

Université Paris Diderot (Paris 7)  
École doctorale 131 Langue, littérature, image  
UFR Lettres, Arts, Cinéma – CEEI / CERILAC

Université de Montréal  
Département d'Histoire de l'art  
& d'études cinématographiques  
Faculté des Arts et sciences

Doctorat en Histoire et sémiologie  
du texte et de l'image

Doctorat en Études cinématographiques

Karine BOUCHY

**Du tracé manuel à la ligne en mouvement.**  
**Mutations esthétiques et sémiotiques dans la calligraphie latine contemporaine**

Thèse de doctorat en cotutelle  
codirigée par Mme Anne-Marie CHRISTIN et M. Serge CARDINAL,

présentée en vue de l'obtention des grades de  
Docteur en Histoire et sémiologie du texte et de l'image  
et de Philosophiæ Doctor (Ph. D.) en Études cinématographiques  
et soutenue le 29 novembre 2013.

Jury :

M. Olivier ASSELIN, Professeur agrégé à l'Université de Montréal (président du jury)  
M. Serge CARDINAL, Professeur agrégé à l'Université de Montréal (codirecteur)  
Mme Anne-Marie CHRISTIN, Professeur émérite à l'Université Paris Diderot (codirectrice)  
M. Philippe DUBOIS, Professeur des universités à l'Université Paris 3 (rapporteur)  
M. Marc SMITH, Professeur à l'École des Chartes & Directeur d'études à l'EPHE (rapporteur)



Du tracé manuel à la ligne en mouvement.  
Mutations esthétiques et sémiotiques dans la calligraphie latine contemporaine

Karine Bouchy



Thèse de doctorat en cotutelle  
codirigée par Mme Anne-Marie CHRISTIN et M. Serge CARDINAL,

présentée en vue de l'obtention des grades de  
Docteur en Histoire et sémiologie du texte et de l'image  
et de Philosophiæ Doctor (Ph. D.) en Études cinématographiques  
et soutenue le 29 novembre 2013.

## RÉSUMÉ

*Du tracé manuel à la ligne en mouvement.  
Mutations esthétiques et sémiotiques dans la calligraphie latine contemporaine*

La discipline que l'on nomme calligraphie latine contemporaine, qui existe sous cette forme depuis à peine plus d'un siècle, apparaît comme un déplacement radical à la fois par rapport à ce que l'Occident a connu en termes d'histoire des formes alphabétiques manuscrites et par rapport aux usages et aux fonctions que cette discipline elle-même a commencé par occuper à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment de son apparition. L'enjeu de cette thèse est de comprendre ce qui rend possibles de tels changements, c'est-à-dire ce qui conditionne la série de mutations traversées par la calligraphie latine contemporaine, qui s'affirme aujourd'hui comme une nouvelle proposition parmi les réinventions du visible de l'alphabet latin. En travaillant toujours à partir des œuvres, plus précisément des symptômes singuliers qui s'en dégagent, cette étude archéologique déplace l'analyse de la calligraphie latine vers un double plan sémiotique et esthétique.

Mots-clés : Calligraphie latine, Alphabet, Cinéma et philosophie, Écriture manuscrite, Lettrage, Tracé, Ligne, Mouvement

## ABSTRACT

*From penmanship to lines in motion.  
Aesthetic and semiotic mutations in contemporary Latin calligraphy*

Contemporary Latin calligraphy, a discipline that has existed in its current form for little more than a century, differs enormously from previous forms of Western handwriting. Since it first appeared at the end of the 19<sup>th</sup> century, its purpose and application have also changed significantly. Our goal is to understand how these changes have come about. What factors have influenced the series of mutations that contemporary Latin calligraphy – this newly reinvented form of visual expression of the Latin alphabet – has undergone? Through the analysis of specific contemporary works and of some singular traits within these works, this archaeological study will subject Latin calligraphy to analysis from both a semiotic and an esthetic point of view.

Keywords : Latin calligraphy, Alphabet, Cinema and philosophy, Handwriting, Lettering, Stroke, Line, Movement

## REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à mes deux directeurs de thèse, Madame Anne-Marie Christin et Monsieur Serge Cardinal, dont les enseignements et la disponibilité m'ont permis de travailler dans une optique pluridisciplinaire et ce, dans les meilleures conditions. Je remercie Madame Christin de m'avoir associée à différents projets de recherche qui ont permis d'enrichir mon travail. Je remercie Serge Cardinal, dont l'éclairage avisé a constamment fait mûrir ma réflexion et a permis des croisements théoriques que je n'aurais jamais osé entrevoir.

Je souhaite remercier également les membres du jury : Monsieur Philippe Dubois et Monsieur Marc Smith, qui ont accepté d'évaluer ce travail à titre de pré-rapporteurs, de l'intérêt démontré pour mon sujet de thèse ; Monsieur Olivier Asselin, qui préside mon jury pour la troisième fois (après la maîtrise et l'examen de synthèse), pour avoir suivi l'évolution de mon travail de recherche depuis les débuts.

Je tiens à remercier également les groupes de recherche qui m'ont accueillie. Leurs activités ainsi que les travaux de leurs membres ont eu une importance décisive dans ce parcours de thèse.

C'est particulièrement le cas des recherches du Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image (CEEI) à Paris 7, au sein duquel Madame Anne-Marie Christin m'a accueillie dès 2006.

Il s'agit aussi du groupe de recherche dirigé par Serge Cardinal au département d'Histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, « Claire Denis : l'épreuve des formes », en 2005 et 2006.

C'est en 2002, lors d'un cours de Silvestra Mariniello, professeur à l'Université de Montréal, que j'ai rencontré pour la première fois la pensée d'Anne-Marie Christin, à travers la lecture de *L'image écrite*. Outre sa bienveillance et ses qualités d'enseignante, mon parcours de recherche lui doit donc beaucoup.

Par ailleurs, depuis 2011, le séminaire *Livre Espace de Création* à Paris 3 m'a permis de rencontrer des auteurs et des objets qui ont (directement ou indirectement) alimenté cette étude. Mes sincères remerciements aux responsables du séminaire, Hélène Campaignolle-Catel, Gaëlle Théval et Sophie Lesiewicz pour leur accueil chaleureux.

Cette recherche s'est nourrie des rencontres avec les artistes ; ce travail est indissociable des discussions partagées avec eux depuis 2006. Je les remercie de leur disponibilité et de leur générosité, ainsi que pour m'avoir fourni des documents visuels ou sonores, ouvert leurs ateliers ou même accueillie dans leurs cours :

Brody Neuenschwander a été un interlocuteur précieux. Il a partagé ses questionnements, écouté les miens. Cette série d'échanges a chaque fois dynamisé mon travail et souvent relancé ma recherche, si bien que cette thèse ne serait pas la même sans son apport. Je l'en remercie infiniment.

Le corpus présenté ici ne le laisse pas deviner, mais le travail de Kitty Sabatier a une importance toute particulière à la fois pour mon approche de la calligraphie latine et pour le cours de cette recherche. Je la remercie aussi pour son amitié.

Ainsi que – sans ordre particulier – Yves Leterme, Julien Breton, Laurent Rébéna, Bruno Gigarel, David Lozach, Julien Chazal (également pour les photographies des outils), Sophie Verbeek, Elisabeth Couloigner, Massimo Polello, Christel Llop, Denise Lach, Marine Porte de Sainte Marie, Ewan Clayton, Owen Williams, Marion Andrews, Jeroen D'hoë.

La réalisation de cette thèse a été rendue possible par le soutien financier : du Département d'Histoire de l'art et d'Études cinématographiques de l'Université de Montréal ; de la Faculté des Études Supérieures et Postdoctorales de l'Université de Montréal (FESP) ; de la Fédération des Associations Étudiantes du Campus de l'Université de Montréal (FAECUM) ; du Laboratoire de recherche-création *La Création Sonore* dirigé par Serge Cardinal à l'Université de Montréal ; de l'Institut des Études Doctorales de l'Université Paris Diderot-Paris 7.

Elle a également été facilitée par le travail du personnel administratif des deux universités, en particulier : Mesdames Lucie Poirier et Annick Côté au Département d'Histoire de l'art et d'études cinématographiques et Madame Stéphanie Tailliez à la FESP, pour l'Université de Montréal ; Mesdames Coulon et Zelawski à l'ED 131 de Paris 7. Merci à l'ED 131 et à l'UFR LAC d'avoir accepté de prendre en charge l'impression de tous les exemplaires malgré le nombre de pages en couleur. Je tiens à remercier par ailleurs le SUMPPS de l'Université Paris Diderot-Paris 7.

Je voudrais finalement remercier tous ceux qui ont contribué – sous une forme ou une autre – à l’accomplissement de ce travail.

Les loups, inoubliable première meute de recherche : Sébastien Lévesque, Frédéric Dallaire et Caroline San Martin, que je remercie par ailleurs pour son amitié, son écoute et son aide précieuses ; Marco Chioini, pour son amitié et la chance de pouvoir partager apprentissages et réflexions sur la calligraphie ; les amis doctorants rencontrés à Paris 7 ; Astrid Gal-Collot, dont l’écoute et les encouragements ont été essentiels ; Alexandra Revel, ainsi que Pierre et Malo, Paul & Lison ; Domitille Gervais (& Yann) ; les fidèles amis Zarzas Dominique, Mélanie et Fabien ; Julye Maynard (qu’il me faut remercier aussi pour son aide indispensable en design graphique) ; Valérie Alias, Luisa Palazzo, Guillaume Gesvret, Nelly Catherin, Alain Paccoud, Pierre Chemartin, Tricia Rudnickas, Anna Mrozewicz, Anja Hagemann, Indre Uzuotaita, Claire Morel, Ivana l’astronome.

Merci à mes parents pour leur soutien constant et leur confiance infinie. Mon père a bien voulu relire ce texte, je l’en remercie.

Je tiens à adresser une pensée particulière à mon ami Frédéric Dallaire qui, en plus de m’avoir assisté dans l’analyse des parties musicales du corpus avec ses oreilles de musicien, a été un indispensable partenaire de rédaction (par VOIP interposée) durant les deux dernières années. Merci pour ces échanges.

Pour respecter le droit d’auteur, la version électronique de cette thèse a été dépouillée de certains documents visuels, mais de nombreuses images ont pu être conservées grâce au concours des artistes.

Merci infiniment aux calligraphes, dessinateurs de caractères, photographes et auteurs qui m’ont donné l’autorisation de reproduire les images de leur travail dans cette version.

My heartfelt thanks to the calligraphers, designers, type designers, photographers and authors who allowed me to use the images of their work in this digital version.

Composé en Brill ([www.brill.com](http://www.brill.com)).  
Thanks to Koninklijke Brill N.V. for granting the permission to use The Brill typeface in this digital version.

Couverture : Sophie Verbeek, *L’aube spirituelle* (*Quelques fleurs du mal*), 2005-2006.  
Reproduit avec l’autorisation de S. Verbeek.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION .....	2
1. « Calligraphie latine » ? – État de la question .....	2
i. Définitions .....	2
ii. Publications sur le sujet .....	4
iii. Du tracé manuel à la ligne en mouvement – Problématique .....	5
2. Réinventer le visible de l'alphabet – Cadre théorique .....	7
3. Cartographier des mutations – Cadre méthodologique .....	9
4. Voir émerger des singularités – Corpus et structure de la thèse .....	14
PREMIÈRE PARTIE - DÉCOUVRIR UN DEVENIR-« SOUPLE » POUR LE TRACÉ OCCIDENTAL .....	19
I. L'émergence de la calligraphie latine .....	20
1. « Le trait juste » .....	20
2. Calligraphie et typographie .....	33
i. Le tracé calligraphique réinvesti par la typographie .....	33
ii. Le « Crystal Goblet » .....	36
iii. Typographie de la transparence, calligraphie de l'expression .....	41
II. La technique du <i>dripping</i> calligraphique .....	46
1. L'outil se dissocie du support (premier point singulier) .....	46
i. La ligne continue contre la grille alphabétique .....	47
ii. Ligne-unique contre lettre-élément .....	50
iii. Ligne-objet et supports .....	53
iv. Un nouveau mode de « tracé » - moduler contre les forces de la gravité .....	57
2. Un plan-séquence calligraphique (second point singulier) .....	59
i. Typologie et vocabulaire des modes de construction .....	60
ii. Un nouveau type de « cursivité » (la continuité n'est pas construite) .....	62
iii. Modeler un flux (la continuité est indépendante de la main) .....	65
III. Première mutation .....	73
1. Une nouvelle typologie .....	73
i. La théorie du trait de Gerrit Noordzij .....	74
ii. La facture directe sans contact .....	77
a. Après Noordzij .....	77
b. Promener la matière, laisser coaguler la matière .....	82
c. Rythme-mesure et rythme-variation .....	84
iii. Conclusions – le « trait juste » à la lumière nouvelle de la facture sans contact .....	86
2. La mutation du « tracé » calligraphique .....	88
i. Le devenir de « l'inscription » après le renouveau calligraphique .....	89
ii. Une « déhiérarchisation » et ses conséquences .....	100
iii. Du tracé historique à la gestuelle .....	109
3. Un devenir-souple pour le « tracé » occidental .....	117
i. Première mutation .....	117
ii. Conditions externes et conditions internes .....	119



DEUXIÈME PARTIE - S'INVENTER UN « MODE IMAGE » .....	126
I. Logique des formes calligraphiées .....	127
1. La ligne connectée .....	127
i. Une seconde problématique .....	127
ii. La lettre n'est pas l'unité (calligraphie moderne) .....	128
iii. L'invention de l'écriture liée – la connexion ajustée .....	131
iv. Les « ligatures » du <i>dripping</i> .....	136
2. Logique de la filiation, logique de la bifurcation .....	140
i. Paléographie – double décroissement .....	140
ii. Régime organique .....	142
iii. Les ligatures pour elles-mêmes .....	145
iv. La « main-qui-trace » .....	146
v. Régime modulaire, régime plastique .....	149
vi. L'espace graphique prédécoupé par la grille (le champ n'est jamais vide) .....	150
vii. « Mode image », « mode texte » .....	151
3. Estampages, transferts, pochoirs .....	155
i. La calligraphie joue à l'image .....	155
ii. L'image joue à la calligraphie (estampages, transferts) .....	158
iii. Dialogue avec la peinture (pochoirs) .....	160
a. Calligraphie et peinture .....	163
b. Calligraphie classique et contemporaine .....	165
c. Conclusion .....	172
II. La calligraphie en « mode image » .....	174
1. Modularité contournée (première voie) .....	174
i. Le <i>dripping</i> comme amorce d'un problème .....	174
ii. <i>Ink 2008</i> .....	176
a. Du <i>dripping</i> à l'encre flottante .....	181
b. Encre flottante : problématique .....	183
2. Modularité redoublée (deuxième voie) .....	185
i. <i>The Book of Births and Beginnings</i> .....	185
ii. Modularité graphique .....	187
iii. Modularité structurelle .....	188
3. « Faire image » (troisième voie) .....	190
i. Le <i>lightgraff</i> .....	190
a. Une troisième voie .....	190
b. Le tracé fractionné en « mode image » .....	194
c. <i>Break dance</i> et gondolage des plans .....	197
ii. Accrocher la matière .....	201
III. Conclusions .....	203
1. Du <i>dripping</i> au <i>lightgraff</i> .....	203
2. Mouvements évolutifs, extensifs ou intensifs ? .....	205
3. Le calligraphe-teinturier ou l'écriture recollée à son support .....	210

TROISIÈME PARTIE - ÉCRIRE EN SON PROPRE NOM .....	214
I. De la figure de l'écrivain à la forme graphique en mouvement .....	215
1. Troisième point singulier (la calligraphie au cinéma) .....	215
2. Le calligraphe dans l'image de Greenaway .....	219
i. <i>Prospero's Books</i> .....	219
a. Le premier dispositif .....	219
b. Trois conséquences sur le sens de l'image d'écriture en mouvement .....	220
ii. <i>Bologna Towers 2000</i> .....	223
iii. <i>Writing on Water</i> .....	226
3. Changement de rôle du tracé, nouvelle expression du trait .....	231
II. Troisième mutation .....	237
1. De l'image du mouvement à l'image en mouvement .....	237
i. Dégager le mouvement .....	237
ii. Écrire en son propre nom .....	238
2. L'œil alphabétique à l'épreuve de l'image calligraphique (condition interne) .....	240
i. Déranger le lisible .....	242
a. Le texte-prétexte .....	242
b. L'abécédaire .....	243
c. L'illisibilité .....	245
ii. Agencer le lisible .....	247
a. Le rapport structurel .....	248
b. Le rapport conceptuel .....	249
iii. Conclusions .....	252
3. Séquences historiques et questions conceptuelles .....	254
4. Le calligraphe au cinéma (condition externe) .....	256
i. Arracher le mouvement calligraphique à l'« image-action » .....	257
a. Calligraphie seconde (arriver toujours trop tard) .....	257
b. « L'image-action » (la calligraphie prise dans une nouvelle chaîne) .....	260
c. Les tropes de l'image du tracé .....	263
ii. Le « petit signe » contre le mouvement fixé en tableau (calligraphie VS graphologie) .....	264
a. Autoportrait manuscrit .....	264
b. Graphologie – « L'écriture et le caractère » .....	265
iii. Sortir des rôles génériques : affirmer des singularités .....	275
III. La trace en mouvement .....	278
1. Ralentir et accélérer – « un outil prodigieux pour l'écriture » .....	278
2. <i>Skin</i> de Brody Neuschwander et Jeroen D'hoer (2007) .....	283
i. Introduction .....	283
ii. <i>Huid van de stad</i> – La peau de la ville .....	284
a. Vitesses et matières .....	285
b. De la matière à la surface .....	288
c. Expérience du lieu : modèle de perception, modes de relation .....	293
3. Conclusions .....	298
i. <i>Skin</i> .....	298
ii. <i>Passio</i> .....	299
iii. Affranchir la trace du tracé .....	305

QUATRIÈME PARTIE - ENRICHIR LES MODES D'ACTION DE LA MAIN .....	307
I. Relation geste/forme : deux espaces distincts .....	308
1. Nouveau problème : calligraphie et médias informatisés .....	308
2. « Real time virtual calligraphy » .....	310
3. Le rêve d'une essence technique de la calligraphie latine .....	312
i. Discours généraux .....	312
ii. L'analogique comme « marque humaine » - 1 <sup>e</sup> axiome .....	314
4. Les trois postulats contre le numérique (corps, réel, immédiateté) .....	315
i. Les 3 postulats face à la calligraphie comme spectacle vivant .....	317
a. Le corps .....	317
b. Geste et forme : dissociation (nouveau seuil de mutation) .....	320
c. L'immédiateté et le réel .....	321
5. Première réinvention de la main .....	324
6. La main et la ligne .....	327
II. Relation geste/forme : temporalités .....	329
1. L'analogique comme « fait main » - 2 <sup>e</sup> axiome .....	329
i. Les « slow media » .....	330
ii. La nostalgie de l'écriture manuscrite .....	331
iii. Conséquences pour la calligraphie latine contemporaine .....	334
2. Variations gestuelles – les répétitions d'Owen Williams .....	341
III. Nouvelles mains, nouvelles « lignes » ? .....	348
1. Une calligraphie « avec clous et ficelles » .....	348
2. Que faire de cette main ? .....	352
CONCLUSION .....	356
BIBLIOGRAPHIE .....	361
1. Références citées .....	361
2. Références consultées non citées .....	373
ANNEXES .....	XII
LISTE DES ABRÉVIATIONS .....	L
LISTE DES PIÈCES JOINTES À LA THÈSE .....	LI

## LISTE DES FIGURES

Figure 1. L'évolution de l'écriture latine. Tableau réalisé par Claude Mediavilla .....	10
Figure 2. Espacement optique. Rudolf Von Larisch .....	23
Figure 3. Three-line Pica Tuscan Ornamented ; English two-line Tuscan (Gray 1938, 193) .....	24
Figure 4. Gothiques dessinées. Perhinderion et L'Ymagier. Jarry et de Gourmont, 1894-95 .....	25
Figure 5. Version originale (1923) du caractère Neuland par Rudolf Koch .....	34
Figure 6. Saranna, par Stefan Schlesinger .....	35
Figure 7. Écriture manuscrite de Jan van Krimpen (à gauche) et caractère Lutetia (à droite) .....	35
Figure 8. Prise de vue en macro d'un dripping calligraphique de Massimo Polello .....	65
Figure 9. Translation, expansion et rotation dans une translation schématisées .....	76
Figure 10. Le cube de Gerrit Noordzij .....	76
Figure 11. <i>Der Korsar</i> , Friedrich Poppl, 1968 .....	90
Figure 12. <i>Falstaff</i> , planche d'études de Friedrich Poppl .....	91
Figure 13. Werner Schneider, couverture de livre .....	97
Figure 14. Texture des outils à lame vibrante .....	99
Figure 15. Plume à bec rond tenue à l'envers .....	105
Figure 16. Boucle enveloppante (a) et rebroussement (b) .....	137
Figure 17. Massimo Polello, dripping sur plastique transparent .....	138
Figure 18. <i>Where</i> , Yuko Wada .....	157
Figure 19. <i>Végétalis 66</i> , Elisabeth Couloigner .....	158
Figure 20. Brody Neuenschwander, <i>Conversation with Richter</i> : pochoir .....	161
Figure 21. Proportion de la hauteur de corps selon la largeur du bec de plume .....	185
Figure 22. Exemple de modèle de ductus .....	206
Figure 23. <i>Cités</i> (détail), Kitty Sabatier .....	243
Figure 24. <i>Abécédaire</i> , Kitty Sabatier .....	245
Figure 25. <i>Recherches</i> , Koala .....	249
Figure 26. <i>Lines from Spring Notes 2 by Ted Hughes</i> , Ewan Clayton .....	249
Figure 27. <i>Noli me Tangere</i> (détail), Brody Neuenschwander .....	290
Figure 28. <i>Passio</i> , Paolo Cherchi Usai et Brody Neuenschwander. Pellicule calligraphiée .....	300
Figure 29. <i>Documentation</i> , Brody Neuenschwander (détail) .....	353
Figure 30. Plumes larges métalliques modernes .....	xiii
Figure 31. Plumes larges métalliques modernes .....	xiii
Figure 32. Pinceau plat (large), pinceau pointu, pinceau feutre à cartouche .....	xiii
Figure 33. Cola-pen et plumes pliées .....	xiv

Figure 34. Pipette de laboratoire .....	xiv
Figure 35. Tire-lignes .....	xiv
Figure 36. Plumes pointues métalliques modernes .....	xv
Figure 37. Plumes d'oie .....	xv
Figure 38. Parallel pen .....	xv
Figure 39. Calames .....	xvi
Figure 40. Marqueurs larges .....	xvi
Figure 41. Parallel Pen (Pilot) traditionnel (à gauche) et modifié (à droite) .....	xvi
Figure 43. <i>Vos Estote Parati</i> (détail), Massimo Polello .....	xvii
Figure 42. <i>Le lettere sono simboli</i> , Massimo Polello .....	xvii
Figure 44. <i>Leonardo, n°4</i> , Massimo Polello .....	xviii
Figure 45. Dessin de lettre qui reproduit le déplacement de la plume large par hachures .....	xix
Figure 47. Usage de la plume pointue (historique) avec des formes contemporaines gestuelles .....	xix
Figure 46. Exemple de Rustica (forme historique) au tire-ligne (outil moderne) .....	xix
Figure 48. <i>By Passion the World is Bound, By Passion, Too, It is Released</i> , Thomas Ingmire .....	xx
Figure 49. Jonathan Perez, caractère Cadence .....	xxi
Figure 50. Julien Priez, caractère Montreuil .....	xxi
Figure 51. <i>Conversation with Richter</i> , Brody Neuenschwander .....	xxii
Figure 52. <i>Inkfall</i> , Denis Brown .....	xxiii
Figure 53. <i>The Book of Births and Beginnings</i> (panneau 1), Brody Neuenschwander .....	xxiv
Figure 54. <i>The Book of Births and Beginnings</i> (panneau 1, détail), Brody Neuenschwander .....	xxv
Figure 55. <i>Déplacement d'un point lumineux dans l'espace</i> , Etienne-Jules Marey .....	xxvi
Figure 56. <i>Étude de marche à l'aide d'ampoules fixées aux articulations</i> , Demeny et Quénu .....	xxvi
Figure 57. <i>Space Drawing</i> , Gjon Mili et Pablo Picasso .....	xxvii
Figure 58. <i>Man with a moving light</i> , Man Ray .....	xxvii
Figure 59. <i>In the Rhythm of New York</i> , Julien Breton et David Gallard .....	xxviii
Figure 60. <i>Portrait de Benoît Templier</i> , Julien Breton et David Gallard .....	xxix
Figure 61. <i>Trouble</i> , Julien Breton et Pietro Masturzo .....	xxx
Figure 62. <i>Prospero's Books</i> , Peter Greenaway (1991) .....	xxxi
Figure 63. <i>Prospero's Books</i> , Peter Greenaway (1991) .....	xxxi
Figure 64. <i>Bologna Towers 2000</i> , Peter Greenaway et Brody Neuenschwander .....	xxxii
Figure 65. <i>Bologna Towers 2000</i> , Peter Greenaway et Brody Neuenschwander .....	xxxii
Figure 66. <i>Writing on Water</i> : la table lumineuse/banc-titre du calligraphe .....	xxxiii
Figure 67. <i>Writing on Water</i> , Peter Greenaway, David Lang et Brody Neuenschwander (détail) .....	xxxiii
Figure 68. <i>Writing on Water</i> , Peter Greenaway, David Lang et Brody Neuenschwander .....	xxxiv

Figure 69. <i>Writing on Water</i> , Peter Greenaway, David Lang et Brody Neuenschwander	xxxiv
Figure 70. <i>Writing on Water</i> , Peter Greenaway, David Lang et Brody Neuenschwander	xxxv
Figure 71. <i>Writing on Water</i> , Peter Greenaway, David Lang et Brody Neuenschwander	xxxv
Figure 72. Titre inconnu (texte de Pablo Neruda), Heinz Schumann	xxxvi
Figure 73. <i>TOY TOP</i> , Brody Neuenschwander	xxxvii
Figure 74. <i>TOY TOP</i> (détail), Brody Neuenschwander	xxxvii
Figure 75. <i>Cyrano de Bergerac</i> , Jean-Paul Rappeneau (1990)	xxxviii
Figure 76. <i>Le pacte des loups</i> , Christophe Gans (2001)	xxxviii
Figure 77. <i>Casanova</i> , Lasse Hallström (2005)	xxxviii
Figure 78. Écriture calligraphique, Crépieux-Jamin (1896, 366)	xxxix
Figure 79. <i>Meditation/Medication</i> , Brody Neuenschwander	xxxix
Figure 80. <i>Meditation/Medication</i> , Brody Neuenschwander : Plan de la ville	xl
Figure 81. Tatouage dont sont tirés les vers de Walt Whitman	xl
Figure 82. Tatouage dont sont tirés les vers de Wallace Stevens	xl
Figure 83. <i>Meditation/Medication</i> , Brody Neuenschwander (panneau 2/7)	xlii
Figure 84. Logo, BMD Design	xliii
Figure 85. <i>Zeven Brieven Van Franciscus</i> , Brody Neuenschwander et Jeroen D'hoë	xliii
Figure 86. <i>Zeven Brieven Van Franciscus</i> , Brody Neuenschwander et Jeroen D'hoë	xliv
Figure 87. <i>Gesture of the letter S</i> , Owen Williams	xliv
Figure 88. <i>Gesture of the letter S</i> , Owen Williams	xlv
Figure 89. <i>S : 10,000 Variations</i> , Owen Williams	xlv
Figure 90. <i>S : 10,000 Variations</i> , Owen Williams	xlvi
Figure 91. <i>S : 10,000 Variations</i> , Owen Williams	xlvi
Figure 92. <i>Documentation</i> (détail), Brody Neuenschwander	xlvii
Figure 93. <i>Documentation</i> (détail), Brody Neuenschwander	xlviii
Figure 94. <i>Documentation</i> (détail), Brody Neuenschwander	xlviii
Figure 95. <i>Documentation</i> (détail), Brody Neuenschwander	xlviii
Figure 96. <i>Documentation</i> (détail), Brody Neuenschwander	xlix

*À Yannick Durand,  
calligraphe (1960-2006)*

## INTRODUCTION

*Western Calligraphy is a cultural incongruity*<sup>1</sup>

### 1. « Calligraphie latine » ? – État de la question

#### i. Définitions

L'expression « calligraphie latine » appelle quelques explications : formule peu répandue, elle demande aussi de clarifier le sens du mot « calligraphie » employé dans le cadre de l'alphabet latin. Le terme « calligraphie » évoque le plus souvent les deux grandes traditions calligraphiques, celle du monde arabe et celle de l'Extrême-Orient (elle-même issue de la pratique chinoise de l'art calligraphique). Néanmoins, la discipline dont il sera question ici ne doit être envisagée ni par rapport aux propriétés ou aux critères de la calligraphie chinoise, ni par rapport à ceux de la calligraphie arabe. Chacune de ces deux traditions calligraphiques sont indissociables des deux régimes d'écriture (différents du régime alphabétique qui concerne la calligraphie latine) ainsi que des deux cultures dans lesquels elles se sont développées.

Calligraphies extrême-orientale et latine sont deux pratiques fondamentalement différentes. La calligraphie chinoise est liée au système d'écriture dans lequel elle est née : « toute l'esthétique de la calligraphie se ramène à l'art d'exalter l'extraordinaire beauté plastique du trait du pinceau lorsqu'il *participe de cet esprit de transfiguration du sens des choses qui est l'esprit même de l'idéographie* » (Vandermeersch 2001, 76, nous soulignons). Au-delà de la recherche plastique sur le trait de pinceau qui la constitue, cette calligraphie se veut une révélation de l'univers tel qu'il est conçu dans le monde chinois (*ibid.*). Le calligraphe, et encore plus son « geste », ne doit pas être perçu selon l'image de l'artiste

---

<sup>1</sup> Brody Neuenschwander (Middendorp et Neuenschwander 2006, 20).



qui agit en intervenant sur le papier, car c'est le « principe agissant de l'univers » (Escande 2000, 24) qui mène sa peinture ou sa calligraphie : « Le calligraphe ou le peintre, saisissant son pinceau et le tenant droit, participe au mouvement de l'univers et capte l'énergie en action entre terre et ciel. Il fait le lien entre les deux pôles et se contente de canaliser cette énergie dans son tracé » (*ibid.*). De même les liens entre la nature, le calligraphe et ses outils dépassent la comparaison ou l'ordre du symbolique : la notion d'« unique trait de pinceau » a des significations philosophiques autant que picturales (Cheng 1991, 72-74).

La calligraphie arabe est elle aussi indissociable d'un système d'écriture, pour des raisons différentes : la calligraphie ne s'ajoute pas à l'écriture, elle en retravaille la forme et participe à en fixer les normes, comme elle participe également à établir la valeur sacrée de la forme écrite (l'écriture arabe est « comprise comme partie intégrante du plan divin » (Déroche 2001, 223)). Calligraphie et écriture arabes sont inséparables : la calligraphie arabe est « un art qui implique dans son tracé une théorie de la langue et de l'écriture » (Khatibi et Sijelmassi 1994, 14). L'élaboration même de la forme de l'écriture arabe s'explique par sa fonction sacrée et certaines étapes de son évolution ultérieure sont associées à celle des sciences religieuses (Déroche 2001, 219 ; 223). C'est par exemple pourquoi même les inscriptions peu ou pas lisibles (comme les décors épigraphiques) ne sont pas considérées comme passivement ornementales mais continuent à manifester la vertu et le pouvoir culturellement associés à cette écriture (Déroche 2005, 63). Le signe graphique de l'écriture inspire toutes les formes d'art, au point de devenir un « élément fondamental du décor de la vie et par là même de la formation psychique de l'individu » (Sourdel-Thomine 2005, 701).

L'étymologie du terme dans la langue française nous confirme l'importance de bien distinguer la calligraphie latine des grandes traditions calligraphiques, tout en nous renseignant sur les problèmes de définition qu'elle a toujours semblé rencontrer<sup>2</sup>. L'émergence

---

2 Fernand Baudin ne manque pas de souligner cette question, en la posant du point de vue lexical : « À la fin du siècle dernier [Baudin écrit en 1984], l'évolution des écritures manuelles et mécaniques prenait donc un nouveau virage. Le plus important depuis l'invention de l'imprimerie. [...] Ce n'est pas alors qu'on a inventé le mot « calligraphie ». C'est alors qu'il est devenu embêtant » (Baudin 1984, 22). Le terme « calligraphie » a continuellement été employé depuis son apparition à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, mais son sens n'a cessé de varier, sans toutefois être systématiquement précisé (Baudin 1984, 22). En 1911 – alors que la nouvelle calligraphie latine est déjà réinstaurée dans les pratiques de la communication visuelle – le mot « calligraphie » est encore employé pour désigner une forme codifiée d'écriture manuelle et son apprentissage, alors que dans le *Dictionnaire de pédagogie*, le terme « calligraphie » ne figure pas dans l'index. Il faut se référer à l'entrée « Écriture », où on peut lire que la calligraphie est « un art qui a recours à des moyens spéciaux ; elle exige

d'une « calligraphie » en Occident est non seulement liée au système de l'écriture latine et à la culture alphabétique qui lui correspond mais également à la typographie, comme en témoigne l'apparition du mot. En français, en effet, la première occurrence du terme « calligraphie » est attribuée à l'imprimeur humaniste Henri Estienne (*Le Grand Robert de la langue française*, édition 2011). Estienne a édité un dictionnaire de la langue grecque, ainsi qu'un dictionnaire du français, *Traité de la conformité du langage françois avec le grec*, dans lequel apparaît le mot « calligraphie ». L'ouvrage date de 1569 :

La première fois m'estant despité contre tous mes livres généralement, l'espace de dix ou douze jours, je pris plaisir à contrefaire *force beaux traits hardis* de la calligraphie grecque (vous entendez ce mot), lesquels j'ay depuis fait tailler sur du buis, pour ceux qui aiment telles gentillesses (Estienne II 1853, 12).

C'est donc à un spécialiste de la lettre *typographique* que l'on doit l'emploi du terme « calligraphie » en français<sup>3</sup>, et l'association de cette pratique à l'idée de « belle écriture<sup>4</sup> ». À cette époque, on conçoit deux modalités de l'écriture : celle produite par la main et celle imprimée, l'imprimerie étant considérée comme « l'art d'écrire à la presse sans plume » (Baudin 1984, 22).

## ii. Publications sur le sujet

Parmi les publications qui concernent la calligraphie latine contemporaine, on peut d'abord distinguer trois grandes catégories : les manuels, ou ouvrages à visée pédagogique ; les catalogues (qu'ils soient publiés à l'occasion d'une exposition ou non, ils répertorient une sélection d'œuvres réalisées sur une période et/ou un espace géographique donnés<sup>5</sup>) ; les autres textes, ouvrages ou articles que nous dirons à visée « théorique » pour les distinguer des premiers.

---

une longue pratique et beaucoup de temps, et il n'y a pas beaucoup de temps à perdre dans l'enseignement primaire » (Victor Brouet 1911, cité dans Baudin 1984, 22).

3 En langue anglaise le terme est attesté peu de temps après, dès 1613 : « calligraphy » apparaît pour la première fois dans le dictionnaire de Robert Cawdrey, *A Table Alphabeticall of English Wordes* (premier dictionnaire unilingue de la langue anglaise, dans sa troisième édition), dans un sens identique à celui du français (la définition donnée est « faire writing »).

4 La définition se poursuit jusqu'à nos jours, peu à peu complétée par des précisions (la 8<sup>e</sup> édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* (1932) indique « art de bien former les caractères d'écriture », l'édition de 1992 y ajoute « art de bien dessiner les lettres », « Écriture appliquée et bien formée »), ou par des extensions métonymiques (« le texte calligraphié considéré comme une œuvre d'art en soi »).

5 Voir par exemple Child 1963 ; Child 1976 ; Child 1988 ; Zapf *et al.* 1982 ; Godine et Halliday 1990.

Les manuels visant à enseigner les méthodes constituent la plus grande partie des publications consacrées à la calligraphie latine contemporaine. Dans les faits, ces ouvrages pédagogiques sont parfois mixtes et peuvent s'accompagner de chapitres théoriques. Dans ce cas, ils présentent un résumé de l'évolution des formes de l'écriture latine de l'antiquité jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, visant à replacer les styles qu'ils enseignent dans un contexte historique.

Parmi les autres ouvrages on distingue deux types de traitement du sujet, l'un historique et l'autre thématique. L'approche historique nous renseigne sur l'apparition et l'évolution de la calligraphie latine contemporaine et de ses techniques selon des considérations chronologiques et géographiques<sup>6</sup>. L'autre approche, plus transversale, revisite un corpus de l'histoire de la lettre produite à la main en s'attachant chaque fois à une problématique particulière<sup>7</sup>.

### iii. Du tracé manuel à la ligne en mouvement – Problématique

Ces ouvrages nous renseignent sur l'évolution des formes dans la calligraphie latine contemporaine. On y voit par exemple, très bien illustré, le passage de la reproduction de styles historiques à une pratique plus récente où la construction traditionnelle des lettres et l'alignement régulier de la composition font place à des fragmentations et des déconstructions, une modification des enchaînements et des connexions, qui mènent les formes historiques vers de nouvelles variantes morphologiques et la composition vers de nouvelles textures illisibles. Toutefois, notre travail ne consistera pas à poursuivre la description minutieuse de ces transformations. Partant d'une interrogation tout à fait semblable – que

---

6 Voir Mediavilla 2000 ; Mediavilla 2006 ; Anderson 1992 ; Gray 1986 ; Kelly *et al.* 2000.

7 Ainsi Nicolette Gray propose une répartition des formes de la lettre dessinée selon une classification ligne/surface (Gray 1982) ; Hans-Joachim Burgert se concentre sur les différents types de cursivité qui forment et déforment la ligne calligraphique dans plusieurs systèmes alphabétiques (Burgert 2002) ; Walter Käch et Gerrit Noordzij retournent au mouvement qui produit la lettre manuscrite (Käch 1956) (Noordzij 2005; Noordzij 2000) ; Martin Andersch analyse les méthodes d'enseignement de la calligraphie latine contemporaine relativement à la question de la lisibilité et de l'iconicité de la lettre alphabétique pour l'œil occidental (Andersch 1989).

se passe-t-il *entre les formes* ? entre un tracé manuel de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et une ligne mobile du XXI<sup>e</sup> – nous chercherons plutôt à savoir quels *problèmes* ou quelles *questions* se posent à la calligraphie latine contemporaine et qui permettraient d'expliquer de telles métamorphoses.

Il nous semble en effet que si les productions contemporaines de la calligraphie latine ont pu être décrites ou même faire l'objet de classements (reproduction des modèles historiques, réinterprétation graphique de textes existants, compositions illisibles, décompositions « gestuelles », emprunt aux techniques picturales, etc.), il reste encore difficile d'expliquer *comment* (plutôt que *pourquoi*) la réappropriation d'une technique artisanale historique (le tracé de facture directe à la plume) a pu muter, en l'espace d'un siècle, jusqu'à devenir une discipline artistique jusque-là inconnue de l'Occident. Il s'agira donc dans ce travail d'essayer de comprendre ce qui rend possibles de tels changements et ce qui conditionne la série de mutations traversées par une discipline qui s'affirme aujourd'hui comme une nouvelle proposition parmi les réinventions du visible de l'alphabet latin.

La pratique artistique que nous nous proposons d'étudier et qui se nomme « calligraphie latine moderne » ou « contemporaine » ne connaît pas de préalable en Occident. Elle apparaît comme un déplacement radical à la fois par rapport à ce que l'Occident a connu en termes d'histoire des formes alphabétiques manuscrites et par rapport aux usages et fonctions que cette discipline elle-même a commencé par occuper à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment de son apparition. On peut la concevoir comme une pratique artistique porteuse d'une double mixité : elle manipule un système d'écriture (l'alphabet) selon des considérations plastiques, et ce système d'écriture est déjà lui-même le résultat de la rencontre de deux médias hétérogènes<sup>8</sup> (la communication verbale et la communication visuelle) (Christin 2001a, 11).

---

8 Ces deux registres sont hétérogènes pour deux raisons : ils correspondent à deux « champs physiques » (« l'un est oral et l'autre visuel »), et à deux « contextes de relations intersubjectives » (l'un où il faut coprésence des deux « partenaires » de l'échange, l'autre où il faut seulement un spectateur) (Christin 2001, 11).

## 2. Réinventer le visible de l'alphabet – Cadre théorique

Nous voudrions comprendre comment la calligraphie latine peut passer, en un peu plus d'un siècle, de la réalisation d'images de texte qui convoquent principalement le tracé manuel à une production d'images en mouvement où la ligne elle-même devient mobile et acquiert sa dynamique propre (qui n'est plus celle de la main ou celle de la lecture). Dégager les conditions (le « comment » plutôt que le « pourquoi ») de ces métamorphoses finira par nous éclairer aussi sur leurs raisons d'être (ce « pourquoi » qui constitue le plus souvent l'objet des études sur la calligraphie latine contemporaine). Le titre de cette thèse n'évoque pas seulement le passage entre la calligraphie que l'on peut observer au début du xx<sup>e</sup> siècle et ce qu'elle donne à voir actuellement. Entre le tracé manuel et la ligne en mouvement, ce sont aussi deux problématiques propres au rapport entre l'image et l'écriture, tel qu'il caractérise l'Occident, qui se posent.

L'idée de « tracé », telle qu'elle est comprise en Occident, soulève un problème fondamental de l'alphabet, qui est celui de la rupture avec l'intervention du visible dans la formation du sens par la lecture. Pour le comprendre, il faut retourner à une particularité de la lettre alphabétique, son « paradoxe structurel », tel qu'il est bien compris par ses créateurs et premiers utilisateurs, les grecs (Christin 2001a, 15; Christin 2000, 36-37). L'alphabet est un système rationnel qui mène au sens par le biais de deux étapes successives (passage de la lettre à la syllabe / passage de la syllabe au mot) qui font intervenir « trois niveaux d'articulation hétérogènes » (lettre / syllabe / mot) (Christin 2000, 36). Dans ce processus fondé sur la lettre comme « élément », le visible n'intervient que pour identifier ; il n'est pas autrement sollicité dans la construction du sens<sup>9</sup>. En termes de visibilité, « l'unique impératif auquel la lettre doit se soumettre est d'être *distinctive* » (Christin 2011, 13). Une des conséquences de cette disparition du rôle du visible dans l'accès au sens est une attention particulière reportée sur le tracé et le processus d'appropriation auquel il correspond (Christin 2000, 36).

La ligne est nécessaire à l'alphabet mais contrairement à ce que l'on croit, elle n'a pas à voir avec l'espace visuel mais avec la lecture phonétique<sup>10</sup> : c'est à la construction du sens verbal que la succession linéaire est nécessaire. Si on la lie à l'écriture, c'est pour d'autres

9 « L'alphabet grec a introduit dans l'histoire de l'écriture une rupture fondamentale. L'écriture s'y est en effet transformée pour la première fois en code, binaire (voyelle/consonne), et abstrait, c'est-à-dire dégagé des relations matérielles et fonctionnelles du texte avec son support qui caractérisaient jusqu'alors l'écriture quel qu'en fût le principe – idéographique, consonantique ou syllabique » (Christin 2007, 19).

10 Le terme *stoicheion*, auquel Platon donne la signification d'élément, implique cette idée de « l'enchaînement

raisons. C'est seulement par analogie<sup>11</sup> – parce que le déchiffrement de la lecture a besoin de cette addition linéaire et parce que l'on fait ressembler celle-ci au déroulement de l'énoncé oral – que l'on considère que l'inscription des lettres procède de la même production d'une « ligne manuscrite ». Elle devient alors celle de la main qui guide la plume ou de la pensée qui guide la main (« écrire au fil de... »), etc. Par conséquent, la succession linéaire est étrangère au fonctionnement de l'espace iconique, bien qu'elle y prenne place (Christin 2011, 13). L'idée de « ligne manuelle » découle d'une interprétation idéologique, celle là même qui ailleurs peut faire envisager le temps comme un phénomène linéaire, identifiant à nouveau « succession temporelle » et « juxtaposition spatiale » (Marrati 2003, 24). La calligraphie latine contemporaine, parce qu'elle se fonde sur l'inscription des signes de l'alphabet latin, est elle-même aux prises avec toutes ces particularités<sup>12</sup>.

C'est pourquoi notre étude suppose un certain nombre de postulats qui constituent la base théorique de notre approche de la calligraphie latine contemporaine. Il faut d'abord admettre que le régime de l'image et le régime du mot, en tant que modes de communication, sont fondés sur des principes de fonctionnement différents, et que l'écriture est une manière de combiner les deux (Christin 1997, 11). Il faut ensuite prendre en compte que la perte du rôle du visible dans le processus de lecture a conduit l'alphabet à la perte de la mixité fondamentale qui caractérise les écritures idéographiques. Dès lors que le signe d'écriture devient un élément alphabétique et qu'il perd la « flexibilité fonctionnelle qu'il avait à ses liens [...] avec son support » (Christin 2011, 73), apparaissent des inventions graphiques qui font intervenir le visible (autrement que comme une simple identification) dans l'espace textuel (Christin 2011, 73-96). Certaines inventions visuelles occidentales, en replaçant la lettre dans le champ du visible et le fonctionnement de l'image, sont une manière de retrouver les propriétés de contamination sémantique de l'image<sup>13</sup> à même

---

linéaire des lettres imposé par la lecture phonétique » (Christin 2001a, 74).

11 Analogie « entre l'alignement de l'écriture auquel nous contraind le système alphabétique (lequel ne peut qu'additionner les phonèmes lettre à lettre pour nous amener à le lire), et l'émission vocale d'un message, son énonciation, que l'on peut décrire (de façon analogique et fictive) comme linéaire, partant d'un locuteur pour atteindre un allocataire » (Christin 1999, 31).

12 Ainsi par exemple quand le calligraphe H-J Burgert analysera les tentatives de création de « lignes calligraphiques » dans la civilisation de l'alphabet latin, démontrant que si le graphisme des écritures cursives arabe, chinoise ou japonaise est effectivement constitué autour de *lignes*, celui de l'alphabet latin à du mal à se défaire de sa *grille* de composition (Burgert 2002).

13 « La permutation – cette loi d'opposition terme à terme que l'on rencontre à l'origine de l'alphabet grec [...] – est constitutive du fonctionnement langagier. La contamination détermine quant à elle celui de la pensée visuelle » (Christin 2001b, 634).

les formes utilisant l'alphabet (Christin 2001b, 629; Christin 2000, 65, 148; Christin 2001a, 153-170). Il ne faut pas envisager ces créations sous l'angle d'une posture nostalgique, la volonté de retrouver un état préalable idéal et perdu, mais comme un ensemble de stratégies qui nous permettent de comprendre simultanément le champ de l'art visuel et les changements dans la manière d'envisager le visible du texte, en Occident. C'est en ce sens que la calligraphie latine contemporaine est la poursuite d'une longue recherche, dans l'histoire de l'art occidental, pour réinventer des mixités entre l'alphabet et l'espace visuel.

### 3. Cartographier des mutations – Cadre méthodologique

Sous sa forme la plus courante et la plus divulguée, l'histoire de l'évolution de l'écriture latine se présente sous une forme chronologique : les trajectoires arborescentes des transformations de chaque style dessinent une frise qui traverse l'histoire de l'Occident. [Voir fig. 1]

illustration retirée

*Figure 1. L'évolution de l'écriture latine. Tableau réalisé par Claude Mediavilla et repris en annexe de (Marichal et Cohen 2005).*



Ce schéma qui sert de repère dans l'enseignement de la calligraphie latine retrace donc les métamorphoses de l'écriture latine dans le temps, série de cristallisations morphologiques représentées par autant de petits points nodaux, laissant à l'imagination le soin de deviner les secrets du passage d'une forme à l'autre. Ces formes y figurent du fait de leur persistance et de leur importance décisive, qui justifient leur élection au rang de formes canonisées valant comme figures représentatives de cette évolution. Mais cette sélection induit aussi que toutes les autres formes intermédiaires sont masquées au profit des formes principales – qu'elles soient passagères ou plus usitées, maladroites ou abouties, le fait d'un individu ou l'usage d'un groupe. Cette frise chronologique, ce n'est pas seulement la présentation courante de l'évolution de l'écriture, c'est aussi la base de l'apprentissage de la calligraphie latine moderne. La maîtrise de ces styles canoniques permet de comprendre ensuite les autres formes, qu'elles soient historiques, classiques, contemporaines, personnelles ou inédites. Or, quand on fait de la calligraphie latine contemporaine la suite de l'évolution des écritures latines (dans l'ordre des chapitres d'un livre, à travers une représentation graphique linéaire, etc.), on engage les transformations de la calligraphie latine dans un modèle temporel de type chronologique et déductif, ne retenant que des liens de filiation potentiels entre la discipline contemporaine et les formes historiques, omettant que les causes de son émergence et de sa transformation sont aussi à chercher dans les conditions données par un système d'écriture et par certaines situations historiques.

C'est pourquoi la calligraphie latine contemporaine peut sembler greffer sa pratique à l'histoire de l'écriture comme si elle venait la poursuivre. Mais en réalité, elle s'en démarque de plus d'une façon. La calligraphie latine contemporaine ne produit pas la version récente d'une telle série de styles canoniques (que la mise en tableau contribue du reste à présenter comme plus linéaire qu'elle ne l'est en réalité). Le calligraphe Hans-Joachim Burgert affirme en 1989 que la calligraphie latine se contente de recopier et d'imiter les formes du passé – pourtant incapables de servir une expression ou une sensibilité modernes car extérieures aux problématiques et aux nécessités actuelles – parce qu'elle ne peut pas en inventer de nouvelles, faute de posséder une tradition à laquelle se connecter. La solution qu'il propose alors est la suivante : « The only way to go forward is to admit that we know virtually nothing about calligraphy and to start at the beginning » (Burgert [1989] 2002, 115). Par là, il n'entend pas du tout que les calligraphes doivent négliger l'histoire de l'écriture (au contraire, comme il l'explique). Burgert suggère plutôt que la calligraphie latine contemporaine se trompe peut-être d'héritage quand elle choisit de se placer dans la continuité directe de l'invention des formes historiques. Il nous faut donc commencer par oublier tout ce que l'on considère comme appartenant à la discipline calligraphique, tout ce qui semble « naturellement » en faire partie, et commencer donc non pas du début chronologique des

styles de l'alphabet, mais de ce que la calligraphie latine donne à voir actuellement. Plus précisément, partir des différences avec ces définitions que l'on avait fini par assimiler sans s'en rendre compte, partir des écarts qui empêchent ces exemples d'entrer dans les catégories habituelles.

Rien dans la calligraphie latine contemporaine ne semble aller de soi : ni la forme sous laquelle elle apparaît au moment où elle émerge, ni le nom qu'elle emprunte, ni les mutations qu'elle traverse. Pour comprendre comment on peut en arriver à ce changement, il ne faut pas nous contenter d'identifier ce qui semble appartenir à ce que l'on croit être la calligraphie latine contemporaine, ou ce que l'on reconnaît comme tel à ses parentés avec des états, des usages ou des modèles préexistants. Dans les œuvres contemporaines, il nous faut plutôt traquer des écarts, des variables, afin de déceler des « points de singularité » (Cardinal 2010, 115) à même la discipline. Ces points singuliers sont autant de symptômes qui signalent des ruptures, des bifurcations, qui elles-mêmes délimitent des « séquences conditionnées par l'unité d'un problème » (Belting 2008, 174). Ils nous permettront de découvrir les questions qui animent chaque nouvelle problématique, et de comprendre quelles conditions rendent possible cette mutation (Cardinal 2010, 119). La manière qu'ont de faire retour des questions comme celles de la « ligne » et du « tracé » (non seulement dans la calligraphie latine contemporaine mais dans bien d'autres cas de l'histoire de l'écriture alphabétique) nous montre bien qu'un « problème » ne vit pas de manière linéaire. Un problème n'est pas une forme qui « progresse », mais qui apparaît, bifurque, se conserve en elle-même pour ressurgir sous une autre forme. Les artistes nous disent parfois directement qu'ils rencontrent un problème, c'est-à-dire un rapport de forces qui s'impose à eux (ainsi un calligraphe disant qu'il n'a jamais cessé de chercher comment réduire l'intervalle qui semble toujours s'intercaler entre le trait et la surface). Un problème qui affecte mais néanmoins dépasse le calligraphe (qui dira alors que tant que les mots ne sont pas pris dans une réalité physique, c'est comme si on ne pouvait pas leur faire confiance, comme s'ils risquaient encore d'être récupérés par un raisonnement), car ce problème appartient à la calligraphie latine contemporaine (il est ce qui la travaille du dedans, ce qui la force à se repenser), mais il existe aussi avant elle, avant de s'emparer d'elle (on sent bien que ce problème a quelque chose à voir avec la manière occidentale de penser l'image et le texte, ou l'image de texte). C'est pourquoi, si nous voulons comprendre comment la calligraphie latine contemporaine se définit par une série de mutations, il nous faut un cadre méthodologique adapté à notre problématique. Cette méthode, on la voit au travail dans les deux livres de Gilles Deleuze sur le cinéma, *L'image-mouvement* et *L'image-temps* (Deleuze 1983 ; Deleuze 1985) et, redéployée autrement à travers une analyse qui l'éclaire et en renouvelle l'importance, dans l'ouvrage que Serge Cardinal lui consacre (Cardinal 2010).

Notre méthode sera également de nature archéologique, remplaçant « la recherche de l'origine » par « l'attention au point de surgissement » (Agamben 2008, 118) et l'histoire de la « perfection croissante » des choses par « celle de leurs conditions de possibilité » (Foucault 1966 cité par Agamben 2008, 107). Cela nous permettra de mieux comprendre la calligraphie latine contemporaine, mais surtout sans chercher à la ramener à une essence (hors de toute pensée finaliste qui voudrait reconnaître l'aboutissement de son évolution ou prédire son évolution future), voulant seulement cerner le mieux possible ses propriétés et les phénomènes qui la composent. Une étude peut impliquer « des structures temporelles dans l'histoire des arts visuels » et « le concept de processus », selon lequel se développent et se succèdent les « séquences de l'histoire de l'art », sans pour autant être une étude évolutionniste. Car la logique du mouvement interne et de la succession de ces processus n'est jamais fixée d'avance (Belting 2008, 174-5).

Aussi, si la calligraphie latine contemporaine pourra peut-être y trouver une ébauche de son propre plan des mutations, celui-ci ne poursuivra plus le diagramme des écritures latines. Ce sera plutôt une cartographie « constellaire », un plan des mutations qui ne s'attacherait pas uniquement, cette fois-ci, aux filiations et aux bifurcations morphologiques, mais aux « airs de famille », au sens où l'entend Wittgenstein (Chauviré et Sackur 2003, 5) et aux métamorphoses d'ordres technique, sémiotique et matériel. Une constellation où les points brillants ne seraient pas des figures élues pour représenter un certain nombre d'occurrences que l'on peut y rapporter, mais seraient plutôt un ensemble de symptômes qui ne vaudraient que pour eux-mêmes, et qui révéleraient des séries de mutations et de problématiques. Une cartographie qui montrerait, en somme, ce qui se produit *entre* ces moments-fossiles culminants qui indiquent que quelque chose est venu se résoudre en forme canonique ou en exemple typique. C'est aussi la raison pour laquelle il ne s'agira pas d'élire des figures archétypales pour représenter chaque mutation ou chaque problème identifié ; allant toujours « de la singularité à la singularité » (Agamben 2008, 24), on ne peut remonter à une formule générale qui se donnerait *a priori*. À chaque séquence historique ne correspond pas un style, mais l'unité d'un problème qui se pose et qui force la discipline à se modifier en elle-même, à différer avec elle-même, c'est-à-dire à tout reprendre pour établir une « différence interne » (Cardinal 2010, 127).

C'est enfin pourquoi, si notre étude croisera souvent le cinéma, ce n'est pas dans l'optique de dresser des comparaisons entre le septième art et la calligraphie, et ce n'est pas non plus dans le seul but de nous permettre de mieux décrire ce qui se produit dans la

calligraphie latine. Si le cinéma peut nous permettre de comprendre ce qui travaille la calligraphie latine contemporaine de l'intérieur, c'est parce qu'un grand nombre des propriétés que l'on découvre dans la discipline ne cessent de faire ressortir ce qu'elle partage avec le cinéma. Ce que calligraphie latine contemporaine et cinéma partagent, ce sont plusieurs problèmes, comme le type de mouvement ou le mode de temporalité qui se dégagent du fait de composer une continuité à partir d'éléments fragmentaires. Ces conceptions du temps et du mouvement sont indissociables d'une certaine vision occidentale du réel, de nature logocentriste et phonocentriste. L'association du « langage verbal », auquel on a prêté une linéarité d'ordre temporel, et du « langage écrit », que l'on a associé pour sa part à une linéarité spatiale, a contribué à subordonner la composition graphique de signes au régime de la parole (Christin 2001a, 12-14). Ainsi, lorsque les œuvres de calligraphie latine contemporaine semblent problématiser la « ligne écrite », elles s'attaquent en fait à deux expressions de ce problème : l'une concernant l'assimilation de la répartition successive des signes alphabétiques (et des fragments qui les composent) à la parole (un déroulement linéaire et dans une durée) ; la deuxième concernant l'assimilation de ce déroulement linéaire à une conception précise du temps. Ces présupposés, le cinéma les a rencontrés, et des penseurs du cinéma nous permettent d'en comprendre les conditions et les conséquences. C'est donc aussi la raison pour laquelle nous ne pourrions problématiser la calligraphie latine contemporaine qu'à partir d'un certain cinéma et surtout d'une certaine philosophie du cinéma, constituée essentiellement des postures de pensée de Gilles Deleuze et de Stanley Cavell.

#### 4. Voir émerger des singularités – Corpus et structure de la thèse

L'objet que nous voulons cerner, bien que son appellation actuelle de « calligraphie latine contemporaine » soit problématique et oblige à préciser l'emploi de ces termes, est délimité par un certain usage des signes de l'alphabet latin et de leur production graphique par la main. Cet emploi trouve son origine dans les tentatives de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour redécouvrir les techniques de tracé de la lettre latine employées par les scribes et les maîtres écrivains. C'est l'évolution de cette pratique, son expansion dans un premier temps puis ses transformations successives jusqu'à aujourd'hui, auxquelles s'attachera notre étude. S'il sera donc question d'œuvres présentant différentes manières d'inclure la lettre alphabétique dans une composition visuelle, les objets sur lesquels repose cette étude appartiennent au champ de cette discipline qui se définit comme calligraphie latine contemporaine.

Dans cette discipline, le signe alphabétique intervient dans l'image d'une manière spécifique, qui a tout à voir avec une *pratique de l'écriture*, avant même de s'affirmer comme une pratique plastique ou de devenir ce que l'on peut nommer un art de « l'image du texte ». Le rapport entre le « faire image » et la production manuscrite de formes alphabétiques se caractérise, dans la calligraphie latine contemporaine, par l'intervention des données du visible dans l'écriture.

Par comparaison, le travail des peintres occidentaux modernes autour du signe d'écriture se définirait plutôt par une *importation de l'écriture* dans la composition plastique. Ainsi par exemple, pour Dotremont, la peinture devenant « un travail d'écriture » (Alechinsky cité par Renner 2005, 38). Si la découverte de la calligraphie extrême-orientale ou celle des formes de l'idéogramme chinois est déterminante pour des artistes comme Tobey, Michaux, Dotremont, Klee ou d'autres, c'est aussi que ce qui les préoccupe ou les fascine concerne la possibilité d'un signe qui unirait, dans sa nature même, la peinture et l'écriture. Pour ces peintres et ces écrivains, bien que cela puisse passer aussi par une pratique du geste d'écriture, c'est un contexte différent qui explique l'intérêt pour le signe, et une influence qui est plutôt à chercher du côté de la calligraphie extrême-orientale et de la manière d'envisager l'« écriture » que cette dernière suppose. En effet, si la fascination exercée par l'idéogramme a pu mener aux propositions plastiques de cette peinture occidentale moderne, c'est selon trois caractéristiques que les artistes occidentaux y ont découvert : l'importance de la matérialité du signe dans l'accès au sens, le fait que la gestualité et la corporalité du scripteur émanent de cette forme écrite (Okami 2007, 333), ainsi que la place du spirituel dans ce « geste créateur » (Renner 2005, 253).

Par ailleurs, dans la mesure où les œuvres dont il sera question ont pour point commun l'usage de l'alphabet latin et non une origine géographique, nous préférons parler de calligraphie *latine* plutôt que de calligraphie *occidentale*.

Les œuvres étudiées se répartissent sur une période qui va de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (moment que la calligraphie latine contemporaine se donne comme point d'émergence) jusqu'à nos jours (les œuvres les plus récentes ayant souvent pris place dans notre recherche au fil des rencontres avec des expositions, des projections ou des présentations de spectacle vivant, entre 2006 et 2012). Les œuvres principales, celles qui feront l'objet d'analyses détaillées, sont celles dans lesquelles nous avons d'abord repéré des événements singuliers, par exemple parce qu'elles-mêmes (ou quelque chose en elles) semblent déborder

des catégories généralement proposées pour saisir la calligraphie latine (elles échappent aux usages, aux fonctions ou aux formes que l'on nous présente comme caractéristiques de cette discipline). Les œuvres décrites ne sont pas convoquées en tant qu'exemples venant illustrer les différentes séquences historiques de la calligraphie latine contemporaine pour mieux en souligner le découpage. Si elles figurent ici c'est plutôt parce qu'elles semblent « faire problème », que s'en dégagent « une différence ou une variabilité » (Cardinal 2010, 119) par rapport au plus grand ensemble des œuvres de la discipline dans une même période.

Le texte est structuré en quatre parties, qui correspondent à quatre grandes mutations que l'analyse des singularités repérées dans les œuvres contemporaines nous permettra de mettre à jour et de comprendre. La première mutation touche le tracé calligraphique latin traditionnel. Pour en saisir les conditions de possibilité et pour en déplier les conséquences, nous passerons par l'étude de calligraphies récentes qui se réapproprient la technique du *dripping* (comme le font en particulier les calligraphies de Massimo Polello). C'est en effet l'analyse d'une rupture, celle du contact entre l'outil et la surface, qui permettra de comprendre comment la calligraphie latine contemporaine en arrive à se découvrir un nouveau mode de tracé (tout en nous éclairant, rétrospectivement, sur les implications profondes du tracé traditionnel).

Cette manière de travailler nous permettra également de comprendre comment d'autres éléments que les « nouvelles » formes, les nouveaux gestes, supports, outils ou techniques se trouvent impliqués dans une mutation. Ainsi, nous pourrions comprendre en quoi des formes historiques ou des compositions régulières, par exemple, ne se contentent pas de se maintenir, comme un état précédent de la discipline auquel s'ajouteraient les nouveaux, mais peuvent se conserver tout en changeant de sens, ou de fonction, dans le nouvel état qui s'établit au « seuil » de chaque mutation (Cardinal 2010, 115). Certaines qualités peuvent être des « survivances », qui se reconnaissent mais ne reviennent jamais sans changer, au sens où le développe Georges Didi-Huberman à partir de la notion de *Pathosformel* chez Aby Warburg (Didi-Huberman 2002). Nous verrons par exemple (dans les deux premières parties) que lorsque la forme canonique de la Capitale Romaine ou bien la grille rigide de composition alphabétique reviennent dans des œuvres récentes utilisant la technique du *dripping* calligraphique, elles ne répondent plus du tout aux mêmes problèmes qui permettaient d'expliquer leur existence au début du xx<sup>e</sup> siècle alors que la calligraphie latine redécouvrait les techniques de tracé à la plume large en prenant

exemple sur les manuscrits médiévaux. Les formes sous lesquelles elles apparaissent dans ces exemples actuels les rendent identifiables, pourtant les Capitales Romaines tracées au pinceau et la grille d'alignement alphabétique évoquent maintenant un problème qui concerne le rythme et qui se déploie d'une part à partir de la construction de la forme calligraphique (Capitale Romaine *versus* continuité *drippée*), et de l'autre à partir de sa composition (grille d'alignement *versus* modulation du filet de laque).

Dans la deuxième partie, nous verrons comment l'appropriation d'un nouveau type de continuité, qui questionne le mode de construction de l'écriture manuelle, place la forme calligraphique latine dans un régime du simultané et de l'hétérogène propre au fonctionnement de l'image. Ce nouveau régime, qui marque pour la calligraphie l'invention d'un mode visible inédit, nous en découvrirons les possibilités dans les images photographiques de la « calligraphie lumineuse » (le « *lightgraff* » tel que pratiqué par le calligraphe Julien Breton), qui reprennent à leur propre compte l'usage de la photographie en pose longue captant le déplacement de sources de lumière dans le champ de la prise de vue.

La troisième mutation révèle la nécessité qui s'impose à la calligraphie latine contemporaine d'arracher les forces expressives du trait à certaines formes, c'est-à-dire aussi à certains types d'images (tantôt énonciatives, tantôt représentatives, tantôt métaphoriques), afin de produire un visible du signe alphabétique. Pour comprendre comment le trait calligraphique en arrive à s'extraire de la main pour passer au service de forces qui dépassent le tracé, nous plongerons dans l'étude d'une des installations audio-visuelles récentes que propose la calligraphie (*Skin*, de Brody Neuenschwander et Jeroen D'hoë). Nous verrons que les différentes manières dont le tracé, le trait et le calligraphe-traceur se composent dans l'image (ou, au contraire, s'effacent) soulèvent le problème du sens de « l'image d'écriture » en mouvement.

Enfin, la dernière partie et la quatrième mutation feront état des multiples manières dont la main calligraphique se réinvente, sous l'impulsion de conditions qui ont en partie à voir avec les nouvelles modalités de production et de réception de l'écriture et de l'image de texte proposées par les technologies numériques. C'est dans les œuvres où la calligraphie latine contemporaine croise le spectacle vivant (performance sur scène de « calligraphie virtuelle en temps réel » d'une part, installation et performance dans l'espace du musée par le calligraphe Owen Williams d'autre part) que nous trouverons les singularités qui permettent de mesurer la mutation du rapport technique et matériel entre la main et les autres composantes (outil, support, forme calligraphique).

Dans le processus qui consiste pour nous à identifier et analyser ces symptômes qui rendent sensibles certains problèmes de la calligraphie latine contemporaine, il est évident que d'autres œuvres sont mises de côté. Notre corpus est forcément non-exhaustif et n'a du reste pas pour ambition de constituer un inventaire des réalisations de la calligraphie latine contemporaine. Les quatre grandes mutations de la calligraphie latine contemporaine ne permettront certes pas de rendre compte de la vie complète de la discipline sur plus d'un siècle, mais elles espèrent proposer une manière d'approcher tous ces bouleversements (qui ont souvent l'air de se produire trop vite ou de manière imprévisible, d'après ce que les discours sur la discipline nous disent) et ces problématiques (que les artistes nous pointent chaque fois qu'ils s'expriment, chaque fois que nous les voyons agir et réagir à ces nouvelles singularités qui ne cessent d'émerger) en conservant leurs particularités et en leur rendant toute leur importance.

Par conséquent, la cartographie des mutations à laquelle nous espérons aboutir ne sera pas une forme close ; elle dessinera plutôt une topographie prolongeable et « frangée ». Car si les mutations entretiennent entre elles des relations ce n'est pas au sens où elles seraient déterminables ou déductibles les unes par les autres mais plutôt au sens où l'on retrouve toujours, chaque fois, toutes les composantes de la calligraphie latine contemporaine dans chacun des nouveaux états qu'elle traverse. La mutation n'opère pas des substitutions mais des redistributions (Cardinal 2010, 116-117). Chacune trace un seuil dans l'ensemble des métamorphoses de la calligraphie, seuil qui marque la bifurcation des problèmes et le changement de répartition des rapports entre tous les éléments constitutifs (la relation de la main à la forme, du geste au support, de la construction au mouvement, etc. sont autant de rapports qui se modifient à chaque nouvelle « séquence historique » en venant répartir autrement la main, le support, la construction).



## PREMIÈRE PARTIE

DÉCOUVRIR UN DEVENIR-« SOUPLE » POUR LE TRACÉ OCCIDENTAL

*Tout en traçant les premiers traits je sentais, à mon extrême surprise,  
que quelque chose s'était ouvert en moi,  
et que par cette brèche allaient passer quantité de mouvements<sup>1</sup>*

## I. L'émergence de la calligraphie latine

### 1. « Le trait juste »

La méthode de recherche qui nous aidera à comprendre les mutations de la calligraphie latine contemporaine demande de trouver, dans certaines œuvres récentes qui font problème, les questions qui nous permettront de ne pas nous contenter de retraverser l'histoire de l'émergence et de l'évolution de la calligraphie latine contemporaine mais de déplacer d'emblée notre point de vue. Néanmoins, si cette méthode trouve dans les œuvres récentes des questions non seulement essentielles mais préalables à d'autres, l'ordre dans lequel nous les exposerons ne suivra pas toujours l'ordre de leur conceptualisation. Ainsi, nous commencerons par reconsidérer les conditions de l'émergence de la discipline que l'on nomme calligraphie latine, cette même période charnière (fin du XIX<sup>e</sup>-début du XX<sup>e</sup> siècles) dont les études existantes nous disent qu'elle voit naître la discipline, mais en la mettant immédiatement en relation avec les pratiques et la pensée de la lettre de l'époque. De cette façon, nous serons ensuite à même d'aborder une première mutation (à partir d'une singularité repérée dans des œuvres récentes employant une forme de « *dripping* calligraphique »), en mesurant déjà tout l'écart que nous aurons encore pour tâche de comprendre : le passage, d'un siècle à l'autre, d'un tracé à la plume selon les techniques historiques à un tracé qui se disperse sur une toile selon l'écoulement d'une matière acrylique.

---

<sup>1</sup> Henri Michaux (2001, 372).

Dans les années 1890, simultanément au travail de William Morris en Angleterre et de sa Kelmscott Press qui édite des livres composés, illustrés et imprimés manuellement, la typographie des Pays-Bas connaît la période du « Nieuwe Kunst<sup>2</sup> » (Middendorp 2004a, 34). Comme c'est le cas à la même époque en Angleterre, la technique de la gravure sur bois est privilégiée pour la réalisation et l'impression de ces ouvrages. Non seulement la gravure sur bois permet d'imprimer simultanément les images et les textes – « the only reproduction technique which [...] presses its lines into the paper just like type » (Middendorp 2004a, 34) –, mais ces affinités sont aussi conceptuelles, comme le typographe Jean-François van Royen le souligne en 1919 : « its character [de la xylographie] goes towards synthesis ». « Woodcut hints at reality, while other graphic arts aim at representing it – which book illustration does not need to do » (cité dans Middendorp 2004, 34-35). Ce n'est pas un hasard si l'on trouve au tournant du xx<sup>e</sup> siècle ainsi associés en technique et en discours, la gravure sur bois, le caractère mobile typographique, et la conception de « l'illustration » dans le livre comme une image dont le rôle n'est pas strictement celui d'une représentation. La gravure réunit la lettre alphabétique et l'image dans sa facture directe. Au xix<sup>e</sup> siècle, les manipulations graphiques et plastiques de la lettre naissent d'un support précis, l'affiche, et de sa manière d'image mixte d'associer le visible et le lisible. Durant le dernier quart du xix<sup>e</sup> siècle, on découvre à travers le langage de l'affiche la possibilité pour l'image fixe de « produire un effet visuel plus immédiat par la manipulation de l'écriture qu'à travers les mines d'un personnage voué de toute façon à ne pouvoir en présenter jamais qu'une seule » (Christin 2001a, 160). De l'autre côté de la Manche, l'influence de Morris et Ruskin est sensible dans les affiches réalisées par Eugène Grasset dès 1885 (Wlassikoff 2005, 30). Des nombreux lettrages réinventés en accord avec le visuel de chaque affiche sera d'ailleurs tiré le caractère Grasset édité par la fonderie Peignot en 1898. La découverte de l'estampe japonaise dès le début des années 1870 marque non seulement le style de ses images, mais celui de ses caractères dessinés : « la confrontation avec une écriture ordonnée sur un autre axe et qui n'a rien perdu de son aspect manuscrit joue un rôle notable dans son choix de pratiquer le dessin de lettre au calame et de disposer souvent les textes de manière décentrée dans la composition » (Wlassikoff 2005, 30). La nouvelle calligraphie latine apparaît donc dans ce contexte où, d'un côté, la lettre s'invente et se transforme au gré des inventions du peintre ou du dessinateur et où, de l'autre, elle prend forme puis s'imprime en même temps que l'image et selon la même technique, grâce à la gravure sur bois. L'historienne de l'écriture Nicolette Gray fait débiter cette nouvelle période du dessin de lettre en 1875. Selon elle, c'est précisément la forme Gothique (qui sert majoritairement de modèle aux lettrages de

---

2 Qui n'a à voir ni stylistiquement ni idéologiquement avec l'Art Nouveau malgré leur nom en commun.

la période victorienne) qui explique la multiplication des caractères de titrage, de décor et de fantaisie, parce qu'elle encourage plus qu'une autre à varier les formes et les effets, à adapter la lettre alphabétique. La lettre latine ferait pour la première fois, avec la Gothique, l'expérience d'une élasticité possible de l'alphabet (Gray 1938, 67), qui pourrait expliquer la multiplication des déformations et des variations que l'on trouve dans les créations de lettres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'étude de Nicolette Gray publiée en 1938, *XIXth Century Ornamented Types and Title Pages*, cherche à combler une lacune en s'intéressant aux caractères dessinés durant le dernier quart du dix-neuvième siècle, systématiquement boudés par les études typographiques à l'époque où elle écrit. Alors que les historiens du design typographique se concentrent exclusivement sur les caractères de labeur, elle entreprend d'étudier les caractères décoratifs et de fantaisie – surtout utilisés pour le titrage mais parfois employés pour des textes plus longs : « The Victorians lost the idea of good type to read [...], but this does not necessarily mean that they lost the idea of good lettering » (Gray 1938, 13). Ce faisant, elle postule que les créations de lettre de l'époque ont été injustement ignorées sous prétexte que leur usage avait pu entraver la production d'imprimés convenables à un usage courant, du fait de leur exubérance visuelle. Nicolette Gray est une historienne du « *lettering* » (elle ne s'intéresse pas strictement à la calligraphie mais plus largement au phénomène de la lettre produite manuellement), et son ouvrage témoigne de la situation problématique de « concurrence » dans laquelle se trouvent la lettre dessinée à la main et la lettre typographique peu avant le début du XX<sup>e</sup> siècle. Son étude, qui laisse transparaître l'affection particulière qu'elle porte à ces formes éclectiques, présente l'intérêt de replacer ces créations de lettres dans la situation esthétique et intellectuelle de l'époque (situation en complète opposition avec la pensée typographique qui a cours cinquante ans plus tard, au moment où elle publie cette étude). En 1938, la situation du design (typo)graphique ne peut plus s'accorder avec le *lettering*, tout comme durant le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, mais pour des raisons différentes (nous verrons pourquoi un peu plus loin, avec la question du « Crystal Goblet »). Selon Gray, les créations de lettres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle reflètent la relation de l'époque non seulement entre l'art et la société mais entre l'artiste et la création : l'école victorienne du « design de lettre ornemental » (Gray 1938, 13) traduit une expression artistique qui cherche à s'inspirer de ce que ces artistes considèrent comme appartenant à la tradition asiatique de la calligraphie<sup>3</sup>. Dans les inventions alphabétiques

---

3 Le fait que Nicolette Gray connaisse très bien les arts calligraphiques asiatique et arabe ne peut manquer d'expliquer son approche vis-à-vis de l'art du dessin de lettre occidentale et de la calligraphie latine, comme le suggère d'ailleurs Fernand Baudin (Baudin 1977, 24). Son intérêt pour les formes de lettrage victoriennes, utilisant souvent le pinceau, et pour la relation entre l'artiste, la société et la pensée de la création artistique de

victoriennes, elle perçoit l'expression subjective de l'intériorité de l'artiste, et le plaisir d'abandonner la main aux mouvements du dessin de lettre. Gray insiste sur le fait que ces « insular English craftsmen » tentent ce faisant une expérience très éloignée de leur pratique artistique, en s'appropriant une idéologie de la création étrangère à leur culture et à leur époque (Gray 1938, 13). Autant d'éléments qui prouvent, pour Nicolette Gray, l'importance d'étudier ces formes trop longtemps délaissées qui ne se contentent pas de nous offrir des exemples visuels, mais nous renseignent sur l'époque de leur création. L'étude de Rudolf von Larisch publiée en 1899, *Über Zierschriften im Dienste der Kunst*, « un monument du style 1900 dans l'enseignement de l'art de la lettre » (Tschichold 1975, 41), présente des exemples d'alphabets dessinés à la main, souvent au contour et sans remplissage. L'étude publiée par ce typographe viennois est par ailleurs une des premières à démontrer l'importance de l'espacement optique [fig. 2]. Le travail de la lettre, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est donc déjà fortement ancré dans le dessin manuel et les considérations d'une composition graphique non-mécanique. Mais la prolifération de ces formes fantaisistes, s'inspirant de styles historiques mais réalisées en facture dessinée, sans connaissance des modes de tracé originaux (« The theory and technique of calligraphy was little known when Edward Johnston began to study the pen shapes of letters in the British Museum » (Child 1963, 15)), va fortement influencer la création de caractères typographiques et calligraphiques du tournant du siècle<sup>4</sup>. De l'avis des

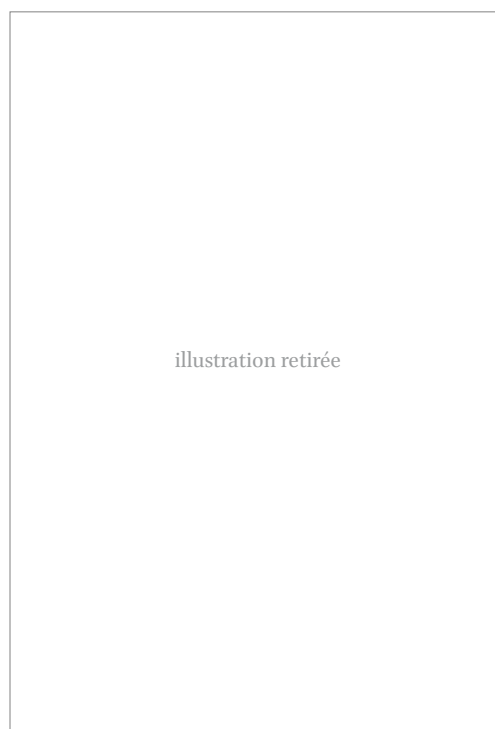


Figure 2. *Espacement optique.*  
Rudolf Von Larisch (1899, 16).

l'époque semble étroitement lié à sa connaissance des deux grandes traditions calligraphiques. Pour expliquer sa connaissance des œuvres de calligraphie arabe et asiatique, plusieurs auteurs rappellent que le père de Nicolette Gray, le poète Laurence Binyon, fut conservateur des estampes orientales au British Museum tandis que son mari, Basil Gray, historien de l'Art islamique, fut plus tard conservateur des antiquités orientales au sein de la même institution.

4 Johnston a systématisé l'emploi de la plume carrée mais il n'est pas le premier à en avoir redécouvert l'usage, comme le rappellent Phil Baines et Ewan Clayton : « Clayton usefully debunks the idea that Johnston single-handedly rediscovered calligraphy and the broad-edge pen, pointing out Morris's pen lettering (which Johnston studied closely), the use of the broad nib by legal clerks, EF Strange's *Alphabets, A Manual of*

typographes, les conséquences des caractères victoriens sur l'usage de la lettre se font toujours sentir au début du xx<sup>e</sup> siècle : « By the end of the nineteenth century, the roman and fraktur types in everyday use had lost every graphic quality, as can be seen from the many still in use today, écrit Jan Tschichold en 1935. Everything, including legibility, was sacrificed for an extreme sharpness. As a result, they became monotonous, grey and spiky » (Tschichold 1935, 15). Plus précisément, le problème auquel Tschichold et d'autres font allusion vient du fait que les fioritures et la répartition des pleins et des déliés, dans les caractères dessinés entre la fin du xviii<sup>e</sup> et le début du xix<sup>e</sup> siècles (1760-1830), cherchent à imiter la plume (Field *et al.* 1998, 60). On trouve ainsi des lettres à double contour, des lettres redoublées d'une ombre propre, d'autres dessinées d'après les inscriptions en style Gothique ou des plaques gravées (Gray 1938, 68). [fig. 3 et 4] Cela concerne surtout les lettres capitales.

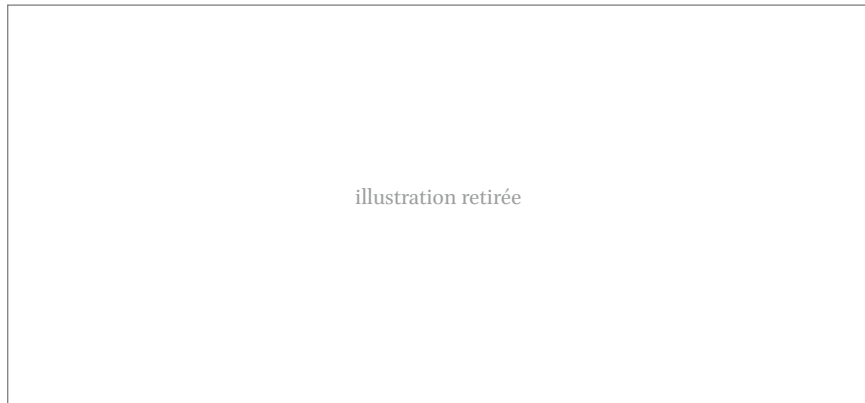


Figure 3. *Three-line Pica Tuscan Ornamented* (Caslon, c. 1849) ;  
*English two-line Tuscan* (Caslon, c. 1854) (Gray 1938, 193).

---

*Lettering... of 1895 with its broad-pen exemplars* » (Neilson 2007, 23).



Figure 4. *Gothiques dessinées*. Perhinderion et L'Ymagier. Alfred Jarry et Rémy de Gourmont, 1894-95.

Après s'être développées vers des chasses élargies et des graisses exagérées (en particulier les caractères gras de Robert Thorne, que Stanley Morison accuse d'avoir à lui seul manqué de peu de provoquer la perte de la typographie<sup>5</sup>), leurs pleins s'ornent de motifs décoratifs floraux ou graphiques. « For a generation or more English and continental book printing suffered from these bad types. A worse novelty was reached when, in order to provide a trick three-dimensional fount, heavy black types decorated with white outline flowers were provided with a perspective-shadow », déclare Morison dans un article intitulé « Decorated Types » publié en 1928 (Morison 1928, 124). D'une manière générale, cette tendance avait fini par s'étendre aux caractères de labeur qui deviennent trop peu lisibles, présentent par exemple des empattements et des hastes trop longs. « La plupart des typographes et critiques s'accordaient à penser que le style éclectique ne reflétait ni les possibilités formelles ni les idées de l'époque, mais équivalait à une baisse de qualité » (Field *et al.* 1998, 58).

C'est dans ce contexte qu'émerge la volonté d'une réforme de la lettre, dans le discours d'artistes comme William Morris ou Herbert Horne. En Angleterre, la confrontation entre l'expression artistique comme marque individuelle et la production de masse à bas coût apparaît un peu plus tôt que dans le reste de l'Europe, sous l'impulsion des thèses de John Ruskin revendiquant « vérisme et sincérité de la mise en forme » (Field *et al.* 1998, 58). Le livre fait partie des objets du quotidien qui se doivent d'être fabriqués par l'individu plutôt que par une machine. Les manuscrits médiévaux et les imprimés plus anciens servent de

5 « Taking a hint from Bodoni's bolder letter cut c. 1780, Thorne, after imitating Wilson and Caslon, all but sent printing to perdition at one stroke by his invention of the extreme fat-faced type » (Morison 1928, 124).

modèles et de source d'inspiration (*ibid.*). William Morris et les membres du mouvement Arts & Crafts reconnaissent, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le manque de bons caractères typographiques. La solution qu'ils proposent pour y remédier consiste à chercher dans les livres manuscrits et imprimés du passé des méthodes de réalisation et de composition à privilégier : « if we do not study the ancient work directly and learn to understand it, we shall find ourselves influenced by the feeble work all round us » (W. Morris 1878, 28). Cet idéal est clairement identifié par Morris comme ne devant pas imiter ou répéter une pratique du passé mais bien inventer un art inédit, comme il l'explique en 1877 dans sa conférence « The Lesser Arts » : « Let us therefore study it wisely, be taught by it, kindled by it; all the while determining not to imitate or repeat it; to have either no art at all, or an art which we have made our own<sup>6</sup> » (Child *et al.* 1986, 13). Edward Johnston (1872-1944), considéré comme le pionnier du renouveau de la calligraphie latine, partage cette conception d'une création artistique et artisanale qui doit puiser dans les exemples et les objets du passé (Child *et al.* 1986, 13). Sa version moderne de l'écriture Carolingienne, qu'il nomme Foundational, est toujours employée et enseignée de nos jours<sup>7</sup> : « No such alphabet had existed before, apart from my teaching. It was myself that "modernised" the old Roman half uncial... and produced what was tantamount to an original design for a pen alphabet » (rapporté par Priscilla Johnston, cité dans Child 1988, 12).

Ainsi, au XIX<sup>e</sup> siècle, avant que l'Occident ne se réapproprie la technique et les outils calligraphiques des scribes, les manuscrits anciens servent de modèles à copier pour la création de lettres dessinées ou imprimées. Ces nouvelles lettres ne sont toutefois pas tracées mais dessinées à la main, sans suivre la logique de la facture directe à la plume large, la technique spécifique des scribes médiévaux.

---

6 L'éditeur d'Edward Johnston l'explique dans sa préface à *Writing, Illuminating and Lettering* : « During the last century most of the arts, save painting and sculpture of an academic kind, were little considered, and there was a tendency to look on "design" as a mere matter of appearance. Such «ornamentation» as prothere was usually obtained by following in a mechanical way a drawing provided by an artist who often knew little of the technical processes involved in production. With the *critical attention given to the crafts by Ruskin and Morris*, it came to be seen that it was *impossible to detach design from craft in this way*, and that, in the widest sense, true design is an inseparable element of good quality, involving as it does the selection of good and suitable material, contrivance for special purpose, *expert workmanship*, proper finish, and so on, far more than mere ornament, and indeed, that *ornamentation itself was rather an exuberance of fine workmanship than a matter of merely abstract lines* » (Johnston 1917, vii-viii).

7 C'est un style controversé, tout comme l'est son insertion dans l'histoire de l'écriture latine dans les manuels de calligraphie, par le biais de son inclusion au sein de l'enseignement de la calligraphie latine. L'emploi et l'enseignement de la *Foundational* font surtout débat, parmi les praticiens de la calligraphie latine, entre les anglophones et les francophones.



At the time when Johnston began to study early manuscripts, there were some curious beliefs concerning the actual making of individual letter-forms. Enthusiastic Victorians, with ecclesiastical interest in illuminated texts, copied medieval and Gothic letters in outline with a mapping-pen, then painstakingly filled the space between the lines with a brush, thereby missing the spontaneous gesture essential to fine writing. It became clear to Johnston [...] that the mapping-pen and the brush were not the way forward (Child *et al.* 1986, 13-14).

De cet état de choses émergent deux nécessités complémentaires. Celle de retourner apprendre du passé comment tracer des lettres comportant une certaine « logique » interne, et celle de créer des lettres qui soient adaptées à la lecture, à la mise en page du livre et à une composition « harmonieuse » du texte. Alors que la typographie fait face à l'exigence de produire les sobres caractères de labeur ayant fait défaut durant le quart de siècle précédent, la calligraphie latine moderne émerge de l'intérêt renouvelé pour le manuscrit et la figure du scribe. La calligraphie et la typographie semblent ainsi se rencontrer autour d'un problème commun (mais mues par deux nécessités quelque peu différentes) : créer des formes « historiquement justes » et appropriées à la lecture, pour réagir à la prolifération des caprices « contre-historiques » des lettres victoriennes et leurs divagations de la main, de la plume pointue et du pinceau.

Quand Edward Johnston arrive à Londres en 1897, le savoir-faire calligraphique a depuis longtemps été oublié (Child *et al.* 1986, 13). Le métier de maître écrivain existe encore au XIX<sup>e</sup> siècle, mais les règles et les usages de la calligraphie ont changé, donnant plutôt naissance au domaine et aux spécialistes de « l'écriture formelle ». Du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles se distinguent deux usages et deux groupes professionnels dans la pratique de l'écriture : les maîtres écrivains et les écrivains publics. La spécialité des premiers, « descendants directs des copistes du Moyen Âge » (Métayer 2001, 884), concerne la réalisation et la disposition des lettres, leur mise en forme harmonieuse et parfois ornementale. Les seconds sont les spécialistes de la production de texte, de l'art de la formulation et leur travail consiste à prêter leur main autant que leur connaissance de la langue. Ce sont ainsi « deux champs de compétence » qui se livrent concurrence : « la lettre calligraphique et la graphie du commun, la norme souhaitée et l'usage déviant, le talent d'une minorité et la capacité d'expression élémentaire du plus grand nombre » (Métayer 2001, 883-884). *L'art de l'écriture* désigne exclusivement « la formation des lettres » ; les autres pratiques de l'écriture deviennent le propre de *l'art d'écrire*, alors qu'au Moyen-Âge, le scribe était autant responsable de

l'orthographe et de la grammaire que du tracé (Métayer 2001, 887). Les maîtres écrivains, les calligraphes, sont donc « maîtres en l'art de l'écriture, et non en l'art d'écrire » (Louis-Sébastien Mercier, [1782-1788] 1979, cité par Métayer 2001, 884). Quand l'écriture, ainsi que la grammaire et l'orthographe, commencent à être enseignées dans les écoles au même titre que la lecture (au début du XVIII<sup>e</sup> siècle), elle quitte la place marginale qui lui était jusque-là réservée ; les calligraphes, en perdant le monopole de son enseignement, voient aussi leur rôle d'expert remis en question<sup>8</sup>. Par conséquent, la calligraphie au XVIII<sup>e</sup> siècle se trouve dans une situation inédite, celle de devoir faire la promotion de l'importance et des mérites de l'art de l'écriture face à la prolifération des écritures usuelles.

Un siècle plus tard, la différence formelle entre les formes calligraphiques et les styles manuscrits courants s'est pourtant amoindrie. L'écriture de style Anglaise a remplacé les autres formes pratiquées par les maîtres écrivains. L'origine de sa forme est la gravure sur cuivre et non le geste manuscrit. Ces formes influencent le style manuscrit jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle avant d'être finalement rejetées<sup>9</sup> par les nouveaux spécialistes de l'écriture qui retournent chercher dans l'Italique d'Alde Manuce (comme E. Johnston) ou dans les styles d'Arrighi ou de Palatino (comme Alfred Fairbank) des modèles qui leur semblent plus convenables. Selon Roger Fry et le paléographe Elias Lowe, cette réaction contre les *Copperplate* « was inevitable, and it declared itself [...] about 1870, more or less hand in hand with the pre-Raphaelite movement in painting » (Fry et Lowe 1926, 76). Ce passage par la copie de formes gravées permet de dire à Heather Child que les maîtres écrivains britanniques, au XIX<sup>e</sup> siècle, ne sont plus (ou pas encore à nouveau) des « penmen », car même s'ils pratiquent encore l'art de l'écriture ils recopient surtout des formes issues d'autres outils (Child *et al.* 1986, 13). Simultanément, les caractères typographiques destinés à l'impression s'inspirent des lettres de la gravure sur cuivre, et « cessent d'être dessinés à la main, ils sont désormais « construits » à la règle et au compas sur un système de grille (Field *et al.* 1998, 62).

---

8 « À choisir entre l'élitisme d'un enseignement strictement laïque de l'art, en marge de la première instruction [ce que la corporation des maîtres écrivains voulait conserver], et l'enseignement de matières profanes subordonné à l'acquisition des valeurs chrétiennes, le parlement de Paris ne tarda pas à se faire sourd aux requêtes des calligraphes. L'année 1714 marque leur défaite dans cette lutte pour le contrôle de la norme graphique, avec un arrêt qui accordait le droit aux maîtres d'écoles d'enseigner, outre la lecture, l'écriture, la grammaire, l'orthographe, l'arithmétique et tout ce qui en émanait, ce qui fut ensuite également reconnu aux écoles de charité » (Métayer 2001, 884-885).

9 « Careful elegant style [...] derived, I suppose, from the slanting Italian copperplate hand of the writing masters' copy-books, itself a technical extenuation [...] of the older Italian hands » (Fry et Lowe 1926, 76). L'Anglaise/Copperplate sera reprise plus tard avec engouement par la calligraphie latine moderne.

La technique calligraphique ayant progressivement été oubliée, le travail des premiers calligraphes modernes consiste d'abord à étudier les manuscrits et s'appliquer à les reproduire pour tenter d'en découvrir les secrets de fabrication. Johnston « retourna aux sources de la *cancellaresca*, reconstitua le matériel nécessaire à son écriture et enseigna à partir de 1899 la calligraphie » (Peignot 1983, 82). La notion de *ductus* n'a alors pas encore été conceptualisée par les paléographes, le calligraphe britannique n'emploie donc nulle part ce terme dans ses publications, mais sa recherche consiste bien, dans un premier temps, à établir les *ductus* de quelques styles historiques canoniques. À force d'observation et surtout d'expérimentation, il parvient à reproduire la morphologie des lettres de ces manuscrits et à établir le nombre et la direction de chaque trait, l'angle de plume spécifique, et la séquence de connexion. L'étude empirique de manuscrits anciens, sélectionnés pour la clarté et la lisibilité de leurs styles (Johnston préférera ainsi en toute logique la Semi-Onciale aérée ou la Carolingienne uniforme aux cursives ou aux Bâtardes) est la base de la méthode qu'il établit. Le premier ouvrage didactique que Johnston publie, *Writing & Illuminating & Lettering*, est écrit du point de vue du calligraphe, comme l'éditeur prend soin de le préciser en introduction. Le livre décrit en détail les conditions de travail et le savoir-faire du « *penman* », car c'est avant tout la *pratique* calligraphique qui permet non seulement d'apprendre la technique mais aussi de comprendre les fondements théoriques : « the practical and theoretical knowledge of letter-making and arrangement [...] may be gained most effectually by the use of the pen » (Johnston 1917, vii-viii). La calligraphie latine moderne est donc cette nouvelle discipline qui permet de garantir la qualité d'une forme alphabétique, car cette forme est issue cette fois non seulement des modèles mais des techniques historiques.

Le tracé manuel à l'aide de l'outil traditionnel que la calligraphie moderne retrouve permet de produire directement les formes recherchées (leur répartition des pleins et des déliés) plutôt que de les concevoir puis de les dessiner à main levée ou même à l'aide de la règle et du compas. La particularité essentielle de la nouvelle calligraphie moderne tient moins du fait de recommencer à copier des textes à la main que du fait de découvrir ce que la formation de la lettre doit à la relation de facture directe entre la forme de l'outil et le geste manuscrit : « to realise that letters could be made directly with the broad pen and that this formative tool revealed relationships of scale, weight, proportion, shape and counter-space (Neuenschwander 1991, 7, nous soulignons). Le fait de rétablir le tracé manuel à la plume large modifie radicalement la compréhension et l'appréhension de la lettre. Désormais – ou à nouveau –, même au gré des divagations de la main, les contours d'une forme seront

toujours *simultanément* inventés et balisés par les caractéristiques et les limites physiques d'un outil. Cela ne garantit à la lettre aucune harmonie ou excellence, mais lui apporte une « cohérence » de structure ou de contraste, due entre autres à la récurrence de certains éléments (largeurs identiques des traits de même direction, angle des attaques et des finales, parallélisme des contours pour les traits droits, etc.), qui semble spontanément perçue par l'œil. Les deux lignes qui constituent le contour du trait sont en relation l'une avec l'autre, interdépendantes. La forme indique qu'elle est issue d'un trait qui est lui-même le résultat d'un seul mouvement et non de deux lignes indépendantes (facture crayonnée) par la suite réunies par le remplissage de l'intervalle qui les sépare (Gothiques dessinée, ex. de N. Gray). (C'est sur cette particularité que Gerrit Noordzij fonde son étude du trait.) Un certain outil (type de plume, largeur du bec, angle de tenue), allié à un certain mouvement manuel (type de lettre, hauteur de corps, angle, *ductus*) produisent une certaine forme. Ce type de contraste induit par un geste unique à l'aide d'un outil large est souvent décrit aujourd'hui par les typographes comme un « contraste organique ». Il s'oppose à un contraste qui serait construit, ou artificiel, c'est-à-dire dont la logique interne ne serait pas le fruit d'une répartition des poids « automatique » par le contact et le déplacement de l'outil. La redécouverte de la facture directe, en comparaison avec le type de lettres dessinées qui l'ont précédée, donne à ce point l'impression de renouer avec une filiation naturelle entre la main et la forme que l'histoire de l'écriture latine en arrive à apparaître elle-même comme le produit d'une évolution naturelle : « The development of Letters was a purely natural process in the course of which distinct and characteristic types were evolved and some knowledge of how these came into being will help us in understanding their anatomy and distinguishing good and bad forms » (Johnston 1917, vii-viii). (On sait qu'en réalité le développement des styles de l'écriture latine est le fait de différents événements qui ne constituent pas vraiment des conséquences « naturelles » et que l'histoire de ces changements n'est pas une « évolution » visant à parfaire une forme initiale).

Le renouveau de la calligraphie latine apporte deux assurances aux créations de lettres à venir. Premièrement, le retour à l'histoire de l'écriture leur assure une certaine authenticité : les modèles et les techniques historiques sont garants de la justesse des formes. Deuxièmement, les plumes latines pointue et à bec carré répartissent « naturellement » et immédiatement les contrastes (pleins et déliés) au fil des mouvements de la main. La connaissance de la morphologie d'une lettre, de l'outil et de l'angle qui lui correspondent garantissent de pouvoir produire cette lettre de manière « juste » – et d'enseigner à d'autres

comment y parvenir. Dans le champ général du graphisme, le geste calligraphique est donc canalisé par des normes esthétiques, des méthodes historiques et les limites techniques de l'outil. Ainsi, la calligraphie latine moderne se place dès le moment où elle apparaît comme la garante de la « juste forme » de la lettre alphabétique.

La pratique de la calligraphie latine mise au point par Johnston s'écarte des principes soutenus par le courant *Arts and Crafts*, bien qu'elle soit issue d'un élan semblable – renouer avec une production d'objets assurée par un savoir-faire artisanal. De l'avis du typographe Jan Tschichold, les artistes de la fin du XIX<sup>e</sup> ont choisi de plier la lettre aux inventions dictées par leur imagination au lieu, au contraire, de repartir des formes plus anciennes et plus « justes » (Tschichold 1935, 15). Edward Johnston, lui, convoque le savoir-faire historique de l'écriture latine pour répondre à des usages et des conditions très précis : servir la lecture, considérer le mot comme unité visuelle. En témoigne l'expression utilisée par Johnston lui-même pour désigner l'activité du « calligraphe » au début du siècle : « formal penmanship », qui tient autant de l'écriture manuelle soignée, régulière et appliquée que de la « calligraphie ». L'accent est aussi mis sur l'outil : le *penman* est moins le spécialiste de la « belle écriture » que celui qui maîtrise la manipulation de ces outils spécifiques. « Formal penmanship is a handicraft » (Johnston 1977, 142) : c'est un artisanat, une « activité manuelle » qui signifie selon Edward Johnston que le scribe moderne doit faire bon usage de ses outils et de ses connaissances et fournir un bon travail afin d'atteindre son objectif qui consiste (simplement) à « bien écrire » (Johnston 1977, 142). C'est donc avec la pratique du maître écrivain du XVI<sup>e</sup> siècle que renoue le *penman* moderne encore plus qu'avec celle du scribe médiéval – bien que Johnston utilise aussi très souvent le mot « scribe » pour parler de sa profession. C'est ainsi que Johnston décrit le métier du début du XX<sup>e</sup> siècle, tandis que l'écriture est envisagée essentiellement comme le véhicule d'un texte en attente d'un lecteur (« The prime purpose of writing is to be read » (Johnston 1977, 142)). Ainsi la calligraphie latine est la discipline spécialisée de l'écriture, au service de la présentation du texte, de sa composition et de sa lisibilité. L'artisan qui la pratique n'a pas pour but de développer et de réinventer les formes de l'alphabet pour elles-mêmes ou pour son propre loisir, mais de répondre à une nécessité dictée par l'usage auquel l'objet porteur d'écriture est destiné. « In the analysis which Mr. Johnston gives us in this volume, nearly all seems to be explained by the two factors, utility and masterly use of tools » (Johnston 1917, ix). En cela, le *penman* n'est pas différent des artisans de l'image et du texte au début du XX<sup>e</sup> siècle en Occident, comme l'imprimeur ou l'affichiste : c'est un « homme de métier, c'est-à-dire d'efficacité » (Christin 2001a, 168).

Durant ces quelques décennies, la nouvelle discipline calligraphique moderne se constitue et rejoint les programmes d'enseignement des écoles d'art, d'abord en Angleterre puis rapidement en Allemagne. « The teaching of Edward Johnston, with its emphasis on the formative influence of the broad pen and on the need for the careful study of good historical scripts in order to develop modern letterforms, reached Germany around 1900 » (Neuenschwander 1991a, 7). Jan Tschichold confirme que *Writing and Illuminating and Lettering* « est à l'origine d'une renaissance de la calligraphie en Angleterre et passait [en 1914] pour fondamental » (Baudin 1975, 41). Anna Simons, après avoir étudié avec Edward Johnston à partir de 1901, retourne en Allemagne où elle forme de nombreux calligraphes, dont Rudolf Koch (Mediavilla 2000, 258). La discipline s'organise en guildes et en associations : la *Society of Scribes and Illuminators* est fondée par des étudiants de Johnston en 1921 (c'est la première association calligraphique, toujours en activité – « maintaining a tradition of fine lettering<sup>10</sup> » – et comptant dans ses membres actuels ou passés la grande majorité des calligraphes contemporains de langue anglaise et de nombreux autres).

Nous avons expliqué comment le tracé de facture directe reliant l'outil à la surface avait pu devenir le mode de prédilection de création du trait de la calligraphie latine contemporaine. Maintenant, nous pouvons affirmer que les réponses à cette question disant que c'était le mode de tracé « naturel » de l'écriture latine, que la calligraphie moderne découlait naturellement des styles historiques, ne suffisaient pas. Parce qu'entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècles, ces styles historiques ne sont plus utilisés pour l'écriture, ni courante ni d'apparat, et parce que les techniques de typographie, d'imprimerie et de reproduction auraient pu permettre de réaliser les caractères, les titres ou les mises en page que proposent les scribes modernes.

---

10 Comme le formule leur présentation (site Internet de la *Society of Scribes and Illuminators*. En ligne. <<http://www.calligraphyonline.org>>, consulté le 18/07/2011).

## 2. Calligraphie et typographie

### i. Le tracé calligraphique réinvesti par la typographie

L'usage des plumes traditionnelles carrée et pointue de la calligraphie latine est aussi lié à la connaissance de la forme. En 1909, dans sa préface de *Writing, Illuminating and Lettering*, Edward Johnston écrit : « *writing* being the medium by which our letters have been evolved, the use of the pen – essentially *the* letter-making tool – gives a practical insight into the construction of letters attainable in no other way » (Johnston 1917, xiii). C'est dans ce but que ces instruments sont toujours utilisés par les étudiants en typographie : la plume donne d'emblée une répartition des poids et des graisses, le contraste « naturel » d'un geste et d'un outil combinés.

Writing with a broad nibbed calligraphic pen [...] is a very efficient way to communicate the modular character of the alphabet and the roman translation shapes. The desired effect of this exercise is to allow the student *to absorb the relationship of writing movement and writing tool that inevitably result in a very particular thick-thin contrast*. It makes sense to study both roman and italic forms before heading on to the expansion forms of the pointed nib<sup>11</sup> (Famira 2008).

Cela ne veut pas dire que d'autres répartitions, voire des répartitions du contraste « contre-nature » (à l'encontre de ce que la nature des outils traditionnels a établi), volontairement déséquilibrées par rapport à la mesure décidée par les possibilités du couplage outil large/main, ne peuvent avoir de légitimité. Cela signifie seulement que l'outil type de la facture directe latine permet de comprendre et donc de maîtriser la notion de contraste scriptural et l'équilibre graphique qui en découle.

Se rendre maître de la répartition du contraste et l'employer au mieux pour que les aspects visibles du texte participent de la lecture, c'est dans ce but que le dessin de caractères typographiques retourne lui aussi aux outils historiques et à leur mode de production du trait. « The study of calligraphy has enabled designers of type to integrate conventions of reading with optical considerations [...] and to use the example of history to breed endless varieties of letterforms for the future » (Neuenschwander 1991, 15). Le fait de renouer avec l'évolution des formes alphabétiques engendre des polices de caractère basées sur les

---

<sup>11</sup> La description est tirée du résumé des cours de design typographique du professeur Hannes Famira. Il ajoute : « The aim is not creating the esthetically pleasant shapes of calligraphy but to make the student experience the distinct shapes of the different kinds of contrast and construction [...] » (*ibid.*).

styles de l'histoire de l'écriture qui intéressent le XIX<sup>e</sup> siècle : les caractères humanistes, Chancelières et Antiques italiennes. Dès 1910, le calligraphe et typographe allemand Rudolf Koch commence à éditer de telles polices de caractère, « based on the understanding of letterforms acquired through the use of the broad pen » (Neuenschwander 1991a, 7). Il grave directement dans le métal les poinçons du Neuland (1922-1923) [fig. 5], caractère de titrage en capitales. Ainsi, la forme naît immédiatement de l'outil et d'une matière proche de celle qui servira ensuite à l'impression, sans passer par le transfert d'un dessin ou d'un tracé et son moulage. Cette gravure directe dans le module d'acier rectangulaire confère aux lettres du Neuland leurs variations de pente et de graisse, leur angularité et leur asymétrie<sup>12</sup>.

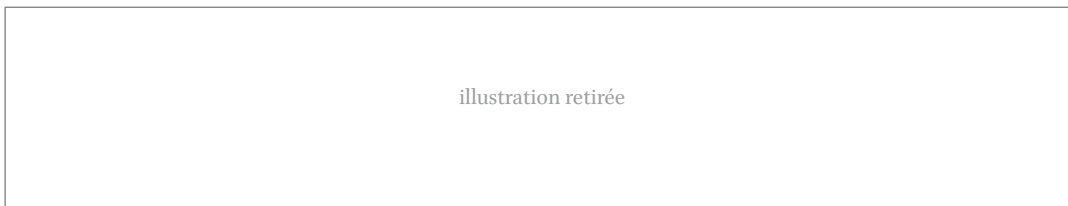


Figure 5. Version originale (1923) du caractère Neuland par Rudolf Koch

La création typographique des Pays-Bas est probablement celle qui intègre le plus tôt et le plus largement le trait calligraphique par translation. (La tendance se poursuivra et sera renforcée par la diffusion de l'enseignement de Gerrit Noordzij à partir des années 80.) Tout d'abord, les styles calligraphiques historiques sont redessinés pour l'imprimerie. Le caractère *Disteltype*, dessiné en 1917 par Lucien Pissaro sur une commande de Van Royen pour sa fonderie, est fidèlement basé sur la minuscule carolingienne (Middendorp 2004a, 38). Le *Libra*, de Sjoerd Hendrik de Roos pour la Amsterdam Typefoundry, en 1938, est une Onciale (monocamérale). Ensuite copiés moins littéralement, les styles calligraphiques sont réinterprétés et réinvestis dans les nouvelles formes typographiques. En témoigne par exemple une planche recherche de Stefan Schlesinger datant de 1940-41 pour une police de caractères jamais publiée, le *Saranna* (Middendorp 2004a, 52) : son style mixte et modernisé, aux minuscules inspirées de la Carolingienne mélangées à des majuscules

12 Sophie Aymes-Stokes explique que Paul Nash choisit le Neuland, pour les textes de son livre *Genesis*, justement pour l'aspect brut du caractère, où le geste direct de la main se fait sentir. La taille directe des poinçons du Neuland rapproche cet alphabet de la gravure : dans le livre, images gravées et textes imprimés proviennent de cette même inscription dans la matière que John Ruskin appelle « the art of scratch » (Aymes-Stokes 2011).



redressées mêlant Chancelière, Capitale Romaine et Onciale, manifeste délibérément le geste d'écriture et la plume calligraphique. [fig. 6] La morphologie de nombreuses capitales est établie par un tracé cursif où le double trait inévitable du rebroussement est traité comme un motif.

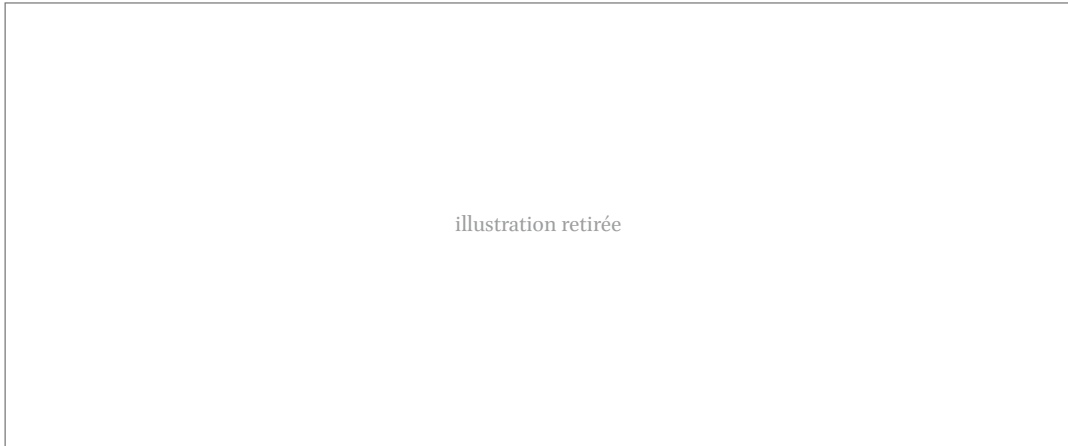


Figure 6. *Saranna, par Stefan Schlesinger*

Enfin, l'influence de la redécouverte du tracé de facture directe avec l'outil à bec large a pour conséquence de mettre en relation le geste manuscrit et la lettre typographique. Le typographe Jan van Krimpen étudie les maîtres calligraphes italiens humanistes comme Arrighi, travaille sa propre écriture manuscrite à partir de ces Chancelières penchées, puis tire de sa cursive personnelle la version italique de son caractère *Lutetia* (créé entre 1923 et 1925) (Middendorp 2004a, 55). [fig. 7]

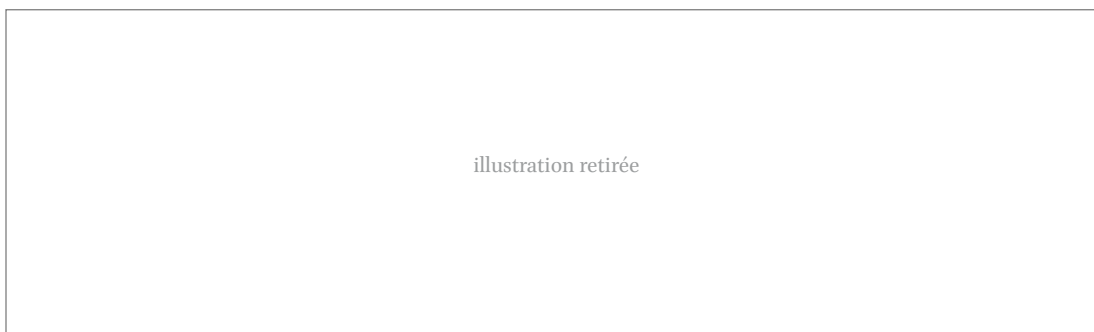


Figure 7. *Écriture manuscrite de Jan van Krimpen (à gauche) et caractère Lutetia (à droite)*

Si les typographes se sont inspirés des écritures latines et de la technique calligraphique pour inventer les nouveaux caractères de la première moitié du  $xx^e$  siècle, les premiers calligraphes modernes ne se sont pas contentés de produire des objets manuscrits. Pour le *Johnston Sans* (caractère de commande créé pour le métro londonien en 1916-17), Edward Johnston a choisi de créer un caractère sans empattements mettant en œuvre les principes de contraste enseignés par la translation et la plume large. Le *Johnston Sans* est une police sans empattements et presque monolinéaire, mais elle tire plusieurs de ses caractéristiques des rapports de proportions de la lettre humaniste réintégréées par le tracé à la plume calligraphique (elle aurait ainsi réhabilité la lettre grasse sans empattements aux yeux de Stanley Morison (Tam 2002, 20-21)). Le rapport entre la graisse et la hauteur des lettres est calculé selon la méthode calligraphique : en fonction de la largeur du fut (ou du bec de plume) ; le point du *i* a la forme d'un losange, c'est-à-dire la forme d'un trait court réalisé à la plume large selon l'angle de  $45^\circ$  de la Chancelière. Enfin, certaines attaques ou terminaisons sont obliques, évoquant elles aussi le déplacement de la plume à bec large maintenue à un angle spécifique (Tam 2002, 21-22).

## ii. Le « Crystal Goblet »

La divergence radicale entre la typographie et la lettre ornée, décorative, de titrage ou calligraphique culmine durant les années 30. La décennie est marquée par l'idéologie de la transparence, symbolisée par la théorie du « Crystal Goblet ». Son auteur, Beatrice Warde, donne à Londres en 1930 pour la British Typographers Guild une conférence initialement intitulée « Printing Should be Invisible ». La métaphore du « gobelet de cristal » dont elle fait usage pour conduire sa démonstration deviendra le titre des éditions subséquentes de ce même texte. Il est republié en 1955 accompagné de quinze autres essais de Warde sur la typographie (Warde 1955), mais ses deux premières éditions, en 1932 et 1937, lui donnent une grande visibilité. À la même époque, le typographe Stanley Morison publie pour la première fois ses *First Principles of Typography* (Morison 1936). Cette série de préceptes ne concerne que les caractères de labeur, ou ceux assez sobres pour servir à l'impression d'une très grande variété de textes. Les caractères réalisés spécialement pour l'édition d'un ouvrage, ceux qui conviennent à la publicité ou aux documents commerciaux résistent d'avance à tous les principes typographiques de Morison. Le caractère de labeur devient

en effet le cadre de référence pour l'ensemble des lettres : « We suffer to-day from the lucidity and insistence with which the principles of book typography have been explained to us. Having learnt our lesson we tend to apply it to all forms of lettering » (Gray 1938, 13) (Baudin 1977, 26). Le livre, le texte à lire, sert de mesure à toutes les formes et à tous les usages de l'alphabet et cela explique essentiellement la pensée de la lettre qui domine les années 30, selon Nicolette Gray et Fernand Baudin.

La conférence de Beatrice Warde s'ouvre sur une démonstration illustrant métaphoriquement la répartition de la « forme » et de la « fonction » dans le rôle et l'usage de la typographie. Par cela, elle veut montrer que forme et fonction sont comme les deux composantes de la totalité d'un élément visuel, aux proportions ajustables mais interdépendantes : l'accroissement de l'une impliquant toujours une diminution proportionnelle de l'autre.

You have two goblets before you. One is of solid gold, wrought in the most exquisite patterns. The other is of crystal-clear glass, thin as a bubble, and as transparent. Pour and drink; and according to your choice of goblet, I shall know whether or not you are a connoisseur of wine. For if you have no feelings about wine one way or the other, you will want the sensation of drinking the stuff out of a vessel that may have cost thousands of pounds; but if you are a member of that vanishing tribe, the amateurs of fine vintages, you will choose the crystal, because everything about it is calculated to reveal rather than hide the beautiful thing which it was meant to contain (Warde 1955, 11).

Ainsi, l'exaltation de la dimension formelle se ferait toujours au détriment de l'attention que le regardeur accorde au contenu. Moins la forme s'impose à l'œil dans sa matérialité visuelle, moins elle temporise le trajet du regard, plus le contenu est mis en valeur. Selon cette idéologie de la typographie, parce que la lettre imprimée a pour but premier d'être lue, c'est la fonction qui détermine la nature et la proportion des éléments « formels ». Non seulement forme et contenu sont interdépendants, mais il n'existe entre eux qu'une relation de type binaire, engageant toujours un certain degré de confrontation. Cela ne signifie pas pour autant que Beatrice Warde ou les typographes des années 30 préfèrent la fonction à la forme : c'est seulement que la lettre imprimée et sa mise en forme sont conçues comme les éléments visuels servant avant tout à optimiser la lecture et la perception globale du texte. Cette approche se concentre sur la capacité des caractères à orienter le moins possible le texte imprimé vers des expressions visuelles spécifiques pour le laisser plutôt diriger l'attention du lecteur sur le sens linguistique. Cela ne veut pas dire non plus que les typographes et les imprimeurs ne ménagent pas de relations sémiotiques entre le texte et sa mise en forme (comme la démonstration de Beatrice Warde pourrait sembler le suggérer). Le choix des caractères se fait en fonction de la nature du texte, et s'établit sur

des liens parfois très subtils entre la période, l'origine géographique ou le type d'écrit et la morphologie, l'histoire et la provenance du caractère choisi<sup>13</sup>. C'est particulièrement le cas pour les éditions de textes non contemporains, où le choix des polices se fait non seulement en fonction du type de texte et de sa composition, mais aussi par rapport à son époque et son histoire. Le fait même de choisir un style contemporain de l'époque à laquelle le texte a été écrit renvoie à l'histoire de l'imprimerie, puisque ce n'est pas avant le XIX<sup>e</sup> siècle que le choix de caractères devient abondant au point de pouvoir choisir parmi plusieurs caractères le « plus approprié ». Avant le XIX<sup>e</sup> siècle, il n'aurait pas été possible d'utiliser des formes plus anciennes dans le but d'établir une référence graphique à l'histoire, car chaque période ne disposait que des caractères de son époque (Waller 1987, 12).

Peu avant que l'anecdote du *Crystal Goblet* ne finisse d'ancrer la théorie de la transparence typographique dans un exemple pratique, l'essai de Stanley Morison intitulé *First Principles of Typography* ordonnait ces présupposés en une stricte série de règles typographiques. De la position théorique de Morison auraient émergés les modèles subséquents fondés sur la valeur transparente de la typographie : « [Morison's] idea is the logical root behind all doctrines that the primary purpose of all lettering must be legibility, that its only perfect attributes is simplicity » (Gray 1938, 13). D'abord parus (tout comme son essai « Decorated Types ») dans la revue *The Fleuron, A Journal of Typography* en 1930 dans le numéro 7, les *Premiers Principes* font l'objet d'une publication distincte pour la première fois en 1936. Les Principes de Stanley Morison et leur forme d'inventaire dogmatique apparaissent (déjà à l'époque) comme une doctrine quelque peu excessive, mais elle correspond à la conception de la relation entre la forme visible de la lettre et sa fonction au moment de cette séquence historique nommée « typographie moderne ». Lorsqu'il s'agit de justifier le rapport entre forme et fonction, il décide d'imputer au lecteur la préoccupation de la lisibilité et de l'accès le plus direct au sens, alliés à un désintéret pour la forme : « Typography is the efficient means to an essentially utilitarian and only accidentally aesthetic end, for enjoyment of patterns is rarely the reader's chief aim<sup>14</sup> » (Morison 1936, 1). Pour ces raisons,

13 « [...] the traditionalists exhibited a finely-tuned sense of appropriateness—alongside legibility, they have a concern for what typographic researchers were later to call 'atmosphere value'. Works of literature, in particular, were best set in a typeface of their period, and conversely 'If the subject matter be of a serious or scientific nature the severest style is the most suitable' » (Rogers 1943, cité dans Waller 1987, 12).

14 Pour une relecture contextuelle des *First Principles* de Morison et de leur réception, à l'époque de leur publication et par la suite, nous renvoyons à l'article de Walter Tracy (Tracy 1989). L'auteur relève entre autres la juxtaposition des termes « accidentally aesthetic » parmi les maladresses du texte qui n'ont pas aidé les positions théoriques plutôt radicales de Morison à être considérées par ses lecteurs avec un certain recul. La conséquence, selon l'auteur, est que ces règles typographiques ont eu une destinée très polarisée : alternativement adoptées en bloc comme un ensemble de lois ou rejetées comme le signe dogmatique d'une période de l'histoire typographique aussi intense que rapidement révolue.

afin de choisir la *forme* la plus appropriée à l'expérience qui l'attend, le typographe moderne devrait se demander : « not "How should it look?" but "What must it do?" » (Warde 1955, 11). La question qui sous-tend le design typographique durant les années 30 consiste donc à concevoir la mise en image du texte à partir du rôle auquel il est destiné.

En affirmant ainsi que l'apparence visible, le motif ou le décor masquent le contenu, c'est en fait l'image que Warde oppose au « sens », entendu ici comme la finalité de la fonction. Cette relation de confrontation qui s'établit entre la forme et le contenu est en fait plus largement une mise en opposition du régime du lisible et du régime du visible. L'image posséderait naturellement une opacité qui entrave l'accès au sens et porte préjudice au contenu. Le dualisme que l'on peut remarquer dans la situation particulière qui marque l'apparition de la calligraphie latine moderne n'est spécifique ni à cette période, ni au domaine de la lettre, typographique ou calligraphique. C'est finalement le plus vaste rapport entre image et texte caractéristique de la pensée occidentale qui est reconduit par ces manières d'envisager le rôle et la fonction des disciplines de la lettre écrite ou imprimée. La temporalité et la polysémie du visible y sont envisagés en termes négatifs – le visible est comme une surface qui masque ou qui distrait –, tandis que sa matérialité a pour avantage principal de pouvoir se faire « mince et transparente » pour s'évaporer en donnant à voir ce qui se situe derrière elle. La page du livre n'est finalement rien d'autre qu'une fenêtre ouverte sur son contenu : « The book typographer has the job of erecting a window between the reader inside the room and that landscape which is the author's words » (Warde 1955, 15). Certes ce support est variable : c'est une fenêtre que le bâtisseur a pris plaisir à concevoir, il est bon que le lecteur le remarque et l'apprécie (Warde 1955, 15) ; mais c'est une surface inerte en comparaison à ce qu'elle est censée dévoiler : « adding no colour of its own to the author's meaning » (Waller 1987, 12). La qualité de la lettre imprimée est de ne pas se faire remarquer. C'est un « contenant » pouvant accueillir différents « contenus » sans les modifier de trop, sans être modifié par eux et surtout, en n'intervenant dans l'expérience sensorielle de celui qui lit le texte que pour le canaliser dans une direction unique. La typographie de la transparence est fondée sur la séparation entre la compréhension verbale et « l'observation iconique »<sup>15</sup> – à l'opposé d'une relation sémiotique telle que celle imaginée

---

15 « When you listen to a song in a language you do not understand, part of your mind actually does fall asleep, leaving your quite separate aesthetic sensibilities to enjoy themselves unimpeded by your reasoning faculties » (Warde 1955, 13, nous soulignons).

par Mallarmé dans le *Coup de Dés*, avec « pour fenêtre le cadre de la double page d'un livre » mais une mise en espace du texte qui, loin de s'effacer habilement pour mener d'un trait au discours, n'existe au contraire que pour permettre de le construire (Christin 2000, 178-179).

Les scribes modernes rejoignent les typographes autour d'une même préoccupation, la mise en valeur du propos de l'auteur par la mise en forme de la page, qui était déjà celle de l'imprimeur du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>. Si la typographie moderne réenchaîne ce faisant avec des nécessités et des problématiques plus anciennes, liées à l'histoire du livre occidental, la calligraphie, avec Johnston, se coule dans une problématique à la fois inspirée du travail du scribe médiéval ou du maître écrivain du XVII<sup>e</sup> siècle, mais aussi ancrée dans le régime de pensée occidental qui oppose le lisible au visible. Le travail du calligraphe ne consiste pas à inventer de nouvelles formes d'une manière générale, mais à produire des formes adaptées à certaines fonctions, et que leur adéquation à ces usages soit incontestable. Edward Johnston l'explique sans équivoque : « Let the meaning of your work be obvious unless it is designed purely for your own amusement. A good craftsman seeks out the commonplace and tries to master it, knowing that «originality» comes of necessity, and not of searching » (Johnston 1917, 268). La lecture ne doit pas seulement être rendue aisée, le travail de composition calligraphique doit partout mettre le texte en valeur afin qu'il soit cohérent, intelligible et harmonieux. « We aim at, and above, legibility: we aim at readability or making the written word easy-and-pleasant-to-read » (Johnston 1977, 142). Car la bonne présentation visuelle d'un texte équivaut à un discours bien récité (Johnston 1977, 142) : tous deux favorisent l'accès au sens. Un ensemble de notes théoriques rédigées par Edward Johnston entre le début du siècle et sa mort en 1944 (donc en grande partie au moment même où l'impression du texte commence à s'intéresser à la *neutralité* du caractère), a été édité par la calligraphe Heather Child et publié de manière posthume sous le titre *Formal Penmanship and Other Papers* en 1977. On y retrouve la même pensée des rapports entre texte et image qui prévaut à l'époque chez les théoriciens de la lettre imprimée. Le texte (en tant que contenu) est conçu comme l'élément primordial, ce qui implique que le calligraphe soumet son travail graphique à deux suprématies, celle de la lisibilité et celle de

16 Cette position n'est pas nouvelle : « the best printers have always been conscious of their responsibility as a channel for clear communication. Perhaps no one has expressed the ideal better than Joseph Moxon ([1683] 1962, 211) : 'A good Compositer is ambitious as well to make the meaning of his Author intelligent to the Reader, as to make his Work shew graceful to the Eye, and pleasant in Reading.' » (Waller 1987, 12). C'est ce qui commence à changer après la Deuxième Guerre Mondiale, comme le montre Jan Middendorp dans un étude de cas consacrée à la situation typographique de cette époque aux Pays-Bas (Middendorp 2004b).

l'auteur. « Against the danger of falling into faint-hearted doubtfulness, empty mimicry, or foolish affectation, we set the simple rule - To be true to readableness, to penmanship, and to our author » (Johnston 1977, 144). Le scribe du début du xx<sup>e</sup> siècle est un copiste, un enlumineur visuel et graphique qui met le texte en valeur tout en se gardant de franchir certaines limites. Si les compositions qu'il propose sont inévitablement autant de mises en images originales, le *penman* s'interdit de proposer les interprétations personnelles que le texte pourrait lui inspirer. « The scribe's first duty is to his author » ; « Whatever emphases, fancies, or romances, the scribe *dares to introduce*, they are right, and right only, when they are directly to the advantage of the thing itself and to the words of the author » (Johnston 1977, 142).

### iii. Typographie de la transparence, calligraphie de l'expression

Cette problématique de la création de lettres au début du xx<sup>e</sup> siècle, dans laquelle la calligraphie et la typographie se plongent de concert, va toutefois rapidement mener les deux pratiques à se distinguer. L'arrivée de la Nouvelle Typographie en Allemagne finit de transformer la relation entre la calligraphie et le dessin typographique : le retour aux formes classiques permis par la calligraphie moderne ne correspond pas aux idéaux de ce nouveau mouvement social, culturel et esthétique (Neuenschwander 1991, 12). En effet, en éliminant l'origine calligraphique de la minuscule, la Nouvelle Typographie renoue avec l'initiative des premiers caractères modernes (Didones) (Gray 1986, 197). Puis, avec la naissance du modernisme allemand dans les arts décoratifs, le clivage continue à s'affirmer : « The designers of the Bauhaus developed a highly mechanical style [...] that was strongly influenced by the principles of the constructivists [...]. Calligraphy, for the Bauhaus, was a nonsense » (Neuenschwander 1991, 12). La « fonction » est la nouvelle problématique qui émerge pour la discipline typographique dans l'entre-deux-guerres. Simultanément, les modes mêmes de recherche et de travail de la calligraphie, initiés par l'observation et la reproduction, continuent à la conduire du côté de la « forme ». Selon Nicolette Gray et Fernand Baudin, les deux tendances calligraphique et typographique s'opposent inévitablement à mesure qu'elles s'affirment : d'un côté une « calligraphie de l'expression », de l'autre, une « typographie de la transparence » (Baudin 1977, 26 ; Gray 1938). La typographie et la calligraphie modernes cessent donc de répondre collectivement aux mêmes problématiques. La calligraphie latine, qui n'est plus forcée de garantir la transmission du savoir-faire pratique et théorique de la lettre latine, désormais réinjecté dans les disciplines du texte,

fait l'expérience d'un changement de nécessité, que les typographes eux-mêmes confirment : « Calligraphy can almost be considered a fine art nowadays [...]; but printing in English will not qualify as an art until the present English language no longer conveys ideas to future generations, and until printing itself hands its usefulness to some yet unimagined successor » (Warde 1955, 14). Warde sous-entend donc que la calligraphie est devenue un art parce que la typographie l'a remplacé en tant qu'outil de la communication du texte. Ce « presque » nouvel art calligraphique va peu après se développer dans une nouvelle « séquence historique » qui consiste à explorer l'expressivité graphique de la lettre latine.

La différence qui apparaît entre typographie et calligraphie n'a pas pour cause une discipline typographique qui serait insensible à cette expérience de l'apparition de la figure graphique dans le tracé direct. Au contraire, puisque comme nous l'avons vu, les méthodes que l'occident redécouvre avec la calligraphie latine se propagent rapidement à la typographie afin de renouer avec une lettre qui découle de la logique d'un outil et d'une évolution historique. « Stanley Morison reconnaît la dérivation calligraphique de tout caractère typographique. Il ne dit pas ce qu'il entend par calligraphie. Il prend le mot au sens où tout le monde l'entend. Et l'entend mal » (Baudin 1977, 26).

Le problème qui se pose à cette époque, et qui peut expliquer la séparation entre la typographie et la calligraphie modernes n'est pas que la typographie de la transparence – ou plutôt le « fine printing » que soutient Warde, pour qui la transparence complète n'est pas la solution idéale – défende la légitimité du caractère de labeur. Il n'est pas question de la remettre en cause, pas plus concernant le début du siècle qu'aujourd'hui. Le clivage vient plutôt du fait que la parole est le cadre de référence de cette pensée du visible du texte. Il en est partout question dans *The Crystal Goblet*, ainsi que chez Johnston<sup>17</sup>. À en croire Beatrice Warde, à l'écoute d'un discours on ne devrait prêter aucune attention aux qualités sonores de la voix mais seulement au sens des mots qui sont proférés<sup>18</sup> (Warde 1955, 13). Dans les propositions de Warde ou de Morison comme dans celles de Johnston, le texte calligraphié ou imprimé est une entité dérivée de la parole, où la mise en forme visible

---

17 « The running headline that keeps shouting at us [...] » (Warde 1955, 16) ; « Talking, broadcasting, writing, and printing are all quite literally forms of thought transference, and it is the ability and eagerness to transfer and receive the contents of the mind that is almost alone responsible for human civilization » (Warde 1955, 12, nous soulignons) ; « Perfect presentation in writing approximates to perfect delivery in speaking [...] » (Johnston 1977, 142).

18 « A page set in 14-pt Bold Sans is, according to the laboratory tests, more 'legible' than one set in 11-pt Baskerville. A public speaker is more 'audible' in that sense when he bellows. But a good speaking voice is one which is inaudible as a voice. [...] if you begin listening to the inflections and speaking rhythms of a voice from a platform, you are falling asleep » (Warde 1955, 13).



remplace l'énonciation du locuteur et le lecteur, le récepteur. Que la typographie choisisse de penser la page du livre imprimé comme une fenêtre ouverte sur un discours – l'énonciation de l'auteur – dérive en réalité du fait d'élire la parole comme cadre de référence. Ces deux mouvements de pensée sont indissociables, et inséparables aussi de la civilisation occidentale et du modèle idéologique qu'elle a hérité de l'alphabet. C'est bien le traité de la peinture d'Alberti que Beatrice Warde évoque à mots à peine couverts en comparant le travail du typographe à celui d'un bâtisseur de fenêtre entre lecteur et le paysage textuel. La perspective de la Renaissance accentue irrémédiablement la pensée du support comme un objet transparent ou immatériel, en faisant de la surface de la toile une fenêtre ouverte sur le visible (Christin 2001b, 634). Cette conception de la perspective ne pouvait naître qu'en Occident, dans un système de pensée où la parole occupe une position de supériorité. En témoigne le fait que la vision perspectiviste est figurée de la même manière que la parole qui émane du locuteur pour atteindre l'allocutaire, par le biais d'un rayon se projetant depuis un point fixe et dans une direction unique (Christin 1999, 31-32). « Dans la pensée occidentale, voir n'est pas évaluer un espace et encore moins en dégager certaines surfaces significatives, comme l'est le ciel étoilé, c'est atteindre par un rayon visuel, qui reste surtout bien droit, un objet qui sera aussi la vérité de cet objet » (Christin 1997, 10).

La typographie continue à avoir besoin de la facture directe et de la morphologie historique comme d'autant de savoirs à convoquer pour créer de nouvelles formes destinées à l'impression, tandis que la calligraphie se constitue comme discipline (donc comme ensemble de problématiques) autour de ces mêmes connaissances, mais convoquées pour elles-mêmes. La typographie de la transparence a besoin de l'effacement du support quand la calligraphie moderne s'intéresse de plus en plus à la matérialité de ce dernier – aux rapports du support avec la forme inscrite, qui sont d'ordre matériel. Ce ne sont pas des choix que feraient, presque simultanément, la calligraphie et la typographie. Le renouveau de la calligraphie latine est marqué par le réapprentissage des manières de faire du copiste, la redécouverte des objets historiques de l'écriture, l'observation des modèles de lettre ayant subsisté. Ce faisant, à force de tracer pour disposer directement la forme alphabétique dans l'espace, la calligraphie latine contemporaine découvre des qualités expressives et des forces matérielles dans la technique qu'elle emprunte à l'histoire de l'écriture : apparition de la forme qui produit une répartition des poids graphiques, possibilité de variation constante de l'équilibre des contrastes, intensification de la nature iconique des lettres alphabétiques et de la valeur graphique de leur composition dans l'espace, etc. Pour cette raison sans doute, la question conceptuelle qui guide la typographie à la même époque

(« what must it do? », pour le dire comme B. Warde), est étrangère à la problématique qui s'installe dans la calligraphie latine alors qu'elle se redéfinit progressivement avant le milieu du xx<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. Le calligraphe moderne redécouvre à chaque trait l'immédiateté de la construction de la forme, qui se compose dans la durée d'un même mouvement. La forme du caractère s'impose à l'œil par sa différence, sa multiplicité, les inégalités que la main injecte, volontairement ou involontairement, à la morphologie de l'alphabet. La calligraphie latine présente à la modernité occidentale une nouvelle manière d'entrevoir la matérialité du signe alphabétique et son apparition dans le rapport gestuel de l'inscription. Son rapport à la matérialité du signe alphabétique diffère d'abord de celui que connaissent l'imprimerie et la typographie. Le calligraphe moderne (re)découvre aussi les signes alphabétiques sous une forme qui, bien qu'elle soit produite par la main, n'est pas équivalente à l'écriture manuscrite. Ce nouvel état de la calligraphie se distingue également de l'écriture manuelle courante, car celle-ci induit un tout autre rapport à l'apparition de la trace et à la temporalité du mouvement – un rapport emmené plutôt par la liaison et d'autres modes de continuité.

Certes les techniques de la calligraphie latine moderne correspondent au mode d'écriture traditionnel et spécifique à l'histoire de l'écriture latine. Mais au moment du renouveau calligraphique en Occident, à la fin du xix<sup>e</sup> siècle, il faut des nécessités plus profondes pour expliquer le fait de revenir à ces formes et ces méthodes, alors que les usages et les fonctions du texte (reproduction et transmission) se sont déjà affranchis depuis longtemps des besoins de la copie manuscrite. L'analyse des ouvrages consacrés à la calligraphie latine, qui a été brièvement résumée en introduction, nous a montré que cette question n'est jamais posée par les textes qui consacrés à la discipline. On semble partir le plus souvent du principe que la calligraphie contemporaine se greffe sur les pratiques historiques de l'écriture latine, qu'elle les prolonge, que tout cela est plus ou moins une longue filiation.

