

# le BO numéro

# 10

Le journal du Bel Ordinaire, art contemporain et design graphique, déc. 2017

p. 2  
En bref et  
à suivre

p. 3  
Édito

p. 4 à 9  
Bachibouzouk  
Helmo et  
Bonnefrite

p. 10 à 15  
Bruissements  
du dehors  
Catherine  
Melin

p. 16 à 25  
Volumen  
Maison des  
éditions

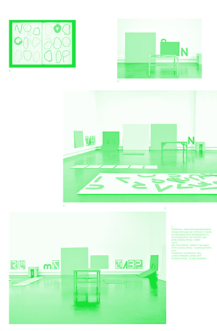
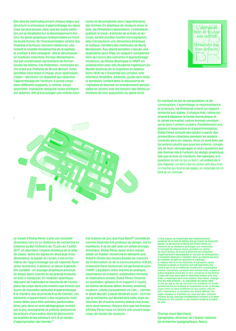
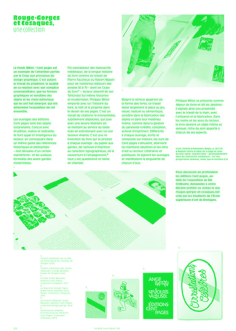
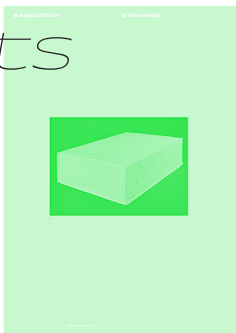
p. 26 à 29  
Prélettres  
Eloisa Pérez

p. 30  
le BO,  
c'est aussi

p. 32 Agenda

## Design graphique et art du quotidien

Après la collection de cartes, la programmation graphique de la revue *le BO* a été confiée à Helmo et Bonnefrite. Les deux artistes ont travaillé ensemble pendant plusieurs semaines pour concevoir un journal qui reflète leur approche de l'art et du design contemporain. Helmo a travaillé sur la mise en page et Bonnefrite sur les illustrations et les photographies. Le résultat est un journal qui est à la fois un objet d'art et un outil de communication.



## la bibli du BO



Ici vous pouvez consulter  
et emprunter ouvrages,  
magazines et livres jeu-  
nesse avec une carte du  
réseau des médiathèques.  
Renseignez-vous à  
l'accueil!

### En bref et à suivre... chroniques des alentours du Bel ordinaire, à la loupe ou de plus loin.

Parce que l'activité du Bel Ordinaire s'inscrit dans un contexte beaucoup plus large que celui que ses murs délimitent, lorsqu'on s'y rend en tant qu'invité, visiteur ou artiste-résident, on sait bien qu'il y a un ailleurs, des alentours, et qu'il y aura un après. C'est à cette périphérie, plus ou moins large selon le cas, qu'*en bref et à suivre* vous propose de donner quelques clics en les consultant sur le [belordinaire.agglo-pau.fr](http://belordinaire.agglo-pau.fr)

Et pour vous donner envie, voici un court extrait du petit dernier !

#### Concert des Magnetix le 5 octobre 2017 au Hédas - *Chronique historico musicale*

Quand « Elle » le laisse seul sur scène à la fin du set, « Il » pose sa guitare au sol, s'allonge à ses côtés et triturant les pédales et les cordes, il fouille à la recherche des strates de sons enfouies dans le sol à cet endroit. Des souvenirs remontent sous la forme de sonorités plaintives et de bribes musicales incertaines que certains croiront tirées du passé et que d'autres trouveront incroyablement contemporaines. Les sons saturés de la guitare font alors remonter des échos des années 80, période où le quartier était un haut lieu de la scène rock, et où une bonne partie de la jeunesse s'y donnait rendez-vous pour des concerts mémorables avant d'en être chassé par la mauvaise réputation du lieu qui perdure depuis la fin du Moyen Âge.

# Design graphique et art du quotidien

## le BO numéro

Journal du  
Bel Ordinaire  
n° 10, déc. 2017  
juin 2018

## Directeur de la publication :

François Bayrou

## Comité éditorial :

Michel Bernos,  
Gérard Guillaume,  
Florence de  
Mecquenem

## Rédaction :

Alexandriu Balgiu,  
Julien Bidoret,  
Catherine  
Bordenave,  
Claire Colnot,  
Séréna Evelyn,  
Fabien Faure,  
Thomas Huot-  
Marchand,  
Monique  
Larrouture-  
Poueyto,  
Corinne Letuppe,  
Florence de  
Mecquenem,  
Claire Oyallon,  
Jean-Marc  
Saint-Paul,  
Amish Shah

## Traductions :

Jessica Ruiz

## Conception graphique :

Benjamin Lahitte  
Damien Auriault

## Impression :

Imprimerie Martin  
à Lons

## Dépôt légal :

1<sup>er</sup> semestre 2017

## ISSN :

2268 – 347 X

Notre imprimeur est  
labellisé Imprim'Vert.  
Ce journal est édité  
sur du papier certifié  
PEFC, issu de forêts  
gérées durablement.

Après l'exploration des corps, la programmation 2017/2018 du Bel Ordinaire et le sommaire de ce magazine nous invitent plus particulièrement à plonger dans l'univers des objets du quotidien, tels que le papier, le livre ou le mobilier urbain, réinterrogés par des artistes issus du design graphique et de l'art contemporain.

Au fil des articles, vous constaterez sans peine que l'art est bien vivant : de la diversité des approches, des sujets, de l'entrecroisement des disciplines naissent des dialogues renforcés et transformés par la relation du public à l'œuvre.

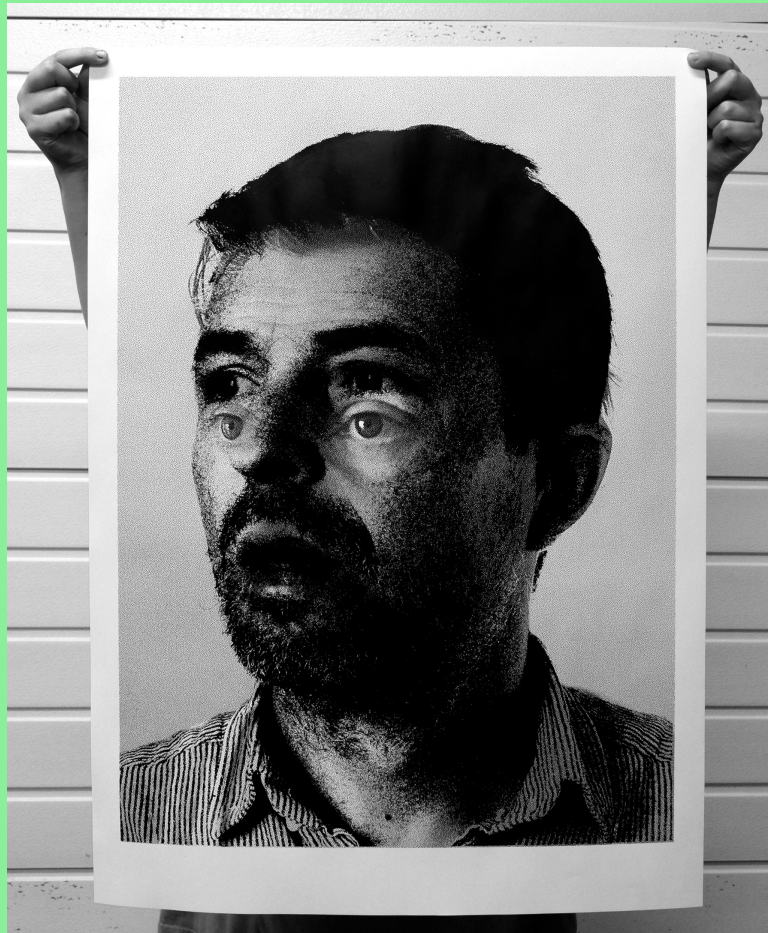
De belles rencontres et histoires, à l'instar de celles qui éclosent immanquablement dans le cadre des résidences d'artistes proposées par le Bel Ordinaire. Pas moins de 25 artistes, seuls ou en collectifs, vont ainsi côtoyer l'espace d'art contemporain cette saison, tissant des liens entre eux, avec l'équipe permanente toujours à l'écoute et facilitante, mais aussi avec la population, les étudiants de l'École supérieure d'art des Pyrénées, le territoire... et bien évidemment le public.

Au-delà de rendre accessible l'art contemporain à tous avec la présentation d'expositions de portée nationale et internationale, le Bel Ordinaire accorde une attention particulière à l'accueil à Billère d'artistes en émergence ou confirmés. Rien de tel pour favoriser la créativité, l'interrogation de l'espace, des paysages, des usages et autres singularités ou similitudes entre le local et le reste du monde, comme la Chine.

Tous les artistes qui nous font le plaisir de choisir le Bel Ordinaire nous permettent de rendre palpables et compréhensibles les expressions artistiques contemporaines. Leurs œuvres nous invitent à questionner et enchanter le monde, la ville, tout en contribuant à étoffer notre patrimoine culturel, affirmant plus que jamais l'importance du design graphique et de l'art contemporain dans notre quotidien.

Bonne lecture et à très vite au Bel Ordinaire pour vivre de belles émotions ensemble !

Michel Bernos  
Vice-président de la  
commission Culture  
de la Communauté  
d'agglomération  
Pau Béarn Pyrénées



1.

Thomas Couderc (Helmo) et Benoit Bonnemaison-Fitte (Bonnefrite) se retrouvent au Bel Ordinaire pour une carte blanche près de dix ans après leur rencontre et première collaboration. Leur résidence de sérigraphie avec Nicole Crème, imprimeur en goguette, ainsi que l'exposition *Bachibouzouk* sont aujourd'hui l'occasion de donner à voir cinq ans de travail réalisé pour les Pronomade(s) en Haute-Garonne et de mettre sur pied un véritable laboratoire graphique du hasard.

**Votre collaboration n'est pas nouvelle. Pour cette fois, comment l'avez-vous envisagée et comment avez-vous établi les partis-pris de l'exposition ?**

**Thomas Couderc :** Nous nous sommes rencontrés en 2006 lors de la Biennale d'architecture de Venise. Nous étions invités par le collectif d'architectes Encore Heureux qui nous avait fait travailler ensemble sur un livre. Nous ne nous étions donc pas choisis, mais à la suite de ça, nous souhaitions nous retrouver. Au moment où les Pronomade(s) étaient à la recherche d'un graphiste, en 2009-2010, nous avons candidaté ensemble et nous en sommes occupés pendant 5 ans.

