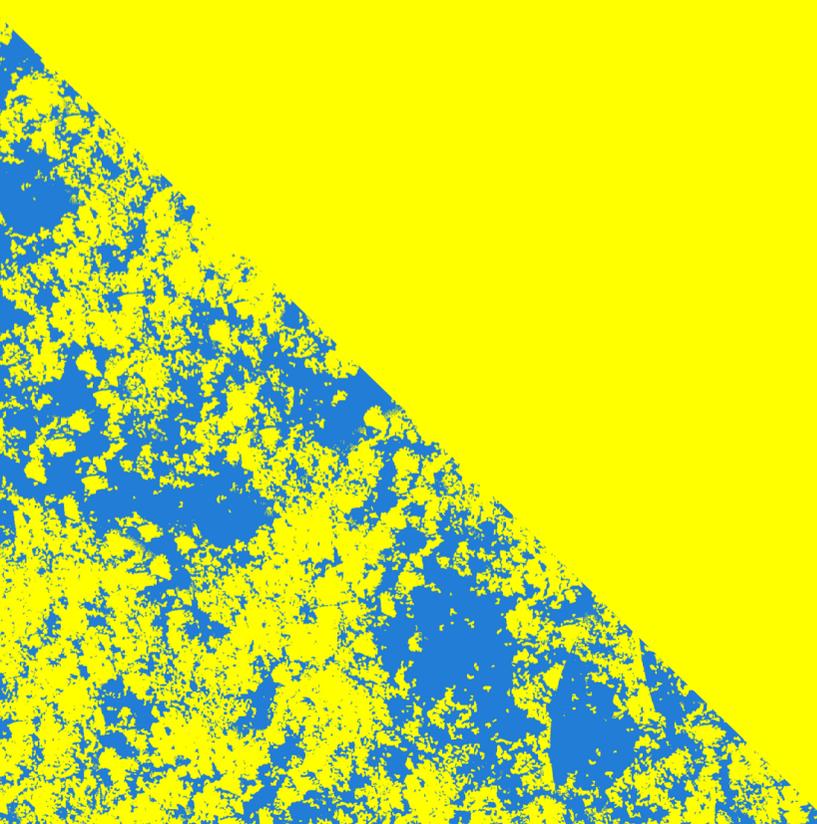
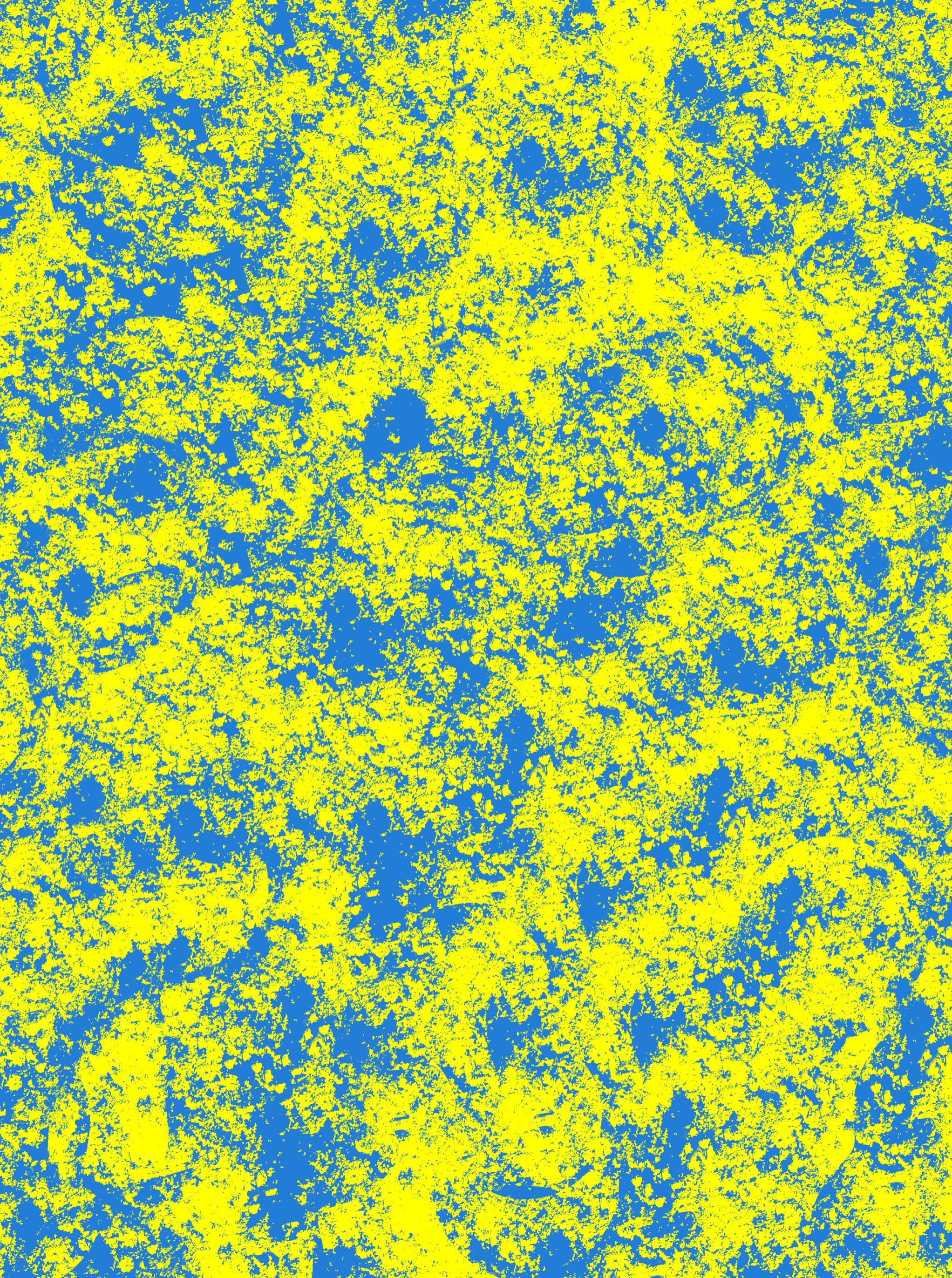


VARIATIONS ÉPICÈNES

— FONDATION
DES ARTISTES
— MABA

— Vanina Pinter





VARIATIONS ÉPICÈNES

— FONDATION
DES ARTISTES
— MABA

— Vanina Pinter

SOMMAIRE

____INTRODUCTION

____TRAME I

____LES ARCHIVES DÉPARTEMENTALES
DU BAS-RHIN PAR MARGARET GRAY

____ÉCRITURES PAR CATHERINE GUIRAL

____LE PHARE, CENTRE CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL
DU HAVRE NORMANDIE
PAR ANETTE LENZ

____MATRIOCHKA PAR FANETTE MELLIER

____TRANSCRIPTION GRAPHIQUE DES RÊVES MARTIENS
DE DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER PAR
MARIE PROYART

____PROPOSITIONS DE UNES POUR LIBÉRATION
ET ATTICA USA 1971 PAR SUSANNA SHANNON

____HABILLAGES ÉVÉNEMENTIELS ET GÉNÉRIQUES
POUR ARTE PAR SYLVIA TOURNERIE

____TRAME II

____TRAME III

____COLOPHON

Dans des temps troublés et troublants, il est d'autant plus précieux d'affirmer le design graphique comme un « acte culturel à part entière⁻⁰¹ ».

À part entière, sans le couper de sa réalité contextuelle, collaborative et de son rôle de « porteur public de message⁻⁰² ».

Sans une tenue graphique, nos sommes de connaissances, nos flux de données, nos récits, nos institutions culturelles, publiques, nos systèmes d'orientations, s'étiolent, liquident à un système marketé, les idées de partage, de transmission, d'émancipation. Les graphistes donnent, ils ont donné une dimension singulière, souvent symbolique, parfois universelle à tant de nos objets, culturels ou du quotidien.

Leurs conceptions consolident tout matériau lisible et visible⁻⁰³. Le design graphique est un maillon relieur dans un ensemble culturel, sociétal et technique de plus en plus complexifié. Il est si peu (visible, appréhendé, rémunéré) et pourtant, il est décisif.

Il est un acte conscient, non d'une quelconque souveraineté (héroïque), mais de la nécessité

— 01 Selon Pierre Bernard et dans son texte manifeste à l'occasion de l'exposition *Cassandre*, Catalogue de la 16^e édition du Festival International de l'Affiche et des Arts graphiques de Chaumont, Éditions Pyramyd, 2005.

— 02 Idem.

— 03 D'un ephemera à un site Internet.

d'une pratique réflexive.

Les graphistes français·es luttent pour que leurs actes culturels ne soient pas bradés, éclipsés voire des lettres mortes. Le graphiste Cassandre est devenu, dès les années 1930, un symbole de cet engagement. Chaque génération, reprend à sa manière, ces revendications pour que le graphisme contribue à transmettre, penser, structurer, traduire, commenter, parfois résister et transgresser.

Derrière ces actes culturels, dont souvent on ne mesure pas la force, il y a des actrices⁻⁰⁴, fortement impliquées. Ici, en France, depuis des décennies.

Variations épïcènes n'est pas un panorama, mais une ouverture sur une réserve inépuisable qui devra être à l'avenir davantage documentée, archivée. L'exposition s'est construite autour d'une imbrication de trois chemins continus, trois trames de réflexions. Se figer sur un corpus semblait contraire à cette volonté de variations. Ce processus de travail, rarement stabilisé, fait place aux hors-champs, au déséquilibre,

inquiet de ne pas se conformer à une seule « grille de vision⁻⁰⁵ ». Différentes voies, donc, pour révéler des voix en acte. La première trame se focalise autour de (presque) sept projets de sept graphistes autrices. Chacun de ces projets dépliés au rez-de-chaussée permet d'entrer dans les coulisses d'un laboratoire intellectuel, poétique, formel ; de comprendre les heures de recherches en amont. Comment une graphiste a-t-elle composé, peaufiné, osé ? Comment des graphistes, à corps perdus, à têtes pensantes, ont-elles élaboré un acte culturel ? Chaque projet déploie des enjeux, des compétences techniques, une méthodologie de travail, inscrite dans un contexte et une attention spécifique aux publics. Chacun témoigne d'une vision du design. Il sera demandé aux visiteur·ses à chaque changement de projet de s'adapter à une élasticité de la compréhension. Chacun·e éprouvera la multiplicité du design graphique. Et, c'est une épreuve de passer entre l'hétérogénéité et les multiples champs d'application du graphisme.

Il s'agit de s'immerger dans l'intensité du travail de Sylvia Tournerie pour Arte, d'Anette Lenz pour le Centre Chorégraphique du Havre, de Marie Proyart avec et pour Dominique Gonzalez-Foerster, de Susanna Shannon pour les Unes de Libération, de Margaret Gray pour les archives départementales du Bas-Rhin, de Catherine Guiral pour ses écrits sur le design graphique, de Fanette Mellier pour *Matriochka*. Toutes élaborent des productions culturelles indépendantes et critiques.

Dans un cube blanc différent, d'autres ou davantage de projets auraient pu être dévoilés. Alors, la salle à l'étage se présente comme une antichambre à la fabrique de l'exposition ou à la fabrique de l'histoire. Elle a été pensée à mi-chemin, entre le cabinet de documentation et la pièce de basculement. Elle consolide le savoir et rajoute d'autres points de vue. Elle se voudrait être une pièce de préparation en constante alimentation où d'autres graphistes affirment leur savoir-faire et leur contribution (notamment: Atelier 25-Capucine Merkenbrack et Chloé Tercé, Line Célo, Aurore Chassé, Agnès Dahan

avec Raphaëlle Picquet, Claire Huss, Maroussia Jannelle, Clémence Michon, Lisa Sturacci, Valérie Tortolero).

Le troisième chemin relie le tout. Il doit sa construction à des « cailloux » accumulés au fil des années, à Virginia Woolf, Françoise Collin, Monique Wittig, Christa Wolf, Joyce Carol Oates, Carla Lonzi... et à des échanges à bâtons rompus avec des graphistes depuis 2001.

Ce troisième tableau s'apparente à une constellation chuchotante. Ce chemin de dames symbolique contribue, entre repères imperceptibles et piliers fondamentaux, à soutenir une histoire du design graphique plurielle. Voir, c'est découvrir à nouveau. Dès le début, il semblait évident d'activer la création contemporaine : Audrey Templier et Julie Rousset ont pensé, organisé graphiquement cette aventure. Leurs recherches font partie de l'exposition. Le socle et l'unité du dispositif de monstration ont été confiés à Kevin Cadinot, plasticien et scénographe. *Variations épiciènes* est une tentative de réponse à une commande claire de la MABA : une exposition collective de graphistes femmes.

Graphiste est un mot épïcène.

Épïcène, adj. dont la forme ne varie pas selon le genre.

Epicène comme le prénom Cassandre, le nom de scène que se choisira l'un des fondateurs du design graphique.

***Cassandre*, un hommage palimpseste à l'essai polyphonique de l'écrivaine Christa Wolf, paru en 1983.**

Variations épïcènes se concentre sur les processus d'émergence des projets, sur la pratique de graphistes autrices, à l'œuvre.

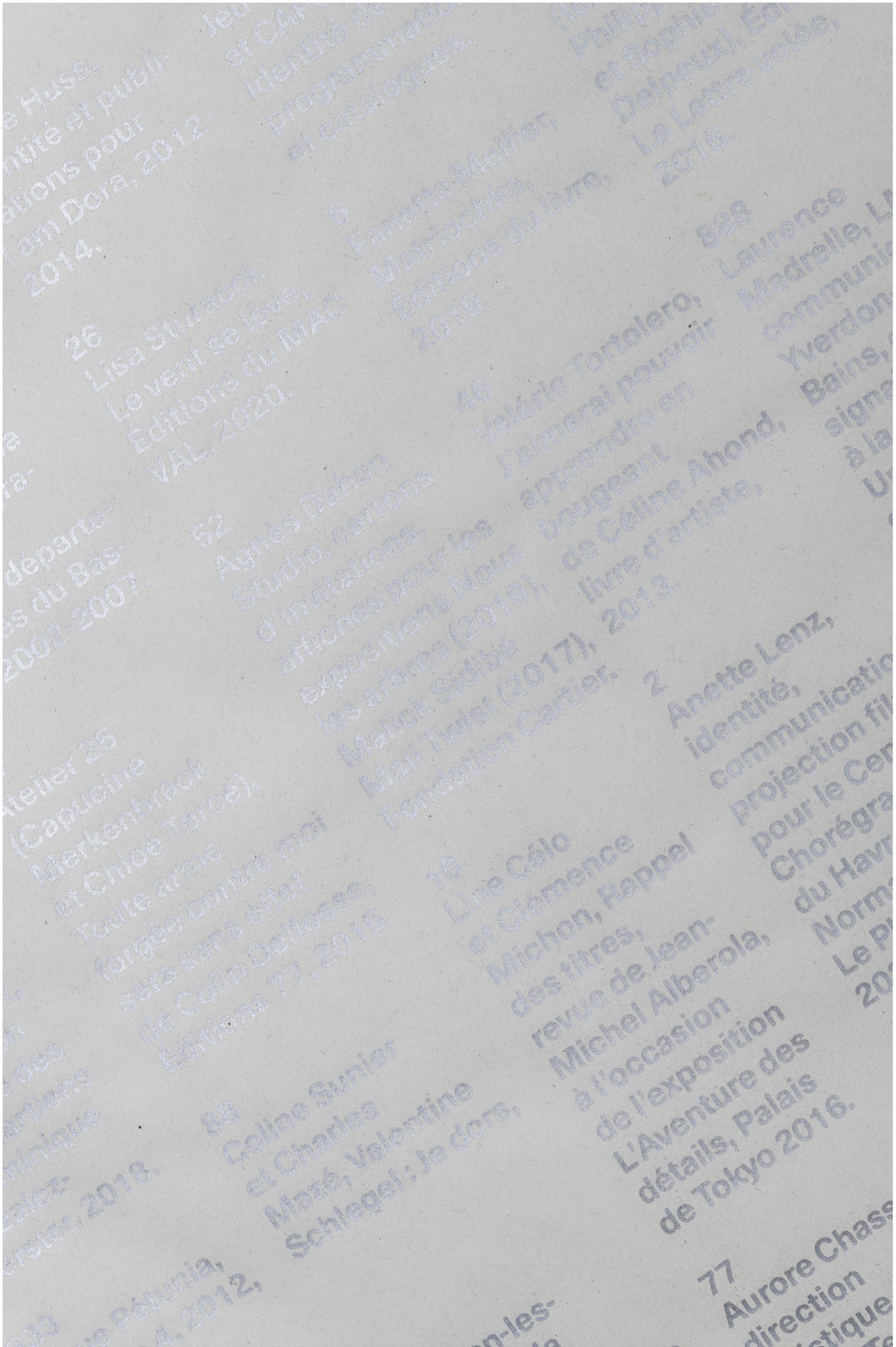
D'autres graphistes auraient pu, auraient dû apparaître ici. D'autres variations sont possibles.

Merci à toutes les graphistes exposées, impliquées, pour leur confiance et leur participation active.









TRAME I

Ce premier chemin dans l'exposition a été pensé afin d'immerger chaque visiteur·se dans un projet, d'en parcourir la profondeur des recherches, en saisir la spécificité fonctionnelle, comme l'intensité des écritures poétiques ou politiques. L'intention est de révéler les récits - les obsessions, les détails, les déroutes, les desseins- rarement perceptibles dans l'objet finalisé. Il fallait entrer dans les coulisses des ateliers et avoir accès aux recherches, du moins en partie, car ces dernières sont bien plus nombreuses qu'elles ne se présentent ici. Elles ont été réorganisées pour être lisibles, réimprimées.

L'exposition permet d'essorer le temps. Le temps d'un projet est ici condensé. Certains de ces projets sont des continuums toujours en cours de développement, d'autres sont des blocs achevés. Un projet se dissémine dans son média (la télévision, la presse) et sur une période (sur une dizaine d'années que dure la collaboration entre une graphiste et un commanditaire). Une identité culturelle s'installe dans un présent furtif et disparaît dans des milieux spécifiques. Il est quasiment impossible dans l'espace public de saisir sa finesse et ses évolutions dans son entièreté. Chaque salle permet de retrouver et de valoriser la spécificité conceptuelle et matérielle des mises en œuvre (méthode de travail, compositions évolutives, rythme, choix ou conception de caractères typographiques, connaissance des papiers, des reliures...).

Un projet a été extrait de la pratique de sept graphistes, choisi très précisément dans son parcours, comme dans la logique collective de l'exposition. L'ambition était d'insister sur la pluralité fonctionnelle et créative de cette profession, son envergure. Chacun de ces projets, même s'il se voit réduit à la monstration d'un livre, résume et catalyse des années d'élaboration. Il porte la quintessence d'une vision et d'une approche du design graphique. Tous sont issus de longs dialogues avec le commanditaire (et des commanditaires précédents)

et ils portent en eux la générosité et l'exigence dont ils font preuve pour le public. Ces graphistes ont une haute idée du (grand) public et différentes relations aux publics peuvent se dessiner : subreptice, frontale, globale, intimiste...

Chaque projet est une aventure collective, menée, forcément, à un moment avec un ou d'autres personnes, assistant·e·s, collaborateurs, stagiaires, imprimeurs, éditeurs, architectes... C'est le cas de tout atelier de design. Chacune de ces sept graphistes déploie une énergie centrifuge qui oriente et entraîne l'action d'autres. Au cœur de cette logique, de différentes manières, elles revendiquent leur indépendance, cette réserve solitaire où il est possible de travailler avec détermination, de refaire des recherches opiniâtement, d'explorer les possibilités révolutionnaires, que par la profondeur et l'engagement de convictions intimes, elles font rejaillir, avec force, à l'extérieur, pour d'autres.

Au fil des échanges, il s'est avéré que toutes ces graphistes enseignent. Sylvia Tournerie à Penninghen, Anette Lenz à la HEAD de Genève, Marie Proyart à l'EESAB de Rennes, Susanna Shannon à la Villa Arson à Nice, Catherine Guiral à l'ENSBA de Lyon, Fanette Mellier à l'ENSAD, Margaret Gray à l'école Estienne. C'est une dimension de leur travail qu'elles assument pleinement, amplifiant leur temps consacré à la recherche.

Cette première trame : re.dire aux étudiant·e·s que le temps de la conception, de la concrétisation, de la concentration, de la ténacité... est d'une nécessité absolue et qu'il demeure insoupçonnable, inquantifiable.

LES ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DU BAS-RHIN PAR MARGARET GRAY

À partir de fin 2002 et durant cinq années, Margaret Gray s'investit dans la conception graphique de la façade nord des archives du Bas-Rhin pour l'équipe d'architectes Bernard Ropa et de TOA architectes, concepteurs du bâtiment. L'enjeu est monumental : 16 500 m² sur 100 mètres de long et cinq étages. Au Sud, le long du Rhin, la façade est vitrée, doublée de clins inox réfléchissants en arrière-plan. Par contraste, la façade Nord sera pensée comme une galerie de portraits et d'écrits, mettant le/la passant·e en lien avec son, un passé. Un travail patient, rigoureux d'études est initié afin de penser la richesse des archives et l'architecture récente, suivant une « esthétique de la disparition » préconisée par Margaret Gray, pour qui « le design graphique ne doit pas supplanter une architecture, un site ».

Dans un premier temps, un travail collégial, « méthodique, dans le calme » de sélection de typologies d'archives se met en place. Trois registres sont pressentis : des portraits, des écrits, des plans de cadastres. Les portraits sont



distingués avec le dessein de saisir les différentes étapes de la vie, mais devaient résoudre l'épineuse question du droit à l'image. Ainsi, les photos de studios professionnels qui avaient concédé leurs droits ont été préférées. Toutes sont issues d'un fonds d'un donateur, un ensemble photographique datant du début du 20^e siècle. « J'ai passé beaucoup de temps à chercher, à garder la nature même de la photo. Cela a généré un débat sur comment intervenir sur ces images. Le cadrage, notamment. » Il importait à Margaret Gray que soit représentée une diversité des âges et des classes sociales. Des images, comme celle d'un homme en uniforme de soldat ou celle d'un enfant ouvrier ont été écartées pour des photographies évoquant les coutumes et les costumes alsaciens. Le deuxième registre, les textes, concernaient aussi bien des écrits personnels, des livres que des documents légaux, comme les actes notariés, judiciaires, des registres comptables... Le panel des traces écrites s'étend du Moyen Âge au début du 20^e siècle. La typographe à l'œil expert pouvait valoriser des écrits témoignant de la richesse calligraphique

et typographique du fonds, pointant également notre difficulté à les lire aujourd'hui. Après différents essais, les plans cadastraux n'étaient pas lisibles à l'échelle 1 du bâtiment, l'idée de les intégrer est abandonnée.

