

Formes, signes, écritures : les enjeux formels du texte et de l'écriture

Cours constitué d'une synthèse entre les deux cours :

Ecrire, décrire, dessiner

Pratique de l'écriture et pratique artistique

Préambule

La forme d'un cours n'est pas celle d'une conférence, bien ficelée avec intro / développement / conclusion, elle est plutôt de l'ordre d'un cheminement empirique en fonction des aléas de la recherche. Une chose en amène une autre qui en amène une autre etc. Un cours est toujours en construction et en permanence à réactualiser. Il est important pour moi de le laisser ouvert à ce que le travail de recherche peut apporter mais aussi à ce que vous pouvez apporter. Il se construit au fur et à mesure.

Pour référence plus que pour exemple ou modèle les conférences/ performances que Jean Yves Jouannais a mené à partir de 2008 au Centre Pompidou autour du projet démesuré qu'il s'est fixé à savoir élaborer une encyclopédie des guerres. Cette encyclopédie s'écrit en public et sur scène d'une séance à l'autre avec ses avancées et ses retours en arrière, ses addenda, ses rectificatifs, ses digressions etc.

Pratique de l'écriture et pratique artistique

Ne pas opposer les deux mais les relier par le terme même de « pratique ».

Dans l'école tout contribue à poser les choses en terme de dualité : théoriciens et plasticiens, texte / image, soutenance de mémoire / passage de diplôme, pratique plastique et réflexion théorique etc...

Dans la pratique et dans l'histoire de l'art les choses sont moins nettes :

Le regard que porte, par exemple, sur le Paris des années 50, Dorothea Tanning, artiste américaine, née en 1910 et morte en 2012 à l'âge de 101 ans, peintre surréaliste et femme de Max Ernst témoigne de la banalisation d'une double pratique d'écriture et artistique chez les artistes et écrivains de l'époque :

« Des peintres qui écrivaient, des poètes qui peignaient. Une aventure marquée par son caractère « libre » et sans souci du qu'en- dira-t-on, un divertissement sérieux sans préparation, sans travail besogneux. Si Artaud et Apollinaire ou Henry Miller et e.e cummings ont décidé de peindre, était-ce seulement pour répondre à une impulsion créative ? Ne peut-on supposer qu'ils ont simplement voulu un changement de rythme et de geste, aussi irresponsable que les pirouettes des oiseaux dans les airs ? C'est cette liberté aérienne que l'on respirait dans les ateliers où je me passionnais –oui, oui,

même moi ! – pour la gravure et la composition de poèmes en français ! – pendant une vingtaine d’années. »¹

« Je ne me rappelle aucun peintre parmi tous ceux que nous avons rencontré qui n’ait été à un moment ou un autre engagé dans la préparation d’un livre. »²

Elle écrit ceci dans un livre *Les années partagées*, paru chez Christian Bourgois en 2002.

Les années parisiennes de Dorothée Tanning et Max Ernst font suite aux années passées dans le désert en Arizona. Ils arrivent en 1949 et quittent Paris en 1959. Le Paris que décrit Dorothée Tanning est celui des surréalistes, celui de la Place Blanche, des cafés où les surréalistes se réunissent, de cette micro société d’artistes, d’hommes de lettres, d’intellectuels de tous pays qui se croisent dans le Paris d’après-guerre : Truman Capote, Man Ray, Wilfredo Lam, Lucian Freud, Sam Francis, Tristan Tzara, Alberto Giacometti, Roberto Matta, Léonor Fini, Miro, Jean Paulhan, Picasso et bien sûr Breton, entre autres....

D’une autre manière et à une autre époque - à la fin des années 60 - les artistes se réapproprient le discours sur les œuvres jusque-là territoire des historiens de l’art, critiques d’art, esthéticiens et théoriciens de tous poils qui expliquent le travail des artistes et s’inscrivent en intermédiaires entre l’œuvre et le public. D’où l’importance depuis ces années de l’analyse écrite ou orale du travail par les artistes eux-mêmes.

Par voie d’affiche sur les murs de Paris, 4 artistes Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, convient le public à une manifestation qui aura lieu dans la salle de spectacle du Musée des Arts décoratifs le 3 juin 1967. L’entrée est payante 5 F. Cent soixante personnes sont dans la salle. Il ne se passe rien de plus que les 4 toiles accrochées frontalement en carré sur la scène. Au bout d’une heure et quart un tract est distribué. Celui-ci se borne à décrire de façon précise et neutre les quatre toiles. Chaque format ne donne à voir que ce qui deviendra symptomatique des quatre noms : bandes verticales, cercle noir sur fond blanc, bandes horizontales, empreintes régulières de pinceau. Par cet acte minimaliste et radical, Les 4 artistes, renvoient les œuvres à leur matérialité première, purement phénoménologique, s’approprient le commentaire et invalident tout discours à venir.

- BMPT 4 toiles expo 3 juin 1967, Musée des Arts décoratifs
- Tract BMPT 3 juin 1967

Art language, groupe d’artistes anglais réalisent la même année une pièce intitulée « Mirror piece ».

Elle est constituée de 13 feuilles ronéotypées et encadrées et d’un miroir encadré sous verre. Voici ce qui est écrit sur les feuilles (en anglais bien sûr) :

« *Considérez les individuations suivantes :*

¹ Dorothée TANNING. *La vie partagée*. Paris : éditions Christian Bourgois, 2002, p 258.

