear*, et les vêtements sportifs, notamment pour le football. La bannière principale promeut la *Seleção Feminina*, l'équipe nationale féminine de football du Brésil. La photographie de droite fait un zoom sur le visage d'une athlète, qui nous regarde d'en haut et met un index sur sa bouche, comme pour suggérer que Nike est son secret bien gardé pour garantir ses performances et être au sommet (aspect compétitif). À droite, elle nous le prouve en étant en action contre une joueuse vêtue de noir, floue et anonyme, dont la tenue se confond avec le fond. La joueuse brésilienne est concentrée sur la balle et déterminée. L'éclairage dramatique, avec des contrastes marqués et des halos lumineux, met en valeur l'intensité du sport. Le slogan «*Joga sem medo*» («*Joue sans peur*») renforce le message *d'empowerment* et d'audace. C'est une invitation au dépassement de soi, en affirmant la place des femmes dans le football. La typographie claire et moderne, ainsi que le bouton d'appel à l'action, positionnent la collection comme un lancement événementiel. Son maillot reprend les couleurs du drapeau brésilien, il est immédiatement reconnaissable: c'est une fierté qui la fait sortir du lot (et de l'ombre). *Nike Brazil* cherche à insuffler un sentiment d'appartenance, cette fois-ci non pas à une catégorie sociale, mais à un pays et à ses couleurs.



Extrait du site chinois de Nike, <https://www.nike.com.cn/> (2025)



Bannière du site brésilien de Nike, <https://www.nike.com.br/> (2025)

ANNEXE 3B

ANALYSE SÉMIOLOGIQUE DE LA STRATÉGIE DE MARQUE DE STARBUCKS

Les réseaux sociaux sont également un outil très pertinent pour étudier ce phénomène. Dans le cas de Starbucks, la marque possède une page Instagram pour chaque pays cible où elle poste des contenus spécifiques et des offres exclusives. À droite, sont comparées le compte de *Starbucks Canada*, *Starbucks Philippines*, *Starbucks Brazil* et *Starbucks Qatar*.

Starbucks Canada s'appuie sur une iconographie très ancrée dans la vie quotidienne, avec des décors familiers (voiture, parc, fleurs printanières) et une approche UGC (*User Generated Content*). Le contenu visuel célèbre le retour de l'été, et le besoin de fraîcheur pour se faire plaisir (textures, bulles, couches, glaçons). Sur le plan symbolique, on est dans une logique de proximité affective, où Starbucks est un compagnon quotidien.

Les visuels philippins sont d'un tout autre registre: hyper-saturés, très graphiques, presque surréalistes. Les couleurs sont acidulées, avec des compositions qui flirtent avec le *flat design* ou le *cartoon*. Cette approche relève d'une stratégie de *gamification* visuelle, avec la boisson comme objet-spectacle, pour toucher une audience jeune, connectée, avide d'expériences visuelles impactantes.

Pour *Starbucks Brazil*, le ton est festif, expressif et identitaire. Les visuels mettent en scène des couleurs vives, des motifs tropicaux, des fleurs luxuriantes qui reprennent les codes du tropicalisme brésilien et un design local. L'association avec des marques brésiliennes ancre cette stratégie dans un partenariat culturel assumé, en résonance avec une jeunesse urbaine branchée et fière de ses racines. La marque se positionne ici comme acteur culturel intégré à la modernité brésilienne.

Enfin, la communication au Qatar est beaucoup plus sobre, ce sont les boissons chocolatées et crémeuses qui sont valorisées. Starbucks se place en acteur social local en mettant en avant des vidéos de restauration solidaire. Elle se place directement dans les références quotidiennes des Qataris (avec des boissons spéciales pour l'Aïd par exemple).

Cette technique semble marcher pour tout. Elle s'y prête par exemple aussi, lorsque l'on compare les différentes couvertures des premières éditions d'*Harry Potter*, selon le pays et la langue de publication [pages 46-47]. Les couvertures de livres reprennent les codes culturels et les attentes des consommateuses, qui sont particulièrement fortes dans le cas des attentes de lecture (cf. *Annexes, Interview de Mylène Mozas*).