À partir d'une sélection resserrée, Margaret Gray transforme chacun de ces documents. L'image première, singulière, va devenir une suite infinie



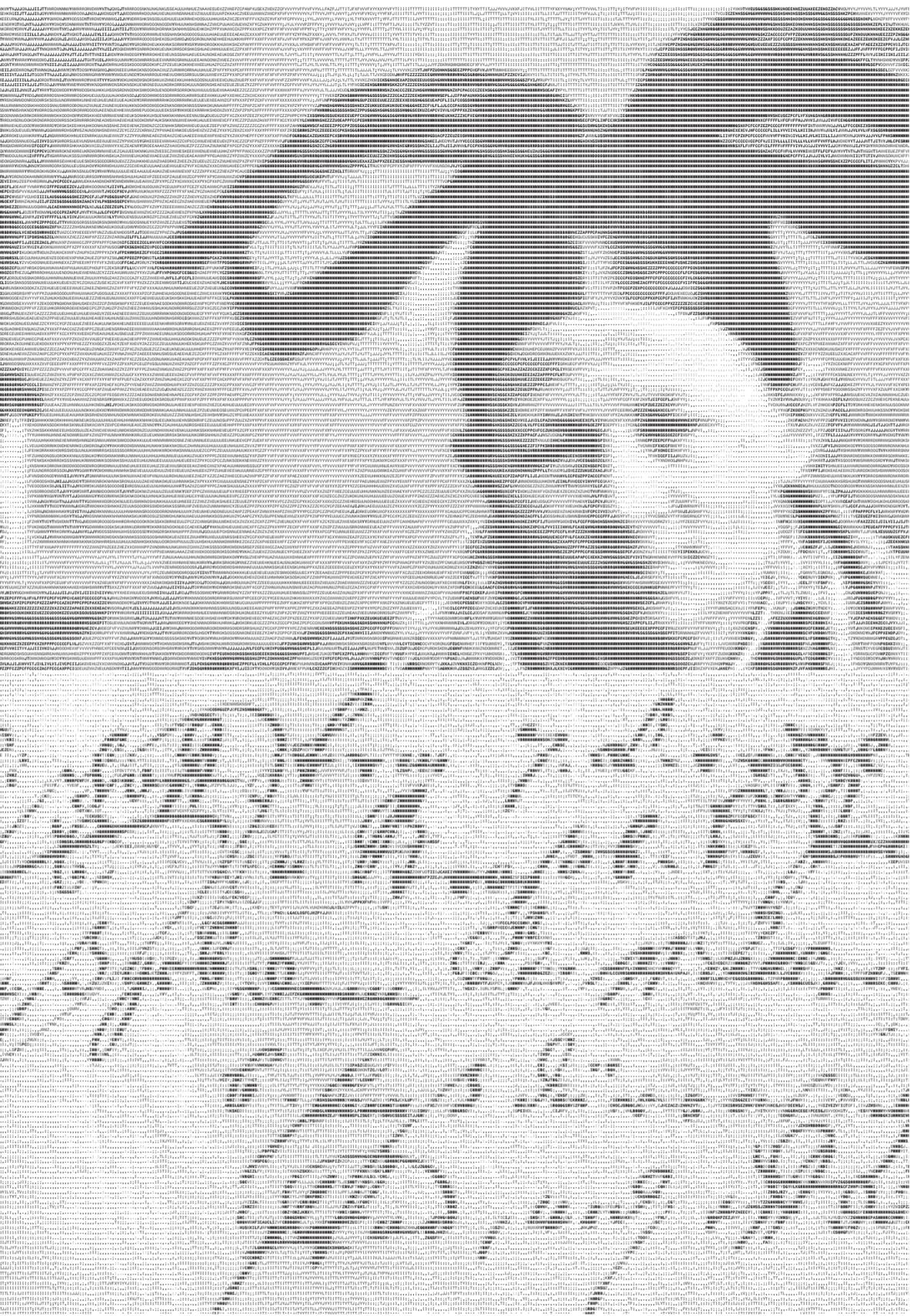
de lettres. Chaque document d'archives est transformé par un générateur de formes ASCII⁻⁰¹. Un travail d'orfèvrerie numérique se met en place. Semaine après semaine, la graphiste intervient sur chaque paramètre du logiciel pour obtenir une valeur de noir, une densité de gris adéquates. Avec Julien Gineste, Margaret Gray met au point une typographie plus opérante que celle utilisée par le logiciel. De constants allers et retours s'élaborent : travailler les niveaux de gris au millimètre près pour retranscrire les plis de la robe, comme la matérialité du papier, pour délivrer une émotion proche de celle que procure le document original. Longtemps, les réglages mathématiques et typographiques s'ajustent. La graphiste retouche ces images « comme des fichiers Word, très manipulables. On peut constamment zoomer dedans, rectifier ». Il faut parfois les éclaircir en changeant l'approche de la lettre et intervenir sur le langage ASCII comme s'il s'agissait de photographies. La trame de la typographie est pensée comme pouvant se dilater à l'échelle du bâtiment, car elle changera d'aspect avec la lumière. Chaque image est décomposée en quatre morceaux pour parvenir à cette précision. Les documents historiques se révèlent ici fixes et changeants à l'instar de la matière numérique et témoignent ainsi du travail d'historien toujours dans la nécessité de réinterroger l'archive, « trace brutes de vies⁻⁰² ». S'esquisse ainsi une réflexion sur la nature du numérique transformant notre relation au monde, à l'archivage, à la mémoire. Si le/la passant·e, même les petites Poucettes⁻⁰³ ne soupçonnent pas cette omniprésence du numérique dans notre présent, notre passé et cette façade, il/elle a accès frontalement à l'essentiel : la beauté et la préciosité de la vie qui défile. Évidemment, ce processus de travail exige de Margaret Gray de, constamment, jongler entre le micro (typographie, interlettrage) et le monumental. De nombreux essais et des simulations imprimées dans l'atelier permettent d'obtenir une transcription au plus proche du document original pour qu'il conserve son sens tout en procurant une impression d'intimité à l'échelle du bâtiment. Ce travail au

— 02

Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Points Histoire, 1989, p.12.

— 03

Selon Michel Serres, la nouvelle génération porte sa mémoire à l'extérieur d'elle (à l'image des disques durs externes).



plus près du gris typographique se réajuste constamment à l'échelle d'un format de verre fixé à 1,35 m-1,90 m. Chaque visiteur ou passant se retrouve à ciel ouvert devant un fantomatique album de famille, si commun, qu'il en devient universel. Chaque verre associe une photographie à un texte dans des proportions variables. D'un étage à l'autre, la part du texte et de l'image évolue. Au plus près des passants, des regards, des portraits. Au fil de l'ascension vers le ciel, les visages s'effacent petit à petit, la trace écrite devient prépondérante. Les rangées de portraits composent un motif construit autour de six modules. Le motif se répète tout en changeant, contant ainsi une multitude d'histoires, cycliques et modifiables.

Dernière étape, la recherche d'un verre spécifique (verre économique et industriel auparavant utilisé dans les frigos et trouvé à Saint Gobain). L'ensemble est sérigraphié avec une encre noire sur un verre moulé, et également strié, ce qui permet d'aviver l'effet cinétique. De biais,

l'image s'affirme (le verre s'opacifie) mais elle disparaît presque lors de la vue de face, renvoyant ainsi au phénomène de la mémoire, qui s'efface constamment. L'impression en sérigraphie se fait au dos du verre, afin de donner davantage de profondeur. L'image traverse le verre. Opaque, presque métallique, la façade prend la lumière, réverbère les couleurs selon les saisons. Se trame une visibilité du passé, entre reflets et opacités. Cette galerie de portraits évoque l'essence de la photographie, qui est lumière; elle délivre d'autant plus un sentiment d'intensité de vie, qu'elle se réfléchit par et dans son contexte, et qu'elle passe, elle échappe. « L'archive n'est pas un stock dans lequel on puiserait par plaisir, elle est constamment un manque. Un manque semblable à ce qu'écrivait Michel de Certeau à propos de la connaissance, lorsqu'il la définissait ainsi: ce qui ne cesse de se modifier par un manque inoubliable » statue l'historienne Arlette Farge⁻⁰⁴.

Dans cette pièce, il s'agit de mesurer la complexité du projet, la capacité de Margaret Gray à réfléchir son sujet (l'archive, la photographie), à relier le quotidien et le passé, la lettre et l'image, le geste précis, rigoureux d'une typographe à la logique binaire du numérique.

« Un travail lent, minutieux, de concentration extrême, solitaire, presque intime ».

Maître d'œuvre: Bernard Ropa et TOA architectes associés

Maître d'ouvrage: conseil général du Bas-Rhin

Conseiller verre: Guillaume Saalburg





2007-2008

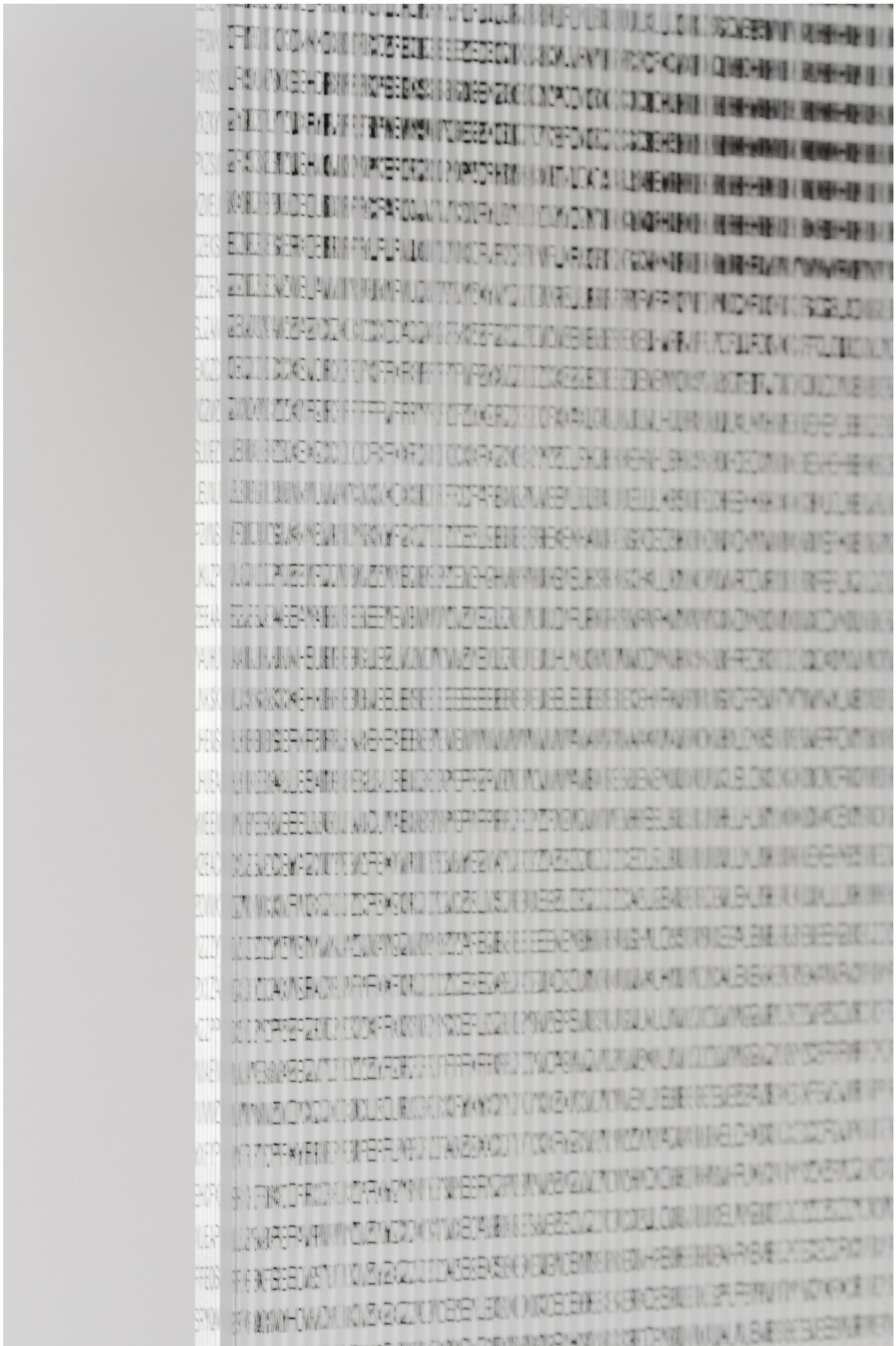


15



La coiffe à grand nœud si caractéristique est sans doute l'élément le plus distinctif du costume féminin alsacien. Le cadrage le met en évidence.

co



Margaret Gray

Après des études de design suivant les préceptes de l'école suisse de Bâle à l'Université de Cincinnati (Ohio, USA), Margaret Gray intègre en 1990 l'Atelier National de Recherche Typographique (ANRT). La typographie est au cœur de sa pratique, de ses réflexions, de son enseignement. Elle est professeur de typographie appliquée à l'École Estienne depuis 1994. Elle crée un atelier indépendant en 1987, plus particulièrement tourné vers l'architecture. Elle y développe des réflexions méthodiques afin de concevoir une écriture dans un bâtiment, tout en maintenant son intégrité architecturale. Ses interventions sont multiples : pérennes pour certains sites (Cité internationale de la tapisserie, Aubusson, 2016, Petit Palais, 2005), temporaires pour des expositions (*Calder-Picasso*, Musée national Picasso-Paris, 2019 ; *Anselm Kiefer*, Centre Pompidou, Paris, 2015). Depuis douze ans, elle a réalisé plus d'une quarantaine de signalétiques pour des expositions du Centre Pompidou, d'autres encore pour le Mucem, la maison de la culture du Japon à Paris... Elle a également designé des livres (le dernier, *Charlotte Salomon, Vie ? ou Théâtre ?*, 2015 aux Éditions Le Tripode). Dans l'espace public, elle a conçu des projets graphiques pour des façades (de groupes scolaires, notamment, dont celui de Rosa Parks, rue Curial à Paris, 2008) et dans le cadre du 1% artistique, la conception de trois tapis pour l'Ambassade de Nairobi (Kenya) ou le vitrail de la sous-préfecture de Reims en 2015.

ÉCRITURES

PAR CATHERINE GUIRAL

Certains graphistes ont consacré une partie de leur temps à l'écriture : manuel-outil pédagogique, histoire, critique. Parfois ils ont fondé leur propre maison d'édition. L'écriture était -et demeure- le chemin le plus court pour défendre leur profession. Depuis quelques années, les recherches universitaires en design accélèrent ce processus. Rares sont les graphistes qui ont une pratique tout aussi remarquable que leurs écrits ou qui parviennent à ce que l'une des deux pratiques ne détrônent pas l'autre. Catherine Guiral est designer graphique et « writer ». L'utilisation anglo-saxonne insiste sur l'acte d'écrire et non sur l'étiquette liée à un genre, théorie, critique, histoire. Avec Catherine Guiral, l'écriture se révèle un champ d'expérimentation à part entière, où *le plaisir du texte est tangible*.

Au sein du studio Office abc, qu'elle a fondé et qu'elle dirige avec Brice Domingues, à chacune de leur conférence, ils réalisent un argumentaire documenté mêlant la pluralité de leurs connaissances. Les conférences deviennent le temps, parfois performé, toujours mémorable, de la lecture d'un texte préalablement écrit, mis en page dans un objet graphique⁻⁰¹. Un montage de leur documentation pluri-média est systématiquement projeté.

Catherine Guiral a commencé à écrire pour préparer ses cours - à l'Institut supérieur des arts de Toulouse 2008-2012— et pour accroître, tout en partageant ses connaissances. Son premier blog <https://mercigeorges.com/> en témoigne ; on y trouve notamment des traces de ses premiers sujets d'intérêts : le cinéma, les couvertures

de livres (dont les polars), les techniques de captation visuelle. La graphiste, au parcours émérite (ENSAD, CalArts), reprend alors le chemin des études théoriques et s'inscrit au Royal College of Art, où elle soutiendra sa thèse en 2019⁻⁰². Elle a alors en tête une approche plus conceptuelle de la profession menée par des graphistes qui mêlent écriture et commissariats d'expositions (elle cite Stuart Bailey et le groupe Metahaven). L'influence de ces études, des écrits et des revues anglo-saxonnes est déterminante. L'écriture devient le lieu où il est possible de déplacer constamment les frontières, des réels et des *hétérotopies*.

Pour son travail de thèse, elle étudie l'œuvre aussi monumentale que plurielle de Pierre Faucheux (1924-1999). Ses recherches s'appuient sur le fonds du graphiste conservé à l'IMEC. C'est dans les archives que la graphiste mesure l'importance que Faucheux prodiguait à sa pratique qu'il nommait « les écartelages ». « Il y mettait beaucoup d'énergie ». Par sa mise en lumière de l'écartelage, une « métaphore-concept », Guiral révèle sa propre ambition pour le design graphique : en faire une pratique du risque, de l'étendue et des écarts, où peuvent se glisser des entre-deux, au carrefour des expérimentations, des arts plastiques, des espaces architecturaux et des espaces typographiques. Une pratique du risque, de l'étendue et des écarts, où peuvent se glisser des entre-deux, entre expérimentations, arts plastiques, entre espaces architecturaux et espaces typographiques. « Un graphiste peut aussi être considéré comme un sorcier. Quelqu'un qui manipule et transforme la matière, faisant renaître divers fragments accumulés dans de nouvelles séries de hiérarchies⁻⁰³. » Au fil des années de thèse, l'importance de la contextualisation historique s'est affirmée, notamment par la lecture des textes de Paul Ricoeur et d'Antoine de Baecque. « La mémoire ce n'est pas un devoir, c'est un travail ». Depuis, elle étudie avec plus de précision les objets graphiques anciens ainsi que leur contexte d'émergence. Même

— 02

Pierre Faucheux's Lines of Flight sous la direction de David Crowley et Sarah Teasley.

— 03

Catherine Guiral, *La magie coulée*, in *L'écartelage, ou l'écriture d'après Pierre Faucheux*, Institut supérieur des arts de Toulouse, Éditions B42, 2013, p 40.

dans ses productions graphiques, elle est attachée à « l'archéologie du projet ».

Catherine Guiral insiste : sa pratique de l'écriture est de l'ordre de la co-écriture. Écrire réagit toujours à des lectures ou à des formes d'écriture⁻⁰⁴. « Beaucoup d'auteur·e·s m'accompagnent. Toute écriture est une pratique croisée, mes textes rencontrent ceux de Thierry Chancogne, de Lorraine Wild en passant par David Crowley ou Cécile Guilbert ». Elle a participé à la création et continue d'activer le projet d'éditorialisation en ligne <http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/>.

Catherine Guiral commence souvent un sujet par un entrelacs et des *zig-zags* entre des lectures, par un collage sensible. Certains de ses textes sont écrits à plusieurs mains, notamment avec son complice Brice Domingues (elle évoque la chance d'avoir un co-équipier qui lui laisse ce temps -dévorant- dédié à l'écriture). Sa pratique curatoriale est également collégiale, ainsi des projets Crystal Maze de l'Agence du doute fondé avec Jérôme Dupeyrat. « Le commissariat permet de déployer une autre forme d'écriture ». Les différentes expositions qu'elle a menées sur Pierre Faucheux lui ont permis de nourrir sa thèse, de « chercher tout en faisant et d'ouvrir des perspectives »⁻⁰⁵.

Son écriture est un flux savant, documenté, un palimpseste de références aux associations parfois étonnantes. On y décèle un sens de l'enquête et de la narration tramée de la complexité des chemins possibles.

« Je ne suis pas une spécialiste et je suis attachée à la pop culture ».

Ses écrits témoignent de cette envie de prendre en compte d'autres champs d'investigation que celui du design comme celui de l'image mouvement (cinéma), de la culture populaire (télévision) ou encore vernaculaire.

Ses écrits viennent d'un goût de la découverte et d'une nécessité insatiable de « creuser un sujet », de « répondre à une ignorance ».

— 04 Elle cite pêle-mêle Pascal Guignard, Georges Didi-Huberman, John Berger, Michel Ragon, Rosalind Krauss, Pascal Ory, Carlo Ginzburg, Johanna Drucker, Jeremy Aynsley.

— 05 Dont : Avec l'Agence du doute, Pierre Faucheux pour le Nouveau Festival 2013 au Centre Pompidou, « CM IX. Quérir Choisir : Pierre Faucheux et l'esprit de collection », Musée de Calbet, 2016. Avec Brice Domingues, « Pierre Faucheux. Espaces de lecture, lecture d'espaces », Centre International du graphisme, Chaumont, 2019.

« L'amorce d'un texte c'est toujours la curiosité. » À Lyon, à l'École nationale supérieure des beaux-arts, elle consacre une grande partie de son temps à accompagner les mémoires des étudiants en DNSEP, donc à chercher pour et avec eux, et dans les chemins qu'ils ne prennent pas, qu'elle découvre et qui la fascine, elle répertorie des sujets de textes à venir. Elle est toujours en alerte de connaissances et d'interprétations possibles. C'est la force des écrits de Guiral de ne pas figer une lecture. Elle arpente des formes interrogatives, ouvrant plus d'interprétations que des lectures dogmatiques, verrouillant un sujet. Même sur Pierre Faucheux, il reste tant, selon elle, à découvrir, et ce qu'elle a défriché invite d'autres à relire son travail, à « mesurer l'importance de ses pratiques d'à côté, voire ses points faibles ». Elle porte cette envie de multiplier les voix écrivant sur le design graphique et insiste sur le fait que différents registres sont souhaitables. Ses écrits sont marqués par un acte constant de *déterritorialisation*, selon la définition de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Le livre exposé existe déjà d'une certaine manière (tous les textes sont en accès libre sur Internet et sur différents sites) et il n'existe pas. C'est un exemplaire unique mis en page par Audrey Templier et Julie Rousset. L'objet livre cultive les paradoxes : un multiple (diffusé) et une pièce unique. « Chaque forme de mise en page d'un texte change sa sensation de lecture » rappelle Catherine Guiral. L'envie était multiple : valoriser le travail d'écriture dans la pratique du design graphique contemporain, rendre hommage aux savoureuses écritures de Catherine Guiral, mettre dans un monument blanc, ce temps de solitude et de labeur qu'elle y consacre, même si elle n'a de cesse de provoquer des pratiques collectives.

Évoquer la sempiternelle difficulté, l'incongruité d'exposer un livre (que la graphiste connaît bien).