**Benoit Bonnemaison-Fitte :** Nous aimons manipuler des formes, des signes, des typographies, des outils très simples. Pour la résidence et l'exposition au Bel Ordinaire, nous avions envie de nous amuser, d'expérimenter et de produire spécialement pour l'exposition. La sérigraphie nous réunit : c'est la technique de reproduction en série qui se rapproche le plus de la peinture, elle a des jeux d'opacité et de transparence, la palette est assez riche.

**TC :** Et puis, plus largement, nous partageons le goût du papier imprimé, de l'affiche, même si là nous ne faisons pas vraiment de l'affiche. C'est sur du papier relativement bon marché et un format standard d'affiche, mais pour moi, ce sont des séquences d'images. Et alors qu'il y a tout le temps de la typographie dans notre travail, là il y a du dessin, de la photo, mais aucun mot.

**B-B-F :** Une des règles du jeu dont nous avons parlé dès le départ, c'est de voir comment avec une forme simple, la plus évidente possible, on peut transformer l'image de la manière la plus radicale. Nous recherchons l'efficacité. Et même s'il peut y avoir beaucoup de couleur dans notre travail, nous avons décidé de travailler en noir et blanc, ça fait longtemps que ça nous trotte. Malheureusement, c'est difficile de produire du noir et blanc. Les gens en ont peur ! Les clients, les patrons... Pour vendre, pour communiquer, les gens très sérieux avec qui je travaille disent : « il faut que ça soit joyeux, il faut que ça soit coloré ! ». Mais ce n'est pas un préalable en soi. Là, ça sera un bon exemple : ce n'est pas parce que c'est en noir et blanc que par moment ça ne pourra pas être joyeux, drôle ou léger. L'inverse est vrai aussi : il peut y avoir des choses très sombres. Mais avec le noir et blanc, il y a une sorte d'unité dans toutes ces images.



1. *Bachibouzouk*, 59,4 x 84,1 cm, sérigraphie, 2017  
2. *Pronomade(s) en Haute-Garonne*, Helmo + Bonnefrite, 42 x 60 cm, sérigraphie, 2012

**Quels sont les objets que vous avez décidé d'exposer ?**

**TC :** Dans l'exposition, il n'y a pas d'objets issus de nos travaux précédents en dehors de ceux produits pour les Pronomade(s). Il y avait des choses intéressantes que nous ne gardions que pour nous : les planches offset sorties de l'imprimeur, les épreuves qu'on faisait passer plusieurs fois, en couleur, en superposition... Nous allons les montrer.

**B-B-F :** Toutes ces feuilles de calage, ces feuilles de macule, ces essais, ces montages vont faire le lien entre le travail institutionnel de commande et celui réalisé en résidence au BO parce qu'il s'agit de la même démarche.

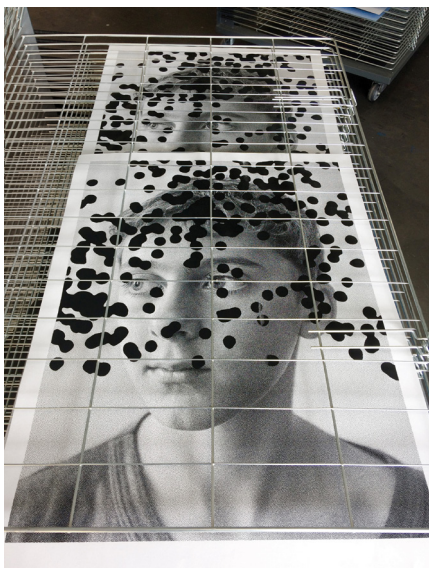
**TC :** Pour les Pronomade(s), il y a eu toute une série de portraits qui se rapprochent de ceux que nous avons réalisés pour l'expo et sur lesquels interviennent des dessins très fins, comme s'ils avaient été gravés dans la photographie. Pour ce qui a été produit pendant la

résidence, il y a 4 portraits de trois quarts cadrés de la même manière et qui induisent donc un rythme donné par le positionnement des yeux, du nez et de la bouche. Ensuite, il y a un corpus de 20 formes et matières très spécifiques avec toute une typologie de trames, des carrés, des losanges, des ronds, des aplats. Par moment, ces formes ne sont plus élémentaires, elles deviennent narratives. En un geste minimum, elles transforment de manière assez puissante le portrait. À l'issue de la résidence, nous allons retenir 15 % des images produites pour l'exposition. C'est un peu délirant, mais c'est bien ! Ça permet d'avoir le choix et de tirer un trait sur le reste. Nous ne garderons pas forcément celles qui sont isolément les meilleures. Ici, la métaphore de la phrase est assez bonne : on construit des phrases dans lesquelles on a besoin de mots de liaison. Les images que nous produisons en ce moment sont les mots qui composeront les phrases visuelles de l'exposition.

## On peut donc faire parler des objets, des objets imprimés ?

**TC:** Oui, une image ça se lit, comme du texte. Il y a moins d'apprentissage dans la lecture des images, mais ça se lit tout autant. Nous produisons des séquences d'images, des cercles, des boucles d'images : une sorte d'animation du pauvre. Nous examinons tout ce que nous produisons et posons des séquences, des phrases ou des bouts de phrases qu'on assemble. Nous partons de portraits photographiques imprimés au fur et à mesure avec des dessins, des matières, des recouvrements successifs et le portrait d'en dessous disparaît. Nous arrivons donc à quelque chose qui est davantage de la matière, du dessin. Ça, ça nous intéresse vraiment : comment passe-t-on d'une image photographique qui est un prélèvement du réel à quelque chose qui est pure abstraction, pure fiction, pure matière ? Nous aimons faire se rencontrer des langages graphiques différents. Habituellement, le penchant naturel de celui qui compose des images, c'est de faire attention à ce que les choses aillent bien ensemble, que les langages s'imbriquent bien. Avec nous c'est l'inverse : il y a un contraste, un changement radical, des confrontations qui ne sont pas forcément délicats ou harmonieux, mais pour lesquels notre œil nous dit qu'il se passe quelque chose.

**BBF:** On travaille beaucoup sur les matières, étant donné qu'en sérigraphie ce sont des couches qui se superposent. Si on regarde dans le détail ces superpositions, elles sont riches de matières qui vont s'interpénétrer. La fabrication des images, ça relève de quelque chose de très intime. Partager ce moment-là, c'est très particulier et ce n'est pas du tout évident de fabriquer une affiche ou des images à deux. En général, chacun travaille dans sa grotte avec des choses de son propre environnement. En plus, là, nous sommes trois, Richard (Nicole Crème) n'a pas qu'un rôle de technicien !



2.



3.



**Thomas, sommes-nous face au même type de démarche qu'avec *Stratigraphie*, montrée en 2012 à la galerie My Monky à Nancy, puis en 2013 au Havre ?**

**TC:** Le processus pourrait être un peu similaire, mais la recherche de formes n'est pas du tout la même. Suite à une demande d'exposer notre travail, le point de départ de *Stratigraphie* était de reprendre 10 affiches de commande qu'on avait produites, qui existaient. La plupart des affiches concernaient des événements terminés. Pour moi, montrer ces affiches telles quelles revenait à exposer des papillons naturalisés... Nous avons alors décidé de les remettre en jeu, de les réimprimer, de les transformer complètement, quitte à les emmener complètement ailleurs, voire à les recouvrir ; ça participe donc de la même idée de recouvrement successif. C'est quelque chose que Benoît et moi avons en commun, on le pratique depuis assez longtemps.



4.

1. *Stratigraphie*, Helmo, vue d'exposition au Portique, Le Havre, 2013 © Helmo 2 à 4.
2. *Bachibouzouk*, vues d'atelier au Bel Ordinaire, 2017
5. *Bachibouzouk*, sérigraphies préparatoires chez Lézard Graphique, 2017

**Vous avez produit et êtes intervenus sur quatre portraits d'enfants et d'adultes. Comment s'est imposée cette idée de travailler sur l'identité, la filiation ?**

**T C :** Nous avons produit chacun de notre côté beaucoup d'images qui tournent autour du portrait, de la figure humaine. Pour cette résidence, nous savions que notre point de départ serait des images photographiques, à recouvrir, mais nous hésitions entre les deux grands genres de l'histoire de l'art : portrait ou paysage ? L'exercice du portrait, avec son cortège de questionnements existentiels et ses potentialités d'incarnation et de transformation nous intéressait plus, je pense. Ensuite, quels portraits ? Nous ne sommes pas allés chercher bien loin : l'auto-portrait, exercice assez inédit pour des graphistes, serait notre point de départ.

**B B-F :** Nous voulions faire ce que nous ne ferons jamais : se prendre en photo. Et prendre nos enfants, aussi ! Les graphistes ne montrent pas leurs enfants ! On est gênés ! On n'est pas à l'aise !

**T C :** Et on se met des trucs dans la tronche.

**B B-F :** Ouais, on s'allume la tronche ! Il faut quand même voir ce qui sort. Nous nous maltraitons graphiquement, ce n'est pas le pays de Candy : ça tire, ça peut être très sombre. Mais c'est toujours avec cette intention d'avoir plusieurs niveaux de lecture, de voir se rapprocher les images entre elles. Il y a des fantômes, aussi... Nous avons beaucoup travaillé sur des couches transparentes pour que le fantôme apparaisse.

**T C :** Ce n'est pas rien de se faire ça à soi, et à ses enfants, ça va assez loin. Le fait que nous ayons choisi l'auto-portrait comme point de départ joue énormément sur les formes que nous avons produites. Les formes sont liées à des histoires personnelles, nous puisons dans ce qu'elles signifient, il y a un côté psychanalytique.

**B B-F :** Il y a dans les séquences un enfant et un adulte qui se ressemblent assez étrangement donc on peut aisément imaginer qu'un enfant se transforme et devient adulte au fil de la séquence. Et puis ces personnes regardent quelque chose ! Elles assistent à quelque chose et entraînent une rotation. Naturellement, le mouvement commence. Ce que nous recherchons, ce que nous proposons, c'est intelligible très simplement : il n'y a rien à dire, il suffit de regarder !

5.





1.