Pourtant, cette stratégie peut poser la question du stéréotype et accentuer les clivages: dans le cas de nos exemples, c'est toujours un grand groupe occidental qui se rapproche d'un public culturellement différent en cherchant à créer un «local» édulcoré et artificiel. Petit à petit, le risque est que le «local» devienne alors teinté par ces grosses marques, qui déforment les codes culturels et imposent plus insidieusement une autre forme d'occidentalisation.



Captures du profil Instagram de Starbucks, profils Canada, Philippines, Brésil et Qatar (2025)

ANNEXE 4

INTERVIEW DE MYLÈNE MOZAS, DIRECTRICE ARTISTIQUE DANS L'ÉDITION, ENTRE LA FRANCE ET LE ROYAUME-UNI, DATANT DU 18 FÉVRIER 2025

Comment identifier les attentes de lecture ou préférences visuelles du public cible (francophone ou anglophone) avant de concevoir ou d'adapter une couverture ? Faut-il travailler avec des études de marché, des retours de lecteur·ice·s, ou se baser sur une intuition professionnelle ?

L'interviewée explique qu'elle ne se repose pas exclusivement sur des études de marché ou des retours chiffrés, mais qu'elle s'appuie sur son expérience et son senti du terrain. Par exemple, elle souligne que travailler dans un environnement multiculturel lui a permis d'élargir son horizon créatif :

« Dans tout ce qu'on faisait, il fallait faire attention à ne pas faire le petit truc qui va uniquement plaire que à la petite *hype* anglaise du moment. Il faut justement penser au distributeur en France. Est-ce qu'eux en France ils vont aimer cette approche ? Est-ce qu'ils vont aimer ce sujet ? Est-ce que c'est la mode aussi dans d'autres pays ? Et ça je pense que c'est une approche de Londres de dire "on est une ville du monde". »

Elle parle aussi du fait que la majorité de ses équipes étaient des personnes avec des horizons très différents, ce qui lui a permis d'avoir une vision très large, et qui est aussi propre, selon elle, à l'ambiance londonienne : « Déjà, on avait la liberté, le choix de travailler avec des illustrateurs du monde entier. À l'époque en France, si tu regardes, ce sont quand même beaucoup des illustrateurs français, qui vont travailler sur les couvertures françaises. Alors il y a peut-être un peu un côté chauvin ou je ne sais pas, mais à Londres, j'ai toujours travaillé sans problème avec des illustrateurs japonais et australiens. »

Cette collaboration internationale lui permet de capter des tendances diverses et d'anticiper les attentes visuelles, que le public soit francophone ou anglophone. En d'autres termes, c'est l'intuition professionnelle enrichie par une immersion dans un contexte interculturel qui guide ses choix de design.

Les livres traduits ont souvent une « double identité » : celle de leur culture d'origine, et celle du marché cible, pour être accessibles. Comment trouver un équilibre entre ces deux identités dans ses créations graphiques ?

Contrairement aux idées reçues, le fait qu'un livre soit traduit ne constitue pas toujours un argument de vente majeur : « Je pense que le marquage de la nationalité n'est pas un argument de vente ».

Pour illustrer, elle mentionne l'utilisation discrète d'indicateurs comme *The French Bestseller* sur certaines couvertures de livres *lifestyle* d'une autrice très connue en France et exportés au Royaume-Uni. Elle explique que la stratégie consiste plutôt à effacer ou à minimiser la mention de l'origine, afin de créer une couverture à la fois universelle et attrayante pour un public

international, tout en respectant l'identité intrinsèque de l'œuvre. Une exception est faite pourtant dans des cas très précis, liés à des clichés culturels :

« Et il y a par exemple dans la beauté, ça pour le coup, s'ils te font un livre sur le *selfcare* et qu'il y a des Françaises qui vont parler dedans, ils vont bien insister sur le fait que ce sont des Françaises. C'est censé être les femmes au monde qui ont la plus belle peau, et qui ne mettent pas de *make-up*, et qui ont toujours l'air *glowy*. Ils ne savent pas comment elles font. Donc il y a des petits clichés comme ça, mais dans l'ensemble ce n'est pas gros. »

Ou encore, pour certaines cultures qui sont connues pour avoir des préférences à l'échelle sociétale, cela peut impacter le marché et même y consacrer un part non négligeable :

« Après, c'est dans plus le roman, mais les Français adorent le Japon. On va en mettre des caisses sur le fait que le bouquin se passe au Japon, que c'est un auteur japonais avec des illustrations japonisantes. Tu as toujours un rayon entier de livres japonais. Les gens achètent ça les yeux fermés. *Le petit restaurant de la colline de Tokyo*, c'est « feel good ». Rien que le fait que ce soit japonais, tu achètes. Il n'y a aucun autre argument. Donc ça, je pense qu'en France tu as des préférences culturelles qui sont des énormes parts de marché. »

Est-ce que la perception émotionnelle d'une couverture varie en fonction de la culture ou de la langue du lecteur ? Par exemple, une couverture minimaliste peut-elle être perçue différemment par un public français et un public anglais ?

