



HAL
open science

L'évasion du quotidien : le journal comme médium entre la réalité et la fiction

Anne Jarrossay Clerc

► **To cite this version:**

Anne Jarrossay Clerc. L'évasion du quotidien : le journal comme médium entre la réalité et la fiction. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03287487

HAL Id: dumas-03287487

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03287487v1>

Submitted on 15 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'évasion du quotidien

Le journal comme médium entre la réalité et la fiction

Résumé

Utilisé comme médium en art depuis le début du XXe siècle, le journal dans les réalisations artistiques interroge encore aujourd'hui l'image de la société que transmettent les médias. Entre texte et image, entre réalité et fiction, la page de journal est un espace de tensions multiples. Les créations à partir des mots de la presse invitent à repenser le récit de la réalité que transmet le journal et incitent à faire une critique du langage contemporain, révélant ainsi le paradoxe d'une société toujours plus informée mais aussi toujours plus critique face cette information.

Newspaper has been used as a medium in art since the start of the twentieth century, and, to this day, its use in artwork still questions the image of society transmitted by the media. Between text and picture, between reality and fiction, the newspaper page is an area of multiple tensions. Creations made of words from the news invite us to rethink the newspaper's narrative of reality and to make a critical analysis of the contemporary language. They reveal the paradox of a society always more informed but always more critical about information.

Mots clés

Absurde - Ecriture - Fiction - Imaginaire – Imagination – Information - Journal -
Langage - Quotidien – Réalité - Temps

SOMMAIRE

Avant-propos	5
Introduction	7
I. Théâtraliser l'actualité	9
I. 1. Créer à partir des quotidiens	10
I. 1. 1. Fragments de réalité	10
I. 1. 2. Création en réaction à l'actualité	12
I. 1. 3. Un matériau symbole de l'information	16
I. 2. Copier les quotidiens	18
I. 2. 1. Copier	20
I. 2. 2. Appropriation de l'actualité...	21
I. 2. 3. ... et mise à distance	22
I. 3. Temporalités contrariées	25
I. 3. 1. S'inscrire dans le temps de l'actualité ?	25
I. 3. 2. De l'actualité à l'archive et inversement	29
I. 3. 3. Le temps de la copie face au temps de l'actualité	31
II. Vers de nouvelles narrations	33
II. 1. La composition de la page	33
II. 1. 1. La grille de mise en page	36
II. 1. 2. Le plan horizontal du journal	38
II. 2. Décomposer / Recomposer	40
II. 2. 1. Fragmenter	41
II. 2. 2. Cacher	44
II. 2. 3. Recomposer le sens	45
II. 2. 4. Le <i>Cut-Up</i>	48
II. 3. Tout est fiction ?	49
II. 3. 1. Narration entre fait réel et imaginaire	50

II. 3. 2. L'imaginaire, une forme décalée du réel	56
II. 3. 3. Faits ou <i>fake news</i>	59
III. L'insoutenable légèreté du langage	65
III. 1. Mettre en image	65
III. 2. <i>Un point, trois points, mettre en mots</i>	69
III. 3. La critique du langage contemporain	72
III. 4. De la lettre à l'image	78
III. 4. 1. Entre nouveaux langages et écritures « asémantiques »	78
III. 4. 2. Penser en image	82
III. 5. Déprogrammation /Reprogrammation	84
Conclusion	88
Bibliographie	91
Index des notions	96
Index des noms propres	97
Annexe	98

Avant-propos

Ce mémoire ainsi que les réalisations présentées ont été effectués principalement sur les années 2020 et 2021. L'actualité durant cette période a été marquée par une crise majeure, bien évidemment la crise du covid. Travailler durant cette période sur l'actualité, les journaux et plus généralement sur le discours des médias a pour conséquence inévitable que ce travail a un teint « Covidé », à l'image de l'information.

Comme le montre une étude publiée par la revue des médias¹ de l'INA, et réalisée sur le premier semestre 2020, la pandémie s'est répandue dans la presse à un niveau que même les attentats du 11 septembre 2001 n'avait pas atteint. « Au début du mois de mars 2020, plus de la moitié des articles de presse publiés dans l'ensemble des journaux observés [soit 125 journaux répartis sur 25 pays] incluent les mots « Covid-19 » ou « coronavirus » dans la langue locale². »

Se concentrant sur la presse locale française, l'étude montre une nette diminution du champ sémantique des sujets, « les journalistes se sont trouvés pris dans un cercle vicieux. D'un côté, une demande pressante d'information du public sur un sujet mal connu et propice à la polémique. De l'autre, un désintérêt pour les autres sujets associés à une destruction totale ou partielle de certaines rubriques³ ».

Au plus fort de la crise, en mars et avril 2020, 50% à 80% des articles des journaux parlent du covid. Le taux « d'infection sémantique⁴ » des journaux redescendra nettement pendant l'été. Au dernier trimestre, le sujet reste très présent mais ne connaît pas la même ampleur que lors du premier confinement. Quoiqu'il en soit, on peut considérer que la crise sanitaire a généré un profond changement des sujets traités dans les médias. Ainsi, les journaux, un des sujets de ce mémoire, ont été modifiés en profondeur au cours de cette période de travail, ce qui a donc forcément influencé celui-ci.

L'étude indique que la presse écrite a beaucoup souffert face aux autres supports médiatiques pendant le confinement. En revanche, il me semble que la position des médias en général, par rapport à notre vie quotidienne, a changé. Plus précisément, la crise sanitaire

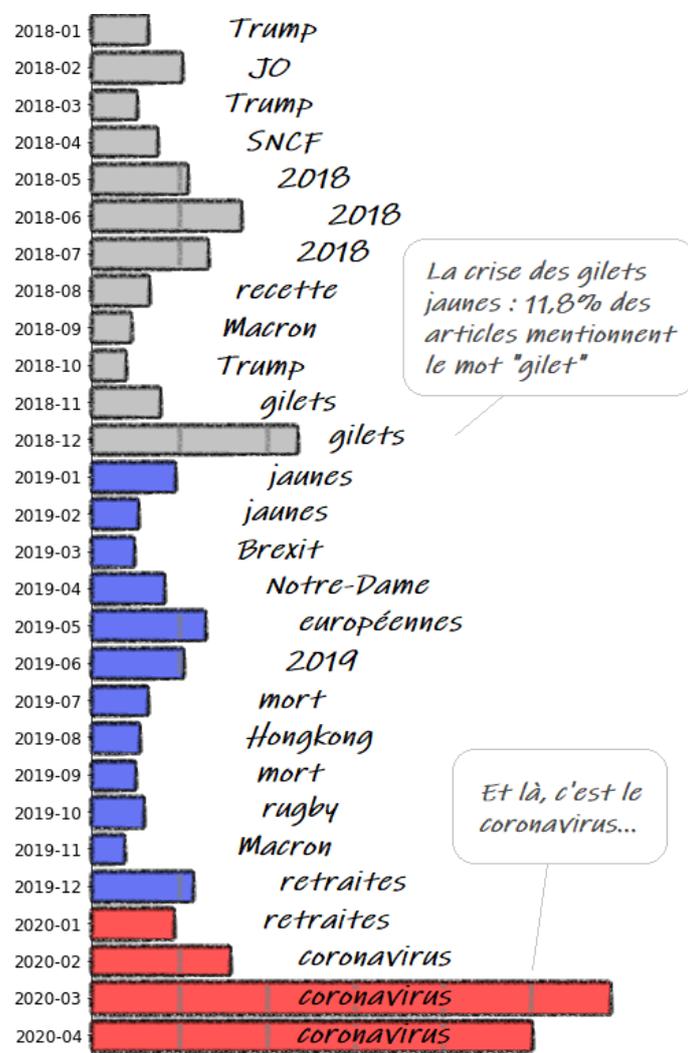
1 Claude GRASLAND, « La pandémie de Covid-19 a bouleversé les contenus de la presse régionale », dans *la revue des médias* de l'INA. <https://larevuedesmedias.ina.fr/la-pandemie-de-covid-19-bouleverse-les-contenus-de-la-presse-regionale> [En ligne] consulté le 13/05/2021.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

fait évoluer la position des médias et amplifie par ailleurs des phénomènes déjà existants. Comme le montre une blague qui circulait au premier semestre 2020 chez les instituteurs, « maintenant je travaille pour BFM TV ! ». Sous-entendu, « quand je veux savoir ce que je dois faire dans mon travail, les informations ne m'arrivent plus de ma hiérarchie mais des chaînes d'infos en continu ». Depuis plus d'un an maintenant, la vie quotidienne française s'organise au rythme des interventions médiatiques du gouvernement, les médias devenant donc les prescripteurs de nos comportements. Restent à comprendre, il paraît encore difficile de prendre du recul, les changements profonds et durables que cette crise sanitaire va instaurer dans notre réalité quotidienne et dans son reflet que sont les médias.



www.iacomprise.net

A partir de tous les titres, de tous les articles publiés sur le monde.fr (le site de presse généraliste française le plus visité) de janvier 2018 à avril 2020. Occurrence des mots qui apparaissent le plus fréquemment dans tous les articles du mois.

Introduction

« Peut-on penser sans langage ? Je veux dire, est ce qu'on peut avoir une idée si on ne sait pas parler ? » Quand ma fille me posa cette question il y a un ou deux ans, elle était encore à l'école primaire. On ne s'attend jamais vraiment aux questions de ses enfants et il y a de surcroît une sorte de règle universelle qui veut que les questions les plus pointues soient toujours posées au moment le moins opportun (En l'occurrence à cet instant, j'essayais de ne pas rater la sortie de l'A86). Pour ce qui est de répondre on se rend vite compte que cela va être compliqué, qu'il existe rarement de réponse simple mais plutôt une multitude de réponses possibles, et que derrière la vision idyllique de la vie à la ferme décrite dans les livres d'enfants se cachent les vidéos de L214. L'écart est parfois tellement grand entre le discours sur la réalité et ce que l'on vit et ressent, qu'en pareille circonstance on est amené à s'interroger, « mais qu'est-ce que je raconte ? », question suivie immédiatement de son corollaire « mais qu'est-ce qu'on nous raconte ? »

C'est en feuilletant de vieux journaux, en y découvrant les écarts ou parfois les similitudes entre les mots / maux du passé et de notre présent que le journal m'a paru être à la fois un espace où est transmis le récit de la réalité et un espace témoignant de la construction « de ce qu'on nous raconte ». L'écart que l'on peut ressentir entre la perception de la réalité et sa description à travers les journaux, mais aussi l'écart que l'on peut ressentir entre les mots du passé et ceux du présent éveillent la curiosité et sont sources d'interrogations. La page de journal n'est-elle pas effectivement le lieu où se confrontent de multiples points de vue « objectifs », révélant ainsi toute la complexité de l'appréhension du réel ?

Le journal, utilisé comme médium, traverse les divers courants artistiques depuis le début du XXe siècle. Cette présence discrète mais constante conduit à s'interroger sur la signification de son utilisation. Ce mémoire interroge donc les enjeux qu'implique son utilisation dans une création, à travers les œuvres de différents artistes et à travers l'utilisation que j'ai pu en faire dans différentes réalisations.

La première partie s'attache à définir comment l'utilisation du journal dans une réalisation tend à théâtraliser l'actualité, c'est-à-dire comment les créations à partir des journaux rejouent l'actualité pour en appréhender tous les aspects et toute la complexité. Dans cette

partie nous explorerons le procédé de la copie manuelle des journaux, procédé paradoxal qui oscille entre l'appropriation et la mise à distance de son sujet. Nous aborderons également les questions de temporalité que soulève l'utilisation du journal comme médium.

Lieu de rencontre entre le texte et l'image, la page de journal est un espace dont la structure, c'est-à-dire la grille de mise en page, sert à rassembler les faits pour construire le récit du quotidien. Nous verrons dans la deuxième partie comment par des jeux de cacher/montrer, de découper / recombinaison, ainsi que par l'introduction de l'imaginaire dans les faits du quotidien, le journal devient un support pour la création de nouvelles narrations. Nouvelles narrations qui viennent interroger voire critiquer le récit quotidien se construisant sous nos yeux et qui viennent illustrer la difficulté à démêler les faits réels de la fiction. L'intervention sur le journal semble ainsi vite devenir une critique de l'information et au-delà de notre société.

La difficulté à dissocier les faits de la fiction nous entraînera dans la troisième partie à nous interroger sur la pertinence du langage et à explorer les critiques qui ont été émises à son encontre au cours du XXe siècle. De ces critiques sont nées plusieurs expérimentations - notamment par les lettristes et par William S. Burroughs avec le *Cut-Up* - qui ont pour particularité d'avoir brouillé la frontière entre le texte et l'image. Par le biais de l'écriture, c'est finalement l'articulation, entre texte, image et pensée que cette dernière partie interroge.

I. Théâtraliser l'actualité

Théâtraliser, d'après la définition du dictionnaire Robert, c'est « donner un caractère de théâtralité à », autrement dit appliquer au sujet considéré les caractères spécifiques du théâtre en termes de situation, d'intrigue, d'aspects scéniques concrets visant un public. De même que l'on théâtralise un roman en l'adaptant pour la scène, il s'agit ici de théâtraliser l'actualité, c'est-à-dire de la mettre en scène, de la rejouer, de la « re-présenter » à travers l'utilisation du journal comme élément essentiel de réalisations artistiques. Le journal, objet du quotidien, porteur de cette actualité, est détourné de sa fonction première et devient à la fois sujet et outil de création. Ce nouvel emploi du journal met en exergue l'actualité.

Wang Du, *Défilé*, 2000, installation de treize sculptures sur socle, résine polyester et acrylique, 1200 cm x 200 x 300 cm, hauteur de sculpture entre 100 et 180 cm.

Wang Du, *Enter!*, 2004, Installation de huit sculptures, Résine, Acrylique et image impression numérique, dimensions variable, hauteur sculpture 260 cm.

L'artiste Wang Du a pour préoccupation première de faire « une critique spectaculaire de l'hégémonie des mass média ». En 2004, il organise une exposition, la *Wang Du parade*, qui pendant un an s'exposera consécutivement dans quatre lieux d'art contemporain français, la dernière étape étant le Palais de Tokyo, la multiplication des lieux mimant par là même « les stratégies d'une campagne conquérante¹ ». Son travail ne se concentre pas uniquement sur le support papier de l'information, sa pratique explore tous les médias contemporains. Une des pratiques de Wang Du consiste à réaliser des sculptures à partir d'images vues dans les médias. Dans l'exposition du Palais de Tokyo le spectateur pouvait déambuler dans l'installation *Enter !* qui est une série de huit sculptures identiques représentant une silhouette féminine de 2,6 mètres de hauteur réalisée à partir de la photo d'accueil d'un site web érotique japonais. Puis l'exposition se poursuivait par l'installation *Défilé*, qui est constituée de treize sculptures de chars, d'avions de combat, de militaires, de figures combattantes... réalisées à partir d'images de la presse chinoise.

1 Wang DU, *Wang Du*, Paris, Cercle d'Art, 2004, p. 9.

Wang Du explique à propos de cette installation qu'il souhaitait « garder intact l'aspect le plus direct et le plus cru de l'intervention et de l'engagement des médias envers la réalité² » et par là même, faire ressortir l'aspect idéologique et politique que portent les images d'origine. Afin de bien marquer l'origine des sculptures, l'artiste disperse au milieu de son installation des photocopies des articles dont sont issues ses sculptures. Dans ces deux installations par un changement d'échelle et une mise en volume de photos médiatiques, l'artiste semble vouloir inviter le spectateur à visiter de l'intérieur le contenu des actualités, à changer de point de vue.

L'actualité est mise en scène, rejouée par l'artiste, et dans cette promenade à l'intérieur des images d'information, celles-ci paraissent encore plus éloignées du réel que lorsqu'on les regarde sur la page de journal ou sur un écran. Loin de nous ramener vers le réel, cette promenade semble nous emmener dans un autre monde... Ou alors est-ce notre monde que nous redécouvrons, notre monde qui ressemblerait alors de manière inquiétante à *La Société du spectacle* que décrit Guy Debord ?

I. 1. Créer à partir des quotidiens

I. 1. 1. Fragments de réalité

L'utilisation des journaux dans une œuvre d'art remonte à l'année 1912. Leur apparition accompagne le mouvement de recherche, de renouvellement de la « représentation sans avoir recours à la représentation visuelle³ », entamé par Braque et Picasso. Pour ces deux artistes l'introduction du journal dans leurs œuvres correspond à l'introduction de « fragments de réalité⁴ » dans la création. En intégrant ces fragments de journaux, ces fragments de réalité, ils cherchent à faire sortir la peinture du cadre de la représentation. Dans leurs œuvres, « Le papier journal sert tantôt comme signe du journal, tantôt comme matériau où découper des contours⁵ ». Ainsi, dès le départ l'utilisation du journal révèle sa nature de matière aux significations multiples. C'est-à-dire le journal en tant que métonymie de la réalité et le journal en tant que support de mots et d'images porteurs de leurs propres significations. Métonymie de la réalité, car la page de journal est le lieu de la description

2 *Ibid.*, p. 81.

3 Françoise HAMON, et Philippe DAGEN, *Epoque contemporaine*, Paris, Flammarion, Histoire de l'art, 2003, p. 282.

4 *Ibid.*, p. 282.

5 *Ibid.*, p. 282.

de l'activité humaine et donc par là même une image de la réalité. Et support du sens des mots imprimés, car une création intégrant un journal sur lequel est inscrit le mot « guerre » n'aura évidemment pas le même sens qu'une création intégrant un journal sur lequel est inscrit le mot « paix ».

Depuis cette époque, on retrouve le journal dans de nombreuses œuvres appartenant à différents mouvements artistiques du XX^e siècle, aussi divers que les collages dadaïstes ou l'œuvre conceptuelle d'On Kawara. C'est d'ailleurs cette présence discrète mais constante que retrace l'exposition *Shock of the news* organisée par la *National Gallery of Art, Washington*, en 2017. Dans les œuvres présentées lors de cette exposition, l'utilisation du journal oscille entre les deux axes d'utilisation décrits précédemment. On peut prendre comme exemple de l'utilisation du journal en tant qu'objet, fragment de la réalité, l'œuvre *Poursuite* (1915) de Carlo Carra. Dans cette œuvre, le journal est utilisé comme matière première qui convoque l'idée d'information, à l'exception de quelques mots signifiants. Dans l'œuvre de *Crisis (Act of War : Cuba)* de Robert Morris, par contre, le journal est un simple support pour des mots et des images que les œuvres interrogent. Ici, l'artiste a peint en gris une double page de journal, la majorité des textes étant donc recouverte. Apparaît seulement par transparence le gros titre « WE BLOCKADE CUBA WITH 40 WARSHIPS ». Réalisée en 1962 et donc contemporaine de la crise de Cuba, cette œuvre interroge directement l'actualité, elle interroge les mots portés par le journal. Et comme nous allons le voir, cette démarche est suivie par beaucoup d'autres artistes.

CARRÀ Carlos, *Poursuite (Inseguimento)*, 1915, tempera, fusain et collage sur carton, 39 x 68 cm, collection de Gianni Mattioli.

MORRIS Robert, *Crisis (Act of War : Cuba)*, 1962, peinture sur papier journal, 38,7 x 55 cm, collection privée de l'artiste.

I. 1. 2. Création en réaction à l'actualité

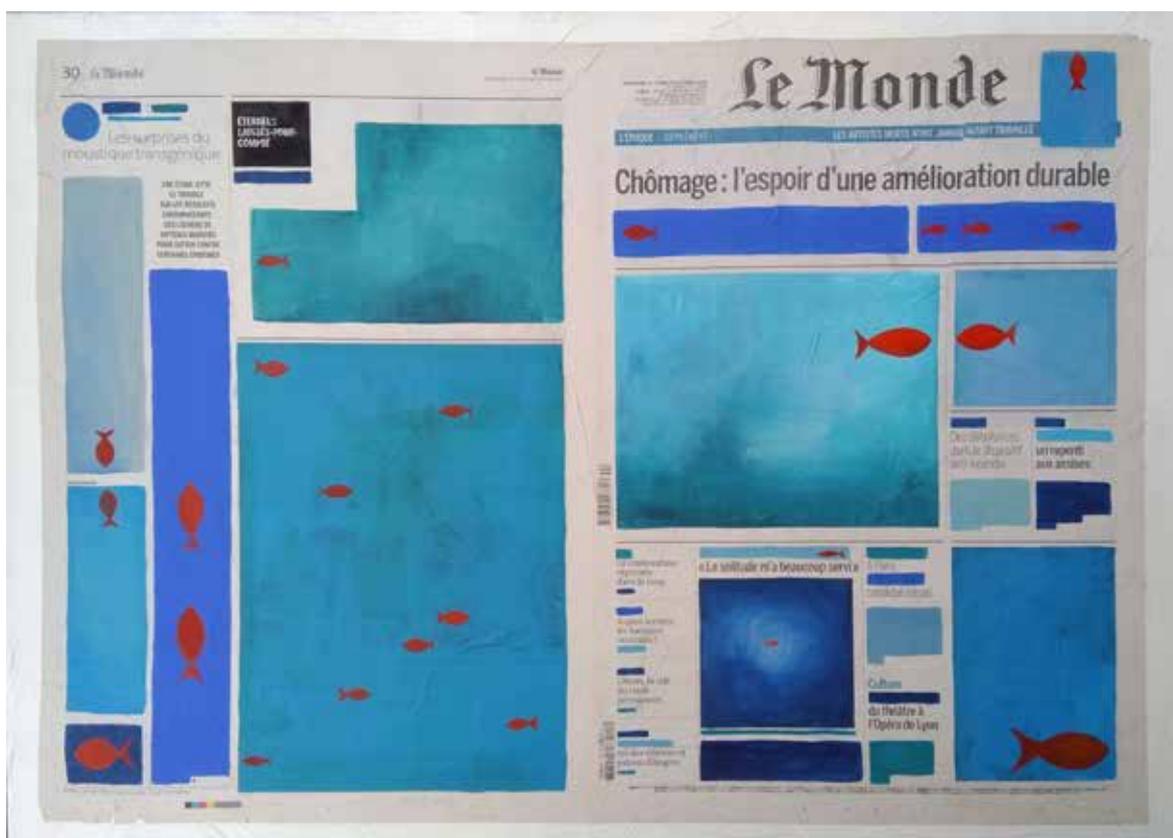
Les réalisations *Les hommes en gris*, *Le Monde dimanche 27 et lundi 28 octobre 2019* et *Confiné dans le confinement*, sont toutes les trois effectuées sur la page d'un quotidien même si les modalités diffèrent. C'est-à-dire que la page de journal est soit marouflée sur un support cartonné ou une toile, soit laissée telle quelle mais quoi qu'il en soit la page de journal m'a servi de support pour ces réalisations.

Le titre de la réalisation *Les hommes en gris* vient d'un des trois titres laissés apparents sur la page de journal : *Le complot des « Hommes en gris »*. Ce titre nous transporte directement dans un univers complotiste, un monde où la terre est plate, où l'homme n'est jamais allé sur la lune... Cette inquiétude latente est renforcée par le titre « Incertitudes sur l'avenir », mais « Nous avons pu rééquilibrer les forces », indique un troisième titre. Des images se substituent au texte et les dessins des hommes en gris envahissent la page alors qu'ils étaient auparavant cachés dans les méandres du texte. Les hommes en gris représentent ici les inquiétudes qui peuvent apparaître à la lecture du journal.



Les hommes en gris, 2019, Acrylique et encre de chine sur page papier journal et carton, 47 x 32 cm.

La réalisation *Le Monde dimanche 27 et lundi 28 octobre 2019* est une double page du journal *Le Monde*, marouflée sur une toile. Du journal ne restent apparents que les titres. Le reste est recouvert par des aplats bleus dans lesquels déambulent des poissons. Les poissons rouges tournent inlassablement dans leur aquarium. Que se passe-t-il pendant que l'on s'interroge sur le chômage ? Les poissons font le tour de leurs aquariums respectifs. L'aquarium est un système clos, à la temporalité cyclique, et notre société ? Contrairement à la peinture *Les hommes en gris*, les visuels sont donc moins connectés aux titres de journaux. Les titres et les images se développent parallèlement.



Le Monde dimanche 27 et lundi 28 octobre, 2019, Acrylique sur page de journal marouflée sur une toile, 50 x 70 cm.

Enfin *Confiné dans le confinement est une sorte de mise en abyme* du confinement. Un chien est confiné dans sa collerette ainsi que confiné dans les colonnes du *Canard Enchaîné* datant du 29 avril 2020, notamment dans une nouvelle rubrique créée à l'occasion du confinement, « Confinés de canard ». Coincé au milieu des informations que veulent bien nous transmettre les médias, le chien nous livre une image à la fois pathétique et grotesque. Comme nous, il est traversé par les mots de la presse, des mots qui se croisent, s'impriment en lui et il semble impuissant face à cette redondance de confinement.



Confiné dans le confinement, 2020, Acrylique sur une page du Canard Enchaîné, 56 cm x 36 cm.

Dans le compte rendu du colloque *Les devenir artistiques de l'information* dont la recherche principale était à la fois « de comprendre comment et pourquoi des textes et des images d'information deviennent le terreau d'une pratique artistique⁶ » et de voir « comment les dispositifs de transformation et de recyclage interrogent la réception de ces textes et de ces images ainsi que celle de l'œuvre d'art⁷ », les démarches artistiques ont été analysées à partir de trois axes. L'artiste activiste, c'est-à-dire l'artiste qui envisage l'acte artistique comme un acte militant. Ensuite l'artiste archiviste, c'est-à-dire qu'en transformant le support d'information en travail artistique, l'artiste l'extrait de l'immédiateté qui régit normalement l'actualité pour l'inscrire dans un temps plus long. Enfin le troisième axe s'oriente sur l'artiste en tant qu'individu témoignant de son époque. « L'artiste ne peut que s'inscrire dans l'univers des images qui est le nôtre et son travail ne pourra pas échapper à la complexité du libre-échange des textes et des images⁸ ». En se concentrant uniquement sur les artistes travaillant à partir de la presse et non sur l'art médiatique, on peut considérer que, sans qu'ils soient réellement activistes, les œuvres de ces artistes sont comme une sorte

6 Frédéric LAMBERT, et Katharina NIEMEYER, « Introduction. L'actualité en performances : art & médias », dans *Communication et langages*, n°190, 2016/4, <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2016-4-page-25.htm> [en ligne] consulté le 18.05.2020.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

de nouvelle proposition à l'information, une alternative, ce qui sous-entend par là même la nécessité d'une alternative. Au vu de cette analyse, les réalisations décrites précédemment semblent s'inscrire dans le troisième axe présenté ci-dessus car elles correspondent à une réaction individuelle, personnelle, face au récit de l'histoire commune. Une création en réaction à l'aspect anxigène que prend parfois l'information dans la réalisation *Les hommes en gris*. Une création en réaction à l'aspect répétitif et cyclique des interrogations sur le chômage dans *Le Monde dimanche 27 et lundi 28 octobre 2019*, dont le gros titre, « Chômage, l'espoir d'une amélioration durable » semble être devenue ce que les journalistes appellent un marronnier. Enfin une création en réaction à un événement inédit, le confinement d'un pays entier, événement où la vie individuelle est rattrapée par le collectif dans la réalisation *Confiné dans le confinement*.