Parler du livre comme d'un montage,

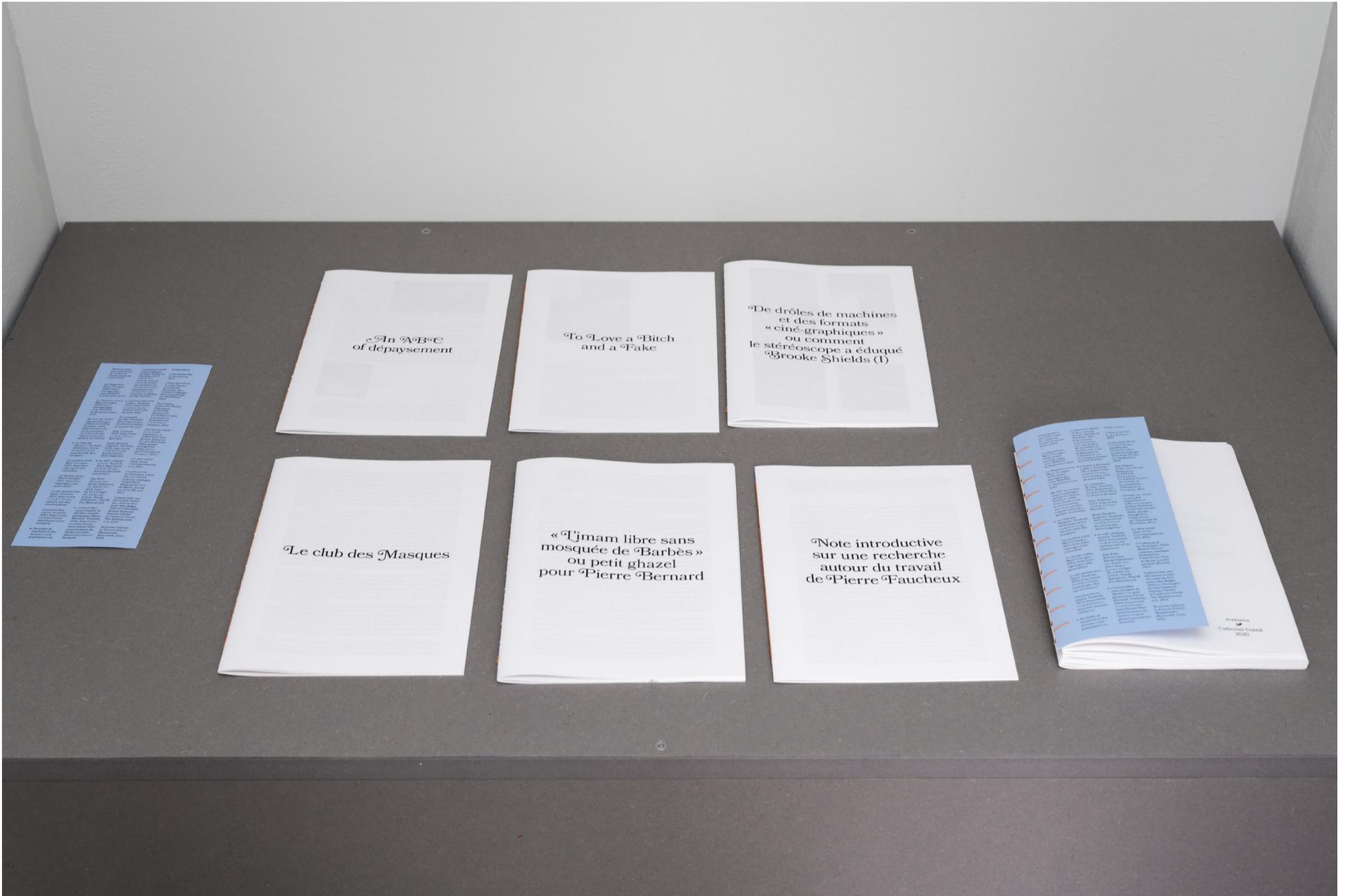
Comme d'une montagne (même franchie, elle demeure éloignée),
Un ilot,
Un *dépaysement*,
Qu'on peut appréhender par touches, par « égratignures », comme
l'évoque Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte*.

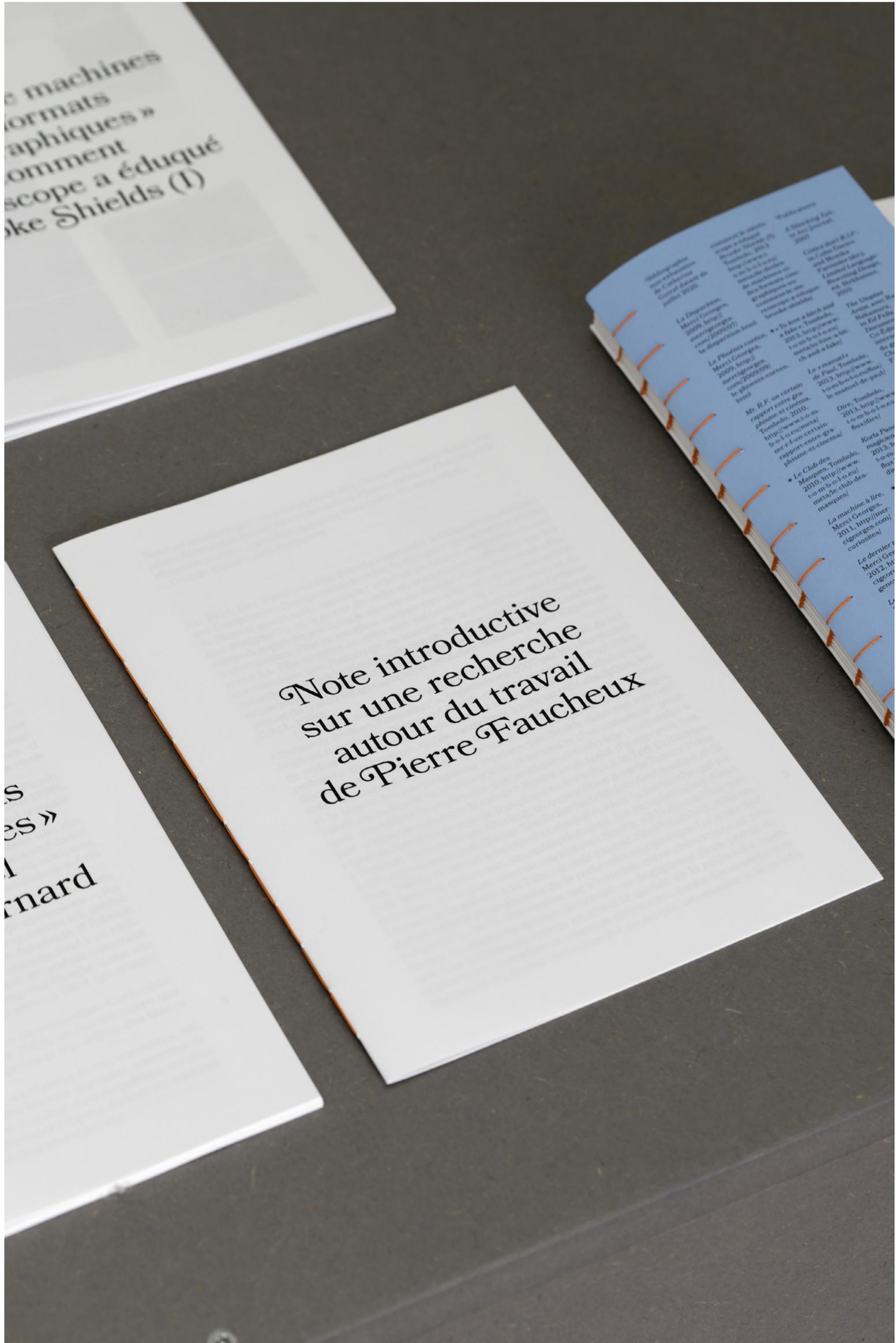
Le livre devient l'espace de l'exposition, qui nous saisit et nous échappe,
où il est possible de se perdre entre la force évocatrice des titres
de la graphiste ou des citations qu'elle met en exergue, de retenir
la puissance de ses mots et de ses idées.

*Nous ne sommes que « les interprètes des interprétations ». Ainsi s'exprime
Montaigne, faisant lui-même écho à Platon qui dans l'Ion décrit le rhapsode
comme ἐρμηνέων ἐρμηνής [interprète d'interprètes].*

—George Steiner, *Les Antigones*.







Catherine Guiral

Catherine Guiral est diplômée de l'ENSAD Paris. Elle a étudié à la CalArts (USA) et au Royal College of Art (Grande-Bretagne), où elle a récemment conclu une thèse en histoire du design consacrée au typographe et urbaniste Pierre Faucheux. Avec le designer graphique Brice Domingues, elle a fondé en 2008 le studio de design graphique Officeabc et a co-créé avec lui et Jérôme Dupeyrat l'agence du doute, une plateforme se consacrant à la recherche autour de l'édition. Elle a organisé, avec Brice Domingues et le théoricien du design graphique Thierry Chancogne, les colloques « Emprunts-Empreintes » et « Petite hantologie du graphisme » lors du Festival International de Chaumont en 2010 et en 2011. Avec Domingues et Dupeyrat, elle a été commissaire d'une exposition autour de Faucheux pour le Nouveau Festival 2013 au Centre Pompidou. Elle a co-dirigé avec eux *L'Écartelage ou l'écriture de l'espace d'après Pierre Faucheux*, (Éditions B42, 2013). Catherine Guiral a également été commissaire d'exposition, à la Biennale de Brno en 2014, à l'Ésa Cambrai en 2015. En 2016, elle a été co-commissaire avec l'agence du doute de l'exposition *CM IX. Quérir Choisir: Pierre Faucheux et l'esprit de collection au Musée Calbet*. En 2019, elle a été invitée par le Centre National du Graphisme à concevoir une exposition à partir de sa recherche sur Faucheux: *Pierre Faucheux. Espaces de lecture, lecture d'espaces*. Elle contribue au site web Tombolo, à la revue Faire, dirigée par Sacha Léopold et François Havegeer, et à d'autres publications. Elle enseigne aujourd'hui à l'ENSBA de Lyon.

LE PHARE, CENTRE CHORÉGRAPHIQUE DU HAVRE NORMANDIE PAR ANETTE LENZ

Anette Lenz a une pratique insensée du design graphique. Elle peut élaborer, développer et entretenir des recherches des jours durant, scrutant les moindres détails, les variations, vérifiant chaque aboutissement. Dans cette relation existentielle à la phase « recherches », elle maintient et donne du sens à chacun des objets produits. Aucune parcelle de la communication n'est légèrement traitée, tout est élaboré dans l'exigence du regard que l'autre portera.

Le Phare est une aventure collective qui débute avec la nomination en 2012 d'Emmanuelle Vo-Dinh au Centre Chorégraphique national du Havre Normandie (créé en 1994). La chorégraphe et sa directrice déléguée, Solène Racapé, rencontrent différents graphistes dans leur studio avant de choisir Anette Lenz pour concevoir leur nouvelle identité. « Dès le départ, nous avons travaillé sur des bases saines, avec confiance, en tant que partenaires. Emmanuelle a eu l'idée de l'appellation: le Phare. Ce nom est un cadeau. Une passerelle pour travailler la lumière et le mouvement, et plus précisément, le cœur

de leur pratique, l'écriture chorégraphique à travers les éclairages ».

Le deuxième port de France avait déjà un phare, un signe architectural, à la fonction religieuse dissimulée par un signe maritime, l'église Saint Joseph, inaugurée en 1956. À la rudesse de sa structure verticale correspond un intérieur, un chœur de reflets colorés. Ce phare attendait depuis un demi-siècle que la création contemporaine lui réponde.

Anette Lenz commence les recherches d'identité avec la création d'une trame, explorant différentes textures graphiques, permettant de jouer avec la lumière et sur chaque modulation. Elle réalise des dizaines et des dizaines d'essais et travaille sur l'idée d'une lumière qui émettrait des repères dans l'agglomération havraise. Cette source lumineuse, à certains moments, se fige sur des mobiliers urbains, créant ainsi un étoilement, déployé dans la ville, façonnant des espaces d'attraction et de vibrations. Lors des étapes de conception, la graphiste matérialise la trame en noir et blanc et l'active avec la typo monospace, Eureka mono de Peter Bilak, dont le dessin pose un rythme régulier, comme une scansion imperturbable. Grâce à la trame, la lumière bouge constamment entre les lignes. « Pour chaque projet, je crée une grande boîte à outils, typographies et gammes chromatiques ajustées.

À l'intérieur, je peux construire un langage, une multitude de variations. » Les recherches sont « un temps intense de concentration, de plaisir également, résultant d'un travail incessant sur les formes. »

Sur la première période, le vocabulaire mis en place est abstrait et allégorique, une source lumineuse blanche auréolée d'un halo irradiant plongée dans une couleur chaude. La communication du Phare émet des clignotements astraux. De l'extérieur, cela peut être une suite de jolis mots. Au Havre, cette incandescence fait sens, ravive. Le Phare se situe au 30 rue des Briquetiers, dans ce que Marc Augé pourrait appeler un « non-lieu », un espace périphérique coincé entre un échangeur routier et ferroviaire et Mondial Moquette, un bâtiment

à la façade quelconque. Dès le Centre Chorégraphique demande à Anette Lenz de refaire une signalant la fonction du bâtiment; la graphiste voyant un calfeutrage de surface sans effet, refuse et propose une autre direction. presque deux ans (de recherches formelles, techniques et financières) avant que son initiative prenne La nouvelle façade est inaugurée en 2014. De l'extérieur, le Phare de la danse est peint en Les carreaux de verre, grâce à un dispositif de lampes led et un programme informatique⁻⁰¹ 01 accueillent une création de la graphiste, une boucle animée. La première donne vie, entre et lumières, aux mouvements danseurs. La deuxième est une création à différentes séquences d'ondoiements colorés (reprenant l'idée de genèse: du noir au blanc aux couleurs, l'harmonie, un passage chaotique, un final apaisé). Dans les deux, danse la flamme d'une lumière, qui ne s'éteint jamais, vacillant et se transformant sans cesse. L'animation émet uniquement les soirs de spectacles, indiquant qu'il y a des étincelles de créations contemporaines. Le spectacle commence dès l'extérieur, gratuitement, même dans ce quartier délaissé qui, au fil des années, reprend vie. Les thématiques peuvent varier sur la programmation imprimée, suivant un cycle de trois ans. La communication se dissémine dans la ville



par des brochures et des affiches de saison et une affiche pour le festival Pharenheit. Ce festival a lieu en février. Pour contraster avec le gris ambiant, celui du ciel (même s'il y a toujours un rayon de soleil par jour) et les textures sombres des bétons d'Auguste Perret and co, la graphiste déploie une palette de couleurs dites chaudes, un rose osé, un chrome envoûtant... Chacune de ses affiches se concrétise par l'attention du sérigraphe Lézard Graphique. Les premières saisons filent la métaphore de la source lumineuse, le répertoire abstrait est sensoriel. La graphiste met en scène les corps en mouvement, notamment, à travers la translucidité de la brique de verre. Le flou et le luminescent intensifient la vibration des corps, l'effervescence. « Il m'a fallu quelques années pour formuler qu'en tant qu'allemande, je tenais à mettre de la couleur, de la vie, redonner de la beauté organique justement à cette ville qui a été détruite par les bombardements alliés en septembre 1944 pour reprendre la ville occupée. »

En 2018, la graphiste décide d'un ton plus politique. Le Phare a fait ses preuves, il peut continuer sa prise de risques. Sur la brochure, figure un dos en négatif sur fond noir et bleu nuit. Aucune information. Partout dans la ville, la chevelure d'un blanc spectral capte le regard. Cette image en négatif renvoie à l'imagerie des radiographies, aux techniques infrarouges et évoque le registre de la surveillance : nos corps sans arrêt photographiés, scannés, épiés, ou encore ces images quotidiennes dans les journaux, de corps migrants, à la recherche de terres paisibles, enfermés dans des camions ou des porte-conteneurs. Le cadrage resserré se referme sur nos frontières, celles de nos pays, de nos peurs, de nos idéaux.

La même saison pour le festival Pharenheit, l'affiche cadre, à nouveau, un dos. « Un homme ou une femme ? Une rock star devant son public ou une orante implorant ? Les gestes sont importants, celui-ci est figé dans une ambiguïté, entre deux extrêmes, entre désespoir et victoire. Est-ce une critique ? Est-ce un portrait ? Je ne donne pas de réponses,

encore moins un point de vue dogmatique. Je préfère provoquer un questionnement. Ce sont des images de contestation. » Ayant vécu des vagues successives de coupes budgétaires de la culture, Anette Lenz sème dans les collectivités territoriales des questions. Au Relax, théâtre municipal de Chaumont, elle écrit sur une feuille froissée : « Là est la question ». La formule énigmatique sous-entendant une autre « être ou ne pas être... » et devient une affiche durant une année, partageant un territoire de doutes. « La poésie existe quand l'autre entre dans le questionnement. Je ne dis pas ce qu'il faut qu'il pense. Plusieurs niveaux de lecture sont possibles, si le lecteur peut, si le lecteur veut. »

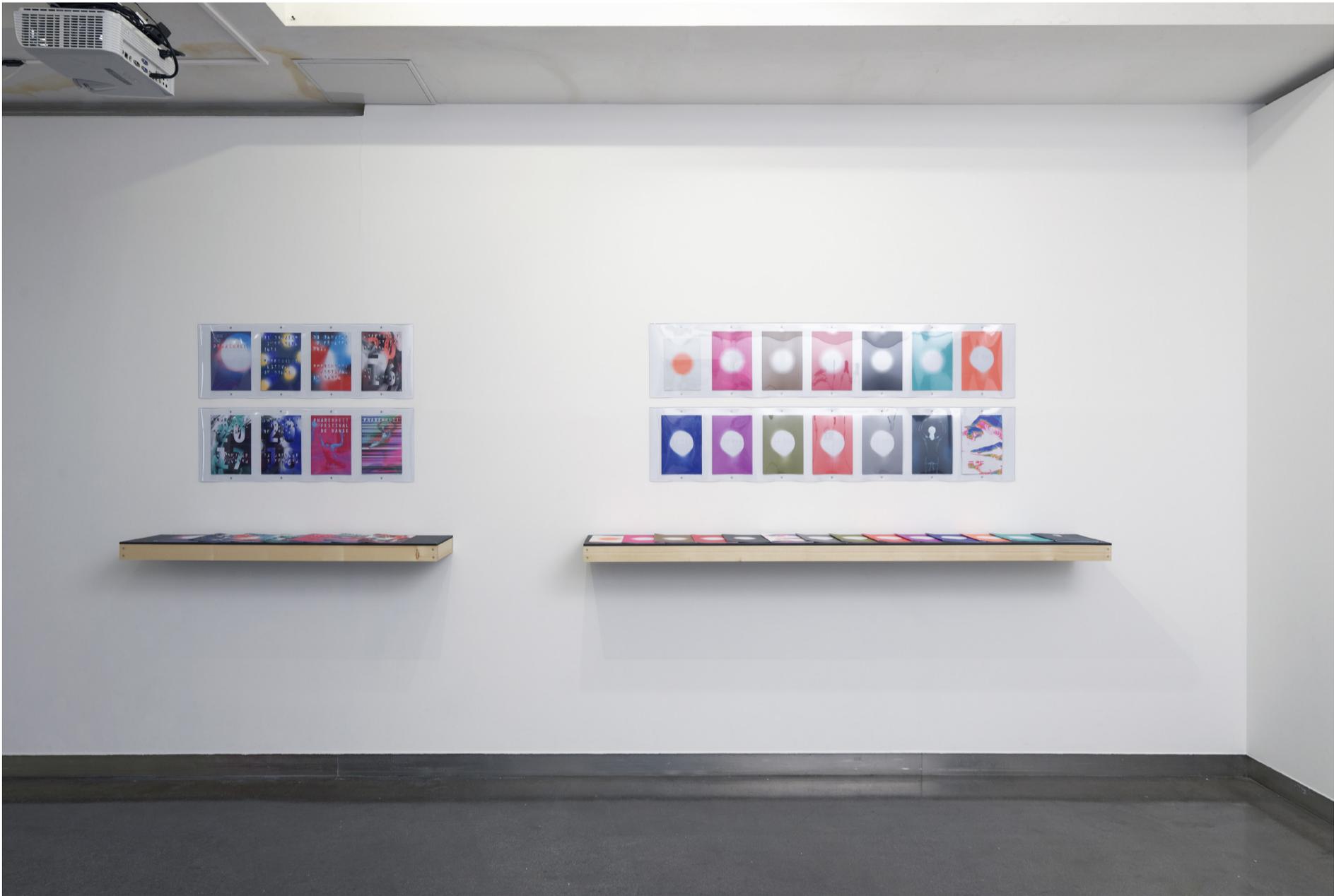
Septembre 2019, l'affiche de saison du Phare figure le corps d'un danseur, traversé de stries colorées, comme s'il traversait un prisme lumineux. C'est en reprenant une collection d'images d'erreurs (bug informatique, stries de manipulations faites par photocopieuse) que la graphiste a l'idée de détourner nos systèmes (mécaniques et informatiques) d'erreurs pour créer du sens. Partout, en tous chemins, nous nous heurtons à nos erreurs. D'où ce besoin, aujourd'hui, de créer des images alarmantes et désarmantes. Face à ce danseur, électrisé par des zébrures, les passants interagissent par effet cinétique, obligés pour bien voir, de se mouvoir, de se déplacer.