² Dorothée TANNING. Op.cit. p 255.

- a) *Un miroir ordinaire accroché dans une pièce. Le spectateur l'identifie comme tel en lui attribuant sa fonction normale.*
- b) *Le même miroir accroché dans une galerie.
Le spectateur le reconnaît toujours comme un miroir, mais suppose que l'intention du miroir est en tant qu'art. Le miroir peut donc être classé soit selon sa fonction normale, soit selon sa fonction intentionnelle en tant qu'art. Cependant, bien que le contexte artistique encadre la fonction intentionnelle, le spectateur n'a eu aucune indication de quelques concepts sous-jacents justifiant une telle fonction.*
- c) *Le même miroir accroché dans une pièce ou une galerie, mais présenté avec des notes et des diagrammes. Ce texte devient une « structure d'encadrement pour le miroir en tant qu'art et contribue à donner à la « vision du spectateur sa cohérence sur un arrière-plan de connaissances particulières.
Ce n'est plus le contexte de la pièce ou de la galerie qui sert à identifier la fonction du miroir ; l'intention est construite au sein même de l'œuvre. »*

L'œuvre consiste à faire la critique d'un système culturel dans lequel le contexte détermine l'œuvre, c'est-à-dire à positionner Art language par rapport à Duchamp. Le miroir d'art language est aussi un ready made mais ce n'est pas le contexte qui le fait être une œuvre d'art mais les textes qui l'accompagnent et qui sont partie intégrante de l'œuvre.

- Mirror piece, Art language, 1967

Les catégories ne sont pas hermétiques et ne limitent pas la pratique ou la pensée qui s'exprime librement en passant d'un médium à l'autre. Le livre est souvent le lieu de rencontre entre les poètes et écrivains et les artistes qui illustrent les textes. Un espace commun, une manière de dialogue mais il est aussi un champ ouvert, accessible, un territoire que les artistes n'hésitent pas à explorer.

Par ailleurs l'écriture et l'art sont aussi des territoires ouverts. Les frontières sont poreuses et les zones de croisement nombreuses et fertiles. Ce sont ces zones mixtes que je souhaite interroger avec vous cette année au moins dans les mois qui viennent.

Plan

I-Déplacement des champs.

a) Territoire de l'écrit

- La lettrine, lettre qui fait image
- Les calligrammes, le texte devient image
- Emancipation des lettres : spatialité, plasticité

b) champs croisés

- Mail art

- Story board et bande dessinée
- L'affiche et la Publicité
- c) Décloisonnement total
- Fluxus

Textes en légende de dessins, de peintures, d'œuvres pour en préciser le sens, le texte vient sur le territoire de l'image et la complète, la définit.

- Images de pensée

II- Assimilation et formes de continuité. Transformation structurelle.

- a) Introduction de la lettre et du mot comme matériau dans l'espace plastique
- b) signe écrit et signe formel en continuité : le dessin comme lieu d'une origine commune
- c) Travail formel de la lettre, du mot, du texte et de leur inscription dans la page. Travailler la langue comme un matériau. Nous sommes du côté de la poésie, poésie concrète, sonore, phonétique etc.
- d) Approche du livre comme support, comme objet également comme matériau.
- e) Ecrire et dessiner Louise Bourgeois
- f) Décrire, un procédé à l'œuvre dans la pratique artistique de Patrick Saytour
- g)

III- Etudes de quelques cas particuliers

- a) L'expérience de l'écriture chez Picasso
- b) Le chaotique chez Beuys
- c) L'expérience de l'immaturation chez Gombrowicz et Musil
- d) Les déclarations d'intention de Lawrence Weiner
- e) L'écrit dans l'œuvre d'Alberola
- f) L'écriture comme étape du travail chez Roman Signer
- g) Le quotidien mis en mot dans l'œuvre écrite et vidéographique de Valérie Mrejen
- h) Ce qui pourrait être mais ne sera pas. L'écriture comme substitut de l'œuvre chez Edouard Levé.
- i) L'artiste en théoricien

Voilà donc la grille et ses différentes entrées. Certaines m'intéressant plus que d'autres donc sont plus fournies mais afin de conserver le plus de souplesse et de liberté à la recherche, peu m'importe le déséquilibre. Sachant que vous pouvez apporter de toute façon de l'eau à ce moulin que ce soit en cours ou lors des entretiens.

Je vous proposerais presque de dissocier ces catégories de manière à pouvoir les remplir au fur et à mesure de l'apport de matière comme si nous avions affaire à des problématiques différentes.

Tout ceci ayant entre autre pour objectif de vous amener à réfléchir à la place et aux fonctions de l'écriture dans votre travail, à la place que vous donnez à l'écriture en tant qu'artiste et à sa mise en forme dans le cadre du mémoire. Ceci étant complété par l'ARC pratique de l'écriture pour ceux qui y participeront et en entretien par la confrontation directe avec votre travail plastique et vos pratiques d'écriture quelles qu'elles soient, même sommaires.

I – Déplacement des champs

a) Territoire de l'écrit

- La lettrine, lettre qui fait image

- **Enluminure du Sacramentaire de Drogon, 9^{ème} siècle.**

Le Sacramentaire est un livre de textes et prières de la liturgie catholique. Celui-ci a appartenu à l'archevêque Drogon de Metz, un fils naturel de Charlemagne.