En 2017 l'exposition *The Times*⁹ à New York a rassemblé plus de quatre-vingt artistes ayant réalisé des créations à partir du *New York Times*. Parmi eux, Ellsworth Kelly utilise une page du Times présentant une vue aérienne de Ground Zero pour proposer un mémorial des attentats du 11 septembre 2001. Sa proposition étant de transformer l'espace des deux tours en jardin qu'il figure sur le journal par un grand aplat vert. Sur une autre thématique, l'exposition présente aussi une œuvre de l'artiste Rirkrit Tiravanija : *Untitled 2017 (tomorrow is the question, January 21, 2017)*. Au lendemain de l'investiture de Donald Trump, l'artiste peint le slogan *tomorrow is the question* sur les pages du Times. Déjà utilisé par l'artiste sur différents supports auparavant, ce slogan revient interpeller l'actualité, l'œuvre jouant à la fois sur l'intemporalité de la question et son application beaucoup plus immédiate face à l'investiture décrite dans les pages du journal. Les œuvres présentées dans cette exposition rassemblent des artistes de tous horizons et l'exposition est comme un recueil de témoignages, de ressentis individuels face au récit collectif de l'actualité.

KELLY Ellsworth, *Ground Zero*, 2003, Collage on newspaper, 29.4 × 34.3 cm, Whitney Museum of American Art.

9 « The times », <https://flagartfoundation.org/exhibitions/the-times/>, [en ligne] consulté le 18.05.2020.

TIRAVANIJA Rirkrit, *Untitled 2017 (tomorrow is the question, January 21, 2017)*, 2017, acrylique et papier journal , 226,7 x 186,1 cm.

I. 1. 3. Un matériau symbole de l'information

Le photographe Paul Pouvreau travaille sur les objets du quotidien. Il poursuit aussi ses réflexions à travers des dessins notamment dans la série *point.doc* (2009-2011). Cette série est constituée de plusieurs pages ou doubles pages de quotidiens sur lesquelles l'artiste vient dessiner des images extraites d'autres journaux d'actualité. Les dessins sont réalisés avec un bic quatre couleurs qui laisse simultanément des traces bleues, noires, rouges et vertes créant ainsi un dessin légèrement flouté, dont les traits semblent saturés du fait de leur répétition en quatre couleurs. Sous ces traces on peut encore distinguer le contenu du journal d'origine, le dessin apparaissant comme une sorte de surenchère d'actualité par rapport à l'actualité présente dans le quotidien servant de support. Le choix des images représentées (le naufrage de l'Érika, une scène de guerre, un personnage en tenue de protection...) et le dessin qui apparaît comme une surimpression sombre et spectrale confronte le spectateur à une ambiance anxieuse, faite d'une saturation d'actualités. En créant en réaction à l'actualité, l'artiste prend une position de spectateur de l'information, il se met à distance du quotidien, et incite les spectateurs de son travail à prendre cette même distance par rapport à un quotidien commun. D'un autre côté, dans ses créations le papier journal sert de support à une autre image d'actualité. Le journal n'est pas convoqué ici pour les mots, le sens qu'il transmet mais plutôt en tant qu'image de l'information en général.

POUVREAU Paul, *Point.doc*, 2009-11, stylo bic quatre couleurs sur papier journal, 44 x 62 cm, Collection Artothèque de Pessac.

POUVREAU Paul, *Point.doc*, 2009-11, stylo bic quatre couleurs sur papier journal, 90 x 120 cm, Collection FRAC Haute Normandie.

De son côté l'artiste Wang Du inscrit ses réflexions dans un monde où les médias ne se limitent plus depuis longtemps au support du journal. Cependant le journal reste un élément très présent dans ses créations. Une des installations *Le tunnel de l'espace-temps* de la Wang Du parade était assez significative de cette utilisation. *Le tunnel de l'espace-temps*, est un tunnel de trente mètres où le spectateur traverse, à l'aide d'un toboggan, l'univers médiatique figuré par des parois constituées de journaux entassés et agrémentées d'écrans diffusant des images de journaux télévisés en continu. Que ce soit visuellement ou auditivement, le spectateur avance dans un flux constant et concentré d'informations et se retrouve en immersion dans le monde médiatique. L'installation offre ainsi au spectateur l'occasion d'expérimenter concrètement l'idée de surinformation.

DU Wang, *Le tunnel de l'Espace-temps*, 2004, Acier journaux et téléviseurs, longueur 3000 cm, diamètre 260 cm.

Il y a dans le travail de ces deux artistes, l'installation *Défilé* de Wang Du présentée en introduction de cette partie et la série *Point.doc* de Paul Pouvreau, non seulement un même questionnement sur l'image d'actualité mais aussi une utilisation du journal non pas pour les mots qui y sont imprimés mais en tant que matière première notamment dans *Le tunnel de l'espace-temps* de Wang Du et en tant que support dans le travail de Paul Pouvreau.

Si ces deux artistes utilisaient un papier quelconque pour leurs œuvres, le sens de leurs travaux en serait totalement modifié. Ainsi, en utilisant des journaux c'est une image de l'information qu'ils convoquent, une matière première symbolique de l'information qu'ils travaillent. Alors même que le journal papier est en perte de vitesse en tant que support de l'information, il offre à l'artiste une matière première symboliquement forte qui permet... de convoquer par son utilisation tout l'univers médiatique.

A travers les différentes utilisations que les artistes font du journal dans une création, celui-ci peut prendre différentes symboliques. Fragment d'un objet du quotidien dans ses premières utilisations, c'est une manière d'introduire le réel dans la toile, c'est aussi une manière de convoquer l'univers médiatique dans une réalisation. Enfin, lorsque les artistes se concentrent sur les mots et les images portés par la page de journal, c'est une manière d'introduire une réflexion sur le sujet d'actualité traité. Ainsi, face au journal l'artiste se retrouve confronté à une matière première porteuse de nombreux sens et de nombreuses symboliques. Les œuvres réalisées à l'aide des journaux jouant parfois entre ces différentes symboliques.

I. 2. Copier les quotidiens

La réalisation *Revue de presse* est une bande de papier verticale d'environ un mètre soixante-dix sur laquelle j'ai copié au crayon de papier des éléments textuels et visuels issus de plusieurs Unes de journaux. A ces éléments copiés s'associent des dessins qui circulent d'une Une à l'autre. Dispersée dans les copies partielles des pages de journaux, l'information se recompose au gré des éléments juxtaposés. Les Unes couvrent la période de la fin du premier confinement, période de la réalisation de cette production. Peu de titres échappent au raz de marée que génère la crise du Covid 19 dans les médias, les titres oscillent entre l'inquiétude de l'après (confinement, crise...) « Penser le monde d'après », « Société "tous les jours on frôle le point de rupture" », « La planète bascule dans la crise sociale, qui va payer ? » et les analyses liées à la situation « Les milliers de morts invisibles du Coronavirus, Immunité, mortalité, ce que l'on sait de l'épidémie en France »... Dans cette production les zones de textes sont dessinées, le texte n'est plus lisible à l'exception des titres. Les dessins associés sont soit issus des photos des différentes Unes, soit de nature imaginaire. Si l'on passe outre l'aspect créatif de cette production que l'on peut voir comme une sorte de



Revue de presse, 2020, 1690 mm x 460 mm, crayon de papier sur papier de soie.

libre interprétation de l'actualité, ce qui la caractérise c'est la copie des pages de journaux qui y est réalisée. Et c'est cette action de copier que nous allons interroger ici.

I. 2. 1. Copier

Copier c'est reproduire fidèlement un écrit en un ou plusieurs exemplaires mais aussi reproduire fidèlement une œuvre originale lorsque l'on parle d'une œuvre d'art (CNRTL). Du point de vue de l'écolier, copier est un acte fastidieux, imposé par l'apprentissage afin d'acquérir la maîtrise de l'écriture, de l'orthographe et permettant la mémorisation de ce qui est copié. C'est bien sûr aussi un geste interdit lorsqu'il s'agit de copier sur son voisin. En Art comme l'écrit Walter Benjamin en introduction de son texte *l'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* « il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. [...] Ainsi, la réplique fut pratiquée par les maîtres pour la diffusion de leurs œuvres, la copie par les élèves dans l'exercice du métier, enfin le faux par des tiers avides de gain¹⁰ ». Il semble donc qu'une même action, c'est-à-dire copier, génère des copies de significations différentes voire contradictoires. D'un côté, la copie pourra être une forme d'appropriation, de mise en avant de l'original et d'un autre côté, la copie nous entraîne dans l'univers du pastiche, du faux et sera une forme de mise à distance de l'original.

Au Moyen Âge, lorsque aucune possibilité de reproduction mécanique n'existait, les moines copistes utilisaient la copie comme un outil de transmission de la connaissance. Et d'une certaine manière à notre époque du Ctrl C / Ctrl V nous continuons cette action de transmission que permet la copie à travers les multiples supports d'échanges mis à notre disposition. Il faut noter cependant que lorsque les moines recopiaient les ouvrages, les images qui accompagnaient le texte n'étaient pas forcément copiées à l'identique, comme l'expose Mary Carruthers dans son livre *Machina memorialis*¹¹ en prenant comme exemple les différentes variantes architecturales qui existent de la représentation de la « Nouvelle Jérusalem » pourtant issues de la copie d'un même original. Cela s'explique par le fait que « Ces images ayant valeur de fictions cognitives, et non de représentations d'un objet réel, on avait tout loisir d'en modifier le détail pourvu qu'on en conservât la substance¹². ». Ainsi copier n'est pas seulement reproduire à l'identique comme pour un faussaire, mais copier est un moyen de transmission où le fond prime sur la forme.

10 Walter BENJAMIN, *Ecrits Français*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2006, p. 177.

11 Mary CARRUTHERS, *Machina memorialis*, Paris, Gallimard, 2002, p. 159.

12 *Ibid.*, p. 159.

Enfin lorsque l'on recopie, que l'on redessine un motif ou une écriture, au-delà de l'intérêt porté au motif, on peut aussi y voir le plaisir de dessiner sans but créatif, le plaisir de l'action pour elle-même, ou tout simplement le plaisir de laisser une trace, de marquer un support comme lorsque les enfants gribouillent.

I. 2. 2. Appropriation de l'actualité...

Les recherches de Sharka Hyland l'ont amenée à réaliser des copies de textes littéraires. On entend ici par copie une réplique exacte de la mise en page de ces extraits de textes. Elle redessine au crayon et à l'aquarelle les caractères typographiques en restituant la mise en page de l'extrait et les irrégularités éventuelles de l'impression. Le spectateur de son travail se retrouve ainsi face à l'image d'un texte imprimé et pourtant dessiné à la main. C'est en lisant un passage de *Pnine* de Nabokov que Sharka Hyland explique avoir pris conscience de l'intensité de l'image que le texte génère à ses yeux. « Ce qui m'intéresse dans un tel passage est que le langage devient, en un sens, un médium visuel. Un texte littéraire évoque des images complexes [...] De telles images n'ont pas d'existence physique et, pourtant, nous pouvons nous en souvenir pendant des décennies ; le texte est leur seule forme matérielle. Dans mes dessins, j'essaie de recréer cette forme – le code pour ainsi dire – pour convoquer l'image¹³». Pour Sharka Hyland en recopiant à l'identique des textes littéraires, ce qu'elle convoque par cette image c'est l'image même que le texte génère. Comme si l'image du texte produit était le reflet de l'image mentale que le texte illustre. A travers la copie du texte, elle s'approprie l'image littéraire, créant ainsi une sorte de symbiose du texte et de l'image.

HYLAND Sharka, *Blaise Cendrars, La fin du monde...* (43-45), 2019, Aquarelle et mine de plomb sur papier 27 x 36.8 cm, galerie Bernard Jordan.

13 Sharka HYLAND, et Marcelline DELBECQ, *Ce que lire donne à voir*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, p. 35.

Si Sharka Hyland avait photocopié et exposé les photocopies des textes qu'elle avait sélectionnés, le spectateur aurait eu accès au même texte mais aurait été privé visuellement du témoignage de l'intérêt porté par l'artiste à ce texte. Dans une époque où les procédés de reproduction sont multiples et faciles d'accès, la copie manuelle qu'effectue l'artiste est un choix signifiant. En dessinant le texte Sharka Hyland - outre la mise en avant de l'ambiguïté entre texte et image que révèle son travail - témoigne de l'intérêt que ce texte a pour elle à l'aune du temps et de l'énergie qu'elle consacre à ces copies. Par ailleurs, l'action de l'artiste rejoint le geste des peintres classiques qui copiaient les œuvres de leurs aînés afin d'assimiler leurs techniques. Ainsi on peut voir dans la copie une tentative d'appropriation par le geste du texte copié.

En ce sens la copie des titres dans la réalisation *Revue de presse* est un procédé d'assimilation et d'appropriation des mots de l'actualité. C'est aussi une manière de sortir ces mots du quotidien (quotidien en tant que support et en tant que temporalité) afin d'en proposer une nouvelle lecture.

I. 2. 3. ... et mise à distance

Dans le livre X de *La République*¹⁴, Platon définit ce qu'est la *mimèsis*. Pour cela, il prend l'exemple d'un lit plus précisément, « le philosophe, par la considération d'un lit unique, découvre trois lits différents : le lit « naturel » (597 b), le lit en vérité, l'Idée de lit, puis le lit individuel que fabrique l'artisan, enfin le lit peint par le peintre (*zôgraphos*)¹⁵ ». Or le lit peint ne représente pas l'objet en lui-même mais l'apparence de l'objet. Ainsi, selon Platon le peintre est un imitateur dont la représentation ne fait qu'éloigner de la vérité, de la nature même du lit.

Et copier, n'est-ce pas imiter ? Ainsi on peut voir entre une copie et son original la même distance que Platon décrit entre l'idée du lit et la peinture représentant un lit. Les deux sont liés mais la peinture n'est qu'un simulacre encore plus distant de l'idée que ne l'est l'objet.

Une copie porte donc intrinsèquement à la fois l'original et une idée de distance, de factice. Comme le rappelle Jean Lacoste « par définition, l'imitation ne peut être parfaite, puisque la perfection détruirait l'image et aboutirait à l'identité (*Cratyle*, 432b), l'imitation

14 Danièle COHN, et François TRÉMOLIÈRES, « IMITATION, esthétique », dans *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/imitation-esthetique/>, [En ligne] consulté le 8.04.2021.

15 Jean LACOSTE, *La philosophie de l'art*. Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2019, p. 5-20. <https://www-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/la-philosophie-de-l-art--9782715402201-page-5.htm>, [En ligne] consulté le 8.04.2021.

réussie du trompe-l'œil est donc à la fois vraie et fausse, elle est et elle n'est pas (*Sophiste*, 240b, c)¹⁶ ». La réalisation de ce simulacre laisse donc la possibilité de l'erreur au moment de la réalisation.

Bien qu'étant à l'identique les copies de Sharka Hyland illustrent aussi cette distance entre l'original et la copie. Lorsque l'on se rapproche de ses réalisations le dessin devient visible et la première impression d'un texte issu d'une presse disparaît. Tim Ingold établit une différence essentielle entre un texte tapé à la machine et un texte manuscrit. La main via l'interface de la machine tape les lettres, et ce faisant ce sont les bouts des doigts qui écrivent mais sans ressentir la lettre écrite. Le bout des doigts ressent seulement le contact avec les touches de la machine. Ainsi « le doigt n'est qu'un « déclencheur » et son contact avec l'interface une « réaction ». Comme dans le cas d'un contact visuel, cette réaction établit une relation optique plutôt que haptique, rationnelle plutôt que ressentie¹⁷. ». On peut donc penser qu'en redessinant des textes à la main, on réalise l'opération inverse c'est-à-dire celle de rétablir une relation haptique, de réintégrer un ressenti dans la réalisation. Réaliser un « dessin qui dit » d'après la définition qu'en fait Tim Ingold. « Le dessin qui dit n'est pas une image, ni même l'expression d'une image. C'est la trace d'un geste¹⁸. » La copie transforme le texte en trace de geste créant ainsi un écart avec l'original.

Dans la réalisation *Revue de presse* la copie des caractères typographiques contrairement au travail de Sharka Hyland est approximative, parfois maladroite. La copie ne rend que la forme des textes et des éléments d'image, non l'aspect, accentuant par là même le retour au dessin des textes décrit précédemment. Le traitement uniquement au crayon de papier uniformise l'ensemble des éléments de la composition. C'est-à-dire qu'il uniformise les éléments copiés et les dessins à caractère imaginaire. Ainsi, tout en introduisant des éléments d'actualité la copie n'est qu'un aspect de la réalisation, où s'instaure finalement un dialogue visuel entre les mots de l'actualité et les divagations graphiques qui en découlent. C'est comme si nous assistions à une dérive de la copie. Cette forme partielle, hybride, de copie ne faisant donc qu'accentuer l'écart avec les originaux et par la même avec les mots de l'actualité.

16 *Ibid.*

17 Tim INGOLD, *Faire, Anthropologie, Archéologie, art et Architecture*, Bellevaux, Edition Dehors, 2017, p. 259.

18 *Ibid.*, p. 267.

L'artiste Qiu ZhiJie réalise entre 1990 et 1995 mille copies de *L'Orchid pavilion preface*, sur le même support. Le texte d'origine, *L'Orchid pavilion preface*, écrit en style cursif c'est-à-dire un style plus libre et plus rapide de calligraphie, a été composé en 353 par Wang XiZhi, un illustre calligraphe chinois. Ce texte a été recopié depuis plus d'un millénaire par des générations de calligraphes. Qiu ZhiJie restitue son travail par le biais de cinq photographies, qui illustrent la saturation progressive du support jusqu'à aboutir à son noircissement total. Son travail, en intégrant le facteur temps, illustre l'ambivalence et la complexité de la copie. Initialement, en recopiant ce texte son geste s'inscrit dans une longue tradition et illustre la transmission des savoirs mais il fait aussi de la copie un processus créatif dont l'aboutissement est l'effacement de l'original. Le geste de copier devient plus important que la finalité de la copie. Son œuvre amène à l'effacement de l'original par le biais de la copie. L'action de copier étant alors à la fois un processus d'appropriation et de mise à distance.

QIU Zhijie, *Copying "The Gathering at the Orchid Pavilion Preface" A Thousand Times*, 1990 - 95, Cinq photographies, 150 x 75 cm chacune, Long Museum West Bund, Shanghai, Chine.

I. 3. Temporalités contrariées

I. 3. 1. S'inscrire dans le temps de l'actualité ?

Par définition l'actualité est éphémère. Le journal quotidien représente le temps présent jusqu'au journal suivant. Chaque peinture d'On Kawara de la série *Today* est accompagnée d'une boîte contenant une coupure de journal du jour et du lieu où a été réalisée la peinture. L'œuvre d'On Kawara, rejoint la temporalité journalière des journaux, créant une sorte d'archive de l'éphémère, le passé devient une addition de *Today*. Les coupures de presse qui accompagnent ses peintures représentent le présent de la création de la toile mais sont déjà passées lors de leur exposition. Ainsi lorsqu'une œuvre intègre des journaux dans sa composition, les nouvelles sont déjà passées au moment de l'exposition. Donc si au moment de la création, l'artiste peut s'inscrire dans le temps de l'actualité, dans une logique de « créer en réaction à », le temps de l'exposition sera lui un temps de réactualisation des nouvelles exposées. Les journaux sont à la fois temps présent et archives en devenir et il en est de même pour les créations intégrant des journaux. Le travail sur l'actualité induit donc nécessairement un changement de temporalité et une mise à distance du récit du factuel que nous propose l'actualité.

KAWARA On, *DEC. 29, 1977 (Thursday, New York)*, 1977, *Today series*, 1966-2013, acrylique sur toile, 20 x 25 cm, présenté avec sa boîte de rangement en carton, Guggenheim Foundation.

QIU Zhijie, *Powerful Minister* (un élément du *Jinling chronicle Theatre project* initié en 2010), 2014, mixed média object, 150x 110 x 110 cm.

Bien que passées les actualités anciennes présentent des similitudes parfois troublantes avec nos préoccupations actuelles. Par exemple dans la réalisation *Fragments* (présentée dans la partie I. 3. 3.) j'ai copié un article datant du 13 février 1970 dont le titre est *L'homme a droit à l'air pur et à l'eau pure*. Ce titre témoigne d'une idée exprimée cinquante ans auparavant dont on connaît l'évolution aujourd'hui. L'artiste Qiu Zhijie développe depuis 2010 le *Jinling Chronicle Theatre Project*. Il s'inspire pour ce projet d'un parchemin ancien (réalisé entre le XIVe et le XVIIe siècle) intitulé *Fête des lanternes à Shangyuan*. Ce parchemin illustre en détail la société et la vie quotidienne de l'époque. De son côté, l'artiste par une série d'objets / sculptures cherche à révéler la récurrence, l'aspect cyclique de certains phénomènes à travers l'histoire, « l'artiste nous incite à voir l'histoire comme une répétition théâtrale infinie¹⁹ ». Une des sculptures de son projet, *Powerful Minister* « est une sorte de culbuto vêtu d'un costume de Mao - donc avec une connotation politique - surmonté d'un chandelier aux bougies rouges. On peut le faire bouger mais ce puissant ministre ne tombe jamais et revient toujours à sa position initiale²⁰ ». Ainsi en va-t-il peut-être des actualités, peut-être les nouvelles ne sont-elles finalement pas si nouvelles, mais elles s'inscriraient dans un temps cyclique, où tout recommence.

Lorsque ce qu'on appelle aujourd'hui le premier confinement a été annoncé nous savions que le temps quotidien allait être différent sans savoir exactement la durée de cette période et la nature de cette différence. C'est cette modification du quotidien qui m'a servi de point de départ pour la réalisation *Wait in progress*. Chaque jour de confinement, une graine est plantée puis l'ensemble des pots, réalisés en papier journal, est photographié, afin de suivre la croissance ou non des plantes. Cela a permis aussi de mesurer les jours qui passent dans cette période inédite. À chaque jour est ensuite associé le titre d'un journal du même jour mais d'une année antérieure (de 1900 à 2019). L'ensemble est présenté sous la forme d'un site internet(<http://waitinprogress.jarrossay.org/>). Les titres passés parfois d'un siècle auraient pu être écrits pendant cette période :

17/03/1900 « La Nouvelle phase » *Le Matin*

18/03/1998 « La Terre sur internet » *Le Monde*

22/03/1910 « Après la razzia » *Le Journal*

24/03/1906 « La Liberté de travailler » *Le Peuple français*

29/03/1943 « Je cherche un jardin, Retour à la terre » *L'Œuvre*

19 Zhijie QIU, *Journeys without Arrivals*, Mousse Publishing, 2017, p. 134.

20 *Ibid.*, p. 134.

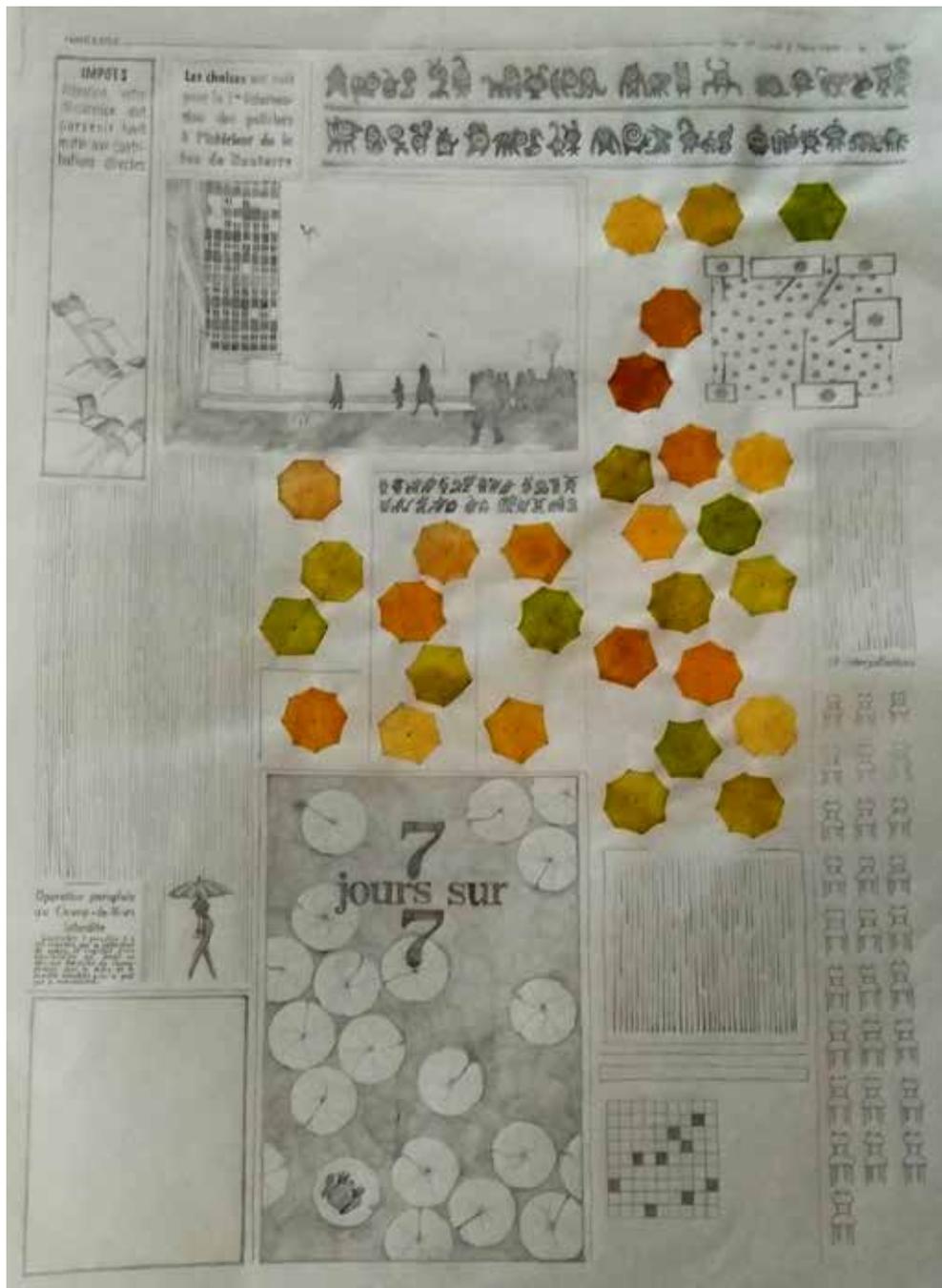
- 30/03/1962 « Réalités invisibles » *Le Monde*
- 31/03/1917 « La révolution humaine » *Le Siècle*
- 04/04/1937 « Les consommateurs n'auraient-ils que ce qu'ils méritent ? » *La République*
- 06/04/1905 « Conspiration ? » *Le Petit Journal*
- 11/04/1968 « Annulation ou inexistance ? » *Le Monde*
- 14/04/1961 « Client-roi ou roi-fainéant ? » *Le Monde*
- 16/04/1931 « La Crise de méfiance » *Le Petit Provençal*
- 22/04/1953 « Du meilleur... au pire Evolution » *La Bourgogne républicaine*
- 24/04/1944 « Calcul illusoire » *Le Phare (de la Loire)*
- 25/04/1907 « La vertu du retour à la terre » *L'Écho de Paris*
- 27/04/1927 « Devant l'obstacle » *Le Siècle*
- 28/04/1934 « Que sera le premier mai ? » *L'Écho de Paris*
- 29/04/1989 « La dérogation devenue la règle » *Le Monde*
- 03/05/1924 « Situation impossible » *La justice*
- 05/05/1911 « Contacts dangereux » *Le Siècle*
- 07/05/1973 « Qui doit payer les pots cassés ? » *Le Monde*
- 08/05/1913 « le drame populaire » *Le Petit Parisien*
- 10/05/1935 « La crise des échanges » *Le Progrès*
- 11/05/1942 « Pour la France chacun à son poste » *Le Petit Parisien*



Wait in progress, 2020, Site internet:
<http://waitinprogress.jarrossay.org/>

Le site est uniquement visible via un ordinateur.