Les échanges montrent que la réaction émotionnelle à une couverture peut varier fortement en fonction du contexte culturel. Par exemple, dans le monde anglophone, il est attendu que le visuel exprime une audace et une vulnérabilité qui sont aussi largement liées à des actualités politiques et sociales :

« Après, pour moi ce n'est pas ce n'est même pas une histoire de Londres, c'est avant tout une histoire du monde de l'édition. C'est un monde qui est vraiment régi par des lois sociales. J'ai rencontré beaucoup de gens qui avaient l'impression d'être dans une espèce de militantisme politique en fait. Même en faisant des choses absolument pas politiques. Enfin, juste en publiant un livre ou un jeu, ils se sentaient très investis de missions sociales à travers tout ce qu'ils faisaient. Ils disaient qu'ils allaient redresser la balance de la société. Ouais, après *Black Lives Matter*, c'est devenu énorme. »

Pour donner suite aux mouvements de défense des droits des personnes afro-américaines, la culture *woke* est devenue prépondérante et incontournable dans le domaine de la culture dans les pays anglo-saxons : « Aujourd'hui, si tu écris un roman qu'il n'y a pas un personnage féminin fort qui ne se fait pas marcher sur les pieds, un personnage de couleur qui a un rôle prédominant, ça ne passe pas dans l'édition *corporate*. Tu ne peux plus déroger à ces

règles-là. Si tu rentres dans des stéréotypes qui sont considérés comme caduques c'est impardonnable. Tu as un nouveau cahier des charges qui est hyper présent partout.»

En comparaison, la France est moins sujette à cette pression car probablement plus accrochée à sa liberté d'expression :

«C'est vrai qu'en France, je pense qu'on le sent beaucoup dans les films, parce que c'est vrai qu'on est beaucoup plus dépendants des de la production américaine par exemple, mais c'est beaucoup plus critiqué. Je sais que tout le courant *woke* en France est très critiqué. Je ne pense pas que ce soit quelque chose qui se qui vive aussi bien dans le monde de l'édition, parce qu'au contraire on a tendance à mettre en valeur plutôt des auteurs. Il y a beaucoup de de trucs, de rééditions, de classiques. Ou alors on met en avant des auteurs français. Je crois qu'il y a plus de chauvinisme en France, en tout cas sur les livres. Et puis je pense qu'il y a un côté aussi plus conservateur. En fait, tout simplement, je pense que la société anglaise, c'est quand même une société qui se veut très progressiste, enfin surtout dans le monde culturel de Londres. Cette société adopte les dernières politiques sociales, quitte à revenir après dessus.»

En revanche, en France, les couvertures tendent à être plus «lisses» et sécurisées. Dans le domaine du *self-help*, par exemple, la crédibilité de l'auteur est souvent véhiculée par un design qui inspire confiance et sérieux, afin de rassurer un public qui reste parfois réservé sur les questions de santé mentale.

«Je pense qu'en France, les gens qui vont acheter ces livres-là vraiment avec ferveur, c'est soit des gens qui n'ont pas forcément envie d'aller voir un thérapeute et se disent "Ah ben je vais acheter le livre pour le problème que j'ai", "Et cette personne, elle sur la couverture, elle a l'air de vraiment être expérimentée et je vais lui faire confiance". Je pense qu'il y a un truc un peu d'auto-médication en France alors qu'en Angleterre c'est beaucoup plus répandu. Enfin, encore une fois, ce n'est pas en Angleterre, c'est à Londres, où tout le monde fait 18 thérapies en même temps, et par-dessus te met une petite poudre de *self-help books* à tous les étages. Je trouve qu'en France il y a encore un tabou autour de la thérapie et de la santé mentale, alors qu'à Londres, tu peux dire: "Aujourd'hui je vais prendre un jour off pour m'occuper de ma santé mentale" et les gens vont être là: "Ah ben super, tu gagnes des points". Tu vois, si tu dis: "Ah, je suis un peu déprimé aujourd'hui, je me prends un «mental health day»", tout le monde va être ok.»