1. *Bachibouzouk*,  
Helmo + Bonnefrite,  
documents numériques  
préparatoires, 2017

2.  
*Bachibouzouk*, 59,4 x 84,1 cm,  
sérigraphie, 2017



**J'ai entendu que vous vouliez accorder une large place au hasard. Comment fait-on pour le convoquer ?**

**T.C.:** La manière dont nous avons construit le dispositif, préparé et ramené les dessins et le matériel ici, c'est une manière de créer la possibilité du hasard. Nous avons des cadres et des choses prévues, mais quand on sérigraphie, on a 5 à 10 minutes pour regarder ce qu'il en est et pour décider ce que l'on en fait. 20 cadres et 4 images, je ne suis pas fort en maths, mais ça fait du 20 puissance 4 donc, évidemment, nous n'avons pas testé toutes les possibilités, nous en avons flairé certaines, mais quand on a les images sous les yeux, on se dit « ah tiens, ça on l'avait pas vu, on va essayer ». Nous sommes obligés de construire, mais pouvons laisser une marge de surprise et c'est exactement ce qui est en train de se passer.

**B.B.F.:** Dans notre pratique, nous fabriquons des modules et savons ensuite les assembler, les mettre les uns à côté des autres et leur faire raconter une histoire. Une image seule dit une chose, mais plus du tout la même chose à côté d'une autre, et une troisième change encore tout. Une narration peut surgir, ou bien une autre. Nous fabriquons des cartes et jouons ensuite avec ces cartes. Ce qu'elles vont raconter ? Nous ne savons pas. Il y a une part d'intuition. Je suis très intuitif, un peu comme un animal. Thomas réfléchit avant, il prépare.

C'est pour ça que nous apprécions de travailler ensemble, nous savons pertinemment que dans la construction d'une image, il y a des parties qui doivent être intuitives et d'autres qui doivent être construites, pensées, élaborées, laminées de propositions, épurées.

**T.C.:** C'est un laboratoire qui va chercher du côté du masque, du monstre, de l'inquiétante étrangeté, de la destruction, mais aussi du côté de choses plus évanescences et lumineuses, oniriques. Nous faisons confiance aux gens : il y a mille portes d'entrée dans ce travail, même quelqu'un qui aurait besoin d'une approche intellectuelle et référencée aura quelque chose à se mettre sous la dent. Le dispositif est clair, il est proche de la vidéo ou du salon de projection, du proto-cinéma : c'est presque comme un praxinoscope,<sup>1</sup> mais à une échelle énorme. Ça ne tourne pas, c'est le spectateur qui se déplace.

**B.B.F.:** Ce que nous espérons, c'est de raconter des histoires. Il y a celles que nous proposons et il y a surtout celles que se racontent les visiteurs en voyant ces séquences. Nous allons nous débrouiller pour que chacun puisse se raconter des histoires. Une image seule, c'est brut ; la séquence va dire autre chose. Il n'y a pas grand chose à dire de plus !

Propos recueillis par Séréna Évely,  
designer protéiforme, septembre 2017

<sup>1</sup> Appareil inventé par le Français Émile Reynaud, en 1876, pour procurer l'illusion du mouvement.

2.





1.

# Les promesses du dehors

Catherine Melin expose au Bel Ordinaire



2.

1  
IPN acier, poudre de graphite, chaises  
2  
Photographie, 2016

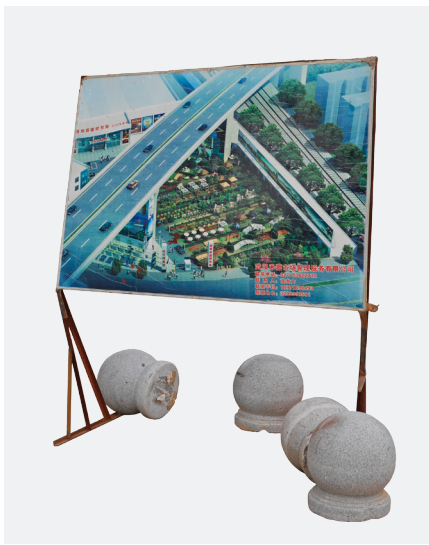
En 1903, Rainer Maria Rilke publie à Berlin un essai consacré à Auguste Rodin. Durant son séjour à Paris l'année précédente, le poète s'était rendu quotidiennement à Meudon, passant de longues heures dans l'atelier du sculpteur. Quatre ans plus tard, Rilke ajoute à ce premier texte celui d'une conférence. L'ouvrage qui réunit les deux contributions est porté par une intuition dont la justesse anticipatoire est stupéfiante. Dans la figure du repli, ce guet vers la profondeur intime gouvernant la conception de tant de réalisations de Rodin, Rilke décèle une réponse constamment réinventée à la perte de *localité* d'une œuvre dont l'auteur avait tôt compris qu'elle ne devait rien demander au dehors ni attendre du dehors, ne se rapporter à rien de ce qui était dehors, ne rien voir qui ne fût en elle.<sup>1</sup> La production avec laquelle s'ouvre la modernité en sculpture procède en cela d'une réclusion imposée à des faits de création pour lesquels, non seulement il n'y a pas de place, mais presque pas de nom, ce pourquoi, poursuit Rilke, ces choses ont pris le ciel sur elles.<sup>2</sup>

Le *Rodin* de Rilke est né d'une intelligence fraternelle, soutenue par une conscience historique peu commune. Car ce que cet essai décrit par anticipation concerne rien moins que la condition erratique de la sculpture durant une large part du XX<sup>e</sup> siècle. Ce n'est en effet qu'au tournant des années 1960-1970 que s'engagera une redéfinition profonde affectant, et l'idée même de sculpture, et celle de lieu et de site, mettant au jour un dehors métamorphosé, en lequel des configurations inédites peuvent désormais prendre prise. En Europe, et surtout aux États-Unis, les locutions *in situ* et *site-specific* désignent de telles réalisations – la plupart d'entre elles associées au post-minimalisme et au Land Art – qu'on découvre, enchâssées dans une localité retrouvée. S'agissant de l'histoire des formes tridimensionnelles, des démarches dont elles procèdent, des expériences qui leur sont associées comme de la compréhension du mouvement général qui les porte, les deux tiers du XX<sup>e</sup> siècle auront été gouvernés par le spectre d'un déracinement et d'un repli en lesquels on peut lire, outre la situation troublée d'un art, un reflet obliquement tendu à une conscience moderne exilée, ou s'éprouvant comme telle. C'est ce reflet, déjà, que la sculpture de Rodin avait tendu à Rilke, l'apatride : Et nous sommes un peuple de nomades, nous tous, écrit le poète. Non parce qu'aucun de nous n'a de foyer où rester et d'endroit où construire, mais parce que nous n'avons plus de maison commune. Parce que, même ce que nous possédons de grand, nous devons le porter avec nous, et que nous ne pouvons plus le déposer de temps en temps, là où l'on dépose les grandes choses.<sup>3</sup> Partout étrangère à un dehors dont il ne fallait rien attendre, la sculpture moderne est coextensive à ce nomadisme de la pensée, qu'un art assujéti aux contingences matérielles pouvait difficilement endosser, mais dont il a bien fallu qu'il s'accommode. On ne saurait pour autant faire d'un moment fondateur un horizon indépassable même si, depuis l'intuition de Rilke jusqu'aux analyses de Rosalind Krauss, le récit historique de la perte de site (*sitelessness*) a pris un tour hégémonique.<sup>4</sup>

Reconduire, aujourd'hui encore, cette construction pour l'appliquer à l'art de notre temps n'irait pas sans trahir quelque inclination pour la forclusion des lieux comme pour celle de l'histoire. Or, ces dernières décennies, des démarches très diverses ont exploré des mises en œuvre qui assument pleinement une certaine condition mobile des formes et des objets, celle-ci redoublant l'existence voyageuse – ou exilique – de leurs auteurs. Les figures changeantes du dehors, quelles qu'elles soient, constituent donc bien de nouveau des possibilités d'art – et non de simples motifs, des réserves de matériaux ou encore des espaces plus ou moins indifférents. J'entends par là qu'il y est (re)devenu possible de construire et de donner sens à des configurations et des gestes nés du déplacement, de l'extériorité et de l'ailleurs. Davantage, un tel statut de l'œuvre et des mouvements qui la portent suggère une dimension majeure de la création contemporaine, en laquelle on pourrait reconnaître une perception du dehors, faisant écho, un siècle plus tard, à la perception du divers, chère à Victor Segalen.<sup>5</sup> Ces liens renoués font l'épreuve de la dissemblance culturelle ; ils concernent également le jeu des appartenances transitoires, des interactions et des flux mondialisés, drainant les êtres comme les objets ; enfin, ils s'appliquent à de légers, mais incommensurables déplacements, mettant en jeu un habiter relevant étrangement des usages de l'extériorité.

C'est tout cela ensemble que Catherine Melin donne à entendre dans *Bruissements du dehors*, selon le titre qu'elle a choisi pour son exposition au Bel Ordinaire. De tels bruissements ne constituent pas un fond sur lequel son travail viendrait à se détacher. Quant aux figures polymorphes du dehors, elles ne forment pas plus un sujet auquel seraient dévolus ses dessins, projections, vidéos, arrangements et mises en tension d'objets. Car si ces bruissements font sens – intensément –, ce n'est pas qu'ils sont affaire de milieu, mais de matrice. Les chantiers en transformation incessante, les îlots précaires, les zones de transit et les friches péri-urbaines de la ville tentaculaire de Wuhan, en Chine – où l'artiste a vécu plusieurs mois à l'occasion de quatre séjours consécutifs – ont précisément telle valeur.<sup>6</sup> Une matrice perceptuelle, productive et expérimentielle, que l'exposition produite par le Bel Ordinaire met au jour et réinterprète.

<sup>1</sup> Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin* (1903 et 1907), trad. française, Paris, éd. Émile-Paul Frères, 1928, p. 51 et 44. <sup>2</sup> *Ibid.*, p. 200, 201. <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 201, 202. <sup>4</sup> Voir Günther Anders, *Sculpture sans abri*. Étude sur Rodin (1945), trad. française, Paris, éd. Fario, 2013 ; Leo Steinberg, *Le retour de Rodin* (1962), trad. française, Paris, Macula, 1991 ; Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi » (1979), trad. française in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, et *Passages in Modern Sculpture* (1977), trad. française, Paris, Macula, 1997 ; Thierry de Duve, « Ex situ », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 27, printemps 1989, pp. 39-55. <sup>5</sup> Victor Segalen – dont les notes pour un Essai sur l'exotisme ont été en grande partie rédigées en Chine – nomme « perception du Divers » une catégorie de la sensibilité à partir de laquelle il souhaite réévaluer la notion d'exotisme. Voir Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du Divers* (Notes-1904-1918), Montpellier, Fata Morgana, 1978. <sup>6</sup> Wuhan est, avec 10,6 millions d'habitants, la deuxième plus grande ville de l'intérieur, la plaque tournante du transport et, notamment, le plus grand port fluvial de la République populaire de Chine.