Alors que les interrogations de la presse du passé font écho au temps présent, les quotidiens du confinement s'interrogent eux sur l'après. Sommes-nous dans un après ou dans un avant ? Sommes-nous dans la suite, comme l'a écrit Houellebecq « ... en un peu pire²¹ » ? Ou sommes-nous malgré notre situation inédite dans un recommencement perpétuel, où les titres passés viennent témoigner de nos questionnements présents ?



Parapluie, 2020, crayon de papier acrylique 640 X 460 mm.

21 Michel HOUELLEBECQ « Je ne crois pas aux déclarations du genre « rien ne sera plus jamais comme avant », <https://www.franceinter.fr/emissions/lettres-d-interieur/lettres-d-interieur-04-mai-2020>, [en ligne] consulté 06 mai 2020.

I. 3. 2. De l'actualité à l'archive et inversement

La réalisation *Parapluies* est une copie, pour ce qui est de la mise en page et de quelques éléments, d'un journal de l'année 1970. J'ai copié de la page d'origine, quelques titres : « Impôts Attention votre déclaration doit parvenir lundi matin aux contributions directes », « Les chaises ont volé pour la première intervention des policiers à l'intérieur de la fac de Nanterre » (ce dernier titre est accompagné de la reproduction d'une photo illustrant une chaise lancée en direction des policiers), « 7 jours sur 7 » et enfin « Opération parapluie au Champ-de-Mars interdite ». Le contenu de l'article correspondant à ce dernier titre intégralement recopié. Il explique qu'une manifestation pour la journée mondiale de la paix a été interdite alors que les manifestants souhaitaient manifester avec des parapluies. Le reste de la mise en page est revisité avec des dessins reprenant les motifs de la chaise et du parapluie. L'article de 1970 sur la manifestation des parapluies ainsi que l'opposition aux forces de l'ordre font étrangement écho à des événements beaucoup plus récents notamment les manifestations à Hong Kong où les parapluies étaient utilisés pour éviter la vidéo surveillance. Passé et présent se relie autour du motif du parapluie qui semble bien être perçu de tout temps comme une sérieuse menace par les autorités.

BRYCE Fernando, *The Book of Needs (detail #39)*, 2015, encre sur papier en 81 parties, Harvard Art Museums/Fogg Museum.

La démarche de Fernando Bryce consiste à reproduire des pages ou des articles de journaux anciens sous la forme de dessin à la plume. En 2018 il expose sa série *Book of the need* constituée de 81 reproductions à l'encre d'articles extraits du journal de l'UNESCO, *Le Courrier de l'UNESCO*, de l'après seconde guerre mondiale (entre 1948 et 1954). Face à cette série présentée au *Harvard Art Muséum*, le spectateur se trouve confronté à une revue de presse des temps passés formant une mosaïque composée de différents formats s'emboîtant les uns dans les autres et courant le long de deux murs. Un spectateur peu attentif pourrait s'imaginer être dans une exposition d'archives. Le travail de Fernando Bryce a en même temps une valeur documentaire et une valeur artistique. Pour lui, son travail consiste en une « analyse mimétique par laquelle il réactualise le passé²² ». Dans cette série il relève d'ailleurs la proximité des problématiques de l'après-guerre et de notre époque contemporaine. Son travail permettant, de son point de vue, de réactualiser l'optimisme et l'espoir de cette époque passée face à ces questions, optimisme qui n'a plus cours aujourd'hui.

Dans l'introduction de l'ouvrage *L'Avenir du passé*, Giovanna Zapperi cite Catherine Russell : « dans l'art comme dans le cinéma expérimental, l'appropriation d'images d'archives ouvre la possibilité d'un questionnement de l'authenticité et donc de l'autorité du document²³ ». Même si Fernando Bryce ne parle pas de remise en question de l'autorité du document dans son travail, il faut tout de même noter que face à cette œuvre le spectateur n'est pas face à des documents d'archives mais face à des reproductions dessinées, ce qui vient, au-delà de l'utilisation de l'archive, réinterroger cette question de l'authenticité. C'est à dire que face à une reproduction, de surcroît dessinée, le spectateur peut être amené à s'interroger sur la véracité de ces documents et ressentir une ambiguïté dans sa perception de l'œuvre. Suis-je face à un récit passé du réel, face à une fiction ou bien, finalement, le récit du réel est-il une fiction ?

Par ses réalisations Fernando Bryce nous montre à quel point les journaux sont une passerelle entre le passé et le présent. Ainsi l'utilisation des journaux dans une création ne fait qu'effleurer l'insaisissable présent.

22 Carolina ROLLÁN ORTEGA, et Lucía IGLESIAS KUNTZ (UNESCO), « Fernando Bryce : l'histoire au présent », dans *Le Courrier de l'UNESCO* 2018-4, <https://fr.unesco.org/courier/2018-4/fernando-bryce-lhistoire-au-present> [en ligne] consulté le 14.12.2020.

23 Giovanna ZAPPERI (dir.), *L'Avenir du passé*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p.10.

I. 3. 3. Le temps de la copie face au temps de l'actualité

La réalisation *Fragments*, se compose de plusieurs dessins au crayon de papier copiant des éléments de pages de journaux sur des fragments de papier de soie dont le format varie entre le A5 et le A4. Des extraits d'articles récents se mélangent avec des articles plus anciens. Sur certains fragments différentes mises en page de journaux s'entrecroisent, sur d'autres les images ont été remplacées par des illustrations et les textes sont remplacés par des écritures imaginaires ou bien leurs emplacements sont seulement suggérés par une zone grisée. Ainsi ces fragments ne répondent-ils pas réellement à une règle prédéfinie. Il n'y a pas d'unité de temps ni d'unité au niveau des éléments qui les composent. Le seul point qui les unit, c'est la copie partielle du contenu de journaux.

Comme nous l'avons vu précédemment pour les réalisations de Sharka Hyland, les réalisations de Fernando Bryce ainsi que la réalisation *Fragments* copient des textes issus d'une production mécanique et les transforment en dessin. Les journaux à l'origine sont un objet du quotidien, ils n'ont pas vocation à être conservés. Par ailleurs, comme nous l'avons vu précédemment les informations qu'ils contiennent sont à priori éphémères. Ainsi le temps fugace de l'actualité est-il remplacé dans ces réalisations par le temps long de la copie manuelle.

Le temps alors consacré à ces copies peut être vu comme un temps qui réhumanise ces écrits et les pérennise. Les textes ainsi copiés sont sortis de leur temporalité et invitent le spectateur à en faire de même. Ils deviennent des traces de l'activité et des préoccupations humaines reliant par là même le passé et le présent. D'un autre côté, on peut aussi voir dans le temps consacré à ces copies une forme d'activité absurde, une activité dont la seule fonction serait de faire passer le temps, une activité qui vient s'inscrire en opposition au productivisme et au souci constant d'optimisation de notre société.

Créer à partir d'une page de journal au contraire d'une création ex-nihilo, c'est créer à partir d'un support qui contient déjà « trop ». Trop de sens, trop de symboles, trop de mots. Ainsi, théâtraliser l'actualité tient-il surtout d'un rappel de l'humain, de l'individu dans ce reflet de réalité que peut représenter la page de journal. D'une certaine manière, la copie vient annihiler ce « trop » de la page de journal en transformant le temps rapide de l'impression mécanique du journal en temps long de la copie manuelle. L'intervention sur le journal, sur ce « trop » où l'on peut voir le symbole d'un monde surmédiatisé, réinstaure un dialogue

entre l'individu et le collectif tout en dépassant la temporalité éphémère du journal pour en construire une nouvelle invitant le spectateur à une relecture de l'actualité. Actualité qui construit jour après jour le récit de notre réalité.



Fragments, 2020, Papier de soie et crayon de papier. Format entre le A5 et le A4.

II. Vers de nouvelles narrations

La page de journal « narre » les faits du quotidien mais son contenu résulte de choix effectués par une rédaction des événements à relater. Ainsi la page de journal est le lieu où l'on compose avec les faits afin de transmettre de l'information. C'est-à-dire selon la définition de composer (CNRTL) : un lieu où l'on va former un tout par assemblage ou combinaison de divers éléments. Face à la page de journal, on se retrouve donc devant une reconstruction artificielle, ou tout au moins temporaire d'un tout. Comment s'organise cette composition ?

Comme le montre par exemple *Exercices de style* de Raymond Queneau il y a autant de manière de rapporter des faits que de personnes qui témoignent. Ainsi le journal qui sert à transmettre le récit des faits du quotidien et qui tend à l'objectivité ne peut pourtant pas échapper à une forme de subjectivité. Et cette question de l'objectivité de l'information est de plus en plus présente dans notre société. Par ailleurs, avec la multiplication des supports d'information, ce n'est plus seulement la question de l'objectivité qui se pose mais aussi la question de la véracité des faits rapportés. A la recherche de plus de transparence, les journaux développent des rubriques qui décryptent la diffusion et la teneur des *fake news*. Dans ces conditions, utiliser le journal comme support et sujet de création ne revient-il pas à recomposer un nouvel ensemble qui racontera une nouvelle histoire et qui, par là même, interroge ce récit quotidien, cette version de la réalité ?

II. 1. La composition de la page

Pour la réalisation *Mensonge, VERsatellite* j'ai recomposé la Une d'un journal à partir de différents journaux du XXe siècle. Le titre de presse est le titre de la réalisation, *Mensonge VERsatellite*. Il est accompagné d'une accroche qui vient d'un journal du XIXe siècle, *La Voix de la vérité* : « Peu de longs articles, Des faits non des phrases, Impartialité complète, la presse entière dans la voie de la vérité ». Les articles sélectionnés ont en commun de contenir le mot « mensonge » ou le mot « vérité » dans leurs titres, « L'Impuissance du mensonge », « La vérité toute la vérité », « Mensonges officiels », « La vérité simple et austère », « L'école et la famille, L'éducation des parents : Le mensonge », « La force du mensonge, Un danger international à connaître », « Pour la vérité » et enfin même dans l'encart publicitaire, « Au 4e top, il sera... l'heure des mensonges ». Les articles et les lettres du titre sont découpés dans les photocopies de ces journaux et assemblés entre deux

plaques de verre. La juxtaposition de tous ces mensonges et de toutes ces vérités rend le discours des articles inopérant. Les mensonges d’hier prenant valeur de vérités de demain et inversement. C’est la structure même de la page de journal qui permet, simplement à l’aide de ciseaux et à travers le temps, de recomposer une Une de journal. Car bien qu’ayant évolué dans le temps, les journaux utilisent des maquettes de mise en page très structurées afin de pouvoir hiérarchiser correctement l’information. La forme la plus moderne de ces gabarits est basée sur une grille modulaire qui permet de varier les mises en page tout en restant dans la même structure. On peut citer comme exemple de grilles modulaires la mise en page du *Monde*.



Mon songe VERSATIILITÉ, photocopies sous verre,
50 x 60 cm.

Chaque zone de la page d’un journal est codifiée. En page de Une, on trouvera par exemple : en haut, la manchette constituée du bandeau, du titre du journal, de l’oreille gauche et de l’oreille droite. L’oreille gauche ou l’oreille droite peuvent être un rappel de titres, une publicité, une photo... Puis en dessous, la tribune qui peut être par exemple l’espace du gros titre. Vient ensuite le corps de la page qui est constitué du ventre en son centre, chapeauté par une sous tribune et encadré par la sous-tribune de gauche et la sous-tribune de droite. Ces différents espaces peuvent être utilisés pour le sommaire, un article ou un éditorial... enfin le bas de page, ou rez-de-chaussée, accueille lui aussi un début d’article, un éditorial ou encore un sommaire. À cela s’ajoutent de possibles espaces de publicité. Chacun de ces espaces pouvant être aussi divisé en plusieurs sous-parties, ceci n’est qu’une des-

cription non exhaustive des différents espaces la page de Une et de leurs fonctions. C'est le gabarit qui va déterminer les différentes possibilités d'organisation. Au cours du XXe siècle, le gabarit évolue de la simple division de la page en colonnes, séparées par un espace appelé gouttière, vers la structure de la grille modulaire. Cette grille modulaire découpe la page en colonnes verticales mais aussi en lignes horizontales, ce qui permet plus de souplesse dans l'agencement des différents blocs qui constituent la page.

Ainsi tout en gardant sa propre identité visuelle, chaque journal présente une grande variété de mises en page. Les recherches artistiques de Jean-François Dubreuil reposent d'ailleurs sur ces multiples variations. Depuis 1974, il retranscrit les différents espaces de la page de journal sous la forme d'aplats de couleurs, attribuant parfois à chaque type différent d'information une couleur différente, mais pas systématiquement. Il travaille par séries. Pour chacune d'elles, Jean-François Dubreuil détermine des règles de retranscriptions spécifiques. Cette traduction du journal génère des toiles où se juxtaposent des rectangles de couleurs vives. « Le travail de Jean-François Dubreuil est donc *réaliste* par le rapport au modèle [le journal], *conceptuel* par les processus, *pictural* par la pratique²⁴ ». La série *QIK3* par exemple représente trois Une différentes de la région Centre datant toutes du 26 mai 1993. Ainsi ces peintures par les aplats de couleurs qu'elles présentent révèlent-elles la structure sous-jacente de l'actualité, la grille de mise en page.

DUBREUIL Jean-François, *QIK3* Série (dissociable), 1946. *L'Echo du Centre*, n°15016 du 26/05/1993, 1993, Acrylique sur toile marouflée sur châssis, 115,5 x 80 x 3,5 cm. *La Montagne du 26/05/1993*, 1993, Acrylique sur toile marouflée sur châssis, 112 x 80 x 3,5 cm. *Le Populaire du Centre*, n°120 du 26/05/1993, 1993, Acrylique sur toile marouflée sur châssis, 112 x 80 x 3,5 cm, Frac Bretagne ©Marc Domage.

24 Marcel ALOCCO « Jean-François Dubreuil, un art conceptuel, réaliste et pictural », dans *Performarts*, 02/12/2013, http://www.performarts.net/performarts/index.php?option=com_content&view=article&id=1419:dubreuil&catid=2:expositions&Itemid=21 [en ligne] Consulté le 13.04.2021.

II. 1. 1. La grille de mise en page

En révélant à travers la page du journal la structure de la grille, Jean-François Dubreuil fait apparaître ce que Rosalind Krauss appelle « la forme omniprésente dans l'art de notre siècle²⁵ ». Pour elle, la grille apparaît en art avec le cubisme, « La grille annonce, entre autres choses, la volonté de silence de l'art moderne, son hostilité envers la littérature, le récit et le discours ». Même s'il faut noter qu'elle voit dans l'utilisation de la figure des fenêtres par les symbolistes, les prémices de la symbolique de la grille.

On retrouve alors dans la structure du journal une figure représentative de l'art moderne. Paradoxalement, alors que la grille est support de discours dans la page de journal elle devient silence en art moderne. Par la suite, Rosalind Krauss considère que la grille « ne sert pas seulement d'emblème [de l'art moderne] mais aussi de mythe²⁶ ». Elle note que bien sûr les mythes sont des histoires se déroulant dans le temps alors que la grille est une structure visuelle rejetant le récit et ayant trait avec l'espace. Et de préciser « Le pouvoir mythique de la grille tient à ce qu'elle nous persuade de ce que nous sommes sur le terrain du matérialisme (parfois de la science, de la logique), alors qu'elle nous fait en même temps pénétrer de plain-pied dans le domaine de la croyance (de l'illusion, de la fiction)²⁷ ». Cela peut nous amener à penser qu'exposer une page de journal dans un contexte artistique, révèle que cet espace du factuel s'organise à partir d'une structure qui porte en elle une ambivalence entre matérialisme et croyance, permettant ainsi une nouvelle lecture de cet espace informatif.

Pour Éric de Chassesey qui, dans l'ouvrage *L'abstraction avec ou sans raisons*, consacre un chapitre à la figure de la grille, celle-ci est « dès son origine liée à une volonté paradoxale : système de totalisation, de compréhension globalisante du monde, [...] elle est aussi outil de destruction sinon de négation. Ce second aspect vient sans doute essentiellement de ce que l'application à la nature en montre de fait l'opposition, l'antinaturalisme²⁸ ». L'œuvre *Grid Corrections* de Gerco de Ruijter illustre un peu par l'absurde la non-correspondance entre la figure de la grille et l'espace naturel. En effet, dans cette réalisation l'artiste a photographié le tracé du réseau routier américain qui à l'origine est une grille orthogonale parfaite. Mais étant donné la rotondité de la terre, ce tracé a dû être rectifié régulièrement

25 Rosalind KRAUSS, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Editions Macula, 1993, p. 97.

26 *Ibid.*, p. 97.

27 *Ibid.*, p. 97.

28 Eric DE CHASSESEY, *L'abstraction avec ou sans raisons*, Paris, Gallimard, 2017, p. 27.

donnant lieu à des sortes de décrochements dans la linéarité du tracé d'origine. La perfection du tracé abstrait de la grille routière n'a donc pas pu résister à la réalité de l'espace concret. Dans la page de journal, la grille a pour fonction de hiérarchiser l'information, de créer un espace cohérent, superficiel dans lequel s'organise la compréhension globalisante du monde. Elle détermine un espace de culture, c'est un lieu de la construction humaine.

RUIJTER Gerco de, *Grids corrections*, 2018, Ensemble de photos assemblées en vidéo. <https://vimeo.com/160335390>

RUGG Kim, *No More Dry Runs*, 2008, journal (Financial Times) 60 x 37,5 cm, Collection de la National Gallery of Art.

Dans l'œuvre *No more Dry runs*, Kim Rugg réorganise intégralement une page du *Financial Times*, en triant les lettres des articles dans l'ordre alphabétique. Les photos sont découpées et réorganisées de manière à créer une sorte de mosaïque, un dégradé abstrait. La page contient donc tous les éléments d'origine mais le traitement qui lui est infligé, anihile le sens du texte. Reste présent de la page, comme dans les œuvres de Jean-François Dubreuil, la structure sous-jacente au récit du quotidien, c'est à dire la grille. Ce qui, par là même rappelle au lecteur la nature artificielle de la construction de l'information.

II. 1. 2. Le plan horizontal du journal

En faisant la critique du modernisme tel que le conçoit Greenberg, Léo Steinberg dans son livre *Others Criteria*, propose une nouvelle analyse de l'évolution de l'art au cours du XXe siècle. Pour lui jusqu'aux années 1950, les peintures proposent une lecture verticale du monde : « à savoir que le tableau figure un monde, une sorte d'espace ouvert qui se lit sur un plan du tableau par rapport à la station humaine verticale²⁹. ». Ce qui va changer dans les années 50, c'est que la peinture se met à présenter une vision horizontale du monde, une vision qui se libère du plan naturel et vertical de la vision humaine et se permet de changer de point de vue. C'est ce qu'il appelle « le plan *flatbed* du tableau³⁰ ». Le terme de *flatbed*, comme il l'explique, vient du monde de l'imprimerie et correspond « au plateau des presses à imprimer horizontales³¹ ». Pour lui, ce changement de plan n'est pas un changement de plan de présentation (exposition verticale et horizontale) mais un changement « plus radical dans le sujet de l'art. C'est le passage de la nature à la culture³² ». Il voit le travail de Rauschenberg comme révélateur de ce changement et il note son intérêt dans les années 50 pour le papier journal qu'il utilise alors comme fond.

On peut considérer que face à un journal le lecteur se trouve face à un plan *Flatbed* dans le sens où c'est une surface opaque qui « ne présente plus d'analogie avec une expérience visuelle naturelle, mais s'apparente à des processus opérationnels »³³. Processus opérationnels, car c'est un espace où s'organisent les différents événements du quotidien.

Le lecteur n'est pas face à un plan qui restitue la vision verticalisée humaine comme face à un paysage, mais bien dans une position où son regard, du fait de la lecture, est face à un plan horizontal. Cependant en gardant la structure du journal dans ses œuvres, mais en faisant disparaître les textes de la page, Jean François Dubreuil tend à rendre au journal une certaine verticalité. Ainsi en utilisant des journaux dans leurs créations les artistes intègrent un élément porteur de cette vision horizontale et créent une nouvelle possibilité de lecture verticale (vision naturelle) en occultant la fonction première du journal c'est-à-dire sa fonction de support de lecture. Le journal exposé instaure donc un jeu entre le plan *Flatbed* et ce que Léo Steinberg appelle l'expérience visuelle naturelle.

29 Leo, STEINBERG, extrait du livre *Other Criteria*, New-York, Oxford University Press, 1972, publié en « bonnes feuilles », Artforum, mars 1972, p. 46.

30 *Ibid.*, p. 46.

31 *Ibid.*, p. 46.

32 *Ibid.*, p. 47.

33 *Ibid.*, p. 47.

Par un autre cheminement, on retrouve cette idée de plan horizontal de la vision dans la différence que Georges Didi-Hubermann instaure entre la « table » et le « tableau » dans son analyse de l'*Atlas Mnemosyne*. D'un côté il y a la « table », table de montage, table de repas... Plan horizontal sur lequel les objets sont posés, puis repris, lieu où les choses s'assemblent... Un espace en mouvement. C'est aussi la surface plane des autels sur lesquels on pratiquait les arts divinatoires par le biais de la lecture des éléments épars sur la table. La table est un « espace de rencontre³⁴ ». De l'autre, il y a le tableau espace de l'image figée dans son « unicité³⁵ ». Pour Georges Didi-Hubermann, l'opposition de ces deux éléments se situe donc dans le mouvement ou l'absence de mouvement. Mais il voit aussi dans le mouvement présent sur la table le lieu de la mise en relation entre différents éléments disparates, « Tables à recueillir le morcellement du monde³⁶ ». Finalement, un lieu de synthèse où le point de vue n'est plus celui de la verticalité humaine mais le plan *flatbed* de Léo Steinberg. On peut d'ailleurs noter que Léon Steinberg prend aussi l'exemple de la table comme plan *flatbed*.

Une série d'œuvres rassemble et illustre les idées de table de Georges Didi-Hubermann et de plan *flatbed* de Léo Steinberg. Ce sont les « Tableaux-pièges » de Daniel Spoerri réalisés dans les années 1960. En exposant après les avoir figés, les restes d'un repas sur un dessus de table, Daniel Spoerri propose un plan *flatbed* au regard du spectateur. Par ailleurs, bien que figés ces dessus de table apparaissent comme un instantané d'une situation en constante évolution, illustrant ainsi l'idée de lieu de connexion temporaire de la table de Georges Didi-Hubermann.

SPOERRI Daniel, *Le repas hongrois*, 1963, Métal, verre, porcelaine, tissu sur aggloméré peint, 103 x 205 x 33 cm, Centre Pompidou.

34 Georges, DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Les Editions de Minuit, 2011, p. 18.

35 *Ibid.*, p. 18.

36 *Ibid.*, p. 46.

D'un côté, avec son organisation figée la grille du journal s'oppose à l'idée de table de Georges Didi-Hubermann. Mais d'un autre côté, cette grille modulaire qui change jour après jour pour transmettre de l'information, de la connaissance, fait du journal cette « table à recueillir le morcellement du monde ». A travers la composition du journal, par l'alternance entre plan horizontal et vertical, entre la figure de la grille et sa décomposition, les œuvres utilisant des journaux jouent l'ambivalence entre nature et culture et entre réalité et fiction.

II. 2. Décomposer / Recomposer

Pour faire un poème dadaïste

Prenez un journal

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.

Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Le poème vous ressemblera.

Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.

Tristan Tzara³⁷, *Manifeste Dada*

Dans cet extrait du manifeste Dada, datant de 1920, la méthode que préconise Tristan Tzara décrit le mouvement de décomposer / recomposer comme générateur de nouveaux sens. Décomposer, c'est-à-dire, diviser un tout en ses parties simples ou remplacer un objet unique le plus souvent de nature complexe par une série d'objets simples (CNRTL) et recomposer, mouvement inverse qui permet de créer de nouvelles articulations entre les différents élé-

37 Tristan, TZARA, « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », lu à la galerie Povolozky, à Paris, le 9 décembre 1920, paru dans *La Vie des lettres*, n°4, 1921. <https://journal109944135.files.wordpress.com/2016/03/5565b-tristan-tzara-dada-manifeste-sur-lamour-faible-et-lamour-amer.pdf> [en ligne] consulté le 15/03/2021.

ments d'un tout originel. Le journal, structuré par sa grille de mise en page qui permet la mise en forme de textes qui sont eux-mêmes des systèmes de signes graphiques structurés, apparaît alors comme objet idéal à décomposer puis recomposer.

Depuis un siècle, écrivains et « plasticiens » tels que les artistes Dada, les surréalistes, William S. Burroughs et Brion Gysin... utilisent les journaux comme source de mots et d'images qu'ils recomposent au gré de leurs préoccupations et selon différentes modalités afin de créer de nouvelles narrations. Ce sont quelques-unes de ces différentes modalités que nous allons interroger.

II. 2. 1. Fragmenter

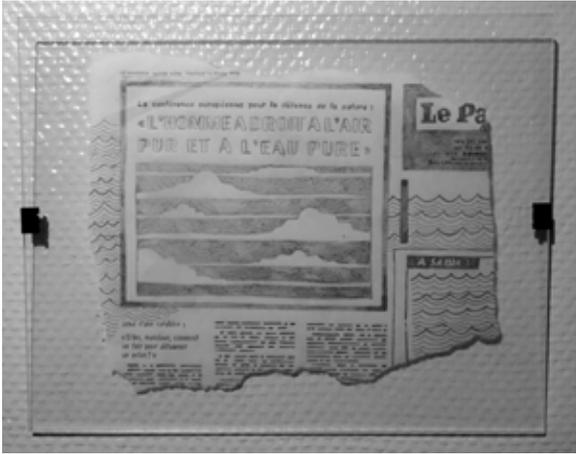
Revenons à la réalisation *Fragments* déjà présentée dans la partie I. 3. 2. (Le temps de la copie face au temps de l'actualité). Comme il a été indiqué précédemment, le point commun entre les différents fragments est le fait qu'ils reprennent des éléments de pages de journaux, mais il n'y a pas d'unité de temps et chaque fragment suit sa propre logique : sur certains fragments plusieurs pages vont s'entrecroiser alors que d'autres sont la copie d'une seule page, les textes sont parfois simulés, d'autres fois recopiés. On trouvera cependant un autre point commun à tous ces fragments de papier, c'est justement leur forme de fragment. Chacun d'eux est comme un prélèvement fait dans les pages de journaux, prélèvement décontextualisé de son journal d'origine. Sur chacun d'eux, aux éléments des journaux s'ajoutent des dessins.



Série *Fragments*, 2020-2021, Papier de soie et crayon de papier. Format entre le A5 et le A4. *Fragment 1*.



Fragment 2.