Lors de la création ou de l'adaptation d'une couverture pour un public étranger, est-ce qu'il est déjà arrivé de rencontrer des défis liés à des stéréotypes culturels (visuels ou textuels) ?

Les designers se retrouvent souvent face à des exigences pré-établies qui reposent sur des clichés. Par exemple, dans le cas d'une couverture dédiée à Beyoncé, il a été imposé que l'illustration doive être réalisée par une personne noire, et formulé de manière catégorique.

Cette contrainte, bien qu'elle vise à respecter des impératifs de diversité et d'inclusion, réduit l'espace de liberté artistique

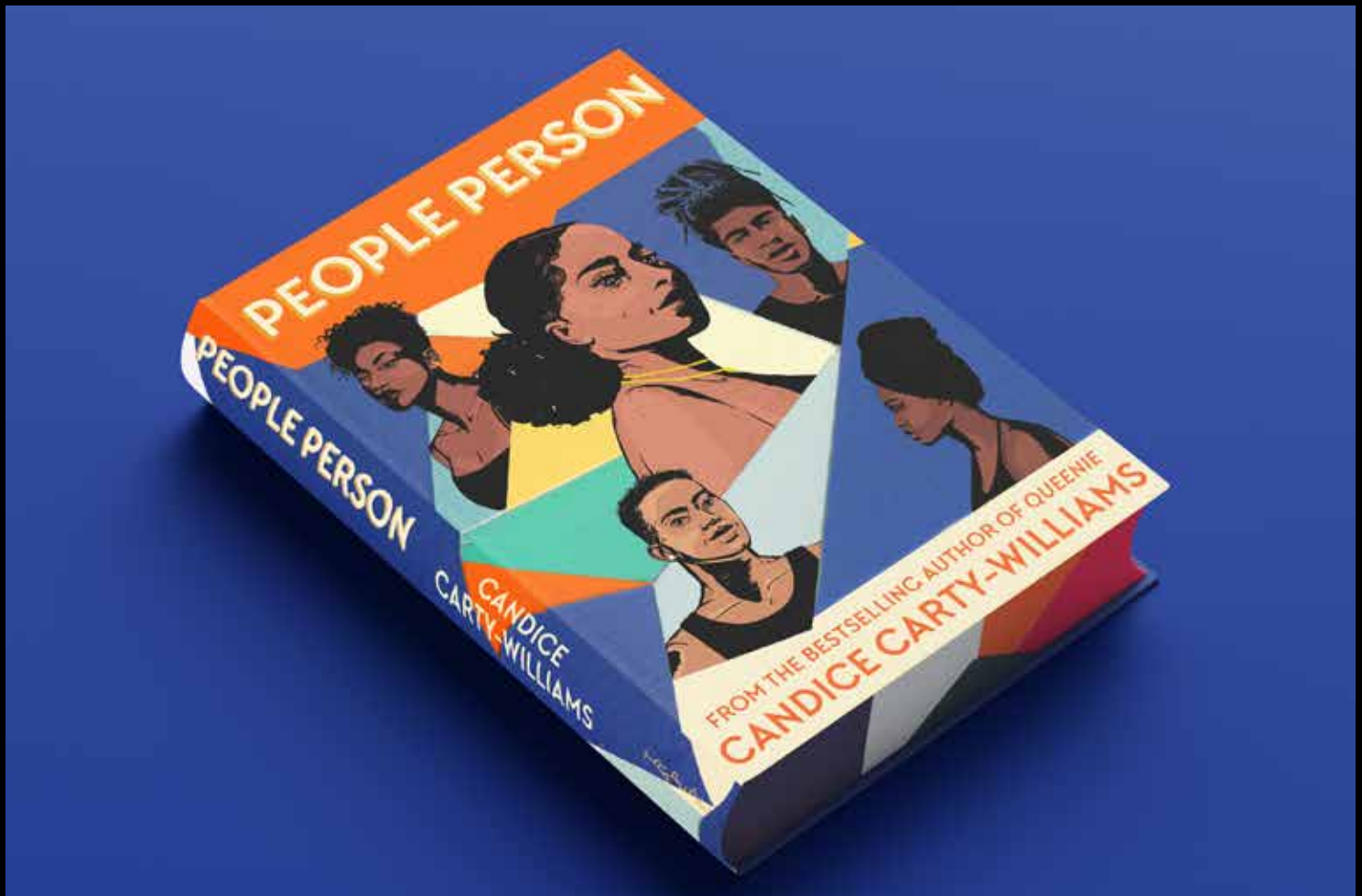
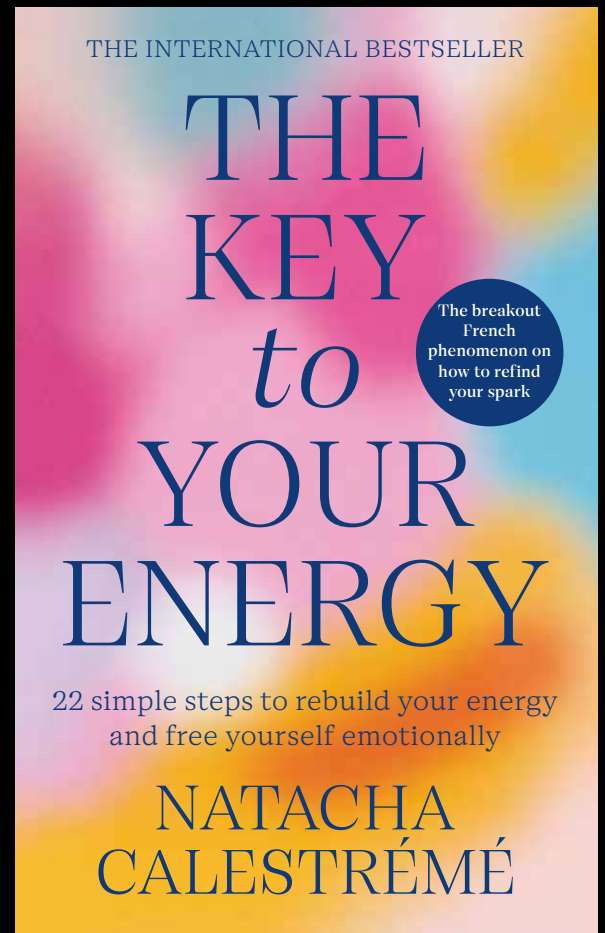
et impose un cadre uniforme susceptible de renforcer des stéréotypes plutôt que de proposer une représentation nuancée. De surcroît, des pratiques dans le recrutement – comme la remarque selon laquelle «il y a trop de Français dans l'équipe» – montrent que les stéréotypes peuvent également s'infiltrer dans la gestion des équipes créatives, limitant ainsi la pluralité des approches.