1.

Wuhan a offert à Catherine Melin toutes sortes de situations nées de la ville et de la vie elles-mêmes, plongeant jour après jour l'exote dans un dehors étranger et versatile, qu'elle découvrait cependant à portée de la main.<sup>7</sup> Dans ce quotidien deux fois dé-familiarisé, et pourtant si proche, l'artiste s'est rendue disponible aux effets de déplacements constamment réactivés. Car un sur-présent dessine, là, des configurations qu'il lui fallait d'abord accueillir. Ainsi en va-t-il du déploiement, dehors, de chaises sans nombre qui, au cœur de l'Empire de l'hyper-productivité, ont été réparées, et réparées encore au fil des ans. Des chaises de peu, rafistolées, renforcées, complétées et *individué*es de multiples manières. Ces chaises sont nées de l'usage des lieux ; elles balisent des espaces que nous qualifierions, ici, de publics, mais qui, là-bas, constituent des micro-territoires partagés. Dans une Chine pratiquant avec méthode l'arasement des particularismes et de tout ce qui relève du local, ces meubles témoignent de fragiles partitions et de rapports de proximité perdurant à la marge, en lesquels s'éprouvent des formes singulières – c'est-à-dire différenciées – de vie communautaire. L'individu y trouve encore sa place. Les chaises qu'il installe dans ces interstices, et sur lesquelles il veille afin d'en conserver l'usage aussi durablement que possible, en sont la preuve. Elles permettent de se poser dehors, confie laconiquement l'artiste, dénouant la fausse évidence qui, en Occident, associe le mobilier quotidien au foyer et à la sphère de l'intime.<sup>8</sup> Ces chaises ne sont pourtant pas sans abri : avec elles, tu comprends l'habiter, précise-t-elle.

2.



Dans l'exposition, ces objets antipodiques – photographiés, dessinés, voire reconstitués avec précision – font naître de nouveaux lieux, et sollicitent de nouveaux matériaux, récoltés, ceux-là, dans des dépôts et des rebuts de chantiers locaux. D'un continent l'autre, mais aussi d'une proximité l'autre, des objets-mondes ont été transportés, transposés et réinventés une fois encore, non dans la perspective d'une résolution, mais en tant que mémoire vivante, capable de transformer poétiquement un dehors d'étrangeté en situation d'expérience esthétique. Au sein de ce jeu d'échanges, les réalisations conçues par l'artiste court-circuitent l'opposition commune entre la déprise – qui nous porte ailleurs – et l'appropriation – qui invente un ici.

Dans un quartier ancien de Wuhan, Catherine Melin a photographié un vieux banc en bois, peint de couleur sombre, qui n'avait conservé que son ossature, ou presque. Le meuble était posé dans la rue, sur le bord d'un trottoir défoncé, en appui contre le tronc d'un gros arbre. Pour en maintenir l'usage, un riverain lui avait adjoint cinq cartons sérigraphiés, attachés à l'aide de cordelettes. Recouvrant l'assise et le dossier, les panneaux étaient demeurés inchangés, de sorte qu'on pouvait y reconnaître leur provenance, s'agissant, en l'espèce, d'un chantier de construction. La photographie montre en effet, avec une certaine netteté, sur deux cartons verticaux, les plans d'appartements ainsi que les élévations déclinant les quatre façades d'un bâtiment à étages. Arborant de la sorte un programme architectural comme il en existe des milliers en Chine, le meuble bancal renverse, l'air de rien, les fonctions, les échelles, les lieux et les temporalités. Un futur peu avenant s'y trouve renvoyé à la mission plus modeste, mais autrement plus touchante, d'un soutien prolongeant quelques temps encore l'usage d'un objet à demi-ruiné, témoin désuet d'un passé sursitaire. On découvre, sur l'image, une vieille brique, posée au milieu du banc et calée contre le dossier pour faire poids. Dans un tel contexte, cet ajout dérisoire confine au comique. C'est un concentré, me dit l'artiste, à propos de ce meuble aidé, qu'elle a souhaité reconstruire pour l'exposition, substituant aux architectures du Wuhan de demain les plans de transformation des anciens abattoirs à Billère en futur centre d'art. Prises et déprises, déplacements, appropriations et réappropriations ; métamorphoses encore.

Catherine Melin a récemment conçu une installation tripartite qui, à l'instar du banc topophore, croise les références mobilières et architecturales, inversant cependant le jeu des positions. Cet arrangement au sol utilise six chaises et une table miniatures, sur lesquelles l'artiste fait reposer deux fines poutrelles et un IPN. Tordues, coudées et torsadées en tous sens, les trois structures linéaires proviennent d'un chantier de démolition. Pour les libérer des connotations pesantes, qu'on associe fatalement aux objets portant des marques de destruction, l'artiste les a décapées, puis les a uniformément recouvertes de poudre de graphite. Dans cette configuration variable, ce n'est pas une architecture en devenir qui vient soutenir un objet du passé, mais des meubles en réduction qui, bien qu'inutilisables, supportent les restes d'un bâtiment disparu, exhaussant un dessin souple et puissant, comme offert par le lieu. Ainsi mise au jour, cette écriture du visible ne va pas sans rappeler la formation de l'image photographique.

À Pau, de semblables échanges et déplacements gouvernent le réemploi d'une dizaine de chaises en matière plastique moulée, celles-là bien réelles, dont Catherine Melin a cependant retiré les piétements, associant chaque module à une longue canne servant à la pêche en bord de mer, obliquement suspendue à l'aide de tendeurs. Telles des lances affûtées, les cannes pointent les éléments mobiliers, posés à même le sol. De leur base acérée (destinée à être fichée dans le sable ou les galets), elles touchent l'angle qui sépare l'assise du dossier, y déposant parfois un tracé aléatoire. On peut déceler, dans cette configuration spatiale très dessinée, une allusion discrète à *La bataille de San Romano*, le fameux triptyque peint par Paolo Uccello, vers 1450. À l'arrière-plan, la paroi sur laquelle l'installation se détache accueille plusieurs dessins muraux, représentant des cabanes de pêcheurs, précisément. L'artiste a découvert ces abris de fortune sur les rives du Yang Tsé-Kiang, le grand Fleuve Bleu qui se fraye un chemin à travers la mégalopole de Wuhan.

<sup>7</sup> Or, il y a, parmi le monde, des voyageurs-nés ; des exotes, écrit Segalen (*op. cit.*, p. 24). <sup>8</sup> Les références aux propos de l'artiste sont issues de conversations avec l'auteur, durant l'été et l'automne 2017. <sup>9</sup> Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 27.

<sup>10</sup> La formule est passablement pléonastique, j'en conviens. <sup>11</sup> Claude Lévi-Strauss, *id.*

À l'instar des marins au long cours, les pêcheurs sont moins des hommes de l'art que des bricoleurs. Ils le sont au sens lévi-straussien du terme, leur méthode et règle du jeu étant de toujours s'arranger avec les moyens du bord, selon la proposition définitoire de l'anthropologue.<sup>9</sup> Voyager *overseas*, s'attacher à saisir des logiques de dissemblance, prolonger des gestes et procédures d'individuation tout en rendant justice au bricolage d'appropriation<sup>10</sup> suppose également, de la part de Catherine Melin, qu'elle s'arrange avec les moyens du bord. Dans les figures d'un dehors qui, parce qu'il ne sera jamais totalement assimilable, permet d'innover d'autres lieux et d'autres expériences, les poches d'un monde globalisé abritent toutes sortes de résidus de constructions et de destructions antérieures.<sup>11</sup> Ce monde étant définitivement le nôtre, nous aurions tout intérêt à conserver notre capacité d'étonnement à l'endroit des multiples manières de l'habiter. Depuis quelques années, en Chine, un jouet d'enfant est très à la mode. C'est un bâton magique inspiré des mythologies asiatiques, dit Bâton du Roi-singe. À Wuhan, j'en ai acheté plein, me dit Catherine, et je compte m'en servir. Tu comprends, ces bâtons permettent de passer d'un espace à un autre, et c'est exactement ce que je cherche à faire...

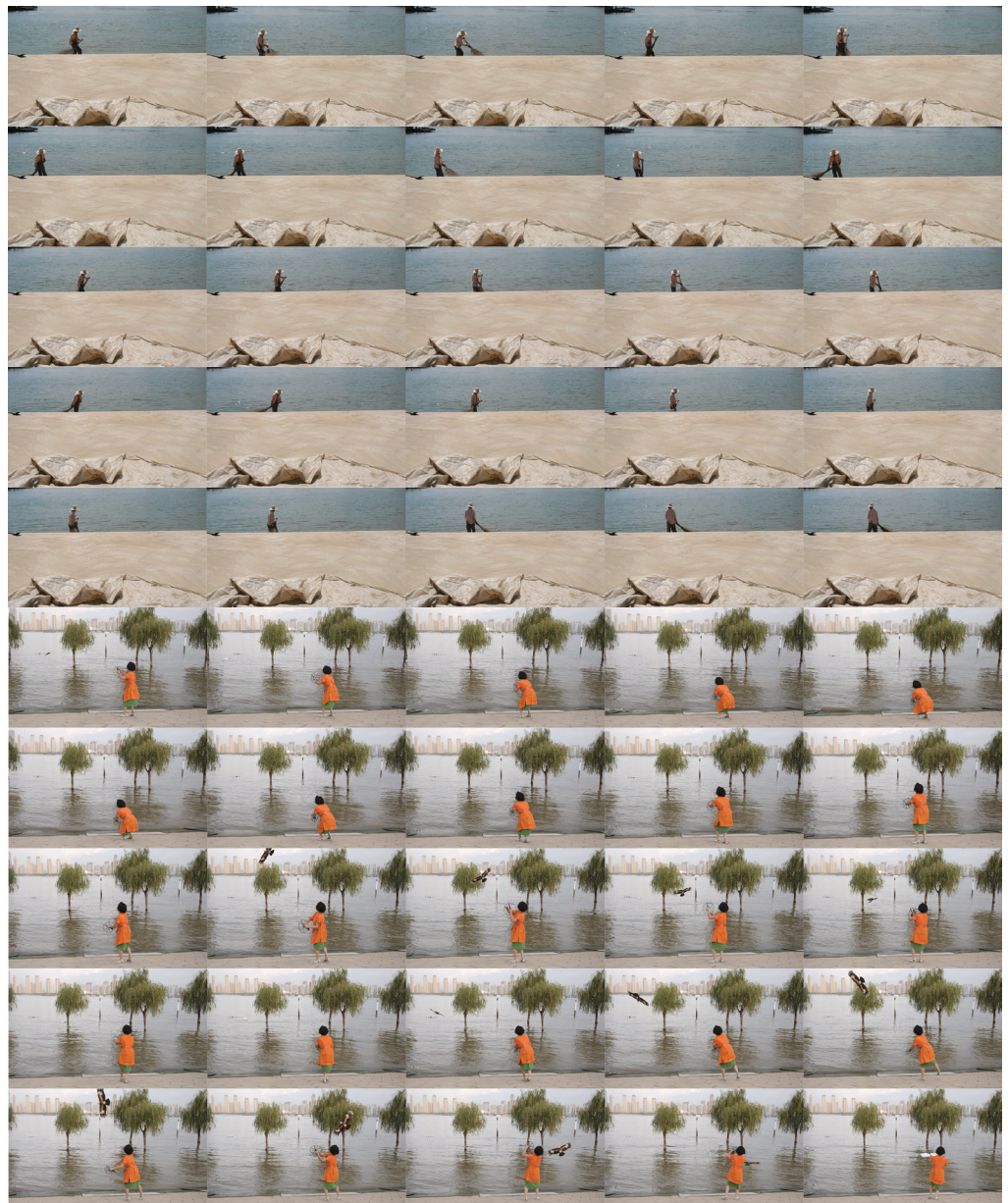
Fabien Faure,  
critique, historien de l'art contemporain  
et maître de conférences à l'Université d'Aix-Marseille