---

19 Il semble que ce soit à cette période que la typographie se confirme comme une discipline propre et très spécialisée, presque une discipline d'initiés, comme le remarque d'ailleurs Vivien Philizot : « Cette métaphore du verre et du vin qu'il contient trahit un point de vue presque élitiste, réservant la compétence typographique aux initiés comme seuls juges de la justesse du choix typographique » (Philizot 2009, 6). Une « bonne » police de caractère est celle que le lecteur ne remarque pas. Le spécialiste « voit » quand le lecteur se contente de lire. On retrouve cette idée chez Stanley Morison quand il décrit le regard critique porté sur un caractère. « The good type-designer therefore realises that, for a new fount to be successful, it has to be so good that only very few recognise its novelty. If readers do not notice the consummate reticence and rare discipline of a new type it is probably a good letter. But if my friends think that the tail of my lower-case *r* or the lip of my lower-case *e* is rather jolly, you may know that the fount would have been better had neither been made. A type which is to have anything like a present, let alone a future, will neither be very «different» nor very «jolly» » (Morison 1936, 6).

Certes on nous explique parfois pourquoi la calligraphie réapparaît au moment où elle le fait (en particulier en soulignant le lien avec le mouvement *Arts and Crafts* et le personnage de William Morris, dont serait plus ou moins issue la figure d'Edward Johnston), mais on nous dit moins pourquoi elle revient à ce moment précis *et* sous cette forme, alors même que le travail de la lettre en Occident, à la même époque, est déjà autrement engagé sur le terrain du visible graphique.

Nous comprenons maintenant pourquoi la calligraphie latine a si longtemps partagé un mode de tracé exclusif avec l'histoire de l'écriture latine. Elle a élu, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la facture directe à l'aide d'un outil spécifique comme mode de création de la lettre. Et si elle l'a fait, c'est parce qu'elle se trouvait face à un problème : les formes alphabétiques témoignaient d'un désir de réinvention et d'appropriation toujours renouvelé par les possibilités et les variations de la main, mais elles ne parvenaient pas à proposer des formes en accord avec les mécanismes de la lecture ni avec la variété des usages du texte écrit ou imprimé. Le rapport matériel qui engendre le tracé (cette méthode que constitue *l'inscription* et son résultat, le trait contrasté) correspond à une nécessité et une problématique précises au moment du renouveau calligraphique en Occident. On comprend mieux alors pourquoi la calligraphie sous sa forme moderne apparaît à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme un savoir-faire artisanal (Johnston utilise invariablement les termes « scribe » et « craftsman » dans ses textes). On comprend également que cet artisanat est immédiatement voué à un rôle précis, qui explique l'apparition et les méthodes de cette nouvelle forme de calligraphie latine. Il s'agit avant tout de se doter de lettres adéquates à certains usages précis et non d'accroître le nombre de formes uniques et « originales ».

Nous pouvons donc affirmer à présent que la nouvelle calligraphie latine est issue d'une question qui pourrait se formuler ainsi : « Plutôt que de chercher à reproduire les formes en les dessinant, pourquoi ne pas les *tracer* directement à la main, puisque cela produit immédiatement un contraste et une forme justes ? ». Cette émergence de la calligraphie latine, il devient désormais difficile de la penser strictement comme un renouveau, tant elle marque l'apparition d'une discipline jusque-là inédite, par sa manière de combiner les techniques et les formes anciennes à des usages et des fonctions propres aux nécessités de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

## II. La technique du *dripping* calligraphique

### 1. L'outil se dissocie du support (premier point singulier)

Comment la calligraphie latine contemporaine peut-elle passer de ce « trait juste », qui semble s'être établi et maintenu comme son mode privilégié de création du signe calligraphié, à des formes telles que les lignes de peinture acrylique coulées sur la toile que l'on rencontre dans certains « *dripping* calligraphiques » depuis peu, et dont nous pensons qu'elles ne sont pas un simple changement de technique mais un questionnement du mode de tracé même, jusqu'à une réinvention de la manière de créer une forme calligraphique ? Jusque-là, le trait calligraphique était défini par la facture directe réalisée avec l'outil en contact avec la surface. C'est un tracé, l'action d'étendre un medium sur un support, où l'« extension » du medium a aussi pour condition indispensable le mouvement de la main. Il faut, pour en arriver au *dripping* calligraphique, que ces conditions du mode d'apparition de la forme calligraphique se forment comme une question, c'est-à-dire que la définition de ce qu'est un « tracé calligraphique » ne soit soudain plus implicite, qu'elle n'aille plus de soi. Car la calligraphie latine n'ajoute pas subitement au tracé historique, retrouvé dans l'histoire de l'écriture occidentale et réapproprié depuis plus d'un siècle, un mode aussi différent sans qu'une nécessité concernant la création du trait ne vienne s'imposer à elle sous la forme d'une problématique. Si nous cherchons à comprendre *comment* la calligraphie latine peut connaître de telles mutations, il va nous falloir maintenant en passer par un « *pourquoi* » : Pourquoi, tout à coup, *tracer* ne semble-t-il plus suffire ?

Le point décisif est, nous semble-t-il, et cela est corroboré par les propos de Pollock lui-même, l'absence de contact direct ou indirect entre la main [...] et la toile [...] » (Van Eynde 1995, 289). « Alors, vous ne savez pas ce qui a motivé la technique du *dripping* ? », demande Barbara Rose à la femme de Jackson Pollock en 1980. « Pour moi, c'était le fait de peindre dans l'air et de savoir où cela allait atterrir. C'est vraiment très mystérieux. Même les peintres de sable indiens<sup>20</sup> travaillaient dans le sable, pas en l'air (Rose 1982, n.p.).

À partir de 2005 ou 2006, le calligraphe italien Massimo Polello commence à utiliser dans ses œuvres sur toile une technique qui consiste à calligraphier à l'aide d'un medium assez épais qui s'écoule d'un outil, déplacé au-dessus d'un support posé au sol. Nous reprendrons

20 Peu avant elle explique que Pollock a été influencé par une technique amérindienne de tracés réalisés dans le sable (Rose 1982, n.p.).

ses termes et l'appellerons « *dripping* calligraphique », « écriture *drippée* » ou simplement *dripping*. Le premier point de singularité que l'on décèle dans le *dripping* calligraphique est précisément le fait que, pour la première fois semble-t-il dans l'histoire de la calligraphie latine, l'outil se détache complètement du support, pendant toute la durée du tracé. La calligraphie latine contemporaine emprunte une technique à l'histoire de la peinture moderne, mais elle se l'approprie aussi : les tracés calligraphiques « drippés » ne ressemblent pas aux toiles de Pollock ou à celles des peintres de l'Action Painting. Il nous faut donc commencer par analyser les caractéristiques de ces *drippings* calligraphiques avant d'espérer pouvoir mieux comprendre en quoi ce point singulier induit des transformations dans la discipline calligraphique.

#### i. La ligne continue contre la grille alphabétique

Un premier aspect que l'on note, dans les usages du *dripping*, est son association avec d'autres modes de tracé et des types de composition particuliers. Cet accord produit de forts contrastes graphiques et structurels.

Ce premier cas de contrastes est visible dans les *drippings* de Massimo Polello, où la ligne se superpose aux blocs ou aux pavés de texte. Le *dripping* est employé sur des compositions calligraphiques, c'est-à-dire que le filet de peinture est coulé par dessus des compositions incorporant un premier travail du « fond » de la toile, puis une série de pavés comportant de nombreuses lignes de texte. Dans sa recherche sur les textes de Leonardo, qui a donné lieu à une publication (*Traité de la peinture*, 2008, Éditions Alternatives) et à une série de toiles (*De Natura*, 2008 ; *Le lettere sono simboli*, 2007 ; *La pittura è una poesia che si vede e non si sente*, 2008 ; *La pittura è inimitabile*, 2008), le calligraphe italien combine la ligne *drippée* continue à la lettre calligraphiée ou imprimée, isolée de ses voisines. [fig. 42, p. xvii] Dans *Le lettere sono simboli*, il dispose une inscription d'une laque bleu vif sur une composition géométrique faite de plusieurs blocs aux différents gris typographiques partiellement superposés. Le *dripping* traverse la composition dans la hauteur, il est tracé dans un sens différent des autres textes (rotation de 90° vers la gauche). De par sa taille, son style et sa couleur, il contraste avec les très petits caractères employés dans les pavés de texte qui apparaissent, eux, comme une multitude de petites formes rassemblées en lignes et en colonnes. Les quatre toiles mentionnées ci-dessus comportent toutes une ou deux lignes de *dripping* recouvrant les textes. Ces derniers sont réalisés par superpositions

légèrement décalées de pavés de textes typographiques. La facture des lettres, légèrement floues, fait penser à une impression par transfert. Les blocs typographiques évoquent des pages de texte superposées et illisibles. L'effet qui en résulte ne suggère pas une manipulation de la lettre mais de la ligne de texte typographique.

Le principe de composition qui sous-tend l'organisation spatiale des signes de l'alphabet latin – leur composition en mots puis en phrases – est basé sur la structure de la grille. Cette caractéristique est plus particulièrement évidente dans le cas des textes grecs antiques disposés en *stoichedon*<sup>21</sup> dont est issue la composition de la ligne alphabétique latine, mais les manuscrits occidentaux calligraphiés la reflètent eux aussi. « What one sees here is [...] a grid. No stroke stands in dramatic or tense relationship to its neighbor. No eloquent space is created. No diversity is evident. All is unity, equality, mechanical regularity » écrit Neuenschwander à propos d'un manuscrit anglais du XII<sup>e</sup> siècle (Neuenschwander 2000, 15). Les pages manuscrites médiévales, dont la calligraphie contemporaine tire en bonne partie sa technique et qu'elle s'est appliquée à reproduire au début du XX<sup>e</sup> siècle, présentent une composition graphique modulaire où chaque signe est séparé de son voisin, visuellement ou dans le geste de tracé, et rigoureusement inscrit entre les parallèles d'une portée. Le calibrage géométrique des formes participe lui-même à inscrire les lettres dans un quadrillage modulaire, puisque la hauteur de corps est calculée proportionnellement à la largeur du bec de la plume. La grille occidentale est aussi particulièrement évidente dans la technique de l'imprimerie, qui implique cette fois de sélectionner et de disposer chaque caractère, un à un, pour former une ligne puis un bloc en les rassemblant. Mais c'est aussi pour cette raison que l'alphabet latin a trouvé, avec la technique de l'impression en caractères mobiles, la mise en forme qui s'adapte parfaitement à sa nature, et qui lui aura même permis de renouveler l'invention graphique du visible alphabétique (les blancs nécessitant au même titre que les lettres d'être matérialisés par un morceau de plomb). L'alphabet arabe, et bien plus encore l'idéogramme, ont été complexes à adapter à la division en caractères mobiles de l'imprimerie, contrairement aux lettres de l'alphabet latin. Ils l'ont été pour des raisons différentes toutefois : les systèmes idéogrammatiques à cause du très grand nombre de signes qu'ils comportent et de leurs combinaisons, l'alphabet arabe de par sa morphologie qui inclut de nombreuses ligatures (rendant aussi de nos jours la reconnaissance des caractères par les logiciels difficile) et une forme différente selon la place de la lettre dans le mot (initiale, médiane, finale). Les recherches expérimentales des scribes occidentaux, puis des artistes modernes utilisant l'écriture, ont donc porté sur cette structure géométrique,

21 Où les lettres, non cursives et nettement distinctes les unes des autres, sont alignées à la fois horizontalement et verticalement.

qui a donné lieu à des inventions graphiques (et ce avant l'imprimerie). Les pages-tapis des manuscrits médiévaux irlandais en sont un des meilleurs exemples. Les calligraphes contemporains ont emprunté à l'histoire de la composition alphabétique la silhouette du pavé de texte calligraphié ou imprimé, autant que le damier rigide mais modulable de la composition en *stoichedon*. La recherche contemporaine les exploite pour leurs différents effets graphiques (variations des valeurs de gris, des motifs géométriques, apparition et disparition des images de mots suivant les espacements, etc.). Le *dripping* participe d'une autre logique de composition. Les œuvres de calligraphie qui l'emploient ne s'attachent d'ailleurs pas à la problématique graphique de la grille alphabétique ; les principes de composition dont elles explorent les qualités expressives sont autres.

L'agencement alphabétique des blocs de textes n'a donc rien de commun avec la chute des lignes « drippées » qui traversent la toile, à bord perdu de part et d'autre, comme si elles avaient rencontré au hasard de leur passage la calligraphie posée au sol et poursuivi leur trajet sans s'en soucier. Le bloc de texte traditionnel compose sa silhouette par assemblage, mais le *dripping* est un bloc immédiat. Ainsi, une forme calligraphique réalisée en *dripping* résiste particulièrement à la « grille » occidentale : elle ne peut en suivre les principes parce qu'elle ne peut pas y entrer, contestant par avance toute addition successive d'éléments et toute disposition calibrée.

C'est de par sa technique que la ligne du *dripping* est incompatible avec un mode de tracé qui additionnerait les signes en les calibrant. En se réappropriant la technique du *dripping*, la calligraphie latine contemporaine lui impose quelques critères. La main calligraphique s'approprie le mouvement des filets d'acrylique, dont la dispersion n'est pas confiée uniquement au déplacement de l'écoulement de la matière à partir de sa source. La dispersion directe à partir du pot de peinture (par exemple) est remplacée par un instrument plus fin (un ébauchoir de modelage en bois, un pinceau, un tube de plastique, etc.), pouvant être tenu entre les doigts et dont l'extrémité est visible. Ainsi le calligraphe contrôle le mouvement des filets d'acrylique : l'effet de leur atterrissage sur la surface, l'ampleur de leur élan, le rapport entre le poids, la viscosité de la matière et le type de trait anticipé. Le mouvement que nécessite le *dripping* fait intervenir le poignet plus que les doigts, contrairement au tracé où l'outil est en contact avec la surface. Si le *dripping* nécessite un mouvement plus large du poignet, c'est à cause de la technique elle-même, précisément de la combinaison entre l'outil, le médium et le mode de tracé/de réalisation du trait. Pour qu'il y ait *dripping*, il faut qu'un espace soit ménagé entre la source d'écoule-

ment du medium et le support. Par ailleurs, le medium doit avoir une texture spécifique<sup>22</sup>, permettant l'écoulement en filet régulier. (L'encre, la gouache ou l'acrylique ne sont pas assez « agglomérantes » ; dans tous les cas on obtient soit une tache parce que le medium s'écoule d'un seul coup, soit une série de gouttelettes parce qu'il s'écoule trop lentement et par saccades.) En empruntant une technique à l'histoire de la peinture moderne, la calligraphie latine étend également la gamme de ses matériaux. Ainsi, non seulement la dispersion du medium intervient directement sur la forme (comme c'est le cas avec d'autres outils modernes, par exemple le cola-pen, le tire-ligne ou la pipette de laboratoire<sup>23</sup>), mais elle appelle une adaptation du geste. Au début du tracé, alors que l'outil est chargé de peinture, le medium coule rapidement et abondamment ; la phase suivante est plus régulière, puis, lorsque la réserve de peinture s'épuise, le filet s'écoule plus lentement. Le calligraphe doit donc adapter la vitesse de ses mouvements afin d'obtenir un tracé « régulier » (sans quoi il obtiendra des taches dans les attaques et des traits interrompus à la fin). Par conséquent, le tracé doit prendre en compte à la fois la texture du medium et le fait que l'outil n'entre pas en contact avec la surface, c'est-à-dire le facteur de dispersion du medium entre l'outil et le support. La calligraphie emprunte une technique à la peinture moderne, ce qui veut dire que la main calligraphique adapte ses mouvements, afin d'obtenir un trait « calligraphique » à l'aide des propriétés du nouveau medium.

## ii. Ligne-unique contre lettre-élément

Dans les toiles de Massimo Polello utilisant le *dripping*, les styles calligraphiques traditionnels ne sont pas toujours agencés en blocs de textes. La ligne continue est aussi très souvent associée à des formes majuscules isolées, Capitale Romaine le plus souvent, parfois Rustica. La majuscule accentue le caractère unitaire de la lettre de l'alphabet latin, puisqu'elle se compose sans liaison ni ligature, et que sa morphologie particulièrement géométrique laisse deviner la fragmentation de l'inscription en traits successifs. Mais ces majuscules qui contrastent déjà par leur forme avec la ligne du *dripping* sont aussi rarement agencées pour former des mots ou des directions rectilignes mais disséminées sur la toile. [fig. 43-44, p. xvii-xviii] Cette fois, la « grille alphabétique » n'est pas recouverte mais éclatée (les petits tas de majuscules) ou brisée (les mots qui ne suivent jamais une portée droite). Les lettres

22 La peinture utilisée est la laque acrylique (à base d'eau) ou laque émail (« enamel paint »), qui peut être diluée au besoin pour atteindre la consistance adéquate.

23 Les outils traditionnels et modernes de la calligraphie latine sont présentés dans les premières pages de la section des annexes : [fig. 30-41, p. xiii-xvi]



sont éparpillées et tracées selon toutes les orientations possibles, ou encore rassemblées en petites grappes à une extrémité de la toile, superposées autour d'une boucle de *dripping*. Les capitales sont utilisées comme des formes graphiques à composer librement pour animer la surface. Par conséquent, la mise en relation visuelle avec la ligne unique accentue leur caractère d'éléments alphabétiques, c'est-à-dire de petites unités avant tout distinctes et bien délimitées, qui ne produisent un motif compact ou linéaire qu'à condition de les combiner entre elles en les accumulant ou les additionnant.

Ces séries de calligraphies mixtes intensifient certains caractères de la Capitale Romaine : son équilibre géométrique subtil, sa construction délicate, la finesse de ses déliés. La technique, les gestes de construction sont mis en avant par le mélange avec le *dripping*, rendus sensibles même à l'œil qui découvre pour la première fois cette transposition au pinceau de la lettre lapidaire monumentale. On retrouve le principe mixte qui caractérise ces toiles dans un des ateliers de calligraphie dispensés par Massimo Polello, intitulé « Ordre et chaos : Monumentalis Capitalis et *dripping* ». La dualité que le titre pourrait laisser entendre n'est en fait qu'un point de départ dont l'opposition apparente est prétexte à explorer, à travers les deux formes et leurs modes de tracés respectifs, les temporalités propres à chacune ainsi que les notions de construction et de déconstruction. La forme de la Capitale Romaine laisse imaginer une technique de tracé complexe et minutieuse, tandis que la ligne coulée du *dripping* semble avoir été simplement « déposée » sans plus d'intervention que le déplacement du bras. La composition, en revanche, quand elle privilégie l'éparpillement ou la superposition « improvisés » pour les petits éléments, leur associe un alignement plus traditionnel des filets d'acrylique, comme celui des lignes d'un texte. Par leur composition visuelle, les séries en *dripping* calligraphique de Massimo Polello proposent donc un rapport dialectique entre deux modes d'apparition de la forme graphique selon sa construction.

Cette comparaison avec les Capitales Romaine ou Rustique, employées comme expression visuelle d'une certaine rigueur dans l'agencement et le tracé de la forme calligraphique, est également rendue sensible par la facture des deux types de traits qui s'y combinent. La ligne coulée sur la toile se distingue de la lettre isolée par la présence épisodique de « cassures » dans les traits les plus longs, qu'ils soient rectilignes ou arrondis. Lorsqu'elles sont répétées sur une courte distance, le trait est même tremblant. Cet aspect du trait *drippé* est le fait de variations de tension durant le cours du tracé. Selon les lois de la calligraphie latine traditionnelle, un tel trait serait considéré comme une erreur ; l'absence de tension suffisante et constante serait imputée à un manque de contrôle de l'outil ou du geste, à un accident imprévu, à une lacune technique. Pourtant, il ne s'agit nullement

de pertes de contrôle du geste, mais bien de la qualité du trait de *dripping* lui-même, et du fait que l'outil ne soit plus en contact avec la surface. Entre le moment où le filet de peinture quitte l'outil et celui où il touche le support, la matière est sujette à de nombreuses variations qui se répercutent de différentes manières et donnent sa facture au trait. Cette distance qui sépare l'outil de la surface est elle-même la cause de variations dans la facture et la tension de la ligne. Plus la main s'éloigne du support, plus le trajet de la matière est long : la zone de projection s'en trouve donc amplifiée d'autant, ainsi que les possibilités de changement d'épaisseur du trait durant le trajet de la peinture. La distance entre l'outil et la surface, ce paramètre technique induit par le *dripping*, la calligraphie latine s'en sert pour explorer les variations expressives de la ligne continue. Si le bras lui-même se déplace (et non le poignet), l'outil reste en position verticale, bien perpendiculaire au support, et le filet s'écoule alors régulièrement, lui aussi à la verticale. C'est dans ce cas que les lacis de peinture présentent le moins de tension et le plus d'irrégularités, car ils sont issus presque uniquement de l'écrasement de la matière sur la surface et de l'amenuisement progressif de la réserve de peinture agglomérée autour de l'outil. Mais cela n'est pas toujours le cas, car la main calligraphique développe une gestualité à partir de cette nouvelle physiologie du tracé. Le geste prend alors source dans le mouvement du poignet (plutôt que des doigts ou du bras) et le filet de peinture est projeté en même temps qu'il s'écoule. L'outil réagit aux impulsions du poignet, son orientation varie rapidement. Ce tracé « en coup de fouet » qui sollicite l'élasticité de la matière, la capacité moléculaire de l'acrylique à se détendre sans se rompre, projette sur la toile des filets plus minces et plus tendus (ce que l'on ne trouve pas, par exemple, dans les œuvres typiques de l'Action Painting). La technique du *dripping* implique également un changement radical dans la posture du calligraphe. Le support doit être en position horizontale. Il peut demeurer sur une table, c'est-à-dire dans une position similaire au tracé « traditionnel », dans le cas où la distance entre l'outil et la surface est réduite. Mais le plus souvent, le support sera posé à même le sol et le bras sera mobile, libéré de tout contact, car l'artiste travaille debout, penché au-dessus de la surface.

Bien qu'il soit issu d'un filet de matière continu, le trait du *dripping* n'est pas monolinéaire. Il comporte de nombreuses variations d'épaisseur et de « poids » graphique. On peut donc le classer dans la catégorie des traits contrastés (composés de pleins et de déliés). Toutefois, les pleins et les déliés ne sont pas répartis de telle sorte que s'en dégage une « logique du tracé manuel », c'est-à-dire un rapport entre la répartition des poids graphiques et la cadence du mouvement, qui laisse deviner la main écrivant. Le trait *drippé* ne comporte pas ce genre de récurrences graphiques, le fait qu'à chaque direction de trait puisse correspondre une graisse et une pression (par exemple : les traits plus gras issus de gestes descendants, avec une pression plus forte, et les traits ascendants ou tracés de

gauche à droite plus maigres, permettant moins de pression). La disposition des graisses varie constamment. En *dripping* ce n'est pas, comme dans un « tracé » traditionnel, le rapport entre la main et l'outil qui détermine la répartition de la matière, les variations d'épaisseur : ni les capacités techniques de l'outil (pression par rapport à la direction), ni l'enchaînement du mouvement d'écriture (cadence et pression répétée de la main). Parce qu'il n'y a pas de loi constante dans le poids du trait contrasté, le tracé n'établit pas de logique graphique propre à la lecture (comme le fait d'accentuer les portions des traits qui permettent l'identification et la différenciation des signes). Cet aspect aléatoire de la « valeur graphique » ramène à nouveau les œuvres de calligraphie contemporaine réalisées en *dripping* aux propriétés de la matière. Les qualités de contraste du tracé sont le propre de la densité, de la quantité, de la vitesse d'écoulement et de l'écrasement du médium sur la surface. C'est le rapport entre la force d'attraction et la densité du médium qui détermine le motif particulier de la ligne *drippée*, l'apparition et la répartition de ses pleins et de ses déliés.

Nous pouvons donc dire qu'il existe une facture spécifique au trait de *dripping* : premièrement, la graisse varie sans pour autant qu'une logique ou une constance issues du mouvement manuel ne soient responsables de la répartition des pleins et des déliés. On ne peut pas affirmer que la calligraphie latine soit caractérisée par la répartition savante des pleins et des déliés, exécutée par la main lors du tracé de la ligne. Deuxièmement, la tension varie au sein d'un même trait et dans la durée même du tracé. Par conséquent, la notion de tension du trait n'apparaît plus comme un critère propre à la forme calligraphique (qui la distinguerait du dessin, de l'écriture manuscrite ni même d'une matière liquide s'écoulant d'un pinceau), et la qualité même de cette tension devient une affaire de degrés plutôt que répartition entre « bonne » et « mauvaise » tension. Cette caractéristique (le trait comportant des variations de graisse et de tension qui semblent aléatoires) n'est pas exclusive à la technique du *dripping*. Pourtant, jusque-là elle apparaît très rarement dans la calligraphie latine contemporaine.

### iii. Ligne-objet et supports

Nous avons parlé jusque-là de contrastes qui concernaient plutôt la qualité graphique, entre l'élément alphabétique tracé et l'élément continu *drippé*. Il existe aussi un contraste d'ordre plastique. Le trait de laque possède un léger relief qui le distingue du reste de la composition. Il se détache en avant-plan, comme une matière suspendue à la surface. En effet, la laque nécessaire à l'obtention d'un filet continu n'est pas absorbée par le papier

et conserve sa matière et sa consistance une fois sèche. Dans les travaux d'une autre calligraphe italienne, la ligne continue est associée à des supports différents, faisant autrement l'objet d'interventions préalables au dripping. Ce ne sont pas des compositions calligraphiques sur lesquelles viennent se déposer les fils d'acrylique, mais des matières texturées ou mises en volumes. Les supports des *drippings* de Chen Li sont presque tous des objets ou des surfaces travaillées à l'aide de matières pour leur donner un relief ou une texture. Dans certaines de ces œuvres, la matière utilisée est si épaisse, comme si l'acrylique était sortie directement du tube, que le volume des tracés tient plutôt du bas-relief, impression intensifiée par les reflets que produit la lumière sur cette matière lisse. Le médium s'écoule de manière moins uniforme, laissant de petits fils de matière entre les traits principaux très épais. La plupart des pièces composant la série comporte des volumes ou des objets. Les rares toiles qui sont utilisées comme support sont recouvertes de plastique transparent froissé. Ailleurs, la calligraphie en relief est déposée sur des moulages, des textiles, des plaques de plexiglas, des acétates roulés ou pliés. Le tracé calligraphique devient une intervention sur ces surfaces-objets. Les tracés noirs adhèrent aux volumes des moulages en plâtre brut (*Women-donne : parole al progetto*, 2009), imprègnent le tissu blanc de la chemise de nuit (*Superba è la notte*, 2009, un hommage à la poétesse Alda Merini), troublent la texture translucide des panneaux de plexiglas placés à la verticale (*Get out of my mind, get out of this room*, 2009, installation, citation de Bruce Nauman).

Chez Chen Li, l'usage du *dripping* coïncide avec le début d'une série d'installations et d'œuvres sur divers matériaux et objets, excluant presque toujours les surfaces les plus traditionnelles de la calligraphie que sont le papier (et, dans une moindre mesure, la toile). La technique du *dripping* autorise en effet à travailler sur une plus grande variété de supports que les techniques où l'instrument est en contact avec la surface. D'une part parce que l'épaisseur de la matière l'empêche de se propager dans une surface poreuse, d'autre part parce que la résistance de friction entre l'outil et la texture potentiellement irrégulière du support est annulée. Toutefois, la multiplication des supports dans la calligraphie latine contemporaine ne peut pas être expliquée par cette simple potentialité technique qu'offre le *dripping*. S'en tenir à une telle relation unidirectionnelle de cause à effet ne permet pas de comprendre la relation entre la ligne continue en relief et le support en volume. D'abord parce que le *dripping* existait bien avant que la calligraphie s'en empare, ensuite parce que la calligraphie n'a pas attendu le *dripping* pour développer d'autres moyens de détourner les obstacles pour répondre au défi technique que peuvent poser les volumes, les textures irrégulières ou la réaction des surfaces (trop peu absorbantes comme le sont les plastiques, par exemple). Cela nous ramène plutôt à la question du rapport particulier qui semble se former entre le mode d'apparition de la ligne de *dripping* et son lien avec le support. Dans

les toiles de Massimo Polello décrites plus haut, la ligne calligraphique continue rencontre son « opposé » alphabétique, l'unité élémentaire, sous la forme des petites majuscules autonomes à composer ou des grilles de textes géométriques. Une unité linéaire continue rencontre une unité fragmentaire assemblée. Dans les installations de Chen Li, la ligne *drippée* affirme cette fois son caractère d'objet autonome en rencontrant des surfaces dont la particularité n'est pas tant d'être irrégulière ou inhabituelle, mais d'être une matière différente, ou encore la surface d'un volume ou d'un objet qui occupe l'espace différemment du papier ou de la toile. Il semble par exemple assez symptomatique que dans les termes de la turinoise Chen Li (calligraphe latine d'origine chinoise), le rapport entre l'usage du *dripping* et l'emploi de supports-objets en volume semble apparaître comme une relation directe<sup>24</sup>. Dans ses travaux, le *dripping* devient le médium d'une série d'interventions sur des objets mis en scène dans l'espace du musée : le tracé *drippé* consiste à déposer des mots, pris dans des filets à la densité particulièrement élevée (une acrylique qui semble souvent très peu diluée, presque sortie du tube), à les laisser prendre forme concrète d'« image de mot », mots isolés ou sous forme de citations. Avec les objets, ils construisent un parcours à lire et à voir.

La calligraphie *drippée* n'est plus seulement une image de mot, elle est un volume, presque un objet. La forme que constitue le tracé *drippé*, visuellement et matériellement indivisible, serait une « image du mot » immédiate, tandis que l'image du mot alphabétique, telle qu'on l'entend généralement, est constituée par le regroupement de plusieurs signes selon des considérations spatiales. L'image du mot ne signifie par nécessairement l'unité graphique qui constitue un mot dans une langue donnée. Gerrit Noordzij définit davantage cette expression telle qu'elle est utilisée dans le domaine du graphisme et de la communication visuelle : une lettre ou une séquence de lettres a deux qualités, l'une graphique et l'autre symbolique (Noordzij 2000, 27). Par « symbolique », l'auteur entend l'appartenance de la lettre et donc de la séquence à un code, en l'occurrence l'alphabet, qui renvoie à un son et à un sens linguistique. Il parle donc d'unité *orthographique* d'une séquence de lettres lorsque celle-ci délimite un mot dans une langue donnée, et d'unité *graphique* pour désigner la

24 À propos d'une installation intitulée *Superba à la notte*, où le poème du même titre d'Alda Merini est calligraphié en *dripping* sur une longue chemise blanche, les tracés *drippés* semblent éveiller chez l'artiste une conception nouvelle de la calligraphie latine à son support. Ce n'est pas seulement le rapport au corps introduit par la nature spécifique de l'objet (la chemise de nuit) qui semble important dans les termes de la calligraphe, mais aussi la manière dont le tracé (que l'on sait issu d'une matière encore sensible dans la texture obtenue) et le support se font écho. Sur les autres supports les signes de l'alphabet étaient les formes potentiellement « abstraites » qu'elles sont pour le calligraphe latin ; cette fois ils semblent changer de nature de par le rapport qu'ils entretiennent avec l'objet qui leur sert de support : « È un passaggio a un'opera altra perché nelle mie opere precedenti ho sempre lavorato su forme astratte, sulla scrittura. Qui la scrittura si fa quasi tatuaggio su un elemento antropomorfo, la camicia da notte » (Chen 2010).

valeur visuelle d'une séquence, indépendamment de son sens dans une langue donnée. La séquence orthographique dépend donc évidemment de la langue, mais la démonstration de Noordzij vise surtout à souligner que la séquence graphique et la séquence orthographique ne coïncident pas nécessairement. Le typographe néerlandais estime que le graphisme de la lettre est trop souvent évalué dans le strict cadre du langage, c'est pourquoi il établit cette précision. L'exemple qu'il donne de l'écart entre la manifestation visible de l'image du mot puis son découpage potentiel en unités linguistiques est le suivant : il trace une série de lettres, qui devient une séquence graphique parce que leur disposition et les espaces négatifs rapprochent ces huit lettres. Cette unique séquence graphique, « notaword », peut par exemple contenir, en langue anglaise, deux ou trois séquences orthographiques, selon le découpage que l'œil opérera (nota/word, not/a/word) (Noordzij 2000, 27). Se trouvent ainsi distingués le rythme visuel (ou sonore) de la séquence orthographique, dont on peut dire qu'elle appartient au régime du verbal, et le rythme visuel de la séquence graphique. La ligne du *dripping*, avec sa manière particulière de s'imposer comme une image de mot en « bloc », qui prend forme directement, partage la logique visuelle de la séquence graphique. Elle résiste en revanche beaucoup plus au découpage en séquences linguistiques, du fait de l'enchaînement de toutes les formes et des morphologies particulières et toutes dissemblables que ce dernier implique. Lors d'une installation présentée au Musée de Chiusa en 2010, Massimo Polello réalise des calligraphies en *dripping* à la laque rouge vif sur de grandes plaques transparentes. Suspendues à la verticale au milieu de la pièce, les compositions calligraphiques qu'elles présentent se déclinent en deux images simultanées. Il y d'abord la présence colorée de ces tracés emmêlés et illisibles qui interrompent le regard et le parcours au milieu de la pièce. On devine pourtant à travers eux les toiles ou les projections situées plus loin sur les murs, grâce à la transparence du support et à la finesse de la ligne calligraphique. Les lignes rouges et agitées tombent du plafond comme un rideau. La souplesse des tracés terminent de leur donner l'allure d'une petite dentelle calligraphique. Il y a ensuite l'image que ces *drippings* projettent sur les murs de la galerie une fois traversés par la lumière. Cette fois non plus nets et colorés mais gris pâle, agrandis et floutés par la distance. Parfois ils se superposent encore aux calligraphies et aux images en mouvement projetées en boucle sur certains murs. Le *dripping* calligraphique est une fois de plus associé à une prise de forme immédiate, comme si la « ligne-bloc » avait pris la place de l'« image de mot ».

## iv. Un nouveau mode de « tracé » - moduler contre les forces de la gravité

L'examen des œuvres nous a déjà conduit à identifier trois caractères propres au *dripping* calligraphique. Premièrement, la manière dont se compose la ligne continue dans l'espace du support vient déranger un aspect de la grille alphabétique : la construction de la lettre, du mot et de la ligne par additions successives. Le *dripping* instaure un mode de construction paradoxal pour la calligraphie latine, car toutes les formes sont associées les unes aux autres sans pour autant que la construction relève d'une composition par addition. La possibilité, pour la calligraphie, de construire une continuité sans en passer par une série de raccords a déjà pour conséquence de questionner l'alignement des signes et son appartenance au régime verbal. Deuxièmement, la ligne est continue, pourtant le rapport entre l'outil et le mouvement manuel qu'elle présente ne suit pas la logique de la cadence manuscrite d'une écriture liée (réurrences formelles selon des gestes ou des directions de l'outil), comme en témoigne le motif rythmique particulier du *dripping* (irruption de faibles degrés de tension et répartition parfois aléatoire des pleins et des déliés). Troisièmement, nous sommes face à une image du mot qui se place immédiatement du côté du graphique, qui se laisse difficilement découper en séquences orthographiques, et qui forme un « bloc » linéaire unitaire en semblant se déposer de la même manière sur tous les supports.

Ces caractéristiques sont propres à la calligraphie *drippée*, et pourtant nous ne pouvons pas dire qu'elles lui sont exclusives. On trouve des variations de tension et de répartition des pleins et des déliés dans des œuvres calligraphiques qui précèdent l'usage du *dripping*. La particularité du *dripping*, en ce qui concerne la temporalité du tracé et du trait, serait de présenter à la fois et simultanément un tracé et un trait interrompu. Mais une telle ligne continue n'est pas le fait de l'arrivée du *dripping* dans la calligraphie, elle est présente dans les tracés manuscrits (dans une moindre mesure) et dans la calligraphie moderne. En quoi la ligne immédiatement continue du *dripping* introduit-elle une radicalité par rapport aux autres cas de tracés liés que l'on rencontre dans la calligraphie latine ? Qu'est-ce qui distingue le *dripping* calligraphique des autres formes continues, réalisées pour leur part sans que le contact entre l'instrument et la surface ne soit jamais interrompu (sans « levé de plume » entre les traits) ? Les variables introduites par la ligne *drippée* sont la conséquence de la disparition du contact de l'outil et de la surface. Par exemple, la mémoire morphologique de l'outil autrement contenue dans la forme disparaît : il serait impossible de déterminer si un *dripping* a été réalisé avec un ébauchoir, un pinceau ou un quelconque autre instrument. C'est le filet de laque et la surface du support qui donnent sa morphologie au trait. Mais il existe une différence plus large, qui découle de ce point singulier (la dissociation instrument/support) et de laquelle toutes celles-ci peuvent

encore être déduites. L'apparition du tracé, dans ces exemples de parcours linéaires entremêlés, est due au mouvement de la main. La nature même de ces tracés en dépend : si la main cesse de se mouvoir, la trace s'interrompt. La nature du trait *drippé* est toute autre. En droit, le mouvement de la main n'est pas indispensable à la production du tracé. Seules sont indispensables l'absence de contact entre le point d'émergence de la matière (sans quoi ce n'est pas ligne continue mais une touche) et la force d'attraction qui transforme cette dernière en filet et la dirige inévitablement vers un éventuel point de chute. Éventuel, en théorie, parce que le filet de laque ne se stabilise en une forme que dans la mesure où il est arrêté par une surface quelconque. Le mouvement de la main n'est pas une condition à la dispersion du médium, pas plus que le support. Un tracé calligraphique « traditionnel » a besoin que l'outil touche le support pour que le médium se transfère et laisse apparaître une forme. Le filet de peinture, lui, pourrait continuer à couler même s'il ne rencontrait jamais de surface sur laquelle se stabiliser et prendre forme. La forme calligraphique *drippée*, c'est le support qui la révèle en stoppant la course de la matière. Le support intervient pour figer et fixer cette ligne, et simultanément pour la révéler, sans quoi elle n'existe pas comme forme calligraphique. Le principe d'apparition du tracé, selon la « loi » du *dripping*, dépend du rapport entre la nature du mouvement du filet de laque et son contact avec une surface qui vient opposer une résistance à ce mouvement. Le rôle que tient le support est très différent du tracé manuscrit habituel où l'instrument se déplace contre la surface. La différence vient surtout de la manière dont se constitue la trace par rapport à la surface. Ce nouveau « tracé » n'est plus essentiellement le résultat combiné de la main et de l'instrument en mouvement. On peut dire que la ligne de *dripping* calligraphique naît véritablement du support, de sa présence, de son intervention et de ses caractéristiques matérielles, peut-être encore davantage que pour toute trace. C'est à nouveau le filet de laque et le support qui sont responsables de l'interruption du tracé : il prend fin parce que le filet s'épuise, ou parce qu'il déborde du support.

Cette configuration particulière du rapport au « tracé », où la création de la forme est moins issue du mouvement combiné de la main et de l'outil que de la rencontre du support et du mouvement de la matière, transforme en retour la main calligraphique. Le mouvement qui donnera naissance à la forme est initié par le filet d'acrylique, ce qui n'a pas pour conséquence d'amoindrir le rôle de la main mais d'en modifier la nature : cette nouvelle rencontre implique une main qui doit maintenant saisir une matière en mouvement, puis parvenir à la laisser s'écouler tout en la retenant suffisamment pour parvenir à lui donner forme. Contrairement à la direction vers laquelle la main dirige l'encre par le biais du bec de plume posé sur le papier, le filet de laque possède déjà son propre sens, qui suit la loi de la gravité. Par conséquent, le premier mouvement du trait de *dripping* calligraphié n'est pas



celui que lui imprime le bras, mais celui de l'écoulement de la peinture, qu'il doit à la gravité. Ce n'est qu'ensuite que la main calligraphique intervient pour déplacer la ligne : elle donne une direction générale (de gauche à droite pour le sens habituel de l'écriture latine, par exemple) et un sens local (sans friction et sans résistance entre l'outil et la surface, toutes les orientations sont possibles) à une ligne qui est d'avance en mouvement. Même sans mouvement de l'outil, avec un filet de peinture coulant d'un point fixe, la ligne continue produirait tout de même une forme en rencontrant un support. Le mode de « tracé » du *dripping* est donc singulier dans la mesure où il opère à partir d'un mouvement préexistant dû à une force autonome extérieure au geste manuel d'« écriture ». La ligne préexiste au déplacement de la main, qui ne se trouve plus à « tracer une ligne » en déplaçant un outil. L'ordre continu de l'écoulement du médium remplace la direction d'écriture, et le mouvement de modulation imposé au filet de peinture remplace le geste manuscrit. On pourrait parler du geste effectué par l'artiste comme d'un contre-mouvement rencontrant celui de la matière pendant sa chute, pour lui faire prendre forme en anticipant son atterrissage sur la surface. C'est ce rapport de forces qui fait moduler la ligne continue.

Pouvons-nous encore parler de « tracé » calligraphique ou d'« inscription » avec le *dripping* ? Il nous faut revoir les conditions et les implications de ces termes et éventuellement leur trouver des équivalents pour la ligne *drippée*. Ce sera l'objet du chapitre suivant, après avoir analysé le second point de singularité que l'on découvre dans le *dripping* calligraphique.

## 2. Un plan-séquence calligraphique (second point singulier)

Le contraste introduit par la superposition de la ligne d'acrylique coulée sur la surface préalablement préparée ou composée est donc un contraste d'ordre graphique, nous l'avons détaillé. La continuité de la ligne, sa matière et sa couleur uniformes se distinguent des surfaces monochromes ou des successions de signes alphabétiques. Mais ce contraste est aussi d'ordre structurel : il concerne la nature de la construction de la ligne *drippée*. Une inscription calligraphique traditionnelle implique l'interruption du tracé, pour connecter les différents traits, pour diviser les mots, ou, même dans le cas d'une cursive rapide qui aurait tendance à joindre les mots, pour effectuer un retour à la ligne. À cette construction, le *dripping* oppose l'instantanéité de sa ligne continue.

En suivant un premier point singulier de la calligraphie latine contemporaine, l'outil qui s'arrache de la surface, nous sommes parvenus à identifier un premier symptôme qui concerne le mode « d'apparition » de la forme calligraphique. La forme calligraphique n'est pas exclusivement le résultat du mouvement combiné d'un geste et d'un outil : elle peut provenir de la rencontre modulée entre la dispersion d'une matière et un support. Cela nous a déjà permis de pressentir que la grande variation introduite par le *dripping* avait tout à voir avec le rapport entre le geste manuel et la forme produite, entre le « tracé » et le « trait ». C'est cette relation, intrinsèque à la pratique de la calligraphie latine, qui fait surface quand on cherche à mesurer la différence introduite par l'appropriation de la technique du *dripping*. À travers le symptôme concernant le mode de réalisation de l'image calligraphique, c'est cette relation qui affleure sous la forme d'une problématique.

Le second point singulier que l'on remarque dans le *dripping* calligraphique a lui aussi à voir avec la relation du geste manuel au trait, mais il concerne cette fois son mode de construction. La technique du *dripping* induit en effet un mode de construction unique et invariable de la ligne calligraphique. De par sa technique, il ne permet que des formes liées, tandis que le tracé en contact avec une surface laissera le choix entre deux principaux modes de construction, fractionné ou lié. Les interruptions et les reprises de tracé nettes étant impossibles en *dripping*, il ne présente pas d'équivalent au « levé de plume » qui caractérise le tracé calligraphique traditionnel.

#### i. Typologie et vocabulaire des modes de construction

La paléographie, la typographie et la calligraphie partagent un grand nombre de termes techniques ou descriptifs, qui ne sont toutefois pas toujours employés dans le même sens par chacune des disciplines. Il arrive en outre que leur définition soit quelque peu imprécise. Avant d'analyser les particularités structurelles de la ligne de *dripping* calligraphique, il nous faut fixer le lexique de la construction du trait en empruntant ses définitions à la paléographie.

Deux notions nous intéressent principalement à cette étape : le fait que le *trait* soit connecté ou déconnecté, et le fait que le *tracé* soit réalisé de manière interrompue ou ininterrompue. Les termes associés à ces notions sont : lié, cursif et syncopé. Les paléographes semblent utiliser les termes « cursivité » et « calligraphique » pour distinguer les deux pôles concernant la connexion du tracé : la cursivité indique l'absence de levé de plume entre deux ou plusieurs traits, directement liés, réalisés en un seul mouvement. Ce qu'ils

nomment au contraire « tracé calligraphique » indique cette même forme quand elle est réalisée trait par trait, et que la liaison entre les traits ne provient pas d'une continuité mais d'une connexion précise (on connecte toujours un plein sur un délié (*l-a* en Chancelière : délié final du *l* puis panse du *a* suivant, par exemple), ou un délié sur un délié (*l* minuscule tracé en deux traits descendants : la boucle repart du délié supérieur). Toutes les lettres donneront l'impression d'être reliées, sans pour autant être issues d'un tracé ininterrompu. La Chancelière est un exemple de « fausse cursive », dont les lettres sont connectées, mais tracées séparément et en plusieurs traits de plume, y compris le délié de connexion qui mène d'une lettre à l'autre. La cursivité est donc une modification du tracé successif, par le biais de la fusion de deux traits en un. Mais c'est aussi le changement de direction de certains de ces traits nouvellement rassemblés, selon l'observation du typographe Gerrit Noordzij que le paléographe Marc Smith lui emprunte pour mieux définir la cursivité : « Est cursive pour lui une écriture qui intègre les traits “montants”, *i.e.* tracés en poussant l'instrument au-delà de la droite passant par son tranchant (ou perpendiculaire à sa pointe) ; j'ajouterai : soit comme liaisons, soit, plus radicalement, comme traits structurels » (Smith 2003, 6). Le paléographe Marc Smith explique par ailleurs : « Le terme même de “cursivité” est étonnamment ambigu et imprécis : il tend à se définir (quand ce n'est pas par des critères encore plus vagues) par la présence de ligatures ou liaisons – termes également imprécis pour designer des phénomènes distincts » (M. H. Smith 2003, 6). On sait toutefois qu'une écriture peut comporter des *ligatures* sans pour autant être une écriture *liée* :

Tant qu'à prévalu l'exécution fractionnée héritée de l'Antiquité, la main a ignoré ce qu'était véritablement une écriture liée : la multiplication des ligatures de tête en pied interdit aux écritures les plus cursives [...] d'être des écritures liées, même s'il arrive à un scribe vraiment pressé de laisser traîner sa plume sur le support pour passer du premier au deuxième temps d'un *r* ou d'un *s* (Pouille 1977, 141).

Cela nous permet de différencier encore, dans la notion de cursivité, la *liaison* de la *ligature*. La ligature raccorde deux traits normalement séparés (entre deux lettres, le plus souvent : la ligature typographique *s-t* vient de la ligature calligraphique *s long-t*). Une écriture peut donc être cursive, c'est-à-dire enchaîner certains traits, raccorder quelques lettres entre elles, sans pour autant être liée, c'est-à-dire poursuivre l'enchaînement des lettres sur la longueur d'un mot, par exemple. « En effet, pour qu'une écriture soit liée, il faut, d'abord, que chacune des lettres de l'alphabet morphologique soit exécutée en un seul temps (c'est-à-dire sans levé de plume), et ensuite qu'elle débute de façon à s'accrocher à la fin de la lettre précédente et s'achève de façon à se poursuivre dans le début de la lettre suivante » (Pouille 2007, 194). C'est précisément ce que fait, mais pour la première fois de manière aussi radicale, le *dripping*.

Pour éviter les confusions et les répétitions, nous parlerons « d'exécution fractionnée » ou « syncopée » plutôt que de « tracé calligraphique », comme le font les paléographes, pour désigner le mode de construction réalisé en levant la plume entre chaque trait. Ce mode peut néanmoins donner naissance à une forme continue comme à une forme discontinue, suivant le degré de connexion qui existe entre les traits. Le terme cursif sera réservé, au sens où l'entendent les paléographes, à des tracés qui lient deux ou plusieurs traits dans un même geste (généralement rapide). Enfin, le terme lié désignera un tracé qui enchaîne un grand nombre de traits (comme au sens courant où il est employé en opposition à l'écriture « scripte »).

ii. Un nouveau type de « cursivité » (la continuité n'est pas construite)

La conséquence principale de la construction à l'aide du *dripping* est qu'elle transcrit en forme visible la totalité des mouvements effectués par le calligraphe au-dessus de la surface. La moindre variation de mouvement, de vitesse, d'orientation de l'outil, de la main ou du medium, est traduite dans la forme qui apparaît à la surface de la toile : les mouvements intermédiaires au même titre que les mouvements principaux, les parties qui constituent la lettre autant que les rebroussements et les détours, les pauses et les ralentissements. Voilà ce qui donne au tracé *drippé* son image de ligne instantanée qui se serait solidifiée d'un coup en rencontrant une surface dont nous parlions en première partie. La ligne de *dripping* est entièrement contenue dans les limites d'une durée indivisible, entre le début et la fin de la rencontre avec une surface. C'est la totalité d'une série de variations survenues dans les limites de cette durée que la toile donne à voir : tout est conservé. La ligne *drippée* ne comporte pas d'étapes préalables, ne permet pas d'étapes subséquentes, ni croquis préparatoires ni repentirs. La ligne *drippée* induit également un geste de type cursif, et donne lieu à la fois à des ligatures (de nombreux passages d'un trait à l'autre faisant généralement l'objet d'un levé de plume se trouvent matérialisés) et à des formes liées (dans tous les cas où le calligraphe emploie des formes traditionnellement réalisées en un seul trait). Les différentes formes liées témoignent de tous les trajets de la main et du medium.

Le fait que la ligne soit continue induit d'abord une sélection particulière des formes employées, puis une modification des transitions, de nouveaux enchaînements entre les formes, le développement de nouveaux *ductus*. Dans tout tracé cursif ou lié, l'attaque d'une forme est déterminée par la finale de la forme précédente. C'est pourquoi le calligraphe, en plus de toujours anticiper la forme de la lettre à venir, doit savoir d'avance comment il compte connecter les deux éléments (si les lettres sont effectivement reliées). Le constant

écoulement de la peinture pendant une durée donnée empêche le tracé en *dripping* d'être interrompu avant la fin d'une forme pour évaluer les possibilités de ligature avec la suivante. La vitesse minimale requise par cette technique demande au calligraphe de procéder très rapidement au choix des formes et, encore plus systématiquement, au choix des transitions. Dans certains cas, le trait *drippé* suit la liaison « naturelle » et directe entre deux formes : c'est le cas lorsque le calligraphe emploie des styles d'écriture liés. Mais la plupart du temps, les transitions nécessitent d'inventer des manières de mettre en forme ces traits rendus visibles par l'absence d'interruption du tracé. Les ligatures supplémentaires, remplaçant les levés de plume, et les liaisons systématiquement matérialisées entre chaque signe transforment la morphologie graphique de la ligne cursive en l'éloignant de la ligne d'écriture manuelle « courante ». En se développant, ces enchaînements dépassent le simple rôle de traits de liaison. Ils prennent des formes et des proportions variées, se distinguent parfois jusqu'à faire figure de signe graphique autonome. C'est le cas par exemple dans une calligraphie sur toile de Massimo Polello (*Qohelet*, 2007) où le travail stylistique de l'anaphore donne lieu à une récurrence formelle dans le traitement calligraphique. Dans la séquence graphique récurrente */euntempoper/* (« e un tempo per »), les traits de transition sont presque toujours bouclés lorsqu'ils interviennent au milieu d'une lettre, et en demi-cercle quand ils font le passage entre les mots. La série d'échos graphiques créés par ces différentes répétitions donne son allure générale au pavé de texte noir en *dripping* qui s'impose à nouveau par-dessus les lignes calligraphiées dans des styles et des procédés plus traditionnels. La mutation introduite par le *dripping* calligraphique rend donc sensible un caractère de la calligraphie qui était jusque-là connu mais implicite : le fait que la portion visible d'un trait calligraphique ne soit pas forcément équivalente au début et à la fin de ce trait dans le tracé. Ou encore, que le trait calligraphique ne montre pas forcément tous les mouvements qui lui ont donné naissance : non seulement les transitions mais aussi les impulsions et les directions initiale et finale. Pourtant la calligraphie latine contemporaine ne découvre pas avec le *dripping* que les raccords et les liaisons dynamiques entre les formes ne sont pas exclusivement le fait des tracés visibles. C'est une donnée déjà connue des calligraphes et même déjà exploitée par la discipline. C'est particulièrement le cas dans la calligraphie gestuelle où la direction et la dynamique du trait doivent être visualisées et projetées avant que celui-ci ne soit tracé. Cette dynamique prend source en amont de l'amorce du trait, et se poursuit après que l'outil ait quitté la surface : elle déborde la partie visible et met en relation les différentes formes. Mais en le rendant visible, le *dripping* problématise cet aspect de la dynamique graphique : la relation entre les formes visibles par rapport au mouvement qui les a produites.

Les formes que choisit le calligraphe pour modeler la ligne d'acrylique sont plus ou moins liées, impliquent donc plus ou moins de traits de transition. Mais dans tous les cas le *dripping* fait apparaître des tracés supplémentaires qui deviennent partie prenante de la forme. Les transitions autrement « invisibles » sont révélées par les trajets du filet d'acrylique : l'interruption et le changement de direction entre le fût et la tête d'un *e*, l'interruption et le rebroussement entre le fût et la traverse d'un *t*, etc. Si le calligraphe s'en tient aux *ductus* courants des formes syncopées de l'histoire de l'écriture, la quantité de traits de liaison devient trop importante et menace de perdre la ligne calligraphique dans un lacis trop embrouillé. Le calligraphe doit donc inventer des conjonctions entre *ductus* syncopés, *ductus* cursifs, ligatures existantes et liaisons nouvellement composées. Ainsi, la calligraphie latine contemporaine découvre de nouvelles morphologies graphiques à partir de ces transitions matérialisées et de ces connexions imposées.

La calligraphie rencontre un nouveau mode de fabrication de la continuité graphique. En dehors du *dripping*, il s'agit toujours d'une construction de la continuité, que celle-ci soit construite grâce à un tracé syncopé ou cursif. Dans un tracé fractionné l'outil est continuellement dissocié de la surface, pour diverses raisons correspondant à la fois au style de la lettre et à son mode de réalisation (fin d'un trait, début d'un nouveau) et aux limites techniques de l'instrument (épuisement de la réserve d'encre, nécessité de recharger). Une technique telle que le tracé syncopé travaille à connecter des fragments, à créer du continu à partir de discontinu, dans une certaine direction et un certain ordre – c'est le principe de l'écriture « à main posée », que la calligraphie latine suit lorsqu'elle reproduit un style historique. Un tracé cursif réduit le nombre de ces fragments en enchaînant plusieurs traits, mais sa rapidité aura pour conséquence d'en déconnecter d'autres. Un tracé lié, enfin, réunit ces fragments en des séquences encore plus longues, mais rencontre toujours des interruptions dues à d'autres nécessités (séparation des mots, remplissage de l'outil, retour à la ligne). Le *dripping*, lui, impose un mode de réalisation où les formes sont enchaînées et non additionnées, mais toujours enchaînées à partir d'une ligne qui est elle-même indivisible. La nature de ce mouvement calligraphique modifie la manière de penser le *ductus* (le nombre, l'ordre et la direction des traits). Le trajet de la ligne unique comporte plusieurs directions, mais l'absence d'une composition par addition empêche de penser la forme *drippée* selon un ordre d'apparition. Son ordre est celui de l'écoulement continu de la peinture. Si quelque chose s'y succède, ce sont les diverses « prises de forme », les modulations dans l'espace de la ligne qui s'étire ou se plisse sous les forces concurrentes de la gravité et de l'impulsion manuelle.

Que le filet de laque possède son propre mouvement et qu'il puisse créer une trace sans l'intervention du mouvement manuel, cela signifie aussi que la matière du *dripping* calligraphique possède une forme préalable à sa stabilisation sur la surface. Le travail du calligraphe ne consiste plus tellement à inventer de nouvelles manières d'associer les formes, à inventer de nouvelles formes qui se rencontreront selon diverses associations cursives, mais à mettre en forme un flux. Le flux donne en même temps, d'un seul coup, les formes et les contreformes. Les contreformes sont d'ailleurs déjà visibles, presque concrétisées à l'avance, dans l'espace entre la toile et l'outil. [fig. 8]

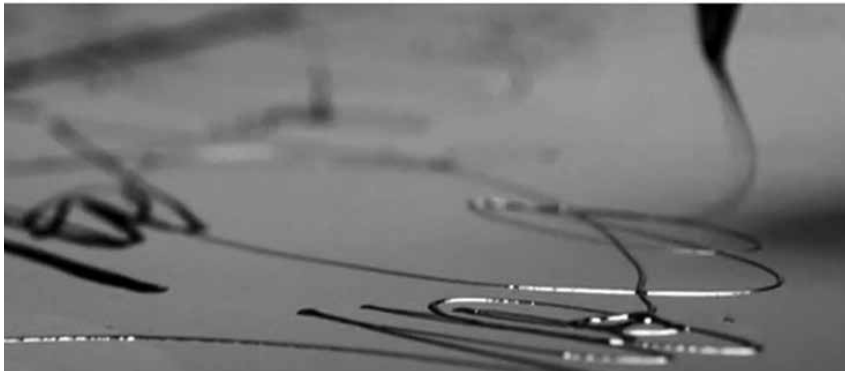


Figure 8. Prise de vue en macro d'un *dripping* calligraphique de Massimo Polello. Vidéo par Alessandro Monforte, ©2011 Photophilla.it

« La peinture visqueuse se forme en lacis qui planent au-dessus de la toile avant de s'immobiliser, puis d'y tomber » (Namuth et Krasner 1978, 9). La calligraphie latine trouverait alors dans le *dripping* la possibilité d'une ligne dont la nature même est cursive, la possibilité d'une forme qui ne s'obtient pas en ajoutant successivement un tracé à un autre mais en dirigeant la matière mobile.

### iii. Modeler un flux (la continuité est indépendante de la main)

Que le calligraphe trace des formes syncopées ou *drippées*, il donne forme à un rythme graphique. La matière avec laquelle il compose est toutefois différente. Le *dripping* travaille à partir d'une matière « continue », homogène, au lieu d'agencer des fragments hétérogènes. Le *dripping* pose autrement la question de la ligne, en opérant directement à partir d'une ligne continue et en permettant d'envisager la forme calligraphique comme un flux continu mis en forme et en rythme par le calligraphe. Dans un tracé syncopé, la forme

ne se transforme pas constamment, mais plutôt par étapes. Ce que la morphologie des *drippings* met en avant, c'est que le tracé est un flux que la construction calligraphique vient structurer, auquel il imprime un rythme. Le *dripping* fait passer la ligne calligraphique dans le régime du modelage.

Nous avons déjà noté que la nature de la ligne de *dripping* est indissociable de la gravité, et que le tracé calligraphique qui en découle ne doit pas son existence à la seule alliance de la main et de l'outil, dont le travail est plutôt d'imprimer une force de dispersion en réaction à la force de gravité. Ce potentiel du *dripping* le distingue du mode de tracé par inscription, où tous les outils (calligraphiques ou non), doivent être régulièrement approvisionnés en encre (ou autre médium) et ne produisent une trace que si la main les déplace. En dehors du *dripping*, la continuité est donc non seulement construite, mais également toujours indissociable de la main (si la main arrête de se mouvoir, c'est tout le tracé qui s'interrompt). La ligne *drippée* ne part pas du geste, ce n'est pas le geste calligraphique qui la rend possible, elle existe en essence dès que l'outil est plongé et extrait de la masse de matière, contrairement à la forme continue en contact avec la surface, qui commence et finit avec le tracé calligraphique. La cursivité n'est pas donnée par la main calligraphique, mais par la matière-ligne elle-même. Parce que la chute du filet de laque se poursuit indépendamment des mouvements manuels, le *dripping* invente une ligne calligraphique qui n'est plus directement ni strictement le fait de la main. On remarque à présent que cette ligne s'affranchit également d'un geste particulier qui consiste à enchaîner les signes ou les éléments, c'est-à-dire du geste de l'écriture manuelle. Dans le *dripping*, la ligne en mouvement existe avant le geste de la main (de la main qui se meut et de la main qui enchaîne), et indépendamment de lui. Cela implique que la calligraphie latine contemporaine ne poursuit pas les conditions et les caractéristiques de l'écriture manuelle. Le *dripping* modifie la définition et la place de la main calligraphique telles qu'on pouvait les penser jusque-là, comme un geste qui dériverait du geste manuscrit et consisterait à le poursuivre de manière plus « savante » (une technique et un savoir-faire particuliers), plus spécifique (l'une servirait la lecture, l'autre la transcenderait) ou selon d'autres usages et d'autres fonctions (mettre en valeur le texte).

Le *dripping* instaure non seulement un autre régime du lié, mais un régime jusque-là inconnu de la calligraphie. Au lieu d'additionner des éléments selon divers degrés de liaisons – d'abord des traits formant des signes puis des signes formant des séquences graphiques – la calligraphie *drippée* agence des formes à partir d'une matière continue,



enchaine des variations directement dans une liaison. L'artiste fait face à une manipulation de la forme réellement inédite jusque-là pour la calligraphie, puisqu'il compose une forme liée à partir d'un matériau par avance continu : il réalise des liaisons graphiques à partir de formes toujours déjà matériellement associées. À une cursivité « de construction », d'ajout, qui serait à la fois celle de la calligraphie latine classique (exécution fractionnée) et de l'écriture manuelle, le *dripping* ajoute une cursivité fondamentale, par essence. Le *dripping* n'est pas une simple prolongation du tracé calligraphique vers une modalité plus cursive ou plus liée. Le rapport du geste manuel à la composition de la ligne est entièrement renouvelé. Le *dripping* apporte à la calligraphie latine un mode de liaison et de cursivité d'une autre nature, et non seulement un degré nouveau ou supérieur d'enchaînement des signes. Face à la ligne ininterrompue du *dripping* qui dévoile immédiatement la totalité de ses trajets, la calligraphie latine contemporaine fait référence à toutes les compositions linéaires précédentes : la ligne semblait être la matière privilégiée de cette discipline qui s'attache à la « ligne d'écriture » mais finalement, de quel type de *ligne* la calligraphie latine est-elle vraiment le territoire ? Avait-on déjà mesuré ce qu'est une ligne calligraphique avant que celle-ci ne rencontre une mise en forme linéaire qui vienne révéler, par comparaison, la nature du tracé manuscrit ? En rencontrant dans le *dripping* une autre modalité de la construction linéaire, la calligraphie latine contemporaine soulève la question de la nature du tracé manuscrit lié : qu'est-ce qu'une ligne calligraphique, quelles sortes de lignes la calligraphie a-t-elle inventées jusqu'ici ? Si la question de la « ligne » dans la calligraphie latine est soulevée ici par un rapport du geste à la matière, nous verrons par la suite (notamment dans la dernière partie) qu'elle réapparaît à différents moments et se pose à travers différents traits caractéristiques comme le support, la technique ou la main.

Le calligraphe ne crée plus une composition de type linéaire (en travaillant sur la capacité du signe alphabétique à s'agencer en se liant à ses voisins), il crée à partir d'une nature linéaire. Le *dripping* offre une ligne continue qu'il revient au calligraphe de modeler, de mettre en forme. La calligraphie *drippée* n'est pas un ensemble de connexions appliquées à des formes mais la prise de forme calligraphique d'une ligne continue, donc d'avance « cursive ». C'est la logique entière du tracé calligraphique qui se repense : l'enchaînement du *geste liant* ou la connectivité du *geste raccordant* induisent tous deux une conception du tracé comme *ce qui permet de passer d'une forme à l'autre*, c'est-à-dire une distinction entre les formes et ce qui les sépare ou les relie. À partir du moment où le geste calligraphique ne consiste plus à relier, à inventer les passages entre deux formes mais à faire moduler un flux, il n'y a plus des lettres et des « entre-deux » lettres, des formes et des liaisons entre elles. Il n'y a plus d'entre-deux du tout, de transitions mobiles entre deux mouvements. Le geste calligraphique est un mouvement qui module du « déjà mouvant ».

Chaque portion du tracé est en même temps une transition vers une autre, la poursuite de la précédente, une forme en elle-même. Chaque point est déjà (ou d'avance) dans cette transition, puisque la calligraphie *drippée* se réalise à même une liaison, toujours dans une liaison. Révéler la totalité des mouvements du tracé calligraphique a pour conséquence de rappeler qu'il n'y a pas nécessairement d'entre-deux formes ou d'entre-deux éléments. Par ailleurs, le trait de liaison comme « entre-deux », qui serait soit visible, soit invisible, est une logique qui appartient encore à l'addition alphabétique d'éléments. Par conséquent, avec le *dripping*, s'il n'y a plus de différence entre les signes et les transitions effectuées dans l'intervalle entre ces signes, c'est qu'il n'y a plus d'élément alphabétique unitaire. C'est sans doute pourquoi la composition *drippée* s'impose si souvent comme un bloc ou un volume quand elle se solidifie sur des objets ou des surfaces en relief.

Les trajets de la ligne de *dripping* ne sont pas calqués sur les gestes et les parcours de la main – les lignes en « coup de fouet » décrites plus haut, en particulier, et toutes les élongations de l'acrylique, poursuivent les mouvements de la main en suivant son impulsion, mais les dépassent aussi. Le geste du calligraphe s'inscrit dans un plus large réseau de forces : c'est pourquoi les formes *drippées* ne sont pas réductibles aux mouvements de la main. La ligne du *dripping* engage la main calligraphique dans un exercice de modelage qui doit prendre en compte cette amplification des gestes et cette rencontre avec d'autres forces. Dans le *dripping*, il n'y a plus de raccords entre deux mouvements du tracé. Ni les raccords entre deux formes syncopées positionnées l'une contre l'autre, ni les raccords dans le geste de la cursivité. Les changements de direction sont révélés par les boucles ou les rebroussements du filet d'acrylique, là où le tracé syncopé connectait des directions contraires, pouvait les raccorder les unes aux autres. À la place des raccords, il y a un enchaînement de directions et d'impulsions diverses, prises dans un mouvement et une durée continus. Ce ne sont plus les mouvements du tracé, fractionnés, qui s'additionnent pour créer une ligne continue, mais une multiplicité de mouvements qui s'agencent à l'intérieur d'une plus grande unité de mouvement que constitue la ligne *drippée*. Mais pour autant, la ligne continue du *dripping* n'en constitue pas moins un « montage » : elle « présente simultanément un rapport de forces dans sa variabilité, dans son instabilité, dans la prolifération des centres et la multiplication des vecteurs » (Deleuze 1985, 182).

La composition calligraphique en *dripping* apparaît comme une ligne « au sens propre », une ligne tellement « littérale » qu'elle nous force à questionner ce que nous prenions jusqu'ici pour des lignes calligraphiques. Cela signifie-t-il que la ligne de *dripping* serait « naturellement » calligraphique, parce qu'elle serait dans son essence même toujours cursive ? Si c'est le cas, alors nous commençons à peine à comprendre ce qu'est

la calligraphie latine contemporaine. La ligne *drippée* pourrait en tout cas répondre au souhait de Hans-Joachim Burgert, dont l'article s'intitule précisément « If one only knew what calligraphy is! », que la calligraphie, depuis bien longtemps libérée de la tâche de reproduire le texte et d'en permettre la circulation, s'attèle enfin à inventer des formes cursives, seules formes qui lui appartiendraient en propre (par opposition au dessin typographique, au lettrage et à l'écriture manuelle)<sup>25</sup> (Burgert 1996, 9).

Il s'agit bien du premier cas dans l'histoire de la calligraphie latine où l'apparition de la forme est incompatible avec un mode de construction par série d'interruptions et de reprises, et où la calligraphie manipule un « trait » qui ne peut plus être défini comme la marque ou la trace d'un outil, « the single track of a tool<sup>26</sup> » (Noordzij 2005, 9, nous soulignons). Car cette marque ne provient pas d'une « inscription » : forme déposée par l'outil lors de son passage sur une surface, forme recueillie par la surface lors de son contact avec l'instrument, forme arrachée au medium par le support dans la friction opposée à l'outil. La définition de Noordzij n'est pourtant pas erronée : c'est bien la ligne calligraphique elle-même qui vient de subir une mutation : elle ne peut plus être définie comme un « trait d'écriture ». C'est que la définition proposée par Gerrit Noordzij dans son étude répondait elle-même à un problème précis et délimité par des conditions de nature matérielle : la définition du *trait*, entendu comme déplacement de l'extrémité d'un outil sur une surface. Comme nous l'avons déjà expliqué, le *dripping* introduit une caractéristique singulière dans la calligraphie latine, concernant le rapport entre le tracé et le trait : le trait n'est pas réductible aux mouvements du tracé, car de nombreux paramètres de la ligne *drippée* sont indépendants du mouvement manuel et de son usage de l'outil. Mais il se trouve à rappeler en contrepartie, et simultanément, que le mouvement de la main calligraphique excède la portion visible du trait. En révélant sur la toile tous les parcours développés par le calligraphe pour mettre en forme la matière linéaire, le *dripping* rappelle qu'un tracé syncopé, avec des levés de plume, implique un grand nombre de mouvements qui ne sont pas enregistrés sur la surface, de mouvement souvent intermédiaires, mais qui sont néanmoins directement responsables de la dynamique de la composition. Ce sont autant de raccords

25 Burgert mesure la différence d'évolution entre l'écriture latine et les autres systèmes en fonction de l'existence des cursives. L'Occident n'a pas créé de cursives graphiquement riches, et de manière symptomatique selon lui, quand elle l'a fait les meilleures propositions n'ont pas survécu. Selon le calligraphe allemand, il a fallu pour cela attendre le xx<sup>e</sup> siècle et les recherches des calligraphes modernes, mais la place des cursives reste encore marginale en dépit de leur importance (Burgert 1996, 9).

26 C'est la définition que Gerrit Noordzij donne du trait dans *The Stroke* : « The first, initial, fundamental shape is the single track of a tool » (Noordzij 2005, 9).

suggérés qui mettent néanmoins les traits en rapports de tension, qui influencent directement les transitions visuelles et donc le degré de *linéarité* de la composition. Ce faisant, le *dripping* calligraphique ne force pas seulement à réfléchir aux propriétés d'un filet continu extrait d'une masse plastique colorée ; il nous oblige à questionner en retour la nature d'un trait que l'on a souvent envisagé en tant que ligne – la « ligne d'écriture » – mais qui doit en fait sa continuité à l'assemblage de fragments discontinus. Ainsi, le *dripping* nous rappelle que les modes traditionnels de tracé calligraphique produisent du continu à partir de discontinu, inventent de la continuité avec du fragmentaire (c'est le tracé fractionné/synopé). Le *dripping* nous ramène à la distinction entre écriture cursive et écriture liée, ainsi qu'entre « fausse » et « vraie » cursives<sup>27</sup>, c'est-à-dire entre la continuité de construction et la continuité par essence. C'est parce que le *dripping* permet une continuité qui n'est construite ni par les enchaînements de la main ni par la connexion des fragments qu'il problématise la linéarité calligraphique. La ligne matériellement indivisible du *dripping* fait émerger la continuité linéaire calligraphique sous la forme d'une question. Jusque-là, celle-ci apparaissait comme une évidence, voulant que le geste manuscrit crée une ligne, et voulant que la calligraphie contemporaine soit une discipline artistique ancrée dans l'écriture manuscrite.

La dynamique de la ligne calligraphique n'est pas réductible à la mobilité manuelle qui l'a produite : elle peut contenir des forces de mouvement qui n'appartiennent pas au geste manuel. Mais tout autant, on ne peut pas réduire le geste calligraphique au trait révélé par le support : la ligne ne dévoile pas forcément tous les mouvements qui ont eu lieu – c'est le postulat de Noordzij : en regardant une ligne on ne peut connaître toutes les forces qui l'ont produites. Aussi, le *tracé* et le *trait* calligraphiques sont plutôt deux unités spatio-temporelles qui coexistent. Le *dripping* fait coïncider la temporalité du tracé et celle du trait, qui sont toutes deux indivisibles et continues. Ces deux dimensions ne coïncident pas dans le cas du tracé fractionné, où le temps du tracé est fragmentaire, tandis que celui du trait peut être interrompu ou lié. Quant à la ligne calligraphique tracée sans interruption dont nous avons parlé plus tôt, elle fait coïncider les deux durées mais dépend de la main. Ces deux cas correspondent à une continuité réalisée en liant du discontinu, ou à du continu régi par les possibilités du mouvement manuel et les limites de la friction entre l'outil et le support. C'est la simultanéité et la superposition des durées ininterrompues du tracé et du

---

27 Comme dans le cas de la Chancelière, mentionné plus haut, dont les enchaînements sont en fait produits par l'addition systématique de traits de liaison entre chaque lettre, qui sont eux aussi des fragments associés par le tracé synopé.

trait, présents dans le *dripping* sous une nouvelle forme, qui font prendre conscience que deux dimensions du mouvement se rencontrent toujours dans la production de la ligne calligraphique, sans que le geste manuel et la forme manuscrite ne soient nécessairement égaux, ni déductibles l'un par l'autre.

Nous venons de décrire un certain nombre de variations qui, ensemble, composent ce que nous appelons un plan-séquence calligraphique. Ces variations, nous pouvons les ramener à trois composantes principales, qui sont hétérogènes mais inséparables les unes des autres (Cardinal 2010, 176) : il faut ces trois éléments combinés pour faire muter le tracé et l'organisation qu'il suppose en un nouveau mode de construction de la forme, auquel correspond une toute autre organisation des rapports. Reprenant pour notre propre compte les composantes du « concept littéral » tel que le pratique Gilles Deleuze et tel que le formule Serge Cardinal dans *Deleuze au cinéma* (Cardinal 2010, 143, 176, 184), nous pourrions dire que le plan-séquence calligraphique donne lieu à une *prise de forme*, qui s'établit dans un *dépassement de la main*, et éveille une *indifférenciation* vis-à-vis de la répartition des catégories parties/intervalle/Tout qui valait jusque-là. Reprenons séparément chacune des composantes et leurs variations.

Première composante : le trait calligraphique est une « prise de forme ». Elle rend impossible la construction de la forme selon les paramètres habituels de l'inscription, remplacée par la mise en forme rythmique d'un flux ; la création de la forme se réalise quand le continuum mouvant d'une matière rencontre un support, et quand cette matière se plisse et s'étire sous l'action de deux forces concurrentes mais conjointes (la gravité et l'impulsion manuelle) ; les durées, rythmes et temporalités respectives du tracé et du trait révèlent leurs différences en se superposant, instaurant un nouveau mode de production du continu. La ligne *drippée* n'est pas l'accomplissement de la cursivité calligraphique, puisqu'elle nous force à revoir toute notre conception de la continuité de l'inscription et du geste manuscrit. Autrement dit, un autre régime du lié ne fait pas disparaître la question du raccord, mais la pose différemment : « Il ne suffit pas de dire que le plan-séquence intériorise le montage dans le tournage ; il pose au contraire des problèmes spécifiques de montage » (Deleuze 1983, 45).

Deuxième composante : la forme calligraphique n'est pas une impulsion gestuelle qui à elle seule rendrait possible le trait. En effet, la composition de la forme dépasse le mouvement manuel de toutes parts, à la fois parce que la main calligraphique doit saisir

le mouvement d'une matière qui la précède, et parce que les propriétés plastiques de cette matière poursuivent les impulsions gestuelles et les transforment. La continuité est dissociée des mouvements de la main, ce qui remet en question l'idée que l'écriture manuelle serait la source essentielle et évidente de la calligraphie latine contemporaine.

Troisième composante : la différence entre les parties-lettres et les parties-intervalles (ou entre-deux) ne tient plus. Parce que le flux de la matière produit d'un coup les formes et les contreformes, les notions de forme et d'entre-deux se trouvent remplacées par un ensemble de points d'avance associés et tous pris dans une même modulation. Cela remet en question la prévalence de l'élément alphabétique comme source formelle de construction (et comme régime particulier de relation). Il fallait l'apparition d'une simultanéité linéaire indivisible pour nous rappeler que la continuité calligraphique est le plus souvent l'addition d'éléments dissociés, et nous permettre de comprendre ce que cela implique pour la relation entre geste et forme. Le second point singulier du *dripping* nous mène peu à peu vers l'identification d'une nouvelle problématique de la calligraphie latine contemporaine, qui concernerait cette fois la *logique de la relation* qui sous-tend le tracé.

Quand la calligraphie latine va chercher dans l'histoire de la peinture moderne un mode particulier de construction de la forme linéaire, elle emprunte une technique, seulement un paramètre technique. Au lieu que la matière soit appliquée et déplacée sur la surface à l'aide d'un outil, le rythme de son écoulement est arrêté par la rencontre avec le support. La calligraphie latine n'est pas définie par sa technique, pas plus que la peinture. Le *dripping* sert ici les moyens d'expression de la calligraphie latine contemporaine. L'appropriation du *dripping* par la calligraphie latine contemporaine renouvelle les formes cursives, mais relance aussi la problématique du geste manuscrit et du geste calligraphique. Cette question est soulevée par les œuvres incorporant à la fois des *drippings* et des formes historiques au tracé traditionnel. Mélangés à des styles géométriques (comme la capitale romaine) ou à des compositions géométriques qui rappellent la page de livre, les traits coulés sont comme une « contre-construction » d'écriture. Non seulement ils contredisent la construction lente, prédéfinie et fragmentaire du tracé calligraphique, mais ils révoquent également la construction manuscrite. Ces œuvres annoncent que la calligraphie latine, à l'époque contemporaine, ne se confond pas avec l'écriture manuscrite. Le tracé gestuel s'éloignait déjà du mode de construction d'une écriture alphabétique – composer et disposer successivement les signes, en suivant la « grille » structurelle occidentale. Le tracé *drippé* s'en coupe définitivement.

### III. Première mutation

#### 1. Une nouvelle typologie

À partir des points singuliers, nous avons décelé deux grands symptômes conjoints dans le *dripping* calligraphique : la forme n'est pas donnée par l'application continue de l'outil sur la surface mais par la dispersion du medium stoppée par la rencontre avec le support ; la continuité n'est pas donnée par le mouvement de la main mais par la nature physique de la matière et la gravité.

Ces deux symptômes différencient le *dripping* du tracé calligraphique « traditionnel », c'est-à-dire du tracé où le medium est déposé par l'outil au gré des frictions avec le support. Néanmoins, le *dripping* et le tracé participent tous deux du même mode de production de la forme que l'on nomme « facture directe ». Bien que le terme lui-même soit rarement employé, la notion de « facture directe » est généralement utilisée pour définir le mode de production de la forme en calligraphie, l'opposant à la « facture crayonnée » (Bracquemond et Dusong 2010) (que nous appellerons parfois aussi « facture dessinée »), où le contour de la forme est tracé. Suivant cette répartition, la facture directe serait le territoire privilégié de la calligraphie, tandis que la lettre typographique serait associée à la forme crayonnée (bien que l'opposition ne soit plus aussi radicale<sup>28</sup>). Si la facture directe peut être considérée comme le propre de la calligraphie, c'est parce que son outil traditionnel, la plume à bec large, est *directement* responsable de la morphologie du trait.

---

28 L'outil large et l'outil pointu sont employés également par les typographes, dont la formation inclut un apprentissage de la calligraphie. L'enseignement de Gerrit Noordzij et son influence sur la typographie néerlandaise puis européenne y ont en grande partie contribué. De nombreuses polices de caractère sont dessinées à partir d'un tracé direct, qui peut être réalisé à l'aide d'un outil calligraphique. C'est bien sûr le cas de toutes les polices créées par des calligraphes/typographes (John Stevens, Herman Zapf, Jovica Veljovic, Berthold Wolpe, Rudolf Koch, Timothy Donaldson, Werner Schneider, Michael Clark, Arthur Baker, ...), ou par des typographes ancrant le dessin d'un caractère dans des formes manuscrites ou calligraphiées (Jan van Krimpen, Alejandro Paul, Robert Slimbach, Christian Robertson, Ken Barber, Tal Leming, ...) (voir (Shaw et Goldstein 2012) et (Knebusch 2012)). De plus, pour tracer une lettre, les typographes ne procèdent pas forcément par délimitation du contour, mais utilisent le crayon pour « mimer » la direction de la plume carrée latine (ce que Noordzij nomme le « front », c'est-à-dire le déplacement du bec selon un angle donné) et l'encre qu'elle dépose. Par série de zig-zags très serrés, réalisés toujours selon le même angle, le trait de crayon va noircir la silhouette de la lettre. L'angle des hachures étant maintenu, on obtient une justesse formelle équivalente à celle issue de la plume carrée. [fig.45, p. xix]

Mais le premier point singulier du *dripping* – le fait que l’outil se distancie du support – nous apprend que si le tracé de facture directe semble toujours pour l’instant pouvoir qualifier le tracé calligraphique, ce dernier n’a pas pour autant comme condition le contact d’un outil et d’une surface. Il nous faut donc à présent différencier deux choses : le mode de production d’un trait peut être de facture directe ou dessinée, mais dans chaque cas il peut encore être obtenu par le biais d’une technique qui implique ou non le contact de l’outil avec la surface.

i. La théorie du trait de Gerrit Noordzij

Il nous faut donc étendre la définition du tracé calligraphique à un nouveau type de facture directe, la « facture directe sans contact ». Pour cela, nous pouvons solliciter les catégories mises en place par Gerrit Noordzij dans *The Stroke. Theory of Writing (De streek, [1985] 1991)* pour mieux comprendre, par comparaison, ce que la construction du trait « drippé » a de particulier. Si l’on propose de prendre comme base la typologie de Noordzij, c’est parce qu’elle permet de saisir tous les types de traits, qu’ils appartiennent à la typographie, à l’écriture manuscrite, à la calligraphie ou au dessin. Si on a pu dire de cette théorie qu’elle avait l’avantage de pouvoir être immédiatement mise en pratique (Noordzij y fait référence comme en tant que « simple petite méthode » élaborée pour aider ses étudiants à comprendre l’histoire de la lettre (Middendorp 2004a, 151)), c’est justement parce que le typographe néerlandais choisit de retourner en amont du trait pour analyser le mouvement du tracé – et c’est la deuxième raison pour laquelle elle peut nous être utile. Noordzij veut considérer le mot autrement que comme on l’a principalement pensé jusque-là, strictement dans le régime du langage et dans les limites visuelles de l’orthographe d’une langue donnée. Le postulat de Gerrit Noordzij est le suivant : en analysant la forme finie, on peut déterminer certaines qualités de la lettre. Mais si l’on veut vraiment en comprendre la forme, il faut tenir compte du tracé qui lui a donné naissance, c’est-à-dire du type d’outil et de la direction du trait, car cela nous renseigne sur d’autres paramètres. La typologie est pensée pour pouvoir comprendre tous les types de tracés, qu’ils soient monolinéaires ou contrastés, qu’ils soient le produit d’un instrument d’écriture ou même gravés (la pression sur l’outil, représentée sur les schémas comme la « profondeur » du trait, peut correspondre à l’évidement de la matière dans le cas d’un trait gravé). Son importance et son originalité viennent surtout du fait que cette typologie conçoit toutes les variations comme une échelle de degrés plutôt que comme des oppositions ou des différences de nature : « the « space » of possible letterforms within this scheme is a continuum » (Middendorp 2004a, 151). Cela est rendu possible par le postulat initial que se donne le typographe néerlandais : *un trait*



*est le produit du déplacement d'un outil.* Que ce trait soit observé sous cette forme première, qu'il soit ensuite immobilisé dans un caractère en plomb et imprimé ou qu'il n'ait même jamais été tracé d'un seul geste, cela ne change pas l'origine de sa forme. « Typography is writing with prefabricated letters » (Noordzij 2000, 50) : la différence ne réside pas dans la manière dont naît la forme alphabétique typographique ou calligraphique, mais dans le fait que l'une travaille à partir de formes préexistantes.

Noordzij identifie deux modes de construction du trait qui dépendent des paramètres propres de l'outil : l'« expansion » et la « translation ». Jan van den Velde a le premier identifié et nommé ces deux grandes catégories dans *Spiegel der Schrijfkonste* (1605) (Noordzij 2005, 26). Le mouvement de *translation* désigne le tracé typique de l'outil à bec carré. La largeur du bec est constante (Noordzij nomme son déplacement le « counterpoint ») et son orientation invariable : le déplacement de la plume produit les pleins et les déliés. La plume pointue caractérise quant à elle le tracé par *expansion* : l'outil est pointu mais sa largeur est variable du fait de la souplesse du bec qui s'écarte sous la pression de la main (caractéristique de la plume d'oie que la plume métallique reproduit). La pression sur l'outil produit les pleins, tandis que les déliés sont réalisés sans exercer de pression sur la plume. À ces deux modes principaux il faut ajouter la « rotation » (symptomatique de la période Maniériste quand la translation caractérise l'Antiquité et le Moyen-Âge, et l'expansion la période Romantique (Anglaise / Copperplate)). La rotation peut être envisagée comme une variante de la translation où le bec de l'outil (et donc le « counterpoint ») change d'orientation au cours d'un trait. Cette catégorie démontre l'intérêt et l'apport inédit de la proposition de Noordzij, car elle permet de distinguer deux traits d'apparence identique provenant pourtant d'un tracé complètement différent (Noordzij 2005). Il en fait la démonstration avec l'exemple de la rotation maniériste, c'est-à-dire d'un trait se terminant par l'affinement progressif du plein en délié, réalisé en réduisant l'angle du bec de la plume large. Un contraste similaire peut être obtenu en diminuant la pression exercée sur une plume pointue. Seule la prise en considération du mode de tracé – qui dans cet exemple distingue aussi deux époques selon leurs techniques respectives – permet de différencier certaines formes. Les variations d'outils et de déplacement produisent donc des traits divers, séparés par des différences de degrés de graisse et de contraste, qui constituent un continuum graphique que Gerrit Noordzij nomme « l'espace typographique ».



Figure 9. Translation, expansion et rotation dans une translation schématisées (d'après Gerrit Noordzij)

Les théories proposées par Noordzij dans *The Stroke* prennent une forme didactique, soutenue par une abondance de schémas et une notation des interactions de l'écriture allant jusqu'à l'élaboration de formules mathématiques. L'« espace typographique » est représenté géométriquement comme un cube dessiné en perspective cavalière. Puisque les différences sont pensées comme des degrés de variation, elles sont représentées comme autant de vecteurs dans le continuum, ou autant d'axes qui forment les arêtes du cube. L'axe nommé  $x$  concerne le contraste (différence plus ou moins marquée entre les pleins et les déliés), tandis que l'axe nommé  $y$  représente la largeur du trait (graisse de la lettre plus ou moins prononcée). En ajoutant un troisième axe, pour la manière dont ces variations de contraste sont obtenues – par expansion ou par translation – le célèbre « cube de Noordzij » se dessine.

Le typographe peut ainsi représenter l'ensemble des variations possibles à l'aide d'un nombre réduit d'exemples (indiquant des positions intermédiaires prélevées à intervalles égaux sur le continuum). L'échelle des axes se reporte donc sur les trois faces visibles du cube, chacune portant le même nombre de lettres  $e$ , représentant les degrés intermédiaires du continuum des formes possibles. Noordzij cherche une typologie plus large qui permet d'englober les catégories proposées par les autres systèmes de classification (DIN, Vox-ATypI, Thibaudeau, Stanley Morison, Fonderie Deberny et Peignot, etc.) en partant des

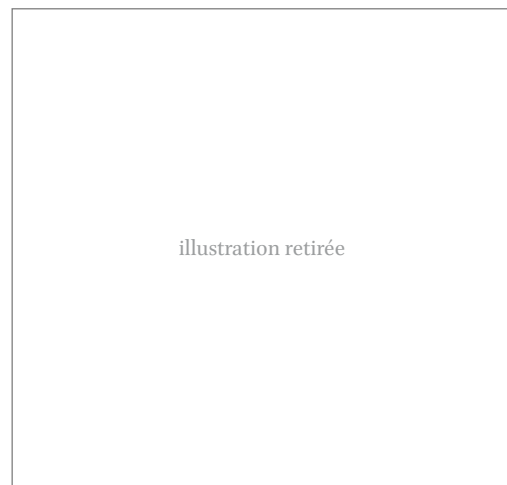


Figure 10. Le cube de Gerrit Noordzij

relations matérielles à l'origine du trait<sup>29</sup>. Le typographe fait appel au mouvement de la main et aux capacités de l'outil pour « classer les caractères selon les principes qui ont présidé à l'élaboration de leur forme », et non plus selon « la morphologie et les styles des caractères anciens<sup>30</sup> » (Scangraphic 1991, 32). Si l'on relit les classifications typographiques à la lumière de la typologie de Noordzij, on dira que le trait par « translation » correspond à la famille typographique des Elzévir, le trait par « expansion » à celle des Didones. Un caractère Didot ne laisse certes pas transparaître le mouvement naturel d'un tracé à la plume pointue, mais la logique qui régit son contraste, le rapport entre les pleins et les déliés, appartient à l'expansion.

## ii. La facture directe sans contact

### a. Après Noordzij

Le fait de passer par la proposition théorique de Noordzij ne nous permet pas seulement d'emprunter un vocabulaire adéquat pour décrire les différents traits des œuvres contemporaines que nous analyserons. Le modèle du typographe néerlandais offre un des rares exemples de considération du trait en tant que rencontre d'un mouvement, d'une surface et d'un outil. La « ligne » y est pensée comme le produit direct d'un déplacement, d'un mouvement, et c'est la nature de ce mouvement qui permet de saisir les caractères propres de la forme graphique.

Néanmoins, dans la proposition théorique de Gerrit Noordzij, cette rencontre est fondée non seulement sur l'origine mobile et matérielle du trait, mais aussi sur les *caractères de l'outil*, qui sont responsables de sa forme (du fait que le trait tienne plutôt de l'expansion ou de la translation). Comme nous l'avons déjà mentionné, la définition essentielle de la forme tracée dépend du *trajet d'un outil* (« The first, initial, fundamental shape is the single

---

29 Noordzij explique l'origine de sa proposition lors d'une entrevue avec Robert Kinross où il ironise sur l'exercice typologique tel qu'il est pratiqué par les spécialistes de la typographie : « With Stanley Morison's theories, the thing is that you have to know twelve, or is it ten, categories of writing, and then you look at an example and say 'category six'. And when you are in a good mood, and have something to drink, then you can discuss the possibility of putting it into category seven. But the most important category is category ten or twelve - the category of things that do not fit into any of the other categories. This game, for drunk professionals, is called « classification » » (Kinross 2001).

30 L'article de la fonderie Scangraphic propose d'ailleurs une poursuite de la classification des caractères typographiques à partir du « cube » de Noordzij. Dans celle-ci, les caractères d'origine calligraphique, autrement appelées « scriptes », sont classés selon l'instrument qui a servi à les tracer (Scangraphic 1991, 32).

track of a tool ») (Noordzij 2005, 9). Si la forme est rendue possible par le déplacement d'un objet, elle appartient à l'outil et à la main qui le dirige, qui sont eux-mêmes indissociables : « The form of the stroke is determined by the shape of the tool and by the movement of the hand » (Noordzij 1991, 35). Ce que le *dripping* introduit comme première variable concerne le rapport entre le tracé et le trait ou, comme nous l'avons dit autrement, entre le geste et la forme. La calligraphie latine contemporaine ne semble plus pouvoir être définie par un rapport du tracé au trait qui implique le déplacement de l'outil, transmis par la main, sur une surface. Ses préoccupations ne sont plus celles du « tracé » entendu comme le mode de réalisation de l'écriture manuelle. La théorie élaborée par Gerrit Noordzij est fondée sur « the primacy of the pen » (Middendorp 2004a, 152), mais le premier cas du *dripping* nous a démontré que la forme calligraphique contemporaine ne pouvait être envisagée seulement du point de vue de l'outil d'écriture.

Dans *The Stroke*, Noordzij se concentre sur la typologie qui concerne les tracés occidentaux traditionnels – puisque sa recherche concerne la typographie des caractères latins et l'histoire de l'écriture dont elle provient. Mais la méthode qu'il propose pourrait être aisément étendue au pinceau asiatique ou à d'autres instruments. C'est une typologie qui appelle d'elle-même à être poursuivie, comme semble l'indiquer la rigueur avec laquelle le typographe s'efforce de proposer une transcription algébrique des rapports de force en jeu dans le tracé manuel. (On sent que cette recherche de formules, qui détonne avec l'enracinement dans la pratique de la recherche de Noordzij, n'a pas pour but de réduire la pensée à une essence minimale abstraite mais de la mettre à l'épreuve et éventuellement de lui permettre de se déployer dans l'étude d'autres cas.) Nous pouvons donc faire bifurquer le diagramme de l'espace typographique de Noordzij, en adjoignant aux siennes de nouvelles catégories que nous indique la calligraphie latine contemporaine. Si le système de Noordzij concerne la facture directe réalisée par contact entre l'outil et la surface, l'irruption dans la calligraphie latine contemporaine de nouveaux modes de production de la forme nous oblige à revoir le classement de Noordzij en fonction d'une nouvelle catégorie de trait qui n'implique pas de déplacement par friction entre outil et surface. Nous aurions donc un second grand mode de production de la forme, parallèle à la facture directe par contact de l'outil avec la surface, la facture directe sans contact.

Que deviennent alors les éléments constitutifs du trait établis par Noordzij dans le trait calligraphique en *dripping* ? Dans le trait de *dripping*, ce que Noordzij nomme la « frontline » disparaît, et le « counterpoint<sup>31</sup> » varie constamment. La « frontline »

---

31 Dans la récente traduction française (2010), Fernand Baudin utilise « ligne frontale » ou plus rarement

correspond à un vecteur matérialisé par l'angle du bec de l'outil. Dans un trait par translation, elle reste constante, son angle ne varie pas. Le contrepoint, quant à lui, est la manière géométrique de Noordzij de considérer la largeur du trait par rapport au déplacement de l'instrument d'écriture. Chacun des deux contours du trait est composé d'une série de « points » imaginaires qui se font face deux à deux (point/contrepoint). La distance entre eux donne la largeur du contrepoint (largeur du trait). Le contrepoint est donc un segment de la « ligne frontale » (Noordzij 2005, 21). Dans le *dripping*, au moment où le filet de laque se solidifie sur la surface, sa direction est déjà dissociée du mouvement de la main, et toujours de l'extrémité de l'instrument. En effet, comme le montrent les prises de vue en très gros plan du tracé *drippé*, à l'instant où le filet est arrêté par le support, la main est déjà en train de réaliser le mouvement suivant dans une direction autre, voire opposée. C'est la direction du filet encore en suspension entre le support et l'outil qui tient la place de la plume : c'est lui qui connaît les changements de directions à venir. La ligne frontale du *dripping*, qui est donc la ligne de progression du trait, sa limite mobile que le tracé repousse graduellement, est déterminée par le support puisqu'elle s'invente au moment où il rencontre le filet (qui remplace le déplacement du bec de plume). On ne peut donc pas parler de ligne frontale du filet de *dripping*, mais cette dernière existe néanmoins, appartenant plutôt une fois encore au type particulier de rencontre avec le support : dès que le filet est sur la surface, il « avance », il se positionne chaque fois un peu plus en avant que la partie précédente du trait. Quant au contrepoint, il est pour le moins aléatoire, difficilement contrôlable avec précision par la main du calligraphe, car il dépend principalement des propriétés physiques de la peinture (viscosité, épaisseur) et de la vitesse de projection. Par conséquent, le trait *drippé* ne peut être le produit d'une translation, puisque ses variations de contraste ne sont pas le résultat du déplacement de l'outil.

Le filet ne s'écoule pas selon une épaisseur constante durant toute la durée du tracé « drippé », tout comme il ne frappe pas la surface selon un angle et une vitesse inchangés. Le déplacement de l'outil génère en bonne partie la direction du trait, mais pas sa largeur (le « contrepoint »). Nous n'avons donc pas non plus affaire à une « expansion » traditionnelle telle que la démontre Noordzij avec l'exemple de la plume pointue. Pourtant, le filet de laque est sujet à des variations d'épaisseur entre le moment où il quitte l'instrument et le moment où il se stabilise sur la toile. Cette modulation qui produit le contraste caractéristique du *dripping* est le fait de trois facteurs. D'abord, l'épuisement progressif de la laque concentrée à l'extrémité de l'instrument de *dripping*, qui implique que même sans aucun mouvement (simplement en soulevant un instrument d'un pot de peinture), le filet

---

« ligne de front ». « Counterpoint » devient « contrepoint » (Noordzij 2010).

va s'amenuiser de lui-même, évoluant en largeur et en épaisseur dans la durée. Ensuite, elle est le fait de l'impulsion du poignet et de sa vitesse de déplacement : les traits « en coup de fouet » mentionnés plus tôt dans la description des toiles de Massimo Polello (bien visibles dans les séquences filmées) sont généralement plus fins, car la nature élastique de la matière employée a pour conséquence de l'étirer sous l'effet de la vitesse. L'impulsion vient aussi contrer la force de gravité et modifier l'effet de pesanteur qu'exerce la réserve de peinture stockée sur l'outil (contre-force). Enfin, et bien que les propriétés physiques de la peinture acrylique lui confèrent la possibilité matérielle de conserver son volume, il se produit une relative variation de la largeur du filet au moment où il entre en contact avec le support, en fonction de son poids, de la distance et de la vitesse à laquelle il le frappe. Ainsi, le rapport entre l'outil et le support est fondé ici par la relation entre la force immobile que la surface oppose à la force cinétique de la matière. C'est une sorte d'équivalent matériel, ou physique, de ce qui se produit avec la pression exercée par la main sur l'outil en contact avec le support, dans le tracé classique. Une pression qui serait remplacée par une « compression ». Ainsi, le contraste caractérisant le tracé calligraphique en *dripping* relèverait tout de même d'un principe d'expansion.

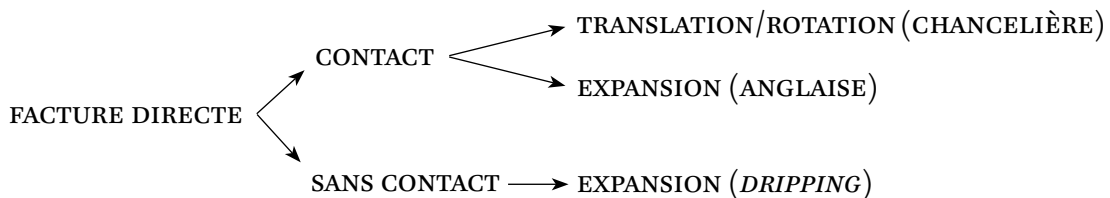
L'expansion de l'acrylique qui atterrit sur la toile, ce « quotient de débordement » partiellement aléatoire, on peut en trouver une forme d'équivalent dans l'inscription. Dans la rencontre classique entre l'encre et la surface, lorsque l'outil contient trop de matière, l'amorce du tracé, dès le premier contact avec le papier, a pour conséquence de transférer d'un coup l'excédent de matière sur le support (résultant généralement en une tache). Dans la nouvelle répartition des rôles et des couplages propre au *dripping*, un caractère comme celui-ci ne constitue plus une « erreur » mais le mode même de production du nouveau trait. Le tracé par inscription contient en quelque sorte la possibilité de l'expansion-débordement, mais elle n'y participe pas à la formation du trait.

Si un rapport particulier qui engage les actions d'étendre et de recueillir fonde le tracé par inscription, la ligne *drippée* pourrait être définie comme la construction de la forme selon le rapport « couler/immobiliser » : ce n'est plus un « tracé » mais une « coagulation ». L'expansion de la laque acrylique, dans la production de la forme graphique par arrêt au contact du support, remplace la répartition de l'encre qui suit les deux extrémités du bec de la plume dans l'expansion identifiée par Gerrit Noordzij.

Les modes de production du trait calligraphique (expansion, translation, rotation) ne sont pas exclusifs à la facture de contact, c'est-à-dire ne sont pas réservés à « l'inscription » au sens précis de rapport de friction entre l'outil qui « étend » le medium et

la surface qui le « recueille », ou l'absorbe. Ce qui serait en revanche propre à la facture directe de contact, ce sont les manières de produire cette translation et cette expansion : le déplacement et l'écartement du bec de l'outil. La logique d'un contraste, c'est le fait qu'un tracé calligraphique, quand il crée une forme, travaille à répartir des degrés de largeurs quant à la position de la matière et à les moduler. Un contraste calligraphique, cela s'étend (expansion), cela se transfère (translation), cela se module (rotation), et les modalités de ces variations de contraste sont diverses. Nous avons identifié la pression de l'expansion à la plume pointue et la coagulation de l'expansion du *dripping*, mais la calligraphie latine pourrait tout à fait connaître d'autres nouvelles formes d'expansion, selon d'autres relations matérielles de formation de la ligne. Certaines existent peut-être déjà que nous n'avons pas encore identifiées, d'autres pourraient apparaître.

C'est pourquoi nous pouvons reprendre la terminologie existante et lui adjoindre une précision : la facture directe peut être réalisée avec ou sans contact entre l'outil et la surface. Les trois modes de production du contraste du trait de Noordzij (expansion, rotation, translation), qui sont chez lui autant de rapports de forces entre propriété de l'outil, geste qui le déplace, et surface plus ou moins résistante, ne font plus intervenir les mêmes paramètres. Ils deviennent, dans la calligraphie latine contemporaine – en tout cas pour l'instant dans le *dripping* – des rapports de force entre poids, viscosité, vitesse et écrasement. Les paramètres du medium, de l'outil ou du support qui sont sollicités ne sont plus les mêmes. C'est cette fois l'élasticité de la matière et la dureté du support, par exemple, qui sont signifiants dans le nouveau rapport (et non plus la fluidité et l'uniformité minimales de l'un et de l'autre pour que le trajet de l'outil puisse déposer la matière). Pour résumer les deux grands modes de tracé que nous avons déjà identifiés, nous pouvons ajouter un deuxième volet à la typologie de Noordzij (2005) contenant la première catégorie découverte grâce au *dripping*.



Ce faisant, nous ne nous contentons pas d'adopter une méthode pour parler du trait graphique ni même de nous doter d'un lexique pour identifier les métamorphoses du tracé moderne. Le passage par la théorie de l'écriture et l'espace typographique de Noordzij nous permet d'affirmer que les forces qui animent le tracé calligraphique ne se limitent pas à l'« inscription ».

b. Promener la matière, laisser coaguler la matière

Mais cette expansion du trait *drippé*, d'une part, ne dépend pas des caractéristiques morphologiques de l'outil (souplesse du bec) et, d'autre part, ne dépend pas de l'action de la main sur cet outil (pression exercée). Ce faisant, ce mode de production du contraste linéaire rapproche le trait *drippé* du trait de la plume pointue, faisant dialoguer du même fait deux moments historiques, une séquence de l'histoire des formes latines écrites et la calligraphie contemporaine deux pratiques artistiques. Un filet de laque acrylique sous l'effet de la gravité et un bec de plume sous la pression de la main peuvent partager un mode de réalisation de la forme (la répartition des contrastes, qui est ici de l'ordre de l'expansion). Nous disions plus haut que la calligraphie latine n'était pas définie par la technique qu'elle emploie, que le fait d'emprunter une manière de tracer au *dripping* ne permettait pas de déduire que la discipline contemporaine tendait à se confondre avec la peinture, comme si une part du « calligraphique » venait se dissoudre dans le pictural. Nous pouvons à présent ajouter que ce qui connecte le calligraphe contemporain en Occident au scribe médiéval ou au maître écrivain de l'Ancien Régime n'est pas essentiellement le fait qu'ils partagent des outils, ni même qu'ils s'en servent pour réaliser les mêmes styles d'écriture. L'usage du *dripping* n'est pas une intrusion qui viendrait bouleverser la calligraphie latine contemporaine dans les fondements techniques qu'on lui prête souvent (un artisanat, un art appliqué, etc.). Selon cette même logique, la calligraphie latine aurait subi un changement parce que l'on ne pourrait plus y reconnaître certains éléments qui passaient pour fondamentaux, qui semblaient constants. L'emprunt d'une technique « appartenant » apparemment à une autre discipline artistique serait alors la preuve de ce bouleversement de la nature même de la calligraphie latine. La technique diffère, certes, et il n'est pas faux non plus d'affirmer que la discipline évolue : les moyens qu'elle met en œuvre pour réinventer la ligne graphique de l'alphabet s'étendent et se multiplient sans cesse depuis un siècle. Mais l'usage du *dripping* indique plutôt une mutation de la calligraphie, entendue moins comme la métamorphose de sa technique que comme un renouvellement des opérations qu'elle met en œuvre. Quand la calligraphie contemporaine s'approprie la technique du *dripping*,



elle ne se contente pas de revisiter l'histoire de la peinture moderne ; elle parvient à extraire d'une technique une relation matérielle que toutes deux partagent (la logique d'obtention du contraste). Cela signifie que la calligraphie latine contemporaine trouve dans certaines formes déjà établies appartenant à d'autres arts ou d'autres techniques (ici, le *dripping*) des propriétés calligraphiques (ici, un mode d'apparition d'un contraste linéaire graphique) (Cavell 1979, 31; Cavell 2006, 73). S'approprier le trait *drippé*, en ce sens, n'est pas tellement différent de redécouvrir la plume à bec large, de lui substituer le calame, ou d'emprunter le pinceau fin à la calligraphie asiatique. La différence semble démesurée si l'on considère la calligraphie latine comme l'art de créer ou de reproduire les caractères de l'alphabet selon une technique puisée dans l'histoire de l'écriture latine. La coulée d'acrylique que laisse échapper un outil quelconque et interchangeable agité au-dessus d'une toile ne permet pas de retrouver les caractères de la main s'appliquant à connecter des traits aux formes et aux hauteurs normées. Si l'on considère en revanche que le trait est le produit d'un mouvement (tel que Noordzij le propose), ce qui permet à la calligraphie de passer de la facture directe où l'outil et la surface sont en contact à la facture directe sans contact est une modification du rôle de chacun des termes en jeu dans la relation. Mais ces termes, eux, sont conservés. Car on retrouve fondamentalement les mêmes caractères dans l'« inscription », ou tracé calligraphique traditionnel, et dans le trait *drippé* : la main, l'outil, le medium et le support. Mais de l'inscription au *dripping* calligraphique, tout se passe comme si les connexions entre les termes et leurs conséquences sur la création du trait s'étaient détricotées pour s'assembler autrement. L'inscription implique que la main, l'outil et le support constituent une chaîne indissociable : la main tient l'outil et le déplace contre la surface. C'est le tracé défini par Noordzij, produit d'une ligne en mouvement, mais seulement par le biais de la trace-trajet (« track of a tool »). « Étendre » et « recueillir » sont les deux opérations qui se combinent dans ce rapport de force entre tracé et trait qu'est l'*inscription* ; on peut dire que l'outil « promène la matière ». C'est cette relation combinée qui produit la friction, puis donne naissance à la forme par translation, expansion, ou rotation (dissociées en termes théoriques mais en pratique souvent mélangées). Le tracé par « coagulation » du *dripping* implique une rupture de la chaîne qui maintenait liés la main, l'outil et le support. Quand l'outil quitte le support, ce dernier devient disponible pour d'autres couplages : il s'associe au medium, qui n'est alors plus un intermédiaire mais un des deux termes conditionnant la création de la forme. C'est plutôt l'outil qui prend la position d'intermédiaire, devenant non spécifique et interchangeable. La tension entre la force de gravité de la matière et la contre-force exercée par la main est le nouveau rapport qui produit le trait, pouvant être considéré comme l'équivalent de ce qu'est la friction pour le tracé.

Nous sommes donc maintenant en mesure d'affirmer qu'avec la disparition du contact outil/support comme seul mode de tracé en facture directe, ce sont toutes les opérations qu'effectue la calligraphie latine quand elle produit un trait qui se réorganisent. Le propre d'une mutation telle qu'elle apparaît dans notre discipline contemporaine à la lumière de la rupture pointée par le *dripping* serait donc de redéfinir la calligraphie à partir des éléments matériels de son expression : faire apparaître une ligne, inventer la production d'une répartition du contraste graphique linéaire et ses conditions d'apparition dans une durée et un mouvement donnés. Nous voilà mieux à même de comprendre comment un tel bouleversement (qui semble poser problème à la définition de la discipline pour ses commentateurs et même parfois pour ses acteurs) peut se produire : la calligraphie latine se modifie en réinventant les opérations matérielles qui fondent son expression.

### c. Rythme-mesure et rythme-variation

Par le passage de la facture directe de contact à la facture directe sans contact, la calligraphie latine contemporaine se révèle comme un visible qui ne relève pas seulement d'une expression d'ordre spatial mais aussi de dimensions temporelles. Si ces dimensions étaient déjà présentes, elles s'affirment et nous les découvrons à travers la variabilité existant entre le rapport matériel de la friction (« promener la matière » comme une question d'organisation spatiale) et le rapport matériel de la prise de forme du filet au contact du support (la coagulation du *dripping* comme modelage d'intensités variables). (Nous verrons plus loin avec le plan-séquence vidéographique que d'autres transformations du tracé par la facture directe sans contact réaffirment autrement ce passage de la dynamique de la forme calligraphique vers une temporalité faite de variations.)

Dans *L'âge du rythme*, Laurent Guido replace les recherches sur le rythme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans le cadre des préoccupations de l'époque : « une interrogation générale sur les usages sociaux d'une gestualité mieux maîtrisée » (Guido 2007, 287). La « volonté de rationaliser les gestes du travail », d'améliorer les performances et de déterminer « un rythme idéal pour toute une série de paramètres de l'activité musculaire » (Guido 2007, 287) rapprochent les exemples donnés par l'auteur de l'écriture, qui fait l'objet à cette époque de méthodes qui aspirent à couler le mouvement scriptural dans des techniques permettant à l'écriture manuelle de rivaliser de vitesse avec l'écriture mécanique. La main devient

machine à écrire en même temps que l'ouvrier devient « automate » au travail « purement mécanique », une fois modifié par le « système d'organisation scientifique du travail » de F. W. Taylor. « *Resurgit ici la question de la réduction du rythme à la cadence, déplacée sur le plan corporel* » (Guido 2007, 287, nous soulignons).

Si la facture directe de contact, réponse de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à un problème de justesse formelle et de production technique manuelle, ne peut plus suffire à la calligraphie latine contemporaine à faire face aux nouvelles questions qui lèvent c'est donc pour une raison qui concerne le rapport entre le geste et la forme et, dans ce rapport, la manière dont une certaine rythmique se met en place et influence la dynamique du trait visible. Nous pouvons maintenant dire que la manière même dont la notion de rythme en calligraphie a été envisagée jusqu'ici est directement liée au mode de production de trait le plus courant, la facture directe de contact associée à l'inscription syncopée, l'alternance ordonnée entre levé de plume et contact avec le support. Tant que la main calligraphique était prise dans la série des mouvements et des gestes qui s'enchaînent en vue de produire un tracé par inscription en additionnant des fragments, le rythme calligraphique était entendu comme une cadence extensive plutôt que comme une variation intensive.

Jusqu'ici en effet, le terme de rythme appliqué à la calligraphie a principalement été utilisé dans une acception spatiale et limité à certains cas précis. Soit lorsque le tracé est illisible ou très gestuel, c'est-à-dire quand l'identification est incertaine et quand la composition ne semble pas suivre les règles de l'addition du tracé fractionné puis de la composition alphabétique. C'est-à-dire lorsque le processus de lecture ne permet pas d'identifier les signes. Soit lorsque le tracé calligraphique comporte des variations telles que l'on peut en déduire un « principe » graphique, un parti-pris. Celui-ci est révélé le plus souvent par la répétition et l'alternance de formes, régulières ou non. Parfois c'est un contraste entre des morphologies (droit/arrondi), des directions, des tailles, etc., qui justifierait l'apparition d'un rythme ; d'autres fois, c'est au contraire la régularité de la répétition qui suffit à susciter l'emploi de ce terme. Dans tous les cas, il s'agit d'identification d'un motif par « retour du même ». En combinant des textures (obtenues par composition de traits accolés, par exemple) à des intervalles, on obtiendrait du rythme. C'est le caractère cyclique, la périodicité qui force la reconnaissance d'un « rythme » dans la ligne manuscrite ou calligraphique : le retour prévisible d'un même événement (Meschonnic 1982, 169). C'est la définition la plus courante que l'on trouve du rythme calligraphique<sup>32</sup>. Ces défini-

32 Dans *The Calligraphic Line*, Hans-Joachim Burgert s'oppose à une telle définition du rythme calligraphique. Selon lui, les compositions qui ne présentent pas de variations dans l'ensemble mais une unité de style ou des variations « locales » (dans la finale de quelques lettres, par exemple) sont au contraire pauvres en rythme et

tions tendent à faire du rythme calligraphique la transcription visible d'un mouvement (plutôt qu'un mouvement rythmique lui-même), c'est-à-dire une traduction de rapports de durées et de vitesse en termes d'espace. Le rythme calligraphique est considéré comme la trace des cadences du tracé manuel, la traduction en forme visible de vitesses ou de *tempi*. Par exemple, des traits rapprochés expriment la rapidité, des formes qui produisent du blanc et brisent cette succession provoquent un « ralentissement », etc. De plus, ces définitions courent le risque d'amalgamer le régime de la parole au régime visuel : les formes à des unités significantes, les intervalles à des silences, etc.

### iii. Conclusions – le « trait juste » à la lumière nouvelle de la facture sans contact

Le premier point de singularité du *dripping*, le décollement de l'outil de son support, nous a permis d'identifier une première question qui fait surface dans la calligraphie latine contemporaine et concerne la logique d'apparition du contraste. Elle est liée à une plus vaste problématique qui concerne le rapport entre le tracé et la forme, entre le geste du calligraphe et le trait calligraphique. C'est une *problématique* proprement calligraphique et non un simple changement esthétique ou stylistique, parce que le *dripping* ne se contente pas d'importer de nouvelles formes de tracé dans la calligraphie contemporaine, il change la manière dont les différents éléments constitutifs entrent en rapport pour produire cette forme (couplages main / outil, outil / surface, outil / medium, etc.). Tout en restant dans l'immédiateté du tracé de facture directe (la forme n'est pas « crayonnée » (cf. Bracquemont et Dusong 2010) mais « obtenue »), la forme calligraphique *drippée* rompt avec la triade main/outil/surface, s'émancipe du geste manuscrit, de l'exclusif mouvement combiné de la main et de l'outil.

La facture directe avec contact de l'outil large et de la surface serait donc comme un premier mode de réalisation du trait de la calligraphie latine moderne. Si elle se tient en marge des pratiques mixtes de l'image et du texte ayant cours au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, c'est parce qu'elle répond à des problèmes bien différents, parce qu'elle participe d'une problématique autre : non pas celle de la plasticité du texte imprimé ou de sa capacité à évoquer visuellement les inflexions de la voix, mais celle de la forme de la lettre et de ses

---

dégagent une grande stabilité. Ou plus précisément, quand on les dit rythmiques ou rythmées, on confond la composition et le geste. C'est en fait aux cadences du geste que l'on associe l'image graphique (Burgert 2002, 158), comme si on imaginait ou retraçait mentalement les mouvements effectués par le calligraphe.

interactions avec la perception visuelle dans le processus de lecture. La facture directe sans contact du *dripping* serait un autre mode de formation du trait calligraphique, différent du premier parce que développé pour répondre à d'autres nécessités. Le trait *drippé* ne serait alors ni plus ni moins « emprunté », ni plus ni moins « extérieur » à une supposée essence de la calligraphie, que l'est la plume large à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Peut-être que le renouveau de la calligraphie latine contemporaine est lui-même déjà une mutation, une pratique qui se greffe sur une autre, qui emprunte à une autre quand elle modifie ses opérations. Peut-être que la nouvelle calligraphie latine ne recommence pas dans une continuité, mais déjà dans une plus grande mutation qui touche la lettre alphabétique réalisée à la main. La calligraphie ferait donc l'objet de mutations séquentielles qui ne lui font pas perdre son essence, mais qui au contraire la construisent, la définissent progressivement en la redéfinissant constamment.

Il ne suffisait donc pas de dire que la calligraphie latine apparaissait dans les conditions de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui opposent la main et la machine, et dans le sillon du mouvement *Arts and Crafts*. La petite différence – mais que nous croyons être d'une très grande importance pour la compréhension de la calligraphie latine – à laquelle nous a menés l'étude des singularités et des symptômes repérés dans les œuvres contemporaines est celle du « trait juste » comme condition initiale de l'établissement de la calligraphie moderne. Par conséquent, on peut continuer à affirmer que la calligraphie latine prend forme parce que la fin du XIX<sup>e</sup> siècle réserve une place particulière à la main dans la production des objets du quotidien. Mais nous proposons de compléter cette observation en disant que la calligraphie latine est apparue car à *la fois* la production de la forme par la main *et* les formes écrites de l'histoire de l'alphabet latin répondaient à la notion de « justesse », qui constituait un problème à cette époque précise (c'est-à-dire aussi telle que définie à ce moment précis – nous verrons dans la dernière partie que le désir de justesse projeté sur la main calligraphique ne signifie plus du tout la même chose : la notion ne répond plus aux mêmes conditions de visibilité ni d'énoncé). C'est cette justesse qui permet d'expliquer l'élection de la facture directe de contact comme une caractéristique de la calligraphie latine, et c'est ce qui participe à déterminer la discipline, au moment du renouveau et bien plus tard lorsque la facture directe de contact va intervenir directement dans l'apparition d'un problème.

Or, cette différence demandait d'abord d'en mesurer une autre : l'importance, le rôle précis ainsi que les implications de cette facture directe de contact pour la calligraphie latine. C'est seulement en partant de ce qui apparaissait comme une singularité dans le

*dripping* – le décollement de la pointe de l’outil par rapport à la surface – que nous avons pu entrevoir la possibilité d’une facture directe *sans* contact qui viendrait s’ajouter aux autres types de facture que l’on connaissait, et que, du même coup, nous avons pu mieux comprendre la nature de la relation qui unit la calligraphie latine contemporaine et la technique manuelle de tracé qu’elle s’était réappropriée à l’aube du xx<sup>e</sup> siècle.

Nous pouvons dès lors imaginer qu’à la problématique de la perte de contact entre l’outil et la surface, identifiée à l’aide du *dripping* calligraphique, correspond une question conceptuelle comparable à « pourquoi ne pas tracer directement à la main ? » (celle qui irrigue toute la séquence initiale de la nouvelle calligraphie latine). Si le tracé du *dripping* vient modifier, en la faisant émerger sous la forme d’une problématique, la relation jusque-là apparemment immuable entre les propriétés matérielles d’un outil et la forme qu’il permet d’obtenir lorsque la main le déplace, il nous reste encore à comprendre à quelles conditions une telle rupture peut se produire.

## 2. La mutation du « tracé » calligraphique

Si la facture directe à l’aide de la plume large n’est déjà plus, dès les années 30, une nécessaire réponse au problème de la « forme juste » (problème qui avait levé à la fin du xix<sup>e</sup> siècle et auquel la calligraphie et la typographie se sont chargées de répondre parallèlement), on serait en droit de demander pourquoi le renouvellement des opérations du mode de tracé, identifié dans la facture directe sans contact du *dripping*, apparaît seulement au début du siècle suivant. Plus de soixante-dix ans séparent la fin de la période délimitée par la problématique du « trait juste » et la dissociation singulière de l’outil et de la surface. Cela signifie-t-il que le décalage entre les logiques de la « fonctionnalité » et de la forme, de la transparence du signe typographique et de la matérialité du rapport geste/forme, ne suffit pas à faire naître dans la calligraphie latine contemporaine la nécessité d’une remise en question de l’inscription ? Ou est-ce une condition de la mutation de la facture directe sans contact, une condition parmi d’autres qu’il nous reste encore à découvrir ?

### i. Le devenir de « l'inscription » après le renouveau calligraphique

Le fait que la création de caractères opte momentanément, durant les années 30, pour une pensée du support comme immatériel et de la lettre imprimée comme transparente a peut-être eu pour conséquence de précipiter la calligraphie latine moderne vers une nouvelle nécessité, une problématique qui concerne au contraire les rapports matériels engagés dans le « tracé ». Quoi qu'il en soit, tandis que la Nouvelle Typographie et l'influence du Bauhaus conduisent la conception de la lettre imprimée à dissocier la forme finale des propriétés morphologiques de l'instrument qui l'engendre – en particulier de l'instrument historique occidental – la calligraphie s'affirme comme la discipline spécialisée de la forme alphabétique issue d'une facture directe. L'idéologie d'Edward Johnston, ancrée dans des problématiques et des nécessités partagées par la typographie du début du xx<sup>e</sup> siècle, correspondait donc à une première situation calligraphique moderne. La discipline ne cesse pas d'être concernée par ces questions, mais d'autres développements apparaissent et s'y mêlent – menés parfois par des contemporains de Johnston.

Rudolf Koch a créé des caractères Fraktur et des caractères Romains pour des fonderies typographiques, mais son travail calligraphique se concentre essentiellement sur les formes Gothiques. « Koch elevated calligraphy to an art form. [...] [He] transformed calligraphy into an expressive medium of an intimate and personal kind » (Neuenschwander 1991a, 11). La ligne brisée de la Gothique est la base de sa recherche sur l'expressivité graphique de la lettre et de la ligne de texte. Dans ces compositions, la stricte géométrie du style se relâche : certains traits perdent leur pente régulière, les connexions (sur les finales angulaires des pleins, propres à la rigueur précise de ce style) se disloquent, et l'horizontalité de la ligne de texte fluctue. Le travail subtil autour du contraste directionnel, apporté par certains traits à l'axe ou la longueur modifiés, confère leur puissance graphique aux textes composés en pavés très denses. Bien avant que les recherches calligraphiques ne se concentrent sur la texture et l'illisibilité, les blocs de texte de Rudolf Koch défiaient déjà la lecture en imposant leurs motifs Gothiques noirs et blancs : « The overall pattern of his written texts is the goal » (Shaw 2012). Le tracé de facture directe, c'est la répartition immédiate des contrastes, ce qui veut dire aussi l'apparition, immanente au mouvement combiné de la main et de l'outil, du rapport entre forme et contreforme. La calligraphie latine moderne le découvre en même temps qu'elle se réapproprie l'inscription directe et la translation de la plume à bec large. C'est le maniement de cette relation forme/contreforme, le fait de concevoir le bloc de texte « noir » calligraphié comme la mise en espace et en rythme des formes « blanches », que l'on commence à déceler dans les travaux de quelques calligraphes au milieu du xx<sup>e</sup> siècle.

Dans les années 60, le calligraphe allemand Friedrich Poppl réalise des titrages où l'expressivité graphique est concentrée dans la ligne, qui est alternativement multipliée ou superposée, et dont la pente varie au sein d'un même mot. [fig. 11] Certaines parties de ces « images de mot » sont mises en résonance graphique par la juxtaposition de traits aux textures, aux graisses et aux orientations différentes. À nouveau, comme chez Rudolf Koch, la lecture du mot n'est pas la première opération réalisée par l'observateur. La recherche de ces calligraphes se concentre sur la capacité du mot-image à produire une sensation visuelle, et la possibilité pour ce sens iconique de se connecter à la signification du mot et à ce qu'il évoque.



Figure 11. *Der Korsar, Friedrich Poppl, 1968. (83,9 x 59,3 cm)*

En observant les titrages de Poppl, on constate que les pleins ne sont pas donnés par une orientation spécifique de l'outil, mais plutôt par la manière qu'a le médium de se répartir. Par exemple, certains traits épais sont le résultat de deux ou plusieurs traits voisins réunis par le débordement de l'encre. [fig. 12] Par conséquent, ces compositions comportent toute une gamme de transitions entre pleins et déliés qui ne sont pas le fruit de la répartition rationnelle des contrastes par le déplacement de l'outil. La logique de la translation est dans ce cas dominée par une expansion partiellement aléatoire, du même type que celle que nous décrivions dans le trait *drippé*.



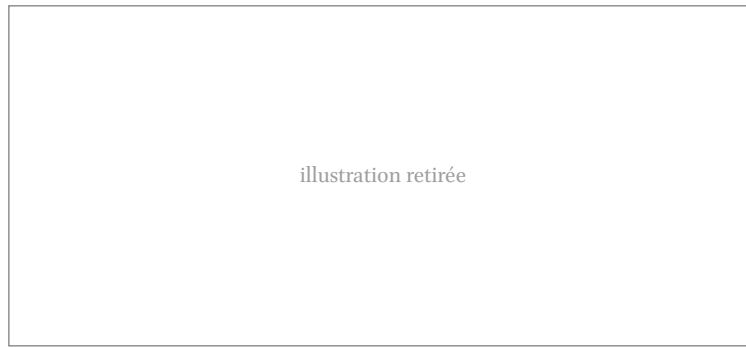


Figure 12. Falstaff, planche d'études de Friedrich Poppl. Tiré de (Child 1982)

C'est aussi que l'outil employé par Friedrich Poppl dans ces exemples (et plus largement l'outil distinctif de l'ensemble de son travail calligraphique) n'est pas une plume large métallique. C'est apparemment Friedrich Poppl qui, le premier, emprunte le tire-ligne aux architectes, outil graphique servant à tracer des traits nets, de largeur constante, déterminée par l'écartement des lamelles et modulée par une vis. À partir d'un modèle unique réalisé sur mesure à la demande de Poppl, des tire-lignes semblables seront fabriqués et commercialisés dès les années 70. La tête plus large permet une plus grande surface de contact avec le support et produit ainsi une multitude de largeurs de traits allant jusqu'à quinze ou vingt millimètres. De la même manière que dans une plume métallique « traditionnelle », la rétention d'une quantité suffisante de medium est rendue possible par la présence de deux lamelles<sup>33</sup> (selon le principe physique de la tension superficielle du liquide), puis le medium est délivré progressivement grâce au contact de l'outil avec une surface. Toutefois, un outil de grande taille conserve une plus grande quantité de liquide et la forme particulière du tire-ligne, dans son usage calligraphique, implique que la surface en contact n'est pas la pointe de l'outil où les deux lames se rencontrent, mais sa tranche, où les lames ne sont pas tout à fait parallèles. Par conséquent, le transfert du medium sur la surface au moment du contact et du déplacement de l'outil est moins régulier. C'est ainsi que les variations de la quantité d'encre peuvent modifier la forme du trait qui résulte autrement d'une translation.

33 En réalité, les tire-lignes les plus larges sont équipés d'une troisième lamelle, bien plus mince et en forme de zig-zag, insérée entre les deux lames principales : c'est elle qui permet à la fois de stocker une grande quantité d'encre et de la laisser s'écouler progressivement.

Gerrit Noordzij précise bien qu'en pratique, expansion et translation se mêlent souvent – de légères variations de pression sont courantes dans l'usage de la plume large, qu'elles soient fortuites ou mesurées, et on en trouve dans les formes anciennes comme dans les traits actuels. Mais le mélange qui se produit avec le tire-ligne est d'un type particulier, car l'intrusion de l'expansion n'est pas due à l'outil. Le « quotient de débordement » du medium, rapidement évoqué au début du chapitre II, peut être considéré comme une qualité intrinsèque aux outils à lame parallèles (comme le tire-ligne). La dispersion du medium est toujours dépendante du contact avec l'instrument, mais quand le débordement de l'encre change la morphologie du trait, ou qu'il fait fusionner deux formes, un élément extérieur aux strictes qualités physiques de l'outil et du geste de la main se glisse dans la forme calligraphique et vient troubler la facture directe en contact. Apparaît ainsi dans le rapport matériel étendre/recueillir qui caractérise l'« inscription », quelques éléments qui se rapprochent plus du rapport couler/immobiliser de la facture directe sans contact du *dripping*. La forme calligraphique commence donc à se distinguer quelque peu des qualités morphologiques de l'outil. Le trait est théoriquement impossible à reproduire « à l'identique ».

Ce premier mouvement de concentration sur la facture directe en tant que problématique matérielle amorce deux conséquences qui vont continuer à se développer – et qui sont en fait indissociables. Premièrement, les formes de l'histoire de l'écriture latine deviennent un répertoire. Les calligraphes y puisent pour se donner des éléments graphiques à explorer : des morphologies et des types de constructions qui varient ensuite au gré de paramètres comme l'espacement, le contraste, la graisse, la direction, etc. Les exemples du travail de Rudolf Koch sont caractéristiques de cette première tendance. Deuxièmement, le trait devient l'objet des recherches calligraphiques, comme on peut le voir chez Friedrich Poppl. Le mot est la composition de formes en une certaine séquence, et la lettre alphabétique est elle-même un autre agencement de formes linéaires. C'est de cette manière que le calligraphe moderne considère le texte, comme une « image de mot(s) ». Parce que chaque élément est produit par la main, le travail du calligraphe consiste à inventer ou réinventer chaque fois ces formes et leurs combinaisons, infiniment modulables en elles-mêmes et les unes par rapport aux autres. Considérer la facture directe comme le sujet de la calligraphie latine a donc pour conséquence de faire émerger à la fois les potentiels graphiques des formes historiques et celles du trait produit par la main. Pour le calligraphe moderne, deux pratiques coexistent alors, se mélangeant parfois : l'une où la forme est créée en vue d'une fonction ou d'un usage appartenant au champ de la communication visuelle, l'autre menée d'abord par le potentiel du tracé et de la composition graphique.

Ce qui semble être une nouvelle période de la calligraphie latine contemporaine (suite à la période du « renouveau ») se révèle à travers l'observation de trois éléments principaux : le style (ou la forme), l'outil et le trait (ses qualités graphiques et plastiques). Ces trois éléments se développent et se métamorphosent de manière à la fois conjointe et distincte : les transformations de l'un semblent toujours affecter les autres, autant qu'elles participent à l'« autonomiser » en l'affirmant toujours plus comme un aspect spécifique et propre à la calligraphie. Si bien qu'il est difficile de décrire ces trois aspects en les abordant séparément. Nous tenterons de définir les nouveautés qui s'opèrent pour chacun avant de voir de quelle manière ils s'influencent mutuellement.

L'évolution des styles se déploie d'une double manière : de nouvelles formes apparaissent, qui se distinguent des canons stylistiques de l'histoire de l'écriture latine, et l'ensemble des formes (historiques ou inédites) fait l'objet de combinaisons, d'hybridations et de transformations constantes. Rudolf Koch mélangeait déjà les styles historiques dès les années 20. « Fraktur, Roman and Uncial letters were freely, unashamedly combined for the first time in a manner so natural that the debate then raging over the mixing of historically separate letterforms seems like an ancient feud over forgotten differences » (Neuenschwander 1991a, 11). Cette pratique devient courante en calligraphie moderne dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle. La quantité de formes proposées par la calligraphie latine contemporaine ne cesse donc de s'étendre.

Les formes traditionnelles et canoniques sont liées à des outils précis, ceux-là même qui ont permis leur apparition (la brisure de la Gothique est « très probablement la conséquence de la taille de la plume en biseau » (Marichal 2005, 685)) et avec lesquels elles ont toujours été tracées jusqu'au xx<sup>e</sup> siècle (plume pointue pour la *Copperplate*, etc.). La particularité de la calligraphie latine moderne, en ce qui concerne le style, est de faire exister ces formes historiques (autant que les nouvelles) indépendamment de leurs outils traditionnels. De leur donner le statut d'un ensemble de compositions graphiques à la disposition du calligraphe, mais d'un ensemble ouvert, qui se multiplie et se renouvelle en permanence. C'est-à-dire qu'un outil historique n'est plus nécessairement utilisé pour produire le type de trait ni les styles auxquels il était lié jusque-là. Par conséquent, les diverses morphologies des lettres latines sont employées pour des tracés réalisés avec toutes sortes d'outils, modernes et anciens, et non plus seulement le type d'outil historiquement lié à cette forme par filiation « naturelle ». Des formes historiques, comme les Gothiques ou l'Anglaise, par exemple, peuvent donc servir de base à des tracés réalisés

à l'aide d'instruments contemporains ou à l'aide d'outils historiques aux propriétés différentes de la plume qui sert normalement à les tracer. À l'inverse, les styles mis au point par les calligraphes contemporains peuvent naître des instruments traditionnels comme des plus nouveaux. La rencontre entre l'outil et la main n'est plus maintenue dans les limites de la forme à obtenir. La relation exclusive qui liait outil, forme et support a commencé à se délier : il existe désormais *des* outils, *des* supports et *des* formes autonomes dont on explore les rencontres graphiques et plastiques. Dès lors, un style n'est plus le produit d'un instrument d'écriture, un instrument n'est plus la marque d'un style. On comprend donc que dès les trames graphiques à base de Gothique de Rudolf Koch, les signes d'une rupture avec la séquence du « trait jute » apparaissent. « Calligraphy in the modern period has discovered the *graphic* potential of the line » (Burgert [1989] 2002, 115, souligné par l'auteur).

L'évolution des outils de la calligraphie moderne connaît la même tendance que celle des styles. Entre 1960 et 1990, les outils du calligraphe occidental ne cessent de se multiplier. Ils comptent non seulement les instruments des autres cultures calligraphiques (pinceau fin et calame) mais aussi des outils empruntés à d'autres disciplines (tire-ligne), détournés de leur usage habituel (pipette de laboratoire, balai, cure-dent en plume d'oie, peigne japonais à manche long), inventés et fabriqués individuellement par l'artiste (*cola-pen*) ou manufacturés pour répondre aux nouveaux besoins (*automatic-pen*, tire-ligne large, *folded-pen*) – sans oublier le détournement de tout matériau susceptible d'être taillé comme une plume large (carton, bois, etc.). Si le choix de l'outil n'est plus dicté par le style que l'artiste s'apprête à reproduire, et encore moins le contraire, par quoi cet agencement particulier entre le geste manuel, l'outil, la forme et le support est-il conduit ? Cet agencement est déterminé par les qualités propres de chacun (de l'outil, du mouvement, de la forme et du support) et par le potentiel, libéré par leur rencontre, de créer des combinaisons singulières, renouvelées ou inédites. L'outil est désormais ce qui produit un type de trait (caractérisé par une épaisseur, une vibration graphique, un contour, des vitesses et des directions possibles) et plus seulement ce qui permet de reproduire la facture directe historique. L'outil est donc choisi en fonction de ses caractéristiques propres : le type de trait qu'il permet d'obtenir ou le support sur lequel il autorise à travailler. Le grain et la forme du support, quant à eux, n'ont pas seulement pour conséquence d'inclure ou d'exclure un certain nombre d'outils et de techniques mais aussi de laisser entrevoir des textures et des qualités pour le trait qui s'y inscrira. [fig. 46-47, p. xix]

Chaque outil possède sa résistance propre, qui dépend de son matériau et de sa forme : résistance à la pression produite par la main, et résistance à la direction de tracé. Pour la plume large, par exemple, le trait ascendant connaît le plus de résistance, mais parmi l'ensemble des traits ascendants, la direction oblique est « la direction de plus faible résistance de la plume » (M. H. Smith 2003, 12). Dans l'ensemble de ces degrés potentiels de résistance d'un outil donné, certains sont actualisés à chaque rencontre avec une pression manuelle et un support. Les qualités spécifiques du support déterminent encore quels degrés de résistance expérimenteront l'outil et la main. Nous verrons plus loin que le travail de la calligraphie gestuelle va consister en partie à confronter les outils aux limites de leurs potentiels de résistance.

Certains instruments destinés à la calligraphie, produits et commercialisés par les fabricants de stylos (exploitant ce nouveau marché ouvert par l'engouement pour la discipline à la toute fin du xx<sup>e</sup> siècle) en arrivent maintenant à être à leur tour retransformés par les calligraphes, devenant des sortes d'hybrides entre le produit commercial et l'outil personnel amélioré sur mesure par l'artisan. C'est le cas du Parallel Pen, stylo plume introduit par la marque Pilot à la fin du xx<sup>e</sup> siècle, imaginé à partir du principe des plumes métalliques à larges lames (du type « Automatic Pen »). Après avoir été employé pendant une vingtaine d'années sous sa forme d'origine<sup>34</sup>, il circule depuis peu sous une forme modifiée : l'un des angles est limé pour que le bec prenne la forme d'un quart de cercle<sup>35</sup> (voir images des outils calligraphiques en annexe). Le résultat possède les caractères du stylo à cartouche (durée de tracé décuplée des instruments ne nécessitant pas de recharge régulière) et de l'instrument à lames vibrantes incurvées comme le cola-pen, mais dans un module réduit, qui diminue d'autant l'amplitude des vibrations et la quantité d'éclaboussures, gagne en solidité et autorise davantage de directions de tracé. Si les instruments « à cartouche » ou « à réserve » (par opposition aux instruments « à tremper<sup>36</sup> ») sont globa-

34 Nous n'avons pas réussi à trouver d'information certaine quant à la date de commercialisation du *Parallel Pen* par Pilot. La mention la plus « ancienne » de son existence que nous ayons trouvée pour le moment date de 1999. L'article en question portant sur le regain d'intérêt pour la calligraphie latine, on peut imaginer que le stylo était déjà en circulation depuis quelques années. « L'art de former d'une façon élégante et *d'orner les caractères* de l'écriture connaît un tel succès public que *Pilot, avec le Parallel Pen*, met la calligraphie à la portée de tous. D'utilisation facile, ces instruments d'écriture n'ont ni plume ni pointe, mais se terminent par deux lames d'acier parallèles (d'où leur nom) à section carrée, entre lesquelles s'écoule l'encre (Hugonot 1999, III). (Ils possèdent bien, en réalité, une « plume » ou une « pointe », qu'il convient plutôt d'appeler le « bec » ; l'auteur veut en fait souligner le peu de ressemblance de la plume large avec la forme que l'on associe généralement au terme de « plume calligraphique » et qui est la plume pointue, celle de l'apprentissage de l'écriture scolaire avant l'arrivée des stylos à cartouche ou recharge.)