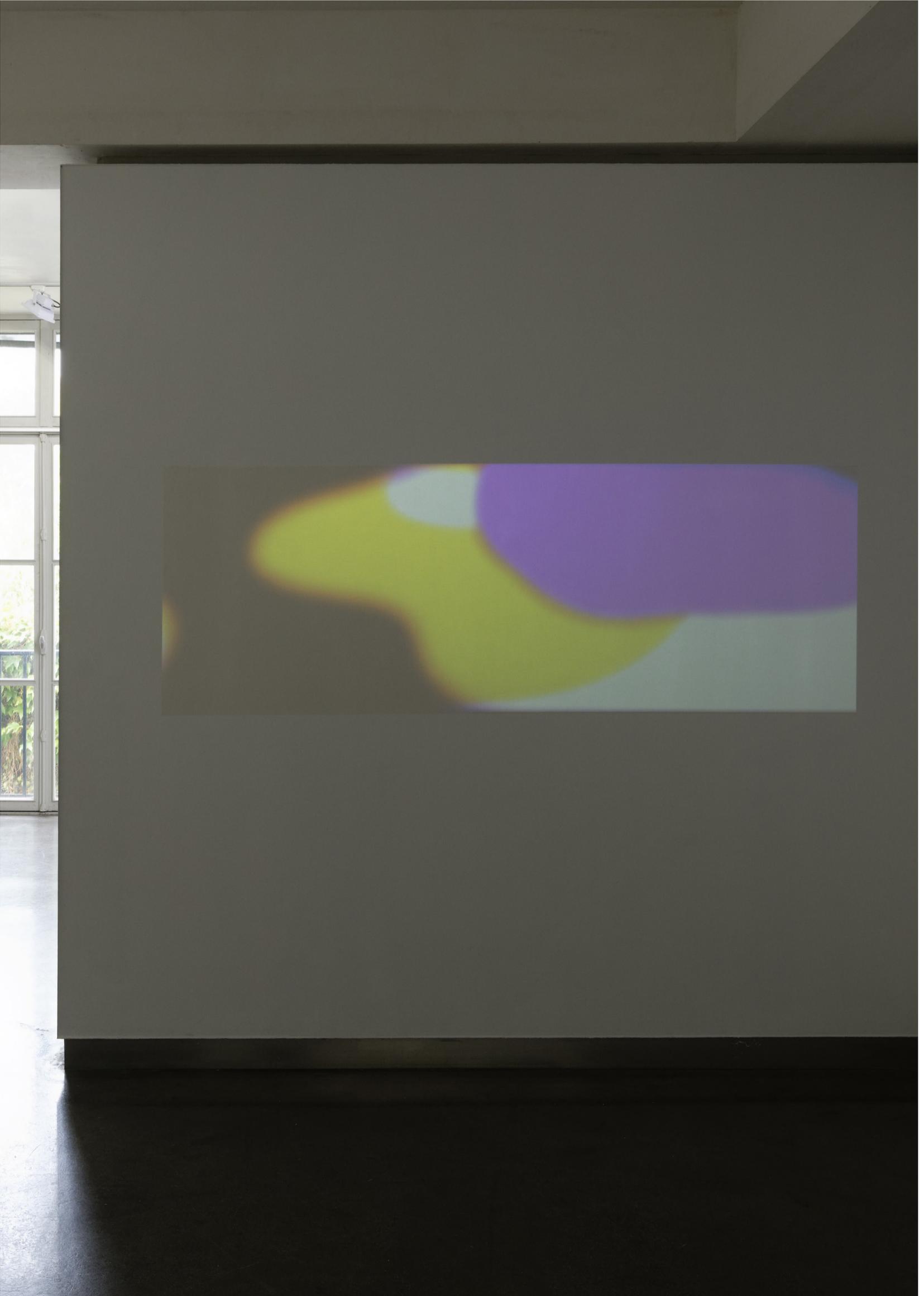
Les brochures d'institutions culturelles prises en charge par Anette Lenz sont le lieu d'une performance. Elle investit les brochures avec patience, précision : la grille informatique typographique et le registre des images. Elle reprend chacune des photos fournies par la structure. Elle crée des flous, retravaille un fond, recadre, transforme l'ensemble avec les couleurs de la saison, ainsi dirige-t-elle le regard vers un geste, une expression. L'espace de la brochure plus intime est celui de l'individu, celui des « irremplaçables⁻⁰² ». Elle y implique « les gens réels » : danseurs, personnel technique, administratif... dans l'acte culturel. Elles les dévoilent en train d'agir. Anette Lenz intervient sur les photos de spectacle et valorise ces documents, souvent

de mauvaise qualité et identiques d'une brochure de théâtre à une autre. Chaque photo acquiert une autre signification, à la fois pour elle-même (un document d'archive) et pour le spectacle. Chacun·e est distingué·e. Il faut une dose d'insensé, répondant à une extrême lucidité, pour continuer à allumer la lumière d'un phare en ce début du 21^e siècle. Certain·e·s graphistes continuent, à toutes les échelles, grâce à un ensemble collégial, à structurer un projet artistique, à orchestrer un art global, à réduire les temps d'éclipses (de la création contemporaine).



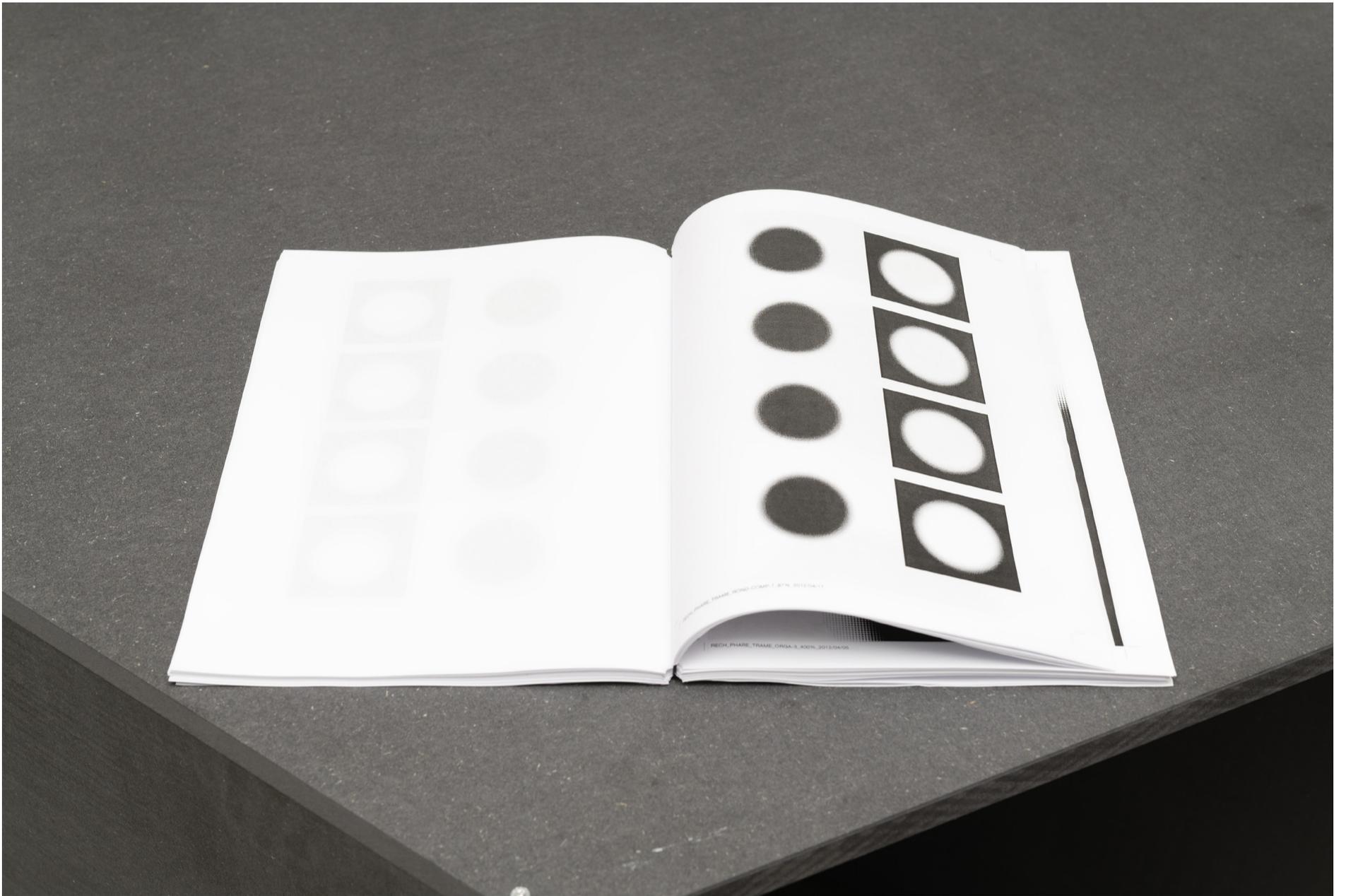














Anette Lenz

Diplômée des Arts appliqués de Munich, Anette Lenz décide de venir se confronter à la verve engagée du graphisme français en 1989, en intégrant les collectifs *Grapus*, puis *Nous travaillons Ensemble*. Très vite, elle crée son atelier. Graphiste indépendante, elle commence par développer un travail graphique pour les domaines institutionnels et culturels : Ville du Blanc-Mesnil, AFAA, Radio France, musée de La Poste, Arte... À travers la communication des théâtres (durant quatre ans au théâtre de Rungis), elle intensifie sa réflexion sur une image porteuse de sens, poétique dans la ville, pour les habitants. Avec Vincent Perrottet, elle a assuré la communication visuelle d'institutions théâtrales : la Scène nationale d'Angoulême, le Nouveau Relax Chaumont, La Filature, Scène nationale de Mulhouse et le Théâtre d'Auxerre. Penser un projet culturel, structurer une identité visuelle singulière et évolutive au cœur de l'espace public sont des enjeux qu'elle a toujours investis et qu'elle poursuit aujourd'hui avec le Frac Bourgogne, L'Onde théâtre et centre d'art. Pour le Musée des Arts Décoratifs, elle a conçu durant quatorze années un ensemble de cahiers de transmission, qui, à partir de 2013, se sont avérés être de véritables supports de diffusion de la création typographique contemporaine. Elle a notamment designé des livres de poésie et dernièrement le catalogue de l'exposition August Sander. Depuis 2008, elle enseigne à la HEAD de Genève.

MATRIOCHKA

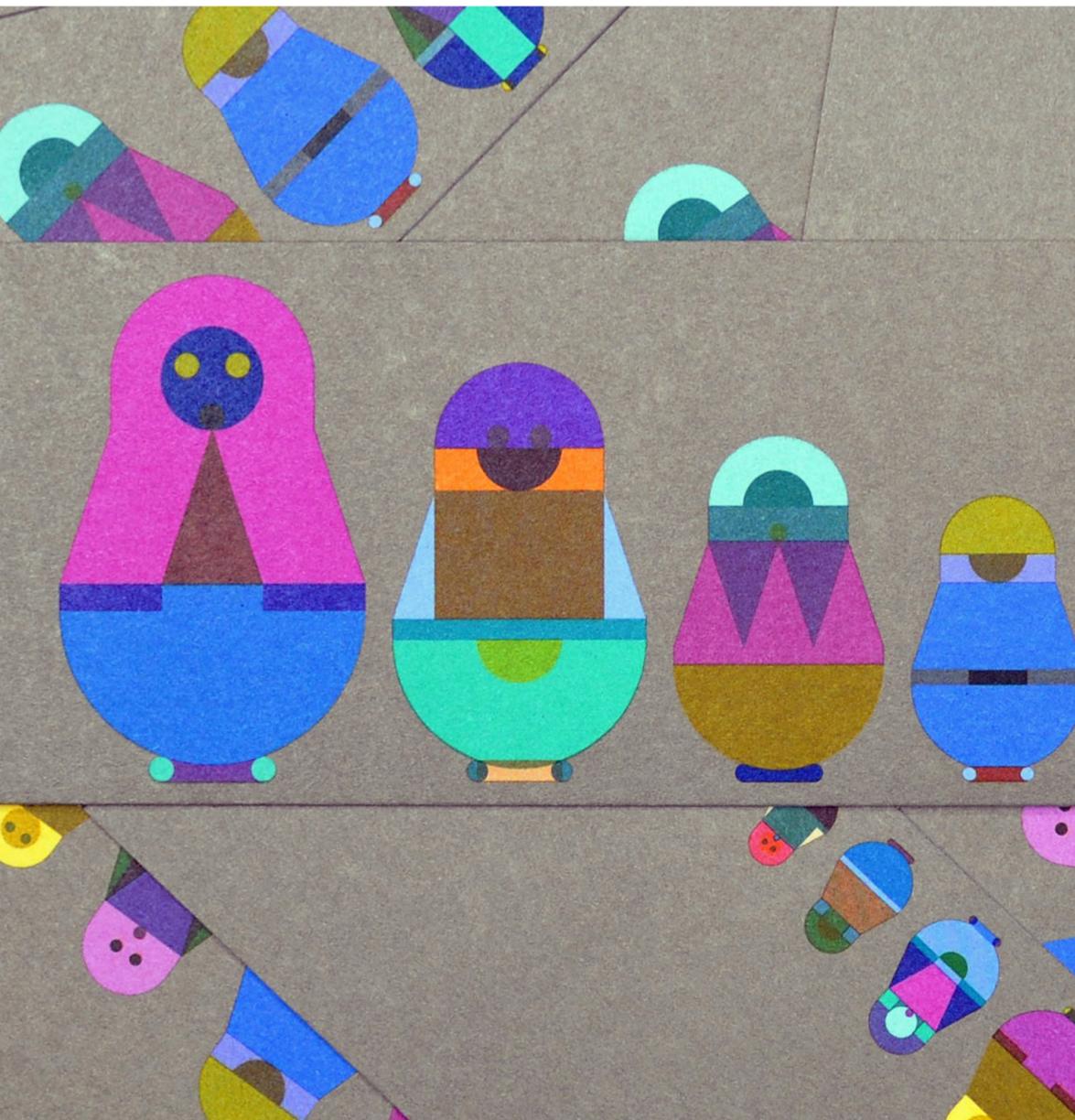
PAR FANETTE MELLIER

Matriochka tient dans le creux d'une main. Sur un bureau ou sur le devant d'une bibliothèque, l'ouvrage se dresse seul, droit, comme un oiseau chatoyant au bord de l'envol. Revêtue d'une toile tissée violette, tendue, la couverture monochrome offre une mince et tangible contre-forme. Un signe composé de deux formes pivotantes invite à l'ouverture. Le rouge tonique des pages de garde nous accueille et, sans transition, l'explication de la couverture apparaît : une matriochka stylisée nous fixe de ses yeux roses. Elle pose, héritière moderniste des avant-gardes russes. Ces artistes s'inspiraient des motifs, des couleurs des fleurs des arts populaires russes pour construire un nouveau monde (géométrique). Ils étaient particulièrement attentifs au livre comme un objet démocratique, un espace de partage entre différentes générations, différentes classes sociales.

Sur la *belle page* de gris argenté se succèdent, dans une fictive, quasi animée mise en boîtes, seize matriochka. Combien de fois, je tourne les pages pour saisir les différences, les ressemblances et les variations ? Combien de verts ? De violets ? Combien de fois j'essaie de deviner ce qu'exprime ces personnages ? Une larme ? Un œil rieur, une bonhomie heureuse ? Pourquoi un lecteur anime-t-il la moindre surface de caractères humains ? Je recommence. Je relis et relie. Et, si certaines matriochka étaient des hommes ? Un adolescent nonchalant ? Au jeu des répétitions et des changements, il s'agit de s'inventer dans les interstices d'un même moule, peu importe les costumes du genre ou les humeurs du jour. Se réinventer au fil des pages.

Dans cette succession de contenants indéfinis, se tapisse la quête de l'un et du multiple, des genres ou des troubles d'une identité, toujours en construction. À l'intérieur de soi, des autres possibles. *Matriochka* évoque des questionnements universels et profondément intimes. *Matriochka* conjugue la quête de la simplicité à l'épreuve d'une virtuosité technique. Depuis quelques temps, Fanette Mellier souhaitait réaliser un livre miniature (avec pour références en tête : la *Tiny Golden Library* de 1948 rééditée en partie chez MeMo ou encore Maurice Sendak). Sa complicité avec Alexandre Chaize des Éditions du livre et l'imprimerie Art & Caractère vont rendre l'objet possible. Au départ, la graphiste imagine plutôt un insecte -dans la logique d'*Aquarium* (Éditions du livre, 2018) — qui incarnerait par une réduction progressive une narration éditoriale synthétique. Puis, l'idée d'une matriochka surgit et s'impose. « Sa forme devenue universelle contient une narration graphique, où il n'y a plus de barrières culturelles. Elle permet de créer une tension entre le figuratif et l'abstrait. L'agencement de formes pures offre la possibilité de les articuler avec une infinité de combinaisons ». À partir de *Matriochka*, on pourrait convoquer l'ensemble du travail graphique de Fanette Mellier. Ce mini livre contient l'esprit de nombre de ses projets, les formes géométriques combinatoires et évolutives de l'identité du Parc Saint Léger (2008-2011), son expertise à chaque fois plus précise des techniques d'impression (grâce à ses collaborations avec Art & Caractère et Léopard Graphique), l'idée de cycle (*Dans la Lune*, 2013), l'union de la simplicité à la poésie où chaque élément est singulier tout en étant dans un continuum (série d'affiches *Papillon*, Une saison graphique 2013), ou encore ses formes à emboîtements, flottant au centre de la composition, laissant toujours à l'imaginaire des personnes une part active (*Lanterna Magica*, Frac MECA de Bordeaux). *Matriochka* est la quintessence de son expérience graphique. Pour les initiés, ce modèle réduit est une leçon technique. La graphiste éprouve toutes les possibilités de l'impression offset. Il suffit de changer

le pourcentage de l'une des six encres en ton direct pour créer d'autres teintes et une palette élargie. La page noire pose un calme visuel et accentue la force de la gamme colorée sur la belle page. Ce livre miniature permet à la graphiste de toucher aux limites de l'impression et de la perception. Elle révèle l'attention portée à la trame qu'un·e graphiste surveille par l'utilisation d'un coupe-fil. L'œil se confronte à ses limites et à ses habitudes. Ici, les trois dernière pages n'ont pas de trame. La graphiste joue également avec les filets de recouvrement, ils servent habituellement aux graphistes à éviter le décalage des couleurs juxtaposées à l'impression. Dans *Matriochka*, ils ont tous la même largeur. Plus la poupée se réduit, plus ils deviennent perceptibles. « L'aspect technique se met à participer à l'expressivité de la poupée ». Généralement réservée aux couvertures, la dorure à chaud est imprimée sur les pages intérieures, « c'est un défi technique à cette échelle ». Présente une page sur deux, symboliquement, « le doré saute une génération ». Il sera présent sur la dernière poupée,

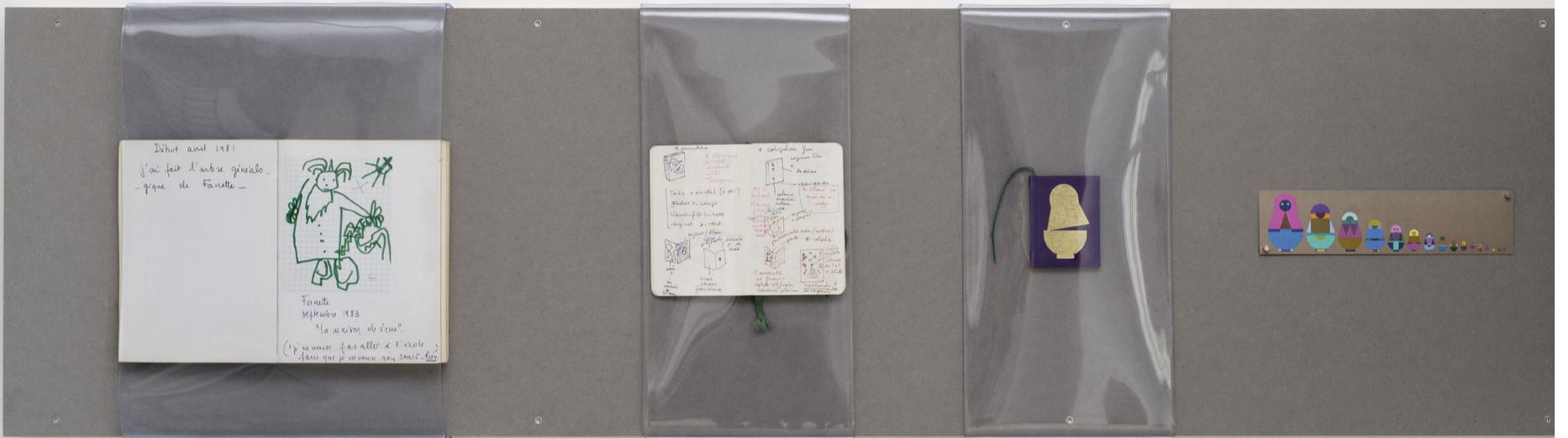


lilliputienne. La transmission est assurée : le lecteur quitte le livre avec ce scintillement doré. *Matriochka* conte une histoire de transmission (on retrouve cette fluidité pédagogique dans l'édition *Série Graphique* pour le CNAP-2015, la collection *Manuels des Éditions 369*), familiale, professionnelle, universelle et intime. Son grand-père, Henri Poncet, était poète (Fanette a réédité son recueil *L'Oiseleur*, 2016), sa mère,

graphiste en interne dans la maison d'Édition familiale (éditions Comp'Act puis ActMêm), où son père deviendra imprimeur. Dès son jeune âge, elle est immergée, avec ces passionnés de leur métier, au cœur de la chaîne graphique. Plus tard, lors de ses études à l'ENSAD, elle réalise que le métier de sa mère « peut être pratiqué de manière artistique ». *Matriochka* est dédié à sa grand-mère, Marie-Jo. « J'ai énormément reçu d'elle ». L'exposition permet de voir un de ses journaux intimes, où cette institutrice engagée, qui aimait les objets venant de pays étrangers relate sa vie « avec une forte densité émotionnelle. Elle retrace son quotidien avec des collages, des confrontations d'images étranges et fortes ». Le journal est ouvert à une page où la jeune grand-mère a collé les dessins de sa petite-fille, âgée de trois ans. Une vie se construit par, se chemine à travers, des soutiens, des regards, des attentions, décisives et insondables. Même quand les personnes disparaissent, un·e individu·e se sait soutenu·e par des regards bienveillants. Des regards roses, dorés... Des regards à l'incarnation profonde, abstraite⁻⁰¹ et à l'enveloppe maternante (quelque soit le genre de la personne).

Dans sa première version, *Matriochka* se pare de violet, de rouge (pages de garde), de vert et de rose (tranche-files), reprenant les couleurs très vives de la matriochka, que la graphiste garde dans son atelier. En ce jour de juin 2020, une deuxième édition de *Matriochka* est prévue, avec une autre palette, mais avec la même logique synthétique de combinaisons et de narration progressive. Un autre livre-boîte. Dans ses livres, disséminés dans les librairies, dans des bibliothèques, Fanette Mellier partage au plus grand nombre, le goût de l'exigence et de la continuité d'une pensée graphique⁻⁰².

— 01 La gestion des aplats des icônes orthodoxes a également nourri la construction du livre.
 — 02 Certains remettent en question la notion de graphiste auteur, mais peut-être est-elle aussi la conséquence d'une transmission, concrète et de l'ordre de la révélation, de flambeau à flambeau, de main en main. Une évidence, patiemment, au fil des épreuves, déployée.









— Fanette Mellier

Spécialiste du graphisme imprimé, Fanette Mellier répond à des commandes, parfois atypiques, dans le domaine culturel. En parallèle de ces travaux commandés, qui la confrontent à des problématiques diverses, elle s'investit dans des projets expérimentaux dans le cadre de résidences, cartes blanches et expositions. Ces travaux spécifiques, parfois menés avec d'autres créateurs (écrivains, scénographes, artistes...), lui permettent de questionner librement des notions fondamentales du design graphique : typographie, couleur, fabrication, relation à l'espace public... Sa démarche peut être définie comme une exploration poétique des techniques industrielles d'impression, en écho au contexte intellectuel, culturel et social de chaque projet.