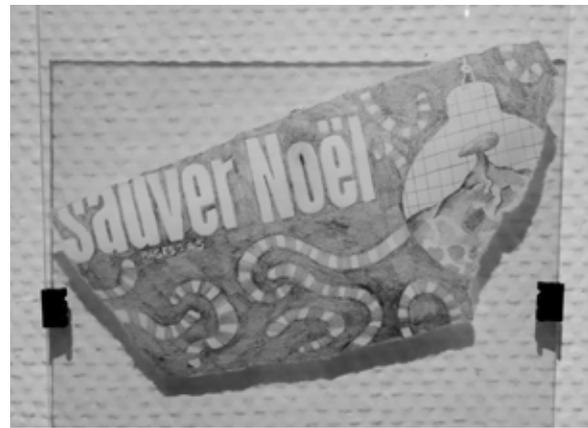
Fragment 3.



Fragment 6.



Fragment 4.



Fragment 7.



Fragment 5.



Fragment 8.

Sur le *Fragment 2* par exemple, deux titres sont lisibles, « Pour traverser une épreuve il faut se dire qu'elle aura une fin » et aussi « Migrants, "On n'a rien pour dormir la nuit on marche" ». A la place des photos se trouvent des illustrations représentant des personnages qui marchent dans un lieu indéfini. Parfois comme ici, la juxtaposition, due au hasard, des titres sur la page de journal montre une certaine ironie. D'autres fois comme sur le *Fragment 8*, les mots du titre, « Le mystère de... » peuvent réveiller tout un univers de sens, la suppression de la fin du titre ne faisant qu'amplifier les différents sens que le mot « mystère » convoque. Le *Fragment 4* relève du même esprit de mystère, avec son titre *Réunions secrètes* et la photo d'un homme d'affaires de dos.

En revanche sur les *Fragments 5 et 6*, il n'y a pas de corrélations évidentes entre les dessins et les textes lisibles. Sur le *Fragment 1*, des plantes poussent dans le texte alors qu'est redessinée la photo d'origine montrant des porcelets visiblement entassés dans un élevage industriel. Le *Fragment 3* est issu d'un journal de 1970, le titre « La conférence européenne pour la défense de la nature : " l'homme a droit à l'air pur et à l'eau pure " » parle de préoccupations très contemporaines mais dans des termes un peu désuets qui ne seraient sûrement plus utilisés aujourd'hui. Enfin le *Fragment 7* issu du quotidien *Le parisien* de décembre 2020, où le seul texte qui affleure « Sauver Noël, Page 2 à 5 » peut paraître insolite sorti du contexte de la crise du covid.

Sur les différents fragments, se mélangent des faits d'actualité et des digressions visuelles. Ainsi nous ne sommes plus face à des fragments de réalité, mais plutôt face à des fragments représentant la perception que l'on peut avoir de l'actualité. Perception fragmentaire car, face à la quantité d'informations présentes sur la page du journal et au-delà, face au flux continu d'informations diffusé par l'intermédiaire de tous les médias auxquels nous sommes confrontés, la perception de l'actualité ressemble plus à un agglomérat de bribes d'informations qu'à un ensemble cohérent de données précises. Par ailleurs, bien que théoriquement objectifs, les faits présentés vont être quoi qu'il en soit perçus de façon subjective, chaque mot pouvant donner lieu à une interprétation personnelle. Chaque fragment est comme un îlot narratif recomposant de nouvelles narrations à partir des faits de l'actualité. Ensemble, ils illustrent la difficile perception de la réalité.

II. 2. 2. Cacher

La plupart des œuvres présentées jusqu'à maintenant, notamment les œuvres en réaction à l'actualité, restent dans un rapport intime avec le journal, c'est à dire que le spectateur fait face à la page de journal où l'artiste par différents jeux de cacher/monttrer, d'effacement, de réécriture ou de saturation de la page, crée une sorte de version augmentée du journal tout en restant cependant dans l'espace symbolique de la page de journal. Le spectateur reste lui aussi face à ces journaux « augmentés » dans la posture du lecteur face à l'information, les œuvres le renvoyant à ses propres interrogations ou ressentis face aux actualités des journaux.

DELEPORTE Anne, *Que Choisir*, 2008, journaux et peinture murale, 5 x 18 m, centre d'Art Contemporain, Sete.

C'est entre autres ce rapport intime à la page de journal qui change dans l'œuvre *Que Choisir* réalisée en 2008 au Centre d'Art Contemporain de Sète par Anne Deleporte. Cette œuvre fait partie d'une série que l'artiste appelle *Wall paintings*³⁸. Son travail consiste à sélectionner des pages de journaux qu'elle colle par la suite sur le mur du lieu d'exposition. Elle vient ensuite recouvrir de peinture bleu clair tous les éléments qu'elle ne souhaite pas voir apparaître. Finalement, le spectateur se retrouve face à une fresque composée d'éléments, figuratifs ou non, qui semblent flotter de manière aléatoire sur un mur bleu ciel. L'artiste cache l'ensemble des textes et certaines images des pages de journaux. Du fait de sa dimension, le regard plonge dans cette fresque et crée des connections entre les différents éléments juxtaposés, chaque spectateur se créant les narrations que son imaginaire voudra bien lui laisser entrevoir. Anne Deleporte laisse aux spectateurs la liberté de créer de nou-

38 Anne, DELEPORTE, Site internet de l'artiste, <http://www.annedeleporte.com/works-1> [en ligne] consulté le 15.12.2020.

velles narrations en laissant libre cours à son imagination face aux images restantes des journaux. En sortant de l'espace intime de la page de journal, le spectateur se retrouve face à un mur d'informations tronquées, d'images sans liaisons apparentes. Par la dimension de l'œuvre la présence du journal devient plus envahissante. Le travail d'Anne Deleporte propose ainsi au spectateur une vision plus globale de l'information. On est à la fois dans le rapport individu / information et dans l'illustration d'une société surmédiatisée... dont l'horizon est bouché par un mur d'informations.

Pour créer de nouvelles narrations à partir du journal, à la fois support de création et objet signifiant, les artistes le masquent partiellement et tout particulièrement les textes qu'il contient. Dans l'œuvre *Que choisir* les espaces des pages de journaux sont toujours présents derrière la peinture bleu ciel, les pages ne sont pas matériellement décomposées, mais leur contenu est majoritairement caché et une nouvelle narration est recomposée par la présence des images restantes.

II. 2. 3. Recomposer le sens

En 2010, alors que ses recherches s'orientent sur la question du bonheur, Elvire Bonduelle reconstitue une édition du *Monde* en sélectionnant à travers différentes éditions des articles uniquement porteurs de bonnes nouvelles. Une fois la maquette constituée, elle vient inscrire entre les mots « Le » et « Monde » le mot « meilleur ». Ainsi naît la version journal du *Meilleur des mondes*. Avec la collaboration du *Monde*, 1000 exemplaires de ce numéro spécial seront imprimés et distribués par l'artiste à la station Bonne nouvelle. Elvire Bonduelle expose son œuvre dans le quotidien des spectateurs, l'œuvre venant à eux et non l'inverse. C'est une vision momentanément déformée du discours médiatique qui vient ainsi investir la vie quotidienne du spectateur, proposant une nouvelle narration de l'actualité. En exposant uniquement une version positive de l'actualité, l'œuvre *Le meilleur des Mondes*, déconstruit le discours anxigène des médias et nous amène à nous demander si les discours positifs ne seraient pas devenus plus subversifs aujourd'hui que les dénonciations catastrophistes.

On peut rapprocher la démarche d'Elvire Bonduelle de l'action *Space media* de Fred Forest. En 1972, il investit le champ médiatique, notamment en achetant un espace publicitaire dans le journal *Le Monde*. Cet espace laissé vierge était proposé aux lecteurs comme

un espace de libre expression. Les lecteurs étaient ensuite invités à lui renvoyer leurs créations. Le spectateur / lecteur prend ainsi part à la création de l'artiste et passe du statut de spectateur à celui d'acteur. Le journal devient à la fois une œuvre participative et un lieu d'exposition.

Par ailleurs comme l'explique Pierre Restany à propos du travail de Fred Forest : « L'esthétique de la communication correspond à ce passage d'un art de la représentation à un art de la présentation. L'activité esthétique de Fred Forest dans la communication consiste à assumer intégralement la logique opérationnelle de ses systèmes qui sont des dispositifs de présentation de la vérité. »³⁹. On retrouve cette logique d'investissement des dispositifs de présentation de la vérité dans le travail d'Elvire Bonduelle.

BONDUELLE Elvire, *Le meilleur Monde*, version FOREST Fred, *Space Media*, 1972, 50 x 33,5 cm, tirage original 2010, collage, papier journal et scotch, 16 pages 450.000 exemplaires, Courtesy Galerie pact. pages, 31 x 47 cm. Collection particulière.

Cette performance / distribution en explorant toute la chaîne de production de l'information vient interroger le spectateur sur les modes de production actuelle de l'information et le choix des sujets présentés. Alors que les œuvres touchant à la sphère de l'information sont souvent dans la dénonciation, c'est plutôt par le sourire qu'Elvire Bonduelle amène le spectateur à s'interroger sur le récit du réel et en propose une nouvelle version même si, Aldous Huxley nous l'a appris, il faut rester vigilant face au « meilleur des mondes ».

Au-delà de la critique de l'information, d'autres œuvres créées à partir des journaux, proposent aux spectateurs la possibilité de nouvelles narrations et invitent le spectateur à une sorte de prise de pouvoir face à l'information.

39 Anne-Marie, MORICE, « Space Media, Fred Forest », dans *Transverse*, <http://transverse-art.com/oeuvre/space-media> [en ligne] consulté le 24.12.2020.

Courant de page en page une autre lecture du journal se révèle à travers les mots encadrés par Éric Baudelaire dans un exemplaire du *Wall Street Journal* de 2008. Ces mots encadrés réécrivent les vers de *La chanson d'automne* de Paul Verlaine, vers « diffusés en code sur la BBC en 1944 [...] pour déclencher des actes de sabotage »⁴⁰. Comme l'écrit Éric Baudelaire lui-même « Cette œuvre, ici recomposée par l'artiste, effectue le geste même de la fiction, fait surgir d'autres textes à même les textes, et laisse entrevoir, rêveusement, d'autres possibles. »⁴¹.

BAUDELAIRE Eric, *Chanson d'Automne*, 2009, crayon gras sur les pages du Journal Wall Street, 2008, deux cadres de 77 × 133 cm chacun. Galerie Barbara Wien, Berlin.

Alors que dans l'œuvre d'Éric Baudelaire *Chanson d'automne* (2009) exposée à *Art Basel* en 2011, le journal qui date de 2008 décrit sans fin la crise des *subprimes* et les conséquences qui en découlent, l'artiste propose un récit transverse, des vers synonymes d'appel à la résistance. Dans cette œuvre tout appelle le spectateur à la résistance : la référence historique aux diffusions de la BBC, la mise en image de la possibilité d'une autre lecture et la poésie qui vient en opposition au discours factuel du journal. Dans cette œuvre, l'intervention minimaliste de l'artiste permet au spectateur d'imaginer de nouvelles narrations et nous renvoie à une caractéristique essentielle de l'être humain, son libre-arbitre.

L'œuvre *Chanson d'Automne* nous montre aussi à quel point le sens du contenu du journal peut être déterminant pour le sens de l'œuvre et sa compréhension par le spectateur. L'appel à la résistance d'Éric Baudelaire prendrait un tout autre sens si au lieu du *Wall Street Journal* de 2008, il avait par exemple réalisé son œuvre sur un exemplaire du *Monde* de 2020 parlant des vaccins contre la covid. En créant à partir d'un journal, l'artiste se trouve forcément confronté au choix d'utiliser ou non le sens des mots et des images qui composent la page. De même qu'il se trouvera aussi forcément confronté à la question de la perception que le spectateur aura de ces mots et de ces images lorsqu'il sera face à sa réalisation.

40 Éric BAUDELAIRE, « *Chanson d'automne* », dans *Vacarme* n°54, <https://vacarme.org/article1988.html> [en ligne] consulté le 15.12.2020.

41 *Ibid.*

En jouant avec les mots, en décomposant puis en recomposant le journal, Elvire Bonduelle et Éric Baudelaire créent de nouvelles narrations. Même si dans la démarche d'Éric Baudelaire il n'y a pas de décomposition matérielle du journal, le fait de sélectionner les mots en les encadrant afin de créer un nouveau texte, relève du même procédé. On peut voir aussi dans leurs œuvres une forme d'exploration contemporaine du *Cut-Up* tel qu'il a été théorisé et utilisé par Brion Gysin et William S. Burroughs.

II. 2. 4. Le *Cut-Up*

A l'origine le *Cut-Up* est une forme de collage littéraire, décrit et utilisé par l'artiste poète Brion Gysin et l'écrivain William S. Burroughs, qui consiste à utiliser des textes déjà écrits issus de livres, de magazines ou de journaux, à les découper et à les ré-agencer afin de créer de nouveaux textes. William S. Burroughs utilisera cette technique pour écrire trois romans, la trilogie *Nova*. Ils utilisent aussi cette technique dans des productions plastiques à quatre mains où les collages de textes et d'images sont structurés dans une grille.

Dans l'ouvrage de Clémentine Hougue, *Le Cut-up de William S. Burroughs histoire d'une révolution du langage*⁴², l'auteur retrace un historique du collage à travers les arts plastiques et la littérature. Elle rappelle l'utilisation du collage dans les arts plastiques bien avant le XXe siècle mais son utilisation à partir des œuvres cubistes du début du XXe prend une toute autre signification. Le collage, procédé utilisé en art mais non revendiqué, devient avec les collages cubistes, dadaïstes et surréalistes un processus créatif à part entière. Pour Brion Gysin les arts plastiques ont cinquante ans d'avance sur la littérature. En adoptant en littérature un procédé plus systématique tel que le *Cut-Up*, où il n'y a plus d'écriture mais un assemblage, il s'inspire des procédés de collage existant en arts plastiques. A travers l'utilisation commune du collage, Clémentine Hougue rapproche les préoccupations politiques du *Cut-Up* de mouvements contemporains tels que le lettrisme et le situationnisme. En effet, on retrouve dans ces mouvements une même volonté de déconstruction du langage afin de libérer l'individu d'une société aliénante. « L'action de conditionnement de la presse - et des médias en général - est bien une des préoccupations principales de Burroughs : « toute l'entreprise du *Cut-Up*, en reposant sur la réappropriation de la langue, vise à un déconditionnement de l'individu face à ces énoncés⁴³ ».

42 Clémentine HOUGUE, *Le Cut-up de William S. Burroughs histoire d'une révolution du langage*, Dijon, Les presses du réel, 2014.

43 *Ibid.*, p.157.

Le découpage / collage de texte, ou *Cut-Up* devient donc un outil de réappropriation du langage, une technique qui en utilisant une part de hasard permet la création de narrations inédites.

Si l'on revient à la réalisation d'Eric Baudelaire, qui n'est ni un collage ni une production littéraire mais une production visuelle, on peut cependant remarquer qu'à travers son travail il réalise une sorte de découpage/collage visuel qui permet ainsi au regard de saisir dans un même mouvement le texte d'origine et sa nouvelle utilisation, une sorte de Cut-Up tout en un. Enfin si l'on revient à la réalisation *Le meilleur des mondes*, Elvire Bonduelle ne cherche pas de nouvelles structures narratives mais sa réalisation est un montage d'articles découpés afin de créer une version inédite, car uniquement positive, de l'actualité, une sorte de *Cut-Up* à visée optimiste.

Finalement, ce détour par le collage littéraire s'explique par la cohabitation de l'écrit et de l'image dans la page de journal. Cohabitation que les artistes n'ont de cesse d'utiliser dans leurs réalisations afin d'interroger la pertinence du récit du réel en le confrontant à des versions alternatives.

II. 3. Tout est fiction ?

« "Il était une fois". La première réaction du Scribe, incompressible, fut de la déception. Comment le Livre des Livres, la source de toute vie, pouvait-il commencer aussi banalement ? Mais presque immédiatement, il fut touché par l'universalité des mots et il s'obligea à approfondir sa réflexion⁴⁴. »

Alain Damasio

Tout écrit quelle que soit sa forme ne commence-t-il pas effectivement par « il était une fois » ? Mettre par écrit des faits est par essence une traduction subjective d'événements passés. Par ailleurs, vouloir relater l'intégralité des faits paraît être une entreprise utopique, car il faudra toujours faire un choix dans la multitude des événements. Ainsi le réel rapporté dans les médias est-il toujours une synthèse d'événements ou de points de vue choisis parmi d'autres. Et même si une grande partie des médias revendique aujourd'hui un haut niveau d'exigence quant à leur objectivité, leur crédibilité est souvent remise en question.

44 Alain DAMASIO, *Aucun souvenir assez solide*, Paris, Gallimard folio SF, 2015, p. 244.

Que ce soit par le biais de la copie des journaux, de leur décomposition et recombinaison formelle, que ce soit en réaction à une actualité plus ou moins lointaine, les œuvres réalisées à partir de journaux ont en commun de s'interroger sur la pertinence de la réalité présentée. Et à travers le journal, objet témoin du récit commun, c'est notre société que ces œuvres dissèquent et interrogent.

II. 3. 1. Narration entre fait réel et imaginaire

La série *Prétexte* se compose de quatre réalisations. Chacune d'elles est la copie d'une Une de journal réalisée au crayon de papier. Copie tout au moins de la maquette de la page. C'est-à-dire que la mise en page originale est respectée, mais je remplace parfois les textes et les images par des écritures simulées ou des dessins. Le nombre de textes et d'images copiés ou inventés varie selon la réalisation, comme nous allons le voir.

La réalisation *Prétexte 1* est la reprise d'une Une datant du 13 février 1970. Beaucoup d'éléments textuels d'origine sont repris dans la composition, les titres « Le boucher avait vendu 30 kg de viande avariée », « Une tempête de fin du monde ! », « Officiel : Plus d'héroïne dans les pharmacies décide le ministre de la santé publique. ». A côté de ces titres, la photo de Une, redessinée, représente un couple souriant posant devant une statue de Saint-Valentin, magnifique contrepoint de l'ambiance inquiétante dégagée par les titres. Enfin des signes graphiques viennent se substituer aux autres textes de la page. Ainsi sur la page, écritures lisibles et illisibles se mélangent, mixant ainsi réel et imaginaire. Contrairement aux autres réalisations de la série *Prétexte*, des textes lisibles sont conservés car les informations en elle-même, sûrement du fait de leur ancienneté, paraissent déjà décalées de la réalité, légèrement irréelles.

Dans les trois autres réalisations de la série les différents espaces de la page sont respectés mais les textes sont tous remplacés par des signes graphiques, la page devient visible, elle n'est plus lisible.

Dans la réalisation *Prétexte 2*, reste de l'original l'image de Une qui présente un lieu médicalisé où s'alignent les espaces de soins. En dessous, à la place de l'espace publicitaire et de l'espace du dessin de presse, deux illustrations de plantes et de pierres viennent rappeler l'idée de nature dans cet espace de construction culturelle qu'est la page de journal. On retrouve cette présence de la nature dans *Prétexte 4*, à travers les images d'origine du journal qui sont copiées : la photo d'un loup, prise de nuit et de mauvaise qualité car extraite d'une

vidéo de surveillance de la faune sauvage et dans la colonne de droite, celle d'un poussin. On retrouve de nouveau l'idée de nature dans les deux dessins ajoutés à cette page : en haut à droite du titre, un pré clôturé et en bas de la page à la place de l'espace publicitaire de l'original, des moutons en train de paître dans un pré. Dans cette réalisation, l'image mal définie du loup nous ramène à des peurs ancestrales. Malgré la pause peu menaçante de l'animal, le retour d'un loup fait la Une du journal.



Prétexte 1, 2021, crayon de papier sur papier de soie.



Prétexte 2, 2021, crayon de papier sur papier de soie, 1690 mm x 460 mm.



Prétexte 4, 2021, crayon de papier sur papier de soie.

L'image qui s'affiche à la Une de *Prétexte 3* est d'un tout autre registre : on voit de dos, une famille de quatre personnes assises face à un écran de télévision. Seule la date « samedi 16/01/2021 », qui nous situe dans la crise sanitaire actuelle, et le prix du journal sont lisibles sur la page. Par ailleurs c'est la seule réalisation de la série qui inclut une couleur dans sa composition. Le bandeau du titre a un fond jaune. Sur l'écran de télévision et dans un encart adjacent se trouve un motif constitué de pointillés jaunes, oscillant entre l'image d'une analyse biologique et un motif hallucinatoire. Mis à part ce motif jaune, l'image de la Une semble tout droit sortie d'une banque d'images utilisée pour les supports publicitaires. Il est difficile d'y voir une image d'information. On est plutôt face à une image générique, un cliché de la représentation de la famille standard. Cependant, la passivité familiale face à cet écran très présent peut paraître inquiétante, tant les personnages vus de dos paraissent figés, fascinés par la télévision. On a presque l'impression d'être devant une nature morte.

Dans cette série *Prétexte*, les éléments issus de la représentation du réel, c'est à dire de la page de journal, et les éléments imaginaires se mélangent en une même trame narrative figurée par la grille du journal. Le traitement identique au crayon de papier de tous les éléments uniformise l'ensemble. Il n'y a pas d'un côté le réel et de l'autre l'imaginaire mais une composition de ces deux éléments mis sur un même plan. C'est une nouvelle narration qui se construit en associant le réel et une projection imaginaire.

Le titre de la série *Prétexte* peut s'entendre à la fois comme une excuse, une justification, désignant la page de journal comme un lieu propice à convoquer l'imaginaire mais aussi comme un « pré-texte ». C'est-à-dire que le langage imaginaire dessiné serait une forme de protolangage exprimant les impressions qui arrivent avant la formulation dans un langage structuré.

Lieu de rassemblement, d'assemblage, par sa forme, la page de journal permet de réaliser une création allant du détail à une forme globale. C'est l'accumulation de signes graphiques qui permet de simuler la mise en page du journal, recréant par là même le mode de lecture du journal où le regard du lecteur va des gros titres vers le détail des faits. L'œil peut se perdre dans les détails et tout d'un coup, un détail va venir influencer la vision globale de la réalisation, en modifier sa compréhension en y ajoutant un sens. Comme l'explique Daniel Arasse dans le *Détail*, à propos de la figure de la mouche dans les peintures à partir du XVe siècle, celle-ci par sa simple présence sur la toile peut à la fois souligner la virtuosité du peintre, rappeler que la peinture est un espace de représentation, dénoncer le trompe l'œil

ou encore sur un plan plus iconique symboliser la mort et la peste. Un détail va donc venir jouer sur l'interprétation, le ressenti face à une réalisation.

II. 3. 2. L'imaginaire, une forme décalée du réel

L'imagination, c'est « la faculté que possède l'esprit de se représenter ou de former des images. » (CNRTL) mais aussi la « Faculté de créer, d'inventer des images, des formes ou des figures nouvelles » (CNRTL) et « Faculté de raisonner, de spéculer, d'inventer, d'élaborer de nouveaux concepts, de nouvelles théories, de trouver des expédients » (CNRTL). Par sa définition on voit que l'imagination est un processus de formation de représentations partant du réel pour créer de nouvelles combinaisons possibles.

Dans son ouvrage *Fantasmagories, suivi de Le Réel, l'Imaginaire et l'Illusoire*⁴⁵, en comparant les processus de la mémoire et de l'imagination, Clément Rosset rappelle la place laissée à l'imagination au fil du temps. Pour lui, la mémoire et l'imagination sont « des facultés «semi-perceptives» [...] et ont été depuis toujours considérées comme des «puissances trompeuses». Puissance trompeuse car sujette à d'inévitables défaillances⁴⁶». Cependant il note une différence dans la nature même des défaillances de la mémoire et de l'imagination, « à la relative sûreté de la mémoire s'oppose ainsi une incertitude de l'imagination celle-ci s'en tenant à l'autre alors que la mémoire est capable d'aller jusqu'à une représentation du passé donc à une réactualisation de l'autre en tant que celui-ci même⁴⁷ ». La mémoire se rappellera ou ne se rappellera pas l'élément recherché, elle indiquera donc ses propres limites. Elle est donc faillible, précise ou inexistante, mais en aucun cas incertaine, alors que l'imagination par son processus même est incertaine. De là découle pour Clément Rosset une vision « classique⁴⁸ » de l'imagination vue comme « la "folle du logis" comme la décrivent Montaigne, Pascal, et Malebranche⁴⁹ ». L'imagination sous cet angle n'est qu'un outil de restitution de la perception, moins fiable que la mémoire. A cette vision classique de l'imagination s'oppose une vision moderne où « l'on considère au contraire l'imagination comme un pouvoir de suggestion d'images libres et émancipées par rapport au réel [...] la fonction de l'imagination ne consiste plus à évoquer les perceptions mais bien à en distraire

45 Clément ROSSET, *Fantasmagories suivi de Le Réel, l'Imaginaire et l'Illusoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

46 *Ibid.*, p. 89.

47 *Ibid.*, p. 93.

48 *Ibid.*, p. 94.

49 *Ibid.*, p. 94.

par la production de "représentations" d'autant plus précieuses qu'elles ne représentent rien de déjà connu⁵⁰ ». La vision moderne de l'imagination lui confère donc une fonction essentielle, celle d'être le lieu de la création humaine, le chemin nécessaire à suivre pour toute conception.

L'imaginaire est créé par l'imagination et n'a d'existence que dans l'imagination (CNRTL). Clément Rosset dans la suite de son ouvrage développe la thèse que l'imaginaire ne s'oppose pas au réel mais à l'illusoire. L'imaginaire est une sorte de système décalé du réel mais cohérent, contrairement à l'illusoire qui est une vision floue, une déformation de la réalité. Envisagé ainsi, l'imaginaire permet de prendre une distance face au réel, sans y être opposé, il se déploie en parallèle, l'imaginaire et le réel étant donc en interaction.

*L'île des pingouins*⁵¹ d'Anatole France est un exemple parmi d'autres de récit imaginaire qui se déploie en parallèle de la réalité. A l'origine, le peuple pingouin naît d'une erreur de Saint Maël, vieillard quasi aveugle qui baptise une colonie de pingouins croyant baptiser des humains. Ces animaux étant baptisés, Dieu leur confère une âme et ainsi naît leur civilisation. Le livre retrace l'histoire de cette civilisation dont l'apogée est une société surindustrialisée où « la Pingouinie se glorifiait de sa richesse. Ceux qui produisaient les choses nécessaires à la vie en manquaient ; chez ceux qui ne les produisaient pas elles surabondaient. " Ce sont là, comme le disait un membre de l'Institut, d'inéluctables fatalités économiques⁵²" ». La fin du récit, *Les temps futurs*⁵³, décrit l'histoire sans fin de la destruction de cette civilisation à la suite d'une période de troubles et d'attentats, et sa reconstruction à l'identique. Les mêmes causes produisant indéfiniment les mêmes effets. Ce qui est intéressant dans cet exemple c'est que l'imaginaire naît d'une erreur, on voit le glissement du récit hagiographique – l'aventure de Saint Maël - vers l'imaginaire, à partir d'un élément perturbateur : la méprise du Saint homme, qui confond des pingouins avec des humains. Le récit change de registre et se déploie, à partir de cette erreur originelle, dans un monde parallèle.