On note la double fonction de la lettrine et son statut particulier. Elle participe au texte mais elle relève aussi de l'image dont elle délimite l'espace. Elle assure une transition qui ménage la cohabitation entre l'espace de l'écriture et celui de l'image. Elle est d'un format particulier qui n'est pas celui du texte, ni celui non plus de l'image. Véritable espace intermédiaire. Elle est ornementée donc n'est pas simplement assujettie à sa fonction de lettre mais elle affirme une qualité esthétique.

- **Lettrines et enluminures médiévales**

La lettre S définit l'espace dans lequel les figures s'installent. Sa fonction est structurante.

- **Autre lettrine médiévale**

Dans cette lettrine le texte : Beatus qui intellegit de egno in die mala liberabit eum Dominus (psaume 40). Heureux celui qui s'intéresse au pauvre ! Au jour du malheur l'Éternel le délivre. Le B est pris dans le texte il contribue à sa lecture, il complète le mot « beatus » mais il a aussi une fonction décorative propre et autonome.

- Les Calligrammes, le texte devient image

- **Reconnais-toi, calligramme Apollinaire, 1915**

L'écriture ici est agencée dans la page de manière à produire la forme de l'objet de son propos en l'occurrence une personne, une tour Eiffel, un chat etc. La forme générale dit aussi le fond et pas seulement le contenu du texte. Ici c'est l'organisation des lettres

doublée d'un agrandissement de leur format du haut vers le bas qui reproduit la silhouette du monument parisien ou de l'aimée.

*Cette adorable personne c'est toi
Sous le grand chapeau canotier
Oeil
Nez
La bouche
Voici l'ovale de ta figure
Ton cou exquis
Voici enfin l'imparfaite image de ton buste adoré
vu comme à travers un nuage*

Un peu plus bas c'est ton coeur qui bat

- **La tour Eiffel calligramme Apollinaire**

*Salut monde dont je suis la langue éloquente que sa bouche O Paris tire et tirera toujours
aux allemands.*

- **Emancipation des lettres : spatialité et plasticité**

- **Les mots en liberté, 1919, Marinetti (3 images)**

Chez Marinetti, poète, chef de file du Futurisme italien, c'est la typographie, la forme des lettres elles-mêmes autant que leur organisation libre dans la page qui produisent le sens. Elles s'émancipent totalement des codes de l'écriture (succession de lignes, agencement en mots et en phrases signifiants).

Le sens est porté par la composition dans son ensemble : dans le premier l'idée d'explosion, de bruits, d'éclats, de simultanéité.

Dans le second des chiffres en colonnes qui partent dans tous les sens, chiffres, lettres, formes stylisées (cadran d'une horloge)

Dans le 3^{ème} la guerre, positionnement contre les prussiens, le dessin date de 1919, l'année au cours de laquelle Marinetti s'engage auprès de Mussolini dans la fondation du premier parti fasciste européen. Y figurent des signes mathématiques : =, +, -, des S qui sont des spirales et un fort mouvement diagonal vers le coin supérieur droit qui traduit la mobilisation des troupes contre l'Autriche...

Nous sommes avec ces 3 catégories (letrine, calligramme et mots en liberté) toujours dans le domaine de l'écrit, le support est la feuille ou le livre, et la forme est textuelle même si avec Marinetti qui se définit comme poète on commence à aborder ce dont nous reparlerons plus loin dans le contexte de la poésie phonétique et concrète et qui démarre avec le *Coups de dé* de Mallarmé à savoir la déformation des lettres, l'éclatement du texte dans la page, la prise en compte de la qualité plastique du mot etc.

Juste un aperçu de ce qui pourrait faire l'objet d'études beaucoup plus approfondies pour chaque catégorie vous l'imaginez bien.

b) Champs croisés

- Mail art

« Le Mail Art est né en 1962 avec la création par Ray Johnson de la New York Correspondance School of Art. Le futurisme, qui se contente de singer la poste, n'est que la préhistoire du Mail Art, qui, lui, entreprend d'utiliser le système postal. Issu du Néodada, du Nouveau Réalisme et de Fluxus, le Mail Art procède de ce grand concept que George Maciunas définit très justement comme une expansion des arts ("expended art"). De ce point de vue, il n'y a plus de frontières entre les arts ; le théâtre devient un phénomène multimédia, la poésie passe du message sémantique à l'effet sonore, la peinture devient un assemblage d'objets, la notion d'environnement remplace le support plan, et l'attitude, le happening ou la performance deviennent des formes d'art. Le Mail Art s'inscrit dans cette histoire comme un mouvement à la fois avant-gardiste, universaliste et synthétique sur le plan de la civilisation. » Pierre Restany Exposition Coup d'Envois ou l'art à la lettre 1989

En écrivant ceci en 1989, Pierre Restany, critique d'art associé entre autres aux Nouveaux réalistes dont il apparaît comme la cheville ouvrière, le théoricien et le fédérateur et dont il assure d'une certaine manière la communication, place d'emblée ce courant dans une histoire.

Aux origines il y aurait donc Le Futurisme, Néodada, le Nouveau Réalisme et Fluxus. Bien avant ça, la naissance de l'art postal est contemporaine de l'apparition de la carte postale et du timbre qui l'orne, au-delà de la taxe de transport qu'il représente, c'est-à-dire qu'elle date du XIXème siècle.

L'investissement artistique dans ce contexte prend place soit au niveau de la lettre ou de la carte, soit au niveau de l'enveloppe, soit encore au niveau du timbre lui-même.