TRANSCRIPTION GRAPHIQUE DES RÊVES MARTIENS DE DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER PAR MARIE PROYART

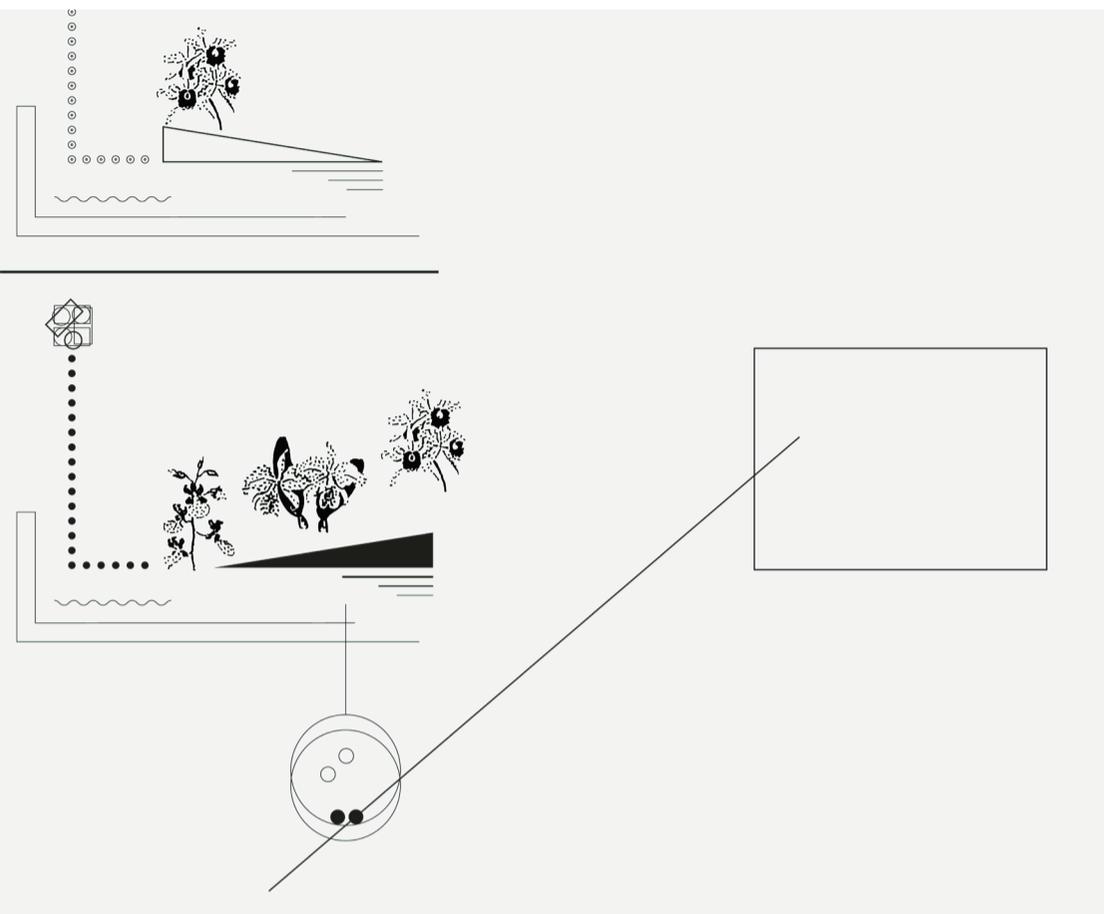
Septembre 2009, Marie Proyart collabore pour la première fois avec Dominique Gonzalez-Foerster à la fondation DIA à New York : la graphiste déploie une composition typographique de quatorze mètres, mise en scène évoquant trois univers (océanique, désertique et tropical) à partir de citations littéraires sélectionnées par l'artiste. La graphiste, experte en design éditorial se confronte à une nouvelle dimension, l'espace du mur. Trois ans plus tard, à Berlin, elle compose typographiquement la pièce *Old Dream* (en utilisant le caractère typographique l'Albertus de Berthold Wolpe). En 2015, Marie Proyart prend en charge le catalogue de l'exposition *Dominique Gonzalez-Foerster 1887-2058* pour les Éditions du Centre Pompidou, importante monographie personnelle de l'artiste, sous la direction d'Emma Lavigne. Le parti pris graphique est étonnant tout en étant en parfaite résonance avec l'œuvre. Dans cet objet de grand format, le texte et les images

coulent comme le déroulé vertical d'une pellicule de film, comme un fil chronologique infini. L'iconographie est organisée, non pas selon la chronologie des œuvres mais selon celle des références que chaque œuvre mobilise. « Les trente années de travail de *Dominique Gonzalez-Foerster* se ré-organisent à partir d'une chronologie imaginaire. C'est donc une relecture de l'œuvre, une transformation et une interprétation. Mais cette transformation s'effectue à partir d'un imaginaire qui est le sien, à partir d'une idée que Dominique aurait pu avoir. » Cette chronologie fictive -comme l'évoque le titre de l'ouvrage- a notamment pour incidence de créer des confrontations singulières : par exemple, la photographie d'une installation datant de 2000 (*Tapis de lecture* (orange)) côtoie la reproduction d'une œuvre de 1984 (*Bibliothèque*)⁻⁰¹. Toutes les images d'œuvres sont reproduites en noir et blanc jusqu'à la page 37 où figure une performance, *M.2062*, dans laquelle l'artiste incarne un personnage des années 40 (*Le Garçon aux cheveux verts*, un film de Joseph Losey de 1948). Les images sont reproduites en couleurs à partir de ce moment-là car c'est la décennie où le cinéma passe en couleur. Au plus près de la logique de DGF, passé, présent, futur se mêlent. L'objet est pensé pour traduire cette tension entre les époques. La mise en forme classique est contrebalancée par le choix d'un papier brillant évoquant l'univers des magazines. Le choix de caractères prolonge cette ambivalence temporelle : l'Eldorado⁻⁰² (pour la composition des essais) apporte une connotation fantastique propre au passé alors que la modernité est introduite par les chiffres de l'Architype de Jan Tschischold (1929) utilisés pour les titres de parties. Cette tension créée par la rencontre de ces différents éléments transporte ce catalogue dans le futur. L'ensemble prend une forme fictionnelle non littéraire, non autoritaire, un entre-deux activant la réflexion. « C'est plutôt une façon de générer un récit et donc d'amplifier l'importance de l'interprétation » dirait DGF⁻⁰³. En 2019, Dominique Gonzalez-Foerster confie à la graphiste

— 01 *Dominique Gonzalez-Foerster, 1887-2058* sous la direction d'Emma Lavigne, Éditions du Centre Pompidou, 2015 p.94.

— 02 Dessiné en 1953 par William Addison Dwiggins, re-développé dans les années 1990 par David Berlow, Tobias Frere-Jones et Tom Rickner.

— 03 *op.cit.*, p.191.



la retranscription graphique de ses rêves martiens, « Martian Dreams Ensemble » pour la galerie Zeitgenössische Kunst de Leipzig. Elle souhaite les voir reproduits sur des murs de l'exposition sous forme de prise de notes martiennes. Marie Proyart intervient également à d'autres niveaux (la création d'une moquette pour le sol de l'exposition, l'habillage graphique d'une façade du bâtiment ainsi que la signalétique

de l'exposition). Pour l'artiste, le media exposition doit se concevoir comme une plate-forme collaborative, avec des moments partagés. Pour cet ensemble martien, le travail de Marie Proyart est une élaboration patiente, à la fois conceptuelle et graphique. Il faut, pour en saisir la portée et les enjeux, le mettre en parallèle avec les expérimentations des avant-gardes qui construisaient des formes abstraites et de nouveaux alphabets. D'ailleurs, la graphiste s'entoure de livres (comme pour chaque projet) et particulièrement de la première édition du *Pioneers of modern typography* d'Herbert Spencer⁻⁰⁴, et regarde plus précisément, les propositions des avant-gardes polonaises (Henryk Berlewi, Teresa Zarnower).

Depuis son apprentissage à la Werkplaats avec notamment Armand Mevis, la question du langage est au cœur de sa pratique. Dans les livres qu'elle met en page, elle confronte souvent différentes voix avec pour dessein, une mise en forme ajustée et sincère de la pensée des autres. « Il faut essayer de donner une voix honnête aux choses

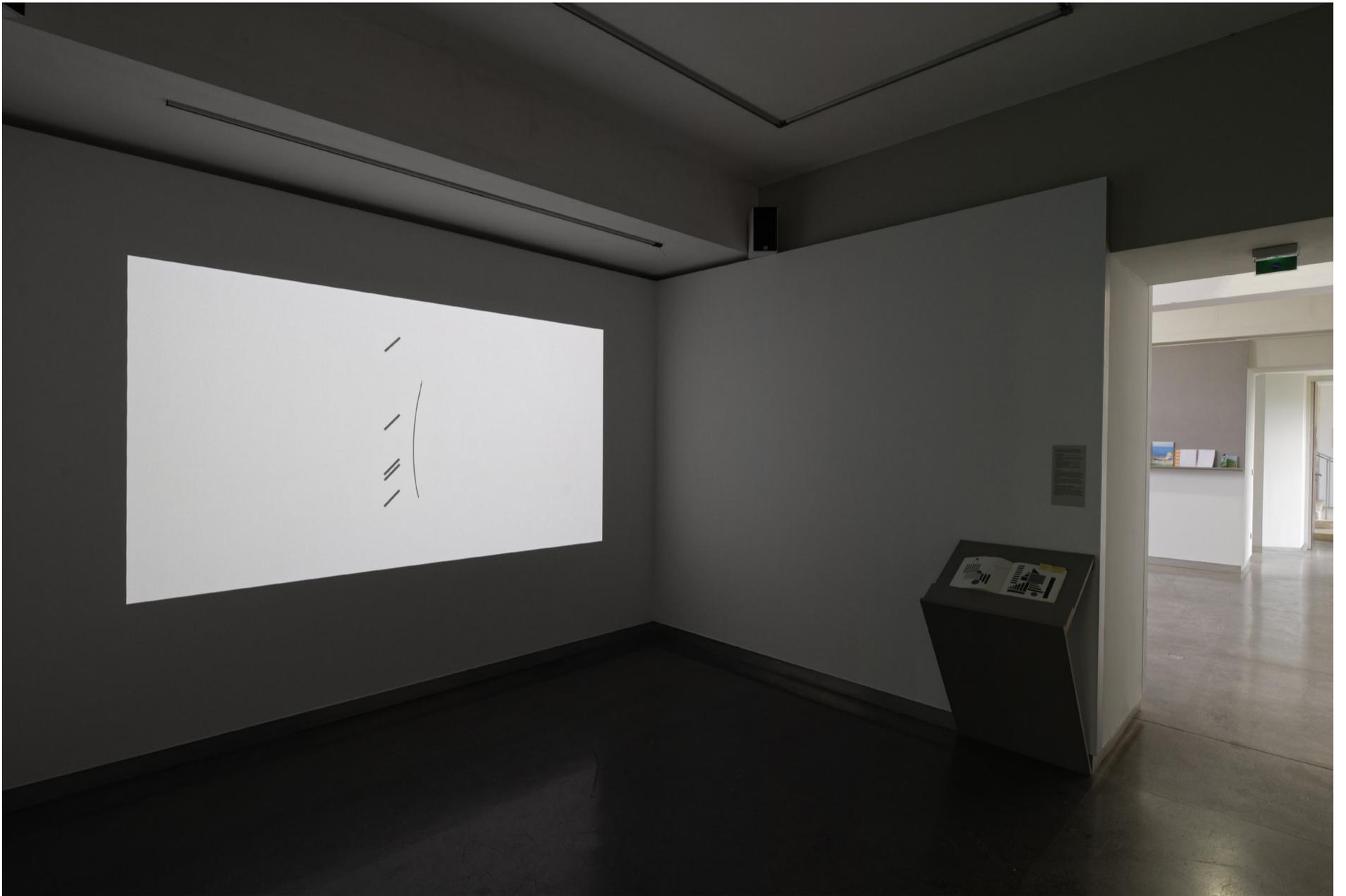
(éléments, textes) qu'on manipule », « révéler d'où viennent les choses ». Très subtilement, elle rend visible le travail qui se construit et cela nécessite parfois de « remettre en question la nature de l'œuvre ». Son ambition est de redonner toute son intensité et la singularité à chaque acte de lecture. La graphiste a étudié et a été interpellée par la traduction typographique opérée par l'artiste Richard Hamilton pour les notes de la *Boîte verte* de Marcel Duchamp en 1960. Les rêves martiens nécessitent un autre genre de déchiffrement, il faut inventer des formes et dépasser cette logique de traduction, car il faut s'approprier la pensée et ce qui est insaisissable, les rêves d'une autre.

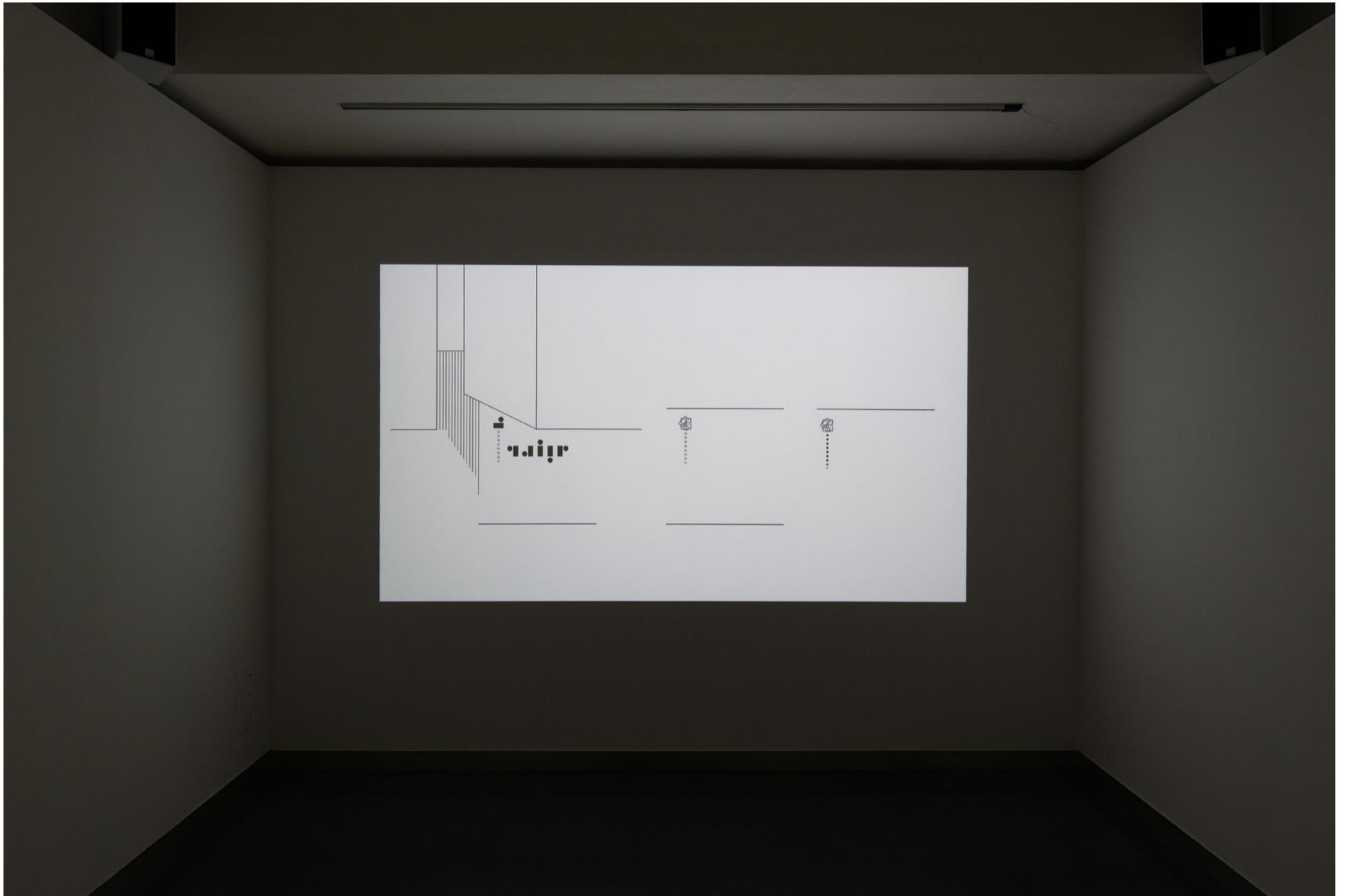
« J'aime m'immerger entièrement dans un projet. Je lis beaucoup, je parle avec l'artiste, je rentre dans la logique de l'autre. Cela conforte mes intuitions ». Graphiquement, « les compositions des rêves n'ont rien de spectaculaires » et ceci concorde avec l'œuvre de DGF, qui compose un ensemble protéiforme, sans style identifiable, jouant ainsi avec ses identités multiples qu'elle met en abîme et dissout constamment. Les transcriptions typographiques de Marie Proyart resserrent l'éparpillement esthétique voulu par l'artiste et en proposent une exploration éditoriale ou murale dans un déploiement typographique, un paysage indiciel à traverser. Fondamentalement, elles partagent un questionnement commun sur les paradoxes de la concrétisation et de l'effacement de l'acte créatif.

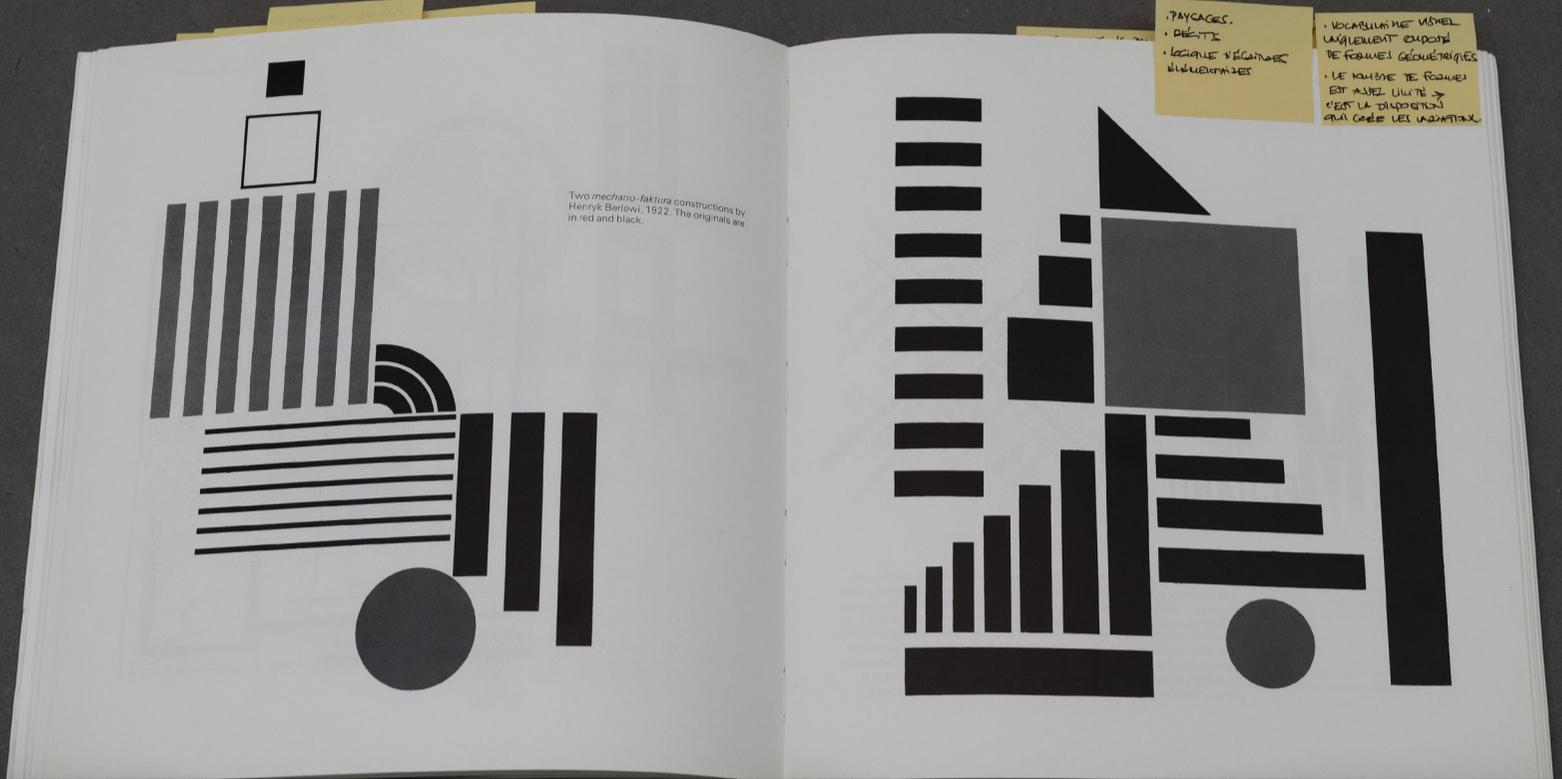
DGF écrit trois types de rêves, les rêves terriens, les rêves martiens, les rêves d'une espèce mathématique. Au fil des échanges avec l'artiste et à la lecture de références littéraires (*Les Chroniques Martiennes* de Ray Bradbury ou *Glissement de temps sur Mars* de P.K. Dick) les trois logiques de rêves (et donc de pensées) se précisent. Les rêves martiens se développent autour de l'idée que, pour les Martiens, les relations entre les éléments, priment sur la forme. La logique mathématique est plus difficile à traduire car elle demande d'occulter nos réflexes de conceptualisation humaine. « Il ne fallait pas se poser une question

de légitimité scientifique ». Pour chacun des trois genres de rêves, Marie Proyart imagine des règles de traduction, cherche des logiques de représentation. Elle écarte le réflexe terrien de la création d'un alphabet. Elle veut rendre visible une vibration, à l'image de la réalité des rêves où tout est flou, tout se superpose. « Dans un rêve, tout est flottement mais par moment le souvenir d'un rêve peut prendre la forme d'une image dont la précision est fulgurante. » Un équilibre est recherché pour évoquer un élément de narration et le suggérer, sans jamais tomber dans l'illustratif. La graphiste imagine plusieurs temporalités, des hiérarchies et des zones différentes, mais tout peut être visible immédiatement, procurant une impression de diffus, d'un espace où rien n'est figé.

« Inventer une écriture, c'est quelque chose de vertigineux. Il faut entrer complètement dans une logique qu'on construit de toutes pièces ».







— Marie Proyart

Marie Proyart est diplômée du Master de la Werkplaats Typografie (Arnhem, Pays-Bas). Elle exerce son activité de manière indépendante à Paris en intervenant essentiellement dans le domaine culturel et plus particulièrement sur des projets d'édition (dont *Anthologie des aires de jeux au Japon* et *Anthologie. Aires de jeux d'artistes*). Elle a travaillé avec des institutions telles que le Frac Île-de-France/Le Plateau, le Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, le Centre Pompidou, le Centre d'art contemporain de l'Onde, La Villa Arson, Bétonsalon, le Centre national des arts plastiques, La Galerie, Centre d'art de Noisy-le-Sec, Le Creux de l'enfer et collabore régulièrement avec des artistes et des commissaires d'exposition. Avec Jean-Marie Courant, elle fonde en 2015 le studio Catalogue Général. C'est la lecture, sous toutes ses formes, qui est au centre de leur pratique. D'abord à l'ESAD de Reims (2010 à 2015), Marie Proyart enseigne depuis 2015 à l'EESAB de Rennes.