Par ailleurs, *L'Île des Pingouins* présente des similitudes évidentes avec notre civilisation, dont l'auteur s'autorise à faire une critique d'autant plus acerbe qu'elle est transposée dans un espace imaginaire. Comme dit la formule « Les personnages et les situations de ce récit étant purement fictifs, toute ressemblance avec des personnes ou des situations existantes ou ayant existé ne saurait être que fortuite ». Cette formule qui est une protection

50 *Ibid.*, p. 95.

51 Anatole FRANCE, *L'île des pingouins*, Paris, Calmann-Lévy, 1980.

52 *Ibid.*, p. 328.

53 *Ibid.*, p. 329.

juridique, illustre cependant une utilisation de l'imaginaire comme un espace subversif, un espace de libre parole qui depuis des siècles permet de dire sans dire et ainsi de contourner tout risque de censure. C'est ce que fit en son temps La fontaine avec ses fables qui dis-sèquent les travers des hommes et de ceux qui les gouvernent et dont la pertinence n'est plus à prouver.

SERAFINI Luigi, *Codex seraphinianus* [1981], 2013, Usa, Rizzoli.

On retrouve le même glissement vers l'imaginaire en art contemporain, notamment quand les artistes utilisent des formes prédéterminées, codifiées, comme les encyclopédies, les atlas et les cartes. Ces formes très définies servent de point d'ancrage à la réalité, dans les œuvres ainsi créées. Cette accroche formelle au réel permet ensuite de s'en distancier et invite ainsi l'artiste à une nouvelle liberté exploratrice. Si l'on regarde le *Codex Seraphinianus*⁵⁴ de Luigi Serafini, il reprend les codes visuels et la structure d'une encyclopédie, mais dans une langue imaginaire. Par ailleurs les dessins présents au fil des pages semblent décrire un monde dont la logique diffère de notre réalité.

Dans la série *Prétexte*, la structure de la page de journal et les copies des photos positionnent la réalisation dans l'univers médiatique alors que les caractères d'imprimerie qui

54 Luigi SERAFINI, *Codex seraphinianus* [1981], Usa, Rizzoli, 2013.

s'échappe vers l'imaginaire annihilent le récit du réel que transmet le journal et en proposent une alternative imaginaire. L'imaginaire détourne ici le réel et cette mise à distance permet une forme de critique de la réalité proposée par le journal.

II. 3. 3. Faits ou *fake news*

Alors que les moyens de diffusion de l'information n'ont fait que se développer, se multiplier – on parle bien aujourd'hui de surinformation, de surmédiatisation - avec les avancées techniques contemporaine, la question de la qualité de notre information, de sa véracité n'a fait elle aussi que s'amplifier. Les médias sont accusés de voyeurisme, de démagogisme, de désinformation voire de transmission de fausses informations, des *fake news*. En parallèle, en tant que spectateurs, l'information parfois subie, parfois choisie, nous arrive de toutes parts, sans que nous ayons forcément le temps d'analyser sa pertinence et sa provenance. C'est ainsi que ces informations nous imprègnent parfois malgré nous et qu'elles participent à la formation de croyances erronées, que nous avons le pouvoir de rediffuser via les réseaux sociaux. De leur côté, les journalistes dénoncent l'infiltration des médias par des puissances économiques, générant des pressions et de l'auto-censure. Ils dénoncent aussi des pressions politiques. On peut prendre par exemple en France la multiplication des gardes à vues de journalistes lors des manifestations autour de la loi de sécurité globale⁵⁵.

Bien qu'actuelle cette question de la véracité ou non de l'information n'est pas nouvelle, le livre *Fake news et viralité avant internet*⁵⁶, décrypte les phénomènes de désinformation ou de fausses informations dans les archives de la presse du XIXe siècle. On apprend tout d'abord dans cet ouvrage que la plupart des articles n'étaient pas signés et on parlait à l'époque d'un « journalisme fait au ciseau et à la colle⁵⁷ » et ces copiés / collés ne se limitaient pas seulement à un pays mais étaient pratiqués entre les journaux de différents pays. La numérisation des archives de presse et les logiciels OCR (Reconnaissance Optique des Caractères) permettent aujourd'hui une étude plus approfondie de la presse ancienne et permettent de retracer la circulation des informations copiées à travers la presse mondiale.

55 Violaine JAUSSENT, « "Sécurité globale" : comment des journalistes ont été interpellés à Paris en marge de la manifestation contre la proposition de loi », France Info, https://www.francetvinfo.fr/politique/proposition-de-loi-sur-la-securite-globale/securite-globale-comment-des-journalistes-ont-ete-interpelles-a-paris-en-marge-de-la-manifestation-contre-la-proposition-de-loi_4186347.html [en ligne] Consulté le 9/05/2021.

56 Roy PINKER, *Fake news & viralité avant Internet*, Paris, CNRS édition, 2020. [ebook]

57 *Ibid.*, « Introduction. Les lapins du Père Lachaise », p. 2/10.

Comme exemple de *fake news*, les auteurs du livre racontent l'histoire des lapins du Père Lachaise : « Le jour des morts, après la fermeture, les lapins qui avaient été troublés deux jours de suite, sont sortis en masse. Les gardiens qui connaissaient leurs habitudes en ont tué une cinquantaine ». Cette histoire a circulé dans la presse pendant une dizaine d'années en tant qu'information puis de manière romancée puis de nouveau en tant qu'information. L'histoire est exagérée jusqu'à prendre des formes inquiétantes, les lapins du cimetière étant devenus nécrophages et vendus aux halles parisiennes. L'histoire a aussi été dénoncée comme fausse à son époque mais on la retrouve encore aujourd'hui comme fait véridique sur internet.

« La reprise du fait entraîne trois phénomènes significatifs. La tentation de grossir l'histoire, d'abord, de l'exagérer et de faire d'un non-événement un fait divers passablement effrayant et inquiétant⁵⁸ ». Ainsi, la fausse nouvelle est une pratique courante au XIXe et elle circule librement entre les journaux par l'usage des ciseaux et de la colle. Et ce n'est pas le seul procédé dénoncé à notre époque dont l'origine est bien plus ancienne qu'on ne le pense. Au XIXe siècle, à la manière des youtubeurs, on pratique aussi le placement de produits mais dans les chroniques mondaines : entre des considérations sur la mode vestimentaire et des commentaires sur les spectacles, apparaît ici ou là l'évocation du dernier dessert à la mode, et bien sûr l'adresse où le lecteur pourra le trouver.

Le livre *Fake news et viralité avant internet* décrit aussi la vie autonome des citations du XIXe siècle à nos jours. Inventer des citations était une pratique courante dans les récits historiques et les chroniques afin d'illustrer un propos. Il faut cependant noter qu'à l'époque on ignorait les notions de plagiat et même d'auteur puisque les journalistes signaient rarement leurs articles. Ainsi existait-il une certaine liberté quant au récit des faits et à l'attribution de citations à des personnages politiques, historiques... Les citations commenceront à être régulées avec la mise en place plus générale des notes de bas de pages à partir de 1824. De plus, les citations se transmettent d'un journal à l'autre, changent d'auteur, évoluent et nous en héritons aujourd'hui. Internet se voit donc doté d'anciennes citations dont les origines sont plus que douteuses et bien sûr de nouvelles créations inspirées par l'esprit de notre époque.

On pourrait penser que nous sommes moins naïfs, que nous ne pourrions pas collectivement croire à des lapins nécrophages, car nous sommes mieux informés à notre époque,

58 *Ibid.*, « Introduction. Les lapins du Père Lachaise », p. 4/10.

mais un article du *Canard enchaîné* du 28 avril 2021 montre (si cela est vraiment nécessaire) à quel point les histoires les moins crédibles circulent encore aujourd'hui. Ainsi une vidéo postée sur Tiktok avec le hashtag #24avril a fait « plus de 119 millions⁵⁹ » de vues pendant que des « dizaines de milliers⁶⁰ » de partages de post *Facebook* sur le même sujet étaient réalisés. Le sujet de tant d'intérêt : l'instauration d'une journée nationale du viol le 24 avril, journée pendant laquelle les crimes sexuels auraient été autorisés. Les policiers de nombreux pays ont dû rassurer la population et « le 24 avril, la RTBF croyait bon de rappeler : "Le viol n'est pas 'autorisé' ni aujourd'hui ni aucun jour⁶¹" ».

Que ce soit au XIXe siècle ou aujourd'hui la difficulté pour le lecteur reste la même, c'est à dire « démêler l'information de la fiction⁶² ». La différence entre ces deux époques est plus une question d'augmentation des moyens de communication et donc de rapidité de diffusion qu'une dérive de l'information à l'époque contemporaine. La fiction n'a pas attendu le XXIe siècle pour s'immiscer dans l'information. Et parler des médias en disant que « c'était mieux avant » semble une conclusion un peu hâtive.

Le 1er mai 2019, lors d'une manifestation de gilets jaunes, ces derniers sont accusés par le ministre de l'intérieur M. Castaner d'avoir « attaqué » l'hôpital de la Salpêtrière, notamment le service de réanimation, version confirmée par le directeur des hôpitaux de Paris, la directrice de l'hôpital concernée... Pendant une petite journée, la version officielle est diffusée, commentée, des voix officielles dénoncent le comportement scandaleux des gilets jaunes. En parallèle les médias récupèrent des vidéos et des témoignages qui viennent contredire cette lecture des événements. Il s'avère que les « dangereux » gilets jaunes cherchaient seulement à fuir la police. Dans cette histoire, le gouvernement s'est précipité sur l'interprétation des faits qui l'arrangeait – à savoir discréditer les gilets jaunes et les rendre antipathiques aux yeux du public – saturant les médias pour vendre leur version. Les spectateurs se sont vite retrouvés eux, devant une histoire à deux versions, deux interprétations des faits ou autrement dit, devant l'obligation de choisir de quel côté était la réalité et de quel côté était la fiction. Il s'avère que la version du gouvernement a été contredite par les faits et les témoignages, mais d'une certaine manière le mal était fait, leur version a été largement diffusée et entendue. Cette histoire n'est qu'un exemple parmi tant d'autres qui illustrent la manière dont les médias sont utilisés comme lieu de propagande.

59 CH. S. « Une journée de dingues », *Le Canard enchaîné*, 105^e année, N°5242, mercredi 28 avril 2021, p. 8.

60 *Ibid.*, p. 8.

61 *Ibid.*, p. 8.

62 Roy PINKER, *Fake news & viralité avant Internet*, Paris, CNRS édition, 2020. [ebook] « Introduction. Les lapins du Père Lachaise », p. 5/10.

Dans cette affaire, les médias ne sont pas à l'origine de la version « fictionnée », ils l'ont diffusée, puis ils l'ont déconstruite. Ainsi le manque d'enquête, la négligence dont ils sont parfois accusés n'a pas lieu d'être ici, ils ont fait leur travail de journalisme. Par ailleurs, pour pallier la problématique des *fakes news*, des « faits alternatifs⁶³ », mais aussi afin d'améliorer l'image des médias et de crédibiliser une forme de journalisme professionnel, le *Fact checking* s'est largement développé ces dernières années. Entre autres exemples, les décodeurs du *Monde*, la chronique *Le vrai du faux* sur France info, décortiquent l'actualité et reviennent sur des déclarations d'hommes politiques pour valider ou non la véracité des propos tenus.

Depuis 2016, la notion de Post-vérité est apparue sur le devant de la scène médiatique. Nous vivrions à l'heure actuelle à « l'ère de la Post-vérité » définie par les décodeurs du *Monde* comme la « Théorie selon laquelle l'émotion et la croyance comptent désormais plus que les faits⁶⁴ ». Cette théorie a été largement relayée à la suite de l'élection de Donald Trump et du vote en faveur du Brexit, comme une explication à ces deux événements. Mais elle est aussi sujette à de nombreuses controverses. Elle est notamment vue par certains⁶⁵ comme une manière d'éviter le débat concernant les rapports entre le pouvoir politique et les médias. La défiance face aux médias serait plutôt la conséquence de la méfiance en la parole politique et de la vision des médias comme support du pouvoir.

Il n'en reste pas moins vrai que créer un consensus sur des faits semblent une opération de plus en plus délicate à notre époque, ce qu'exprime au fond la notion de Post-vérité, auquel cas l'ère de la Post-vérité serait plus un constat qu'une explication.

Face aux variations incessantes de l'information, face à la multitude d'informations contradictoires, lorsque les politiques invoquent eux-mêmes des « faits alternatifs » il devient effectivement tentant de se rapprocher d'une pensée plus sceptique ou relativiste avançant que finalement tout est fiction dans le sens où toute narration est le fruit d'une percep-

63 « Faits alternatifs » Termes utilisés par une conseillère de la maison blanche en 2017 afin de justifier une information fautive transmise par le porte-parole de la maison Blanche.

Jean-Christophe CATALON « «Alternative Facts» ou la version des faits selon l'administration Trump », dans *La Tribune, Economie, International*, 23/01/2017, <https://www.latribune.fr/economie/international/alternative-facts-ou-la-version-des-faits-selon-l-administration-trump-632502.html> [en ligne] consulté le 13.05.2020.

64 William AUDUREAU « Faits alternatifs, fake news, post-vérité... petit lexique de la crise de l'information », dans *Le Monde Les décodeurs, Le Monde*, Publié le 25 janvier 2017 https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2017/01/25/faits-alternatifs-fake-news-post-verite-petit-lexique-de-la-crise-de-l-information_5068848_4355770.html#ancre_post-v%C3%A9rit%C3%A9 [en ligne] consulté le 13.05.2020.

65 Patrick MICHEL « " Post-vérité " et " fake news " : fausses clartés et points aveugles », dans ACRIMED, <https://www.acrimed.org/Post-verite-et-fake-news-fausses-clartes-et> [en ligne] consulté le 13.05.2020.

tion subjective et qu'il y a donc autant de réalités que d'individus, et « ce que nous appelons réalité n'est que le fruit de nos représentations culturelles⁶⁶ ». Ainsi libre à chacun de croire ce que bon lui semble. Cependant comme l'indique Etienne Boillet dans l'ouvrage *Fiction : mode d'emploi*⁶⁷,

« Ce genre de spéculations sceptiques ne modifie pas en réalité les rapports que nous entretenons avec le monde. Tout le monde connaît le pari pascalien : présenter la croyance en Dieu comme un pari dans lequel l'homme aurait tout à gagner. Mais ne pourrait-on pas dire que sans y penser, les hommes font à tout moment le pari de l'existence du monde réel ? ou plutôt qu'on ne fait même pas ce pari tant il est naturel ? on fait le pari qu'il vaut mieux marcher sur le trottoir qu'au milieu du boulevard [...] Tout le monde s'accorde donc sur l'idée qu'il existe un état des choses indépendantes de nos visions subjectives, et sur lequel nos visions subjectives parviennent à s'accorder par le biais de conventions consistant par exemple à appeler un chat un chat entre locuteurs de langue française⁶⁸ »

Ainsi si l'on admet que tout n'est pas fiction, que la réalité des faits existe, il faut cependant accepter l'idée que le journal ou plus généralement l'espace médiatique est le lieu à la fois du factuel et de la fiction et qu'il ne peut pas en être autrement car c'est un lieu de débat où la réalité se dessine au travers de différentes subjectivités qui justement essayent de s'accorder. « Villemessant, le directeur du Figaro sous le second empire, disait avec humour : " je publie une histoire inventée de toute pièce c'est une nouvelle ; je reçois un démenti, je le publie et c'est encore une nouvelle, ça fait deux nouvelles⁶⁹." »

Ainsi peut-on penser que la plus grande fiction à laquelle nous sommes confrontés c'est la notion d'objectivité des médias face à la complexité de l'appréhension du réel. Peut-être faudrait-il admettre que la subjectivité fait partie intégrante de la réalité et que l'ignorer est illusoire. Des œuvres comme *Que Choisir ?* d'Anne Deleporte, *Chanson d'Automne* d'Eric Baudelaire, *Le meilleur des mondes* d'Elvire Bonduelle, en créant à partir des journaux viennent créer de nouveaux récits possibles de la réalité et viennent illustrer la complexité du réel face à un discours médiatique parfois simpliste à l'excès et trop souvent présenté

66 Etienne BOILLET, *Fiction : mode d'emploi*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, p. 67.

67 *Ibid.*

68 *Ibid.*, p.69.

69 Roy PINKER, *Fake news & viralité avant Internet*, Paris, CNRS édition, 2020. [ebook] « Fake news awards avant Trump » p. 4/12.

comme orienté. Par ailleurs, il paraît difficile – les médias étant un lieu d'échange d'opinions – de dissocier les médias des différents pouvoirs qui gouvernent nos sociétés et donc de ne pas considérer au moins une partie du paysage médiatique comme un lieu de propagande du monde économique et politique. Créer à partir des journaux c'est donc aussi interroger les courants sous-jacents aux récits médiatiques. On parle de la crise de l'information mais étant donné sa fonction, l'information peut-elle être autrement qu'en crise ?

L'introduction d'une écriture imaginaire ou d'un simulacre d'écrit dans la page de journal ne fait qu'interroger la recherche de l'objectivité à tout prix, comme si il n'y avait qu'une lecture possible du monde. Faire appel à l'imaginaire, c'est rétablir un espace de poésie et de liberté dans un espace où les discours tendent à se radicaliser.

III. L'insoutenable légèreté du langage

« Le langage est un labyrinthe de chemins. Tu arrives à tel endroit par *un certain côté*, et tu t'y reconnais ; tu arrives au même endroit par un autre côté, et tu ne t'y reconnais plus⁷⁰. »

Pour Ludwig Wittgenstein, l'élément essentiel nécessaire à la résolution de problèmes philosophiques était la compréhension de la logique du langage. Ses interrogations sur le langage en illustrent la complexité et montrent comment pensée et langage interagissent, le langage étant un outil de la pensée, il en conditionnerait parfois la forme. On peut penser alors qu'une partie de l'appréhension du monde échappe au langage. La page de journal construite par l'accumulation de lettres et de mots ordonnés est présentée comme le lieu du langage objectif où les mots sont des outils de transmission au service de faits.

Or nous avons vu précédemment que rendre objectivement l'information tendait à l'illusoire... Mais qu'en est-il du langage lui-même, est-il un outil objectif, fidèle au discours qu'il construit ? Question qui peut paraître rhétorique au vu des nombreuses critiques qui ont été formulées à son encontre au cours du XXe siècle. Certains ont dit du langage qu'il était usé ou limitatif, d'autres qu'il était un outil de propagande. L'art est parcouru d'œuvres qui interrogent notre langage où poésie et création visuelles s'entremêlent. Ultime étape de cette recherche sur le langage, la lettre elle-même est revisitée, brouillant les frontières entre texte et image.

III. 1. Mettre en image

La réalisation *Le monde s'accélère* rassemble sur un même fragment de papier différents titres de presse recopiés au crayon de papier, datant des mois de septembre et d'octobre 2020. Dans la plupart des titres écrits on retrouve le champ lexical de l'eau : « Climat : la fonte de l'Arctique s'accélère », « Covid-19 : l'exécutif redoute une deuxième vague », « Dans les hôpitaux, on va devoir continuer à ramer et tout le monde s'en fout », « La Belgique «tout près d'un tsunami» ». Ces titres font référence à la crise sanitaire mais aussi à la crise climatique. Trois autres titres plus génériques les accompagnent, « Chaque année est pire que la précédente », « La dérision magistrale », « science un savoir sous influence » et enfin « Le Monde ». Une ligne oblique, comme une ligne d'horizon penchée, sépare le tiers supérieur du reste de l'image teinté de bleu. De la même façon que les textes et les

70 Ludwig WITTEGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2005, p. 127 § 203.

simulacres de texte sont parsemés sur la feuille, quelques dessins – des scaphandriers, une barque surmontée d’une mouette et un drapeau rouge – sont aussi visibles sur la page. Du bas du fragment en son centre part une sorte de vague de manifestants. J’ai réalisé ce travail peu après la parution de ces différents titres dans la presse. Un des débats principaux à ce moment était de savoir si nous étions ou non dans une deuxième vague épidémique et en tant que spectateurs nous semblions nous noyer dans une déferlante de vagues d’incertitudes. Rétrospectivement, peut-être manque-t-il à ce travail davantage de titres indiquant la récurrence du mot « vague ». Quoi qu’il en soit, les titres choisis montrent la récurrence du thème de l’eau. Derrière ces titres qui décrivent la crise sanitaire en cours apparaît une deuxième crise plus latente, celle du climat. Il semble se dessiner à travers les titres de presse l’idée qu’une crise en cache une autre. Ils nous annoncent une noyade générale, une accumulation de désastres inéluctables, en somme un retour au déluge originel.



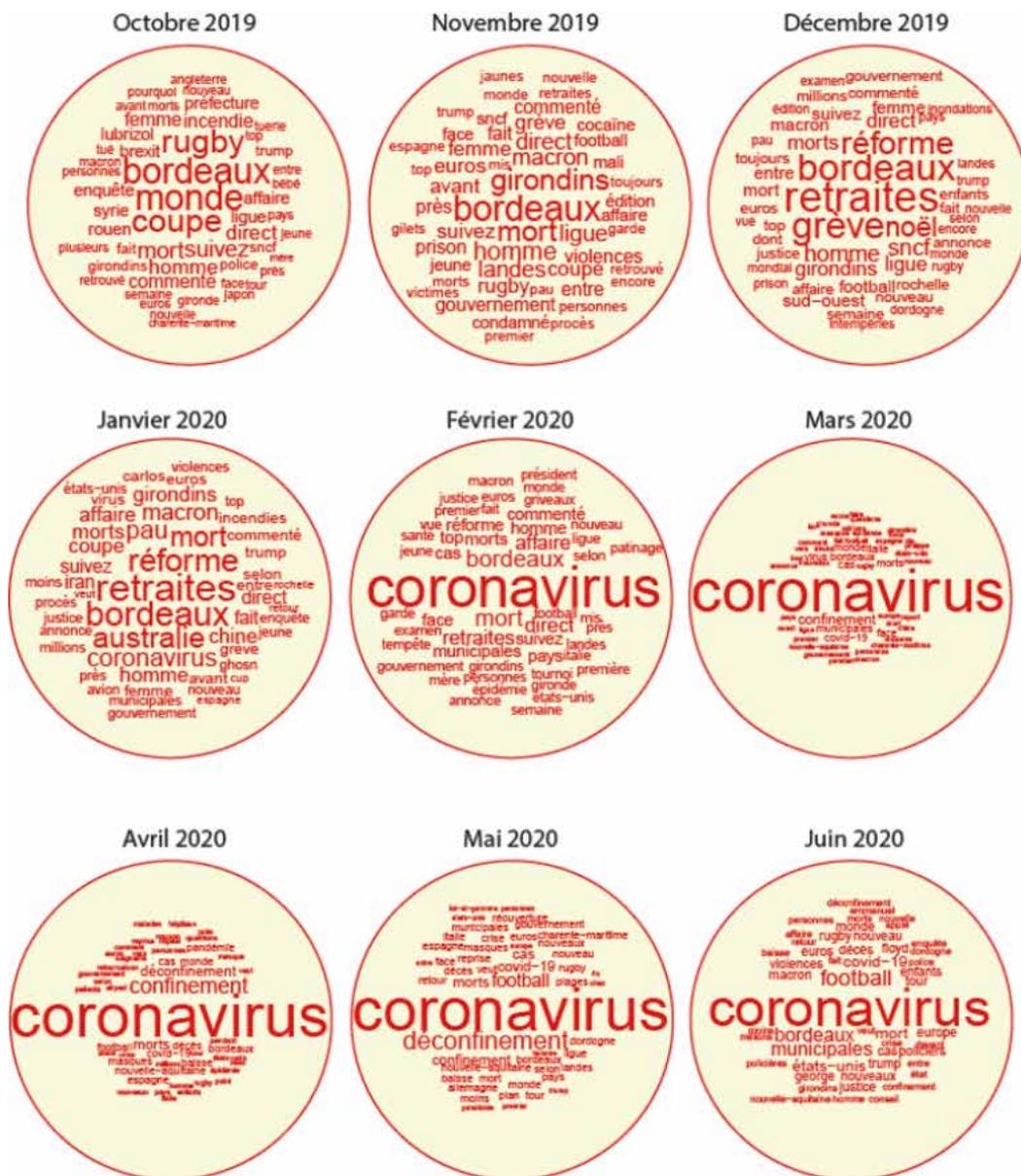
Le monde s'accélère, 2020, crayon de papier acrylique, 460 X 760 mm.

Lors du premier confinement, l'étude⁷¹ sur le contenu des journaux présentée par la revue des médias de l'INA et abordée dans l'avant-propos, montre qu'un des effets de la crise a été une réduction du champ sémantique des thèmes de la presse. Au-delà de l'omniprésence du mot « Coronavirus », la variété des mots a tout simplement disparu de la page de

71 Claude GRASLAND, « La pandémie de Covid-19 a bouleversé les contenus de la presse régionale », dans *la revue des médias* de l'INA. <https://larevuedesmedias.ina.fr/la-pandemie-de-covid-19-bouleverse-les-contenus-de-la-presse-regionale> [En ligne] consulté le 13/05/2021.

journal. Cette raréfaction des mots montre à quel point le langage est fluctuant, lié à la vie de la société et perméable à ses convulsions.

Dans la réalisation *Le monde s'accélère*, les mots sont sortis de leur contexte d'origine pour en donner une nouvelle lecture possible, pour révéler l'idée qui court de manière sous-jacente à travers les journaux. Ils peuvent ainsi prendre une nouvelle résonance face aux dessins qui les accompagnent. Les images ne viennent pas illustrer les textes mais plutôt un ressenti face à ces textes... autrement dit illustrer ce qui n'est pas dit.



Représentation des 50 mots les plus fréquents dans le titre des nouvelles publiées par le journal Sud-Ouest sur son site web, à l'exclusion des mots relatifs au temps (jours, mois, années ...) et des mots «France» et «Français». La taille des mots est proportionnelle à leur fréquence d'apparition rapportée à celle du mot le plus fréquent.

« Qu'est-ce qu'une image⁷² ? » C'est en se posant cette question que W.J.T. Mitchell explique avoir été amené à proposer un nouveau cadre à l'iconologie et qu'il souhaite en redéfinir l'objet fondamental comme « la rencontre du texte et de l'image, du lisible et du visible⁷³ ». Pour lui, la traditionnelle opposition du texte et de l'image est d'abord circonstancielle, elle « se révèle invariablement être une lutte sociale, un affrontement entre professions, entre sexes, entre classes, entre cultures⁷⁴ ».

C'est en contextualisant les écrits et les théories de l'iconologie, en cherchant les contradictions sur lesquelles ils et elles reposent que l'auteur arrive à cette conclusion, lui permettant ainsi d'envisager une définition de l'image plus étendue, notamment en y intégrant l'idée d'image mentale et par là même les images en littérature.