35 Le calligraphe allemand Rainer Wiebe est à l'origine de cette transformation du Parallel Pen.

36 Le terme anglais est « *dip pen* ».

lement considérés comme moins nobles ou destinés aux calligraphes non professionnels du fait de la qualité inférieure de leur rendu (moindre finesse des déliés, moindre longévité des pigments, etc.), l'exemple récent de la mutation du Parallel Pen montre bien que la technique contemporaine est moins définie par un ensemble d'outils (« voici les instruments de l'artisan calligraphe ») que par la poursuite de l'expressivité du trait de facture directe. En calligraphie latine contemporaine, il en va donc des instruments comme des styles : une circulation se produit qui affecte les objets et les formes indifféremment de leur origine, de leur nature ou de leur « statut ».

La rencontre entre forme et outil non seulement autorise mais engage de nouveaux gestes. Le tire-ligne, par exemple, permet d'effectuer des traits dans toutes les directions avec un très faible degré de résistance. Ces nouveaux gestes, qui sont autant de nouveaux possibles pour la main calligraphique auparavant maintenue dans les limites nécessaires à la réalisation du tracé de type historique, en se combinant à leur tour aux morphologies existantes, emportent celle-ci vers des *ductus* différents, d'autres compositions et d'autres liaisons. On voit apparaître une plus grande variété d'allographes pour chaque lettre calligraphiée. En ce sens, le mouvement de la main acquiert lui aussi une certaine autonomie par rapport à la forme et l'outil : le *ductus* peut souvent se réinventer indépendamment de l'instrument employé ou de la forme recherchée. L'ouverture à d'autres potentiels de tracés donnée par les nouveaux outils influence en retour le rôle de la main, qui se découvre de nouveaux gestes, vitesses, forces, rythmes ou amplitudes. Il se produit finalement un échange constant entre tous les nouveaux potentiels libérés par les nouveaux couplages main/outil, outil/support, style/outil, style/*ductus*, etc. Ce faisant, la multiplication des gestes, des *ductus* et des formes en arrive à produire des hybridations quasi infinies. Au point où les œuvres calligraphiques donnent alors moins souvent à voir un style canonique historique facilement catégorisable qu'une forme inédite – ou la variation actualisée d'un plus vaste thème, une morphologie qui serait peut-être toujours assignable à une « famille » mais qui n'aurait néanmoins jamais encore existé sous cette forme. [fig. 13]

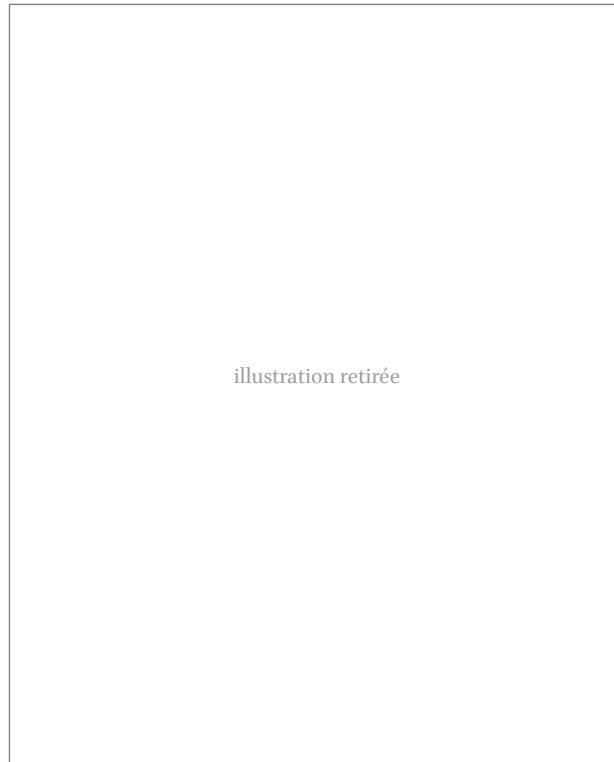


Figure 13. Werner Schneider, couverture de livre (11,42 x 16,54 po) (Child 1982)

À partir du milieu du xx<sup>e</sup> siècle on remarque ainsi que les formes historiques sont associées, dans une grande proportion, à des outils et des *ductus* qui ne sont pas les leurs à l'origine. Les formes Gothiques et Bâtardes manuscrites, par exemple, n'avaient jamais autant été employées que durant les dernières décennies où elles apparaissent dans de nombreuses applications du design graphique (décoration, publicité, packaging, etc.) et plus récemment dans les performances de calligraphie/graffiti. Les torsions géométriques de la Gothique sont revisitées au marqueur, à la bombe de peinture ou au balai par des artistes formés au graphisme de la lettre par des pratiques mixtes (graphisme, graffiti, calligraphie, typographie). Simultanément, l'inscription traditionnelle est convoquée pour des mises en situations urbaines ou dans l'espace du musée, comme les tracés manuels en très grand format, à même le sol ou à même les murs.

Comment peut-on dire que certaines de ces formes en arrivent à constituer de nouveaux « styles » ? L'écriture *Foundational* de Johnston, bien que née durant les débuts de la néo-calligraphie latine, est considérée comme un style parce qu'elle est nommée,

normée (possède son module, son *ductus*, sa « fiche technique », enseignée, reproduite dans les manuels. Pour les nouveaux styles modernes et contemporains, bien qu'ils ne soient pas tous nommés ou couramment enseignés, certains d'entre eux se mettent à circuler, à être partagés et surtout réinterprétés. C'est le cas par exemple d'une forme de Chancelière affinée, assouplie et partiellement « gestualisée » qui est désormais souvent considérée comme une forme typique de la calligraphie contemporaine belge du fait de la représentation et de la circulation importantes qu'elle a connues en Belgique durant les dix dernières années. Ces styles prennent place au même titre que les formes de l'histoire de l'écriture dans le « répertoire » calligraphique contemporain<sup>37</sup>. Si le mode d'invention de nouvelles formes calligraphiques peut conserver des parentés avec le passé (la manière, par exemple, dont les qualités d'un outil ou la transformation d'une posture modifient une morphologie), la temporalité de leur apparition n'a en revanche plus rien de commun avec le lent renouvellement des formes dans l'histoire de l'écriture latine.

Ainsi, en variant les instruments autant que les supports et les mediums, la calligraphie latine moderne place le trait au centre de ses recherches. Dans la mesure où formes et outils se constituent comme des « répertoires » autonomes et se combinent librement, la qualité du trait et la morphologie deviennent elles aussi indépendantes l'une de l'autre. Non seulement le trait retient les qualités rythmiques, temporelles et spatiales qui l'ont produit, mais ces qualités fondent parfois la recherche du calligraphe et l'expression de l'œuvre calligraphique. Autant que la multiplication des outils permettait l'apparition de nouveaux traits, la recherche de nouvelles textures et de nouvelles dynamiques pour la ligne accroît la gamme d'outils du calligraphe. Il faut bien comprendre qu'aucune hiérarchie ne prévaut qui dirigerait ces développements. Parce que la découverte des différences que

---

37 La manière dont ces formes modernes sont reprises et se mettent à circuler au point de devenir à leur tour des « styles » calligraphiques avérés pourrait être définie par ce que Cavell nomme les « automatismes » d'un art. Un ensemble de « découvertes artistiques de forme, de genre, de type et de technique », dans lequel une discipline puise et de ce fait « maintient une tradition ». Les automatismes d'un art dans sa période « classique » ont pour caractéristique d'être connus, aisément convoqués et activés, comme pourraient l'être pour les artisans du renouveau calligraphique les normes de construction du tracé calligraphique emprunté à l'histoire de l'écriture. La situation d'un art moderne implique plutôt que l'artiste calligraphe cherche ce qui convient (ce qui advient ou survient de lui-même), au-delà de ce qui lui est donné « antérieurement à tout exemple qu'il y ajoute » : il explore « le fait de l'automatisme proprement dit, comme s'il faisait des recherches sur ce qui, à un moment donné, a fourni à une œuvre d'art donnée le pouvoir de son art en tant que tel » (1999, 149) et voir (Cavell 1979, 102-108), (Cavell 1999, 144-149), (Rothman et Keane 2000, 182-185).



rend possible (par exemple) un outil ne se fait jamais sans provoquer conjointement la découverte de nouveaux possibles pour le geste ou pour la forme. Pour le geste : des directions, des vitesses, des enchaînements ; pour la forme : des textures, des vibrations ; pour la forme et le geste associés : des *ductus*, des ligatures, des liaisons.

La recherche moderne fait donc également proliférer les qualités de traits. Pour mieux décrire cet aspect, on peut parler de trois données du trait calligraphique, qui sont une fois de plus toutes d'ordre matériel, c'est-à-dire qu'elles sont issues de rapports de force entre des éléments, et impliquent les qualités matérielles ou physiques de chacun. Ce sont la texture de la ligne, sa tension et son poids. La texture concerne la vibration générale du trait, donnée par ses contours, et produite par la rencontre entre l'outil, le médium et le support. Chaque outil produit un type de trait, mais le support influence tout autant la texture, et le médium peut également modifier le rendu, suivant sa réaction avec la surface. Par exemple, le trait typique des outils à lames vibrantes (cola-pen, tire-ligne, plume pliée) possède une texture spécifique, impossible à reproduire à l'aide d'autres types d'outils. Comme nous l'expliquions plus haut à propos du tire-ligne, cette texture est le fait du mode de rétention et de libération du médium au contact de la surface. [fig. 14]

La tension est l'expressivité du trait en ce qui concerne à la fois sa dynamique, sa vitesse et sa direction. (Cet aspect difficile à décrire est souvent résumé en disant qu'il s'agit de « l'énergie d'un trait ».) Dans la tension se devine le mouvement qui a donné naissance à la forme. Un trait hésitant, interrompu, repris ou redoublé produit un effet de tension différent d'un trait assuré ou réalisé en un seul passage. Si l'on veut tenter de la décrire plus précisément que par le seul



Figure 14. Texture des outils à lame vibrante

terme d'énergie et sans la ramener uniquement au mouvement manuel, nous dirons que la tension est l'impression visuelle d'un jeu de forces en résistance qui tirent la forme dans des directions opposées. Plus cette résistance est élevée, plus le trait est tendu. À l'inverse, un trait sans grande dynamique semble animé par peu de forces, ou des forces égales. La texture et la tension seules ne suffisent pas à définir un trait calligraphique. Il possède aussi une épaisseur, mais plutôt que de parler seulement de l'épaisseur du trait (plein ou délié, trait maigre ou gras), nommer ce paramètre « densité » permet de rassembler à la fois l'épaisseur, la valeur et le poids, la valeur graphique de la forme, qui est indissociable de son support. Un trait qui comporte des « manques » (par exemple un outil qui n'a pas déposé l'encre partout ou de manière égale) a donc une plus faible densité que si ce même trait était un plein uniforme. Toutes ces variations graphiques et plastiques du trait sont des

rappports de force d'ordre matériel. La *texture* est le rapport qui se joue avec la surface (plutôt qu'à la surface). La *tension* concerne le rapport de force entre le « blanc » et la forme, mais cette fois en termes de dynamique. La *densité*, pour sa part, peut être comparée à un rapport de contraste au sein de la forme, c'est-à-dire à la répartition du poids, des différents degrés de graisse du trait. Éventuellement, la dynamique graphique de la forme se met à rivaliser avec sa lisibilité, mais cet aspect fera l'objet de la deuxième partie.

## ii. Une « déhiérarchisation » et ses conséquences

La recherche de *ductus* liés et de nouvelles formes cursives, rendue possible par les outils à plus faible degré de résistance, dégage la possibilité de modalités techniques auparavant impensables. La découverte d'enchaînements et de directions de tracé alternatives mène la calligraphie gestuelle à envisager la dynamique et la tension de chaque trait, de la repenser pour chaque nouveau tracé, entre chaque lever de plume. Ainsi, dans la calligraphie gestuelle, le fait de varier au sein d'une même lettre les directions de tracé, non seulement en repositionnant au besoin chaque fois l'outil mais encore en déplaçant le support, devient une pratique courante. Les normes de la première calligraphie moderne interdisent de varier la position du support ; lui faire subir une rotation est évidemment une manipulation complètement impensable : « The sheet of cardboard should not be revolved. [...] Some card writers find it convenient to slant the card while making Italic letters. With this exception, the cardboard should be kept squarely in front and never revolved nor slanted from a horizontal or a vertical position » (Blair 1922, 39-40).

Par comparaison, presque un siècle plus tard, le calligraphe belge Yves Leterme énumère quelques points dont l'étudiant en calligraphie doit prendre conscience lorsqu'il s'exerce à la gestuelle : « They must experience how repositioning their hand, arm or paper produces more energetic lines, how changing the ductus of a line can improve the look of a letter. They must [...] know how to get or avoid specks and splashes [...] » (Leterme 2011, 18). Le savoir-faire de la calligraphie gestuelle implique ainsi une maîtrise de la facture directe permettant non seulement d'éviter les débordements aléatoires de l'encre et les éclaboussures, mais d'anticiper ces événements et d'intégrer l'éventualité de leur apparition à la composition. L'éclaboussure lâchée dans le crissement aigu du *cola-pen* ou du *tire-ligne* devient soudain productive de sens, parce qu'elle exprime à la fois une qualité de vibration (du matériau-outil), de projection (du matériau-medium), de vitesse (de la main),

de friction (du métal contre le grain de la surface). Ces événements qui relevaient auparavant majoritairement du hasard, laissant parfois le trait échapper à son futur morphologique inséparable de la forme de l'outil, ne se contentent pas de ne plus constituer des erreurs ou des échecs pour devenir « acceptés ». Ils appartiennent de manière active à la constitution de la forme graphique et au travail du calligraphe comme autant de potentialités expressives. En d'autres termes, leur interaction avec l'ensemble de la composition est évaluée au même titre, et selon les mêmes critères, que le sont la forme, la dynamique ou le poids d'un trait ou d'une lettre. Ainsi, des éléments graphiques qui pouvaient, dans la répartition précédente des normes et des usages, être considérés en termes de manques ou de défaillances, en arrivent à être considérés comme des caractères productifs de sens (ce qui dépasse la simple « acceptation » ou la simple « autorisation »).

En ce qui concerne les conditions matérielles de la relation geste/forme, c'est donc une « déhiérarchisation » qui se produit à la suite de la première problématique du « trait juste ». Les modes de couplages entre l'outil, la main et le support ne sont plus déterminés par la nécessité de comprendre la genèse des styles occidentaux, ni guidés par l'usage de ces mêmes modèles. Le geste calligraphique avait pour objet les styles d'alphabets latins. Désormais il est aussi concerné par l'hybridation des formes et par le trait et ses variations de texture, de densité et de tension. Ces recherches s'inscrivent toujours dans la problématique de *l'inscription*, du mode de tracé de facture directe qui tient sa morphologie de celle de l'outil. Dès lors, des conjonctions qui ne pouvaient se faire durant la première période deviennent possibles. Par exemple : pousser l'outil au lieu de le tirer, tracer de droite à gauche, etc. Que ces conjonctions deviennent possibles, cela signifie qu'elles ne constituent pas seulement des expérimentations marginales ou des accidents, mais qu'elles sont véritablement convoquées, non pas malgré leurs conséquences mais bien pour ces événements aléatoires qu'elles permettent d'entrevoir. L'outil peut résister, écorcher la surface, projeter l'encre au lieu de la laisser s'écouler, ou se briser comme la plume d'oie poussée au-delà de sa résistance physique. Ces nouveaux couplages ne sont pas rendus possibles seulement par des moyens techniques et des raisons matérielles. Ils prennent place dans le champ des possibles de la calligraphie contemporaine à ce moment précis parce que la discipline ne semble plus pouvoir s'envisager strictement comme le champ du « trait juste », le champ de la forme alphabétique produite par la main *et* communiquant avec l'histoire des formes latines écrites. L'apparition de certains éléments et la métamorphose de certains critères nous permettent d'affirmer cela. En effet, la « deuxième période » de la calligraphie latine, celle où la problématique du rapport entre geste et forme semble donner lieu à une concentration des recherches autour des qualités expressives du trait, voit apparaître un nouvel entendement des critères et des caractéristiques. C'est-à-dire, par

exemple, que ce que la période précédente pouvait regrouper sous le terme de « tension », ce qui était entendu comme la tension calligraphique, la définition globalement partagée par l'ensemble des praticiens et des commentateurs, se trouve maintenant augmenté de nouveaux possibles.

Nous disions plus tôt (II.1.ii) à propos du *dripping* qu'il introduit dans la calligraphie latine contemporaine de moindres degrés de tension, caractéristique absente de la calligraphie latine « classique » (jusqu'aux expérimentations gestuelles du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle) et encore marginale dans la production contemporaine. Les exemples que l'on trouve précèdent de peu le *dripping* et confirment que l'une des questions que pose la calligraphie latine contemporaine concerne la facture du trait par rapport à son mode de tracé. C'est le cas de la recherche sur le « trait mou » de Laurent Rébéna. Cette dernière est issue de la constatation que l'importance de la tension du trait pour la calligraphie latine en est arrivée à mener la discipline à rejeter tout autre type de trait comme inadéquat – et non simplement comme produisant un effet graphique différent. Un trait comportant un faible degré de tension est rejeté comme inesthétique, ou tout simplement mauvais. La tension est pourtant elle aussi affaire de degré, et ce sont ces degrés de faible tension, auparavant toujours appelés « mauvaises tensions », que le calligraphe français choisit de prendre pour objet de recherches. La tension cristallise tout ce qu'est la « bonne » calligraphie latine et sa méthode est devenue une « loi », alors que pour une part, la « bonne calligraphie » n'est peut-être que la continuité de la séquence historique du « trait juste ». La proposition du « trait mou » attire l'attention sur le fait que cette posture, bien qu'elle soit indispensable et intrinsèque à la calligraphie latine, en est venue à confondre la tension comme valeur évaluable et la tension comme qualité expressive, invalidant du même coup et par avance toute recherche sur la facture du trait en rapport à sa tension. Cela signifie que la calligraphie latine contemporaine inclut désormais des traits qui ne répondent pas aux critères qui valaient précédemment concernant la notion de tension, des qualités graphiques qui considèrent non pas la présence ou l'absence d'un caractère mais sa force, son degré d'interaction dans la composition. La tension du trait dans la calligraphie latine était définie en fonction du mode de tracé occidental dominé par la morphologie de l'outil. On pouvait croire que la tension était une caractéristique de la calligraphie latine garante de la « bonne » forme du trait mais les données de cette tension, la calligraphie latine les devait à sa manière principale de produire ce trait. C'était une des « normes » de la première « situation calligraphique contemporaine ».

C'est encore ce rapport à la justesse du trait, telle qu'établie au moment de la renaissance calligraphique en réaction à la disparition des liens de parenté forme/outil, qui peut expliquer que le savoir-faire calligraphique ait longtemps été déterminé par des notions d'équilibre, de mesure ou d'harmonie. Encore actuellement, désintriquer « le calligraphique » (ce qui fait qu'une forme est calligraphique) du style et de l'expressivité d'une forme semble souvent poser problème dans les discours sur la calligraphie latine. Ce qu'écrit Brody Neuschwander à propos des tracés de Cy Twombly est parfaitement transposable à la question de la tension que nous évoquions juste avant. « That the line is nervous rather than swift and sure is an aspect of its expression, not its calligraphy » (Neuschwander 2000, 18). Employer un tel argument afin de démontrer que les tracés de Cy Twombly n'ont rien de commun avec la calligraphie, c'est se tromper de critères, confondre la qualité expressive d'une forme et la valeur que cette qualité peut représenter pour des usages ou des fonctions donnés.

Ces pratiques qui étaient d'abord seulement considérées comme moins conventionnelles en arrivent à s'établir au même titre que la pratique traditionnelle de la première séquence historique du début du xx<sup>e</sup> siècle, à être elles mêmes transmises et enseignées comme des techniques. Dès lors, une différence s'affirme permettant de considérer que la calligraphie latine contemporaine se déploie selon deux grands mouvements, l'un « traditionnel » et l'autre « moderne » tels qu'ils sont généralement nommés. Une publication comme la série *Calligraphy Today* éditée par Heather Child nous aide à mesurer rétrospectivement cette évolution. Les trois volumes publiés chaque décennie entre 1963 et 1988 recomposent maintenant un panorama des créations calligraphiques (commerciales et expérimentales) à la période où commence à s'affirmer cette distinction entre calligraphie « traditionnelle » (alors encore souvent nommée « fine writing ») et calligraphie « moderne ». (Cf. Child 1963 ; Child 1976 ; Child 1988). Chaque nouvelle édition est l'occasion pour les éditeurs non seulement d'observer l'état actuel de la discipline mais de commenter les évolutions apparues en une décennie. Le commentaire de Heather Child relatif à la calligraphie « gestuelle » dans l'édition de 1988 est particulièrement révélateur :

Perhaps the most visible development since 1976 [...] has been the popularity and international growth of exhibitions featuring calligraphy and the lettering arts. This has both encouraged and paralleled the increase of so-called expressive calligraphy. This term covers widely differing examples, decorative alphabets and texts written with a freedom of style, colour and form that could hardly have been imagined thirty years ago (Child 1988, 8).

Cette évolution va mener graduellement à une pratique calligraphique rassemblée sous le terme de « calligraphie gestuelle<sup>38</sup> », qui implique l'usage ou l'invention de morphologies extra-historiques de la lettre alphabétique (bien que toujours issues de ou rattachables à des styles principaux). La « gestuelle » est généralement entendue comme une part de la recherche calligraphique qui transforme les morphologies historiques en modulant la forme de chaque lettre et en amplifiant certains éléments, principalement selon des considérations optiques et graphiques (plutôt qu'en fonction de la grille alphabétique ou de la lisibilité). Elle se fonde sur le rapport entre le geste et la dynamique du trait. Dès le début elle se définit par comparaison avec les formes historiques contenues dans les limites normées d'une morphologie, d'un *ductus*, d'un module et d'une concordance formelle. Le nom qu'on a fini par lui donner sous entend que la forme linéaire retient et exprime les mouvements de la main, plus que ne peuvent le faire les formes de l'histoire de l'écriture. Mais il est difficile d'en donner une définition bien balisée, d'autant plus qu'elle est peu à peu devenue l'appellation de toute calligraphie ne suivant ni la forme d'un style historique, ni le module de la ligne typographique, ni l'alignement de la composition alphabétique. Il apparaît en tout cas que le développement de la calligraphie gestuelle est indissociable de la première séquence historique du « renouveau ». Pas seulement dans la mesure où elle prend appui sur les styles et les techniques historiques, mais aussi parce que les facultés que la gestuelle met en œuvre n'ont pu se constituer comme telles qu'en émergeant d'abord de la première situation calligraphique moderne. « When writing in a gestural, more personal style, the calligrapher is responsible for creating his very own letterforms, joins, rhythm, etc. [...] It takes time to develop the creativity and graphic eye that enable the calligrapher to invent new scripts that demonstrate consistency » (Leterme 2011, 14). C'est à force de s'affirmer comme la discipline de la facture directe de l'alphabet latin, de répéter et de renouveler les manières et les formes de ce tracé au contact outil/surface, que la calligraphie latine a développé sa conception du signe graphique comme le résultat d'une relation matérielle entre des forces (mouvement de la main et qualités de l'outil, qualités et résistances de l'outil et du support, etc.).

La « calligraphie gestuelle » n'a cessé de pousser l'outil occidental dans toutes les directions et d'en éprouver les limites. D'une part, en tentant d'épuiser toutes les possibilités de rencontre entre les outils, les formes et les *ductus* – testant des couplages « contre-nature », au point où certains outils se découvrent des conjonctions de vitesses et de directions que

---

38 Nommée « expressive calligraphy » en anglais.

l'on pensait impossibles (comme dans les capitales gestuelles à base d'Anglaise de Kitty Sabatier, qui impliquent des traits ascendants rapides réalisés à la plume pointue. D'autre part en tentant de faire subir des transformations aux outils occidentaux. Par exemple pour la plume métallique, en la forçant à se transformer : les plumes à bec carré les plus dures doivent d'abord traverser une phase d'utilisation qui vise essentiellement à les assouplir, à les modeler en préparation aux directions et aux vitesses requises par la gestuelle. Elles deviennent véritablement des outils de la calligraphie gestuelle lorsque leur degré de résistance s'est amoindri et qu'elles autorisent des tracés plus cursifs. Gottfried Pott prend l'exemple d'une plume à bec rond (de type *Speedball Series B* ou *D*), mise au point à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en remplacement du pinceau de lettrage, destinée à des formes monolinéaires, et pour cette même raison délaissée par la calligraphie latine contemporaine. [fig. 15] Utilisée à l'envers (la partie supérieure du bec de la plume tournée vers la surface), elle se transforme en outil à bec large et convient pour des tracés gestuels. « In holding it unconventionally, the bottom part of the nib produces a broad stroke. In order to achieve this effect, one has to "scrub" the nib across the paper, pushing it against all rules » (Pott 1999).

Ce genre de conception de l'outil, qui s'attache à trouver dans sa constitution physique les potentiels qui pourront lui donner des qualités de type calligraphique, est caractéristique de la période « gestuelle ». Comme le démontre l'exemple de Gottfried Pott, pour y parvenir il faut pousser l'outil à la fois contre ses propres capacités naturelles (ne pas se contenter des conjonctions pour lesquelles il a été conçu) et contre les modes habituels de la calligraphie moderne (puisque ces mêmes modes habituels ont été définis en fonction des qualités morphologiques de l'outil).

Néanmoins, ces conjonctions ont beau aller parfois à l'encontre des conjonctions naturelles entre les outils, les directions et les vitesses de mouvement, elles ne peuvent pas modifier la nature de l'outil.

Pour le comprendre, il nous faut revenir une nouvelle fois à la pensée du trait scriptural de Gerrit Noordzij. En effet, en analysant les forces à la source de l'apparition du trait écrit, ce dernier pointe une différence de nature qui nous indique qu'un rapport d'ordre matériel préalable qualifie la facture directe de l'inscription. Ce rapport concerne

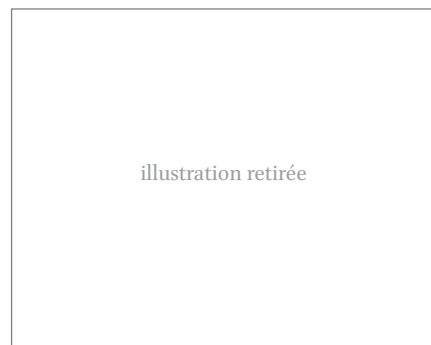


Figure 15. Plume à bec rond tenue à l'envers (Pott 1999)

cette fois la distinction plus large des deux tracés traditionnels extrême-oriental et occidental. « To [Noordzij], the stroke of the pen is in Western writing what the stroke of the brush is in Chinese, namely the one observable form and condition of visible rhythm and balance in two dimensional shapes and intervals » (Baudin 1998, 289). En revenant ainsi à la source du rapport matériel qui produit le trait, Gerrit Noordzij remonte à la distinction des deux grands modes de tracé qui caractérisent l'Extrême-Orient et l'Occident. Il le résume lors d'un entretien avec Robin Kinross, alors qu'il explique que c'est l'enseignement de l'histoire de l'écriture aux étudiants en création typographique qui l'a amené à penser l'outil et les conditions de naissance de la forme, quand le besoin s'est imposé de retourner en amont des classifications typographiques habituelles :

Any writing of any civilization begins with the stroke, and the stroke is made with the tool, and if you have a stiff tool, then the shape of the tool dominates the character of your writing, and with a soft tool the impulse of your hand dominates the writing. So you get two branches: the Eastern branch is the Chinese hand-civilization; and on the other branch is Semitic writing, with its derivations from the West and the East – the Indian – with the tool dominating (Kinross 2001).

Les formes de la calligraphie latine retiennent et expriment donc les caractères de l'outil plutôt que ceux du geste ou de la main. Quand l'éditeur d'Edward Johnston écrit en préface : « Of all the Arts, writing, perhaps, shows most clearly the formative force of the instruments used » (Johnston 1917, ix), ce n'est vrai que pour les écritures issues de l'outil rigide de type occidental.

On peut alors répartir les expérimentations réalisées par la calligraphie gestuelle concernant le rapport entre l'outil et le mouvement selon deux tendances. D'une part, la calligraphie latine contemporaine fait fi des caractéristiques rigides de l'outil occidental et pousse à l'extrême sa résistance en le traitant comme un outil souple. Chez Brody Neuschwander, dans certaines calligraphies gestuelles de grand format, l'outil occidental historique, la plume d'oie, est employé comme un outil moderne de gestuelle. La plume, qui est taillée en vue d'un usage traditionnel sur le bec, est plutôt tenue comme un outil contemporain, mettant la tranche ouverte en contact avec le papier. La gestion de la surface en contact avec le support, ainsi que la gestion de la pression, forcent le tuyau de la plume à s'écraser sur le papier, comme s'il avait l'élasticité d'un outil souple. Le tuyau finit éventuellement par se fendre ou se plier sous l'effet combiné de la pression et de la vibration provoquée par la vitesse de tracé. La plume d'oie ou de métal ne devient pas pinceau, mais se



découvre d'autres propriétés, des propriétés qui lui sont arrachées par les nouvelles combinaisons de vitesses, de direction et de positionnement de l'instrument. Une plume d'oie utilisée sur la tranche plutôt que sur le bec, cela ne produit pas un nouveau *couplage* main/outil ou outil/support : cela ne sort pas de la facture directe en contact. Une plume d'oie renversée et employée comme un outil à bec large, cela propose une nouvelle *modalité* du couplage traditionnel du tracé : l'enchaînement main/outil/surface. Exactement comme le fait la large plume carrée d'un *Automatic Pen* employé sur la tranche plutôt que sur le bec. C'est un outil moderne qui expérimente le même type de transformation que la plume d'oie.

D'autre part, la calligraphie latine contemporaine emprunte le pinceau aux traditions asiatiques. Il permet à la fois de travailler sur un plus grand nombre de surfaces et, même sur des surfaces traditionnelles comme le papier, de réaliser des mouvements dans toutes les directions. Sa matière n'oppose que peu de résistance aux textures et aucune aux directions de tracé. Toutefois, on remarque que dans une partie de la recherche gestuelle contemporaine, l'usage du pinceau est en fait plus proche des caractères du tracé occidental-rigide que de ceux du tracé extrême-oriental-souple où la main donne sa dynamique au trait. On peut dire, en suivant toujours les distinctions de Gerrit Noordzij, que l'outil souple est maintenu par la calligraphie latine contemporaine dans un rapport de type « occidental » où c'est la morphologie de l'extrémité de l'instrument qui transmet son contraste à la forme. Il est vrai que la calligraphie latine contemporaine emprunte aux peintres l'usage de la brosse plate, pinceau large qui comporte les mêmes caractéristiques morphologiques que l'outil occidental à bec carré. Mais nous verrons ensuite que le pinceau fin fait l'expérience du même rapport entre souplesse de l'outil et transfert de ses qualités morphologiques. La reproduction des caractères de la plume carrée dans un format plus grand est mis en avant comme un avantage de la brosse. Les calligraphes n'ont plus à s'en tenir à des modules de quelques centimètres de hauteur pour tracer leurs lettres en facture directe. La souplesse de la brosse est avantageuse pour travailler sur de nombreuses surfaces et dans toutes les directions de manière plus aisée qu'avec la plume rigide, mais cette élasticité n'est pas toujours convoquée. La calligraphie latine au pinceau plat demeure globalement un tracé par *translation* (et sa version apparentée, la rotation), bien qu'il intègre un plus grand degré d'*expansion* que la plume métallique. Le canadien Arthur Baker est un des premiers calligraphes à avoir employé le pinceau large (dès les années 70). Ses nombreuses séries de recherches sur la rencontre du tracé latin et de la brosse, présentant le plus souvent des compositions graphiques de lettres sans contenu linguistique, demeurent fondamentales.

Brushes have not heretofore been widely used as a primary tool in Western calligraphy, except for quick sign-painting and the like, that is, in contexts where the use of the brush has been dictated by practical rather than esthetic concerns. Both China and Japan, of course, have a long and glorious tradition of brush calligraphy, but the Asian masters use a round, sharply pointed brush, and the thickness or thinness of their lines is determined by the pressure placed on it. In brush calligraphy as practiced by Arthur Baker, by contrast, it is not so much the vertical pressure as it is the twisting of the flexible edge of the brush that creates variation in the thickness of the strokes (Baker 1984, non paginé).

C'est bien d'un mouvement de *rotation*, que le pinceau large permet de réaliser avec fluidité, dont il s'agit ici (« twisting > variation in thickness »), et non de l'*expansion* employée dans le tracé asiatique à l'aide du pinceau pointu.

Le pinceau fin est maintenant autant utilisé que la brosse par les calligraphes latins, bien que son introduction ait été un peu plus tardive. Son emprunt a donné naissance à une forme contemporaine basée sur la morphologie de la Chancelière, qui a fini par circuler et être connue sous le nom de « gestuelle au pinceau fin » en français, « brush Italic » ou simplement « brush calligraphy » en anglais. L'exemple de la gestuelle au pinceau fin revêt une importance particulière pour la question des rencontres entre les propriétés de l'outil et la morphologie de la forme. En effet, nous pourrions être tentés de faire du cas de l'emprunt de la brosse large une généralité, et déduire que les formes contemporaines suivent généralement les qualités de l'outil. La forme du pinceau brosse correspondant à celle de la plume large, elle aurait engendré des tracés de type « occidental-rigide », par expansion et rotation (comme vu avec les exemples d'Arthur Baker). Si on les observe, pourtant, la grande majorité des tracés au pinceau fin de la période « gestuelle » ne présentent pas des tracés de type « souple » mais se trouvent en fait à rejouer les propriétés du tracé occidental à l'aide d'un outil souple. D'une part, c'est la largeur du pinceau fin, sa tranche, qui est employée pour produire les pleins. Les formes alphabétiques d'allure Chancelière sont transformées par l'emploi de cet outil, mais c'est la morphologie triangulaire (sur la tranche) et pointue du pinceau fin qui leur donne leur forme. Certes l'élasticité de l'outil intervient, et un degré notable d'expansion participe du mouvement de tracé, mais si l'on observe les abécédaires (particulièrement leurs modèles de *ductus*), on s'aperçoit que, comme pour la plume large, c'est la section formée par l'appui de la tranche sur la surface qui imprime sa marque à la lettre. La gestuelle au pinceau fin est un exemple de rencontre entre les caractères du tracé occidental-rigide et ceux de l'outil souple. Une fois de plus le terme de « gestuelle » laisse croire que les nouveaux styles calligraphiques font une plus grande place à la main, mais leur observation à l'aide des critères de Noordzij nous confirment que la problématique qui irrigue ces recherches concerne spécifiquement les rapports de force tracé/trait du mode manuscrit occidental.

L'exploration de ces rencontres croisées entre qualité « souple » ou « rigide » de l'outil et qualité de la forme tenant plutôt du mouvement de la main ou plutôt de la morphologie de l'instrument n'empêche pas la calligraphie contemporaine d'intégrer également à sa pratique le tracé « souple-asiatique ». Roger Willems, graphiste et paléographe belge (1929-2013), a rapidement et définitivement délaissé les outils latins à bec large lorsqu'il a découvert le pinceau asiatique. Après avoir étudié la calligraphie chinoise il commence à travailler sur des compositions abstraites qui emploient les structures de l'alphabet latin et le pinceau. Il nomme ces séries d'encre où les mouvements et la pression de la main donnent sa dynamique au trait « le pinceau fou ». La calligraphie latine contemporaine peut explorer son mode de tracé fondamental même en employant l'outil souple. C'est ce qui se produit quand elle ne se contente pas d'utiliser le pinceau fin asiatique pour tracer des idéogrammes chinois ou japonais mais qu'elle en réinvestit les propriétés dans le rapport du tracé occidental. On aurait donc tort de penser que l'emprunt d'instruments aux grandes traditions calligraphiques se limite à appliquer un mode à une forme, ne constitue qu'une tentative d'imitation.

Quelles conclusions pouvons-nous tirer de l'observation des conjonctions contre-nature de l'outil occidental-rigide (tuyau de la plume d'oie pressée contre la surface jusqu'à se fendre chez B. Neuenschwander, gestuelle à la plume pointue chez K. Sabatier), et du devenir-rigide de l'outil souple (gestuelle au pinceau fin) ? Premièrement, on peut désormais affirmer que ce qui détermine la logique du tracé est une certaine organisation du rapport main/outil/surface. Deuxièmement, dans cette organisation, des forces sont en jeu qui se rencontrent et se combinent, et c'est cette combinaison qui donne ses caractéristiques à la forme calligraphique. La forme calligraphique n'est pas imputable seulement aux propres qualités de l'instrument, encore moins à la seule forme que le calligraphe trace, et même la rencontre outil/forme, sans prendre en compte la logique du tracé qui la sous-tend, ne suffit pas à expliquer la multiplication et la variation constante des styles.

### iii. Du tracé historique à la gestuelle

Que nous apprend l'observation de cette période « expressive » ou « gestuelle » de la calligraphie contemporaine ? En explorant les potentiels de l'outil, des gestes, des *ductus* et des surfaces comme autant de rencontres entre des qualités et des forces, la discipline a découvert de nouvelles conjonctions et de nouveaux usages pour la « triade de la facture

directe en contact », la chaîne main-outil-trait. La « calligraphie gestuelle » est toutefois généralement considérée comme la pratique ayant « libéré » la dynamique manuscrite des *ductus* historiques et des connections précises du tracé syncopé. Si l'on ne peut nier ce fait, la gestuelle calligraphique n'est pas pour autant une simple négation des normes du tracé fractionné, et on aurait en tout cas tort de la réduire à une prise de position contre une hégémonie de la facture directe historique. On s'aperçoit finalement que la recherche gestuelle aura moins permis à la calligraphie latine de rejoindre un dynamisme de la main qui prédomine sur l'outil qu'elle ne lui aura permis de mesurer les implications de la facture directe de l'inscription. C'est surtout le terme de « gestuelle » qui se révèle trompeur, en tout cas en autant qu'on le rapporte spontanément à la main ; si un caractère gestuel se déploie à cette période, c'est beaucoup plus celui du trait. Car la séquence historique qui lui correspond est finalement bien plus délimitée par la question des *caractères de l'outil* et leur manière d'affecter la forme calligraphique. La question du « pourquoi écrire directement à la main? » se porte plus précisément sur la recherche de ce que peut l'outil (rigide ou souple) engagé dans le rapport geste/forme. Le renouveau calligraphique occidental pourrait ainsi être nommé « l'âge du tracé », et la mutation qui s'amorce après lui et à laquelle appartient la gestuelle serait « l'âge du trait ».

La calligraphie gestuelle est souvent rapportée à un déplacement de la calligraphie latine sur le terrain de l'« abstraction », qui irait de pair avec cette apparente intensification des mouvements de la main, « délivrée » des modules restreints et des connections minutieuses des styles historiques. Si l'on considère principalement les aspects visuels que partagent ou non les œuvres « gestuelles » contemporaines et les œuvres aux tracés syncopés « traditionnels », si l'on prend également en compte le facteur chronologique (celles-ci sont plus récentes que celles-là), nous pourrions être tentés de justifier ces différences par un passage du « figuratif » à l'« abstrait ». Mais l'observation des modifications, entre l'une et l'autre de ces tendances, du rapport matériel qui fonde l'inscription, nous démontre que ces différences ne peuvent pas être rapportées avant tout à une « libération » de la main qui lui permettrait de dominer le tracé. Nous ne voulons pas dire que la gestuelle ne dévoile pas de nouvelles possibilités de mouvement pour la main calligraphique, mais que le fait de définir la gestuelle comme issue d'une volonté d'abstraction (qu'elle soit perçue comme empruntée à la tradition picturale chinoise (Mediavilla 1996) ou inspirée de la peinture moderne), est nettement tempéré par l'analyse des conditions de mutation.

La gestuelle, c'est la calligraphie latine contemporaine qui s'attache à la question du *tracé* en tant que mode de production direct de la forme par proximité outil/surface, qui questionne la relation entre l'outil occidental-rigide, son déplacement et la morphologie

du trait. Et c'est au prix de la déhiérarchisation des acteurs engagés dans cette relation que la calligraphie latine contemporaine en arrive à éprouver les différences qui séparent peut-être deux types d'outils (souple/rigide) mais surtout, et bien plus que cela, qui caractérisent deux dynamiques du trait selon la répartition des forces en jeu dans le rapport du tracé. Une forme empreinte des dynamiques de la main ne dépend pas que de la qualité du mouvement de celle-ci mais également des qualités de l'instrument, qui sont autant de forces qu'il injecte dans le rapport. Mais tout autant, un outil souple peut donner naissance à un tracé de type « occidental-rigide », parce que les modes techniques de réalisation de la facture directe (les gestes de la main calligraphique réappris à partir de la technique historique) constituent eux aussi des forces qui entrent en relation avec les qualités de l'outil et de la surface. En d'autres termes, changer d'outil modifie inévitablement les caractères d'une forme calligraphique, introduit forcément d'autres critères et d'autres qualités dans la rencontre du tracé, mais changer d'outil ne modifie pas nécessairement la *nature* de ce rapport de force.

C'est surtout durant les deux dernières décennies du xx<sup>e</sup> siècle que l'on remarque ces réactions face à l'apparition croissante d'œuvres calligraphiques où l'expressivité graphique, les qualités plastiques et dynamiques de la ligne s'imposent au regard souvent en premier lieu. La nature apparemment radicale de ce changement peut toutefois être modulée en prenant en compte quelques facteurs contextuels. C'est aussi la période où la circulation des œuvres calligraphiques commence à augmenter (expositions, associations, publications). Les recherches des artistes acquièrent donc une visibilité qui était peut-être jusque-là essentiellement réservée au travail de « calligraphie commerciale », c'est-à-dire aux réalisations visibles dans l'espace public. Toujours est-il que des remarques évoquant l'évolution de la forme et du trait vers la calligraphie gestuelle commencent à apparaître à cette époque. Pour se limiter à deux exemples : « There is a present fashion which causes people to admire strong impact, skill and energy of line more than good fundamental form » (Ann Camp *in* Child, 1986). « In some works the legibility of text or even any literary message may be discarded in favour of aesthetic ideals, more related to abstract expressionism perhaps than to fine writing. This intoxicating freedom can enmesh some artists in a tangle of dramatic penmanship with no message but itself » (Child 1988, 8). Même si ces remarques émanent d'une intention positive (l'époque est aussi celle à laquelle la calligraphie latine commence à ressentir le besoin de se doter de critères esthétiques, de balises visant à l'établir comme discipline, à défaut de disposer de critères académiques « objectifs »), le choix des termes est révélateur. Les changements qui secouent la calligraphie latine ne

manquent pas d'inquiéter certains de ses praticiens, mais c'est aussi la rupture avec un certain ordre préétabli, basé sur des usages et des fonctions précises, qui pose problème autant que l'apparition de nouvelles formes. Ces remarques évaluent la calligraphie selon les conditions et les problématiques qui étaient les siennes à l'époque du renouveau, « la bonne forme », « la belle écriture » ou un « message » qui n'est pas constitué par l'image graphique inventée par le calligraphe mais par le sens du texte que ce dernier a composé et mis en valeur. Nous verrons dans la deuxième partie que ces réactions aux premières mutations radicales de la calligraphie latine contemporaine sont aussi le fait d'une pensée du texte manuscrit qui l'associe à l'énoncé verbal. Selon cette logique, le travail sur les dynamiques graphiques du trait est interprété comme un délaissement du « contenu » au profit de l'allure formelle ou esthétique, et l'attitude du calligraphe comme une recherche narcissique de virtuosité (logique qui prolonge l'idéologie de l'époque d'Edward Johnston et l'allégeance à l'auteur).

Pourtant, « ce qui représente un danger de mort [pour un art] ce n'est jamais une nouvelle matière idéale, encore moins une innovation technique » (Cardinal 2010, 127). La recherche graphique et plastique ne signe pas la mort du sens, mais elle ne marque pas non plus l'arrivée d'un règne de la virtuosité: la question du « savoir-faire » artisanal et l'importance de la justesse étaient présents depuis toujours – ils n'ont peut-être même jamais autant influencé la calligraphie latine qu'à l'époque de son renouveau. Seulement il faut comprendre, une fois de plus, que lorsque la calligraphie invente de nouveaux usages (comme quand se modifient les possibilités de la forme, de l'outil et du trait), ou quand se produit un changement de nature (comme quand le tracé de facture directe en contact devient une coagulation de facture directe sans contact), ce n'est pas parce qu'elle choisit ou qu'elle décide soudainement de contredire les formes précédentes. Les calligraphes eux-mêmes l'affirment : « A tradition does not deliberately contradict its predecessors. Tradition means to connect oneself to the values of the previous generation and take these further in new directions » (Burgert 2002, 115). Et les philosophes nous aident à le comprendre : la calligraphie latine ne renonce pas à produire des formes identiques aux types morphologiques de l'Histoire parce qu'elle n'en est plus capable (d'ailleurs elle ne cesse pas, toujours aujourd'hui, d'en inventer qui répondent aux mêmes conditions qu'à l'époque de Johnston), mais parce qu'il lui faut trouver une nouvelle manière de tracer. Si les morphologies canoniques, les techniques traditionnelles et les mises en page classiques cessent à partir d'une certaine période d'être les formes sous lesquelles la calligraphie se présente le plus souvent, c'est parce que la calligraphie latine contemporaine « ne peut plus accepter » ces conjonctions (Cavell 1979, 33). Elles ne lui suffisent plus à inventer de nouvelles formes visibles de l'alphabet. La conjonction de l'outil large occidental et d'une

parfaite maîtrise de la technique historique, par exemple, devient impossible dans le contexte de la calligraphie *latine* contemporaine au tournant des  $xx^e$ – $xxi^e$  siècles, parce qu'elle appartient à une nécessité qui ne correspond pas aux problématiques qui secouent actuellement la discipline. « Impossible », c'est-à-dire que c'est une conjonction qui ne va plus de soi : c'est toujours une des possibilités du tracé calligraphique, mais parmi toutes les possibilités, c'est celle que le calligraphe se trouve dans l'obligation de questionner – alors même qu'il a atteint, au terme de deux décennies de pratique et d'apprentissage, la capacité de maîtriser les rencontres entre l'outil et le mouvement afin de créer une forme aux qualités techniques et esthétiques comparables à celles tirées de l'histoire de l'écriture.

Depuis les dernières décennies du  $xx^e$  siècle où de telles craintes ont été formulées, les protecteurs de la forme calligraphique juste, équilibrée et adroitement unie à son sujet-texte ou à son sujet-auteur auront certainement eu le temps de se rassurer. Bien que la situation diffère un peu d'un continent à l'autre et même entre chaque pays, la calligraphie latine n'a cessé d'être convoquée pour injecter une expressivité singulière à la forme visible du texte. Si l'on constate que certains usages sont devenus moins systématiques, il semble en revanche que la variété des objets et des supports se soit amplifiée.

Nous avons vu que même le premier état « moderne » de la calligraphie latine, son renouveau, n'était ni une reprise exacte des disciplines du scribe ou du maître écrivain là où elles s'étaient éteintes, ni une pratique proprement inédite, mais déjà presque une mutation. Une nouvelle répartition de certaines données techniques et matérielles de l'histoire de l'écriture latine, sélectionnées et réassemblées pour répondre à un problème (celui que nous avons résumé par l'idée du « trait juste »), et certainement rendues possibles par la présence, à la même période, d'une sensibilité plus généralement accrue pour la matérialité partagée du visible et du lisible (la gravure comme technique offrant une matière initiale commune, l'affiche comme lieu où un même trait prolonge l'image en titre ou coule la lettre dans la figure) permettant, pour la calligraphie, l'émergence de la question de la facture directe.

La calligraphie latine contemporaine ne peut pas être définie seulement comme le territoire de la facture directe *de contact*, précisément parce que ce mode de tracé correspond à *une* organisation spécifique du rapport de forces. Une organisation spécifique, cela veut dire que la nouvelle organisation, celle du *dripping*, ne vient pas remplacer les

précédentes, mais s'y ajoute. Car la redistribution des rôles et des couplages de la main, de l'outil, du medium ou de la surface, ainsi que la variabilité de l'interaction de leurs forces, a octroyé à chacun de nouveaux potentiels, et ces nouveaux possibles s'ajoutent aux autres. (La plume d'oie a tenté d'approcher les qualités d'un outil souple tandis que le pinceau de la calligraphie latine est parvenu à acquérir des forces occidentales-rigides de la plume.) Malgré ce qui a pu être énoncé (et continue toujours, dans une moindre mesure, à l'être), les recherches graphiques du deuxième mouvement ne sont pas plus « formelles » ou « esthétiques » que celles qui animaient les travaux des calligraphes de la première époque – les méthodes défendues par Edward Johnston, Rudolf von Larisch, Edward Catich ou d'autres le montrent bien, il s'agissait déjà d'imaginer et de fabriquer des formes à partir d'une certaine nécessité. Mais, précisément, la nécessité n'est plus la même. Ces changements ne sont pas les signes d'un rejet de la fonction au profit de la forme ou les avant-coureurs d'une dissolution de la calligraphie. « Il y a manifestation des séquences de l'histoire de l'art qui sont conditionnées par l'unité d'un problème. Elles atteignent finalement un stade où le problème change, où les solutions qui ont été tour à tour développées peuvent elles-mêmes engendrer de nouveaux problèmes » (Belting 2008). Si l'organisation des rapports a changé pour donner lieu à une nouvelle « séquence » de la calligraphie latine unifiée par un nouveau problème, le rapport de production de la forme précédent n'a pas disparu pour autant. La séquence Johnstonienne du « juste trait » ne prend pas fin avec l'apparition d'une nouvelle question. Une part de la calligraphie latine continue de répondre à la question « pourquoi ne pas tracer directement à la main? », en ne cessant d'inventer des formes issues de la facture directe et du contact de l'outil pour répondre à différentes fonctions et servir différents usages. C'est précisément parce que ces différents états coexistent que cerner la discipline peut s'avérer problématique si l'on s'en tient à une définition de la calligraphie selon ses usages et ses fonctions, ou si l'on cherche à identifier ce qui demeure.

Les métamorphoses de la calligraphie ont forcément l'air radicales si l'on considère que la discipline est définie par les principes, les usages et les fonctions qui étaient les siens au début du xx<sup>e</sup> siècle. Lorsqu'on confond la qualité du trait, du style ou de la composition calligraphique en tant que données expressives avec la qualité comme valeur, c'est toujours parce que l'on évalue l'œuvre par rapport à une norme. Dans ces exemples, la loi qui prévaut est celle de l'époque du renouveau, les usages et les fonctions de la lettre manuscrite sont ceux du début du xx<sup>e</sup> siècle. On oublie alors que si l'on peut mesurer les réalisations d'un art à une époque donnée par rapport à une norme, celle-ci n'est pas à emprunter à une problématique extérieure ou plus ancienne, car « la norme est elle-même prise dans le mouvement du processus. Elle n'est pas un objectif immobile sur lequel vient mourir tout



mouvement » (Belting [1989] 2008, 173). Quand le trait sort des normes qui définissaient sa qualité comme valeur pour être considéré en fonction de ses qualités comme potentiels, ce sont les « normes » de la calligraphie contemporaine qui s'en trouvent reconsidérées, ainsi que tout ce qui peut être envisagé comme appartenant au champ de la calligraphie latine. Le risque est de prendre appui sur une norme immobile déduite des productions précédentes alors qu'elle n'est valable que pour leur propre champ de possibles ; de s'en remettre à une définition de la calligraphie qui serait « essentielle ». Non seulement chercher à reconnaître dans chaque nouvelle image les parentés avec les précédentes mais se servir des écarts pour procéder à une répartition (distribuer le juste et le faux, l'avant et le maintenant, l'art et l'artisanat, la calligraphie latine contemporaine et la peinture abstraite<sup>39</sup>) et justifier les différences par des choix ou une simple volonté de l'artiste de « ne plus faire comme avant ».

Si cela n'a pas (ou pas seulement) à voir avec une « volonté » de l'artiste (volonté du calligraphe de soudain tout rendre illisible, de faire s'effondrer la tension, etc.), c'est parce que dire qu'un nouveau problème se pose à la calligraphie ou se pose au calligraphe, cela ne revient pas simplement à dire que le calligraphe est un sujet qui choisirait un problème par volonté. La calligraphie ou le calligraphe ne se contentent pas de s'inventer un problème : il faut d'abord qu'ils *l'éprouvent*. Quand un calligraphe nous dit : « necessity is a force from outside that you feel on the inside<sup>40</sup> », c'est ce qu'il induit ; il veut dire que la nécessité qui le mène à se pencher sur un problème est quelque chose qui le traverse, et donc aussi qui le dépasse. Mais cette nécessité plus profonde n'empêche pas du tout l'artiste de « chercher » le problème, bien au contraire. Seulement il le cherchera au sein de nouvelles nécessités qui apparaissent, en remplaçant d'autres. C'est ce qui oblige par exemple le calligraphe contemporain à questionner la conjonction forme-outil-support chaque fois qu'il s'apprête à employer un style historique, réalisé à l'aide d'un outil large, suivant un tracé syncopé, sur un support traditionnel. Et c'est donc aussi ce qui peut le tenir à distance de certains couplages. Car chaque fois que la calligraphie latine contemporaine fait usage d'une forme tirée de l'histoire de l'écriture latine, ce style suffit en lui même à relier l'œuvre à ce passé alors même qu'il n'y a plus de nécessité pour le calligraphe contemporain, en Occident, de

39 En 2002, à propos d'une calligraphie de Thomas Ingmire (*By passion the world is bound, by passion, too, it is released*) [fig. 48, p. xx], Nancy Ungar (artiste et critique pour un journal du Maryland) déclare : « It's certainly calligraphic, but is it calligraphy? ». Elle décrit la toile comme étant plutôt : « Abstract painting in the tradition of Tobey and Pollock », puis y décèle une impression de ciel étoilé (« letters floating » « like stars with the little dots at the end of the letters »). « It's a wonderful painting, I don't know that I'd call it calligraphy, because the letters have no literary meaning. *This work has crossed over the line into painting. This is more of an idea of writing, rather than writing itself* » (Folsom 2002, 22, nous soulignons).

40 Courriel de Brody Neuenschwander, mai 2012.

continuer à reproduire de telles formes sur de tels supports<sup>41</sup>. En 1935, Jan Tschichold n'hésitait déjà pas à affirmer que « [William Morris] was right, too, to go back to the *incunabula* but wrong in copying their externals instead of their spirit. They were in their own day a step forward, a bold seizing of new opportunities. Morris's copying of them was a backward step, a kind of aesthetic renaissance, a shirking of reality » (Tschichold [1935] 1967, 16). La calligraphie ne peut plus continuer à inventer des formes à partir d'une technique où la répartition des contrastes est le seul fait de la relation matérielle entre le mouvement d'un outil, qui suit celui de la main, et le contact avec une surface qui provoque le dépôt d'une matière. Ou plutôt, elle ne peut plus employer cette technique seulement pour composer les formes appartenant à l'histoire de l'écriture latine. La calligraphie latine a pu penser se couler dans une continuité – en se cherchant une tradition, comme le propose Hans-Joachim Burgert, et en la trouvant dans la parenté de paramètres techniques et de savoir-faire. Elle commençait en fait déjà en différant : en partie avec ce qu'avaient été la « calligraphie », la pratique des scribes et des maîtres écrivains, le *lettering*, l'écriture manuscrite courante. L'apparition de la « calligraphie expressive », « abstraite », « gestuelle » ou peu importe le nom qu'on lui donne, ne marquerait donc pas seulement l'émergence d'un nouveau problème, mais aussi la prise de conscience d'une ligne de fracture plus ancienne. Si elle peut renouer avec des méthodes, la calligraphie latine ne peut pas simplement se connecter aux problématiques qui étaient celles de la (re)production manuelle des signes de l'alphabet. On peut transposer une technique, mais pas une nécessité. Évaluer la calligraphie latine contemporaine en fonction de la période de son renouveau revient à chercher à la maintenir dans les nécessités de « séquences problématiques » révolues. Alors que celles-ci correspondaient aux « conditions de faisabilité » du moment (comme le prouvent par exemple les mutations de la typographie : partageant les mêmes conditions que la calligraphie elle s'attache à retrouver la connexion génétique entre la forme et le mouvement de l'outil, avant de rompre ce lien pour se tourner vers des caractères de « facture crayonnée », pour finalement retrouver la source « calligraphique » à partir des années 70-80).

---

41 « Traditional tools such as quills and broad pens bring with them traditional messages unless used in unconventional ways. [...] Each tool brings with it the message of its past use » (Middendorp et Neuenschwander 2006, 22).

### 3. Un devenir-souple pour le « tracé » occidental

#### i. Première mutation

Si la calligraphie latine contemporaine possède (au moins depuis le xx<sup>e</sup> siècle) une expérience pratique et une connaissance précise de l'outil souple, si elle a aussi depuis longtemps défait les styles, les outils et les surfaces de leurs liens traditionnels et historiques pour les réagencer et créer de nouvelles formes, en quoi le fait de détacher l'outil de la surface marque-t-il une différence assez importante pour nous permettre d'affirmer qu'il induit une réelle mutation ?

L'observation des métamorphoses induites par le passage à la calligraphie expressive/gestuelle nous a appris que l'outil calligraphique était aussi une matière que l'on pouvait transformer (le métal devenant un bec à lames vibrantes) ou un objet dont on pouvait tirer les propriétés nécessaires à un mode de tracé donné (comme dans l'exemple de Gottfried Pott retournant les plumes de lettrage). Elle nous a également appris que la calligraphie latine contemporaine pouvait rendre les qualités physiques et morphologiques de l'outil indiscernables (quand les propriétés du tracé souple traversent l'outil rigide, ou à l'inverse quand les propriétés du tracé rigide occidental traversent l'outil souple). Ce n'est pas encore un changement de nature mais la découverte de nouvelles qualités, en tentant d'épuiser les potentiels « souples » et « rigides » des instruments. Avec le *dripping* et la facture directe sans contact, c'est un autre changement qui s'opère. On peut alors parler d'un changement de nature, car la forme calligraphique *drippée* ne permet plus de remonter jusqu'à la dynamique exacte d'un mouvement manuel imprimé à un outil souple (pinceau), ni aux qualités morphologiques d'un outil rigide (ébauchoir). De plus, les nouveaux types de tension et de densité aléatoires introduits par le *dripping* ne sont pas similaires à ceux de la gestuelle moderne. Ils sont intrinsèques à la coulée de peinture. Ce sont de moindres degrés de tension « naturels », qui proviennent du mode d'apparition de la ligne, au même titre que les pleins et les déliés traditionnels appartiennent par nature au déplacement par translation de la plume large. La facture directe sans contact n'introduit donc pas seulement d'autres degrés dans la calligraphie latine contemporaine (comme le font les nouveaux couplages main/outil) ; elle ne se contente pas non plus de renverser la « norme » en injectant d'autres critères (comme la tension, les taches ou le mouvement malgré la résistance, qui apparaissent dans la gestuelle). Elle induit un changement de *nature* du « tracé » calligraphique, qui ne va pas sans modifier la pensée du rapport entre le geste et la forme, de la pensée même du « calligraphique ».

En décollant la pointe de l'outil de la surface, non seulement la calligraphie latine contemporaine découvre une nouvelle nature pour le tracé calligraphique (inventant d'autres modes de répartition immédiate des contrastes) mais elle rompt aussi avec une des conditions les plus fondamentales de l'écriture occidentale. La calligraphie latine contemporaine ne cesse d'inventer de nouvelles formes alphabétiques, mais avec l'introduction de la facture directe sans contact, elle se distingue définitivement d'une évolution qui en ferait la simple continuité de l'histoire des formes de l'écriture latine. Le *dripping* laisse la main transférer son impulsion au trait, et non seulement la forme de l'outil n'est plus dominante, elle peut même être parfois sans conséquence sur le trait. Si c'est un ébauchoir en bois, il s'agit bien d'un outil aux caractères occidentaux-rigides, mais ces caractères n'ont plus les conséquences qu'avait la largeur du bec de plume déposé sur la surface. Si l'artiste emploie plutôt un pinceau pointu, appartenant à la catégorie des outils souples, la perte du contact avec la surface a pour conséquence de rendre ces dernières inopérantes : sans tirer parti de la flexibilité de l'outil, le pinceau et le morceau de bois deviennent deux outils semblables et presque interchangeables. On peut donc ajouter une nouvelle caractéristique à ce que l'on connaît de l'outil : serait aussi calligraphique tout instrument dont la nature peut être métamorphosée en vue de prendre part au rapport de force du tracé, répartir de manière immédiate un contraste linéaire. La dissociation de l'instrument de la surface arrache le tracé calligraphique à son mode d'apparition occidental. (Il l'arrache aussi à son mode de connexion par raccords invisibles selon la succession des levés/posés de plume, comme nous le détaillerons dans la prochaine partie.) Avec la facture directe sans contact, c'est donc la possibilité d'un tracé où les qualités manuelles et « gestuelles » ne se réalisent plus dans une certaine lutte avec les propriétés de l'outil que la calligraphie latine contemporaine se découvre.

Changer de nature, ce n'est pas simplement changer d'usages. Cela ne revient pas seulement, par exemple, à employer une plume pour tracer le style gestuel le plus rapide et le plus cursif ou à voir comment l'emploi d'un pinceau pointu transforme une Chancelière. Découvrir pour le tracé un devenir-souple, ce n'est pas découvrir et appliquer les méthodes du pinceau aux styles et aux instruments occidentaux. La calligraphie latine contemporaine ne pouvait se découvrir un mode de tracé aux propriétés du tracé souple issu du pinceau seulement en s'appropriant des outils plus flexibles. Parce que l'outil occidental rigide ne constitue pas qu'un agent interchangeable : le tracé de facture directe est un rapport de forces, et aucun élément ne sort indemne ou inchangé d'un tel rapport. L'outil est en partie ce qui a constitué la main, ce qui n'a cessé d'en affecter les mouvements et

les postures au point d'en faire, précisément, « une main calligraphique *latine* ». Edward Johnston conseillait déjà au début du xx<sup>e</sup> siècle : « The penman [...] is advised *to allow the pen to train his hand to make the proper strokes automatically* : then he may begin to master and control the pen, making it conform to his hand [...] » (Johnston 1917, 278-280). Que l'outil mène la main était une étape intermédiaire, qui avait pour but de permettre au scribe moderne de comprendre (d'expérimenter, de comprendre en pratique, matériellement) les liens du mouvement à la forme. Mais même passée l'étape de l'apprentissage ou la période du renouveau calligraphique, la main, le mouvement et l'instrument ne cessent pas de s'influencer mutuellement. L'outil rigide-occidental parvient à proposer des traces qui ne contiennent plus ces caractéristiques de la forme de l'outil appuyé contre la surface et de son déplacement non pas parce qu'il imite l'outil souple – c'est même plutôt tout le contraire – mais parce qu'il trouve à *même les propriétés du tracé et de l'outil occidentaux* comment y parvenir, comment développer un mode de création du trait alternatif. La calligraphie latine contemporaine a pu tenter de renouveler ses modes de création de la forme en cherchant à s'approprier des outils et des méthodes qui la mèneraient à la souplesse du trait gestuel qui laisse transparaître la main (comme peuvent le laisser penser certaines recherches). Mais ce n'est pas dans une telle transposition qu'elle a pu parvenir à un trait qui n'exprimerait plus les qualités de l'outil ; c'est seulement en trouvant les conditions de sa propre expérience d'un tel tracé « souple », c'est-à-dire à partir de ses propres éléments fondamentaux. Si la disparition du contact outil/support équivaut, pour la calligraphie latine, à se découvrir un mode de « tracé » qui n'est plus dominé par l'outil et non seulement à « s'inspirer » ou à apprendre d'autres pratiques et d'autres techniques calligraphiques, c'est parce que la discipline occidentale découvre dans ses paramètres constitutifs et dans leurs propres rapports de force les possibilités d'une telle mutation, et que ces rapports se reformulent à partir de leurs propres conditions.

## ii. Conditions externes et conditions internes

Jusqu'ici, nous avons vu que la disjonction de l'outil et du support avait déjà au moins deux conséquences : la temporalité du tracé n'est pas égale à l'addition de la durée des mouvements de la main, et les caractéristiques du trait ne sont pas principalement données par la morphologie de l'outil (déplacement et/ou réaction à la pression). Dans la partie précédente, nous avons compris non seulement ce qui a pu amener la calligraphie latine moderne à élire la facture directe comme son mode privilégié de tracé (la recherche du juste trait),

mais aussi et surtout en quoi *l'outil à bec large* était finalement l'élément premier dans cette relation entre le geste et la forme, sa condition fondamentale. C'est bien la plume carrée qui fait la différence entre un tracé de facture directe et un tracé de facture crayonnée. Et dans ce rapport entre tracé et trait, c'est bien le transfert des qualités de l'outil par contact avec la surface qui fonde une problématique importante de la période expressive/gestuelle. Si le tracé tel qu'il s'était constitué au moment de la redécouverte de la calligraphie ne suffit plus (puisqu'il injecte toujours dans la forme une modularité immanente à la plume qui rattache cette forme à l'histoire de l'écriture), c'est le rapport « génétique » entre le trait et son mode de production qui constitue la nouvelle problématique. Certes, tout cela était déjà là depuis le début en tant qu'éléments constitutifs de la calligraphie latine contemporaine ; on avait (on a) toujours un rapport génétique entre le trait et son mode de production. Mais il fallait l'inquiétude d'un problème, la force d'une nécessité, pour que ces données propres, jusque-là implicites, se formulent soudain comme une question, deviennent les conditions d'une mutation.

La calligraphie latine contemporaine trouve dans la forme *drippée* un mode de production qui lui fait rencontrer ces caractères du trait qui la travaillent depuis longtemps et qui semblent hanter la pensée occidentale du trait : une souplesse, une gestualité, qui laisseraient transparaître la main à travers le trait ou qui permettraient à l'écriture latine de (re)trouver un « soubassement gestuel » (Billeter 1989, 85). C'est en ce sens que le tracé calligraphique latin se découvre un devenir-souple. On serait une fois encore en droit de demander pourquoi l'emprunt de la technique du *dripping* n'apparaît pas avant le XXI<sup>e</sup> siècle dans les œuvres de calligraphie latine. Cette technique est bien sûr une condition intrinsèque de la mutation de la facture directe sans contact telle que la découvre la discipline. Mais c'est une « condition nécessaire extérieure » qui, si elle « rend possible » la mutation, n'est pas pour autant intrinsèquement constitutive de la calligraphie contemporaine (Deleuze 1983, 289). La technique du *dripping* préexistait à la facture directe sans contact de la calligraphie latine, mais ce n'est pas parce qu'elle existait déjà qu'elle s'introduit telle quelle dans la calligraphie, et ce n'est pas parce qu'elle était déjà *possible* que cela aurait pu se produire à tout moment<sup>42</sup>. Car quand la calligraphie latine contemporaine reprend à son compte l'écoulement du filet de laque acrylique, elle ne fait pas « du *dripping* » mais

---

42 François Raffinot nous donne un exemple concret de ce principe qui anime les conditions d'une mutation, en entretien avec Olivia-Jeanne Cohen : « Le meilleur exemple que je raconte fréquemment, est celui de la machine à écrire. Celle-ci a été inventée très tard par rapport à la technologie qu'elle met en œuvre. Pour cela, il a fallu [remettre] en cause la conception naturelle que nous avons de l'écriture manuelle : une main qui se déplace sur le papier. La machine est trouvée à partir du moment où l'on inverse le phénomène, à partir du moment où l'on contredit le code et où on a l'idée de faire dérouler le papier en face d'une main fixe » (Raffinot et Cohen 2002, 66).

convoque une capacité technique du *dripping* (une relation matérielle pour une répartition immédiate du contraste linéaire), et celle-ci devient une nouvelle possibilité pour la calligraphie. La calligraphie n'avait seulement pas, jusqu'ici, rencontré les conditions nécessaires de cette mutation. Il fallait aussi des conditions préalables, cette fois internes à la discipline, comme celles que l'on sent déjà arriver dans les changements d'usage de l'outil qui se produisent avec les recherches modernes de la « calligraphie gestuelle » : si d'une part l'outil n'est plus tenu de représenter un ou des styles précis et si, d'autre part, il est évalué en lui-même pour les qualités formelles et matérielles qu'il peut donner au trait, alors l'outil calligraphique commence à apercevoir les conditions de possibilité d'une alternative à la *friction* de la facture directe en contact. La séparation du bec de l'outil et de la surface du support se profile déjà comme une des possibilités de la séquence historique suivante. (Un outil détourné comme la pipette de laboratoire nous le montre déjà, qui n'a pas besoin de la friction pour faire s'écouler l'encre mais donne souvent néanmoins lieu à un emploi mixte entre friction et pression sur le réservoir.) Comme nous le disions plus tôt, l'usage du *dripping* ne constitue peut-être pas plus un « emprunt », pour la technique calligraphique, que la redécouverte de la plume large ou l'usage du calame et du pinceau. Tous modifient la main calligraphique en l'amenant à élargir ses modes d'action. De la même manière que le début de la néo-calligraphie a pu constituer une première (ré)adaptation de la main (à des gestes normés par les morphologies et les *ductus* historiques), le *dripping* demande un degré similaire d'adaptation, mais cette fois à d'autres paramètres matériels (la modulation force contre force et le modelage de la continuité). La calligraphie latine contemporaine irait donc, aujourd'hui comme il y a un siècle, puiser dans différents modes d'apparition directe du contraste linéaire. L'adaptabilité de la main calligraphique appartient à l'histoire de la calligraphie latine comme une de ses puissances. Quant au calligraphe contemporain, sa particularité serait donc de convoquer des rapports matériels effectifs, en retournant les puiser tant dans des strates plus souterraines de sa discipline ou de l'écriture manuelle que dans des mises en œuvres plus récentes appartenant à d'autres arts.

En observant comment le rapport au tracé s'est développé entre le moment du renouveau calligraphique en Occident et le moment correspondant à notre premier point singulier (la dissociation outil/surface du *dripping*), nous parvenons donc également à comprendre pourquoi le changement de nature que constitue la facture directe sans contact ne pouvait apparaître plus tôt. Nous savons déjà comment le mode même du tracé, ce qui fonde durant une première « situation calligraphique » la possibilité d'apparition d'une forme, peut en arriver à être remis en question. Les tracés n'ont plus besoin d'être légitimés par la vérité historique du style ou la justesse formelle de la méthode. Car les formes alphabétiques typographiques ou calligraphiques sont (ré)installées dans un cadre déterminé

par l'outil et le geste manuel qui les produisent. La méthode historique du tracé syncopé, associée aux styles canoniques, est désormais une possibilité parmi d'autres conjonctions. Mais cette conjonction ne suffit plus, désormais, à réinventer de nouvelles formes visibles de la lettre manuscrite. Car elle ne cesse de ramener les couplages entre les outils traditionnels et les formes historiques à l'histoire passée de l'écriture, et la forme graphique à un lien génétique avec la morphologie de son outil, c'est-à-dire aussi à la problématique de la séquence du renouveau. La nécessité n'est plus (encore moins qu'au début du xx<sup>e</sup> siècle) de reproduire manuellement des textes qui égaleraient ceux des scribes médiévaux<sup>43</sup>. La raison de ce changement de nécessité, pour l'exprimer dans les termes de Hans Belting, est qu'en répondant à la problématique du trait juste, en faisant l'expérience du « pourquoi ne pas tracer directement à la main ? », la calligraphie latine en est finalement arrivée à rencontrer l'émergence d'une nouvelle question. « [L]es solutions pos[ent] à leur tour de nouveaux problèmes et rend[ent] ainsi caducs les anciens » (Belting [1989] 2008, 173). La calligraphie latine s'est réapproprié le tracé traditionnel et ses éléments caractéristiques : la plume carrée et pointue, les morphologies historiques et leurs *ductus*. Ces éléments commencent ensuite à faire l'objet d'agencements particuliers qui ne se limitent plus aux combinaisons héritées de l'histoire de l'écriture latine. Avant qu'ils ne se combinent différemment, il a fallu que la forme, l'outil et le trait acquièrent un premier degré d'autonomie ; que chacun (pas nécessairement simultanément ou au même degré) en arrive à se détacher comme induisant en lui-même une relation matérielle productive de sens et de sensibilité pour l'œuvre de calligraphie. La déhiérarchisation était nécessaire pour qu'ensuite ait lieu la dissociation de l'outil et de la surface qui finissait de rompre la chaîne du tracé (main-outil et contact-forme). Il fallait une disjonction, que la chaîne du tracé se déboîte, pour rendre possible d'autres conjonctions. Avant d'en arriver à la facture directe *sans* contact, il fallait que la calligraphie latine contemporaine tente d'épuiser en les explorant les caractères de ses outils, de ses gestes, et de leurs associations. Autant d'événements qui auront changé l'organisation du rapport entre le tracé et le trait, entre le geste et la forme : découvrir en pratique, à travers les rapports de force matériels, ce qu'implique vraiment une inscription à l'aide d'un outil de type occidental-rigide, ce qu'implique pour l'occident un outil souple, les différences de friction entre des formes d'outils, la résistance de leurs matériaux, la viscosité des mediums et la texture, l'épaisseur et le degré d'absorption de la surface. Une éclaboussure de *cola-pen* ou de tire-ligne devient expressive lorsqu'elle cesse de manifester l'erreur de direction, de dosage de vitesse, ou de choix de support, pour se mettre à

43 Le projet colossal *The St John's Bible* dirigé par Donald Jackson n'est pas comparable, car malgré les modalités de réalisation qui ont exigé de la part des artistes de travailler durant plusieurs années à la manière d'un « scriptorium moderne », il s'agit d'une interprétation et d'une création tout à fait contemporaines.



signifier à la fois une qualité de vibration (du matériau-outil), de projection (du matériau-medium), de vitesse (de la main), de friction (du métal contre le grain de la surface). Ce potentiel, la discipline ne le découvre qu'au terme d'une série de couplages visant, comme nous l'avons analysé, à explorer tout ce qu'implique le fait de faire apparaître une forme selon les conjonctions du tracé de facture directe en contact. Il fallait la recherche des implications de l'outil rigide pour en arriver à la facture directe sans contact et à un devenir-souple du tracé occidental.

Quand Gottfried Pott explique comment il en est venu à travailler avec ces mêmes plumes de lettrage du début du siècle, délaissées par les calligraphes à cause de leur manque de versatilité, ce n'est pas d'autre chose dont il nous parle :

I had been looking for an appropriate tool for a particular purpose. This tool was to have the capacity to be used in all directions and to produce a fine alternating stroke. Such a tool exists already, of course; I am referring to the pointed brush. I did not, however, want the flexibility of the brush but was looking for a way to coax a nearly unrestricted freedom of mobility out of an essentially rigid pen. After trying various tools, I returned to the round nib again. Using wet sandpaper, I began to carefully file down the round tip right at the start of the slit. [...] I turned the pen upside down and began writing with it » (Pott 1999).

La première séquence de la calligraphie moderne, tout comme la suivante, a travaillé à découvrir des rencontres possibles entre la main, l'outil et le support, à renouveler les rapports entre le tracé et le trait en changeant d'usages ou de modalités. Mais les changements de nature tels que celui introduit par le *dripping* n'ont pu se produire que dans la mesure où le tracé rigide-occidental est lui-même devenu la source d'une nouvelle problématique.

Passer par l'étude de la calligraphie expressive nous permet ainsi de comprendre que l'identification d'un point singulier et l'analyse des bouleversements qu'il engendre constituent la première partie de notre travail de recherche. Ils nous permettent ensuite d'identifier la question qui conduit toute une séquence historique, et de remonter jusqu'aux conditions de la mutation. Si la discipline calligraphique ne pouvait plus continuer à reproduire les formes historiques avec les outils et les procédés historiques correspondants, ce n'était pas parce que d'autres techniques pouvaient le faire aussi bien et plus rapidement, mais parce que cela ne répondait plus à aucune nécessité, cela ne faisait plus sens, dans la nouvelle situation. Pour la mutation du *dripping*, de la même manière, il ne suffisait pas que la question précédente (« pourquoi tracer à la main ? », « pourquoi inventer des formes en

répartissant immédiatement le contraste linéaire ? ») laisse la place à une nouvelle problématique. Il fallait encore une fois qu'à même les réponses de la situation précédente émerge un nouveau problème, issu des opérations matérielles ou techniques du tracé. Un problème « interne » à la calligraphie latine contemporaine, c'est-à-dire qui ne peut faire surface qu'à *même les opérations qu'elle réalise chaque fois qu'elle trace une forme*. La question conceptuelle, ou le problème, qui a mené toute la première « séquence historique » de la calligraphie latine contemporaine était « pourquoi ne pas tracer *directement* à la main ? ». Ce n'est peut-être plus, dès les années trente, la question matérielle qui sous-tend les recherches de la calligraphie latine, mais les conditions d'apparition de la facture directe sans contact du *dripping* sont à chercher dans l'apparition d'une autre problématique, qui leur est propre. Il ne suffisait pas que se dégage le besoin d'une nouvelle nécessité pour que la calligraphie latine contemporaine puisse réinventer des modes de tracé, inventer pour elle-même de nouveaux moyens de produire du graphisme linéaire, trouver comment continuer à « tracer » alors même que le tracé syncopé et la facture directe ne suffisaient plus à répondre aux problématiques qui apparaissaient. Encore fallait-il que le mode de tracé qui jusque-là était considéré comme le propre de la calligraphie latine se soit lui-même imposé comme une problématique. Pour que l'élaboration du trait calligraphique devienne une question, il fallait que la discipline ait tiré toutes les conséquences de ce qu'implique vraiment le mode de tracé de facture directe avec contact de l'outil : ce qu'il présuppose pour la calligraphie, à quelles logiques et à quels rapports de force il est lié. Comprendre et mesurer que ce n'est pas tant la main et le mouvement qui mènent la « calligraphie gestuelle », car ce que l'on a pu penser comme une reprise des droits de la main sur ceux de l'outil travaillait en fait à tirer toutes les conséquences de la logique du tracé occidental issu de l'outil rigide. Comprendre que la rencontre contre-nature de l'outil occidental rigide et du geste asiatique souple n'est possible, pour la calligraphie latine contemporaine, qu'au prix d'une rupture des conditions du tracé de facture directe en contact. Pour l'instrument du *dripping* plongé dans la laque, c'est le fait de s'éloigner de la surface qui permet à la fois aux mouvements du bras, à la vitesse d'écoulement et à la viscosité de la matière de se combiner autour de l'outil et de rendre ses propriétés physiques inopérantes, de le rendre interchangeable. Pour la répartition directe des contrastes qui génère la forme linéaire, c'est le fait d'être produite par la rencontre entre la matière et le support plutôt que par l'écartement du bec de la plume pointue qui indique à l'encre les limites entre lesquelles se déposer. Rendre inopérants ou indiscernables les caractères de l'outil est une réponse de la calligraphie latine contemporaine à la question de la possibilité d'une dynamique du trait qui ne soit pas essentiellement donnée par les qualités de l'outil. C'est une réponse, mais elle n'est ni unique ni exclusive. D'autres existent peut-être ou apparaîtront encore.

Ce n'est pas qu'il était jusque-là impossible, pour la calligraphie latine, de réaliser ou même d'imaginer d'autres qualités de trait et d'autres modes d'obtention de ces qualités que ceux, préexistants, de l'histoire de l'écriture. Mais ces conjonctions étaient extérieures aux conditions qui délimitaient alors le champ de la calligraphie latine contemporaine. Les conditions de cet art étaient alors données par la nécessité de se réapproprier un savoir-faire et une connaissance pratique, et les conditions de la reproduction de texte étaient établies par la nécessité de se doter à nouveau de formes alphabétiques conformes à des usages et connectées à une histoire. « Chaque époque dit tout ce qu'elle peut dire en fonction de ses conditions d'énoncé » (Deleuze 2004, 61). Pour la calligraphie contemporaine, cela signifie que le potentiel expressif des moindres degrés de tension du « trait mou » au pinceau, des éclaboussures de la vibration de l'outil, du filet de laque du *dripping*, ou ceux de la ligne nerveuse plutôt qu'enlevée et assurée de Cy Twombly, ne se contentaient pas d'exister et d'attendre que les calligraphes se décident enfin à les découvrir.

## DEUXIÈME PARTIE

S'INVENTER UN « MODE IMAGE »

*Ce qui sépare le mot de la figure,  
ce sont des expériences du temps antinomiques<sup>1</sup>*

## I. Logique des formes calligraphiées

### 1. La ligne connectée

#### i. Une seconde problématique

Le « plan-séquence calligraphique », seconde singularité qui se distingue dans l'usage récent du *dripping* par les calligraphes occidentaux, nous a donc pour l'instant permis d'identifier une deuxième problématique touchant la relation entre le geste et la forme. Elle concerne cette fois non plus le mode d'apparition de la forme mais la logique de la relation qui sous-tend le tracé. Que nous apprend-elle, cette deuxième problématique ? Elle nous apprend que le travail de la calligraphie latine contemporaine ne consiste pas seulement à construire une continuité graphique à partir de fragments alphabétiques, de traits, mais qu'elle s'attache aussi à modeler un flux. L'analyse des *drippings* réalisée précédemment nous permet d'avancer qu'il se dégage des œuvres calligraphiques contemporaines la recherche d'une mise en forme du visible de la lettre selon des caractères modelables, plastiques. Dans le cas du *dripping*, cette recherche passe par la qualité particulière de la matière employée : une viscosité qui autorise une continuité linéaire, et qui, de ce fait, transforme le rapport étendre/recueillir de l'inscription en un nouveau rapport entre l'écoulement du médium et la prise de forme rendue possible par le support. Tous deux, matière et support, doivent donc changer de mise en œuvre, faire passer en avant plan d'autres qualités qu'auparavant, pour que ce rapport soit possible.

---

<sup>1</sup> Anne-Marie Christin (1995, 45).

Qu'est-ce qui se déplace, à l'intérieur de cette transformation de la discipline dans son ensemble que nous cherchons pour l'instant à saisir à l'aide du *dripping* ? Ce qui semble en tout cas se dégager est cette impression que la ligne *drippée* permet à la calligraphie latine d'atteindre une sorte de « cursivité essentielle », qu'elle lui fait questionner ce que serait une ligne scripturale qui posséderait en elle-même son propre potentiel cursif. Ce qui se déplace, alors, c'est la notion d'intervalle, et avec elle la notion d'élément alphabétique. Comme nous l'avons dit plus haut, le *dripping* ne se contente pas de créer des liaisons entre les lettres, d'enchaîner les formes de manière continue là où les tracés cursifs travaillaient à lier deux ou plusieurs éléments. Le tracé *drippé* fait disparaître la notion d'entre deux lettres ; les liaisons deviennent des éléments graphiques mis en forme au même titre que les lettres, tous proviennent de la même matière continue et participent du même modelage.

## ii. La lettre n'est pas l'unité (calligraphie moderne)

Il serait pourtant faux d'en conclure que le *dripping* est le premier à permettre à la calligraphie latine contemporaine de renouveler l'unité alphabétique de la lettre. Avant les découvertes de la paléographie moderne<sup>2</sup>, au milieu du xx<sup>e</sup> siècle, le découpage de la lettre écrite était calqué sur l'unité alphabétique. C'est-à-dire qu'il était difficile de penser les lettres écrites autrement que comme l'addition successive d'éléments alphabétiques distincts et éventuellement reliés entre eux par d'autres éléments de liaison. La transformation essentielle initiée à partir de 1939 par les travaux de Jean Mallon, Robert Marichal et Charles Perrat consiste à penser l'écriture dans un contexte plus large que l'identification des unités alphabétiques observées, pour envisager les éléments matériels permettant la naissance de la forme écrite. Cette révolution dans la manière d'envisager la lettre écrite devait passer, d'abord, par l'intégration (la légitimation) des rôles de l'outil, du support et de la posture du scripteur dans l'étude de la forme écrite, et même par l'attestation de leur importance première. Dès lors, l'écriture manuelle est forcément pensée comme une dynamique motrice plutôt que comme une forme stabilisée. De plus, comme nous l'annoncions, c'est l'unité alphabétique qui constituait la lettre qui se trouve alors entièrement remise en question. La lettre tracée cesse d'être l'équivalent graphique de l'élément indivisible qu'elle représente dans la langue pour être pensée comme un ensemble de traits agencé selon

<sup>2</sup> Dont les auteurs ont souvent été rassemblés par le passé sous le titre de « Nouvelle école française », mais le terme n'est plus employé.

un *ductus*, ce *ductus* impliquant lui-même la position du scripteur et l'angle de son outil<sup>3</sup>. L'originalité de la nouvelle proposition vient du fait que ce sont les conditions des changements de style qui sont étudiées, c'est-à-dire le tracé, l'angle d'écriture, l'outil et sa position, l'enchaînement et la construction de l'inscription dans le temps et dans l'espace (le *ductus*). En choisissant de s'intéresser au scripteur, autant et sinon plus qu'à la forme des lettres (Marichal 2005, 651), la paléographie moderne en est arrivée à penser le mouvement. En effet, à travers le *ductus*, c'est le mouvement de la main et de l'outil qui déterminent les qualités de la lettre ; non plus seulement sa forme finale, mais les différents mouvements qui permettent de l'obtenir.

Pour la calligraphie latine moderne, en revanche, on peut dire que la lettre n'a jamais constitué une unité minimale. C'est d'abord pour des raisons matérielles que la lettre n'est pas une unité pour la calligraphie latine. La réappropriation de la facture directe avec contact de l'outil sur la surface a immédiatement obligé les calligraphes à envisager la lettre comme la composition d'un certain nombre de traits, et comme la composition de ces traits sur un support. Une lettre n'est donc jamais pensée comme un élément ou un bloc indivisible. Il s'agit d'abord pour le calligraphe de produire une lettre avant de s'employer à l'agencer avec d'autres pour constituer un texte. Et ce trait lui-même est déjà une composition réduite (Burgert 1996, 12, Burgert 2002) : il ne se substitue pas en tant qu'élément à l'unité alphabétique. Ne serait-ce que par nécessité, le calligraphe l'aborde du point de vue du visible avant de l'appréhender comme un signe combinatoire de la langue. Ainsi, si on peut dire que l'alphabet et ses signes sont le matériau graphique de la calligraphie latine contemporaine, il faut préciser comment ce matériau est pensé, dans le régime du visible qui le distingue de celui de la parole. L'alphabet, c'est-à-dire le répertoire de toutes les formes de l'alphabet latin ayant existé depuis son « invention ». Ses signes, c'est-à-dire non seulement les lettres mais les signes dérivés (ligatures, monogrammes), les signes diacritiques, les signes de ponctuation, les chiffres, les abréviations. Le matériau de base, c'est-à-dire qu'à partir de ces signes de l'alphabet latin et en les combinant, la calligraphie produit des formes. Le travail et la manière d'utiliser les signes de l'écriture latine sont variés : reproduction, invention, évolution, réinvention, adaptation, déformation, fragmentation, analyse, application, etc. Le tracé de lettre calligraphique est spécifique (et ce, même quand le *ductus* de celle-ci ressemble à l'écriture manuscrite). La lettre n'est pas la plus grande unité (même quand elle est isolée, elle est toujours en rapport avec une mise en « page », avec un support),

---

3 « Bien que, dès 1877, Wattenbach ait porté son attention non plus sur la forme mais sur le *ductus*, ce n'est qu'assez récemment qu'on a commencé à s'intéresser au scripteur autant ou plus qu'à l'écriture » (Marichal 2005, 650-651). Marichal fait remonter cette posture d'analyse moderne aux travaux de Steinacker, en 1924.

elle n'est pas non plus l'unité minimale. Les études paléographiques modernes ont permis de conformer la manière d'analyser le texte manuscrit à la logique du tracé en acte, qui existait déjà pour le calligraphe. « L'unité élémentaire » de l'écriture, le trait, n'est pas celle de la lecture. Pour la calligraphie latine moderne, on peut avancer que l'unité graphique n'a jamais été ramenée à l'élément alphabétique : la réappropriation de la technique du tracé direct fractionné a immédiatement placé la lettre calligraphique dans une logique de l'agencement de fragments graphiques où le trait prévaut sur la lettre. Ce que la paléographie a appris à force d'études, le calligraphe moderne avait peut-être l'avantage de le connaître de manière intuitive, de par les aspects matériels de sa pratique. Dans *Writing & Illuminating & Lettering* (Johnston 1917), Edward Johnston parle de « construction » de la lettre (puisque le terme *ductus* n'existe pas encore). Il décrit sommairement le mode de tracé syncopé (on commence toujours par le trait descendant, etc.), et les modèles d'alphabets présentés dans l'ouvrage comportent quelques lettres « démontées » et accompagnées de chiffres pour l'ordre des traits. Plus rarement, ils sont accompagnés de flèches pour les directions. Les pratiques de la paléographie et de la calligraphie se sont depuis croisées et s'entendent désormais sur la manière de concevoir le visible du signe graphique : il ne faut pas « surestimer l'importance de la lettre-graphème comme élément de base au détriment du trait » (M. H. Smith 2003, 7).

L'évocation de la gestuelle contemporaine nous a montré comment le matériau que manipule la calligraphie latine a évolué depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les formes que la calligraphie contemporaine manipule ne sont pas un ensemble clos (catalogue de styles prédéterminés) ou préformé (répertoire de traits à connaître puis à composer). Certes, l'apprentissage de la calligraphie passe par la connaissance et la pratique d'un grand nombre de styles et de techniques historiques, mais la « déhiérarchisation » moderne du rapport entre formes, gestes et outils a changé le statut des formes canoniques de l'histoire de l'alphabet latin. La calligraphie analyse l'anatomie de la lettre en la décomposant (virtuellement, ou réellement quand le tracé est fractionné). De plus (et nous l'avons évoqué également dans la partie sur la gestuelle), l'apprentissage calligraphique n'a pas pour seul but de connaître les formes historiques mais consiste tout autant à explorer le potentiel des gestes et des outils pour en connaître le potentiel, ainsi qu'à aiguïser l'œil à la perception de la composition graphique. La connaissance des formes calligraphiques se transforme et se renouvelle sans cesse. La calligraphie latine emploie l'alphabet latin, mais elle l'utilise principalement comme ensemble graphique qui ne s'articule pas en système comme elles le font dans la notation des sons de la langue. Toutefois, nous allons voir progressivement dans cette



partie que la pensée de la lettre calligraphiée en micro-éléments graphiques en est venue à constituer une autre sorte de « système », organico-graphique plutôt que structurel et abstrait, face auquel la calligraphie latine contemporaine manifeste la nécessité d'une rupture.

### iii. L'invention de l'écriture liée – la connexion ajustée

Si la lettre n'était déjà pas ou plus envisagée comme l'unité minimale de la calligraphie latine, différente de « l'unité signifiante » qu'elle doit être dans la situation langagière, quel déplacement fondamental la continuité essentielle du *dripping* amène-t-elle ? Pour répondre à cette question, il nous faut revenir sur la relation qui lie la calligraphie moderne aux modes de connexion du trait : le fractionné, le cursif et le lié.

Afin de comprendre comment la calligraphie latine contemporaine peut en arriver à réinventer la relation qui produit une ligne graphique, il nous faut procéder comme nous l'avons fait plus tôt pour la facture directe de contact et commencer par comprendre comment la discipline en est arrivée à se donner le tracé fractionné comme premier (et jusqu'à récemment unique) mode de production de la forme. Nous connaissons déjà la première partie de la réponse à cette question, grâce à l'étude des conditions dans lesquelles a émergé la néo-calligraphie latine.

Le tracé fractionné historique est le mode technique de création de la lettre calligraphique ; il participe de la justesse formelle au même titre que la redécouverte de l'outil à bec large. La recherche de formes d'enchaînement pour rassembler les éléments graphiques en séquences continues de différentes longueurs, on la retrouve d'abord dans l'histoire de l'écriture latine, avec l'invention de l'écriture liée. L'arrivée du *dripping* dans la calligraphie contemporaine n'est toutefois pas équivalent à l'invention du tracé lié : ce sont deux situations d'écriture différentes, aux conditions distinctes. Le *dripping* fait passer le mode de production de la continuité linéaire d'une addition de fragments connectés (tracé fractionné) au modelage d'une matière continue en mouvement à l'aide d'impulsions de la main et du poignet. Le rapport de force du tracé fractionné, qui dépend toujours de la facture directe, et donc de la friction entre l'outil et la surface, devient dans le *dripping* le rapport entre les forces (vitesse, direction, impulsion) que la main calligraphique oppose aux forces de la gravité du filet (vitesse, chute, viscosité, élasticité).

L'évolution de ce mode de tracé fractionné vers le lié, les études paléographiques nous en expliquent les étapes, les conditions et les conséquences. Du I<sup>e</sup> siècle ap.J.-C. jusqu'au IX<sup>e</sup> siècle au moins, les ligatures se font dans la prolongation du mouvement de la finale d'une lettre. Elles sont donc subordonnées à la manière dont le scribe trace les lettres. Les traits étant réalisés essentiellement de haut en bas, les ligatures sont en majorité réalisées selon le même mouvement descendant, de la fin de la lettre vers le début de la lettre suivante (De Robertis 2007). Ce type de liaison entre deux lettres est appelé « ligature de tête en pied », tandis que la liaison à l'intérieur même d'une lettre se dit « ligature de séquence » (Poulle 2007, 310). Des manières graphiques de résoudre les problèmes d'enchaînement entre deux lettres sont donc mises au point, mais le répertoire de traits reste longtemps limité en termes de directions, « la plume devant être toujours tirée (vers le bas et vers la droite) plutôt que poussée » (Poulle 2007, 194). Ce premier type de continuité par petits traits intermédiaires tracés de haut en bas et de gauche à droite va se systématiser au point de modifier la forme de certaines lettres afin qu'elles puissent être reliées de cette manière. Par conséquent, la ligature n'est pas, à ce moment de l'histoire de l'écriture, la recherche de différentes formes de liaison permettant de mener d'une direction à une autre, mais au contraire l'application d'un système de connexion qui force les lettres à changer de morphologie (De Robertis 2007).

Ensuite seulement apparaît le début d'une cursivité, motivée par la recherche de rapidité dans le tracé et d'économie de repositionnements constants de la plume. Ce qui se produit alors – et qui permet de parler d'un passage de l'application de la ligature vers une cursivité – est la poursuite du trait de ligature dans le début de la lettre qu'il amorce. Dans un premier temps, cette logique cursive ne se poursuit pas à même l'ensemble de la lettre, mais s'applique uniquement à son début, ne permettant pas encore de parler ligature de séquence : « Les solutions de continuité à l'intérieur des lettres consécutives » aux ligatures sont ignorées (Poulle 2007, 191). Par conséquent, une nouvelle liaison s'opère au détriment d'une autre car l'articulation nouvelle (fin de lettre-trait intermédiaire-début de lettre) se met à constituer une nouvelle unité et vient sectionner la lettre elle-même en son milieu, à l'endroit où se trouve un raccord. Autrement dit, le système de petites unités continues séparées s'est seulement déplacé de la lettre à la « double demi-lettre ». C'est pourquoi les paléographes concluent que les ligatures de tête en pied « émiettent l'écriture » en laissant apparaître, plus que les lettres, une suite de traits obliques isomorphes (Poulle 1977, 142). Dans l'évolution de l'enchaînement manuscrit, il existe donc des moments où la cursivité va en fait à l'encontre d'une écriture liée. La moitié finale d'une lettre et la moitié initiale de la suivante sont tracées dans le même geste : c'est ainsi que pour certaines cursives, l'unité graphique qui prévalait jusque-là se déplace, elle est fragmentée et remontée.

Plus tard encore, dans une seconde étape, apparaît la liaison au sein de la lettre. Pour cela, il faut que soit redécouverte une autre solution de continuité : la ligature par trait ascendant. Ce trait montant forme une boucle en venant rejoindre le trait descendant. C'est à partir de ce moment que les hastes bouclées se généralisent. De telles connexions offrent, pour de nombreuses combinaisons de lettres, des solutions de continuité plus directes et plus « logiques » pour le mouvement du tracé. Les boucles s'imposent alors dans une nouvelle morphologie de l'alphabet et se stabilisent peu à peu. On ne peut toutefois pas parler de généralisation des formes bouclées avant le XIII<sup>e</sup> siècle, étape à laquelle la morphologie des lettres se trouve définitivement modifiée (M. H. Smith 2003, 7). Les différences morphologiques se précisent, particulièrement entre les lettres de forme similaire qui tendaient trop souvent à se confondre (*a, c, e, o, r, t*) (Smith 2003). À nouveau, ce sont les ligatures qui modifient la forme des lettres et non l'inverse, mais cette fois les lettres sont formées selon la « logique » du mouvement de tracé qui est le plus direct à la fois pour le *ductus* de la lettre et pour celui de la ligature. C'est donc à deux reprises les ligatures qui métamorphosent la forme de l'alphabet, mais dans le second cas, c'est une « logique de la cursivité » qui se met en place, appartenant au mouvement de la main. On peut alors enfin parler de « ligatures de séquence » : la lettre est composée en un seul trait, le trait est réalisé en un seul déplacement de l'outil. Quelques formes restent fractionnées (comme par exemple le *e* minuscule), mais les « ligatures de séquence » instaurent une écriture véritablement liée. Ce nouveau type de ligature qui s'amorce au XIII<sup>e</sup> siècle est le premier modèle alternatif à la ligature de tête en pied depuis le I<sup>e</sup> siècle. Cela signifie que le geste graphique ne connaît pas de modifications drastiques pendant plus d'un millénaire (Pouille 1977, 141). Mais une fois que l'enchaînement continu s'est stabilisé et a donné naissance à un nouvel alphabet morphologique, ce dernier « libèr[e] le dynamisme de l'écriture liée » (Pouille 1977, 143). À partir de là, l'écriture cursive gagne en rapidité et s'étend à de plus grandes séquences de lettres. Les cursives très rapides des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles enchaînent les mots, voire des lignes complètes, comme l'écriture manuscrite peut le faire aujourd'hui (Pouille 1977, 141). On remarque que ce n'est pas la copie exacte des formes de lettres qui prévaut, mais le geste qui sert à enchaîner les formes : au XIV<sup>e</sup> siècle les boucles des hastes sont ainsi réduites jusqu'à devenir un simple « aller-retour rectiligne » (M. H. Smith 2003, 7) (par ex. les hastes dans les gothiques cursives).

La mise en place de l'écriture liée ne fait pas disparaître les formes fractionnées, et la coexistence de ces deux modes de continuité nous offre un exemple intéressant de la manière dont le geste de l'écriture et la morphologie de la lettre s'affectent mutuellement. Il semble qu'entre ces deux aspects se tisse une série de reprises et de transformations qui mène chacun à se réinventer à partir de l'autre. Les exemples donnés par Emmanuel Poulle (Poulle 2007, 194) montrent comment un trait (un fragment de tracé) peut circuler entre plusieurs types d'écriture et s'y métamorphoser. Chaque nouvelle écriture semble toujours se baser sur un modèle morphologique préexistant avant d'évoluer vers ses propres « logiques ». Dans son exemple, le paléographe mentionne que l'écriture de chancellerie à main posée, au XIII<sup>e</sup> siècle, se calque sur les formes des cursives qui la précèdent – ce qui peut paraître illogique ou artificiel, tant les gestes et les vitesses des deux modes d'écriture sont distincts, et orientent l'écriture vers des formes différentes. Il le démontre à l'aide de la lettre *l*. Le *l* cursif de l'exemple comporte un filet tracé de bas en haut avant la haste, justifié par le fait que la lettre précédente se poursuit dans un geste ascendant qui amorce le fût du *l*. (C'est ce trait qui donnera forme à la boucle du *l*, quand l'écriture Mixte fermera la haste en un seul trait bouclé successivement ascendant puis descendant.) L'écriture de chancellerie à main posée – donc au tracé syncopé – reprend ce même trait de liaison, mais la propre cadence de l'enchaînement scriptural à main posée le transforme en un ornement de la haste. Il perdure ainsi dans la forme fractionnée alors qu'il n'est nullement justifié par le *ductus* ou nécessaire à l'identification de la lettre. C'est particulièrement frappant lorsque l'on observe les séquences calligraphiées qui illustrent le propos des paléographes quant il s'agit d'expliquer le passage d'une forme fractionnée à une forme cursive tracée d'un seul trait (par ex. Poulle 2007, 199) : les solutions de continuité mises au point pour produire la lettre en un seul geste sont calquées sur la forme fractionnée initiale. Il semble n'être jamais question, dans un premier temps, de chercher à simplifier ces morphologies (ce qui donne des formes cursives complexes et parfois assez éloignées de la morphologie initiale). Le passage à l'écriture liée ne s'accompagne donc pas, dans un premier (long) temps, de simplification des *ductus*. On trouve donc dans l'histoire de l'écriture des exemples de couplages entre un élément formel et un mode de tracé jusque-là étrangers l'un à l'autre. Ce sont ces séries de décalages, jouant en alternance des usages, des modes de tracé et des formes, qui sont responsables des évolutions de la morphologie des lettres latines vers des formes liées. Une histoire de reprises et de conversions successives plutôt que la poursuite linéairement orientée d'une adéquation efficace entre le style, le mode de tracé et la vitesse.

Dans l'histoire de l'écriture, il semble que le *ductus* soit assujéti dans un premier temps à la technique précédente. Les *ductus* des tracés au calame ou à la plume contiennent majoritairement des traits de haut en bas, et ce sans remise en question majeure jusqu'au début du XIV<sup>e</sup> siècle. Une hypothèse, émise par Marc Smith et citée par Emmanuel Poulle (Smith 2003b ; Poulle 2007, 194 note 9), propose que les directions de la plume reprendraient directement les tracés au stylet sur tablette de cire, technique employée jusque-là qui ne connaît que des directions descendantes. Ce n'est donc pas principalement une insuffisance d'ordre technique (contrairement à l'idée souvent véhiculée) qui empêche ou retarde les modifications dans le tracé. Plus tard, lorsque les ligatures externes (de tête en pied) se développent, on trouve des exemples de traits cursifs qui se poursuivent dans la lettre, démontrant l'existence de solutions de continuité interne (comme l'analyse Teresa de Robertis (2007)). Mais malgré cela, ce sont les ligatures externes qui s'imposent comme une mécanique manuscrite. La technique en elle-même limite bien moins qu'on ne le pense les possibilités de direction et d'enchaînement (De Robertis 2007, 34, 40), qui sont beaucoup plus le fait d'habitudes, d'« une certaine organisation de l'écriture » qui régit les possibilités de changements de direction, les inventions de continuité, et en définit les limites (De Robertis 2007).

De ce passage par la paléographie, nous pouvons extraire deux notions importantes pour l'étude de nos objets contemporains. Tout d'abord, les changements de styles de l'histoire de l'écriture procèdent par suites d'appropriations et de déplacements – un mode de tracé, un *ductus* ou une vitesse se greffent sur une morphologie préexistante ; ce *ductus*, cette vitesse et ce tracé fractionné ou cursif font tendre la forme initiale vers d'autres tendances morphologiques à leur tour rejouées autrement. L'analyse des évolutions de certaines formes montre bien que les causes sont autres et variables, se modifiant de proche en proche, par l'intervention de diverses nécessités conduisant tantôt à une reprise telle quelle, tantôt à une dérivation. Ainsi, les relations de causalité d'une forme de l'alphabet latin à l'autre n'ont pas à voir avec la recherche d'une progression vers une forme finale qui serait plus aboutie. Deuxièmement, *ductus* et morphologie alphabétique ne sont pas des combinaisons « pré-couplées », qui vont de soi, là où on pourrait penser au contraire qu'un mode

de tracé induit immédiatement un style, ou qu'un style appelle son mode calligraphique. Ce type de loi appartient au renouveau moderne de la calligraphie latine, parce qu'elle s'est construite à partir des formes canoniques de l'alphabet écrit, et que celles-ci ont nécessité l'établissement de modèles et de normes.

La calligraphie latine contemporaine rejoue ces deux tendances de l'histoire de l'invention de la continuité scripturale. Elle part de formes connues et tente de les reproduire selon d'autres *ductus* et d'autres connexions. Toutefois, ce modèle de développement par reprises successives a changé et n'est plus le modèle de développement des formes de la calligraphie latine contemporaine. Il ne se joue plus entre quelques termes qui se reprennent en alternance, et concerne simultanément une pluralité de styles. Il s'agit plutôt de multiples croisements où les parentés se disséminent, plutôt que de se lier deux à deux. Car la calligraphie latine contemporaine, comme nous l'avons vu, a défait les couplages normés des styles canoniques pour permettre à leurs parties de se nouer autrement afin de faire émerger des formes visibles nouvelles. C'est par exemple ce que réalise la calligraphie « gestuelle » (selon des nécessités bien différentes de celles qui ont guidé la mise au point de la cursivité), quand elle fait se rencontrer des formes et des outils, des vitesses et des supports qui ne sont pas, initialement, « nés ensemble », produits conjointement. Dans l'évolution vers l'écriture liée, par succession de reprises et de bifurcations, les métamorphoses de la forme et l'invention des raccords ne se font pas simultanément, chacune se réinvente à partir de l'autre. À la période contemporaine, dans les rencontres d'outils, de formes et de raccords, tous les éléments qui se croisent peuvent se modifier en même temps.

#### iv. Les « ligatures » du *dripping*

Dans l'histoire du passage de l'écriture cursive à l'écriture liée, les paléographes recensent trois modes possibles de ligature séquentielle [fig. 16] Tous consistent en une réduction du nombre de séquences (du nombre de traits composant la lettre). Il y a les « courbes enveloppantes », ou « bouclément » : le premier trait se termine en faisant une boucle qui rejoint le début du second trait (c'est le *e* bouclé qui peut ressembler pour nous à un *o* bouclé ouvert, ou le *d* tracé d'un trait dont le fût fait un retour bouclé vers la gauche par dessus la panse). La deuxième solution est le « rebroussement » : l'outil repasse sur le même trait plutôt que de s'interrompre et de reprendre le tracé en connectant les deux

fragments (*a* tracé d'un seul trait plutôt que par un fût accolé à une panse). Bouclement et rebroussement se combinent parfois dans une même lettre (*r*, *e*), ou se dédoublent et donnent lieu à des allographes (Poulle 2007, 193). Jusqu'à l'écriture Mixte du XIII<sup>e</sup> siècle, les deux premières solutions étaient utilisées.

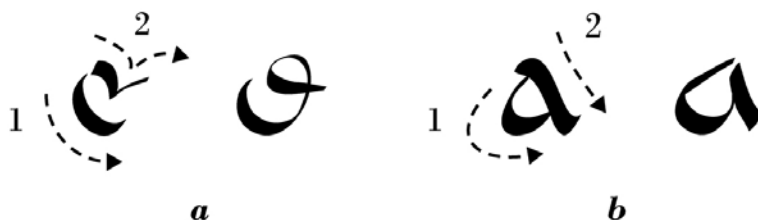


Figure 16. Boucle enveloppante (a) et rebroussement (b). Schémas par Marc Smith, tiré de (Poulle 2007, 193). Reproduit avec l'autorisation de M. Smith.

La nouveauté que celle-ci amène, et qui conditionne l'apparition de l'écriture liée, c'est le troisième mode de raccord, l'« inversion » du sens d'un trait : le *ductus* de l'un des traits change, il est tracé dans le sens contraire afin de pouvoir rejoindre le second. La nouveauté que représente la Mixte vient du fait de modifier non seulement le trajet de la plume, le *ductus*, mais la forme de la lettre elle-même, afin qu'elle puisse « naturellement » se connecter (Poulle 1977, 142-3 ; Poulle 2007, 192-4). Comme le rappelle Teresa de Robertis, il existe en effet des lettres plus « naturellement » « prédisposées à la ligature » de par leur morphologie (principalement la forme et la direction de leur trait final dans le *ductus* fractionné). La Mixte est donc un exemple de métamorphose morphologique dans le but de permettre à la lettre de se prêter à des « ligatures organiques », comme les nomme le paléographe italien Emanuele Casamassima (De Robertis 2007, 38). Les formes que l'on trouve dans les compositions en *dripping* peuvent produire des formes visuellement semblables à celles développées au cours du XIII<sup>e</sup> siècle, bien que la relation du mouvement calligraphique à l'obtention de la forme soit différente. On trouve surtout dans le *dripping* des bouclements et des inversions. La manière dont la plupart des *t* minuscules sont réalisés s'apparente à la méthode de la courbe enveloppante, le premier trait du fût remontant à gauche avant de poursuivre la traverse vers la droite.



Figure 29. Massimo Polello, *dripping* sur plastique transparent, 2010. Reproduit avec l'autorisation de M. Polello.

Quant aux rebroussements, on en trouve beaucoup dans les *drippings* calligraphiques mais ils produisent le plus souvent un double trait ou ont tendance à se transformer eux-mêmes en boucles car les fluctuations du filet de laque avant sa stabilisation sur la surface rendent très rares les superpositions exactes. Dans la ligature *Re* [fig. 17 - le *e* est la grande forme bouclée presque au centre], on voit que le *R* conserve un *ductus* relativement traditionnel, correspondant au *R* capital, mais se poursuit pour enchaîner avec ce qui est normalement le trait de sortie du *e*. Par conséquent, le *ductus* du *e* est complètement inversé : il va de bas en haut, puis seulement la panse est bouclée, et enfin la traverse finale barre la lettre et offre une possibilité de « ligature organique » vers la suivante. La ligne calligraphique *drippée* est en mesure d'intégrer les formes de ligature de l'histoire de l'écriture latine, car elles font partie du répertoire formel de la calligraphie contemporaine au même titre que les formes de lettres.

Cette méthode consistant à modifier le geste afin de placer les traits dans la continuité les uns des autres se retrouve donc dans le *dripping* calligraphique. Moins comme une invention, comme dans le cas de l'évolution du fractionné vers le lié, que comme le retour de ces liaisons historiques, convoquées et renouvelées par le besoin de modes de transition d'une direction à l'autre, dans un même mouvement continu, du *dripping*. Pourtant, si la forme des ligatures et la possibilité de jonction qu'elles apportent rapprochent la ligne *drippée* contemporaine de la ligne cursive médiévale, leur justification, la nécessité de leur usage n'ont en revanche rien de commun. Les styles employés sont mixtes, puis ils sont encore transformés par les liaisons et les ligatures. La calligraphie *drippée* ne s'occupe pas de sélectionner et d'utiliser un ou quelques styles pour atteindre une homogénéité morphologique. Les formes sont plutôt envisagées selon la fluidité de geste et les possibilités de connexion qu'elles autorisent. La cohérence visuelle du *dripping* calligraphique provient de ces enchaînements multiples et ininterrompus. Les ligatures et la



réduction des séquences ne sont donc pas justifiées par le texte lui-même, puisqu'elles ne remplacent pas seulement des transitions et qu'elles peuvent même souvent complexifier ces dernières en augmentant le nombre de passages nécessaires pour réenchaîner sur la forme suivante. Elles ne sont pas non plus justifiées par la nécessité d'augmenter la vitesse d'écriture, comme cela a pu être le cas pour l'évolution des séquences du tracé syncopé dans l'histoire de l'écriture (par exemple, les xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles s'appliquent à chercher les *ductus* les plus économiques (Poulle 1977, 143)). D'une part parce que même si le calligraphe a besoin (comme nous l'avons dit plus haut) de développer rapidement des transitions assez courtes, leur multiplication et l'absence d'interruption du filet ont tendance à faire du *dripping* un mode de tracé plus lent que la plupart des styles liés. D'autre part parce que l'économie dans les transitions n'est pas appelée par la volonté de gagner en vitesse mais par celle de limiter les liaisons par rebroussement qui multiplie les passages du filet sur la même zone de la toile. Enfin, ces formes liées contemporaines ne réduisent pas l'encombrement de la surface, au contraire, puisque le *dripping* fait proliférer les formes intermédiaires.

Nous pouvons donc maintenant résumer deux caractéristiques principales qui nous renseignent sur le déplacement que le *dripping* calligraphique provoque par rapport au mode de connexion traditionnel de l'écriture latine que la calligraphie latine se réapproprie au moment de son renouveau. Premièrement, le *dripping* ne fait pas que prolonger la « ligne » calligraphique ou étendre plus loin la séquence déjà agrandie par la cursivité et la ligature. Il ne s'agit pas d'un simple prolongement de cette même logique, parce que le *dripping* modifie les conditions mêmes de production de la forme : celle-ci ne se contente pas de constituer une séquence plus longue, elle ne dépend plus de l'addition et du raccord (plus ou moins ajusté) de traits. La répartition de la matière sur le support ne dépend pas non plus de la mobilité d'un outil, mais de l'intervention du support. Deuxièmement, les caractères principaux de la construction de la forme calligraphique sont conservés, mais ils sont rendus aux potentiels de la matière : répartition du contraste et du poids, détermination des interstices et des contreformes. Par conséquent, la transformation que la singularité du *dripping* calligraphique nous amène à considérer concerne une mutation dans la manière de penser la logique de la relation qui sous-tend une forme écrite à la main.

## 2. Logique de la filiation, logique de la bifurcation

### i. Paléographie – double décroissement

L'analyse des cursives nous a permis de réaffirmer que la morphologie de la lettre manuscrite ne coïncide pas toujours avec l'unité « lettre » dans le système alphabétique ou dans l'analyse du texte. Pour comprendre les logiques qui soutiennent cette évolution des formes fractionnées/connectées vers les formes enchaînées/liées, la paléographie a dû en passer par deux postures idéelles. D'abord en décroissant les catégories qui distribuaient les différents objets : « les préjugés nationaux, les classifications abusives, les nomenclatures arbitraires » (Baudin 1983, 126).

[...] la voie la plus féconde a été ouverte par ceux qui avaient choisi [...] d'examiner les écritures dans l'infinie diversité de leurs réalisations concrètes, uniques et individuelles, au lieu de les enfermer dans des tableaux *a priori*, dans des catégories abstraites, établies *selon la pure apparence visuelle des lettres*, selon les matières, selon les types de documents..., toutes divisions invétérées depuis les travaux des savants bénédictins du XVIII<sup>e</sup> siècle, et sur lesquelles se sont édifiées peu à peu autant de spécialités, autant d'enclos académiques (M. H. Smith 2007, 5, nous soulignons).

Pour y parvenir, il a fallu penser la matière non pas comme ce qui sépare les différents objets porteurs d'écriture (différence de matériau entre des supports donnant lieu à autant de spécialités académiques) mais plutôt comme ce qui relie entre eux tous ces objets (relation d'ordre matériel entre outil et support qui rend possible l'apparition de la forme). C'est en effet la multiplication des *objets* graphiques et la confrontation des manuscrits avec *d'autres supports* d'écriture (papyrus, pierre, « tous matériaux possibles » (Pouille 1983, 129)) qui mène le paléographe Jean Mallon à abandonner la pensée de la filiation directe des écritures (de la capitale romaine à la minuscule) et à refonder complètement cette « histoire des formes » (M. H. Smith 2007, 8) qu'est la paléographie. En faisant place aux caractéristiques matérielles comme la position du support et la tenue de l'outil dans l'analyse des écritures romaines, les paléographes ont démonté le modèle qui prévalait jusque-là dans l'histoire des écritures. Cela impliquait également de ne pas envisager l'écriture principalement selon son aspect externe et fixe : « L'observation ne suffit pas. Pour entrer dans le rythme de l'écriture, il faut s'efforcer de le reproduire, la plume à la main. (Cette recommandation de Jean Mallon a renouvelé l'étude de la paléographie) » (Baudin 1984, 73). Plutôt qu'une suite de filiations, ce sont des bifurcations qu'ils découvrent et démontrent. La paléographie latine a continué son évolution et se pense désormais selon

une autre logique de la relation qui fait place à des séries de bifurcations et de redistributions (des retours, des latences, des « survivances » dirait Aby Warburg) (toute proche de celle suivant laquelle il faut, selon nous, chercher à saisir les mutations de la calligraphie) plutôt que selon une logique linéaire de la filiation.

Cette logique de disjonction/conservation qui rapproche certaines morphologies et en éloigne d'autres est aussi celle qui permet d'établir le *ductus* de certaines écritures. En effet, au <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, la paléographie découvre que les écritures cursives rapides et souvent « négligées », plutôt que de constituer des objets d'étude moins sûrs, plutôt que de s'opposer aux versions à main posée par leurs différences morphologiques, sont en fait les seules capables de révéler la construction des formes connectées. Le *ductus* d'une écriture fractionnée est beaucoup plus complexe et hypothétique à déduire à partir d'une écriture réalisée à main posée que d'après une écriture cursive et rapide. Aussi, quand elle existe, c'est la version cursive d'un style qui est étudiée pour comprendre les étapes de la forme fractionnée/connectée (Pouille 1977, 140). Car ce qui se produit, pour un même style, entre sa forme fractionnée tracé à main posée et sa forme cursive écrite rapidement n'est pas qu'une réduction du nombre de séquences mais simultanément un morcellement. La vitesse d'exécution qui va de pair avec l'enchaînement à l'aide de ligatures disloque les points de jonction, déchausse les transitions, et accentue les interstices. L'« émiettement » de l'écriture, comme le nommait Emmanuel Pouille, s'il va à l'encontre de la cursivité, peut révéler les séquences d'enchaînements que la continuité construite de l'écriture à main posée dissimule dans ses raccords. Quand les paléographes réalisent cela, c'est que l'écriture cursive rapide n'est plus seulement une écriture de moindre importance ou « négligée » (et dont on serait tenté de négliger l'étude) ; elle est devenue une forme productive. Cela veut dire aussi qu'il faut une écriture « mineure » pour comprendre un point « majeur » (Pouille 1977, 140) et commun à toutes les écritures latines de l'histoire. Nous pourrions donc ajouter un troisième type de décloisonnement qui concernerait cette fois la hiérarchie entre les styles, leur récurrence et leurs usages.

Tout cela veut dire pour la calligraphie latine qu'un changement de vitesse fait apparaître des paramètres autrement masqués. En l'occurrence, masqués par la connexion précise et ordonnée des traits. Afin de composer l'unité graphique de la lettre ou de la ligne de texte les raccords devaient être rendus imperceptibles, tout comme les traits de liaison doivent couler l'un dans l'autre, mener une forme à la suivante et tendre vers des connexions « organiques ».

## ii. Régime organique

Revenons au principe des « ligatures organiques » nommées ainsi par Emanuele Casamassima, parce qu'elles cristallisent bien l'« organisation particulière de l'écriture » qui imprègne cette période. L'évolution des formes est essentiellement orientée vers la réalisation fluide d'un ensemble continu qui est le texte écrit. Le potentiel de connexion que possèdent certaines morphologies graphiques sert de norme à la ligature : la métamorphose des lettres doit leur permettre d'acquérir des qualités semblables pour les rapprocher des lettres qui possèdent naturellement de telles capacités de connexions. Les fragments graphiques existent d'abord en tant qu'ils participent à la construction de ce tout.

Les potentiels de liaison (cursivité, continuité de la ligne – tout ce que le *dripping* porte à un nouveau degré) sont masqués par l'organisation de l'écriture, retenus par les raccords de l'écriture à main posée, qui créent une continuité visuelle entre les formes qui n'est pas pour autant une continuité de mouvement. Ce n'est pas le mouvement de la ligne en soi qui prévaut, mais le « montage » des fragments. Les « connexions manquées » des cursives rapides révèlent un intervalle qui vient rappeler que la particularité de la main calligraphique, dans la facture directe de contact (le tracé fractionné historique à main posée) a moins à voir avec la continuité mobile d'une ligne qu'avec le montage de segments, leur agencement de différentes manières. Finalement, c'est une sorte de « faux-raccord manuscrit », exemplifié par l'écriture rapide « cursive ou négligée », qui révèle l'existence de différents modes de raccords. Les traits sont désenchaînés, et les relations entre les traits se font par « réenchaînement » par dessus les intervalles (c'est le travail de l'œil s'il veut penser les rapports entre les différents traits (et lire)). La cursivité (ou la rapidité d'exécution) rend perceptible les débuts et les fins des traits, mais ce faisant, elle montre justement que ces mouvements se raccordent, dans l'écriture connectée à main posée.

Car le cinéma et la calligraphie (à deux moments et avec leurs matériaux distincts) sont travaillés par même problème : on retrouve dans un nouveau rapport matériel (les raccords calligraphiques) des opérations connues du cinéma (composer du continu à l'aide de parties additionnées). Aussi la manière dont Deleuze en passe par un type précis d'opération appartenant aux mathématiques parce qu'il permet de faire voir de quelle manière se pose le problème de la distribution et de la coupure (tantôt « rationnelle », subordonnée à l'association entre deux images, tantôt « irrationnelle », devenue l'interstice qui ne peut plus se répartir entre deux ensembles) (Deleuze 1985, 158 ; 234-36 ; Cardinal 2010, 34-36) peut servir à décrire les opérations de l'écriture syncopée. Ce qui se produit dans l'enchaînement des images pour le montage classique se retrouve dans l'écriture connectée

à main posée : « les images s'enchaîn[ent] par coupures rationnelles, et form[ent] sous cette condition un monde prolongeable : entre deux images ou deux suites d'images, la limite comme intervalle est comprise comme la fin de l'une ou comme le début de l'autre » (Deleuze 1985, 362).

Or, ce monde prolongeable n'appartient pas à l'écriture, il n'est pas non plus celui d'un mouvement ou d'une mobilité essentielle de la « main-qui-tracerait », mais celui de la lecture. C'est elle qui a besoin de penser les éléments alphabétiques dans le rapport de chacun au suivant. Cette continuité composite du tracé fractionné, on considère qu'elle produit une forme *linéaire*. Pourtant, ce n'est pas l'écriture qui produit ou nécessite une telle ligne, mais seulement le processus de lecture propre au système alphabétique (l'addition des phonèmes, nécessaire à l'énonciation). Pour la calligraphie latine contemporaine, il s'agit alors de faire en sorte que la dynamique calligraphique ne soit plus exclusivement associée au mouvement de la main-qui-trace, car ce dernier reconduit l'addition typique de l'enchaînement alphabétique.

La calligraphie traditionnelle (comme les passages de l'écriture fractionnée vers l'écriture liée) travaille à constituer ou reconstituer une continuité. En mettant les éléments en relation, elle compose une continuité (un ensemble qui peut très bien ne comprendre que des éléments réalisés séparément ou déliés). Ce montage calligraphique ne se pense pas en dehors d'une totalité qui est égale à l'ensemble des fragments additionnés. Cette organisation, ce régime organique, concerne autant les cursives que les formes à main posée, car dans tous les cas le « montage » vise la constitution d'un « tout », et tous les éléments sont rassemblés dans « l'unité et l'ordre d'un mouvement continu d'expansion » (Cardinal 2010, 195). Avec la vitesse, le raccord peut devenir un faux-raccord, mais dans tous les cas le fractionnement est conservé, avec l'alternance de découpages et de raccords qu'il suppose.

Tout au long de [l']histoire de l'écriture latine, [...] une constante s'affirme : l'exécution fractionnée de chaque lettre. C'est là un fait de civilisation majeur, même s'il n'apparaît bien que dans une écriture cursive ou négligée, et lui seul peut expliquer les relations de dépendance qui s'établissent entre telle forme de l'alphabet capital original et la forme correspondante, apparemment aberrante, de l'alphabet cursif (Pouille 1977, 140).

Il existerait donc des points communs entre une certaine mutation moderne du cinéma et une certaine mutation moderne de la calligraphie latine. « Le cinéma dit classique opère avant tout par enchaînement d'images, et subordonne les coupures à cet enchaînement » (Deleuze 1985, 277). C'est-à-dire que sans cet interstice il n'y aurait pas d'association, il ne vaut que comme possibilité de raccord sans être reconnu pour lui-même ; l'interstice est subordonné à l'association. Et dans ce cas, même le faux-raccord, même quand la coupure devient autrement visible parce que la connexion précise est manquée ou décalée, ne suffit pas, dans cette organisation, à produire lui-même un autre mode de relation, car dans le régime organique, il reste à l'état de « lacune » (Deleuze 1985, 277) : le faux-raccord est dans ce cas lui aussi un moyen comme un autre de passer d'une forme à une autre. C'est-à-dire que c'est toujours l'association des éléments (des images, des traits) qui prime sur l'interstice, qui pour sa part demeure une possibilité de liaison (même déficiente ou complexifiée) (Deleuze 1985, 234-5, 260, 277-9). De même la lecture, la « reconnexion » des fragments de la cursive rapide qui a « émietté » l'écriture reste possible pour l'œil du paléographe, car les intervalles restent « encore moteurs » (Deleuze 1985, 278) et n'empêchent pas l'association. Mais ces intervalles sont des lacunes précisément pour le processus de lecture, de reconstitution de la continuité sémantique (comme pour le cinéma « classique » le faux-raccord est une lacune parce qu'il interrompt le déroulement narratif de la séquence et dévoile le montage). Mais simultanément, ils signalent déjà la présence d'un intervalle dont le rôle ne serait pas uniquement de relier l'un à l'autre deux traits aux directions, vitesses ou qualités différentes (il faut se souvenir ici des premières cursives qui ne parviennent à lier deux lettres qu'à condition de les scinder chacune en leur milieu). Il nous semble que le faux-raccord y introduit parfois déjà un petit dérangement qui, même s'il ne redistribue pas encore autrement les notions d'unité et d'interstice, commence à faire bifurquer l'unité de la lettre. Ils signalent aussi que la « ligne » de l'écriture n'en est une que reliée mentalement : le geste de la main qui enchaîne ne construit pas une ligne mais compose un montage de fragments plus ou moins longs et plus ou moins nombreux. L'intervalle qui permet des liaisons multiples, multidirectionnelles et simultanées (et qui ne se contente pas de permettre la liaison entre les traits mais la replace également entre les formes et leur support) que l'on identifiait dans la séquence vidéographique de l'encre flottante, cet intervalle n'est pas inventé ou redécouvert par la calligraphie moderne. Il appartient à la forme graphique et il est déjà visible dans les cursives de l'histoire de l'écriture latine. Mais dans cette « organisation » particulière de la calligraphie qu'est le régime organique, cet intervalle ne peut valoir que comme lacune, celle d'une écriture négligée tracée trop rapidement, ou comme manque, interstice qui fait barrage à la lecture. Car dans ces conditions précises, le mouvement et le visible de cette écriture sont tous deux envisagés du point de vue de la lisibilité et des raccords organiques.

## iii. Les ligatures pour elles-mêmes

Dans la séquence historique actuelle, où le tracé syncopé n'est plus le seul mode de construction de la forme, la cursivité n'est pas une sortie du mode de l'addition. Elle revient à allonger la séquence, à étendre le nombre de signes entre chaque intervalle. La calligraphie moderne a problématisé les modes de connexion et les formes d'enchaînement. La recherche contemporaine donne lieu à des proliférations de formes cursives, ligaturées et liées. On trouve ainsi des recherches qui explorent et inventorient toutes les possibilités de ligature entre deux ou trois lettres minuscules, dans un style donné, selon toutes les combinaisons alphabétiques possibles, et sans considération pour la langue (même des combinaisons inexistantes ou imprononçables dans une langue donnée). Les ligatures ne sont alors plus une manière de gagner en rapidité en réduisant le nombre de levés de plume, de repositionnements et de jonctions. Les ligatures sont une manière de créer de nouvelles images graphiques, ainsi que de découvrir de nouvelles formes d'enchaînements (produites par des enveloppements, des rebroussements et des réductions de séquences) qui pourront à leur tour être réinvesties avec d'autres lettres ou d'autres styles. Ce type de recherche amorce déjà une mutation du régime des ligatures organiques : il ne s'agit pas de trouver la transformation morphologique permettant de mener à une solution de continuité, et répondant au besoin précis de réunir deux lettres. Il s'agit de faire émerger de nouvelles formes à partir d'une donnée commune à toutes les lettres indépendamment de la dimension sonore et langagière de leur addition, la possibilité de connexion entre deux lettres à partir des directions et des solutions de continuité que ces mêmes lettres et leur style suggèrent. Cette logique du raccord est mise en œuvre de manière à pousser son propre principe d'organisation à l'extrême, en le systématisant : la ligature non plus comme la réponse à des nécessités ou des besoins extérieurs, la ligature comme mode visuel de toute articulation entre deux formes. Ainsi, la loi de permutation alphabétique n'est pas au service de la sémantique verbale, mais se rapporte à une sémantique visuelle, graphique. Ici la calligraphie le réalise en jouant sur l'épuisement des combinaisons justifiées par rien d'autre que par leur propre système, comme en témoigne la « mise en tableau » rigoureuse qui suit l'ordre alphabétique (*aa, ab, ac, etc.*). Et qui le fait précisément hors de tout système langagier (certaines combinaisons n'existent probablement dans aucune langue) et de tout usage du texte (la recherche de ligatures ne naît pas d'une problématique posée par un texte précis).

Ces recherches autour de la ligature « pour elle-même », devenue puissance graphique de réinvention du visible de l'alphabet (tous ces binômes de lettres liées finissent par constituer une série de monogrammes ou d'« images de lettres » qui se suffit

à elle-même), soulèvent elles aussi la problématique de l'articulation et de la successivité. Toutefois, dans la nouvelle séquence contemporaine, ce déplacement de la ligature sur un plan graphique détaché de toute condition linguistique demeure tout de même dans le régime du successif. Face aux nouvelles problématiques qui apparaissent, cette proposition ne peut suffire à renverser ou dépasser le régime organique du tracé fractionné successif et modulaire (comme nous allons le voir au chapitre suivant). Car il reste quelque chose d'une logique modulaire dans cette tentative d'épuiser les liaisons cursives en considérant tous les binômes ou trinômes possibles comme autant d'images graphiques autonomes. Cela renouvelle le répertoire de formes, mais en ce qui concerne le problème du mode d'articulation de la calligraphie latine contemporaine, cela revient à poursuivre l'exploration des cas appartenant au régime organique, à « étendre le savoir » (Cardinal 2010, 106), et nous allons voir que la discipline ne peut plus s'en contenter.

#### iv. La « main-qui-trace »

En entretien avec Jean-Yves Bosseur, Pierre Soulages dit : « Le point important, c'est que je *n'enchaîne* pas un geste à un autre. *J'enchaîne avec* ce qui se passe sur la toile, ce que m'a apporté la première action consistant à déposer la première trace colorée, et c'est celle-ci qui m'amène à un processus d'intensification, d'organisation autour et avec elle » (Bosseur 2008, 210, nous soulignons). « Cela va d'une trace sur la toile à une autre » (Bosseur 2008, 210) et non d'un geste à l'autre. Dans les termes choisis par Soulages on sent déjà la différence de mode de « montage », d'expérience d'association : « enchaîner avec » n'est pas du tout synonyme d'« enchaîner (un geste) à (un autre) ». Enchaîner un geste à un autre, pour la calligraphie latine, c'est enchaîner les fragments graphiques composant les lettres, puis enchaîner à nouveau les mots, selon des mouvements et une continuité qui sont ceux du geste manuscrit. Selon ce mode de production graphique, le calligraphe doit toujours avoir « un coup d'avance » sur la forme : avoir une idée de la forme qui suivra celle qu'il est en train de réaliser, soit pour préparer des liaisons (visibles ou invisibles) organiques, soit afin de conserver l'unité stylistique (pente, cadence), soit encore, au minimum, pour évaluer la composition et l'encombrement dans l'espace de la surface. La main calligraphique du « tracé fractionné » (au sens large, incluant les formes cursives, ligaturées, etc.) ne va donc jamais sans son œil et son cerveau qui anticipent les rapports graphiques et sondent le répertoire des signes graphiques. C'est-à-dire qu'à cette organisation spécifique des rapports qui conditionne le tracé fractionné et ses enchaînements correspond



une main calligraphique particulière, façonnée par les « habitudes de lecture textuelle » (Christin 2011, 18) alphabétique et typographique. Comme si le regard-voyant sollicité par la calligraphie classique (fractionnée, à main posée) était encore indissociable d'un regard-lisant (et second par rapport à lui)<sup>4</sup>.

Nous allons voir dans les œuvres que nous examinerons bientôt l'apparition de formes qui réagissent les unes aux autres, qui se lient autrement que par la continuité d'un geste à l'autre, et où « le raccordement n'est pas prédéterminé » (Deleuze 1985, 169).

La calligraphie gestuelle avait déjà commencé à modifier ce mécanisme de l'enchaînement du tracé fractionné, puisqu'elle avait introduit cette pratique consistant à s'interrompre souvent, parfois même entre chaque trait, pour évaluer la direction, la tension, toutes les qualités du trait suivant ainsi qu'à tourner le support au besoin pour que chaque trait possède sa tension et sa dynamique propres, plutôt que celles, constantes, d'un même style :

What I *never* do is decide beforehand on the emotional quality I want the writing to have. After many years of hard work I now find the expression of the line takes care of itself. Every canvas is different, often in very subtle ways. This has brought me much closer to Chinese connoisseurship, which is alert to the finest variations in width and confidence of stroke. A slight tremor changes the entire feeling of the piece (Middendorp et Neuenschwander 2006, 19).

« Enchaîner avec ce qui se passe sur la toile » émane de la différence de chaque support et de chaque forme et implique que les séries de réactions ne concernent pas l'enchaînement de traits qui cherchent à s'accorder à une idée ou une émotion préalable. Elles concernent les changements qui se produisent à la surface et la modifient chaque fois, celles que l'artiste y dépose autant que les variations qui s'y trouvent déjà :

---

4 Il faut comprendre ces deux regards – voyant et lisant – moins comme des régimes opposés que comme deux modes rendus possibles par le *visible*, mais selon des opérations différentes (Christin 2011, 52-53). Le visible est ce qui permet tantôt un mode de visibilité (révélation-énigme), tantôt un mode de lisibilité (révélation-réminiscence) (*ibid.*).

L'électricité ! C'est cela, l'électricité ! Et évidemment je suis aussi guidé par l'intelligence. Mais ma main toujours me surprend. Matisse a écrit des notes très justes là-dessus. La main est électrisée, magnétisée par on ne sait quoi au départ, par le moindre accident du papier. L'automatisme est d'abord guidé par la matière, par tout ce qu'il y a sur une feuille de papier, qui n'est jamais vide, jamais blanche (Miró 2004, 97).

Comme le cinéma, la calligraphie latine contemporaine possède son régime organique de « montage », sa propre « chaîne » héritée du mode de construction fractionné traditionnel. Et comme lui, elle en arrive au point où il lui faut en sortir (« sortir de la chaîne des images » écrit Deleuze, citant la bande-son de *Ici et Ailleurs* de Jean-Luc Godard (Deleuze 1985, 235)). Godard évoque délibérément une « chaîne de montage », des images à la chaîne dont le film et le spectateur seraient prisonniers. Ce mécanisme du montage qui enchaîne, il participe doublement de la calligraphie latine quand elle utilise le tracé fractionné, qui est la condition de base de « toutes les écritures latines », et quand elle emploie simultanément la facture directe de contact, qui la rapproche de la mécanique manuscrite. Tamara Plakins Thornton (Thornton 1998, 177) rappelle que certaines réformes des méthodes d'écriture manuelle de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans l'élan de la révolution industrielle, ont cherché à faire de la main une efficace machine, concurrente de la ligne de montage<sup>5</sup>. La première partie nous avait permis d'affirmer que la calligraphie latine contemporaine se positionnait comme distincte de l'écriture manuscrite, voire qu'elle affirmait une rupture avec elle. Nous pouvons y ajouter une autre rupture, avec les écritures latines et leur histoire : la calligraphie latine contemporaine n'est pas la poursuite ou la continuité des styles calligraphiques historiques.

Le régime organique de la calligraphie traditionnelle serait donc déterminé par trois choses : la facture directe de contact, le tracé fractionné et le geste manuel. La facture directe de contact, ses conditions impliquent le mouvement manuel menant celui de l'outil (le « track of a tool » de Noordzij, étendre ou promener la matière). Le tracé fractionné normalise les possibilités du régime de « montage » de la calligraphie traditionnelle et de l'écriture manuelle. Il décide d'une composition linéaire construite en raccordant des formes les unes à la suite des autres. En cela, il régit autant les connexions du tracé fractionné à main posée que celles réalisées par le biais de ligatures ou de liaisons cursives.