Comparaison entre les couvertures
Couvertures de *La Clé de votre Énergie*,
best seller de Natasha CALESTREMÉ,
archives du travail de Mylène MOZAS
(couverture de droite),

Version française à gauche
Éditions Albin Michel, 14.5 × 22.5 cm
(2020)

Version anglaise à droite
Éditions Vermilion, 21 × 13 cm
(2023)

Couverture de *People Person*,
Candice CARTY-WILLIAMS
archives du travail de Mylène MOZAS,
éditions Trapèze, 22 × 14.8 cm
(2022)



ANNEXE 5

EXTRAIT DE LE MYSTÈRE S'ÉPAISSIT DERRIÈRE LA PHOTOGRAPHIE ICONIQUE DE «LA PETITE FILLE AU NAPALM», PAR FRANÇOISE-ALINE BLAIN SUR BEAUX ARTS CIE, PUBLIÉ LE 19 MAI 2025 À 18H00, MIS À JOUR LE 19 MAI 2025 À 18H05

53 ans après avoir bouleversé les consciences, «La Petite Fille au napalm»—ou de son titre officiel *The Terror of War*—, l'une des photos les plus célèbres du XX^{ème} siècle, se retrouve au cœur d'une polémique: et si l'homme derrière le viseur n'était pas celui qu'on croyait?