Il n'en reste pas moins qu'images et textes « tous deux vecteurs du symbolique⁷⁵ » font appel à différents modes perceptifs comme l'explique Bernard Vouilloux. La lecture survole l'aspect graphique du texte pour aller vers sa signification. La perception d'une image, elle, ne fait pas appel à un processus analytique. « Les opérations induites par ces deux processus de réception visuelle que sont la lecture d'un texte et la perception d'une image sont si spécifiques qu'elles ne peuvent être conduites simultanément⁷⁶. » Ainsi texte et image font tous deux appels au canal visuel mais avec des modalités différentes. Pour l'auteur, leur relation n'est fondée ni sur l'opposition, ni sur la complémentarité, mais elle serait une « co-implication qui autorise chacun, tout en fonctionnant selon ses lois propres, à embrayer sur l'autre : les différences ne sont pas moins instructives que les similitudes⁷⁷ ». Ainsi libérée d'une opposition artificielle, la relation texte / image peut être considérée comme un champ d'expérimentation où différents modes de perception sont mis en jeu. Les arts visuels n'ont heureusement pas attendu la réconciliation théorique du texte et de l'image pour les associer dans leurs créations, multipliant les modalités à la recherche de nouvelles formes de poésie. Dans l'ouvrage *Les mots dans la peinture*⁷⁸, Michel Butor retrace d'ailleurs la présence de texte dans la peinture depuis la renaissance.

72 W.J.T MITCHELL, *Iconologie, Image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2018, p. 26.

73 *Ibid.*, p. 291.

74 *Ibid.*, p. 291.

75 Bernard VOUILLOUX, « Lire, Voir. La co-implication du verbal et du visuel », dans *Textimage, Varia 3*, https://www.revue-textimage.com/07_varia_3/vouilloux1.html [en ligne] (consulté le 17/05/2020), page 6.

76 *Ibid.*, p. 2.

77 *Ibid.*, p. 6.

78 Michel BUTOR, *Les mots dans la peinture*, Paris, Les sentiers de la création, 1969.

En 1929, dans la *Révolution surréaliste*, Magritte présente les « les mots et les images⁷⁹ », sorte de schéma récapitulatif de son expérience, de ses réflexions, sur les rapports entre les objets, leurs représentations écrites et leurs représentations dessinées. Prises toutes ensemble, ces notes paraissent assez surréalistes voire paradoxales, prises individuellement, elles illustrent la richesse de sens et d'imaginaire que peut générer le rapprochement du texte et de l'image. Chaque proposition formulée est un mélange de texte et d'image. Parmi les idées qu'il avance : « Dans un tableau les mots sont de la même substance que les images » mais d'un autre côté « On voit autrement les images et les mots dans un tableau ». D'apparence ces deux assertions semblent paradoxales mais on peut aussi penser qu'effectivement dans une peinture, les mots et les images sont de même nature car faits de la même matière (la peinture) et d'un autre côté, on retrouve ce qu'explique Bernard Vouilloux à savoir deux modalités visuelles distinctes, entre le visible et le lisible. La première assertion « Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux » est mis en application par Magritte dans *La clé des songes* (1930) en associant des images d'objets et des noms qui ne correspondent pas. A propos de l'image de l'œuf sous lequel est inscrit « Acacia », Michel Butor note : « Le tableau pourrait se lire : “si vous voyez en rêve un œuf, comprenez acacia “, ou, plus profondément : “ c'est la distance qui existe entre l'acacia réel et ce que m'évoque ordinairement son nom, l'image que j'aurais tendance à mettre au-dessus, qui lui permet de prendre dans mon rêve l'apparence d'un œuf⁸⁰ “ ». On voit ici l'illustration de l'écart entre l'image et le mot qui est censé le désigner. Et cela illustre aussi la profusion de sens possibles que le mot peut véhiculer au-delà de sa signification première.

Dans la réalisation *Le monde s'accélère*, le travail part des mots pour aller vers l'image, les dessins viennent élargir le sens des mots et livrer les images mentales que génèrent les textes du journal. Texte et image servant ici une même idée, la multiplication des modalités visuelles convoquées créent une sorte de redondance pour l'œil du spectateur.

III. 2. Un point, trois points, mettre en mots

La réalisation *Un point, trois points* procède d'un mouvement inverse à la réalisation *Le monde s'accélère*. C'est-à-dire que le travail part de l'image pour aller vers le texte. Cette réalisation se présente sous la forme d'une vidéo (visible à l'adresse, <https://youtu.be/>

79 René MAGRITTE, « Les mots et les images », *La révolution surréaliste*, n°12, 1929, p. 32.

80 Michel BUTOR, *Op. Cit.*, p. 70.

QmpyO-07GMI), présentant elle-même deux productions plastiques et leurs cartels explicatifs. Les deux productions sont des pages de journaux recouvertes d'acrylique blanche laissant seulement apparaître un point pour la première et trois points sur la deuxième. Les productions sont respectivement nommées *Un point* et *Trois points*. Le cartel explicatif pour *Un point* est long, il descend jusqu'au sol, (texte en annexe) alors que celui de *Trois points* se contente d'indiquer « Un point x 3 ». La longueur de la vidéo est due à la lecture de l'intégralité des cartels et donc tout particulièrement celui de *Un point*. Le motif du point m'intéresse particulièrement car c'est une forme basique, mais dont la symbolique est particulièrement riche, par ailleurs il appartient à la fois à l'univers du dessin et à l'univers de l'écrit en tant que signe de ponctuation.



Un point, Trois points, 2021, Vidéo, 18 min 33 s, lien Youtube : <https://youtu.be/QmpyO-07GMI>

Mise en abyme de présentation, cette réalisation vient interroger le lien entre une réalisation et sa médiation, l'image et sa mise en mots. L'écart entre la sobriété de la production plastique *Un point* et la longueur des explications qui l'accompagnent interroge sur l'importance que peut prendre la médiation d'une réalisation par rapport à la réalisation elle-même au point qu'ici la médiation donne lieu à une nouvelle réalisation. Par ailleurs, comme l'indique la fin du texte du cartel : « Pour résumer nous pourrions recourir à cette formule aussi

prosaïque que péremptoire : un point c'est tout ! Et si un point c'est tout, a-t-on besoin de texte sur le reste de la page de journal ? Et qu'en est-il de ce cartel pléthorique, n'est-il pas l'exact contrepoint de la réalisation qu'il explicite ? Finalement le point c'est avoir tout dit sans avoir commencé à parler. » On peut voir dans cet écart (sobriété de l'image / longueur du discours) une forme de paradoxe. On peut même se demander si plus une réalisation tend à être conceptuelle, plus sa médiation ne tend pas à la divagation. Gilbert Lascault a d'ailleurs développé une nouvelle forme de critique artistique, « l'Esthétique fictionnelle ». L'esthétique fictionnelle, c'est justement se livrer à une étude des réalisations artistiques où la fiction intervient, la fiction vient explorer la création et devient un outil de critique sensible des œuvres d'art. « Il ne s'agit pas, ici, de délivrer un « bon » savoir sur l'art émanant de quelque métalangage, mais de privilégier une méthode *vagabonde* dont le centre est partout et nulle part : dans la fiction, dans l'érudition, dans la sensation, en utilisant librement nombre de procédés⁸¹ ». De cette manière, l'œuvre d'art devient une « excuse » à la création d'une narration, elle génère le discours et par la même la réflexion. Finalement, en utilisant cette méthode, le critique restitue à l'œuvre d'art une de ses fonctions, c'est-à-dire celle d'élargir les horizons du spectateur, de faire appel à son imaginaire sans imposer une compréhension unique de l'œuvre. Ainsi dans *Un point, trois points*, en intégrant à la réalisation, une médiation de la réalisation, l'instantanéité de l'image se confronte à la temporalité du texte et cette opposition invite le spectateur à libérer son imagination.

Enfin la production *Trois points* et son cartel effectuent un glissement de sens du conceptuel vers l'absurde afin de questionner la pertinence de la médiation qui peut parfois apparaître comme un diktat face à une œuvre. J'ai été interrogée et je me suis interrogée sur la pertinence de l'ajout de la réalisation *Trois points* après *Le point*. D'un côté, les trois points et la sobriété du cartel qui les accompagne viennent contredire la fin du cartel d'*Un point* à savoir « Finalement le point c'est avoir tout dit sans avoir commencé à parler », qui sonne comme une conclusion définitive. D'un autre côté, il me semble qu'on peut voir dans la réalisation *Trois points* une remise en jeu directe du discours du cartel d'*Un point*, relativisant ainsi toute forme de médiation comme si tout discours nécessitait une remise en question automatique. Les points de suspension étant par ailleurs une ponctuation qui invite à créer une suite, qui amène l'idée d'une histoire sans fin, comme si tout sens construit ne pouvait l'être que de manière temporaire.

81 Évelyne TOUSSAINT, « L'esthétique fictionnelle de Gilbert Lascault », *Critique*, 2005/12 (n° 703), p. 963-973, <https://www-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/revue-critique-2005-12-page-963.htm> [En ligne] consulté le 15/05/2021.

III. 3. La critique du langage contemporain

Dans la partie précédente (II. 2.4) a été abordé le *Cut-up*, comme un procédé de déconstruction du langage qui « vise à un déconditionnement de l'individu face à ces énoncés⁸² ». Ce questionnement sur la nature même du langage et cette idée de le déconstruire qu'illustre le *Cut-up*, a été initié bien avant William S. Burroughs et Brion Gysin.

Le poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé publié en 1897, auquel se référeront beaucoup d'artistes du XXe siècle, tant dans le champ de la poésie que dans le champ des arts visuels, semble marquer un tournant dans les réflexions sur le langage en abolissant les frontières entre forme du texte et contenu du texte. En jouant avec la typographie, en insistant sur l'importance des « blancs » dans la préface de son poème et en dispersant le vers dans la page, Mallarmé amorce un mouvement où la forme devient un outil de réflexion sur le texte. Il ouvre un nouveau champ de réflexion sur le langage et inaugure les outils qui serviront à déconstruire le langage de manière formelle. On peut aussi voir dans la fin du poème de Mallarmé « Toute pensée émet un coup de dé », une introduction à l'art du XXe siècle qui sera une suite d'expérimentations, de remises en question des pensées antérieures.

Parmi les mouvements initiateurs de cette déconstruction, de cette découpe du langage, on peut noter le Futurisme de Marinetti avec « les mots en liberté » bien qu'il se défende de l'héritage de Mallarmé, mais aussi le mouvement Dada avec une approche nihiliste, le Surréalisme, le Lettrisme et l'Internationale Lettriste qui ira jusqu'à refuser de faire de l'art. Conséquence somme toute logique, la plupart de ces courants seront à la fois portés par des écrivains et des artistes visuels, les œuvres produites s'apparentant à un mélange entre œuvre littéraire et visuelle, brouillant ainsi les frontières entre les arts.

En 1942, dans *Le manifeste de la poésie lettriste*⁸³, Isidore Isou dresse une critique du langage, « LE MOT par la mécanique, fossilisation, fixité et vieillissement. Fracture notre rythme. Assassine des sensibilités, Uniforme indifféremment la torturante inspiration. Tord les tensions⁸⁴ » écrit-il, mais aussi « Le mot est le grand niveleur⁸⁵ ». Comme le montrent ces extraits, Isidore Isou considère que le langage est à la fois usé et limitatif « LA PAROLE

82 Clémentine HOUGUE, *Op. Cit.*, p.157.

83 Isidore ISOU « Le manifeste de la poésie lettriste » [1942], dans *Poésure et Peintrie « d'un art, l'autre »*, Marseille, RMN Musée de Marseille, 1993 [ebook] p. 511.

84 *Ibid.*, p. 511.

85 *Ibid.*, p. 511.

[...] Oblige les hommes qui veulent dire *Autrement* à dire *Ainsi*⁸⁶ » incapable de rendre la variété du sensible. Dans *Lettrisme - l'ultime avant-garde*⁸⁷ Bernard Girard resitue la critique du langage formulée par Isidore Isou dans le contexte d'après-guerre où « les rescapés des camps de la mort ont découvert qu'ils ne pouvaient pas raconter avec des mots ordinaires ce qu'ils avaient vécu⁸⁸. », ce qui entraîna de nombreux auteurs à parler de la faiblesse du langage ou de la « maladie des mot⁸⁹ ».

Dans son manifeste après avoir décrit les manquements du langage, Isidore Isou introduit son programme lettriste : « Destruction des MOTS pour les LETTRES, ISIDORE ISOU Croit en l'élévation possible au-delà des MOTS⁹⁰. » Alors que dans le manifeste Dada en 1920, Tristan Tzara appelle, par le biais de la découpe du journal à une déconstruction des phrases puis à une réorganisation des mots par le truchement du hasard, Isidore Isou préconise lui, une déconstruction des mots eux-mêmes pour, par la suite « PRENDRE TOUTES LES LETTRES EN COMMUN ; DEPLIER DEVANT LES SPECTATEURS EBLouis DES MERVEILLES REALISEES EN LETTRES (DEBRIS DES DESTRUCTIONS) ; CREER UNE ARCHITECTURE DES RYTHMES LETTRIQUES⁹¹ ».

L'aventure lettriste dans sa recherche de reconfiguration du langage amènera à la création de romans hypergraphiques, mélange de textes et d'images selon différentes modalités. Parmi ces romans hypergraphiques on trouve *Les journaux des Dieux* (1950) d'Isidore Isou, *Saint Ghetto des prêtres* (1950) grimoire de Gabriel Pomerand et *Geste hypergraphique* (1967) de Roberto Altmann. *Les journaux des Dieux* est un texte dans lequel des dessins viennent se substituer à des mots créant une sorte de texte rébus. Bernard Girard note à ce propos « le détour par le pictogramme ouvre un espace à l'interprétation que l'écriture alphabétique a réduit, et renvoie de manière inattendue aux subtilités de la langue⁹² ». La multiplicité des interprétations possibles du dessin par le lecteur génère plutôt un champ lexical qu'un mot unique, établissant ainsi plusieurs sens qui interagissent. Isidore Isou définira cette forme d'écriture comme de la « pictoprose ».

La structure mise en place dans *Saint Ghetto des prêtres* diffère de la structure du roman d'Isidore Isou. La page de gauche est consacrée à une forme de texte classique alors que la page de droite présente une composition de signes graphiques de diverses natures « picto-

86 *Ibid.*, p. 512.

87 Bernard GIRARD, *Lettrisme - L'ultime avant-garde*, Dijon, Les presses du réel, 2010.

88 *Ibid.*, p.115.

89 *Ibid.*, p.114.

90 Isidore ISOU, *Op. cit.*, p. 512.

91 *Ibid.*, p. 512.

92 Bernard GIRARD, *Op. cit.*, p. 117.

grammes, idéogrammes, rébus, écriture phonétique, syllabique⁹³... », le lecteur face à ces pages se retrouve à devoir en décrypter le sens.

Enfin comme dernier exemple de roman hypergraphique, *Geste hypergraphique*, revisite quant à lui les codes de la bande dessinée par les cadrages mais aussi la présence de phylactères. Cependant, contrairement aux exemples précédents, il est difficile de déceler une fiction dans ce roman, note Bernard Girard « C'est la convention de lecture qui fait le récit, qui en donne du moins l'apparence⁹⁴ ».

ISOU Isidore, *Les journaux des Dieux*, 1950, Encre et crayon sur papier, Centre Pompidou.

POMERAND Gabriel, *Saint Ghetto des prêtres*, 1950, grimoire Grand in-4, 225 X 290 mm, 128 pages.
ALTMANN Robert, *Geste hypergraphique*, 1967.

Le roman hypergraphique n'est pas la forme de production la plus prolifique du Lettrisme mais si l'on considère la totalité des productions lettristes, une multitude de possibilités de décomposition de l'écriture manuscrite et de la typographie semble avoir été expérimentée, créant des formes hybrides de langage, entre texte et image. Les expérimentations lettristes sur le langage ne se limitent pas au champ de l'écrit mais investissent aussi la parole comme dans le film *Traité de bave et d'éternité* réalisé par Isidore Isou en 1951, dans lequel le son et l'image sont totalement décorrélés, ce qu'il appelle la discrédance. La bande son est constituée de la narration faite par plusieurs voix et de la lecture de poèmes lettristes. La partie visuelle du film est constituée d'images filmées ou récupérées, parfois les séquences sont montées à l'envers ou alors elles sont partiellement recouvertes par l'ajout de tracés ou de ratures. A d'autres moments, il n'y a plus que des tracés blancs qui apparaissent à l'écran. Ce film semble vouloir abolir tous les codes connus de narration et par là même établir une nouvelle forme de langage cinématographique.

93 *Ibid.*, p. 121.

94 *Ibid.*, p. 132.

Isidore Isou fonde le mouvement lettriste dans l'immédiate après-guerre, en 1946. Le *Cut-up* quant à lui naîtra en 1959 des expérimentations de Brion Gysin et de William S. Burroughs. Bien que légèrement décalés dans le temps, ces deux mouvements développeront tous deux un processus de démantèlement du langage comme base d'une reconstruction d'un langage plus libre. S'ils s'accordent sur la nécessité d'un nouveau langage, il semble que les fondements de cette nécessité ne soient pas tout à fait les mêmes. D'un côté, le lettrisme dénonce une usure du langage et son incapacité à exprimer la diversité des émotions. D'un autre côté William S. Burroughs parle des mots qui « ont perdu toute signification⁹⁵ ». Plus radical, Isidore Isou déconstruit le langage au niveau de sa plus petite unité de sens possible, c'est-à-dire la lettre alors que le *Cut-up* déconstruit le langage au niveau de l'articulation des mots, les mots ne sont pas eux même déconstruits. Par ailleurs, le procédé du *Cut-up* se base sur les mots des autres (les mots étant découpés dans des textes déjà existants) et par là même le *Cut-up* les mutualise. La nouvelle narration qui en découle effectue ainsi une libéralisation des mots. A ce propos, William S. Burroughs cite d'ailleurs Tristan Tzara en reprenant la formule « La poésie est pour tous⁹⁶ ». Enfin si ces deux démarches, par de nouvelles formes de langage, invitent à une reconstruction de la société, la démarche d'Isidore Isou a tendance à avoir pour principal fondement l'application des règles d'Isidore Isou au reste du monde. La pensée de William S. Burroughs semble plus être portée par une inquiétude quant à l'évolution de la société et du devenir de l'humanité. Il écrit dans *Œuvres croisées* en 1976 « Une nouvelle mythologie est possible en cette ère spatiale où nous aurons de nouveau à distinguer des bons et des méchants par rapport aux intentions qu'ils ont arrêtées à l'égard de cette planète⁹⁷ ».

Dans *Le Cut-Up de William S. Burroughs, Histoire d'une révolution du langage*⁹⁸ Clémentine Hougue décrit les liens qui unissent la trilogie *Nova*, romans intégralement écrits en *Cut-up* et la pensée de Gilles Deleuze à propos des sociétés de contrôle. Comme elle l'indique, c'est Gilles Deleuze lui-même qui se réfère aux écrits de William S. Burroughs dans *Pourparlers 1972-1990* : « nous entrons dans les sociétés de contrôle, qui fonctionnent non plus par enfermement, mais par contrôle continu et communication instantanée. Burroughs en a commencé l'analyse⁹⁹ ». Les sociétés de contrôle, comme la société des romans de Wil-

95 William S. BURROUGH et Brion GYSIN « Œuvre Croisée : *Cut-ups*, *Permutation*, *Fold-ins* » [1976], dans *Poésure et Peinture « d'un art, l'autre »*, Marseille, RMN Musée de Marseille, 1993 [ebook] p. 252.

96 *Ibid.*, p. 252.

97 *Ibid.*, p. 256.

98 Clémentine HOUGUE, *Op. cit.*

99 Gilles DELEUZE, *Pourparlers 1972-1990* [1990], Paris, Minuit, 2003, p. 241.

liam S. Burroughs, sont des sociétés où la surveillance est omniprésente sans que le « surveillant » soit identifiable. « "Les mécanismes Nova" reposent sur un brouillage permanent des repères, rendant impossible l'identification des organes de contrôle et l'identification de l'ennemi et des raisons du conflit¹⁰⁰ ». Elles diffèrent de la société disciplinaire de Foucault car « le pouvoir doit trouver d'autres moyens de s'exercer : non plus l'incarcération disciplinaire, mais le contrôle des désirs et des besoins¹⁰¹ ». Ce que montre Clémentine Hougue c'est que la technique du *Cut-up* (parasitage de la langue, déconstruction du récit) est la réponse préconisée par Burroughs à la société qu'il décrit lui-même grâce à cette technique, « le *Cut-up* devient donc lui-même un système d'information car il montre les mécanismes des sociétés de contrôle¹⁰² ». Société de contrôle théorisée par Gilles Deleuze et dans laquelle il considère que nous sommes. Clémentine Hougue conclut « ce qui apparaît *in fine*, c'est l'intérêt croissant à partir des années 1960, pour des modèles alternatifs reposant sur une redistribution des concepts qui, déhiérarchisés, font émerger de nouvelles " images de la pensée¹⁰³ " ».

A travers ces différentes approches du langage, on peut voir que celui-ci est considéré comme structurant, modélisant nos pensées et notre organisation sociale. Créer à partir du langage des journaux implique alors une forme de remise en question du langage qu'il propage. Les réflexions de Gilles Deleuze laissent entrevoir un langage de plus en plus utilisé pour formater, contrôler les pensées et l'organisation sociale au sein d'une société où l'information et les communications sont pourtant de plus en plus présentes.

Si l'on regarde l'époque actuelle, il semble que les critiques récurrentes à l'encontre du langage sont d'abord qu'il soit devenu un outil au service de l'idéologie du capitalisme néolibéral, ensuite qu'il se vide de son sens, les mots du langage courant s'éloignant insensiblement de la réalité. La perte de sens du langage étant sûrement une conséquence du langage au service d'une idéologie... ou inversement ?

Dans une de ses conférences gesticulées¹⁰⁴ (<https://www.youtube.com/watch?v=LVqOC-4fiHvk>), Franck Lepage se livre à une démonstration de la langue de bois, muni de dix-sept cartes sur lesquelles sont inscrits ce qu'il appelle des « concepts opérationnels » qu'il définit

100 Clémentine HOUGUE, *Op. cit.*, p. 384.

101 *Ibid.*, p. 385.

102 *Ibid.*, p. 386.

103 *Ibid.*, p. 386.

104 Franck LEPAGE « Langue de bois- Franck Lepage – Incultures », Extrait de la conférence gesticulée Incultures (2016), <https://www.youtube.com/watch?v=LVqOC4fiHvk> [En ligne] Consulté le 18/05/2021.

comme des « mots qui ne veulent strictement rien dire mais qui donnent l'impression de dire quelque chose¹⁰⁵ ». Muni de ces dix-sept mots qu'il pioche au hasard « Habitants – Acteur - Diagnostic partagé – Interculturelle – Décentralisation – Citoyenneté - Proximité - Démocratie - Lien social - Mondialisation - Local - Partenariat - Solidarité - Projet - Développement - Contrat – Participation », il improvise un discours de réunion officielle au fur et à mesure que les termes apparaissent. Une fois finie la pile de cartes, il les mélange à nouveau et reconstruit de la même manière une réponse. Mis à part l'effet comique de la démonstration, ce qui est frappant c'est que son discours semble crédible, il donne la sensation de déjà entendu sans que pour autant on identifie réellement son sujet, et pour cause : il n'y en a pas. Son discours devient une sorte de logorrhée illustrant la perte de sens des mots qu'il utilise.

On note aussi un certain décalage entre les expressions utilisées et la réalité. On peut penser pour illustrer ce décalage aux termes *Chief Happiness Manager*, titre qui remplace petit à petit le titre de DRH (Directeur des Ressources Humaines). Le *Chief Happiness Manager* prend en charge le bonheur des employés jusqu'à ce qu'il les licencie. On voit ici le paradoxe entre les mots qui définissent cette fonction et la réalité de ses missions. Dans *Personne ne sort les fusils*¹⁰⁶, publié en 2020, Sandra Lucbert définit l'anglais managérial comme une nouvelle langue, une langue oppressive, la LCN (*Lingua Capitalismi Neoliberalis* ; du Capitalisme Néolibéral), langue qui fait écho à la LTI (*Lingua Tertii Imperii* : la Langue du Troisième Reich). Dans cet ouvrage, sa réflexion fait suite au procès France Télécom. Elle cherche à formuler l'affrontement des logiques en place lors du procès, les mots manquent pour définir la situation. D'un côté, il y a des salariés que la souffrance a poussés au suicide, de l'autre une logique de rentabilité, mais dotée d'un langage pour la justifier. « Les comptables de France Télécom appelaient "CDI sans chaises" les postes à éliminer du bilan. [...] La LCN fabrique les mots pour homologuer l'idée¹⁰⁷. » Cet exemple illustre une forme de déshumanisation opérée par le langage.

Un autre ouvrage, *Comme on nous parle*¹⁰⁸, paru aussi en 2020, compare notre langage actuel à la Novlangue d'Orson Wells comme le montre le sous-titre de l'ouvrage « L'emprise de la Novlangue sur nos sociétés¹⁰⁹ ». Le point commun que Jean-Paul Fitoussi souligne entre ces deux langages, c'est leur appauvrissement. Cet appauvrissement de la langue a

105 *Ibid.*

106 Sandra LUCBERT, *Personne ne sort les fusils*, Paris, Édition du Seuil, 2020.

107 *Ibid.*, p. 59.

108 Jean-Paul FITOUSSI, *Comme on nous parle*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2020.

109 *Ibid.*

pour conséquence la limitation du champ de réflexion, « J'ai tenté de montrer dans ce livre à quel point l'évolution de la langue a contribué à appauvrir notre perception de la réalité et à nous autolimiter dans les actions que nous pouvions entreprendre. Nous, c'est à dire ceux qui nous gouvernent¹¹⁰ ».

Ces deux ouvrages qui interrogent, décortiquent notre langue ne sont pas des ouvrages de philosophie. Les questions de la pertinence, de l'appauvrissement, de la duplicité du langage investissent le champ du social, de l'économie... Et apparaissent de plus en plus présentes dans notre quotidien.

III. 4. De la lettre à l'image

III. 4. 1. Entre nouveaux langages et écritures « asémantiques »

Comme nous venons de le voir, dans sa recherche de déconstruction / reconstruction du langage, le lettrisme en arrive à revisiter la plus petite unité du langage, c'est-à-dire la lettre. Il n'y a cependant pas que le lettrisme qui ait pris la lettre et l'écriture comme objet d'étude et comme sujet de création.

Le passé nous a aussi transmis des langages mystérieux, devant lesquels se pose toujours la question de savoir si nous sommes face à l'invention d'un langage par un seul individu ou si nous sommes face à un témoignage d'une écriture oubliée. On peut citer par exemple la *Lingua ignota* (langue inconnue) qui aurait été créée, inventée par Hildegard von Bingen à la fin du XIIe siècle, à laquelle s'associerait un alphabet de 23 caractères, le *Litterae ignotae*. Ou encore le *manuscrit de Voynich*, manuscrit datant du XVe siècle, longtemps considéré comme écrit dans une écriture cryptée. Les dernières recherches à son sujet tendent à penser que l'écriture serait plutôt du « proto-roman », langage utilisé autour du bassin méditerranéen à cette époque mais très peu écrit. Ces exemples historiques montrent comment tout signe inscrit pose la question du sens et éveille la curiosité de l'observateur.

Plus proche de nous, J. R. R. Tolkien est sûrement un des créateurs de langue et d'écriture le plus prolifique que nous pouvons trouver. Les langages qu'il a inventés ne sont pas de simples opérations de transcription où un signe inventé correspond à une lettre de l'alphabet. Une transcription ne peut pas être définie comme la création d'un langage, car cela revient à une simple opération de cryptage comme l'alphabet morse par exemple. Ainsi une

110 *Ibid.*, p. 184.

transcription ne crée pas une nouvelle logique, ni une nouvelle structure de langage mais reste dans la structure et la logique d'un langage existant. Ce que J. R. R. Tolkien a inventé s'apparente plutôt à la création d'un système linguistique : d'une langue originelle il décline plusieurs langues dont chacune à une étymologie propre. Par ailleurs, certaines de ses créations sont dotées d'une grammaire précise et accompagnées bien sûr d'un alphabet.