Marinetti, dont nous parlions précédemment considérait le Mail Art comme « une offensive contre la transition académique, à la conquête de la modernité rêvée ». Trouvant dans cette forme certains de ses chevaux de bataille : la modernité, la vitesse, l'émancipation des formes classiques de monstration et diffusion artistique étant donné qu'il était contre l'art des musées, partisan de formes plus éphémères comme le tract, le manifeste, l'émeute etc. le dynamisme sous toutes ses formes. Mais les calligrammes et les mots en liberté sont plus du côté de la poésie formelle que du Mail Art.

• Enveloppe décorée de 1868

Si l'on étudie attentivement cette enveloppe, elle présente :

- de l'écriture mentionnant le destinataire et l'adresse,
- du texte

- du dessin (le fauve bondissant),
- du dessin flirtant avec l'écriture dans ces formes d'arabesque qui ornent l'intérieur du fauve et certains de ses contours,
- de la calligraphie (lettre ornée),
- une lettrine enluminée en haut à gauche,
- un timbre collé en bas à gauche,
- un tampon au milieu à gauche,
- de l'écriture sur le collier du fauve avec inscrit « Jupiter »

Plusieurs couleurs : rouge, noir, or, bleu, plusieurs styles.

Il y a à la fois de la co-existence entre écriture et formes mais aussi de la continuité en particulier au niveau de la lettrine et du fauve bondissant.

Lettres et signes formels se partagent le même support sans qu'il y ait une distinction des espaces.

- **Lettre de marin de 1947,**

Le revers de la lettre sert de support à une illustration. L'écriture est cantonnée au bandeau du blason de la marine française et en bas de la page en place du titre donc dissociée de l'image ou inscrite dans un espace qui lui est à peu près réservé.

Il y a trois espaces dans cette image :

- L'espace illusionniste de la caravelle et du canonnière avec la mer et le pont
- L'espace ornemental irréaliste mais non dénué de volume de la bannière, des armoiries et de la couronne végétale ouverte en bas
- L'espace plan du texte en bas

Il est clair que l'espace dans lequel sont inscrits les mots Marine nationale, n'est pas le même que celui dans lequel figure le texte écrit en bas.

L'ornementation du courrier pouvant être soit le fait d'artistes, soit d'écrivains

- **Collage sur enveloppe de Prévert adressée à son éditeur en 1952**

Jeu de l'auteur qui fait partir la ligne du prénom du destinataire de la bouche du poisson et qui utilise (et détourne en partie) les timbres comme éléments constitutifs de son collage en particulier au niveau de la tête de poisson et des bras du personnage.

Le reste (divers tampons) étant le fait de la poste et non de Prévert.

- **Lettre recto et verso de Miro adressée à Jacques Prévert en 1970**

Merci mon cher Jacques pour ton livre que j'ai trouvé à la galerie et qui est très beau. Ce printemps on attaque celui que nous faisons ensemble... » Il s'agit du livre Adonides qu'ils feront en effet ensemble et publié chez Maeght.

L'écriture est à l'encre bleue, les formes dessinées le sont aux crayons de couleur. Quelques lignes et une étoile sont dessinées à l'encre, une manière de placer la plume sur le terrain de la forme.

L'écriture se ballade librement sur la page au même titre que les formes, elle s'affranchit d'une certaine manière de l'horizontalité de la ligne d'écriture et suit le mouvement impulsé par les signes formels.

L'organisation des mots en formes dans la page ne renvoie pas tout à fait aux calligrammes d'Apollinaire mais évoque plus les mots en liberté de Marinetti pour en revenir au Futurisme.

- **Lettre de Matisse à André Rouveyre** (écrivain et journaliste), 1947

Difficile parler de Mail Art et de ne pas parler de Ray Johnson qui est considéré comme en étant le fondateur. Artiste américain qui a créé en 1962 à N.Y la New-york school of Correspondance définie comme une « non école »

3 envois postaux de Ray Johnson :

- **Collage sur carte postale, hommage à James Dean de Ray Johnson**

Le sens de l'image centrale contredit celui de l'écriture et de la carte postale impliquant un basculement de 90°, superposition et collages

- **Envoi postal hommage à Marilyn de Ray Johnson, 1973**

Composition qui mêle écriture et image, superposition d'espaces et de styles (dessin, frottage, représentation perspective, silhouette et formes rectangulaires parallèle au plan de représentation.

- **Carte postale adressée à Hervé Fischer par On Kawara en 1972.**

On Kawara , artiste conceptuel japonais décédé cet été le 10 juillet 2014 à l'âge de 81 ans qui envoyait à des personnalités du monde de l'art des télégrammes avec la simple phrase « Im'still alive » et des cartes postales avec « I got up at » suivi d'un tampon mentionnant l'heure de son lever. L'envoi postal ayant pour effet, fonction, de certifier la date de réalisation de l'œuvre.

Nous avons bien ici une œuvre relevant du mail art mais sa dimension conceptuelle a rétréci le vocabulaire au champ de l'écriture évacuant le champ formel donc nous sortons de ce qui nous intéresse dans le cadre de ce cours qui est la mise en relation signes formels et signes écrits.