Le concours *World Press Photo* vient de suspendre l'attribution du cliché à Nick Ut, sacré par un prix *World Press Photo* en 1972 et un prix *Pulitzer* en 1973, après qu'un documentaire—projeté pour la première fois le 25 janvier dernier au festival américain de Sundance—a révélé que l'auteur de la photo serait un pigiste vietnamien, Nguyen Thanh Nghe. Dans le film *The Stringer*, Carl Robinson, à l'époque éditeur photo à Saigon pour *Associated Press*, assure avoir menti et modifié la légende de l'image sur ordre de son rédacteur en chef, Horst Faas...

Nguyen Thanh Nghe dans une position plus crédible pour capturer cette image d'horreur

L'agence *Associated Press* reconnaissait, début mai, des «questions auxquelles nous ne pourrions peut-être jamais répondre».

Tout part d'une route poussiéreuse à Trang Bang, dans le sud du Vietnam, le 8 juin 1972. Kim Phuc, 9 ans, brûlée au troisième degré, court nue, les bras écartés, tandis qu'un nuage de napalm assombrit l'horizon. L'instantané en noir et blanc fige la douleur et, par ricochet, fracture le soutien international à la guerre du Vietnam. Depuis, l'image est devenue le métronome visuel de l'horreur militaire, infiltrant notre mémoire collective; impossible de feuilleter un manuel d'histoire sans l'apercevoir.

Mais l'histoire derrière l'histoire chancelle. Selon l'enquête interne du *World Press Photo*, «l'analyse du lieu, de la distance et de l'appareil utilisé» suggère que Nguyen Thanh Nghe—ou son collègue Huynh Cong Phuc—occupait une position plus crédible pour déclencher l'obturateur. Nick Ut, de son côté, campe sur ses négatifs: en février, il réaffirmait sur Facebook être l'unique auteur.

L'authenticité de la photo pas remise en cause

Cerebondissement n'effrite en rien la puissance de la photo: Kim Phuc, aujourd'hui citoyenne canadienne et ambassadrice pour la paix, incarne toujours la survivante absolue. «L'authenticité de l'image n'est pas contestée», insiste Joumana El Zein Khoury, directrice exécutive du *World Press Photo*.



Napalm Girl, Nick UT, cliché en noir et blanc réalisé avec un appareil Leica M2 chargé d'une pellicule argentique Kodak Tri-X 400, argentique 24 × 36 mm (format 35 mm) (8 juin 1972)



Nick Ut, lauréat du prix Pulitzer à côté de Kim Phuc, à gauche, avec «Napalm Girl» dans les mains, alors qu'ils attendent de rencontrer le pape François lors de l'audience générale hebdomadaire sur la place Saint-Pierre au Vatican, 2022

BIBLIOGRAPHIE

Livres et Articles de Presse

- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Éditions du Seuil.
- Calianandro, S., & Mengoni, A. (2022). *Sémiotique de l'art. L'épaisseur à l'œuvre* (Numéro 127).
- Centre Pierre Naville. (2023). *De l'image à la société : Questionner la société par l'image, questionner l'image par les sciences sociales*. Récupéré de <https://www.centre-pierre-naville.fr/aac-de-limage-a-la-societe-questionner-la-societe-par-limage-questionner-limage-par-les-sciences-sociales/>
- Erudit. (2022). *Méthode critique en études sémiotiques : programme pour un laboratoire disciplinaire*. Simon Levesque. *Cygne noir, Revue d'exploration sémiotique*. Récupéré de <https://www.erudit.org/fr/revues/cygnenoir/2022-n10-cygnenoir08116/1100685ar.pdf>
- Frutiger, A. (2000). *L'homme et ses signes*.
- Hypotheses. (2021). *De la nuit de fête à la nuit mystique : ombre et lumière dans les miniatures mogholes et râjpoutes du XVIII^{ème} siècle*. Edith Parlier-Renault. Récupéré de <https://124revue.hypotheses.org/files/2021/06/Parlier.pdf>
- Mac Guffin. (2024, janvier 30). *Gestures*. Numéro 13
- Meyer, E. (2014). *The Culture Map: Breaking Through the Invisible Boundaries of Global Business*. PublicAffairs. Récupéré de <https://erinmeyer.com/book/the-culture-map>
- Nivelle, A. (2018). *Image et langage*. Université de Liège.
- Peronne, A. (1987). *Lien entre image et pensée*. *Équivalences*, 16(1), 1098. Récupéré de https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_1987_num_16_1_1098
- Ricoeur, P. (s.d.). *Un cours inédit de Paul Ricoeur : phénoménologie de l'imagination*. Récupéré de <https://ricoeur.pitt.edu/ojs/index.php/ricoeur/article/view/4971283>
- Ricoeur, P. (2014). *Notion d'hospitalité linguistique*. *Esprit*, (2), 87. Récupéré de <https://shs.cairn.info/revue-esprit-2014-2-page-87?lang=fr&tab=resume>
- Putoi, D. (2011). *Peut-on se passer de représentations en sciences cognitives ?* *Dublin University Bulletin*, 7. Récupéré de https://shs.cairn.info/article/DBU_PUTOI_2011_01_0007?lang=fr&tab=feuilleter
- Strauss, C. (1955). *Tristes tropiques*. Plon.
- Widhiarso, (s.d.). *Language and thought* [PDF]. Récupéré de https://widhiarso.staff.ugm.ac.id/files/widhiarso_-_language_and_thought.pdf
- Vela, S. (2023). *Avez-vous pensé aux marges ?* Rennes.
- Wolton, D. (2009) *Informé n'est pas communiquer*