---

5 « The purpose of the Palmerian practice of handwriting pedagogy was to «[turn] the handwriter himself into a machine» capable of competing with assembly-line technology (Thornton 1998, 177) « capable of competing with assembly-line technology » (Kashtan 2011)

De la facture directe de contact, associée au tracé fractionné (première et deuxième déterminations) dépend le fait que l'apparition de la forme n'est, en droit, jamais ininterrompue (recharger l'outil, alterner des levés/posés de plume). Enfin, le geste manuel de l'écriture est ce qui « centralise » le tracé calligraphique.

#### v. Régime modulaire, régime plastique

S'il nous faut encore traverser plusieurs autres singularités et identifier différentes problématiques de la calligraphie latine contemporaine avant de pouvoir espérer mieux comprendre comment cette discipline a pris sa forme actuelle, nous pouvons réaffirmer ce que nous annonçons dès le début : la calligraphie latine contemporaine s'inscrit dans une longue série de réactions à l'invention de l'alphabet (qui commence dès la constitution de l'alphabet grec), c'est-à-dire à la perte d'un système d'écriture fondé sur une mixité entre deux régimes et la « simultanéité active » (Christin 1997, 11) de ses éléments. La calligraphie latine contemporaine tente elle aussi d'inventer de nouvelles formes de mixités de l'écrit et du visible dans le champ de l'art occidental. La calligraphie latine contemporaine travaille à inventer un visible de l'alphabet, en explorant les régimes plastiques de la lettre. Or, la facture directe de contact et le tracé fractionné, même dissociés du mode de composition de la grille alphabétique, maintiennent toujours la forme calligraphique à une certaine distance d'un régime plastique et visuel de la simultanéité.

Nous retrouvons la configuration graphique de la « grille » de composition alphabétique abordée dans la première partie, et nous voyons qu'elle se répercute sur le mode de tracé calligraphique traditionnel. La successivité et la modularité propres à la grille alphabétique sont aussi intrinsèquement liées, dans la calligraphie latine, au rapport initial qui unit tracé et forme. Pour cette raison, la période contemporaine qui s'emploie à inventer de nouvelles formes cursives, de nouveaux « raccords de mouvement » gestuels et même à étirer à l'infini la séquence continue des lettres sans jamais lever l'instrument appartient toujours à la facture directe de contact. Elle relève donc du régime du modulaire et du successif – même si cette part de la calligraphie latine contemporaine travaille à pousser le régime modulaire vers de nouveaux possibles en multipliant les couplages geste/outil/

forme. Précisons à nouveau que nous ne cherchons pas ici à établir une progression ou une hiérarchie entre les séquences historiques de la calligraphie contemporaine. Au contraire : chacune procède selon les nécessités qui l'animent, et c'est cette série de problématiques qui constitue et construit l'identité de la calligraphie latine.

vi. L'espace graphique prédécoupé par la grille (le champ n'est jamais vide)

Si la calligraphie latine veut continuer à créer un visible à partir des formes alphabétiques, elle doit inventer des moyens d'extraire la forme du régime de la succession et de la modularité. Elle en est forcée, car la successivité de l'articulation manuscrite et la modularité de la composition alphabétique ne conviennent plus aux nouvelles questions qui se posent aux formes artistiques manipulant le visible du texte au xx<sup>e</sup> siècle : « How could I continue to write a world view based on the grid ? » explique Brody Neuschwander (Middendorp et Neuschwander 2006, 19). Une nature modulaire demeure dans le tracé fractionné, qui place d'emblée la figure calligraphique dans le régime de l'inscription manuscrite et dans la logique de pensée occidentale qui lui correspond, celle d'une addition d'éléments sur un « fond ». En parlant de « calligraphie abstraite » à propos de certaines recherches gestuelles (et en employant ce terme dans le titre de nombreuses œuvres), la discipline a semblé présenter une problématique qui concernerait un devenir abstrait de la calligraphie latine. Mais en réalité, ce qui régissait la calligraphie moderne jusqu'à la première mutation engagée par la rupture du contact entre l'outil et la surface dans la facture directe (« première » rencontrée dans notre étude et non mutation initiale) ne concerne pas un découpage entre formes abstraites et formes figuratives, mais un découpage entre mode de tracé *manuscrit* et mode *manuel* de création de la forme (où le manuscrit n'est qu'un mode parmi d'autres). Jusque-là, la forme calligraphique ne pouvait prendre place que dans un espace d'avance régi par une organisation spécifique de l'écriture qui n'est pourtant pas proprement calligraphique. C'est comme si la calligraphie latine ne pouvait jusque-là exister qu'*inscrite*, au sens que donne à ce mot la facture directe en contact et fractionnée. C'est donc d'abord d'un mode de montage que la calligraphie latine contemporaine doit se déprendre. Que certaines de ces œuvres présentent également des compositions moins lisibles (comme cela est souvent le cas du *dripping*) ou non alphabétiques (comme nous le verrons plus loin) concerne une autre problématique et une autre nécessité. Elle fera l'objet de la troisième partie.

## vii. « Mode image », « mode texte »

C'est que la manière dont s'articulent les signes écrits constitue en fait un mode de production de la forme plus général, qui n'appartient pas qu'à l'écriture manuelle mais peut être envisagé selon sa logique interne. Sans doute sa particularité apparaît-elle plus clairement quand elle est comparée à un autre mode de création de la forme, celui qui correspond à l'image, et à la logique qui lui est associée. C'est ainsi qu'Yves Jeanneret les présente dans le dernier chapitre de *L'Histoire de l'écriture* (Christin 2012) qui analyse les médias informatisés à la lumière du fonctionnement de l'écriture (considérée dans sa qualité de système mixte). Pour résumer son propos : le fonctionnement spécifique du système informatique, basé sur le code binaire et l'affichage sur écran, permet à tous les écrits et images d'écrans d'exister sous la même forme et de s'afficher sur le même support. De ce fonctionnement découle « la relation particulière qui lie les signes de l'écrit d'écran à leur support » (Jeanneret 2012, 397) : c'est-à-dire que cette relation particulière est ce qui permet à des éléments hétérogènes de se combiner sur l'unique surface de l'écran. Mais ces éléments ne sont pas mixtes seulement au sens où les uns sont à lire et les autres à voir. Les différents textes peuvent eux-mêmes être des éléments hétérogènes dans la mesure où ils existent sur écran sous deux modes de traitement : l'un où les caractères alphabétiques existent séparément (leur affichage provient de l'addition de signes isolés – comme dans un logiciel traitement de texte par exemple), l'autre où les caractères sont issus d'une capture « globale » et affichés ainsi. Tous les caractères sont alors contenus dans un plus grand ensemble (le cadre ou la zone de texte, par exemple, dans le cas d'un logiciel d'affichage<sup>6</sup>), les éléments alphabétiques sont indissociables les uns des autres. Yves Jeanneret nomme ces deux types de traitement respectivement « mode texte » et « mode image » (Jeanneret 2012, 397). (Ce sont les termes techniques employés pour qualifier les modes de numérisation correspondants.) Le « mode texte » produit une image de l'écriture sous la forme d'une « chaîne de caractères » (donc équivalente à l'écriture alphabétique manuscrite) ; le « mode image » donne de l'écriture une « configuration spatiale »<sup>7</sup> (Jeanneret 2012, 397). La nature de l'élément (qui peut

6 C'est le cas par exemple d'un document affiché en « langage de description de page » (comme l'est un document *Portable Document Format* (pdf)) où les zones de texte ne sont pas sélectionnables autrement que sous la forme de blocs complets correspondant à la maquette de mise en page du document.

7 D'ailleurs, les « modes textes » (nommés ainsi par opposition au « mode image » et au « mode vectoriel »

déjà d'avance être alphabétique ou iconique) est *interprétée* (selon le terme de Jeanneret) par le mode de reproduction qui placera cet élément dans le mode écrit ou dans le mode image : cela vient doubler la nature initiale de la forme sans la contredire. « Mode écriture » et « mode image » interprètent la nature initiale du signe : sans annuler celle-ci ils la mènent vers un mode de fonctionnement précis. On peut donc imaginer ainsi des signes de nature iconique en « mode écriture »<sup>8</sup>, et les textes créés ou reproduits sous forme d'image digitale sont bien sûr des signes de nature alphabétique en « mode image ».

Michel Melot replace cette distinction dans son cadre historique et rappelle que l'invention du scanner dans les années 70, en rendant possible ce nouveau mode d'assimilation de l'image et de l'écriture en un même codage renforce la conception de la page comme espace visuel conjoint du texte et de l'image<sup>9</sup>. Le « mode image » du scanner (un balayage de tous les éléments à partir duquel, ensuite, une image globale est reconstruite<sup>10</sup>), où tout élément iconique ou alphabétique est transformé en pixel n'annule pas le principe modulaire : au contraire, on peut dire que c'est même son mode de fonctionnement, chaque zone de l'image reproduite étant divisée en un nombre égal de portions de même taille et de même poids (l'« échantillonnage »). Mais cette modularité est très différente dans ce qu'elle implique pour la pensée de la forme écrite. D'abord parce que le « découpage » numérique est complètement indépendant de la fragmentation typographique ou manuscrite, ensuite (et par conséquent) parce que ce découpage maintient la lettre et son « fond » bien arrimés l'un à l'autre en les saisissant sans distinction et enfin, car le découpage s'applique de manière indifférenciée à l'image et au texte. La capture visuelle du scanner extrait les caractères alphabétiques et les éléments non-alphabétiques

---

quand il s'agit de distinguer les trois types de numérisation possible d'un document contenant du texte) impliquent souvent la perte des données de mise en page du texte capturé : la configuration spatiale se soumet alors à l'addition alphabétique.

8 Nous pensons principalement ici aux nombreuses polices qui ne comportent pas de signes alphabétiques mais des formes abstraites combinables entre elles – donc éminemment modulaires, non seulement parce qu'elles répondent à un « module », à des hauteurs et des largeurs de corps comme le fait la police typographique, mais surtout modulaires parce qu'elles peuvent se combiner les unes avec les autres pour créer autant de motifs différents. Les possibilités créées par le système *Open Type* ont rendu possible la conception de ce genre de caractères. Un bon exemple serait la police ornementale *Cadence*, créée par Jonathan Perez à partir d'une fonte historique de la fonderie Didot, datant de 1842, vectorisée. Les motifs qui correspondent à chaque caractère s'emboîtent lorsqu'ils sont alignés par la frappe sur le clavier. La répétition de séquences de deux lettres en alternance, par exemple, produit des « frises » ou des décors en « tapis ». On pourrait y inclure aussi les glyphes du *Montreuil* de Julien Priez, quand ils sont employés seuls (et non pour allonger les fûts du corps de base) à des fins « décoratives ». [fig. 49-50, p. xxi]

9 Dans le dossier de demande de financement présenté à l'ERC par le Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image (CEEI) en 2012 et supervisé par Anne-Marie Christin.

10 Tel que le définit Béatrice Galinon-Méléneec en faisant référence à la méthode d'imagerie médicale (Galinon-Méléneec et Jeanneret 2011, 13).

pour les capter et les porter ensemble dans une même matière. Ce partage de matière permettant d'« afficher » ensemble le scriptural et l'iconique, de les saisir dans une « configuration spatiale » avant (ou autant) que dans une « chaîne de caractères », nous allons voir que c'est exactement ce que cherche la calligraphie latine contemporaine (en passant par plusieurs stratégies, dont certaines tiennent du principe de l'estampe), et ce à quoi elle parvient (avec, entre autres, le *lightgraff*).

Tant que la calligraphie raccorde des éléments – même quand elle étend toujours plus loin les séquences cursives –, elle appartient au mode de l'écriture manuscrite et historique (et nous avons vu à quels présupposés idéologiques et culturels ce mode de l'addition est lié). Tant que les *relations* entre les signes ne prennent pas le dessus sur les *raccords* entre ces mêmes signes, la calligraphie latine n'intègre pas le « mode image » : ses propriétés ne dépendent pas d'abord de la « configuration spatiale » mais de la « chaîne des caractères ». L'addition, même si elle n'est pas « linéaire », même si elle raccorde, par exemple, le premier au troisième terme ou qu'elle interrompt la chaîne, ne sera pas comparable à un mode de simultanéité ou de non-successivité tant que tous les termes et toute la chaîne dépendront d'une même unité, tant qu'ils s'organiseront à l'intérieur d'une topologie organique pilotée par cette idée que la calligraphie latine appartient à l'écriture alphabétique (manuscrite ou de l'histoire occidentale) et qu'elle devrait opérer à l'intérieur de son régime logique.

Sans aucun doute d'autres disciplines sont parvenues (et bien plus tôt) à des observations semblables. Au cinéma, la coupure irrationnelle et le ré-enchaînement du régime cristallin se sont ajoutés à la coupure rationnelle et à l'association du régime organique des images-mouvements, Gilles Deleuze nous l'a montré dans ses deux livres consacrés au cinéma (1983 ; 1985). Mais autant que les autres disciplines, avant de rencontrer une problématique nouvelle la calligraphie latine doit faire l'expérience, à même ses caractères, de conditions essentielles à cette mutation. Il ne lui suffirait pas de déceler ailleurs des causes qu'elle pourrait s'approprier. En d'autres termes, il ne suffit pas que le régime de montage modulaire organique soit en dissonance avec d'autres formes actuelles du visible de la lettre dans d'autres arts, mediums ou procédés. Il faut que ce régime ne suffise plus à la calligraphie latine contemporaine, qu'il ne lui suffise plus à faire face aux nouvelles problématiques qu'elle sent affleurer dans le champ du visible de l'alphabet. C'est à nouveau à travers le cas du cinéma moderne que nous pouvons mieux l'expliquer, cette fois à l'aide des mots de Stanley Cavell :

To say that the « conventions have become exhausted » (Cavell 1979, 60) is no explanation... It merely restates this historical fact. Another way of restating the fact is to say that « within the last decade film has been moving into the modernist environment inhabited for generations by the other major arts » (Cavell 1979, 60). Each of those arts, its traditional media no longer carrying conviction, has had to justify its existence in its own way to discover altogether new ways of making sense, previously unexplored possibilities within the medium of the art itself (Rothman et Keane 2000, 127-128).

Dès lors qu'apparaît la conversion numérique en image matricielle (mise au point en Asie, où la pensée de l'écrit doit tout au visible et à la configuration spatiale<sup>11</sup>), renouvelant la page comme image globale mixte scripturo-visuelle (comme avait pu le faire précédemment la gravure), les objets porteurs d'écriture alphabétique appartenant au mode image deviennent aussi courants que ceux faisant appel à l'enchaînement des caractères de l'écriture. L'affichage et la manipulation de l'écrit d'écran nous ont rappelé que l'écriture pouvait exister sous un autre mode de visible. Parce qu'elle emploie les signes de l'alphabet latin selon les principes de la facture directe et du tracé fractionné, la calligraphie latine possède le « mode texte ». La recherche de nouvelles formes de visible pour l'alphabet implique qu'elle s'invente également des possibles « modes image ». La grille de l'addition alphabétique et la chaîne de l'inscription manuscrite ne suffisent plus à la calligraphie latine pour rendre compte du devenir contemporain des images de texte.

La calligraphie latine contemporaine a besoin de nouvelles formes pour se penser, et à ce moment précis, en ce qui concerne cette mutation, ces nouvelles formes ont à voir avec le fait qu'il est devenu impossible de se contenter de la forme d'organisation présumée que sont la grille alphabétique et le tracé fractionné à main posée. L'âge du renouveau de la calligraphie latine correspondait en effet à une répartition des signes alphabétiques dans l'espace : répartition des fragments des morphologies historiques construites selon les règles de la facture fractionnée, puis répartition en une composition sur la page. Désormais, cette métrique du tracé se met à prendre une autre valeur : elle impose sa manière de voir et de penser les rapports spatio-temporels du tracé, manière qui ne convient plus à la calligraphie latine contemporaine quand partout le « mode-image » rappelle la possibilité pour le

---

<sup>11</sup> Tandis que les pays utilisateurs d'alphabets sont responsables du perfectionnement des systèmes de type « mode texte » (octet plutôt que pixel, outils de Reconnaissance Optique de Caractères, etc).



visible de la lettre d'apparaître dans un continuum et non à l'issue d'une construction. Dans le premier état, l'image calligraphique, pour se réaliser, devait faire passer tous les rapports matériels qui la fondent (main/outil, geste/forme, outil/support, etc.) par des formes et des répartitions préexistantes, autant de codes qui correspondent à une autre époque et donc répondent à une autre problématique. Que la visibilité de la lettre calligraphique ne puisse être que construite est un état qui ne suffit plus à la discipline. Dans le nouveau cas, le calligraphe a besoin de réagir à un visible graphique constant (comme le flux de la matière dans le *dripping* ou celui de la lumière, dans les photographies de calligraphie lumineuse dont nous parlerons plus loin) et d'interagir avec lui. Et si le plan-séquence du cinéma moderne ne signait pas un retour en arrière vers une sorte de « non-montage » (et conservait au contraire des relations de « montage » mais d'un autre ordre, en leur faisant changer de sens (Deleuze 1985, 146)) le plan-séquence que le *dripping* introduit dans la calligraphie latine ne correspond pas à la recherche d'une ligne idéale infinie ou sans raccords mais à la possibilité pour un nouveau « tracé » de faire place à des variations locales qui vont rendre sensible le fait que les liens qui unissent la calligraphie et la question du mouvement impliquent autant une temporalité (une manière de faire moduler la matière et de lui imprimer un rythme) qu'une organisation dans l'espace. Autrement dit : organiser dans le temps la coexistence entre les différentes « parties » du filet de matière en les mettant en relation, plutôt qu'organiser dans l'espace la reconstitution d'une forme à l'aide de ses différents fragments connus d'avance. Dans le *dripping* s'annonçait déjà le passage de la calligraphie vers son « mode image ».

### 3. Estampages, transferts, pochoirs

#### i. La calligraphie joue à l'image

Dans l'ensemble des œuvres de calligraphie latine contemporaine, on peut regrouper celles où les compositions graphiques se superposent à des surfaces préalablement travaillées à l'aide de divers mediums, qui va de la préparation de la toile ou du papier à l'aide de collages ou de l'application de couleurs, à l'intervention plus longue et plus complexe sur la texture et l'apparence du support en amont de la phase « calligraphique ». De telles œuvres sont visibles maintenant depuis quelques décennies (disons depuis la fin du xx<sup>e</sup> siècle ; elles sont rarissimes dans les catalogues d'exposition et les livres qui datent d'avant 1990). Mais ce

passage de travaux calligraphiques généralement décrits sous la forme « [type de medium] sur [type de support] » (« ink on paper », « gouache et plume métallique sur papier Ingres », etc.) à des œuvres dont la description peut ne porter que l'indication « mixed media » ou « various media » indique le franchissement d'une étape qu'il ne faut pas négliger. Depuis peu, le discours des artistes semble se porter sur les caractéristiques de cette pratique et ses différences avec l'autre voie, « medium sur support ». C'est comme si le caractère « additif » de cette pratique devenait étrangement plus « remarquable », plus « questionnable », comme s'il allait moins de soi quand il s'agit d'intégrer la calligraphie à une surface qui semble présenter déjà les attributs d'une image (qui a fait l'objet d'une transformation « vers un visible » de la part de l'artiste) que quand il est question de calligraphier sur la surface vierge du papier. Cette pratique serait pensée comme le fait d'« importer » le tracé calligraphique « dans l'image », la précédente correspondrait plutôt à « poser » la calligraphie « sur une surface ». Les discours pointent le rapport particulier qui apparaît entre les qualités « plastiques » de ces surfaces peintes (le support papier est souvent remplacé par la toile ou le bois enduits ou marouflés) et les qualités « graphiques » des tracés qui s'y superposent. Les deux semblent difficilement parvenir à se combiner sans s'opposer, comme si gagner en valeur « plastique » ou picturale, pour la forme calligraphique occidentale, revenait à perdre en valeur graphique. Comme si les compositions calligraphiques mettant en avant le caractère graphique de l'alphabet (d'autant plus frappant quand elles sont monochromes et contrastées) tenaient à distance les effets picturaux. Ce qu'expriment les artistes calligraphiques, c'est la tension entre un visible graphique-alphabétique, et un visible plastique-pictural ; un type de tension qui rendrait difficile le fait de parvenir à véritablement combiner les deux éléments pour produire un « troisième terme ». La composition calligraphique semble alors répéter encore un certain jeu de la « forme » sur le « fond » auquel elle aimerait pourtant bien échapper. Le calligraphe belge Yves Leterme explique en quoi consistait pour lui cette recherche : « to arrive at a happy marriage between abstract paintings and gestural or drawn lettering » (Skaggs 2008, 14). Pour ce faire, dans un premier temps, il emploie des textes tracés de manière lisible et distincte par dessus des textures colorées servant de « fonds ». Apparaît le problème suivant : la surface peinte, au fini délibérément brut et la calligraphie, au style gestuel et moderne mais de facture néanmoins « orthodoxe », se confrontent et ne produisent pas l'harmonie recherchée par le calligraphe (*ibid.*). La proposition vers laquelle il se tourne alors consiste à modifier le style des formes alphabétiques afin qu'elles s'accordent aux textures brutes des surfaces travaillées au gesso et aux pigments (*ibid.*). On remarque en effet que les formes calligraphiques font l'objet

de plusieurs types de transformation et de déformation. Elles se fondent dans les textures ou les motifs de la toile, parfois en mimant leurs procédés, parfois en se confondant avec d'autres formes abstraites. [fig. 18] C'est comme si les formes calligraphiques « jouaient à la peinture » ou « à la texture ».



Figure 17. *Where*, Yuko Wada, 2006, 35 x 28 cm (sumi, cire et pigments sur washi). Reproduit avec l'autorisation de Y. Wada

L'observation des œuvres « mixtes » (mêlant techniques picturale et calligraphique) pourraient nous laisser penser que c'est la nature graphique des signes qui fait barrage à une fusion de la calligraphie et des surfaces picturales abstraites, mais il semble plutôt que la modularité fondamentale du tracé fractionné manuscrit soit en cause. Autrement dit, la coprésence du « mode image » et du « mode texte » dans l'œuvre calligraphique crée une tension singulière, insoluble à l'aide du seul mode manuscrit (facture directe en contact et tracé fractionné raccordé) quand la composition calligraphique est directement tracée (même sur les « fonds » et les supports les plus éloignés du papier non traité). Comme nous le décrivions plus tôt dans les mots de Stanley Cavell, cela oblige la discipline à trouver de nouveaux mediums permettant de développer de nouveaux types de relation entre mode texte et mode image, entre temporalité successive et temporalité simultanée.

## ii. L'image joue à la calligraphie (estampages, transferts)



Figure 18. *Végétalis 66*, Elisabeth Couloigner, 2011, 60 x 60 cm  
(pigments, papiers chinois, poudre de marbre, transfert  
d'images). Reproduit avec l'autorisation d'E. Couloigner

On remarque en effet l'apparition de techniques qui ont pour point commun de mener la construction de la forme hors du mode fractionné manuscrit. Nous en présenterons ici deux exemples, le transfert ou estampage et le pochoir. La calligraphe Elisabeth Couloigner a réalisé une série de tableaux intitulée *Végétalis*. La surface est travaillée par couches successives, recouvertes, lavées, grattées ou poncées, produisant des effets de matière et de texture auxquels les éléments calligraphiques se superposent<sup>12</sup>. Ces éléments sont envisagés, selon les propres termes de l'artiste, comme des « motifs » et la problématique concerne plus précisément la relation de ces motifs avec les surfaces picturales. [fig.19] « Quel rapport entre les deux, est-ce plaqué ? Au-delà d'un rapprochement qui crée un effet visuel agréable, un nouvel objet plastique est-il créé ou cela reste-il deux objets distincts ? »<sup>13</sup> Les motifs qui viennent recouvrir très partiellement le fond peint ne sont pas tracés mais transférés (par exemple à partir d'une impression sur papier frottée à l'aide d'un solvant) ; ils ne sont pas

12 « La technique, sur medium [MDF, panneau de fibres de bois] enduit, utilise pigments, papiers chinois, poudre de marbre, transfert d'images originales travaillées numériquement en noir et blanc, et quelques tirages linogravés sur papier fin » (site Internet de l'artiste, consulté le 29 avril 2013).

13 Courriel d'Elisabeth Couloigner, décembre 2011.

calligraphiques à proprement parler mais proviennent de détails photographiques d'abord travaillés numériquement pour devenir des motifs graphiques. Les photographies de branches nus sont très contrastés par l'intervention numérique, et recadrés. Une fois imprimés sur l'enduit peint, ils deviennent un motif linéaire aux lignes brisées qui se croisent. La technique de transfert, utilisée sur ces surfaces irrégulières, induit des manques dans les formes graphiques sombres qui peuvent parfois évoquer le trait calligraphique au pinceau dans les tracés « à l'encre sèche ». Les degrés variables de fusion ou de superposition avec les différentes zones colorées du fond renforcent la rencontre des deux types d'éléments et des deux techniques qui correspondent aux deux étapes de réalisation. La calligraphe explique que les transferts d'images photographiques, superposés aux enduits texturés et aux couches de pigments, prennent la place souvent réservée aux tracés calligraphiques (aucune intervention ultérieure ne viendra ajouter de tels tracés à ces panneaux). Cela signifie aussi que la calligraphie trouve dans l'usage d'images graphiques non « tracées » (« extra-manuscrites » ou « extra-calligraphiques ») mais captées, reproduites et contrastées pour devenir des images « motifs » (plus que des images d'objets identifiables) un potentiel de mélange avec l'image-matière picturale.

La manière de parvenir à s'inventer un « mode image » ne provient plus, comme lors de la séquence précédente, du fait de faire se rencontrer les formes calligraphiées (de facture directe et fractionnée) et des « fonds » traités de manière picturale et plastique. Il semble que seul le partage d'une même matière puisse permettre à la calligraphie latine contemporaine de parvenir à se défaire du modèle homogène, directionnel et organique de l'enchaînement fractionné. Le visible et le lisible, l'image captée et l'image calligraphiée, les signes alphabétiques et les signes plastiques devraient donc pour cela être pris dans la même matière où issus de la manipulation simultanée d'un même matériau.

La calligraphie latine contemporaine ne cherche plus seulement des manières de faire se côtoyer le texte manuscrit et l'image. Cette question ne concerne pas seulement le rapport de la calligraphie avec la peinture. Elle concerne les rapports qu'entretiennent l'alphabet et l'image. Au-delà de la coprésence, la calligraphie latine cherche en effet à atteindre un mode de relation où rien n'empêcherait le texte calligraphié d'être perçu selon les mêmes critères que l'image à laquelle il se mêle. Mais la calligraphie latine contemporaine a besoin de nouvelles formes visuelles pour que la coexistence du « mode image » et du « mode texte » puisse aboutir à autre chose qu'à la répétition de la dualité forme/fond, qui n'est qu'un autre état du fonctionnement de l'alphabet : du caractère exclusif du positionnement de ses signes, de leur nature binaire, et de leur fonctionnement par permutation (Christin 2001b, 634). Pour une calligraphie latine contemporaine qui cherche son

mode de simultanéité visible, cela fait problème. Ajouter du visible (même non-alphabétique) ne peut plus suffire à inventer un régime visuel pour la calligraphie latine contemporaine, c'est-à-dire un régime qui tient d'une simultanéité et pas seulement d'une simple coprésence. Un régime où la proximité et l'association visuelle du calligraphique et du non calligraphique crée un contexte producteur de sens toujours particulier et toujours renouvelable (ou « rechargeable ») par le regardeur.

Le système idéographique nous enseigne un mode de relation entre le support et la figure oublié de l'alphabet (car non nécessaire à son fonctionnement) où le « fond » n'est pas seulement ce qui permet de distinguer les figures en les faisant apparaître par opposition à lui (ce qui revient encore à penser forme et fond seulement selon la loi de permutation binaire alphabétique) mais « l'intervalle qui sépare les figures l'une de l'autre » (Christin 1997, 8). « Deux figures l'une à côté de l'autre créent une interrogation sur le ou les liens de sens qui les unissent l'une à l'autre [...]. Le mystère naît de l'association des figures et du fait que cette association nous conduit à leur découvrir une valeur énigmatique » (Christin 1997, 8). Les signes de l'alphabet fonctionnent au sein d'un système fixe, tandis que l'image compose chaque fois son « système » quand elle invente un contexte avec les figures qu'elle agence. C'est pour cette raison que la calligraphie latine se trouve dans une position singulière, semblable à aucune autre (ni tout à fait celle des autres arts visuels, en aucun cas celle des systèmes d'écriture non alphabétiques).

### iii. Dialogue avec la peinture (pochoirs)

Brody Neuenschwander avait déjà employé cette technique auparavant. Mais dans le diptyque intitulé *Conversations with Richter*, exposé en février 2009 à Gand<sup>14</sup>, les reliefs faits au pochoir côtoient une toile peinte qui ne comporte pas le moindre signe alphabétique. [fig. 51, p. xxii] À gauche, la surface est divisée en deux moitiés : au niveau de la médiane horizontale se rejoignent deux couleurs empâtées brossées largement, chacune faite du mélange partiel et laissé visible de quelques tons différents. Seule une touche blanche oblique à peine fondue modifie la composition symétrique aux tons rompus. Le panneau de droite est presque monochrome, un gris foncé couleur graphite avec quelques reflets colorés. L'ensemble de la toile est occupée par un texte à bords perdus dont les lettres

<sup>14</sup> Hof van Ryhove, Gand, 31 janvier-15 février 2009.

typographiques, en relief, dépassent de plusieurs millimètres de la surface de la toile. Les deux parties du diptyque sont exactement du même format. Le texte que l'on parvient à déchiffrer sur la partie droite est le suivant (les mots situés aux extrémités sont souvent en partie tronqués, mais le lecteur peut les reconstituer) :

**HE DOES NOT EVEN USE A BRUSH FOR MOST OF HIS PAINTINGS. A TYPICAL WORK IS SMEARED WITH A CARD DRAGGED THROUGH POORLY MIXED PAINT, THE WHOLE ACTION TAKING ONLY A FEW SECONDS. BUT THIS GESTURE MANAGES TO ENGAGE IN A PROFOUND DIALOGUE WITH FIVE THOUSAND YEARS OF WESTERN PAINTING, LEAPFROGGING OVER MONET'S WATERY REFLECTIONS AND SPLASHING DOWN IN VERMEER'S REFLECTIONS OF DELFT, WHERE NO BRUSHWORK CAN BE SEEN, OR IN THE TURBULENT SEAS AT THE FEET OF MARIE DE MEDICI, WHERE EACH DASH OF PAINT TRACES STORMY AND EXAGGERATED EMOTIONS. I CAN TAKE THE CHAIN OF ILLUSIONISTIC REFLECTIONS BACK EVEN TO THE EBBOS GOSPELS AND THEIR SOURCE, THE CURSORY ILLUSIONISM OF ANTIQUE PAINTING. HOW CAN A SMEAR OF PAINT DO THIS? HOW CAN UNMIXED UNBLENDED AND UNCONSIDERED PAINT TRACE SUCH A PROFOUND HISTORICAL TRAJECTORY? I WOULD GO SO FAR AS TO SAY THAT ANY PAINTING THAT DOES NOT DO THIS IS NOT A PAINTING, INDEED REPRESENTS NOTHING AT ALL. HOW TO TAKE THE PROCESS FURTHER THAN RICHTER IS THE NEXT QUESTION. PERHAPS BY MAKING THE INVISIBLE INTELLECTUAL STRUCTURES ON WHICH THE WORK DEPENDS VISIBLE AND LEGIBLE**

Figure 19. Brody Neuenschwander, *Conversation with Richter* : composition du texte du pochoir. Reproduit avec l'autorisation de B. Neuenschwander.

À quoi la calligraphie fait-elle référence avec ce titre ? Qu'est-ce qui converse, dans ce diptyque, avec la peinture contemporaine ou avec l'œuvre de Gerhard Richter ? Pas les deux artistes, le calligraphe modelant en relief la transcription de ce qui semble être un fragment d'une réflexion personnelle. Ce sont bien les œuvres et les disciplines qui dialoguent : la calligraphie latine avec la peinture, mais aussi la calligraphie classique avec la calligraphie contemporaine. Les deux panneaux s'interpellent. La toile de gauche est réalisée à l'aide d'un procédé similaire à celui que décrit le texte sur la toile de droite. Le texte semble faire référence, dans l'œuvre de Gerhard Richter, aux séries à l'huile sur papier des années 70 et aux toiles de la même époque. Les larges zones de couleur se rencontrent et se fondent partiellement, laissant visibles partout les empâtements créés par le passage de l'outil dans la matière pigmentée. Le travail de mélange qui semble être réalisé *alla prima* produit

des degrés de différence entre le gris-brun et l'orangé quand ils se rencontrent au centre de la toile. Dans certaines toiles plus tardives, Richter emploie une technique de reprise continue, un repentir qui serait plutôt un « retour en avant ». La réalisation du tableau consiste à détruire l'intention première jusqu'à ce qu'elle disparaisse.

The only paradox is that I always begin with the intention of obtaining a closed picture, with a properly composed motif. Then, with a relatively big effort, I proceed to destroy this intention piece by piece, against my own will almost, until the picture is finished – that is, until it has nothing left besides openness (Benjamin H. D. Buchloh 1988, cité dans (Koch 1992, 140).

Le calligraphe américain fait état dans sa propre pratique d'une méthode et de raisons similaires :

My rather complex and unpredictable collage technique allows me to think things through (which usually means getting them wrong) and then annihilate the results. This happens at least once with most pieces. At that point, ready to give up the battle, the interesting stuff begins to happen. Ideas emerge from the soiled surface. Words suggest themselves. I discover something. Very few pieces go according to plan. None are what I expect them to be (Middendorp et Neuenschwander 2006, 22).

Mais chez Richter, il ne s'agit pas pour autant d'effacer les états sous-jacents de l'œuvre, et pas vraiment non plus de les recouvrir, car chaque nouvelle couche ne délivre pas ce qui se trouve dessous ; elle « rebrasse » les précédentes, elle s'y mêle. « « Gratter, racler. Depuis presque un an je ne puis rien faire d'autre ; gratter, étaler la couleur et rater », note Richter le 22 septembre 1992. « Or je ne révèle pas ce qui se trouvait en dessous<sup>15</sup>. C'est comme un stratagème symbolique » » (Elbe 2006, 208). Ce « gratter-étaler-racler », la calligraphie *Conversations with Richter* l'utilise, mais pas pour « imiter » les techniques du peintre allemand, pour problématiser, en elle-même et sous sa forme calligraphique, un aspect de la discipline. C'est ce que nous allons essayer de démontrer maintenant.

15 Et qui fait dire à Simon O'Sullivan que Richter est en cela un peintre Baroque au sens où le développe Gilles Deleuze dans *Le Pli* (O'Sullivan 2006, 129). Un abstrait de Richter aurait les caractères d'un évènement, il actualiserait du virtuel, et si le travail successif des couches et des passages (raclés) de couleur n'est pas un travail d'ajout ou de retrait, c'est que la toile n'est jamais vide, jamais « blanche », mais contient d'avance tous les possibles (O'Sullivan 2006, 130).



## a. Calligraphie et peinture

Le titre lui-même fait écho à la réflexion de l'artiste, comme si Neuenschwander mettait en scène ou en calligraphie la démarche du calligraphe. Nous savons que pour Brody Neuenschwander, le fait de commencer à « écrire ses propres mots » (dès 1999) a été une décision importante, qui s'est avérée déterminante pour son travail au point de considérer qu'elle marque une rupture entre deux périodes<sup>16</sup>. C'est aussi ce qui permet à cette œuvre d'être elle-même l'expression d'une problématique essentielle de la calligraphie latine contemporaine. Le mode de réalisation des deux toiles de *Conversations with Richter* ne fait sens que de par sa relation avec le texte (aussi laissé déchiffrable) du panneau droit, et donc parce que ce texte est constitué d'une réflexion du calligraphe sur sa propre discipline. (Dès lors que le calligraphe se met à écrire ses propres mots, la calligraphie entre dans une nouvelle relation avec le texte, en tant que matière idéale et l'image du texte, en tant que matière graphique. Le changement que constitue ce nouveau type de relation sera l'objet de notre troisième partie.)

Dès la première phrase, « [He] (devine-t-on) does not even use a brush for most of his paintings », Neuenschwander place la calligraphie latine contemporaine en tension simultanément avec la peinture occidentale et avec le passé direct de la calligraphie moderne. La peinture occidentale ne peut plus être définie par l'emploi d'un outil précis au moins depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle et la peinture « moderne ». La peinture continue à « inventer des blocs de ligne-couleur » (Deleuze 1998a) mais n'implique pas le pinceau comme donnée fondamentale. Rappeler cela dans le contexte d'une œuvre de calligraphie latine contemporaine, c'est rappeler que la plume carrée, la plume pointue, ou même tout outil reproduisant de près ou de loin les conditions de formation du trait calligraphique ne fait pas partie de ses conditions d'existence fondamentales. (Nous avons vu dans la première partie pour quelles raisons la calligraphie latine avait du en passer par la « découverte » de cette donnée.) Le texte a les caractères d'un questionnement personnel (il transcrit sans conteste un fragment de réflexion de Neuenschwander sur la calligraphie latine contemporaine – c'est-à-dire sur son état actuel, ses nécessités, ses liens avec les

---

16 Discussion avec Brody Neuenschwander, juillet 2006. La même année, il explique à Jan Middendorp : « I have learned just enough from looking at Arabic and Chinese calligraphy to massage Western writing into text-images. But it is not for the sake of making images. I almost always write language instead of marks. My language : words from my head. [...] Not that I consider my texts to be of literary value. But the « profound » texts that calligraphers spend so much effort searching for and transcribing come across to me as predictable, pretentious and pointless. We all know those things, so why share them with the public ? » (Middendorp et Neuenschwander 2006, 18). La dernière partie de cette citation évoque une autre problématique – le réemploi de textes existants –, que nous aurons le temps d'examiner dans la partie suivante qui concernera entre autres le contenu linguistique de la calligraphie latine.

autres arts visuels contemporains, son histoire et évolution. La rareté de la ponctuation, le fond perdu qui mange quelques syllabes, l'inégalité hasardeuse des approches<sup>17</sup> qui ballote les mots contribuent à lui donner l'aspect d'une réflexion mentale et spontanée dont un passage aurait été saisi au vol et enregistré. On sait que les textes des calligraphies de Brody Neuenschwander ne sont souvent pas préétablis ou envisagés comme une base textuelle de l'œuvre mais font partie des choix et des décisions effectués au moment de la réalisation, au même titre que d'autres aspects visuels<sup>18</sup>. Le texte de *Conversations with Richter*, à la différence de telles œuvres, a nécessité une transcription et une mise en page préalables, mais il conserve sa parenté avec ces autres pensées « mises en graphie » et révélées directement et uniquement sur les toiles.

Par ailleurs, le texte suggère que le procédé pictural du peintre allemand engage lui-même un dialogue avec l'histoire de la peinture occidentale, et en particulier avec la question de la touche et de la marque de l'outil par rapport à l'image créée. Le texte de la toile de droite convoque la peinture occidentale en regard de ses matières, plus précisément de la manière dont les procédés utilisés par Richter parviennent à convoquer l'histoire de la touche dans la peinture occidentale alors même qu'ils n'ont rien de commun avec elle, en termes de technique employée ou de rendu visuel. La première partie du texte décrit la façon dont le travail de la matière pigmentée, chez Richter, fait appel à l'évolution de la touche picturale dans la peinture occidentale et met immédiatement en tension les deux cas. Le calligraphe fait référence à deux cas opposés dans l'histoire de la peinture occidentale classique : soit la visibilité de la touche est patiemment effacée, rendue imperceptible par la superposition des coups de pinceau et le fondu des couleurs, soit les quelques textures qu'elle révèle sont au service de la représentation, de la transcription d'une émotion. Neuenschwander dit ailleurs :

[...] the trace was never part of the Western esthetic. A painting is not about traces, except if you are Van Gogh or Rubens. No traces in Vermeer, medieval miniatures, etc. In the West there are paintings with visible brushstrokes, and these are seen in some cases as part of the expressive power of the work, even as a signature of the artist's style. But a

---

17 « Petits intervalles verticaux venant automatiquement à gauche et à droite des caractères, de façon à ce que chacun se positionne harmonieusement avec chacun des autres caractères de la même police ». (Les définitions de termes typographique données en notes de bas de page sont tirées du Lexique typographique disponible sur le site Internet des Éditions Perrousseau : <http://www.adverbun.fr/lexique-perrousseau.html>).

18 « The language in most works is created spontaneously as the work progresses. Each work is the only record of the text it carries ». Site Internet de l'artiste : <<http://www.brodyneuenschwander.com/2d-work.php>>. Consulté le 07/02/2012. « The text begins when the pen touches the paper. And the text has no life outside the image - the work is the only example of the text » (Middendorp et Neuenschwander 2006, 18).

brushstroke is rarely left as naked truth. One stroke in a painting covers another stroke. Or the palette knife scrapes it away and replaces it. That whole Sino-Japanese sense of having one chance to get it right is not present in our artistic tradition (échange par courriel avec Brody Neuenschwander, août 2012).

C'est l'image produite, la reproduction et la représentation (« illusionism », « illusionistic ») plus que le geste ou la touche, qui caractérisent l'histoire de la peinture classique occidentale. La touche n'est jamais présente pour elle-même. Une question ponctue cette première partie de la réflexion ; elle apparaît presque au centre de la toile : « how can a smear of paint do this ? ».

#### b. Calligraphie classique et contemporaine

Cette idée n'est pas seulement présente dans le propos du calligraphe mais dans la toile elle-même. La forme sous laquelle ce commentaire est présenté n'engage aucun outil ni aucune technique (traditionnels ou modernes) que l'on pourrait dire « calligraphiques » à proprement parler. Le texte est composé à bords perdus ; les approches de groupe sont variables, si bien que les mots ne sont parfois pas séparés. La forme typographique de la partie droite du diptyque peut paraître d'une neutralité banale et déconcertante (surtout pour quiconque ne connaît pas la calligraphie latine contemporaine et pourrait s'attendre à des tracés manuscrits, d'autant que l'exposition où apparaît *Conversations with Richter* présente aussi des sculptures de l'artiste). Le caractère choisi (*l'Impact*), présente peu d'intérêt (typo)graphique (c'est une police généralement considérée comme relativement médiocre). Composé de cette manière, avec un interlettrage et un interlignage très serrés, ce style typographique en capitales (donc sans ascendantes ni descendantes), à la chasse<sup>19</sup> assez étroite et peu variée, démontre la régularité et l'homogénéité de l'alignement rectiligne de la grille alphabétique. Au niveau visuel, son emploi permet d'obtenir un bloc de texte homogène.

Le calligraphe ne choisit pas seulement un caractère qui va à l'encontre de toute notion d'écriture manuscrite ou de toute idée préétablie de « calligraphie » (sans empattements, qui possède un contraste minimal, presque inexistant, à l'inverse des formes

---

<sup>19</sup> Largeur du caractère typographique, approches comprises.

issues de la facture directe à la plume large) : le mode de réalisation propose lui aussi une antithèse à la gravure sur pierre, qui est la pratique de la lettre en volume historique pour la calligraphie latine. Le relief des caractères sur la toile – irrégulier à certains endroits au point de complexifier la lecture, maltraité dans les coins de certaines lettres – additionné à la monochromie qui englobe à la fois la matière appliquée sur la toile et le fond de cette dernière leur donne presque l'allure d'un bloc de pierre, d'une gravure lapidaire dont le rapport des reliefs et des creux serait inversé. L'agencement des ombres suivant la lumière permet encore la lisibilité, mais avec ce caractère elle est l'antithèse de la lisibilité donnée par la lumière tombant sur la gravure en creux des capitales romaines. Surtout, le mode de création du relief s'est mécanisé, puisque le calligraphe fait appel à la transcription du texte en caractères typographiques et à la découpe au laser (nous y reviendrons).

Le calligraphe évite d'associer pensée individuelle et forme graphique manuscrite, car cette dernière pourrait faire tendre l'image du texte vers la notation personnelle et, associée au contenu du texte, sembler représenter symboliquement la figure de l'auteur. Le caractère monospace en capitales est en effet à l'opposé des formes manuscrites autant que des tracés de la calligraphie traditionnelle. Nous pouvons y voir, comme le décrit Richter à propos de son usage de la photographie, « an attempt at getting rid of the personal touch<sup>20</sup> » (Richter *et al.* 2009, 153). On peut avancer que ce sont également les associations concernant la rhétorique typographique qui veulent ainsi être mises à l'écart. Dans un article consacré à l'idée de « neutralité typographique », précisément à son importance dans le champ de l'art conceptuel, Vivien Philizot analyse les raisons de ce désir de neutralité dans certaines œuvres contemporaines (tout en démontrant bien l'impossibilité de l'atteindre complètement). Les créateurs de caractères n'ont pas manqué de noter l'usage de polices pouvant être considérées suffisamment « sobres » pour convenir aux artistes conceptuels contemporains<sup>21</sup>. Certains en ont fait l'objet de leurs recherches :

Dans la brochure accompagnant son caractère, le *Neutral*, le typographe Kai Bernau se réclame de ce courant conceptuel, en se proposant de réduire les effets d'associations parasites liés à la forme de la lettre : « Le caractère *Neutral* se donne pour but de minimiser ces associations et connotations et aspire à devenir un caractère standard pour les artistes conceptuels » (Kai Bernau 2005, cité par (Philizot 2009, 15).

20 « I wanted to make it as anonymous as a photo. But it was perhaps also the wish for perfection, the unapproachable, which then means loss of immediacy. Something is missing then, though; that is why I gave that up » (Richter 2009, 153).

21 Essentiellement des formes capitales et sans empattements.

Ainsi, l'emploi par Neuenschwander d'un caractère typographique contraste à la fois avec la nature personnelle de la réflexion donnée à lire (appartenant au calligraphe et écrite à la première personne du singulier), et avec l'idée que le spectateur peut se faire d'une exposition de calligraphie.

Il y a une autre conséquence à l'emploi de typographie, car celle-ci n'est pas imprimée ni même tracée au pinceau (comme on le retrouve dans d'autres toiles de Neuenschwander<sup>22</sup>). La technique de réalisation du motif alphabétique à fond perdu est la suivante : le texte est transcrit en caractères typographiques, mis en page puis transformé en pochoir, sur une plaque de métal, par découpe mécanique au laser. Une fois placé sur la toile, le pochoir est rempli de blanc de chaux teinté au pigment et/ou coloré après séchage. Les variations plastiques viennent, pour leur part, essentiellement de la texture travaillée du blanc de chaux : des grands coups de racloir qui strient la surface, des coins des lettres effrités ou pas complètement « remplis », et de la manière dont la lumière transforme ces motifs de surface. La méthode de production de cette composition typographiée, en facture directe non plus de la lettre mais du texte entier, presque en un seul bloc, participe à extraire l'image de texte de toute expressivité calligraphique « personnifiante », tout comme le geste de raclage que le calligraphe effectue pour remplir le pochoir. Robert Storr souligne cette même différence dans le geste de « smearing » ou de « blurring » de Richter, dernière intervention sur la toile avant qu'elle ne sèche : « (people [ ] could not help but notice that) the methodical, even mechanical, way he achieved this effect was the antithesis of *the forceful and heartfelt expressionist gesture that son* itself and proclaims the painter's involvement » (Storr 2002, 43). Dans le diptyque de Neuenschwander, ce n'est plus l'expressivité gestuelle du trait calligraphié mais l'énoncé de la toile de droite (indissociable de ses valeurs visuelles et de ses liens avec le panneau de gauche) qui laisse transparaître la présence du calligraphe. La « touche personnelle », ou « personnifiante », qui fait que l'on peut reconnaître dans une forme, dans un trait, la main d'un calligraphe (les distinguer de la main d'un peintre ou d'un dessinateur), c'est cet équivalent calligraphique à la personnalité de l'écriture manuscrite que le tableau de Neuenschwander prend soin de garder à distance.

---

22 Par exemple sur la toile monumentale *Meditation/Medication*, dont nous parlerons dans la troisième partie.

Le diptyque de Neuenschwander formule également une problématique qui appartient à la calligraphie latine contemporaine : il met en relation la calligraphie latine « classique » et les questions qui animent la discipline au début du XXI<sup>e</sup> siècle. *Conversations with Richter* prend appui sur une pratique spécifique du peintre allemand pour soulever la question du potentiel d'un médium artistique à convoquer l'histoire d'une discipline à l'aide d'un geste technique nouveau ou différent (tel que peut le faire l'art contemporain). Pour la calligraphie latine contemporaine, cette capacité serait celle de demander ce qu'elle peut faire aujourd'hui face aux problématiques des images de texte ou des images de signes alphabétiques, ce qu'elle peut encore nous faire découvrir des relations entre l'écriture et l'image et de leur histoire. Dans *Conversations with Richter*, c'est à travers le changement de geste, de mode de prise de forme du signe alphabétique et à travers la convocation de la peinture contemporaine que la calligraphie le réalise. (De la même manière que le travail du calligraphe américain le fait ailleurs et à différents niveaux.) Par extension, la deuxième question que pose le diptyque est de savoir, à l'inverse, si c'est lorsque la calligraphie contemporaine reproduit les formes, les usages ou les pratiques passés de l'écriture latine qu'elle affirme le plus ses liens avec cette histoire. Et, simultanément, comme l'autre face de la question : cette histoire qu'on lui donne (ou qu'elle se donne souvent elle-même) est-elle vraiment sienne, les paramètres généralement pensés comme des données intrinsèques de la calligraphie sont-ils justifiés ou bien les conditions d'existence de la calligraphie latine contemporaine tiennent-ils à autre chose ? Autant de questions qui ne cessent de refaire surface dans le travail de Brody Neuenschwander.

C'est pourquoi la manifestation des pratiques d'estampe ou de pochoir (et autres méthodes qui peuvent leur être assimilées), fréquentes dans la calligraphie latine depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, sont particulièrement significatives. Leurs techniques ne quittent pas le régime de la facture directe : les lettres prennent forme « telles quelles », simultanément contour volume et surface, au moment où la matière se répartit, se solidifie ou se transfère d'une surface à l'autre. Tout comme la technique de Richter évoquée dans le texte ne substitue pas au traditionnel pinceau une technique complètement étrangère à la répartition de matière pigmentée sur la toile.

Le geste du calligraphe nécessaire à la création du panneau de texte consiste à appliquer, probablement à l'aide d'un large racloir ou spatule, une matière épaisse (le blanc de chaux) préalablement teintée aux pigments. Un geste peu varié (en nature, en direction ou en pression), sorte de raclage qui fait écho à la pratique de Richter mentionnée par le texte, qui

relève autant du geste du peintre contemporain, de celui du sérigraphe quand il ramasse l'encre à la fin d'un tirage, que de celui du maçon. Il y a aussi la question de l'outil. Richter construit son outil pour qu'il devienne un hybride entre le racloir ou le couteau et le pinceau, un instrument qui racle en même temps qu'il mélange les couleurs. D'ailleurs, lorsque l'on voit Gerhard Richter<sup>23</sup> préparer sa « raclette », l'enduire de peinture puis lui faire traverser la toile d'un bout à l'autre, c'est à nouveau la sérigraphie que l'image évoque (la différence résidant dans le basculement du support vers la position verticale). La peinture contemporaine fabrique, détourne ou modifie elle aussi ses instruments en fonction de l'intervention et de l'effet sur la matière.

Ainsi, le texte écrit et tracé par le calligraphe a changé de nature, le texte n'est plus inscrit ou transcrit, il est composé en caractères typographiques puis modelé en une forme en relief. Ce geste, celui de déposer et d'étendre une matière sur une surface, n'appartient plus à l'inscription manuscrite. Pourtant, la matière prend forme immédiatement pour composer les figures alphabétiques. Le support fait corps avec le texte (ils se soudent ensemble en un bas-relief). Ce mouvement, le geste d'étendre la matière qui composera la forme calligraphique, n'est pas si différent du mode classique qui implique de déposer un médium sur la surface grâce au contact de l'outil, tandis que cette surface l'« absorbe » ou le retient sous cette forme. Le raclage du blanc de chaux pigmenté est une autre sorte de « promener la matière » qui n'est pourtant pas tracé ou inscription. Le geste du calligraphe, dans la série de textes typographiques moulés en bas-reliefs, questionne la calligraphie latine contemporaine en tant qu'apparition et prise de forme de l'ensemble de signes. Les reliefs moulés au pochoir de Neuenschwander déplacent le travail gestuel de la calligraphie latine. La forme ne se donne pas par composition d'une ligne mais par prise de forme directe d'une image de texte, car le pochoir agit comme un moule.). Le texte est également monochrome, et réalisé d'un seul et même geste, sans différenciation selon les lettres, les mots ou la composition dans l'espace. Un seul déversement de la matière ou un seul passage du racloir pourraient presque suffire à distribuer la matière pour qu'elle se moule dans les creux du pochoir. Une calligraphie non pas inscrite et composée lettre à lettre selon un schéma sous-jacent rectiligne et quadrillé, mais une calligraphie qui vient se couler directement comme dans un moule, qui se répartit elle-même dans sa grille. Parce que le pochoir employé par Neuenschwander est fait d'un seul tenant, contient l'ensemble du texte et requiert un mode gestuel qui ne nécessite pas de raccords entre les traits, nous pouvons dire que le texte de *Conversations with Richter* tient du « mode image ». Même si, dans les faits, on peut imaginer que l'opération de coulage/moulage demande plusieurs passages,

23 Comme dans le film *Gerhard Richter Painting* (Belz 2011).

des reprises ou quelques retouches, elle ne consiste pas à raccorder des fragments de traits, ni même à additionner les signes comme le ferait par exemple un pochoir réalisé lettre à lettre. Avec les pratiques d'estampage et de pochoir, la calligraphie latine se trouve donc pour la première fois face à une production de la forme en facture directe avec contact de l'outil, tout en donnant naissance à un texte qui appartient d'emblée au « mode image » ne relève pas du tracé fractionné.

Le geste n'est plus responsable du trait calligraphique, mais d'une prise de forme alphabétique. Mais si le calligraphe n'effectue pas un tracé, son geste n'est pas non plus celui habituel du pochoir, qui consiste plutôt à tamponner le masque découpé à l'aide d'une surface lisse et souple enduite de couleur. Il s'agit plutôt de répartir une matière dont le potentiel de « prise de forme » est donné par sa consistance précise : cette « pâte homogène et consistante ayant une assez grande plasticité pour pouvoir épouser les contours du moule dans lequel on la presse », moule constitué ici par le pochoir épais, « et assez ferme pour conserver ce contour pendant le temps nécessaire pour que la plasticité disparaisse » (Simondon 2005, 41), et garder la marque des grattages et des interventions du calligraphe. Gilbert Simondon rappelle par ailleurs que « le moule limite et stabilise plutôt qu'il n'impose une forme : il donne la fin de la déformation, l'achève en l'interrompant selon un contour défini : il *module* l'ensemble des filets déjà formés [...], joue le rôle d'un ensemble de mains modelantes, agissant comme des mains pétrissantes arrêtées » (Simondon 2005, 42). Les moulages, pochoirs, transferts et estampages des calligraphes contemporains sont bien dans une continuité problématique par rapport aux singularités initialement pointées par le *dripping* : limiter et stabiliser, c'était déjà le rôle du support qui arrêta la chute du filet d'acrylique. Le pochoir-moule réalise la même stabilisation de la matière, mais en plus il fait passer la forme calligraphique du côté du « mode image ». Là où le *dripping* conservait la facture directe mais lui annexait une nouvelle sous-catégorie (la facture directe *sans contact*), les techniques de transfert et de pochoirs font l'inverse : elles conservent la facture directe de contact, mais l'allient à un mode d'apparition de la forme sans articulation (immédiat, simultané).

L'intervention gestuelle du calligraphe se porte toujours sur l'apparition de la forme alphabétique (puisque c'est bien ce geste qui répartit matière et couleur, qui « texturise » les surfaces ou rogne les coins des petits pavés typographiques). Mais la relation entre la forme et le geste du calligraphe s'est déplacée également dans la mesure où les signes alphabétiques ne portent plus les caractères de l'inscription à la main (les caractères donnés par le tracé fractionné et la facture directe en contact). Pour poursuivre notre petite typologie dérivée de celle de Gerrit Noordzij, le pochoir-moule et les estampages ou



transferts d'images correspondent à une facture directe de contact, mais à une construction continue (non fractionnée), et leur rapport entre geste et forme pourrait se nommer « transférer/adhérer ». L'opération d'apparition de la forme à laquelle il donnerait lieu serait une « distribution ».

« Our writing was always mechanical, long before the mechanics of print » (Neuenschwander 2004), affirme le calligraphe dans un article publié peu avant le début de sa série de pochoirs découpés au laser où il reprend à son compte la particularité de l'écriture alphabétique d'être composée et organisée sur le modèle d'une grille – ce que l'emploi des capitales *Impact* rappelle inmanquablement. Le texte est composé à l'aide d'un logiciel de traitement de texte puis découpé par une machine. Le geste du calligraphe consiste ensuite à remplir le pochoir, à couvrir la toile d'une couche de matière épaisse et chromatiquement uniforme. Ce geste pourrait, par nature, être réalisé en un seul passage, sollicitant une mécanique de la main réduite au minimum, et qui produit un texte brut, un bloc de lettres. Avec cette technique et cette composition, le calligraphe fait écho aux impressionnants pavés de texte calligraphiés, parfaitement justifiés sur une page aux marges égales, prouesse des scribes médiévaux que la calligraphie moderne a commencé par reproduire dans le premier temps de son renouveau. Une technique qui implique une action apparemment simple, qui pourrait être qualifiée de mécanique (étaler une pâte pigmentée sur une surface d'un seul grand coup de racloir) en est-elle moins individuelle, moins manuelle que le geste de l'écriture ? Et ce geste manuel de l'écriture est-il vraiment synonyme ou même garant d'un mode de production individualisé, non mécanisé ? On pense que la calligraphie est l'antithèse de toute mécanique parce qu'elle est le fruit de la main. Mais le « manuscrit » de l'écriture latine comporte sa part de « mécanisation » (le tracé fractionné) (comme à l'inverse la mécanisation de l'impression au plomb a bien montré qu'elle pouvait permettre de réinjecter les valeurs d'inégalité et de singularité de la communication visuelle dans l'appréhension occidentale du texte). Parce que l'on considère que c'est moins mécanique, on lui accorde automatiquement les vertus d'une expression individuelle. Mais ce diptyque rappelle en fin de compte que le mode de composition calligraphique traditionnel, celui qui fractionne chaque élément en plusieurs traits et les appose les uns à côté des autres poursuit le caractère automatique et « mécanique » de l'écriture alphabétique – et que le fait de lui substituer le raclage du gesso ou du blanc de chaux sur un pochoir ne constitue

pas, à cet égard, une trahison envers la pratique calligraphique. *Conversation with Richter* soulève cette problématique à travers un geste conceptuel de Neuenschwander : le fait qu'il déporte la part « d'expression individuelle », généralement associée à la calligraphie, du geste manuscrit vers le contenu du texte.

### c. Conclusion

Cette œuvre convoque trois niveaux de notre discipline. La calligraphie latine contemporaine comme invention d'un visible de l'alphabet (à travers la technique du pochoir et la problématique du « mode image » par rapport au « mode texte »). La tension, dans la calligraphie latine, entre l'écriture comme production/transmission de discours et l'écriture comme forme graphique visible (à travers l'usage d'une réflexion personnelle, simultanément donnée à lire et mise en forme graphiquement). La problématique du lien (historique et technique) entre calligraphie latine et écriture manuscrite (facture directe en contact et tracé fractionné) (à travers l'usage de la typographie et de la « mécanique » du pochoir/raclage).

Depuis la fin du xx<sup>e</sup> siècle, la calligraphie latine contemporaine questionne sa posture intermédiaire : employant l'alphabet dans le registre du visible elle se place par nature au croisement des deux sens, graphique et linguistique, des signes d'écriture. Sa place est également particulière dans le champ des arts visuels : c'est une discipline très récente – quand la peinture et la poésie modernes se sont depuis longtemps appropriées les sens plastique et graphique de la lettre – et pourtant son apport à la réinvention du visible de l'alphabet est parfaitement spécifique et original. Comme nous commençons à le mesurer depuis le début de cette étude, la nouvelle calligraphie latine ne renaît pas d'une discipline préalable quand elle apparaît à la fin du xix<sup>e</sup> siècle car elle n'a jamais existé sous cette forme, et l'idée même d'une calligraphie occidentale à partir de l'alphabet latin correspond à une invention plus qu'à la poursuite d'une tradition. C'est en partie pour ces raisons que le calligraphe contemporain ne peut penser sa discipline autrement qu'en la mettant en relation non seulement avec l'histoire des formes de l'alphabet latin mais aussi l'histoire occidentale de l'image. Le calligraphe ne peut ignorer les autres images (picturales, de

texte, d'écriture). Et désormais, au XXI<sup>e</sup> siècle, il ne peut faire autrement que de questionner les mutations de sa discipline en regard des mutations de la peinture moderne occidentale ou de la typographie moderne et contemporaine. Il faut en revenir à nouveau à la manière dont Stanley Cavell explique l'évolution d'un art et des mediums qu'il se donne : la calligraphie latine contemporaine n'est pas en train d'essayer de se comparer méticuleusement à toutes les autres formes dans l'art occidental du XX<sup>e</sup> siècle qui ont employé l'inscription à la main, la ligne gestuelle, le collage, le pochoir ou l'impression typographique. Quand Brody Neuenschwander convoque Cy Twombly ou Gerhard Richter dans une toile ou dans un article, il les convoque comme exemples (dans la discipline qu'ils représentent) de la manière dont une forme d'art peut être amenée à découvrir de nouvelles possibilités à partir de son propre medium, lorsque les possibilités généralement convoquées jusque-là ne lui suffisent plus à croire en son potentiel de créer du sens (Cavell 1979, 60 ; Rothman et Keane 2000, 127-128). C'est de cette manière qu'il faut comprendre ses propos (et surtout pas comme une attaque dirigée vers les acteurs actuels de la calligraphie latine) lorsqu'il écrit par exemple :

Twombly writes his paintings and in so doing imbeds them in the great cultural traditions of the West. This is not yet true of the work of Western calligraphers. It is what makes Twombly's work beautiful. If we have any ambition to create a Western art form called calligraphy, *we will have to grapple with this problem*. We will have to fill our merchant script with the deepest longings of our souls. *We will have to make written images*, icons in the true sense, *that capture the fundamental questions of our times* (Neuenschwander 2009, nous soulignons).

## II. La calligraphie en « mode image »

La calligraphie latine contemporaine ne peut plus se contenter d'un mode de construction de type modulaire, dont découle une composition qui obéit aux principes de la grille alphabétique. Ce modèle ne suffit plus à la calligraphie latine pour appréhender les questions du monde contemporain et les manifester à l'aide du visible du texte alphabétique (« écrire un monde sur le modèle de la grille » (cf. I.2.vi ci-dessus). Nous percevons trois voies principales que suit la calligraphie latine contemporaine quand elle s'attaque à cette problématique. Les deux premières voies sont comme les deux extrêmes. La première contourne ou annule la modularité, afin de s'inventer un mode de production qui donne la forme calligraphique comme « configuration spatiale » (« mode image ») sans passer d'abord par la chaîne de caractères du « mode texte ». Pour présenter la deuxième voie, nous verrons comment l'œuvre calligraphique présente une image créée, au contraire, par les principes de successivité et de permutation propres à l'alphabet. La troisième voie, enfin, est la médiane des deux autres : la calligraphie latine contemporaine nous montre comment elle parvient à engager le tracé fractionné (qui participe de la chaîne de caractères du « mode texte ») dans une configuration spatiale propre au « mode image » de manière immédiate, simultanée – sans passer par la reproduction qui interprète un mode en un autre.

### 1. Modularité contournée (première voie)

#### i. Le *dripping* comme amorce d'un problème

L'appropriation du *dripping* par la calligraphie latine contemporaine ne fait pas que renouveler les formes cursives, elle relance aussi toute la problématique de l'articulation dans le geste manuscrit en général et le geste calligraphique en particulier. Nous avons pu mesurer ainsi ce qui sépare l'invention de l'écriture liée en Occident (et même toutes les recherches de la calligraphie moderne gestuelle sur la ligature qui s'autonomise et prend forme pour elle-même) de la ligne *drippée* : jusque-là il s'agissait toujours d'inventer des moyens de raccorder du discontinu et ce faisant, de franchir les intervalles qui séparent des éléments pour rassembler ces derniers. Comme le manifeste bien l'histoire du développement de l'écriture occidentale liée, démontrée par Emmanuel Poulle à l'aide de

l'exemple de l'écriture Mixte (1977 ; 2007), la liaison manuscrite finit par apparaître au terme d'une longue succession de transformations visant chacune à réduire le nombre de raccords entre les séquences pour en arriver éventuellement à les gommer complètement. La ligne cursive est l'évolution d'une construction fragmentée vers des transitions où les mouvements se poursuivent l'un dans l'autre et découlent les uns des autres, pour parvenir à un enchaînement fluide. La ligne du *dripping* engage la calligraphie contemporaine dans un processus inverse à celui qui a produit l'émergence des styles historiques liés. La main calligraphique qui manipule l'écoulement du filet de laque ne modèle pas son geste sur la forme qu'elle doit produire ou reproduire. Elle fait plutôt tout le contraire : l'épanchement constant de la matière appelle un déplacement tout aussi constant du poignet, dont émergent les formes. Le *dripping* modifie l'approche de la composition calligraphique et la pensée du geste : les gestes et les formes doivent s'inventer à même les propriétés de la matière. Nous avons également noté que les formes de raccords *drippés* n'étaient plus des entre-deux. Nous pouvons dire maintenant que le *dripping* renverse tout le principe de la ligature, qui n'est plus rattachée aux intervalles eux-mêmes pensés comme ce qui dissocie deux lettres. La liaison ne sert plus à combler un écart. L'entre deux lettres qui n'en est plus un, cet interstice, ne vaut plus seulement comme la fin d'une forme et le début d'une autre mais voit sa matérialité révélée par la prise de forme visible que lui donne la ligne continue *drippée*. Ce faisant, la place et le rôle (plus larges et plus déterminants) de l'intervalle sont rappelés : pas uniquement l'espace à franchir d'un élément à l'autre afin de les *relier visuellement dans le but de les lire*, mais autant l'espace intervallaire qui rend visible la forme en la constituant (on se rappelle que les espaces négatifs des formes *drippées* sont visuellement matérialisés avant que le filet ne touche le support, et pas uniquement visuellement imaginés comme dans tout tracé de lettre<sup>24</sup>).

Une logique du raccord et des intervalles était présente dans la mise en place des écritures manuscrites liées, mais elle l'était selon l'organisation des rapports qui prévalait dans cette séquence historique : la main qui trace additionne des éléments et les enchaîne, en s'interrompant pour raccorder les traits et d'autres fois sans s'interrompre, en poursuivant une forme dans la continuité du trait précédent. Si le *dripping* déplace cet ordre, c'est que la liaison n'intervient plus entre quelques lettres ou même quelques mots mais de manière continue, entre le commencement et l'épuisement de la matière. La calligraphie ne travaille plus à partir d'un tracé qui compose avec des intervalles de temps (des pauses et des reprises) et d'espace. La ligature est déjà à même le trait au lieu d'être un élément

---

24 Blancs imaginés, comme quand le typographe Jérôme Peignot explique : « Dessiner un O, c'est se battre avec une forme blanche qu'on ne voit pas » (Peignot 1967, 71).

intermédiaire. En droit, la liaison existe de manière continue et indépendante de la forme calligraphique et dans les faits, elle préexiste au début de la rencontre avec le support et se poursuit au-delà des limites de celui-ci (comme le rappellent les nombreuses lignes *drippées* composées à bord perdu). Le potentiel de liaison est à même le trait *drippé*. Quand une partie du filet est arrêtée par le support, toutes les autres parties lui sont encore et déjà liées : les formes déjà arrêtées comme celles à venir. C'est pourquoi avec la ligne calligraphique *drippée*, les interactions sont dans la matière plutôt que centralisées dans l'action du geste manuel qui enchaîne par dessus les intervalles.

Mais si le *dripping* peut réaliser ce renversement, c'est que l'organisation de l'écriture déjà n'est plus la même que dans la première séquence historique de la calligraphie moderne. Si le *dripping* constitue une amorce de la mutation du régime d'association visuelle (s'il contient les germes de la première des trois voies du « mode image »), c'est parce que la logique de la relation qui prévaut dans la forme calligraphique *drippée*, est « contre-manuscrite ». Elle cherche à dévier du régime des raccords organiques, à le contourner. Le *dripping* rend la modularité manuscrite inopérante.

Il apparaît donc que la calligraphie latine contemporaine cherche à faire sienne un autre régime de « connexion », ou plutôt de relation entre ses éléments visuels, une autre proposition qui viendrait s'ajouter à la modularité, et qui relèverait plutôt de ce que nous appellerons pour l'instant une plasticité.

## ii. *Ink 2008*

Le *dripping* calligraphique n'est en fait que l'amorce de cette sortie de l'enchaînement manuscrit vers un autre type de connexions qui passe par la matière. Nous allons le voir à l'aide d'un nouvel objet calligraphique, qui est comme une autre sorte de *dripping*. C'est une courte séquence vidéo intitulée *INK 2008*. Elle constitue la carte de vœux du calligraphe irlandais Denis Brown pour l'année 2008, mais n'en est pas moins une œuvre vidéographique expérimentale. La carte de vœux en mouvement s'adresse directement aux collègues et aux proches du calligraphe ; les premiers mots qui apparaissent à l'image sont : « To fellow scribes & writers ». Elle leur est envoyée par courrier électronique mais est aussi affichée sur le site Internet de l'artiste, accompagnée la légende « to all writers, scribes, calligraphers and all who see ink as a metaphor for their personal flow ». [fig. 52, p. xxiii]

Cette séquence vidéo présente une forme liquide en mouvement, l'évolution d'une goutte d'encre noire que le calligraphe laisse tomber dans une masse transparente. Le liquide transparent (que l'on suppose être de l'eau), filmé en plan rapproché et cadré à bords perdus, occupe tout le champ et devient une surface blanche. La vidéo est faite de deux plans-séquence d'environ une minute et trente secondes chacun qui se suivent, et dont la transition se fait par fondu-enchaîné. Les deux plans-séquence, montrant la chute successive des gouttelettes d'encre puis leur évolution, présentent l'image au ralenti. Le spectateur se trouve donc face à une série de formes réalisée par le medium calligraphique, en continuelle métamorphose à la fois au niveau de la composition (de nouvelles gouttes viennent interrompre le mouvement et modifier l'image), des valeurs et de l'épaisseur : « une composition mobile, sans cesse renouvelée, sans cesse rompue et refaite » (Faure 1953, 26). Trois données cinématographiques ou vidéographiques rendent possible la création de ces formes « calligraphiques ». Il y a d'abord le ralenti. C'est lui qui permet de produire ces formes issues des métamorphoses des deux matières aqueuses. Les gouttes d'encre noire plongées dans le liquide transparent évoluent vers différentes formes allant de la masse sombre et dense au filament gris et transparent. Lors de la réaction des éléments, deux types de transformations principales sont observables. Parfois la masse sombre colore l'eau et occupe une bonne partie de la composition, tournoyant très lentement. Le plus souvent, l'encre se sépare en de nombreux petits filaments qui se déplacent plus rapidement en prenant des directions différentes et dont la valeur de gris évolue également plus vite. Ensuite, les formes modulent non seulement en fonction des vitesses (la première impulsion donnée par la chute de l'encre les propulse plus rapidement puis, au fur et à mesure de la dilution, le déplacement se fait plus lent), mais aussi des changements de mise au point. Lors du changement de plan, une variation de netteté est utilisée. La masse d'encre commence à s'écouler alors que l'image est floue, avant que commence une mise au point progressive. Le flou donne à la masse d'encre grise (le fondu diminue le contraste) un autre effet que celui que le ralenti produit sur les parties filaires : plutôt qu'un mouvement aquatique de particules fibrées, l'encre semble se mouvoir comme un nuage. Enfin, la prise de vue elle-même implique des éléments nouveaux par rapport au tracé de facture directe. Les différents degrés de dilution du noir créent une modulation des valeurs, mais renforcent aussi la présence d'un champ visuel déployé dans la profondeur de l'image. La profondeur du champ et la profondeur de champ, qui embrasse parfois toute l'épaisseur de la masse liquide, laissent voir le déplacement des filets d'encre sur plusieurs plans successifs. Ce sont donc le cadrage, les changements de mise au point et le ralenti qui, ensemble, produisent ces compositions changeantes de formes en mouvement : le déplacement des formes, la modulation des valeurs et des contrastes, la transformation des masses sombres

en un écheveau de traits. Certains de ces effets produisent une trace en mouvement qui possède ses propres vitesses de croissance et de métamorphose. D'autres font acquérir à la forme calligraphique de nouvelles forces et de nouvelles qualités : qualité vaporeuse du nuage, sinieuse du courant.

Le milieu liquide et les qualités du ralenti vidéographique permettent d'autres vitesses et d'autres mouvements. Les formes linéaires peuvent se déplacer de manière ascendante ou descendante avec la même aisance et la même vitesse. Le rapport de force calligraphique se modifie : le partage de qualités matérielles entre l'encre et l'eau fait disparaître la friction qui constitue le rapport de force entre tracé et trait de la facture directe en contact. L'interaction des formes et des contreformes est elle aussi rendue visible et sensible grâce aux propriétés de l'image vidéographique ralentie. Chaque nouvelle apparition d'une goutte d'encre (d'une forme noire) va transformer l'équilibre physique du milieu liquide, et montrer l'interaction entre les deux éléments, les rapports de contraste. Sans l'intervention de l'image en mouvement et du ralenti vidéo, ces évolutions et ces transformations resteraient anecdotiques et illustratives (elles ressembleraient à ces plans de coupe que l'on trouve dans les vidéos de présentation d'un calligraphe au travail dans son atelier, au moment où il nettoie un pinceau ou une plume en le trempant dans un verre d'eau). Enfin, l'encre plongée dans un milieu plutôt que déposée sur une surface rappelle la matérialité de ce rapport et la nature du support, ici matérialisé par l'eau. La caractéristique de ce « fond » que constitue le milieu liquide n'est pas d'être le négatif de la forme, mais de « soutenir » cette dernière (Christin 2000, 50), c'est-à-dire effectivement de permettre son apparition et son évolution visuelle. Sans l'intervention de l'eau, la goutte d'encre – ne possédant pas les propriétés élastiques de la laque acrylique du *dripping* – s'écraserait au fond du récipient. C'est cette fois l'eau qui devient support pour la chute du médium. C'est elle qui en arrête la course, non plus en la stoppant dans une prise de forme solidifiée mais en la freinant au cours d'une dispersion. C'est donc à nouveau l'alliance de la gravité et du support qui permet à la calligraphie latine contemporaine d'affirmer ses dimensions temporelles.

Les données vidéographiques opèrent à partir de qualités propres de la calligraphie : le rapport graphique entre les formes et les contreformes, qui dépend du support, les rapports de contraste et de valeur, et le rapport entre le « geste » et la forme, qui devient justement ici un rapport entre le mouvement du médium et la forme. Au lieu que ce soit l'artiste qui décide du placement des traits ou de leur couleur, ce sont les éléments physiques qui réagissent les uns aux autres. Le rapport de force a muté, mais il s'agit toujours des conditions calligraphiques d'émergence de la forme graphique. L'artiste ne filme pas un élément



périphérique de la pratique calligraphique (à nouveau ces plumes déposées sur la table ou ces outils plongés dans un récipient rempli d'eau). Le procédé vidéographique est utilisé avec des éléments propres à la calligraphie (le medium liquide, le support, et leurs réactions simultanées) et fait apparaître des événements visuels qui ont à voir avec les forces de la calligraphie – bien qu'il ne s'agisse ni de tracé direct, ni de formes alphabétiques. On pourrait dire que l'artiste retourne en amont des éléments alphabétiques, aux conditions nécessaires à l'apparition de la forme ; mais simultanément, pour y parvenir il faut que la calligraphie latine contemporaine se passe de l'usage des éléments alphabétiques, ce qui constitue plutôt un dépassement qu'un retour en arrière. Le calligraphe remplace les éléments graphiques bidimensionnels du medium sur un support par des éléments liquides au contraste maximal (liquide transparent sur fond blanc et liquide noir) qui produisent des effets différents avec les principes habituels de la calligraphie : contraste, rythme, vitesse, mouvement. Denis Brown nomme d'ailleurs cette série de recherches (qui inclut aussi des œuvres sur papier) « Reductionist calligraphy ». Pour l'œil occidental, les rapports graphiques de compositions et de valeur sont rendus plus frappants par l'absence de tracé calligraphique proprement dit et de signes alphabétiques. La séquence vidéo manipule des propriétés matérielles de la calligraphie en retournant à leurs qualités « brutes » et à leurs conditions minimales. Le calligraphe emploie pour cela deux éléments et deux valeurs, qui suffisent à eux seuls à produire une multitude de formes et de relations de contraste.

Les textes typographiés qui accompagnent les plan-séquences transmettent les vœux de nouvel an. Mais l'interaction entre ces derniers et l'image va au-delà du simple accompagnement. À leur manière linguistique, les textes mettent en évidence la problématique calligraphique soulevée par l'image. La caméra est fixe, les déplacements de l'encre imprévisibles, mais la composition se déploie tout en réservant de larges espaces blancs (le liquide est rarement déposé au centre du bord-cadre supérieur). Dans cette zone blanche sont ensuite composés les textes, en caractères typographiques, dans différentes valeurs de gris qui font écho à celles de l'encre. Les formes en mouvement se composent dans le cadre, et les mots du texte, divisés en courts fragments, sont superposés à l'image. Les vers s'inscrivent successivement, chacun disparaissant en fondu pour faire place au suivant : « A year passes / We worked hard / Pushing ink / Now rest / Let ink move / By itself / Reductionist calligraphy / Catch the moment / Then let it go / Flow well / In 2008 ». Puis l'interlettrage du dernier vers s'étend progressivement pour laisser place à la lettre *K* qui s'insère entre le *N* et le chiffre 2 pour former le mot-image « I N K 2 0 0 8 », titre qui clôt la séquence, manière de souhaiter aux destinataires une nouvelle année « calligraphique ».

Le court texte qui apparaît aux côtés des arabesques d'encre établit une différence entre l'activité « quotidienne » du calligraphe (ou de l'écrivain), quand l'encre est pour lui le médium, le moyen nécessaire à sa production écrite, et la suspension contemplative que propose cette séquence qui donne à voir au ralenti les libres déplacements du flux de l'encre. Mais l'expression « pushing ink » introduit aussi un autre sens qui exprime une problématique propre à la calligraphie latine contemporaine. Elle s'entend comme une métaphore du mode de tracé de facture directe en contact où le dépôt de l'encre est rendu possible par la friction entre l'outil et la surface (le fait de « promener la matière »). Un peu plus loin, « Let ink move by itself » lui fait écho. *INK 2008* relance la question du « flux » calligraphique indépendant de la main (qui ne peut exister qu'indépendamment de la main qui, elle, connecte et raccorde), d'une manière différente de celle du *dripping*. Ce flux ne dépend pas du mouvement manuel (la main intervient seulement pour déposer l'encre dans l'eau), n'est pas redevable au geste manuscrit. À nouveau les conditions qui permettent de renouveler la forme dépendent de la matière. Mais cette fois, à la différence de l'écoulement du filet de laque, ce n'est plus seulement les lois de l'attraction qui permettent à des forces particulières d'émerger pour modeler la forme graphique. C'est l'action combinée du milieu liquide et de l'image vidéographique. L'évolution de la forme dans le temps et dans l'espace n'est pas révélée uniquement par le déplacement, mais aussi par d'autres paramètres comme les changements de valeur et d'opacité, tous les effets de la dilution et de l'éloignement progressifs. Ce sont donc de toutes autres forces, avec des conséquences bien différentes sur la forme.

À la fin de la vidéo apparaissent les vœux : « flow well (in 2008) » fait cette fois référence au mode de création et de transformation de l'image graphique monochrome que l'on est en train de voir. Des rapports de connexion, des raccords de mouvement se mettent toujours en place, mais cette fois ils ne vont plus seulement dans tous les sens possibles au-delà des limites imposées par les couplages direction/outil ou direction/vitesse, etc. Ils ne se lient pas uniquement selon une suite et une direction (qui peuvent aussi impliquer des retours en arrière ou des rebroussements) mais selon des niveaux différents et simultanés : d'une valeur de gris à l'autre, dans la profondeur du champ, entre deux mouvements contraires issus de deux dispersions successives qui se rencontrent. La boucle enveloppante de la cursive latine permettant à une direction de se poursuivre dans la prochaine, qui réapparaît parmi les types de modelage du *dripping*, se métamorphose maintenant en l'enveloppement mutuel, multidirectionnel et multimodal de l'encre et de l'eau dans leurs trajets sinueux. La composition de la ligne ne répond pas à une direction générale de gauche à droite. Les raccords visuels ne dépendent pas forcément de connexions. En d'autres termes, le raccordement n'est pas le mode principal de construction et d'interaction.

a. Du *dripping* à l'encre flottante

La différence qu'introduit cette séquence vidéo pour la calligraphie latine contemporaine concerne le partage des mêmes qualités matérielles par le support et le médium, ce que ce partage produit (et qui n'est rendu visible sous cette forme que par les qualités spécifiques de l'image vidéographique). Cette différence, il semble que la comparaison avec le *dripping* permet de mieux la décrire. Le *dripping* avait ajouté la « coagulation » au rapport geste/forme ou tracé/trait jusque là défini par la friction. L'« encre flottante » introduit la *fusion*, définie par un rapport entre « égoutter » et « disperser ». Mais si fusion il y a, ce n'est pas que les deux matières se mêlent complètement, c'est plutôt comme un précipité chimique, l'eau et l'encre ne cessent de se modifier l'une et l'autre, d'agir l'une sur l'autre. Voilà ce que permet ce partage de matières aux qualités similaires. Quand la calligraphie latine contemporaine réinvestit ses propres éléments matériels à l'aide de l'image en mouvement elle rend visible, comme nous l'avons dit, les rapports de force en œuvre dans le tracé calligraphique, mais précisément la part plastique de ces rapports. Dans les deux cas nous avons affaire à un plan-séquence qui donne à voir l'ensemble des mouvements réalisés dans une durée donnée. Pour le *dripping*, cela se produit selon une continuité linéaire où chaque forme se fixe une fois arrêtée par le support tout en étant toujours liée aux formes à venir et à celles passées. L'image vidéographique, quant à elle, donne aux images graphiques une durée d'évolution, une durée pour se déformer et se reformer continuellement. Nous pourrions par conséquent établir le *dripping* calligraphique et la séquence vidéographique de l'encre dans l'eau comme deux types de plans-séquence – de blocs de mouvement-durée (Deleuze 1998) – pour la calligraphie contemporaine. Dans le premier, l'ensemble enregistré des mouvements se déploierait comme un déroulement ; le second les conserverait en les condensant.

Le *dripping* conserve – de par la nature plastique de sa matière, la forme qu'elle produit et le geste qu'elle implique pour le calligraphe – une dimension directionnelle. La séquence vidéo d'encre flottante, pour sa part, implique que dans la durée où se produit le mouvement ce n'est pas seulement une forme qui se déroule, mais deux éléments qui réagissent l'un à l'autre, et cette réaction, comme le précipité, a pour conséquence que c'est leur milieu commun qui se modifie en même temps qu'eux. Ils se construisent ensemble. Dans *Ink 2008*, on ne peut plus attribuer la forme à un enchaînement, fractionné ou cursif, et dépendant du mouvement manuel de l'écriture. Le *dripping* présente un bloc de mouvement calligraphique, l'ensemble des mouvements ayant lieu dans une durée

donnée. Le plan-séquence vidéographique, pour sa part, condense l'ensemble des mouvements dans une même image, l'accumulation remplace le déroulement. Gilles Deleuze montre comment la profondeur de champ (chez Welles ou chez Wyler), agit comme ce qui contracte l'image et fait coexister une multiplicité de moments différents ou bien comme ce qui, à l'autre extrême, produit des nappes (Deleuze 1985, 144-146). Le deuxième type de plan-séquence calligraphique – qui est un plan-séquence en mouvement, cinématographique – permet ainsi de condenser tous les mouvements et les variations qui se produisent entre le début et la fin du plan, et de permettre les trois types d'interactions que nous avons décrites (valeur, forme, mobilité). Le plan-séquence du *dripping* n'était pas du type qui condense ou contracte, mais permettait plutôt un déroulé ou un développement, celui de tous les déplacements produits entre le début et la fin de la rencontre avec le support. En quoi cela modifie-t-il la composition de la forme calligraphique ? La formation de la cursivité, puis de l'écriture liée, impliquait un type de relation entre les parties et la forme finie. Mais la continuité du filet de *dripping* et de la goutte d'encre dans l'eau, si elle produit en effet une unité formelle non bâtie à partir de fragments, n'en est pas moins composée de multiplicités : elle varie et répond à des connexions. Voyons à nouveau comment ces connexions s'établissent dans le cas du plan-séquence de cinéma. Parmi toutes les formes que peut prendre le plan-séquence, le tracé de facture directe de type fractionné, ou « à main posée », peut être envisagé comme la réunion, par le montage et la continuité des raccords (les traits se connectent les uns aux autres), de plusieurs segments en une unité (c'est le deuxième cas de plan-séquence donné par Deleuze (1983, 42) dans *L'image-mouvement*). L'unité de mouvement de la ligne d'écriture latine réalisée selon le mode fractionné (avec sa direction générale de gauche à droite) n'est pas opposée à la multiplicité de directions, de mouvements et de raccords appartenant à chaque segment qui la composent (Deleuze 1983, 42). Le plan-séquence du *dripping* serait pour sa part plus proche d'une image « plane », où la multiplicité est donnée par les recadrages et non par des changements de plan (comme chez Dreyer ou dans *La corde* de Hitchcock) (1983, 43) : dans le cas du *dripping*, par la modulation, l'étirement et les torsions du filet de laque. « Un type de plan coulant et glissant » (*ibid.*) (nous ne faisons pas tant référence au fait que l'acrylique suive le parcours d'un liquide qu'au lien qui unit tous les points du filet, déjà solidifiés où à venir, toutes les formes, laque ou espaces négatifs, ainsi que les matières, acrylique et support). Le plan-séquence vidéographique de *Ink 2008*, enfin, déplacerait un paramètre par rapport au plan-séquence du *dripping* : le rapport tout/parties est tel, cette fois, que l'unité des deux plans longs contient une multiplicité et une simultanéité de types de raccords et de vitesses.

Si la calligraphie contemporaine partage certaines choses avec le cinéma, ce n'est pas seulement au sens où des œuvres récentes emploient l'image en mouvement, comme dans l'exemple précédent. Ce que le *dripping* amorce et que la vidéo *Ink 2008* réalise, c'est la possibilité pour le mouvement calligraphique de former des connexions et des mises en relation qui ne concernent pas seulement les traits et ne visent pas seulement la constitution d'une continuité. Et pour cette mobilité graphique, la possibilité d'être pensée autrement que comme dépendante des mouvements de la main qui enchaîne les traits les uns aux autres. Deux mediums artistiques ou deux techniques n'ont pas forcément besoin de partager une même matière constitutive, ou des « tendances » pour se découvrir des liens. Ils peuvent aussi bien partager des « problèmes », des « thèmes » (Cardinal 2010, 127). Ainsi, ce n'est pas parce que la calligraphie latine contemporaine s'approprie l'image en mouvement vidéographique ou cinématographique qu'elle commence du même coup à partager quelque chose avec le régime de l'image en mouvement. Elle le partage depuis plus longtemps, dans sa manière même d'effectuer un montage pour parvenir à la forme, avec le tracé fractionné.

#### b. Encre flottante : problématique

La ligne du *dripping* modifie la pensée de la continuité calligraphique au point où les traits perdent leurs qualités potentielles d'amorce ou de finale pour que chaque portion, chaque point même, ne soit plus début, milieu ou fin mais toujours au milieu. Les formes aqueuses flottantes le réalisent également dans la profondeur spatiale : les particules se mêlent sur tous les plans et dans toutes les directions. Elles le réalisent aussi entre elles : chaque valeur de gris est le résultat de l'action d'une densité sur l'autre. Toute goutte d'encre finira par se diluer complètement dans l'eau, le bocal aura au final une teinte grise homogène, mais entre temps la quantité d'encre et sa vitesse d'entrée dans l'eau (les plus grandes masses libérées restent plus longtemps agglomérées, plus noires, les gouttelettes deviennent presque immédiatement filaments gris au contact de l'eau) aura généré une forme contrastée particulière. « La décomposition physique des éléments entraîne des effets de recompositions nouvelles de la matière » (Dubois 1998, 285). *Ink 2008* présente un mode de relation entre les formes qui ne tient plus de l'« addition » du tracé fractionné, mais qui ne ressemble pas plus à la relation continue entre tous les points du filet d'acrylique du *dripping* qui rejoue les bouclements cursifs historiques en les radicalisant. La relation entre la forme et son support tient elle-même de « l'enveloppement mutuel ».

Pourquoi la calligraphie latine contemporaine peut-elle avoir besoin d'en passer par l'exploration des relations matérielles qui constituent la forme et par la présentation des expressions plastiques qui en émanent, et cela en détachant ces rapports du geste de tracé ? Car la calligraphie latine pourrait filmer directement le tracé manuel – elle le pourrait très bien et elle le fait, d'ailleurs : ces autres formes d'images de calligraphie en mouvement feront l'objet de la troisième partie. Mais comme nous le verrons, lorsque le geste calligraphique lui-même est filmé, ce ne sont pas les forces plastiques de la création de la forme qui s'arrachent au mouvement du tracé. Ou plutôt, pour y parvenir, la calligraphie devra en passer par d'autres moyens. Travailler sur les relations de contraste, de la forme à son support, à partir de deux matières et valeurs minimales permet d'éprouver ces rapports en fonction des problématiques de l'écriture occidentale : comment produire un flux mobile ou dynamique alors que le travail du calligraphe occidental consiste à pousser l'encre, à promener la matière ?

La qualité modulaire qui caractérise le mode d'inscription que la calligraphie reprend à son compte, le tracé de contact et fractionné, le *dripping* proposait déjà de la remplacer par le modelage de la ligne à partir de ses propriétés ductiles, tandis que la modulation du mouvement manuel contre les forces de la gravité remplaçait le déplacement directionnel de l'outil. La forme calligraphique particulière de la séquence vidéo d'encre flottante est donc une forme qui parvient maintenant à se dégager du mode de construction modulaire. Si nous pouvons dire que la vidéo *Ink 2008* porte à un autre niveau ce que le plan-séquence du *dripping* déplaçait, c'est parce qu'avec l'encre flottante, la calligraphie propose une autre manière de déjouer le rapport entre les « parties » et le « tout » qui caractérise le tracé fractionné. Cette fois, l'image en mouvement *rend visible dans la durée* la manière dont l'apparition de chaque nouvelle forme modifie la composition générale, la manière dont le changement des formes affecte le « tout » et dont les changements de ce « tout » affectent en retour les formes. L'arrivée de chaque nouvelle goutte d'encre déplace les formes présentes et relance les déplacements en accélérant ou ralentissant leurs vitesses ; la dilution progressive trouble la transparence du milieu liquide et modifie le contraste de la composition.

Ainsi, la calligraphie latine contemporaine ajoute au mode de l'addition (du tracé fractionné) le mode de l'articulation (du tracé cursif), puis celui du développement (coagulation du *dripping*), et enfin l'enveloppement mutuel de l'encre flottante. Ce dernier mode n'est pas une manière de dépasser les limites des connexions de la facture directe de contact pour atteindre à un mode de construction plus avancé. Ce qu'il réalise plutôt

est un déplacement de la construction de la forme calligraphique dans un autre champ de possibles, qui n'est pas celui de l'addition alphabétique et du déroulé manuscrit. Le problème que rencontre la calligraphie latine contemporaine n'est pas celui d'un tracé manuel insuffisant ou imparfait. La facture directe de contact possède ses propres possibilités, qui impliquent que la forme calligraphique acquiert sa durée d'inscription de la mobilité de la main (ce que le *dripping* faisait déjà muter), et qu'elle doit les relations de ses parties au mode de tracé qui, en droit, est interrompu et intermittent (posé/levé de plume, recharge de l'outil).

La connexion des fragments ou même la cursivité ne suffisent pas à faire passer la ligne graphique du côté d'une simultanéité et d'une plasticité qu'elle pourrait partager avec l'image. La dispersion et la fusion des matières, captées par la caméra et permises par le ralenti, interviennent en ajoutant un nouveau mode à la facture directe sans contact. Ce nouveau mode échappe au tracé fractionné en le contournant. À l'aide d'un nouvel exemple, nous allons décrire maintenant la deuxième voie qu'emprunte la calligraphie latine contemporaine pour sortir de la modularité.

## 2. Modularité redoublée (deuxième voie)

### i. *The Book of Births and Beginnings*

Cette fois, au contraire, il ne s'agit plus de contourner la modularité constitutive de l'écriture mais de tirer toutes les conséquences de la répercussion de la grille alphabétique et du fonctionnement de l'alphabet dans le moindre rapport de construction.

La facture directe de contact porte la modularité de la composition alphabétique (composition additive des éléments, induisant une relation de l'ordre de la permutation et non de la contamination) dans la composition calligraphique. Les caractéristiques formelles (taille et forme) et techniques (translation) de la plume à bec large

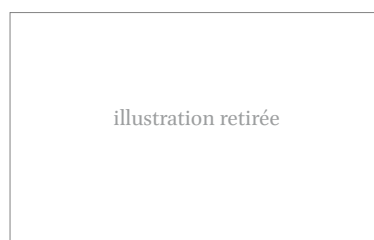


Figure 20. Proportion de la hauteur de corps selon la largeur du bec de plume

ne sont pas seulement responsables du mode d'apparition de la forme, mais également de ses proportions. C'est en effet la largeur du bec de la plume qui détermine, selon un rapport proportionnel préétabli pour chaque style canonique (et basé sur l'analyse des modèles historiques), la hauteur de corps des minuscules et des majuscules. [fig. 21] Le tracé de facture directe est donc également déterminant pour la calligraphie latine en cela qu'il régit, selon une pensée du modulaire, le mode de tracé traditionnel.

D'autres calligraphies de Brody Neuenschwander questionnent la logique manuscrite de l'alphabet latin : le raccordement des fragments de lettre, l'alignement des signes sur une grille invisible. Mais la calligraphie intitulée *The Book of Births and Beginnings* questionne également l'autre logique de l'alphabet (celle de tout alphabet, cette fois) : le principe de permutation (une lettre ou l'autre) et d'alternance (voyelle ou consonne).

Suite à sa participation à la préparation et au tournage du film *The Pillow Book* de Peter Greenaway, Brody Neuenschwander a réalisé toute une série de calligraphies basées sur les textes et les titres des treize livres qui scandent le film. *The Book of Births and Beginnings* est visuellement très différente des autres pièces calligraphiques de cette série, qui contiennent les textes du film de Peter Greenaway ou des collages de fragments de livres démembrés (pages imprimées, plats défraîchis, dos cousus exposés sans leur couverture, etc.). Le calligraphe réinvestit différemment le thème du douzième livre, mais *The Book of Births and Beginnings* est tout autant lié que les autres calligraphies de la même série au film de Greenaway. *The Pillow Book* a été tourné en 1995, mais ce projet basé sur les *Notes de chevet* de Sei Shônagon a débuté dix ans plus tôt sous le titre *Twenty-six facts about Flesh and Ink*. Le synopsis de la première version du film qui deviendra *The Pillow Book*, écrit en 1984, est organisé en vingt-six paragraphes portant pour seuls titres les lettres de l'alphabet de A à Z<sup>25</sup>. Du texte du douzième livre de *The Pillow Book*, le spectateur ne voit qu'un fragment (calligraphié sur le bras de l'homme chargé de livrer le texte à l'éditeur, qui trouve la boutique fermée et repart sans insister<sup>26</sup>). Le scénario ne dévoile pas non plus le contenu du texte.

25 C'est en tout cas ainsi que Greenaway le présente dans le scénario publié aux éditions Dis Voir en 1996.

26 Le surtitre à l'écran modifie par ailleurs ce titre en *The Book of False Starts*, qui fait référence au rendez-vous manqué avec l'éditeur et à la disparition du texte qui ne sera donc jamais transcrit. Le titre original qui figure dans le scénario (et que Neuenschwander utilise), *The Book of Births and Beginnings* fait référence à une autre partie du récit puisque Nagiko, le personnage principal, calligraphie ce livre juste après la mort de son amant et la naissance de leur enfant (naissance évoquée dans le film à l'image, dans la scène précédant la livraison du douzième livre, et dans le scénario par l'indication des pleurs d'un bébé en son hors-champ).



## ii. Modularité graphique

*The Book of Births and Beginnings* (1997) consiste en deux supports papier (BFK Rives) de 75 x 105 cm, régulièrement quadrillés d'un très grand nombre de petites cases carrées. [fig. 53-54, p. xxiv-xxv] Une marge est ménagée tout autour du format. À eux deux, les panneaux totalisent presque 18 000 cases, soit le nombre de lettres de l'alphabet latin à la puissance 3 (auquel s'ajoutent quelques cases supplémentaires vides – nous expliquerons pourquoi plus loin). Les cases sont en effet remplies de toutes les possibilités de combinaison de trois lettres de notre alphabet et ordonnées : de AAA, AAB, AAC, ... à ZZX, ZZY, ZZZ. Les lettres sont tracées en capitales, de couleur noire. Le style employé est plutôt « manuscrit », peu formel, rapide, il pourrait correspondre à l'écriture manuelle de Neuenschwander (qui est toutefois infusée de quelques caractéristiques « calligraphiques »). Le travail du calligraphe ne s'arrête pas là – les trigrammes ne sont d'ailleurs pas ce qui frappe l'œil lors de la première rencontre avec *The Book of Births and Beginnings*, mais plutôt une constellation de points et de lignes colorés qui animent la grille de manière irrégulière. Car une fois les combinaisons alphabétiques posées (apparemment durant une période symbolique de vingt-six heures (Vanhaezebrouck 2006, 33)), le calligraphe entame une série d'interventions. Il établit un certain nombre de paramètres, auxquels il assigne un code de couleur qui va servir à identifier ces occurrences dans la grille. L'apparence visuelle de l'œuvre, les motifs géométriques réalisés par les touches colorées, est donc le résultat de l'application de ce code visuel arbitraire à l'inventaire alphabétique préalable. Le code établi par Neuenschwander s'applique à sept cas possibles différents. Les cases dans lesquelles la combinaison alphabétique forme un mot de la langue anglaise (« act », « add », « ado », « add », etc.) sont suivies d'une case vide colorée en bleu. Quand les combinaisons forment une abréviation qui possède un sens pour l'artiste (les initiales d'un proche, le code AITA de l'aéroport de sa ville natale), la case est entourée en bleu (Vanhaezebrouck 2006, 33). Les débuts de série (comme BAA, qui suit AZZ) sont entourés en jaune, tandis que les vingt-six cases contenant les répétitions des trois mêmes lettres (AAA, BBB, ...) ont un fond jaune. Enfin, le code de couleur sert aussi à commenter le « résultat » de la réalisation de l'œuvre – la copie des 17 576 combinaisons : les erreurs sont corrigées après avoir recouvert la case de rouge. Un dernier repérage vient compléter le système de marquage : la grille est subdivisée

en carrés de cent unités chacun ; le carré est traversé d'un coup de crayon de couleur bleue en diagonale vers la gauche quand il ne comporte aucun mot, d'un coup de crayon rouge vers la droite lorsqu'il ne contient pas d'erreur (Vanhaezebrouck 2006, 33). Certains carrés sont donc barrés d'une croix bicolore car ils cumulent les deux états.

Les petits carrés rouges et bleus émaillent ainsi les deux formats de leur distribution irrégulière, tandis que les traits en diagonale la rayent par intermittence. Sieglinde Vanhaezebrouck remarque dans son analyse que les couleurs rouge et bleue ne sont pas employées comme c'est souvent le cas pour distinguer le « juste » du « faux » mais que le rouge est plutôt réservé aux notations qui concernent le travail de l'artiste sur cette œuvre (passages avec ou sans erreurs), tandis que le bleu s'applique aux rapports entre les triades alphabétiques et le sens langagier (Vanhaezebrouck 2006, 33). La combinaison des lettres peut avoir un sens commun à tous ceux qui partagent une langue, ou un sens personnel comme dans le cas des initiales. Les éléments bleus ont un référent extérieur à l'œuvre, dans le langage ou dans le réel, pour l'artiste (mot de sa langue maternelle, lieu ou personne de sa connaissance). Enfin, le calcul du nombre de mots apparaissant sur chaque ligne est laissé visible, crayonné à la mise de graphite dans la marge de gauche dans l'écriture courante de l'artiste. Une ligne contenant un nombre non négligeable d'erreurs consécutives (occasionnant de ce fait deux longues séries de cases rouges) donne même lieu à une petite remarque autocritique glissée entre deux opérations mathématiques marginales : « not even very tired ! ».

### iii. Modularité structurelle

La structure du matériau textuel, qui repose strictement sur l'alphabet, peut évoquer la structure du scénario original de Greenaway, *Twenty-six Facts about Flesh and Ink*, ainsi que plusieurs autres de ses œuvres cinématographiques et vidéographiques<sup>27</sup>, le système de codage arbitraire et la lecture de l'œuvre suivant quant à eux un système statistique rappelant également le travail du réalisateur britannique<sup>28</sup>. Peter Greenaway s'est très

27 On pense ici en particulier aux courts-métrages *M is for Man, Music, Mozart* (1991) et *H is for House* (1973) ; aux longs-métrages *The Falls* (1980) *A Zed and Two Noughts* (1985).

28 Ici il s'agira plutôt de la métrique musicale de *Vertical Features Remake* (1978), du codage chromatique de *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (1989), de la scansion numérique de *Drowning by Numbers* (1988) ou encore des données statistiques énumérées en voix-off dans *Windows* (1974).

souvent exprimé sur ce recours à des systèmes d'organisation « extérieurs » au thème ou au récit, qui lui permettent simultanément de formuler certaines questions concernant le statut et l'histoire de l'image (fixe et en mouvement) en Occident. Nous en verrons des exemples dans la partie suivante.

Une manière d'assembler et d'organiser des données : c'est ainsi que Neuenschwander emploie l'alphabet latin dans *The Book of Births and Beginnings*. (Nous verrons plus en détail dans la prochaine partie comment le cinéma et la calligraphie partagent un même problème qui peut expliquer le fait qu'ils aient tous deux recours à de tels procédés.) D'abord, la composition par permutation (une lettre remplace toujours la précédente dans chaque combinaison) fait du « texte » de cette calligraphie une liste complète, dans l'ordre alphabétique latin, de tous les trigrammes possibles. Cet usage illustre le fonctionnement de l'alphabet latin (ce qui est souvent envisagé comme l'« efficacité » ou la « commodité » des alphabets) : la possibilité d'indexer toute donnée transcrite à l'aide de ces lettres suivant un classement qui permettra de les retrouver aisément. Organiser les savoirs et les éléments de la langue selon l'ordre arbitraire de l'alphabet latin plutôt que selon une logique thématique, par exemple. L'organisation des formes dépend de la combinaison d'un certain nombre d'éléments donnés et connus d'avance, mais leur combinaison même et l'apparition de mots au milieu de séries sans signification langagière fait des formes de la langue des compositions arbitraires. « Like DNA the words generated are the result of the random couplings and triplings of the letters... and this story can continue », commente un autre calligraphe à propos de cette œuvre (Ingmire 1997). La combinaison dont résulte le sigle « DNA » sur la grille de Neuenschwander est d'ailleurs repérée différemment des autres termes anglais : entourée de plusieurs cercles concentriques qui semblent tracés d'un geste rapide, et non cernée de bleu en suivant les bords de la case comme les autres. Ensuite, la loi de permutation qui préside au fonctionnement de l'alphabet est partout mise en application dans la calligraphie de Neuenschwander. La méthode élue en « système » pour décider des éléments du tableau qui seront surlignés, entourés ou rayés relève de choix binaires (de type oui/non), « simple differential equations (yes/no decisions) » (O'Sullivan 2006, 131), tout aussi arbitraires que l'ordre alphabétique qui régissait la première partie de l'œuvre. Le code appliqué à la grille, parce qu'il relève lui-même d'un fonctionnement alternatif de type binaire, donne lieu à un classement des éléments créée par le système selon cette même logique : « being/not being, correct/mistake, sense/nonsense » (Vanhaezebrouck 2006, 33).

En regard de la problématique du « mode texte » et du « mode image », *The Book of Births and Beginnings* est le pendant de l'autre diptyque analysé plus tôt, *Conversations with Richter* (I.3.iii ci-dessus). Et l'on peut même trouver au diptyque sur papier un écho dans l'emploi combinatoire de la couleur que fait Gerhard Richter dans une série particulière de ses nuanciers. Lorsque Richter cesse d'utiliser les couleurs exactes des nuanciers industriels, il se met à réaliser lui-même les mélanges, parfois à partir des couleurs primaires et du blanc, parfois seulement à l'aide des trois couleurs primaires. « These paintings [...] are made up from just three primary colours, which, through combination and recombination, produce 'pictures' in the same way in which life produces the forms it does in a kind of purposelessness purposiveness » (O'Sullivan 2006, 131). Tout en élevant le principe alternatif et modulaire de l'alphabet à la puissance d'un système génétique de l'œuvre calligraphique, Neuenschwander rappelle que le territoire de la calligraphie latine contemporaine est avant tout le signe graphique latin, en amont de toute participation de ce signe à un système linguistique. En retour, c'est aussi un rappel de ce que l'alphabet a de « système » ; il peut être appliqué comme programme structural à la composition calligraphique de la même manière qu'il est employé par plusieurs langues (tout en requérant des adaptations phonétiques et diacritiques de l'une à l'autre, afin de pouvoir y adhérer – et c'est précisément son degré d'abstraction qui en est responsable, le fait que la lecture ne fasse pas intervenir la dimension visuelle autrement que comme reconnaissance). C'est ce même fonctionnement qui permet à *The Book of Births and Beginnings* de rassembler et de transmettre des données différentes sur un même plan de présentation, par le biais d'un codage partagé.

### 3. « Faire image » (troisième voie)

#### i. Le *lightgraff*

##### a. Une troisième voie

Le calligraphe latin ne peut ignorer la grille, elle est intrinsèque à la pensée et la sensibilité occidentales. Il peut la faire proliférer et chercher à faire apparaître toutes les conséquences du montage modulaire pour la forme alphabétique et la composition calligraphique. À

l'inverse, il peut tenter de contourner la modularité de la grille occidentale en employant la matière (encre, acrylique) de telle façon que certaines de ses caractéristiques (dissolubilité, viscosité) deviennent des forces pour une contre-modularité calligraphique, une simultanéité. Ou alors, il peut choisir une troisième voie. Comme quand il se demande (Middendorp et Neuenschwander 2006, 19), à propos de l'oscillation de la calligraphie latine contemporaine entre l'éclatement des fragments morphologiques de l'alphabet, sortis des raccords organiques du montage ajusté (« [...] the chaos you sometimes find in my writing ») et la grille occidentale (« Grids are mid-Western. [...] I contain the grid as well ») : « what about never quite dissolute ? So much subtler ». Ce « jamais tout à fait », jamais complètement du côté du chaos partout déployé, ni non plus du côté de l'évacuation complète du chaos – « So my writing, at its best, shows a barely restrained chaos or an all but sublimated grid. You pick » (*ibid.*) – Gilles Deleuze (2002, 96-102) l'analyse à propos de la modernité en peinture, quand il explique pourquoi aucune des deux premières voies (dissolution ou déploiement) ne peut convenir à Francis Bacon (toutes deux manquant la sensation, l'une en l'échappant, l'autre l'affirmant sans pourtant la définir). Et c'est la raison pour laquelle Bacon choisira une troisième voie (où il ne s'agit pas de réduire ou de contourner le chaos, mais pas non plus de le contenir complètement pour l'évacuer de la surface du tableau) (Deleuze 2002, 102). Dans la calligraphie latine contemporaine, c'est la modularité qui impose son organisation visuelle et idéologique.

La troisième voie que nous allons présenter maintenant constitue un « mode image » inédit pour la calligraphie latine : la modularité et le tracé fractionné n'y sont ni contournés (comme dans le *dripping* ou l'encre flottante), ni redoublés pour construire un système codifié (comme dans l'exemple précédent). C'est un « mode image » inédit, et même paradoxal, parce que la facture du tracé demeure fractionnée. Comme pour le *dripping*, la construction est directe et sans contact, mais la pratique du *lightgraff* se fait à partir de formes syncopées et de séquences cursives plus ou moins longues, toutes connectées entre elles (tracé fractionné). C'est donc à nouveau le geste manuel qui donne la continuité (que celle-ci soit construite ou non).

Le terme de *lightgraff*, forme raccourcie de *light graffiti*, est fréquemment employé par les artistes calligraphes, graffeurs et photographes qui le pratiquent (c'est la raison pour laquelle nous l'utiliserons, en alternance avec l'expression « calligraphie lumineuse » ; on trouve aussi le terme *light painting*, mais pour éviter toute confusion, nous préférons le réserver aux photographies de *dessins* lumineux). Ces pratiques récentes associées au tracé de lettres (plutôt qu'au dessin) dans des compositions photographiques ou vidéo-graphiques captées en extérieur ont en effet émergé au sein des pratiques du graffiti et de

l'intervention dans l'espace urbain. Man Ray et Gjon Mili ont réalisé des photographies à l'aide de cette même technique, « la transcription du mouvement par les rayons lumineux se déplaçant dans le noir », aussi nommée technique « du point brillant » (Lista 1987, 61). La série la plus connue de Gjon Mili est celle des portraits de Pablo Picasso reproduits dans *Life* en 1948. Les titres *Space Writing* et *Man with a Moving Light* (Man Ray, 1937), décrivent eux-mêmes ce principe d'enregistrement de la trajectoire d'un objet lumineux dans l'espace. Ce principe, Étienne-Jules Marey en convoque déjà les possibilités il y a plus d'un siècle avec une série de photographies en pose longue, la série des *Point lumineux en déplacement dans l'obscurité*, qui enregistrent probablement le mouvement d'insectes. Les expériences de Marey à l'aide de la chronophotographie sont réalisées à partir de 1882<sup>29</sup> (Chik 2011, 87 et suivantes). Les analyses du mouvement de la marche réalisées par Edouard Quénu et Georges Demenÿ (collaborateurs de Marey à la « station physiologique ») à l'aide de lampes fixées au niveau des articulations, quand elles emploient la pose longue, produisent une image de trajectoire blanche lumineuse sur fond noir. [fig. 55-58, p. xxvi-xxvii]

La surface de tracé est dématérialisée – seulement en tant que surface d'accueil du tracé, car elle est simultanément (re)matérialisée par l'acte et le support photographique, comme nous le verrons plus loin. Le calligraphe trace dans l'espace. Son plan de travail n'est ni plat, ni seulement en volume (comme quand il s'agit d'un objet), mais vertical, et en trois dimensions, susceptible de se répartir partout autour de lui. La manipulation des outils du *lightgraff*, ne nécessitant aucun contact avec une surface, suppose également une adaptation du geste par rapport au format. Un changement d'échelle s'opère : c'est la main entière qui saisit l'outil, c'est le bras au complet qui décrit le geste, c'est le corps qui se déplace. La main est tournée vers l'extérieur (en direction de l'appareil photo), le bras va dans toutes les directions, les postures n'ont plus rien à voir avec celles requises par l'écriture en position assise puisque l'artiste trace à bout de bras au dessus de sa tête, s'accroupit, plie et déplie les bras, tourne sur lui-même, etc. Le corps complet est sollicité et toujours en mouvement (dans la calligraphie « traditionnelle », le bras, l'épaule et le reste du corps bougent peu, bien qu'ils soient également sollicités). Le calligraphe Julien Breton explique : « Je travaillais sur papier, mais j'avais toujours envie d'agrandir mes volumes [...]. La calligraphie lumineuse me permet d'avoir une « toile » de cinquante mètres de long si je le veux, qui est en trois dimensions, dans laquelle je peux avancer, reculer » (Arfi et

---

29 Hugues Marchal établit un lien entre l'invention par Marey du « sphygmographe » en 1860, permettant des relevés graphiques du pouls sous la forme de courbe oscillante, et les premiers traités de graphologie de l'Abbé Michon en 1872 et 1875 (qui marquent aussi la première apparition du terme). Ces relevés graphiques apparaissaient alors comme « un processus corporel étalé dans le temps » qui venait se transformer « en une ligne » (Marchal 2012, 25).

Boschiero 2008). La calligraphie lumineuse nécessite de travailler à l'échelle du corps, en tout cas dans un format plus grand, puisqu'il faut évoluer dans le champ d'un appareil de prise de vue. Les limites du tracé sont dictées par le cadre de la photographie (les limites du champ) et par les mouvements du corps. La technique du *lightgraff* étend donc le geste calligraphique à d'autres dimensions et directions. En cela, le geste que requiert le tracé de calligraphie lumineuse peut être défini comme une extension du tracé manuscrit. Pourtant, la différence se situe moins dans ce changement de format (on sait que les calligraphes contemporains travaillent parfois sur des toiles de très grande taille impliquant elles aussi des gestes à l'échelle des bras et des jambes<sup>30</sup>), que dans ces deux paramètres : le calligraphe dispose de tous les plans de l'espace simultanément et l'instrument ne rencontre pas la résistance d'une surface physique. Autrement dit : les formes peuvent maintenant se connecter dans toutes les directions de l'espace, et les conséquences de la friction entre le bec de l'outil et la surface disparaissent pour faire place à un autre mode d'apparition de la forme. L'absence de résistance occasionnée par la disparition de la friction a pour conséquence d'autoriser un tracé sans *ductus* prescrit, donc sans raccords imposés. Bien sûr ces prescriptions avaient déjà été amplement agitées par les opérations de la gestuelle (les changements d'outils, les lignes continues, etc.), mais cette fois elles sont remplacées par d'autres critères. Le *lightgraff* ne dépose pas de matière sur une surface, n'a même plus de point de contact avec son support. On peut dire que le geste calligraphique ne change pas de nature mais qu'en se transposant à une autre échelle, ce sont d'autres qualités gestuelles qui sont sollicitées.

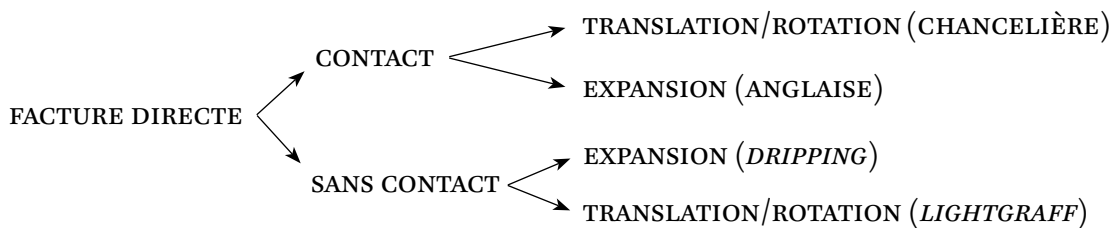
Si le tracé du *lightgraff* n'est pas un changement gestuel radical mais une extension sans contact du tracé direct en contact, nous devrions y retrouver les types de production du trait identifiés par Gerrit Noordzij. À la différence qu'ils ne seront maintenant plus les conséquences de la *friction* (relation entre *étendre* et *absorber*, définition de *l'inscription*) mais d'un nouveau rapport entre geste et forme. (Ce rapport, nous le définirons par le rapport « lancer/saisir », il produira une « inclusion » et nous en donnerons l'explication un peu plus loin.) Les instruments employés possèdent les mêmes caractéristiques que le bec de la plume large historique ou que le bec moderne arrondi. Les outils du *lightgraff* permettent donc les mêmes types de trait que les outils traditionnels, des traits monolinéaires et des traits contrastés. Les outils de la calligraphie lumineuse sont très variés. Ils vont de la lampe de poche ou de la torche (au faisceau éventuellement modelé par l'ajout de ruban

---

30 Nous en verrons des exemples dans les troisième et quatrième parties.

adhésif noir sur la source lumineuse afin de s'apparenter au rectangle d'une plume carrée) aux lampes tubulaires de différentes longueurs (la longueur de la source lumineuse jouant alors le rôle de la largeur du bec de plume). Le bras maintient l'outil dans une direction fixe (équivalente à l'angle de plume conservé ailleurs par la main) pour créer les pleins et les déliés par *translation*. C'est le poignet et le bras qui pivotent pour obtenir les changements de largeur équivalents à la *rotation*. Qu'advient-il alors de la troisième force de tracé de Gerrit Noordzij, l'*expansion* ? Elle est transformée par le biais du nouveau rapport entre le geste et les propriétés de la « surface » dématérialisée : le changement de distance par rapport à l'objectif de l'appareil photo. Le paramètre de la « pression » n'existe pas (puisqu'il nécessite une surface de contact sur laquelle l'outil rencontre une résistance et, précisément, permet à la main d'exercer une pression). En revanche, le déplacement de la lampe d'avant en arrière dans l'axe de la caméra produit des variations de largeur qui peuvent visuellement s'apparenter aux effets de l'*expansion*.

Nous pouvons donc compléter de la manière suivante notre petit tableau établi à partir de la typologie de Gerrit Noordzij :



#### b. Le tracé fractionné en « mode image »

Le calligraphe Julien Breton et le photographe David Gallard réalisent une série de photographies dans la ville de New York en 2011. Nous nous attarderons maintenant sur celle qui s'intitule *In the Rhythm of New York*. [fig. 59, p. xxviii] La photographie est en noir et blanc. Prise depuis un trottoir, elle cadre une portion de la chaussée ainsi que les bâtiments situés en face. La rue est couverte par un viaduc ou une voie de circulation aérienne qui va dans la même direction, visible dans la partie supérieure de l'image et les piliers qui le soutiennent. Un de ces piliers se trouve en avant-plan de l'image, sur la partie gauche du cadre. Le tracé de calligraphie est réalisé sur la chaussée, non pas frontalement par rapport à l'objectif mais dans l'axe de la rue. Une partie de la calligraphie est donc masquée par l'imposant



pilier planté sur le trottoir. Le photographe a nettement incliné l'appareil comme en témoignent les verticales, toutes penchées vers la droite. Ce cadrage a pour conséquence de renforcer la dynamique de la perspective. Sous le pont, le filé des phares des véhicules trace des lignes claires qui accentuent encore la perspective linéaire. Les lampes du calligraphe ajoutent leurs propres filés à ceux des lumières nocturnes en mouvement. La forme blanche semble suivre le même trajet que les véhicules (qui ont laissé quelques filés clairs visibles sur les nuances de gris du sol et de l'immeuble) et se diriger vers le même point de fuite, qui se situe hors-cadre. Les tracés de Julien Breton ont plusieurs degrés d'opacité, des textures « filées » ou fibrées exactement comme les traces des phares des véhicules. D'autres rejouent au premier plan les variations de netteté du tout dernier plan de l'image et ses zones surexposées : l'extrémité de certains traits est vaporeuse et disparaît en se fondant dans le gris du bitume. Ces variations de texture, de transparence et de luminosité intègrent la calligraphie à l'image photographique comme un autre élément de l'espace urbain nocturne. Nous sommes donc face à un cas où le *lightgraff* prend place dans la perspective de l'image.

La calligraphie flotte au-dessus de la chaussée, la composition s'enfonce vers le point de fuite, vers les niches surexposées au bout de la rue sous le pont. À cet endroit un tracé calligraphique rejoint une ligne blanche filée sûrement laissée par un véhicule ayant traversé la rue dans une direction perpendiculaire. Un nouveau « raccord visuel dans le mouvement » se produit, mais sous une forme bien différente de celle qui permettait de passer d'un trait à l'autre dans les exemples précédents, que ce soit par l'élan directionnel donné à une finale, la faisant couler visuellement dans l'attaque d'un autre trait ou par la connexion, par dessus l'intervalle du levé de plume, entre deux fragments morphologiques de lettre.

Le calligraphe ne perçoit pas le résultat de son tracé lors du travail. Le tracé fractionné est donc devenu indépendant de l'apparition visible immédiate de la forme, qui caractérise les autres factures directes (« inscription » traditionnelle et « coagulation » du *dripping*). Cela est rendu possible par le fait que la discipline calligraphique s'est réappropriée le tracé fractionné, en a exploré les principes et les conséquences durant un siècle au point de l'intérioriser. Le *lightgraffeur* a développé une connaissance sensible du cadrage et une capacité à se donner des marques et des repères afin de connecter ses tracés. Son intuition du bord cadre le rapproche de l'acteur qui a parfaitement intégré les limites du champ et peut s'y déplacer à loisir sans craindre d'en sortir par inadvertance. La calligraphie lumineuse compose toujours dans (donc il compose avec) un espace réel en même

temps qu'elle se compose dans le cadre de la photographie. Le calligraphe qui pratique le *lightgraff* se trouve « dans » l'image (comme il était dans la toile de *dripping*), mais cette technique nécessite un rapport à l'espace particulièrement affuté, dans la mesure où les traits ne laissent aucune marque visible pour l'œil. Les sources lumineuses déplacées à ces vitesses ne produisent, pour l'œil humain, que des flashes ou de courtes traînées fugaces : « [L]’œil, à l'état normal, ni ne voit vraiment flou ni ne garde surtout inscrit en lui la trace matérialisée d'un mouvement. Alors que l'objectif, ce faux œil, le peut et ne peut même que cela, selon les conditions dans lesquelles on choisit de l'utiliser » (Bellour 1987, 109). L'appréhension des connexions et des espacements du tracé fractionné s'en trouve nettement complexifiée. La perception du rapport de composition entre chaque trait est donc très différente, et ne peut qu'être devinée, sentie par le calligraphe, une fois passées les répétitions et la mise au point des gestes et des déplacements. Quant au rendu visuel des tracés lumineux, cette propriété de l'appareil photographique en façonne les contours et les textures. En calligraphie lumineuse, une grande vitesse de tracé augmente la transparence et diminue la netteté du trait, tandis que la même vitesse, sur support fixe et en facture directe de contact aura ses propres textures spécifiques (des valeurs intermédiaires ou plus souvent des « manques »).

La différence n'est pas non plus seulement due au fait que le *lightgraff* sort le calligraphe de son atelier et le place dans le paysage. Si Julien Breton est comme l'acteur dans le cadre, c'est aussi parce que ce n'est pas la scène ou le décor comme « réel » qui dirige sa pratique mais le fait qu'il soit dans l'image plus générale qu'il invente avec son partenaire photographe – dans le cadrage, la profondeur de champ, l'échelonnement des plans, les lignes de fuite. Donc aussi en relation avec l'objectif de l'appareil, auquel il fait face et qui devient sa nouvelle référence de composition, c'est-à-dire ce par rapport à quoi il compose les relations entre les éléments calligraphiques et les intervalles. Ce qui était jusque-là effectué par rapport à la taille, au format et aux qualités du support. On le constate aisément en regardant travailler l'artiste de *lightgraff* : la première étape est la définition du cadre, la prise des repères et des marques ; seulement ensuite vient l'établissement de la composition et sa répétition éventuelle.

La surface de travail de la calligraphie lumineuse est donc le champ de la photographie. Cette technique calligraphique n'opère pas seulement dans un espace tridimensionnel préexistant, mais dans un espace déjà créé (mis en image) par la photographie (il a un cadre, une profondeur de champ, une composition avec une perspective, une exposition

donnée et une durée de prise de vue, etc.). Les travaux de calligraphie lumineuse de Julien Breton avec les photographes Guillaume Plisson et David Gallard comportent d'ailleurs bien plus de prises de vues « en décor » que de calligraphies réalisées dans des milieux sans aucun éclairage, où le tracé lumineux est la seule figure visible, entourée de noir.

Les tracés sont créés en même temps que le support au moment même de la prise de vue, tous pris ensemble dans la même image. Mais sont pris dans cette image tous les passages, successifs ou simultanés, des trajectoires gestuelles ou mécaniques de sources lumineuses. Le calligraphe se coule dans le « rythme » de la scène urbaine et la forme calligraphique s'insinue dans la durée de la prise de vue en pose longue qui donne au tracé fractionné les possibilités d'interaction d'ordre plastique avec les autres matières lumineuses. Chaque événement qui se produit dans le champ de la photographie de *lightgraff* participe visuellement de l'image finale, est présent avec les autres « dans » l'espace inventé avec son support. Les intervalles du mouvement calligraphique ne sont plus seulement les lieux potentiels des raccords entre les différents tracés et les différents traits, ils sont déjà et encore des mouvements saisis par la photographie.

### c. *Break dance* et gondolage des plans

Lors d'un tracé à plusieurs lampes, avec plusieurs couleurs, la source de lumière la plus blanche et la plus vive apparaîtra sur la photo « devant » les autres. Cette notion technique conditionne le rendu des tracés qui se chevauchent, et donc aussi l'effet qui résulte de la superposition des traits. Cela veut dire que l'effet de « profondeur » établi par le croisement de différents traits n'est pas toujours égal à l'ordre de tracé ni même à la distance par rapport à la caméra. Deux types de « profondeur » peuvent alors coexister : l'échelonnement des tracés selon la position des traits dans l'espace tridimensionnel, qui répond aux lois de l'espace physique, et l'échelonnement des tracés selon leur positionnement dans la profondeur du champ mais aussi leur degré d'opacité et de luminosité et la logique de la synthèse additive des couleurs. Cette double perspective est encore troublée par une autre. La vitesse à laquelle la lampe se déplace conditionne la couleur et la valeur du trait. Plus le tracé est rapide, plus le trait est translucide et moins la couleur est dense (sorte de fausse perspective chromatique/atmosphérique).

Le tracé de *lightgraff* produit une sensation de l'espace particulière (inédite jusque là à la composition calligraphique) lorsque ces deux perspectives se contredisent : la perspective qui s'établit entre les différentes formes dépend de la couleur et de la luminosité, elle n'est donc pas forcément égale à la perspective « réelle » du tracé, aux endroits de l'espace où le calligraphe a placé ses tracés. C'est encore plus vrai quand l'échelle des plans n'est pas révélée par le reflet d'un tracé lumineux au sol ou sur un élément du décor.

Ainsi dans une photographie de Breton et Gallard, *Portrait de Benoît Templier*<sup>31</sup> (2011). [fig. 60, p. xxix] Le danseur est saisi au milieu d'une figure (du genre salto ou saut périlleux), devant un muret, en partie recouvert d'un arbuste grimpant, dont la bordure divise l'image en deux. Au second plan, beaucoup plus loin, apparaissent deux bâtiments et une cheminée d'usine. Le motif calligraphique, le corps en mouvement (saisi au moment du saut), le mur et le toit du bâtiment en arrière plan sont connectés tantôt par la luminosité et l'opacité du blanc (dans le cas du tracé et du torse du danseur), tantôt par la transparence des couleurs (dans le cas du mur, des jambes et du toit). Malgré la perspective diminutive qui peut conduire l'œil à concevoir la forme calligraphiée comme détachée en avant-plan et le danseur au second plan, les liaisons luminosité-texture-transparence forment deux zones, ou deux plans alternatifs, qui s'extraient de la perspective qui répartit la composition en strates frontales successives. Une première zone, établie entre la forme calligraphique et le lierre grimpant sur le mur. Une seconde zone, créée par le panneau et le toit du bâtiment et le pied du danseur. L'opacité du panneau publicitaire vide perché sur le toit du bâtiment au dernier plan change de nature, autant que les jambes du danseur. Le corps acquiert une transparence partielle, le toit « passe en avant plan » et devient un rectangle de couleur, comme le résultat d'une opération de collage.

L'organisation de l'espace ondule et se tord sous les métamorphoses des matières par les degrés de luminosité et de vitesse. C'est ainsi que le tracé calligraphique devient « saisissable » et « saisissant » de la même manière que le corps du danseur qui défie la gravité. Tous deux ne pourraient exister comme matière visible dans l'espace régi par les lois de la physique pour composer leur « figure » (se maintenir assez longtemps « en l'air » pour permettre cette rencontre). Même les *break-dancers* ne marchent pas la tête en bas. Le mode de création de l'image rapproche la forme calligraphique et la figure acrobatique du danseur. La calligraphie et le danseur sont semblables, moins grâce à des qualités

---

31 Benoît Templier fait partie des danseurs avec qui Julien Breton travaille depuis quelques années. Voir entre autres le spectacle *Borderlight* (« *lightgraff* & *break-dance* performance ») présenté à Nantes le 23 septembre 2011. Conçu par Julien Breton, Amandine Dolé et DJ One Up. Photographies de David Gallard et Julien Breton.

naturelles qu'ils partageraient que par le mode de capture de leurs dynamiques mobiles, qui fait émerger des matières partageables. Pour la figure du danseur, le travail de la photographie est différent : l'usage du *flash* permet d'en retenir la forme à un point précis de son mouvement. Pourtant les conditions de saisissement des formes sont semblables : de tous les déplacements du calligraphe et de ses lampes, seuls ceux effectués pendant l'allumage des lampes sont saisis dans l'image finale et aucun fragment du corps du calligraphe ne se laissent deviner.

Au niveau de la composition, l'arabesque finale de la calligraphie suggère un mouvement circulaire décrit par le danseur dans tout son saut, au-delà de la partie visible, tandis que la figure qu'il maintient au milieu du saut, la posture en tension du corps, suggère quant à elle les entrelacements en tension des enchaînements de *break dance* (mouvement dans un sens, posture immobilisée en tension, mouvement dans le sens inverse, etc.) que le graffiti lumineux rejoue avec ses propres volutes croisées. Au niveau des aspects « linéaires » de la composition, c'est la relation graphique entre la finale circulaire du tracé calligraphique et la rotation du saut périlleux suggérée par la posture du corps et l'effet de filé qui crée une circulation. Il n'y a pas que la composition linéaire, il y a aussi celle qui concerne les couleurs, les valeurs, et les luminosités. C'est ainsi qu'entre le danseur et la calligraphie, par la présence brillante des zones blanches surexposées qui leur appartiennent à chacun (parce qu'à un instant, leurs vitesses, la durée de leurs mouvements, et leur degré de luminosité sont partagés), un mouvement commun se crée, qui serait saisi sur un même plan et dans même temps. Les circonvolutions graphiques et la cambrure du corps participent d'un seul et même mouvement, et appartiennent à un même nouveau plan de l'image (il n'appartient pas à l'espace photographié, mais à l'image photographique), tracé par les rapprochements des zones lointaines, bien que les deux figures ne sont pas réalisées simultanément par la photographie (le danseur est saisi par l'intermédiaire d'un *flash* très court, la calligraphie est tracée, ensuite sans doute).

Ce rapprochement de zones lointaines par le biais de liaisons impossibles à réaliser par les seuls facture directe en contact et tracé fractionné, il rappelle le travail de l'intervalle vertovien dans les mots de Gilles Deleuze. Pour Dziga Vertov, la centralisation est présente dans le film de cinéma à travers la posture de l'œil humain comme point (relativement) fixe, position perceptive qui détermine les relations entre les images. La pratique du montage de Vertov, comme l'explique Deleuze, vise alors à porter la perception dans la matière plutôt que de la maintenir dans le point de vue unique, immobile et directionnel de l'œil humain (Deleuze 1983, 116-119 et 59-61). Ce n'est pas le problème d'un œil précis ou d'un sujet, pour le cinéaste c'est une problématique qui concerne la représentation du monde :

celle-ci ne doit pas se réduire aux seuls possibles déterminés par les limites physiques de l'œil humain. Alors la caméra, telle un œil surhumain, peut déplacer la perception à même la matière (Deleuze 1983, 60), quand le montage peut relier des images qui sont lointaines ou incommensurables pour notre perception. Cela fait émerger l'interaction et la mobilité des choses : aucun élément n'agit ou ne réagit sans affecter tous les autres (Deleuze 1983, 118-121). Ainsi, si la notion d'intervalle change, comme nous le pressentions, c'est qu'il devient comme l'intervalle vertovien que le potentiel de la caméra, mise au cœur des choses, transforme pour lui permettre de relier des images lointaines. Qu'en est-il de la calligraphie ? La main calligraphique est bien sûr un point mobile (même obligatoirement mobile selon les conditions de la facture directe de contact), mais ses conditions de possibilité sont telles qu'elles impliquent une direction unique globale, ou plutôt des changements de directions forcément successifs (une grande direction principale, généralement de gauche à droite, composée de directions différentes raccordées). Ces conditions sont celles de la calligraphie latine seulement dans la mesure où elles dépendent elles-mêmes de l'organisation spécifique de la calligraphie dans ce segment historique. Ce n'est pas la main elle-même, mais la posture dans laquelle le régime organique manuscrit retient la main calligraphique qui est responsable de la centralisation de la forme calligraphique dans un geste qui appartient avant tout à l'écriture manuelle. Si la notion d'élément alphabétique est aussi en jeu dans cette mutation, c'est bien parce que dans les figures de la deuxième mutation, la calligraphie cherche à replacer le signe alphabétique dans des relations qui appartiennent au fonctionnement de l'image (ou de l'écriture idéographique) et non plus à celui de l'écriture alphabétique.

L'arc de cercle décrit par le corps du danseur constitue la prolongation exacte de l'ellipse entamée par la sortie finale de la dernière séquence cursive calligraphique. Simultanément, le doigt pointé du danseur, qui prolonge la tension du bras, se lie à la deuxième arabesque (s à finale en « flamme ») de la calligraphie, conduite à elle par la courbure de la forme ovale du graffiti qui occupe le mur. Figure graphique et figure acrobatique s'imbriquent et se relancent mutuellement au point où la forme calligraphique apparaît comme l'impulsion du saut : si l'on s'en tient à un échelonnement géographique des plans, l'endroit au premier plan où le danseur aurait quitté le sol avant de vriller, si l'on choisit plutôt l'indéfinition des zones et le gondolage des plans, la dynamique tensile qui lui permet de s'élaner et de tenir la pose. Tout cela ne peut se produire et n'existe que dans l'espace particulier de cette image créée par la photographie.

## ii. Accrocher la matière

Si la première étape de l'usage de la photographie pour saisir et comprendre le mouvement – celle de Marey ou de Muybridge – consiste à le décomposer, la seconde étape que constituent les expériences des avant-gardes et des Futuristes visait au contraire à composer le mouvement (Bellour 1987, 110). La « photodynamique » des frères Bragaglia procure la « synthèse de la trajectoire » et la sensation dynamique. Les futuristes s'intéressent à la possibilité de la photographie de transcrire le mouvement à travers le déplacement des rayons lumineux dans le noir (Lista 1987, 61), mais seulement pour ce qu'elle peut capter et retranscrire le « flux énergétique » (*ibid.*). Ce n'est pas en rapport au corps ou au geste humain, même si la « photodynamique » a besoin de « l'anatomie du geste » (sur une photo trop bougée, cela se perd dans le mouvement, sur une photo pas assez bougée, le déplacement est trop bref). Les photodynamiques dématérialisent les corps et conservent une « trace de mouvement » (Lista 1987, 60). Pour les futuristes, il s'agit de capter la *dynamis* (force en action), par opposition à la *kinésis* (mouvement) (Lista 1987, 59 et 62, note 2). Les calligraphies lumineuses du xx<sup>e</sup> siècle auraient déjà plus à voir avec la dynamique des Futuristes qu'avec les décompositions du mouvement de Marey ou de Muybridge. Mais c'est surtout dans le troisième type de relation entre la photographie et le mouvement, tel que le présente Raymond Bellour, que l'on retrouve les effets sensibles de certaines calligraphies lumineuses. Selon lui, il semble que « le problème ne soit plus tant de décomposer le mouvement ni de le composer, mais plutôt de *l'impressionner*. De laisser s'impressionner, de s'en laisser impressionner » (Bellour 1987, 110).

Que ce soit par un engagement physique dans la prise de vue ou (et) par une attention particulière au mouvement dans l'élaboration de son travail, le photographe accroche à travers le bougé une matière plus qu'il ne croit s'y adjoindre par pure transparence ou s'y figurer comme absent. Il y a dans son geste une consistance qui le porte à croire, sinon au réel, tout au moins à du réel : le flux de temps marqué par le bougé, l'écart matériel introduit dans la nappe translucide de l'image photographique (Bellour 1987, 113).

« Accrocher une matière » en impressionnant le bougé : voilà que la calligraphie latine contemporaine aurait fait muter le rapport de force inhérent à l'inscription (auquel la *friction* est indispensable, pour qu'« étendre » se prolonge en « absorber »), en un rapport propre à « l'inclusion » du *lightgraff*, faisant intervenir un « accrochage » (pour que « lancer » la matière lumineuse se prolonge en son « saisissement » dans le support). Quant

à nous, cela nous aurait permis d'échapper à la citation favorite des commentateurs de calligraphie lumineuse – « cette technique manifeste le « vrai » sens du mot photographie : écrire avec la lumière ». Parce que le *lightgraff* aurait maintenant un sens plus précis qui ne se contente plus d'une anecdote étymologique : « écrire avec la lumière », soit, mais au sens de « saisir dans un support les intensités de mobilités » plutôt que des déplacements extensifs de type manuscrit (point A > point B).