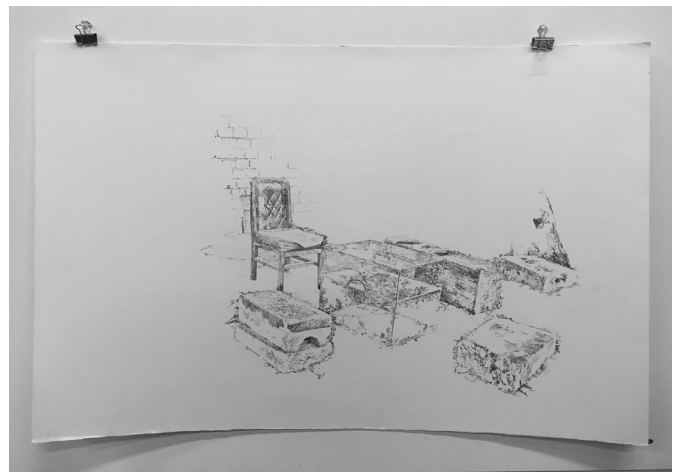


3.

1 à 3.  
Détourages photographiques, 2016  
4.  
Séquences vidéo, 2016

4.





1.

2.



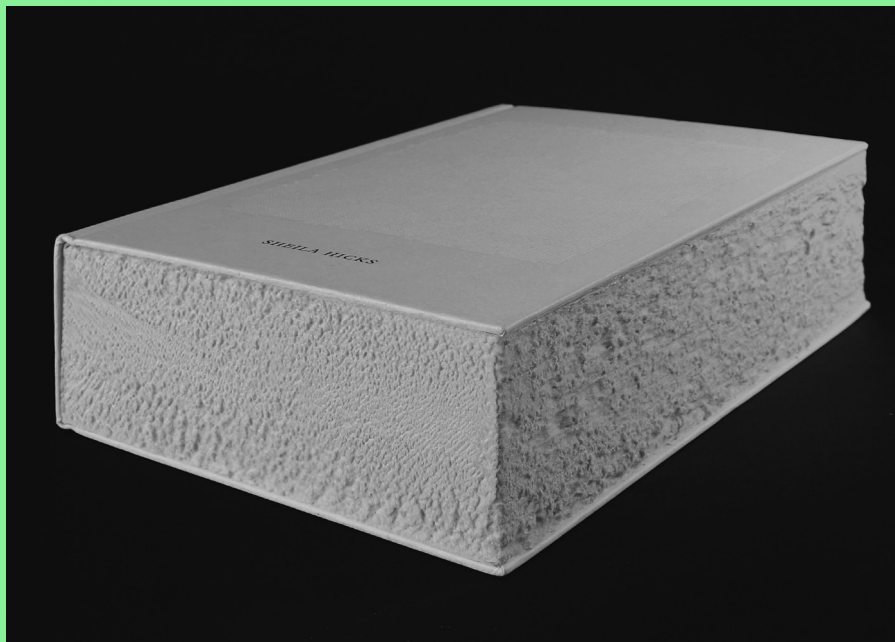
1. Dessin, 2017
2. Vue d'atelier, 2016
3. Poudre de graphite sur objets divers, 2017
4. Carnet de dessin, 2017



3.



4.



1.



Après *Écoutez voir!* en 2015, consacrée à l'exploration des relations entre design graphique et pratiques musicales, la Maison des éditions Pyrénées répond avec *Volumes* à une nouvelle invitation du Bel Ordinaire. Cette fois le collectif choisit comme axe de recherche les liens qu'entretiennent l'objet livre et le design graphique.



2.

1. *Sheila Hicks : Weaving as Metaphor*, Yale University Press, 2006, design : Irma Boom.  
2. *Les copains*, Jules Romains, Club du meilleur livre, 1953.

### Qu'est-ce qui vous intéresse plus particulièrement dans les rapports du livre et du design graphique ?

Le livre a l'avantage de regrouper tous les aspects du design graphique : l'image, la typographie, le texte, la mise en page, l'objet... Le design graphique, c'est une pratique qui existe au quotidien dans la vie des gens à travers la publicité ou la signalétique par exemple, mais également dans des objets plus communs comme le disque. De la même manière que le disque, cet objet que tout le monde a chez soi n'est pas forcément envisagé comme un objet de design graphique. Montrer le livre sous cet angle-là prolonge l'axe qu'on avait amorcé avec *Écoutez voir!*, c'est-à-dire s'attacher à l'excellence dans un champ extrêmement vaste. L'idée étant de faire voir quelque chose d'ordinaire autrement. C'est le leitmotiv de la Maison des éditions que de montrer que le design est important et donne de la valeur aux choses, et comment un objet transparent pris en charge par des gens qui en ont une véritable passion fait finalement rentrer l'art dans les foyers.

### Pourquoi avez-vous choisi de mettre en lumière les logiques de fabrication des livres, notamment en présentant le travail de la maison d'édition Cent pages ?

Parce que la fabrication des livres reste encore très mystérieuse. Ici, on propose d'en explorer ses différentes phases depuis les premières discussions entre un éditeur et un auteur, jusqu'aux choix du design, de la fabrication et de la diffusion, soit toute la chaîne du livre et autant d'énergies et de compétences mobilisées. Pour traiter ce sujet, on a travaillé à partir d'un fonds acquis par le Cnap<sup>1</sup> en 2012 autour de la relation de travail entre Philippe Millot et la maison d'édition Cent pages. C'est un aperçu magistral de collaboration entre un éditeur et un designer. Philippe Millot est un des grands graphistes actuels et a une énorme culture du livre. C'est un exemple passionnant car dans sa collaboration avec Cent pages, il remet en permanence en jeu des choses très anciennes de l'époque des premiers caractères mobiles et réinterprète les logiques de fabrication du livre et de mise en page. L'exposition sera aussi l'occasion d'apprécier le soin apporté par certains éditeurs à leur ligne graphique dans un esprit de collection. Que ce soit dans les champs de la littérature comme de l'essai, certains ouvrages sont à la frontière de l'œuvre d'art. Dans ce volet de l'exposition, on a pris le parti de montrer des objets très fortement dessinés, très individuels, et comment certains éditeurs dits indépendants, tel Allia, choisissent de travailler particulièrement la forme de leurs livres pour construire une collection. L'exemple ultime étant peut-être celui de l'auto-édition où l'auteur est son propre éditeur comme chez Browns Éditions. La volonté ici est donc de démontrer, comme nous l'avons fait pour les labels avec *Écoutez voir!*, comment on peut penser le livre en tant que véritable objet même s'il s'inscrit dans une collection. Les éditions Zulma quant à elles vont jusqu'à faire disparaître la singularité de l'auteur par rapport à la logique de collection. C'est donc un panorama de cette qualité éditoriale, apportée autant à la pensée graphique qu'à la production formelle, portée par certains éditeurs que nous avons choisi de mettre en lumière ici.

### Production de masse et design graphique ne sont pas forcément incompatibles, vous en apportez la preuve avec l'exemple étonnant des clubs du livre.

On s'est attachés à un phénomène assez atypique datant des années 50 que sont les clubs du livre. On connaît souvent ces objets séparément, mais quand on les envisage dans leur ensemble, on réalise qu'il s'agit d'une production énorme vendue souvent sur abonnement. Il se trouve que ça a été un terrain de jeu pour une génération de graphistes français qui a pu engager sur les couvertures comme sur les logiques de mise en page interne, des choses assez originales. Quand on les met les uns à côté des autres, on se rend compte que même sur des objets de production de masse, il y a de la place pour le travail d'un

designer. Pierre Faucheux et Robert Massin font partie de ces graphistes qui ont amené une étincelle d'inventivité dans cette production. Pour cette recherche, on a collaboré avec un groupe de graphistes et de savants autour du design graphique, les Amis des clubs, mené par le designer graphique Damien Gautier.

### Avec le travail d'Irma Boom, designer graphique néerlandaise, vous démontrez aussi combien certains ouvrages peuvent atteindre la valeur d'œuvre d'art.

Les livres d'Irma Boom sont effectivement de cet ordre-là. Cette designer a trente ans de carrière derrière elle et plus de trois cents livres à son actif. On la surnomme souvent «la reine des livres». Ses livres font l'objet de collection et leur côté monte très rapidement après leur mise sur le marché. Une de ses pièces maîtresses est un catalogue pour la maison Chanel, sans encre et intégralement sur du papier gaufré, objet sublime, mais introuvable. La bibliothèque d'Amsterdam conserve précieusement ses créations dans ses archives et les prête à des conditions très strictes que nous ne pouvions pas respecter ici. Du coup, nous avons opté pour des acquisitions et une sélection réduite d'objets, en offrant la possibilité de les manipuler, ce qui est rare.