PROPOSITIONS DE UNES POUR LIBÉRATION ET ATTICA USA 1971 PAR SUSANNA SHANNON

Susanna Shannon chahute la logique d'un projet par graphiste. Après différents entretiens, il semblait incongru de se focaliser uniquement sur un seul projet tant la pratique de Susana Shannon est continue, inextinguible. Elle maquette. Elle compose des colonnes. Elle tombe des pages. Elle structure les faits, les mots et les maux de l'actualité incessante. Serait-il, un jour, possible de rassembler toutes les pages qu'elle a mises en forme? Ce serait vertigineux; et épuisant de suivre sa cadence, ses successions de pages, de doubles pages, de Unes. Petit à petit, le prisme du temps prendrait une dimension obsédante. La direction artistique de presse exige une temporalité (de recherche) quotidienne, hebdomadaire, mensuelle, plus précisément un laps de temps écourté à l'intérieur de ces séquences. Une fois les sujets choisis, la graphiste n'a que quelques heures pour assembler une Une. Dans l'espace de Susanna Shannon, il ne s'agit pas de s'immerger dans l'étirement du temps de la recherche, mais d'être absorbé par l'immédiateté. Susanna Shannon répond à l'évènement, immédiatement. Souvent, du tac au tac. Une graphiste dompte, brusque le temps. Cette salle évoquera l'urgence. La réalité des faits, des évènements, les sommes de pages, les sommaires sont les guides de cette démesure. Dater, paginer, chiffrer.

Les quatre murs se répondent. Ils parlent de différentes formes de célérité.
 Une temporalité brève : chaque jour sur deux mois, plus de 200 propositions : les Unes de Libération.

Une temporalité longue : deux ans et plus de 356 pages pour le catalogue de l'exposition, *Attica 1971*.

Une temporalité multiple, enchevêtrée : une sélection par sommaires ou chiffres d'un prélèvement (microscopique) de son travail.

Une temporalité annuelle, mais au jour le jour : un agenda d'Irrégulomadaire.



**MOHAMED
MERAH**

LE PARCOURS DE LA HAINE



and this couldsubhead
 that could go here this
 could be more textthat
 could say more about and
 this couldsubhead that
 could go here this could
 be more textthat could say
 more about this and that
 an d the person and his
 life. then the rest could be
 inside and it could be like
 this and that an d.

and this couldsubhead
 that could go here this
 could be more textthat
 could say more about and
 this couldsubhead that
 could go here this could
 be more textthat could say
 more about this and that
 an d the person and his
 life. then the rest could be
 inside and it could be like
 this and that an d.

PAGE 22



LES UNES, LIBÉRATION

Directrice artistique de presse, qui a, pensé et construit de nouvelles formules⁻⁰¹, Susanna Shannon est contactée par la direction de Libération notamment par Nicolas Demorand, en tant que conseillère artistique pour dynamiser les Unes de Libération durant deux mois, en mars et avril 2012, en pleine élection présidentielle. Elle décide de venir tous les jours au sein de la rédaction, au cœur de l'équipe et de ses différents services pour en prendre le pouls et témoigner de sa méthode. Elle assiste aux deux réunions des chefs de service le matin. L'éditorial enclenche la mécanique graphique. L'après-midi, elle compose des Unes. Elle soumet différentes propositions à la discussion et à l'œil de la DA interne et de la rédaction en chef. Les maquettistes finalisent le montage qui partira en impression. Elle travaille à partir de prises de vues concédées par le service photo et compose avec du faux texte. Le texte final sera directement écrit sur l'épreuve. « Dans une rédaction, nous sommes tous au service des uns et des autres. Tout témoigne d'une logique collective. » Son intervention se centre sur le processus. Le parti pris est de « provoquer un questionnement », de « dialoguer avec les DA » (sans prendre leur place).

Le jeudi 22 mars 2012, la Une porte sur Mohamed Merah, la DA choisit « une photo « doc », de mauvaise qualité, mais dotée d'une bonne expressivité » et protège l'identité derrière la typo. Il faut penser la force de frappe visuelle et la bienveillance. Pour la couverture du lundi 7 mai, la DA met en relation le nouveau président avec le mot -peu clinquant - « Normal ». Ses compositions testent des interactions non timorées avec les éléments: la main du président se mêle au logo de Libération. La Une imprimée sera davantage calée. « Caler » un maître mot qui permet de regarder précisément les pages de Susanna Shannon. Pour elle, il peut y avoir une croyance, voire une soumission à « caler ». Si rien n'est sacrifié au message, ses compositions ne cherchent pas la résolution parfaite. Les Unes ont besoin d'être mobiles.

Tout est sous-tension dans ses compositions. Elles provoquent du mouvement qu'on pourrait associer au déséquilibre, à l'inconfort visuel. Subtilement, se glisse la réalité de l'instabilité de l'information. Pour Robert Darnton, défenseur du livre et de la conservation des journaux papier, « la nouvelle n'est pas ce qui s'est passé mais un récit de ce qui s'est passé⁻⁰². » Il précise « je crois que les journaux doivent être lus pour s'informer sur la façon dont les contemporains ont interprété les événements plutôt que comme une connaissance fiable de ces mêmes événements⁻⁰³ ». La force plastique des Unes de Susanna Shannon vient aussi de leur positionnement politique. Elle ne police pas un cadre de lecture pseudo-neutralisant. Ses pages ouvrent et appellent à une pensée chahutante, distanciée. Ses Unes défient à la lecture. Elles participent au faire débat. Pour autant, « un designer de pages est là pour publier des informations et des idées ». À la fin des deux mois, les ventes du journal ont augmenté et la DA imprime vingt bottins (format A4) avec toutes ses propositions, comme indiqué dans son contrat de travail.

Susanna Shannon a grandi, entourée de presse, son père était journaliste. « J'ai suivi des études d'art, mais l'approche était très conceptuelle à cette époque ». Pour Susanna Shannon, intégrer l'univers de la presse, c'est choisir l'engagement et l'indépendance. « J'ai voulu faire ce métier de garçon, avec des machines et des horaires de nuit ». Elle a débuté en 1981 à Libération en tant que monteuse. Le quotidien à l'époque utilisait du Franklin Gothic Extra Condensed et le Times New Roman, deux caractères typographiques liés à l'imprimerie presse qu'elle privilégiera toute sa carrière. « Des caractères hyper droits au but ! » Elle sait par ailleurs qu'un quotidien exige une résistance physique. Elle en connaît les logiques de fabrication et apprécie, dès que possible, de pouvoir jouer avec les trames, ces grilles à la perception.

ATTICA 1971

la mutinerie d'*Attica* est un soulèvement de prisonniers du centre correctionnel d'*Attica* dans l'État de New York qui survint entre le 9 et le 13 septembre 1971, dans un climat d'opposition au racisme et dont la répression causera la mort de 39 personnes. Susanna Shannon a quatorze ans lorsqu'elle découvre à la télévision les images de ces morts dans son propre pays. Elle vient juste de revenir à New York avec ses parents, son père était correspondant politique en poste au Japon, couvrant la guerre du Vietnam. Presque trente ans plus tard, elle a en charge la conception graphique de l'ouvrage coordonné par Philippe Artières avec les éditions du Point du Jour, prolongement de l'exposition au centre d'art de Cherbourg.

« C'est le plus grand des sujets ».

La documentation, les textes et l'iconographie sont remarquables, ils composent une polyphonie interrogeant la notion de soulèvement. La conception de l'ouvrage prendra deux ans. Susanna Shannon monte les pages, l'éditeur à ses côtés.
« Le design éditorial est un travail



ENSEMBLE. » Évidemment, la mise en page fait écho aux journaux, par sa structuration en colonnes, la densité du texte et également l'usage de la typographie ATS News n°2. Chaque chapitre est rythmé par une logique de narration différente, car à travers chacun, la graphiste laisse s'exprimer la matière iconographique. Couvertures et pages de gardes sont investies d'informations, de faits, (sauf une double page blanche imposée par l'éditeur). Une cadence impitoyable, historique, nécessaire. *Attica* évoque la réalité des quatre murs, tout est contraint, sans véritable espace de respiration. Faire le mur pour un·e graphiste c'est étaler ses chemins de fer et percevoir une logique d'ensemble. La grille d'*Attica* est imparable.

Susanna Shannon parle souvent de son admiration pour le graphiste anglais David King - il lui appris l'effet transe que procure l'action de monter des pages » - et cite en référence la mise en page de la biographie photographique sur Mohammed Ali, *I am the King* (1975). *Attica* est peut-être son objet *king*.

IRRÉGULOMADAIRE

est le nom donné à une association

et à une production éditée par celle-ci. L'aventure

est collective et hautement personnelle⁻⁰⁴. Depuis 1998, *Irrégulomadaire* prend l'apparence d'un agenda⁻⁰⁵ que la graphiste édite chaque année avec l'association. La graphiste y éparpille ses photos, les phrases qu'elle cueille et qu'elle consigne durant ses déplacements, au jour le jour, durant l'année précédente. C'est à la fois un espace plastique, technique (elle y révèle son attention à la fabrication et son sens warholien de la trame, elle travaille souvent avec le photographe François Kayat) et un territoire de recherche, quasi sociologique, quasi dans un esprit de dérive situationniste. Elle y assemble son goût des mots, des trouvailles vernaculaires, de formules cinglantes, étincelles de provocations et d'intelligence. *Irrégulomadaire* pourrait se résumer à un paysage - quête - enquête sur et à travers le quotidien. Elle y

— 04 Fondé en 1989 avec Jean-Charles Depaule, puis Igor François et Martin Depaule, et Jérôme Saint-Loubert Bié. Le nom « Irrégulomadaire » est une création de Jérôme Oudin.

— 05 L'agenda contient 256 pages: une photo imprimée en quadrichromie par semaine suivie d'une double page de typo chaque année différente.

dévoile sa « fascination pour ce qui est au bord de l'obsolescence », son attraction magnétique pour la typographie. Mais : elle ne le pose pas comme un livre (d'artiste). Elle invite l'acquéreur à venir en déranger la logique, y laisser brouillons, mots, rdv, traces. Elle offre ses recherches dans une forme humble, populaire, réappropriable. Au final, elle brave un acte perturbant : faire son journal entre les compositions d'une autre. Provoquer un dialogue et des échanges, constamment.

MAQUETTES

cette sélection de sommaires, de pages, d'Unes parlent des maquettes de Shannon qu'elle qualifie souvent de « zazou ». Elles sont extrêmement claires, lisibles. Chaque colonne, titrage, chaque bloc fluidifie l'information. L'ambiance typographique est généralement marquée par des typographies linéales, avec ses sept manières de distinguer un texte. Hyper structurées, hyper organisées, jamais figées, jamais résignées.

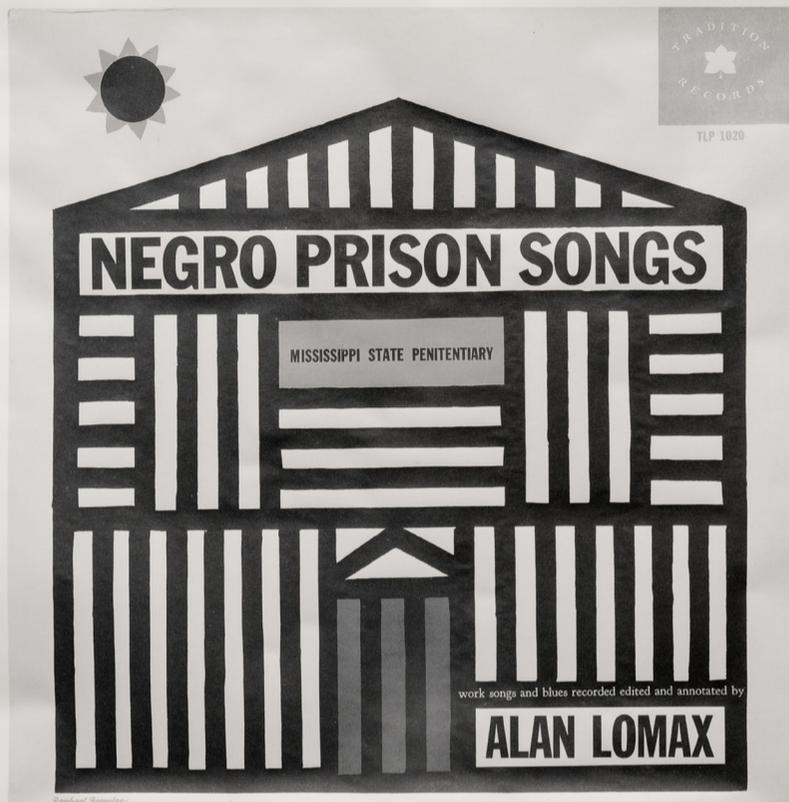




aux victimes de la répression brutale du soulèvement. Pourtant, la protestation musicale contre l'enfermement carcéral dont les Noirs sont les premières victimes n'est pas réductible à ce seul épisode emblématique. Longtemps après les faits, en 2016, le jazzman et militant noir Archie Shepp se rappelle : « Nous étions au courant de ce qui se passait dans les prisons. La mort de George Jackson nous a bouleversés. Mais la situation dans les prisons était bien connue⁷⁴. »

Les morceaux déjà évoqués et ceux qui vont suivre indiquent qu'Attica est autant un point d'arrivée que l'événement déclencheur d'une protestation dans le domaine des musiques populaires, qui n'avait fait en réalité que s'amplifier depuis le Mouvement des droits civiques dans les années 1950. Si l'association de la musique et de la politique est bien un élément clé de la lecture politique de la décennie 1960 aux États-Unis, c'est néanmoins cette évidence, sédimentée dans l'imaginaire collectif, qu'il faut aujourd'hui questionner. Les musiques de blues, gospel, folk, rock, free jazz, soul, funk, ou encore le *spoken word*, sous une apparente unité (la musique du peuple contre la politique des puissants), proposent toutes des formulations différentes — et bien souvent antagonistes — de leur articulation à la contestation. Si la visibilité médiatique de la contre-culture a effectivement pu donner le sentiment d'une homogénéité des luttes, la réalité de cette protestation pourrait bien s'avérer plus complexe qu'un mouvement ouvrant à l'unisson autour d'une cause commune. Comme le remarque Andy Bennett :

« Non seulement des gens venant d'une grande variété de groupes sociaux et culturels s'impliquèrent dans la contre-culture, mais le terme même de contre-culture était, en réalité, un mot fourre-tout qui renvoyait à un ensemble informe d'activités et d'idéologies qui ne trouva une voix commune que pendant une courte période à la fin des années 1960⁷⁵. »

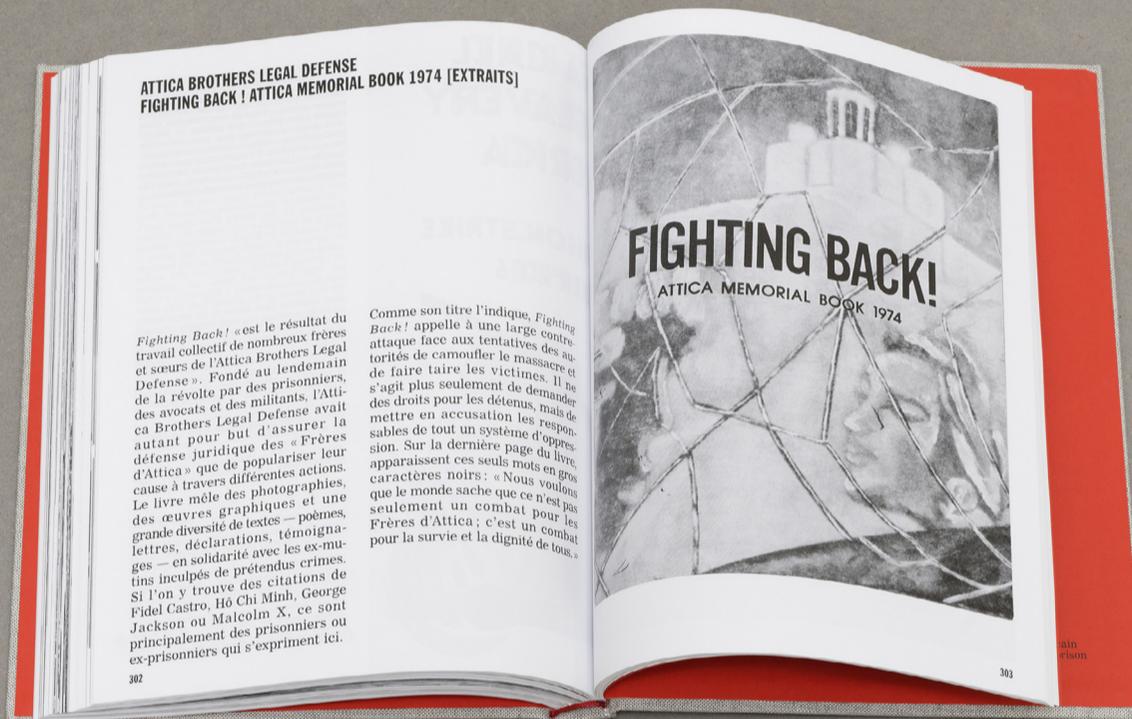


Pochette de l'album *Negro Prison Songs Mississippi State Penitentiary*, 1958

LA PRISON, LIEU D'AUTENTICITE : DES "WORK SONGS" AUX DROITS CIVIQUES

Proposer une archéologie des liens entre la contestation et les musiques populaires autour du thème de la prison implique de remonter aux gospels, aux *prison songs* et aux *work songs*, aux ballades et aux blues qui circulaient, surtout depuis la fin du XIX^e siècle, assez souvent au-delà de leurs frontières ethnoculturelles d'origine. Les récits d'emprisonnement et d'exécution, les figures mythiques — ouvriers et criminels, domestiques et maquereaux —, ardemment attachés à leur liberté et fatalement confrontés à l'autorité, sont récurrents dans ces chansons : citons les sagas tragiques de John Hardy, John Henry, Stagger Lee ou de la « Maid Freed from the Gallows ». Ce répertoire alimenta les différents *revivals* folk au cours du XX^e siècle. Dans les années 1930, musiciens et promoteurs du folk — dont le Parti communiste américain — mirent en avant des chansons, des personnalités et des usages issus des traditions euro- et africaines-américaines, d'abord dans une visée patrimoniale, pour parfois ensuite les politiser dans le contexte des luttes sociales de l'époque. Le chanteur noir Lead Belly fut ainsi « découvert » par le collecteur John Lomax en 1933 à l'Angola Prison Farm, près de Baton-Rouge, en Louisiane, où il avait été une énième fois incarcéré pour tentative d'homicide. Travaillant pour le compte de la Bibliothèque du Congrès, Lomax et son fils Alan l'enregistrèrent sur place ; après sa libération accélérée grâce à lui, John devint son imprésario et le fit connaître des milieux intellectuels et militants du *revival* folk et du « front culturel »⁷⁶. Les concerts de Lead Belly aux côtés par exemple de Woodie Guthrie témoignent de la convergence des luttes radicales chez les artistes et intellectuels noirs et blancs. Lead Belly donnait à ces élites urbaines politisées non













Susanna Shannon

Dès ses études au London College of Printing et un apprentissage déterminant du métier avec David King, Susanna Shannon (Washington DC, 1957) décide d'une pratique engagée, dans l'ici et le maintenant et témoigne d'une attention soutenue à la typographie. Ce sera le début d'une remarquable carrière dans le design éditorial. Elle fonde en 1991, à Paris, design dept, bureau de design graphique indépendant. Directrice artistique et consultante dans la presse, elle a réalisé une cinquantaine de nouvelles formules de presse pour *L'Expansion*, *Les Inrockuptibles*, *L'Express Styles*, *Libération* et pour des villes ou des institutions; mais également pour des revues spécialisées comme *Eav*, publication annuelle de l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles ou *if*, revue de poésie contemporaine. Elle a designé des catalogues d'art contemporain pour le Centre Pompidou (*Joseph Beuys; Le temps, vite; L'informe; Elles@ centre Pompidou...*), pour le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (*Bertrand Lavier, Crumb...*), ainsi qu'une centaine de couvertures de livres pour les éditions Les Empêcheurs de penser en rond. Elle intervient également sur des identités visuelles (Institut pour la ville en mouvement) ou pour penser l'espace graphique des expositions. Elle enseigne le design éditorial depuis 2001, ces dernières années à l'ENSA Villa Arson, où elle a développé le projet *Pierre-Jo*. Comme pour *La Life* (journal du Festival du graphisme, 2012-2013), il s'agit d'immerger des étudiants dans le rythme et la pensée de la conception d'une page, d'un journal.

HABILLAGES ÉVÉNEMENTIELS ET GÉNÉRIQUES POUR ARTE PAR SYLVIA TOURNERIE

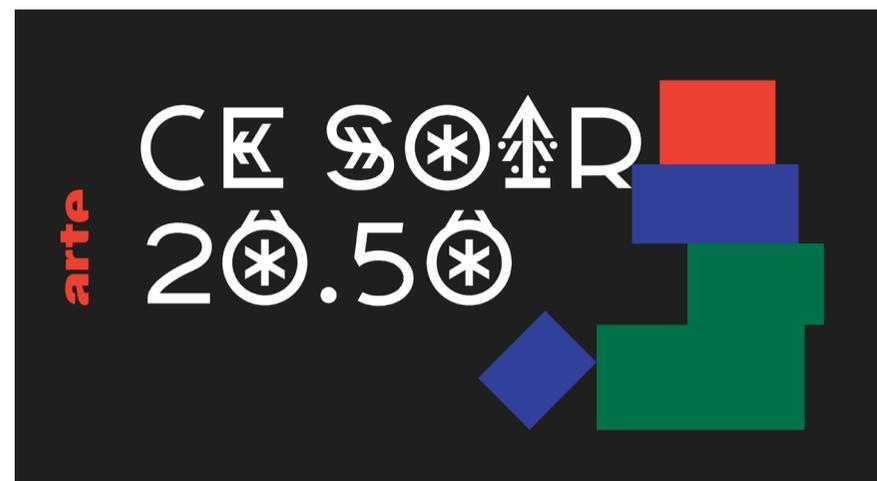
Quelques secondes, le temps d'être saisi par une boucle entêtante, un déroulé typographique, un flot concentré de formes allègres aux tons vifs, une virevolte ou une dramaturgie. Quelques secondes minutées, informant du programme ou d'une thématique à venir. Depuis 2013, Sylvia Tournerie conçoit et réalise pour la chaîne Arte des habillages événementiels (habillage de la programmation d'été « Summers », de la programmation d'hiver « Winter of ... », des fêtes de fin d'année depuis 2016, journée internationale des droits des femmes, Viva Verdi!, Winter of Moon etc.) et des génériques (Lucarne, le zapping « ailleurs en Europe »). Elle livre, régulièrement, à la chaîne franco-allemande de courtes séquences animées, pensées dans des variations et des formats différents et répondant à un cahier des charges fonctionnel, contraint, qui lui ont, notamment valu d'être récompensée par ses pairs, le club des DA ou lors du festival allemand Eyes & Ears⁻⁰¹. Choisir dans la production de Sylvia Tournerie de mettre sous les feux de la rampe ce qu'elle conçoit pour Arte pourrait paraître démagogique (c'est la face la plus grand public de son travail), mais ce qu'elle crée pour Arte par l'intensité de ses recherches ne déroge en rien à ce qu'elle met en place pour des commandes plus spécialisées,

notamment pour des labels indépendants de musique. Le temps accordé aux recherches est le cœur invariant d'une relation d'un·e graphiste au monde. Pour ces quelques secondes, la graphiste peut s'engouffrer dans la construction de tout un univers

graphique. Sylvia Tournerie a replongé dans ses disques durs pour nous permettre d'avoir accès à ses essais, ses inspirations, pour nous faire traverser l'écran et saisir ses modes opératoires.