Autoriser des connexions simultanées entre tous les états et tous les niveaux s'apparente plus à l'unité d'un plan cinématographique qui comprend en même temps toutes les tranches d'espace et qui les fait communiquer entre elles. Les liaisons s'établissent d'une tranche à l'autre et non plus sur la même tranche ou le même plan, et les réactions sont entre des éléments qui sont tous « pris dans la multiplicité des plans superposés » (Deleuze 1983, 42). Nous retrouvons alors le « plan-séquence calligraphique » identifié dans le *dripping*, mais sous une autre forme : si le *dripping* est un plan-séquence calligraphique, le *lightgraff* serait une série de saisissements à l'intérieur d'un continuum. Contrairement au *dripping*, qui « enregistre tout », le *lightgraff* conserve tout, mais tout n'est pas enregistré. La « prise de forme » graphique au sein d'une même matière que nous trouvions plus tôt dans le moulage/pochoir de *Conversations with Richter* existe à présent sans quitter la réalisation de la composition calligraphique par tracé fractionné.

Nous pouvons donc maintenant nommer cette seconde mutation, comme nous l'avons fait pour la précédente. Le tracé de facture directe en contact (premier état de la néo-calligraphie latine) était une *inscription*, rendue possible par un rapport entre le geste et la forme nommé *étendre/absorber*. La première mutation observée à l'aide du *dripping* transformait l'inscription en une *coagulation* permise par le rapport *couler/stopper* (entre la laque et le support). La deuxième mutation, identifiée dans les singularités du *lightgraff* et dont les germes étaient présents dans l'encre flottante consiste en ce que l'on peut nommer une *inclusion*, rendue possible par un geste et une captation qui forment le binôme *lancer/saisir*.



### III. Conclusions

#### 1. Du *dripping* au *lightgraff*

Que nous ont démontrés des objets de nature technique et de fabrication aussi différentes qu'une ligne calligraphique *drippée*, le bas-relief laissé par un pochoir, les volutes ralenties d'une goutte d'encre dans l'eau ou une forme calligraphique ondulante saisie dans la pénombre par un appareil photo ? Ce dont ces objets témoignent, c'est de la séparation du binôme conditionnel au tracé qui préexistait à l'origine de la naissance de la calligraphie latine moderne (et qu'elle s'est réappropriée pour les raisons que nous avons identifiées dans cette partie et dans la précédente) : la *facture directe en contact* et le *tracé fractionné*. En effet, aucune des œuvres analysées dans cette deuxième partie ne laisse intacte la réunion de ces deux conditions. Toutes la divisent, en conservent parfois un des termes, lui adjoignent un autre mode : quand le tracé fractionné est conservé, il est couplé à une facture sans contact ; quand le contact entre l'outil et la surface demeure, c'est le tracé qui est désamorçé, remplacé par la prise de forme directe (des pochoirs ou des transferts). Quant au *dripping*, il quitte le « mode texte » du tracé fractionné en même temps qu'il rompt le contact entre l'outil et la surface. Autrement dit, ces objets nous ont permis de confirmer que la calligraphie latine contemporaine ne peut plus se satisfaire d'un unique mode d'apparition de la forme qui serait la combinaison de l'*inscription* (« *track of the tool* », « *pushing ink* », « promener la matière ») et d'une adjonction successive de fragments graphiques morphologiques pour composer la forme.

En quoi la séquence de l'encre flottante (en tant qu'amorce d'un passage vers le mode image) diffère-t-elle alors du déplacement que la ligne *drippée* introduisait déjà par rapport au tracé fractionné ? Ce que l'image en mouvement permet de mettre en avant, c'est l'évolution de la forme calligraphique. L'intervention de la prise de vue, du ralenti et du flou permet de percevoir une « progression » de la forme calligraphique qui concerne moins son extension toujours plus avancée dans un espace que des métamorphoses potentiellement simultanées dans une durée (dans le temps). La temporalité successive du mot alphabétique et celle, simultanée, de l'image ne trouvent pas un terrain d'opposition dans la calligraphie : les « inclusions » du « mode texte » dans le « mode image », présentées également par le *lightgraff*, nous le rappellent tout aussi bien. Comme dans le fonctionnement de l'écriture, elles y trouvent le lieu d'une rencontre hétérogène, elles coexistent comme deux modes de création de la forme visuelle.

Le passage, suggéré dans *Ink 2008*, de « pushing ink » à « let ink move by itself », de « promener la matière » à la répartition incontrôlable des contrastes est une différence de cet ordre. Elle va de la forme tracée (« poussée »), qui est la marque du déplacement d'un mobile, à la forme qui se meut en elle-même, qui n'est pas seulement le déplacement de l'encre mobile dans l'eau mais aussi les changements d'intensités qu'impliquent chaque interaction. Et c'est aussi une différence d'action et de perception que le calligraphe suggère aux spectateurs, plus qu'une opposition entre les deux modes. Une expérience temporelle différente selon que la matière-encre implique la mobilité manuscrite du calligraphe ou seulement ses facultés de contemplation. Il ne s'agit pas de dire que la calligraphie sur support fixe ne concernerait que l'espace, et l'image en mouvement, que le temps. (Du reste, comme nous l'avons vu en première partie, la facture directe sans contact du *dripping* soulevait déjà des questions de temporalité.) Il serait réducteur de résumer cela en disant que la calligraphie latine contemporaine a besoin de l'image en mouvement pour importer la notion du temps à une relation geste/forme autrement limitée à une dimension spatiale. La distinction est à la fois plus nuancée et plus proprement spécifique aux problématiques de notre discipline. La calligraphie latine a besoin de l'image en mouvement parce qu'elle a besoin de sa capacité à révéler les modulations intensives de la forme qui, autrement, ont tendance à s'effacer au profit de l'aspect extensif de la *construction* calligraphique. Ce n'est pas une différence de nature mais un écart perceptif et idéologique. Si la calligraphie latine contemporaine doit en passer par ces mutations afin de parvenir à exprimer le temps, c'est le fait de la parenté qu'elle conserve avec l'écriture manuelle (de par sa technique, issue de l'histoire de l'écriture latine). La « simultanéité active » est « ce qui anime les éléments de l'image, même s'ils sont hétérogènes » (Christin 1997, 11). La simultanéité qui est importante pour la calligraphie latine contemporaine est celle là même : ce n'est pas seulement au sens où plusieurs formes se construisent ou évoluent en même temps, mais au sens où ensemble et avec leur support elles construisent un contexte visuel. Mais cette réalité, la calligraphie latine contemporaine a eu besoin d'en passer par des processus de captation pour la concevoir pour elle-même. Comme plus tôt dans l'histoire l'impression typographique en caractères mobiles a pu permettre de révéler un « état nouveau de l'écriture » (Christin 2001, 168), indépendant du geste manuscrit cursif et par conséquent plus « visiblement » ancré dans le même champ iconique que l'image.

## 2. Mouvements évolutifs, extensifs ou intensifs ?

Mais pourquoi ce mode de réalisation particulier ne peut-il plus suffire à la calligraphie latine contemporaine ? Voyons d'abord quels présupposés il traîne avec lui, ce mode d'exécution, en ce qui concerne la manière de penser la forme calligraphique dans son rapport à l'apparition du visible et aux propriétés de cette image. En ce qui concerne la facture en contact, nous avons vu dans la partie précédente que sa transformation permet à la discipline de se distinguer de l'écriture manuscrite. Nous savons aussi qu'elle témoigne de la nécessité pour la calligraphie latine contemporaine d'ajouter d'autres modes de réalisation au « tracé rigide occidental ». Pour ce qui est de « l'exécution fractionnée » typique des écritures latines, nous avons montré plus haut qu'elles ne correspondent pas seulement à une étape historique mais à une « organisation de l'écriture » qui est également d'ordre pratique et idéologique. C'est elle qui détermine ce que la calligraphie latine peut ou ne peut pas faire, c'est-à-dire envisage à un moment précis de son existence comme ce qui lui appartient ou non, comme possible ou impossible, comme auxiliaire ou comme problématique. À « l'exécution fractionnée » (Pouille 1977, 140) correspond une réalité organique du « montage » des fragments de l'écriture et un rapport hiérarchique et quantitatif de la relation entre le « tout » et les parties qui le composent.

Dans un article sur la notation chorégraphique, Frédéric Pouillaude retrace l'histoire de quelques modes graphiques d'inscription des mouvements dansés. Il remarque que les deux types d'expression (forme chorégraphique et visualisation graphique de ces mouvements) ont rarement été coextensifs (Pouillaude 2004, 100), sauf à de rares occasions. L'exemple que donne Pouillaude d'un moment dans l'histoire de la danse où les éléments du mouvement chorégraphique et les éléments de leur notation ont pu se trouver en adéquation, il le commente en précisant bien que cette correspondance ne peut se produire que dans la mesure où le style de la danse baroque avait précisément d'avance isolé une série de formes et de mouvements, tout un vocabulaire, selon un système de découpage similaire à celui qui allait servir sa notation<sup>32</sup>. « Le système avait alors toutes les chances de devenir réellement immanent aux pratiques qu'il décrivait, puisque ce qui s'épelait sur la page n'était pas différent de ce qui se pensait et s'effectuait en pratique » (Pouillaude 2004, 100). Le « vocabulaire » du *ductus* calligraphique est ainsi tout à fait

---

32 Frédéric Pouillaude parle ici du système de Raoul-Auger Feuillet, présenté dans *Chorégraphie*, édité en 1700. « La danse savante du XVII<sup>e</sup> siècle a tenté d'uniformiser l'instrument corporel selon les critères de correction mis en place par le mouvement politique de redressement disciplinaire. Dans la danse moderne, à partir des années 50, ce souci d'unité est définitivement perdu au profit de corps multiples » (Raffinot et Cohen 2002, 85-86).

à même de se superposer au mouvement manuscrit, puisqu'ils participent tous deux du même système de « découpage et [d]'identification d'entités discrètes, nommables et répétables » (Pouillaude 2004, 100) qu'est le tracé fractionné. La calligraphie latine contemporaine s'est trouvée à un point de son histoire (la première séquence facture directe en contact + tracé fractionné) où le découpage analytique du *ductus*, d'une part, et la forme calligraphique, d'autre part, pouvaient se déterminer mutuellement au point de parfois se confondre. Les mutations successives de la calligraphie latine contemporaine l'obligent à présent à considérer de tels problèmes « d'insuperposabilité » entre les modes d'apparition et d'existence des formes qu'elle crée et les manières de les concevoir.



Figure 21. Exemple de modèle de *ductus* (ici un *H* majuscule de style Gothique, par Claude Mediavilla, 1988)

Le régime organique du tracé fractionné et le système de notation, d'apprentissage, d'analyse et de pensée qui lui correspond (la table alphabétique d'un style et ses *ductus* [fig. 22]) ne permettent plus de saisir les nouvelles modalités de création de la forme calligraphique. Le découpage du mouvement de l'inscription calligraphique, nommé *ductus* par la paléographie plusieurs décennies après le renouveau de la calligraphie latine, est une notion déjà employée par les premiers calligraphes occidentaux modernes. Les styles canoniques et historiques sont équivalents à leurs *ductus* – et c'est ce qui a permis aux calligraphes latins de connaître l'histoire des formes d'écriture, de les apprendre et de les reproduire. C'est le modèle de notation qui prévaut toujours actuellement pour l'enseignement de la calligraphie latine, mais désormais les directions et l'ordre sont rigoureusement indiqués pour chaque trait, qui est accompagné de sa flèche. Mais son mode de découpage et d'abstraction de toute forme tracée a aussi eu pour conséquence de maintenir la pensée des formes calligraphiques dans le régime organique manuscrit (la connexion juste, la relation parties/Tout, etc.). À tort, « on présuppose que ce qui est vrai de la ligne tracée l'est aussi du mouvement » (Marrati 2004, 245). La calligraphie ne pouvait faire autrement jusque-là, la pratique étant réglée par la classification des formes en styles, eux-mêmes

caractérisés par les tableaux de présentation découpés selon les éléments alphabétiques et les séquences fléchées des *ductus*. Or, le *ductus* est la transcription des translations de l'outil : la notation de l'espace parcouru par l'outil. Parlant d'un tel mode de notation appliqué à la danse, Hubert Godard insiste sur le paradoxe qu'il implique pour la pensée du mouvement. Le découpage permet d'atteindre une meilleure compréhension du phénomène – au moins de pouvoir le décrire – mais faillit simultanément à recomposer le mouvement à partir des parties ainsi identifiées, à vraiment en produire une image : « toute tentative d'expliquer le mouvement par des décompositions de plus en plus fines entraîne, à chaque niveau de décomposition, une perte équivalente quant à se saisir de l'objet analysé (le tout valant plus que la somme de ses parties) » (Godard 1993, 93). C'est ce que nous dit aussi Gilles Deleuze, dans des termes pas si éloignés, lorsqu'il définit le mouvement en partant des thèses de Bergson. Le mouvement ne peut pas être reconstruit (ni pensé seulement) à partir d'une série de positions prélevées dans l'espace ou d'instantanés prélevés dans le temps (Deleuze 1983, 9). Ce que nous avons nommé « les plans-séquences de la calligraphie contemporaine » demandent à la calligraphie d'organiser des mouvements dans un plus grand « ensemble » ou un plus grand champ (l'écoulement du filet de laque), ou de gérer des mobilités et des modulations supplémentaires à celles du couple main-outil (amplification, expansion, étirement, etc.). C'est avec les plans-séquences du *dripping*, les volutes de l'encre flottante, les saisissements du *lightgraff* que le mouvement, la dynamique ou les qualités du trait calligraphique s'affirment plus qu'ailleurs comme non superposables et différents des déplacements gestuels qui les ont produit. Le trait de *lightgraff* témoigne pourtant du parcours d'un mobile (on peut même dire que l'on perçoit parfois mieux le parcours de la lampe dans la transparence du trait de *lightgraff* que celui de la plume à travers l'opacité des autres mediums sur papier ou sur toile). Mais il laisse percevoir aussi des différences de qualité, celles qui appartiennent à chaque forme lumineuse (le corps du danseur, le mur de l'usine, l'arabesque de la calligraphie), et celles qui se constituent dans la rencontre entre ces formes, et « qui affectent les [...] premières et toutes celles qui les entourent » (Cardinal 2010, 156). Les rencontres entre les zones de couleur-valeur-lumière vont de l'annulation des qualités propres de chacune (dans la surexposition conjointe de deux sources lumineuses) à l'engloutissement de l'une par l'autre, en passant par la création d'une nouvelle matière. Chaque mouvement et chaque élément qui participe du champ de la prise de vue peuvent être transformés par la présence des autres ou les modifier eux-mêmes. Le *lightgraff* empêche d'égaliser le mouvement calligraphique à la partie visible de la composition, tout comme le faisait déjà le *dripping*. Mais cette fois, ce surplus de mouvement n'est pas évoqué par les liaisons non matérialisées entre les formes de la calligraphie en facture directe de contact (les « mouvements invisibles » évoqués par certains calligraphes), ni par les modulations élastiques du filet d'acrylique comme dans le

*dripping*, mais par le fait que la composition calligraphique lumineuse participe d'un champ plus vaste. Elle fait image à l'intérieur de la prise de forme d'une autre image. Que les deux types de mouvements (celui du calligraphe et celui de la forme lumineuse) ne se superposent pas, cela rappelle à la calligraphie latine contemporaine que la forme n'est pas égale au déplacement qui lui a donné naissance. Que « la distance parcourue » (qui est une extension) ne se confond pas avec « l'acte de parcourir » (qui est un changement de qualité, d'intensité) (Deleuze 1983, chap. 1). Qu'« un mouvement, c'est toujours tel ou tel acte de parcourir : une translation dans l'espace qui a sa durée qualitative propre » (Cardinal 2010, 156).

Bien sûr, ce type de relation qui dépasse la nature hiérarchique ou unidirectionnelle n'est pas absent des tracés traditionnels sur support bidimensionnel fixe<sup>33</sup>. Il existe bien des qualités intensives du mouvement calligraphique en dehors de l'image cinétique, seulement ces dernières sont oblitérées, ou au moins masquées, par la manière dont le régime organique du tracé fractionné présente la forme : comme l'évolution extensive d'un point (étendu par le déplacement de l'instrument indispensable à la facture directe en contact). Il faut nous rappeler ici les conditions qui ont permis l'apparition de la calligraphie latine moderne : si la discipline a fait du tracé fractionné son mode constitutif d'existence, c'est parce que ce dernier est le mode de construction de la forme latine écrite. Si le *ductus* est devenu le principe de découpage et, éventuellement, de pensée de la forme calligraphique, c'est parce qu'il est un mode opératoire idéal pour analyser, décrire et reproduire toute forme écrite. Et le premier travail de la calligraphie latine, au moment de son renouveau, a été de savoir reproduire ces formes pour pouvoir les produire à nouveau. En cela, le *ductus* a été l'outil analytique décisif de la néo-calligraphie latine : il a permis à la pratique retrouvée de s'étendre et de se systématiser, en facilitant l'établissement des modèles et leur transmission. Le *ductus* est une notion cruciale pour l'étude de l'écriture, mais parce qu'elle permet de comprendre les modes d'articulation et de production de la forme, qu'elle découpe l'écriture, elle a besoin d'en figer le mouvement, de l'envisager une fois cristallisé. C'est pourquoi le mouvement calligraphique ne peut être réduit au

---

33 Elle n'est d'ailleurs pas ignorée des artistes, qui nous rappellent sans cesse que les relations entre les « formes » dépassent la simple formation d'une continuité qui serait indépendante de son espace d'accueil (de son support). Les calligraphes occidentaux nous disent combien ils savent qu'un seul trait posé sur une surface ne constitue pas seulement la naissance d'une forme mais vient surtout et d'abord modifier tout le milieu qui la reçoit, agir sur l'espace du support, sur la répartition du « blanc », et redistribue à chaque fois les rapports de contraste et les relations graphiques. Nous voulons dire que cet aspect est complètement intégré à leur pratique (dans le cas qui nous occupe ici, peu importe qu'ils aient acquis cette connaissance par la pratique de la calligraphie latine seule, par celle d'un autre art graphique, ou encore par leur connaissance des calligraphies chinoise ou japonaise).

*ductus*. D'abord, ce dernier est un découpage consécutif de la forme – même lorsqu'il ne sert pas à analyser la lettre après coup mais à la concevoir avant de la bâtir, il est déjà le futur préétabli de la forme. Ensuite, le *ductus* est un ensemble de données correspondant à l'ordre successif temporel ainsi qu'à l'ordre spatial géographique (positionnement) et dimensionnel (grandeur) des moments du tracé. Pour fonctionner, le *ductus* doit prélever et isoler des entités sur le continuum des mouvements de la main et de l'outil lors du tracé manuscrit. Il prélève deux données, la direction et l'ordre, de l'ensemble des rapports qui constituent le tracé fractionné (l'angle, la justesse du raccord, la pression, la tension, etc. qui, eux, ne peuvent être garantis par le simple respect du *ductus*). Le mouvement dont il est responsable est uniquement celui de la main-qui-trace, pas celui de la forme calligraphique. De plus, c'est une notion qui ne peut concerner que les formes produites par le déplacement d'un élément en translation (au sens physique premier du terme, ici, et non au sens de Noordzij, c'est-à-dire entendu autant pour la plume en translation ou en expansion que pour le déplacement du filet de *dripping* ou de la lampe de *lightgraff*).

On peut toujours étudier la forme calligraphique lumineuse et en déduire un *ductus*. Nous venons même d'en faire la démonstration dans l'analyse du *Portrait de Benoît Templier* en disant que la boucle calligraphique finale se prolongeait dans la cambrure du corps du danseur (et non l'inverse). La position du délié (en haut à gauche de l'arabesque), alliée à la diminution graduelle de l'opacité et de la luminosité du trait permet de déduire qu'il s'agit bien de la finale et non de l'attaque du trait. Mais la manière de penser la forme calligraphique, ses qualités dynamiques et rythmiques, ne se limitent pas au mouvement et à la durée indiqués par son *ductus*. D'autres données interviennent aussi (par exemple les lois de la synthèse additive qui font que le blanc absorbe les autres couleurs et sur l'image, semble passer devant elles) qui éloignent le regard des tentatives de recomposer la forme, de reparcourir les trajectoires de la main, de déduire le mouvement original du tracé. La calligraphie lumineuse peut mener le mode successif du tracé fractionné à un « mode image » simultané parce que la relation de la forme calligraphique à l'image photographique dont elle participe ne relève pas de l'addition. C'est un espace visuel où la calligraphie latine contemporaine peut échapper à la problématique de la superposition successive d'une composition graphique et d'un espace plastique. Le *lightgraff* ne s'insère pas dans l'espace de l'image créée par le cadrage et le temps de pose photographiques comme la composition calligraphique de facture directe en contact pouvait se superposer sur les « fonds » pigmentés et texturés que nous évoquions plus haut dans les pages consacrées au transfert et au motif calligraphique (I.3.ii). Ce n'est plus comme dans ces œuvres où la calligraphie vient s'apposer par dessus des surfaces, des matériaux ou des espaces préalablement travaillés (naturellement ou par l'artiste). Parfois, certes, ils se superposent au

sens propre (une couleur, une valeur ou une opacité « passe devant l'autre ». Mais bien d'autres fois, ils produisent de nouvelles matières et de nouveaux rapports de contraste qui n'appartiennent pas à l'espace perspectiviste de la composition ou à l'espace euclidien du paysage. En sortant la figure calligraphique de l'analyse de l'espace selon des rapports euclidiens hiérarchiques (de positionnement, de grandeur et d'ordonnement), la calligraphie lumineuse rend inopérantes les lois du tracé fractionné et les logiques du montage manuscrit organique.

### 3. Le calligraphe-teinturier ou l'écriture recollée à son support

La calligraphie latine contemporaine doit se défaire du fonctionnement binaire (voyelle/consonne), exclusif (l'ou ou l'autre) et abstrait (applicable comme la grille qui prolifère) de l'alphabet – ou, pour le dire plus positivement, y ajouter un autre mode. Une autre calligraphie lumineuse de Julien Breton le donne à voir. Elle est en noir et blanc, intitulée *Trouble* (2011), et elle est un des rares exemples d'une calligraphie lumineuse qui fait intervenir le flou photographique. [fig. 61, p. xxx] À nouveau se dégage cette impression que le support et la figure sont pris dans le même bloc d'espace et dans la même durée, qu'ils s'inventent simultanément. Le flouté de cette photo le rend sensible, la différence de rendu et de netteté avec les graffitis sur le mur à gauche le souligne, le noir et blanc le renforce. L'effet de « prise de forme » de la composition calligraphique, son air d'être « incluse » dans l'espace n'a rien de comparable à l'allure tremblante que prennent en arrière-plan les mots inscrits à la bombe sur le mur. Les graffitis sur le mur sont du « mode texte » saisi en « mode image » par la photographie. Leur flouté, ou plutôt leur bougé, provient des possibilités de ce mode image qui intervient dans un second temps, qui en est une « interprétation » (comme le précise Yves Jeanneret). Le tracé calligraphique, lui, à peine troublé par ce qui cause le flou (qui semble être un mouvement vertical de l'appareil photo), pas plus que ne l'est le filé des phares de la voiture, n'est pas un « mode texte » réinterprété par un « mode image » mais une « chaîne de caractères » rendue visible du premier coup sous la forme d'une « configuration spatiale ». Une série de formes cursives raccordées entre elles, qui entrent au moment même de leur tracé en composition avec un mur, un poteau, un autre trait oblique, aussi blanc et fibré.



Si la calligraphie latine contemporaine a besoin de l'image – mais pas de n'importe quelle image, d'une image qui permet d'assembler la successivité du tracé fractionné et la simultanée de la configuration spatiale – c'est pour atteindre (ou revenir) à cette particularité du régime du visible : l'absence de rupture (nécessitant un re-collage) entre la « figure » et son support. Quand le calligraphe Brody Neuenschwander explique que ses récentes calligraphies, réalisées à la fois sur le recto et le verso de papiers fibrés qui laissent les couleurs traverser la surface et l'imprègnent comme une teinture dans les fibres d'un tissu, participe d'une même problématique qui traverse son œuvre depuis longtemps, c'est encore cela qu'il exprime : la réunion de la lettre et de son support. « My work has always been an attempt to bridge the gap between the surface and the mark, to give the words a place not on the paper but in it. Stamped or collaged or, as now, stained into the paper, the words cannot be taken off it any more<sup>34</sup> ». Quand le calligraphe dit qu'il est enfin parvenu à prendre les mots dans la matière même du support, à faire en sorte que les mots semblent tissés de la même fibre que l'étendue de papier, pour qu'enfin ils ne puissent plus en sortir, que nous dit-il ? Que la facture directe avec contact de l'outil et du support est, pour la calligraphie latine, affaire de superposition, et qu'il reste toujours un intervalle entre la forme et la surface. Dans la calligraphie qui dépose un texte sur une surface, aussi « plastiquement » travaillée celle-ci soit-elle, il reste quelque chose du « mode texte », qui opère par addition et par chaîne de caractères (Jeanneret 2012, 397). La calligraphie latine se fonde à la fois sur les signes alphabétiques et sur les opérations du visible. Si les premiers n'ont pas besoin, pour être lus, de l'intervention des relations de surface et de contamination qui caractérisent en revanche le fonctionnement de l'image (l'alphabet est « une structure reposant exclusivement sur un code de valeurs sonores – des voyelles et des consonnes – sans lien avec son support graphique » (Christin 2010, 108), la calligraphie latine contemporaine, elle, cherche à fonder ses images sur les opérations du visible. Et c'est ce faisant qu'elle se trouve à devoir d'abord mesurer quelle place ont ces deux fonctionnements hétérogènes dans l'image de texte avant de parvenir à s'inventer un mode image. C'est cette possibilité de toujours pouvoir extraire, arracher les signes de leur composition calligraphique pour n'en garder que les mots (que leur sens ou que leur forme graphique) qui explique la nécessité pour la calligraphie latine contemporaine d'inventer des moyens de produire un visible du texte qui ne soit une extension ni de l'écriture manuscrite (facture directe de contact) ni de l'histoire des écritures (tracé fractionné).

---

34 Courriel envoyé par Brody Neuenschwander, août 2012.

Après s'être pris pour Pollock ou pour Man Ray<sup>35</sup>, voilà que notre calligraphe contemporain se fait teinturier. Ce n'est pourtant pas pour le plaisir d'importer d'autres techniques dans la pratique calligraphique ni dans le but de re-traverser les voies de la peinture occidentale moderne, pas plus cette fois que les précédentes. Il ne s'agit pas de passer par des formes connues dans l'espoir d'atteindre des formes nouvelles. La calligraphie latine contemporaine ne fait appel à des procédés empruntés à d'autres pratiques « que dans la mesure où ils donnent du sens aux propriétés [de la calligraphie] » (Cardinal et Dallaire 2010, 26). Ce que Serge Cardinal et Frédéric Dallaire disent à propos des créateurs sonores vaut aussi bien pour le calligraphe contemporain : « si les créateurs sonores vont de l'installation au disque en passant par le cinéma, revendiquant en tous lieux l'amateurisme du bricoleur<sup>36</sup>, c'est sans doute que l'indifférence aux frontières professionnelles est la condition pratique d'une interférence esthétique » (Cardinal et Dallaire 2010, 26). Cette manière d'« interférence » : quand la calligraphie transporte dans sa pratique d'autres modalités de création de formes, de « linear graphic » (Khatibi et Sijelmassi 1994, 6).

Si le décollement de l'outil du support avait permis à la facture calligraphique de ne plus dépendre exclusivement du déplacement conjoint de la main et de l'instrument au contact d'une surface, le plan-séquence calligraphique (l'enregistrement ou la conservation de tous les mouvements, visibles et invisibles, de la durée du tracé) permet maintenant à la composition calligraphique de faire l'expérience de la plasticité de l'image. Ces différentes échappées hors de l'addition successive et de la superposition « texte sur image » ou « graphique/plastique » découvrent un milieu commun, capable de constituer le support de toutes les formes en même temps qu'il les fait apparaître. Un espace visuel où les signes alphabétiques retrouvent le lien à leur support. La calligraphie latine contemporaine devait en passer par là pour découvrir pour elle-même que le « tracé manuel » n'est ni la seule ni l'indispensable condition d'apparition de la forme écrite.

35 *Space Writing (self-portrait)*, 1935.

36 « I don't trust any material I couldn't find at a hardware store », a déjà proclamé Brody Neuschwander.

En première partie, nous avons vu ce qui change dans la calligraphie latine contemporaine quand elle invente un deuxième mode de facture directe, la facture directe sans contact. Cela nous a permis de comprendre une première mutation contemporaine, qui est de nature matérielle : le mode de production de la forme change, ce n'est plus un « tracé ». Le mouvement calligraphique se transforme pour n'être plus seulement « manuscrit » au sens propre. La deuxième partie, pour sa part, nous a renseignés sur la mutation de l'autre aspect qui composait, avec la facture directe de contact, les conditions de l'inscription calligraphique classique : le tracé fractionné. Nous avons également compris que les mutations de la calligraphie latine contemporaine ne se contentent pas d'ajouter de nouvelles conditions de productions en laissant les précédentes intactes, pas plus qu'elles ne font disparaître le couple initial facture directe de contact/tracé fractionné ; elles le rompent et chacun des termes pourra s'associer à d'autres. Ces nouvelles associations ont été exemplifiées à travers le *lightgraff* et les autres œuvres qui contenaient les germes de la deuxième mutation. Pour autant, les combinaisons que nous avons répertoriées ne sont certainement pas exhaustives et il n'est pas exclu qu'il en existe déjà d'autres (nous le croyons) ou même que de nouvelles puissent encore apparaître (nous l'espérons). D'abord parce que les conditions qui président à l'état de la calligraphie latine en tant qu'« inscription » dans la première séquence n'ont pas disparu avec ces mutations. (Nous allons d'ailleurs aborder maintenant une troisième mutation à travers des exemples qui emploient ces mêmes tracé fractionné et facture directe de contact, combinés.) Ensuite, parce que les calligraphies analysées jusqu'ici ne visent en aucun cas à servir pour tous les cas possibles qui existeraient dans chaque « séquence historique ».

TROISIÈME PARTIE

ÉCRIRE EN SON PROPRE NOM

*Only the art itself can discover its possibilities,  
and the discovery of a new possibility is the discovery of a new medium.  
A medium is something through which or by means of which  
something specific gets done or said in particular ways. It provides,  
one might say, particular ways to get through to someone, to make sense [...]  
To discover ways of making sense is always a matter of the relation  
of an artist to his art, each discovering the other<sup>1</sup>*

## I. De la figure de l'écrivain à la forme graphique en mouvement

### 1. Troisième point singulier (la calligraphie au cinéma)

Les deux premières mutations abordées, celles de la facture directe sans contact et du « mode image », correspondent à une première disjonction, qui trace un premier seuil de mutation – le bec de l'outil se détache de la surface, ou bien la friction n'est plus le seul mode d'apparition de la forme. La logique de fonctionnement de la facture directe de contact peut être représentée sous la forme d'une chaîne qui lierait les quatre éléments nécessaires à l'apparition de la forme calligraphique (et conditionnés, dans ce mode, par le déplacement manuel de l'outil) : main > outil > surface > trait. La troisième mutation, à laquelle est consacrée cette partie, voit arriver une nouvelle rupture de cette chaîne, et franchit un nouveau seuil de mutation. Mais celle-ci intervient toujours à même le tracé de facture directe en contact (ce qui veut dire qu'elle ne dépend pas directement des premières mutations, qui n'en sont pas un préalable nécessaire). Cette fois, comme nous allons le voir, c'est le trait, la forme calligraphique, qui s'extrait de la main-traçante pour acquérir une certaine indépendance et donner lieu à de nouveaux modes sémantiques et sensoriels (comme le « mode image » avait pu être un nouveau mode matériel pour les mutations abordées précédemment). Les *formes* reconnaissables vont laisser la place à des

---

<sup>1</sup> Stanley Cavell (1979, 32).

*forces* visibles (et parfois même audibles), les individualismes à caractère « personnifiants » (par exemple la « main » au sens d'écriture manuscrite reconnaissable appartenant à un individu précis) vont devenir des singularités toujours renouvelées (ce que la forme créée par la main peut avoir de plus variable et de plus particulier).

Cette fois, la singularité de cette séquence historique de la calligraphie, nous avons la chance de pouvoir la voir se formuler en se dépliant progressivement sous nos yeux. C'est dans une certaine partie du travail de Peter Greenaway que ce point de singularité se développe, principalement dans trois œuvres réalisées entre 1991 et 2005. Le cinéma de Peter Greenaway ne rencontre pas directement les problématiques de la calligraphie latine contemporaine (mais inévitablement des problèmes qui concernent le cinéma), mais dans les réponses qu'il développe, la calligraphie trouve en puissance des forces de sa propre mutation (du sujet-tracé au sujet-trait puis à la trace comme sujet-objet). Tout se passe en fait comme si, à ce moment précis, la calligraphie latine et le cinéma de Greenaway s'attaquaient chacun à un problème, et trouvaient simultanément l'un chez l'autre les possibilités d'y répondre – et même de renouveler leurs pratiques. Cette période et cette problématique (cette « angoisse », comme Peter Greenaway les appelle<sup>2</sup>) va de *Prospero's Books* (1991) à *Writing on Water* (2005) en passant par *Bologna Towers 2000* (2000). Greenaway a trouvé dans la calligraphie et les procédés numériques de montage et de mixage d'images les potentiels pour problématiser ces angoisses en images (lisibles et visibles) et en sons. Il les formule à de nombreuses reprises (qui, si elles trahissent certainement sa tendance à saisir toutes les occasions de parler de ces préoccupations au point d'en faire un « manifeste », n'en sont pas moins représentatives de questions très importantes concernant la place et la relation du lisible et du visible dans l'image en Occident) :

Il y a une bataille constante et sans issue entre la suprématie du texte et celle de l'image. J'ai cherché un moyen pour les unir et alors s'est réveillé en moi mon intérêt pour la calligraphie, surtout durant le tournage de *Prospero's Books* [...]. J'ai voulu utiliser la calligraphie pour essayer de réinventer le cinéma, de trouver une idée qui permettrait de combiner l'expression de l'image et l'expression du texte. [...] un mode qui soit indissolublement lié au cinéma lui-même (Ciment et Greenaway 1998, 78).

Simultanément, la calligraphie de Brody Neuschwander a trouvé dans l'image en mouvement de Greenaway les potentiels pour aborder de nouvelles nécessités qui affleuraient déjà dans la calligraphie latine contemporaine :

---

2 « My anxiety/ies » : expression que Greenaway utilise très souvent lorsqu'il parle des questions qui l'animent.

I met Greenaway shortly after my trip to China, when my mind was full of the power of word-images. [...] When I saw the rushes of this filmed calligraphy, I understood at once that the lens could give me the image-power I had seen in Chinese calligraphy (Middendorp et Neuenschwander 2006, 21).

Ce passage par le cinéma de Peter Greenaway va nous permettre de décrire quels développements techniques la calligraphie latine contemporaine traverse avant que le trait n'en vienne à s'extraire de la main-qui-trace, s'émancipe de la combinaison propre au « tracé » (la facture directe de contact où la forme apparaît grâce à la friction entre l'outil et la surface). Dans les trois projets que nous allons analyser, *Prospero's Books*, *Bologna Towers 2000* et *Writing on Water*, on retrouve plusieurs caractéristiques courantes dans le travail du réalisateur britannique. Afin d'éviter qu'une forme issue du langage, née de lui et structurée par lui (dans le cas du film, le scénario) initie seule la création de l'œuvre audio-visuelle, Greenaway se donne toutes sortes de modes de travail et de stratégies pour s'assurer que le film ne doive pas seulement sa structure (son montage) à l'enchaînement des étapes du récit<sup>3</sup>.

I am very keen on classification, on finding new ways and systems to examine the phenomenology of the world. Because I am dubious of notions of narrative in the cinema, I often turn to other forms of organization, such as colorcoding, alphabetic taxonomy, in a sense turning into 20<sup>th</sup> century painting, to find non-narrative ways in order to create structures that put the information together (Greenaway 2004, 16).

Ces « macro-structures » peuvent être ramenées à deux grands types : les suites et les listes. On propose d'appeler « suites » tous les principes structurels qui comportent une quantité finie, donnée d'avance, d'occurrences numériques qui se succèdent tout au long du film. Ainsi par exemple les nombres de 1 à 100 dans *Drowning by Numbers*, les treize dessins de *The Draughtsman's Contract*, les vingt-quatre livres de *Prospero* (dans *Prospero's Books*), ou les cartes postales qui scandent *The Belly of an Architect*. La liste serait plutôt la forme qui regroupe des éléments, de nature homogène ou hétérogène, leur donnant une cohérence en les faisant participer d'un ensemble par le fait même de les assembler. On peut mettre

---

3 Contrairement à ce qu'il peut parfois sembler dire (par exemple quand il engage tout cinéaste à suivre un conseil de Jean-Luc Godard : jeter le scénario – qui n'aura servi qu'à convaincre les producteurs – une fois le chèque encaissé et commencer à tourner vraiment le film désiré), Greenaway injecte ces stratégies à même ses scénarios et la conception de ses projets. Il nous semble qu'il attend moins l'événement imprévu qui pourrait faire bifurquer la planification et révéler le film à lui-même qu'il ne pense d'avance la structure du film comme un agencement fondé sur des éléments qui ne découlent pas d'un enchaînement d'actions ou de situations.

dans cette catégorie (entre autres) la série récitée en voix-off des défenestrations de *Windows*, les animaux rayés ou tachetés de *A Zed and Two Noughts*, les cartes parcourues par la caméra dans *A Walk Through H*. Spécifiquement, chez Greenaway, les listes et les suites proposent un principe structurel initial au film, une structure issue de l'écriture mais non romanesque (la liste, par exemple, étant une forme écrite inconnue de l'oral (Christin 2001a, 29)), qui permet de faire en sorte que le film contienne des articulations extérieures à la succession des situations et des actions. Ce principe est à la fois premier – il englobe le « récit » comme si c'était ce dernier qui venait se caler dans le parcours déjà balisé de l'ordre numérique ou alphabétique – en même temps qu'il dépend lui-même de l'intrigue. Soit parce que les éléments structurels sont des instruments indispensables au récit (les livres de Prospero, les dessins de Monsieur Neville, les cartes de Rome postées à E. L. Boulée, etc.), soit parce qu'ils rejouent autrement une donnée qui existe dans le récit (comme les nombres de *Drowning by Numbers*, « indépendants » en tant que tels de l'intrigue, mais proposant leur propre jeu de cache-cache au spectateur de ce film dont chaque séquence correspond justement à la présentation d'une nouvelle règle d'un jeu auquel participent les personnages). Pour le réalisateur<sup>4</sup>, « It is a way of multiplying the communication, expanding the viewpoint, aiding the main narrative by elliptical asides that, by counterpoint, fashion and qualify and enlarge [...] on the fabric of the content of the film » (Woods 1996, 243).

---

4 Même si ce ne sont pas toujours des listes à proprement parler mais parfois des énumérations et des collections qui ont des « allures de listes » (Sève 2010, 65), chez Greenaway elles jouent tout de même, en alternance ou en simultané suivant les projets, des grands usages de la liste que Bernard Sève relève dans l'histoire. Elle sert tantôt à classer (« ordonner le chaos » chez le cinéaste est comme « épuiser le sens et l'ordre » autant que « célébrer la diversité des choses »), tantôt au contraire (ou simultanément chez Greenaway) à se renverser elle-même et pointer la folie de ces désirs encyclopédiques ; d'autres fois encore la liste devient instrument de contrôle ou d'évaluation, ou bien elle sert à mémoriser et à « rationaliser le monde » (les enfants récitant l'alphabet chez Greenaway) ; enfin, elle peut toujours se faire ludique (Sève 2010, 206).



## 2. Le calligraphe dans l'image de Greenaway

### i. *Prospero's Books*

#### a. Le premier dispositif

Pour cela, assisté de son chef opérateur, Peter Greenaway développe un dispositif permettant de capter le trait calligraphique en mouvement. L'évolution du procédé se fait de manière progressive, en essayant d'améliorer chaque fois l'expérience pour le calligraphe et au niveau du rendu, mais aussi en fonction des moyens techniques disponibles, qui augmentent considérablement à chaque décennie. En ce qui concerne la calligraphie dans l'image obtenue, ce qui évolue entre le premier et le dernier de ces dispositifs, c'est la place réservée au trait et à l'image du couple main/outil.

Dans un premier temps, lors de la post-production de *Prospero's Books* (adaptation de *La Tempête* de Shakespeare réalisée entre 1990 et 1991<sup>5</sup>), le réalisateur souhaite ajouter au montage du long-métrage (dont le tournage en studio avec les acteurs est alors terminé) des plans rapprochés de textes calligraphiés. Ces plans montrant les extraits du texte de Shakespeare calligraphiés par Neuenschwander sont parfois employés tels quels dans le montage, en conservant intacts le son et l'image enregistrés, sortes d'intertitres en direct et en mouvement. D'autres fois, le texte est détourné, prélevé du reste de l'image et superposé à une autre comme un surtitre. Le texte est filmé dans l'instant même du tracé, de manière frontale, et occupe tout l'écran. [fig. 62-63, p. xxxi] Le point de vue est obtenu en plaçant la caméra au-dessus de la surface d'écriture, sur un système de banc-titre qui interdit au calligraphe de se pencher au-dessus de son support au risque de pénétrer dans le champ de la prise de vue. Le point de vue est frontal, maintenu parallèle à la surface d'écriture. Le cadrage serré ne laisse voir qu'une partie de la main du calligraphe et le bec de la plume. La captation directe du mouvement permet ainsi de révéler certaines forces matérielles. Le dispositif saisit les modulations du papier, de la plume, de l'encre et de la main : le liquide déposé par la plume, rapidement absorbé et évaporé sous la chaleur des éclairages ; le

---

5 Nous ne disposons pas de la date exacte de la post-production de *Prospero's Books*, nous savons seulement que le film a été diffusé pour la première fois en 1991 et que la partie de la post-production concernant les manipulations visuelles, réalisée dans les studios de la chaîne de télévision NHK à Tokyo sur un support vidéographique intermédiaire (avant d'être transférée à nouveau sur 35 mm), a demandé un temps de travail particulièrement long. Greenaway fait par exemple état dans une entrevue d'une séquence de 8 minutes ayant demandé plus de trois semaines de travail aux graphistes (Rodman 2000, 128).

support qui se bombe ou se creuse ; le frottement de l'outil sur le grain du papier ; les inflexions de la main, sa vitesse, sa pression. L'éclairage et le cadrage visent à transcrire cette expérience telle qu'elle n'apparaît normalement qu'au calligraphe, dans le temps et le mouvement de l'inscription :

The big surprise, and only film can show this to the world, unless you lean over the calligrapher's shoulder – a limited experience – is the life of the writing. We are used only to the excitements of dead calligraphy – itself of course a joy – but here was to be seen again and again at will – the pen at constant work, furrowing forward replete with liquid ink, scratching and tripping over itself [...] (Greenaway 2006, 107).

La première expérience réalisée par Greenaway pour présenter le geste du calligraphe exclue donc volontairement du champ de la caméra les éléments extérieurs au tracé lui-même (les « indices » visuels qui pourraient servir à placer la scène dans une unité spatio-temporelle, à maintenir l'action dans le cours général du récit, à donner à l'acte d'écriture une valeur historique minimale). Ce procédé s'explique par la volonté du cinéaste de permettre au texte manuscrit et à l'espace du support de déployer des sens visuels, et d'en explorer les rapports avec l'image et le son.

#### b. Trois conséquences sur le sens de l'image d'écriture en mouvement

En ne montrant que la plume traçant sur le papier (des textes lisibles mais de différents styles et toujours visuellement expressifs), en faisant du bruit de l'instrument sur la surface l'élément sonore le plus important (le volume est bien plus élevé que le minimum nécessaire à l'ancrage de ce son dans une source visible à l'image), en choisissant ce cadrage et cet axe (qui ne correspondent en réalité pas tout à fait au point de vue de l'œil regardant « par dessus l'épaule du calligraphe »), et en n'introduisant jamais ces images à l'aide d'un plan plus large qui permettrait de les situer dans le décor ou la temporalité diégétique, les gros-plans d'écriture en mouvement de *Prospero's Books* ont trois conséquences pour la calligraphie latine contemporaine.

Premièrement, l'image calligraphique est arrachée à la narration, c'est-à-dire à un usage où les images d'écriture en mouvement serviraient seulement à signifier que Prospero est en train d'écrire les dialogues de *La Tempête*<sup>6</sup>. Deuxièmement, l'image de calligra-

6 Car Greenaway met en abyme le récit shakespearien en dédoublant le personnage de Prospero en deux

phie prend ses distances avec la démonstration. Les liens que le montage et le mixage (visuels comme sonores) de *Prospero's Books* tissent entre la calligraphie en mouvement et les autres éléments visibles et audibles sont trop multiples et trop hétérogènes pour que l'usage de l'écriture manuscrite puisse passer pour une démonstration complaisante ou un ornement esthétisant (c'est du reste une des craintes de Greenaway, on peut donc supposer qu'il prend particulièrement garde à cet aspect<sup>7</sup>). Le sens et l'expressivité qui ne manquent jamais de se dégager d'un détail calligraphique dans chacun de ces plans font toujours si précisément écho à d'autres éléments du film que les variations de style, de vitesse ou de pression ne peuvent sembler justifiées par une volonté de démontrer les possibilités de la calligraphie latine ou de mettre en avant les compétences de l'artiste. Troisièmement, en n'attribuant pas une écriture différente à chaque personnage mais une écriture à chaque fragment calligraphique en fonction des valeurs plastiques, graphiques, sémantiques ou rhétoriques recherchées, le réalisateur brise encore les logiques de déduction et de filiation courantes, cette fois en minimisant les possibilités d'identification (à un personnage réel ou fictif, un auteur, ou une époque historique). Aucun plan calligraphié de *Prospero's Books* ne se contente d'énoncer : « voyez comme on écrivait à la plume à l'époque de Shakespeare » ni même simplement « voici l'écriture de ce personnage historique<sup>8</sup> ». Dans *Prospero's Books*, c'est comme si les plans de la main du calligraphe écrivant (les « intratitres ») esquivent le plus possible « l'incorporation diégétique » (en se distinguant précisément par leur « consistance visuelle » différente) (Dubois 1999, 250-251) pour s'approcher plutôt de l'effet généralement produit par les intertitres, celui d'un « corps étranger » dont la présence manifeste (ailleurs rejetée comme encombrante) interpelle et oblige à considérer les liens avec les plans qui l'entourent<sup>9</sup>. Mais grâce à l'intervention de la nature visuellement « envoûtante » du « déroulement calligraphique », cela se produirait sans que ces plans soient explicatifs ou énonciatifs comme l'intertitre classique du film muet.

---

figures complémentaires : l'un est auteur de la pièce de théâtre qui s'écrit tout au long du film, l'autre Prospero jouant, comme tous les personnages, les événements de sa vie qui s'écrivent à son insu.

7 Peter Greenaway a mentionné à plusieurs occasions à quel point il aurait été facile de laisser filer des bobines complètes à filmer le travail du calligraphe en gros plan lors du tournage de *Prospero's Books* et encore plus lors de celui de *The Pillow Book* : « The excitements of just simply watching [the calligrapher] perform, more than anything else, is enticing for the camera » (Woods 1996, 267). Néanmoins, il ne perd jamais de vue le risque qu'auraient pu courir les films à présenter tels quels ces plans-séquences d'écriture, car une telle présentation pourrait mener à une réception de la calligraphie typiquement occidentale, comme une démonstration de sa « définition » de « belle écriture » : « Western calligraphy, [...] guilty of simply being decorative in a way that could not be said of Oriental characters » Woods 1996, 266).

8 Nous parlons de « personnage historique » puisque la figure du Prospero-auteur se confond avec celle de William Shakespeare, dans l'adaptation de Greenaway.

9 Philippe Dubois rappelle les trois grands types d'incorporation du texte à l'image cinématographique – intratitre, intertitre, surtitre – et leurs effets généraux au début de son article sur le figural de l'écriture

Comme nous le disions plus tôt, *Prospero's Books* est un film qui possède certaines caractéristiques que l'on trouve ailleurs dans le cinéma du réalisateur britannique. Un film qui cherche résolument à ne pas subordonner l'image au texte, à ne pas faire du visible et du sonore des formes illustrant un propos langagier ; un film qui place le corps de l'acteur dans d'autres rapports de sens que la stricte personnification de rôles théâtraux<sup>10</sup>. Cette posture qui se définit chez Greenaway par opposition à un certain cinéma « classique », c'est celle qu'il résume par une formule qu'il a souvent employée, et qu'il nomme « the four tyrannies of cinema » (Greenaway 2004 ; Greenaway 1999 ; Greenaway 2003). La tyrannie de l'acteur : le fait qu'une production semble s'efforcer de mettre en avant et en valeur la personne d'un acteur (célèbre) plutôt que d'employer les comédiens comme des éléments (parmi d'autres) servant à composer un film. La tyrannie du cadre, pas très éloignée de celle de la caméra : son impression que le cinéma se limite à répéter l'usage du cadre hérité de la peinture classique et de la fenêtre renaissante (à laquelle il répond par deux moyens opposés, soit en affirmant cette composition picturale dans ses nombreux plans-tableaux aux comédiens-corps immobiles, soit en multipliant, superposant et emboîtant les cadres<sup>11</sup>). La tyrannie du texte, dont nous avons en fait parlé plus haut, qui concerne le rapport de transfert de la forme littéraire à la forme audio-visuelle, dont Greenaway déplore le systématisme et face auquel il préfère proposer un cinéma qui serait bâti à partir des matériaux mêmes qui sont les siens : le visible (qui inclut aussi le lisible) et le sonore. Bien sûr, cela a également toute une série de conséquences en termes cinématographiques. Mais pour le sujet qui nous intéresse ici, l'émancipation de l'image calligraphique de la narration, de la démonstration et de l'identification ont des conséquences pour la calligraphie latine contemporaine au

---

(Dubois 1999, 248-252). Il y démontre ensuite comment l'expressivité de l'écriture manuelle, employée dans certains films muets des années 20, parvient à arracher les modes d'interaction du lisible et du visible au régime d'opposition dans lequel la représentation cinématographique les maintient traditionnellement. (En ce qui concerne l'intervention du « figural » dans l'image mixte (visible/lisible) en mouvement, *Prospero's Books* ne manque donc pas de précurseurs.)

10 Encore une fois, précisons que Greenaway atteint souvent ces buts non pas en se détournant du problème ou le prenant à rebours mais en le redoublant et en le poussant vers les limites de sa logique interne. Ainsi, sa manière de mettre en scène John Gielgud (en particulier sa voix) dans *Prospero's Books* est précisément éminemment théâtrale. C'est même la figure de l'acteur shakespearien qu'il convoque, mais il le fait avec les potentiels et les manières du cinéma.

11 « My particular, local attempt to answer that is the fragmentation of the frame; there was a long history of this, but because of the technical difficulties it soon came to an end. We had to wait until very modern times to be able to pick that up again and to introduce the notion of non-singularity; one of my great disappointments with the cinema has always been that it presents a singularity of events, one idea following the other » (Greenaway 2004, 21).

point de provoquer une rupture qui ne la laissera pas indemne, un changement auquel elle ne pourra faire face qu'au prix d'une autre mutation, dont elle ne pourra tirer toutes les implications qu'à l'issue d'un autre « rebrassage » des relations matérielles et sémiotiques qui fondent la création manuelle de l'image de texte.

ii. *Bologna Towers 2000*

La première intrusion du corps du calligraphe dans l'image cinématographique commence donc avec un film qui tient déjà à ne pas présenter une figure d'écrivain ou de personnage écrivant. Elle se poursuit avec un autre projet pour lequel Peter Greenaway fait appel à Brody Neuenschwander. *Bologna Towers 2000* est une projection visuelle et sonore sur les murs des tours de la Piazza Maggiore<sup>12</sup>. Dans ce court-métrage, images de calligraphie en mouvement et images d'archives (prises de vue, documents cartographiques, photographies) sont combinées dans un montage-mixage qui mêle à nouveau sur plusieurs couches superpositions et surimpressions. La prise de vue de la calligraphie est réalisée sur un banc-titre, avec les mêmes axes et cadrages que pour *Prospero's Books*. Au strict niveau du procédé technique de captation de la calligraphie, *Bologna Towers 2000* diffère donc assez peu des captations précédentes, bien que le procédé ait été perfectionné entre temps pour mieux s'adapter aux besoins du calligraphe :

With the cameraman Reinier van Brummelen and the editor Elmer Leupen we had, over the years, developed machineries and techniques [...]. They were never better perfected and elaborated than here in Bologna. The machineries included a moving table, operated with a hand-cranked screw adjustable to Brody's writing speeds and the position of his crouched body cramped beneath the camera<sup>13</sup> (Greenaway 2006, 110).

---

12 C'est un travail commandé à Greenaway l'année où la ville de Bologne a été Capitale Européenne de la Culture.

13 Greenaway peut parler du procédé de captation de la calligraphie pour *Bologna Towers 2000* comme le plus abouti dans la mesure où le mode de filmage du projet suivant, qui est un spectacle présenté en direct sur scène, va s'avérer complètement différent.

Mais c'est au niveau de la présentation de la calligraphie à l'image que la différence est la plus marquée. C'est en quelque sorte l'intermédiaire entre le film *Prospero's Books* et la performance *Writing on Water* dont nous parlerons ensuite. En effet, le montage de *Bologna Towers* a pour particularité de chercher à minimiser les mouvements de la main et de l'outil du calligraphe, au profit des formes calligraphiques elles-mêmes<sup>14</sup>. C'est lors de la postproduction que les modifications sont réalisées, qui rendent ces images différentes des plans de calligraphie de *Prospero's Books*. Tout d'abord, la surface initiale sur laquelle les mots sont tracés n'est plus visible (ce procédé employé à quelques reprises dans le long-métrage de 1991 est ici systématisé). Ensuite, la texture du médium et ses variations d'opacité ou de valeur disparaissent, remplacées par des couleurs franches et opaques données aux tracés au moment de la post-production. Enfin, et c'est le plus important pour le problème qui nous occupe ici, on ne voit presque plus rien du processus d'écriture lui-même. La main et une partie de l'outil sont effacés (ou parfois juste traités en négatif : le manche de l'outil, vraisemblablement de couleur claire, devient sombre et se perd parmi les strates d'images) : « [le monteur] Elmer Leupen subsequently painted away imperfections – dots, splashes, fly-marks, smudges – if we thought them undesirable (which we often did not) and made Brody's fingers vanish so that the pen writes alone [...] » (Greenaway 2006, 110). [fig. 64-65, p. xxxii] Cependant, l'impression produite ne tient pas seulement d'un « outil qui écrivait tout seul » mais marque véritablement une première étape vers une forme écrite « en croissance ». En effet, le montage traite les textes en mouvement de la même manière que les autres éléments visuels. Il opère un défilement des images de la droite vers la gauche, qui matérialise le balayage chronologique de l'histoire de la ville de Bologne. La calligraphie défile en suivant la même direction. Une des couches sonores contient une voix-*off* en italien qui récite à un débit rapide les dates, les lieux et les événements historiques dont les tours de la Piazza Maggiore ont pu être les témoins. De plus, autour de la forme calligraphique, on n'aperçoit que l'extrémité de l'outil, seulement parce que sa présence est révélée par un petit triangle de la même couleur que le texte qui correspond à l'encre recouvrant le bec de la plume. Les tracés sont superposés à la fois entre eux et

14 En réalité, la toute première occurrence de forme calligraphique en mouvement sans main ni outil dans un projet de Greenaway et Neuenschwander est la toute dernière forme calligraphiée de *Prospero's Books* : le point d'interrogation du dernier mot, « Boatswain », semble apparaître de lui-même, progressivement, selon le *ductus* habituel de ce signe. (L'effet aura certainement été réalisé à l'aide du même outil de mixage d'images que les autres manipulations des images du film réalisées en post-production). Greenaway renouvelle cet effet dans *Bologna Towers 2000*.

traités en surimpression par-dessus les images. Une fois projetés, les façades de pierre leur ajoutent une strate de texture supplémentaire. Ailleurs, les couches d'images suffisent à masquer les légères ombres en mouvement qu'il reste de la main, dans la partie droite de l'image où elle se situe.

À travers le type d'incrustation vidéo pratiqué dans *Bologna Towers 2000*, les questions du corps calligraphique et de son inscription dans l'espace, liée à un changement d'échelle et de format, trouvent un autre écho. Un des possibles de l'image vidéo composite est en effet, comme le décrit Philippe Dubois, celle de proposer une composition entre corps et « décor » qui n'est plus donnée par un espace commun initial qui les lie, mais par l'image dans laquelle ils se composent, dans laquelle ils peuvent se modifier séparément l'un de l'autre (Dubois 2011, 88-89). Se composent ensemble alors trois échelles : celle, architecturale, des bâtiments devenus écrans de projection, celle des images (qui elle-même diffère d'une photographie à une séquence filmée, à une carte, etc.) et celle du plan de calligraphie. Pour la calligraphie latine et pour l'image de texte qu'elle invente, cela signifie la rencontre avec une hétérogénéité visuelle à laquelle elle participe activement, et qui la plonge autrement encore dans le régime de l'image – c'est-à-dire dans un régime de « contamination sémantique » initiée par la présence simultanée d'éléments iconiques hétérogènes (Christin 2001d, 90). Ainsi, le mixage d'images permis par la vidéo, que nous retrouverons plus en détail dans d'autres œuvres calligraphiques (III.2 ci-dessous), participe de l'invention d'un visible du texte par la calligraphie latine contemporaine également au sens où il permet à l'image de s'extraire de cette « détermination optique [...] conçue à partir d'un point de vue unique structurant » (Dubois 2011, 89) qui explique l'asservissement de la pensée occidentale « à la perspective et à une analyse rationnelle du temps » (Christin 1984, 231). (Dans la dernière partie, nous verrons comment les mutations de la main-organisme (quittant elle aussi la relative organicité d'une première organisation) vont redistribuer dans une nouvelle hétérogénéité le corps traçant et l'image de texte, réaffirmant les distinctions entre les « plans » visibles et recombinaison des différentes échelles de l'image.)

Le dispositif de captation de *Bologna Towers* reste assez similaire au banc-titre employé pour *Prospero's Books*, mais les possibilités technologiques de la manipulation numérique en postproduction ont été décuplées durant les dix années qui séparent les deux projets. Le monteur a maintenant la possibilité de modifier l'ensemble des images – prises de vue, images de texte, fixes ou en mouvement – avec plus de souplesse. Les traits en mouvement, plutôt que les doigts et l'outil, deviennent le centre de l'expression calligraphique et de l'attention du regard : l'acte d'écriture est encore plus absent que dans le film réalisé en 1991. Les choix esthétique et sémiotique consistent donc ici à montrer le trait

calligraphique expressif en mouvement et non le calligraphe en action. Dans le second moment de ce trajet qui se dessine dans certaines œuvres de Peter Greenaway vers un trait calligraphique en mouvement, l'image calligraphique commence à la fois à décoller de son support initial et à se distinguer de sa cause motrice (le couple main/outil et leur opération de facture directe en contact).

### iii. *Writing on Water*

*Writing on Water* est une œuvre commandée à Peter Greenaway par Lloyd's of London en 2005 pour célébrer le 200<sup>e</sup> anniversaire de la disparation de l'Amiral Nelson. Pour sa réalisation, Greenaway a collaboré avec le compositeur David Lang<sup>15</sup> et le calligraphe Brody Neuschwander. Le texte est un collage fait par le réalisateur à partir de trois textes : *La Tempête* de Shakespeare, *Moby Dick* de Melville et « The rime of the Ancient Mariner » de Coleridge.

Si dans les deux premiers cas, on peut encore dire que le réalisateur filme et montre le geste du calligraphe, ou le calligraphe au travail, *Writing on Water* déplace complètement la manière de convoquer l'acte calligraphique. Cette fois, c'est un nouvel appareil de captation qui est mis au point, grâce à une caméra insérée dans une sorte de pupitre fermé et éclairé de l'intérieur, et dont la partie supérieure est vitrée. Cet appareil hybride, fusion d'une table lumineuse et d'un banc-titre inversé, offre de nouvelles possibilités par rapport au dispositif précédent, déjà amélioré pour la captation des textes de *Bologna Towers 2000*. En effet, la prise de vue n'est plus réalisée au-dessus de la surface d'écriture, mais derrière celle-ci, depuis le verso du support, tandis que le tracé se fait sur un papier translucide posé sur la vitre<sup>16</sup>. [fig. 66, p. xxxiii] Cela permet au calligraphe de disposer d'une liberté et d'une rapidité de travail bien plus grandes qu'avec la prise de vue sur banc-titre, où les éclairages, les réflecteurs, la caméra, le contrôle du cadrage et le risque d'entrer dans le champ de la prise de vue en se penchant trop près de la surface limitent à la fois sa position et

15 D'une durée de 32 minutes, la pièce est composée pour trois voix (deux barytons, une basse), trompette, trombone, piano, percussions, guitare électrique, basse électrique, alto et violoncelle ; amplifiés (informations tirées du site Internet du compositeur (Lang 2013)).

16 Il s'agit en fait d'un matériau à base de polyester, qui a la particularité de ne pas se déformer sous la chaleur des éclairages ni au contact du médium liquide. Il est suffisamment translucide pour laisser paraître l'encre noire et suffisamment opaque pour que la main et le corps du calligraphe n'apparaissent pas à l'image.



ses gestes. Avec le système de table lumineuse inversée, l'encombrement du dispositif est réduit, la liberté de mouvement est beaucoup plus grande, et la surface lumineuse délimite clairement le cadre. Le support d'écriture se présente sous la forme d'un rouleau que le calligraphe déroule au besoin en faisant glisser le papier de droite à gauche sur le pupitre pour commencer une nouvelle composition. Cette fois, il n'est plus nécessaire de retoucher l'image en postproduction pour que le trait prenne son autonomie par rapport au tracé. La semi-transparence du papier et l'éclairage assurent que la caméra capte les tracés que le calligraphe réalise sur le support directement posé contre la vitre, tandis que la main et l'outil, bien que dans le champ de la caméra, sont plus éloignés de la surface et n'apparaissent pas à l'image ou seulement sous la forme de légères ombres. L'éclairage, à l'intérieur de la table lumineuse, assure le contraste idéal pour que seules les formes sombres soient captées par la caméra et que l'ordinateur qui transforme ces images en temps réel puisse opérer une incrustation avec les autres images. Lors de cette performance, en effet, Peter Greenaway tient le rôle de *VJ (video jockey)* mixant en temps réel les calligraphies et une série d'images projetées sur les écrans. Le procédé de modification numérique utilisé pour *Writing on Water* « détoure » la forme écrite et la lie aux autres images. L'incrustation utilise le haut contraste que procure à la composition calligraphique ce banc-titre lumineux pour remplacer le blanc du papier par d'autres images. Le tracé lui-même ne change donc pas de taille (il reste à l'échelle de la main, pas du bras ou du corps comme pour le *lightgraff*). En revanche le trait qui en résulte, parce qu'il est projeté, occupe une grande partie du champ de vision du spectateur et s'anime dans l'espace. Par conséquent, l'image obtenue est celle d'une ligne mobile, en train de se composer, dans le temps et la vitesse de son tracé. Une ligne qui possède ses propres vitesses, son propre mouvement, qui se compose graduellement dans l'espace du support.

Le calligraphe se trouve donc sur scène, avec les musiciens, les chanteurs et le réalisateur qui mixe les images à partir d'un grand écran tactile. Les compositions en mouvement sont distribuées sur trois écrans disposés tout autour de la scène (pas sur un même plan frontal, face au public mais inclinés sur les côtés, l'image « enveloppant » en quelque sorte les artistes sur scène, et les trois images se répondant, de ce fait<sup>17</sup>). Les calligraphies ont une durée d'apparition limitée : les compositions se succèdent et chacune disparaît pour laisser

---

17 *Writing on Water* a été présenté publiquement à trois reprises. Pour la première fois au public le 29 octobre 2005 au Queen Elizabeth Hall à Londres, à Amsterdam en 2006 puis à Bruges le 16 mai 2008. La scénographie diffère quelque peu chaque fois en fonction du lieu. Les écrans, notamment, n'ont pas toujours la même disposition. (Par ailleurs, Peter Greenaway fait évoluer à chaque reprise le matériau visuel en modifiant les plans qui constituent la « banque d'images ».) Nous faisons référence ici à la troisième présentation, la seule à laquelle nous avons assisté.

place à la suivante, balayée soit par la décision du réalisateur-*VJ* d'interrompre temporairement la participation de la calligraphie au mixage d'un écran ou un autre, soit par celle du calligraphe lui-même qui décide de passer à la composition suivante et fait glisser une nouvelle portion de papier sur le pupitre. La ligne en mouvement et les images partagent un même support, qui les accueille et les compose les unes avec les autres simultanément. On peut parler d'un travail de mixage visuel en temps réel, par contraste avec les projets précédents qui comportaient encore un montage au sens plus traditionnel, additionné d'un travail de « compositing », réalisés par le monteur. [fig. 67-71, p. xxxiii-xxxv]

Les images de *Writing on Water* font aussi appel à la composition graphique des formes calligraphiques qui sont parfois étirées ou pivotées avant d'être projetées sur les écrans qui possèdent des formats et des tailles différentes. Sur l'écran placé à gauche de la scène, qui est étroit et très long, les tracés de Neuenschwander sont basculés de quatre-vingt-dix degrés et allongés. Ces modifications influencent les qualités graphiques des formes, mais la forme calligraphique révèle aussi un nouveau degré de plasticité, car elle est modelée par des manipulations extérieures au geste, à l'outil et à la forme du tracé. Deuxièmement, ces manipulations donnent lieu à des rapports entre les pleins et les déliés, des textures, des tensions et des poids qui expriment moins la filiation directe et « naturelle » avec l'outil et le mouvement manuel et beaucoup plus le potentiel de la forme calligraphique à partager des qualités avec l'image (de déformation, de transparence, de luminosité, etc.). Troisièmement, parce que les trois écrans présentent des versions différentes du même tracé en train d'être réalisé, la forme est moins un élément unique qui traduit exactement le travail du calligraphe sur son pupitre qu'un état – un des différents états possibles et simultanés – d'une forme malléable. Enfin, la forme calligraphique acquiert un certain degré d'abstraction grâce à ces manipulations numériques extérieures et la rencontre avec les autres images.

Lorsqu'il est sur scène pendant la représentation de *Writing on Water*, le calligraphe dispose d'un texte qu'il utilise librement : il choisit les mots qu'il calligraphie, leur ordre, leur style, la vitesse, ainsi que le temps d'apparition à l'écran (l'apparition est également contrôlée par le réalisateur, qui lance ou interrompt la projection des images). Le calligraphe possède donc un certain nombre de données préalables qui constituent la base de sa performance, le matériau qu'il va ensuite sélectionner et mettre en forme durant la représentation. Chaque fois qu'il se trouve devant une nouvelle surface (c'est-à-dire plusieurs dizaines de fois durant la représentation), le calligraphe choisit rapidement le(s) mot(s) qui vont servir de trame de base à sa création, ainsi que la forme qu'il va donner à ces éléments (non seulement sa morphologie mais les outils, la vitesse de création et de

persistance sur l'écran). Sur les trois écrans, les séquences d'images se succèdent de manière imprévisible (selon les choix du *VJ* – qui lui aussi opère une sélection et un montage improvisés parmi la base de données dont il dispose), en même temps que les musiciens et les chanteurs interprètent la pièce musicale. Le calligraphe perçoit ces formes visuelles et sonores, qui sont elles aussi autant de matériaux à sa disposition. Les compositions calligraphiques sont influencées par ces éléments extérieurs. L'enjeu d'une telle création, à la fois une réaction à un autre élément et une réaction entre plusieurs éléments, est précisément que chaque artiste, chaque « interprète » nourrit ses réalisations et ses choix des stimuli externes, des productions des autres<sup>18</sup>. Les temporalités sont multiples, donc une proposition graphique peut réagir à un élément sonore ou visuel dévoilé peu avant, mais finalement apparaître un peu après et interagir avec un tout autre élément. Cela fait partie de la recherche calligraphique. Elle s'applique à créer des moments où les interactions sont fortuites et imprévisibles. En ce sens déjà, nous pourrions dire que cette œuvre comporte une part d'improvisation.

Par ailleurs, la projection en temps réel des tracés, qui se couple à des transformations et des distorsions, a une autre conséquence. Le calligraphe se trouve entouré par les images de ses tracés, en même temps qu'il est toujours face à eux. Obligé de lever les yeux pour percevoir les figures hybrides que ses compositions forment avec le montage et le mixage directs et spontanés que réalise le *VJ*, sa posture rappelle que contrairement à la situation de travail « traditionnelle » (sans captation ni projection), où l'apparition de la forme est immanente aux gestes qu'il effectue, cette fois la forme produite est différente de la forme visible, projetée. Ce que le calligraphe trace n'est pas égal à ce qu'il voit ou plutôt, la forme tracée se dédouble pour lui immédiatement en deux images. *Writing on Water* présente en direct, de manière immédiate, la différence que la calligraphie latine contemporaine avait déjà commencé à souligner entre le mouvement du *tracé* et le *trait* en mouvement. Appelons l'autre forme « trait » pour l'instant, nous verrons plus tard qu'elle est en fait déjà en train de muter vers un troisième état, la trace mobile.

Nous avons déjà mentionné que dans les recherches pour montrer la calligraphie en mouvement depuis *Prospero's Books*, le travail du cadrage transcrit l'expérience telle qu'elle n'apparaît généralement qu'au calligraphe (à lui beaucoup plus qu'à un observateur penché

---

18 C'est peut-être moins vrai des musiciens et des chanteurs, qui sont dos à l'image et qui sont les seuls à interpréter une partition au sens strict du terme.

par dessus son épaule), dans la durée et le mouvement de l'apparition de la forme, dans la métamorphose de ses matières et la combinaison de leurs qualités. Cela va toutefois au-delà d'une (re)construction du point de vue du calligraphe, puisque les données cinématographiques interviennent déjà comme la puissance capable de faire sortir l'image calligraphique des régimes de la fiction et de l'énonciation : l'œil est déjà plongé dans les dynamiques mobiles et sonores qui appartiennent à la conjonction outil-medium-support. Ce point de vue transmet donc également certains aspects techniques et matériels de la calligraphie. Nous disions aussi que ce mode de présentation du tracé permet à l'image d'écriture de se défaire des liens qui la rattachent à toute représentation d'une action, formulation d'une narration ou démonstration d'une technique<sup>19</sup>. Dans *Writing on Water*, le calligraphe est « dans » l'image présentée au spectateur (il est sur scène). Mais sa position presque dos au public et la distance ne permettent pas de clairement voir la main et l'outil. L'artiste disparaît de l'image filmée et projetée pour réapparaître autrement dans l'œuvre. Il y a donc un changement de sens dû à ce que ces images montrent ou non des dimensions pratiques de la création de la forme calligraphiée. Dans un cas, ce serait une présentation de la technique beaucoup plus liée à la démonstration d'un savoir-faire, au fait de montrer les opérations de la main et de l'outil sur la surface, de mesurer des capacités techniques. Dans l'autre cas, qui concerne des objets comme celui dont nous parlons ici, ce sont surtout des forces calligraphiques qui émanent de cette présentation. Si c'est une présentation du « point de vue » de l'artiste, il s'agit du point de vue qu'il adopte dans le travail calligraphique : ce ne sont pas les aspects techniques qu'il perçoit en premier lieu, mais plutôt les relations entre les formes, les rapports de force, etc.

Par conséquent, en ce qui concerne l'image d'écriture obtenue et son expressivité, ce qui prime est la forme (calli)graphique et son mouvement. Avec cette technique, les variations plastiques du trait sont conservées. Grâce à la relative opacité du support, l'instrument et la main se trouvent hors de l'image tout en conservant la texture du trait bien visible. On pourrait toujours deviner le type d'outil qui produit la trace, mais ce sont les qualités formelles que ce type d'image met en avant<sup>20</sup>. Enfin, avec ce basculement de la captation,

---

19 C'est ce qui le différencie des séquences vidéo de démonstration d'une technique calligraphique (comme on en trouve à foison dans Internet) où les modes de filmage, d'éclairage et de montage (qui implique souvent l'absence de montage) produisent une image qui s'apparente cette fois beaucoup plus à l'expérience concrète d'un spectateur du calligraphe au travail.

20 On pense aux essais de Clouzot pour filmer Picasso en train de peindre. Mêmes problèmes : d'abord, une vitre, mais elle laisse toujours l'artiste dans le champ de la prise de vue. Puis, il devient envisageable techniquement de faire la même prise de vue avec un support suffisamment opaque pour ne montrer que le

l'écran commence à devenir surface d'apparition plutôt que surface d'inscription – bien que le calligraphe fasse toujours usage d'inscription en tracé fractionné. (Nous verrons dans la dernière partie que certaines créations audio-visuelles présentées en direct, sur scène, affirment définitivement ce caractère « d'apparition » de la forme calligraphique, sur un écran redevenu cette fois complètement « analogique ».)

### 3. Changement de rôle du tracé, nouvelle expression du trait

Le sens de l'image de la calligraphie en mouvement a évolué autant que son mode de présentation et son dispositif. Que nous apprend ce détour par ces trois sortes de projections audio-visuelles conçues par Peter Greenaway ?

Premièrement, le fait que le trait se dégage de la main et l'outil a pour conséquence d'affirmer les valeurs graphiques et plastiques des compositions calligraphiques mobiles. Le fait que ces compositions possèdent leurs propres durées, vitesses et modalités de croissance et de métamorphose, et qu'elles les révèlent au spectateur au même titre que le font les autres images mobiles, les distinguent de la simple présentation d'une action manuscrite (l'analyse d'une œuvre précise, à la fin de cette partie, précisera mieux ces effets). Les images obtenues n'ont plus grand chose à voir avec l'acte d'écrire ni avec les mediums et les supports de l'écriture, dont les particularités sont moins présentes dans ces images combinées. Au lieu d'exprimer la temporalité de *l'inscription*, comme cela peut être le cas lorsque la main et l'outil sont visibles, ce type d'image a plutôt les caractères d'une découverte, d'une révélation de la forme au fur et à mesure qu'elle apparaît. L'attention se porte sur les qualités graphiques et plastiques de la ligne, mais cette dernière révèle aussi d'autres propriétés : en particulier, les différents rythmes de ce flux calligraphique sont rendus plus immédiatement visibles et autrement sensibles que sous une forme fixe.

Deuxièmement, les œuvres de Peter Greenaway sont parvenues à se défaire successivement de deux rôles du calligraphe contemporain, qui révèlent du même coup qu'ils étaient des figures stéréotypées. Dans *Prospero's Books*, souhaitant faire passer la perception

---

dessin, tout en laissant traverser l'encre déposée par des feutres spécifiques. Mais Picasso n'a pas alors le choix de l'outil, pas donc le choix de la facture. L'avantage du système mis au point par le studio néerlandais *Beam Systems* pour les projets de Peter Greenaway est qu'il permet au calligraphe de conserver ses outils habituels et de ne pas renoncer à leur variété.

de l'écriture dans l'image cinématographique du côté de l'expressivité immédiate d'un événement dans sa présence (passer d'un « déjà écrit puis à lire » à un « vu en mouvement, lu et entendu simultanément »), le réalisateur a fait disparaître la figure du calligraphe-écrivain. Il y parvient en éliminant du plan les liens à une action plus générale qui le précède et le poursuit, en le débarrassant de ses accessoires narratifs (des signifiants spatio-temporels renforçant l'action et le « réalisme ») et les artifices démonstratifs (certains cadrages et mouvements de caméra). Plus tard, dans *Bologna Towers 2000*, c'est le calligraphe-écrivain qui disparaît. Même si cette présence à l'image, aussi réduite soit-elle, maintient encore l'image calligraphique en mouvement dans une action, l'acte d'écriture, ce n'est définitivement plus l'action d'une figure typique du dramaturge, de l'écrivain. On pourrait dire, dans *Bologna Towers 2000*, qu'elle est celle de « l'écriture de l'Histoire/histoire<sup>21</sup> ». La calligraphie en mouvement suit les mêmes déplacements et subit les mêmes transformations que les autres éléments qui composent une histoire des tours de la ville et de leurs occupants. Le plan de calligraphie de *Prospero's Books* ôtait déjà la profondeur de champ, bloquée par le support de l'écriture parfaitement frontal et débordant le cadre de partout. Les surimpressions par longs fondus enchaînés annonçaient le mixage d'images et de textes que l'on retrouve à partir de *Bologna Towers*. Ce mixage d'image est justement ce qui fait passer le plan calligraphique vers un autre type de profondeur, qui n'est plus cinématographique (la profondeur de champ) mais qui est l'« épaisseur d'image » de la vidéo (Dubois 2011, 90). C'est aussi elle qui permet à l'expressivité du trait calligraphique en mouvement d'échapper aux connotations du sujet écrivain-énonçant. Le mixage visuel de la vidéo, qui implique toujours plusieurs images qui glissent les unes sur les autres, s'emboîtent par transparence ou sélection partielle, multiplient les points de vue, ne reconduit pas certaines implications de la profondeur de champ de l'image de cinéma, celles-là même qui pourraient accentuer l'amalgame des figures du calligraphe, de l'auteur, du personnage-écrivain :

La profondeur de champ présuppose, plus que toute autre donnée, la perspective monoculaire, l'homogénéité structurelle de l'espace, un refus de la fragmentation et du découpage, la téléologie du point de fuite et surtout la référence originare absolue à l'œil, au point de vue, au Sujet, instaurateur et terme de tout le dispositif (Dubois 2011, 90)

21 Ainsi nous aurons rencontré presque toutes les « anxiétés » de Peter Greenaway – ici c'est la dialectique récit « historique » / récit « fictionnel » qui apparaît (qui sont, pour Greenaway, tous deux des constructions qu'il prend plaisir à greffer les unes aux autres pour mieux le démontrer (voir évidemment *The Tulse Luper Suitcases*, qui n'est pas le seul exemple mais peut-être le plus directement manifeste, de cette pratique)).

Dans la performance en direct *Writing on Water*, tous les caractères qui pourraient encore faire glisser l'image d'écriture vers une narration, une représentation illustrative des images qu'elle côtoie, ou une énonciation, aussi minimes soient-elles, sont soigneusement évités. On serait en droit de dire qu'une figure écrivant persiste, dans cette performance. Mais on ne peut nier qu'elle n'a plus rien de commun avec l'image du calligraphe-figurant qui prend la place du comédien pour les scènes d'écriture en gros-plan, ni avec celle du calligraphe faisant une démonstration de sa technique face à la caméra d'un reportage. S'il reste une figure écrivant, c'est celle du calligraphe contemporain lui-même (avec ses mètres de papier froissé à ses pieds, ses instruments modernes hétéroclites et leurs éclaboussures d'encre). Ce n'est plus la « main » ni d'une figure de fiction, ni d'un calligraphe-auteur (que l'on reconnaîtrait à son style, par exemple). Le « supplément d'identité » (Christin 2010, 109) amené par le graphisme de la lettre est dissocié de toute identité psychologique : il appartient à l'image d'écriture elle-même et non plus à un personnage (réel ou fictif – ce qui commençait avec *Prospero's Books* et s'affirmait avec *Bologna Towers 2000*), ni même à l'auteur du tracé (c'est-à-dire au calligraphe occidental contemporain comme écrivain/auteur).

D'une œuvre à l'autre, on passe d'une image d'où le *calligraphe* n'est pas totalement absent à une image de l'acte de *calligraphier* pour en arriver finalement à une image en mouvement de *calligraphie*. Nous avons vu comment, en même temps que le « point de vue » du calligraphe apparaît dans la nouvelle image calligraphique en mouvement, sa présence visuelle à l'écran, représentée par la main et l'outil, disparaît graduellement pour faire place au trait calligraphique, qui prend son autonomie sur la main et son tracé fractionné, ainsi que sur l'outil et sa facture directe de contact. Cette image de calligraphie passe donc de la présentation de l'action calligraphique à la convocation de l'écriture en acte puis à l'apparition de la trace scripturale mobile. C'est-à-dire que l'action et les procédés s'effacent pour laisser place à des qualités expressives, des puissances calligraphiques. Ce n'est plus un artiste au travail, ni même une pratique calligraphique, mais « du calligraphique » qui est donné à voir. C'est-à-dire les forces dynamiques et cinétiques inhérentes à l'apparition de la forme calligraphique (inhérentes car ces forces ne sont pas soudain dévoilées par la troisième mutation, qui consisterait à éliminer représentation et personnage, narration et auteur, formes historiques et symboles, pour les faire apparaître).

Le troisième point singulier de la calligraphie latine contemporaine – le fait que le trait calligraphique et ses forces propres (dont de nouvelles, révélées par la présentation d'une cinétique de ce trait) s'extraient du rapport de construction normé de la facture directe de contact – se découvre dans une calligraphie latine qui est déjà passée d'un « âge du *tracé* » à un « âge du *trait* » (par le biais des explorations de la gestuelle, de la ligne *drippée* ou du *lightgraff*). Et pourquoi une image en mouvement du tracé ne suffit-elle plus ? Autrement dit, si la calligraphie latine contemporaine est déjà parvenue à affirmer le sens et la valeur expressive des dynamiques du trait, pourquoi ne peut-elle les trouver cette fois dans l'image en mouvement qui présenterait en acte la création de ces différentes dynamiques ? Ce que la composition calligraphique fixe est parvenue à faire – présenter les propres dynamiques et les propres mouvements qui animent le trait – l'image en mouvement d'une composition calligraphique devra forcément trouver ses propres moyens de le réaliser. Le fait que cette troisième mutation implique pour la calligraphie latine contemporaine une nouvelle transformation du *tracé*, cette fois plutôt en *trace* ou en trait mobile, ne signifie pas qu'une mutation consiste à retourner questionner les rapports de sens « depuis le début » ou à toujours repartir d'un même état initial. C'est autre chose qui se produit : en rencontrant l'image en mouvement, le *tracé* calligraphique acquiert de nouveaux sens. Tout à coup, non seulement de nouvelles qualités calligraphiques visuelles et sonores émergent mais certaines associations qui ne permettaient plus à la calligraphie latine de répondre à ses nécessités contemporaines se trouvent comme « rechargées » en sens et produisent des effets sensibles et signifiants différents :

One of the main lessons I have learned from the film work is that historical writing, with all its associations and cultural baggage, takes on new life when transferred to the new medium. In my works on paper and canvas I have had to avoid the historical styles that we expect to find on these surfaces. Traditional shapes on traditional supports get you nowhere. But in the context of film, opera or sound and light installations the same styles of writing bring rich cargoes of meaning and memory (Middendorp et Neuenschwander 2006, 21).

Mais simultanément, parce que dans cette nouvelle répartition des rapports entre le geste manuel et la forme alphabétique chaque élément acquiert une place nouvelle ou prend une importance différente, l'image du tracé change de sens. Le tracé n'exprime plus la possibilité de renouvellement des formes alphabétiques par le geste manuel selon des considérations plastiques et graphiques informées par l'histoire des formes latines, il présente des caractères énonciatifs qui le font tendre vers la narration, la démonstration ou l'identification. C'est pour cette raison que la calligraphie latine contemporaine se trouve forcée d'en passer par une nouvelle remise en question du tracé, du geste de l'inscription, et c'est



pour cela également que la troisième mutation ne pouvait se produire plus tôt – non pas parce qu’il fallait d’abord qu’elle se découvre les possibilités d’un tracé non déterminé par l’outil rigide ou qu’elle s’invente un mode image, mais parce qu’il fallait que la calligraphie latine rencontre des forces mais aussi de nouveaux problèmes dans l’image du tracé en mouvement. Le troisième point singulier nous mène ainsi vers une problématique qui concerne le sens qui se dégage des images présentant la forme calligraphique en train de se construire. Ce qui fait problème (on l’a compris en analysant l’évolution du dispositif de captation de la calligraphie dans les images de Peter Greenaway), c’est le sens qu’exprime le fait de voir la main qui trace. Le sens de l’image du *tracé*. La question, pour la calligraphie latine contemporaine, est de savoir ce qu’exprime l’image en mouvement d’un calligraphe en train de tracer des lettres, ou un gros plan sur une main manipulant un instrument traditionnel de l’écriture latine.

Toutes ces conséquences, c’est (en toute logique) d’abord au calligraphe lui-même qu’elles vont révéler toute l’ampleur de leur force de mutation. Le calligraphe qui voit cela, qui découvre tout à coup au beau milieu d’un visionnage de *rushes* ce qu’il n’avait pu qu’imaginer ou au mieux espérer au moment du tournage<sup>22</sup>, on comprend mieux maintenant ce que cette expérience peut avoir pour lui de bouleversant (« I understood *at once* that the lense could give me *the image-power* [...] »). Le calligraphe qui encaisse un pareil choc, comment pourrait-il s’en retourner copier des manuscrits dès le lendemain matin, comme si rien ne s’était passé ? Copier ou même en inventer, à partir de tous ces styles historiques qu’il a mis tant d’années à maîtriser, sur des formats et des matières plus ou moins dérivés de la page de livre, avec des outils modernes qui sont des versions « augmentées » et déclinées de la plume d’oie ou du calame ? Même si cela passe peut-être d’abord par un choc et un événement vécus par tel calligraphe occidental, tel jour précis, lors de la rencontre avec tel cinéaste, c’est très vite toute la calligraphie latine contemporaine qui ne peut tout simplement plus continuer à produire des images de texte selon les modalités techniques et idéelles de l’écriture latine manuelle et historique.

---

22 Neuenschwander mentionne qu’ils n’ont commencé à l’équiper d’un moniteur pour qu’il puisse voir le cadre et véritablement « composer » sa calligraphie qu’à partir du deuxième projet réalisé en collaboration avec Greenaway (*M is for Man, Music, Mozart*, en 1991). Pour les plans de *Prospero’s Books*, il ne pouvait que faire de son mieux pour ne pas sortir du cadre dont il n’avait qu’une vague idée : « I had no idea how it looked to the cameraman, no sense of how to fill a frame I could not see » (Middendorp et Neuenschwander 2006, 21).

Nous pouvons maintenant comprendre en quoi la rencontre avec le cinéma en particulier et l'image en mouvement en général constitue une condition de la mutation de la calligraphie latine, et en quoi elle peut permettre de problématiser le rapport de la discipline calligraphique, cette fois, avec cette même répartition du signe d'écriture entre visible et lisible, entre combinaison phonologique et contamination iconique. Parce que le cinéma ne laisse pas le choix de mettre en relation et d'opérer des croisements entre ces dimensions. Parce qu'il ne permet pas de choisir (simultanément : on entend, on lit, on voit). Il assemble et rassemble le sonore et le visuel et ce faisant, place le graphisme du texte dans le champ du visible et le lisible du texte à la frontière de ces deux régimes.

Ainsi, la calligraphie latine aura trouvé dans l'image en mouvement (cadrage, captation, montage, manipulations) les forces qui lui auront permis de renverser l'identification psychologique et la représentation fictionnelle. Si l'œuvre de Greenaway a été indispensable à la découverte de ces forces, c'est que ce cinéma et cette calligraphie latine contemporaine partageaient, en amont de leur rencontre et à même leurs problèmes respectifs, des conditions similaires. Les conditions qui président à la difficulté d'atteindre un état égalitaire entre le rôle du visible et le rôle du lisible, que Greenaway déplore, et les conditions qui rendent difficile pour la calligraphie latine le fait d'apporter à la composition de signes alphabétiques une expressivité qui laisse à l'image et au visible une place aussi importante que celle qui est la leur dans l'idéogramme (« image-power » et « word-images ») ne sont pas étrangères les unes aux autres. Dans les deux cas, pour le cinéma de Greenaway comme pour la calligraphie de Neuenschwander, on peut dire que le rapport de l'image au texte est problématique s'il demeure dans les limites d'une relation de type « illustrative », c'est-à-dire dans une relation hiérarchique où les éléments de nature iconique (image, signe alphabétique, image de texte calligraphiée) sont seconds par rapport aux éléments de nature verbale.

Si la calligraphie latine contemporaine en arrive à entrevoir la possibilité pour des compositions de posséder les forces iconiques qu'elle cherchait à atteindre, c'est justement parce qu'elle passe par ce travail de l'image cinématographique qui évacue deux états stéréotypés de la figure du calligraphe et de la signification de l'acte calligraphique. Quand Brody Neuenschwander dit « j'ai vu » – dit qu'il a vu dans cette image le potentiel pour le signe occidental d'atteindre sa propre puissance iconique – il faut comprendre qu'il sous-entend « dans *ces images* en mouvement *là* », qui ne sont pas seulement un plan ou n'importe quel plan de cinéma mais cette image très spécifique que nous avons décrite, et qui construit de la calligraphie et du calligraphe une signification particulière.

## II. Troisième mutation

### 1. De l'image du mouvement à l'image en mouvement

#### i. Dégager le mouvement

Ce que le calligraphe a vu dans l'image en mouvement, et ce que nous voyons à notre tour se dessiner quand on revisite de manière transversale la part de l'œuvre de Peter Greenaway qui fait appel à la calligraphie, cela veut dire deux choses pour la calligraphie latine contemporaine. Premièrement, c'est donc que le cinéma possède les qualités propres à faire muter le rapport au mouvement de la calligraphie. Faire passer l'image de la présentation *du* mouvement menant à la forme calligraphique à la présentation de formes calligraphiques *en* mouvement et des forces qui les produisent. C'est la « puissance iconique » que la discipline cherchait, c'est-à-dire l'intervention des qualités iconiques de l'écriture dans l'image de texte spécifique qu'est la calligraphie latine contemporaine. La calligraphie latine contemporaine cherche à faire intervenir dans les images qu'elle invente une part précise du signe graphique produit par la main : sa puissance iconique, sa capacité à « faire image » au sein d'une image, à saisir et à interroger en se combinant avec d'autres signes visibles ou lisibles. Deuxièmement, cela signifie que le calligraphe – et la calligraphie – y ont vu une confirmation que cette puissance iconique ne pouvait pas passer par les répartitions antérieures. Et que si le calligraphe ne pouvait déjà plus envisager son travail comme celui d'une sorte de scribe moderne (car cela correspondait à la séquence du renouveau et à ses nécessités propres et particulières), il ne peut maintenant vraiment plus s'y résoudre. Le calligraphe contemporain ne peut plus « faire le scribe », car les styles traditionnels associés aux supports et aux modes traditionnels de création de la lettre ne peuvent plus suffire à répondre aux nouvelles nécessités. Dans les conditions actuelles (celles d'une nouvelle séquence historique qui n'est plus le renouveau du début du xx<sup>e</sup> siècle) ils ne peuvent mener à autre chose qu'à produire des formes qui symbolisent l'histoire de l'écriture latine et à en convoquer la mémoire de manière accessoire ou anecdotique.

Aussi, lorsque nous remarquons que d'une manière singulière et nouvelle, le trait calligraphique mobile s'extrait de la main (du couple main-outil qui lui donne naissance), cela veut dire que la calligraphie latine contemporaine ne montre plus le mouvement qui mène à la forme, mais des formes calligraphiques en mouvement. Quand la forme cesse

de valoir avant tout comme une dynamique issue du mouvement manuel pour valoir pour elle-même et en elle-même comme série de variations mobiles, rythmées et agencées dans l'espace et la durée de l'image, la calligraphie latine contemporaine commence à présenter les forces d'une trace calligraphique. Comme dans *Prospero's Books* quand la friction (rapport entre le mouvement de la plume et la surface qui permet l'apparition du trait) n'est plus seulement observable mais devient sonore pour présenter de manière lisible, visible et audible les rythmes menaçants de la tempête. Ce sont ces effets qui révèlent les forces à l'œuvre.

Le mouvement calligraphique n'est plus seulement celui de la main-écrivain – donc rattaché à une autre mobilité, celle du geste, mais celui d'une trace graphique elle-même en mouvement. D'une manière similaire où, au cinéma, arrive un moment où le mouvement cesse de valoir seulement en tant que qualité attachée à un objet ou un sujet mobiles (par exemple le mouvement du personnage dans le plan) pour valoir pour lui-même et s'extraire de la chose mue (dans ce cas, grâce aux opérations de la caméra et du montage) (Deleuze 1983, 40). Dans sa rencontre avec l'image en mouvement, la calligraphie latine contemporaine dégage le mouvement de l'élément mobile qui est dans ce cas, comme nous l'avons vu, de deux types : celui de l'outil et de la main réalisant conjointement un tracé de facture directe en contact (donc le mouvement n'est plus celui du *tracé*), et celui du calligraphe lui-même ou d'un personnage qu'il interprète (le mouvement n'est plus non plus celui du *sujet traçant*). Comme on l'a rappelé dans l'exemple de la performance *Writing on Water*, les formes calligraphiques que le spectateur voit évoluer sur l'écran ne signifient pas leur appartenance au calligraphe (encore moins à un personnage). Le calligraphe, lui, est bien visible sur la scène et si l'on devine son travail à distance, on n'en conçoit que mieux la différence avec l'interprétation visible que le mixage numérique en donne.

## ii. Écrire en son propre nom

Cela permet à la calligraphie latine contemporaine d'arrêter de servir d'autres fonctions et de commencer à écrire en son propre nom, c'est-à-dire au nom des forces (visibles, graphiques, plastiques, sonores, lexicales, poétiques, ...) du trait produit par la main. Pour cela, la calligraphie est forcée de se débarrasser de l'auteur comme sujet de l'énoncé, mais aussi de l'auteur comme « main calligraphique ». C'est-à-dire de laisser de côté la transposition ou la représentation de l'« auteur », aux deux sens que ce sujet avait pour elle jusque-là : celui

de « sujet-auteur » et celui de « main ». C'est-à-dire qu'elle ne se contente plus de jouer des rôles (le personnage, l'auteur, les figures stéréotypées et interchangeables) ni d'occuper les mêmes positions qu'auparavant (mettre en image un discours préexistant, incarner le passé de l'écriture latine, servir de caution au « réalisme » historique de l'image). Pour la calligraphie latine, écrire en son nom c'est donc tout sauf utiliser les variations de l'écriture manuelle pour révéler le « caractère propre individuel » (Crépieux-Jamin 1896, 8) de l'écrivain, de l'auteur, du personnage, etc. Son « exercice de dépersonnalisation » (Deleuze 1990, 15), c'est par rapport à cette multiplicité de « je », de « sujets » et d'« énonciations » que la calligraphie latine contemporaine doit l'éprouver. C'est également tout sauf le fait, pour le calligraphe, de réclamer le droit à « s'exprimer » dans les mots qu'il écrit et pas seulement à travers le contenu qu'il choisit et la forme qu'il leur donne. Neuenschwander qui dit bien que ce n'est pas parce qu'il trouve les idées qui le traversent quand il travaille et qu'il réinjecte dans la calligraphie plus intéressantes ou plus valables que les citations, les poèmes ou tous les emprunts littéraires que la calligraphie latine peut faire et a pu faire traditionnellement (« Not that I consider my texts to be of literary value »). Mais parce que ces textes-là, on les connaît déjà – on les reconnaît, en fait – ils ne peuvent donc plus participer de l'œuvre calligraphique autrement que sur la forme de l'anecdote : « We all know those things, so why share them with the public<sup>23</sup> ? » (Middendorp et Neuenschwander 2006, 21). Ils sont déjà partout mis en image, ces textes (pour s'en assurer il n'est qu'à traverser une papeterie ou une boutique de musée où ils s'affichent sur quantité de supports-objets). Ce n'est donc pas du tout au sens où le calligraphe transcrirait tout ce qui lui passe par la tête pour reconquérir une liberté d'expression trop longtemps maintenue dans les limites de la loyauté envers l'auteur par les prescriptions de l'époque johnstonnienne que la calligraphie écrit pour elle-même. Gilles Deleuze nous rappelle bien que ce ne pourrait de toute façon pas être le cas : on ne parle pas en son propre nom en disant « je » mais seulement, et au contraire, en parlant « par affects, intensités, expériences, expérimentations » (Deleuze 1990, 15). Si le calligraphe ne peut maintenant reprendre des textes préexistants que d'une manière bien différente de celle qui avait cours avant (comme nous le verrons en détail plus loin avec un exemple), c'est seulement qu'on ne peut pas recopier ces textes et s'attendre à ce que la composition calligraphique moderne semble faire autre chose que les embellir ou les illustrer. La main calligraphique y devient un organe d'énonciation (c'est la citation qui prime, son esprit ou son auteur qui sont mis en valeur par la sélection, le tracé,

23 En ce qui concerne la calligraphie latine, à ce palmarès, probablement que les citations de Khalil Gibran et les proverbes asiatiques remportent le prix de la fréquence, *ex æquo* avec celles qui contiennent les mots « lettre » ou « alphabet » (« Letters are symbols which turn matter into spirit », « verba volant, scripta manent », etc.).

la composition, la présentation). Prendre une citation littéraire pour matière première ne peut plus être un geste automatique ou anodin pour le calligraphe contemporain. La calligraphie latine contemporaine ne peut plus s'identifier à un art de la mise en forme visible du lisible, car dans les conditions actuelles, cela revient pour elle à être toujours seconde, à arriver toujours trop tard, à se limiter à une transposition d'un régime à un autre. La mise en graphie du texte continue à faire partie des potentiels de la calligraphie contemporaine, mais cet usage ne peut plus suffire à la définir.

Mais avant d'en arriver à un trait calligraphique en mouvement et à une calligraphie qui écrit en son nom, il a fallu en passer par une série d'expériences. Il faut au moins deux conditions à de telles mutations. L'une, que l'on peut nommer « interne », concerne les possibilités que la discipline artistique trouve en elle-même, à traverser ses expériences et à renouveler ses possibles à l'aide de ses conditions pratiques, de ses mediums. L'autre, plus extérieure si on la compare à la première, est ce moment où la discipline rencontre ailleurs, dans d'autres cas, d'autres procédés, d'autres images, des conditions de possibilité qui, s'ajoutant aux premières, vont la faire basculer dans cette mutation, et définitivement ouvrir sur une nouvelle séquence, où les problématiques qui émergeaient déjà seront cette fois au centre des formes qu'elle invente. Nous allons voir maintenant quelles sont ces deux conditions pour la mutation de la calligraphie latine contemporaine qui concerne l'émergence du trait mobile et le fait d'écrire en son propre nom.

## 2. L'œil alphabétique à l'épreuve de l'image calligraphique (condition interne)

La condition interne de cette troisième mutation, les artistes nous l'expriment clairement : la calligraphie latine contemporaine cherche ses propres possibilités pour créer un visible qui tiendrait de la puissance iconique du signe alphabétique (sa propre « image power »). Et cela ne peut plus passer par les postures du scribe, pas même par une version moderne de celui-ci. La calligraphie latine contemporaine n'affirme pas cette constatation sans raison. Si elle peut affirmer cela, c'est qu'elle en est d'abord passée par toute une exploration des expressions et des significations de la nature visuelle du signe alphabétique sur ces supports « traditionnels » et fixes, à l'aide de ces styles et de ces instruments préexistants et réinventés. Il a fallu pour cela prendre en compte plus spécifiquement tout ce qui,

dans l'image de texte, relève du langage et de l'accès au sens par la lecture alphabétique. Avant d'en arriver à l'image en mouvement à lire, à voir et à entendre simultanément, elle a traversé toute une série d'explorations et de mises en tension des deux régimes auxquels appartiennent les formes écrites – le verbal et l'iconique. Les stratégies qui combinent les valeurs verbales et iconiques des signes permettent à la calligraphie latine contemporaine de démonter les rapports hiérarchiques qu'elle entretient avec le texte depuis les premiers usages et fonctions occupés par la discipline (à savoir la mise en visible d'un lisible).

Le matériau calligraphique dépasse le matériau linguistique (il peut employer les lettres sans former de mots – nous allons en voir des exemples), mais il n'est pas pour autant limité aux lettres de l'alphabet. Parmi les signes que manipule la calligraphie latine contemporaine interviennent aussi des « signes extra-linguistiques » (les signes de ponctuation : points, parenthèses, tirets, chiffres, etc.<sup>24</sup>) (Lengellé et Garnier 1979, 76) ainsi que des éléments qui n'appartiennent qu'au graphisme, comme ce que l'on pourrait nommer des « fragments morphologiques d'alphabets ». C'est-à-dire des éléments graphiques dont la forme, la direction, la tension, etc., peuvent rappeler celles des portions de lettres calligraphiées, mais qui ne sont jamais connectés avec d'autres de manière à suivre les *ductus* des styles calligraphiques.

Nous allons recenser plusieurs exemples, en les classant par rapport à ce qui nous occupe ici : selon les différentes manières qu'ils ont de problématiser la relation de la calligraphie latine avec les deux régimes de l'image et du mot. Dans la calligraphie latine allemande des années 80, Brody Neuenschwander dégage déjà les trois voies principales quant à la manière de traiter ces relations (Neuenschwander 1991b, 60-61). Dans la première approche, le texte doit rester lisible car il constitue une part irremplaçable de l'œuvre. Pour les œuvres qui appartiennent à la deuxième voie, le sens sensible que le calligraphe veut manifester peut nécessiter de réduire, voire d'abandonner la lisibilité. Le troisième type de relation met l'emphase sur l'expressivité graphique au point où la lecture alphabétique n'intervient plus du tout dans le processus du spectateur (*ibid.*). Notre classement est différent mais ces trois catégories se retrouvent toujours dans les œuvres qui problématisent la perception du « texte » calligraphié, même les plus récentes. Évidemment, ces catégories sont perméables – une œuvre qui intègre le sens du texte n'exclut pas pour autant la recherche plastique – mais cette typologie nous permettra de rendre compte de l'étendue et

---

24 Tous les signes employés par la poésie visuelle et la poésie concrète, que ce soit à partir de la machine à écrire ou sous forme typographique.

de la variété des recherches de la discipline quant à la constitution d'une véritable « image d'écriture calligraphique » qui tiendrait à la fois des modes de construction du sens propres à l'image (observation, contamination, interrogation) et de ceux propres à la langue écrite (lecture alphabétique pour l'accès au sens verbal).

## i. Déranger le lisible

### a. Le texte-prétexte

Ce que nous proposons d'appeler le texte-prétexte est un déplacement conceptuel du rôle donné au texte dans le rapport pratique entre la source alphabétique de la calligraphie et son image graphique. Durant la première séquence du renouveau, les relations du calligraphe au texte et du texte à la mise en forme visuelle répondent à des normes précises (celles-ci sont dictées par les usages de la calligraphie et les fonctions occupées par le calligraphe-*penman*, nous en avons déjà parlé dans la première partie). Pour la calligraphie contemporaine, cette relation de hiérarchie avec le texte et de fidélité à son auteur a cessé de tenir lieu de norme pour faire place au contraire à l'interprétation, la fragmentation et le mélange des sources textuelles. Dans un « rapport prétexte », soit le choix de la matière alphabétique est arbitraire, soit la valeur sémantique n'intervient pas dans la production de sens de l'œuvre (bien que ce « choix » influence le résultat, puisque la composition dépend évidemment de la forme des éléments graphiques qu'elle emploie). Les mots peuvent être sélectionnés selon différents critères : il peuvent l'être pour leur sonorité, leur signification, leur longueur, etc., comme ils peuvent l'être de manière fortuite (en fonction de la vitesse du travail, au moment où la poursuite d'un tracé entamé nécessite de nouvelles lettres, une nouvelle matière graphique). Par exemple, la calligraphe Kitty Sabatier a parfois utilisé la radio comme une source de matière verbale, flux sonore dans lequel piocher des mots ou des bribes de phrases, directement au moment de la réalisation. Le texte sert de base matérielle au travail calligraphique, mais son style littéraire, sa langue ou son sens importent peu. Tout matériau textuel est susceptible de servir de base à la création d'une nouvelle composition. Ainsi les sources se multiplient, au point où l'on voit apparaître des exemples qui confirment que tout matériau alphabétique est susceptible d'être transformé en base de travail pour le calligraphe. Le « texte source », désormais dûment désacralisé, quitte la



place d'initiateur littéraire pour devenir un pur catalyseur gestuel. La calligraphie latine contemporaine nous rappelle alors que l'alphabet est pour elle un matériau : donnez un texte au calligraphe, ou donnez-lui seulement quelques lettres, même en désordre, il ne lui en faut pas plus pour proposer une composition.



Figure 22. *Cités (détail), Kitty Sabatier, 2002 (65 x 100 cm). La radio comme source de texte. Reproduit avec l'autorisation de K. Sabatier*

## b. L'abécédaire

Le sens verbal disparaît de l'œuvre calligraphique avec l'abécédaire, qui agence les lettres sans composer aucun mot<sup>25</sup>. Si la forme de l'abécédaire a pu occuper plusieurs fonctions – comme celle, pédagogique, de l'apprentissage de la lecture au XIX<sup>e</sup> siècle (voir en particulier Le Men 1984) –, pour les typographes et calligraphes du XX<sup>e</sup> siècle elle est liée à la présentation de la valeur visuelle des signes. La petite quantité de signes qui composent l'alphabet latin fait de l'abécédaire une forme courte qui s'offre facilement aux déclinaisons : « Un alphabet n'est pas un texte : catalogue de signes graphiques du nombre de phonèmes suffisants à l'expression écrite d'une langue parlée, *il ne permet d'autre découverte que la plastique particulière proposée par chaque style* » (Duplan 1977, 295, nous soulignons). C'est

25 Cette autonomie de la lettre alphabétique, dans la civilisation occidentale, est rendue possible par l'apparition de l'imprimerie. En séparant les signes, les caractères mobiles libèrent la lettre des enchaînements de l'écriture manuscrite (Christin 2001a, 117 ; Christin 1979, 300 ; Christin et CEEI (Centre d'étude de l'écriture et de l'image) 2006).

précisément ce que la calligraphie latine contemporaine convoque quand elle cesse d'employer la structure de l'abécédaire uniquement comme le répertoire des formes données d'un même style – disons comme un aide-mémoire où entreposer les styles historiques et les variantes modernes – ou comme matériau de base à ses exercices pratiques « privés », pour commencer à l'actualiser et à l'exposer comme matière de la composition calligraphique. L'abécédaire perd alors sa fonction traditionnelle de répertoire, mais conserve celle de présentation. Il devient en effet, lors de la séquence de la « calligraphie gestuelle » consacrée à l'expressivité du trait, un des matériaux privilégiés de la composition calligraphique. L'abécédaire procure au matériau calligraphique une certaine autonomie qui contribue à augmenter le potentiel combinatoire des formes (déjà libéré par la Gestuelle et l'introduction des fragments morphologiques déconnectés et superposés). Les lettres, autonomes mais travaillées en rapport les unes aux autres, n'exigent plus d'être lisibles, de style homogène ou placées dans l'ordre alphabétique. Chaque signe n'est plus tenu de se combiner à d'autres pour former des syllabes. Elles se chevauchent (devenant purs fragments morphologiques) ou se composent librement. Chaque lettre de l'abécédaire calligraphique est travaillée pour elle-même, même lorsqu'elle est liée ou superposée aux autres. Dès lors que chaque signe n'est plus tenu de s'additionner à d'autres pour former des syllabes, les lettres s'affirment définitivement comme un voisinage de traits agencés selon des critères iconiques : « [les abécédaires] n'ont comme fonction que le fait de jouer de A à Z. C'est un plaisir purement plastique, ce que j'appelle un exercice de style ; mais ça reste de la calligraphie<sup>26</sup> » (Larcher 1994, n.p.). Cela permet aussi d'affirmer la lettre comme un voisinage de traits agencés selon des exigences graphiques dynamiques. Cela veut dire aussi que le spectateur, face à un abécédaire, n'est pas tenté de lire ou de chercher une signification au-delà de la dimension visible et graphique. Une première stratégie pour traiter le rapport entre visible et lisible consiste donc à proposer une œuvre sans aucun contenu linguistique, avec un unique contenu graphique.

---

26 Une forme différente de l'abécédaire, mais qui sert les mêmes fins, serait le « faux texte ». Série de signes assemblés pour ressembler à une suite de mots, principalement utilisée par les graphistes pour visualiser l'encombrement d'un texte dans une mise en page, en l'absence du texte final ou pour aider à la mise au point de la composition. Le faux texte (à fausse allure latine) communément nommé « Lorem Ipsum », à cause des « mots » qui débute la « phrase », en est l'exemple le plus courant. Les calligraphes latins l'emploient moins et lui préfèrent les pangrammes, dans toutes les langues employant l'alphabet latin et surtout selon des tournures inédites ou des croisements qui leur donnent des allures surréalistes. Mais le pangramme formant néanmoins une phrase, et nécessitant généralement d'être connu d'avance pour être reconnu comme tel, son usage n'appartient plus à la même catégorie que l'abécédaire mais plutôt à celle du rapport conceptuel (voir infra, II.2.ii.b).

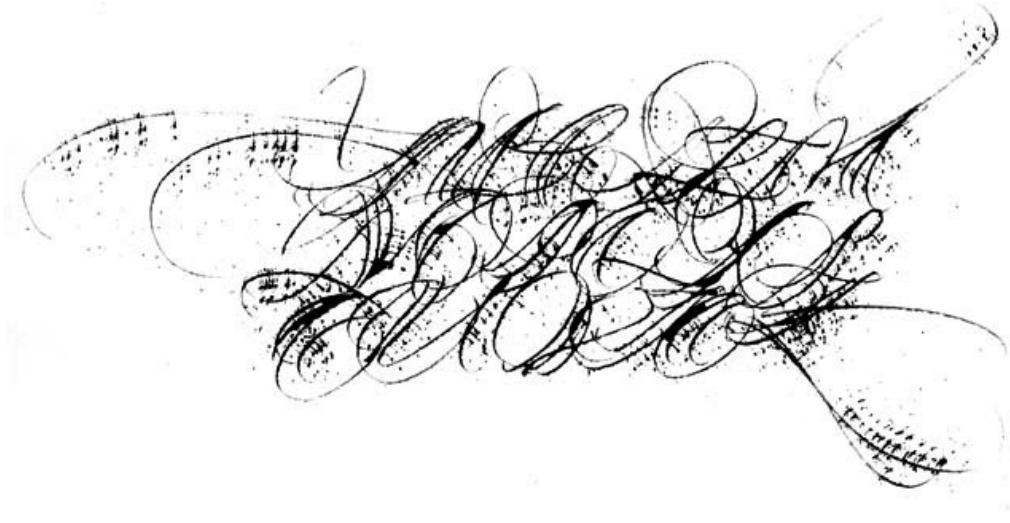


Figure 23. *Abécédaire, Kitty Sabatier. Reproduit avec l'autorisation de K. Sabatier*

À notre connaissance, ce passage effectué par la calligraphie latine moderne de la présentation de « textes » à proprement parler (période durant laquelle l'abécédaire n'existe que comme mode de présentation des modèles et ne concerne que le calligraphe) à la présentation de matériaux textuels sans contenu langagier n'a jamais vraiment été abordé – on peut en tout cas affirmer qu'il a très rarement été souligné. C'est pourtant un basculement capital. Il implique que l'œuvre calligraphique n'appelle plus nécessairement une lecture, car tout à coup elle peut donner à voir des lettres sans pour autant donner à lire un texte.

### c. L'illisibilité

Le troisième type de bouleversement du lisible est en quelque sorte la stratégie inverse de celle de l'abécédaire. Cette fois le contenu linguistique est conservé, mais c'est l'accès au sémantique qui est bloqué ou découragé. L'œuvre possède un contenu linguistique, mais il est impossible de lire ou difficile d'identifier la lettre avec certitude. En temporalisant ainsi l'accès au sens linguistique, l'œuvre de calligraphie peu lisible encourage elle aussi l'œil du spectateur à s'attarder sur l'expressivité visuelle. Cette recherche d'une manière pour l'œuvre calligraphique de s'imposer d'abord et avant tout à l'œil comme une image

à voir est représentative d'une part importante de la calligraphie latine gestuelle. Elle est encore autrement cristallisée dans une composition gestuelle du calligraphe néerlandais Elmo Van Slingerland reprenant une phrase de Pétrarque : « Je ne veux pas que mon lecteur comprenne sans effort ce que je n'ai moi-même pas écrit sans effort<sup>27</sup> ».

Dans l'abécédaire, la plus petite unité reste la lettre. On pourrait dire à la rigueur que la différence avec un texte est surtout d'ordonnement – l'abécédaire serait un avant-texte, un texte potentiel en devenir, ou un texte dont on n'aurait conservé que les éléments minimaux, une calligraphie qui contiendrait tous les textes et pourrait encore les reconstituer. En revanche, quand les fragments des signes alphabétiques démontent et recomposent la lettre, quand les superpositions s'accumulent pour produire des textures, quand la dynamique des tracés distord la morphologie des lettres au point de les rendre inidentifiables, le caractère « frappant » du visible graphique ne se contente plus de concurrencer la lecture. Il prend sa place, faisant éclater la grille de composition alphabétique, proposant ses propres trajets dynamiques, montrant les textures plastiques que peut produire l'agencement de formes graphiques. [fig. 72, p. xxxvi] C'est la même chose que faisait Peter Greenaway dans certains plans de *Prospero's Books* où la caméra s'attardait sur la calligraphie d'une phrase complète, donnant à l'œil la possibilité de saisir les liens entre le sens des mots, les gestes du calligraphe (directions de la plume, vitesses et pression) et la composition graphique (allitération visuelle, mouvement de circulation mis en place par les directions, crescendo du corps des lettres). « Laisser le temps à l'admiration du signe, c'est distraire le spectateur de l'idée du texte pour l'intéresser à la typographie. La dramaturgie est une chose, et la calligraphie une autre » (Epstein 1928 cité par Dubois 1999, 259).

---

27 Par ailleurs, dans cet exemple, le calligraphe opère un transfert de ce qui vaut *a priori* pour l'auteur au sens de texte littéraire (le texte qui n'est pas composé ou inventé sans effort) vers ce que peut signifier, pour la calligraphie latine contemporaine, l'effort de l'apprentissage de la technique et de la connaissance de la lettre. C'est cette part visuelle (et technique) qui pourrait être facilement ignorée au profit de l'accès au sens du texte dont la lecture ne demande pas particulièrement *d'effort* au spectateur qui connaît la langue. On comprend bien que le calligraphe ne s'adresse alors pas tant à l'œil du regardeur qu'aux réflexes de lecture occidentaux, qui orientent la perception de la calligraphie. Par ailleurs, à ce point, la question de l'accès au figural, à la construction du sens par le visible, en croise une autre : celle de la reconnaissance des méthodes et des techniques qu'implique la calligraphie latine contemporaine. C'est une problématique récurrente dans les travaux et les discours.

Ce premier type de recherches calligraphiques qui s'attèle à déranger la place et le rôle du lisible pour mieux affirmer l'importance du visible dans la construction et la découverte du sens conduit forcément à remodeler la définition de la calligraphie latine, c'est-à-dire sa manière de se penser et de se formuler. La calligraphie questionne les rapports entre la lecture, la sémantique et le visible du texte. C'est ce qui permet par exemple à la calligraphe italienne Chen Li de définir sa discipline comme : « una forma d'arte basata sul segno e la composizione e il contenuto che porta con sé<sup>28</sup> ». L'idée d'un sens propre au signe et à la composition n'exclut en rien (ni dans l'image de texte, ni dans les propos de la calligraphe) la présence et l'intervention de la valeur verbale des signes. Là où, en revanche, un changement peut être décelé, c'est dans la manière de ne plus accoler les mêmes termes à la définition de la calligraphie latine, de ne pas parler d'un art « basé sur le texte » ni même « sur la lettre alphabétique », mais qu'une description qui évoque seulement un régime du signe, qu'on devine à la fois iconique et langagier, serve à évoquer l'image calligraphique.

## ii. Agencer le lisible

Les calligraphes se sont exprimés sur la question du rapport entre le mot et l'image tel qu'il se pose pour eux et dans leur pratique. Gottfried Pott (calligraphe, designer graphique et typographe) insiste sur l'importance de ne pas se contenter de penser le visible et le lisible comme complémentaires mais de mesurer leurs interactions constantes, qui tiennent du rapport entre des forces de nature opposées (Pott 1995, 29). Dans l'ouvrage méthodologique et pédagogique de Martin Andersch (1989), une position théorique semblable se dessine. Pour l'auteur, le graphique et l'alphabétique sont deux régimes si différents qu'ils doivent d'abord être travaillés séparément par les étudiants avant de pouvoir être réunis, afin d'éviter que le sens verbal ne happe le visuel (Andersch 1989, 13-20). Afin d'atteindre à une forme calligraphique où textuel et visuel s'engagent ensemble, le calligraphe devrait donc en passer par un désapprentissage de la primauté du régime verbal sur le sens de l'image de texte. Les exemples qui suivent présentent trois grandes manières pour l'image

---

28 « Une forme d'art basée sur le signe, la composition, et leurs contenus propres ». Site Internet de l'artiste : <http://www.chenli.it/>. Consulté le 08/02/2012.

calligraphique de se construire et de signifier à partir des interactions entre le mot lu et le graphisme perçu. Il ne s'agit plus cette fois de s'affranchir du mot ou de contrer la lecture mais de prendre la dimension lisible « à bras le corps », d'en dégager les implications pour la calligraphie latine et pour les modes d'interaction avec les signes iconiques.

#### a. Le rapport structurel

Dans ce premier type d'agencement du lisible, le texte est toujours la base écrite de la composition, mais la forme qu'il prend cherche à en rejouer la construction littéraire. La calligraphie intervient comme mise en visible des structures de la phrase ou du vers plutôt que des lettres ou des mots. Dans son projet *Recherche(s)* (Koala 2005), qui prend la forme d'un livre, la calligraphe française Koala réinterprète les rythmes de l'écriture proustienne en des formes graphiques labyrinthiques qui s'agencent en des compositions abstraites. [fig. 23] Cette fois, c'est la structure du texte (la manière dont elle apparaît à la calligraphe), la façon qu'à sa configuration interne de résonner, qui donne lieu à une cartographie graphique dessinée par les lignes. D'une façon similaire, le calligraphe anglais Ewan Clayton explique que le travail du motif présent dans sa série *Garden Pieces* (2006) tient moins de la recherche d'une structure visuelle, par exemple thématique, accolée au texte afin d'en composer les mots dans la surface que de l'analyse des structures internes du poème puis de leur transposition dans des formes géométriques [fig. 24] :

I looked at the poems and tried and work out how I thought the phrases divided. When I did that, the language seemed to fracture into structures that one could recognize, like crystals. The way the speech was structured in the poem produced an organic shape [...] all I had to do was follow the inner logic that I had seen (Wates et Clayton 2007, 21).

La part iconique n'est plus uniquement le surplus sensible de la lettre. Une part du lisible est portée sur le plan du visible : ce qui était naturellement exprimé par le sens linguistique peut aussi être pris en charge par l'expressivité, le sens graphique et plastique.



Figure 24. *Recherches*, Koala, 2005

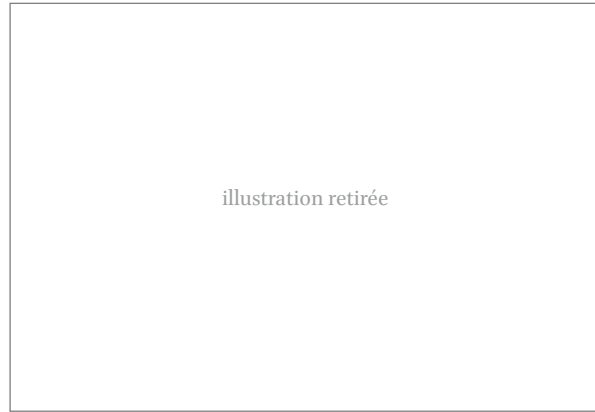


Figure 25. *Lines from Spring Notes 2* by Ted Hughes, Ewan Clayton, 2006 (50 x 76,5 cm)

#### b. Le rapport conceptuel

Une calligraphie de Brody Neuschwander intitulée *TOY TOP* (2002) met face-à-face les mécanismes de la lecture (sens du mot et sens de lecture) et les mécanismes de la perception de l'image. [fig. 73-74, p. xxxvii] Elle suggère un parcours visuel au spectateur/lecteur qui fait passer celui-ci par les réflexes habituels de la lecture et les schémas d'appréhension d'une image que côtoie du texte. La calligraphie est réalisée sur papier, maroufflé et recouvert de blanc de chaux et de pigments puis animé de textures : de grandes formes cursives raclées dans la matière (qui ne permettent pas de reconnaître des lettres avec certitude) et de petites formes typographiques légèrement creusées dans la surface encollée. Ces dernières sont réalisées une à une, martelées à l'aide de poinçons. (On en retrouve dans un grand nombre de calligraphies de Neuschwander réalisées entre 2000 et 2010.) Les grandes formes cursives semblent suivre la direction de tracé occidentale (de gauche à droite et de haut en bas), tandis que les lettres frappées, elles aussi répétées dans tout le format, forment des bandes verticales et semblent avoir été faites lettre à lettre de haut en

bas (c'est-à-dire non pas en gravant la phrase horizontalement à plusieurs reprises mais en gravant une première colonne de *S*, puis à sa droite une colonne de *O*, etc.). Car on découvre une phrase si l'on déchiffre horizontalement les colonnes de petits caractères qui forment des sillons inégaux : « something has to be seen to be done » – nous y reviendrons.

Sur cette surface texturée se trouvent encore trois éléments disposés de manière égale : deux figures typographiques réparties aux extrémités supérieure et inférieure du format et une figure dessinée, au centre. La figure typographique du haut est formée des trois lettres *TOP*, de couleur rouge ; celle du bas des trois lettres *TOI*, en noir. La police choisie est à nouveau *l'Impact*. La figure dessinée a l'allure d'un petit vase cylindrique d'où sort quelques grandes fleurs et feuillages. Elle se présente en fait comme une silhouette blanche qui semble réalisée en réserve, ni dessinée ni tracée, sans touche ni ombre, ni perspective, qui englobe dans sa même surface les deux éléments, récipient et bouquet. Une image qui impose sa présence blanche et sans texture au centre du format qui porte partout ailleurs la marque d'au moins cinq interventions successives (collages, couches de matière, raclages et martelage). D'emblée, le rapprochement de la figure et du mot donne lieu à une « lecture opérante » (Garnier et Lengellé 2009, 18), pas si éloignée de celle que l'on peut trouver par exemple dans la composition mixte de certaines affiches entre la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les années 1930<sup>29</sup>. Face à ces trois figures, l'œil s'aménage un parcours. Et peu importe celui qu'il choisit : les éléments vont tour à tour renvoyer les uns aux autres et s'influencer mutuellement.

Les deux mots principaux (excluons pour l'instant ceux, plus discrets, qui sont martelés aux poinçons sur les couches de blanc de chaux et de pigments) font intervenir, dans leur lecture, des éléments visuels : leurs couleurs différentes, leur disposition dans le format et par rapport à la figure centrale, l'orientation des lettres. Le style et l'utilisation des deux mots en font des mots-image. Leur placement joue avec les conventions de désignation : le mot *TOP* placé tout en haut du format, semble indiquer le haut de l'image, le bon sens de lecture, comme sur un emballage. À l'extrémité inférieure, là où on pourrait attendre l'indication complémentaire, le second mot mime plutôt la place d'une légende pour l'image du vase. Si l'on oublie les directions de lecture pour considérer les directions graphiques, le mot inférieur en noir peut être le retournement lettre à lettre sur l'axe vertical du mot supérieur, l'inverse de « *top* » : le « *bottom* » que l'on avait cru absent. Le plus grand

29 Voir Christin 2001b, chap. « La lettre à l'affiche ».



nombre possible de modes de lecture et de connexion est ménagé pour encourager l'œil à s'aventurer dans cette image à la fois avec les moyens visuels et ceux de la lecture alphabétique. Un réseau sémantique se tisse entre l'image et le texte, qui sollicite la participation active du regardeur.

Tout autant, l'élément visuel principal qui se trouve au centre fonctionne aussi comme un « pictogramme » et amorce autrement la « lecture » de l'image. Il n'est pas un pictogramme au sens restreint que lui donne généralement la modernité occidentale (pas une « représentation verbale minimale », il ne représente pas la chose « dite » par le mot (Christin 2001b, 633-634)), mais au sens où l'image centrale peut être considérée comme une « figuration graphique » qui « désigne une entité verbale » (Christin 2001a, 44). En tant que pictogramme, la silhouette blanche de vase « fai[t] surgir dans l'esprit de son « lecteur » [...] l'ensemble des champs sémantiques liés au mot qu'il matérialise » (*ibid.*). L'image du vase fait du mot inscrit en dessous non plus le miroir graphique exact de celui qui figure contre le bord supérieur (de l'un à l'autre on peut dire que les lettres ont subi une rotation sur leur axe vertical, ce qui n'apparaît que dans le *P*) mais un mot à lire à l'envers. L'inversion de la direction du *P*, comme la direction des visages dans certaines écritures figuratives (c'est le cas par exemple des hiéroglyphes) indique un autre sens de lecture du mot et transforme « *top* » en « *pot* » (fragment de *flowerpot* et de *bloempot* dans les deux langues du calligraphe). L'inversion du sens de lecture d'un mot introduit une circulation dans toute l'image qui relance les parcours. La calligraphie propose une réflexion sur les propriétés de l'image et du texte, et sur la manière dont une certaine « lecture de l'image » conduit à les interroger l'un par rapport à l'autre (selon leur forme, leur disposition et leur matière ou selon notre capacité à en faire des signes qui désignent).

Cependant, le réseau de sens que crée la calligraphie ramène toujours à l'intérieur de l'image, fonctionne comme un circuit fermé. C'est là qu'intervient la phrase répétée en arrière-plan, « something has to be seen to be done ». Elle semble détourner une expression qui s'utilise *a priori*, en langue anglaise, surtout en termes judiciaires (« justice must not only be done, it must be seen to be done ») et qui sous-entend à la fois que la justice ne peut être rendue que de manière pondérée et de manière publique : « aux yeux de tous ». Cette phrase vient re-questionner toute l'image par rapport aux problématiques précises de la calligraphie latine contemporaine. Il nous semble possible de l'interpréter de trois manières. D'abord, quelque chose doit être rendu visible, c'est-à-dire révélé par l'acte de vision (comme la justice doit apparaître « au grand jour »). Dans cette calligraphie, la visibilité en question est bien entendu autant celle du mot que celle de l'image. Ensuite, si la justice doit être rendue de manière « transparente », c'est aussi au sens où elle doit être

compréhensible, « lisible » pour tous. C'est alors plutôt de l'accès à la sémantique qu'il s'agit cette fois, et de la manière dont le processus de lecture alphabétique (au strict sens de combinaison des lettres en syllabes et des syllabes en mots) implique une négation – au moins une indifférence – des valeurs matérielles visibles des signes (dans la mesure où elles lui sont inutiles) (Christin 2001b, 629). La transparence est la « qualité » que l'on prête à tort au graphisme du signe écrit quand on réfute toute valeur sémantique aux données visuelles de la lettre (sa forme, sa disposition, son style, etc.) pour mettre l'accent sur l'« efficacité » du système alphabétique. Enfin, le pendant pour la perception occidentale de la figure, que cette calligraphie soulevait en traitant l'image du vase en silhouette, en donnant aux formes typographiques et à la forme iconique les mêmes qualités plastiques, implique cette fois la question de la représentation. L'expression anglaise est en effet aussi entendue, plus négativement cette fois, au sens d'« apparence de justice », représentation qui fait illusion, qui suffit à remplacer la chose elle-même.

Contrairement aux stratégies de perturbation du lisible, la problématique n'est plus ici celle de choisir entre lire ou voir. Elle est entre eux, à même leurs différences mais aussi à même les réflexes qui nous font traiter une figure iconique comme un élément qui désigne (le pictogramme) ou envisager d'emblée le mot comme une entité à lire, parfois au détriment ou à l'encontre de ses caractères graphiques. Ces stratégies rappellent que le visible de la lettre peut, à loisir, ajouter ou retirer au sens du texte, le contredire ou rivaliser avec la part toujours déjà signifiante du mot. Les rapports hiérarchiques entre valeurs sémantique et iconique sont brouillés, détournés ou inversés (le graphique cherche à proposer sa logique). Dans cette catégorie, le sens du texte est donc convoqué comme une part active de l'ensemble de l'œuvre. Iconique et textuel s'autonomisent, sont traités comme deux dimensions spécifiques et mis en relation.

### iii. Conclusions

Comme avait pu le faire auparavant la typographie expressive, la calligraphie moderne parvient à « orienter différemment les réactions du lecteur obligeant celui-ci à se comporter en spectateur » (Christin 1979, 315). Et ce, que ce soit en lui donnant les signes de l'alphabet à voir (et seulement à voir, comme dans le cas de l'abécédaire ou de l'illisibilité) ou en l'encourageant à interroger les uns par rapport aux autres (c'est-à-dire en fonction de leur composition, de leur relation sur la surface) les différents signes, alphabétiques et

iconiques. Par conséquent, pour un même travail à partir d'un « texte », la façon de la calligraphie latine contemporaine d'appréhender le rapport à la source textuelle devient très différente à partir du moment où la simple mise en visible du texte (qui prévalait lors de la première séquence historique du renouveau) fait place à l'interprétation, non seulement du texte mais de toute matière alphabétique. Parce que le matériau de la calligraphie latine est l'alphabet, et que ce dernier suppose une série de logiques qui dépendent de son fonctionnement et des réflexes de pensée qui en découlent, cela devait passer par une mise à mal de la lisibilité et des réflexes occidentaux de déchiffrement et de construction du sens dans les images comportant du texte. Deux de ces fonctionnements de l'alphabet – ceux qui sont déterminants en ce qui concerne le problème de la construction du sens à l'aide des deux régimes hétérogènes du lisible et du visible – sont la manière d'accéder au sens et les conséquences de cet accès au sens sur le rôle et l'appréhension du visible. Autrement dit, premièrement, le réflexe de lecture et l'ordre linéaire de construction du sens que la lecture alphabétique sous-entend (accès au sens rapide et immédiat, qui ne demande pas d'interroger la surface pour chercher des relations et les construire ou les renouveler chaque fois). Deuxièmement, le fait d'envisager le rôle de l'image par rapport au texte comme celui d'une « illustration », c'est-à-dire selon une logique hiérarchique et de filiation plutôt que de relation et d'hétérogénéité.

Ces recherches calligraphiques (qui s'approprient des stratégies que l'on peut trouver dans d'autres objets mixtes – affiches, livres doubles, bande dessinée, œuvres de peintres et de plasticiens, etc.) témoignent d'une volonté d'orienter l'appréhension de l'image mixte (à lire et à voir) vers un mode qui tiendrait compte de l'association du texte et de l'image et pas seulement de leur coexistence. C'est-à-dire que leur réunion ne se contente pas de solliciter la place et les rôles que chacun peut occuper et de les distribuer (texte ou image qui ancrent, qui renforcent ou qui contredisent l'autre, etc.), elle conduit à l'élaboration d'un « troisième terme » qui est plus que l'addition des deux premiers, qui émane de la découverte de l'un par l'autre : « leur association met en lumière, dans leurs systèmes respectifs, des propriétés qui, autrement, pourraient passer inaperçues ou ne pas être exploitées » (Christin 2001a, 156).

### 3. Séquences historiques et questions conceptuelles

Nous savons que durant la première « séquence historique », la néo-calligraphie latine répondait à la question « pourquoi ne pas tracer directement à la main ? ». Cette question, si elle s'est conservée et existe toujours (la calligraphie latine continue d'y répondre – la plupart des œuvres le font lorsqu'elles donnent à voir une forme issue d'un tracé fractionné de facture directe en contact), a simultanément laissé la place à un nouveau questionnement. En effet, comme nous avons voulu le montrer dans la première partie de ce travail, une fois que la modernité occidentale retrouve les liens de la lettre latine avec les morphologies historiques et leurs modes de production, le fait de « tracer directement », de faire usage de la facture directe de contact et du tracé fractionné, ne sont plus des nécessités. Autrement dit, la calligraphie latine se trouve obligée de justifier du fait de poursuivre leur usage. Elle le fait, nous l'avons vu aussi, par le biais de l'exploration de tout ce qu'implique cette facture directe et d'un maximum des possibilités du tracé fractionné. C'est la première séquence « moderne », où la calligraphie latine cesse d'être seulement un art appliqué et peut s'abandonner aux actions et aux effets du tracé au-delà des limites de l'entraînement pratique et de l'espace privé de l'atelier. Comme nous l'avons mentionné en première partie, on peut dire que plus le calligraphe latin trace, produit des tracés de facture directe en contact, plus l'action même de tracer (ses relations d'ordre matérielles) en vient à prendre le dessus sur la forme qui en résulte. C'est la séquence définie par une deuxième question, non plus « pourquoi tracer directement (tracer en facture directe) ? », mais seulement « pourquoi tracer à la main ? ». C'est-à-dire, pour cet état de la calligraphie latine que nous avons jusque-là nommé (faute de terminologie plus précise) la « calligraphie gestuelle », le fait de tenter d'épuiser toutes les rencontres possibles entre les gestes manuels et les outils. Le fait de produire la forme graphique de manière manuscrite permet d'exalter les qualités expressives du trait. La discipline contemporaine le réalise en multipliant les outils, les gestes et les supports, en laissant ces croisements décupler les formes et les styles, toujours au sein de la facture directe et du tracé fractionné.

Dès la première mutation, il devenait déjà impossible à la calligraphie latine de ne soulever que la question du sens du texte, il lui fallait soulever celle du rôle de ce texte dans l'œuvre et de ses liens avec la part qu'elle en donnait à voir. Si le texte n'est plus nécessairement dicté par les usages et les fonctions de la communication graphique ou du retour à la production manuelle, quel matériau textuel la forme pouvait-elle rencontrer ? Parce que le texte n'était plus une donnée implicite, il s'est le premier trouvé inévitablement questionné. La calligraphie latine sait d'autant mieux que sa matière première n'est pas le texte que la traversée de la séquence historique de la gestuelle lui a interdit d'accepter une définition

de la discipline comme « mise en forme manuscrite du discours d'un auteur ». Elle a de la même manière mis à l'épreuve la lettre comme unité, et confirmé que si une unité graphique minimale existait dans la calligraphie latine, celle-ci n'était pas la lettre mais au moins le fragment de signe, le trait. Cela était déjà le cas, en un sens, dans la première séquence du renouveau, chez Johnston et les autres, qui avaient bien su retrouver le principe du *ductus* avant d'autres spécialistes de l'écriture. Sauf qu'à ce moment-là, le fragment de lettre ne pouvait pas encore valoir en lui-même comme singularité graphique expressive, mais seulement comme micro-élément au sein de la totalité que constituaient toujours le texte et le tracé fractionné.

À chaque fois qu'une discipline artistique se trouve face à une nouvelle nécessité de réinventer ses manières de croire encore à ses possibilités de créer de nouvelles formes pour réagir au monde qui l'entoure (Cavell 2006, 69), elle est obligée de justifier le fait de continuer à employer les mediums et les manières qui étaient les siens auparavant. Du moment où apparaissent dans la calligraphie latine contemporaine des formes qui découlent d'une facture directe *sans* contact (par exemple avec le *dripping*) et des formes alphabétiques de facture non fractionnée (dans les transferts, les estampes et les pochoirs), c'est le couple tracé fractionné/facture directe en contact qui se trouve réévalué. Le *dripping* amorçait déjà une rupture en réduisant l'importance pour les *formes* calligraphiques du geste main/outil combiné au medium, pour les engager vers une gestion des *forces* (la manière de réagir aux forces de dispersion et d'expansion de la matière). Le résultat de cette nouvelle nécessité de réévaluation du sens de l'« inscription » (couple tracé fractionné/facture directe en contact), les photographies de *lightgraff* nous l'ont démontré. Qu'implique tracer encore à la main ? C'est la nouvelle question que posait le *lightgraff*, quand il parvient à donner à la calligraphie latine contemporaine un « mode image » à même le tracé fractionné. Qu'implique non seulement le fait de produire du visible à partir des signes de l'alphabet, mais le fait d'y parvenir selon les capacités du geste manuscrit à produire ou reproduire ces signes – alors même qu'ailleurs la calligraphie imprime, reproduit, maroufle, transfère ou remplit des images de lettres qui sont parfois même de nature typographique ?