La personnalité à laquelle On Kawara a adressé cette lettre, Hervé Fisher - artiste et philosophe franco-canadien, a relancé ces dernières années l' « art postal en ligne » et le « tweet art » en 2011 qui prend la forme de petites icônes numériques qu'il diffuse sur twitter, suivant en cela l'évolution de la société. Il a pas mal écrit aussi sur les questions de l'art et de la communication.

Le Mail art, au-delà du fait qu'il associe sur un support plutôt consacré à l'écriture, écriture et signes formels, combine par la même occasion le travail artistique, sa monstration et sa diffusion. Il contourne les circuits traditionnels du monde de l'art et c'est aussi en cela qu'il s'inscrit dans la postérité de Fluxus et de sa revendication dynamique de Flux dont nous reparlerons plus tard

- **Storyboard et bande dessinée**

Le story board est la mise en image plan par plan du déroulement d'un film avant le tournage. Il est l'étape intermédiaire entre la pensée du réalisateur et sa mise en œuvre. Il est le fait du réalisateur lui-même ou d'un spécialiste du story board qui travaille avec le réalisateur. Il a une importance technique de visualisation des différentes scènes et donc de transmission des informations aux divers représentants de l'équipe.

Généralement ces story boards ne proposent que des images successives organisées dans la page un peu à la manière d'une bande dessinée. Le texte est apporté ultérieurement par la voix des acteurs qui jouent.

Mais il arrive aussi que du texte accompagne les images soit en tant que précision technique liée au tournage de la scène en question, soit lié à la bande son qui accompagnera dans le film les images elles-mêmes.

Quelques exemples :

- **Scène de la douche, Psychose d'Hitchcock, story board de Saul Bass, 1960**

Seulement des images qui découpent la scène, plan par plan.

Saul Bass, soit dit en passant, fut un des plus célèbres graphistes associé à l'industrie cinématographique américaine. Il a travaillé entre autres avec Hitchcock, Kubrick, Otto Preminger, Scorsese.

- **Les dents de la mer de Spielberg, Story board de Maurice Zuberano, 1975**

Une image et des indications de tournage.

Première image : le requin se tourne sur le côté. La corde dans la bouche. La bouche se referme sur la corde.

Deuxième image : gros plan sur la bouche du requin

Images et texte sont bien dissociés. Le texte décrit l'action et redouble l'image. L'image donne les indications de cadrage, ce qui est ou non dans le champ.

- **Deux images du story board d'Alien de James Cameron par Roger Dear, Maciek Piotrowski, Denis Rich. 1986.**

3 artistes spécialistes en story board ont accompagné James Cameron d'où les différents styles mais ce qui est notable c'est le débordement du dessin par rapport au cadre. Le cadre

du coup renvoie bien au cadrage de la scène. L'écriture là encore située sous l'image la commente. Pas de confusion, encore moins de fusion les espaces consacrés aux champs de l'image et de l'écrit sont bien distincts.

- **Jurassic Park de Steven Spielberg 1993**, story board de David Lowery.

Là encore le texte accompagne l'image qu'il commente, il reste bien dans son champ par contre l'image, elle, tend à sortir de son cadre et donne en permanence le sentiment que le cadre prédéfini a du mal à la contenir.

On trouve plus de liberté dans la bande dessinée dont le story board se rapproche formellement, car à la différence du story board, elle a sa finalité en soi. Elle n'est pas une étape dans un processus de création mais bien le résultat final.

- **Planche dessinée de Tintin au Tibet de Hergé, 1959**

Grand classique de la BD belge.

Le découpage de la page en vignettes,

Le texte qui se trouve dans les bulles qui rapportent les propos des personnages et qui pour cela sont dotées d'une petite queue orientée vers le personnage qui parle ou éventuellement, ce qui n'est pas le cas ici, le texte évoque une voix off qui contextualise la scène auquel cas, il sort de la bulle et prend place soit en haut, soit en bas de la vignette.

Les dessins des personnages qui font l'action.

Le texte dans les bulles ne commente pas les images, il traduit littéralement le propos des personnages. A la différence des story-boards, le texte dans les bulles, c'est la bande son.

Finalement dans la bande dessinée, la recherche et l'originalité porte sur le dessin et l'organisation ou la forme des vignettes dans les pages.

- **Little Nemo in Slumberland, 1905, Winsor McCay**

Presque tout est déjà présent dans cette bande dessinée créée en 1905 qui paraissait toutes les semaines dans le New-York Herald jusqu'en 1914. Chaque semaine le petit garçon s'endort et rêve qu'il participe à des aventures merveilleuses. La qualité des dessins et l'innovation réside dans leur mise en page. Dans les premières images Little Nemo s'endort, dans la dernière il se réveille en sursaut, la règle est immuable. La place du texte est fixée dans les bulles à l'exception du titre Little Nemo qui chapeaute l'ensemble en haut de la page comme la « Marine nationale » dans la lettre vue plus haut.

Du côté du texte ce qui importe est moins une expérimentation formelle de l'écriture que la qualité du style et l'originalité de l'histoire racontée donc du contenu. La place du texte est à peu près fixée et ne varie pas énormément.

Les deux points qui me semblent intéressants à relever sont :

Les bulles et l'expression des bruits.

- **Les bulles**

La bulle c'est un espace propre, délimité et ménagé dans le dessin pour le texte. Une sorte d'enclave, un trou dans la scène pour laisser la place au texte dit par le (les) personnage (s).