« Ce que j'aime c'est me perdre, sans m'auto-censurer », alors, le temps de la recherche devient un puits sans fond. Certains projets viennent avec évidence, d'autres exigent davantage de temps et « sont facturés à perte ». La phase recherche coïncide avec des « espace-temps de solitude, où je manipule des formes, comme s'il s'agissait de minicages. Je ne travaille jamais avec une intention clairement définie que je réaliserai. Je me mets dans mes outils, souvent directement entre Illustrator et After Effects. J'essaie, je travaille une typographie, je tente d'y intégrer le mouvement. Je peux animer manuellement et avoir cinquante *layout* ». La graphiste aime être seule face à ses instruments, dont elle cherche artisanalement, la puissance. Parfois, elle isole un élément et celui-ci deviendra l'élément moteur.

Il peut arriver que Sylvia Tournerie débute par la recherche d'un extrait sonore qu'elle animera. Ainsi de l'habillage de *Viva Verdi!* « Je recherche un format pop dans le classique, des séquences de 30 secondes (durée d'une bande annonce) avec un début et une fin ». Parfois, elle hésite entre deux ou trois extraits, elle construit une animation sur un son et l'essaie sur un autre et se rend compte que l'association fonctionne mieux. Sylvia Tournerie poursuit une ligne de construction graphique, provoquant le hasard et l'accident. Le « lâcher-prise » permet



de faire émerger des productions inattendues. Cette attitude rejoint la pratique du collage : accorder une image avec un son, puis la coller sur un autre et voir qu'un résultat non pré-défini peut résonner avec davantage de puissance. Elle continue à sa manière, les leçons d'associations, de bricolages imprévisibles mais esthétiques de l'un de ses enseignants, Roman Cieslewicz. Le collage est une politique de non-gouvernance, une *hygiène de la vision* et de l'émancipation.

En fonction du format (habillage, jingle), la musique peut ou non être un élément déclencheur. Il lui arrive de travailler avec une musique de placement ou à partir d'un son issu d'un catalogue de sons que des musiciens ont créés et dont il faut acheter les droits. Dans le cahier des charges, une part conséquente est encadrée par le service juridique (droits des images des extraits, gestion des droits de la musique) qu'il faut prendre en compte dans la conception.

La graphiste opère de constants allers-retours entre l'image et le son, en fonction du thème, jusqu'à trouver l'harmonie, mais il a pu arriver que celle-ci soit dénaturée, ainsi de l'habillage de *Madame Butterfly* (2016) diffusé avec une voix off, le rythme tel qu'il a été livré, a été perdu. Sylvia Tournerie commence toujours un projet par une écriture assez brutale. « J'ai une espèce d'entêtement à essayer de faire passer des choses plus tranchées », dans une approche minimaliste, davantage en noir et blanc, souvent centrée sur la typographie. « Je reste dans une zone d'errance indispensable en ayant conscience que parfois un tiers de ce travail d'expérimentations graphiques restera ».

La graphiste évoque l'étape incontournable - presque une « déperdition graphique » - où elle devra assouplir ses premières propositions, la « vernir » précise-t-elle. Parfois, elle écarte sa piste initiale qui ne pourra pas s'adapter à tous les formats, ou qui n'est pas adéquate pour le rythme voulu. « Je pars radical, puis j'adoucis ». Pour autant, elle nuance, notamment du fait de son travail complice avec

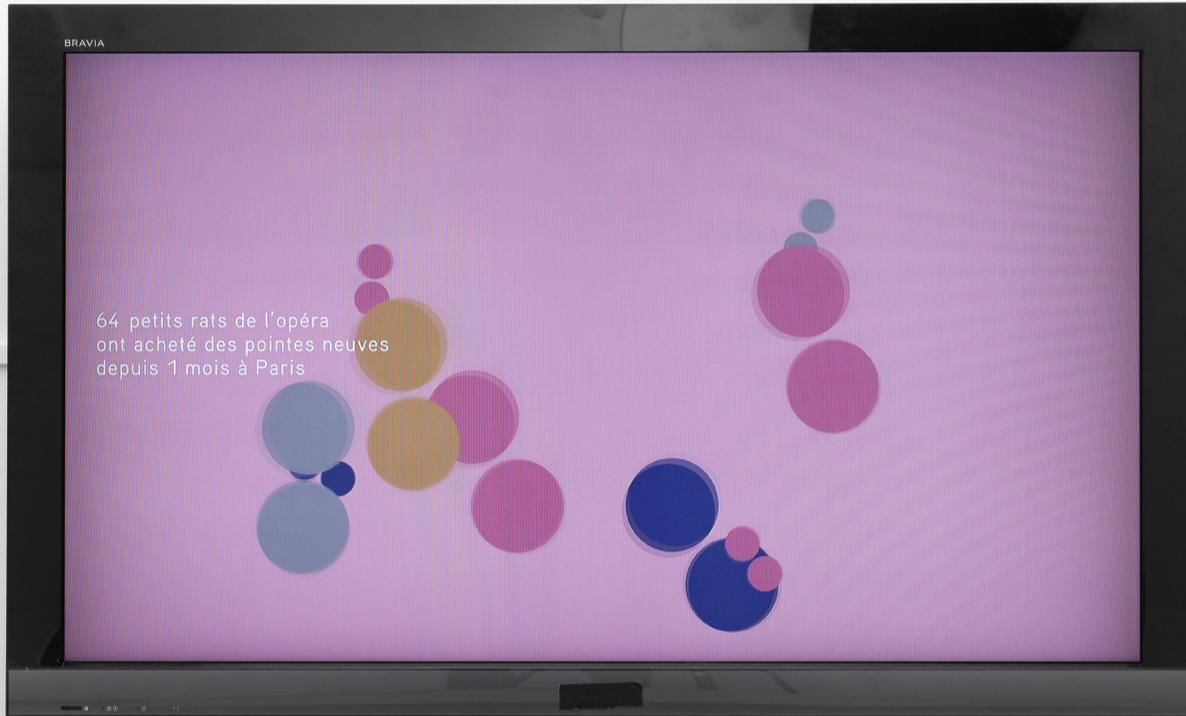
Cécile Chavepayre, directrice artistique indépendante de la chaîne, « Cécile est assez surprenante, elle peut être sensible à des choses non formatées. » Ce « vernis » c'est l'intelligence de la souplesse, il a valeur d'interfaces. Il permet d'aller à la rencontre de l'autre, une masse inter-générationnelle, le télé-spectateur, et ce, sans le brusquer et sans pour autant amoindrir l'investissement ou l'exigence de la graphiste. Avec Arte, la graphiste déploie une palette émotionnelle élargie, d'une énergie espiègle et d'une constante ténacité. Le lâcher-prise sans rien lâcher. Ses recherches permettent de voir les pistes graphiques tentées ainsi que sa documentation. La transcription graphique de ou par la musique singularise la pratique de Sylvia Tournerie et ce depuis ses débuts. Elle est particulièrement attentive, réceptive à certaines formes contemporaines de musique. Sylvia Tournerie accompagne des labels indépendants depuis plus de vingt ans (dernièrement le label Delodio, le groupe Blackmail, auparavant pour la French touch: Bosco, Cosmo Vitelli, Catalogue, Mirwais...), elle a composée de nombreuses pochettes de disques, des clips. Cette expertise lui permet d'aborder différents registres musicaux avec un sens du montage et du rythme non usuels. Pour Arte, elle compose des enchaînements fluides à partir de formes géométriques, abstraites ou allégoriques. Elle construit des lettrages, parfois elle peut utiliser ou réadapter des Google fonts. Souvent ses compositions ont l'air évidentes, elles n'auraient pu être autrement. Il en est souvent ainsi des compositions dépouillées, dont on ne soupçonne pas l'iceberg des recherches. Elles rejoignent un langage universel, immédiat.

Direction artistique : Arte Cécile Chavepayre

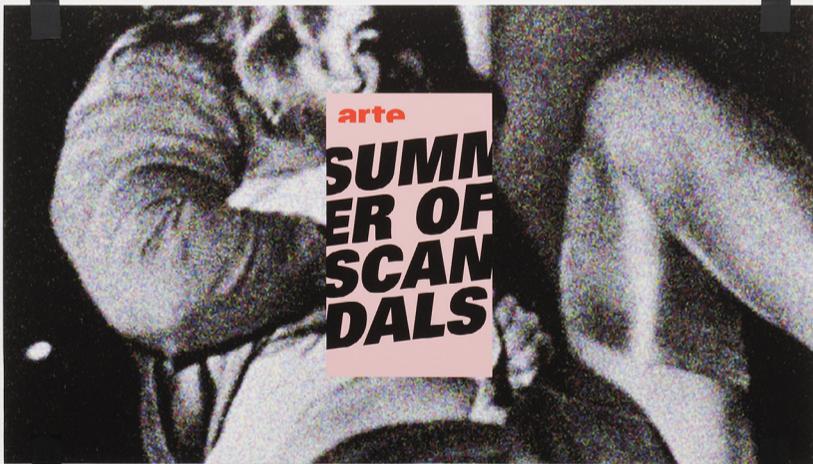
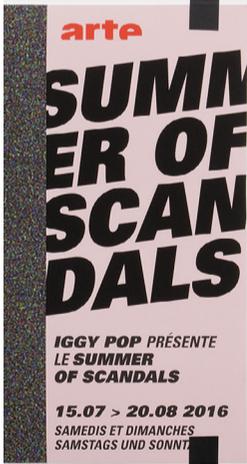
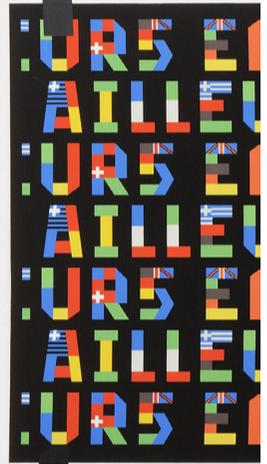
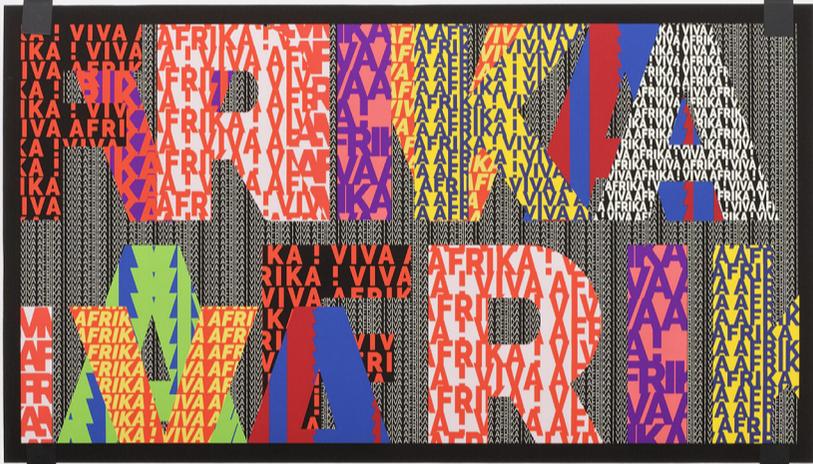
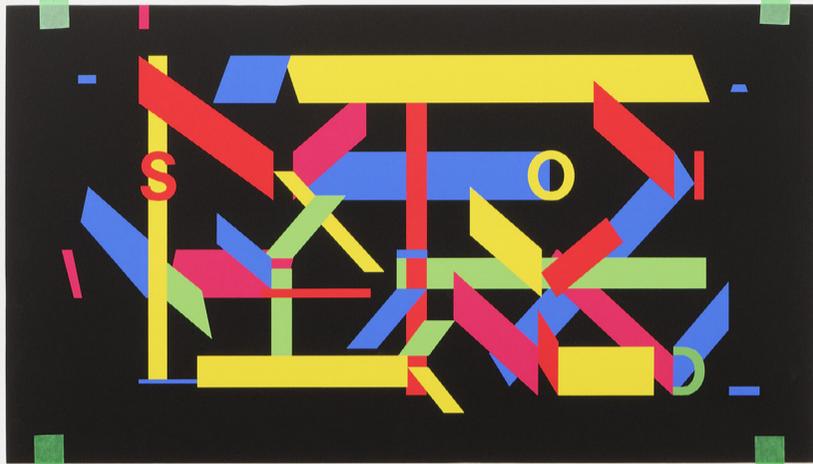
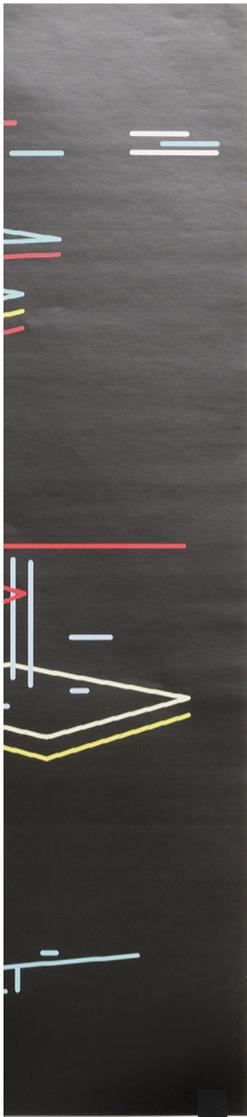
Animation pour les projets à forte déclinaison Stéphane Jarreau

Pour certaines musiques : Arnaud Garrivier









Sylvia Tournerie

Designer graphique, diplômée de Penninghen en 1993, Sylvia Tournerie fait ses classes dans l'univers de la musique lors de collaborations rapprochées avec certains labels et artistes en pleine période French Touch (Bosco, Cosmo Vitelli, Catalogue, Mirwais...). Une série de travaux et de clip-vidéos qui la mène à la mode underground avec des créations pour des marques comme *Andrea Crews* ou la marque japonaise *AndA*. Son appétit versatile pour le design graphique lui ouvre les portes de la scène artistique contemporaine, notamment au travers de la direction artistique de la revue *O2*, des cahiers du Fnac, des catalogues pour le Frac PACA, le Centre des arts d'Enghien-les-Bains, des affiches pour le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, des collaborations avec des artistes (Bruno Peinado, Maxime Rossi, Frank Perrin, Virginie Barré...), des galeries (Loevenbruck), puis avec Manuella Éditions avec qui elle entretient une collaboration régulière depuis 2010 (Claude Parent, Conversations d'Hans Ulrich Obrist, Etel Adnan, Pierre Soulages...). Pluridisciplinaire, elle navigue entre des travaux d'édition, d'identité visuelle (*Hermès Hors les murs*, identité de l'exposition internationale autour des artisans de la célèbre maison Hermès, identité de la marque pour homme *Husbands*, identité du studio de création *Movement* et du label de musique *Delodio*) et de motion design. Elle enseigne désormais la direction artistique à Penninghen et ce, depuis 2016.

TRAME II

Cet espace s’imagine en constante alimentation, où l’accrochage ne s’immobiliserait pas. Ainsi, le·la visiteur·se pourrait prendre le temps de se documenter, de feuilleter, de divaguer dans une structure modulaire, ouverte à toutes sortes de manipulations et d’efforts de lectures. Toute scénographie est un cadre orientant la lecture et la pensée. Cet espace fait écho au *Club ouvrier* d’Alexandre Rodtchenko (1925, pensé pour l’Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de Paris) et les *Tapis de lecture* de Dominique Gonzalez-Foerster (2000-2007). Si Dominique Gonzalez-Foerster opte pour le strict minimum, un carré de moquette et des piles de livres, Alexandre Rodtchenko assemble un dispositif pluri-média (avec une salle de lecture avec des livres, des revues, une vitrine mobile pour les affiches, des documents, des journaux; un espace transformable pour les réunions, les rencontres et la lecture du journal vivant sur estrade, un écran pour la projection d’illustration, un écran à ruban pour dérouler des slogans et des diapositives...). Tous deux rejoignent une perdurance de la simplicité presque stoïcienne propice à l’étude et à la pensée, que l’une affirme dans un geste artistique et l’autre par la maîtrise technique d’un designer ingénieur. Imaginer cet espace ne fut possible qu’après avoir sollicité Kevin Cadinot, plasticien et scénographe, aux lignes ascétiques, aux vertus ouvrières. Ce dispositif simple permet d’imaginer une variations des contenus. Dans une logique d’itinérance de l’exposition, cette *anti-chambre* se prolongerait et s’adapterait.

Cette pièce a été pensée comme une antichambre, « une situation provisoire qui en précède une autre plus importante ». Certains des projets présentés, ou d’autres issus de la production de ces graphistes pourraient être exposés sous la modalité de la première trame. Ailleurs, le travail de Maroussia Jannelle pour l’Abbaye de Maubuisson, les recherches de signalétique du studio Agnès Dahan pour la Philharmonie, des identités graphiques d’Atelier 25 ou de Lisa Sturacci apparaîtraient

soutenus de leurs différentes recherches. Certains projets, comme la collaboration de Valérie Tortolero avec Céline Ahond ou le projet *I am Dora* de Claire Huss se donnent à lire dans leur exhaustivité, mais sans les expérimentations préalables.

Les objets sélectionnés l'ont été sur différents critères. Le premier - toujours le même - : l'intensité du travail mené, l'importance des recherches, le caractère créatif des pistes développées. Deuxième condition, quasi immédiate, le contenu. Par le sujet de la commande, ces graphistes portent, structurent visuellement des actes culturels, aux intentions proches de celle de l'exposition (accompagner, soutenir), tout en s'inscrivant dans une action profondément design.

Cet espace rassemble beaucoup de livres (liés à l'art), par affinités personnelles, par adaptation contextuelle (tous les écrans de la MABA ont été utilisés) et par prolongement de la Bibliothèque Smith-Lesouëf, située quelques mètres plus loin. Cela correspond à la réalité de la pratique des graphistes. Elles sont nombreuses à concevoir des livres. Ces deux dernières années, beaucoup ont été choisies par des commanditaires pour assurer la direction artistique de catalogues d'expositions consacrées à des artistes femmes : le catalogue sur Berthe Morisot fut mis en page par Fanette Mellier, celui de Charlotte Perriand par le studio d'Agnès Dahan, Nil Yalter par Audrey Templier et Julie Rousset, on peut également citer l'ouvrage monographique sur l'oeuvre de Valentine Schlegel par Coline Sunier et Charles Mazé, ainsi que celui sur l'oeuvre de Laure Provost designé par Sophie Demay & Maël Fournier-Comte. Peut-être que des établissements artistiques soucieux de contrarier l'effacement historique et institutionnel des artistEs françaises souhaitent encourager la pratiques des graphistEs. Une prise de conscience, peut-être. Mais elle demeure insuffisante et limitée. Il faut absolument soutenir, amplifier l'accès aux commandes des graphistes autrices, qu'elles en aient des

ambitieuses, des risquées, des monumentales. Qu'elles puissent déployer leur envergure et leur savoir-faire.

À chacun des livres présentés, un cartel type a été envoyé aux différentes graphistes afin de recueillir des informations. Les textes essaient de rester au plus près des travaux des graphistes. Certains objets sont en attente, en passe d'être indexés, d'autres graphistes seront rencontrées. Il était important de prendre le temps d'écouter les graphistes, d'entendre leurs mots et à travers la précision de leurs prises de paroles cerner davantage leur profession de foi. La salle d'apparat de la MABA est aussi la pièce de l'intranquillité. Une exposition collective demande de se mesurer à la partialité des choix, d'être limité à ses moyens, son temps, d'équilibrer ses intentions avec la faisabilité. Peut-être cette salle répond-elle également à l'envie que ces objets rencontrent davantage d'attention. L'attention est un pouvoir (exponentiel).

Line Célo et Clémence Michon, *Rappel des titres*, revue de Jean-Michel Alberola, à l'occasion de l'exposition « L'Aventure des détails », Palais de Tokyo 2016.

Clémence Michon, *Plaques émaillées : accumulation de Jean-François Danquin*, Éditions Vivement Dimanche, 2017.

Lisa Sturacci, *Le vent se lève*, Parcours de la collection du MAC VAL 2020/2021, Éditions du MAC VAL, 2020.

Lisa Sturacci, *Transmission/ Transgression. Maîtres et élèves dans l'atelier: Rodin, Bourdelle, Giacometti, Richier...* catalogue d'exposition du Musée Bourdelle, Paris Musées, 2018.

Lisa Sturacci, identité pour l'association d'intérêt général AWARE Archives of Women Artists Research & Exhibitions, depuis 2017.

Atelier 25 (Capucine Merkenbrack et Chloé Tercé), *Before the Eye Lid's Laid* de J.Emil Sennewald sur Agnès Geoffray, La Lettre volée et AICA France, 2017.

Atelier 25 (Capucine Merkenbrack et Chloé Tercé), *Toute arme forgée contre moi sera sans effet* de Colin Delfosse, Éditions 77, 2015.

Atelier 25 (Capucine Merkenbrack et Chloé Tercé), *Les captives* d'Agnès Geoffray (textes de Philippe Artières et Sophie Delpeux), Éditions La Lettre volée, 2016.

Atelier 25 (Capucine Merkenbrack et Chloé Tercé), *Kiki Smith*, catalogue d'exposition, La Monnaie de Paris, Silvana Editoriale, 2019.

Valérie Tortolero, *J'aimerai pouvoir apprendre en bougeant* de Céline Ahond, livre d'artiste, 2013.

Valérie Tortolero, *Jouer à faire semblant pour de vrai* de Céline Ahond, livre d'artiste, 2017.

Valérie Tortolero, *Là c'est* de Céline Ahond, livre d'artiste, 2018.

Agnès Dahan Studio, *Le Monde nouveau de Charlotte Perriand*, catalogue d'exposition, Éditions Fondation Louis Vuitton/ Gallimard, 2019.

Agnès Dahan Studio, cartons d'invitations, affiches pour les expositions « Nous les arbres » (2019), « Malick Sidibé Mali Twist (2017) », Fondation Cartier.

Agnès Dahan Studio, *Roman*, Panorama dix-neuf (texte de Yannick Haenel), Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, 2017.

Maroussia Jannelle, *Venus du Jamais mort*, monographie de Magali Lambert, Éditions h'artpon, 2018.

Maroussia Jannelle, *La possession du monde n'est pas ma priorité*, monographie de Théo Mercier, Éditions Dilecta, 2020.

Maroussia Jannelle, supports de communication et publications pour l'Abbaye de Maubuisson – Site d'art contemporain du département du Val-d'Oise, depuis 2017.

Aurore Chassé, refonte de la collection *Conférences*, Éditions du Collège de France, 2018.

Aurore Chassé, *La neige n'a pas de sens*, monographie de Adrien M & Claire B, Éditions Subjectile, 2016.

Aurore Chassé, direction artistique du journal La Terrasse, depuis 2017.

Claire Huss, *Ffasiwn Magazine* de Clémentine Schneidermann et Charlotte James, Éditions The Martin Parr Foundation, 2019.

Claire Huss, identité et publications pour *I am Dora*, 2012-2014.

Claire Huss, identité du festival de films Wuti goes idyll Wild, 2019.