Et c'est ainsi également que les mutations de la discipline apparaissent et se répartissent. L'une ne chasse pas l'autre, elles ne se poursuivent pas selon une direction linéaire en visant l'avancement d'une évolution vers son aboutissement. Les flèches qui permettaient de passer d'un style à l'autre dans le tableau des écritures historiques ne sont décidément d'aucun recours pour notre problème. Les mutations peuvent bifurquer l'une à partir de

l'autre ou se chevaucher, mais toujours elles coexistent. Elles ne répondent pas à la transformation d'un mode de réalisation en un autre mais à la dynamique de vecteurs (tantôt matériel, tantôt pratique, tantôt sémiotique) qui poussent périodiquement la discipline vers de nouvelles nécessités.

Après les deux premières questions (qui la mènent de l'affirmation de l'importance du tracé de facture directe pour la lettre latine à l'exploration des conséquences de cette facture sur l'expressivité de l'image de texte), la calligraphie latine contemporaine en formule désormais une autre : « (écrire à la main, mais) écrire quoi ? ». Ce qui sous-entend que la discipline se trouve obligée de questionner à nouveau ses fondements, cette fois au point de demander : « quelle est la matière sémantique de la calligraphie ? ». Ce n'est ni seulement le texte (comme bloc de matière graphique et verbale préfabriquée), ni seulement la lettre (comme élément à combiner pour créer une image de mot), ni seulement un fragment morphologique alphabétique. C'est toutes ces possibilités à la fois, en autant qu'elles s'agencent afin de proposer chaque fois différemment une composition à voir et/ou à lire, produite par la main. C'est ce que nous a montré la variété des stratégies mises en œuvre pour multiplier les échanges entre le visible et le lisible dans l'image calligraphique.

#### 4. Le calligraphe au cinéma (condition externe)

Il y a deux manières selon lesquelles la valeur « personnifiante » de l'image calligraphique en arrive à poser problème dans la situation contemporaine. D'abord parce que l'image en mouvement met l'accent sur l'action et le geste manuels de l'écriture et, ce faisant, transmet l'idée et la figure de l'auteur (aux deux sens de personne et de texte littéraire) (c'est la condition de l'image-action). Face à elle, la calligraphie latine contemporaine va plutôt arracher le mouvement aux mobilités qu'en présentent les actions narratives et les situations discursives. Ensuite, parce qu'elle est pensée comme la trace visible de l'activité cérébrale ou créatrice ou comme la trace visible du caractère (c'est la condition « graphologique »). Face à cela, la calligraphie latine contemporaine va faire proliférer les singularités de signes en apparence mineurs qui ont la puissance de disséminer les grandes catégories.

## i. Arracher le mouvement calligraphique à l'« image-action »

## a. Calligraphie seconde (arriver toujours trop tard)

Comme nous l'avons expliqué plus tôt, c'est la rencontre avec l'image cinématographique qui permet à la calligraphie de présenter les forces et les formes en mouvement de la trace. L'étude de la condition interne de la troisième mutation nous rappelle que pour parvenir à affirmer le figural de l'écriture dans ses images, la calligraphie latine contemporaine a manipulé et exploré les différents agencements entre lisible et visible, en prenant en compte les habitudes de lecture occidentales et les réflexes dans la manière d'aborder la place du lisible dans l'image. Ces différentes manières de déranger et d'agencer le lisible par rapport au visible ne sont pas inédites dans l'histoire des arts visuels, mais elles le sont pour la calligraphie latine (comme nous l'avons déjà vu, chaque fois que la calligraphie latine semble repasser dans les traces des avant-gardes ou de certaines formes modernes, il ne s'agit pas simplement pour elle de reprendre à son compte des formes précédentes). Ce faisant, la calligraphie latine prend toute la mesure du fait d'avoir pour matériau les signes de l'alphabet et de composer avec les logiques que ce système propose, et parfois aussi impose, au spectateur occidental. Or, quand elle rencontre l'image en mouvement, la calligraphie latine contemporaine ne cesse pas de rencontrer ces questions des modes de visibilité et de la construction du sens (comme les expériences filmiques de Greenaway en témoignent). Au contraire, elle les frappe une nouvelle fois, sous une forme un peu différente, qui va l'obliger à réévaluer une fois de plus le rapport (sémantique) entre le geste et la forme, son rapport à la présentation du mouvement calligraphique. Car ce qui se joue dans l'image fixe, avec la logique du visible que tend à imposer la présence de l'alphabet et de textes, se joue aussi dans l'image de cinéma. La rencontre avec l'image en mouvement de Peter Greenaway, qui cherche à se détourner d'un cinéma au service du texte (« text-based cinema ») et plus généralement de toute création littéraire qui réserve à l'image le rôle d'une illustration (Woods 1996, 265) a fait ressurgir pour la calligraphie contemporaine des problématiques connues.

L'image en mouvement « a fourni l'occasion » à la calligraphie latine contemporaine de porter à un autre degré sa recherche des spécificités du visible de la trace manuelle en mouvement, « mais l'occasion a consisté en une catastrophe » (Cardinal 2010, 124). Une catastrophe, parce que la calligraphie latine contemporaine se retrouve soudain replongée dans des usages et des rôles qui la ramènent à la séquence du renouveau, mais qui ne sont

maintenant plus justifiés par les nécessités d'alors. Elle retrouve malgré elle une posture où elle est « seconde » mais qui cette fois a bien d'autres conséquences. Durant la première séquence historique du renouveau de la calligraphie latine, comme nous avons déjà eu l'occasion de l'expliquer, les usages auxquels elle se prête et les fonctions qu'elle occupe l'amènent à être fidèle à la fois au contenu littéraire (un texte préalable qu'elle manipule ensuite) et à l'auteur (dans ses textes sur les méthodes et les fondements du métier de *penman*, Edward Johnston ne cesse d'évaluer la place du calligraphe par rapport à l'auteur et aux écrits au service desquels il met ses compétences). Or, la calligraphie latine contemporaine ne peut plus occuper cette position, car cela revient pour elle, dans les conditions actuelles, à être « seconde ». Pas toujours ou pas forcément au sens où elle serait envisagée comme secondaire – il fut par exemple un temps où les Éditions Alternatives éditaient une très jolie double collection<sup>30</sup> consacrée à la rencontre d'un texte littéraire et d'un calligraphe, et qui voulait réserver à chacun une place « égale » – mais au sens où son travail consiste à réagir à un déjà-là. Quand la calligraphie latine arrive de la sorte toujours « après », ses possibilités sont limitées. Tout semble se passer pour le calligraphe contemporain comme pour le créateur sonore<sup>31</sup>, dont Serge Cardinal et Frédéric Dallaire nous expliquent les raisons pour demander à être entendu plus tôt et plus précisément : non pas pour revendiquer de prendre part à la constitution d'un discours univoque, mais (à nouveau, comme le dit Stanley Cavell) pour se donner la possibilité et les moyens de « réinventer leur pratique » (Cardinal et Dallaire 2010, 25). Quand le calligraphe « n'intervient qu'après la mise en place ou la structuration des formes de la création et de la représentation », l'expressivité de la lettre « est limité[e] aux degrés les plus bas de la réaction (illustration, parasitage ou transgression [visuelle] du donné [linguistique]) » (*ibid.*). Par ailleurs, c'est dans ces cas précis que la pratique calligraphique court le risque d'être réduite à une « intervention », ne pouvant solliciter pour cela que ses modalités techniques (*ibid.*) et de se voir reprocher de se contenter de « parcourir » les voies de la peinture moderne ou d'emprunter des procédés préexistants pour son propre amusement. Alors, on ne pourra pas honnêtement contredire ceux qui accusent la calligraphie latine actuelle d'être parfois simplement décorative ou de se borner à enluminer le texte, mais on pourra leur suggérer

30 Il s'agit de la collection Pollen (deux formats différents, « Petit Pollen » et « Grand Pollen »), créée par Suzanne Buquiet en 1999, dirigée par Suzanne Buquiet puis par Sabine Bledniak. Interrompue en 2010.

31 Ou, on dirait bien, comme pour le danseur contemporain : « Pourquoi alors écoute-t-on si peu les danseurs et les chorégraphes ? Pourquoi est-on si vite persuadé qu'ils n'ont pas *la* parole ou que la parole qu'ils ont n'en est pas une, alors que leur parole est chargée de cette pensée propre à la danse ? » (Youchenko 2004, 16).



de prêter attention aux types de relations qui fondent ces cas particuliers : car on y trouvera toujours une manière de convoquer la forme manuscrite qui maintient cette dernière dans le rôle d'une réaction seconde et de placer le visible dans la position d'un complément ou d'un surplus.

Dans les conditions actuelles qui ne sont plus celles du renouveau calligraphique, même quand on lui laisse le choix du texte, le choix des matériaux, le calligraphe sait qu'il est déjà trop tard : trop tard pour avoir d'autre choix que celui de proposer son interprétation, une mise en image des mots, du récit, des idées ou des sensations exprimées par le texte, d'en offrir un « commentaire visuel ». Et ce, même s'il laisse transparaître l'importance ou la place particulière que ce texte peut avoir pour lui, ou quand bien même il s'agirait de le tordre, de le déstructurer ou de le contredire point par point. C'est pourquoi il peut très bien arriver que « le *trop tard* [surgisse] dès le début d'une production » (Cardinal et Dallaire 2010, 25) : il ne dépend pas uniquement de la façon dont le travail du calligraphe est convoqué, mais aussi des manières de travail. (L'inverse est donc vrai aussi : on sait que la rencontre entre Greenaway et Neuenschwander s'est produite à la toute fin de la phase de production, alors que le tournage arrivait à son terme.) C'est pourquoi aussi, comme nous le verrons lors des analyses d'œuvres dans le troisième chapitre de cette partie, les artistes devront encore et toujours se donner les moyens d'échapper à ce rabattement des significations langagières sur l'image et à l'égalisation des relations sémiotiques par les principes du système alphabétique – et qu'ils s'inventeront pour cela des modes de production. En témoignent déjà, par exemple dans cette même collection de livres dont nous parlions, les façons différentes d'appréhender l'exercice et les tentatives de certains artistes pour déjouer l'expérience créative et perceptive du « livre illustré », à même ce processus qui implique de partir d'un texte, et à même cette forme livresque qui met en regard le texte et l'image<sup>32</sup>.

---

32 Ainsi, pour *Fragments de Mémoires* (2005), Brody Neuenschwander réalise un grand nombre de collages suite à la lecture des *Histoires de ma vie* de Casanova, puis seulement confronte ces images avec les mémoires. C'est seulement à cette étape de « montage » que les textes et une partie des images sont sélectionnés, mis en relation et mis en page. Aucun collage n'est donc fait en fonction d'un extrait de texte précis qu'il viendrait rejoindre par la suite sur la double page pour fonder ou refonder une unité perdue ou à atteindre.

## b. « L'image-action » (la calligraphie prise dans une nouvelle chaîne)

Une certaine présence de la calligraphie dans le cinéma consiste donc en une « catastrophe », qui se présente sous la forme d'images en mouvement qui non seulement annulent toute présence de l'expression du trait mobile, mais ramènent surtout la calligraphie à des normes et des fonctions qui n'ont plus rien de commun avec ses nécessités et problématiques actuelles. En effet, le film (documentaire ou de fiction) fait parfois appel à cette possibilité de la calligraphie latine de reproduire les styles historiques tout en faisant varier les paramètres pratiques afin de modeler le visible de la lettre selon des critères donnés (s'adapter au matériau textuel, aux outils et aux supports, aux exigences de la représentation historique et du récit, à celles de la mise en page et de la mise en scène, etc.). Le calligraphe contemporain est la personne la plus à même de remplir cette fonction (qui est une variante actuelle du travail du *penman* du début du xx<sup>e</sup> siècle), puisqu'il n'a cessé de rencontrer ce type d'exigences et que ces dernières n'ont cessé de prendre de nouvelles formes avec le temps. C'est comme si le calligraphe contemporain contenait tous les usages et les fonctions précédents, traversés par sa discipline durant un siècle, qu'il contenait tous ces « rôles » accumulés et pouvait toujours les réactiver, venir se couler dans des états préexistants. Car comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, chaque mutation fait lever de nouvelles réponses à de nouveaux problèmes, mais ne fait jamais disparaître les répartitions pratiques et sémiotiques précédentes ni leurs questions. Elles ne peuvent plus suffire à la discipline à se réinventer et à croire à ses potentiels, mais elles ne cessent pas de réapparaître et d'être rejouées.

Ce qui pose problème n'est pas que le cinéma fasse appel aux calligraphes. Nous avons au contraire toutes les raisons de nous réjouir du fait que cela devient de plus en plus courant, puisque cela permet d'espérer à la fois une meilleure reconnaissance du travail des spécialistes de la lettre et une connaissance plus juste des pratiques passées de l'écriture manuscrite. Ce qui pose problème est que la calligraphie latine contemporaine en vient à valoir par et pour cet usage qui se met à la définir. La « catastrophe » n'est pas le fait que le film, depuis les dernières décennies du xx<sup>e</sup> siècle, réinvestisse certains potentiels contemporains de la calligraphie latine. Mais un type d'image en mouvement particulier prend le tracé calligraphique mobile dans son système, et place la calligraphie dans cette situation très problématique où elle arrive à nouveau « trop tard » et où elle se trouve même ramenée à des versions plus secondaires, voire plus serviles encore, que si elle se contentait de rejouer les questions du début du xx<sup>e</sup> siècle. Ce type d'image particulier, c'est une « image-action » telle que la définit Gilles Deleuze. Le moteur de ce type d'image étant les actions (celles des personnages en particulier, les actions humaines en général), les

formes calligraphiques ne peuvent s'échapper du type de liens qui les rattachent aux situations et aux actions du personnage et du récit. La puissance iconique du signe graphique alphabétique, la calligraphie ne peut l'atteindre que dans la mesure où la forme n'est plus seconde et où elle ne parle que pour elle-même au lieu d'énoncer quelque chose qu'on lui propose de mettre en forme. Or, elle ne peut y parvenir dans ce type d'image, dans la mesure où :

Les qualités et les puissances ne s'exposent plus dans des espaces quelconques, ne peuplent plus des mondes originaires, mais s'actualisent directement dans des espaces-temps déterminés, géographiques, historiques et sociaux. Les affects et les pulsions n'apparaissent plus qu'incarnés dans des comportements, sous forme d'émotions ou de passions qui les règlent et les dérèglent. C'est le Réalisme (Deleuze 1983, 196).

Le type de réalisme dans lequel la calligraphie est convoqué est constitué par « des milieux qui actualisent et des comportements qui incarnent » (Deleuze 1983, 196), et c'est alors exactement ce qui est demandé à la calligraphie et au calligraphe : une manière de montrer l'écriture manuelle qui incarne des comportements (psychologiques) et qui les actualise dans des milieux (sociaux, historiques). La calligraphie est seconde parce qu'elle intervient dans un milieu d'avance défini par la « représentation organique » (Deleuze 1983, 197). Dans ce régime du Réalisme, le cadrage sélectionne les indices qui permettront de construire l'image de l'acte d'écriture et de prendre l'intervention du calligraphe dans l'agencement narratif et descriptif, mais la sélection est d'une nature bien différente de celles que l'on décrivait précédemment dans les images de calligraphie de Peter Greenaway. La caméra se place à gauche du scripteur droitier pour rendre lisibles les mots qui s'inscrivent (Cyrano écrit une lettre à Roxane), elle effectue des travellings sur le décor pour présenter les instruments (Casanova rédige ses mémoires), autour du corps du scripteur et de son pupitre pour rendre sensible l'ambiance dans laquelle se réalise la tâche (un Marquis condamné consigne un dernier secret dans son journal)<sup>33</sup>. [fig. 75-77, p. xxxviii] Comme le héros dans un cinéma de l'image-action, le calligraphe et la calligraphie sont convoqués pour occuper une place qui existe déjà (Deleuze 1983, 211), dans un milieu prédéfini régi par les lois organiques d'un réalisme. Quand elle personnifie des rôles, des types, etc., la calligraphie « remplit des positions », des positions qui donc la précèdent, « existent avant elle » (Deleuze 1985, 70).

---

33 Respectivement : le calligraphe Jacques Leroux dans *Cyrano de Bergerac* de Jean-Paul Rappeneau (1990) ; Brody Neuwenschwander dans *Casanova* de Lasse Hallström (2005) ; Julien Chazal dans *Le pacte des loups* de Christophe Gans (2001).

Cette manière qu'ont la calligraphie et le cinéma de partager des problèmes nous permet de réaffirmer qu'une étude de la calligraphie latine contemporaine selon ses mutations devait en passer par le cinéma. Pas simplement parce que certaines œuvres récentes sont des images en mouvement, pas parce que cela nous aide à décrire la logique de certaines constructions calligraphiques, mais parce que l'on a besoin du cinéma pour penser la calligraphie latine contemporaine : le régime organique calligraphique (quand et pourquoi l'image de texte a-t-elle besoin d'une main-sujet-énonciatrice ?), les conditions de possibilité de son éclatement (sous la pression de quelles forces des rapports graphiques et plastiques vont-ils en arriver à s'arracher aux formes de l'action, de la citation et du récit ?), les nouveaux types de connexions et de rencontres qui le remplacent. C'est non seulement un certain type de cinéma moderne et contemporain (et d'image vidéographique) qui peut permettre de problématiser la calligraphie latine contemporaine mais aussi, de manière indissociable, une philosophie particulière qui s'est attachée aux mutations du cinéma.

Ainsi, le régime organique du tracé (la chaîne de la main, de l'outil et de la surface, tous bien connectés les uns aux autres par contact direct) trouve une correspondance dans la construction de l'image-action. Simultanément, l'image-action trouve dans certains potentiels précis de la calligraphie contemporaine un moyen de renforcer sa construction du véridique (qui n'a du reste pas besoin d'être vérifiée ou vérifiable mais se contente de prétendre au vrai (Deleuze 1985, 167)), en montrant mieux les formes de l'écrivain et de l'écrit manuel. Mais toujours des formes de l'écrivain et de l'écrit qui peuvent être ramenées à des « grandes formes<sup>34</sup> », et jamais vraiment les formes de l'écriture. La calligraphie a donc une fois de plus l'impression d'arriver constamment trop tard. Même arriver après pour proposer une réinterprétation est encore trop tard, car il y a trop d'éléments présupposés auxquels il lui faut s'égaliser (un personnage, un style, une ambiance, une époque, des accessoires, etc.). La calligraphie latine ne peut alors que prendre place dans une série

---

34 Deleuze utilise les termes de « grande forme » et de « petite forme » pour qualifier les deux types de l'image-action (selon leurs deux manières d'enchaîner la situation à l'action ou les actions aux situations). C'est la première expression, qu'il l'emprunte à Noël Burch (Deleuze 1983, 198), qui explique le nom de la suivante (*ibid.*, 224). Nous allons voir dans les pages suivantes que l'image-action calligraphique est dans tous les cas une « grande forme », en un autre sens, celui où elle transforme les « petits signes » de l'écriture en signes généraux. C'est pourquoi les termes de « petit » et de « grand » ne feront pas références aux deux formes de l'image-action, mais plutôt aux catégories du *singulier* et du *général*, employées, comme nous allons le voir un peu plus loin, par la classification graphologique classique (II.4.ii).

d'images en mouvement (le film, le montage, la séquence) qui fonctionne selon une logique d'enchaînement. D'un côté, la chaîne du tracé se rompt (avec les factures directes sans contact et les tracés non fractionnés), mais de l'autre, la calligraphie se trouve prise dans une nouvelle chaîne.

### c. Les tropes de l'image du tracé

La main calligraphique traditionnelle (celle qui est comprise dans la chaîne à trois termes qui définit le tracé fractionné de facture directe, main-outil-surface) constituait une centralisation dans le régime organique du tracé. Dans l'image cette fois en mouvement du tracé, elle devient l'équivalent d'un sujet. Seule une partie du calligraphe, sa main, lui est nécessaire pour s'égaliser au personnage historique ; seule une possibilité de la calligraphie est réactivée pour cet usage. Dans cette nouvelle chaîne, la calligraphie a une place limitée et le calligraphe un rôle prédéterminé. La forme calligraphique n'y est pas un signe en soi. L'image du tracé en mouvement est toujours « le signe de quelque chose », ou plutôt de plusieurs à la fois, et son intervention à l'image est déterminée par ces autres aspects : la calligraphie représente, ancre, vérifie, signale, etc. L'image du tracé est alors le signe d'un métier ou d'une activité, d'une situation d'écriture, d'un personnage dont il révèle l'état intérieur (le dramaturge raturant et froissant ses pages, les doigts tachés d'encre). Il en va de même pour le rôle du calligraphe (même dans les cas où il fait simultanément office de consultant et assure que les accessoires qui figurent dans le plan évitent le plus possible l'anachronisme ou le farfelu<sup>35</sup>). L'anecdote et le symbole sont rabattus sur le potentiel de réactiver une mémoire des formes historiques. Les rapports sémiotiques entre le texte et l'image sont limités à une rhétorique simpliste. En bref, nous dirons que l'image-action maintient la calligraphie dans des relations d'ordre métaphorique, métonymique ou synecdochique avec la séquence audio-visuelle. Or, ces tropes ramènent la calligraphie à deux situations passées : le mouvement calligraphique, à une série de symboles (socio-psychologiques) reconnaissables et le calligraphe, au rôle d'une « machine à écrire » (le terme n'est pas trop fort, nous allons voir tout de suite qu'il a été employé par le passé pour qualifier ce travail).

35 Il n'y parvient pas toujours, du reste : « une plume ébarbée ne ressemble pas à une plume », lui dit-on – il faut entendre qu'elle n'a aucun référent dans le système de représentation de l'écriture manuelle ancienne.

## ii. Le « petit signe » contre le mouvement fixé en tableau (calligraphie VS graphologie)

## a. Autoportrait manuscrit

Voilà la première raison pour laquelle l'image-action ne peut être celle grâce à qui la calligraphie latine parvient à écrire en son propre nom, et comment le trait peut en arriver à s'extraire de la main. En cherchant à fabriquer une reconstitution du temps (pour le récit, mais aussi du temps historique de l'écriture manuscrite et du temps-durée du tracé), l'image-action ne peut jamais parvenir à présenter la temporalité de la trace elle-même. Or, la calligraphie latine contemporaine a besoin que les forces propres du trait (qui passent, entre autres, par une présentation particulière de la trace en mouvement dans le temps de sa création) se dévoilent afin que la puissance iconique du signe graphique délivre son expression. Il y a une seconde raison, qui a cette fois à voir non plus avec l'image de l'acte d'écriture en mouvement (exemple : un personnage écrit, on substitue le calligraphe à l'acteur afin d'en donner une représentation plus adéquate), mais avec l'image de l'écrit, c'est-à-dire le lien entre ce que le calligraphe produit et la manière dont cela se lie au personnage. Gilles Deleuze nous explique ce que cela signifie non seulement pour la forme du film mais pour le travail de l'acteur<sup>36</sup> et le comportement du personnage : « ce qui doit paraître à l'extérieur, c'est ce qui se passe à l'intérieur du personnage » (Deleuze 1983, 217). Dans ces cas-là, ce qui est convoqué de l'écriture manuelle est une idée qui vise à faire de la marque graphique la trace visible de l'état intérieur du scribe, l'empreinte de l'activité cérébrale. Cette idéologie participe de la même mouvance que celle qui, au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, concourt à faire naître la calligraphie latine moderne comme une forme de réponse à la production mécanique du texte et du livre imprimés. C'est le premier aspect, qui pose l'écriture manuscrite en objet authentique (car unique et non imprimé ou potentiellement reproductible de manière industrielle). Mais cette idée semble aussi prendre source dans une situation plus ancienne : la séparation des objets et des modalités d'écriture qui apparaît au XVI<sup>e</sup> siècle. À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les spécialistes qu'étaient devenus les Maîtres Écrivains, portés par le monopole qu'ils détenaient des règles esthétiques et des manières techniques de l'écriture, se transforment en experts judiciaires du fait manuscrit, capables de « remonter du signe graphique analysé aux « causes » de sa réalisation » (Métayer 2001, 885) :

---

36 C'est par exemple dans la Méthode de l'Actors Studio que l'image-action trouve un système qui lui correspond (Deleuze 1983, 214-219).

Le maître D'Autrepe nommait cette opération la « Méthaphysique de la Vérification », indiquant par là que le tracé, la forme, la proportion et l'alignement des caractères n'intéressaient l'expert que parce qu'ils étaient *la manifestation graphique* – à scruter, à mesurer, à disséquer – d'un maniement singulier de la plume. Le défi de l'expert était de *reconstituer ce mouvement* de nature à lui révéler l'« Esprit et génie d'Ecrire » *se cachant derrière les écritures* mises en cause (D'Autrepe, 1781, cité par Métayer 2001, 885. Nous soulignons).

Ainsi, selon un deuxième aspect, l'idée de l'écriture manuelle comme « portrait » du traceur mène la calligraphie à être le signifiant graphique d'un signifié psychique, toujours restituable ou déductible en l'absence de sa cause et surtout, en l'absence de son mouvement originel. Dans une discipline calligraphique en train de traverser sa troisième mutation, c'est ce qui pose problème : cette mésestimation de tous les sens du mouvement calligraphique autres que celui du tracé manuscrit de facture directe, qui ne vaudrait que pour le seul moment et le seul but de l'inscription. Ce mouvement fossilisé dans des formes identifiables et qui valent comme signifiant pour autre chose, ce n'est pas la calligraphie latine qui le connaît mais l'écriture manuelle, sous une forme qui date précisément de l'époque du renouveau calligraphique : la graphologie, en son état à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup>.

#### b. Graphologie – « L'écriture et le caractère »

Retenons qu'une certaine image en mouvement (qu'elle soit cinématographique ou vidéographique, qu'elle appartienne à la fiction ou au documentaire), une image en mouvement qui a les qualités de l'image-action selon la description qu'en fait Deleuze a des conséquences pour la calligraphie latine contemporaine pour deux raisons. D'abord, parce qu'elle possède une certaine logique interne (un mode de fonctionnement auquel participe l'image du tracé), d'autre part parce qu'elle utilise la calligraphie pour une de ses possibilités bien précise : l'adaptabilité de la main calligraphique, le fait que celle-ci puisse se couler dans des formes, des rythmes, des styles, des situations d'écriture. Tout cela affecte l'image en mouvement du tracé calligraphique. Ce faisant, l'image-action ramène la calligraphie latine à une série de postures qui appartiennent à un champ différent, celui de l'écriture manuscrite, et à une époque passée, le XIX<sup>e</sup> siècle. Alors, la calligraphie se trouve

---

37 Il nous faut préciser que ce passage par la graphologie ne constitue nullement une présentation complète de cette discipline et ne prétend en aucun cas donner un aperçu de son évolution historique, encore moins de son état actuel. Nous ne convoquons ici que la situation de la graphologie en un point précis de son histoire (celui où elle croise le devenir de la calligraphie latine contemporaine), et sous une forme unique (les travaux de Crépieux-Jamin et sa classification des mouvements manuscrits).

n'avoir d'autre choix que celui d'osciller entre deux situations prédéterminées. D'une part, une situation « graphologique », où le trait représente l'activité cérébrale ou l'état intérieur du scripteur, où la calligraphie occupe des rôles psychologiques et l'écriture manuelle est pensée comme le reflet de personnalités. Mais comme l'expressivité graphique ou la valeur iconique propre au trait se voit refuser une portée sémantique, dans les cas où la calligraphie n'est pas l'expression de quelque chose d'autre elle ne peut être alors que « décorative ». Ce qui la ramène à une seconde situation, où le travail calligraphique est vain (voire signe de vanité) et où le calligraphe a une fonction d'expéditionnaire. Voyons plus précisément comment ces deux situations s'inscrivent dans le contexte de l'écriture manuscrite à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

### Premier problème : vis-à-vis du mouvement calligraphique

Cette image qui ramène la calligraphie aux conditions d'évaluation de l'écriture manuscrite du XIX<sup>e</sup> siècle est donc problématique pour une première raison : pour ce qu'elle fait subir au mouvement. Les conditions qui mèneront à la graphologie sont en réalité en place dès le XVI<sup>e</sup> siècle où l'imprimerie, devenue « l'art d'écrire à la presse sans plume » (Baudin 1984, 22) et l'écrit manuel, c'est-à-dire « tout le reste, [...] « l'art de la main » et affaire de fantaisie personnelle » (*ibid.*) finissent par bien se distinguer :

For if print was defined by its dissociation from the hand, the body, and the corporeal individual that created it, then handwritten matter necessarily referred back to the hand, the body, and the individual in new ways. Handwritten texts could be read for substance and form. Words transmitted their authors' ideas ; scripts, the authors themselves (Thornton 1998, 29-30).

Mais la « forme des textes », dans ce sens, se distingue de leur contenu seulement au sens où elle s'égale au scripteur. Le paléographe français Jules Crépieux-Jamin recense lui-même les germes de la discipline dans un ouvrage italien datant de 1622, mais c'est au début du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il trouve les publications qui serviront de bases théoriques et de caution scientifique à sa propre graphologie. En 1812 paraît *L'art de juger de l'esprit et du caractère des hommes et des femmes sur leur écriture*<sup>38</sup> (que Crépieux-Jamin élit comme le plus

---

38 Ouvrage d'abord anonyme, puis attribué à Édouard Hocquart, attribution que Crépieux-Jamin atteste par ses propres recherches.



important, plus abouti que celui de Lavater) (Crépieux-Jamin 1896, 8). L'auteur y rattache « l'étude de l'écriture à celle des mouvements et des gestes », confirmant le présupposé de la graphologie à venir, cette adéquation entre le geste manuscrit et l'activité mentale : « si l'on considère qu[e] [l'action d'un homme qui écrit] suit les mouvements de l'âme et de la pensée, elle doit porter l'empreinte des passions et avoir des rapports avec des facultés intellectuelles » (Crépieux-Jamin 1896, 8). L'idée est réaffirmée en 1866 dans l'ouvrage de J.-B. Delestre (*De la Physionomie*) pour qui « l'écriture est le jet matérialisé de la pensée. Écrire, c'est fixer l'image du geste intellectuel » (Crépieux-Jamin 1896, 8, nous soulignons). Delestre était peintre. Il s'agit de procéder avec l'écriture comme pour la peinture où l'on peut apprendre à discerner le style d'un peintre, distinguer des écoles ou des maîtres (Crépieux-Jamin 1896, 8). Cela ajoute une nouvelle donnée qui nous semble également importante : la conception de l'écriture manuelle comme un mouvement spontané, rapide, qui peut convenir à la transcription des idées qui « fument » dans l'esprit. Par ailleurs, cela nous semble ancrer l'apparition de ces deux idées courantes de l'écriture : un passage « du cerveau à la main », une apparition « au fil de la plume ».

« Porter l'empreinte » et « fixer l'image » : on retrouve dans la pensée du graphisme manuscrit du XIX<sup>e</sup> siècle les principaux présupposés de la définition de l'écriture dans la pensée occidentale. D'abord, la ligne manuscrite est une trace au sens de témoignage durable d'une activité passée. Ensuite, il ne s'agit plus d'écrire pour conserver la parole mais la pensée, ce qui revient au même et ce sont encore les présupposés de la civilisation latine sur l'écriture qui mènent l'interprétation. Si l'on envisage l'écriture seulement comme un enregistrement de la parole, alors il devient caduc de chercher à comprendre sa spécificité fonctionnelle (ou à en définir la sémiologie propre) (Christin 1985, 5), car ce faisant sa spécificité et son rôle se limitent à celui de matériau intermédiaire servant au langage et seulement déterminé par lui. Dans les prémisses de la graphologie, les caractéristiques de l'autre pôle de l'écriture alphabétique, son graphisme, ne sont pas vraiment envisagées. Il n'est donc pas étonnant que pour parvenir à faire un portrait graphologique, il faille (selon Baldo<sup>39</sup>, cité dans Crépieux-Jamin 1896, 3) éviter tous les objets manuscrits qui font intervenir un agencement graphique du matériau, une mise en page et une répartition des blancs qui participe visuellement à informer la lecture (la poésie, la liste, le dialogue, etc.), pour privilégier cette « ligne » manuscrite qui traverse toute la largeur de la page.

---

39 Ses ouvrages sont signés Camillo Baldi. Crépieux-Jamin, et plus tard Fernand Baudin, y font référence sous le nom de Baldo, les deux patronymes étant *a priori* corrects.

Dans la préface de la quatrième édition de son ouvrage (Crépieux-Jamin 1896, ix), Crépieux-Jamin se réjouit d'avoir pu refondre son texte à nouveau afin de pouvoir y faire figurer une partie de son étude intitulée « Essai de classification des signes ». Cette classification, nous allons voir qu'elle est représentative de la manière d'envisager la production graphique manuscrite à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire au moment même du renouveau de la calligraphie latine. Crépieux-Jamin s'occupe peu du trait et surtout du « mouvement qui crée la forme » (Desurvire 2005, 35) : « Si l'on est embarrassé pour définir une écriture, écrit-il, on cherche à revivre les mouvements de celui qui l'a tracée » (Crépieux-Jamin 1950, 21). Les graphologues de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle partent en effet du *mouvement de l'écriture* et cherchent à y déceler des *symptômes*, mais encore faut-il préciser de quelle manière est pensé ce symptôme. Il est, comme pour les tenants d'une théorie de l'écriture qui pense cette dernière sur le modèle de la « trace », le symptôme d'une absence (Christin 1999, 31). Son fonctionnement est celui du symbole, sa « capacité dans le présent » est celle « de faire référence à un passé absent mais postulé » (Jeanneret 2011, 61). Le symptôme-symbole consiste en une déduction du sens à partir d'un terme. C'est le symptôme que Sherlock Holmes découvre dans la poussière et qui lui permet de *déduire* l'identité du coupable<sup>40</sup>. Les théoriciens de la trace ramènent l'écriture à cette idée des marques laissées sur le sol par le passage d'un animal, étudiées par le chasseur (Christin 1999, 31). Anne-Marie Christin décrit l'autre approche de l'écriture, non plus celle des partisans de la *trace* mais du *signe* (au sens latin de *signum*), où la forme fait sens non plus en tant que « conséquence d'une action donnée » mais en tant qu'événement, apparition visible, « phénomène remarquable » (Christin 1999, 31). Préférant la présence du visible à l'absence de la cause, cette prémisse renverse toute la manière de concevoir la forme tracée, car elle ne permet plus d'ignorer le rapport indissociable entre la forme et son support (*ibid.* et (Christin 2009, 43). Georges Didi-Huberman oppose le symptôme-symbole au symptôme-*signe*, qui n'opère pas une synthèse entre des éléments mais fait irruption, interrompt le discours constant, divise et perturbe le territoire<sup>41</sup>. Le travail du graphologue au XIX<sup>e</sup> siècle réserve donc un tout autre sens au terme « signe » dans sa classification.

40 Cette répartition du symptôme-symbole et du symptôme-signes a été soulevée par Georges Didi-Huberman lors de son séminaire (EHESS) en juin 2012. Selon Didi-Huberman, c'est ce qui permet par exemple à Carlo Ginzburg de voir une continuité de l'iconologie de Panofsky au *Pathosformeln* de Warburg et de les faire participer d'un seul et même champ. Or, chez Ginzburg, la pensée de la trace prend la chasse pour modèle. Voir (Ginzburg 1980), et pour les liens avec la pensée des rapports entre l'image et l'écriture, voir (Christin 1999), (Christin 2000, chap. 2), (Jeanneret 2011).

41 Qui correspond pour Didi-Huberman, on l'aura compris, à une autre approche de l'histoire de l'art qui est par exemple celle d'Aby Warburg.

Pour établir cette « classification des signes du mouvement de l'écriture », le graphologue français a besoin de trois opérations successives. Il lui faut d'abord opérer une sélection des signes parmi toutes les formes qu'il rencontre dans l'écriture. Dans cette sélection, ce qui va être déterminant est la quantité d'occurrences rencontrées. C'est en effet elle qui rend signifiant un signe qui restera autrement mineur. (C'est le *Principe n° 6* : « Les petits signes, même logiquement rattachés à leurs espèces graphiques, n'ont de valeur qu'autant qu'ils sont répétés » (Crépieux-Jamin 1950, 24).) Le minimum de traits qu'ils ont en commun forme « une catégorie supérieure à partir de laquelle on jugera de leurs rapports mutuels » (Cardinal 2010, 45). S'il reste encore dans la première sélection des « petits signes », des exceptions, la prochaine opération va se charger de limiter leur prolifération. Il lui faut ensuite réduire cette première sélection. Le travail consiste alors à déterminer à quelles catégories appartient chacun des éléments principaux repérés dans l'écriture. Les éléments qui ne rentrent pas dans des catégories, ou qui ne sont pas assez fréquents – les accidents, les différences, les signes particuliers – sont ignorés et considérés comme des digressions par rapport à la forme générale. Soit parce qu'ils sont de simples « accidents de plume », soit parce que le graphologue lui-même s'est trompé en croyant y voir des signes généraux qui pourraient appartenir à l'une ou l'autre des grandes Espèces de l'écriture (Crépieux-Jamin 1950, 23). Le scripteur ou le graphologue peuvent se tromper, mais le principe de classification, lui, garantit le résultat. « Dans cette formule : « Il n'y a pas de signes particuliers indépendants, il n'y a que des signes généraux dont les modes sont divers », se trouve l'esprit de ma classification, j'ose même dire l'esprit de la Graphologie » (Crépieux-Jamin 1896, ix). Cette affirmation est la base du principe graphologique selon lequel les « petits signes » doivent être rattachés aux signes plus généraux, « aux diverses allures générales de l'écriture » (*ibid.*, 91). En effet, sans cela, chaque élément peut devenir un signe autonome et être interprété indépendamment alors qu'il participe en fait de la tendance plus vaste que le graphologue cherche à définir.

Il s'agit de trouver les ressemblances, qui seront le trait principal et actif des signes, mais par conséquent une fois rassemblés en grands ensembles, les petits signes perdront ce qui pouvait au début les distinguer – ce qui pourrait justement, dans une autre méthode, en faire des points de singularité – pour être absorbés dans la classe générale. Le signe particulier n'est pas seulement une entrave possible au travail du graphologue : « Plus d'unités encombrantes, plus de singularités isolées » (*ibid.*, 53, nous soulignons). Il possède une puissance terrible, qui pourrait enrayer la taxinomie et faire s'écrouler le classement : « Quand le petit signe était présenté isolément, comme une puissance de premier ordre, il était dangereux ; dans nos tableaux, mis à sa place, au dernier rang, il l'est infiniment moins » (*ibid.*, 92). Les petits signes ont besoin d'être rapprochés des grands pour prendre

sens, « vraie signification », car les signes généraux sont « plus importants » et surtout « plus sûrs » (*ibid.*, 50). Il faut enfin que Crépieux-Jamin relie entre eux ceux de ces signes qui comportent des caractéristiques communes. C'est donc cette fois la ressemblance qui constitue le critère opératoire du travail. C'est à ce point que l'individualité graphique des signes va finir de s'indifférencier dans le plus grand ensemble. Il en va ainsi par exemple de la ligature : toutes les liaisons, peu importe les éléments entre lesquels elles interviennent, leur direction ou leur type, sont rassemblées sous un même mode dans la troisième catégorie du tableau. Toutes valent indifféremment pour un signe de rapidité et « d'activité » du scripteur ; elles représentent un seul mode opératoire de l'écriture, la vitesse d'inscription et une qualité principale, la vivacité<sup>42</sup>. « L'assimilation est rendue possible parce qu'on a [...] réduit la différence à une différence de degré par rapport à un ensemble de traits communs » (Cardinal 2010, 45).

Au terme de son travail il peut dresser son tableau de classement des signes. Ce dernier fonctionne suivant trois colonnes qui comportent chaque fois des caractères plus précis appliqués à l'élément précédent. Le tableau comporte trois catégories qui se suivent et vont du plus général au plus précis : les *espèces*, les *genres*, et les *modes*. Les *espèces* constituent la catégorie la plus grande. Elle contient les différents mouvements possibles de l'écriture, irréductibles, en autant que ces derniers ont été successivement réduits pour ne plus tenir qu'en six catégories dont dépendent tous les signes graphologiques<sup>43</sup> (Crépieux-Jamin 1896, 91). À l'intérieur des espèces, les *genres* sont les qualités des formes générales, les « signes généraux »<sup>44</sup> (*ibid.*, 92), et ces genres sont eux-mêmes répartis dans le tableau selon l'espèce à laquelle ils appartiennent. Enfin, lorsque C-J aborde le troisième niveau d'emboîtement de son système de classification, il récapitule tous les *genres*, mais cette fois en détaillant les *modes* (les « formes particulières des signes généraux » (*ibid.*, 92)) qui peuvent être les leurs. Ainsi par exemple pour l'espèce « intensité des mouvements » : l'un de ses *genres* est d'être « anguleuse », ses *modes* auront donc à voir avec la place et la qualité des éléments anguleux. Ils pourront être « dans le corps des mots », « aux finales », « aigus », « lettre commençant par un trait de plume sec et droit », etc. (*ibid.*, 98). « La réflexion consiste à

42 « Et le *d* lié à la lettre suivante, qui était un signe ; les majuscules liées à la lettre suivante qui étaient un autre signe ; les accents reliés à la lettre suivante, un troisième signe ? Ils deviennent de simples modes de l'écriture rapide, signe d'activité » (Crépieux-Jamin 1896, 51, nous soulignons).

43 Les six catégories des espèces (donc catégories des mouvements) sont : *intensité* (qui comprend la vitesse et l'énergie), *forme*, *dimension*, *continuité*, *direction*, *ordonnance*.

44 Grande, lâchée, etc.

ne retenir que la ressemblance minimale qui permet d'obtenir la catégorie [chez Crépieux-Jamin, les genres qui sont les signes généraux de l'écriture] et les différences maximales qu'elle peut comprendre sans éclater » [les différents modes sous lesquels peuvent se montrer chaque genre] (Cardinal 2010, 45).

Pour que cela fonctionne, pour parvenir à les « mettre en tableau », il aura donc d'abord fallu capturer les mouvements et les figer, puis en réaliser une synthèse afin qu'il puissent se transformer en système. Sélection et synthèse nous rappellent les opérations du cinéma de l'image-action, qui en a besoin pour construire la forme qu'elle donne comme « vraie » et auxquelles n'échappait pas la calligraphie : le plan synthétise quelques éléments, le bras du calligraphe glissé dans le costume, la plume, le papier jauni, la bougie et l'encrier posés sur la table (pour le récit historique, mais cela vaut aussi pour le récit contemporain à l'aide d'autres objets). Ensemble, ils suffisent à reconstituer une idée de l'acte d'écriture, ancien ou actuel.

Certes, Crépieux-Jamin a pris soin d'établir un système plus souple afin d'éviter les risques des principes graphologiques précédents : on peut dire en effet que l'abbé Michon (le premier à utiliser le terme de « graphologie » en 1871) avait fait du principe de fonctionnement de l'alphabet le modèle exact de son analyse de l'écriture<sup>45</sup>. « Grace à la fixité du signe, écrit-il dans son *Système de graphologie*, je ne me trompe pas ! » (Michon 1875, 59 cité par Crépieux-Jamin 1896, 53). Dans cette méthode, la signification des signes était immuable, et le rapport de présence ou d'absence d'un élément graphique mimait le principe phonologique binaire de l'alphabet, le rapport d'opposition entre voyelle et consonne (Christin 2001b, 628) (Christin 1997, 9). Autrement dit : la non présence d'un signe positif dans la forme analysée signifiait « rigoureusement le signe négatif qui lui est opposé » (Michon 1875, 39 cité par Crépieux-Jamin 1896, 53). Ainsi, pour éviter ces dangers, la graphologie pus tardive a plutôt opté pour une approche qui ne prétend pas recenser tous les signes et les faire renvoyer, un par un, à une interprétation certaine et immuable. Mais cette systématisation est remplacée par une hiérarchie et une dépendance des signes à « de grandes

---

45 Anne-Marie Christin souligne la parenté entre le mode de combinaison propre à l'alphabet, basé sur la fixité de ses signes (et par conséquent sur un principe de permutation plutôt que de contamination), et le modèle sémiologique saussurien : « Matisse nous éclaire sur la nature de l'idéogramme, le signe d'écriture qu'a produit l'image : « je ne peux jouer avec des signes qui ne changent jamais », disait-il afin d'expliquer son aversion à l'égard du jeu d'échecs (*Écrits et propos sur l'art*, 1972, p. 248). Il s'opposait ainsi, sans le savoir, à Saussure, qui avait fondé au contraire son système sémiologique sur les valeurs fixes de ce jeu » (Christin 2001, 633).

allures de l'écriture » (Crépieux-Jamin 1950, 23) et cela implique toujours de s'en tenir à des « signes généraux<sup>46</sup> ». La typologie de Crépieux-Jamin continue à porter la marque du système alphabétique, dans la relative abstraction à laquelle elle aboutit. Car bien qu'il parte des « mouvements de l'écriture », le graphologue finit par retirer du tracé le mouvement et la durée, et parce que le signe y est plutôt entendu comme un symbole ou le signifiant de quelque chose : l'image (graphique) est remplacée par un énoncé (Deleuze 1985, 41). C'est une « taxinomie classique » : son objet est l'« étendue » des formes de l'écriture manuelle occidentale à un moment précis de son histoire, « elle a pour lieu un espace intemporel permettant le rapprochement [de ces formes] selon leurs traits visibles communs ; elle a pour procédure générale une analyse en éléments distincts, analyse *partes extra partes* » (Cardinal 2010, 69). Elle est donc de l'ordre d'une sémiologie et d'une logique alphabétiques dans la mesure où son système est indépendant « de l'espace visible et manipulable » (Christin 2001c, 10) de l'écriture, cet espace qui n'est pas nécessaire à l'obtention d'une classification abstraite qui fonctionne selon « les découpages et les regroupements de la linguistique<sup>47</sup> » (Cardinal 2010, 68).

Voilà donc le premier problème que pose l'identification de l'image calligraphique en mouvement au personnage (à l'auteur, à l'énoncé). Quand elle sert à montrer des « grandes allures de l'écriture », elle implique les mêmes principes que la classification graphologique : les éléments graphiques ne valent pas pour eux mêmes, les signes de l'écriture sont traités « sans montrer leurs rapports réciproques », « comme un dictionnaire<sup>48</sup> » (Crépieux-Jamin 1896, 49), alors même que c'est la répétition, les qualités communes, qui sont synthétisées en une série de modes.

46 Cette formule qui figure déjà dans *L'écriture et le caractère* est précisée dans les « quinze premiers principes », listés dans *ABC de la graphologie* (Crépieux-Jamin 1950, 15-32) : « En effet, il n'y a pas de signes particuliers indépendants de grandes allures de l'écriture ; il n'y a que des signes généraux dont les modes sont divers » (Crépieux-Jamin 1950, 23).

47 Nous voilà bien loin d'autres essais de classification où le signe est pensé au contraire comme un fragment qui ne répond plus à la logique de totalisation dans laquelle il serait exclusivement partie d'un tout, tout avec lequel il entretiendrait des rapports commensurables et unifiants (Deleuze 1998b, 156). Nous faisons bien sûr référence ici à l'« essai de classification des images et des signes tels qu'ils apparaissent au cinéma » que constituent *Cinema 1* et *Cinema 2* de Gilles Deleuze (1983, 7 et 4<sup>e</sup> de couverture).

48 Des signes dont une nomenclature anéantit le mouvement : « Certaines personnes s'étaient dans cette écriture intéressées à des traits par-ci par là, à de petits carrefours de l'impressionnabilité et de l'événement, qu'ils appelaient signes, me poussant même à en faire une sorte de dictionnaire. Ils ne s'intéressaient toujours pas au déroulement. Le cinéma n'était pas encore né depuis longtemps » (Michaux 2001, 372).

## Second problème : vis-à-vis de la calligraphie et du calligraphe

L'image-action ramène la calligraphie latine à ce qu'elle partage avec l'écriture manuscrite (la facture directe et le tracé fractionné), et ce faisant semble suggérer que la calligraphie contemporaine est une version plus élaborée de l'écriture manuscrite (nous avons déjà montré que ce n'est pas le cas – en tout cas pourquoi cela ne peut suffire à la définir). Dans la logique de l'image-action, l'écriture ne peut être expressive qu'en tant qu'elle est l'expression *de quelque chose* (ou de quelqu'un, ce qui revient au même). Cette approche ne conserve qu'un aspect de l'expressivité graphique potentiellement unique et toujours renouvelable de la forme manuscrite : le fait qu'elle émane d'une action et d'un geste manuels. Elle choisit ensuite de conserver un seul aspect de cette conséquence : le fait que ces variations témoignent de l'identité et de l'état du scripteur (en tant que personne physique et morale). En faisant de l'intervention gestuelle le seul opérateur de sens, ce type d'image laisse de côté l'autre champ de l'écriture, celui de son graphisme, alors même que le tracé manuscrit ne peut être une « appropriation gestuelle » que par rapport à un support, et donc d'abord selon des considérations matérielles graphiques (Christin 1999, 32).

Dans un article, Fernand Baudin revient sur la confusion qui règne autour du terme « calligraphie » quand il est appliqué à la situation occidentale et explique ces complications lexicales par le fait que chacun des usages du terme prend pour référence une période historique et une fonction différentes de cette « calligraphie » – nous avons évoqué ce problème d'emprunt lexical en introduction. Selon lui, si les graphologues ont pu amalgamer ainsi forme calligraphique et pauvreté graphique, c'est parce qu'ils se sont basés sur les formes de l'écriture manuscrite enseignée et pratiquée au XIX<sup>e</sup> siècle.

C'est depuis lors que les graphologues existent et qu'une écriture est considérée calligraphique pour eux lorsque les traits sont conformes aux modèles enseignés. Or ces modèles étaient nécessairement [à l'époque de la naissance de la graphologie] une ronde ou une anglaise et dans un état avancé de décomposition. Le tout était, et est encore, synonyme, aux yeux des graphologues, de bêtise, de dissimulation ou d'une cumulation des deux (Baudin 1982, 51).

Par ailleurs, si Crépieux-Jamin peut employer l'adjectif « calligraphique » pour désigner une écriture « insignifiante », « peu active » et à la « régularité suspecte<sup>49</sup> » (Crépieux-Jamin 1896, 366-367), c'est parce que le sens auquel il entend le terme fait référence à une situation et une époque très différentes. Pourtant, il en trouve la justification dans un texte qu'il considère comme le premier des précurseurs de la graphologie : *Trattato come de una lettera missiva si cognoscano la natura e qualità dello scrittore* de Camillo Baldi, publié en 1622 : « Tel autre, qui a l'écriture rapide, égale, nettement formée, en sorte qu'il semble se complaire à la tracer, est d'ordinaire un homme sans savoir ni mérite. Bien rares sont les calligraphes qui brillent par l'intelligence ou le jugement<sup>50</sup> » (Crépieux-Jamin 1896, 4). L'écriture « bien » tracée, décorée, agrémentée de fioritures, semble considérée à la fois comme inutile et prétentieuse. La technique calligraphique (le fait de reproduire les formes des signes alphabétiques, de les transformer, d'en inventer de nouvelles – et le plaisir que peut procurer cette pratique) exige du professionnel peu d'intelligence et de réflexion, et est pour l'amateur une activité peu raisonnable. Dans les textes sur lesquels Crépieux-Jamin se base pour définir le terme, la calligraphie apparaît en effet comme un savoir-faire utilitaire qui, quand il croit pouvoir s'élever aux conditions de l'art ne laisse voir en fait que la prétention de l'artiste :

L'écriture du copiste, [...] quoi que inférieure sous tous les rapports, se fait distinguer par la prétention de l'artiste ; les contours ridiculement prolongés, la multiplicité des grandes lettres, les spirales, les queues, enfin tout ce qui annonce que l'on ne peut s'élever au-delà des fonctions d'un expéditionnaire, d'une machine à écrire, et que l'on a perdu beaucoup de temps dans le métier de l'écriture<sup>51</sup> (Lavater, 1835, cité par Crépieux-Jamin 1896, 8).

49 C'est le spécimen n° 207 des *Portraits graphologiques* (Crépieux-Jamin 1896, 366). [fig. 78, p. xxxix]

50 La citation originale complète (Baldi 1622) est traduite dans l'édition française récente, *La lettre déchiffrée* : « Tel autre qui a le tracé rapide, bien formé, qui semble se complaire à écrire, est d'ordinaire un homme sans savoir et sans mérite. Parmi ceux qui ont une belle écriture, bien rares sont ceux qui brillent par l'intelligence ou le jugement. En effet, ils sont, en quelque sorte, semblables à ces peintres qui ont d'autant moins de bon sens qu'ils ont plus de talent et qui, se satisfaisant plus qu'il ne le faut de leur art et habileté, sont pleins d'eux-mêmes et pensent que tout homme doit les tenir en grande considération » (Baldi 1993, 109-190).

51 Les exemples ne manquent pas de cette interprétation des caractéristiques « calligraphiques » de l'écriture. Ailleurs, Crépieux-Jamin écrit : « L'homme sage et prudent ne fait pas usage de majuscules à tout propos ; il laisse aux têtes vides les fioritures de mauvais goût et les terminaisons en spirales ; elles naissent sous les doigts de sots toujours contents d'eux-mêmes » (Crépieux-Jamin 1896, 8).



Bien que la fin du XIX<sup>e</sup> siècle défende, avec le retour à la calligraphie, l'affirmation de la valeur manuelle par comparaison à la production industrialisée, Johnston lui-même précise que le *penman* expert doit en arriver à posséder une régularité du geste, pour chaque style, qui le rapproche de la machine : « the swiftness of formal penmanship requires a corresponding uniformity of action, in writing a text, approaching the mechanical. The good scribe cultivates such uniformity of action until it becomes habitual » (Johnston 1977, 142).

### iii. Sortir des rôles génériques : affirmer des singularités

Dans le tableau de Crépieux-Jamin, les deux colonnes de droite sont réservées aux significations, principales et secondaires, de chaque mode, issu d'un genre, lui-même appartenant à une espèce. Ce type de significations des modes graphologiques (« paresse », « émotion momentanée », « enthousiasme », etc. (Crépieux-Jamin 1896, 91-94)), rappelle ce que la calligraphie latine contemporaine interprète au cinéma dans les images-action. Pourtant, les calligraphies contemporaines n'ont cessé de nous montrer que si certains caractères du classement de l'écriture la concernent, ils appartiendraient plutôt à la catégorie des « genres », mais seulement dans la mesure où ils deviendraient pour elle les qualités expérimentales de modes de relation : une forme calligraphique « inégale », « pâteuse » ou « serpentine » (*ibid.*) comme autant de rapports entre un certain outil, une certaine encre, un certain support, une certaine position de la main, la direction, la pente, la vitesse, etc. C'est que la calligraphie latine contemporaine a depuis longtemps commencé à penser les mouvements du trait graphique non pas pour pouvoir y rattacher des grandes allures ou y ranger de plus petites caractéristiques mais plutôt pour en faire sortir toutes les singularités.

La calligraphie latine contemporaine avait ses classifications, qu'elle reprenait à l'histoire des formes latine. Mais malgré cela, elle ne se laisse pas mettre en tableau selon un emboîtement des formes, des plus générales au plus particulières. Il n'y a qu'à voir, pour s'en convaincre, le problème qu'illustrent les tentatives des manuels de calligraphie des vingt dernières années pour donner une place dans ce classement aux styles calligraphiques gestuels et aux compositions plastiques. (Ce qui souligne aussi à quel point la calligraphie contemporaine ne peut définitivement pas se penser comme la poursuite de

l'écriture latine.) Elles prennent place le plus souvent à la suite de la chronologie des styles historiques canonisés (qui va de la Capitale Romaine à l'Anglaise), sous regroupées en un même chapitre (« formes modernes », « calligraphie contemporaine », ...) ou divisées en plusieurs, mais toujours selon des critères complètement différents des écritures historiques (« organique », « textures », « couleur », « nouveaux outils », ...).

Les postures dans lesquelles l'image-action place la calligraphie latine contemporaine sont celles des « grands signes » au sens de la graphologie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. D'une part, le caractère individuel de la forme calligraphique y est avant tout, et même souvent exclusivement, la marque de l'individu et non celle d'une singularité. Les traits singuliers ne sont pas absents, mais ils sont rabattus par le régime de la représentation sur la figure d'un sujet-personnage générique (les fioritures et les entrelacs seront par exemple réservés à l'image de la signature), sur celle d'une fonction ou d'un caractère (la représentation du « génie créateur » de l'écrivain l'emporte alors en fréquence sur toutes les autres : aucune tache, aucune éclaboussure, aucune griffure de la plume sur le papier ne seront épargnées pour en montrer la fougue). D'autre part, cela contribue aussi à faire de la notion de « beauté », d'harmonie (la calligraphie comme « belle écriture »), la norme qualitative et la valeur qui définissent la calligraphie latine (à nouveau au détriment des caractères expressifs du trait, qui se trouvent absorbés par la forme générale).

Si la calligraphie, après avoir traversé toutes ces mutations qui lui révélaient chaque fois un aspect nouveau (et jusque-là inconnu, ou imprévu) de son expression propre (lui apprenant chaque fois ce qu'elle est, c'est-à-dire ce qu'elle peut, ce dont elle est capable), en revient à un « style » identifiable (jouer à distinguer la main du calligraphe de celle du comédien, commenter la virtuosité des calligraphes qui exposent leurs capacités techniques dans des démonstrations en vidéo postées sur Internet), c'est comme si elle avait échoué. Parce que les tentatives de réinjecter du singulier dans des formes émancipées de la justesse historique auront en fin de compte été rattrapées par les logiques d'identification et de filiation d'un autre régime organique. Ou parce que la singularité, ce potentiel que la discipline calligraphique était parvenue à réinjecter dans le visible de la lettre – le fait que chaque forme puisse être sans cesse renouvelée et par conséquent offrir au regard l'étonnement de la rencontre avec une forme toujours nouvelle et recrée pour chaque image – sera (re)devenue un type générique (l'écriture manuelle « d'un caractère », « d'une époque » ou « d'un rôle social » (le dramaturge, le poète, ...)). L'individualité aura été reterritorialisée, par ces usages, en une représentation interchangeable d'individus.

C'est pourquoi la calligraphie latine contemporaine doit rompre le lien entre forme et identification pour parvenir à écrire en son propre nom – aux deux sens suivants : ne pas « jouer un rôle » (interpréter un personnage ou illustrer des citations) et, pour le calligraphe, questionner les textes qui servent de matériau, ce qui passe par exemple par le fait d'écrire ses propres mots. Mais ce passage de la représentation d'individus à une « individuation » n'est pas le retour d'une autre subjectivité (Deleuze et Parnet 1996, 142-143) mais « d'un impersonnel qui n'est pas une généralité mais une singularité, au plus haut point » (Cardinal 2010, 59). Car la calligraphie latine, au contraire des catégories d'inspiration graphologique dans lesquelles la maintient l'image-action, n'a cessé de s'affirmer comme la discipline du « petit signe » graphique. Nous avons déjà eu l'occasion de le décrire : c'est le cas chaque fois qu'un élément du tracé non directement constitutif de la lettre (imprévu, ou non indispensable à la reconnaissance de la forme) a cessé de valoir comme un accident ou comme un ajout décoratif. Chaque fois que les taches, les éclaboussures, les ratures, même les signes de ponctuation, les entrelacs ou les paraphes – leurs formes mais également, c'est indissociable, leur place dans la composition – sont parvenus à échapper aux démonstrations d'une immédiateté et d'une authenticité du tracé pour plutôt introduire des suspensions de lecture et des temporisations du regard. C'est aussi le cas chaque fois que la forme n'a pas systématiquement été rattachée au geste qui l'a générée mais envisagée pour les effets qu'elle produit et la manière dont elle entre en rapport avec les dynamiques, les textures ou les directions des autres traits. D'où aussi l'importance non seulement de forcer les instruments préexistants à soutenir des pressions, des directions ou des vitesses nouvelles, mais aussi d'inventer de nouveaux outils. Car ces derniers peuvent donner au trait des qualités qui étaient autrement indissociables de certaines vitesses et de certaines directions. Les outils modernes à lames vibrantes, par exemple, produisent des vibrations du trait et des éclaboussures même à une vitesse de tracé relativement faible, ce qui permet de faire se rencontrer ce type d'expressivité du trait et une multiplicité de tensions et de dynamiques de tracé. Le trait ne se contente plus de manifester une mémoire du tracé. L'inverse du tracé calligraphique pris dans une image-action, c'est une trace qui se meut d'elle-même, qui ne peut plus appartenir à une main (pré)déterminée ; c'est un style historique qui produit des effets graphiques différents sans ramener directement l'image à une période de l'histoire des formes manuscrites latines, ce sont des « relations non localisables » (Deleuze 1985, 169) entre la mobilité du trait ou l'image du tracé et la figure du calligraphe, du personnage ou de l'auteur (d'un sujet).

### III. La trace en mouvement

#### 1. Ralentir et accélérer – « un outil prodigieux pour l'écriture »

Le tracé manuscrit avait en réalité déjà été montré par le biais de l'image en mouvement, cette fois selon des considérations scientifiques. Le court-métrage *La Lettre*, réalisé par Jean Mallon en 1937 à la demande de Charles Peignot (Sirat 1974, 24), est considéré comme le premier film paléographique. Bien que les conclusions paléographiques de l'époque aient été entièrement remises en question dès 1945 par Mallon lui-même<sup>52</sup>, l'importance de la technique cinématographique pour la présentation en image et en mouvement des métamorphoses morphologiques de la lettre a déjà été soulignée<sup>53</sup>. L'auteur du film lui-même préférerait semble-t-il que l'on oublie ce premier outil didactique basé sur une hypothèse erronée, surtout dès le moment où un autre film réalisé à l'aide des mêmes procédés a pu mettre en images les nouvelles observations<sup>54</sup>. Mais pour d'autres théoriciens de l'écriture, c'est précisément la capacité de l'image en mouvement à présenter les logiques du tracé qui fait l'importance de ce film : « il faut le retenir, pour toute démonstration, sinon pour tout enseignement » (Baudin 1983, 126). Ces derniers ont en effet souligné l'apport de l'image captée, animée et projetée à la compréhension des phénomènes d'évolution des formes manuscrites latines : elle met « parfaitement en valeur le rôle des actions successives de la cursivité et de la calligraphie sur la transformation de l'alphabet morphologique » (Pouille 1983, 129). (Le mot « calligraphie » étant à entendre ici au sens de « tracé fractionné à main posée » que lui donne la paléographie, par opposition à la cursivité, cette série d'allers-retours entre l'un et l'autre étant ce qui détermine l'évolution des formes, comme nous l'avons brièvement résumé au début de la deuxième partie.) Le passage d'une forme à l'autre est démontré à l'aide d'un mot qui se transforme graduellement. Emmanuel Pouille commente

52 Et définitivement annoncées dans sa *Paléographie romaine* (Mallon 1952) (Baudin 1983, 126). C'est-à-dire « le vieux postulat, unanimement rejeté aujourd'hui, selon lequel la capitale aurait été la seule écriture de l'époque impériale dont dériveraient toutes les écritures du haut Moyen Âge » (Pouille 1977, 138).

53 *La Lettre* « reste [...] un film d'animation d'une qualité graphique très au-dessus du commun et d'une habileté consommée. La thèse est erronée, il faut l'oublier ; mais le procédé reste valable [...] » (Baudin 1983, 126).

54 Le second s'intitule *Ductus ou la formation de l'alphabet moderne* (Mallon 1976). Réalisé en 1976, il reprend les mêmes procédés techniques, mais présente les conclusions plus récentes de la paléographie sur l'évolution de l'écriture latine, et remplace ainsi les théories précédentes, désormais erronées, qu'illustrait *La Lettre* (Pouille 1977).

*La Lettre* dans un article à propos de l'histoire de l'évolution des formes latines écrit peu de temps après la projection du second film de Mallon, *Ductus*. Lui aussi insiste sur l'importance de l'image en mouvement pour l'analyse paléographique et la démonstration didactique, indépendamment des résultats contradictoires présentés par les deux films :

Appliqué d'ailleurs au domaine de l'écriture, le cinéma fait merveille ; il se révèle en effet un outil pédagogique prodigieux parce qu'il permet soit de ralentir l'exécution du geste graphique, soit d'accélérer le déroulement de ses évolutions à long terme ; donnant ainsi à l'analyse de l'écriture sa dimension la plus difficile à saisir, celle du temps (Poulle 1977, 137).

Ce sont donc deux temporalités de l'écriture latine que ce cinéma parvient à présenter : celle du tracé, durant laquelle la forme se construit, et celle des métamorphoses d'un style à l'autre. Ainsi, le ralenti serait le procédé permettant de « décomposer » la composition du mot autrement trop rapide pour en révéler tous les détails, tandis que l'accélééré permettrait de condenser le « temps long » de l'Histoire en matérialisant visuellement le passage d'une forme à l'autre. Autrement dit, décomposer les moments de l'écriture pour recomposer les moments de son Histoire.

Les conditions qui ont pu mener à la thèse erronée de la filiation directe entre capitale et minuscule, nous les avons déjà évoquées : elles sont issues d'une tendance à considérer les inscriptions sous leur forme fixe et finie plutôt qu'en fonction des mouvements qui ont pu les initier, et d'un cloisonnement général entre les types de supports. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est surtout la manière dont la thèse que le paléographe cherche à illustrer trouve un équivalent logique dans le mode de présentation que permet l'image animée. Quelles que soient les thèses rendues visibles par ces procédés, l'image en mouvement cinématographique permet de faire apparaître visuellement les transitions afin de présenter ces découvertes scientifiques. Les techniques d'animation sont mises en œuvres pour montrer l'évolution de la capitale à la minuscule. « Les métamorphoses graphiques du mot *ergo* de l'Antiquité à nos jours permettent de saisir *tout ce que l'on peut attendre d'un cinéma sans tricherie pour les recherches paléographiques comme pour l'exposé de leurs résultats* » (Sirat 1974, 24). Le type d'animation utilisé dans *La Lettre* est une sorte de « métamorphose continue », en fait une série de fondus enchaînés entre les images fixes du mot. L'intervalle entre chacune des formes graphiques du même mot sert d'ellipse pour permettre de ne conserver que des « instants privilégiés » (Deleuze 1983, 14) et de les confronter afin d'en rendre les différences visibles. C'est un type d'intervalle qui réduit la différence, qui réduit

l'écart entre deux formes éloignées dans le temps en rendant visible le passage de l'une à l'autre. Le montage permet de révéler les différences mais ne les conserve jamais, une forme faisant toujours place à la suivante. La relation entre ces formes, telle que la conçoit alors la paléographie et telle que la tisse l'image animée, est de type génétique.

Nous voilà face à un exemple de la manière dont une logique « unifiante » et évolutionniste (celle qui avait conduit à penser le passage de la première forme Capitale à la minuscule Carolingienne comme un déroulement et une transformation continus), en rencontrant un régime organique de l'image en mouvement (celui où les parties ne valent que par rapport à un Tout qui les contient et les détermine), affirme ses hypothèses en les cristallisant dans le procédé technique de la captation et de la projection cinématographique (addition de moments sélectionnés à intervalles réguliers qui recréent une mobilité). C'est à nouveau une sorte d'image-action qui opère ici, pour permettre au film de faire une *synthèse*, fut-elle « la synthèse, brillante et ramassée, d'une pensée scientifique » (Pouille 1983, 130).

Quand la paléographie se met à s'intéresser à aux conditions pratiques du scripteur et aux mouvements du tracé, l'hypothèse de la filiation directe de la capitale à la minuscule s'écroule : en 1952, dans son recueil *De l'écriture*, Jean Mallon « révélait à ses collègues ce que le moindre scribe sait – empiriquement – depuis toujours : l'importance du « ductus » et de l'angle d'écriture » (Baudin 1983, 126). C'est aussi toute la manière de penser le passage d'une forme à l'autre qui change : « tout se passe contrairement aux hiérarchies factuelles du grand et du petit, de l'antécédent et du conséquent, de l'important et du mineur. Contrairement aux attentes du récit historique et de ses modèles familiers de détermination causale ou d'évolution » (Didi-Huberman 2002, 313). Les nouvelles hypothèses appellent une autre forme de présentation animée. Dans son second film, *Ductus*, Jean Mallon n'utilise plus la métamorphose continue. Il emploie principalement deux modes d'animation de la lettre (c'est par exemple le *B* qui lui permet de conduire une première démonstration). Un premier mode où un *B* apparaît d'un coup, déjà tracé et fixe, puis se démembrer en trois parties (fût et panses) qui subissent quelques déformations avant de se recomposer en *b* minuscule à panse à gauche : le fût bascule progressivement vers la gauche, tandis qu'une des panses effectue une rotation sur elle-même et une autre autour du fût pour venir se placer à sa gauche. La panse supplémentaire, restée seule, s'anime

aussi, se contorsionne avant de tomber au bas de l'écran et de disparaître pour démontrer qu'elle est désormais inutile. Cette manière d'utiliser l'animation pour donner vie à la lettre en la mettant en mouvement est réservée à la première démonstration, qui est en fait celle de l'ancienne hypothèse, désormais réfutée.

Ce type d'animation, en traitant la forme alphabétique comme un élément graphique malléable, laisse parfaitement transparaître la logique qui sous-tend la proposition d'une évolution morphologique qui passerait uniquement par un changement de modèle formel plutôt que par des variations très graduelles de mouvements et de changements de séquences par la cursivité. Peu après, lorsqu'il s'agit de démontrer la thèse plus récente, cette fois en rendant visible les modifications successives du *ductus* qui remodelent sans cesse la morphologie de la lettre, c'est une technique que l'on pourrait appeler « ligne croissante » qui est préférée. Sans main ni outil, la forme apparaît et se dessine en suivant les *ductus* de chaque forme transitoire. Toutes se conservent ; l'image fixe finale les présente côte à côte. D'un mode d'animation de la lettre à l'autre, de la métamorphose continue à ligne croissante en passant par la lettre-objet animée, que remarque-t-on ? Le fondu des mots-images gomme les différences (en réduisant l'intervalle à une fonction de transition), pour ne garder qu'une évolution lissée des formes latines. La lettre-objet iconise la forme alphabétique, soulignant par cette élasticité son appartenance au champ du visible, mais en contrepartie il devient difficile de ne pas voir dans ces graphismes une évocation d'images (les rapprochant de l'identification des lettres alphabétiques à des personnages ou des objets dans certains abécédaires ou méthodes d'apprentissage de l'écriture destinés aux enfants : les soubresauts et les étirements de la panse isolée lui donnent par exemple l'allure d'un *U* qui mimerait une gamme de sourires). Le temps du tracé présenté par la ligne croissante, en revanche, laisse voir les étapes successives entre lesquelles s'opère chaque fois une petite variation.

Les procédés de captation et de montage permettant d'animer la lettre sont donc parfaitement adaptés à la démonstration du tracé fractionné et des styles canoniques. Mais comme nous l'avons vu dans les première et deuxième parties, tracé fractionné et styles canoniques sont désormais pour la calligraphie latine contemporaine un mode de continuité du mouvement et un type de formes parmi d'autres. En se développant comme une discipline distincte à la fois de l'écriture manuscrite et de l'histoire des formes écrites latines (ce qui ne l'empêche pas de pouvoir partager avec elles des techniques ou même des problématiques), elle a aussi montré qu'elle ne pouvait plus se penser seulement comme un art du

« tracé » (de l'inscription de facture directe en contact et fractionnée typiques de l'écriture manuscrite) ni comme la poursuite de l'histoire de l'écriture. Le type d'image d'écriture mobile que présentent *La Lettre* et *Ductus* ne peut donc pas problématiser les questions d'une calligraphie latine contemporaine qui cherche à renouveler les puissances iconiques de la lettre, pas plus que ne le peuvent les scènes d'écriture de l'image-action.

C'est comme si la calligraphie latine contemporaine rencontrait à nouveau la question de la transparence, mais cette fois à travers les logiques de montage. Ce montage invisible de la démonstration des métamorphoses de la lettre par animation repose sur le raccord comme « suture » (Dubois 2011, 92) autant que le montage cinématographique classique (même s'il faut peut-être le nuancer en parlant d'une suture adoucie, ou mieux cicatrisée, quand opère le fondu de la « métamorphose continue »). Au contraire, les modes de montage par mixage d'images de la vidéo vont permettre à la calligraphie latine contemporaine de poursuivre l'exploration d'autres types de liaisons (que l'on sentait déjà arriver dans le passage du plan-séquence frontal de *Prospero's Books* à l'image composite de *Bologna Towers 2000*), et de quitter les « modes d'enchaînement régis par une vraisemblance de l'humanisme perceptif ou une causalité de la continuité » (Dubois 2011, 92). Ce que réalisait déjà la vidéo *Ink 2008*, c'était une sorte de mise à l'écart du « sujet » « pour privilégier le rapport lumineux des masses et des volumes » (Bulot 2000, 199), comme doit le faire le cinéma plastique selon Élie Faure. *Ink 2008* le faisait d'une façon radicale, en éliminant tout « tracé » et même tout « trait » calligraphique au sens classique. Ce que cette séquence vidéo faisait également déjà, c'est tenter d'« extraire le mouvement de la chose mue » (Deleuze 1983, 65), ce que font, à nouveau, les films de l'avant-garde française des années 1920, et précisément à l'aide de l'élément liquide. Mais là où, pour amorcer cette affirmation de la dynamique mobile du trait calligraphique, *Ink 2008* ôtait complètement et l'instrument, et le geste du calligraphe pour ne conserver que les éléments minimaux d'apparition de la forme et de la métamorphose des lignes et des contrastes, d'autres mixages vidéographiques le font à partir de la captation ou de la projection d'un tracé. C'est ce que nous allons voir maintenant à l'aide d'un exemple où l'image vidéographique offre à la calligraphie latine contemporaine d'autres manières de « saisir le temps » du mouvement calligraphique. Cette fois, il ne s'agira plus ni de ralentir dans le but de mieux voir les directions et les connexions entre les parties, ni de condenser en une totalité des instants morphologiques sélectionnés. Nous allons voir que ce que les parties composent, c'est un autre genre de « tout », rejoué par chaque partie comme si elles le contenaient en puissance, ouvert aux associations multiples et aux circulations.



## 2. *Skin* de Brody Neuenschwander et Jeroen D'hoë (2007)

### i. Introduction

Dans l'œuvre sur laquelle nous allons maintenant nous attarder, le travail du calligraphe ne commence ni ne finit avec la réalisation des calligraphies. Pour autant, ces deux particularités ne signifient pas que la calligraphie est seconde, au contraire. Dans l'installation vidéo de Brody Neuenschwander et Jeroen D'hoë, la calligraphie n'est ni l'unique ni le premier (chronologiquement) moyen d'expression employé dans le processus de création de l'œuvre, mais elle n'est pas seconde car elle ne vient pas s'appliquer, se superposer ou s'ajouter à un texte, ni se faire une place entre des images. Des images calligraphiques sont fabriquées à partir d'une idée ou d'un thème sur lequel l'œuvre (se) propose de réfléchir. La musique est composée de la même manière, ainsi que les images filmées. Fonder une œuvre audio-calligraphico-visuelle sur une « idée » – « la peau de la ville », la surface du corps et la membrane de l'écran sur lesquels affleurent les réinscriptions typo- ou calligraphiques d'évènements vécus, imaginés, lus ou narrés – plutôt que sur un texte c'est, d'abord, chercher à s'assurer que la calligraphie ne viendra pas remplir le rôle délimité par le sens d'un objet linguistique préalable, qu'il soit choisi ou assigné. Travailler d'abord séparément pour provoquer plus tard une rencontre entre la construction sonore et l'exploration visuelle, c'est, ensuite, tenter d'esquiver les risques pour la calligraphie (ou pour la musique) d'arriver seconde et de se construire en réaction à une forme préalable (aussi complexes que puissent être ces relations, aussi « auto-suffisante » que puisse être chacune des formes). Dans ce cas la posture, l'idée, le sens calligraphique se constituent en même temps que le nouveau « rôle » que la calligraphie se donne, qui n'est plus un rôle à interpréter.

ii. *Huid van de stad* – La peau de la ville

La vidéo est présentée en boucle, mais le spectateur est informé qu'elle « commence par la partie calme, avec les images des fenêtres ». L'installation vidéo occupe l'ancien dortoir des Sœurs Augustines qui administraient l'hôpital Saint Jean, du XII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>55</sup>. À l'étage de cet hôpital médiéval désormais transformé en Musée Memling, on atteint le grenier de l'ancienne chapelle, longue pièce éclairée par un œil-de-bœuf à chaque extrémité. [fig. 79, p. xxxix] On entre dans le dortoir depuis le grenier, au plafond duquel est suspendue une série de sept toiles calligraphiées, d'une longueur totale de trente mètres. Le dortoir est vide, seulement rythmé par les piliers de bois qui soutiennent la charpente et s'échelonnent d'un bout à l'autre de la pièce, dans la longueur. Trois surfaces de projection formées par des toiles tendues sur des châssis de bois traversent la largeur de la pièce, près de l'entrée. Elles sont disposées en diagonale. L'un des piliers se situe juste à la jonction des deuxième et troisième écrans, environ un mètre devant eux. Il participe de l'installation : pour voir la vidéo sans que le pilier n'entre dans le champ de vision, il faudrait se placer de biais, tout contre l'écran, et puis des sièges sont disposés le long du mur, face aux images. Le pilier qui oblitère une partie de l'image, avec sa matière, sa taille, sa nature tridimensionnelle, introduit une perception de la perspective qui conduit l'œil à saisir l'image projetée dans son rapport avec le plafond, le sol et les structures de bois qui l'entourent. Lorsque la première séquence commence, le pilier, en contre-jour, est redoublé par ceux visibles à l'image dans les trois plans. Les trois écrans de l'installation vidéo et les sept calligraphies monumentales suspendues sous la charpente sont traversés par des éléments architecturaux de l'ancienne chapelle et du dortoir, les piliers et les poutres.

---

55 « SKIN is a site-specific installation created by text artist Brody Neuenschwander at the invitation of Joris Capenberghs, curator of the Memling in Sint Jans Hospital Museum, Bruges [...]. In discussions with the curator, the theme of skin emerged as a way of linking the history of the hospital buildings with the work of the artist » (Neuenschwander et D'hoë 2007). L'œuvre de Neuenschwander fait partie d'une plus large installation, en deux parties et à plus grande échelle, intitulée *Huid van de stad* (La peau de la ville). L'autre moitié de cette exposition, *Suturer le tissu sensible de la ville*, est constituée de sculptures du français Christian Lapie. La peau de la ville peut être aussi son enveloppe, c'est-à-dire, pour Bruges, les portes de la ville et les canaux, dont la présence et la localisation sont précisément soulignées par le positionnement des sculptures de Christian Lapie.

## a. Vitesses et matières

Le calligraphe Brody Neuenschwander « élit atelier » durant six mois dans un lieu aux caractéristiques historiques et géographiques particulières<sup>56</sup> pour réaliser une installation *in situ* en deux parties, l'une vidéographique<sup>57</sup> (son, image, calligraphie), l'autre calligraphique et de format monumental, intitulées respectivement *Skin* et *Meditation/Medication*. Après avoir fait office d'atelier, le dortoir a été filmé. Pour les besoins de la projection vidéo, les fenêtres sont calfeutrées ; la pièce plongée dans l'obscurité est déjà rappelée à son ancienne fonction de dortoir. La vidéo présente ce même pan de mur qui ne fait pas tout à fait face aux écrans : une série de petites fenêtres à coussièges, cette fois aux volets ouverts. Sur chacun des trois écrans, un plan séquence montre trois des fenêtres ; les cadrages divisent et recomposent le mur. Chacune des trois séquences, d'une durée de six minutes, est filmée en *time lapse exposure* durant huit heures, à un moment différent de la journée, si bien que les trois images accolées rendent visible en détail l'évolution de ce mur sur une période de vingt-quatre heures. L'ordre des images est inversé, si bien que chaque plan fait (presque) face aux fenêtres dont il présente la captation.

La condensation temporelle de l'image rend visibles les variations lumineuses qui animent ce lieu dépouillé, grâce à un rapport précis entre vitesse, lumière et image. L'image est vide de toute forme vivante, mais elle palpite continuellement puisque la prise de vue à intervalles accentue chaque fluctuation, dont la plupart seraient imperceptibles sans le procédé de captation. Pour rendre visible le type de métamorphoses lumineuses qui anime le dortoir vide, il faut l'intervention médiatrice de la captation, qui constitue donc la création d'une forme, la production d'un visible. Les éléments d'architecture filmés disparaissent ou apparaissent sous la trop forte ou trop faible luminosité, un rayon de lumière puissant

---

56 Le Musée Memling/Hôpital Saint-Jean est installé dans la chapelle d'un ancien hôpital médiéval, l'un des premiers d'Europe, intégré à une abbaye (premier bâtiment construit c.1150). Lieu de séjour autant que de passage, il accueillait les pèlerins et les citoyens de Bruges, qu'ils aient besoin d'assistance, de refuge ou de soins. La charpente du grenier est la plus ancienne charpente monumentale en bois du Benelux, et l'une des plus anciennes de ce type conservée au monde. Hans Memling a séjourné à l'hôpital Saint Jean, a peint durant son séjour et offert à la communauté de l'hôpital quatre de ses six tableaux à présent exposés au musée. À l'origine situé aux portes de la ville de Bruges, le bâtiment se trouve désormais au centre. L'hôpital Saint Jean devient le lieu central du projet *Huid van de stad*, accueillant l'installation vidéo-calligraphique de Neuenschwander et, dans le jardin situé derrière (sur le site Oud Sint-Jan), une des trois sculptures de Christian Lapie. Les deux parties du projet se croisent à cet endroit, exactement au centre de la ville. Les sculptures de Christian Lapie sont situées en trois points précis qui tracent un axe linéaire du sud au nord de Bruges. L'installation commence devant la gare et se prolonge jusqu'au site de l'actuel musée Notre Dame de la Poterie, le second ancien hôpital de la ville. Le parcours urbain que le visiteur est appelé à faire pour voir les sculptures est une « macro-cartographie », du sud au nord, à laquelle répond la « micro-cartographie », allant d'est en ouest, prescrite par l'installation de Neuenschwander. [fig. 80, p. xl]

57 Réalisée en collaboration avec le compositeur belge Jeroen D'hoë.

se réfracte jusqu'à éclaircir le dos d'un pilier qui se trouve dans l'ombre, les fenêtres et le paysage surexposés deviennent des rectangles blancs. Autrement dit, le nouveau visible modifie les caractéristiques du lieu. L'image accélérée donne une sensation du temps dans le dortoir, à travers les variations des ondes lumineuses. Les métamorphoses ne sont pas cycliques, car les cadrages et la durée des plans fragmentent le lieu et le temps : aucun espace du mur ni aucun moment de la journée ne se répète dans la triple séquence de six minutes.

Tandis qu'à l'image un processus d'accélération produit une forme inédite du lieu, au son, c'est le processus inverse – l'étirement – qui transforme la matière. En effet, la bande sonore de ce prologue que les deux artistes baptisent « méditation » est un extrait de la pièce musicale, d'une quarantaine de secondes, ralenti pour durer six minutes. L'étirement de l'enregistrement sonore produit une onde de texture « électrique », en vibration constante et en continuelle métamorphose. Dans ce son étiré, de nombreux éléments se transforment tandis que d'autres conservent la mémoire de l'enregistrement. Les hauteurs, en particulier, sont conservées ; dans la suite du morceau on pourra reconnaître certaines notes chantées. Certaines articulations phonétiques perdurent aussi, permettant d'identifier des phonèmes (la transition entre les mots « your » et « skin », par exemple). La texture du son, elle, se modifie. Un « fond » sonore régulier apparaît (le grain d'itération lui donne une continuité rythmique), dérangé de soubresauts : il est ponctué par le passage épisodique des cordes de la guitare qui animent l'onde autrement régulière. En revanche, il devient difficile de distinguer la guitare de la voix, l'étirement du son modifiant beaucoup les timbres, et la texture électrique les unifiant en leur donnant un grain semblable. Par conséquent, il est presque impossible d'attribuer une source précise à chaque son (voix ou guitare). Les notes déjà tenues par la chanteuse deviennent si longues que le chant ne s'apparente plus à une interprétation vocale et mélodique de mots. Parce que la manipulation de l'enregistrement altère les mots tout en gardant les hauteurs, c'est non seulement la source sonore qui disparaît mais aussi la source textuelle. Comme c'est souvent le cas dans la calligraphie contemporaine, il n'est plus possible de reconnaître les mots et de s'en remettre à la compréhension du texte.

À l'image comme au son, chaque forme se compose dans une durée nouvelle qui ne correspond pas au temps de l'interprétation ou de la captation. Les sons concrets de la musique, comme la guitare utilisée de façon percussive (tapée, grattée ou effleurée avec la paume, les doigts et les ongles) sont complètement transformés par le processus de ralentissement extrême. L'oreille ne perçoit pas une séquence de notes et de bruits émis par différentes sources, mais plutôt une vibration de l'onde sonore, de sa matière. À cause

de l'étirement du son, les attaques et les finales s'évanouissent, et les notes se fondent lentement les unes dans les autres. Au début de la vidéo, le son arrive dans un très lent crescendo, la vibration se diffuse et semble émaner de la lumière vacillante de l'image qui précède l'arrivée du son. La vibration sonore et la fluctuation lumineuse réagissent l'une à l'autre et les ondes se répondent. Le glissement des sons les uns dans les autres (en particulier la voix et la guitare qui se relaient à la fin de la séquence « méditation ») s'accorde aux fluctuations de l'image où toute variation semble provenir d'une même substance en transformation. Associés, l'image et le son produisent la sensation d'une durée rendue sensible par les matières densifiées (ondes lumineuse et vibrations sonores), c'est-à-dire d'une matière temporelle indissociable de l'espace dans lequel elle se déploie. Moins le défilement lumineux d'une journée, rendu visible, que la durée matérielle d'un espace traversé par une multitude d'événements, rendue sensible. Plutôt que le passage du temps, ce sont les métamorphoses temporelles d'un lieu que cette composition audio-visuelle rend sensibles : une durée particulière du dortoir.

Les fluctuations visibles se propagent elles aussi dans l'espace du dortoir. Les écrans réfléchissent la luminosité de l'image et projettent sur le plancher des rectangles lumineux venant des fenêtres filmées. Les surfaces lumineuses projetées sur le sol sont zébrées par l'ombre des piliers dans l'image vidéo, mais aussi interrompues par l'ombre du pilier qui se trouve devant les écrans. Les contrastes de lumière et d'ombre connectent ainsi les différentes surfaces de la pièce. Des couleurs apparaissent et varient en fonction de la quantité de lumière et du moment de la journée. Les murs beiges prennent des teintes roses ou vertes, le bois du plancher des teintes bleutées, et ces couleurs se répercutent elles aussi sur le sol du dortoir. Il arrive que les touches colorées lient les quatre surfaces (les trois écrans et le sol), bien que les trois images présentent des périodes différentes de la journée, donc des températures de couleur variées. Ainsi, quand l'écran de gauche présente le jour qui se lève, la pièce est complètement sombre ; par les fenêtres on aperçoit seulement quelques toits et la lumière très bleue. Simultanément, l'écran de droite présente un moment de la journée très lumineux. La ville disparaît derrière les fenêtres, surexposée, alors que la lumière fait briller le plancher de reflets d'un bleu semblable à celui du ciel sur l'image de gauche. La lumière fait déjà circuler les couleurs entre l'intérieur et l'extérieur, entre la ville et le dortoir. Maintenant, sur l'écran central, une calligraphie s'inscrit en blanc sur un fond bleu-gris de teinte similaire (résultat de la conversion de l'image filmée en négatif). Le rapport entre la lumière et l'espace permet donc d'associer les plans de calligraphie et les images, le lieu actuel et sa forme audio-visuelle singulière, mais aussi les deux espaces que sont la ville de Bruges et l'hôpital Saint Jean.

Dans la composition musicale de douze minutes (dont est tiré l'extrait utilisé pour la « méditation ») la prise de son rend perceptible l'espace environnant : la tonalité de la pièce (le « *room tone* ») et la présence des deux interprètes (les bruits de pas, les souffles). Le compositeur joue de la circulation des sons dans l'espace, du rapport entre le son et le lieu d'enregistrement. Mais l'étirement du son, tout en densifiant la matière sonore, réduit la perspective spatiale. On pourrait dire alors qu'un espace-densité se substitue à un espace-profondeur. L'espace sonore de la « méditation » donne la sensation d'une matière qui se tend à l'excès mais qui, au lieu de s'aplanir, s'anime de reliefs. La condensation de la captation visuelle concentre l'énergie lumineuse, la tension de l'étirement du son remplit l'espace sonore. Ensemble, elles rendent sensible et presque palpable la densité temporelle d'un lieu, exprimant ses métamorphoses dans le temps, les formes et les rôles multiples dont il est traversé. En faisant éprouver une durée, la « méditation » dévoile le Musée Memling/Hôpital Saint-Jean comme une concentration archéologique d'événements et d'affections.

#### b. De la matière à la surface

Le ralenti et l'accélééré provoquent la perte de relations identitaires directes ou uniques avec des sources – l'identification de la voix, de l'instrument ou du texte qui sont à la base des sons, la disparition de la situation temporelle et lumineuse permettant de produire l'image. De plus, la technique de captation de la calligraphie en mouvement fait disparaître l'outil et la main, en filmant l'envers de la surface d'inscription translucide (le dispositif de captation employé ici est en effet le même que pour *Writing on Water*, l'image étant enregistrée pour un montage ultérieur plutôt que directement mixée et retransmise sur l'écran). Ce processus d'abstraction donne accès en retour aux relations et aux interactions concrètes des matériaux, le grain des textures, le poids graphique des traits, les frottements et les vibrations des matières. C'est ce qui permet de rendre visible et audible un état spécifique du lieu, et non de reproduire des espaces visuels et sonores. Ce n'est pas que le lien de la forme à sa source pose problème en tant que tel, mais la relation d'identité qu'il établit maintient les rapports de sens dans une certaine logique, différente de celle qui permet de composer cette nouvelle réalité du dortoir. On retrouve cette même manière, décrite plus tôt dans les stratégies de dérangement et d'agencement du lisible, de déplacer l'attention pour la porter sur des relations matérielles ou sémiotiques plutôt que de la concentrer sur

la relation unidirectionnelle d'un sujet (d'une source) et d'un objet (l'auteur de l'écriture, la voix, l'énoncé). Il s'agit « not so much to negate the source as to provide an autonomy to the event, favoring the act of forgetting to focus on what is otherwise invisible and impalpable » (Ross 2006, 96).

Une fois l'image condensée et la musique étirée associées, la matière électrique du son et la matière lumineuse de l'image entrent en tension. La texture concrète des onduations acquiert une qualité « organique ». Les accords joués lentement deviennent une occurrence de notes très espacées, le « silence » est remplacé par la texture de fond, si bien que dans les parties de la musique sans voix, l'espace semble peuplé de micro-bruisssements. L'image et le son animent le lieu d'une vie organique mystérieuse que l'œil et l'oreille hallucinent. Le dortoir n'est pas l'enveloppe figée qui accueille l'œuvre *in situ* et le spectateur, il est un espace en vie, « a living organism » (Neuenschwander et D'hoë 2007). La vidéo du dortoir crée une sensation épidermique : dans ce lieu sombre, « ça frémit ». Singulièrement, l'espace-densité ancre les perceptions dans l'ordre du microscopique et du contigu. On ne perçoit plus les contacts de la peau et de l'instrument, les variations de distance de la bouche au micro, etc., mais on ressent les vibrations. Les contacts des matières produisent un frémissement des surfaces. C'est ce qui se passe aussi à même la surface d'écriture, derrière laquelle passe l'ombre de la main, floue et à peine discernable, donnant l'impression qu'un voile sépare la calligraphie de ses sources ou que le support d'inscription flotte légèrement.

Dans l'installation vidéo, la première des surfaces d'inscription et d'interaction est la peau. Les danseurs entrent dans le cadre debout, en plan rapproché qui ne laisse voir que les jambes, et immédiatement s'allongent ; on ne verra plus jamais les corps qu'en gros plans, comme des corps couchés (« sleeping figures » (Neuenschwander et D'hoë 2007)) qui s'installent dans l'ancien dortoir. Les tracés calligraphiques en mouvement se fondent sur les compositions créées par la surface des corps allongés de deux danseurs, toujours filmés en plans rapprochés. Presque aucun trait individuel n'est révélé par la caméra, l'éclairage ou le montage. Dans « un processus de fragmentation, d'abstraction et de désorganisation-réorganisation morphologiques continues » (Ross 1996, 109), la division des plans sur les trois écrans recompose un corps-surface singulier, tronqué, trop grand, aux proportions altérées, ni masculin ni féminin. Ce genre de processus, la lettre alphabétique en a déjà fait l'expérience. Parmi les calligraphies sur support fixe qui perturbent ou bloquent la lecture, on observe de telles manières de déstructurer les morphologies existantes pour les restructurer autrement. Les figures graphiques qui en découlent, souvent nommées « calligraphies abstraites », nous semblent mieux décrites et définies de manière moins équivoque

en disant qu'elles sont composées de fragments morphologiques sélectionnés et connectés autrement que selon les raccords qui en feraient des lettres (c'est-à-dire connectés autant par des intervalles « étirés » que par des superpositions). Si une « abstraction » intervient, ce serait plutôt celle des liens d'identité et de reconnaissance, permettant l'émergence des dimensions « concrètes » : d'une exploration de l'interférence des matières et de la vibration des textures. Les images des corps recomposés par les écrans sont un peu comme les sculptures de Christian Lapie (qui sont l'autre face de cette installation et qui s'élèvent dans la ville ou dans l'eau du canal) :

Pas de bras, pas de jambes, pas de gestes, pas de visages qui laisseraient deviner une vie propre, un langage. Par contre des nœuds, des nervures qui racontent le temps où l'arbre était élément naturel et efficace. Seules les échardes, les failles, les brûlures racontent les rageuses attaques mécaniques des outils et de la chimie du feu (Lapie 2002).

Toutes les figures anthropomorphes – les sculptures de Christian Lapie, la sculpture de Neuenschwander filmée pour la bande vidéo et les corps des danseurs – traitent le corps de la même façon, comme une silhouette, c'est-à-dire simultanément comme surface et comme contour ou ligne. Tandis que les contours composent un ensemble de lignes, les surfaces reçoivent des marques, des graphies ou des inscriptions. C'est parfois le montage/mixage qui imprime des formes sur ces surfaces, comme les inscriptions anguleuses et



Figure 26. *Noli me Tangere (détail)*, Brody Neuenschwander, 2006 (métal, plâtre, encre de Chine). Reproduit avec l'autorisation de B. Neuenschwander

tranchantes grattées dans le plâtre des sculptures anthropomorphes de Neuenschwander. Ces entailles sont noircies parce qu'on les a remplies de couleur ou frottées comme pour encren une plaque en taille douce avant le tirage. [fig. 27] Le mixage des couches d'images vidéographiques fait se rencontrer ces entailles d'une facture sèche et nerveuse, presque violente (« savage cutting and scarring » (Baert 2006, 101)) et la surface des peaux qu'elles semblent écorcher. Les lignes entre lesquelles sont placés les mots, rappelant les réglures médiévales grattées à la pointe sèche sur la surface de la peau (du parchemin), forment un réseau de scarifications de haut en bas du corps de la sculpture de plâtre. *Skin* fait de la peau une surface de réaction, de rencontre entre des éléments plastiques et graphiques.



Pour unir l'histoire de l'hôpital Saint-Jean et le thème de l'exposition (« La peau de la ville »), Brody Neuenschwander choisit de tirer les textes qui seront ensuite mis en musique et calligraphiés de tatouages typographiques qui figurent dans un livre intitulé *Body Type. Intimate Stories Etched in Flesh*<sup>58</sup>, présentant les photographies prises par la calligraphe et designer graphique Ina Saltz, accompagnées d'entretiens menés avec des porteurs de ces tatouages exclusivement composés de texte<sup>59</sup>.

En tant qu'action psychologique, la méditation fait référence au processus de réflexion, de pensée approfondie. Ina Saltz (Saltz 2012; Saltz 2007; Saltz 2006) insiste sur la place particulière qu'occupe le tatouage de texte dans l'ensemble de cette pratique. Dans son enquête sur les tatouages typographiques, elle dresse une liste de fonctions des inscriptions tatouées. Saltz distingue entre autres les « reminder tattoos » (le tatouage marque et remémore un événement ou un moment spécifique, ou rappelle une conduite à tenir, une promesse faite à soi-même ou à un tiers), les « recovery tattoos » (le tatouage célèbre la fin d'une période difficile, une guérison ou concourt même directement à cette dernière) et les « bonding tattoos » (le tatouage est le symbole d'un événement ou d'un engagement entre deux ou plusieurs personnes) (Saltz 2010). En somme, les tatouages de texte possèderaient davantage et plus fréquemment des fonctions *mémorielles, affectives et thérapeutiques*. Mary Kosut remarque que la réflexion qui mène au choix et à la réalisation d'un tatouage est intrinsèquement liée à la conception qu'a le porteur de sa propre identité (Kosut 2000, 90). Le tatouage, lorsqu'il résulte d'un événement (marquant, traumatique, etc.), comme c'est souvent le cas pour les tatouages de texte, convoque le souvenir ou la promesse d'une expérience individuelle tout en créant un lien avec l'extérieur : « tattoo wearers may be seeking to make public memorial statements, in addition to creating personal reminders [...] » (Gentry et Alderman 2007, 188). Dans le tatouage de texte, le

58 Seul le premier ouvrage existait en 2007. Un *Body Type II* a été publié en 2010, un troisième est en préparation (Saltz 2006; Saltz 2010).

59 À partir d'une sélection, les deux artistes composent un libretto qui servira à chacun de source pour les créations réalisées séparément et réunies au moment du montage. D'hoë et Neuenschwander complètent les extraits choisis parmi les tatouages de texte et établissent un texte assez court (140 mots), présenté dans le dossier d'accompagnement de l'œuvre selon une mise en page de texte poétique (sans ponctuation, avec des retours à la ligne). Dans ce texte, on trouve la présence particulièrement marquée de champs lexicaux de la perception (vue et ouïe). Le *libretto* est décrit comme « a dialogue of hope, despair, passion, loss and redemption between two speakers who struggle to communicate with each other by means of texts engraved on their bodies », mais ce n'est pas un dialogue traditionnel où l'on pourrait identifier deux « voix » (ni même des séquences qui alternent). Mais chacun d'entre eux retravaille ensuite ce texte au moment de la composition de la musique et de la captation de la calligraphie. Le compositeur réarrange le texte, fragmente et répète de nombreux vers. Le calligraphe augmente le texte d'autres vers tirés des poèmes d'origine, d'autres tatouages, ou de ses propres mots, et ne calligraphie qu'une partie du texte. Au final, le texte établi à l'origine n'est nulle part visible ou audible sous cette forme exacte dans l'installation.

corps devient le support graphique de notions personnelles que le tatoué se réapproprie par un geste d'inscription et extériorise à la fois. Le tatouage de texte opère par conséquent un double mouvement : il intègre en l'inscrivant une idée qui a un sens et un rôle précis pour le porteur, en même temps qu'il la rend visible, la soumet au regard et à la réflexion d'autres individus. S'approprier un territoire est en quelque sorte l'essence de la pratique *in situ*. Dans l'œuvre calligraphique *in situ*, cet acte passe par une inscription. En convoquant le corps comme surface d'inscription, la pratique du tatouage s'arrime parfaitement au traitement du rapport peau/surface privilégié par les deux artistes :

Réduit à sa plus petite et commune dimension, le territoire peut se limiter au corps. Le corps tatoué est un territoire organique marqué par un *moi* qui en est à la fois le support et le sujet. Le tatoué fait de son corps son territoire, il habite son corps comme si avant cette symbolique d'appropriation, il était en terre étrangère (Godin et Mühlethaler 2005, 40).

Le tatouage de texte tisserait donc une communication réflexive entre un événement ou une idée, le sujet et son identité, et l'extérieur (la communauté qui partage cet événement ou le regard du « spectateur » externe). La peau qui accueille l'inscription est la surface ou l'interface de cette réflexion, qui est engagée par le texte et son emplacement sur le corps, qui interpellent le témoin et questionnent sa propre interprétation. Dans le cas de *Skin*, parce qu'il s'agit de textes empruntés à la poésie, à la littérature, à des expressions populaires et ensuite détournés, les porteurs de tatouage mettent en relation le sens et la valeur du texte original et leur propre interprétation de ce texte, selon sa résonance avec l'expérience et la conscience d'un événement. Parmi les textes empruntés par les deux artistes aux tatouages figurent un extrait de *Credences of Summer* de Wallace Stevens et les derniers mots du monologue intérieur de Molly Bloom sur lesquels James Joyce conclue *Ulysses*. Le rapport de sens se définit avant tout par le « port » du texte par le sujet tatoué ; ensuite seulement, et éventuellement, ce premier rapport sémiotique est soumis à l'autre. La surface cutanée est à la fois support d'écriture et espace qui articule ces rapports entre expérience, conscience et texte cité. La visibilité du tatouage de texte donne accès aux états de conscience personnels du sujet (« revealing intimate beliefs, life's challenges, and value systems » (Saltz 2012, 2)), comme peut le faire la forme du « monologue intérieur », qui n'est pas prononcé et ne s'adresse pas à un interlocuteur. Le tatouage de texte peut être caché, voire « invisible » dans le cas de ceux réalisés à l'encre blanche, souvent utilisés pour des formules que le porteur ne destine qu'à lui-même, qu'il lui suffit d'intégrer. Il peut aussi être placé à un endroit à visibilité réduite, contrôlée ou, au contraire, immédiatement exposé à la vue. Cette relation à « l'affichage » du « message » est directement liée à la

fonction et au sens du tatouage pour le porteur. Mary Kosut nomme cela « *managing the gaze* » (Kosut 2000, 85). L'emplacement du tatouage typographique rappelle que la surface cutanée est le support du texte, c'est-à-dire un espace indissociable de l'expérience perceptive et de la construction du sens.

### c. Expérience du lieu : modèle de perception, modes de relation

En plus de relancer les questions liées à l'histoire médicale du site, l'intervention des tatouages fait écho à son histoire religieuse. Les textes, littéraires ou populaires – donc profanes – possèdent une dimension sacrée pour les personnes qui se les approprient sous la forme de tatouages. [fig. 81-82 et texte du libretto, p. xl-xli] La notion de « méditation », en tant que pratique, peut faire référence à la dimension mentale autant que spirituelle. Parmi les fragments choisis par Neuenschwander, on peut lire de nombreuses formules à valeur incantatoire, conjuratoire ou méditative. La supplique « *I wish I would never hurt again* » (initialement tatoué sur la nuque, zone offerte à la vue mais *a priori* imperceptible pour le porteur du tatouage) qui résonne dans l'espace vide du grenier est calligraphiée sur l'une des toiles les plus saisissantes de la série, graphiquement et sémantiquement, et la plus immédiatement lisible, avec ses contours nets comme découpés au pochoir. [fig. 83, p. xlii] Son mode technique de réalisation est en fait une exception parmi l'ensemble des calligraphies de la série. La phrase en noir n'est pas de facture directe mais dessinée, obtenue par agrandissement, report et traçage d'un tracé original. L'agrandissement des tracés, associé au fait que la technique du report (dessin des contours et remplissage) produise des bords très nets, ont pour conséquence de renforcer l'aspect à la fois raide et hésitant que les traits avaient déjà dans leur premier tracé (cette sorte de tiraillement continu qui semble animer les directions et les tensions). Comme nous le remarquons plus tôt à propos des possibilités de certains outils calligraphiques contemporains d'exprimer des « textures de vitesse » tout en conservant d'autres caractères d'une lenteur de tracé (cf. *supra*, partie III, II.4.iii), les bords nets qui évacuent complètement la touche de l'outil initial et la réaction du support au médium produisent un décalage entre la texture des traits et leur facture générale, décalage qui ajoute au trouble que la phrase produit déjà sur le spectateur.

En transcrivant les tatouages dans la vidéo et sur les calligraphies monumentales, Neuenschwander fait passer ces textes du domaine individuel à un mode de présentation public, celui du musée, et de l'échelle du corps à celle de l'architecture, en décuplant le

format. Ces « *statements* » intimes et poignants, associés les uns aux autres par l'installation dans la charpente et par le montage vidéo deviennent un parcours à travers une suite d'émotions « allant du désespoir à l'extase » (Neuenschwander et D'hoë 2007 – notre traduction). Tout en introduisant une citation à la tradition de la peinture de plafond, le calligraphe transforme les messages sous-cutanés en un programme peint, un parcours conceptuel. En agencant ces émotions individuelles empruntées aux tatouages, le calligraphe les réarticule de sorte qu'elles convoquent l'imaginaire du lieu. De vœux intimes elles deviennent les expressions et les affections de la communauté de l'hôpital et de la ville de Bruges – communauté imaginée par le rapport de l'installation au lieu – offerts cette fois au regard du public. La dialectique *meditation/medication* du titre rappelle d'abord le caractère *in situ* de l'œuvre : l'atelier qui prend place dans le musée, lui-même installé dans l'ancienne chapelle d'un hôpital médiéval, lieu de soins mais avant tout d'assistance et de séjour, d'apaisement psychique autant que de guérison physiologique. L'agencement de souhaits et de formules à valeur parfois incantatoire convoque la nature spirituelle de la notion de « méditation », ce que réaffirme la scénographie qui oblige le spectateur à arpenter l'espace tête relevée, le regard tourné vers le plafond.

Ces mots, « méditation » et « medication », sont tracés en grandes lettres capitales de style typographique (étroites et sans empattements, ressemblant au caractère Impact), noires sur fond blanc, sur la toile centrale de 3x7 mètres suspendue au plafond du grenier. Les deux mots sont composés « dos à dos » et ne comportent ni ponctuation, ni signe de coordination, la composition établissant un réseau sémantique pluriel et plus complexe que les mots ou les signes ne le feraient. De ce fait, méditation et medication peuvent simultanément ou tour à tour s'opposer, se compléter, se relancer (double sens de lecture de la composition, ouvert sur l'extérieur), s'ajouter, se qualifier mutuellement. Mais aussi, la mise en page sollicite le principe phonologique et binaire de construction de l'alphabet, la permutation (où le remplacement d'une lettre par une autre détermine le mot et son sens), pour laisser opérer l'indétermination et la contamination dans la composition et la facture visuelles. En effet, la taille démesurée ainsi que les sens d'écriture contraires, qui ralentissent le déchiffrement, puis le style et la facture identiques qui rapprochent les deux mots, contribuent à les confondre visuellement au premier coup d'œil. Les deux lettres qui les distinguent, le *C* et le *T* qui se touchent au centre, introduisent une différence de degré graphique et identitaire : *meditation* et *medication*, distingués par un glissement plutôt qu'opposés ou appelant un choix. D'ailleurs, chacun des textes de la composition monumentale aux directions de lecture multiples (le visiteur doit tourner plusieurs fois sur lui-même s'il veut lire les calligraphies) peut se présenter simultanément comme une affirmation ou comme une problématique. Stanley Scott décrit l'évolution de la conception de

l'expérience sensible dans la poésie de Wallace Stevens, qui s'éloigne de l'opposition entre sujet et objet, esprit et matière (Scott 1991, 74-78) : « to shed the metaphysical straitjacket of dualism and to move toward a nondualistic frame of mind » (Scott 1991, 75). Dans les œuvres tardives du poète, le réel n'est plus à distinguer de la production imaginaire ou créative. Le réel est une construction active qui se redessine constamment par l'exercice de l'imagination.

Au niveau spirituel, la notion de méditation correspond à la phase de préparation avant la contemplation. « Traiter une action ordinaire dans une durée de la pousse des plantes permet d'en mettre à distance les paramètres mimétiques [...], au profit d'un temps de réflexion, de rêverie, d'introspection » (Parfait 2001, 124). Le travail des matières lumineuses et électriques ne reproduit pas l'image et la tonalité du lieu, mais produit une réalité sonore et visuelle singulière, une expérience perceptive particulière du grenier médiéval. Les sons, concrets mais indéterminés, peuplent à la fois le lieu<sup>60</sup> et son image, rappelant qu'avant d'être un musée, c'était un lieu de vie. Déjà, en combinant deux formes étrangères à l'œil et à l'oreille, en déjouant l'identification des sources, l'installation fait voir et entendre le grenier autrement. En ouvrant un espace de réflexion entre deux réalités du lieu, en proposant des écarts à explorer, elle engage le spectateur dans des modes de liaison et de construction du sens. L'installation audio-visuelle met en place un espace perceptif où le dortoir se crée et se définit peu à peu, en évitant les analogies strictes et les correspondances exclusives : « without ever allowing the visual and the audio aspects to be in a "one-on-one" relationship » (Neuenschwander et D'hoë 2007). Ce « nouveau grenier » condense la mémoire des états passés, actuels et potentiels de l'endroit. Il n'y parvient pas en signalant l'absence ou la disparition des événements passés, mais à travers la mise en tension des flux en vibration, qui place en résonance les deux réalités du lieu (l'espace dans lequel se trouve le spectateur et l'espace audio-visuel), mais également ce lieu et son propre espace d'accueil – la ville de Bruges. Dans la musique de Jeroen D'hoë, la répétition fréquente des vers « let your mask slip » et « and yes I said yes I will I said » convoque l'idée de méditation à travers la forme du mantra, formule méditative basée sur la vibration sonore pour l'effet physique et l'état de conscience qu'elle provoque. La première séquence de la vidéo projette la mise en tension des forces ondulatoires dans l'ancienne chapelle. Cette longue introduction établit une situation qui concentre la perception vers les phéno-

60 Bien que diffusée dans le dortoir, la musique résonne souvent dans le grenier attenant, car le compositeur emploie une grande amplitude dynamique. Certains passages sonores accompagnent donc le visiteur dans son parcours lorsqu'il contemple les calligraphies au plafond du grenier.

mènes de réaction, d'interférence : les matières qui interagissent, la nouvelle image sonore du dortoir qui affecte l'espace physique tridimensionnel. À leur tour, ces phénomènes activent des dimensions mémorielles, non pas à travers l'absence ou la disparition, mais à travers la coprésence et l'accumulation.

La « méditation » initiale plonge le spectateur dans une expérience du lieu qui sert de préambule à la suite de la vidéo et aux interactions de la musique, de la voix, de l'image et de la calligraphie en mouvement. Dans l'installation *Skin*, c'est l'expérience subjective sensible et perceptive qui lance la réflexion et engage les relations sémiotiques. L'une des caractéristiques de la méditation est de permettre d'accéder à un état de conscience modifié. L'« état de conscience modifié » s'oppose à l'« état de conscience vigile » où la mémoire intègre et organise les expériences immédiates et passées de manière cohérente, « dans une perspective temporelle » (Doron et Parot 1998, 149). La séquence « méditative » de l'installation vidéo crée une situation perceptive où chaque nouvel élément vient produire et définir l'expérience de l'espace. Elle ne permet pas de recomposer l'histoire passée de la ville et de l'hôpital selon la chronologie du souvenir, elle laisse l'imaginaire constituer et réunir différentes formes du lieu, les agencer librement. La mise en tension des matières vibrantes, tout comme la tension du rapport méditation/médication, produit des différences qu'il n'est pas possible de résoudre en identifiant, mesurant et organisant des termes. Les sources manquent, les fenêtres et leur image ne sont pas le reflet l'une de l'autre, et si des éléments sonores et calligraphiques partagent des qualités, ils ne s'égalisent pas (le bruit des pas de la chanteuse qui s'éloigne du micro et la série de points sur le *i* qui trace une ligne pointillée ne sont pas exactement synchronisés, la voix et l'écriture n'interprètent jamais le même mot simultanément, et nulle part les mêmes phrases). L'œuvre évite une logique binaire où les éléments se composeraient en réagissant chaque fois à un « déjà-là » et un « déjà-formé » du sens pour se résoudre dans des relations comme « l'identité, l'opposition, l'analogie et la ressemblance » (Cardinal 1998, 97). Elle cherche d'avance à éviter une logique de l'illustration puisque le compositeur ne compose pas à partir des images et des calligraphies préexistantes, mais séparément et simultanément au tournage et à la création calligraphique. C'est une logique qui explore les relations entre musique, image et écriture que les auteurs élisent en mode de travail.

D'hoë et Neuenschwander choisissent de travailler la musique « liberated from possible visual implications or limitations », « rather than establish a direct interaction, a clear complementarity, reciprocal reinforcement » (Neuenschwander et D'hoë 2007), afin de laisser les formes créées par la musique, la calligraphie et l'image composer des relations sémiotiques plurielles et non-binaires. C'est le texte, pris comme matière initiale

de la création (matière rapidement retransformée<sup>61</sup>), qui dirige l'exploration des matériaux voix, musique, image et écriture. Intégrer l'imprévisible (« a work process, which [...] generated [...] dynamic (also through the risk of possibly not finding the right visual or audio partner ») (Neuenschwander et D'hoë 2007)) au processus créatif est plus qu'une règle du jeu pour le compositeur et le calligraphe. C'est le refus d'une forme expressive partiellement orientée d'avance, au profit de formes et de sens à découvrir. Dans le mode de recherche et de création que les deux artistes élisent, l'interaction de la voix, de la musique, des bruits, de la calligraphie et de l'image commence toujours par une exploration de chacune des matières. C'est-à-dire aussi une logique indissociable d'une confiance en les propriétés sémantiques et expressives des matériaux. Décrivant sa posture vis-à-vis de toute œuvre d'art, Brody Neuenschwander admet que « the *structure of the atelier* and the *properties of the materials* are as important to him as the social context of [the work of art's] creation » (Neuenschwander 2011). Le grenier médiéval n'est pas seulement pour le calligraphe un atelier temporaire permettant la réalisation de toiles d'un format aussi imposant. C'est aussi, et avant tout, un espace qu'il occupe durant six mois et dont l'architecture, l'histoire, l'environnement sonore et visuel (la lumière, les œuvres d'art exposées, l'isolement du grenier et le fourmillement des visiteurs au rez-de-chaussée) l'enveloppent et l'affectent.

L'image condensée et le son étendu, articulés dans la première séquence de la vidéo, font intervenir d'autres modes de perception et d'autres logiques que l'identification et l'addition, procédés qui gouvernent la reconnaissance et l'articulation des signes alphabétiques dans la lecture. Par conséquent, la « méditation » est aussi une préparation à la perception de la calligraphie selon une logique du visible (autre occurrence d'un « *managing the gaze* »). La dialectique *meditation/medication* soulevée par l'installation présentée au musée Memling résonne également avec l'histoire de la calligraphie latine contemporaine : cette discipline reconduit-elle un rapport alternatif et antagonique entre art appliqué et art plastique, entre « remède » et « réflexion » ? Ou est-elle plutôt caractérisée par la réinvention constante des relations singulières entre ces deux modalités, si effectivement elles la constituent ?

---

61 La matière textuelle initiale (le libretto) n'est nulle part réutilisée telle quelle, elle est d'emblée réinvestie par les expérimentations qui donnent lieu aux trois éléments agencés lors du montage que sont la composition musicale, les séquences vidéo et les séquences d'inscription calligraphique (cf. *supra*, note 58).

### 3. Conclusions

#### i. *Skin*

Dans *Skin* et *Writing on Water*, la main et l'outil sont invisibles. Par conséquent, on voit la construction et le *ductus* s'effectuer sans en percevoir la source, sans les mouvements de l'outil ni ceux de la main. Deux différences sont à noter. D'abord, la construction est « autonome », le trait croît comme « de lui même ». Les intervalles et les pauses entre les tracés ne sont plus naturellement assimilés au rythme de la main et aux interruptions de l'artiste. Les compositions calligraphiques s'imposent comme des formes en mouvement possédant leur rythme et leur évolution propres. Ensuite, certaines caractéristiques du tracé comme les variations de pression, les mouvements par rotation ou par translation, donc aussi le type exact d'outil, son remplissage, le contact ou non avec la surface<sup>62</sup> demeurent sinon invisibles, du moins indéterminés. Ce sont principalement les conséquences de ces paramètres sur le trait et la forme qui sont révélées, c'est-à-dire les qualités visuelles de l'image calligraphique. Ainsi, d'une part le trait s'autonomise en se distinguant de la main et de l'outil, d'autre part les spécificités « techniques » qui donnent lieu au tracé changent de sens, autrement dit elles n'ont plus les mêmes conséquences sur le visible du trait.

Comment cette installation peut-elle se distinguer des traditionnelles citations que l'on évoquait plus tôt, alors même que les artistes emploient des textes qui sont eux-mêmes, en majorité, déjà des emprunts ? Cela tient à deux choses. D'abord, au support initial des textes réinvestis – au fait qu'il s'agisse de tatouages. Ensuite, à la manière dont ces extraits de textes sont remaniés pour en constituer un nouveau (qui sera à son tour modulé différemment par l'écriture et par la voix. Les fragments sélectionnés sont d'avance pris dans des relations sémantiques particulières, développées par tous les protagonistes du projet d'Ina Saltz. Ce ne sont donc pas simplement des mots que s'approprient le musicien et le calligraphe, mais des mots et leurs surfaces, espaces d'inscription élus par le porteur de tatouage et qui font sens comme tels à l'intérieur du support corporel plus large. On retrouve donc le déplacement des trois entités-sujets, les trois « je » de l'auteur, de l'artiste et du récit que les images calligraphiques de *Prospero's Books* commençaient déjà à rendre inopérants. Cela se produit cette fois à travers la multiplication des identités et des expériences sensibles que réalise le remontage des textes tatoués. Il appartient à la calligraphie, aux images et aux

---

62 Car avec ce procédé technique (filmé sur le verso), une goutte d'encre lâchée sur le papier ou un point posé par contact de l'outil pourraient potentiellement générer le même effet et la même image finale.



sons de construire une forme faite de singularités multiples qui se conservent (qui ne sont plus réductibles les unes par les autres comme dans la logique graphologique, ni interchangeables ou génériques comme dans l'image-action). Quand la calligraphie latine s'exprime en son propre nom elle ne remplit plus une position, car aucune des positions possibles n'existait avant qu'elle participe à l'inventer au fur et à mesure qu'elle la compose.

## ii. *Passio*

Nous venons de voir comment la calligraphie latine contemporaine développe dans la présentation de la ligne inscrite sans outil ni main une sémantique et une esthétique complètement différentes de celles qui soutenaient la démonstration scientifique des films documentaires de Jean Mallon. Il existe une autre manière dont la calligraphie latine contemporaine rencontre les potentiels de l'image cinématographique, qui fait écho cette fois au second type d'usage de l'image animée employée par le film paléographique, celle qui implique les styles historiques et le temps long de l'Histoire des formes. Il nous semble que cette autre action de l'image en mouvement est à l'œuvre dans le film de l'archiviste et réalisateur italien Paolo Cherchi Usai intitulé *Passio*, présenté pour la première fois en février 2007 au Festival du film d'Adelaïde<sup>63</sup>. Ce film silencieux est constitué d'un montage 70 minutes qui fait écho à la pièce musicale d'Arvo Pärt, *Passio (Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Joannem)* (1982). Le film doit être projeté dans des conditions précises : toujours accompagné de la musique interprétée en direct<sup>64</sup>, en synchronie avec la bande image. La partie visuelle consiste en un montage de plans issus des collections de différentes cinémathèques du monde, intercalés avec des moments où l'écran reste noir. Durant ces plans noirs apparaissent parfois des textes, calligraphiés sur la pellicule par Brody Neuenschwander. Les plans noirs, qu'ils contiennent ou non des textes calligraphiés,

63 Une première projection a eu lieu, accompagnée à titre exceptionnel d'un enregistrement de la pièce d'Arvo Pärt, en septembre 2006 (Williams 2007), mais la première présentation est bien celle de 2007.

64 Par un ensemble composé des voix suivantes : un chœur (qui interprète la foule et divers personnages), un quartet (soprano, alto, ténor, basse, pour l'Évangéliste), deux solistes (ténor pour Pilate, baryton pour Jésus). Pour les instruments : orgue, violon, hautbois, violoncelle, basson (Cherchi Usai 2006).

constituent approximativement la moitié de la durée totale du film. Parfois la longueur des bandes d'amorce dépasse la durée des images, parfois l'inverse se produit ; cette structure est alternée par séquences d'une dizaine de minutes environ<sup>65</sup> (Tsivian 2007). Leur alternance et leur durée sont déterminées par le texte de l'oratorio.

Ce film présente une toute autre métamorphose de l'écriture que le processus d'animation de la lettre qui illustre les filiations directes de la capitale à la minuscule. Les différences entre les formes calligraphiées sont maintenues, tandis que les intervalles entre les photographes ne cessent d'interrompre les mots et de ronger les formes graphiques. Le calligraphe a inscrit le texte sur la longueur de la pellicule. Il a choisi des styles non cursifs et en grande partie majuscules<sup>66</sup>. [fig. 28]

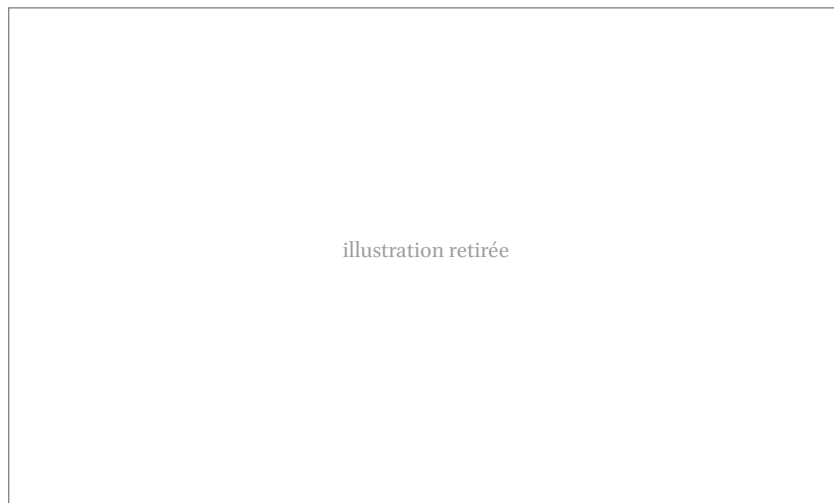


Figure 27. *Passio*, Paolo Cherchi Usai et Brody Neuenschwander. Pellicule calligraphiée (ici un extrait du passage en style Rustica).

65 Information tirée du relevé de la structure du montage de *Passio* et de sa retranscription dans la base de données Cinematics, effectués par Yuri Tsivian (Tsivian 2007).

66 Quatre styles différents sont utilisés – une Rustica souple, une Onciale, une Rotunda et une cursive –, qui correspondent aux quatre sections de la pièce d'Arvo Pärt. Ceci constitue la seule directive donnée par le réalisateur au calligraphe, à laquelle s'ajoute une note : en cas d'erreur de copie, le calligraphe doit simplement raturer et continuer.

La composition des phrases (les formes et les intervalles) est faite en utilisant la pellicule comme un support fixe « autonome », c'est-à-dire non pas en tant que série de cadres qui produiront par la suite une image en mouvement unique, mais comme un support en longueur dans lequel composer des extraits de texte. Les phrases sont inscrites par dessus les intervalles entre les photogrammes, et les mots sont composés sans tenir compte des modifications qu'imposera la projection. Les approches sont parfois élargies pour la composition particulière d'un mot isolé qui, du fait, produira une image en mouvement différente. Certains traits sont allongés, certaines lettres élargies : chaque phrase possède ses qualités graphiques propres<sup>67</sup>. La pellicule, de par sa forme, devient le support d'une ligne d'écriture : les lettres prennent leur place dans la largeur du ruban, qui devient une portée<sup>68</sup> calligraphique. Dans les travaux d'écriture sur pellicule, les inscriptions peuvent utiliser la bande de film de deux façons : soit les signes sont inscrits à l'intérieur du photogramme, qui fait office de cadre pour la composition, soit ils sont inscrits dans la longueur du support. Dans le premier cas, la forme en mouvement obtenue se déplace dans l'espace du cadre. C'est le « clignotement » de la forme « sur le vide d'une pellicule obscure » (Deleuze 1985, 280). C'est très différent lorsque les tracés sont réalisés dans la longueur du film. Les formes, toujours tronquées, débordent le cadre du photogramme. Ce type d'intervention sur pellicule produit une succession d'images changeantes, des variations constantes qui vont du « flash » furtif presque subliminal à l'apparition puis la disparition rapide des formes. Deleuze nomme ce deuxième type d'images obtenues au moment de la projection « images par points-coupures » (*ibid.* 280). Le réalisateur donne à la calligraphie la pellicule-ruban pour qu'elle s'y déploie, plutôt que le cadre du photogramme. Dans les deux cas (Deleuze 1985, 280), c'est une libération de la représentation organique (dans les films d'animation cités par Deleuze, parce que « la ligne et le point se libèrent de la figure » (*ibid.*), pour la calligraphie latine contemporaine, parce que les styles historiques se libèrent de leurs tâches symboliques et mémorielles).

En effet, les styles employés sont reconnaissables malgré la vitesse de défilement et les coupes subies par le texte lors des cadrages successifs opérés par les photogrammes, car certains caractères se conservent (la géométrie générale, la pente, le rapport de proportion,

---

67 Le medium utilisé pour les calligraphies est l'encre de chine. À son contact, l'émulsion de la pellicule se dissout et devient très collante sur l'outil, ce qui oblige le calligraphe à travailler à une vitesse relativement soutenue et constante.

68 On appelle en français *portée* les lignes dont le calligraphe se sert pour écrire droit et respecter la hauteur des corps, voire des ascendantes et descendantes. En anglais : *guideline*. À l'époque médiévale, à cause de la réglure tracée à la pointe sèche, l'écriture ne touche pas la ligne de base (habitude reprise au début pour les réglures tracées à la mine de plomb), elle semble donc être tracée « entre les lignes ».

etc.). Mais cette identification ne sert plus la compréhension de l'œuvre. Ce ne sont pas les styles en tant que tel (leur genèse, leur place ou leur importance dans l'histoire des formes latines manuscrites) mais leurs différences les uns par rapport aux autres qui importent ici. Les changements de styles, en créant différentes textures graphiques, font écho aux couches successives qui texturent les passages de l'Évangéliste chantés par le chœur<sup>69</sup>. En plus de distinguer les quatre parties de l'oratorio, ils ont chacun leur manière de réagir graphiquement à l'opération de projection, de produire un visible en combinant résistance et abandon aux interruptions régulières par l'obturateur. La forme initiale résiste, car certains traits morphologiques distinctifs échappent à la dissolution complète ou à l'indifférenciation dans le clignotement. Elle s'abandonne simultanément à la cadence du défilement de la pellicule, car les mots ne sont pas lisibles, même si quelques lettres demeurent identifiables. En raison d'un effet optique, ce sont surtout les dernières lettres des mots qui sont les plus souvent identifiables, et qui semblent apparaître plus longtemps. La projection, en produisant des variations de durée (de longueur) entre les différentes parties du texte calligraphié, crée un écho visuel à l'écriture syllabique employée dans cette pièce par le compositeur estonien<sup>70</sup>. Par exemple, les moments où les traits blancs saccadés apparaissent sont précédés et suivis de noir à l'image, écran noir qui coïncide avec des silences qui font partie de l'oratorio. Or, ces silences de durées différentes entre les sections sont fonction du nombre de syllabes contenues dans le dernier mot de la phrase.

D'autre part, la mise en mouvement du support par la projection tend à accentuer les contrastes et à modifier la perception du temps : les intervalles courts (interlettres, intermots) perdent en importance visuelle, alors que les intervalles plus longs (entre les phrases) apparaissent au contraire comme de longues pauses. Ces effets de contraction et d'expansion au détriment d'une relation d'enchaînement d'un élément à l'autre, Paul Hillier les relève déjà dans la musique d'Arvo Pärt : « The music does not develop (in the usual sense of this word). It expands and contracts – in short, it breathes » (Hillier 1989, 137). Cette fois il ne s'agit plus de montrer une opération du temps sur l'évolution de la forme alphabétique en utilisant le potentiel qu'à l'intervalle d'absorber la différence entre

69 Dans ces passages, les quatre voix du chœur s'ajoutent puis se retranchent graduellement, toutes les deux phrases, tout comme le font les instruments.

70 Par opposition à une écriture « en vocalises ». Le découpage des mesures de la partition vocale est irrégulier car il correspond au nombre de syllabes de chaque mot, et non à un schéma métrique constant prédéterminé (Hillier 1997, 205). De plus, la longueur des syllabes chantées est elle-même déterminée par la ponctuation (à la virgule, au point-virgule et au point correspondent respectivement trois valeurs de tenue des syllabes : courte, médiane ou longue) : « Pärt is less concerned with the intimate inflections of speech and more with the hierarchy of phrasing which underlies it ; this is easier, certainly, to abstract from a written text, which can be rendered unambiguous at the level of punctuation » (Hillier 1997, 126-127).

les formes. Au lieu de réduire leurs différences en ne montrant que les points communs, la présence des intervalles met en relation ces différences en forçant les lettres à ne conserver que les traits les plus forts ou distincts. Au lieu de faire couler une forme dans l'autre (visuellement), découler une forme d'une autre (historiquement), établissant un rapport unifiant et unidirectionnel, le film de Cherchi Usai fonctionne par agencement de différences.

Ce film a une autre particularité : suite au tirage de sept copies noir et blanc, Cherchi Usai a détruit le négatif. L'intervention de Neuenschwander, en plus de la calligraphie sur pellicule, a consisté à coloriser chacune des copies, chaque fois différemment et à l'aide de sept couleurs<sup>71</sup>. La couleur est un élément sollicité de la même manière que les images dans le montage : selon les relations de correspondance avec la musique. Les plans colorisés diffèrent d'une copie à l'autre ; le choix des photogrammes sur lesquels intervenir, de leur nombre et du placement des touches colorées est donné au calligraphe. Le vieillissement et la transformation matérielle des sept copies de *Passio* (doublement uniques car impossibles à retirer à partir du négatif original et colorisées à la main) sont donc partie intégrante de ce long-métrage. Il faut ajouter que Pour Cherchi Usai, si le cinéma est par nature vivant et soumis à l'altération et la disparition, c'est précisément en raison de sa matérialité : l'instabilité de l'émulsion, les manipulations, la circulation des copies, le passage dans le projecteur, etc. Par conséquent, le travail de l'archiviste (et de l'histoire du cinéma) est inséparable de ces conditions matérielles : « [t]he ultimate goal of film history is an account of its own disappearance, or its transformation into another entity » . C'est-à-dire qu'il revient à l'archiviste de prendre en compte les modifications de l'objet original qu'impliquent les procédés de conservation consistant à le copier (sur un format numérique) ou à le restaurer (de manière numérique), et de choisir entre les deux alternatives, laisser le film disparaître ou le conserver sous une forme altérée. L'histoire du cinéma, pour Cherchi Usai, n'est pas celle des mutations esthétiques d'un mode d'expression, mais celle de la destruction des images, précisément parce que le cinéma lui-même est « the art of destroying moving images<sup>72</sup> » (Cherchi Usai 2001, 7). C'est même cette destruction qui rend possible toute histoire ou filmologie du cinéma<sup>73</sup> (*ibid.*, 7, 18).

71 Les sept copies sont numérotées et listées en deux catégories dans le dossier de presse : « The cool colors : Ruby, Violet, Indigo, Magenta ; The warm colors : Vermilion, Minium, Gold » (Cherchi Usai 2006).

72 Contrairement, pour l'archiviste italien, à la vidéo, qui répond à l'angoisse d'une civilisation contemporaine face à sa mémoire visuelle (Cherchi Usai 2001, 7).

73 C'est pourquoi l'histoire du cinéma devrait en réalité être préoccupée par les « mutations affecting the *physical evidence* of the image rather than with any *evolution in the expression* of meanings » (Cherchi Usai

On comprend alors la place particulière que peut avoir l'apparition de ces formes calligraphiées dans l'œuvre d'un archiviste-réalisateur pour qui le propre du cinéma n'est pas de conserver, et pour qui la projection cinématographique n'est jamais la présentation répétée d'un même objet<sup>74</sup> (Cherchi Usai 2001, 61). Le calligraphe contemporain est certes convoqué comme une figure de scribe<sup>75</sup>, et la calligraphie sur la pellicule comme une référence aux manuscrits des Évangiles<sup>76</sup>, mais selon des relations bien spécifiques avec les formes historiques et avec l'acte de copie du texte religieux. L'acte de copier le texte, celui de coloriser à la main chacune des copies, font de *Passio* (qu'il faut considérer comme l'ensemble des sept copies positives et pas seulement comme la projection de l'œuvre dans les conditions déterminées par le réalisateur) un objet inséparable des différents états, ou formes sous lesquelles il existe. Tout comme l'existence d'un texte n'est pas limitée aux mots qu'il véhicule mais se compose, pour le généticien qui en retracera les états successifs et la circulation, de toutes les copies et de toutes les versions sous lesquelles il a pu prendre forme.

---

2001, 83).

74 Cherchi Usai et Neuenschwander travaillent actuellement sur un autre projet, ce qui laisse penser que le cinéaste-archiviste a trouvé en la calligraphie latine une forme qui lui permet de problématiser certaines des idées qui le préoccupent.

75 Le texte que Neuenschwander copie sur les bandes d'amorce, qui apparaît blanc sur noir (« lumière dans les ténèbres ») sur les copies positives, est celui de l'oratorio d'Arvo Pärt, c'est-à-dire un extrait de l'Évangile de Saint Jean (18,1-19,30). Le fait de laisser visibles les éventuelles erreurs du calligraphe en les raturant manifeste également le processus de copie. Outre ce premier niveau et le fait que Jean soit le Saint patron des communautés de maîtres écrivains et plus généralement de tous les métiers de l'écriture, la figure de l'Évangéliste est particulièrement liée à l'image du scribe : « C'est grâce à la présentation des évangélistes au travail que l'on a un très grand nombre d'images de scribes médiévaux, mais le dessin peut en être idéalisé » (Christin 2001c, 291). Les personnages classiques, les auteurs, sont au contraire très peu souvent représentés en train d'écrire. De plus, Cherchi Usai explique avoir traité le personnage de l'Évangéliste comme un narrateur. Les plans d'archives apparaissent durant les parties chantées par tous les autres protagonistes, tandis que celles interprétées par le chœur, correspondant à l'Évangéliste, sont celles où apparaissent les plans d'amorce noire calligraphiée.

76 Identifiables par endroits mais impossibles à enchaîner mécaniquement selon les principes de la lecture, les formes calligraphiques qui apparaissent dans *Passio* suscitent un regard contemplatif et canalisé, comme celui provoqué par les pages « en tapis » de certains manuscrits, exigeant un véritable « exercice visuel » pour être déchiffrées : « La Parole divine se révèle donc dans un mot qui se cache dans le motif, de même que le Christ cache sa divinité dans sa Création, au-delà de sa chair d'homme, et à l'intérieur du texte des Écritures » (O'Reilly 2001, 304). La projection anime le texte calligraphié, proposant au spectateur un acte de vision, une « méditation » qui ne passe pas par la lecture mais par la perception d'une certaine image de l'écriture, associée à une autre version du même texte, sonore. Dans le dossier de presse, le film est qualifié de « dramatic meditation on the act of seeing », puis présenté ainsi : « More than an accompanied silent film of our lost visual memory, more than a music concert supplemented by cinema, *Passio* is a meditation, a ritual where hearing and seeing become a unified entity, an emotionally powerful and striking oratorio for moving image and sound » (Cherchi Usai 2006).

La sortie des enchaînements prédéterminés, qui s'exprimait sur le « temps court » de l'inscription, se joue aussi par rapport au temps long de l'évolution des styles historiques, où il s'agit cette fois pour la forme calligraphique de s'exprimer en son nom en un autre sens, celui où elle n'intervient pas seulement comme l'image mémorielle des formes historiques. Ce sont les intervalles égaux et équidistants séparant les photogrammes (ceux-là même qui permettaient ailleurs de recomposer et de montrer le mouvement du tracé) qui cette fois n'agissent plus pour la calligraphie comme possibilité d'enchaînement manuscrit ou de raccord perceptif mais comme une série de faux-raccords. Les espaces entre les fragments calligraphiques de chaque photogramme ne servent plus à les prolonger les uns dans les autres selon une logique organique, tout comme les écrans noirs de durées variables ne sont pas des séparations entre les plans d'archive mais des images au même titre qu'eux. Les intervalles qui prolifèrent partout dans les trois « versions » du texte (sonore, écrite, visuelle) ne servent pas seulement à passer d'une image, d'un trait ou d'un mouvement musical à un(e) autre. Nous trouvons plus tôt les forces du faux-raccord dans certaines connexions cursives qui pour se réaliser avaient besoin de démonter les raccords précédents, mais elles étaient encore retenues par la répétition des gestes d'inscription et l'addition des traits. Cette fois, en revanche, « le vide n'est plus une part motrice de l'image, l'écart n'est plus ce qu'elle franchirait » (Cardinal 2010, 157).