### Justement quand on pense livre, on imagine forcément la possibilité de manipulation et de lecture. Avez-vous envisagé la scénographie en conséquence ?

Oui, on tient à ce que dans chaque espace, il y ait des livres accessibles. Ce n'est pas facile d'exposer des livres, mais on compte le faire avec générosité pour le public et qu'il puisse entrer en contact avec les objets, y compris les lire. On veut permettre le côté intime de la lecture, donc on a prévu des espaces dédiés pour être tranquille et consulter les livres à sa guise, surtout dans la salle consacrée aux éditeurs. Les situations de lecture au quotidien sont nombreuses et on envisage de recréer cela dans l'espace d'exposition qui est a priori un endroit où on ne vient pas pour lire. Pour cela, nous allons travailler avec le réseau des médiathèques dont la bibli de BO fait désormais partie. Dans une logique scénographique, on a aussi envisagé des objets sonores notamment des interviews de Philippe Millot ou des choses plus étonnantes comme du *field recording*<sup>2</sup> dans des imprimeries pour faire vivre cette idée de fabrication du livre.

### Enfin, on ne peut aborder le livre aujourd'hui sans évoquer sa version numérique. Comment le design graphique trouve-t-il aussi sa place dans ce nouveau format ?

C'est un sujet que l'on compte aborder en prolongement de l'exposition avec l'École supérieure d'art des Pyrénées. Aujourd'hui en France, on constate que les ventes de livres numériques baissent et que celles du livre papier remontent. Le format du livre numérique n'est pas encore mature, des évolutions sont à prévoir. Pour autant, ça reste un format intéressant du point de vue du design graphique. Aujourd'hui, les outils ne sont pas encore assez performants pour une qualité graphique suffisante et du coup, c'est un médium qui est en retard formellement. Mais ce champ est en devenir et certaines maisons d'édition s'en saisissent, en particulier Publie.net – dont le dirigeant François Bon est un activiste du net et de la littérature – qui est devenue une référence en matière de livres numériques et de publication au XXI<sup>e</sup> siècle. Cette thématique soulève à la fois la question du support, mais aussi des droits, de la réédition, qui sont des problématiques qui nous intéressent aussi par ailleurs.

Propos recueillis par Catherine Bordenave, reporter tout-terrain artistiques, septembre 2017

<sup>1</sup> Centre national des arts plastiques. <sup>2</sup> Enregistrement sonore sur le terrain.

Je compare mon travail à l'architecture. Je ne construis pas de villas, je construis des logements sociaux.

Les livres sont des objets industriels, ils doivent être très bien faits. Je suis fondamentalement pour la production industrielle.

Je déteste les pièces uniques.

Sur un seul livre, vous pouvez faire n'importe quoi, mais si vous lancez un tirage, c'est un défi. Ce n'est jamais de l'art.

Jamais, jamais, jamais.

Irma Boom, Eye magazine # 88, 2014



Aujourd'hui, avec plus de 300 ouvrages à son actif, Irma Boom jouit d'une renommée mondiale dans le champ du design éditorial. Mais malgré sa signature, reconnaissable dans chacun des projets sur lesquels elle s'engage, son approche reste résolument celle d'une designer. De l'analyse attentive et du questionnement souvent critique du contenu à mettre en forme, aux enjeux spécifiques de la commande, jusqu'aux choix techniques d'impression et de façonnage les plus à même d'exprimer physiquement les concepts visuels qu'elle a élaborés. Chacune de ses réalisations témoigne de sa pensée globale du projet.

Un des autres points cardinaux de la pratique d'Irma Boom est l'attention portée à la physicalité de l'ouvrage, et ce dès les premières phases de son processus de recherche. Irma Boom ne conçoit pas ses livres sur un écran d'ordinateur, et projette au plus tôt ses intuitions et intentions formelles dans une réalité tridimensionnelle autant que sensorielle. Fait notable, elle réalise à la main des maquettes à échelle réduite pour chaque volume, à la façon d'un architecte qui éprouve la nécessité de construire des maquettes en balsa pour visualiser et sentir les relations d'un bâtiment à son espace. Ces maquettes lui permettent de comprendre et valider la structure du livre, la distribution des textes et des images avec beaucoup d'immédiateté, de tester des contrastes de matières, de textures, de densités, mais aussi de présenter le livre à ses commanditaires.

C'est à ces maquettes qu'elle rendit hommage en publiant sa monographie *Irma Boom : The Architecture of the Book* en 2013, dans une version microscopique de 4,1 x 5,4 cm – parallèlement à une édition XXL de 34 x 45 cm. Ce livre remarquable par sa singularité fait partie de la sélection d'ouvrages que nous vous proposons de découvrir au sein de l'exposition *Volumes*, parmi lesquels :

Un livre est un objet tridimensionnel, pas plat ; insiste-t-elle, je ne conçois pas des pdf, mais des objets qui ont un poids, un volume, une odeur même.



## 1. Nederlandse postzegels, 1987/88, 1988

C'est à la faveur d'un emploi au service d'édition et d'impression du Bureau du gouvernement néerlandais à La Haye qu'Irma Boom se vit confier son premier projet d'envergure. Le chef de la commission art et design de la Poste néerlandaise, interpellé par son travail, lui proposa la conception du catalogue annuel de timbres des Pays-Bas – dossier remis généralement aux bons soins de designers réputés comme Karel Martens ou Wim Crouwel. L'ouvrage qu'elle conçut, mettant en avant la reproduction de quantité d'esquisses, de travaux préparatoires, montrant davantage le processus de travail autour des timbres que le seul résultat final, fit grand bruit dans le petit monde très conservateur de la philatélie. Il fut aussi, au regard de la radicalité et de l'audace des choix typographiques d'une Irma Boom investie au plus haut point dans le projet éditorial – n'hésitant pas à dépasser et à augmenter la commande initiale –, très remarqué par la communauté des designers graphiques et par la plupart de ses futurs commanditaires.



## 2. Movements : Introduction to a Working Process – Inside Outside, 2001

Présentation monographique du travail de la designer néerlandaise Petra Blaisse, dont les activités traversent de nombreux domaines créatifs dont le design textile, de paysage ou la scénographie. Irma Boom a été frappée par l'omniprésence des trous dans le travail de Petra Blaisse et en a fait un motif déterminant dans le livre, s'inspirant également de *Collected Works vol.7* de l'artiste allemand Dieter Roth. Au-delà de l'utilisation de papiers différents suivant les projets présentés, Irma Boom a recours ici à un procédé qu'elle affectionne : l'utilisation de la tranche comme support d'impression. Selon que l'on feuillette l'ouvrage dans un sens ou dans l'autre, ce sont alternativement les mots outside et inside qui apparaissent.



## 3. Kleur / Colour, 2004

Conçu pour la Société royale d'impression et de reliure des Pays-Bas, ce livre prend place dans une longue suite de catalogues annuels destinés à promouvoir les innovations des techniques de fabrication du livre. Pour répondre à cette commande, Irma Boom se concentre sur la relation à la couleur. À partir de diagrammes de couleurs issus d'œuvres de quatre-vingt artistes étalés sur 5 siècles de l'histoire de l'art, elle conçoit un livre dont les pages monochromes doivent être découpées pour découvrir celles contenant les diagrammes dont elles sont issues ainsi que les noms des artistes et les titres des œuvres.



## 4. Sheila Hicks : Weaving as Metaphor, 2006

Objet singulier au magnétisme certain, avec sa couverture énigmatique et ses tranches sculptées, ce livre rend hommage avec justesse et sensibilité au travail de l'artiste tisserande Sheila Hicks. Très inspirée par le texte que l'artiste lui confie, Irma Boom décida d'utiliser de gros caractères sur les premières pages puis de faire diminuer progressivement le corps du texte, page après page, invitant le lecteur à entrer en douceur dans le livre. Elle trouva en Sheila Hicks une alliée de poids dans un combat de longue haleine avec l'éditeur, qui souhaitait notamment que le travail de l'artiste apparaisse explicitement sur la couverture – ce qui allait à l'encontre de l'intime conviction de la designer qu'un tel projet ne doit pas tout révéler au premier coup d'œil. Irma Boom considère encore aujourd'hui ce *Weaving as Metaphor* comme son manifeste le plus fort.



## 5. Olafur Eliasson : Reality Machines, 2016

Ce livre d'artiste, dans lequel textes et images interagissent avec des papiers tactiles et des films transparents, revient sur trois décennies de travail du plasticien danois. La diversité des textures et les jeux d'opacité apportent une dimension cinétique à l'ouvrage, proposant une lecture ludique et fragmentée, animée par la disparition ou le dévoilement de certains aspects du contenu au fur et à mesure du feuilletage, jouant dans le catalogue la manière dont les œuvres d'Eliasson stimulent et questionnent nos sens et notre perception de la réalité.

# Au service du design graphique

En décembre 1990, la Délégation aux arts plastiques du ministère de la Culture confiait à Marsha Emanuel une « mission pour le graphisme d'utilité publique », inaugurant un nouveau rapport entre les institutions nationales et les acteurs du design graphique en France et renouvelant le regard porté sur cette discipline, jusqu'alors peu représentée dans les collections nationales – hormis pour la grande tradition des affichistes.

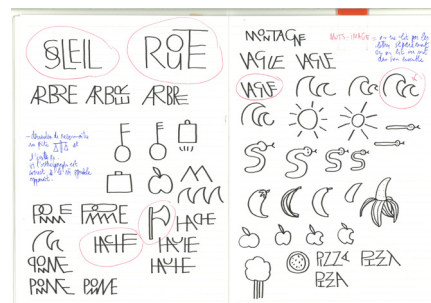
Aujourd'hui, le Centre national des arts plastiques poursuit cette politique en intégrant le champ du design graphique et de la typographie dans ses missions de soutien à la création, d'acquisitions et de commandes, de conservation et de diffusion ou dans l'ensemble de ses outils de communication et d'édition. Le Cnap démarre en 2010 une politique d'acquisition de projets de design graphique s'inscrivant en complémentarité de l'action d'autres institutions : acquisitions d'œuvres par les Arts Décoratifs, dépôt légal de la Bibliothèque nationale de France ou encore concours du Festival international de l'affiche et du graphisme de Chaumont.