Coline Sunier et Charles Mazé, *Valentine Schlegel: Je dors, je travaille* (texte d'Hélène Bertin), <o> future <o> éditions avec le CAC Brétigny, 2017.

**Audrey Templier et Julie Rousset, Cycle Satellite #9 « Notre océan, votre horizon »,
Jeu de Paume, CAPC**

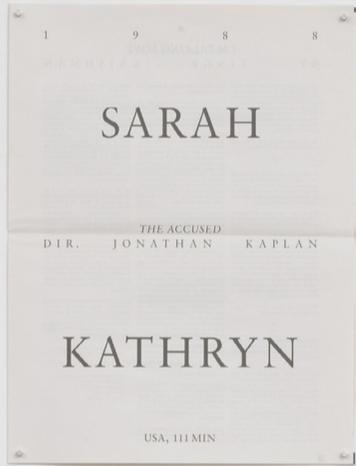
et FNAGP, 2015. Identité et catalogues.

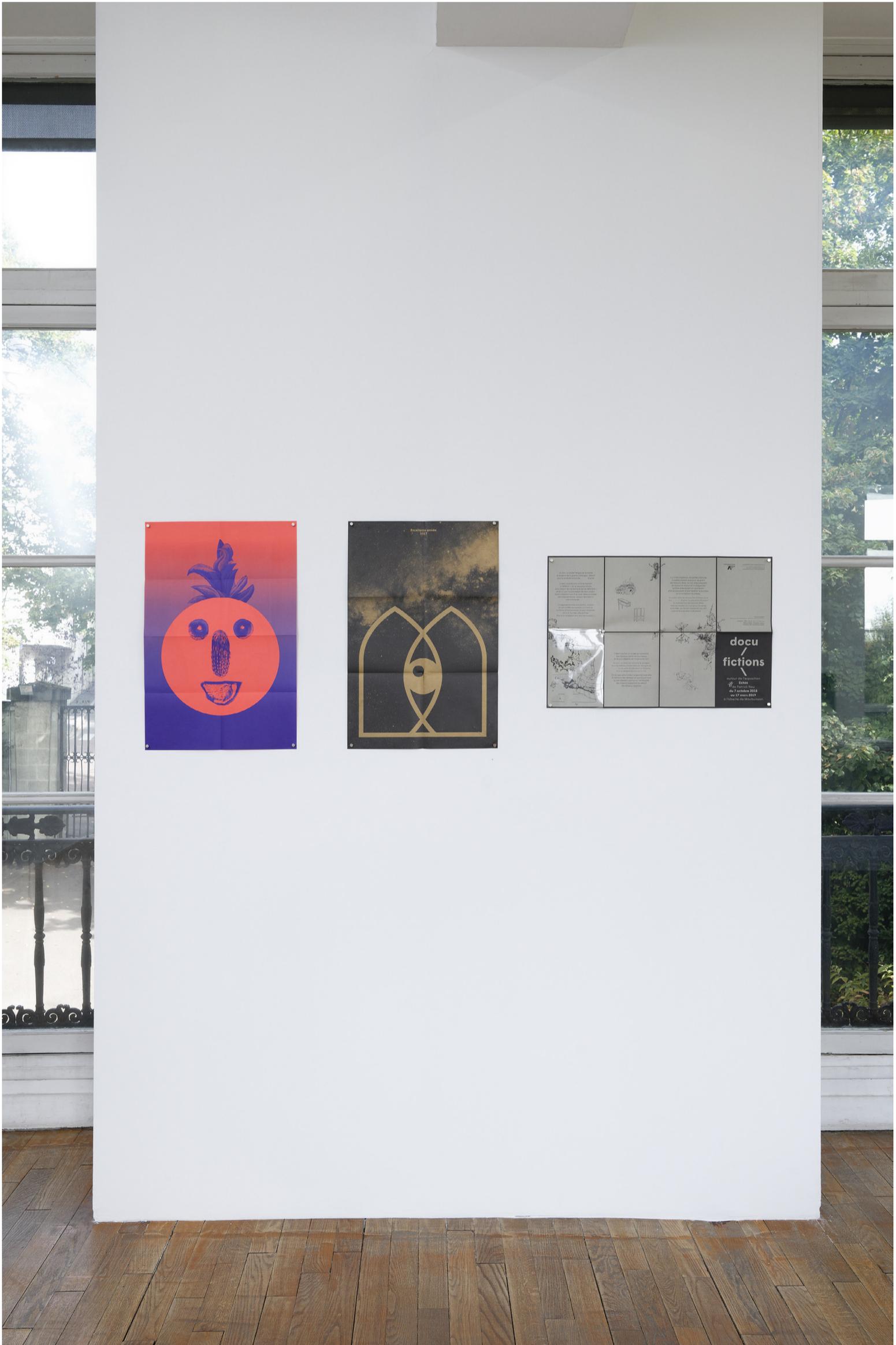
**Audrey Templier et Julie Rousset, Nil Yalter (texte Fabienne Dumont), catalogue d'exposition,
Éditions du MAC VAL, 2019.**

**Audrey Templier et Julie Rousset, identité et journal de l'exposition « Variations épicènes », MABA,
2020.**

















L
A

EX
12
10
2014



**NOUS
LES
ARBRES**

EXPOSITION
12 JUILLET -
10 NOVEMBRE
2019

Fondation *Cartier*
pour l'art contemporain

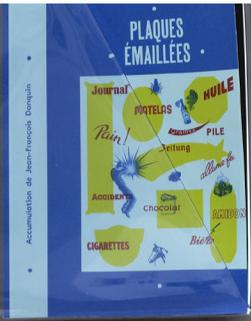
261, boulevard Raspail 75014 Paris - fondation.cartier.com

le Parisien philosophie GEO **arte** TRUSCOLLEURS *l'Espresso*









16



35



10

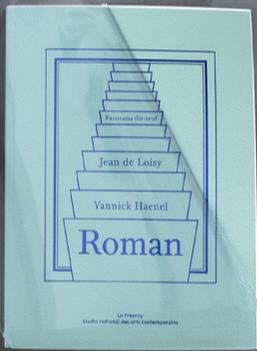
69



75



27



53



26







TRAME III

« Lorsque je me suis mise au travail, il m'a semblé qu'écrire n'avait aucun sens. Katherine ne me lirait pas » écrit Virginia Woolf le 16 janvier 1923⁻⁰¹, jour où elle mentionne la mort de Katherine Mansfield, qu'elle jalousait, qu'elle admirait. Elles étaient unies par une amitié « imprégnée de notre souci d'écrire⁻⁰² », par une recherche d'indépendance et de vibrations. Virginia Woolf a rencontré l'écrivaine peu de temps auparavant en 1917. Quelques mois plus tard, elle édite au sein d'Hogarth Press -la maison d'édition qu'elle a fondée avec son mari, Leonard Woolf-, *Prélude*, une nouvelle de Mansfield, le deuxième tome de la jeune maison d'édition. Virginia Woolf savait quitter ses temps d'écriture pour soutenir l'accomplissement d'autres, leur donner une guinée, pour qu'ils continuent à œuvrer à leur vibration. Pour Hogarth Press, Virginia Woolf met les mains à l'encre, composant elle-même des blocs de textes, des pages sur la presse à imprimerie qu'ils avaient installée dans leur demeure. Avant même cette aventure, elle aimait faire de la reliure. Entreprise privée, moderniste et artisanale, poétique et politique, Hogarth Press poursuit l'ode à l'édition de qualité, initiée entre autres, par la Kelmscott Press de William Morris⁻⁰³. Le livre intéresse l'écrivaine en tant qu'objet, dans sa matérialité. Sa sœur aînée, l'artiste Vanessa Bell conçoit les couvertures illustrées de tous ses livres. Ils témoignent par cette empreinte subjective et manuscrite d'une vision utopique, de la diffusion de livres pour le plus grand nombre.

1954, Jeanine Fricker (1925-2004) pour le Club du Meilleur Livre met en page un ensemble conséquent de nouvelles de Katherine Mansfield, sobrement, en Elzévir corps 10, tout en l'imprimant sur du papier bible de Maestricht. Sur la couverture, juste un monogramme, KM: dissimule-t-elle l'identité de l'écrivaine, pour qu'on puisse se concentrer sur son œuvre, sans s'intéresser au genre de la personne? Évoque-t-elle aussi KM (Katherine Muir, par son mariage) ou « K.M. », « ainsi que les journaux l'appellent⁻⁰⁴. » La même année, pour Rachel L. Carson, biologiste marine et écologiste, et son essai *Cette mer qui nous entoure*

— 01 Virginia Woolf, *Journal intégral, 1915-1941*, La Cosmopolite, Stock, 2008, p.478.

— 02 p.479

— 03 qu'elle qualifie de presse d'art.

— 04 Virginia Woolf, *op.cit.*, p.365.

(Club du Meilleur Livre, 1954), Jeanine Fricker déploie un flot d'images et plonge littéralement les lecteurs dans des couches colorées translucides. La composition du corps du texte se lit dans une fluidité à propos. Rien ne doit détourner de l'attention soutenue à l'œuvre. Un·e graphiste même dans ses instants lyriques et expressifs demeure à l'écoute d'autres vibrations.

Comment, au-delà du genre, rendre visible, rendre accessible la vibration de certain·e·s (graphistes)? Ce qui est sur le devant de la scène n'existe pas vraiment, ce n'est qu'un microélément soutenu par tout un entrelacs d'êtres et de pensées, en retrait. Comment, parfois, faire remonter à la surface, ce qui est souterrain, masqué, délaissé? C'est l'enjeu de la proposition du studio LM communiquer pour un projet de signalétique et de scénographie urbaine à Yverdon-les-Bains (2009): valoriser la poésie de toutes les eaux d'Yverdon, éclairer les ponts, écouter la petite musique de l'eau, installer des végétaux odoriférants. Pour Laurence Madrelle, à chaque projet, l'impulsion est décisive, il faut choisir et agir. La graphiste commence ses projets urbains par arpenter les rues qu'elle dotera par la suite d'une médiation graphique. Elle s'imprègne, initie, conçoit avec d'autres, collaborateurs et spécialistes (pour Yverdon, avec Edoardo Cecchi et Jean-Jacques Raynaud). Profondément in situ, pluriel, le design peut encore nous faire croire que de micros changements peuvent opérer. Dessiner un panneau de signalétique pourrait orienter des chemins, des ailleurs. La rue reste un lieu précieux de l'agir ensemble. Pourquoi cet espace commun demeure-t-il si souvent dénué d'images pensantes et pensées, pertinentes et chahutantes? Certain·e·s tentent encore d'y laisser des appels aux dialogues, aux luttes. « On y va. On assume. On hurle » énoncent des porte-voix personnalisés sur les gouaches de Vanessa Vérillon. Sur ces surfaces miniatures, depuis le début de sa pratique, l'affichiste cherche la meilleure interaction colorée, la vibration, l'impact sensible et contrasté de sa palette.

Comment Sara de Bondt a-t-elle pu émettre un message en martien aux Havrais·es, en 2011, pour une Saison Graphique ? Auraient-ils été plus attentifs, si elle leur avait écrit en havrais ? Peut-être est-ce la tacite réalité de la communication, même dans une langue commune, nous parlons à des étrangers. Aucune information ne sera assez simplement mise en page pour être totalement comprise (sauf si vous indiquez un prix). Lire un texte - une affiche - c'est aussi apporter sa propre « mécompréhension ». C'est le paradoxe de tout/s graphisme(s), les sommations et la recherche de lisibilité se cogne à la réalité de la difficulté d'être lu. Pour son exposition, Sara de Bondt avait créé des pièces uniques, chacune issue d'amalgame de trois éléments venant de trois commandes précédentes. Tout·e graphiste scrute sa relation aux règles et aux cadres. Ils sont l'épreuve de la construction et de révélations lors de face-à-face multiples. Une exposition est un temps de laboratoire réflexif. Le design graphique est-il un outil critique ? demandait, dans l'espace de la MABA, Frédéric Teschner en 2011 pour *Le Secret des Anneaux de Saturne*. Je me souviens de l'installation de papiers, monumentale, de ses ephemera qu'on pouvait collecter, assembler, emporter. Telles ces strates qu'on accumule et dont on ne sait comment elles nous transpercent et nous meuvent. Tous ces documents, consignants des idées, qu'on aimerait ne pas oublier et qu'il est évident de *Ne pas plier*. Quels outils critiques et quelles forces donner aux étudiant·e·s ? Comment leur témoigner de la force de cette profession, du courage qu'il faut pour s'y engager ? Peut-être en leur disant de ne pas oublier de lire, entre les manuels de typographies et les ouvrages théoriques sur le design, la rigueur de construction d'un castor, la verve de théories King Kong, la rage d'une pirate, la philosophie de l'interview, l'honnêteté d'un combat de boxe, les récits labyrinthiques... Entre les lignes de Simone de Beauvoir, Virginie Despentes, Kathy Acker, Carla Lonzi, Joyce Carol Oates, Christa Wolf..., ils puiseront des réserves pour lire, relire, inventer

d'autres Pétunia⁻⁰⁵. Malgré la préciosité de l'histoire et du peu de nouveautés possibles, il n'y a pas d'autre choix que de chercher son autonomie, parfois en inventant ses propres moyens de productions afin d'être audacieux et de redistribuer. Ainsi de l'Atelier Téméraire à Brest et de ses papillons incandescents.

Pourquoi écrire sur le design graphique à la lumière et à l'ombre d'écrits féministes? Ces écrits avivent la curiosité. Ils réveillent. Ils troublent. Beaucoup de féministes ont bataillé pour partager des écrits à peine publiés. Ainsi Antoinette Fouque qui initie, au sein des Éditions des femmes, une collection de journaux intimes, dont le *Journal d'Alice James* (1983) et *Les Souvenirs* d'Elisabeth Vigée-Le Brun (1884).

Placés dans un coffret, ils sont toujours accompagnés d'un « féminaire », un carnet vierge. Les féminaires sont une surface non autoritaire, une invitation aux possibles. Graphiquement, Antoinette Fouque met tout en place avec une ou deux salariées en interne. L'un de ses coffrets, en 1980, réunit *Ma double vie* (1980) de Sarah Bernhardt (1844-1923), récit personnel permettant de circuler, d'une autre manière, parmi les lignes ondulatoires de Mucha.

Re-découvrir. Re-lire pour relier autrement. Bientôt, il sera temps d'ouvrir les boîtes à diapositives où Annick Orliange a conservé ses affiches, réinterroger ses signes dans la ville, la banane bleue et zébrée, ithyphallique pour le Centre national de l'image à Angoulême. Virginia Woolf, Katherine Mansfield passaient des heures à expérimenter des structures d'écritures différentes, à décrire la fugacité, les strates de poussière, les traversées des apparences, les vagues émotionnelles, les vies minuscules.

Par la fragilité et le caractère éphémère des objets du design graphique, par l'intensité du travail des graphistes, il reste des archipels de vibrations à révéler.

« Ma grille de vision à travers laquelle je perçois notre temps, nous tous, toi, moi-même, s'est modifiée d'une façon décisive. (...) mon intérêt professionnel en éveil, qui vise tout droit la description, est obligé de se retenir, de se retirer, et a dû apprendre à souhaiter lui-même sa défaite, à la provoquer (Éprouver un plaisir à n'être plus sûre de rien- Qui a bien pu nous apprendre cela!)⁻⁰⁶ »

Jeannine Fricker, *L'œuvre romanesque de Katherine Mansfield*, Le Club du Meilleur Livre, 1954.

Ma double vie, mémoires de Sarah Bernhardt, éditions des femmes, 1980. Coffret et féminaire par Antoinette Fouque.

Revue Pétunia, numéro 4, 2012, graphisme par Susanna Shannon et Catherine Houbart.

Vanessa Vérillon, gouaches préparatoires pour les affiches de la journée des 8 mars 2007, 2008, 2012.

Vanessa Bell, illustration de la couverture du livre de Virginia Woolf, *Three Guineas*, The Hogarth Press, Londres (première édition 1938), édition de 1977.

Sara de Bondt, carton d'invitation pour son exposition à Une Saison Graphique, 2011.

Annick Orliange, diapositive de l'affiche « I comme images » pour le Centre national de l'image à Angoulême, 1993.

Laurence Madrelle, LM communiquer, Yverdon-les-Bains, de la signalétique à la scénographie Urbaine. Histoire d'un projet, Collection LM communiquer, 2009.

Marion Bonjour, Atelier Téméraire, objet éditorial, 2019.



222



444



555



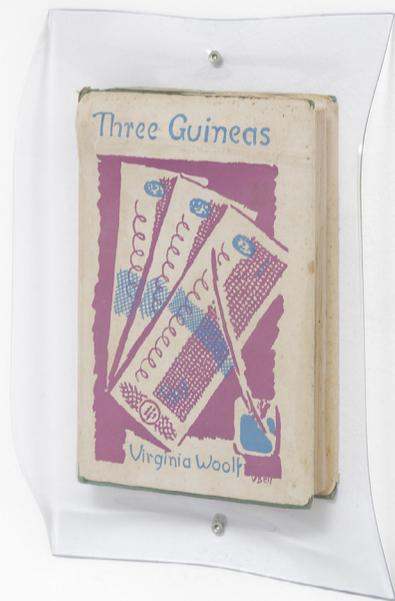
111



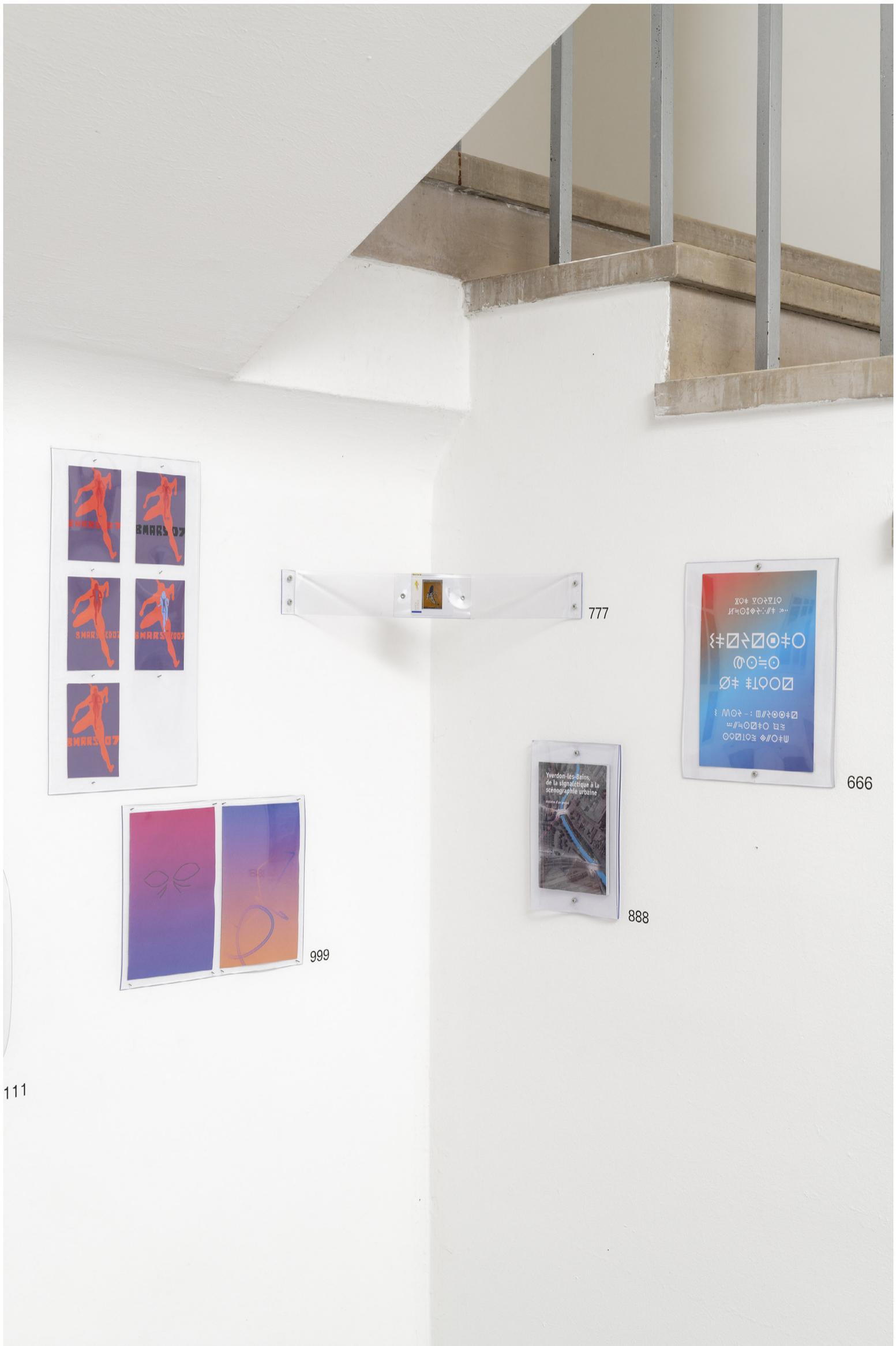
999



222



555



111

777

666

888

999



_____ Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition *Variations épiciènes* réunissant les travaux de Margaret Gray, Catherine Guiral, Anette Lenz, Fanette Mellier, Marie Proyart, Susanna Shannon et Sylvia Tournerie présentée à la MABA du 10 septembre au 13 décembre 2020.

Le commissariat de cette exposition a été réalisé par Vanina Pinter, qui a été assistée d'Audrey Templier et Julie Rousset pour le graphisme et la signalétique de l'exposition et de Kévin Cadinot pour la scénographie.

L'exposition a été réalisée avec le soutien de l'ADGP et de la copie privée



_____ MABA
16 rue Charles VII
94130 Nogent-sur-Marne
fondationdesartistes.fr/lieu/maba/

M
A
B A

_____ FONDATION DES ARTISTES
Hôtel Salomon de Rothschild
11 rue Berryer
75008 Paris
fondationdesartistes.fr

A la Fondation
des Artistes

_____ Remerciements

La MABA remercie plus particulièrement
— Vanina Pinter, Audrey Templier
et Julie Rousset, Kévin Cadinot
— les graphistes présentées dans l'exposition
Margaret Gray, Catherine Guiral, Anette Lenz,
Fanette Mellier, Marie Proyart,
Susanna Shannon et Sylvia Tournerie
Atelier 25-Capucine Merkenbrack
et Chloé Tercé, Line Célo, Aurore Chassé,
Agnès Dahan et Raphaëlle Picquet,
Claire Huss, Maroussia Jannelle,
Laurence Madrelle, Clémence Michon,
Lisa Sturacci, Coline Sunier & Charles Mazé,
Valérie Tortolero, Vanessa Vérillon
— Marianne Ferry-Fall, Sandrine Dusollier,
Johanna Hagege, Anne Morien-Guichard

_____ Textes

Vanina Pinter

_____ Édition

Fondation des Artistes

_____ Diffusion

ABM Distribution

_____ Crédit photo

Vues d'exposition © Aurélien Mole, 2020

_____ ISBN

ISBN 978-2-904047-55-8