Conférences

- Clain, D. et Aymonier Mancion J. (2025). Interview.
- Dumond, B. (2025). *Conférence TDC, 70^{ème} édition*.
- Moza, M. et Aymonier Mancion J. (2025, février 18). Interview.
- Parole & image : peut-on dire d'une image qu'elle parle ? (2014). *Conférence*. Académie de Guadeloupe. Récupéré de https://pedagogie.ac-guadeloupe.fr/files/File/philosophiel/2014_conference_bedminster_parole_image_pdf_542ac53ed8.pdf

Vidéos et Podcasts

- France Culture. (2024, octobre 5). *La petite fille au napalm... une photo peut-elle arrêter une guerre ?* [Podcast]. Récupéré de <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-culture-change-le-monde/la-petite-fille-au-napalm-de-nick-ut-une-photo-peut-elle-arreter-une-guerre-9572904>
- YouTube. (s.d.). Vidéo. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=jpYnCRJ8cM>

Sites Internet

- Altraductions. (s.d.). *Les différences de communication à travers les cultures*. Récupéré de <https://altraductions.com/blog/les-differences-de-communication-a-travers-les-cultures>
- Apostrof. (s.d.). *Communication non verbale innée*. Récupéré de <https://www.apostrof.fr/communication-non-verbale-innee/>
- Berlitz. (s.d.). *Différences culturelles & communication*. Récupéré de <https://www.berlitz.com/fr-fr/blog/differences-culturelles-communication>