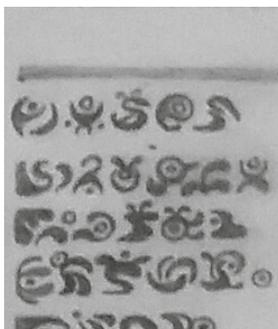


Figure 1.



Figure 2.

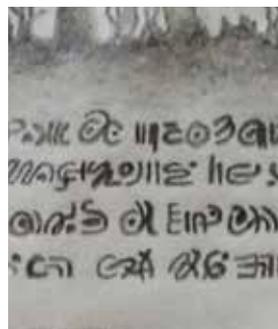


Figure 3.



Figure 4.

Dans les séries *Prétexte* et *fragments*, les caractères du journal sont copiés, simulés ou encore remplacés par des écritures imaginaires. Afin de décrire ces réalisations s'est posée la question de leur nature et de la dénomination de ces signes graphiques. Ces écritures imaginaires ne sont pas des transcriptions, un signe ne correspondant pas à une lettre, ils ne servent donc pas à faire une traduction et ne s'inscrivent pas non plus dans une démarche similaire à celle de Tolkien. Si l'on regarde les signes qui semblent figuratifs (fig. 1) que l'on pourrait appeler dessins, ils sont identifiables comme écriture par deux caractéristiques. Tout d'abord car ils s'inscrivent dans une mise en page correspondant à celle d'un journal et font donc appel à l'idée de texte. Ensuite par leur disposition linéaire, Ils rappellent un signe essentiel de l'écriture : la linéarité. Dans *L'Image écrite ou la déraison graphique*¹¹¹, Anne-Marie Christin rappelle que André Leroi-Gourhan considérait que le passage d'une mythographie originelle à l'écriture serait dû à une rupture qui n'est autre que « le changement du mode de répartition des signes sur leur support, qui passe d'une organisation primitive assez librement spatiale à une succession linéaire stricte¹¹² ». A partir de ce moment « par l'usage du dispositif linéaire¹¹³ » l'expression graphique aurait été subordonnée à l'expression phonétique. Cependant si Anne-Marie Christin ne remet pas en cause la linéarité comme élément caractéristique de l'écriture, elle considère que cette explication de l'origine de l'écriture est orientée par la conviction de la philosophie occidentale de la supériorité absolue de la langue orale. De son point de vue, l'invention qui précède la création des images et qui lui paraît essentielle dans la compréhension de l'écriture, c'est l'invention

111 Anne-Marie CHRISTIN, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2009.

112 *Ibid.*, p. 19.

113 *Ibid.*, p. 19

de l'écran. « C'est de l'imaginaire de l'écran que sont nées l'astronomie et la géométrie¹¹⁴ ». L'écran, le mur de la caverne, permettait l'association d'images hétérogènes dont « l'intervalle qui les séparait [...] constituait leur dynamique sémantique, leur syntaxe : ils étaient la mesure mentale qui garantissait leur différence en même temps qu'elle justifiait leur regroupement¹¹⁵ ». Ainsi Anne-Marie Christin défend-elle le « caractère fondamentalement double¹¹⁶ » des sources de l'écriture, c'est à dire que l'écriture serait issue à la fois du langage et d'une « origine iconique¹¹⁷ ».

BLANK Irma, *Eigenschriften, Schrift-felder* [Écriture pour soi-même, Champs d'écriture], 1968, encre chinoise sur papier, 35,5 x 26,5 cm.

Pour revenir à la dénomination des signes imaginaires figuratifs dans mes réalisations, ce ne sont ni des logogrammes, ni des idéogrammes, ni des graphies car aucune sonorité ou aucun sens ne leur sont associés. Ils correspondraient plutôt à la définition du pictogramme telle qu'on la trouve dans CNRTL : « Dessin figuratif plus ou moins réaliste ou stylisé, utilisé à des fins de communication mais sans référence au langage parlé ». Considérés dans leur ensemble, ils se rapprocheraient de la « pictoprose » définie par Isidore Isou.

Le Centre d'Art Contemporain de Genève a présenté en 2020 l'exposition *Scrivere Disegnando* (« écrire en dessinant »). Plusieurs des œuvres de cette exposition sont décrites comme présentant une écriture asémantique, (appelé écriture asémique dans l'exposition),

114 *Ibid.*, p. 27

115 *Ibid.*, p. 28

116 *Ibid.*, p. 33

117 *Ibid.*, p. 33

notamment les œuvres de la série *Eigenschriften* (Écriture pour soi-même) réalisées entre 1968 à 1973 par Irma Blank. Dans cette série, sur des supports papier, l'artiste dessine des lignes qui simulent une écriture, mais qui en fait n'en gardent que la gestuelle, une écriture qui ne transmet plus de sens. A propos du travail d'Irma Blank, Giulia Lamoni écrit « la graphie exprime un refus radical de la Langue. Aucun code identifiable et, en particulier, aucun signe relevant du domaine verbal ne sont présents dans l'espace de la page, à l'exception de la signature de l'artiste et, parfois, de la date ¹¹⁸ ». Ainsi « On peut dire qu'il n'y a *rien* à lire, précisément parce qu'on s'attendait, dans un premier temps, à pouvoir lire quelque chose. Le vide langagier est donc mis en scène ici par son négatif, c'est-à-dire par la présence d'une graphie illisible¹¹⁹. » Par son geste Irma Blank procède à un enregistrement du temps, « Les graphies d'Irma Blank sont des « autographies », c'est-à-dire des écritures de soi et pour soi. Par leur réalisation, l'artiste inscrit dans le champ graphique le temps de l'écriture en train de se dérouler qui est également le temps de la pensée en devenir, le temps de la vie en train d'être vécue¹²⁰ ». En donnant l'illusion d'écrire Irma Blank réalise un geste subversif qui en réalité « ronge le système linguistique de l'intérieur¹²¹ ».

Au vu de cet exemple, les écritures simulées (fig. 2) dans mes réalisations pourraient s'apparenter à une écriture asémantique, les caractères du journal se transformant parfois en tracés, parfois en ratures. Cependant, là où le travail d'Irma Blank se réfère à une écriture manuscrite, les réalisations à partir des journaux se réfèrent à une écriture mécanique, on n'y retrouve donc pas la même sensation de tracé, le même rapport au geste.

D'autres écritures simulées (figs. 3 et 4), bien qu'asémantiques, s'apparenteraient plus à des idéogrammes simulés ou à des signes archaïques, s'éloignant un peu plus de l'idée d'écriture manuscrite pour aller vers celle de dessin. Ainsi ce qui dans ces écritures fait écho, bien que de manière plus diversifiée, à la démarche d'Irma Blank, c'est la perte de sens des signes, la négation du langage et une forme « d'autographie ». Il paraît plus délicat de considérer les pictogrammes plus figuratifs (fig. 1) comme une forme d'écriture asémantique, du fait même que les signes sont figuratifs, sans que pour autant on puisse leur assigner un sens bien défini.

Les séries *Prétexte* et *Fragments* se composent en fait de plusieurs types d'écritures allant des caractères typographiques copiés du journal aux différentes écritures aséman-

118 Giulia LAMONI « Les *Eigenschriften* d'Irma Blank le texte comme texture », dans *Textimage, Varia 1* https://www.revue-textimage.com/02_varia/lamoni7.htm [En ligne] consulté le 21/05/2021, p. 2.

119 *Ibid.*, p. 2.

120 *Ibid.*, p. 7.

121 *Ibid.*, p. 3.

tiques en passant par une pictoprose dont le sens est laissé libre à l'interprétation. Toujours à propos de la série *Eigenschriften*, Giulia Lamoni écrit « Irma Blank revendique donc ici un droit à l'expression qui se passe du devoir de *communiquer* un message codifié. Ses graphies s'écartent radicalement de l'une des fonctions principales que l'on a attribuées à l'écriture alphabétique, celle de l'*utilité*¹²² ». On peut retrouver cette revendication dans les différentes modalités d'écritures des séries *Prétexte* et *Fragments* qui réécrivent le journal, lieu du langage factuel. A travers les écritures asémantiques c'est la subjectivité qui s'écrit, une forme de pensée en image qui se déploie.

III. 4. 2. Penser en image

Dans l'ouvrage, *L'homme cet étrange animal*¹²³, Jean-François Dortier montre l'évolution des connaissances sur le fonctionnement du cerveau humain et la place donnée à l'imagination dans la constitution des idées. Dans les années 1970, la théorie computationnelle de l'esprit (TCE) est le modèle qui s'impose sur le fonctionnement de l'esprit. Le fonctionnement du cerveau est considéré comme similaire à celui d'un ordinateur. « Penser, c'est donc manipuler des symboles. Et toute pensée n'est rien d'autre qu'une série d'opérations logiques opérées sur des signes¹²⁴. » Cette théorie ne laisse pas de place à la possibilité d'image mentale car celle-ci ne serait en fait que des informations codées dans le cerveau, la pensée étant un langage symbolique. Cette théorie va être controversée donnant lieu à la confrontation entre les « imagistes » et les « anti-imagistes » qui s'opposent donc sur l'existence ou non d'images mentales. « Les uns pensent que les représentations mentales prennent la forme d'images intérieures ; les anti-imagistes pensent que les représentations mentales sont traitées par le cerveau sous forme d'un langage symbolique¹²⁵. » Les années 1980, grâce aux progrès techniques de la recherche, vont finalement voir le camp des imagistes l'emporter. « Les images mentales seraient donc une forme courante que prennent nos idées. [...] mais à quoi servent-elles ? Aujourd'hui, on admet qu'elles pourraient assurer plusieurs fonctions majeures : dans la mémoire, dans la formation des connaissances, dans la résolution de problèmes sans même parler de l'imagination¹²⁶. » A partir de cette théorie,

122 *Ibid.*, p. 7.

123 Jean-François DORTIER, *L'Homme cet étrange animal. Aux origines du langage, de la culture et de la pensée*, Éditions Sciences Humaines, 2012. [ebook]

124 *Ibid.*, p. 140.

125 *Ibid.*, p. 141.

126 *Ibid.*, p. 143.

le rôle de l'imagination dans la pensée va voir son champ d'action s'élargir. L'imagination ne serait pas seulement le lieu de la rêverie mais serait « un processus cognitif très courant et répondant à une fonction cognitive centrale : produire des images mentales nécessaires pour résoudre des problèmes, élaborer des choix, anticiper, penser le monde qui nous entoure et le transformer¹²⁷. »

L'existence d'images mentales remet en question l'affirmation qu'il n'y a pas de pensée sans langage et ouvre la possibilité d'une forme de pensée en images. « Le langage n'est donc qu'un support de représentations mentales. Ce sont elles qui le conditionnent. Et toute communication repose d'abord sur le partage de représentations¹²⁸. »

Cela vient faire écho aux théories d'Anne-Marie Christin quant à l'invention de l'écriture. On pourrait considérer que l'invention de l'écran serait une solution trouvée par les humains pour partager les images mentales qui les habitent. Le mur de la caverne où nos ancêtres dessinaient serait un lieu de « partage de représentations », un lieu de formation d'une pensée commune dont l'écriture serait une conséquence.

L'image longtemps considérée comme un phénomène externe à l'humain, en réintègre la sphère interne, intime, la repositionnant comme un processus de communication intérieur / extérieur. A propos de la « métagraphie » Bernard Girard cite Isidore Isou « il ne s'agit plus d'un graphisme synthétique primitif (écriture idéographique simple) ni d'un alphabet pur ordinaire, mais d'un mélange portant sur un enrichissement sans fin de l'écriture ordinaire ou de la prose [...] il s'agit d'un 'art' et non d'une notation 'courante', immédiate. Du point de vue de la commodité, la pictoprose ne peut pas remplacer l'écriture phonétique quotidienne, système très pratique et très simple (du moins pour l'instant¹²⁹). » Les métagraphies seraient une forme de réintégration dans le langage de la pensée en image.

La citation d'Isidore Isou peut paraître assez visionnaire au regard du travail de Xu Bing, *Une histoire sans mots*, réalisé en 2013. En effet, son livre est composé uniquement d'émoticônes et de pictogrammes créant ainsi un récit uniquement en images, une forme moderne de pictoprose.

Les émojis viennent s'insérer dans les conversations par mail ou par messagerie instantanée comme une sorte de ponctuation émotionnelle qui vient souvent remplacer la ponctuation traditionnelle et, même si l'on peut rester insensible aux charmes de ces têtes rondes

127 *Ibid.*, p. 151.

128 *Ibid.*, p. 157.

129 Bernard GIRARD, Op. Cit., p.21.

à l'expression figée, ils viennent nuancer les mots qu'ils accompagnent. Par ailleurs, on peut voir dans cette intégration d'images dans l'écrit la trace d'une mutation profonde de la perception de l'image dans nos sociétés, lui restituant une fonction cognitive longtemps méprisée dans la pensée occidentale.

XU Bing, *Une histoire sans mots*, Paris, Éditions Grasset Fasquelle, coll. « Littérature étrangère », 2013.

III. 5. Déprogrammation /Reprogrammation

Le peintre Jean-Olivier Hucleux s'est fait connaître dans les années 1970 pour ses portraits et ses paysages hyperréalistes. En parallèle de ce travail d'une minutie et d'une rigueur extrêmes, il entame un travail qu'il qualifie de « déprogrammation ». Si l'on retrouve la minutie du travail de Jean-Olivier Hucleux dans ses déprogrammations, le motif en est tout autre car il est le fruit d'un dessin laissé libre de toute intention. Bribes d'images, mots et motifs s'entremêlent, créant un chaos construit par le fil des pensées ou plutôt des non-pensées du peintre. Philippe Dagen rapproche sa démarche de ce qu'André Breton appelle l'automatisme psychique « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale¹³⁰ ». La profusion interne à ses créations rend toute interprétation partielle et incomplète comme le note Philippe Dagen. Son travail illustre la complexité d'une pensée en construction, pensée où les mots et les images se lient et se délient sans hiérarchie et sans règles définies. Jean-Olivier Hucleux inscrit une pensée libre de toute velléité constructive, c'est un dessin qui parle pour reprendre la formule de Tim Ingold. Ce qu'il déprogramme, c'est toute possibilité de rationnel, d'apparence construite, d'objectivité. Ses tableaux et ses dessins ne sont pas des réponses car il n'y a pas de question. Ils sont.

130 Philippe DAGEN, *Jean-Olivier Hucleux Déprogrammation*, Paris, Site Odéon°5, 2005, p. 5.

HUCLEUX Jean-Olivier, *Square n°19*, 2008-2009,
encre de Chine sur toile, 200 x 200 cm

Intervenir sur les journaux comme dans les séries *Fragments* et *Prétexte*, occulter le discours de la page de journal, c'est en somme procéder à une déprogrammation. C'est une déprogrammation du récit du quotidien et par là même, c'est une déprogrammation du langage qui structure notre vision de la société.

La réalisation *Eloge du temps libre* représente une double page de journal. Elle est recomposée à partir de la copie de différentes rubriques de journaux. Le terme éloge est une référence au travail de Philippe Ramette qui, comme il le dit et comme le montrent les titres de ses œuvres - *Eloge de la discrétion*, *Eloge de la transgression*, *Eloge du pas de côté...* - aime faire des éloges.

Lors de la conférence qu'il a donnée à l'Université Panthéon Sorbonne en 2021, Philippe Ramette semblait insister sur le fait qu'il se considère comme un sculpteur. Cependant son champ d'expérimentation traverse bien d'autres disciplines et sa démarche semble plutôt s'ouvrir à tout vent. Il me semble que cette définition de sculpteur n'a pas tant d'importance en tant que statut artistique mais qu'elle est plutôt révélatrice de ses préoccupations. Par le biais de réalisations comme *Objet à voir le chemin parcouru*, *Point de vue individuel portable*, *Socle à réflexion*, Philippe Ramette cherche à matérialiser de l'immatériel, c'est-à-dire à matérialiser une démarche, une réflexion... Il transcrit dans le langage de notre monde matérialiste - c'est-à-dire le langage de l'objet et de la possession - des notions immatérielles comme le rêve, la contemplation... qu'il cherche à rendre accessibles à notre époque par le biais de ses objets/sculptures. Il crée ainsi une sorte de romantisme pragmatique et de ce paradoxe naît un univers teinté d'absurde et de poésie.



Eloge du temps libre, 2021, Crayon de papier sur papier de soie, 45 x 62 cm.
 Visible en ligne : <http://jarrossay.org/eloge/> (fonctionne sur ordinateur mais pas sur mobile).

A l'image du travail de Philippe Ramette, j'ai cherché dans la réalisation *Eloge du temps libre* à mettre en avant une notion immatérielle. Cette réalisation diffère de la série *Prétexte* car ici les titres d'articles de la page de gauche ont été inventés et reprennent les mêmes textes c'est-à-dire *Eloge du temps libre*, *Temps du libre élogé*, *Libre éloge du temps*... Par ailleurs j'ai recomposé la maquette du journal alors que dans la série *Prétexte* la mise en page du journal est scrupuleusement respectée. La page de droite reprend une attestation de déplacement dérogatoire dont seul le titre est lisible. L'action de copier est une action ambivalente c'est à la fois une forme d'hommage et de critique de l'original. Par ailleurs, le fait de copier à la main des imprimés d'un côté et de transcrire cette écriture en signes illisibles de l'autre relèvent d'une démarche qui tend à l'absurde tout en illustrant un libre emploi du temps. L'inutilité de l'action étant en elle-même un éloge du temps libre. Dans le langage courant, l'expression « temps libre » paraît anodine, elle illustre le temps des loisirs, des mots croisés... Mais dans le contexte actuel, face à l'attestation de déplacement dérogatoire, les mots « temps libre » retrouvent une signification concrète et nous renvoient à des questions à la fois existentielles et politiques.

Comme dans les séries *Fragments* et *Prétexte* on retrouve ici une forme de déprogrammation telle que la définit Hucieux mais cette déprogrammation s'accompagne dans ces réalisations de ce que l'on pourrait appeler une reprogrammation. La structure de la page de journal est toujours présente, seul le sens initial a disparu. Redessiner la page de journal, c'est la reprogrammer par l'insertion du subjectif dans le temple de l'objectivité qu'elle représente. Le subjectif est réintroduit par la présence des différents modes de transcription manuelle du texte originel du journal, la réinterprétation des images voire l'ajout de nouvelles images. La nouvelle version de la page où l'écrit devient image comme dans les *Eigenschriften* d'Irma Blank, réintègre une forme de pensée qui est libérée du formatage qu'impose le langage. *L'Eloge du temps libre* met particulièrement en avant cette idée de reprogrammation. L'action de copier est elle-même une mise en application de l'utilisation du temps en toute liberté quitte à ce que ce soit pour réaliser une action vaine et inutile. Ce n'est au fond qu'une démonstration de libre-arbitre par l'absurde, par le choix délibéré de consacrer son temps à une action inutile. Encore qu'à bien y réfléchir sur quels critères se base-t-on pour définir son inutilité ?

La reprogrammation, c'est alors élargir le champ des possibles, c'est envisager la possibilité de redéfinir le cadre dans lequel nous évoluons en introduisant une part de sensible dans l'image d'une société construite par une information où la pluralité des pensées tend à s'estomper pour aller vers toujours plus de rationalisme.

On pourrait alors imaginer un mouvement de déprogrammation / Reprogrammation, dans lequel l'imagination devient un outil de la connaissance et par là même, modifie la nature de la connaissance. La connaissance ne serait plus statique mais rentrerait dans un modèle dynamique où tout se lie et se délie perpétuellement.

Conclusion

Créer à partir du quotidien, c'est se confronter à une matière première saturée de sens et de symbolique. Utilisée dans un premier temps comme un fragment de réalité, l'introduction du journal dans les tableaux vient dénoncer l'espace de représentation qu'est la peinture et accompagne son émancipation. Intervenir directement sur les journaux revient à créer en réaction à... l'actualité mais aussi à l'image que renvoie notre société. Au-delà des journaux eux-mêmes ce sont tous les médias que les œuvres interrogent, le journal offrant une forme matérialisée de l'information propice à la création.

L'action de copier est intrinsèquement ambivalente, c'est une forme d'hommage à l'original mais aussi un outil critique de ce même original. Lorsqu'il s'agit de copier les quotidiens, on retrouve cette ambivalence. D'un côté la copie va venir pérenniser, rendre singulier un objet éphémère, d'un autre côté l'écart entre le temps nécessaire à la copie et le temps du quotidien, confine à l'absurde et peut s'apparenter à une critique du rythme effréné de l'actualité qui reflète une société toujours dans l'urgence et toujours à la recherche de plus d'efficacité.

Jour après jour, le journal construit le récit de la réalité et en devient l'archive révélant aux yeux du spectateur les redondances ou les incohérences entre passé et présent, mais aussi les incohérences entre le récit fluctuant de la réalité et la perception individuelle des faits. En venant rejouer l'actualité, en la théâtralisant, les réalisations à partir d'un journal réintroduisent du subjectif, de l'humain, dans ce reflet de la réalité que représente la page de journal.

Ce récit quotidien devient pour la création le terreau de la construction de nouvelles narrations. Ces nouvelles narrations semblent vouloir à la fois élargir le champ des possibles et venir interroger la pertinence voire la véracité du récit des faits. On peut voir dans le *Cut-up* défini par William S. Burroughs et Brion Gysin une forme littéraire de ces créations de nouvelles narrations. Par ailleurs, l'introduction de l'imaginaire dans la page de journal pose la question de la frontière entre la réalité et la fiction au sein de la page.

L'exposition de la page de journal révèle au spectateur sa structure, c'est-à-dire sa grille de mise en page. Et on remarque que cet espace du factuel s'organise à partir d'une structure qui porte en elle selon Rosalind Krauss une ambivalence entre matérialisme et croyance, permettant ainsi une nouvelle lecture de cet espace informatif. Pour Eric de Chassey la grille est une construction artificielle par opposition au naturel. La grille de journal exposée devient un plan *flatbed* tel que le définit Léo Steinberg ou bien la « table à recueillir le morcellement du monde » telle que la définit Georges Didi-Hubermann. Ainsi la structure même du journal nous amène à nous interroger sur la nature réelle des informations qu'il transmet.

Cette interrogation que porte en elle la structure du journal fait écho à des préoccupations contemporaines concernant l'information qui a vu avec l'accroissement des moyens de communication, se développer la problématique de la véracité des faits. Sommes-nous face à des faits ou des *fake news* ? La question même de la vérité est-elle encore pertinente aujourd'hui ? Ces questions tellement présentes ont amené certaines personnes à définir notre époque comme l'ère de la Post-vérité. Cependant un regard sur la presse du passé nous rappelle que les fausses informations ou la désinformation ne sont pas des phénomènes nouveaux mais des phénomènes inhérents à l'information. La question serait plutôt de savoir si l'objectivité mise en avant comme la valeur essentielle de l'information n'est pas illusoire.

Ces nouvelles narrations créées à partir des journaux apparaissent comme une critique de notre société de l'information et pose au-delà, la question de la pertinence du langage. « Le Coup de dé » de Mallarmé ouvre au XXe siècle un nouveau champ de réflexion sur le langage et inaugure les outils qui serviront à le déconstruire de manière formelle. William S. Burroughs considère que le langage est la propriété de tous et c'est en écrivant à partir de textes déjà imprimés – en les découpant puis en les rassemblant - qu'il effectue une forme de réappropriation du langage. De son côté le lettrisme déconstruit le langage en désarticulant les mots, pour arriver à travailler le langage à partir de la lettre. Au niveau de la lettre, le langage devient parfois image et cela ouvre la réflexion à la possibilité d'une forme de pensée en image. L'imagination sort ainsi du monde de l'onirisme pour devenir un processus cognitif et l'image devenant ainsi une forme de pensée libérée de la structure du langage.

Mes réalisations, à l'image des journaux naviguent entre texte et image. Les textes des journaux sont souvent transformés en pictogrammes ou en différentes sortes d'écritures asémantiques. Ainsi l'écriture devient image et le sens initial de la page du journal disparaît, invitant à se créer de nouvelles narrations et à imaginer un langage de l'image. Au début des années 1990, Jean-Olivier Hucleux réalise ce qu'il appelle des dessins de déprogrammation. La déprogrammation, c'est dessiner en se laissant porter par le geste, c'est une sorte de dessin de la non-pensée ou alors d'une pensée qui se situe hors du champ du langage. La déprogrammation d'Hucleux invite à imaginer une sorte de dynamique déprogrammation / reprogrammation qui consisterait à élargir la connaissance à une forme de pensée en image, ce qui, dans une société qui tendrait plutôt à simplifier les discours et à estomper la pluralité des pensées, permettrait de s'évader du champ contraignant du langage afin d'envisager d'autres possibles.

Bibliographie

Livres

- BALLE, Francis, *Les médias*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 2020.
- BENJAMIN, Walter, *Ecrits Français*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2006.
- BONFAIT, Olivier, *L'écrit dans l'oeuvre*, Paris, Somology Edition d'art, revue Histoire de l'Art n° 71, 2012.
- BOILLET, Etienne, *Fiction : mode d'emploi*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020.
- BRODIE, Judith, *Shock of the news*, Washington, National Gallery of Art, 2012.
- BUTOR, Michel, *Les mots dans la peinture*, Paris, Les sentiers de la création, 1969.
- CARRUTHERS, Mary, *Machina memorialis*, Paris, Gallimard, 2002.
- CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2009.
- DAGEN, Philippe, *Jean-Olivier Hucleux Déprogrammation*, Paris, Site Odéon°5, 2005.
- DAMASIO, Alain, *Aucun souvenir assez solide*, Paris, Gallimard folio SF, 2015.
- DE CHASSEY, Eric, *L'abstraction avec ou sans raisons*, Paris, Gallimard, 2017.
- DELEUZE, Gilles, *Pourparlers 1972-1990 [1990]*, Paris, Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Les Editions de Minuit, 2011.
- DORTIER, Jean-François, *L'Homme cet étrange animal. Aux origines du langage, de la culture et de la pensée*, Éditions Sciences Humaines, 2012. [ebook]
- DU, Wang, *Wang Du*, Paris, Cercle d'Art, 2004.
- DUFOUR, François, *Les 100 mots du journalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 2018.
- FITOUSSI, Jean-Paul, *Comme on nous parle*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2020.
- FRANCE, Anatole, *L'île des pingouins*, Paris, Calmann-Lévy, 1980.
- GIRARD, Bernard, *Lettrisme - L'ultime avant-garde*, Dijon, Les presses du réel, 2010.
- HAMON, Françoise et DAGEN, Philippe, *Epoque contemporaine*, Paris, Flammarion, Histoire de l'art, 2003.