### iii. Affranchir la trace du tracé

Nous avons vu dans les deux premières parties comment la calligraphie latine contemporaine s'affranchissait du contact entre l'outil et la surface. Maintenant, nous voyons que la calligraphie affranchit la trace manuscrite de son lien visible et sensible avec la facture directe, le mouvement de la main qui trace et l'outil en friction avec la surface : « ce n'est pas une abstraction, mais un affranchissement » (Deleuze 1983, 38). La calligraphie s'était déjà affranchie de l'identification des caractères et de la reconnaissance préalable à la lecture alphabétique, comme maintenant elle s'affranchit du lien entre la forme et le geste qui la crée, car dans une certaine image en mouvement, ce lien indique un rapport de type causal de l'un à l'autre, comme une énonciation de la main écrivant. Que le mouvement sorte du binôme main/outil, cela veut dire que « les mouvements relatifs [au tracé, à la situation, à l'action] deviennent des mouvements absolus » (Cardinal 2010, 56). Le potentiel de transformation des éléments matériels que la calligraphie contemporaine trouve dans l'image en mouvement et dans le signal vidéographique, les cinéastes et les historiens de

l'art du début du xx<sup>e</sup> siècle en avaient souligné la présence dans l'image de cinéma : « des rapports, des associations, des contrastes, des passages de tons, tout cela animé, insensiblement modifié d'un fragment de seconde à l'autre » (Faure 1953, 26). Il semble en effet que ce soit avec ceux qui ont vu les images en mouvement du début du xx<sup>e</sup> siècle, qui nous décrivent ce qu'ils y ont aperçu, que résonne le mieux l'expérience de l'association des matières vidéographiques et calligraphiques. Ce qu'ils ont vu, c'est l'apparition d'un art de nature *plastique*, comme Élie Faure pour qui le sens du cinéma s'éprouve dans le rapport entre deux valeurs (le noir d'un tissu et le gris d'un mur), qui viennent soudain s'extraire des objets qui leur servent de véhicule physique pour valoir en eux-mêmes, et arrachent en même temps les rapports plastiques à l'action et aux personnages (Faure 1953, 26). La calligraphie latine contemporaine, c'est des personnages ou des actions qu'elle doit extraire la mobilité de la ligne manuscrite, et c'est à l'image en mouvement du tracé, à la présentation de la facture directe fractionnée qu'elle doit arracher les rapports de contraste, de valeur ou de connexion. C'est-à-dire encore à un certain état organique centralisé par la main-traçante, qui implique conséquemment une pensée particulière de la « ligne », du rythme, etc. Dans ce cas, son véhicule du mouvement n'est plus le personnage mais le trait calligraphique ; sa structure organique d'enchaînement n'est pas l'action mais la lettre, le mot ou la phrase.

Pour la calligraphie latine contemporaine, « écrire en son propre nom » veut donc dire : cesser de transcrire en forme visible/lisible la « parole » d'un personnage ou d'un auteur ; cesser de valoir pour sa définition étymologique (la notion de « belle écriture » ne convient pas à son état actuel) ; et cesser de représenter visuellement l'idée de l'écriture manuscrite historique (ou pire, les clichés qui lui correspondent). Pour emprunter une fois de plus à Stanley Cavell sa manière de l'expliquer, la situation où une discipline artistique se transforme est le moment où elle se trouve obligée de réinventer sa manière de produire des formes afin de pouvoir à nouveau croire en ses possibilités (afin de pouvoir à nouveau croire au monde, dans les termes du philosophe américain). La calligraphie latine n'en éprouve peut-être jamais autant le besoin qu'à ce moment qui la mène à « écrire en son propre nom », quand même la création de formes inédites s'échoue dans le cliché des mises en graphie de fragments littéraires (la « citation de carte postale »), ou quand la création de formes singulières est reterritorialisée en des types génériques à reconnaître.



## QUATRIÈME PARTIE

### ENRICHIR LES MODES D'ACTION DE LA MAIN

*C'est comme si la main prenait une indépendance,  
et passait au service d'autres forces<sup>1</sup>*

## I. Relation geste/forme : deux espaces distincts

### 1. Nouveau problème : calligraphie et médias informatisés

En 1987, Roger Laufer écrivait, à propos des expérimentations de calligraphie animée par ordinateur : « L'écriture y prend une *dimension plastique* que nous recherchons *depuis cent cinquante ans* et que *l'électronique* seule permet aujourd'hui *d'entrevoir* » (1987 a, 275, nous soulignons). La formule de Laufer exemplifie la manière dont les recherches sur la lettre des années 80 ravivent une nécessité qui anime les usagers de l'écriture latine depuis bien plus longtemps (le désir d'un état plastique de la lettre), grâce à une condition externe (les possibilités offertes par la matière électronique, dont l'image nouvelle souligne et soulève la plasticité des formes alphabétiques). C'est-à-dire que l'intérêt pour la plasticité de la lettre se trouve soudain ravivé par la rencontre avec des technologies qui impliquent justement une plasticité nouvelle des matières (la nature électronique ou numérique partagée par les images et les sons). Si cette rencontre vient précipiter le problème qui commençait à se formuler à la calligraphie latine contemporaine, c'est donc dans ce sens précis, problématisation renouvelée de la plasticité. Si sa condition est dite « externe », c'est parce que les développements de la calligraphie latine contemporaine seuls ne pouvaient pas la prévoir ou la déduire : elle constitue un événement. Un nouveau problème tout aussi particulier que les précédents, à nouveau déterminé à la fois par une condition propre au médium calligraphique et par une condition historiquement déterminée, se pose à la calligraphie latine contemporaine. En effet, la coexistence de la calligraphie latine contemporaine et des « médias informatisés », en particulier leur intervention dans toutes les formes du

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze (2002, 66).

texte (lue, écrite, vue), a deux conséquences importantes : un questionnement inédit de la « main calligraphique » (qui mène à deux grands nouveaux états de la main, l'un où elle semble s'ancrer dans le corps, l'autre où au contraire elle semble s'en dégager) et simultanément, une interprétation particulière de la calligraphie latine (de sa définition, de son rôle, de son importance) dans le monde occidental. La question a été posée régulièrement, à l'apparition de chaque nouveau support de diffusion, de « communication », comme c'est le cas pour les médias informatisés (Jeanneret 2007), comme cela a pu l'être pour l'imprimerie (Christin 2009, 179-185). Emmanuël Souchier constatait déjà il y a presque vingt ans que « l'arrivée de l'informatique dans le champ du texte et de l'écriture — suivie un peu plus tard par celle des télécommunications — a soulevé autant d'inquiétudes qu'elle a fait naître de rêves et d'utopies » (Souchier 1996, 105). À nouveau on s'inquiète de savoir si les « écrits d'écran » (*ibid.*) vont faire disparaître l'écriture manuscrite ou, pour ce qui concerne encore plus directement la calligraphie latine : si les nouveaux mouvements que les nouveaux modes d'écriture requièrent de la main afin de produire du texte pourraient faire disparaître l'état précédent, la main qui trace, l'écriture manuelle. On s'en inquiète beaucoup plus, vraisemblablement, que de savoir en quoi ces nouveaux gestes manuels, cette nouvelle répartition de la main, de l'œil et de la lettre remodelent les relations qui fondent notre rapport à l'écriture et à l'image du texte. Ces deux conséquences secouent actuellement et depuis peu la calligraphie latine contemporaine ; elles ont deux manières distinctes de le faire et on les rencontre sous des formes et en des lieux différents mais elles révèlent déjà une mutation dont nous ne pouvons probablement que commencer à mesurer l'ampleur.

Si le trait s'est distingué de la main qui trace, comme nous l'avons montré précédemment, cela a forcément des conséquences sur la main calligraphique elle-même, car dans les nouvelles répartitions occasionnées par ces mutations, les fonctions de la main et ses relations aux autres aspects de la production de la forme se sont trouvées modifiées. Si la quatrième mutation concerne la main calligraphique (déjà multiple et très adaptable), c'est parce que cette main est disponible pour de nouveaux couplages et de nouveaux états. Ce n'est donc pas étonnant que cette main calligraphique réapparaisse sous des formes encore plus différentes que dans les autres mutations. Dans les œuvres dont il sera question dans cette dernière partie, nous verrons que la main calligraphique tend vers deux états. L'un où elle s'accroît à partir d'elle-même (c'est beaucoup plus une main-corps, comme celle du *dripping* pouvait être déjà un bras et celle du *lightgraff* un bras augmenté par l'extension des jambes), et l'autre où elle s'adjoit des gestes et des mécanismes définitivement non-manuscrits.

## 2. « Real time virtual calligraphy »

La première conséquence de la coexistence d'une calligraphie propre au monde occidental et des médias informatisés, celle qui concerne le questionnement de la main calligraphique, est évidemment sensible dans les œuvres. Le *real time virtual calligraphy* est le nom donné par l'équipe d'ingénieurs<sup>2</sup> qui l'a mis au point à un procédé pour capter et projeter en temps réel des tracés réalisés dans des conditions similaires à celles du *lightgraff*, c'est-à-dire à l'aide d'un outil émetteur de lumière et face à une caméra. (Nous utiliserons parfois la forme abrégée *RTVC* pour désigner ce procédé et les représentations sur scène qui l'emploient.) Le dispositif mixte fait intervenir des technologies à la fois analogique (la lampe émet un faisceau infra-rouge – l'outil que le calligraphe manipule n'émet donc aucune lumière visible pour l'œil humain) et numérique (l'image captée par la caméra n'est pas dévoilée telle quelle sur la surface de projection, elle fait d'abord l'objet de différentes transformations rendues possibles par une interface informatique<sup>3</sup>). Ainsi, le calligraphe, au lieu de changer de lampe comme il le fait pour construire une image en calligraphie lumineuse, se déplace vers l'ordinateur et sélectionne une qualité de trait parmi celles offertes par la palette. Quant à l'outil, il est réduit au minimum, car le programme et la caméra n'ont besoin que d'un émetteur infra-rouge dont la forme minimale puisse transmettre des coordonnées (largeur, longueur), afin que le programme transforme les déplacements de l'émetteur en une forme qui possède une longueur, une largeur et une couleur. Il suffit à la lampe de posséder une forme rectangulaire permettant à l'artiste de déterminer l'orientation de l'outil afin de savoir où seront les pleins et les déliés. Dans les usages auxquels nous faisons référence ici, le *RTVC* est utilisé lors de présentations sur scène où

2 Il s'agit de *Digital Slaves*, « équipe multidisciplinaire » composée d'artistes et d'ingénieurs tous spécialistes des technologies numériques, basée à Nantes (*Digital Slaves* 2009). Le procédé de *real time virtual calligraphy* a été créé en collaboration avec le calligraphe Julien Breton.

3 Voici la description, plus précise, qu'on peut lire sur leur site Internet : « Ce système reproduit exactement la sensation calligraphique, en ajoutant de nouvelles fonctions issues du numérique. Le système est composé d'une caméra industrielle à 60 *fps*, d'une lampe artisanale (infra rouge) et d'un écran tactile avec une interface utilisateur. L'interface permet au calligraphe de choisir la texture, la largeur et hauteur, ainsi que la couleur de son trait. Le tout fonctionnant en temps réel en utilisant notre bibliothèque favorite : *vvv* » (*Digital Slaves* 2009). Notre compréhension limitée du procédé de programmation employé ne nous permettant pas de mieux en décrire le fonctionnement, nous renvoyons le lecteur qui voudrait en savoir plus sur l'outil de programmation graphique *vvv* sur lequel repose l'usage en temps réel du *real time virtual calligraphy* à la page du site Internet qui lui est consacré : <http://vvv.org/documentation/frpropaganda>, pour la version française.

les tracés réalisés par le calligraphe Julien Breton sont projetés sur un écran placé derrière lui, au fond de la scène. Dans une de ces présentations, le calligraphe nantais évolue sur scène en duo avec un danseur. Tous deux sont équipés d'un émetteur qu'ils tiennent dans la main. Leurs déplacements sont chorégraphiés. Les tracés sont donc « interprétés » à la fois par le calligraphe et par le danseur. La chorégraphie qu'ils produisent constitue une première part de l'œuvre ; l'autre part consiste en l'apparition simultanée sur l'écran de traces mobiles issues de ces mouvements. Le procédé permet aux artistes de proposer une nouvelle forme de spectacle vivant calligraphique quand se produisent des « moments d'indécidabilité », où on ne sait plus si la chorégraphie émane des tracés calligraphiques ou au contraire la produit – si c'est le texte, la forme graphique qui dirige la danse, ou la calligraphie qui s'inspire des mouvements du danseur pour réinterpréter ses tracés. Parfois ces deux propositions se succèdent en alternance, surtout quand les figures du danseur et du calligraphe se répondent. Mais parfois, une nouvelle gestuelle mixte émane de la rencontre, quand on a l'impression que des mouvements calligraphiques traversent ceux du danseur, se les approprient un instant, ou que les tracés gestuels du calligraphe sont pris dans un mouvement plus grand, engageant tout le corps.

Quatre éléments se trouvent présentés au regard du public, cette fois sans intervention intermédiaire d'un cadrage ou d'un montage. Ce sont : les mouvements du calligraphe ; le fait que ces mouvements, engageant le corps au complet acquièrent une plus grande envergure et se répartissent dans tout l'espace de la scène ; la faculté de produire des compositions et d'agencer des traits sans les voir immédiatement se former, et la révélation de ces traces lumineuses qui apparaissent sur un autre support que le « plan » vertical immatériel « sur » lequel le calligraphe trace. Ces éléments ne nous sont pas inconnus, puisqu'ils appartenaient déjà au *lightgraff*, mais la singularité du procédé de *RTVC* ainsi que les caractéristiques du spectacle vivant, présenté sur scène en direct, engagent la calligraphie vers d'autres sens et révèlent des problématiques différentes – comme nous le verrons plus loin. Si l'on peut considérer que le *lightgraff* contenait les germes d'un aspect singulier qui caractérise le *RTVC*, c'est au niveau d'un paramètre précis : celui qui concerne le changement d'orientation et d'échelle de la surface d'inscription. Par ce redressement du plan et son passage vers un format qui inclut le corps dans un « décor » plus vaste, le *lightgraff* plongeait déjà la posture du calligraphe dans les conditions du spectacle vivant. Mais cette fois, l'écran de projection s'insère dans l'espace calligraphique, réaffirmant à la fois le changement d'échelle de la trace mobile, et le déplacement de la calligraphie latine contemporaine hors de l'espace de la page. C'est lui qui rend possible l'agencement de plusieurs mobilités et temporalités calligraphiques.

### 3. Le rêve d'une essence technique de la calligraphie latine

#### i. Discours généraux

La seconde conséquence, pour la « main calligraphique », de la coexistence de la calligraphie latine et des médias informatisés est plutôt sensible dans les discours. C'est cette existence parallèle – singularités qui émergent de toutes parts dans les œuvres et multiplication des discours qui donnent l'impression de dessiner ensemble une définition de l'essence de la calligraphie latine – qui conditionne la quatrième mutation.

Il semble que l'attention des commentateurs se concentre sur une seule part de la calligraphie latine. La plus grande part des discours est fondée sur la seule dimension pratique mais encore plus, elle se concentre sur *un aspect* de la technique. Or, cet aspect non seulement ramène à nouveau la discipline à son passé, mais se concentre sur la technique au détriment des dimensions matérielle et sémiotique (c'est-à-dire aussi des liens de la calligraphie latine avec le visible et le texte). Une série de discours, dont on trouve déjà des traces dans les années 1990, dessine un rapport oppositionnel entre la calligraphie latine et les médias informatisés. Les discours qui envisagent la calligraphie en relation avec les technologies numériques font référence à différents dispositifs (tantôt le traitement de texte et ses outils périphériques (clavier, écran, souris, imprimante), tantôt le scanner et les logiciels de retouche et de manipulation de l'image) ou parfois, de manière plus générale, simplement à la « technologie numérique ». Ces procédés techniques se distinguent bien sûr les uns des autres selon différents critères, mais pour désigner l'ensemble de ces techniques telles qu'elles sont envisagées dans les discours sur la calligraphie, nous nous en tiendrons à l'expression de « médias informatisés » que nous empruntons à Yves Jeanneret (Jeanneret 2007, Jeanneret 2012). Au sens que lui donne Jeanneret, l'expression a aussi l'avantage de contenir les deux aspects que nous retrouverons dans les interprétations de la calligraphie latine en regard des procédés numériques : l'usage par des machines de « formes mathématiquement représentées » (Jeanneret 2007, 61) (machines dont l'emploi serait interdit à la calligraphie car contraire à son « essence »), et les effets de l'usage de ces dispositifs<sup>4</sup>

4 « Il s'agit de dispositifs techniques ayant pour constituants des appareils de traitement de l'information, au sens mathématique du terme, et pour effet social de faire circuler des messages rendant, par là, possibles des

sur les pratiques socio-culturelles (effets considérées comme des carences que la calligraphie pourrait contrebalancer). Car c'est une logique des contraires qui est à la source de cette définition de la calligraphie latine ; son apprentissage implique la rencontre avec des instruments et des styles directement dérivés des manuscrits historiques, qui apparaissent alors comme l'antithèse de la frappe du clavier et de l'affichage sur écran :

*Precisely because it seemed to be outmoded, the skill of penmanship came to symbolize a world fast disappearing or already gone. For those who yearned for times past, the resurrection of older pedagogical methods, historic scripts, even traditional writing tools, promised to turn the clock back and stave off the ill effects of modernity (Thornton 1998, 178).*

En réalité cette vision ne se concentre que sur le geste manuscrit – c'est pourquoi la quatrième mutation a tout à voir avec le vecteur pratique de la calligraphie latine contemporaine, là où les trois précédentes étaient plutôt attachées aux aspects d'ordre matériel et sémiotique – et non sur d'autres aspects qui, au contraire, rapprochent calligraphie et écritures d'écran, comme le fait par exemple le problème de la mise en forme du visible alphabétique, que tous deux partagent<sup>5</sup>. C'est justement parce que cette approche se concentre sur la *pratique* que les discours qui la relaient sont principalement ceux qui s'intéressent en quelque sorte à « l'expérience » de la calligraphie latine contemporaine, c'est-à-dire son enseignement, les habitudes et les aspirations de ceux qui s'y initient et des artistes qui s'y consacrent, ainsi qu'à ce que cette expérience peut signifier dans le monde occidental contemporain.

À la lumière des trois mutations décrites jusqu'ici et de la variété d'objets déjà rencontrés, on imagine déjà les raisons pour lesquelles une définition de la calligraphie latine contemporaine concentrée sur des aspects techniques, si elle a pu suffire à l'époque du renouveau puis même persister quelques temps, pose maintenant plus que jamais problème. La conséquence problématique pour la discipline calligraphique est la suivante : cela met l'accent sur les paramètres techniques, qui deviennent ce qui caractérise la calligraphie latine et ce qui la distingue des autres pratiques du texte, du visible et de l'écriture. Non seulement elle se définit par un certain nombre de paramètres techniques qui ne sont

---

échanges d'information, des interprétations, des productions de connaissances et de savoirs dans la société » (Jeanneret 2007, 82).

5 C'est le cas de la mise en page et de la circulation dans le texte : la page glosée du manuscrit, avec ses différents niveaux de lecture et ses systèmes de renvois, a parfois été comparée à la navigation proposée par l'édition numérique, tandis que les parentés entre l'opération de lecture qui consiste à parcourir la page ou le document sur Internet (le geste de « scroller ») et la manipulation du *volumen* ont souvent été soulignées.

ni exclusifs ni exhaustifs, mais ces paramètres deviennent signifiants moins par le sens qu'ils donnent aux images calligraphiques contemporaines que par des « valeurs » qu'on leur assigne. Presque à elles seules, ces valeurs justifieraient le rôle et la place de la calligraphie latine contemporaine ; mais ce faisant, l'existence ou les particularités de la discipline ne seraient jamais comprises en dehors d'un contexte historiquement daté et socio-culturellement justifié – on omet alors, bien qu'elle soit courte, l'histoire de la calligraphie latine contemporaine, son caractère multiple, ses mutations. Ces valeurs, conséquences de l'interprétation de la calligraphie latine comme une pratique « analogique » qui s'opposerait aux médias informatisés se divisent en deux axiomes que nous pouvons définir comme la « valeur humaine » et la « valeur manuelle ». Les deux idées se ressemblent, mais comme nous allons le voir, l'une porte plutôt sur le contexte du tracé calligraphique comme forme produite par la main, quand l'autre se préoccupe de sa réalisation à proprement parler.

ii. L'analogique comme « marque humaine » - 1<sup>e</sup> axiome

La problématique qui concerne la définition de la calligraphie latine par ses critères techniques, relayée par différentes voies, est surtout présente dans les discours sur les usages et les fonctions actuels de la discipline. Une de ses manifestations est bien résumée par l'expression « the computerized calligraphic controversy » (Sefton 2001, n.p.). Elle est tirée d'un article qui porte sur ce débat, régulièrement réactivé par les consignes de concours qui refusent les œuvres de calligraphie incluant reproduction ou manipulation numérique sous une forme ou une autre. Celui de la *Washington Calligraphers Guild* stipule par exemple : « Absolutely not permitted is “the use of scanned or computer-enhanced or photocopied images/calligraphy/lettering” » (Sefton 2001, n.p.). Les consignes de l'édition 2014 du concours, bien qu'assez vagues, ne semblent pas présenter de changement radical par rapport au texte de 2001 (« Computer-generated or -enhanced lettering is not permitted »), mais elles nous aident à saisir la logique qui sous-tend cette définition de la calligraphie latine contemporaine : « Not permitted: stickers or *manufactured* rubber stamps (*hand-cut* stamps permitted) » (The Washington Calligraphers Guild 2013, nous soulignons). On comprend alors que ce qui permettrait, selon cette définition, de départager les créations calligraphiques des non-calligraphiques n'est pas l'usage de procédés de reproduction, mais le fait que tous les éléments présents dans l'image aient été (d'abord) fabriqués par l'auteur. Ainsi, selon cette même logique, parce que la calligraphie latine contemporaine emploie des gestes, des outils et des méthodes en partie empruntés à la pratique de l'écriture latine



manuscrite, elle s'opposerait aux technologies modernes et devrait donc se garder de les convoquer afin de conserver son essence. Cette exclusivité manuelle serait également censée maintenir la calligraphie dans le sillon d'une certaine « tradition », face à laquelle les techniques informatisées représenteraient, une fois de plus, une rupture.

Cette doctrine peut rester logique tant qu'on la considère du point de vue de la « première séquence historique » de la calligraphie latine moderne, où la discipline doit (ré)inventer et (re)produire des formes manuscrites de la lettre. Mais elle ne peut manquer d'étonner dès qu'on la met en relation avec des œuvres calligraphiques qui débordent cette définition, comme plusieurs de celles que nous avons déjà décrites ou comme celles que nous abordons dans cette dernière partie, dont certaines présentent des éléments pré-fabriqués, manufacturés, reproductibles sans altération ou non exclusifs à une seule image, etc. Il peut sembler étonnant que des faits et des discours apparemment aussi contradictoires puissent coexister. Il ne faudrait toutefois pas se contenter de l'expliquer en déclarant qu'il y aurait deux sortes de calligraphie, la « traditionnelle » et l'« autre », et que la définition par l'essence d'une calligraphie latine spécialiste de l'inscription manuelle s'appliquerait seulement aux pratiques traditionnelles. Car cette répartition ne peut fonctionner précisément que dans les limites d'une définition de la calligraphie latine contemporaine selon sa technique. Selon nous, c'est bien la coexistence d'une calligraphie (récente) propre au monde occidental et d'une culture des médias informatisés qui est la condition même de telles interprétations et définitions de la calligraphie latine contemporaine. Dans la mesure où l'avènement de certains de ces procédés numériques de transformation et de circulation de l'information est aussi une condition de possibilité de certaines œuvres calligraphiques récentes, les œuvres de calligraphie en partie « non-analogiques » et, à l'opposé, la définition de la calligraphie latine comme une technique manuelle strictement « analogique » émanent en fait des mêmes conditions.

#### 4. Les trois postulats contre le numérique (corps, réel, immédiateté)

Un décalage semble donc se manifester entre les nécessités de la calligraphie latine contemporaine (celles qui la poussent à développer de nouveaux modes d'interaction entre la main et la création de la forme graphique) et certaines valeurs qu'on lui prête. Armando Menicacci (Menicacci 2004, 62-64) résume les trois postulats principaux sur lesquels se fondent le plus souvent les discours critiques contre les technologies numériques. Pourquoi

emprunter les propos d'un penseur de la danse contemporaine pour aborder ce sujet ? Parce qu'il existe une parenté entre les discours qui s'inquiètent de savoir ce que l'usage des techniques numériques pourraient causer à la danse, un mode d'expression qui a pour médium le corps et la présentation de ses mouvements, et les discours sur la calligraphie latine au moment où elle se met justement à présenter sur scène les gestes du calligraphe. C'est l'image digitale qui vient problématiser singulièrement le corps dansé (soulevant le genre de questions qui mènent le théoricien à réfléchir à « la danse face au numérique » (*ibid.*)) ou, tout autant, le corps calli(choré)graphique puisqu'il s'affirme maintenant lui aussi comme une matière en mouvement. Si, plus tôt, la calligraphie et le cinéma pouvaient partager le mouvement comme problème, certaines performances calligraphiques vont nous confirmer que la calligraphie et la danse partagent aussi le corps comme matière mobile. On note que ces trois postulats partent du principe que le « virtuel » se définit en opposition avec le « réel ». Ce virtuel nous ferait perdre le contact avec les manifestations du réel, ou même que « le virtuel risque de se substituer au réel » (Menicacci 2004, 62). L'auteur réfute ce premier postulat en soutenant que si le virtuel est impliqué dans de nouveaux procédés ou systèmes, il n'y a aucune raison pour que ces derniers se substituent aux précédents, pas plus cette fois que les précédentes dans l'histoire des procédés techniques dans l'art. « Les systèmes ne se substituent pas les uns aux autres, mais se complexifient et se diversifient en nous offrant l'accès à des nouveaux plans d'existence » (Menicacci 2004, 63). Par ailleurs, en se référant à Pierre Lévy<sup>6</sup>, Menicacci rappelle que ce problème est remis en question par les approches qui ont proposé que le « virtuel » était plutôt à opposer à la notion d'« actuel » qu'à celle de « réel ». Deuxièmement, le contact avec le virtuel aurait tendance à déshumaniser l'utilisateur. Il risquerait, cette fois, « de nous priver de corps » (*ibid.*, 62). Ce qui revient donc à dire que le virtuel, en autorisant un nouveau mode pour certaines actions, nous couperait de ce que ces actions nécessitaient de corporalité. Mais si l'on craint une telle finalité, c'est que l'on confond l'usage qui peut être fait d'un outil (les conséquences que cet usage peut éventuellement avoir) avec les caractères propres de l'outil (*ibid.*, 63). Enfin, dernier postulat : si les « nouvelles technologies » sont définies par une médiatisation, alors elles opposeraient leur caractère médiatisé (ou simplement leur nécessaire médiation) à l'immédiateté des sensations, seulement atteignables dans un contact direct avec le réel. Il semble important de souligner que la notion d'immédiateté est convoquée à la fois pour qualifier les médiums analogiques et les médias informatisés. Mais ce sont des aspects différents auxquels il est fait référence chaque fois. L'immédiateté de l'analogique serait celle des « sensations ». Celle des technologies est une immédiateté

6 Dans *Qu'est-ce que le virtuel* (1998) et *Cyberculture* (1997).

de la transmission (de la « communication », de l'accès à l'information), un raccourcissement du temps nécessaire à l'accomplissement d'une tâche, à la transmission d'une information<sup>7</sup>, etc. D'où le fait que, dans les médias analogiques, la lenteur d'exécution prenne une importance particulière (nous y reviendrons dans le chapitre suivant). La nature « artisanale » de certaines pratiques, particulièrement si elles touchent à un mode d'expression et à l'écriture, comme la calligraphie, ou au corps, comme la danse, représente un salut face à l'abstraction et la « démanualisation » que les « nouvelles technologies » nous imposeraient. La calligraphie latine contemporaine serait alors un remède face à ces risques que constitueraient les pratiques numériques pour l'écriture.

### i. Les 3 postulats face à la calligraphie comme spectacle vivant

#### a. Le corps

Parce que les procédés analogiques ou mécaniques sont souvent considérés comme étant « incarnés », au même titre que l'individualité humaine, les procédés numériques sont par extension considérés comme absorbant l'individu qui les emploie (Kashtan 2011, §4). Mais l'histoire de la calligraphie latine contemporaine montre plutôt une évolution vers un ancrage de plus en plus important dans le corps, et ce dernier se réalise beaucoup plus dans les croisements avec d'autres techniques que dans les seules productions de facture directe en contact et fractionnée. Le système de calligraphie virtuelle en temps réel fonctionne en fait selon le même principe que la table lumineuse de *Writing on Water* : une caméra permet simultanément de capter et de projeter les formes réalisées sur scène par le calligraphe. La différence se situe dans le type de tracé : de facture directe en contact pour la table lumineuse, il est sans contact dans la calligraphie virtuelle et ne produit pas d'image du tracé immédiatement visible pour l'œil, tout comme le *lightgraff*. Et comme le *lightgraff* l'amorçait aussi, la calligraphie virtuelle engage tout le corps de l'artiste dans la

---

<sup>7</sup> Yves Jeanneret montre bien que la notion même d'« information » est problématique car elle se confond souvent avec la nature de ce que les dispositifs traitent, qui ne sont pas des informations mais des objets (Jeanneret 2007, Chapitre 2). « Le média ne transmet pas de l'information mais crée des espaces de signification au sein d'une culture de signes » (*ibid.*, 63). Dans *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?*, Yves Jeanneret démontre justement que les technologies que l'on nomme ainsi sont « davantage des technologies sémiotiques ou des technologies du texte » (Jeanneret 2007, 53). C'est-à-dire que ce sont les opérations d'appréhension du texte et de l'image qui sont au centre de ces processus et de leurs usages (plutôt qu'un simple changement de technologie).

réalisation de ses mouvements. Si le calligraphe latin se découvrait déjà un devenir-danseur dans la pratique du *lightgraff*, le *real time virtual calligraphy* cristallise ce devenir. Déjà, dès la captation filmée de la main de Neuenschwander dans *Prospero's Books*, la calligraphie sait que son centre de gravité, sa posture normative classique (équilibrée, les deux pieds au sol, le dos droit, le support bien en face, etc.) vacille. La captation pourra présenter simultanément les forces cinétiques, graphiques et sonores de l'écriture manuscrite, mais à condition que le calligraphe concède son centre de gravité à l'appareil cinématographique, adapte sa posture à cet outil. Le buste largement décentré ou reculé (selon la position de la caméra), le regard éloigné du support et de la main : la mise en mouvement de la lettre a déjà commencé à inventer un nouveau corps calligraphique dont l'équilibre n'est plus celui de l'écriture manuelle. Pour le danseur, changer de modes de gestion de la gravité, c'est changer ses postures, et c'est aussi un changement de manière de penser à travers l'irruption d'un « autre rapport au monde » (Després 1999, n.p.). Les théoriciens de la danse parlent même d'un changement de « texture corporelle » chez le danseur (Després 1999, n.p.).

Bien entendu, les changements technologiques qui touchent les formes écrites ont des conséquences, et celles-ci concernent en partie la relation corporelle à la production de la forme. Mais il ne faut pas oublier pour autant que l'écriture latine, si elle implique effectivement un rapport que l'on peut considérer comme direct de la main au trait, est tout sauf l'histoire d'une libération ou d'une liberté du corps traçant. Nombreuses sont les étapes dans l'histoire de l'écriture latine qui visent à une « normalisation du tracé des lettres » (Métayer 2001, 893) – l'apparition des caractères mobiles typographiques a joué un rôle particulier et capital dans cette normalisation. Une de ces étapes, au XVIII<sup>e</sup> siècle, est l'établissement de modèles puis leur diffusion sous forme imprimée permettant de lutter contre l'irrégularité des tracés courants qui se multiplient au quotidien ou servant à distinguer les faux (Métayer 2001, 884-885). De la même manière, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'apprentissage de l'écriture à la main ne visait pas la libération ou l'expression d'un potentiel kinesthésique mais une homogénéisation, dirigée par un modèle psychologique et moral (du type de ceux que l'on a rencontrés dans la graphologie, l'idée qu'une écriture soignée est le signe d'une personnalité positive) et ce, au risque d'une mécanisation qui n'a pas tardé à se profiler (comme nous l'avons également évoqué dans la deuxième partie). Les méthodes des pédagogues de l'écriture, comme celle de Palmer aux Etats-Unis, sont une réaction à la mécanisation de l'écriture (par l'emploi de la machine à écrire), mais dans cette mécanisation, c'est encore le signe de la perte d'un certain niveau « moral » dans la société moderne qu'ils perçoivent (Thornton 1998, 178). Loin de s'y exprimer, la main y est considérée comme un

intermédiaire passif, donc d'autant plus potentiellement modelable en « machine à écrire » (Thornton 1998, 181). Chaque normalisation successive contribue à restreindre les mouvements possibles, modelant les postures et les gestes dans le but d'atteindre une uniformité graphique – et cela est vrai dès les premiers usages de l'alphabet latin :

Le système alphabétique éloigne un peu plus le corps encore en imposant une abstraction d'autant plus importante que les modes d'acquisition de l'écriture vont devenir de plus en plus normés au point d'empêcher toute singularité dans le tracé : à Rome toute originalité dans le dessin de la lettre passait généralement pour un obstacle à la lecture immédiate, ne pouvait qu'opacifier ce qui, par l'uniformité devenait pur vecteur de signification (Dürrenmatt 2007, 204).

La physicalité de la trace n'a jamais appartenu en propre à l'écriture latine, pas plus que son expressivité. Pour la calligraphie latine contemporaine, elle équivaut à une conquête, elle doit être inventée. L'histoire de la calligraphie latine contemporaine et de ses usages montre bien que l'artiste occidental doit s'approprier cette dimension. Et cette invention passe par la rencontre entre les propriétés gestuelles de la calligraphie et les propriétés particulières de présentation du visible des nouveaux médias. Le *RTVC* présente, cette fois à travers le corps mobile du calligraphe, cette série de prises de forme dont est composée la gestuelle calligraphique, qui n'est jamais le calque, le double ou le moule gestuel des prises de forme de l'image mobile d'écriture. Les singularités du *real time virtual calligraphy* tiennent à sa capacité à affirmer l'expressivité de la forme calligraphique en mouvement tout en faisant place simultanément à une autre cinétique expressive, celle de la gestuelle du calligraphe. En effet, les modalités de production et d'apparition permettent aux formes graphiques et aux mouvements chorégraphiques de se déployer simultanément et en association, mais chacun dans leur espace. Autrement dit, si les images en mouvement précédentes (la vidéo et le cinéma) nous montraient les formes calligraphiques en mouvement, le procédé de calligraphie virtuelle en temps réel montre toutes les formes du mouvement calligraphique. Pas seulement la mobilité du trait et de la composition mais également celle du calligraphe (qui ne se limite désormais plus aux postures traditionnelles de l'écriture). La révélation est différente quand les formes en mouvement (le geste, l'apparition graphique et la composition finale) sont données à voir dans un même espace mais dissociées. Cette hétérogénéité simultanée, la calligraphie la doit à l'écran. Si l'on peut dire qu'une « nouvelle » image calligraphique est créée, c'est au sens où cette image composite du *RTVC* fait voir des différences qui étaient avant recouvertes par des rapports de réciprocité (comme quand le mouvement manuel et la mobilité de la forme semblaient s'égaliser ou se recouvrir parfaitement).

## b. Geste et forme : dissociation (nouveau seuil de mutation)

L'exemple du *real time virtual calligraphy* nous montre que la calligraphie latine contemporaine ne peut pas simplement être opposée aux pratiques d'écriture ou de création visuelle qui emploient la technologie numérique. Dans le *RTVC*, la forme calligraphique se crée simultanément à sa réalisation. Pendant que l'artiste trace, la caméra et le programme informatique transmutent ses gestes en formes calligraphiques, qui sont révélées en même temps sur l'écran. Le calligraphe, lui, n'a plus besoin de surface pour réaliser des gestes. La projection permettait déjà l'apparition de la forme en mouvement dans un autre espace que celui du tracé ; maintenant, c'est l'espace du tracé lui aussi qui se redéfinit en autonomie par rapport à la forme mobile sur l'écran. Les procédés et les œuvres avec lesquels elle partage certains aspects techniques (comme le *lightgraff* ou *Writing on Water*) ne donnaient pas à voir la distinction entre les deux types de mouvements comme le fait la présentation sur scène où les mouvements du calligraphe et ceux du danseur se côtoient et se répondent. Le procédé de captation/projection en temps réel permet d'ajouter l'*immédiateté* et la *simultanéité* à la présentation de la calligraphie. Ces éléments, une performance comme *Writing on Water* de Greenaway et Neuenschwander les comportait déjà mais cette fois, avec le *RTVC*, la forme calligraphique est séparée visuellement de l'outil qui la crée. C'est le cas non seulement pour le spectateur mais également pour le calligraphe. En effet, les deux images présentées, l'image chorégraphique du tracé gestuel et l'image graphique de la composition en évolution ne sont plus face-à-face (calligraphe face au papier, ou penché sur la toile dans le cas du *dripping*), mais l'artiste est cerné par les images et leur apparition simultanée, puisque les deux figures (le corps dansant et la calligraphie apparaissant) font face au public. Non seulement le calligraphe lui-même ne voit pas le résultat de ce qu'il trace, mais les deux espaces jusqu'ici conjoints (ou alors décalés, comme dans la photographie de *lightgraff*) sont complètement dissociés : le lieu d'apparition de la forme et celui des expériences du tracé. La performance de *real time virtual calligraphy* montre alors la totalité du mouvement calligraphique et, simultanément, les figures calligraphiques produites. Simultanément, mais sans autre lien pour les associer que le regard du spectateur. Non seulement l'outil et la surface d'apparition continuent à être dissociés, mais le support qui accueille la figure a également la possibilité de se trouver partout autour du calligraphe, de s'inventer n'importe où, de se modifier de manière autonome par rapport au tracé (l'artiste peut continuer à se mouvoir de la même manière, peu importe où l'image apparaît, ni même si elle apparaît). Dans le *RTVC*, le calligraphe peut donc – en droit – être éloigné, voire visuellement complètement coupé de son tracé. On pourrait imaginer (sans considérer la

question technique du branchement des machines), un tracé qui se réalise à un endroit et qui apparaît à un autre. Comme l'explique Yves Jeanneret, cette séparation du geste qui produit la forme écrite et de l'apparition de cette forme est conditionnelle à l'époque de l'écriture informatisée, et cela concerne directement un nouveau rapport au support :

L'adhérence du signe au support est un fait technique consubstantiel à l'existence de l'écriture, de la tablette sumérienne à l'imprimé moderne. Avec le régime informatisé du texte, l'inscription et la manifestation se dissocient. Ce n'est pas l'écran qui circule, mais une chaîne codée qui permet l'apparition du texte ailleurs et autrement : feuille A4 de l'imprimante, écran d'ordinateur, image projetée, fragment affiché sur un téléphone (Jeanneret 2012, 397).

Le *RTVC* est cette dissociation présentée en direct. C'est même sur cette dissociation que se fonde la performance de calligraphie virtuelle en temps réel : « the dislocation of where the hands work, where the letters strike and appear, where the eyes look [if they look at all] »<sup>8</sup> (Seltzer 1992, 10 cité dans Noland 2009, 222), qui est le propre des écritures « de clavier et d'écran ».

### c. L'immédiateté et le réel

La calligraphie latine possède tous les critères de ce que l'on peut attendre d'une alternative dans le contexte de réception général des nouvelles technologies de l'écriture et dans l'interprétation des changements qu'elles provoquent pour l'acte d'inscription et de réception du texte. Premièrement parce que l'on fait de la main un organe capable de retranscrire ou de retransmettre, dans toute forme qu'elle initie, un degré d'humanité. Deuxièmement, parce que l'on prend pour acquis que le propre de l'inscription manuelle concerne une immédiateté, face à laquelle la technologie numérique serait plutôt caractérisée par une médiation, c'est-à-dire une atténuation de cette immédiateté (Noland 2009, 222-223). Cette idée est issue de l'impression que « le *contact* entre la main et son produit, l'inscription, est affaibli » (*ibid.*, notre traduction). Cette obsession du contact avec le support peut

---

<sup>8</sup> Les approches cognitivistes de la relation homme/machine avaient déjà soulevé cette idée. Mais contrairement à la position de Carrie Noland ou d'Yves Jeanneret, les conséquences pour l'écriture manuscrite sont alors surtout envisagées comme négatives. On retrouve l'idée de circuit du cerveau à la page, ce qui garantirait à l'écriture d'être l'expression intime d'un sujet, et dont les technologies numériques nous priveraient : « The linking of hand, eye, and letter in the act of writing by hand intimates the translation from mind to hand to eye and hence from the inward and invisible and spiritual to the outward and visible and physical, projecting in effect « the continuous transition from nature to culture » » (Seltzer 1992, 10).

sembler paradoxale tant les commentaires sur l'inscription manuelle ou l'affichage visuel font généralement abstraction du support. Mais elle est en fait tout à fait symptomatique dans la mesure où ce n'est pas réellement le manque de contact avec le support qui est déploré mais la perte de contact avec le produit du geste – la trace. Carrie Noland postule au contraire que non seulement cela ne rompt pas tout lien avec la dimension corporelle, mais que le lien créé entre « l'expérience viscérale de l'écrivain qui trace des lettres » et l'apparition graphique de ces formes est, sous certains aspects, plus présent dans certaines propositions des poésies numériques qu'elle analyse que dans d'autres formes traditionnelles comme l'impression ou la machine à écrire<sup>9</sup>.

L'idée d'une dématérialisation de la trace écrite causée par la séparation de l'acte d'inscription et de sa manifestation apparaît dès les années 80, comme Carrie Noland le résume dans son essai *Digital Gestures*. Cela pourrait être dit de la calligraphie latine contemporaine dans la mesure où des présentations comme le *RTVC* produisent une image calligraphique qui n'est pas enregistrée ni vraiment fixée. Le calligraphe emploie des mediums et des supports qui peuvent apparaître comme « non-persistants ». Les outils numériques contredisent cet imaginaire de l'écriture qui voudrait voir une transition fluide et un échange constant de la main à la marque inscrite et du corps à la page (Seltzer 1992, 10 cité dans Noland 2009, 222). Mais cette continuité illusoire que l'on prête à l'écriture manuscrite est une projection de la pensée occidentale : « handwriting [...] appears to fulfill the fantasy of an immediate relation between the body and its form of self-expression, a fantasy that a word processor employing an electronic keyboard cannot even pretend to entertain » (Noland 2009, 223). C'est aussi que cet imaginaire se fonde sur une définition précise du corps, basée sur une condition de type alternatif – présence/absence, contact/absence de contact, ou corps perçu dans son espace actuel/corps perçu à travers un dispositif – plutôt, par exemple, que sur les qualités des mouvements de ce corps, que le dispositif peut révéler de manière sensible. Pourtant, dans les présentations sur scène de calligraphie virtuelle en temps réel, la corporalité de la gestuelle calligraphique ne se perd pas, au contraire : le corps entier est sollicité. Ce qui a d'abord permis de mettre le corps du calligraphe en mouvement c'est bien un procédé de « médiation », de décalage de l'inscription et de l'apparition de son résultat – le *lightgraff* portait les germes du devenir-danseur du calligraphe. Le « plan » de tracé, sans contact, n'équivaut pas à une perte de sensations immédiates, car l'attention du calligraphe quitte le point d'apparition de la forme pour se concentrer entièrement sur les mouvements du tracé. C'est le différé qui caractérise les

---

9 Les poèmes en question sont : *Aria* de Bill Marsh, *Nio* de Jim Andrew, *riverIsland* de John Cayley's, *Vniverse* de Stephanie Strickland et *Rain* de Camille Utterbach (Noland 2006).



formes d'apparition de la lettre dans les technologies numériques qui permet à la calligraphie latine de présenter le geste comme une forme autonome, ce qui revient pour elle à découvrir un mode de visibilité de la forme graphique qui est directement lié au corps, où l'expression visible est « immédiate » car elle commence avec le mouvement du corps et n'a même pas besoin, pour cela, de la manifestation visible. « Calligraphy is [...] an embodied practice. We don't have to make marks on a surface. We can gesture in the air and it's still calligraphy », affirme le calligraphe Owen Williams (Ho, 2009). Mais cette immédiateté ne tient pas à une relation (imaginaire) entre le cerveau et la page, à un circuit fluide de l'idée à la forme, que viendrait perturber en l'interrompant les processus électroniques ou numériques de transport d'informations.

Dans la représentation de *RTVC*, le déplacement de l'émetteur et la progression de la forme sur l'écran sont synchronisés (grâce à la capacité du dispositif à fonctionner « en temps réel »). Par conséquent, on peut dire que l'on retrouve un certain rapport d'égalité entre la main et la forme graphique qui rappelle ce qui caractérise la facture directe de contact. Pourtant, il n'y a pas de concordance entre les deux formes, calligraphique et chorégraphique – on voit bien que les figures exécutées par le corps du calligraphe ne sont pas identiques à celles, purement graphiques, qui se déploient sur l'écran. Les mouvements partagés par la main et le trait mobile ne peuvent plus donner lieu au même rapport de causalité et d'égalité que dans le tracé fractionné de la facture directe de contact. D'abord parce que le calligraphe est sur scène : en voyant ce qu'implique un geste calligraphique, on a accès à des éléments qui n'étaient pas visibles dans les formes fixes du tracé fractionné et qui facilitaient le fait de faire s'égaliser ou de déduire l'un par l'autre le geste et la forme. Mais aussi parce que cette fois, geste et forme ne répondent plus à une logique de construction de type organique. Le rapport du geste à la forme change à nouveau, parce que la dissociation de l'événement-inscription et de l'événement-visualisation implique aussi une transformation des causes et des effets, qui deviennent « indirects ». Il en va ainsi par exemple des changements d'échelle : quand ces nouveaux couplages redéployent autrement le geste, les causes ou les effets peuvent être amplifiés ou atténués (la taille de la forme projetée du *RTVC* ne correspond pas forcément à l'ampleur du geste du calligraphe ou du danseur).

## 5. Première réinvention de la main

Ce que l'alliance de la calligraphie avec le dispositif mixte (à la fois analogique et informatisé) du *RTVC* affirme, c'est l'aspect kinesthésique du tracé manuel : la gestuelle du tracé, pour elle-même et ce qu'elle implique pour celui qui la pratique, en particulier à travers la répétition (celle de l'apprentissage calligraphique, pour atteindre la forme recherchée, ou celle intégrée au spectacle vivant, comme nous en verrons un exemple dans le second chapitre). Cela permet à la calligraphie latine contemporaine de s'affranchir des interprétations de l'inscription scripturale qui en font avant tout ou par dessus tout le signe d'une volonté de conservation (le problème occidental de l'« efficacité » du visible de l'écriture, qui ne pourrait exister que comme un surplus et non comme une présence) ou d'une pulsion d'inscription. Désir d'inscrire (pour retrouver quelque chose de perdu) et désir de conserver (où ce qui compte est le fait de laisser une trace visible et non le fait même de réaliser cette marque) se lient dans les interprétations qui font de l'écriture manuscrite en général et de la calligraphie latine en particulier une réponse « humaine » à une déshumanisation annoncée : « That tactility may remind us of *human* reality as opposed to virtual reality » (Prandi 2011). Cette manière d'envisager la réalisation de l'inscription manuelle non pas seulement ou avant tout comme une opération en soi mais immédiatement et simultanément comme un besoin de renouer avec une pratique et comme une volonté de conservation (l'idée de laisser une trace de son passage) est omniprésente dans la manière dont on nous présente la calligraphie latine contemporaine<sup>10</sup>. C'est-à-dire qu'on prête d'avance à la trace le besoin de signifier quelque chose de plus, qui minimise à la fois le moment de son inscription et sa présence visible. Pourtant, l'inscription est déjà en elle-même une réalisation, une production de visible qui en le marquant, en y intervenant, bouleverse l'espace à l'intérieur duquel elle apparaît. En tant que condition de possibilité de la mutation de la main calligraphique, les médias informatisés permettent l'existence d'une inscription qu'il devient de plus en plus difficile de ramener à une justification extérieure, comme la conservation ou le désir humain de « laisser une trace ». La représentation scénique de calligraphie virtuelle en temps réel annule d'emblée de telles interprétations, puisque les images créées n'existent que dans la durée de l'événement (et que chaque forme elle-même disparaît pour faire place aux suivantes). C'est aussi pourquoi la dissociation, dans l'espace scénique du spectacle, de la surface de tracé et de la surface d'apparition est cruciale pour la calligraphie latine contemporaine : le plan d'inscription,

10 « En dehors de tout jugement, force est de constater que les téléphones portables, les consoles de jeux, ou encore les ordinateurs, présents sur les lieux de travail comme dans l'habitat privé, ne permettent pas de combler ce *désir humain ancestral* qu'est celui de *laisser une trace écrite, une trace faite de sa main, une trace de soi, de son passage* » (Pflughaupt 2011, 5, nous soulignons).

qui s'est redressé pour devenir la totalité de l'espace autour du calligraphe-danseur, permet de créer des formes sans pour autant les voir apparaître à la « pointe » de l'outil, tandis que l'écran de projection, pour sa part, s'affirme purement comme surface d'apparition qui n'a plus besoin de conserver ou d'enregistrer. C'est seulement en séparant ainsi mouvement gestuel et forme graphique mobile que la calligraphie latine contemporaine peut parvenir à affirmer l'inscription de la figure (sa gestuelle, sa dimension kinesthésique qui finalement emporte le corps du calligraphe vers un devenir-danseur et produit d'autres formes) comme une puissance qui n'a pas besoin des notions de conservation ou de mémoire de la présence humaine pour signifier. C'est pourquoi ce que l'on pourrait considérer comme une dématérialisation du tracé ou même du trait, au risque d'en conclure que la discipline s'éloigne de son « essence », nous semble au contraire marquer une réappropriation, pour la calligraphie latine contemporaine, à la fois du geste et du support.

Si la calligraphie latine contemporaine peut en arriver à réinventer sa « main » (ou ses mains déjà démultipliées) cette fois en l'amplifiant et en enrichissant ses modes d'action (selon une dynamique de la mutation semblable à celle qui avait pu traverser le rapport aux outils, ou les modes de tracé), c'est parce que cette main n'est plus tenue de servir de garante ni d'un surplus d'humanité, ni du maintien d'une tradition. Car dans les usages que fait la calligraphie des dispositifs informatiques, des formes « préfabriquées » peuvent posséder la nature inédite et « unique » que l'on prête aux formes fabriquées à la demande par la main, tout comme les formes manuscrites peuvent se trouver multipliées sans perdre les caractères qui les rendent reconnaissables en tant que produit de la main. En témoigne par exemple, dans un autre registre, la prolifération singulière, depuis une dizaine d'années, des polices de caractère issues de tracés manuels plutôt que seulement dessinés pour en avoir les attributs (augmentation que les spécialistes de la typographie n'ont pas manqué de remarquer, comme l'illustre le nombre de textes récents sur le sujet<sup>11</sup>). Les raisons que l'on donne à ce regain d'intérêt pour ce que l'on nomme, dans le langage typographique, les polices « scriptes<sup>12</sup> » confirment encore que la place des médias informatisés et des

11 Le designer (et spécialiste de typographie) Jan Middendorp a tout récemment consacré un livre aux polices et aux lettrages issus de dessins et de tracés manuels : *Hand to Type* (Middendorp *et al.* 2012).

12 À ce sujet, un exemple récent nous semble tout à fait symptomatique : en France, l'éducation Nationale ne s'était guère préoccupée des alphabets « scriptes » spécialement créés pour l'école (à l'occasion d'un concours organisé en 1999 dont les résultats ont été présentés en 2002), qui n'avaient jamais fait l'objet de mise en application ni donné lieu à aucun suivi. Les voilà qui réapparaissent, sous une forme typographique (numérisée, redessinée, disponible au format *Open Type* sous licence *Creative Commons*) à l'occasion d'une réforme dont le titre est « Enseigner avec le numérique ». (Cela devrait faciliter cette fois leur usage et leur

écritures de clavier et d'écran est une condition avérée de l'interprétation actuelle de l'écriture manuscrite, que l'on applique par extension à la calligraphie latine. On dit ainsi que les polices de caractère scriptes « *bring a vital element of humanity to the digital age* » (Shaw et Goldstein 2012, 54, nous soulignons), qu'elles sont « malléables », « personnelles », et qu'elles évoquent une grande variété d'émotions (*ibid.*). Ce sont ces propriétés qui justifient le qualificatif d'« humain » appliqué aux lettres tracées à la main. « *As the digital world takes over more and more of our lives, they provide a link to the physical and tangible world we are leaving behind* » (Shaw et Goldstein 2012, 67, nous soulignons). Étonnante et tout à fait symptomatique est la manière dont la relation habituellement établie entre lettre imprimée et lettre manuscrite se trouve inversée quand on suit cette logique : « *When print is dead, scripts will remain* » (Shaw et Goldstein 2012, 67). Tout à coup, ce sont les formes tracées par la main qui se trouvent investies d'un espoir de pérennité au détriment des formes imprimées. Comme nous tenterons de le montrer plus loin (à l'aide de la notion de « nostalgie »), il nous semble qu'une telle réinterprétation de la relation manuscrit/imprimé ne peut être due qu'à un changement de sens de ces deux modes de création d'image de texte à la lumière du troisième et nouveau mode constitué par les écritures d'écran. C'est comme si le fonctionnement de l'informatique et des télécommunications (qui opère des traitements automatisés sur un « signal », afin de conserver une forme « à travers les différents stades d'un traitement technique (enregistrement, codage, transmission, décodage, restitution, etc.) » (Jeanneret 2007, 59-60)) symbolisait une dématérialisation et une fugacité au point de reléguer l'imprimé même à un statut de semi-pérennité, au profit de la trace manuelle. Parce que la forme manuscrite n'aurait besoin d'aucun procédé intermédiaire et extérieur à la main, parce qu'elle se suffirait à elle-même, elle pourrait perdurer. Shaw et Goldstein sous-entendent que des formes scriptes pourront toujours être produites par la main, même si elles ne sont plus transformées en polices de caractères imprimables.

Les œuvres de calligraphie latine qui sollicitent des procédés techniques comme la projection en temps réel, l'écran tactile, ou la conversion de la forme créée par le geste du calligraphe, invisible pour l'œil, en une forme matérialisée visuellement par les attributs (couleur, largeur, opacité, etc.) que lui donne le programme informatique nous montrent

---

diffusion, comme l'espèrent les spécialistes de l'apprentissage de l'écriture alphabétique latine.)

bien que les médias informatisés ne mettent pas la calligraphie latine contemporaine dans une situation de « survie ». Certes les bouleversements que les nouvelles technologies provoquent dans les usages de l'écriture ont pour conséquence le développement d'un discours et de pratiques où la calligraphie se voit affectée d'un rôle compensatoire, mais simultanément la calligraphie latine y trouve des possibilités nouvelles pour la main et son rapport aux différents modes de « tracé ». La main calligraphique ne peut être menacée par les intermédiaires mécaniques ou informatiques, ne serait-ce que parce qu'elle n'est déjà plus (seulement) une main-organe traceur. Alors que des discours s'attardent à louer ses capacités techniques et sa nature authentique – qu'elle conserve sans conteste – elle a déjà plusieurs coups d'avance. C'est pourquoi sa mutation est celle du geste tout entier, à même des factures directes avec ou sans contact, des factures fractionnées ou continues ; c'est une main à laquelle on peut ajouter des qualificatifs puisqu'elle se poursuit, s'étend à partir d'elle-même, se greffe à un procédé ou s'adjoint un nouvel outil.

## 6. La main et la ligne

Si la calligraphie latine contemporaine a pu être pensée (et se penser elle-même) comme une pratique caractérisée par la main, c'est en fonction des conditions qui ont présidé à son renouveau. Face à l'imprimé et à la lettre typographique, ce sont effectivement des caractères manuels que la calligraphie latine a proposés. Pour les mêmes raisons, et à la même période, la graphologie a elle aussi été définie par l'intervention de la main, comprise comme une valeur et comme partie prenante d'un circuit qui semble se concentrer sur les aspects matériels de l'écriture mais qui découle en fait de la représentation idéalisée d'une projection du cerveau à la page. Nous avons vu comment, depuis cette période, la relation entre le geste manuel et le degré de continuité de la forme s'est peu à peu transformée. Le réapprentissage du tracé historique de facture directe et fractionnée a d'abord appris que cette « ligne » d'écriture n'avait en fait rien de continu et consistait à composer graduellement une continuité en reliant des fragments dans un certain ordre. L'exploration des cursives et l'invention de nouvelles formes de liaisons ont ensuite inventé de nouvelles séquences beaucoup plus longues, parfois même indépendantes de tout découpage linguistique. Simultanément, cela a participé à rappeler que toute continuité de l'écriture qui serait produite par la main est toujours une construction (aussi grande soit la séquence sans interruption) et jamais un donné. La « ligne d'écriture » n'est pas une entité que l'on peut reproduire mais toujours une construction, y compris une construction

mentale imposée par la lecture alphabétique. Puis, le filet du *dripping* a confirmé que s'il existe une continuité, une « ligne », elle n'est pas le fait de la main qui la compose, mais par exemple d'une matière. Il faut alors une nouvelle main calligraphique pour réagir aux passages de cette matière qui la traverse, qu'elle saisit et à laquelle elle imprime des formes. Geste manuel et dynamique du trait ont définitivement affirmé leurs différences lorsque les images du cinéma et de la vidéo ont montré que les rythmes, les vitesses et même les types de mouvement de l'un et de l'autre n'étaient pas équivalents. Ainsi, la calligraphie latine contemporaine a redécouvert (a appris, à même sa pratique et donc ses propres rapports productifs) qu'aucune « ligne » n'était présente d'avance dans le tracé de l'écriture alphabétique, pas plus que le geste traditionnel (le tracé fractionné) ne consistait exclusivement à composer une « ligne d'écriture ». Que partout où l'on voyait une ligne il y avait la composition d'une continuité à l'aide d'éléments composant les signes alphabétiques ou bien une continuité forcément temporaire provoquée par le mouvement manuel. Ainsi, bien qu'aucune des quatre mutations n'ait directement concerné la problématique de la ligne dans l'écriture alphabétique occidentale, nous voyons que cette notion de « ligne » est successivement explorée et problématisée par la calligraphie latine contemporaine. Avec la séparation des espaces d'inscription et d'apparition, c'est cette fois la main elle-même qui se révèle à la calligraphie latine contemporaine. Premièrement, comme nous venons de le constater avec l'exemple du *real time virtual calligraphy*, si la main est d'importance pour la calligraphie latine contemporaine, c'est autrement que seulement comme organe traceur (comme intermédiaire mobile dans la chaîne entre outil et support) ; deuxièmement, si la calligraphie latine contemporaine produit ou rencontre une ligne, ce sera autrement qu'à travers le rapport geste/forme que l'on appelle inscription (autrement qu'à l'aide d'une « main qui trace »).

## II. Relation geste/forme : temporalités

La coexistence de la calligraphie latine et des médias informatisés met donc cette discipline face à deux problématiques. D'un côté, un renouvellement du rapport entre le geste et la forme, cette fois à partir de la place et du rôle de la main. De l'autre, une définition de la calligraphie latine contemporaine en regard des technologies numériques, qui a pour corollaire une volonté de maintenir une définition « essentielle » de la discipline, entendu alors que son essence se trouverait dans un ensemble de paramètres techniques. Nous venons d'évoquer une première manifestation de chacune de ces deux problématiques : une main qui engage dans sa gestuelle un nouveau corps dansant, corps dont la mise en mouvement est catalysée par la dissociation des deux espaces d'inscription et de projection et, à l'opposé, une calligraphie comme marque ou comme trace humaine, qui ne pourrait se réaliser qu'à l'aide d'éléments d'abord produits par la main.

### 1. L'analogique comme « fait main » - 2<sup>e</sup> axiome

L'autre versant du discours qui associe calligraphie latine et écriture manuscrite en les comparant aux pratiques des claviers et des écrans est dirigé vers le tracé, l'acte d'inscription, plutôt que vers la trace. Il est de plus en plus fréquent de voir, assemblés de manière à suggérer une évolution ou au moins une parenté chronologique des uns aux autres, les styles de l'histoire de l'écriture entourés d'un côté d'un extrait de peinture rupestre et de l'autre de lettres typographiques ou de graffiti. Nous avons déjà évoqué comment le fait d'envisager l'écriture uniquement sous l'angle de la transcription et de la conservation de la parole avait pour conséquence d'en oblitérer les spécificités fonctionnelles, la mixité qui donne à ce système son pouvoir de fascination et sa variabilité expressive. Lorsque l'on explique plutôt l'écriture en concentrant toute l'importance sur l'inscription, c'est à nouveau ses spécificités que l'on minimise, et le processus complexe et multidimensionnel de son invention que l'on simplifie pour la ramener à une marque qui serait une appropriation du sujet cherchant à manifester et prouver sa présence. On oublie aussi, ce faisant, que l'inscription est déjà une appropriation, ou une réappropriation d'une surface, c'est-à-dire d'un espace devenant support<sup>13</sup>, avant d'être celle d'un sujet qui s'approprierait un lieu pour

13 À ce sujet, voir (Vialou 2012).

y laisser une trace. Des œuvres récentes, au contraire, nous montrent qu'à l'époque des médias informatisés, ce n'est pas tellement l'inscription en tant que finalité (le fait de tracer une forme) qui préoccupe la calligraphie latine contemporaine mais plutôt le geste, à la fois la manière dont des types de gestes différents produisent des formes calligraphiques et la manière dont les formes calligraphiques produisent différentes gestuelles dont certaines peuvent engager le corps complet. C'est en ce sens que la calligraphie peut affirmer qu'elle n'aurait pas besoin de l'inscription, quand elle s'attache à ces problématiques, en ce sens que le calligraphe Owen Williams peut prétendre que ses gestes, même réalisés dans l'air, n'en seraient pas moins calligraphiques.

Par conséquent, au contact de tels discours, c'est comme si la calligraphie contemporaine se trouvait malgré elle impliquée dans une problématique concernant le rôle du tracé manuel, alors même qu'elle a déjà rencontré ce type de questionnement. Cette deuxième approche de la calligraphie comme medium analogique, cette fois non plus en tant que fait humain mais en tant qu'objet manuel, se manifeste dans deux courants de pensée et de pratique apparus récemment.

#### i. Les « slow media »

Concernant dans un premier temps plus particulièrement les domaines de l'information et du journalisme, accompagné d'un manifeste rédigé en 2010 en langue allemande, le mouvement « slow media », ensuite devenu un concept et appliqué à d'autres usages, illustre bien la posture idéale qui peut mener à élire la calligraphie comme remède à la dissolution de l'expérience sensible de l'écriture dans les trop grandes vitesses des médias informatisés. En résumé, ce mouvement repose sur une constatation : un certain « désenchantement » vis-à-vis des médias informatisés, et sur une tentative d'y remédier en trouvant des manières de réintégrer quotidiennement un certain nombre de pratiques ne faisant intervenir aucun intermédiaire de nature numérique, c'est-à-dire des pratiques considérées comme plus « directes » (« the possibilities for a less-mediated life » (Rauch 2009, n.p.)). Dans cette optique, l'outil numérique est envisagé comme ce qui prive l'utilisateur d'un rapport matériel et kinesthésique directs à l'action qu'il effectue et d'un temps de réalisation suffisamment long pour encourager une réflexion sur cette action. Dans une note qu'elle publie en 2009 sur un blog consacré aux différentes manifestations du courant « slow media », Jennifer Rauch, professeur à l'Université de Long Island, fait le compte-



rendu des travaux de ses étudiants pour un cours intitulé *Digital Disenchantment & Analog Alternatives*. Les étudiants doivent choisir une activité ludique qui peut s'apparenter au mouvement « slow media » (« analog media or other non-digital entertainments » (Rauch 2009, n.p.)), s'y adonner durant une semaine puis rédiger un texte sur leur expérience. La calligraphie fait partie des « slow media » choisis. Selon le professeur, les jeunes étudiants (issus, comme elle l'écrit, de la « génération numérique ») portent eux-mêmes un regard nostalgique sur ces pratiques qui ne sont pourtant ni désuètes ni surtout disparues (on y trouve par exemple le modelage, la rédaction d'un journal intime, la pratique d'un instrument de musique, etc.). Le numéro 212 de la revue *étapes*: comporte un dossier précisément intitulé « Slow Design » qui présente le travail de quelques studios de design graphique<sup>14</sup>. Semblent ainsi s'inscrire naturellement dans cette étude des designers ayant pour habitude de dessiner à la main la plupart des visuels à base de texte qui leur sont commandés, ce que l'auteur de l'article justifie à nouveau par cette double condition temporelle et sémantique, la situation actuelle et un ensemble de significations qu'y prend le texte manuscrit : « Aujourd'hui, le fait main suscite un véritable engouement, et beaucoup de marques se tournent vers les valeurs qu'il véhicule. Authenticité, savoir-faire, retour aux racines, l'artisanat rassure et sécurise<sup>15</sup> » (Hocquet 2013, 153).

## ii. La nostalgie de l'écriture manuscrite

Parmi les discours sur l'écriture manuscrite à l'ère du numérique dans lesquels la calligraphie latine contemporaine se trouve prise, on trouve donc une seconde idéologie qui concerne la problématique du « fait main ». Il ne s'agit pas cette fois d'un mouvement ou d'un concept comme l'est la pratique des « slow media » mais d'un ensemble de postures idéologiques dont nous dirons qu'elles dérivent d'une « nostalgie de l'écriture manuscrite » (« nostalgia for handwriting », expression que nous empruntons à un article d'Aaron Kashtan sur lequel nous aurons l'occasion de revenir). Laura Kendrick faisait déjà état, il y a près de quinze ans, d'un intérêt renouvelé pour les manuscrits anciens, en partie attribuable à la multiplication des « écrits d'écrans » dans notre quotidien. Et parmi les causes de ce qu'elle

14 On pourra voir aussi, dans le numéro précédent de la même revue, le dossier intitulé « Hand Lettering. Trait pour trait », qui présente six « créateurs émergents » internationaux travaillant les lettrages faits à la main (« graffeurs, tatoueurs, graphistes ou illustrateurs ») (Moisy *et al.* 2013).

15 Y figurent par exemple les visuels réalisés par le studio *BMD Design* de Bordeaux. Leur propre logo, dans le style « rétro » qui caractérise leurs travaux et fait directement référence au style des peintres lettrés des années 1930 et aux signatures des marques américaines des années 50, indique même : « BMD Design / 2001 / *scriptographie fait main* » (nous soulignons). [fig. 84, p. xliii]

définit elle aussi comme émanant d'un certain sentiment nostalgique, ce sont les mêmes caractéristiques que l'on retrouve : « The increasing interest in manuscripts today, among both scholars and visitors to museum exhibits, stems in part from nostalgia for the more *permanent*, more *sensual*, more "*natural*" trace of handwritten texts, nostalgia provoked by the recent changes in writing's (and reading's) material support [...] » (Kendrick 1999, 14).

C'est un défi de trouver un article concernant la calligraphie (présentation d'une exposition, entretien avec un calligraphe, reportage, etc.) qui ne mette pas cette pratique en parallèle avec les technologies numériques (le clavier, l'écran et la souris, ou même « les polices de caractères préinstallées sur nos ordinateurs ») – que cette comparaison soit directe ou sous-entendue. Rares sont ceux qui ne tentent pas d'expliquer le regain d'intérêt que la discipline connaît depuis la fin du xx<sup>e</sup> siècle, voire souvent de justifier entièrement son existence, en regard des procédés numériques et de notre rapport quotidien aux écrans et aux claviers. Un rapport entre ces deux faits, il est évident qu'il en existe un. Il est même en partie de nature causale, et il ne s'agit pas d'essayer de démontrer l'inverse (ce qui reviendrait du reste à aller à l'encontre d'un état de fait facilement observable<sup>16</sup>). Ce qui ferait symptôme, dans cette situation, ce serait plutôt justement le fait de choisir la calligraphie latine, de préférence à toute autre pratique susceptible de procurer un contrepoint équivalent à l'usage quotidien de l'ordinateur. On pourrait croire que les technologies numériques, en Occident, soulèvent moins de questions par rapport à l'image que par rapport à l'écriture<sup>17</sup>. Mais de quelle « écriture » ces discours traitent-ils vraiment ? Ils traitent de l'inscription, comme on l'a déjà dit, et non de l'écriture en tant que système mixte faisant intervenir le visible et la langue. En fait, ils traitent de l'écrit plutôt que de l'écriture. Nous pourrions multiplier les exemples<sup>18</sup> ; contentons-nous d'en citer un qui rassemble la plupart des aspects de cet imaginaire occidental de la calligraphie :

16 Certainement que quiconque a fréquenté des cours ou des stages de calligraphie latine durant les vingt dernières années aura entendu à quelques reprises, comme c'est notre cas, des étudiants expliquer qu'ils ont choisi d'apprendre la calligraphie parce que leurs activités professionnelles nécessitant de passer le plus clair de leur temps devant un ordinateur, ils avaient envie de retrouver une pratique impliquant d'écrire à la main.

17 Et à l'écriture aux deux sens du mot, c'est-à-dire pas uniquement en ce qui concerne l'acte manuscrit mais également la création et la diffusion littéraire, à en croire la concentration de manifestations portant sur ce sujet que l'on peut observer depuis plusieurs années (colloques, débats lors de Salons du livre, etc.). Les titres donnés à ces manifestations semblent d'ailleurs assez semblables à ceux donnés aux discours généraux portant sur la calligraphie latine (dont nous donnerons un aperçu plus loin) : « La création littéraire à l'heure du numérique », ce genre de choses.

18 « Calligraphie : l'ordinateur en mieux » (Boulard 2013, n.p.) ; « La calligraphie : un art qui ne se perd pas malgré le développement des claviers et de la communication sur écran, car la beauté de l'écriture est toujours recherchée [...] » (Hemery et Maloïseaux 2013) ; « Art in the process of extinction, or survivor of the digital age? » (Prandi 2011). Dans la plupart de ces articles, il s'agit surtout de mesurer le rôle actuel de

Let me ask a quick question here – how many of you out there have written something with your hand in the past week? If you are above 30, surely you can remember *the good old days* when computers were extremely expensive, and most of your work – if not all, was handwritten back at school. [...] eHarmony in Australia [...] has introduced a *nostalgic* campaign that will see handwritten love letters that were submitted on Facebook being delivered in time for Valentine's Day (Edwin 2012, nous soulignons).

Malgré son caractère ironique (la campagne promotionnelle d'un site de rencontres proposant de calligraphier les lettres de Saint Valentin transmises par messagerie électronique par le biais d'un réseau social, campagne elle-même relayée par un site Internet consacré aux objets technologiques), ce cas rassemble toutes les caractéristiques symboliques, idéologiques et métaphoriques les plus fréquemment projetées, de nos jours, sur la calligraphie latine. On pourrait parler, pour cet usage de la calligraphie, de « re-matérialisation », terme que l'on rencontre quand il s'agit de qualifier le passage de procédés numériques à des procédés analogiques. On en trouve un autre exemple récent avec les applications « carte postale » pour téléphones portables ou tablettes : une photo (numérique) et un texte (tapé au clavier), tous deux choisis ou créés par l'utilisateur, sont imprimés sous la mise en page d'une carte postale qui est ensuite envoyée par voie postale au destinataire<sup>19</sup>. Mais tout comme l'approche nostalgique, qui prête parfois à l'écriture des propriétés qui ne lui appartiennent pas vraiment, les pratiques de re-matérialisation ont tendance à projeter sur les médias analogiques un surplus de matérialité qui ne les définit pas forcément (Kashtan 2011, §1). Comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, l'apparition des modes de saisie et d'affichage de l'image comme le *scanner* ou l'écran n'a pas pour conséquence d'enfermer les formes alphabétiques dans un « mode texte » plus abstrait encore de toute matérialité, mais au contraire de leur en conférer une nouvelle, comme a pu le faire (sur un autre plan, révélant un autre aspect du visible de l'alphabet) l'impression en caractères mobiles. « Le texte n'est pas dématérialisé, mais il perd son caractère d'objet individualisé et devient un événement, réitéré à la demande par le geste de lecture gestualisée qui le requiert, sollicitant la procédure machinique » (Jeanneret 2012, 397-8). Pour Yves Jeanneret et Emmanuel Souchier, la « lecture numérique » implique une appropriation du

---

la calligraphie latine en regard des usages et des fonctions utilitaires qu'elle a pu avoir dans le passé. C'est pourquoi le calligraphe peut par exemple être décrit comme « a scribe of the 21<sup>st</sup> century » (*ibid.*).

19 Tout aussi symptomatique : À Paris en juin 2013, pour la présentation à la presse de sa nouvelle minitablette (8 x 15 cm) avant son lancement sur le marché, Sony a fait appel à un calligraphe pour faire la démonstration du fonctionnement d'une application qui permet d'utiliser le stylet et l'écran afin d'écrire et de dessiner. Un des usages encouragés par cette application est précisément ce genre d'ajout de texte « manuscrit » et personnel par dessus des photographies prises par l'utilisateur.

texte qui passe par une manipulation de la part du lecteur (Jeanneret *et al.* 2003; Souchier et Jeanneret 1999). C'est plutôt ce rapport au texte qui différencie la pratique de lecture sur écran de la lecture du livre qu'une relation à l'objet de texte due à ce changement de support qui est perçu comme une perte de matérialité.

### iii. Conséquences pour la calligraphie latine contemporaine

Dans ces pratiques et ces pensées de l'écriture manuscrite (les « slow media » comme la nostalgie), on décèle plusieurs dimensions qui peuvent nous aider à comprendre comment la calligraphie latine a pu se trouver ainsi investie d'un rôle de contre-réponse à l'écriture numérique et aux nouvelles technologies. Une première manifestation se reconnaît dans toutes les formes de référence au passé : l'écriture manuelle comme pratique séculaire, la calligraphie comme sa version artistique qui perpétue une tradition, etc. Comme le souligne Tamara Thornton, « the major consequence of the typewriter and computer for penmanship was not the extinction of handwriting but its symbolic association with the past » (Thornton 1998, 178). Selon cette image de la calligraphie, elle est ce qui permet de renouer avec l'écriture manuelle que nous ne pratiquerions plus ; ce qui nous plonge dans une époque révolue, celle où l'on écrivait à la main ou même celle, plus ancienne, où tout objet de texte était produit par la main (« The whole exercise is to celebrate the art of calligraphy and old school romance » (Edwin 2012)). Dans ce cas, le caractère opérant de la calligraphie latine se trouve à être son origine historique, le fait qu'en diffusant les techniques qui appartiennent à l'histoire de l'écriture, elle participe d'une continuité qui possède des qualités d'authenticité et des vertus rassurantes.

La deuxième forme sous laquelle se manifestent les nostalgies de l'écriture concerne les dimensions spatiale et temporelle. Dans cette approche, la calligraphie est pensée comme une activité qui oblige à revenir à un rythme plus lent, à concentrer tous nos sens, notre esprit et nos mouvements sur la production d'une forme (« Slow Media emanate a special aura. They generate a feeling that the particular medium belongs to just that moment of the user's life » (Köhler *et al.* 2010)). Par ailleurs, la lenteur requise pour obtenir un résultat (à la fois pour apprendre puis pour produire un objet écrit) devient une valeur : en plus de conférer à la calligraphie un caractère rare ou précieux, la lenteur signifie que l'écriture manuelle retrouverait, sous la forme analogique de la calligraphie latine, une qualité : si c'est difficile, long à maîtriser et requiert une lenteur d'exécution, alors ce n'est

pas « immédiat ». Cette idée rejoue exactement celles qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle quand la calligraphie latine apparaît, opposent le travail de la main à celui de la machine. Elle consiste en une « valuation of handwriting as a sign of individual creative labors » (Kashtan 2011, §30). Enfin, le caractère ancien associé à la pratique calligraphique lui donne une apparente dimension d'intemporalité (« Slow Media are long-lived and appear fresh even after years or decades. They do not lose their quality over time but at best get some patina that can even enhance their value » (Köhler *et al.* 2010)). La capacité du principe d'encodage numérique de conserver l'information sous une forme relativement inaltérable (non qu'elle ne puisse être sujette à disparition, mais le temps risque moins de transformer l'objet qu'elle conserve – et donc l'expérience que nous en aurons dans le futur<sup>20</sup>) créerait le besoin, en retour, de redécouvrir des expériences impliquant la réalisation ou la découverte de formes sujettes au passage du temps, à la transformation, voire à l'effacement.

Dans la troisième manifestation on retrouve la dimension humaine, avec une portée un peu différente : la forme produite par la main se reconnaît aux signes qu'elle conserve de l'être qui l'a créé (ce n'est plus ici l'autorité de l'auteur ou de l'artiste qui compte, mais bien le fait de pouvoir imaginer qu'une main, que le travail de quelqu'un, est à l'origine de la forme) : « Behind Slow Media are real people. And you can feel that » (Köhler *et al.* 2010). Le caractère important devient alors *l'inégalité*, en tant que marque – voire en tant que preuve – de la nature artisanale de la calligraphie. C'est ce que les discours les plus courants nous enseignent : « L'ordinateur ne surpassera jamais le calligraphe, cet art est fait d'irrégularités que l'ordinateur ne pourra jamais reproduire » (Boulard 2013, n.p.). Mais si la calligraphie a le pouvoir de réinjecter une inégalité graphique dans l'écriture alphabétique, cette inégalité peut aussi courir le risque de devenir, plus qu'une réelle différence, un simple symbole visuel. La nostalgie qui se met à entourer la discipline mène à une nouvelle problématique de la vraisemblance, sous ces deux idéaux que l'on peut résumer par les deux pôles *inégalité* et *égalité* (ou beauté, harmonie, etc.) : « It just looks too perfect if it's done by a computer [...]. People get tired of that perfection. They want something done by a human hand » (Sefton 2001, n.p.). Mais, comme en témoignent les calligraphes, on fait alors appel à la calligraphie latine moins par désir d'une forme réellement produite par la main, dans les multiplicités expressives et formelles qu'elle peut prendre, que par

---

20 Un exemple de ce principe, tiré du travail assigné aux étudiants de Jennifer Rauch serait l'écoute de musique à partir de supports analogiques. Un des jeunes étudiants emprunte la platine et les vinyles de ses parents, un autre déniche des cassettes audio à bandes magnétiques : la pratique de type *slow media* se définit ici comme la rencontre avec un objet sonore dont la qualité acoustique porte les traces du temps (de la durée de l'existence de l'objet, c'est-à-dire à la fois des altérations inéluctables et des événements accidentels qu'il a pu rencontrer).

nécessité d'une forme qui n'a plus besoin que *d'avoir l'air* faite à la main<sup>21</sup>. La manière et les techniques que le calligraphe emploie pour parvenir à ce résultat n'est pas dans ce cas au centre des préoccupations, surtout dans la mesure où l'image obtenue sera immédiatement traitée, voire retouchée ou modifiée, à l'aide d'outils informatiques. Comme pour le cas des citations déclinées partout, mentionné dans la partie précédente, on aurait tort de considérer ce genre de phénomène comme trop peu important ou trop anecdotique pour concerner directement la calligraphie latine contemporaine. Ce genre de discours constitue directement autant de conditions pour la mutation de la calligraphie latine contemporaine. Au même titre que quand on engage un calligraphe comme doublure main dans un film de fiction, comme on a pu aussi l'évoquer plus tôt, cela convoque certains aspects de la calligraphie latine, et oblige l'artiste à les composer d'une certaine manière afin de répondre à un problème – un problème qu'on lui soumet, mais néanmoins un problème qui va forcément l'engager dans une réflexion sur sa pratique et sur son médium.

Quatrième manifestation de l'approche nostalgique de la calligraphie latine : l'interprétation que l'on fait de sa méthode d'apprentissage et la valeur que l'on donne à son savoir-faire (la connaissance et la capacité à reproduire les styles historiques). Dans ce cas, le caractère « fait main » de la calligraphie s'exprimerait non plus à travers une inégalité mais garantirait au contraire ce que l'on peut qualifier d'*égalité*, qui s'opposerait aux formes incertaines et apparemment sans normes de nos écritures manuscrites « de tous les jours ». Cette approche est indissociable de l'association de la calligraphie à l'idée de « belle écriture » : la forme calligraphique y retrouve le rôle des écritures d'apparat, le calligraphe contemporain se voit conférer les attributs du maître-écrivain, spécialiste dépositaire des connaissances relatives à la lettre produite par la main. La discipline (comprise ici en tant que « méthode ») dont la calligraphie contemporaine doit faire preuve est alors ce qui « cautionne socialement la valeur de [son] travail » (Raffinot et Cohen 2002, 73). Comme dans le cas de l'inégalité, la calligraphie devient une sorte de valeur ajoutée.

Toutes ces interprétations s'unissent pour qualifier le caractère « fait main » de la calligraphie latine. Alors nous pourrions toujours regretter le fait de trouver les publications concernant la calligraphie latine principalement dans les sections « loisirs créatifs » ou « art de vivre » des catalogues des maisons d'éditions, des rayonnages des librairies ou des bibliothèques, mais nous n'aurions plus le droit de l'expliquer en nous contentant de dire que c'est parce que la calligraphie latine est devenue un *hobby*. Le regain d'intérêt pour

21 Il n'est pas rare ainsi que les calligraphes se voient donner la consigne, pour des travaux de design graphique, de proposer un visuel « that looks handmade » plutôt que « something that is handmade » (courriel envoyé par Brody Neuenschwander, 12 août 2012, souligné par l'auteur).

cette discipline est apparu à la fois en réaction à l'usage grandissant des médias informatisés et parce que la technique calligraphique a contribué à l'associer mentalement à deux choses : l'écriture à la main, d'une part, et les manuscrits anciens (à travers l'étude des styles historiques) d'autre part.

Cette approche nostalgique de l'inscription manuelle est catalysée par la multiplication générale des modes de composition du texte et des supports de son affichage. Toutefois, il existe un usage particulier qui cristallise la problématique du « fait main » pour l'écriture en Occident : il s'agit des modes d'inscription mixtes, ceux qui intègrent un tracé manuel à un système de traitement de l'information de type numérique. C'est-à-dire, typiquement, le transfert du tracé manuel réalisé au stylet sur écran tactile vers une forme enregistrée et traitée par la machine, que cette forme soit affichée ou non, et qu'elle soit de nature iconique (dessin vectoriel de lettres ou d'images) ou textuelle (comme le principe de reconnaissance d'écriture lettre à lettre). Dans ses recherches sur les relations entre l'écriture manuelle et l'infographie, Kashtan souligne la manière dont certains jeux vidéo exploitent le dispositif combiné de l'écran tactile et du stylet comme une réactivation du tracé manuscrit en tant que manifestation visible (Kashtan 2011). Selon lui, un des aspects du rapport à l'écriture qui se développe à travers cette manière de chercher à réactiver les sensations du geste manuscrit tout en les couplant aux fonctions de l'ordinateur est l'effet « magique » associé à l'apparition du mot mais aussi à la formation de l'idée, du signifiant. Un des jeux qu'il analyse consiste en effet à faire apparaître des objets (qui seront utiles au joueur pour résoudre des énigmes) en écrivant le nom : « It turns handwriting into a means of generating magical effects », « an unleashing of a magical potential that was always already present in handwriting » (Kashtan 2011, §26). Dans le rapport qu'elle noue entre le mot écrit et l'image, le pouvoir magique de l'écriture serait de faire apparaître un réel. Les développeurs du jeu expliquent effectivement : « we loved the visceral feeling of writing and watching an object appear » (Tringali 2009, cité dans Kashtan 2011, §29). On remarque toutefois que le mot en question n'est jamais écrit entièrement mais lettre à lettre – chacune disparaît pour faire place à la suivante<sup>22</sup>. Le mot est « épelé par écrit » plutôt que véritablement tracé comme mot. Mais cet aspect ne minimise pas les principes de l'écriture qui sont réactivés ici. Ce n'est pas sa lecture mais seulement son écriture qui compte. Chaque lettre inscrite sur l'écran de la console avec le stylet est comme un morceau d'une

---

22 C'est le principe de la « reconnaissance lettre à lettre » que l'on trouve sur les appareils de type PDA/Assistant numérique personnel.

formule magique qu'il faudrait réciter dans le bon ordre. Selon nous, cela a à voir justement avec une idée de l'inscription comme pure apparition (avant l'apparition « magique » de l'objet visible) et non comme conservation ni même, plus simplement, comme composition d'un mot à lire. À cause aussi des choix de design de ce jeu vidéo, l'auteur y voit un rapport avec l'enfance : un moment où l'apprentissage de la lecture et de l'écriture est vécu comme une source de possibilités de création et d'apparition infinies<sup>23</sup>. Mais cet imaginaire du charme créateur de l'écriture ne lui est pas réservé : il appartient à l'imaginaire occidental en général. Ce qu'il y a de « magique », comme il le décrit, vient précisément du fait que la lettre est convoquée comme une image, avant même de provoquer elle-même l'apparition de figures iconiques. Ce n'est pas sans rapport avec tous les « imaginaires de la lettre » qui ont animé l'Occident<sup>24</sup>.

C'est cette même fascination qu'exerce sur le regard l'apparition et la transformation progressives de la forme écrite que la calligraphie latine contemporaine explore à travers la présentation scénique en direct. C'est ce que sa rencontre avec le spectacle vivant permet. Assis dans la salle, nous attendons fébrilement qu'apparaisse sur l'un ou l'autre des panneaux translucides installés sur scène une première forme peinte par le calligraphe. Il s'y trouve avec les musiciens, mais il est caché par cet écran en forme de paravent déplié qui devient vraiment un écran d'apparition pour l'image et de révélation constamment renouvelée pour le sens que ce visible compose avec la musique. Des métamorphoses et des apparitions se produisent jusqu'au dernier moment, quand une composition jusque-là pratiquement invisible, réalisée en blanc sur blanc, se révèle dans les derniers passages du large pinceau qui recouvre le panneau de noir<sup>25</sup>. [fig. 85-86, p. xliii-xliv]

23 « *Scribblenauts* connects handwriting with childhood, and thus promises to return the player to an idyllic former state when handwriting represented a new way of expressing oneself both visually and linguistically » (Kashtan 2011, §24).

24 Cette fascination pour les « possibilités de l'écriture » s'est particulièrement exprimée à la Renaissance. Jean-François Maillard identifie deux pôles complémentaires de cette quête « d'un dénominateur commun capable de réduire la diversité des écritures, des langues et de la pensée en un langage universel formalisé » : une volonté de déchiffrer et un intérêt pour l'invention de cryptographies (Maillard 1985, 143). L'auteur démontre que dans ces usages à vocation magique des signes écrits, la pratique même de l'écriture joue un rôle central (*ibid.*, 149).

25 Brody Neuenschwander et Jeroen D'hoë ont ainsi composé deux pièces, *Shadows* (2011) et *Zeven brieven van Franciscus* (2012).



Toutefois, la technique d'identification et de transcription des formes manuscrites que nécessite le procédé de reconnaissance lettre à lettre suppose, afin que la machine puisse « identifier » les lettres, que la forme manuscrite produite par l'utilisateur possède déjà un certain degré de normativité. Puis l'ordinateur doit abstraire (l'opération consiste effectivement à éliminer les détails superflus qui pourraient nuire à la reconnaissance) une forme générique de la forme manuscrite (Kashtan 2011, §31). Comme le fait remarquer l'auteur, les procédés de reconnaissance pour que la machine « comprenne » la forme manuscrite (c'est-à-dire la transcrive) fonctionnent paradoxalement par annulation de tous les éléments que la nostalgie et l'imaginaire de l'écriture manuscrite cherchent au contraire à raviver.

Il existe d'autres exemples, où le tracé manuel est conservé sous sa forme initiale. Mais précisément, il s'agit dans ce cas non pas d'un affichage « lettre à lettre », que l'on pourrait assimiler à un « mode texte » transféré dans un « mode image », mais d'un « mode image » direct. En lien plus étroit avec la calligraphie, on pourrait citer le logiciel *Inkscape*, outil de dessin vectoriel qui, quand employé avec un stylet sensible à la pression, permet d'ajouter ce paramètre aux variations de contraste (pleins et déliés) d'un tracé qui reproduit les paramètres de la plume large ou du pinceau (donc aussi de l'expansion de la plume pointue)<sup>26</sup>. Des vidéos de démonstration ainsi qu'une section du mode d'emploi du logiciel sont réservées à la réalisation de tracés calligraphiques, confirmant l'intérêt actuel pour le tracé de facture directe appliqué aux lettres ainsi que pour l'usage de ces formes manuelles, dans le design graphique, sous toutes formes d'affichage ou d'impression (la nature initialement vectorielle de l'image étant dans ce cas une économie de moyens).

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que dans ce procédé, la pression se trouve non plus exercée par l'outil *sur le support*, donnant un trait issu du rapport de force entre résistance de l'outil et résistance du support (double résistance qui produit la friction indispensable à l'écoulement de l'encre, en facture directe de contact), mais évaluée *par l'outil* puis transposée en variation de largeur sur l'image du trait. Largeur qui n'est plus un « contrepoint » au sens de ce terme dans la typologie de Gerrit Noordzij, puisqu'un contrepoint est donné par la largeur de l'outil dans son déplacement. Or, la forme affichée sur l'écran ne doit pas ses qualités morphologiques à la translation de la pointe du stylet – qui produirait, pour sa part, un trait monolinéaire – mais à des paramètres que le programme lui applique. En nous référant à nouveau aux critères de description du trait de Noordzij,

26 « Inkscape is able to utilize pressure sensitivity and tilt sensitivity of a tablet pen that supports these features » (Byak et Andler 2011).

nous serions donc face à un mode de création du trait d'une nouvelle nature. La typologie de Noordzij permet de saisir tous les types de tracés et peut aussi bien aider à décrire par exemple un trait gravé, la pression s'exprimant alors comme un creux plus accentué dans la matière du support. Mais elle devient complètement inopérante face à un « tracé » qui n'émane pas de ce même type relation entre l'outil et le support (un tracé qui cette fois n'aurait pas muté à partir de lui-même, conservant ses paramètres tout en redistribuant autrement leurs rapports).

Si la lenteur (la temporalité de la création calligraphique) et le savoir-faire (les exigences techniques de cette même création) sont maintenus par les discours et les interprétations dans une situation où ils signifient une sauvegarde des traditions et valent comme une preuve de l'importance de l'analogique, alors ils maintiennent à leur tour la calligraphie latine contemporaine dans des conditions passées. Mais cette fois, au lieu d'être une version contemporaine de la « machine à écrire », c'est la valeur inverse qu'on injecte au tracé manuel : l'artisanal comme salut de l'être humain face à l'abstraction et la « démanuélisation » que les « nouvelles technologies » auraient amenées. La calligraphie latine contemporaine serait le remède face aux risques que constituent les pratiques numériques en ce qui concerne l'écriture. Si cette manière de penser la calligraphie latine pose problème, c'est parce que le calligraphe contemporain n'est plus seulement responsable de la maîtrise et de l'enseignement d'un savoir-faire. La position toute particulière dans laquelle se trouve aujourd'hui la calligraphie latine contemporaine (et qui explique sans doute l'ardeur sans précédent des débats qui l'animent), il nous semble que personne n'en exprime mieux à la fois la complexité et la portée que Stanley Cavell quand il nous explique en quoi la place et le sens de cette part d'une pratique artistique qui concerne la maîtrise technique s'est modifiée dans le temps : « It used to be that apprenticeship and mastery in a discipline could take care of individual responsibility. But when an art demands that its disciple call its existence into question and then affirm it [ce qui est une particularité de l'art contemporain], his responsibility is also in question » (Cavell 1979, 98). Le travail du calligraphe latin a effectivement, par le passé, été déterminé par des notions concentrées sur la fondation et le maintien de connaissances techniques et de méthodes<sup>27</sup>. De là vient

---

27 Le *Writing, Illuminating & Lettering* d'Edward Johnston est ainsi présenté par son éditeur : « In the first place, we wish to provide trustworthy text-books of workshop practice, from the points of view of experts who [...] are prepared to say what is good workmanship, and to set up a standard of quality in the crafts which

la définition de la calligraphie comme une pratique ou un savoir-faire ; mais cette idée pose problème pour expliquer à elle seule la discipline, car cela ne peut plus suffire dans les conditions actuelles. Dès lors, la temporalité de l'inscription et le savoir-faire technique du calligraphe-artisan deviennent des paramètres qui doivent eux aussi faire l'objet d'un questionnement, au point d'acquérir de nouvelles significations.

## 2. Variations gestuelles – les répétitions d'Owen Williams

Le changement d'échelle (que l'on retrouvait déjà dans le *lightgraff* et qui était même annoncé par le *dripping*) mène la calligraphie à se doter d'une nouvelle source gestuelle qui a cette fois pour origine le mouvement du corps calligraphique et n'est, par conséquent, pas une extension des styles modernes nommés « gestuels » qui, eux, émanaient de mouvements liés aux formes tracées et aux outils explorés. Pour comprendre ce qu'est – et ce que peut – le geste calligraphique, il faut que la « main » expérimente d'autres modes, d'autres formes et d'autres postures, et il faut qu'elle les multiplie. C'est seulement là que la calligraphie latine contemporaine peut espérer découvrir de quoi son propre geste est fait, et de quoi il peut être capable.

La performance *Gesture of the letter S* du calligraphe Owen Williams retourne à la source du mouvement qui produit la forme de la lettre, le geste graphique. Debout devant un chevalet (une autre posture calligraphique pour un autre type de problème) sur lequel est tendu une feuille blanche, sur un support noir de plus d'un mètre carré, le calligraphe effectue le mouvement du tracé d'une lettre S en un seul geste continu, et en occupant tout le format. Ce n'est pas un outil calligraphique traditionnel mais un crayon qui est utilisé : ce ne sont pas les variations dans le caractère du trait qui intéressent ici le calligraphe, mais l'énergie gestuelle déployée dans l'activité du tracé graphique. Les lettres sont superposées (souvent décalées, mais ne semblent pas répondre à une composition planifiée) jusqu'à

---

are more especially associated with design. » (Johnston [1906] 1917, vii).

occuper toute la surface et à y laisser un écheveau de traits gris qui font vibrer différemment les deux parties de la surface, blanche et noire. [fig. 87-89, p. xliv-xlv] C'est l'exploration de cette action gestuelle particulière qu'est l'acte calligraphique, quand elle se déploie à l'échelle du corps, qui intéresse le calligraphe canadien.

*S : 10,000 Variations*, œuvre du même artiste, décrite comme « a performance based installation » par le Yukon Arts Center où elle a été présentée en 2009, est également fondée sur la répétition du geste calligraphique mais en développe un tout autre aspect. [fig. 90-91, p. xlvi] L'installation occupe une salle où le calligraphe se rend chaque jour, à un horaire fixe et prédéterminé, pour passer plusieurs heures à calligraphier. Une seule lettre, à nouveau le S, avec un outil unique (le pinceau large). Le calligraphe annonce qu'il tracera dix mille lettres en l'espace de quatre semaines. Il ne sait pas s'il y parviendra, mais le nombre de lettres est choisi pour être suffisamment grand tout en restant réalisable. Car c'est cette expérience qui intéresse Owen Williams : établir les conditions d'une expérimentation, presque une sorte de rituel, qui l'inscrivent dans un rapport particulier à sa pratique, façonné par la répétition, qui va mettre la production gestuelle dans une configuration temporelle, rythmique, quelque chose comme l'apparition de variations graphiques dans l'installation d'une allure calligraphique. C'est cet aspect de l'œuvre qui prend le dessus, avec les questions qu'il soulève sur la multiplicité de la forme graphique, sur la répétition et la différence, etc. La présentation du calligraphe est mise en scène et scénographiée. Dix piliers blancs, dont la taille est relative à la hauteur des mille pages posées sur chacun d'entre eux, sont alignés dans la salle. La scénographie se reconfigure au fur et à mesure qu'avance le travail calligraphique, tout comme chaque nouveau tracé, en s'ajoutant aux précédents, redéfinit la lettre S. Cette reconfiguration de l'espace (littéralement, le déplacement des images dans l'espace selon les trois états par lesquels elles passent : support potentiel avant le tracé, support actuel pendant le tracé, image de lettre) participe de l'évolution de l'œuvre. Les piles de papier (qui ressemblent à une série de petites colonnes) changent de hauteur, modifiant constamment l'espace de l'exposition. Les feuilles calligraphiées vont s'entasser dans une autre partie de la pièce, reliées par petits blocs à la fin de chaque journée. Elles sont visibles par les spectateurs, mais ils ne peuvent pas les feuilleter : c'est avant tout le travail en direct du calligraphe qui est soumis à la contemplation et à la réflexion. C'est aussi l'ensemble des mouvements du calligraphe qui sont donnés à voir, pas seulement la main et l'outil et encore moins les moyens techniques maîtrisés et utilisés par le calligraphe (Williams ne montre pas précisément tous les styles de S de l'histoire de l'écriture, comment faire un empatement au pinceau, quels sont les différents instruments, etc.), même si cette fois, l'échelle et les *ductus* employés sont plus traditionnels. Williams travaille debout, mais sur la surface horizontale d'une sorte de comptoir, installé

dans le prolongement des dix colonnes formées par l'empilement des feuilles de format carré. « Each day, Williams will be taking the pages off the plinths and writing S's, one per page. Non-calligraphic viewers might not know that an S is a kind of choreography of three gestures with prescribed shapes and directions. Williams will vary these gestures as he explores the S » (Bauberger 2009).

La recherche calligraphique passe toujours par la production d'une grande quantité de « texte » (au sens large de « matière graphique », sans considérer le degré de sens linguistique ou de lisibilité), par la répétition de gestes, qui permet à la fois de réaliser les formes connues ou imaginées et d'en faire émerger de nouvelles. La calligraphie contemporaine prend cette fois pour objet de réflexion pratique non pas les formes de l'alphabet mais le mouvement de l'écriture. La question du mouvement à la source de la forme graphique a toujours existé dans la pratique calligraphique, mais jusque-là la calligraphie latine contemporaine ne la problématisait pas de manière aussi directe. Le sens de ces performances se trouve là, dans leur manière de donner à voir les particularités gestuelles du tracé d'une lettre, les multiplicités formelles de cette lettre, ainsi que l'engagement du corps dans ces gestes. Mais cela n'est possible que dans la mesure où le geste calligraphique s'est trouvé réévalué par la mutation de la main.

Dans le cas de *Gesture of the letter S*, le résultat graphique est compressé en une seule image, ne laissant pas à l'œil la possibilité de percevoir séparément et pour elle-même chacune des « variations ». L'ensemble des gestes et des tracés ne mène pas à une future œuvre calligraphique, qui serait en devenir durant le temps de sa réalisation dans la galerie. Les tracés ne sont pas dirigés vers une composition finale (ce qui est le cas dans une composition, peu importe qu'elle dérive d'un croquis ou qu'elle soit réalisée directement) mais sont en eux-mêmes le contenu de l'œuvre. Le support papier existe d'abord en tant que surface nécessaire à la friction de la facture directe. Le fait qu'il enregistre aussi tous les tracés est un aspect secondaire qui découle du premier. C'est aussi en ce sens que le calligraphe peut parler de « performance » (comme l'était déjà le *real time virtual calligraphy*, dont la forme scénique permettait de le nommer « spectacle vivant ») et pas seulement d'installation calligraphique. C'est donc plutôt l'action gestuelle qui se déploie, et dont on peut apprécier les variations et les similitudes. La répétition crée une dynamique du geste calligraphique, ou plutôt d'un geste calligraphique à la fois unique et multiple, celui propre à la lettre S (à la

fois même et autre) et au calligraphe canadien, durant le temps de la présentation. L'autre performance, *S : 10,000 Variations*, est comme la moitié complémentaire de la première. Elle montre la différence à l'œuvre dans la forme calligraphique : des milliers de lettres S et jamais deux exactement semblables.

La « pratique », c'est-à-dire l'entraînement, la répétition technique visant au maintien et à l'amélioration du savoir-faire, change de sens car la redistribution place cette dimension sur un plan conceptuel où il peut signifier quelque chose (et non plus seulement être « un fait », indispensable mais parallèle à l'œuvre de l'artiste et privé). La répétition de la pratique calligraphique est libérée de la suite logique « répéter pour s'entraîner », « répéter pour s'améliorer » puis réinvestir ce savoir pratique dans l'œuvre. Dans le cas de la performance, ces caractéristiques sont montrées au public et sorties de l'atelier pour intégrer le lieu public ou le lieu d'exposition, le musée. Ce faisant, la répétition n'est plus le préambule à la création ou à la maîtrise, la répétition est la création et l'œuvre calligraphique. Les performances de calligraphie latine on tout à voir avec l'« aventure extravagante » (Christin 2011, 23) de l'inscription de figures, c'est-à-dire avec le fait de tracer avant tout, et seulement ensuite, de manière distincte et comme un supplément, avec le fait de la voir apparaître. On le voit non seulement avec un processus comme la calligraphie virtuelle, mais tout autant avec la répétition de ce mouvement gestuel, une fois de plus décuplé à l'envergure du bras dans la performance d'Owen Williams *Gesture of the letter S*. Comme Anne-Marie Christin s'applique à le montrer dans *L'invention de la figure*, ce qui caractérise le *tracé* (et qui le distingue de l'idée de « trace » au sens de conservation), c'est d'être une appropriation (à travers l'inscription d'une figure) à la fois éphémère et infiniment renouvelable (Christin 2011, 24) : « l'expérience la plus étonnante qu'offre un tracé est qu'il puisse être effacé et recréé aussitôt à neuf » (*ibid.*).

Dans les deux présentations d'Owen Williams autour d'une même lettre, *Gesture of the letter S* qui condense et *S : 10,000 Variations* qui déploie se dévoilent deux possibles sens d'un même aspect de la pratique calligraphique : la répétition. Dans *Gesture of the letter S*, la gestuelle devient presque musculaire, comme si c'était la répétition quotidienne du sportif. Le « fait main », ces répétitions de mouvements, ne sont pas ceux, nostalgiques, qui nous reliaient à nos ancêtres par une conscience du geste retrouvée. Le « fait main », cette fois, c'est du temps. Le tracé, montré dans sa durée réelle (cette fois sans le différé de la captation), laisse percevoir du temps. Pas au sens où le spécialiste que l'on engage pour ses capacités et ses connaissances a passé du temps à apprendre son métier. Pas non plus

la durée étendue, la lenteur dont on parlait plus tôt et qui distinguerait la calligraphie de la rapidité de la forme (re)produite par le clavier ou l'imprimante (cette durée qui fait souvent dire à l'observateur qui découvre la calligraphie latine : « Mais vous faites ça à la main ? Ça doit vous prendre du temps ! »). C'est un autre type de temps, qui est comme celui de la pratique-entraînement, qui n'est pas là uniquement pour tendre vers la réalisation de la future action qui serait la « bonne », la « vraie » ou la définitive (la composition pour le calligraphe, ou la compétition pour le sportif) mais qui est en elle-même la production de qualités. Du temps pour la production de différence. François Raffinot souligne ce déplacement : cette part de la « discipline » qui concerne « l'entraînement » est toujours présente, mais elle ne sert plus en premier les mêmes buts. Pour la calligraphie comme pour la danse, elle sert à « explorer des potentiels » plutôt qu'à « dépasser des limites physiques » ou techniques<sup>28</sup>.

Dans *S : 10,000 Variations*, l'« installation performée », en tant que forme mixte, à la fois « exposition » et action non reproductible, permet d'ancrer les problématiques de la production manuelle de la lettre dans un moment historique précis. Comme bien d'autres calligraphes, Owen Williams considère le lien entre la nature contemporaine de la calligraphie qu'il pratique et ce que sa discipline doit et emprunte, par ailleurs, à l'histoire de la lettre latine manuscrite, comme un aspect fondamental de ses recherches récentes : « I see myself working in an very ancient tradition. [...] All I'm doing is finding contemporary methods of rendering this discipline » (Ho 2009, n.p.). En amenant un décalage, en déplaçant ou en plaçant dans un contexte contemporain le type de posture pratique qui semble faire référence à l'idée d'une tradition de la calligraphie latine (le caractère « monacal » que l'on peut lui associer mais qui provient en fait d'un amalgame entre la référence au manuscrit médiéval et ce que l'on sait des calligraphies extrême-orientales), le calligraphe canadien soulève la question de la pertinence de la calligraphie latine contemporaine dans le contexte actuel. C'est important pour cette discipline qui doit rester attentive aux risques que toute présentation des gestes techniques du calligraphe peut courir de paraître « démonstrative » et par conséquent, pour la réception de l'œuvre, de n'engager que des références à la forme idéalisée de la calligraphie comme poursuite ou sauvegarde de l'histoire de l'écriture. D'ailleurs, on remarque que deux des articles présentant les installations/

---

28 « Les écarts par rapport à l'entraînement physique se font de mieux en mieux sentir mais il n'empêche que pousser le corps dans ses retranchements suppose une aisance qui ne peut s'acquérir que par la discipline. Et puis, mettons que l'entraînement soit en train de changer parce que les buts du spectacle vivant n'ont plus rien à faire avec la performance sportive, plus rien à voir avec le dépassement des limites physiques. Même dans ce cas, il s'agit d'explorer nos potentiels et on ne peut imaginer les choses qu'en les éprouvant » (Raffinot et Cohen 2002, 73-74).

performances d'Owen Williams évoquent la question de la « démonstration », comme s'il fallait préciser, quand on parle de calligraphie, la différence entre démontrer et performer : « [...] in his own practice, Williams also draws from the Yukon's particular culture, one where artists often conduct demonstrations in order to teach other about their art » (Ho 2009, n.p.). Mais pour autant : « Williams is not demonstrating. He is performing. [...] While he writes, he will not speak – no more than a dancer would. The gesture of writing is in itself the content, not an illustration to an explanation of his practice » (Bauberger 2009, n.p.). La démonstration étant aussi, bien entendu, un mode de présentation du geste calligraphique lié à l'enseignement (à l'apprentissage) de la discipline. L'une des fonctions que la nostalgie de l'écriture projette sur la calligraphie latine contemporaine (le savoir-faire comme dépositaire de la forme « égale », la calligraphie comme « belle écriture ») a aussi pour conséquence de renforcer le problème de la définition de la calligraphie latine par son « savoir-faire ». Cela concerne toujours sa technique (comme on le disait plus haut, c'est avant tout la part technique qui est concernée par les discours extérieurs qui conditionnent la quatrième mutation) mais, pourrait-on dire, la part la plus traditionnelle de sa technique, celle qui s'attache à la production et la reproduction des signes alphabétiques. Dans les conditions actuelles (où les discours rendent visible la parenté de la calligraphie latine avec l'écriture manuelle et son opposition présumée avec les modes d'écriture qui ne tiennent pas de l'*inscription* pure), le fait que la calligraphie latine contemporaine s'approche des conditions du spectacle vivant et présente, des signes alphabétiques, des images-processus plutôt que des images-résultats a pour conséquence de l'obliger à retraverser cette question du savoir-faire.

Il s'agit donc pour la calligraphie latine contemporaine de comprendre comment les formes de l'alphabet, qui ont toujours été pour elle à l'origine du geste manuel, peuvent être, plus largement, source de mouvements calligraphiques et découvrir quels seront ces nouveaux mouvements calligraphiques (qui ne sont pas équivalents à des gestes manuels qui tendent vers la *réalisation d'une forme calligraphique*). Il ne s'agit pas de les établir comme un « vocabulaire gestuel » (Pouillaude 2004, 102) qui viendrait s'ajouter à celui des styles préexistants, nouveaux *ductus* pour le corps, comme en constituent les figures de la danse dite « classique », mais de créer une situation particulière, propice à la fois à l'apparition d'autres formes gestuelles et graphiques et d'un nouvel état de la calligraphie latine contemporaine. Un espace « où se voient subitement autorisées l'advenue



et la prise en compte d'un mouvement réellement quelconque, d'un mouvement non répertorié, inouï » (Pouillaude 2004, 102). Les œuvres récentes présentées devant public nous indiquent que c'est ce genre de problématique qui permet désormais à la calligraphie latine contemporaine d'inventer des manifestations visibles des formes alphabétiques, et de croire encore à la « main », à une autre main que celle dont on nous dit qu'elle justifierait à elle seule l'existence de la calligraphie latine contemporaine (c'est-à-dire plutôt la survie d'un certain type de calligraphie latine). C'est aussi ce qui nous laisse croire que la calligraphie latine contemporaine ne cessera, dans le futur, d'affirmer ses liens avec la musique (cf. les concerts/calligraphie en direct de Jeroen D'hoë et Brody Neuwander) ou avec la danse (cf. les installations performées d'Owen Williams, les collaborations de Julien Breton avec les formations de danseurs-acrobates). Aussi, si la calligraphie latine contemporaine peut donner l'impression parfois de se rattacher d'elle-même à des conditions et des situations plus anciennes (nostalgiques), et même plus extérieures à elle que cela a pu être le cas avec l'histoire de l'écriture (cf. images des peintures pariétales, idée simpliste de la naissance d'un langage imagé-écrit ancestral), c'est justement parce que les discours, en ne l'expliquant que par rapport à la situation actuelle, la coupent de son passé, peut-être même de son évolution future, et la condamnent à une existence déterminée par des facteurs et des conditions principalement externes.

### III. Nouvelles mains, nouvelles « lignes » ?

#### 1. Une calligraphie « avec clous et ficelles<sup>29</sup> »

Parmi les autres conditions de création des marques graphiques de l'écriture, on trouve déjà des tracés calligraphiques qui intègrent, à différents degrés, une mécanique. La technique du cordeau claqué contre le mur (ligne du maçon) vient s'y ajouter. Cette inscription de la ligne initie un mode temporel et cinétique de l'apparition de la forme qui est inconnu de la calligraphie latine jusque-là. Une technique permet à la main calligraphique de produire et de faire apparaître une ligne qui en est déjà une, qui en est une par essence, dans l'instant où elle prend forme au contact du fil et de la surface sur laquelle se transfère la matière pigmentée. Le mouvement de la main dans l'écriture ne peut faire apparaître un trait qui se constituerait d'un seul coup, immédiatement, tout entier et d'un bout à l'autre, où les points de contact initial et final se produiraient simultanément, par un mouvement unique d'impression plutôt que par le biais d'une translation. [fig. 92, p. xlvii] Avec sa ligne empruntée au maçon, Brody Neuenschwander se met à expérimenter les accidents de relâchement ou de tension. D'abord à cause d'accidents de manipulation, qui lui permettent de voir le rendu des lignes « ratées », quand le fil se relâche trop, quand il se décroche, bref, quand il laisse des marques diagonales, minces, tordues, en travers des rayures parallèles. Très vite viennent les expérimentations des variations graphiques produites par de telles modifications de la tension du fil, des modes de pincement et des techniques de lâcher. Au point où certaines « déviations » dans la répétition horizontale sont en réalité de « faux accidents ». Le tracé au cordeau, dans l'usage qu'en fait Neuenschwander, implique la répétition d'un principe mécanique de tension et de semi-plasticité (faible élasticité) auquel le calligraphe injecte des variations intensives. Il explore par exemple le rendu graphique particulier des éclaboussures de peinture qui apparaissent à l'endroit de la ligne correspondant à la zone où le doigt a tendu la corde. Il répartit ces taches à plusieurs endroits de la composition. De près, elles apparaissent comme des constellations, de loin, comme des dégradés sur la portée formée par les lignes, partition de valeurs. La forme calligraphique

---

29 Invité au Ciné-Club de Saint Charles par Dominique Noguez en 1984, Giovanni Martedi, cinéaste italien, a réalisé puis projeté un film expérimental devant public à l'aide de cette technique. Il fixe la pellicule déroulée sur une planche de quatre mètres de long (trouvée dans un coin de la salle). Il se sert ensuite de clous pour tendre une ficelle au-dessus de la pellicule. Trempée dans la peinture bleue, la ficelle est successivement « claquée » sur les différentes portions de la bande jusqu'à ce que la peinture s'épuise, puis retrempée. Enfin, la pellicule est replacée sur sa bobine et projetée (Rousseau 1984).

qui découle de ces transferts exprime moins qu'elle a été réalisée par une « main », mais seulement qu'elle est issue d'un geste, sans forcément qu'on puisse rattacher ce geste – ni même qu'on en soit tenté – à un mouvement de la main ou du bras. Face à ces lignes, on ne sait plus vraiment quel mouvement a pu leur donner naissance (friction ? facture directe ? fractionnée ou continue ? Aucune amorce de trait visible, on ne peut plus reconstruire un parcours, imaginer la posture requise ou deviner un *ductus* pour se rassurer).

Après avoir rencontré, dans le *dripping*, une matière dont les propriétés permettent de produire une ligne continue qu'elle doit encore modeler, la main calligraphique rencontre cette fois un objet de constitution linéaire (la corde ou la ficelle) associé à un dispositif qui a pour but de tirer parti de la propriété linéaire de cet objet, afin de produire une ligne droite. D'une manière – et selon une « logique » – pas très différente de celle qui avait pu mener à explorer d'abord les propriétés des outils traditionnels, puis celles d'outils empruntés à d'autres champs disciplinaires, la main calligraphique se remodèle cette fois dans l'exploration du cordeau du maçon et de la relation qu'il induit entre le geste et la forme linéaire, la production de « linear graphic ».

La « ligne claquée » est semblable au medium du *dripping* en un sens : son mouvement en droit est de vibrer selon son degré de tension et d'élasticité initiaux, ses qualités propres, et le degré de tension que la main lui impose. En droit, par conséquent, le fil continuerait sa course, vibrerait jusqu'à retrouver sa tension initiale : comme le filet de laque, c'est l'impact contre la surface qui l'arrête et qui produit la ligne. La différence entre les deux se situe ailleurs : si le rapport entre déposer et arrêter (la « coagulation calligraphique ») n'est pas égal au rapport entre propulser et transférer (dans notre typologie des rapports entre tracé et trait, la ligne calligraphique « claquée » importerait le nouveau rapport propulser/transférer), c'est parce que là où le mouvement brut à partir duquel opère le *dripping* dépend de la gravité, et fera forme (peut-être non-calligraphique) même sans être saisi par le mouvement de la main, le mouvement de la ligne claquée dépend d'une impulsion donnée par la main et ne bougera pas, ne produira aucun trait, sans elle. Sa vitesse provient de la force de la tension provoquée par la main qui tire le cordeau. Le *dripping* obligeait à moduler une cursivité originelle à partir de la gravité et modifiait le sens qu'avait jusque là l'idée d'inventer ou d'anticiper des raccords. La ligne claquée du maçon demande au geste de gérer l'amplification d'une vitesse afin d'obtenir une collision. C'est un autre type de tension que rencontre la calligraphie, et pour la première fois une ligne de facture directe de contact qui ne soit ni fractionnée ni continue, mais instantanée. Instantanément une ligne, une trace de ligne, parce qu'issue d'une forme matérielle réellement linéaire et non d'un geste de (re)construction. Un mouvement physique, mécanique

(tendre/relâcher), qui implique une qualité plastique, une élasticité imposée au matériau qui résiste à la tension puisqu'il reprend sa forme, sa longueur et sa place initiales. Avec la ligne au cordeau, un mouvement devient un trait graphique, sans pour autant que ce mouvement ne corresponde à celui de la main. C'est-à-dire que la main et la ficelle ne font pas le même mouvement, et ce que la forme obtenue elle-même retient n'est pas le mouvement qui lui a donné naissance (quand la facture directe en contact traditionnelle, par exemple, donne un trait dont la direction est la même que celle de la main et de l'outil). Les paramètres ont muté : la tension n'est plus celle du trait calligraphique « juste » ou « adéquat » garanti par la maîtrise de la main mais elle est la tension du cordeau, autrement dit la tension appartient à « l'outil » comme une de ses qualités propres, et non au geste calligraphique comme une de ses capacités techniques (sensibles, artisanales, etc.). Et là, la pensée occidentale qui ressentait le besoin de chercher la ligne dans l'écriture, se trouve vraiment face à une ligne. Une ligne qui provient d'une forme réellement linéaire, et qui est produite par les capacités de cette forme à produire un trait tendu, de par son faible degré d'élasticité. La « tension » change de sens et de conséquences, comme le « raccord » pouvait le faire dans le *dripping* calligraphique.

« Tirer sur un fil », ce n'est pas seulement, concrètement, le geste que fait le calligraphe-maçon ou symboliquement, l'évolution de la recherche calligraphique sur la ligne. Tirer sur un fil, c'est déjà – ou c'est encore – une problématique de la calligraphie latine contemporaine. Nous avons vu en première partie comment le *dripping* modifiait la manière de penser la ligne calligraphique en faisant commencer le mouvement directement dans une continuité. Cette fois, c'est le geste calligraphique qui se renouvelle parce que la « ligne » de l'écriture (« linear graphic ») a été confrontée à la ligne en tant que continuité matérielle. Sous des formes plus brutes, on la trouve dans les compositions cousues, faites de papiers et de tissus, de la calligraphe française Stéphanie Devaux, ou encore dans une recherche de la française Sophie Verbeek, menée entre 2009 et 2011. Cette recherche sur la « ligne » la mènera finalement à présenter une installation où l'on trouve des cocons, des bobines, et des compositions *Monocondyles* qui finissent par faire de plus en plus de place à un fil-objet concret qui se déroule ou s'emmêle partout sur les supports. Ce n'est pas anodin que dans la terminologie même, cette recherche ait finalement abouti à des œuvres et un discours où le mot « fil » s'est mis à remplacer peu à peu le mot « ligne ». Comme si les objets ou les matières à la linéarité actuelle devaient intervenir, remplacer ou se mélanger aux tracés continus de la calligraphie.

Les autres panneaux qui composent l'installation ne présentent pas eux non plus que des techniques habituelles ou facilement identifiables. La main colore, applique des pigments, gratte frénétiquement dans l'encre pas encore sèche pour lui rendre du blanc, la main bricole des superpositions, elle pince des cordes et les écoute éclabousser leur matière sur des fibres noircies, la main lance des livres couverts de peinture sur le support et ce sont eux qui créent des traces un peu floues (ou plutôt, un bougé, comme n'avaient jamais pu l'être les tracés calligraphiques tant que le couple outil-main se chargeait ensemble, et seul, de la friction sur la surface. Comme s'il avait manqué jusque-là la distance entre la main et le support). Tout comme les livres de la bibliothèque morte, noirs et hermétiques, ne servent plus à tirer des phrases à calligraphier sur les panneaux qui les entourent. Si le texte se transfère du livre à l'œuvre calligraphique, c'est dorénavant par le biais d'un choc et d'un transfert de couleur qui dérape. Le tracé par transfert correspondait déjà à l'estampe. Déjà, dans les lignes lithographiées de Kitty Sabatier, les gestes manuscrits et les trajets de la main étaient beaucoup moins sensibles que les dynamismes, directions, allers-retours, qui semblaient à la fois émaner des formes elles-mêmes et être si peu naturels pour une main, même calligraphique (n'est-elle pourtant pas censée adhérer minimalement aux conditions physiologiques de l'écriture manuscrite ?), qu'il était presque impossible d'imaginer que des torsions, des directions et des vitesses manuelles aient pu leur donner vie. La technique n'y est pas étrangère. Le grain particulier de la lithographie donne à ces compositions un caractère « épidermique ». On a l'impression que le noir n'a pas été déposé, mais au contraire effacé, que les images surgissent du noir plutôt que l'inverse, effacé par « l'air » qui y circule et dont le philosophe<sup>30</sup>, dans son dialogue avec la calligraphe, se demande d'où il provient. Se pourrait-il alors que pour parvenir à une forme qui ne s'annonce plus avant tout comme tracée par la main, la calligraphie latine ait besoin de rapports d'apparition qui auraient à voir avec le transfert ?

---

30 Jean-Pierre Charcosset, dans un « dialogue » avec Kitty Sabatier entre textes imprimés au plomb et calligraphies lithographiées, orchestré et transformé en livre-objet par Alain Paccoud (Sabatier et Charcosset 2009).

Dire que la forme calligraphique laisse voir le résultat d'un mouvement gestuel, d'une gestuelle produisant du graphique, mais qu'il est devenu impossible de décider quelle main lui a donné naissance, cela touche à au moins deux caractères de la calligraphie. Premièrement à la question de la technique, du savoir-faire artisanal comme définissant en propre la calligraphie latine : si l'on ne sait plus de quelle main il s'agit quand on voit une calligraphie contemporaine, alors on peut étendre la question jusqu'à inquiéter la définition courante de la calligraphie comme une technique particulière d'écriture à la main. Deuxièmement, cela touche à la question des rapports de la calligraphie à l'écriture manuscrite, et en particulier à la dimension identitaire du scripteur, au fait qu'un signe inscrit par une main humaine porte en elle et véhicule une part de caractères identitaires de son auteur. Ce serait donc le rapport entre la main-« membre corporel » et la main-« style d'écriture », main-action et main-identité, que la quatrième mutation dénouerait complètement.

Le choix de replacer le geste au cœur de l'acte calligraphique était, pour le calligraphe Owen Williams, un moyen d'échapper au lien avec la voix (« *Gesture appears to predate the voice* » (Ho 2009, n.p.)) et, par extension, au fait de rapporter la calligraphie latine contemporaine au discours de la démonstration qui vise à l'expliquer. D'une manière similaire, la production par la calligraphie latine de formes où le caractère manuel ne peut plus être ramené à une source identifiable évite en quelque sorte au calligraphe d'être tenu de manifester les capacités de sa « main » qui ont trait à l'écriture, à l'inscription, à tout ce que l'on suppose être le propre de la calligraphie latine dans les conditions d'énoncé et de visibilité actuelles.

## 2. Que faire de cette main ?

Ce n'est pas une élimination de la main ni même son effacement au profit de mécanismes mécaniques, mais un déplacement de ce qui, dans la facture, pourrait apparaître comme « fait main » au premier regard. Comme dans les « *date paintings* » de On Kawara où le « *craftsmanship* » n'a pas du tout disparu mais changé de sens, de manière d'être sollicité, pour participer directement de la présentation du temps. Comme on peut toujours sentir la main, quand on pourrait la croire s'effacer, pour identifier un vrai Mondrian d'un faux en observant la direction des touches et leur croisement dans un carré (Deleuze 2002, 97). Mais pour la calligraphie latine contemporaine, la problématique ne se pose pas par rapport à la touche, elle se pose par rapport au geste, à la qualité gestuelle du trait. Une

gestuelle qui ne frapperait pas d'abord par son appartenance au régime de « l'inscription » (au sens restreint que les discours nostalgiques donnent à l'écriture). On sent toujours que la forme produite a à voir avec la main ou le geste manuel mais si on cherchait à le savoir, on aurait du mal à définir quel type de main ou de geste a pu produire ces formes. C'est donc très différent encore de « l'élimination de la main » que l'on pouvait définir ainsi dans la vidéo d'encre flottante.



Figure 28. *Documentation, Brody Neuenschwander (détail). Reproduit avec l'autorisation de B. Neuenschwander*

Des mains, dans l'espace de la chapelle abbatiale qui accueille l'installation *Documentation* de Brody Neuenschwander, il y en a des dizaines. Mais elles sont immobiles, figées dans une position inerte – ni refermées en situation d'écriture, ni vraiment ouvertes et tendues. La main « objectifiée », tantôt ficelée aux livres qu'elle maintient fermés, tantôt posée sur eux comme des presse-papier, tantôt encore des rangées de mains dressées dans une boîte. La main du calligraphe, fragment de corps dépositaire d'un précieux savoir historique et outil surentraîné de l'artisan, moulée et multipliée, des dizaines de mains droites (Neuenschwander est droitier), peintes en noir ou en blanc. Leur multiplication ne fait que renforcer l'effet qui se dégage de leur mise en scène, l'impression qu'elles assistent désarmées (tout comme les dizaines de livres, tous résolument noirs et fermés, qui jonchent le sol et y composent une « bibliothèque morte ») à l'apparition des vitraux calligraphiques que forment les structures à panneaux installées devant les fenêtres de la chapelle. Le membre sectionné au poignet rappelle à la fois l'importance absolue de la main dans la calligraphie latine, les problématiques soulevées par le caractère « fait main » dans les images de texte, ou encore la diminution graduelle de *l'inscription* proprement dite dans l'œuvre du

calligraphe américain. Une main qui n'est en tout cas d'aucun salut à celui qui cherchera à reconnaître le geste manuscrit dans les formes et les lignes qui occupent l'espace de la chapelle ou à comprendre quel mouvement de la main a pu leur donner forme. [fig. 93-96, p. xlviii-xlix]

Une main calligraphique qui « se cherche » ? Comment pourrait-il en être autrement, alors que les conditions actuelles (ce que l'on dit de la discipline, donc ce que l'on en pense et ce que l'on y voit) font de la calligraphie latine un synonyme de l'écriture manuscrite, supposant que les deux notions sont liées par essence ? Si c'est une partie (précise et elle-même restreinte) du seul aspect technique qui occupe la plus grande part des discours, alors la remise en question du geste calligraphique, déjà libéré par la rupture progressive de la chaîne main-outil-trait, ne peut que s'en trouver encouragée. Simultanément, les calligraphes contemporains savent bien que c'est *aussi* en partie parce que ces discours liés au numérique conditionnent la pensée de l'écriture et, par extension, l'idée même de l'existence d'une calligraphie latine, que la discipline connaît depuis quelques décennies un regain d'intérêt, que son enseignement et sa pratique n'ont jamais connu une telle diffusion depuis son émergence à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, la quatrième mutation nous prouve que l'association d'un mode de production de la forme de type manuel comme la calligraphie avec des outils numériques n'exclut pas du tout la manifestation de cette appropriation d'un support par l'inscription ni de cette pulsion gestuelle que l'on semble avoir tant besoin d'associer au tracé écrit. L'association de la main avec des « machines » n'est pas incompatible avec cette gestuelle dans laquelle s'engage le corps entier du scripteur. Du reste, les œuvres contemporaines montrent bien que la main calligraphique continue à intervenir dans le processus de création de la forme, et que c'est précisément parce que cette main est multiple, adaptable, augmentée, greffée, etc. que la calligraphie latine contemporaine continue à nous apprendre ce que peut être, dans la civilisation de l'alphabet latin, un visible du texte inventé par la main. Une étude de la calligraphie latine contemporaine selon ses mutations, en comparaison d'une tentative de définition essentielle, se révèle ici particulièrement pertinente : nous savons désormais que la plume large qui répartit elle-même les pleins et les déliés, qui transmue un mouvement manuel, par le biais de la friction-translation, en un trait contrasté était déjà une « machine » par rapport à la seule main de l'écriture manuscrite de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous savons aussi que pour être calligraphiques, une main ou une forme ne sont pas tenues de présenter des caractéristiques de l'écriture manuscrite au sens strict. Si l'on



examine les pratiques mixtes analogique-numérique de la calligraphie latine contemporaine à la lumière des mutations successives de la discipline, l'éventuel problème de la perte d'authenticité de la calligraphie de par son association avec des procédés mécaniques ou électroniques ne peut plus tenir.

La main calligraphique n'a cessé de devoir se dépersonnaliser par rapport à la main de l'écriture manuelle. C'est même une obligation, une implication du travail pour devenir calligraphe : laisser passer le moins possible les caractères individuels de sa main dans les formes canonisées que l'on reproduit. La main du calligraphe, elle doit donc d'abord être une main-écrivain-dépersonnalisée. Ensuite, on l'a vu, cela lui a permis de jouer des rôles : des personnages, des époques, des styles, ou de rencontrer des outils, des postures, etc. Mais cette fois, il semble que la main calligraphique ne se dépersonnalise plus pour mieux pouvoir se couler dans des traits ou des tracés (des mains-action et des mains-identités), mais pour rencontrer d'autres gestes afin de se renouveler elle-même. Elle change ses gestes en faisant l'exercice de la rencontre avec d'autres mouvements, qui ne sont pas forcément calligraphiques, mais dont la forme qu'ils produiront sera calligraphique parce qu'elle appartiendra aux possibles de cette main du calligraphe qui tantôt produit une ligne, tantôt produit une série de gestes chorégraphiques ou de répétitions musculaires. Par conséquent, face à ces nouveaux gestes et ces nouveaux outils qui dérogent aux propriétés et aux qualités des précédents – comme cela a été le cas pour bien des outils antérieurs qui ont dû être réappris ou apprivoisés – le calligraphe doit changer sa manière de se mouvoir, de concevoir le geste, d'entrevoir la forme : autant de choses qui veulent dire aussi changer sa manière de penser la calligraphie.

## CONCLUSION

Au terme de cette étude qui nous a permis de découvrir une série de mutations de la calligraphie latine contemporaine, c'est bien une topographie qui prend forme, dessinant le paysage actuel de la discipline et révélant ses strates historiques. Quelques « constellations » apparaissent, où se regroupent des questions essentielles. Ces questions émergent elles-mêmes de quatre grands « problèmes » qui constituent autant de séquences (ils se suivent sans s'annuler, conservant toujours un potentiel « réactivable »).

Le premier problème qui émerge concerne le mode de production de la forme. Au moins deux grandes questions s'y développent : « comment obtenir une forme « juste » ? » et « pourquoi tracer directement à la main ? ».

La première question donne lieu à une première « organisation des rapports » : celle-ci est de nature organique, c'est-à-dire que l'ensemble des éléments responsables de la production de la forme se composent en un tout où chacun a une place prédéterminée et relativement fixe : la justesse de la forme dépend de cet ordre des choses. Les relations fonctionnent par réciprocité (à un outil correspond un type de forme, une morphologie précise appelle son outil). La main maintient l'outil, qui lui-même touche la surface, et le déplacement produit le trait. C'est la chaîne du tracé, et elle détermine la facture directe de contact.

Au terme d'une première mutation, cet *âge du tracé immédiat* fait place à un *âge du trait dynamique*. À la répartition organique des rapports de production de la forme se substitue une répartition par couplages variables et multiples (tracer directement à la main comme production d'infinies variations dynamiques du trait). Ces couplages multiples sont rendus possibles par la perte des normes de réciprocité qui ordonnaient les rapports entre outil, forme et geste (tout type de geste peut désormais rencontrer tout instrument, revisiter toute forme, tout type d'outil peut être confronté à toute morphologie, etc.). L'importance du tracé manuel direct tient moins à sa capacité à garantir homogénéité et justesse qu'à son potentiel de renouveler à l'infini l'expressivité graphique du trait et d'en faire varier les dynamiques.

À même la multiplication des dynamiques graphiques et plastiques de la forme, un deuxième problème s'impose à la calligraphie, qui implique cette fois la notion de rythme. Au seuil d'une nouvelle mutation, la calligraphie latine contemporaine se trouve forcée de prendre toute la mesure de ce qu'implique le tracé manuel en termes de répartition de mouvement dans l'espace (c'est une troisième question – « qu'implique tracer à la main ? », ou encore « qu'est-ce qu'un geste calligraphique ? »). La nouvelle répartition des rapports tient compte cette fois de la rupture d'un premier point de la chaîne du tracé classique (l'inscription) : la dissociation du bec de l'outil et de la surface du support (c'est la facture directe sans contact). Cela a des conséquences pour chaque terme du rapport calligraphique. Le rôle primordial du support dans l'apparition de la forme est rappelé, car celui-ci devient cette fois la condition première de l'existence de la composition calligraphique. La main réagit à une matière qu'elle saisit déjà dans un mouvement et une durée, et travaille à répartir, distribuer, étendre ou condenser ce continuum. C'est aussi pourquoi la composition de l'image calligraphique devient une « prise de forme ». Elle se constitue en se solidifiant à partir d'un donné matériel qui la dépasse, et non plus en se composant par additions successives de fragments préalablement sélectionnés. Le rythme pensé comme cadence (et concernant surtout l'agencement des formes sur la surface) devient une rythmique du flux (et concerne alors également un modelage à partir de vitesses, de qualités matérielles préexistantes).

Se pose alors un problème que l'on pourrait dire de lisibilité de l'image, non seulement demandant quelle est la matière sémantique de la calligraphie latine contemporaine (ou « quoi tracer ? »), mais aussi mesurant les répartitions logiques qui recouvrent d'avance l'image d'écriture. La manière, spécifique à la calligraphie latine, de créer un visible alphabétique, se concentre alors sur les dynamiques et les cinétiques internes, inhérentes au fait de tracer (plutôt que seulement liées au tracé ou au traceur), et sur les différentes qualités du mouvement calligraphique – elle croise à nouveau un problème de cinéma. C'est l'âge de la trace cinétique, nouvelle mutation où le trait s'extrait de la main, de l'image de main écrivant. La calligraphie latine contemporaine trouve dans les possibilités du filmage et du mixage (visuel et sonore) (changements d'échelle, projection, répétition en boucle, etc.) le moyen de répondre à ce problème en rendant visibles et audibles des points de vue et d'écoute qui ne sont plus ceux du personnage mais qui dépassent aussi ceux du calligraphe – les points de vue des rapports de force calligraphiques (ce que peut être le point de vue visuel et sonore de la friction, dans un rapport de force du type inscription, ce que le son étiré du frottement des doigts contre une corde de guitare peut nous apprendre de la vibration d'un trait, etc.).

Le dernier problème que la cartographie des mutations laisse voir concerne le corps calligraphique – sa place, ses postures, sa mobilité variable dans chaque réorganisation des rapports de production de la forme. Dans une mutation qui réorganise la main, l'instrument, le support et la forme en les dégageant de tout couplage prédéterminé, le rapport geste/forme se découvre un nouvel état hétérogène, c'est-à-dire absolument dégage de toute relation d'égalité : il compose à partir de différences et de divergences. Le mouvement du tracé est une création de forme et de sens, la forme mobile en est une autre, leur manière simultanée de se composer dans l'espace crée une nouvelle image calligraphique. Le corps calligraphique n'est plus le corps de la situation manuscrite (ou celui des formes de l'écriture latine, corps contenu ou maintenu dans les postures, les gestes et les enchaînements nécessaires à la production d'une forme codifiée), mais une source produisant les formes d'un mouvement calligraphique.

Enfin, une question plus récente qui semble demander « que faire – encore, maintenant – de la main calligraphique ? » pourrait bien indiquer un nouveau seuil de mutation en devenir.

Entre toutes ces mutations, des éléments circulent aussi et se redéfinissent. C'est par exemple le cas de la notion de « ligne », qui ne cesse de se reformuler en s'éloignant chaque fois un peu plus de l'idéologie alphabétique qui nous conduit à l'associer trop hâtivement à une idée de l'écriture. C'est aussi le cas de la main calligraphique, qui passe d'une « main spécialiste » à une « main modulante » qui modèle la matière, pour devenir comme une main « quotidienne » qui inclut toutes sortes de gestes et d'actions. De la même manière que la captation et la projection, avec les changements d'échelle et de surface qu'implique l'écran, viennent révéler des puissances de l'écriture qui étaient masquées (faire voir autrement – « rendre visible »), le nouveau corps révèle des forces calligraphiques dans des mouvements et des actions qui semblaient être étrangers à la calligraphie, non spécifiques à elle ou simplement ordinaires. Les gestes ne sont plus « calligraphiques » parce qu'ils réinvestissent un savoir-faire technique et témoignent de sa maîtrise ; ils sont calligraphiques parce qu'ils participent, dans l'œuvre, de problématiques qui concernent la calligraphie. Un peu comme la danse contemporaine a intégré des mouvements et des postures « quotidiens », en redéfinissant par exemple le rapport à la gravité et au contact du corps avec la

surface du sol – passage d'un idéal de l'élévation où le corps doit transcender le poids et la pesanteur pour se distancer le plus possible du sol à une manière d'en faire des conditions qui deviennent des affects à composer : manières de marcher, de tomber, de se tenir droit, etc. (voir Youchenko 2004; Després 1999; Guido 2007, 298; Raffinot et Cohen 2002, 7).

La rupture de la chaîne organique main-outil-surface de la facture directe de contact, autonomisant chacun des termes et « rebrassant » tous les rapports de forces matériels, appelle elle-même une ouverture méthodologique permettant d'envisager la possibilité d'autres modes de « tracé », d'autres types de relations sémiotiques entre les sens visible, lisible et audible de l'expression calligraphique. Au lieu de partir d'une série de « principes » de la calligraphie latine contemporaine, au lieu de relater les changements d'usages et de fonctions, la méthode archéologique nous a permis de nous concentrer sur la manière dont se répartissent les questions et les problèmes, sur leur nature transversale, en nous concentrant sur la mise en rapport des différentes pratiques calligraphiques.