Pratique de l'éphémère et du quotidien, le graphisme devient alors l'objet d'une conservation patrimoniale, non sans quelques réserves et résistances de la part de certains de ses praticiens.<sup>1</sup> En 2010 et 2011, le Cnap acquiert ainsi des chemins de fer de magazines de Peter Knapp, le court métrage d'animation *Logorama* de H5 – François Alaux, Ludovic Houplain, Hervé de Crécy, l'ensemble des éléments de l'identité visuelle de *Canal+* par Étienne Robial ou les différents numéros de la publication *Qui ? résiste* de Pierre di Sciullo.

En 2012, de nombreux objets issus de la collaboration entre le graphiste Philippe Millot et le directeur des éditions Cent pages Olivier Gadet rejoignent la collection. Cet ensemble, composé de livres édités, de maquettes, de poupées, d'épreuves, de recherches de matières, d'essais d'impression ou de façonnage, de fers à dorer, de catalogues et de tirés à part révèle de manière quasi exhaustive les étapes clés de la fabrication d'un ouvrage imprimé et témoigne de l'inventivité dont peut faire preuve un designer graphique dans le cadre de l'économie d'une commande. Ils sont montrés dans le cadre de l'exposition *Volumes* au Bel Ordinaire.

« Le Cnap en gardant la trace de l'ensemble des processus à l'œuvre lors d'un projet cherche à rendre compte de l'exemplarité de la relation entre un graphiste et son commanditaire ». Véronique Marrier souligne également la diversité des commandes effectuées ou accompagnées par le Cnap ces dernières années : commandes de caractères typographiques, conception des rapports annuels d'activité, objets éditoriaux et de communication, ou encore conseil auprès d'institutions culturelles pour leurs commandes de design graphique. « Nous avons pour mission de soutenir la création contemporaine. Dans le champ du design graphique, cela suppose de porter une attention à l'ensemble des acteurs : graphistes, créateurs de caractères mais aussi commanditaires ou lieux d'exposition ».

La constitution du fonds permet ainsi de garder trace des évolutions rapides de la discipline et de la multiplicité de ses pratiques, s'augmentant chaque année de nouvelles acquisitions – chartes graphiques, séries d'affiches ou éditions –, mais aussi de commandes, tels *l'Infini* – caractère typographique dessiné en 2014 par Sandrine Nugue et diffusé gratuitement. Cette collection a également pour ambition de faciliter la recherche scientifique en design graphique, nécessaire regard sur l'évolution des pratiques.



4.

1. Peter Knapp, chemin de fer, *Marie-Claire bis*, détail, 1971 © Peter Knapp / Cnap / Photo : Yves Chenot.

2. Étienne Robial, Documents préparatoires (Dossier habillage 1984). Essais du logo : première association de la typographie et de l'ellipse, 1984. FNAC 2016-0170 (3) © D.R. / Cnap / Photo : Fabrice Lindor.

3. H5 - François Alaux, Ludovic Houplain, Hervé de Crécy, *Logorama*, 2009, FNAC 2011-0196 © H5 / Cnap / Photo : visuel fourni par l'artiste.

4. Sandrine Nugue, Études pour les ligatures du caractère *Infini*, 2014, commande publique du Cnap.

1.



2.



3.





- 5. *Graphisme en France 1994-2013, vue d'ensemble des numéros* © Cnap / Photo : Y. Chenot.
- 6. *Graphisme en France 2017, 23<sup>e</sup> numéro*. Design graphique : Atelier Klösk, Elsa Aupetit et Martin Plagnol.
- 7. *La commande de design graphique, collection « Les guides de l'art contemporain »*. Design graphique : Julie Rousset.

5.

Le Cnap édite également *Graphisme en France* depuis 1994, publication annuelle dédiée au recensement des initiatives dans le champ du design graphique. Initialement calendrier et annuaire, elle s'est progressivement enrichie de textes et d'essais produits par des historiens de l'art, théoriciens du design ou des graphistes. Elle s'est focalisée successivement sur des champs spécifiques de la création graphique : la signalétique, la typographie et le dessin de caractères, l'édition ou sur des questions transversales telles que la commande ou encore les outils numériques. Imprimée à 10 000 exemplaires, elle est distribuée gratuitement et téléchargeable en ligne.<sup>2</sup>

Chaque édition de la revue voit systématiquement sa forme, son format et son papier changer en fonction du contenu. Sa conception est confiée à un jeune studio de designers, contribuant ainsi à signaler la vitalité de la création contemporaine en France et à soutenir des professionnels en émergence.



6.

7.



En 2014, en lien avec l'Alliance française des designers et suite aux mobilisations de nombreux professionnels contre les commandes et appels d'offres abusifs, le Cnap a édité un guide, *La Commande de design graphique*, destiné à la fois aux designers et aux commanditaires, qui recense les bonnes pratiques en matière de commande publique ou privée. Parallèlement, une circulaire ministérielle a reconnu juridiquement le travail du designer graphique comme un acte de création à part entière. En alertant notamment contre le travail non-rémunéré, ces démarches participent d'une évolution de la perception du design par les commanditaires, par les graphistes eux-mêmes et par le grand public.

Enfin, le Cnap accompagne la diffusion et la communication des projets qu'il soutient et acquiert dans les lieux d'exposition, les centres d'art ou les galeries. Cette politique renforce la visibilité de ce secteur, dont chacun perçoit quotidiennement des milliers d'exemples mais dont la reconnaissance en tant que champ de création et d'excellence reste encore faible.

Le Cnap est également attentif dans cette mission aux écoles d'art et de design – dont l'École supérieure d'art des Pyrénées à Pau – et aux lieux de diffusion du design graphique partout en France.<sup>3</sup> Les initiatives de chacun de ces acteurs, dont l'engagement et l'exigence de qualité sont toujours grandissants, ont l'ambition simple mais considérable d'augmenter la qualité de l'univers visuel dans lequel nous évoluons.

Article basé sur un entretien de la Maison des éditions avec Véronique Marrier, cheffe du service design graphique au Centre national des arts plastiques.

<sup>1</sup> Ce qui me dérange, c'est le mot « œuvre » appliqué au graphisme. Une « œuvre » c'est quelque chose qui apparaît lorsqu'une somme de travail a été réalisée, alors que ce que je valorise, c'est la réponse immédiate, telle qu'elle est perçue dans son contexte social et urbain. Pierre Bernard, *Graphisme en France 2010 – 2011, À l'épreuve du temps*. © cnap.graphismeenfrance.fr <sup>2</sup> Le Signe à Chaumont, Une saison graphique au Havre, My Monkey à Nancy, le Musée de l'imprimerie à Lyon, le Centre du graphisme d'Echirrolles, Fotokino à Marseille, la Fenêtre à Montpellier, le Bel Ordinaire à Billère.

# Rouge-Gorges et Cosaques,

une collection

Le fonds Millot / Cent pages est un exemple de l'attention portée par le Cnap aux processus du design graphique. C'est autant le travail du graphiste, la qualité de sa relation avec son complice commanditaire, que les formes graphiques et sensibles des objets et les choix éditoriaux qui les ont fait émerger, qui ont déterminé l'acquisition de cet ensemble.

Les ouvrages des éditions Cent pages sont des objets surprenants. Conçus avec érudition, malice et radicalité, ils font appel à l'intelligence du lecteur, en convoquant dans un même geste des références historiques et bibliophiles – non dénuées d'un certain maniérisme – et les audaces formelles des avant-gardes modernistes.

Fin connaisseur des manuscrits médiévaux, de la longue histoire du livre comme du travail de Pierre Faucheux ou Robert Massin pour de nombreux éditeurs des années 50 à 70 – dont les clubs du livre<sup>1</sup> –, lecteur attentif de Jan Tschichold (lui-même historien et moderniste), Philippe Millot emporte avec lui l'histoire du livre, la relit et la projette dans le dessin de ses pages. C'est un travail de citations ré-interprétées, subtilement déplacées, qui joue avec une œuvre littéraire en se mettant au service du texte mais en entretenant avec lui une tension vivante. C'est une ré-invention du livre qui se produit à chaque ouvrage : du papier aux gardes, de l'achèvement d'imprimerie au caractère typographique, de la couverture à l'empagement,<sup>2</sup> tout y est questionné et remis en chantier.

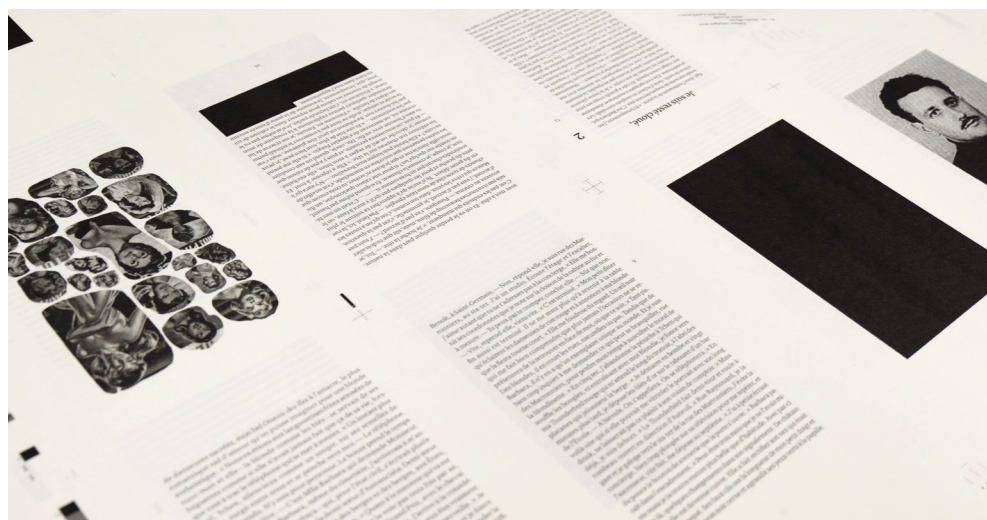


1.

Malgré le sérieux apparent de la forme des livres, ce travail laisse largement la place au jeu, visuel, textuel ou sémantique, sensible dans la fabrication des objets et dans leur matériau même, comme dans la gestion du paratexte (crédits, colophon, achevé d'imprimer). Différents à chaque ouvrage, écrits et composés sur mesure, les ours de Cent pages s'amuse, alternent les mentions sibyllines et les clin d'œil au lecteur. Littéraires et poétiques, ils signent les ouvrages et manifestent la singularité de chacun d'eux.