La forme et certaines particularités de la bulle fournissent d'autres indications. Nous l'avons vu, la petite queue nous oriente vers le personnage qui parle. De petites bulles remplaçant la queue laisse sous-entendre que le personnage ne prononce pas les paroles à voix haute mais les pense ou qu'il les rêve. La forme même des contours de la bulle peut nous renseigner sur l'état émotionnel du personnage, en colère, dans les nuages etc.etc. Donc quelque chose se dit par les mots et quelque chose se dit par la forme mais cela reste ténu.

- **Images de bruits dans les B.D.**

La traduction des bruits se fait souvent de deux manières avec les lettres qui phonétiquement et formellement essaient de retranscrire les bruits, ce qui nous ramène à Marinetti.

La taille des lettres, leur inscription dynamique dans l'espace, leur désorganisation éventuelle traduit quelque chose de l'évènement qui produit le bruit, le volume sonore du bruit, sa violence, son intensité etc.etc. Tout ceci renvoyant à des codes implicites qui font que nous comprenons de quoi il s'agit.

De plus elles sont accompagnées d'images : bombes, balles avec leur trajectoire, fumée, éclats de pierres etc. qui renforce le sens et donne une indication supplémentaire sur ce qui produit le bruit.

Une association riche entre lettres et signes formels pour traduire ce qui n'a ni forme matérielle, ni ne s'inscrit dans un langage articulé.

Publicité/ Affiche

J'aurais pu aborder la question aussi sous l'angle de l'image publicitaire que je n'évoquerai que par 4 images car je ne pense pas que cela apporte plus d'éléments à la réflexion en cours. A la différence du story board, où l'image prédomine, c'est ici le texte qui est essentiel, qu'il soit slogan, marque, mode d'emploi... l'image vient illustrer le texte en proposant une image du produit à vendre.

- **Publicités anciennes**
- **Pub pour Kodak avant**
- **Pub pour Kodak affiche sponsor JO 1988 Jean Paul Goude**
- **Pub Kodac campagne Jean Paul Goude fin années 80**
- **Pub pour le coca cola 1890-1900**

L'image est attrayante mais seule ne fournit pas assez d'information, au début de son apparition associée au produit tout au moins, pour l'évoquer. Le mot associé fixe la relation entre la marque et l'image jusqu'au moment où il s'avère superflu : La tête du noir suffit à

évoquer le cacao Banania, celle du bébé la marque de savon Cadum, celle de la vache, le fromage Kiri

Dans cette pub qui représente une jeune femme en train de boire à côté d'un bouquet de fleurs et faisant face au spectateur, l'écriture apparaît de 3 manières : sous forme d'une lettre dont il est possible de lire le message (je n'ai pu le déchiffrer que les mots *The coca cola*), sous les mots Coca cola 5 cents figurant dans le miroir et le mot Coca cola figure également sur le verre.

Au-delà de la répétition publicitaire de la marque, il me paraît intéressant de noter le réalisme de l'inscription figurant sur le verre et sur la lettre, élément plausibles et cohérent dans l'espace de la représentation, beaucoup moins plausible dans le miroir qui devient support et cadre pour l'encart publicitaire et se trouve ainsi détourné de sa fonction initiale qui est de refléter ce qui se trouve devant lui.

Nous ne sommes pas si loin du tableau de Manet qui date presque de la même époque :

- **Un bar aux Folies bergères, 1880**

Dans lequel on retrouve le miroir, la jeune femme et la boisson mais sans l'objectif publicitaire.

c) Décloisonnement total

- **Fluxus**

Fluxus dans les années 60, est un mouvement au sens littéral du terme qui croise tous les champs de la création et les décroïssonne. Les arts visuels, l'écriture, les arts plastiques, la performance, le design et la production d'objet, la musique. Créé par Georges Maciunas, artiste, galeriste, éditeur, il questionne le statut de l'œuvre, le rôle de l'artiste, la définition de l'art et sa place dans la société. Dans le cadre de ce mouvement se met en place un réseau parallèle de production et de diffusion d'œuvres d'art passant par les Fluxbox produites à plusieurs exemplaires et envoyées par la poste et les Fluxshop, boutiques tenues par les artistes eux-mêmes:

- **FluxYear box 2, 1967, Georges Maciunas.**

Boîte produite par Maciunas et présentant un ensemble d'œuvres d'artistes Fluxus

- **Water Yam, George Brecht, 1959-62**

Textes et images peuvent être associés dans la production d'un même objet artistique par l'intermédiaire du récipient qu'est la boîte même si dans le cas de cette boîte de Brecht, images, textes et objets sont dissociés au sein même de la boîte.

- **Pub pour les Fluxshops**

Récupération de la forme empruntée aux publicités dans les magazines. Détournement de formes et supports populaires. On note au passage le découpage de la page en vignettes, autant d'encart que de publicités différentes. L'association texte et image dans la plupart des vignettes. L'espace de la page est donc fragmenté en un certain nombre de petits espaces autonomes et juxtaposés. Du fait de cette autonomie, chaque espace a sa propre échelle

- **Fluxshop**

Fluxus est un extraordinaire territoire d'expérimentation des formes, qu'elles soient littéraires, artistiques, musicales, performatives ou autres et là encore il faudrait un cours beaucoup plus étoffé pour rendre compte de l'inventivité des artistes dans tous les domaines. Ce sera peut-être l'objet d'un cours une de ces prochaines années. Le projet dans le cadre de ce cours n'est pas tant d'étudier un mouvement ou l'œuvre d'un artiste mais plutôt de délimiter un territoire dans lequel les pratiques d'écriture et les pratiques artistiques s'articulent.