- Blog du Modérateur. (s.d.). *Chiffres réseaux sociaux*. Récupéré de <https://www.blogdumoderateur.com/chiffres-reseaux-sociaux/>
- Brett Graham. (s.d.). *Wastelands*. Récupéré de <http://www.brettgraham.co.nz/brett-graham-monument.html> et <http://www.brettgraham.co.nz/brett-graham-art-wastelands.html>
- Centre de recherche IRIS. (s.d.). *Oikia : Regards croisés sur l'écologie et l'économie*. Récupéré de <https://iris-recherche.qc.ca/blogue/environnement-ressources-et-energie/oikia-regards-croises-sur-lecologie-et-leconomie-1/>
- Culture Régie. (s.d.). *5 lessons learned from the Nike marketing strategy*. Récupéré de <https://www.culture-regie.com/marketing/5-lessons-learned-from-the-nike-marketing-strategy/>
- EBSCO. (s.d.). *Visual Sociology*. Récupéré de <https://www.ebsco.com/research-starters/sociology/visual-sociology>
- Erudit. (2020). *Roland Barthes contre Roland Barthes. La sémiologie au regard de ses démons*. Récupéré de <https://www.erudit.org/fr/revues/rssi/2020-v40-n1-rssi07515/1094416ar/>
- Festival Photo – Lagacilly. (s.d.). *Photographes : Peter Menzel*. Récupéré de <https://www.festivalphoto-lagacilly.com/photographes/peter-menzel>
- Graphéine. (s.d.). *Codex Seraphinianus*. Récupéré de <https://www.grapheine.com/divers/codex-seraphinianus>
- Galleries Now. (s.d.). *From the series : Personal Letters (23 novembre 2000)*. Récupéré de <https://www.galleriesnow.net/artwork/23rd-november-2000-from-the-series-personal-letters/#images>
- Google Fonts. (s.d.). *Noto*. Récupéré de <https://fonts.google.com/noto>
- Lineto. (s.d.). *Kleisch*. Récupéré de <https://lineto.com/typefaces/kleisch#bold>
- Lozano-Hemmer. (s.d.). *33 Questions per Minute*. Récupéré de https://www.lozano-hemmer.com/33_questions_per_minute.php
- Medecine & Sciences. (2018). *Article 170006*. Récupéré de <https://www.medecinesciences.org/en/articles/medsci/full.html/2018/10/msc170006/msc170006.html>
- Noun Project. (s.d.). *Icon Library*. Récupéré de <https://thenounproject.com/>
- Noosphere. (s.d.). *Niourf*. Récupéré de <https://www.noosphere.org/livres/niourf.asp?numlivre=2146557560>
- OPAFN. (s.d.). *Research PDF*. Récupéré de <https://library.oapen.org/bitstream/id/11c81848-bf99-46fd-93e3-59ad985370d5/171.pdf>
- Open Doors Hungary. (s.d.). <https://opendoorshungary.com/>
- Pablo Corral Vega. (s.d.). *Tango*. Récupéré de <https://pablocorralvega.com/fr/tango/>
- Public Domain Review. (1644). *Chirologia : Or the natural language of the hand*. Récupéré de <https://publicdomainreview.org/collection/chirologia-or-the-natural-language-of-the-hand-1644/>
- Project ANR-15-CE27-0010. (s.d.).
- Pure Editions. (s.d.). *Patrimonialisations*. Récupéré de <https://pur-editions.fr/product/10073/patrimonialisations>
- Reuben Paterson. (s.d.). *In the Stars I Trust*. Récupéré de <https://www.reubenpaterson.com/exhibitions/in-the-stars-i-trust>
- RiseArt. (s.d.). *L'œuvre à la loupe : Campbell's Soup Cans d'Andy Warhol*. Récupéré de https://www.riseart.com/fr/article/2704/l-oeuvre-a-la-loupe-campbell-s-soup-cans-d-andy-warhol?srsltid=AfmBOor1yOnb9r4C1YzDc05udvzQHFr8jRmTOuMa5ILOQw_jMnLLPE
- Singular. (2024, octobre 5). *Women of Allah par Shirin Neshat*. Récupéré de https://www.singular.com/blog/fr/2024/10/05/women-of-allah-par-shirin-neshat?srsltid=AfmBOoq77KCjz2mCl-fJmwnWkCw-mLQeMevTImN9jqe3TPGwBmX_wl
- Wikipédia (s.d.) : *Babel; Codex Seraphinianus; Communication interculturelle (Gudykunst); Espéranto; Edward T. Hall; Hypothèse de Sapir-Whorf; Histoire de la langue des signes; Impérialisme linguistique; Inconscient collectif; Kufi.*

Outils d'intelligence artificielle

- OpenAI. (2024). *DALL·E 3*. Récupéré de <https://openai.com/dall-e>
- Perplexity. (2025). *Perplexity AI*. Récupéré de <https://www.perplexity.ai>
- Scribens. (2025). *Scribens – Correcteur d'orthographe et de grammaire*. Récupéré de <https://www.scribens.fr>

RAPPORT DE RECHERCHE

Julie Aymonier Mancion
ECV Design – Mastère Direction Artistique
en Design Graphique
2024/2025

Fontes

Adelphe, Eugénie Bidaut
Montreal
SF Pro Text, Apple Inc.

Papiers: Clairefontaine DCP 300g, 90g
Achévé d'imprimer le 19/08/25 à l'imprimerie Réaux, Paris
VIII

Poème en 4^{ème} de couverture:
L'échange d'Andrée Chedid

Photos sur les pages de garde

Chevron, 17 × 44 cm (p.12-13);
Lariat, 15 × 39 cm (p.32-33);
Fallen Angel, 17,5 × 44 cm (p.56-57);
Cord, 16,5 × 42 cm (p84-85)
Michael JAMES, collage mixte à base de tissu et de papier
(2022)

J'ai côtoyé l'abîme
L'échange me recrée

Dans ces cœurs
Dans ces corps
J'ai eu lieu
Et sauvegarde

Inachevé pourtant

Je vais et puis je vais

Vers des régions toujours à naître

Mais que je suis
Mais que je sais.