Si nous pressentions d'avance que le cinéma nous permettrait de penser la calligraphie d'une manière nouvelle, l'étude des différents problèmes qui s'imposent à cette discipline nous l'a confirmé, car tous partagent des choses avec le cinéma (problématiques du corps, du rythme, du mouvement ou du mode de lecture de l'image). Plutôt que d'autres formes d'art (la peinture abstraite, par exemple), plutôt que d'autres paradigmes de pensée (comme la sémiotique de l'image), c'est le cinéma et l'image en mouvement qui peuvent aujourd'hui nous permettre de penser la calligraphie latine contemporaine.

Réinventer des mixités pour le signe alphabétique et l'espace visuel, dans le cas de la calligraphie latine contemporaine, cela signifie injecter de la différence dans l'alphabet, le plonger dans l'espace de l'hétérogène, du non totalisable, dans un régime du simultané plutôt que de l'alternatif. Cela signifie aussi laisser l'espace visuel affecter le signe graphique, et laisser le signe calligraphique affecter les répartitions occidentales habituelles du lisible et du visible. Pour le penseur comme pour le calligraphe, cela veut dire à la fois redécouvrir constamment ce que la pensée occidentale a de singulier, et ce, dans ce qu'elle doit à son système d'écriture, et entrevoir la capacité d'une calligraphie latine contemporaine à nous faire voir et penser autrement les formes mixtes du texte et de l'image. Car penser la calligraphie, au même titre que « penser la danse, ce n'est pas *vouloir dire clairement avec des concepts ce qui se disait confusément avec des mouvements*. Au contraire. C'est se tenir au plus près de ce qui lie le geste et la pensée » (Youchenko 2004, 8, souligné par l'auteur).



## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Références citées

- Agamben, Giorgio. 2008. *Signatura Rerum*. Vrin.
- Andersch, Martin. 1989. *Traces, signes, lettres : de l'art de la graphie, de la connaissance expérimentale des alphabets et de l'interprétation des textes*. Trad. par Isabelle Leclerc de Hautecloucq et Sophie Thievent. Paris : Ulisse Éditions.
- Anderson, Donald M. 1992. *Calligraphy. The art of written forms*. Mineola, New York : Dover.
- Arfi, Fabrice et Silvie Boschiero. 2008. Le lightgraff illumine la Place Bellecour (reportage). *France 3 Rhône-Alpes. Lyon, Fête des lumières 2008*. Lyon : France 3. En ligne : kaalam.free.fr. Consulté le 12 mars 2009.
- Aymes-Stokes, Sophie. 2011. « Genesis de Paul Nash : exploration de l'imaginaire par la gravure dans le livre illustré moderniste ». In *gème Congrès international pour l'étude des rapports entre texte et image organisé par l'association IAWIS/ AIERTI. 21-25 août 2011*. Montréal.
- Baert, Barbara. 2006. « Noli me tangere - essay ». In *Textasy. The Art of Brody Neuenschwander*, éd. par Brody Neuenschwander, 100-103. Gand : Toohcsmi.
- Baker, Arthur. 1984. *Brush calligraphy*. New York : Dover Publications.
- Baldi, Camillo. 1622. *Trattato come da una lettera missiva si conoscano la natura e qualità dello scrittore*. Capri : Guirolamo Vaschieri.
- . 1993. *La lettre déchiffrée*. Trad. par Anne-Marie Debet et Alessandro Fontana. Le Corps éloquent. Paris : les Belles lettres.
- Bauberger, Nicole. 2009. « Gesturing the "S" ». *What's up Yukon*, 5 février. En ligne : Consulté le 28 mars 2011.
- Baudin, Fernand. 1977. « La typographie « comme il faut », et l'autre ». *Communication et langages* vol. 35, n° 1 : 23-30.
- . 1982. « L'avenir de l'écriture manuelle ». *Communication et langages* vol. 53, n° 1 : 45-60.
- . 1983. « De l'écriture. Recueil d'études publiées de 1937 à 1981, par Jean Mallon ». *Communication et langages* vol. 58, n° 1 : 125-127.
- . 1984. *La Typographie Au Tableau Noir*. Paris : Retz.
- Bellour, Raymond. 1987. « La redevance du fantôme ». In *Le temps d'un mouvement : aventures et mésaventures de l'instant photographique. Exposition au Palais de Tokyo, 1987*, éd. par Raymond Bellour, 109-113. Photo copies. Paris : Centre national de la photographie.
- Belting, Hans. 2008. *L'histoire de l'art est-elle finie? : histoire et archéologie d'un genre*. Paris : Gallimard.
- Belz, Corinna. 2011. *Gerhard Richter Painting*. Film documentaire, 97 mn, allemand/anglais.
- Billeter, Jean-François. 1989. *L'art chinois de l'écriture*. Genève, Suisse : Skira.

- Blair, Lawrence E. 1922. *Principles and practice of show-card writing, prepared in the Extension division of the University of Wisconsin*. New York : McGraw-Hill. En ligne : Consulté le 4 janvier 2013.
- Bosseur, Jean-Yves. 2008. *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*. Paris : Minerve.
- Boulard, François. 2013. « Calligraphie : l'ordinateur en mieux ». *Ouest-France*, 10 août. En ligne : <http://www.ouest-france.fr/>. Consulté le 13 août 2013.
- Bracquemond, Jacques et Jean-Luc Dusong. 2010. *Typographie: La lettre, le mot, la page*. Paris : Eyrolles.
- Bullot, Erik. 2000. « Photogénie plastique ». In *Plasticité*, éd. par Catherine Malabou, 194-207. Paris : Léo Scheer.
- Burgert, Hans-Joachim. 1996. « If one only knew what calligraphy is ! » *Letter Arts Review* vol. 12, n° 4 : 8-17.
- . 2002. *The Calligraphic Line: Thoughts on the Art of Writing*. Trad. par Brody Neuenschwander. Bruges : B. Neuenschwander.
- Byak, Bulia et Josh Andler. 2011. Inkscape tutorial: Calligraphy. Site Internet officiel du logiciel. *Inkscape*. En ligne : <http://inkscape.org/doc/calligraphy/tutorial-calligraphy.html>. Consulté le 8 août 2013.
- Cardinal, Serge. 1998. « Médiation ou modulation sonore? » *Cinémas* vol. 9, n° 1 : 95-115.
- . 2010. *Deleuze au cinéma : une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Cardinal, Serge et Frédéric Dallaire. 2010. « L'écoute partagée ». *Théâtre/Public* n° 197 : 24-27.
- Cavell, Stanley. 1979. *The world viewed: reflections on the ontology of film*. Harvard University Press.
- . 1999. *La projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*. Paris : Belin.
- . 2006. « The World Viewed ». In *Philosophy Of Film and Motion Pictures: An Anthology*, 67-78. Choi, Jinhee et Noël Carroll. Oxford : Blackwell.
- Chauviré, Christiane et Jérôme Sackur. 2003. *Le vocabulaire de Wittgenstein*. Vocabulaire de... Paris : Ellipses. En ligne : <http://www.sudoc.fr/072199113>. Consulté le 19 mai 2012.
- Chen, Li. 2010. Chen Li - expositions 2009-2010 (*Superba è la notte ; Women - Donne ; Self and the Others ; Get Out of my Mind, Get Out of This Room*). En ligne : [chenli.it](http://chenli.it). Consulté le 4 août 2010.
- Cheng, François. 1991. *Vide et plein: le langage pictural chinois*. Points. Série Essais. Paris, France : Éditions du Seuil.
- Cherchi Usai, Paolo. 2001. *The death of cinema : history, cultural memory and the digital dark age*. Londres : British Film Institute.
- . 2006. Passio - Pressbook (version anglaise). En ligne : [www.cinetecadelfriuli.org/cdf/allegati/PressbookENG.doc](http://www.cinetecadelfriuli.org/cdf/allegati/PressbookENG.doc).
- Chik, Caroline. 2011. *L'image paradoxale : Fixité et mouvement*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Child, Heather. 1963. *Calligraphy today : a survey of tradition and trends*. London : Studio Books.



- . 1976. *Calligraphy Today*. Pentalic Corporation.
- . 1988. *Calligraphy today: twentieth-century tradition and practice*. Taplinger Pub. Co., juin.
- Child, Heather, Heather Collins, Donald Jackson et Ann Hechle. 1986. *More than fine writing: Irene Wellington, calligrapher (1904-84)*. Pelham Books.
- Christin, Anne-Marie. 1979. « Rhétorique et typographie : la lettre et le sens ». *Revue d'esthétique* n° 1-2 : 297-323.
- . 1984. « L'autre et le lieu ». *Littoral* n° 11/12 (février) : 213-236.
- . 1985. « La déraison graphique ». *Textuel* n° 17 : 5-11.
- . 1995. *L'image écrite, ou, La déraison graphique*. Flammarion.
- . 1997. « L'écriture et l'image ». *Les Cahiers du Collège Iconique : Communications et débats* n° VII. INA, Inathèque de France : 1-33.
- . 1999. « Les Origines De L'écriture: Image, Signe, Trace ». *Le Débat* n° 106 : 28-36.
- . 2000. *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Accent (Leuven). Leuven, Paris : Peeters, Vrin.
- . 2001a. *L'image écrite ou La déraison graphique*. Champs. Paris : Flammarion.
- . 2001b. « De l'espace iconique à l'écriture ». *L'Anthropologie* n° 105 : 627-636.
- . 2001c. *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia*. Paris : Flammarion.
- . 2001d. « De l'invention de l'idéogramme à la lisibilité de l'alphabet ». *Les Actes de Lecture. La revue française de l'AFL* n° 73 (mars) : 85-92.
- . 2009. *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Essais d'art et de philosophie. Paris : Vrin.
- . 2010. « De l'écriture à l'écran ». *Argos* vol. Images en lectures (numéro double), n° 46-47 (juin) : 108-109. En ligne : Consulté le 22 juillet 2013.
- . 2011. *L'invention de la figure*. Champs. Arts. Paris : Flammarion.
- Christin, Anne-Marie et CEEI (Centre d'étude de l'écriture et de l'image). 2006. « La typographie comme langue écrite ». *Axes de recherche - Pôle I : De l'image au texte (Responsables : Anne-Marie Christin, Marianne Simon-Oikawa)*. En ligne : [http://www.ceei.univ-paris7.fr/01\\_recherche/axe01/02.html](http://www.ceei.univ-paris7.fr/01_recherche/axe01/02.html). Consulté le 30 octobre 2008.
- Ciment, Michel et Peter Greenaway. 1998. « La leçon de cinéma de Peter Greenaway ». In *Le grand atelier de Peter Greenaway*, éd. par Michel Cieutat et Jean-Louis Flecniakoska, 67-80. Dijon, Strasbourg : Les Presses du réel, Université des sciences humaines de Strasbourg.
- Crépieux-Jamin, Jules. 1896. *L'écriture et le caractère*. Paris : Felix Alcan.
- . 1950. *ABC de la graphologie*. P.U.F.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma. 1, L'image-mouvement*. Critique. Paris : Éd. de Minuit. En ligne : Consulté le 27 avril 2012.
- . 1985. *Cinéma. 2, L'image-temps*. Critique. Paris : Éd. de Minuit.
- . 1990. *Pourparlers: 1972-1990*. Paris, France : les Éditions de Minuit.
- . 1998a. « Qu'est-ce que l'acte de création ? » *Trafic*.

- . 1998b. *Proust et les signes*. Quadrige 219. Paris : Presses universitaires de France.
- . 2002. *Francis Bacon : logique de la sensation*. L'Ordre philosophique. Paris : Éd. du Seuil.
- . 2004. *Foucault*. Reprise (Paris). Paris, France : les Éd. de Minuit.
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet. 1996. *Dialogues*. Coll. Champs. Paris, France : Flammarion.
- Déroche, François. 2001. « L'écriture arabe ». In *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia*, éd. par Anne-Marie Christin, 218-227. Paris : Flammarion.
- . 2005. « Islam : « Écrire met en contact avec Dieu » ». *Les Collections de L'Histoire* n° 29 : 62-63.
- Després, Aurore. 1999. « Un rapport autre à la gravité : enjeux ». In *Acte du Colloque International « La danse : une culture en mouvement »*, organisé les 7-8-9 Mai 1999 par le Centre de Recherches Européennes en Éducation Corporelle (Strasbourg), 129-139. Strasbourg : CREEC. En ligne : <http://www.sudoc.fr/051657198>.
- Desurvire, Marcelle. 2005. *Feuillets de graphologie: Tome 1, Les bases jamiennes, le geste graphique*. Paris : Editions L'Harmattan.
- Didi-Huberman, Georges. 2002. *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Éd. de Minuit.
- Digital Slaves. 2009. Real time Virtual Calligraphy - 2009 - Nantes, Fr. *Digital Slaves. Digital Art & Technologies*. En ligne : <http://www.digital-slaves.com/index.php/project/Real-time-Virtual-Calligraphy>. Consulté le 12 février 2011.
- Doron, Roland et Françoise Parot. 1998. *Dictionnaire de psychologie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Dubois, Philippe. 1998. « La Tempête et la matière-temps, ou le Sublime et le Figural dans l'oeuvre de Jean Epstein ». In *Jean Epstein: cinéaste, poète, philosophe*, éd. par Jacques Aumont, 267-323. Paris : Cinémathèque Française.
- . 1999. « L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 ». In *Figure, figural*, éd. par François Aubral et Dominique Chateau, 245-274. Editions L'Harmattan.
- . 2011. *La question vidéo*. Crisnée : Yellow Now.
- Duplan, Pierre. 1977. « Pour une sémiologie de la lettre ». In *L'espace et la lettre : écritures, typographies*, éd. par Anne-Marie Christin, 3:295-348. Cahiers Jussieu. Paris : UGE.
- Dürrenmatt, Jacques. 2007. « L'imaginaire de la lettre : aperçu ». In *Les écritures et les inscriptions dans le monde à travers les âges*, 203-211. Alexandrie : Bibliotheca Alexandrina, Centre de calligraphie. En ligne : [http://www.ceei.univ-paris7.fr/04\\_bibliotheque](http://www.ceei.univ-paris7.fr/04_bibliotheque).
- Edwin, Kee. 2012. eHarmony pens. Your Facebook love letters in calligraphy. *Ubergizmo*. 2 juin. En ligne : <http://www.ubergizmo.com/2012/02/eharmony-calligraphy-facebook-love-letters/>. Consulté le 27 août 2012.
- Escande, Yolaine. 2000. *Le coeur et la main : l'art de la Chine traditionnelle*. Collection Savoir. Sur l'art. Paris : Hermann. En ligne : Consulté le 9 avril 2012.
- Estienne II, Henri. 1853. *Conformité du langage françois avec le grec*. Impr. J. Delalain.
- Van Eynde, Laurent. 1995. « De l'Action painting à la mort de l'art : à propos de Jackson Pollock ». *Philosophiques* vol. 22, n° 2 : 281-296.

- Famira, Hannes. 2008. Practical Work. Cast a glance over the students' shoulder. *TypEdu. An educational resource for type design students of Hannes Famira*. En ligne : [En ligne] <<http://www.typeedu.org/dynamic/work/>>. Consulté le 4 juin 2012.
- Faure, Élie. 1953. *Fonction du cinéma: de la cinéplastique à son destin social*. Gonthier.
- Folsom, Rose. 2002. « The critic's eye ». *Letter arts review* vol. 17, n° 1 : 12-31.
- Friedl, Friedrich, Nicolaus Ott, Bernard Stein et Philipp Luidl. 1998. *Typography: when, who, how = Typographie: wann, wer, wie = Typographie: quand, qui, comment*. Köln : Könemann.
- Fry, Roger Eliot et Elias Avery Lowe. 1926. *English handwriting: with thirty-four facsimile plates and artistic & paleographical criticisms*. The Clarendon press.
- Galinon-Méléneq, Béatrice et Yves Jeanneret. 2011. *L'homme trace : perspectives anthropologiques des traces contemporaines*. Paris : CNRS éditions.
- Garnier, Pierre et Martial Lengellé. 2009. *Oeuvres poétiques 2, 1968-1988*. Montreuil-sur-Brèche : Éditions des Vanneaux.
- Gentry, Glenn W. et Derek H. Alderman. 2007. « Trauma written in flesh: tattoos as memorials and stories ». In *Narrating the Storm: Sociological Stories of Hurricane Katrina*, éd. par Danielle Antoinette Hidalgo et Kristen Barber, 184-197. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing.
- Ginzburg, Carlo. 1980. « Signes, traces, pistes: racines d'un paradigme de l'indice ». *Le Débat* n° 6 (novembre) : 3-44.
- Godard, Hubert. 1993. « Le mouvement: de la décomposition à la recomposition ». *Marsyas* n° 25 (mars) : 93.
- Godin, Christian et Laure Mühlethaler. 2005. *Édifier: l'architecture et le lieu*. Lagrasse : Editions Verdier.
- Godine, David et Peter Halliday. 1990. *Contemporary Calligraphy. Modern Scribes and Lettering Artists II*. London : Trefoil. En ligne : <http://www.colophonbooks.com/pages/books/3796/contemporary-calligraphy-modern-scribes-and-lettering-artists-ii>. Consulté le 18 septembre 2013.
- Gray, Nicolette. 1938. *XIXth Century Ornamented Types and Title Pages*. London : Faber and Faber.
- . 1982. *Lettering as drawing*. Taplinger Pub. Co.
- . 1986. *A history of lettering: creative experiment and letter identity*. Phaidon.
- Greenaway, Peter. 1999. « Have We Seen Any Cinema Yet? A lecture by Peter Greenaway ». In European Graduate School Faculty, août. En ligne : [www.egs.edu/faculty/peter-greenaway](http://www.egs.edu/faculty/peter-greenaway). Consulté le 29 janvier 2005.
- . 2003. « Toward a re-invention of cinema ». In 27 septembre. En ligne : <http://petergreenaway.org.uk/essay3.htm>. Consulté le 15 mai 2005.
- . 2004. « Peter Greenaway, Masterclass ». In Thessaloniki, 19 novembre. En ligne : Consulté le 17 décembre 2004.
- . 2006. « Image Versus Text and Text as Image ». In *Textasy. The Art of Brody Neuenschwander*, éd. par Brody Neuenschwander, 105-112. Gand : Toohcsmi.

- Guido, Laurent. 2007. *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Cinéma (Lausanne). Lausanne : Éditions Payot.
- Hemery, Cathleen et Sébastien Maloïseaux. 2013. Le nouveau calligraphe : un homme prisé des maisons de luxe. *Le journal du Week-end*. TF1, 23 juin. En ligne : <http://videos.tf1.fr/jt-we/2013/le-nouveau-calligraphe-un-homme-prise-des-maisons-de-luxe-8050783.html>. Consulté le 24 juin 2013.
- Hillier, Paul. 1989. « Arvo Pärt: Magister Ludi ». *The Musical Times* vol. 130, n° 1753 : 134-137.
- . 1997. *Arvo Pärt*. Oxford : Oxford University Press.
- Ho, Stacey. 2009. Owen Williams. En ligne : <http://staceyho.com/tod/williams.html>. Consulté le 28 mars 2011.
- Hocquet, Agathe. 2013. « Handmade in France / BMD Design (Dossier Slow Design) ». *Étapes*: n° 212 (avril) : 152-157.
- Hugonot, Marie-Christine. 1999. « C comme Calligraphie ». *Le spectacle du monde* n° 452 : 111.
- Ingmire, Thomas. 1997. *Belle lettere*. Éd par. Carlo Buffa. En ligne : <http://www.bellelettere.it/book/book3.htm>. Consulté le 3 mai 2013.
- Jeanneret, Yves. 2007. *Ya-t-il (vraiment) des technologies de l'information?* Presses Univ. Septentrion.
- . 2011. « Complexité de la notion de trace : de la traque au tracé ». In *L'homme trace: perspectives anthropologiques des traces contemporaines*, éd. par Béatrice Galinon-Méléneq, 59-86. CNRS éditions.
- . 2012. « Écriture et médias informatisés ». In *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia*, éd. par Anne-Marie Christin. Paris : Flammarion.
- Jeanneret, Yves, Annette Béguin, Dominique Cotte, Sarah Labelle, Valérie Perrier, Philippe Quinton, et al. 2003. « Chapitre II. Formes observables, représentations et appropriation du texte de réseau ». In *Lire, écrire, récrire: Objets, signes et pratiques des médias informatisés*, 93-158. Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou. Paris.
- Johnston, Edward. 1917. *Writing & illuminating, & lettering*. London : John Hogg.
- . 1977. *Formal penmanship and other papers*. Pentalic Corp.
- Käch, Walter. 1956. *Rhythm and Proportion in Lettering*. Walter-Verlag.
- Kashtan, Aaron. 2011. « Forward to the Past: Nostalgia for Handwriting in Scribblenauts and The World Ends with You ». *Digital Humanities Quarterly* vol. 5, n° 3. En ligne : <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/5/3>. Consulté le 15 août 2012.
- Kelly, Jerry, Alice Koeth, American Institute of Graphic Arts et Society of Scribes. 2000. *Artist & alphabet: twentieth century calligraphy and letter art in America*. David R. Godine Publisher, 1 janvier.
- Kendrick, Laura. 1999. *Animating the letter: the figurative embodiment of writing from late antiquity to the Renaissance*. Ohio State University Press, 1 novembre.
- Khatibi, Abdelkebir et Mohammed Sijelmassi. 1994. *The splendor of Islamic calligraphy*. Thames and Hudson. Londres.
- Kinross, Robin. 2001. « Gerrit Noordzij interviewed by Robin Kinross ». *Gerrit Noordzij Index* (8 mars) : non paginé. En ligne : Consulté le 14 mars 2006.

- Knebusch, Jérôme. 2012. « Instant. De l'écriture manuscrite au dessin typographique ». *Revue suisse de l'imprimerie* n° 6.
- Koala. 2005. *Recherche(s)*. Paris : Éditions Alternatives.
- Koch, Gertrud. 1992. « The Richter-Scale of Blur ». *October* vol. 62, (1 octobre) : 133-142. En ligne : Consulté le 20 juin 2012.
- Köhler, Benedikt, Sabria David et Jörg Blumtritt. 2010. The Slow Media Manifesto. *Slow Media*. 2 janvier. En ligne : <http://en.slow-media.net/manifesto>. Consulté le 27 août 2012.
- Kosut, Mary. 2000. « Tattoo Narratives: The intersection of the body, self-identity and society ». *Visual Sociology* vol. 15, n° 1 : 79-100.
- Lang, David. 2013. *Writing on Water. David Lang*. En ligne : <http://davidlangmusic.com/music/writing-on-water>.
- Lapie, Christian. 2002. Tentative d'exploration d'un temps immense. *Christian Lapie*. En ligne : <http://www.christianlapie.net/texts/read/35/tentative-dexploration-dun-temps-immense>. Consulté le 9 février 2012.
- Larcher, Jean. 1994. « Jean Larcher. Un amoureux de la lettre (entretien) ». *Avis à populus. Bulletin d'information de l'association Scripsit* n° 2 (avril) : non paginé.
- Laufer, Roger. 1987 a. « Calligraphie synthétique animée ». In *Culture technique*, n° 17, « Électricité, électronique et civilisation », p. 273-275.
- Lengellé, Martial et Pierre Garnier. 1979. *Le Spatialisme: selon l'itinéraire de Pierre Garnier : essai*. A. Silvaire.
- Leterme, Yves. 2011. *Thoughtful Gestures - The calligraphic art of Yves Leterme*. Yves Leterme. Sint-Kruis.
- Lista, Giovanni. 1987. « L'ombre du geste ». In *Le temps d'un mouvement : aventures et mésaventures de l'instant photographique. Exposition au Palais de Tokyo, 1987.*, éd. par Raymond Bellour, 59-62. Centre national de la photographie. Photo copies. Paris : Ministère de la Culture et de la communication.
- Maillard, Jean-François. 1985. « Fortunes de l'écriture à la Renaissance : de la cryptographie à la quête d'un langage universel ». In *Écritures II*, éd. par Anne-Marie Christin, 143-167. Paris : Le Sycomore.
- Mallon, Jean. 1952. *Paléographie romaine*. Madrid : Instituto Antonio de Nebrija de Filolog'a.
- . 1976. *Ductus ou la formation de l'alphabet moderne*. 16 mm. Tourné avec l'aide de la Fondation Menil, musique de J. Cohen-Solal. Paris, Les Films verts.
- Marchal, Hugues. 2012. « Relire "comme le graphique de ses impulsions" : poétique de la courbe de Marey à Michaux ». In *La relecture de l'oeuvre par ses écrivains mêmes. Tome III : Se relire par l'image*, éd. par Mireille Hilsum et Hélène Védrine, 23-37. Les Cahiers de Marge. Paris : Kimé.
- Marichal, Robert. 2005. « L'écriture latine et la civilisation occidentale du Ier au XVIe siècle ». In *L'écriture et la psychologie des peuples*, éd. par Marcel Cohen et Jérôme Peignot, 650-700. Paris : Robert Laffon.
- Marrati, Paola. 2003. *Gilles Deleuze: cinéma et philosophie*. Philosophies 162. Paris : Presses universitaires de France.

- . 2004. « Deleuze. Cinéma et philosophie ». In *La philosophie de Deleuze*, par François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues, et Paola Marrati, 229-337. Quadrige. Paris : Presses Universitaires de France.
- Mediavilla, Claude. 1996. *Calligraphie*. Imprimerie Nationale.
- . 2000. *Calligraphie: du signe calligraphié à la peinture abstraite*. Imprimerie Nationale.
- . 2006. *Histoire de la calligraphie française*.
- Le Men, Ségolène. 1984. *Les abécédaires français illustrés du XIXe siècle*. Paris, France : Promodis.
- Menicacci, Armando. 2004. « L'enseignement de la danse face au numérique: quelques réflexions ». *Quant à la danse* n° 1 : 62-66. En ligne : Consulté le 5 septembre 2012.
- Meschonnic, Henri. 1982. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse, France : Verdier.
- Métayer, Christine. 2001. « Normes graphiques et pratiques de l'écriture. Maîtres écrivains et écrivains publics à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales* vol. 56, n° 4 : 881-901.
- Michaux, Henri. 2001. « Dessiner l'écoulement du temps (dans *Passages*) ». In *Œuvres Complètes, II*, éd. par Raymond Bellour et Ysé Tran, 371-374. Paris : Gallimard.
- Middendorp, Jan. 2004a. *Dutch Type*. Rotterdam : oio Publishers.
- . 2004b. « La lettre individualiste. Les couvertures hollandaises composées à la main après-guerre. » *Étapes*: n° 115 (décembre) : 62-65.
- Middendorp, Jan, Hendrik Hellige et Robert Klanten, éd. 2012. *Hand to type: scripts, hand-lettering and calligraphy*. Berlin : Gestalten.
- Middendorp, Jan et Brody Neuenschwander. 2006. « An interview with Brody Neuenschwander ». In *Textasy. The Art of Brody Neuenschwander*, éd. par Brody Neuenschwander, 17-24. Gand : Toohcsmi.
- Miró, Joan. 2004. *Ceci est la couleur de mes rêves : entretiens avec Georges Raillard*. TS, Traversée du siècle. Paris, France : Seuil.
- Moisy, Isabelle, Caroline Bougie et Benjamin Esnault. 2013. « Hand Lettering. Trait pour trait ». *Étapes*: n° 211 (février) : 120-133.
- Morison, Stanley. 1928. « Decorated Types ». In *Selected Essays On the History of Letter-forms in Manuscript and Print*, 114-131. Cambridge : Cambridge University Press.
- . 1936. *First principles of typography*. Macmillan.
- Morris, William. 1878. *The decorative arts, their relation to modern life and progress; an address delivered before the Trades' Guild of Learning*. Londres : Roberts Brothers. En ligne : <http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015046868223>.
- Namuth, Hans et Lee Krasner. 1978. *L'atelier de Jackson Pollock*. Paris : Macula.
- Neilson, John. 2007. « Book Review. Clayton, Ewan et Phil Baines. Edward Johnston : Lettering and Life. Ditchling Museum ». *Forum. Journal of Letter Exchange* n° 14 : 23.
- Neuenschwander, Brody. 1991a. « The origins of the modern movement in Germany ». *Dot the I – journal of letter exchange* vol. «20th Century German Lettering», : 4-15.

- . 1991b. « Kalligrafische Expression ». *Dot the I – journal of letter exchange* vol. «20th Century German Lettering», : 58-61.
- . 2000. « Calligraphy, lost to modernity ? » In *Catalogue de l'exposition Kijken naar de zelfde Maan (Looking at the same moon), Calligraphie orientale et occidentale*, 15-20. La Haye : Musée du livre.
- . 2004. « A few thoughts on u-turns, calligraphy and the life of the line ». In *Stad van Letters / City of Letters, Cahier U (Antwerp World Book Capital 2004)*, non paginé. Gand, Anvers : Imschoot, ABC2004 (Antwerpen Book City 2004).
- . 2009. « Can writing be beautiful? » In *International exhibition of Calligraphy 2009, Moscow*, non paginé. Moscou. En ligne : (<http://www.calligraphy.mvk.ru/en/?idx=93&sw=p&idsub=715>). Consulté le 5 octobre 2009.
- . 2011. *Biography. Brody Neuenschwander Art*. En ligne : <http://www.brodyneuenschwander.com/biography.php>. Consulté le 12 octobre 2011.
- Neuenschwander, Brody et Jeroen D'hoë. 2007. *Skin. Brody Neuenschwander Art*. En ligne : [www.brodyneuenschwander.com/skin.php](http://www.brodyneuenschwander.com/skin.php). Consulté le 11 février 2007.
- Noland, Carrie. 2006. « Digital Gestures ». In *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, éd. par Adalaide Morris et Thomas Swiss, 217-244. Cambridge, Massachussets : MIT Press.
- Noordzij, Gerrit. 1991. « The Shape of the Stroke ». In *Raster Imaging and Digital Typography II: Proceedings of the Conference on Raster Imaging and Digital Typography, Boston 1991*, éd. par Jacques Andre et Robert A. Morris, 34-42. Cambridge : Cambridge University Press.
- . 2000. *Letterletter : an inconsistent collection of tentative theories that do not claim any other authority than that of common sense*. Vancouver : Hartley & Marks.
- . 2005. *The Stroke. Theory of Writing*. Londres : Hyphen Press.
- . 2010. *Le trait: Une théorie de l'écriture*. Trad. par Fernand Baudin. Ypsilon éditeur.
- O'Reilly, Jennifer. 2001. « Le livre de Kells ». In *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia*, éd. par Anne-Marie Christin, 304-307. Paris : Flammarion.
- O'Sullivan, Simon. 2006. *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*. Basingstoke [England] ; New York : Palgrave Macmillan.
- Okami, Sae. 2007. *Continuités et discontinuités. L'élaboration de la poésie visuelle en Occident (c. 300 av. J.C. - c. 1960)*. Thèse pour obtenir le grade de Docteur ès lettres des universités de Toulouse-Le Mirail et Sophia, Tokyo. Sous la direction de François-Charles Gaudard et Michaël Desprez, Toulouse, Tokyo : Toulouse-Le Mirail et Sophia, Tokyo.
- Parfait, Françoise. 2001. *Video, un art contemporain*. Paris : Éditions du Regard.
- Peignot, Jérôme. 1967. *De l'écriture à la typographie*. Paris : Gallimard.
- . 1983. *Du trait de plume aux contre-écritures*. Jacques Damase.
- Pflughaupt, Laurent. 2011. *Plaquette de l'exposition Traits d'Union, Calligraphies contemporaine (Paris, 17/01-17/02/2011)*. Paris.
- Philizot, Vivien. 2009. « Le signe typographique et le mythe de la neutralité ». *Textimage* n° 3, « À la lettre ».

- Pott, Gottfried. 1995. *Schrift, Klang, Bild - The Music of Lettering*. Mainz : H. Schmidt.
- . 1999. « A Look into the World of Calligraphy ». *Linotype - Magazine de fontes* (novembre) : non paginé. En ligne : Consulté le 3 octobre 2011.
- Pouillaude, Frédéric. 2004. « D'une graphie qui ne dit rien ». *Poétique* vol. 137, n° 1 : 99-123.
- Pouille, Emmanuel. 1977. « Une histoire de l'écriture ». *Bibliothèque de l'école des chartes* vol. 135, n° 1 : 137-144.
- . 1983. « Jean Mallon. De l'écriture : recueil d'études publiées de 1937 à 1981. Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1982. In -4°, 368 pages, illustrations. » *Bibliothèque de l'école des chartes* vol. 141, n° 1 : 127-130.
- . 2007. « Aux origines de l'écriture liée : les avatars de la mixte (XIVe-XVe siècle) ». In *Écritures latines du Moyen Age : tradition, imitation, invention*, éd. par Marc Smith, Tome 165, fascicule 1:187-200. Bibliothèque de l'école des chartes. Paris, Genève : Droz. En ligne : Consulté le 8 mai 2012.
- Prandi, Mónica. 2011. « Irish Talent: Contemplating Denis Brown's Calligraphy. » *Letra Urbana. Revista digital de cultura, ciencia y pensamiento Interpretando los nuevos estilos de vida y la sociedad que crea la tecnología* n° 21. En ligne : [http://letraurbana.com/articulo/434#Notas\\_Letra\\_Urbana](http://letraurbana.com/articulo/434#Notas_Letra_Urbana). Consulté le 13 août 2012.
- Raffinot, François et Olivia-Jeanne Cohen. 2002. *A force de s'appuyer sur la barre on devient un homme du milieu : Entretiens avec Olivia-Jeanne Cohen*. L'Écrit du corps. Paris : Séguier Archimbaud.
- Rauch, Jennifer. 2009. The weirdest three hours I ever spent, student says. *Slow Media*. décembre. En ligne : <http://slowmedia.typepad.com>. Consulté le 24 août 2012.
- Renner, Florence. 2005. L'appropriation des écritures par les peintres contemporains. Thèse de doctorat en Histoire et sémiologie du texte et de l'image, Paris : Paris 7.
- Richter, Gerhard, Dietmar Elger et Hans-Ulrich Obrist. 2009. *Gerhard Richter. Text : writings, interviews and letters, 1961-2007*. Thames & Hudson, 5 mai.
- De Robertis, Teresa. 2007. « Quelques remarques sur les conditions et les principes de la ligature dans l'écriture romaine ». In *Écritures latines du Moyen Age : tradition, imitation, invention*, éd. par Marc Smith, 29-45 (et résumé p.302). Bibliothèque de l'école des chartes, Tome 165 (2007). Paris, Genève : Droz. En ligne : Consulté le 8 mai 2012.
- Rodman, Howard A. 2000. « Anatomy of a Wizard ». In *Peter Greenaway: Interviews*, éd. par Vernon Gras et Marguerite Gras, 120-128. Jackson : University Press of Mississippi.
- Rose, Barbara. 1982. « Deux entretiens avec Lee Kasner Pollock ». In *L'atelier de Jackson Pollock*, éd. par Hans Namuth, non paginé. Paris : Macula.
- Ross, Christine. 1996. *Images de surface : l'art vidéo reconsidéré*. Montréal : Artexes.
- . 2006. « The Temporalities of Video: Extendedness Revisited ». *Art Journal* vol. 65, n° 3 : 82-99. En ligne : Consulté le 22 mars 2012.
- Rothman, William et Marian Keane. 2000. *Reading Cavell's The world viewed: a philosophical perspective on film*. Detroit : Wayne State University Press, novembre.
- Rousseau, Jean-Claude. 1984. « Un film avec clous et ficelles ». *Revue d'esthétique* vol. Le cinéma en l'an 2000, n° 6 : 1-2. En ligne : Consulté le 19 juin 2012.



- Sabatier, Kitty et Jean-Pierre Charcosset. 2009. *De vous à moi*. Saint-Didier-sur-Chalaronne : Alain Paccoud.
- Saltz, Ina. 2006. *Body type: intimate messages etched in flesh*. New York : Abrams Image.
- . 2007. « Body Type. An exploration of “intimate messages etched in flesh” ». *Inked* vol. Automne, : 68-73.
- . 2010. *Body Type 2: More Typographic Tattoos*. New York : Harry N. Abrams, 1 mars.
- . 2012. « The Story of Body Type ». In *À paraître*, non paginé. New York. En ligne : <http://www.bodytypebook.com/ina/index.html>.
- Scangraphic. 1991. « Une nouvelle classification typographique ». *Communication et langages* vol. 88, n° 1 : 32-46.
- Scott, Stanley J. 1991. *Frontiers of Consciousness: Interdisciplinary Studies in American Philosophy and Poetry*. New York : Fordham University Press, 1 janvier.
- Sefton, Dru. 2001. « Is the Computer Mightier Than the Pen? Calligraphers Have Yet to Decide ». *The Washington Calligraphers Guild*, Newhouse News Services édition. En ligne : <http://www.calligraphersguild.org/newhousearticle.html>. Consulté le 13 août 2012.
- Sève, Bernard. 2010. *De haut en bas: philosophie des listes*. Seuil, 25 mars.
- Shaw, Paul. 2012. « Lettering by Andrew Haslam (book review) ». *Paul Shaw Letter Design. Blue Pencil no. 19.*, 11 novembre. En ligne : <http://www.paulshawletterdesign.com/2012/01/blue-pencil-no-19%E2%80%94lettering-by-andrew-haslam/>. Consulté le 8 janvier 2013.
- Shaw, Paul et Abby Goldstein. 2012. « The line of beauty ». *Eye (The International Review of Graphic Design)* vol. 21, n° 83 (août) : 54-67.
- Simondon, Gilbert. 2005. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Collection Krisis. Grenoble, France : Millon.
- Sirat, Colette. 1974. « L'étude du tracé de l'écriture ». In *L'étude des manuscrits*, 17-24. Paris : CNRS.
- Skaggs, Steven. 2008. *Five From Four*. University of Louisville, Art Institute.
- Smith, Marc H. 2003. « De la cire au papyrus, de la cire au papier : deux mutations de l'écriture? » *Gazette du livre médiéval* n° 43.
- , éd. 2007. *Écritures latines du Moyen Age : tradition, imitation, invention*. Bibliothèque de l'école des chartes, Tome 165 (2007). Paris, Genève : Droz.
- Souchier, Emmanuël. 1996. « L'écrit d'écran ». *Communication et langages* vol. 107, n° 1 : 105-119. En ligne : Consulté le 19 septembre 2012.
- Souchier, Emmanuël et Yves Jeanneret. 1999. « Pour une pratique de “l'écrit d'écran” ». *Xoana. Images et sciences sociales* n° 06-07 (décembre) : 97-108.
- Sourdel-Thomine, Janine. 2005. « L'écriture arabe et son évolution ornementale ». In *L'écriture et la psychologie des peuples*, éd. par Marcel Cohen et Jérôme Peignot, 701-724. Paris : Robert Laffon.
- Storr, Robert. 2002. *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*. New York : The Museum of Modern Art.

- Tam, Keith. 2002. Calligraphic tendencies in the development of sanserif types in the twentieth century. Mémoire de Master non publié. Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the Master of Arts in Typeface Design, Reading : Université de Reading.
- The Washington Calligraphers Guild. 2013. 2014 Graceful Envelope Contest. *The Washington Calligraphers Guild*. En ligne : <http://www.calligraphersguild.org/envelope.html>. Consulté le 9 août 2013.
- Thornton, Tamara Plakins. 1998. *Handwriting in America: A Cultural History*. Yale University Press.
- Tracy, Walter. 1989. « Stanley Morison : le pape de Fleet Street ». *Communication et langages* vol. 82, n° 1 : 49-58.
- Tschichold, Jan. 1935. *Asymmetric typography*. [Bâle] Londres : Faber and Faber.
- . 1975. « Jan Tschichold : un maître typographe ». Trad. par Fernand Baudin. *Communication et langages* vol. 25, n° 1 : 39-56. En ligne : Consulté le 26 octobre 2012.
- Tsivian, Yuri. 2007. Passio (2007, Netherlands, Italy, USA) directed by: Paolo Cherchi Usai. *Cinematics*. 17 novembre. En ligne : [http://www.cinematics.lv/movie.php?movie\\_ID=948](http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=948). Consulté le 1 mars 2011.
- Vandermeersch, Léon. 2001. « L'écriture en Chine ». In *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia*, éd. par Anne-Marie Christin, 66-86. Paris : Flammarion.
- Vanhaezebrouck, Sieglinde. 2006. « Works on paper - essays ». In *Textasy. The Art of Brody Neuenschwander*, éd. par Brody Neuenschwander, 33, 37, 57-58, 71, 77, 85. Gand : Toohcsmi.
- Vialou, Denis. 2012. « L'inscrit, avant l'écrit ». In *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia*, éd. par Anne-Marie Christin, 16-24. Paris : Flammarion.
- Waller, Robert. 1987. The typographic contribution to language: towards a model of typographic genres and their underlying structures. Unpublished PhD thesis, Reading : University of Reading, Department of Typography and Graphic Communication.
- Warde, Beatrice. 1955. *The crystal goblet: sixteen essays on typography*. London : Sylvan Press.
- Wates, Edward et Ewan Clayton. 2007. « Ewan Clayton in Conversation ». *Letter Arts Review* vol. 21, n° 4 : 6-23.
- Williams, Linda. 2007. « Passio ». *Film Quarterly* vol. 60, n° 3 : 16-18. En ligne : Consulté le 22 mars 2007.
- Wlassikoff, Michel. 2005. *Histoire du graphisme en France*. Paris : Les Arts décoratifs : D. Carré.
- Woods, Alan. 1996. *Being Naked Playing Dead. The art of Peter Greenaway*. Manchester : Manchester University Press.
- Youchenko, Matthias. 2004. « Précis de déterritorialisation ». *Quant à la danse* n° 1 : 8-18. En ligne : Consulté le 5 septembre 2012.
- Zapf, Herman, Philip Grushkin et Jeanyee Wong. 1982. *International calligraphy today*. London : Thames & Hudson.

## 2. Références consultées non citées

- Airos, Letizia. 2007. « "Passio" di Paolo Cherchi Usai. Concerto in memoria delle immagini ». *Oggi 7 - Magazine domenicale di America oggi*, 5 juin. En ligne : <http://www.oggi7.info/2007/09/10/215-visto-al-tribeca-passio-di-paolo-cherchi-usai-concertomemoria-delle-immagini>. Consulté le 10 décembre 2011.
- Atkinson, Michael. 2004. « Tattooing and civilizing processes: body modification as self-control. » *The Canadian Review of Sociology and Anthropology* vol. 41, n° 2 : 125-146. En ligne : Consulté le 9 février 2012.
- Aumann, Benno. 2010. « Hans Joachim Burgert & the Berlin calligraphy collection ». *Letter arts review* vol. 24, n° 3 : 48-59.
- Baker, Arthur et Tommy Thompson. 1973. *Calligraphy*. New York : Dover publications.
- Bath, Jon. 2009. *Blowing the crystal goblet : transparent book design 1350-1950*. University of Saskatchewan, 11 décembre. En ligne : <http://library.usask.ca/theses/available/etd-12112009-141341/>. Consulté le 19 juillet 2012.
- Baudin, Fernand. 1998. « From Paillason to Noordzij, II ». *Quaerendo* vol. 28, n° 4 : 279-295. En ligne : Consulté le 18 février 2012.
- Bay-Cheng, Sarah, Chiel Kattenbelt et Andy Lavender. 2010. *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam University Press.
- Bellantoni, James et Matt Woolman. 1999. *Typographisme : la lettre et le mouvement*. Paris : Thames & Hudson.
- Belting, Hans. 2004. *Pour une anthropologie des images*. [Paris] : Gallimard.
- Boullier, Dominique, Franck Ghitalla, Laurence Le Douarin, Aurélie Neau et Pergia Gkouskou-Giannakou. 2003. *L'outre-lecture : Manipuler, (s')appropriier, interpréter le Web*. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information. En ligne : <http://books.openedition.org/bibpompidou/463>. Consulté le 27 août 2013.
- Boulnois, Olivier. 2008. *Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au Moyen-âge, Ve-XVIIe siècle*. Des Travaux (Paris. 1983). Paris.
- De Bondt, Sara. 2012. « Beatrice Warde: Manners and type ». *Eye Magazine* vol. 21, n° 84 : 80-83. En ligne : Consulté le 1 février 2013.
- Broes, Jan, éd. 2002. *Een stad vol letters. Zevende internationale tentoonstelling van hedendaagse kalligrafie* (catalogue de la septième exposition de calligraphie contemporaine, Bruges 2002). Tiel : Lannoo.
- Burns Florey, Kitty. 2009. *Script and scribble: the rise and fall of handwriting*. Hoboken : Melville House.
- Campedelli, Marco. 2010. *Applied Calligraphy & Graphic Design*. Links, 28 février.
- Cardinal, Serge. 2001. « Dans l'œil du temps. À propos de Hong Kong Song (1989) de Robert Cahen ». *Cahiers du Gerse* n° 3 : 71-94.
- Catich, Edward. 1968. *The origin of the serif. Brush writing and roman letters*. Davenport : Catfish Press.

- Chartier, Roger. « De l'écrit sur l'écran. Écriture électronique et ordre du discours. » In <http://www.imageson.org>. En ligne : <http://www.imageson.org/document591.html>. Consulté le 27 août 2013.
- Chastanet, François. 2005. « Pichação ». *Eye Magazine* n° 56 : 40-47.
- . 2007. *Pixação: São Paulo signature*. Gingko Press Verlags GmbH.
- Cherchi Usai, Paolo. 2006. « The Demise of Digital (Print #1) ». *Film Quarterly* vol. 59, n° 3 (1 mars) : 3. En ligne : Consulté le 18 juillet 2013.
- Christin, Anne-Marie, éd. 1982. « La lettre dans l'affiche française (1780-1900) ». In *Écritures : systèmes idéographiques et pratiques expressives : actes du Colloque international de l'Université Paris VII, U.F.R. Sciences des textes et des documents, 22, 23 et 24 avril 1980 ; organisé par Anne-Marie Christin*, 325-344. Paris : le Sycomore.
- . 1995. « Les mots, l'écrit : l'usage du dictionnaire chez Francis Ponge. » Éd par. Pierre Corbin et Jean-Pierre Guillermin. *Lexique 12/13 / dictionnaires et littérature / littérature et dictionnaires* n° 12/13 (13 décembre) : 319-330.
- . 1999. « Le signe en question ». *Degrés* n° 100 : 1-12.
- . 2006. La typographie comme langue écrite. *Centre d'Études de l'Écriture et de l'Image*. En ligne : [http://www.ceei.univ-paris7.fr/01\\_recherche/index.html](http://www.ceei.univ-paris7.fr/01_recherche/index.html). Consulté le 5 janvier 2007.
- . 2007. « « Pensée écrite et communication visuelle » ». In *Les écritures et les inscriptions dans le monde à travers les âges*, 15-24. Alexandrie : Bibliotheca Alexandrina, Centre de calligraphie.
- Clark, Michael. 2000. « The Abstract Side of Letterforms ». *SCRIPSIT The Washington Calligraphers Guild Journal* vol. 23, n° 2 (avril).
- Clayton, Ewan. 2012. « The Burgert Handpresse ». Éd par. Giorgio Montecchi. *BIBLIOLOGIA An International Journal of Bibliography, Library Science, History of Typography and the Book* vol. 7 : 177-194. En ligne : Consulté le 9 juin 2013.
- Conesa, Séverine. 2011. « Ici en Deux » Étude critique et génétique de l'album Matière et mémoire, ou les lithographes à l'école, de Jean Dubuffet et Francis Ponge. Lyon : Université Lumière Lyon 2 École doctorale : Lettres, Langues, Linguistique, Arts, mars. En ligne : [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2011/conesa\\_s#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2011/conesa_s#p=0&a=top).
- Consuegra, David. 2004. « Arthur Baker ». In *American type design & designers*, 49-53. Allworth Communications, Inc., 1 février.
- Corkill, Edan. 2008. « Calligraphy: brushes with text, ecstasy ». *The Japan Times*, 29 février, sect. Culture. En ligne : <http://www.japantimes.co.jp/culture/2008/02/29/culture/calligraphy-brushes-with-text-ecstasy>. Consulté le 29 septembre 2013.
- Coyle, Jake. 2007. « No theaters, no DVD release for "Passio" ». *USA Today*, 27 avril. En ligne : [http://www.usatoday.com/life/music/2007-04-27-3172645775\\_x.htm](http://www.usatoday.com/life/music/2007-04-27-3172645775_x.htm). Consulté le 10 janvier 2012.
- Dautrey, Jehanne. 2004. « Faire surgir une ligne ». *Rue Descartes* vol. 44, n° 2 : 30.

- Davidson, Justine. 2009. « Artist tests his dedication to calligraphy ». *Whitehorsestar*, 23 janvier. En ligne : <http://whitehorsestar.com/archive/print/27209/>. Consulté le 25 août 2013.
- Decarsin, François. 2011. « Chaos – Milieux – Rythmes ». *Filigrane* vol. Deleuze et la musique, n° 13 (mai). En ligne : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=416#bodyftn21>. Consulté le 6 février 2012.
- Delavaud, Gilles, Jean-Pierre Esquenazi et Marie-Françoise Grange. 2001. *Godard et le métier d'artiste: actes du Colloque de Cerisy*. Paris : Editions L'Harmattan.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 2005. *Qu'est-ce que la philosophie ? Reprise* (Paris). Paris : Éd. de Minuit. En ligne : <http://www.sudoc.fr/09419579X>. Consulté le 28 août 2012.
- Desrosier, James. 2010. « Peter Greenaway's *Writing on Water* : The Wizard at Odds ». *Hyperion: On the Future of Aesthetics* vol. 5, n° 1 (mai) : 105-133.
- Didi-Huberman, Georges. 2011. « Image, événement, durée ». *Images Re-vues* n° hors-série 1. Traditions et temporalités des images (21 avril). En ligne : <http://imagesrevues.revues.org/787>. Consulté le 27 juin 2011.
- Dissayanake, Ellen et Richard Schechner. 1989. « Performance Theory. » *Man* vol. 24, n° 4 (décembre) : 693.
- Dixon, Steve. 2007. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, Massachussets : MIT Press.
- Doordan, Dennis P. 1995. *Design history: an anthology*. Cambridge, Massachussets : MIT Press.
- Dubois, Colette, Marc-Emmanuel Melon et Philippe Dubois. 1988. « Cinéma et vidéo : interpénétrations ». *Communications* vol. 48, : 267-321.
- Dubois, Philippe. 1987. « La photo tremblée et le cinéma suspendu ». *La recherche photographique* n° 3 (décembre) : 18-27.
- . 1995. « Vidéo et écriture électronique. La question esthétique ». In *Esthétique des arts médiatiques, tome I*, éd. par Louise Poissant, 157-173. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Eble, Bruno. 2006. *Gerhard Richter: la surface du regard*. Paris : Editions L'Harmattan.
- Eksta, Viktorija. Past, present, future - interview with Dr. Paolo Cherchi Usai. En ligne : [http://www.academia.edu/2325118/Past\\_present\\_future\\_-\\_interview\\_with\\_Dr\\_Paolo\\_Cherchi\\_Usai](http://www.academia.edu/2325118/Past_present_future_-_interview_with_Dr_Paolo_Cherchi_Usai). Consulté le 18 juillet 2013.
- Elger, Dietmar. 2010. *Gerhard Richter: A Life in Painting*. Chicago : University of Chicago Press, 15 février.
- Elmansy, Rafiq. 2012. A journey to the Arabian Nights with Julien Breton. *Graphic Mania*. 1 juillet. En ligne : <http://www.graphicmania.net/a-journey-to-the-arabian-nights-with-julian-bretons-calligraphy/>. Consulté le 7 juin 2012.
- Epstein, Jean. 1946. *L'Intelligence d'une machine*. Paris : Jacques Melot.
- . 1947. *Cinéma du diable*. Paris : Jacques Melot.
- Fairbank, Alfred J. et Berthold Wolpe. 1960. *Renaissance handwriting: an anthology of italic scripts*. Faber and Faber.

- Flint Sato, Christine. 2007. « New directions in Japanese calligraphy ». *Letter arts review* vol. 22, n° 2 : 26-37.
- . 2009. « Tsubasa Kimura ». *Letter arts review* vol. 23, n° 3 : 48-57.
- . 2010. « Ishikawa Kyuyoh ». *Letter arts review* vol. 24, n° 4 : 8-17.
- Formis, Barbara. 2007. Esthétique des gestes ordinaires dans l'art contemporain. Thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne (Paris).
- Frizot, Michel. 2001. *Étienne-Jules Marey : chronophotographie*. Nathan/Delpire.
- Frontisi, Claude. 2011. « Mouvement, vitesse, dynamisme. L'espace-temps futuriste ». *Images Re-vues* n° hors-série 1. Traditions et temporalités des images (22 avril). En ligne : <http://imagesrevues.revues.org/1081>. Consulté le 27 juin 2011.
- Gilissen, Léon. 1982. « Réflexions sur la morphologie de la lettre ». In *Clio et son regard : mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon à l'occasion de ses vingt-cinq ans d'enseignement à l'Université de Liège*, éd. par Rita Lejeune et Joseph Deckers, 307-321. Liège : P. Mardaga.
- Ginot, Isabelle, Hubert Godard et Isabelle Launay. 1999. *Danse et utopie*. Mobiles 1. Paris : L'Harmattan.
- Ginot, Isabelle, Marcelle Michel et Hubert Godard. 1998. *La danse au XXe siècle*. Paris : Larousse.
- Ginzburg, Carlo. 1980. « Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes ». *History Workshop* n° 9 : 5-36.
- Godard, Hubert. 1998. « Le geste et sa perception ». In *La danse au XXe siècle*, par Marcelle Michel et Isabelle Ginot, 224-229. Paris : Larousse.
- Goddard, Jean-Christophe. 2009. « Henri Maldiney et Gilles Deleuze. La station rythmique de l'œuvre d'art ». *Deleuze International* n° 2 (16 février). En ligne : <<http://deleuze.tausendplateaus.de/?cat=19>>, consulté le 27 mars 2013.
- Goldberg, RoseLee. 1999. *Performances : l'art en action*. Trad. par Christian-Martin Diebold. Paris : Thames & Hudson.
- Goldman, Danielle. 2004. « Steve Paxton and Trisha Brown: Falling in the Dynamite of the Tenth of a Second ». *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* vol. 22, n° 1 : 45. En ligne : Consulté le 19 octobre 2012.
- Gray, Nicolette. 1978. « L'écriture scripte : un handicap pour les enfants ». *Communication et langages* n° 40 : 29-41.
- . 1981. *Le tracé des lettres comme trace de l'histoire*. Trad. par Fernand Baudin. ATYPI. Bruxelles : Palais des beaux-arts.
- Greenaway, Peter. 2001. « 105 years of Illustrated Text ». *Zoetrope : All Story* vol. 5, n° 1. En ligne : <http://www.all-story.com/issues>. Consulté le 29 décembre 2003.
- . 2010. « A double lecture ». *Cycnos* vol. 26, n° 1 (décembre). En ligne : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=6345>. Consulté le 31 août 2013.
- Greenaway, Peter, Agnès Berthin-Scaillet et Daniel Ferrer. 1993. « Filmer entre les lignes. Entretien avec Daniel Ferrer et Agnès Berthin-Scaillet ». *Genesis* n° 3 : 105-118.

- Greenbaum, Stuart. 1999. Arvo Pärt's *Te Deum*, a compositional watershed. Submitted in partial fulfilment of the requirements of the degree of Doctor of Philosophy (by thesis and musical composition), Melbourne : Faculté de musique, University of Melbourne.
- Gunthert, André. 2011. « Photographie et temporalité. Histoire culturelle du temps de pose ». *Images Re-vues* n° hors-série 1. Traditions et temporalités des images (22 avril). En ligne : <http://imagesrevues.revues.org/743>. Consulté le 27 juin 2011.
- Gürtler, André. 1969. *Die Entwicklung der lateinischen Schrift = L'évolution de l'écriture latine = The development of the roman alphabet*. St.Gallen : Fédération suisse des typographes pour l'éducation professionnelle.
- Hensher, Philip. 2012. Philip Hensher: Why handwriting matters. *the Guardian*. 7 octobre. En ligne : <http://www.guardian.co.uk/books/2012/oct/07/missing-ink-handwriting-art-hensher-extract>. Consulté le 7 octobre 2012.
- Hewett, Ivan. 2005. « Nelson bicentenary commission soggy rather than heroic. Ivan Hewett reviews London Sinfonietta conducted by Jurjen Hempel ». *The Telegraph*, 31 octobre, sect. Musique. En ligne : <http://www.telegraph.co.uk/culture/music>. Consulté le 1 novembre 2005.
- Holden, Stephen. 2007. « Mankind's Appetite for Destruction in the 20th Century ». *The New York Times*, 27 avril, sect. Movies. En ligne : <http://www.nytimes.com/2007/04/27/movies/27pass.html>. Consulté le 10 janvier 2012.
- Huot-Marchand, Thomas. 2010. « Pour un apprentissage élargi de la typographie ». *Graphisme en France 2009/2010* vol. 2009/2010, n° Typographie. En ligne : [www.cnap.fr](http://www.cnap.fr).
- Huston, J. Dennis. 1970. « "Credences of Summer": An Analysis ». *Modern Philology* vol. 67, n° 3 (1 février) : 263-272.
- Jackson, Donald. 1982. *Histoire de l'écriture*. Trad. par Guy Durand. Paris : Denoël.
- Jeanneret, Yves. 2007. « Les semblants du papier : l'investissement des objets comme travail de la mémoire sémiotique ». *Communication et langages* vol. 153, n° 1 : 79-94.
- Kasman, Daniel. 2007. Reviews: Passio. *d+kaz. On moving images and motion pictures*. 29 avril. En ligne : <http://www.d-kaz.com/reviews/review.php?id=383>. Consulté le 10 février 2001.
- Kelly, Chris. 2007. « Textasy: Of Signs and Semantics ». *Arts Houston* (octobre). En ligne : [http://www.artshouston.com/article.php?article\\_id=450&keywords=garde](http://www.artshouston.com/article.php?article_id=450&keywords=garde). Consulté le 10 mars 2009.
- Khatibi, Abdelkebir. 1986. *La blessure du nom propre*. Dossiers des Lettres nouvelles. Paris, France : Denoël.
- Khatibi, Abdelkebir et Mohamed Sijelmassi. 1994. *L'art calligraphique de l'Islam*. Paris, France : Gallimard.
- Klee, Paul et Rainer K. Wick. 2004. *Paul Klee, cours du Bauhaus : Weimar, 1921-1922 : contributions à la théorie de la forme picturale*. Trad. par Claude Riehl. Strasbourg : Ed. des Musées de Strasbourg ; Paris : Hazan.

- Knight, Sam et Ewan Clayton. 2013. « Calligraphy 2.0 ». *Financial Times*, 13 septembre, sect. Life & Arts. En ligne : <http://www.ft.com/cms/s/2/4240f110-1a04-11e3-93e8-00144feab7de.html#slide9>. Consulté le 15 septembre 2013.
- Laban, Rudolf. 2004. « Principes de la notation du mouvement ». Trad. par Jacqueline Challet-Haas. *Quant à la danse* n° 1 : 69. En ligne : Consulté le 5 septembre 2012.
- Larcher, Jean. 1977. « Pour une autre typographie ». *Communication et langages* vol. 33, n° 1 : 37-51.
- . 1978. « La calligraphie en Espagne : Ricardo Rousselot ». *Communication et langages* vol. 40, n° 1 : 61-75.
- . 1992. « La calligraphie occidentale : sa pertinence dans la société contemporaine de 1906 à nos jours ». *Communication et langages* vol. 93, n° 1 : 52-68.
- Larisch, Rudolf von. 1899. *Über Zierschriften im Dienste der Kunst*. München. En ligne : <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0006/bsb00069108/images/index.html?id=00069108&fp=qrseyaxdsydwwewqewqeyawqxdsyd&no=4&seite=6>.
- Laufer, Roger, éd. 1987 b. *Le Texte en mouvement*. L'Imaginaire du texte. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.
- Lavoix, Kévin. Un maître de calligraphie suivi à la lettre. *SudOuest.fr*. En ligne : <http://www.sudouest.fr/2013/08/15/un-maitre-de-calligraphie-suivi-a-la-lettre-1141829-3254.php>. Consulté le 20 août 2013.
- Lee, Kevin B. 2007. Passio (2007, Paolo Cherchi-Usai). *Shooting Down Pictures*. 1 mai. En ligne : <http://alsolikelife.com/shooting/2007/05/passio-2007-paolo-cherchi-usai/>.
- Lensing, George S. 1977. « "Credences of Summer": Wallace Stevens' Secular Mysticism ». *Wallace Stevens Journal: A Publication of The Wallace Stevens Society* vol. 1 : 3-9.
- Leroi-Gourhan, André. 1988a. *Le geste et la parole 2. La mémoire et les rythmes*. Sciences d'aujourd'hui. Paris : A. Michel.
- . 1988b. *Le geste et la parole. , La mémoire et les rythmes*. Sciences d'aujourd'hui (Grand format). Paris : Albin Michel.
- Li, Chen. Chen Li - Art & Calligraphy. *Chen Li - Art & Calligraphy*. En ligne : [www.chenli.it](http://www.chenli.it). Consulté le 8 février 2012.
- Lobelle-Caluwe, Hilde. 1985. *Musée Memling, Bruges : Hôpital Saint-Jean*. Paris : Albin Michel.
- Mallon, Jean. 1937. « Le problème de l'évolution de la lettre ». *Arts et métiers graphiques* n° 59 : 25-30.
- . 1938. *Remarques sur les diverses formes de la lettre B dans l'écriture latine*. Paris : H. Didier. En ligne : [bibnum.enc.sorbonne.fr/](http://bibnum.enc.sorbonne.fr/). Consulté le 8 mai 2012.
- . 1986. *De l'écriture*. Éd. du Centre national de la recherche scientifique. Paris : Éd. du Centre national de la recherche scientifique. En ligne : <http://www.sudoc.fr/000976253>. Consulté le 15 mai 2012.
- Mannoni, Laurent, Marc de Ferrière Le Vayer et Paul Demeny. 1997. *Georges Demeny: pionnier du cinéma*. Douai : Pageine.



- Marey, Étienne-Jules. 1889. *Marey, 1887-89, Station physiologique IV*. Paris : Archives du Collège de France. En ligne : <http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica.htm>.
- Martin, Randy. 2010. « Toward a Decentered Social Kinesthetic ». *Dance Research Journal* vol. 42, n° 01 : 77-80.
- Massironi, Manfredo. 1997. « The Pleasure of showing and looking at words ». *Belle Lettere*. En ligne : <http://www.bellelettere.it/>. Consulté le 29 novembre 2004.
- Mc Dougall, Dave. 2007. Chained to the Cinémathèque: Passio (Paolo Cherchi Usai, 2007). *Chained to the Cinémathèque*. 29 avril. En ligne : <http://chainedtothecinematheque.blogspot.com/2007/04/passio-paolo-cherchi-usai-2007.html>. Consulté le 5 janvier 2012.
- McDonald, Grant. 2007. « Passio. An Interview with Paolo Cherchi Usai ». *Rouge* n° 10. En ligne : <http://www.rouge.com.au>. Consulté le 23 mars 2007.
- McVarish, Emily. 2010. « Reconsidering: "The Crystal Goblet": The Underpinnings of Typographic Convention ». *Design and Culture* vol. 2, n° 3 : 285-307.
- Menicacci, Armando. 2005. « Conversation avec Hubert Godard. Nouveaux médias pour la danse ». *Quant à la danse* n° 2 (juin) : 42-47. En ligne : Consulté le 5 septembre 2012.
- . 2006. « Nouvelles espèces d'espaces ». *Quant à la danse* n° 3 (février) : 28-32.
- . 2007. « Un interstice impalpable. Les mutations de l'espace scénique opérées par les technologies numériques ». In *Scènes d'architecture. Nouvelles architectures françaises pour le spectacle*, 18-23. Paris : Culturesfrance : Éd. du Patrimoine.
- Meschonnic, Henri. 2000. *Le rythme et la lumière : avec Pierre Soulages*. Paris : O. Jacob.
- Morison, Stanley et Kenneth Day. 1963. *The Typographic book, 1450-1935 : a study of fine typography through five centuries*. London : E. Benn.
- Morris, William. 2012. *L'art et l'artisanat*. Trad. par Thierry Gillybœuf. Paris : Payot & Rivages.
- Nakamura, Fuyubi. 2007. « Creating or Performing Words? Observations on Contemporary Japanese Calligraphy ». In *Creativity and cultural improvisation*, éd. par Elizabeth Hallam et Tim Ingold. Berg, 15 juin.
- Naxos. Arvo Pärt Passio. *Soundohm - Naxos*. En ligne : <http://www.soundohm.com/arvo-part/passio/naxos>. Consulté le 17 mai 2011.
- Neuenschwander, Brody. 2003. « Bruge: City of Letters ». *Letter Arts Review* vol. 18, n° 4 : 32-41.
- Neuenschwander, Brody et Giacomo Casanova. 2005. *Fragments de mémoires: extraits de Histoire de ma vie*. Collection Grand pollen. Paris : Editions alternatives.
- Nickell, Joe. 2011. « Calligraphers show human element in typography ». *The Missoulian*, 10 juin. En ligne : [http://missoulian.com/entertainment/arts-and-theatre/article\\_1490c708-931b-11e0-93f4-001cc4c002e0.html](http://missoulian.com/entertainment/arts-and-theatre/article_1490c708-931b-11e0-93f4-001cc4c002e0.html). Consulté le 13 août 2012.
- Nixon, Bruce. 2012. « Visual conversation. Thomas Ingmire and Manuel Neri ». *Letter arts review* vol. 26, n° 1 : 6-21.
- Noordzij, Gerrit. 1982. *The stroke of the pen: fundamental aspects of western writing*. Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten.

- Parisse, Michel. 2001. « L'écriture au Moyen Âge ». In *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia*, éd. par Anne-Marie Christin, 287-303. Paris : Flammarion.
- Paveau, Marie-Anne. 2012a. Scriptocorpus 1. Tatouage et langage. *La pensée du discours*. 12 janvier. En ligne : <http://penseedudiscours.hypotheses.org/7782>. Consulté le 10 février 2012.
- . 2012b. Scriptocorpus 2. Littérature cutanée. *La pensée du discours*. 27 janvier. En ligne : <http://penseedudiscours.hypotheses.org/7942>. Consulté le 10 février 2012.
- . 2012c. Scriptocorpus 3. Identités dermographiées. *La pensée du discours*. 9 février. En ligne : <http://penseedudiscours.hypotheses.org/8345>. Consulté le 10 février 2012.
- Peignot, Jérôme. 1983. *De la Calligraphie latine* : Th. Lett. Paris 1.
- . 1983. « Les Peignot. De la calligraphie latine. Thèse de doctorat d'Etat sur travaux antérieurs présentée par Jérôme Peignot ». *Communication et langages* vol. 58, n° 1 : 110-115.
- Peignot, Jérôme et Roger Druet. 1979. « De la calligraphie ». *Communication et langages* vol. 44, n° 1 : 96-105.
- Pinkerton, David. 1996. *Minimalism, the Gothic Style, and Tintinnabulation in Selected Works of Arvo Pärt*. Thèse de doctorat en Musique, Pittsburg : Duquesne University. En ligne : <http://www.arvopart.org>.
- Polello, Massimo et Léonard de Vinci. 2008. *Traité de la peinture: extraits*. Trad. par Joséphin Péladan. Collection Grand pollen. Paris : Éd. Alternatives.
- Pontbriand, Chantal. 1998. *Fragments critiques : (1978-1998)*. (Critiques d'art). Nîmes : Ed. J. Chambon.
- Poschardt, Ulf. 2002. *Dj culture*. Editions Kargo.
- Pouillaude, Frédéric. 2004. « Scène et contemporanéité ». *Rue Descartes* vol. 44, n° 2 : 8. En ligne : Consulté le 31 août 2012.
- Pouilloux, Jean-Yves. 1985. « Paulhan, ou la patience du regard ». In *Ecritures II*, éd. par Anne-Marie Christin, 293-308. Paris : Le Sycomore.
- Poulle, Emmanuel. 1982. « La cursive gothique a la chancellerie de Philippe Auguste ». In *La France de Philippe Auguste: le temps des mutations : actes du Colloque international organisé par le C.N.R.S. (Paris, 29 septembre-4 octobre 1980)*, 455-467. Paris : Éditions du CNRS.
- . 1987. « Nicolette Gray. A history of lettering, creative experiment and letter identity. Oxford : Phaidon, 1986, in-8°, 256 pages, ill. ». *Bibliothèque de l'école des chartes* vol. 145, n° 2 : 492-494.
- Raffinot, François. 2004. « Temps réel ». *Rue Descartes* vol. 44, n° 2 : 44.
- Ross, Christine. 2004. « L'écran en voie de disparition (toujours inachevée) ». Éd. par Olivier Asselin. *Parachute* n° 113.
- Sabatier, Kitty et Rainer Maria Rilke. 2002. *Cher Maître: lettres à Auguste Rodin, 1902-1913*. Collection Grand pollen. Paris : Éd. Alternatives.

- Sarnecki, Judith Holland. 2001. « Trauma and Tattoo ». *Anthropology of Consciousness* vol. 12, n° 2 (1 septembre) : 35-42.
- Sassoon, Rosemary. 2007. *Handwriting of the Twentieth Century*. Bristol : Intellect Books.
- Sauvagnargues, Anne. 2004. « Deleuze. De l'animal à l'art ». In *La philosophie de Deleuze*, par François Zourabichvili et Paola Marrati, 117-228. Quadrige. Paris : Presses Universitaires de France - PUF.
- Sauvanet, Pierre. 2000. *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques*. Kimé. Collection Philosophie, épistémologie (Paris). Paris.
- . 2011. « « Retour sur quelques malentendus en matière de théorie du rythme » ». *Rhuthmos* vol. [en ligne], (7 novembre). En ligne : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article446>.
- . 2012. « La question du rythme dans l'œuvre d'Henri Maldiney : approche et discussion ». *Rhuthmos* (28 octobre). En ligne : [en ligne] <http://rhuthmos.eu/spip.php?article736>.
- Schechner, Richard. 1988. « Performance Studies: The Broad Spectrum Approach ». *The Drama Review: TDR* vol. 32, n° 3 : 4-6. En ligne : Consulté le 28 septembre 2012.
- . 2002. *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.
- Schechner, Richard et Cynthia Mintz. 1973. « Kinesics and Performance ». *The Drama Review: TDR* vol. 17, n° 3 (septembre) : 102-108. En ligne : Consulté le 28 septembre 2012.
- Schialvino, Gianfranco. 2011. Chen Li - L'eleganza del gelsomino. *Chen Li*. juillet. En ligne : Consulté le 17 avril 2012.
- Simon, Stephanie. 2007. TriBeCa Film Festival: « Passio » Sheds Divine Light On Film Preservation. *NY1 News*. 30 avril. En ligne : <http://www.ny1.com/content/news/69243/tribeca-film-festival---passio--sheds-divine-light-on-film-preservation>. Consulté le 2 octobre 2013.
- Singer, Niko. 2009. « Interview with Ina Saltz ». *Slanted Magazin* vol. Été, n° 8 « 2D 3D. 4 ». En ligne : <http://www.slanted.de>.
- Skaggs, Steven. 1998. « Calligraphy at the fault line ». *Letter Arts Review* vol. 14, n° 2 : 12-15.
- . 2000. « The New Calligraphic Renaissance ». In *Graphic Design and Reading: Explorations of an Uneasy Relationship*, éd. par Gunnar Swanson, 137-150. Allworth Press.
- . 2001. « What is our guiding idea? Part I ». *Letter Arts Review* vol. 16, n° 4 : 7-11.
- . 2002a. « What is our guiding idea? Part II ». *Letter Arts Review* vol. 17, n° 1 : 4-11.
- . 2002b. « What is our guiding idea? Part III ». *Letter Arts Review* vol. 17, n° 2 : 4-15.
- Smets, Irène. 2001. *The Memling Museum - St John's Hospital Bruges*. Ludion.
- Smith, Marc H. 2008. « Du manuscrit à la typographie numérique : présent et avenir des écritures anciennes ». *Gazette du livre médiéval* n° 52-53 : 51-78.
- . 2011. « Les formes de l'alphabet latin, entre écriture et lecture ». In *Colloque de rentrée, La vie des forme*. Collège de France.

- Smither, Howard E. 2000. *A History of the Oratorio: The oratorio in the nineteenth and twentieth centuries*. UNC Press Books.
- Snyder, S. James. 2007. « 'Passio' Lends Tribeca A New Dimension ». *The New York Sun*, 2 mai. En ligne : <http://www.nysun.com/arts/passio-lends-tribeca-a-new-dimension/53651/>. Consulté le 18 juillet 2013.
- Sorfa, David. 2003. « Why Bother with Cinema? » *Film-Philosophy* vol. 7, n° 9 (avril). En ligne : <http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/ngsorfa>. Consulté le 5 janvier 2012.
- Souchier, Emmanuel. 1998. « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale ». *Les cahiers de médiologie* vol. 6, n° 2 : 137-145.
- Souchier, Emmanuel et Yves Jeanneret. 2005. « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran ». *Communication et langages* vol. 145, n° 1 : 3-15.
- Souchier, Emmanuël, Joëlle Le Marec et Yves Jeanneret. 2003. *Lire, écrire, récrire: Objets, signes et pratiques des médias informatisés*. Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou. En ligne : <http://books.openedition.org/bibpompidou/394>.
- Sterling, Colin. 2007. « "Passio" at the Cathedral of St. John the Divine ». *The Huffington Post*, 30 avril, sect. Entertainment. En ligne : [http://www.huffingtonpost.com/huffpost-coverage/passio-at-the-cathedral-o\\_b\\_47201.html](http://www.huffingtonpost.com/huffpost-coverage/passio-at-the-cathedral-o_b_47201.html). Consulté le 10 janvier 2012.
- Stiennon, Jacques et Geneviève Hasenohr. 1973. *Paléographie du Moyen Âge*. Collection U. Série Histoire médiévale. Paris : A. Colin.
- Taminiaux, Pierre. 2004. *Cinéma-Art(s) plastique(s)*. Editions L'Harmattan.
- Thurnau, Johannes. 1992. *The ever born landscape: Twelve poems; written out by calligraphers*. Berlin : Burgert-Handpresse.
- Tschichold, Jan. 1946. *An Illustrated History of Writing and Lettering*. Londres : A. Zwemmer.
- Typerradio. *Ina Saltz*. En ligne : <http://www.typeradio.org/loudblog/index.php?cat=Saltz,Ina>.
- Van der Vekene, Emil, Ewan Clayton et Ansgar Hillach. 1991. « Hans Joachim Burgert ». In *Das kalligraphische werk und die pressendrucke von Hans Joachim Burgert. Catalogue de l'exposition présentée à la Bibliothèque nationale du Luxembourg, du 19 septembre au 12 octobre 1991.*, 13-17. Luxembourg : Bibliothèque Nationale du Luxembourg.
- Verhaeghe, Julien. 2010. *Esthétique du flux dans l'art contemporain*. Thèse de doctorat en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, Paris : Université de Paris VIII.
- Vialou, Denis. 2007. « Images préhistoriques : écritures par défaut ? » In *Les écritures et les inscriptions dans le monde à travers les âges*, 25-42. Alexandrie : Bibliotheca Alexandrina, Centre de calligraphie.
- Ville de Bruges / Musea Brugge. 2007. Persdossier (dossier de presse) Tontoonstelling « Huid van de Stad » - Brody Neuenschwander & Christian Lapie - Memling in Sint-Jan, Site Oud Sint-Jan, Stationsplein, Potterierei - 13 september > 18 november 2007. En ligne : [www.brugge.be/musea](http://www.brugge.be/musea). Consulté le 9 octobre 2007.
- Walsh, Patrick. 2007. « "Passio" Filmmaker Destroys His Film's Negative ». *The Moviefone Blog*, 30 avril. En ligne : <http://blog.moviefone.com/2007/04/30/passio-filmmaker-destroys-his-films-negative/>. Consulté le 10 janvier 2012.

- Whalley, Joyce Irene. 1980. *The pen's excellencie: calligraphy of Western Europe and America*. Midas Books.
- Wilcox, Timothy et Ewan Clayton. 1999. *Handwriting : everyone's art*. Ditchling, Sussex; New Castle, DE : Edward Johnston Foundation : Ditchling Museum.
- Willems, Roger. 2006. « Présentation de la démarche artistique du calligraphe Roger Willems. » In *Catalogue du Festival international de calligraphie contemporaine à la Maison d'Art Bernard Anthonioz, Nogent sur Marne, du 28 juin au 6 août 2006. «Écriture et abstraction»*. Nogent sur Marne : Maison d'Art Bernard Anthonioz.
- Woolman, Matt. 2006. *Typographie en mouvement*. Paris : Thames & Hudson.
- Zacharia, Michèle. 1985. « Un apprentissage toujours indispensable : l'écriture manuelle ». *Communication et langages* vol. 66, n° 1 : 59-69.
- Zourabichvili, François. 1997. « Qu'est-ce qu'un devenir, pour Gilles Deleuze ? Conférence prononcée à Horlieu (Lyon) le 27 mars 1997. » In Lyon : Horlieu. En ligne : [horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf](http://horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf).
- . 2004. « Deleuze. Une philosophie de l'événement ». In *La philosophie de Deleuze*, par Anne Sauvagnargues et Paola Marrati, 1-116. Quadrige. Paris : Presses Universitaires de France - PUF.

(422 notices)

## ANNEXES



Figure 30. Plumes larges métalliques modernes. Photographies des outils : Julien Chazal



Figure 31. Plumes larges métalliques modernes



Figure 32. Pinceau plat (large), pinceau pointu, pinceau feutre à cartouche



*Figure 33. Cola-pen et plumes pliées*



*Figure 34. Pipette de laboratoire*



*Figure 35. Tire-lignes*





Figure 36. Plumes pointues métalliques modernes



Figure 37. Plumes d'oie



Figure 38. Parallel pen

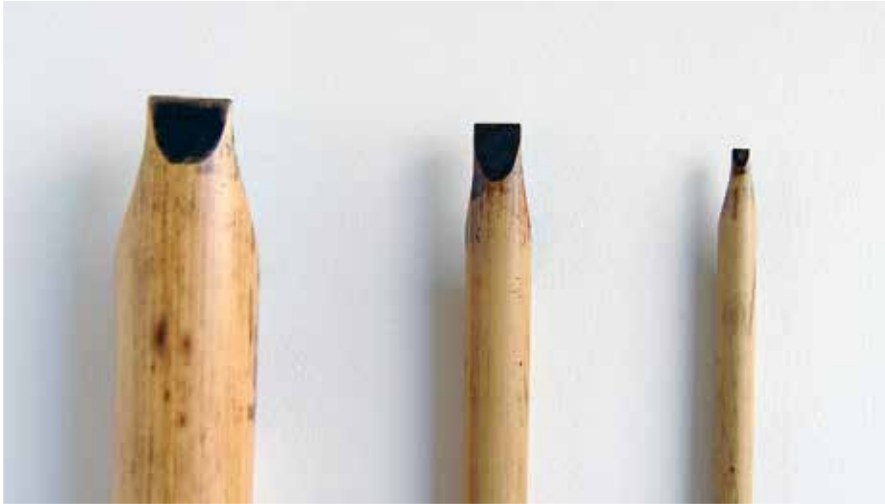


Figure 39. Calames



Figure 40. Marqueurs larges



Figure 41. Parallel Pen (Pilot) traditionnel (à gauche) et modifié (à droite)



Figure 42. *Le lettere sono simboli*, Massimo Polello, 2007. Reproduit avec l'autorisation de M. Polello



Figure 43. *Vos Estote Parati (détail)*, Massimo Polello, 2008 (50 x 70 cm) (laque et gouache sur papier noir, pinceau plat, plumes). Reproduit avec l'autorisation de M. Polello



Figure 44. *Leonardo, n°4*, Massimo Polello, 2008. Reproduit avec l'autorisation de M. Polello



Figure 45. Dessin de lettre qui reproduit le déplacement de la plume large par hachures. (cf. note 28, p. 73)



Figure 46. Exemple de Rustica (forme historique) au tire-ligne (outil moderne), par Julien Chazal. Reproduit avec l'autorisation de J. Chazal

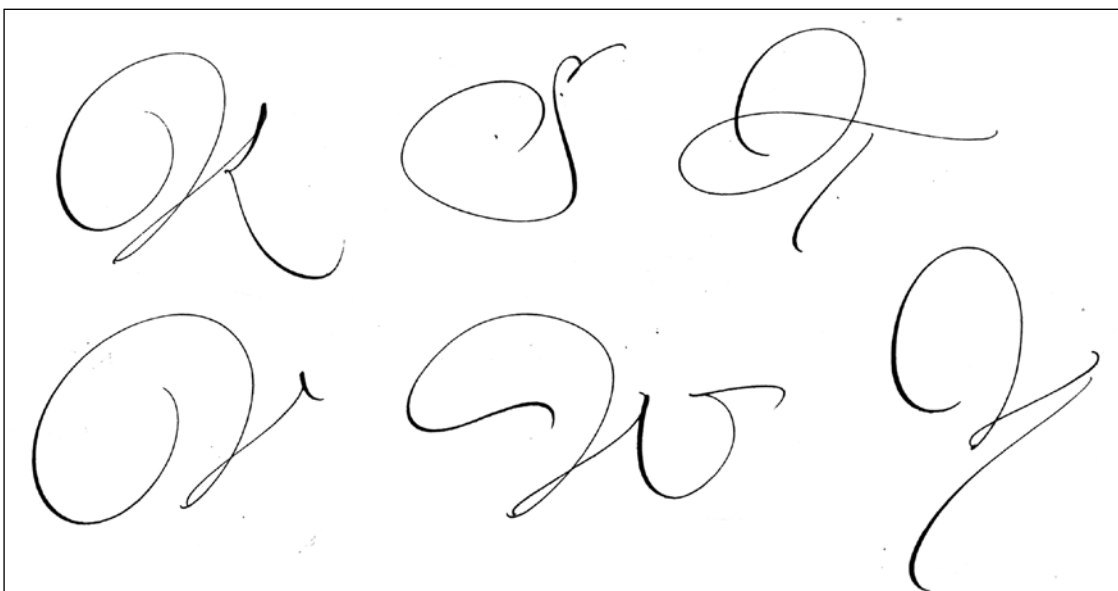


Figure 47. Usage de la plume pointue (historique) avec des formes contemporaines gestuelles, par Kitty Sabatier. Reproduit avec l'autorisation de K. Sabatier

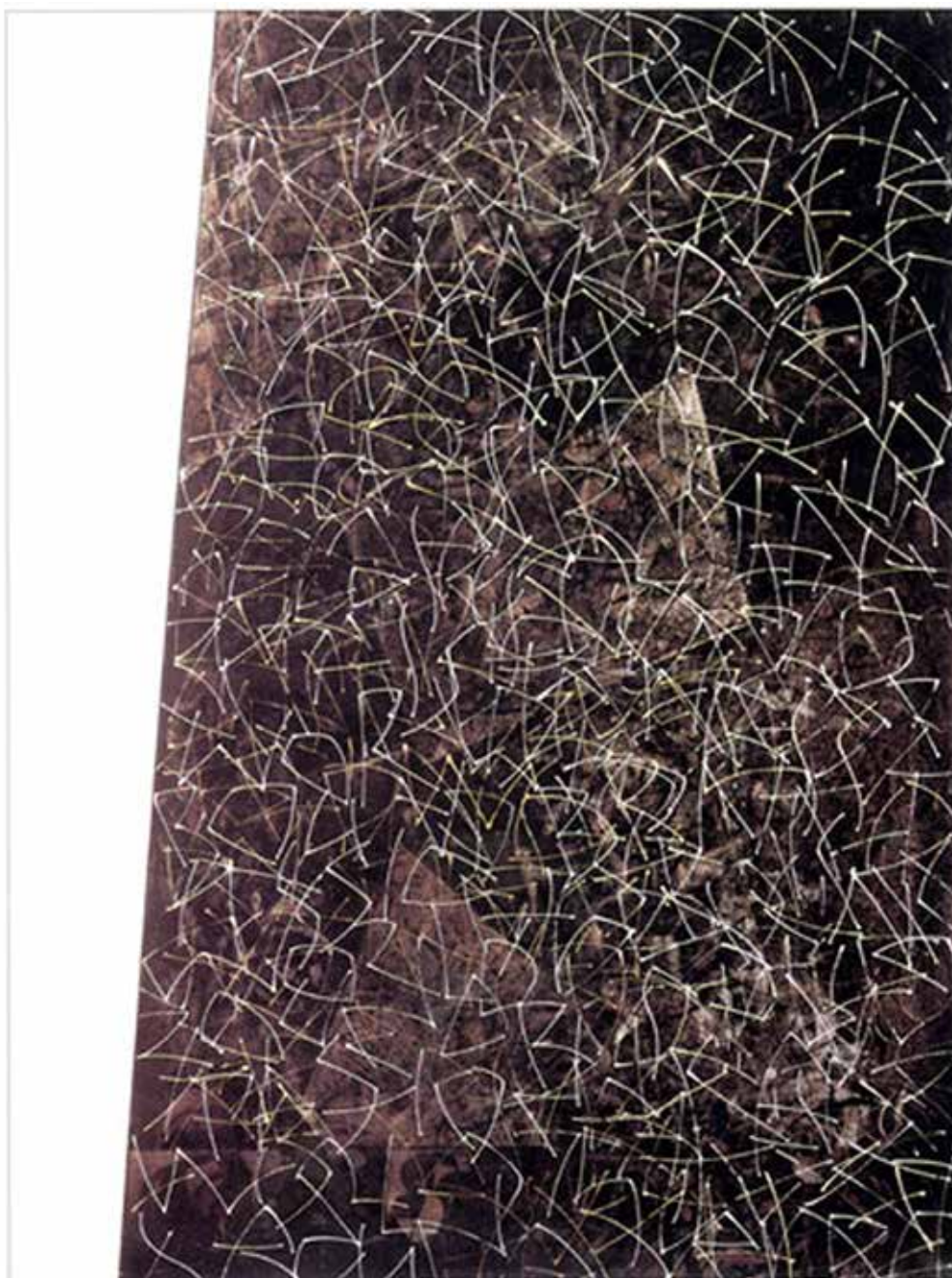


Figure 48. *By Passion the World is Bound, By Passion, Too, It is Released*, Thomas Ingmire, 18 x 24 in (peinture sur toile). Reproduit avec l'autorisation de T. Ingmire. (cf. note 39, p. 115)



Figure 49. Jonathan Perez, caractère Cadence. D'après un caractère au plomb de la fonderie Jules Didot. Reproduit avec l'autorisation de J. Perez. (cf. note 8, p. 152)

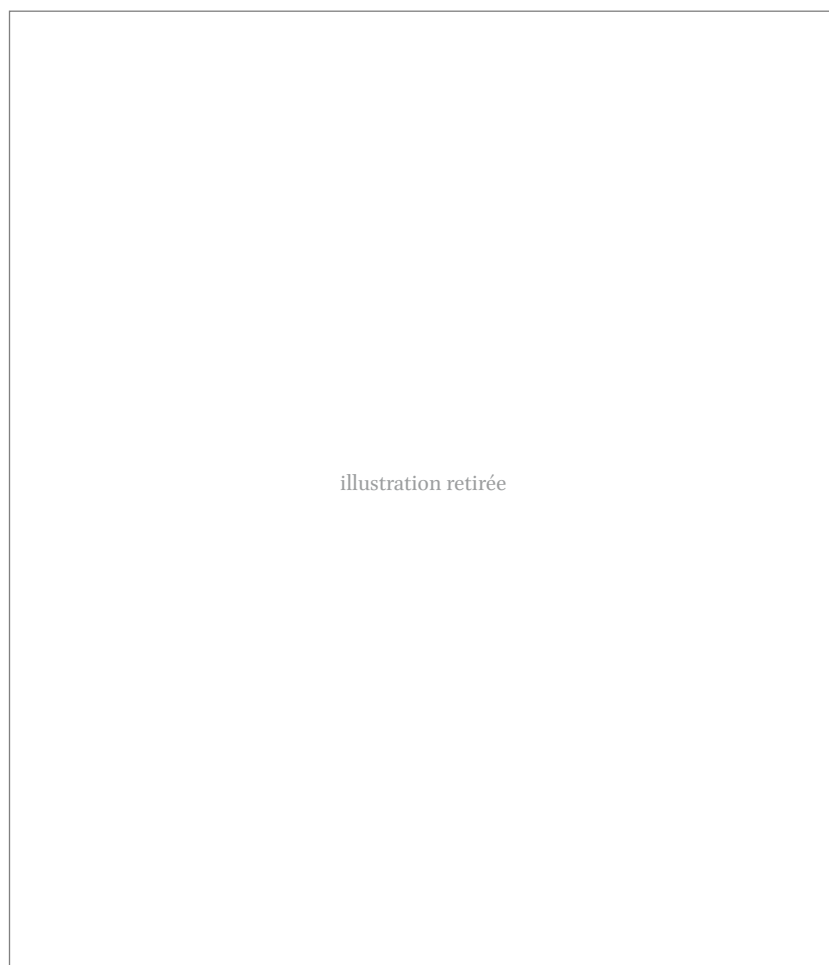


Figure 50. Julien Priez, caractère Montreuil. Les éléments décoratifs sont également créés à l'aide de la police de caractères. (cf. note 8, p. 152)



Figure 51. Conversation with Richter, Brody Neuschwander, 2009 (chaque panneau 100 x 150 cm). Reproduit avec l'autorisation de B. Neuschwander





Figure 52. *Inkfall*, Denis Brown, 2008 (photographie - Artist's Edition Print) (33 x 48cm).  
Reproduit avec l'autorisation de D. Brown (<http://quillskill.com>, <http://calligraphy.tv>)

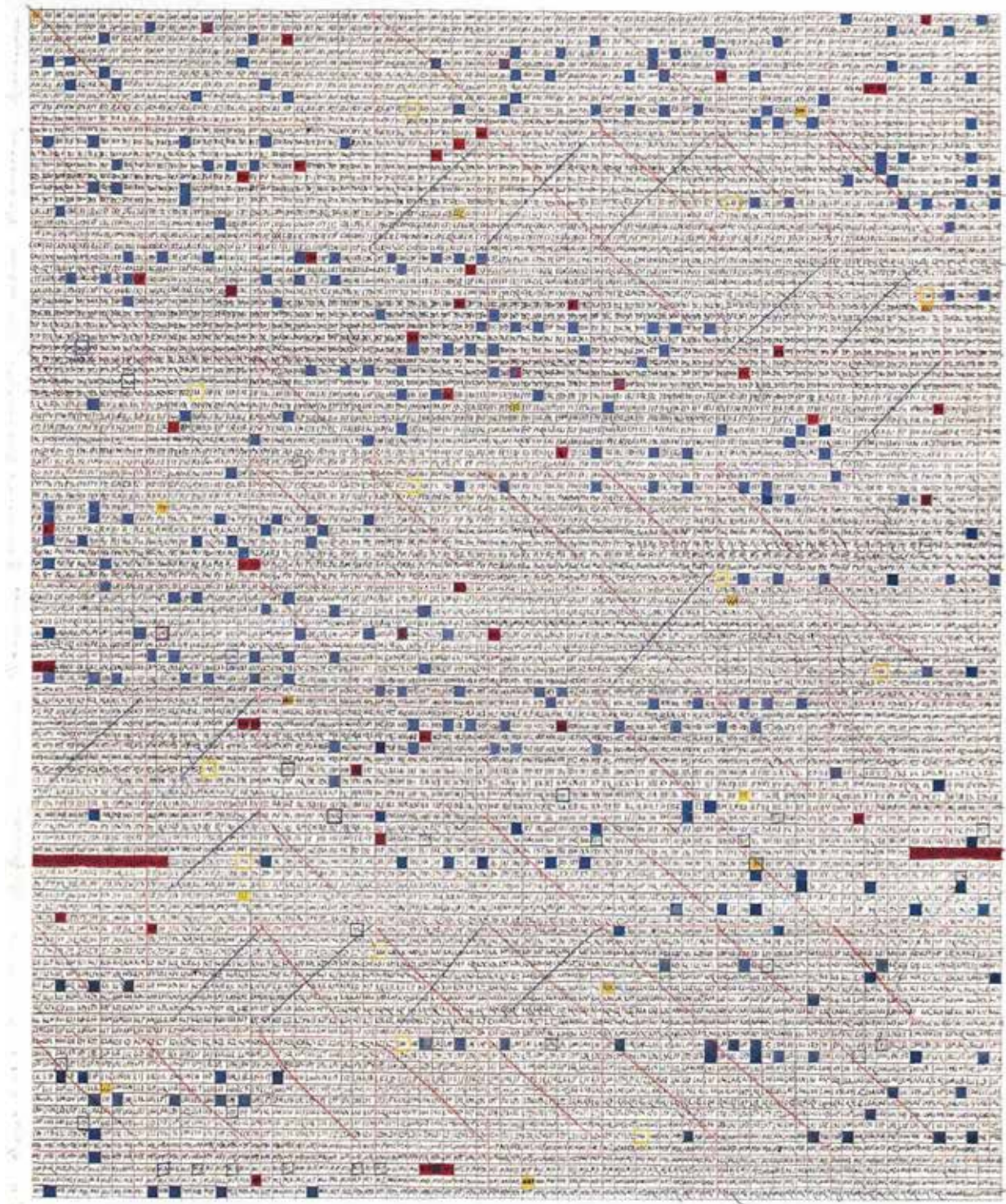
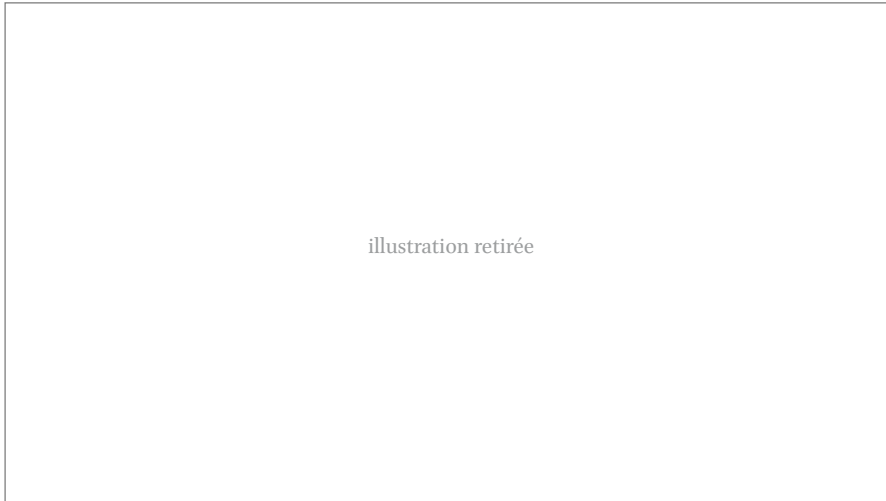
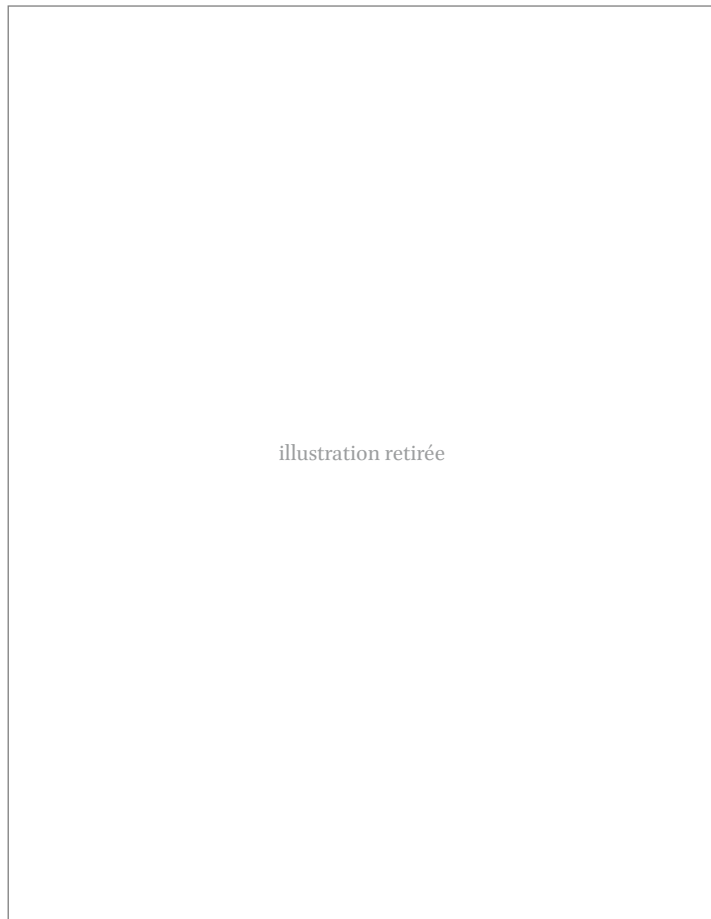


Figure 53. *The Book of Births and Beginnings (panneau I)*, Brody Neuschwander, 1997 (75 x 105 cm, Encre de Chine et gouache sur BKF Rives impression). Photographie : Jan de Mylle. Reproduit avec les autorisations de B. Neuschwander et J. De Mylle.

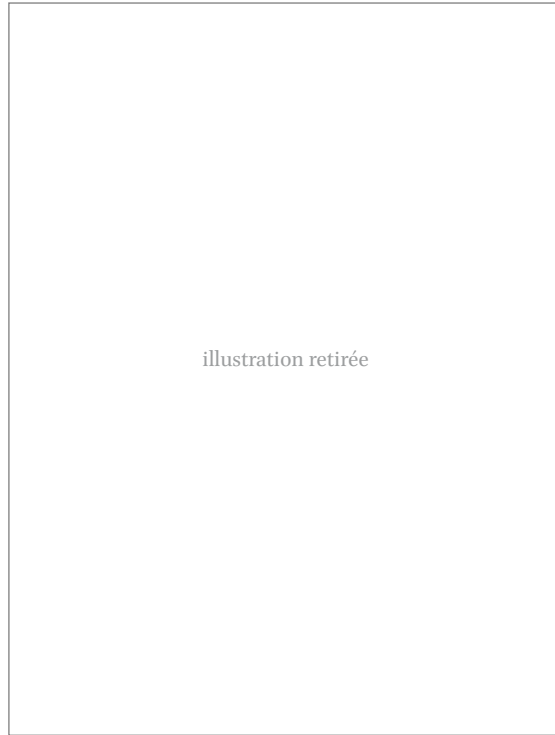




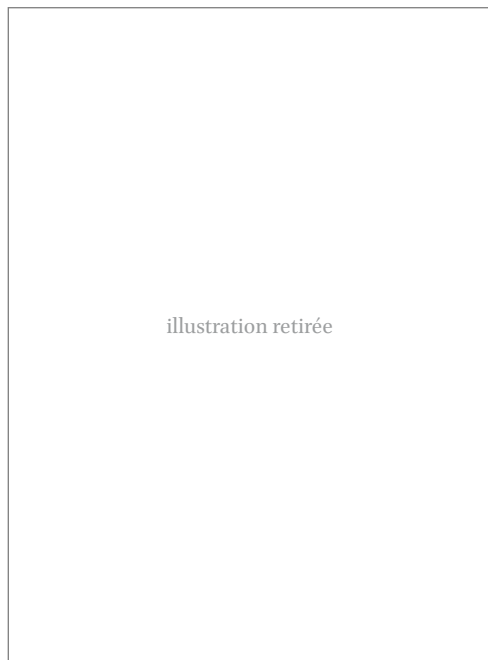
*Figure 55. Déplacement d'un point lumineux dans l'espace (non daté), Etienne-Jules Marey (Cinémathèque française)*



*Figure 56. Étude de marche à l'aide d'ampoules fixées aux articulations, Demeny et Quénu (laboratoire de E.-J. Marey) (c. 1889) (Archives Collège de France)*



*Figure 57. Space Drawing, Gjon Mili et Pablo Picasso, 1949*



*Figure 58. Man with a moving light, Man Ray, 1937*



Figure 59. *In the Rhythm of New York, Julien Breton (calligraphie) et David Gallard (photographie), 2011. (Nikon D700, f/13.0, 77sec, 24mm, ISO 100). Reproduit avec l'autorisation de J. Breton et D. Gallard.*

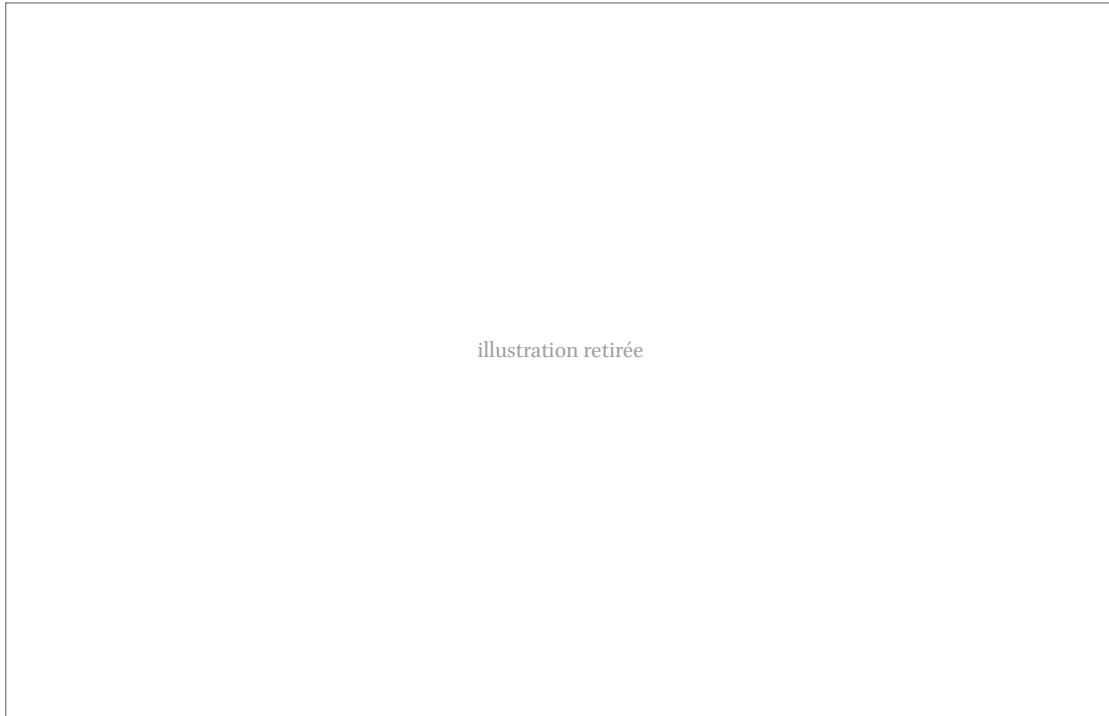


Figure 60. Portrait de Benoît Templier, Julien Breton (calligraphie) et David Gallard (photographie), 2011. (Nikon D700, f/10.0, 94 sec, 38mm, ISO 125) Reproduit avec l'autorisation de J. Breton et D. Gallard.

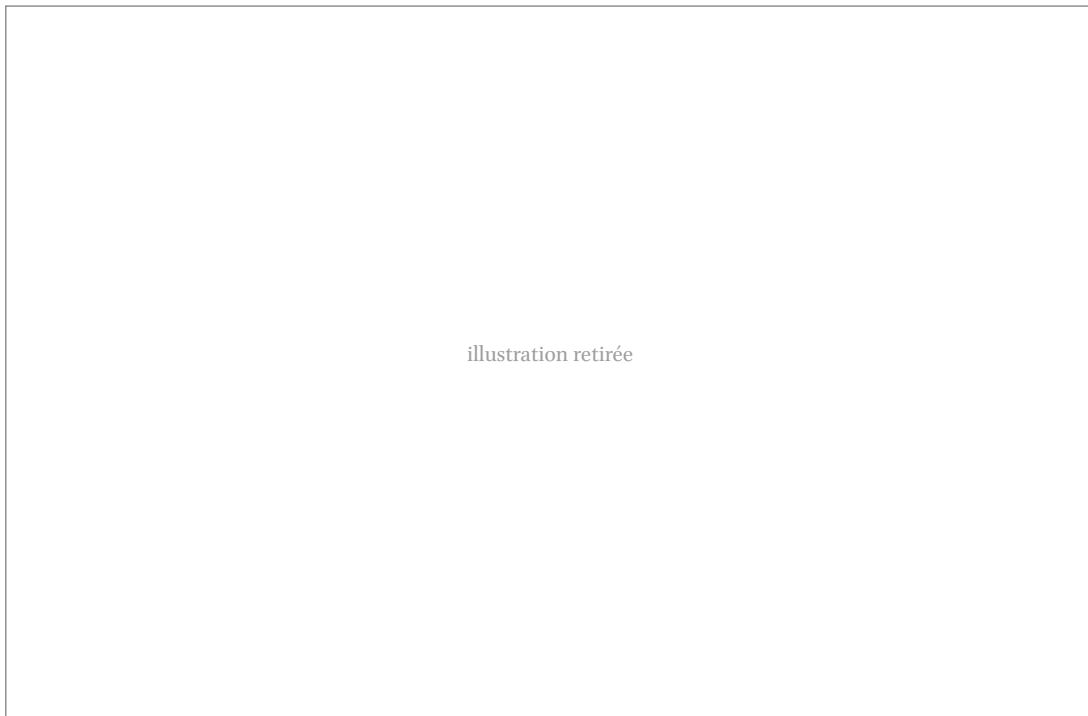


*Figure 61. Trouble, Julien Breton (calligraphie) et Pietro Masturzo (photographie), 2011 (Iseo, Italie). (Canon EOS 5D Mark II, f/11.0, 63 sec, 46mm, ISO 100) Reproduit avec l'autorisation de J. Breton et P. Masturzo.*

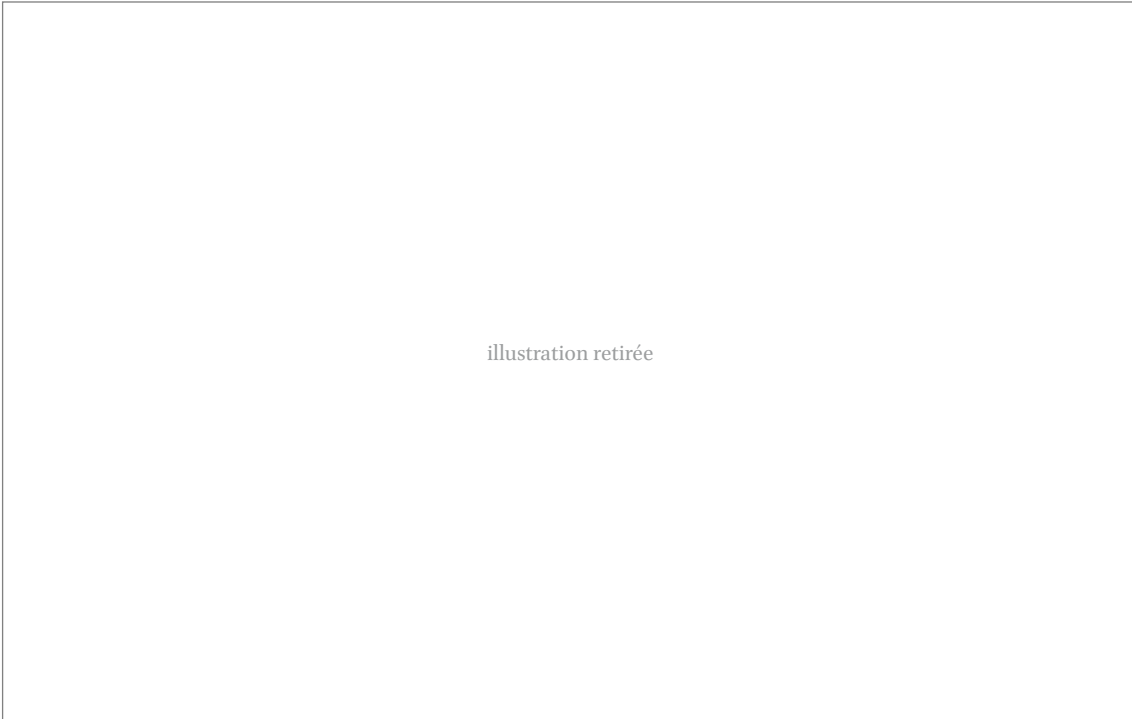




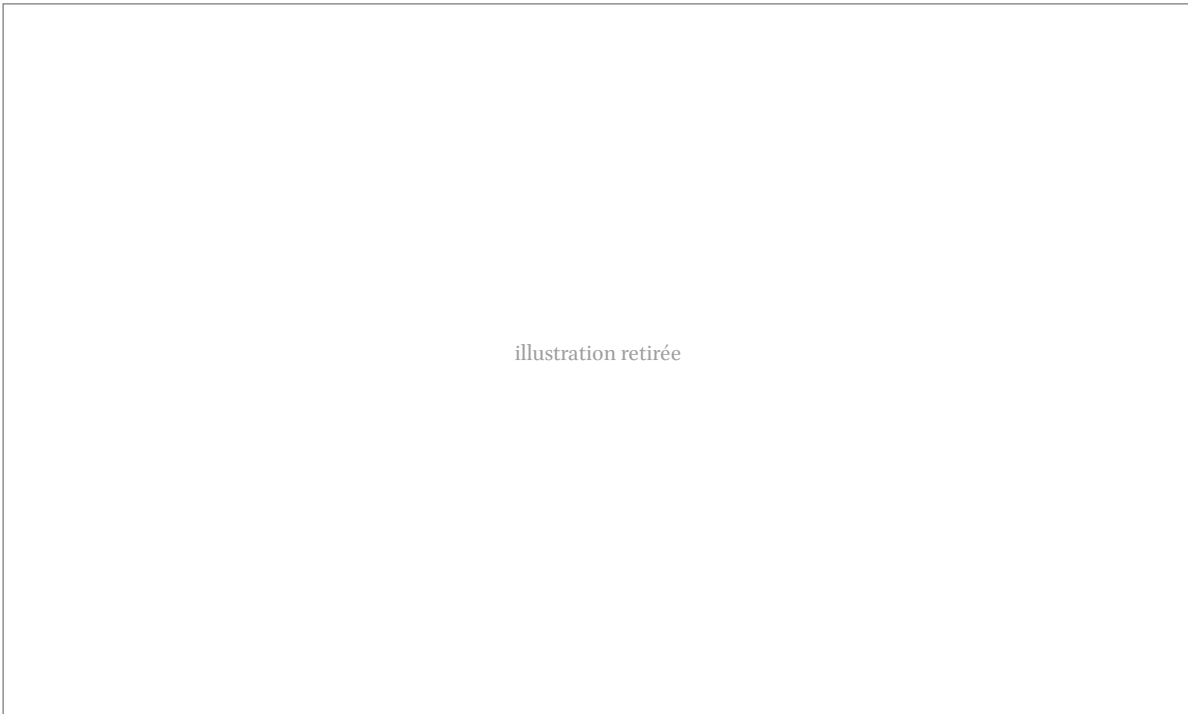
*Figure 62. Prospero's Books, Peter Greenaway (1991)*



*Figure 63. Prospero's Books, Peter Greenaway (1991)*



*Figure 64. Bologna Towers 2000, Peter Greenaway et Brody Neuenschwander, scénographie : Paolo Gualdi/Le Grandi Immagini (photographie : Le Grandi Immagini)*



*Figure 65. Bologna Towers 2000, Peter Greenaway et Brody Neuenschwander, scénographie : Paolo Gualdi/Le Grandi Immagini (photographie : Le Grandi Immagini)*



Figure 66. *Writing on Water*, la table lumineuse/banc-titre du calligraphe.  
Photographie : Mikel Nicolaou. Reproduit avec l'autorisation de M. Nicolaou

illustration retirée

Figure 67. *Writing on Water* (Peter Greenaway, David Lang et  
Brody Neuschwander, London Sinfonietta) (détail).



illustration retirée

*Figure 68. Writing on Water (Peter Greenaway, David Lang et Brody Neuenschwander, London Sinfonietta). Représentation de Londres*



illustration retirée

*Figure 69. Writing on Water (Peter Greenaway, David Lang et Brody Neuenschwander, London Sinfonietta) (photographie : Beam Systems)*

illustration retirée

*Figure 70. Writing on Water (Peter Greenaway, David Lang et Brody Neuenschwander, London Sinfonietta). Représentation de Bruges (photographie : Beam Systems)*

illustration retirée

*Figure 71. Writing on Water (Peter Greenaway, David Lang et Brody Neuenschwander, London Sinfonietta). Représentation de Bruges (photographie : Beam Systems)*

illustration retirée

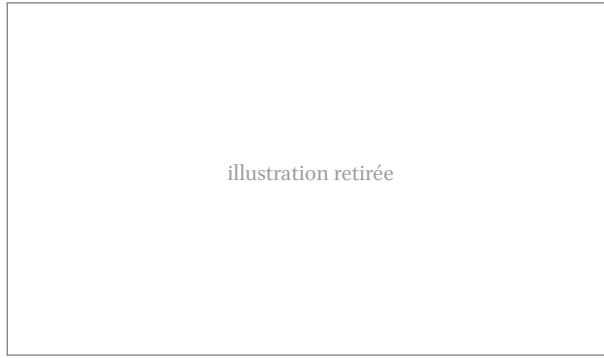
*Figure 72. Titre inconnu (texte de Pablo Neruda), Heinz Schumann, 2002 ? (110 x 69 cm)*



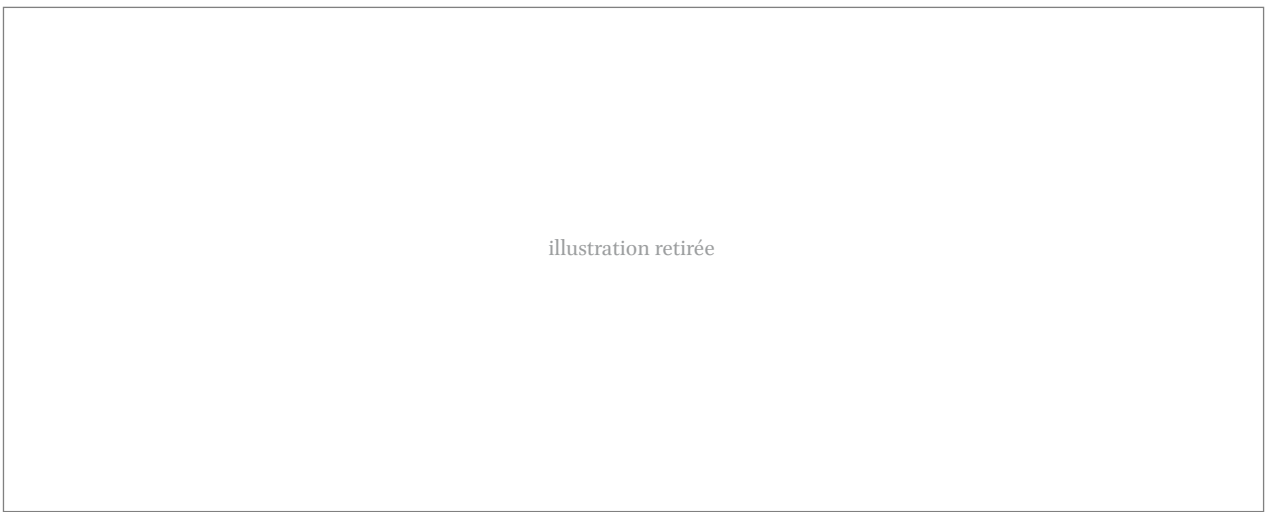
Figure 73. *TOP TOP*, Brody Neuschwander, 2002 (75 x 105 cm, papier de riz marouflé sur BFK Rives, blanc de chaux, encre de Chine et gouache). Reproduit avec l'autorisation de B. Neuschwander



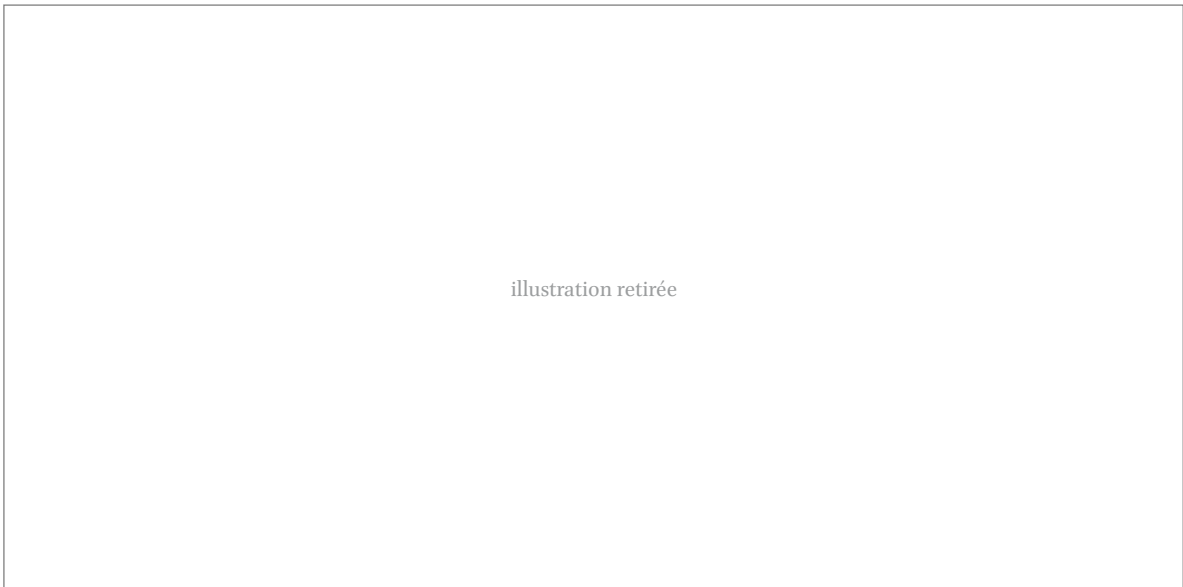
Figure 74. *TOP TOP* (détail), Brody Neuschwander, 2002. Reproduit avec l'autorisation de B. Neuschwander



*Figure 75. Cyrano de Bergerac, Jean-Paul Rappeneau (1990)*



*Figure 76. Le pacte des loups, Christophe Gans (2001)*



*Figure 77. Casanova, Lasse Hallström (2005)*



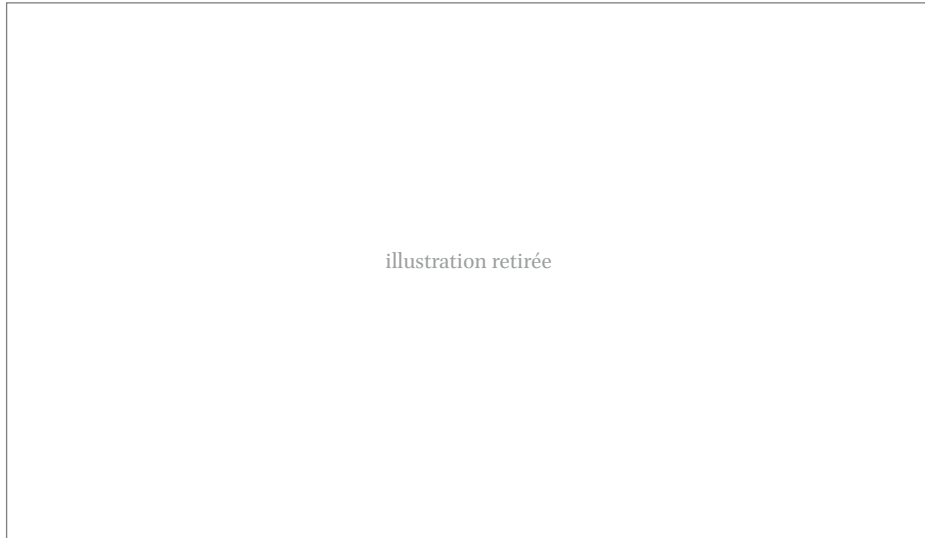
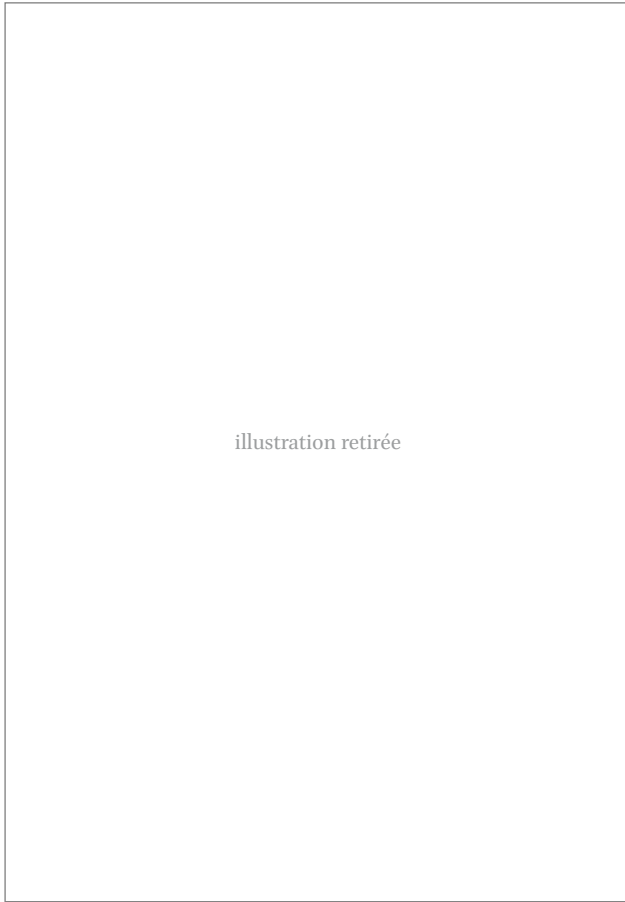


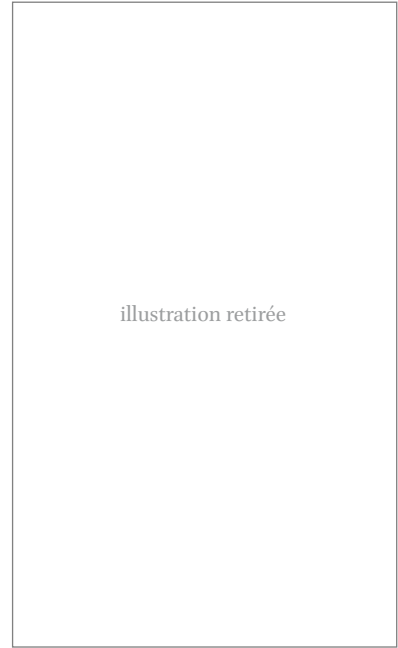
Figure 78. *Écriture calligraphique, Crépieux-Jamin (1896, 366)*



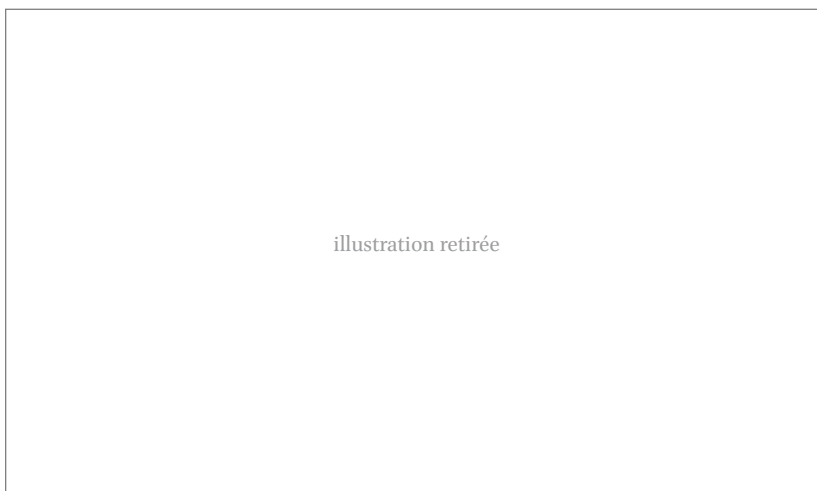
Figure 79. *Une partie de l'installation Meditation/Medication dans le grenier du musée Memling/Hopital Saint Jean, Brody Neuenschwander. Photo KB*



*Figure 80. Meditation/Medication, Brody Neuenschwander.  
Plan de la ville de Bruges indiquant les emplacements  
des quatre parties de l'installation. 1, 2 et 3 : sculp-  
tures de Christian Lapie ; 2 : musée Memling.*



*Figure 81. Tatouage dont sont  
tirés les vers de Walt Whitman*



*Figure 82. Tatouage dont sont tirés les vers de Wallace Stevens*

Texte du libretto écrit par Neuenschwander et D'hoë à partir des textes tirés des tatouages  
(reproduit avec l'autorisation de B. Neuenschwander et J. D'hoë)

Let your mask slip  
 But never your feelings  
 And yes I said yes I will I said yes I said yes I will I said  
 Where you are that I may be with you  
 As I walk by your side  
 Or sit near  
 Or remain in the same room with you  
 Let white noise slip  
 But  
 Never Sweet Awe  
 Yes I said yes I will I said  
 In your eyes  
 On your Skin  
 On my Skin  
 In my eyes  
 Let's see  
 This very thing nothing else  
 Fire of sights  
 Burn everything not part of it  
 Skin  
 To ash  
 Oh you whom I often and silently come  
 Where you are that I may be with you  
 And yes yes I will you said  
 Let your mask slip  
 But  
 Never your feelings  
 From my eyes  
 Your eyes  
 Your Skin  
 My  
 SKIN

- Walt Whitman, « O You Whom I Often And Silently Come », *Leaves of Grass*, 1900.
- Wallace Stevens, « Credences of summer », *Collected Poems*, 1954.
- *Underworld*, *Born Slippy*, 1994<sup>1</sup>, Chanson de l'album 1992/20.
- James Joyce, *Ulysses*, 1992.

<sup>1</sup> Le porteur du tatouage explique : « This is from the song *Born Slippy* by Underworld, it's from the *Trainspotting* soundtrack. It's a quote I live my life by... » (Saltz 2006).



Figure 83. *Méditation / Meditation (panneau 2/7), Brody Neuenschwander, 2007 (300 x 600 cm). Reproduit avec l'autorisation de B. Neuenschwander. Photo KB*



Figure 84. Logo, BMD Design. Reproduit avec l'autorisation de Bruno Michaud/BMD Design.

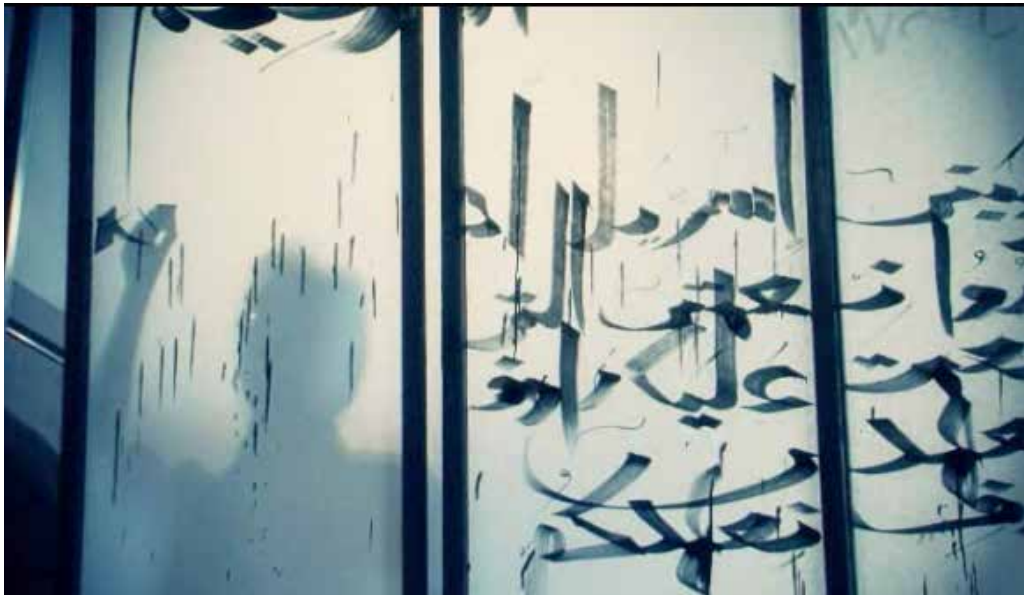
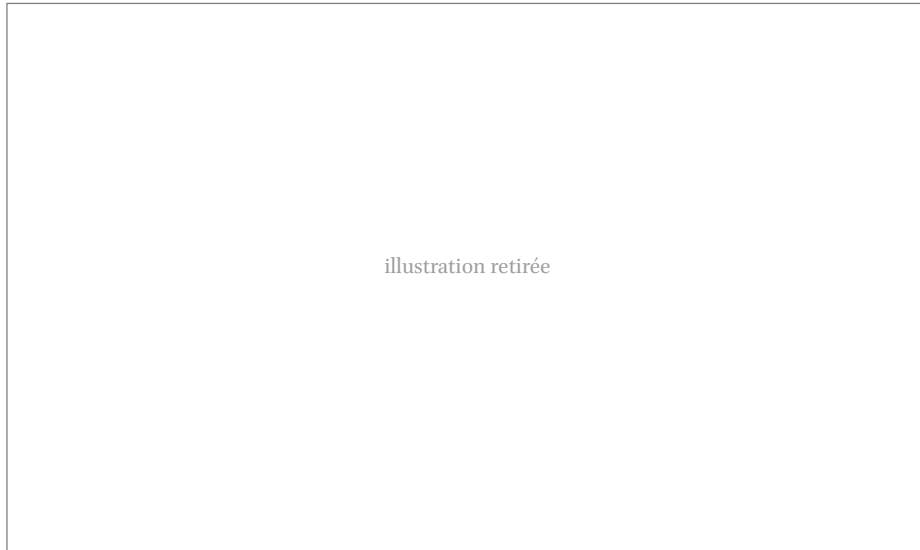


Figure 85. Zeven Brieven Van Franciscus, Brody Neuschwander (calligraphie en direct), Jeroen D'hoë (composition), Wout Oosterkamp et Jean-Pierre van Hees (musique et voix), 6 mai 2012, Velp (Pays-Bas). Reproduit avec l'autorisation de B. Neuschwander



*Figure 86. Zeven Brieven Van Franciscus, Brody Neuenschwander (calligraphie en direct), Jeroen D'hoë (composition), Wout Oosterkamp et Jean-Pierre van Hees (musique et voix), 6 mai 2012, Velp (Pays-Bas).*



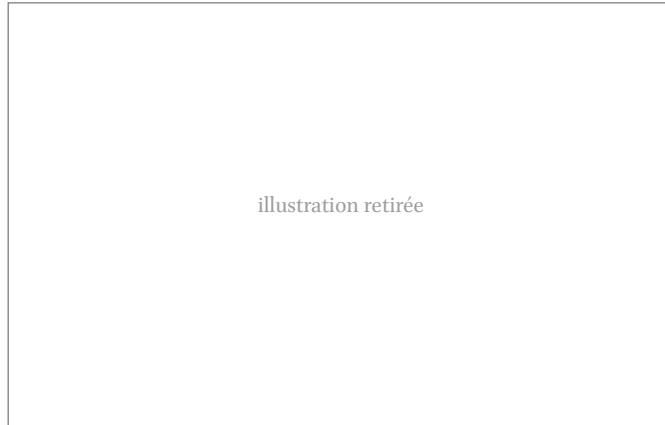
*Figure 87. Gesture of the letter S, Owen Williams, 2005 (Yukon Arts Center). Photo : Scott Price. Reproduit avec l'autorisation d'Owen Williams.*



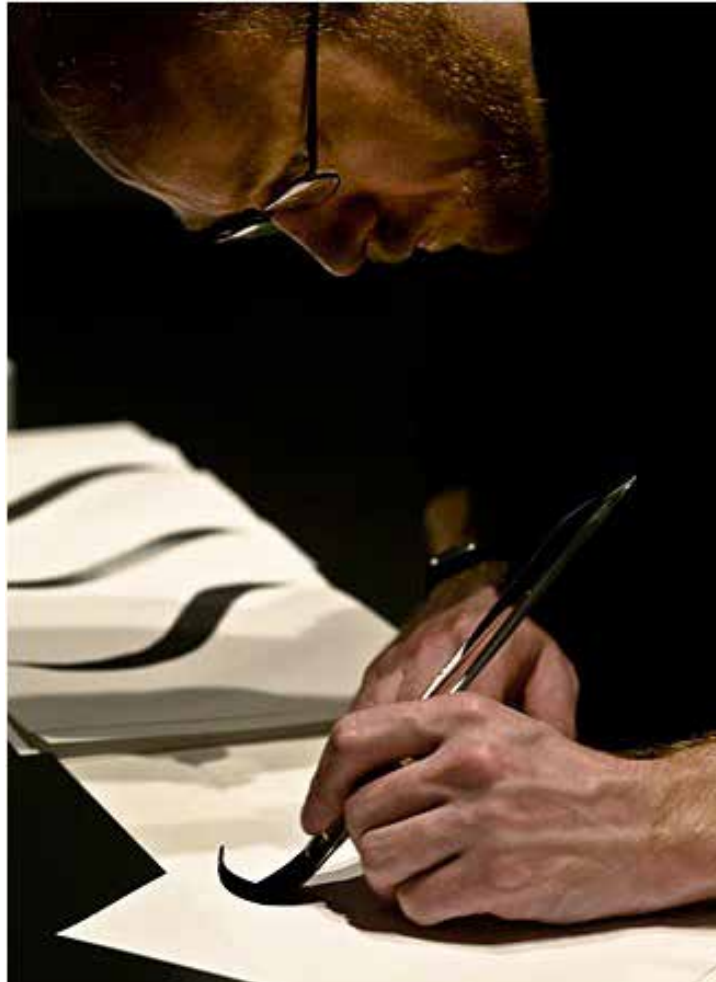
Figure 88. *Gesture of the letter S*, Owen Williams, 2005 (Yukon Arts Center). Photo : Scott Price. Reproduit avec l'autorisation d'O. Williams.



Figure 89. *S : 10,000 Variations*, Owen Williams, 2009. Photo : Vince Fedoroff. Reproduit avec l'autorisation d'O. Williams.



*Figure 90. S : 10,000 Variations, Owen Williams, 2009*



*Figure 91. S : 10,000 Variations, Owen Williams, 2009. Photo : Omaar Reyna. Reproduit avec l'autorisation d'O. Williams et O. Reyna.*





Figure 92. Documentation, Brody Neuenschwander, 2012 (Ten Bogaerde, Koksijde, BE). Panneaux en couleur (env. 100 x 300 cm chacun). Les deux panneaux inférieurs sont réalisés selon la technique de la ligne claquée. Reproduit avec l'autorisation de B. Neuenschwander. Photo KB



Figure 93. Documentation, Brody Neuenschwander, 2012 (Ten Bogaerde, Koksijde, BE). Photographie et autorisation : B. Neuenschwander.

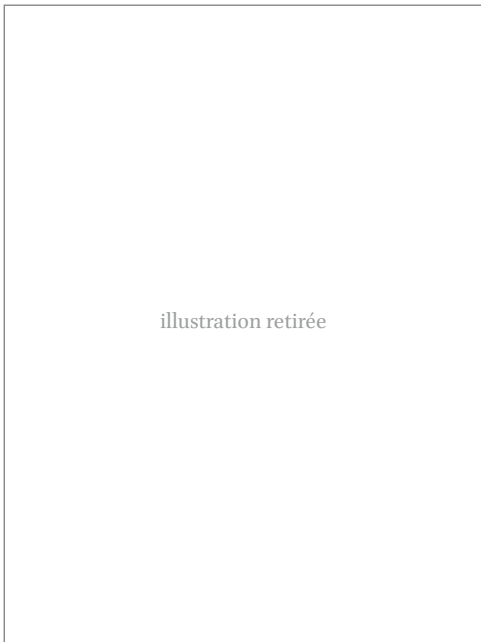


illustration retirée

Figure 94. Documentation, Brody Neuenschwander, 2012 (Ten Bogaerde, Koksijde, BE)



Figure 95. Documentation, Brody Neuenschwander, 2012 (Ten Bogaerde, Koksijde, BE). Panneaux translucides rétro-éclairés (détail). Photographie et autorisation : B. Neuenschwander.



Figure 96. Documentation, Brody Neuenschwander, 2012 (Ten Bogaerde, Koksijde, BE). Panneaux translucides rétro-éclairés et installation de plusieurs centaines de livres peints en noir et de mains moulées. Reproduit avec l'autorisation de B. Neuenschwander. Photo KB

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

- RTVC : *Real time virtual calligraphy* (voir p. 310).

## LISTE DES PIÈCES JOINTES À LA THÈSE

- Un DVD contenant les séquences (extraits ou œuvre complète) des éléments suivants du corpus : *Prospero's Books*, *Bologna Towers 2000*, *Ink 2008*, *Writing on Water*, *Skin*, *real time virtual calligraphy*, *Passio*.