L'image de pensée

A l'intersection entre ces deux catégories, nous pourrions placer l'« image de pensée », telle que la définissent Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu ³ dans leur ouvrage du même nom publié en 2001 aux éditions de la RMN. Territoire assez bien exploré dans le cadre du Laboratoire des intuitions et lors des 2 colloques organisés par Thierry Mouillé les années précédentes.

« Sur des cahiers d'écolier, des feuilles de brouillon, en marge de lettres, de manuscrits ou sur un écran, avec de l'encre, du crayon, un peu de couleur, voici des figures –schémas, dessins, plans diagrammes, trajectoires, tracés, échelles – créées pour apprivoiser ce que le langage est impuissant à saisir : le surgissement de la pensée dans son effervescence secrète. Les images de pensée semblent n'appartenir à aucun règne, aucune époque particulière mais elles attrapent notre regard. Elles ont en partage ce qu'Henri Focillon évoque à propos de la peinture chinoise, un mélange de « forces obscures et d'un dessein clairvoyant ». De telles images, restées jusqu'à l'heure dans l'ombre, réduites à des brouillons, sont pourtant la quintessence de la création et de l'invention, c'est ici que tout se passe. Le roman, le concept, le théorème, le bâtiment, l'intuition- l'œuvre, en un mot- qui émerge au bout de ce travail, n'est rien que la mise en ordre de ce qui a précédé, suite de choses éparses, irrégulières, partielles, contradictoires, que l'auteur a tenté de tenir, de circonscrire, de sortir des limbes de l'esprit. »

« Esquissées ou systématiques, ne répondant à aucune forme préétablie, mobilisant à la fois le trait du dessin, celui de l'écriture et parfois la couleur, ces images de pensée nous révèlent la pulsation de

³ Images de pensées, Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, Edition RMN, 2001.

l'imagination pensante, dont elles sont les surprenantes sismographies. »⁴ Jean Lauxerois *Images de pensée* p 116.

« L'image de pensée est aussi scripturaire que figurale et graphique. » Jean Lauxerois, p 118.

Schémas de pensée qui comme les esquisses, croquis, dessins préparatoires, étapes intermédiaires précédant la réalisation finale, sont depuis quelques décennies pris en comptes alors qu'au 19^{ème} et même au début du 20^{ème} siècle, ils relevaient de la « cuisine » de l'artiste et ne sortaient pas de l'atelier.

Ces schémas de pensée ne sont en rien des « œuvres ». Ceux que relèvent Marie Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu sont tout autant le fait de romancier, de géographe, de philosophe, de juriste, de mathématicien, d'écolier que d'artistes ou d'architectes.

Ils ont en commun le papier comme support et le fait d'associer formes et écritures dans des proportions variables si l'on s'en tient aux illustrations retenues pour ce livre.

« Nous résistons à la tentation d'inclure certaines images et abandonnons non sans regret les belles figures de la cosmologie, de l'astronomie, de l'anatomie et de la physique ; les cartes, les mappemondes, les atlas de toutes les époques ; les arbres de la connaissance, les généalogies, les grands classements, la taxinomie sous ses formes d'addition, d'entassement, de listes, etc. Nous éloignons aussi les mirages esthétiques, les tracés en tous genres qui ne sont que gestes ou broderies, nous écartons les images des théories systémiques, les mouvements artistiques qui utilisent le schéma comme territoire formel. »

Images de pensée p 11.

Qu'est ce qui reste ?

- **Henri Langlois, 1937, schéma de pensée de la future cinémathèque**

- **Lacan, psychanalyste, Image de pensée 1**

“Un troisième sexe – il en suffirait de deux – le borroméen – irréductible à la forme type”

- **Lacan image de pensée 2**

“Qu'est-ce que peut dire d'un trou ? Dans quel sens y entre-t-on ? Un con n'est pas un trou mais un organe. Le Surréalisme est typiquement l'intention prêtée au Réel.”

Lors de sa réflexion Lacan s'aide de petits schémas pour concrétiser sa pensée.

- **Cédric Villani, schéma sans titre, mathématicien, 2009**

« Face à un nouveau problème de mathématiques, l'écriture et le dessin aident à canaliser, à fixer et à mettre en forme les idées vagues et fugitives. » Dans ce document de travail, j'explore des pistes pour résoudre un problème qui mélange géométrie, analyse et probabilités (...). L'apparente complexité de la page n'est qu'un pâle reflet des idées qui s'entrechoquent quand on est plongé corps et âme dans un problème – un des moments les plus intenses de la vie d'un chercheur ».

- **Bernard Cache, architecte, schéma, sans titre, 2009**

⁴ Jean LAUXEROIS, *Eloge de l'imagination graphique*. In *Images de pensée*. Op.cit. p 116.

Il rassemble dans cette figure les 12 volumes du traité De Architectura de Vitruve 1er siècle av.J.C

- **Alfred Barr, historien de l'art, Schéma de visualisation des courants de l'art moderne, 1936**

Qu'est ce qui fait que Marie Haude Caraës et Nicole Marchand Zanartu introduisent certains dessins d'artistes dans ces « images de pensée » alors que les dessins et croquis d'artistes sont considérés le plus souvent comme appartenant à l'œuvre bien que moins côté sur le marché que les œuvres auxquelles ils se rapportent. Elles ont éliminé des images de pensée tous les « mouvements artistiques qui utilisent le schéma comme territoire formel », nous pouvons penser par exemple à certaines de l'art conceptuel et à Art and language (collectif d'artistes conceptuels anglais).