- HOUGUE, Clémentine, *Le Cut-up de William S. Burroughs histoire d'une révolution du langage*, Dijon, Les presses du réel, 2014.
- HYLAND, Sharka et DELBECQ, Marcelline, *Ce que lire donne à voir*, Dijon, Les Presses du réel, 2018.
- INGOLD, Tim, *Faire, Anthropologie, Archéologie, art et Architecture*, Bellevaux, Edition Dehors, 2017.
- KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard Folio, 2008.
- KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Editions Macula, 1993.
- LUCBERT, Sandra, *Personne ne sort les fusils*, Paris, Édition du Seuil, 2020.
- MEZZASALMA, Philippe (dir.), *La presse à la Une, de la gazette à Internet*, Paris, BNF éditions, 2012.
- MITCHELL, W.J.T. , *Iconologie, Image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2018.
- PINKER, Roy, *Fake news & viralité avant Internet*, Paris, CNRS édition, 2020. [ebook]
- RASEMONT, Dany, *Julius Corentin Acquefacques, par-delà la bande et le dessin*, (Deuxième édition augmentée), Paris, L'Harmattan, 2016.
- QIU, Zhijie, *Journeys without Arrivals*, Mousse Publishing, 2017.
- ROSSET, Clément, *Fantasmagories suivi de Le Réel, l'Imaginaire et l'Illusoire*, Paris, Les Editions de Minuit, Paris, 2006.
- SERAFINI, Luigi, *Codex seraphinianus* [1981], Usa, Rizzoli, 2013.
- WARBURG, Aby, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'écarquillé, 2019.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2005.
- XU, Bing, *Une histoire sans mots*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, coll. « Littérature étrangère », 2013.
- ZAPPERI, Giovanna (dir.), *L'Avenir du passé*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

Articles

- BURROUGH, William S. et GYSIN, Brion, « Œuvre Croisée : *Cut-ups*, *Permutation*, *Fold-ins* » [1976], dans *Poésure et Peinture « d'un art, l'autre »*, Marseille, RMN Musée de Marseille, 1993 [ebook].

- CH., S., « Une journée de dingues », *Le Canard enchaîné*, 105^e année, N°5242, mercredi 28 avril 2021.
- ISOU, Isidore, « Le manifeste de la poésie lettriste » [1942], dans *Poésure et Peintrie « d'un art, l'autre »*, Marseille, RMN Musée de Marseille, 1993 [ebook].
- MAGRITTE, René, « Les mots et les images », *La révolution surréaliste*, n°12, 1929.
- STEINBERG, Leo, extrait du livre *Other Criteria*, New-York, Oxford University Press, 1972, publié en « bonnes feuilles », Artforum, mars 1972.

Sources internet

- ALOCCO Marcel « Jean-François Dubreuil, un art conceptuel, réaliste et pictural », http://www.performarts.net/performarts/index.php?option=com_content&view=article&id=1419:dubreuil&catid=2:expositions&Itemid=21 [en ligne] Consulté le 13.04.2021.
- AUDUREAU William, « Faits alternatifs, fake news, post-vérité... petit lexique de la crise de l'information », dans *Le Monde Les décodeurs*, *Le Monde*, Publié le 25 janvier 2017 https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2017/01/25/faits-alternatifs-fake-news-post-verite-petit-lexique-de-la-crise-de-l-information_5068848_4355770.html#ancre_post-v%C3%A9rit%C3%A9 [en ligne] consulté le 13.05.2020.
- BAUDELAIRE Éric, « *Chanson d'automne* », dans *Vacarme* n°54, <https://vacarme.org/article1988.html> [en ligne] consulté le 15.12.2020.
- CATALON Jean-Christophe « «Alternative Facts» ou la version des faits selon l'administration Trump », dans *La Tribune, Economie, International*, 23/01/2017, <https://www.latribune.fr/economie/international/alternative-facts-ou-la-version-des-faits-selon-l-administration-trump-632502.html> [en ligne] consulté le 13.05.2020.
- COHN Danièle, et TRÉMOLIÈRES François, « IMITATION, *esthétique* », dans *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/imitation-esthetique/>, [en ligne] consulté le 8.04.2021.

- DELEPORTE Anne, Site internet de l'artiste, <http://www.annedeleporte.com/works-1> [en ligne] consulté le 15.12.2020.

- GRASLAND Claude, « La pandémie de Covid-19 a bouleversé les contenus de la presse régionale », dans *la revue des médias* de l'INA. <https://larevuedesmedias.ina.fr/la-pandemie-de-covid-19-bouleverse-les-contenus-de-la-presse-regionale> [en ligne] consulté le 13/05/2021.

- HOUELLEBECQ Michel « Je ne crois pas aux déclarations du genre « rien ne sera plus jamais comme avant », <https://www.franceinter.fr/emissions/lettres-d-interieur/lettres-d-interieur-04-mai-2020> , [en ligne] consulté 06 mai 2020.

- JAUSSENT Violaine, « «Sécurité globale» : comment des journalistes ont été interpellés à Paris en marge de la manifestation contre la proposition de loi », dans *France Info*, https://www.francetvinfo.fr/politique/proposition-de-loi-sur-la-securite-globale/securite-globale-comment-des-journalistes-ont-ete-interpelles-a-paris-en-marge-de-la-manifestation-contre-la-proposition-de-loi_4186347.html [en ligne] Consulté le 9/05/2021.

- LACOSTE Jean, *La philosophie de l'art*. Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2019, p. 5-20. <https://www-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/la-philosophie-de-l-art--9782715402201-page-5.htm> , , [en ligne] consulté le 8.04.2021.

- LAMBERT Frédéric et NIEMEYER Katharina, « Introduction. L'actualité en performances : art & médias », dans *Communication et langages*, n°190, 2016/4, <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2016-4-page-25.htm> [en ligne] consulté le 18.05.2020.

- LAMONI Giulia « Les Eigenschriften d'Irma Blank le texte comme texture », dans *Textimage, Varia 1* https://www.revue-textimage.com/02_varia/lamoni7.htm [en ligne] consulté le 21/05/2021.

- LEPAGE Franck, « Langue de bois- Franck Lepage – Incultures », Extrait de la conférence gesticulé Incultures (2016), <https://www.youtube.com/watch?v=LVqOC4fi-Hvk> [en ligne] Consulté le 18/05/2021.

MICHEL Patrick, « " Post-vérité " et " fake news " : fausses clartés et points aveugles », dans ACRIMED, <https://www.acrimed.org/Post-verite-et-fake-news-fausses-clartes-et> [en ligne] consulté le 13.05.2020.

- MORICE Anne-Marie, « Space Media, Fred Forest », dans *Transverse*, <http://transverse-art.com/oeuvre/space-media> [en ligne] consulté le 24.12.2020.

- ROLLÁN ORTEGA Carolina et IGLESIAS KUNTZ Lucía (UNESCO), « Fernando Bryce : l'histoire au présent », dans *Le Courrier de l'UNESCO* 2018-4, <https://fr.unesco.org/courier/2018-4/fernando-bryce-lhistoire-au-present> [en ligne] consulté le 14.12.2020.

- « The times », <https://flagartfoundation.org/exhibitions/the-times/>, dans Flagart Foundation [en ligne] consulté le 18.05.2020.

- TOUSSAINT Évelyne, « L'esthétique fictionnelle de Gilbert Lascault », *Critique*, - 2005/12 (n° 703), p. 963-973, <https://www-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/revue-critique-2005-12-page-963.htm> [en ligne] consulté le 15/05/2021.

- TZARA Tristan, « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », lu à la galerie Povozky, à Paris, le 9 décembre 1920, paru dans *La Vie des lettres*, n°4, 1921. <https://journal109944135.files.wordpress.com/2016/03/5565b-tristan-tzara-dada-manifeste-sur-lamour-faible-et-lamour-amer.pdf> [en ligne] consulté le 15/03/2021.

- VOUILLOUX Bernard, « Lire, Voir. La co-implication du verbal et du visuel », dans *Textimage, Varia* 3, https://www.revue-textimage.com/07_varia_3/vouilloux1.html [en ligne] consulté le 17/05/2020.

Index des notions

A

Absurde 31, 36, 71, 85, 86, 87, 88
Appropriation 3, 8, 20, 21, 22, 24, 30
Asémantique 4, 78, 80, 81, 82, 90
Automatisme psychique 84

C

Collage 11, 46, 48, 49
Copier 20, 22, 24, 86, 87, 88
Cut-up 3, 8, 48, 49, 72, 75, 76, 88

D

Décomposer 40, 41
Déprogrammation 84, 85, 87, 90
Désinformation 59, 89
Discrépance 74

E

Ecran 10, 55, 74, 80, 83
Ephémère 25, 31, 32, 88
Esthétique fictionnelle 71

F

Factuel 25, 36, 47, 63, 82, 89
Fake news 4, 33, 59, 60, 61, 62, 63, 89
Fiction 1, 2, 3, 8, 30, 36, 40, 47, 49, 61, 62, 63, 71, 74, 88
Flatbed 38, 39, 89
Fragment 3, 10, 11, 18, 26, 31, 32, 41, 42, 43, 65, 66, 79, 81, 82, 85, 87, 88

G

Graphies 80, 81, 82
Grille 3, 8, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 48, 55, 89

H

Hypergraphique 73, 74

I

Illusoire 27, 56, 57, 63, 65, 89
Image mentale 21, 68, 69, 82, 83
Imaginaire 2, 3, 4, 8, 18, 23, 44, 50, 55, 56, 57, 58, 59, 64, 69, 71, 80, 88
Imagination 45, 56, 57, 71, 82, 83, 87, 89

L

Linéarité 37, 79
Lingua Capitalismi Neoliberalis 77
Lingua ignota 78
Lingua Tertii Imperii 77

M

Métagraphie 83

N

Novlangue 77

O

Objectivité 33, 49, 63, 64, 84, 87, 89

P

Pensée en image 82, 83, 89, 90
Pictogramme 73, 80, 81, 83, 90
Pictoprose 73, 80, 82, 83
Plan horizontal 3, 38, 39, 40
Propagande 61, 64, 65

R

Réactualisation 25, 56
Recomposer 33, 34, 40, 41
Reprogrammation 87, 90

S

Saturation 16, 24, 44
Simulacre 22, 23, 64
Subjectif 43, 49, 63, 87, 88
Subjectivité 33, 63, 82
Subversif 58, 81
Surmédiatisé 31, 45

T

Table 39, 40, 89
Théâtraliser 7, 9, 31

U

Univers médiatique 17, 18, 58
Utilité 82

V

Verticalité 38, 39

Index des noms propres

A

ALTMANN, Roberto 73
ARASSE, Daniel 55

B

BAUDELAIRE, Éric 47, 48, 49, 63
BENJAMIN, Walter 20
BINGEN, Hildegard von 78
BLANK, Irma 81, 82, 87, 94
BOILLET, Etienne 63
BONDUELLE, Elvire 45, 46, 48, 49, 63
BRAQUE 10
BRETON, André 84
BRYCE, Fernando 30, 31, 95
BURROUGHS, William S. 8, 41, 48, 72, 75, 88, 89, 92
BUTOR, Michel 68, 69

C

CARRA, Carlo 11
CARRUTHERS, Mary 20
CHASSEY, Eric de 89
CHRISTIN, Anne-Marie 79, 80, 83
HOUGUE, Clémentine 48, 75, 76

D

DAGEN, Philippe 84
DAMASIO, Alain 49
DEBORD, Guy 10
DELEPORTE, Anne 44, 45, 63
DELEUZE, Gilles 75, 76
DIDI-HUBERMANN, Georges 39, 40
DORTIER, Jean-Francois 82
DUBREUIL, Jean-François 35, 36, 37, 93
DU, Wang 9, 10, 17, 91

F

FITOUSSI, Jean-Paul 77
FOREST, Fred 45, 46, 95
FOUCAULT, Michel 76
FRANCE, Anatole 57

G

GIRARD, Bernard 73, 74, 83
GYSIN, Brion 41, 48, 72, 75, 88

H

HOUELLEBECQ, Michel 28
HOUGUE, Clémentine 48, 75, 76
HUCLEUX, Jean-Olivier 84, 90, 91
HUXLEY, Aldous 46
HYLAND, Sharka 21, 22, 23, 31

I

INGOLD, Tim 23, 84
ISOU, Isidore 72, 73, 74, 75, 80, 83

K

KAWARA, On 11, 25
KELLY, Ellsworth 15
KRAUSS, Rosalind 36

L

LACOSTE, Jean 22
LA FONTAINE, Jean de 58
LAMONI, Giulia 81, 82
LEPAGE, Franck 76, 94
LEROI-GOURHAN, André 79
LUCBERT, Sandra 77

M

MAGRITTE, René 69
MALLARMÉ, Stéphane 72, 89
MAO 26
MARINETTI, Filippo 72
MITCHELL, W.J.T. 68
MORRIS, Robert 11

P

PICASSO 10
PLATON 22
POMERAND, Gabriel 73
POUVREAU, Paul 16, 17

Q

QIU, Zhijie, 24, 26
QUENEAU, Raymond 33

R

RAMETTE, Philippe 85, 86
RESTANY, Pierre 46
KRAUSS, Rosalind 36, 89
ROSSET, Clément 56, 57
RUGG, Kim 37
RUSSELL, Catherine 30

S

SERAFINI, Luigi 58
SPOERRI, Daniel 39
STEINBERG, Léo 38, 39, 89

T

TIRAVANIJA, Rirkrit 15
TOLKIEN, J. R. R. 78, 79
TRUMP, Donald 15, 62
TZARA, Tristan 40, 73, 75

V

VERLAINE, Paul 47
VOUILLOUX, Bernard 68, 69

W

WANG Xizhi, 24
WELLS, Orson 77

X

XU, Bing 83

Z

ZAPPERI, Giovanna 30

Annexe

Reproduction des cartels de *Un point, Trois points*

Vidéo, 18 min 33 s,

Lien Youtube : <https://youtu.be/QmpyO-07GMI>

Anne Clerc

Née en 1979 à Greenville, vit à Noisy-le-Grand.

Un point

2021, Papier journal, acrylique, 24,9 x 37 cm.

Du point de croix au « check point », le point s'est imposé comme un mot, voire un concept indispensable dans des domaines qui couvrent la presque totalité des activités humaines, de la broderie à la stratégie militaire en passant par les mathématiques, les sciences physiques, l'astronomie, l'astrologie, la musique, l'exercice de la justice, le sport, les jeux, l'art et la littérature.

Ainsi la seule présence d'un point au milieu de la page blanche révèle-t-elle à nos yeux une multitude de sens. Pour Paul Klee, la ligne était la trace du point en mouvement. Pour Kandinsky « Le point est le résultat de la première rencontre de l'outil avec la surface matérielle, le plan originel. ». Mais ses réflexions dans *Point et ligne sur plan* vont plus loin : « Le deuxième fait inévitable est la limite extérieure du point qui définit sa forme extérieure. En pensée abstraite ou dans notre conception, le point est idéalement petit, idéalement rond. En somme il est le cercle idéalement petit. Mais autant que ses dimensions, ses contours sont aussi relatifs. Dans sa forme réelle le point peut prendre un nombre infini d'apparences : à sa forme circulaire peuvent s'ajouter de petites dentelures, il peut pencher vers d'autres formes géométriques ou même libres. ».

En interrogeant la forme du point, Kandinsky nous ramène à son étymologie :

Le point est un cercle fermé, hérité d'une forme acérée : la piqûre, *punctum* en Latin, résultat de l'action de poindre dont le sens premier est « piquer ». Et c'est aussi précisément ce sens premier qui a inspiré à Roland Barthes ce concept de « punctum » pour évoquer l'un des effets de la photographie sur le « spectator ». Contrairement à ce qu'il appelle le « studium », soit l'intérêt culturel, politique ou social de la photo qui relève de l'intention du photographe « l'operator » s'adressant au « spectator », le « punctum » ne relève d'aucune intention originelle ni d'aucune médiation culturelle : « Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du studium), c'est lui qui part de la scène comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le studium, je l'appellerai donc punctum ; car punctum, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne). »

En réinvestissant le *punctum*, Roland Barthes nous rappelle la dimension symbolique du point, de l'instant de basculement que son usage dans le langage peut symboliser. C'est pourquoi afin de mieux explorer cette réalisation, il paraît essentiel d'interroger les sens de ce mot et ses utilisations.

Le mot « point » apparaît au XII^{ème} siècle chez Chrétien de Troyes avec un sens qui d'emblée annonce un vaste champ sémantique puisqu'il situe le point à la fois dans le temps et l'espace : « portion de l'espace ou du temps déterminée avec précision et considérée abstraitement pour localiser un phénomène ». D'où cette capacité à évoquer à la fois l'extrême petitesse et l'immensité d'un ailleurs où se perd l'imagination. Dans la préface de « Questions naturelles de Sénèque à Lucilius », le philosophe construit

son enseignement à partir de la taille dérisoire du globe terrestre : «*Punctum est istud in quo bellatis, in quo navigatis, in quo regna disponitis*» (C'est un simple point, cet espace sur lequel vous naviguez, dans lequel vous combattez, et que vous divisez en royaumes). A l'inverse, quand la perspective s'ouvre sur les points cardinaux, le regard envisage l'infini. Question de point de vue, autrement dit, endroit où est placé l'observateur. Mais continuons de regarder le ciel du point de vue des astronomes. Ceux-ci ne peuvent se passer du point pour se situer dans l'espace. Un point à titre d'exemples: le point vernal ou point gamma. Pour tenter une définition, il faut se représenter deux plans géométriques dans une échelle qui nous dépasse. L'équateur céleste est un grand cercle tracé sur la sphère céleste qui est la projection de l'équateur terrestre sur celle-ci. Le plan de l'écliptique désigne quant à lui le plan qui contient l'orbite de la Terre autour du soleil. Au moment de l'équinoxe de printemps, ces deux plans se croisent en un point nommé point vernal ou encore point gamma. Très concret sur le papier, ce point reste absolument immatériel comme les quatre points de l'horizon, dits cardinaux, qui pourtant, sur le terrain, permettent de s'orienter, sur le terrain. Il faudrait citer également le point astronomique fondamental ainsi défini dans l'article La Terre, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard: point «où sont déterminés [...] par observations sur le système de référence stellaire, la latitude, la longitude et un azimut [...] de départ». Le point astronomique fondamental sert à l'établissement d'un réseau géodésique. Dans le même ordre d'idées, faire le point en navigation consiste à déterminer la position d'un navire en mer, d'après la route, la vitesse, la dérive (point estimé) ou par l'observation des astres (point observé). S'il est facile de le porter sur la carte, il serait impossible d'en tracer les contours, comme l'a si bien écrit Victor Hugo dans la *Légende des siècles*: «Dans les brisants, parmi les lames en démente, // L'endroit bon à la pêche, et, sur la mer immense, // le lieu mobile, capricieux, changeant, // Où se plaît le poisson aux nageoires d'argent // Ce n'est qu'un point; c'est grand comme deux fois la chambre. // Or, la nuit, dans l'ondée et la brume, en décembre, // Pour rencontrer ce point sur le désert mouvant, // Comme il faut calculer la marée et le vent!»

Si l'on quitte les rivages authentiquement scientifiques, on retrouve le mot « point » pour désigner un espace difficile à localiser. Ainsi pour réaliser le thème d'une personne, les astrologues utilisent quant à eux le point de la nativité, où se trouve l'astre ascendant au moment de la naissance.

Enfin que dire du fameux point G qui ne fait pas l'objet d'un consensus dans la communauté scientifique. Il ne s'agit plus là d'une échelle supra humaine mais de l'être humain dans son intimité. Le point G, ainsi appelé en hommage au gynécologue allemand Gräfenberg, désigne une zone érogène de la paroi antérieure du vagin, de forme bulbeuse, mesurant moins d'un centimètre de diamètre et qui, par stimulation, accroît sa taille.

A l'inverse de ces points dont la localisation exacte est impossible, le point de mire, au centre de la cible, apparaît très concrètement puisqu'il focalise le regard. Qu'il soit point de départ ou point d'arrivée, le point est particulièrement riche de sens en art car il est essentiellement ambivalent. A l'image du rond point que les véhicules rejoignent ou quittent dans des directions différentes, le point signifie à la fois, la convergence et la divergence, la concentration et la diffraction. Le point de rencontre des gares et des aéroports voit converger les voyageurs qui repartent ensuite vers différents horizons. En optique, le point joue un rôle essentiel comme source d'un rayon lumineux (point d'émergence), ou lieu de rencontre entre le rayon lumineux et un obstacle (les points d'incidence et de réfraction qui sont eux aussi des points d'arrivée et de départ). Le point de réfraction est un point du dioptre (surface séparant deux milieux transparents homogènes et isotropes) où le rayon lumineux rencontre une surface qui le dévie de sa trajectoire et le point d'incidence le point de rencontre du rayon incident et de la surface réfléchissante.

Bien que le propos soit artistique - et peut-être justement parce qu'il est artistique - le propos tâche d'embrasser la complexité du point. On ne saurait donc faire l'impasse sur le point mathématique, ainsi défini dans le dictionnaire Robert: « concept théorique fondamental de la géométrie, qu'ont peut définir par références à d'autres concepts, tels que l'intersection de deux

lignes ; la limite d'un volume dont toutes les dimensions linéaires diminuent indéfiniment». S'il est aisé de tracer des droites qui se coupent en un point que l'on nommera d'une lettre, disons le point A, il est en revanche impossible de cerner la «limite» d'un volume qui se réduit à l'infini. Où s'arrête l'infini? Dans le même ordre d'idées, combien faudra-t-il de points pour constituer une droite? Loin de ces spéculations vertigineuses, Eugène Rouché et Charles de Comberousse définissent ainsi la droite dans leur traité de géométrie: «La ligne droite est le plus court chemin entre deux quelconques de ses points. Deux points déterminent une droite. En d'autres termes, par deux points on peut toujours faire passer une droite, et on peut n'en faire passer qu'une». Ainsi fut posé en 1866, et pour de nombreuses générations d'écoliers, le postulat à la base de la géométrie euclidienne qui tient son nom de son inventeur: le mathématicien Euclide d'Alexandrie qui a vécu vers 300 ans avant J.C.

On voit à travers ces diverses utilisations que le point nous permet de passer de l'infiniment grand à l'infiniment petit, de l'intime à l'universel. Cependant ici le point qui nous intéresse est à l'origine un signe de ponctuation qui devient image une fois privé du texte, qui justifie sa fonction.

L'invention de la ponctuation remonterait aux III^{ème} et II^{ème} siècles av. J.C. On l'attribue généralement à ces trois hommes, Zénodote, Aristophane de Byzance et Aristarque de Samothrace qui ont été les responsables successifs de la Bibliothèque d'Alexandrie. Ils auraient défini trois types de points pour faciliter la lecture et l'audition d'un texte: le «point d'en haut» (*stigmè teleía*) pour la fin d'une phrase, le «point médian» (*stigmè mésè*) marquant une pause moyenne et le «point d'en bas» (*hypostigmè*), une courte pause. Des signes qui deviendront respectivement le point, le point-virgule et la virgule actuels. Les moines copistes irlandais et anglo-saxons du haut Moyen âge, dont la tâche consistait à copier fidèlement les grands textes du passé, puis les ecclésiastiques carolingiens feront évoluer l'appareil graphique afin d'améliorer l'intelligibilité textuelle. Les deux premiers traités de ponctuation datent du XIV^{ème} siècle. C'est dans celui que l'on attribue à Pétrarque mais sans doute rédigé par Coluccio Salutati

qu'apparaît le si expressif point d'exclamation. Son étymologie n'est-elle pas lumineuse? Ex-clamare signifie en Latin crier au dehors. De fait, le point d'exclamation – ancêtre des émoticônes s'avère être le vecteur des émotions et des sentiments du scripteur. Avec la naissance de l'imprimerie apparaissent de nouvelles exigences et de nouvelles fonctions attribuées aux signes de ponctuation. Ainsi l'imprimeur humaniste Geoffroy Tory invente-t-il de nouveaux points en nommant autrement ceux qui existent comme la virgule ou point crochu ou le point d'exclamation ou encore point admiratif. Si la ponctuation intéresse assez peu les grammairiens du XVII^{ème} siècle car ils considèrent que sa fonction essentielle est de faciliter la lecture à haute voix, elle fait l'objet d'un article important de l'Encyclopédie de Diderot. Son rédacteur, le grammairien Nicolas Beauzée a une très haute idée de la ponctuation. Il va jusqu'à la qualifier de « métaphysique très subtile ». C'est à partir du XVIII^{ème} que la ponctuation moderne se met en place. Avec la généralisation de la lecture silencieuse et l'essor du roman populaire, on assiste parfois à des tensions entre auteurs et imprimeurs. L'un d'eux du nom de Chapoulaud (1865) met ainsi les points sur les « i »: « Seul l'imprimeur instruit et expérimenté est conséquent dans sa manière de ponctuer, et sur ce point, l'auteur doit s'en rapporter à lui [...], les typographes ponctuent généralement mieux que les auteurs. ».

A ce propos sait-on que le fameux point sur le i, dit diacritique (au sens propre: « qui distingue ») ne s'est vraiment imposé qu'au XV^{ème} siècle pour distinguer le i long du j (en Latin il n'y avait qu'une graphie – j sans point- pour les deux)? Mais peu importe l'histoire, le plus bel hommage rendu à ce point diacritique apparaît sous la plume d'Alfred de Musset, en ouverture de sa célèbre Ballade à la lune: C'était, dans la nuit brune, // Sur le clocher jauni, // La lune // Comme un point sur un i. Et juste avant le point final. Et c'est, dans la nuit brune, // Sur son clocher jauni, // La lune // Comme un point sur un i.

Mais revenons à la réalisation présentée, à ce point issu du langage qui devient image en l'absence de texte. On réalise alors que la représentation du point comme l'indique la citation de Kandinsky introduit la notion du cercle. Cercle qui pour Malévitch

était la forme issue de la rotation du carré et ainsi la deuxième forme du suprématisme.

A quel instant le point devient-il cercle, et à quel instant le cercle devient surface? Ainsi la représentation d'un point (qui en théorie n'est pas visible) porterait en elle le cercle, et pour faire ressentir la profondeur de la symbolique du cercle laissons la parole à Kundera :

«Moi aussi j'ai dansé dans la ronde. [...] C'est alors que j'ai compris la signification magique du cercle. Quand on s'est éloigné du rang, on peut encore y rentrer. Le rang est une formation ouverte. Mais le cercle se referme et on le quitte sans retour. Ce n'est pas un hasard si les planètes se meuvent en cercle, et si la pierre qui s'en détache s'en éloigne inexorablement, emportée par la force centrifuge. Pareil à la météorite arrachée à une planète, je suis sorti du cercle et, aujourd'hui encore, je n'en finis pas de tomber. Il y a des gens auxquels il est donné de mourir dans le tournoiement et il y en a d'autres qui s'écrasent au terme de la chute. Et ces autres (dont je suis) gardent toujours en eux comme une timide nostalgie de la ronde perdue, parce que nous sommes tous les habitants d'un univers où toute chose tourne en cercle.»

Il faudrait sûrement explorer plus en avant l'univers du cercle, citer intégralement le chapitre sur le point de Kandinsky mais peut-être ne faut-il pas aller trop loin dans cette explication, bien sûr non exhaustive.

Pour résumer nous pourrions recourir à cette à cette formule aussi prosaïque que péremptoire: un point c'est tout !

Et si un point c'est tout, a-t-on besoin de texte sur le reste de la page de journal ? Et qu'en est-il de ce cartel pléthorique, n'est-il pas l'exact contrepoint de la réalisation qu'il explicite?

Finalement le point c'est avoir tout dit sans avoir commencé à parler.

Anne Clerc

Née en 1979 à Greenville, vit à Noisy-le-Grand.

Trois points

2021, Papier journal, acrylique, 24,9 x 37 cm.

Un point X 3.