Qu'est-ce qui distingue un simple croquis pour un projet tel que celui de Roman Signer qui n'est pas une « image de pensée » de ceux d'Etienne Martin, de William Kentridge, de Joseph Beuys ou de Mark Lombardi qui figurent dans l'ouvrage ?

Etienne Martin

- **Dessin Etienne Martin (1913-1995), *Sans titre*, 1975-1992, feutres de couleur et encre sur papier, 74,8 x 110 cm, collection du Centre Pompidou.**

Croquis qui accompagne le travail de la pensée et celui de la sculpture.

Cet artiste qui a réalisé toute sa vie des « demeures », une série de sculptures réalisées à partir de 1954 suite au déchirement ressenti à la vente de sa maison natale à Loriol, dans les années 40. « *Il s'était inventé tout un monde dans cette maison. Enfant, il avait rebaptisé toutes les pièces : le bureau de son père était devenu la chambre des écritures ; le grenier, la chambre des oiseaux, la cuisine, la chambre des nourritures, etc.* »

Série de diagrammes tracés au feutre pour extraire, des souvenirs de la maison natale de l'artiste à Loriol, des répartitions spatiales et temporelles.

- **Etienne Martin, *Le manteau*, 1962**
- **Etienne Martin, *Demeure XVII*, 1981, devant le Musée Saint-Roch Issoudun**

William Kentridge

- **Parcours d'atelier de William Kentridge, 11 juillet 2007.**

Il retrace par ce schéma les déambulations qui lui sont nécessaires avant de se mettre au travail et au cours des phases d'élaboration du travail.

Ou bien de ceux que réalise l'artiste Joseph Beuys lors de ses performances sur des tableaux noirs ?

Beuys

- **Beuys enseignant devant un tableau noir.** Ces schémas que Beuys traçait lors de ses conférences qui matérialisaient sa pensée, mais n'avaient pas d'existence propre en dehors de la performance. Leur qualité esthétique était réelle au même titre que tous les accessoires et éléments relevant de ces performances.
- Richard Demarco (artiste écossais et promoteur de la performance) et Beuys devant les schémas théoriques de la Théorie beuysienne « L'art est le capital »

Ou

Mark Lombardi

- **Les schémas de Mark Lombardi**

Artiste américain né en 1951, mort en 2000 qui commença à tracer sur de grandes feuilles de papier, les relations complexes associant grands groupes industriels, intérêts politiques et financiers. Au point de mettre à jour des liens entre le Vatican et la Mafia, Bush et Ben Laden et entrainer la perquisition d'une de ses œuvres dans le musée où elle était exposée par un employé du FBI. S'est officiellement suicidé en 2000, soupçon d'élimination par le gouvernement américain.

Qu'est ce qui définit en propre la catégorie « Images de pensée » ?

Qu'est ce qui la distingue du dessin préparatoire ?

- **Série de 3 dessins de Roman Signer** donnant forme à un projet réalisé pour la compagnie de design textile danoise Kvadrat en 2009. Projet qui consistait à fixer l'extrémité d'un morceau de tissu d'une cinquantaine de mètres au bout d'un pétard géant, ceci pour le premier dessin, les deux autres proposant des variantes de mise en situation de ces tissus. Dans tous les dessins, la fonction du texte est de légèrer l'image.
- **2 photos d'une performance de Signer toujours avec kvadrat** : 5 sauts dans lesquels sont 5 pétards au bout desquels est fixé par un fil un bout d'un tissu que l'explosion des pétards va dresser verticalement.

Est-ce l'expression d'une pensée en marche plutôt que la description d'un projet précis ? Ce qui permet d'exclure Signer.

Est-ce le caractère synthétique de l'image là encore plutôt que descriptif ? Auquel cas on comprend qu'elles aient inclus ceux par lesquels Beuys explique ses théories. Et pourtant, ils sont pris dans les performances de l'artiste ?

Et pourquoi faire figurer ceux de Lombardi alors qu'ils étaient l'expression même de son travail et exposés dans les musées, donc plus œuvres à part entière que schéma de pensée ?

La limite est parfois ténue.

Même support, le papier le plus souvent, de récupération ou improvisé, même outils, crayon, craie, stylo..., même association texte / image.

Par contre ce que souligne Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu c'est l'extraordinaire « liberté qu'offre cette pratique qui est sans commune mesure avec la

linéarité et l'abstraction de l'écrit ». Beaucoup moins réfléchi, beaucoup plus intuitif et immédiat.

« C'est une tentative sauvage, où il s'agit de conserver ce qui par essence est fugace et incertain. » *Images de pensée*, p 9.

On pourrait rajouter dans cette catégorie où coexistent formes et écritures, justement tout ce qu'écartent Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, à savoir : « les belles figures de la cosmologie, de l'astronomie, de l'anatomie et de la physique ; les cartes, les mappemondes, les atlas de toutes les époques ; les arbres de la connaissance, les généalogies, les grands classements, la taxinomie sous ses formes d'addition, d'entassement, de listes, etc. » Tout ce qui peut prendre forme de schéma ou de diagramme... et allier écriture et forme / image.