Philippe Millot se présente comme *faiseur de livres* et dit les *dessiner*; il signale ainsi une proximité avec le travail de la main, avec l'artisanat et la fabrication. Dans les mains et les yeux du lecteur, le livre devient un objet intime et sensuel, riche du soin apporté à chacun de ses aspects.

<sup>1</sup> Lire l'article d'Alexandru Balgiu, p. 24 à 25.  
<sup>2</sup> Rapport entre la taille de la page et celle du bloc-texte, souvent basé – particulièrement dans les manuscrits médiévaux – sur des proportions savantes, telles que le nombre d'or.



Pour découvrir en profondeur les éditions Cent pages, au-delà de l'exposition au Bel Ordinaire, demandez à votre libraire préféré ou visitez le site [rouges-gorges-et-cosaques.net](http://rouges-gorges-et-cosaques.net) créé par les étudiants de l'École supérieure d'art de Bretagne.

1. Cahiers intérieurs de *La Ville*, de Frans Masereel, feuilles de tirages à plat.

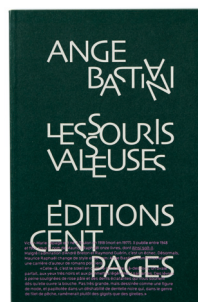
2. Cahiers intérieurs des *Souris valseuses*, d'Ange Bastiani, feuille de tirages à plat

3. *La Ville*, Frans Maserell, éditions Cent pages, collection Cosaques, 2011

4. *Le Reporter enragé*, Egon Erwin Kisch, éditions Cent pages, collection Cosaques, 2015

5. *Les Souris valseuses*, Ange Bastiani, éditions Cent pages, collection Rouge-Gorge, 2012

6. *Arrestations célèbres*, Emmanuel Bove, éditions Cent pages, collection Cosaques, 2013



# Les clubs du livre

C'est en Allemagne, au lendemain de la guerre 1914-1918, que les clubs du livre prirent naissance. Fondés sur le principe d'une sélection périodique d'ouvrages proposés à leurs adhérents par voie postale, ils essaimèrent rapidement partout en Europe et aux États-Unis où ils renouvelèrent les modalités de diffusion et de commerce du livre. A l'échelle française, l'apogée de ce phénomène eut lieu de la fin des années 40 aux années 70. Rivalisant d'audace afin de fédérer un réseau d'adhérents le plus important possible, les clubs (parmi lesquels, et pour ne citer qu'eux, le Club français du livre, le Club du meilleur livre, le Club des libraires de France...) s'attachèrent à proposer des ouvrages aux formes audacieuses et aux façonnages singuliers. Ce fut le terrain de jeu

et d'expérimentation de nombreux graphistes, qui y déployèrent leur ingéniosité visuelle et apportèrent un soin tout particulier à l'image, à la typographie, à la physicalité de l'objet dans toute son épaisseur, tissant des liens étroits mais constamment réinventés entre projet d'écriture et forme du livre, explorant des principes « cinétiques » sur les pages liminaires... Pierre Faucheux, Robert Massin, Jacques Daniel ou Jacques Darche furent parmi les graphistes importants qui ont marqué cette aventure. Issus d'un passé déjà lointain, ces ouvrages, parfois complexes, souvent irrésistiblement intrigants ou puissamment incarnés, irriguent toujours avec une belle vitalité le monde du design éditorial contemporain.

Quelques couvertures d'ouvrages édités par le club français du livre et le club du meilleur livre



Alexandru Balgiu, designer, enseignant et chercheur, a participé en 2010 à la fondation d'une plate-forme d'échanges et de discussions autour des clubs du livre : les Amis des clubs. Il nous livre ici une lecture du *Jefferson, Mississippi*, paru au Club du meilleur livre en 1956.



1.

## Le cas Jefferson - essai de clubologie

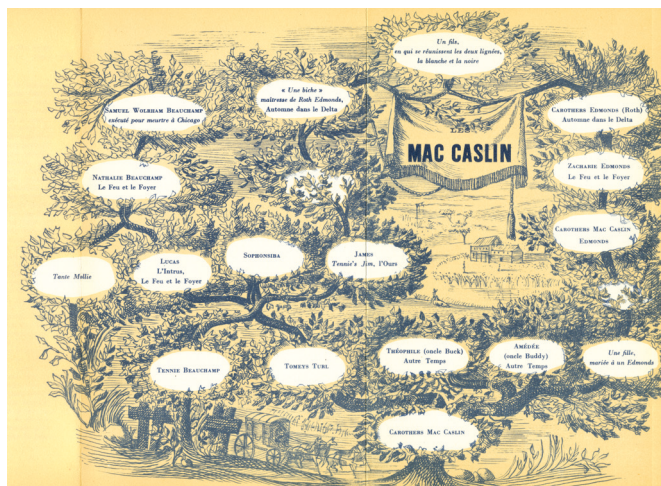
**Aucun livre de William Faulkner ne porte le titre de Jefferson, Mississippi.**

*Jefferson, Mississippi* est le titre d'une anthologie faulknérienne éditée par Michel Mohrt, parue au Club du meilleur livre en 1956. *Jefferson, Mississippi* est un livre-liant, un projet éditorial de la famille des agents agglomérateurs : unissant, en un bloc cohérent, les particules éparses d'un cycle romanesque. Ce liant est de type filmogène, se fixant aux éditions existantes des textes de Faulkner en une pellicule oblique et révélatrice, avec pour référentiel topocentrique un comté témoin où l'auteur y déplie son œuvre, balzacienne (de généalogie), proustienne (de temporalité), dostoïevskienne (de dialogisme) et woolfienne (de vie intérieure). Une pellicule révélatrice qui, à la manière d'un produit de contraste en imagerie médicale, augmente la visibilité de la structure anatomique de l'œuvre et ses différentes parties, mettant ainsi en lumière les dynamiques et reliefs du processus d'écriture. *Jefferson, Mississippi* est un livre de la famille des \*Clubs\*, dessiné par Massin avec générosité, ouverture et intrigue graphique — propriétés de ce phénomène éditorial qui fit souffler un air novateur sur les plaines littéraires françaises de l'après-guerre. À Jefferson, les modalités de liaison et de révélation sont loin de n'être que rédactionnelles : elles sont structurales, spatiales, indiciaires et graphiques. He created an intact world of his own, a bloodstream running through twenty books<sup>1</sup> souligna Faulkner à propos de Balzac, en 1956. Matérialiser, rendre perceptible ce courant de vie circulant entre les œuvres et leurs traboules, n'est-ce pas cela le projet de l'édition \*Club\* ?

**Jefferson est la petite ville imaginaire du comté non moins imaginaire de Yoknapatawpha, dans l'État de Mississippi, États-Unis d'Amérique, où sont situés la plupart des romans et des nouvelles de Faulkner.**

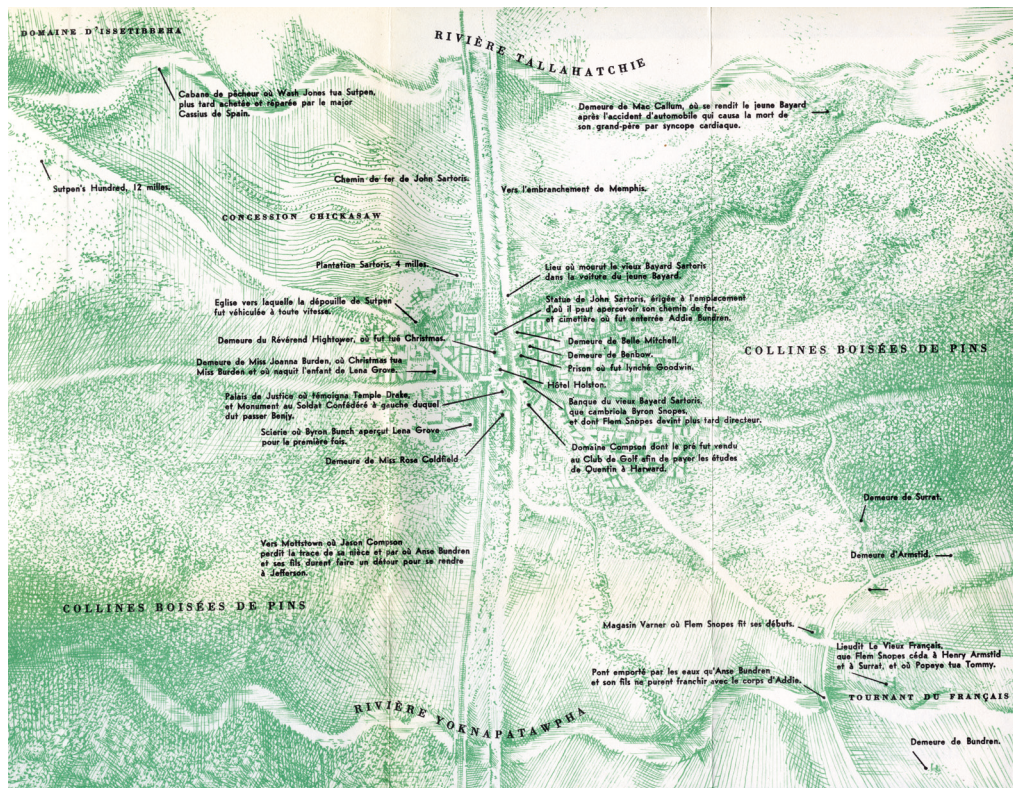
Posé sur la table, on dirait un Baedeker<sup>2</sup> surdimensionné – à la manière du *Voyage en Italie* de Goethe au Club des libraires de France (dessiné par Pierre Faucheux), autre ouvrage \*Club\* mettant en jeu le rapport au géographique. On imaginerait un petit registre municipal portable, avec sa toile vert-dossier-administratif et l'emblème «en cuvette» ornant le plat de couverture... Ouvrant le livre, à peine traversé la frontière imaginaire de la page de garde, puis le panneau routier de la page de titre – bel exemple de panneau d'entrée d'agglomération – voilà que l'œuvre se déploie comme une carte au trésor. Sommes-nous à Jefferson ou à Bleston ? Comme à l'entrée de *L'Emploi du temps* de Butor, la carte-frontispice se donne au voyageur-lecteur comme préalable, condition *sine qua non* et pierre de rosette de ce qui va être raconté (ou bien : le narrateur, n'est-ce pas la carte elle-même ?). Quant aux informations figurées, il y a détournement du paratextuel en textuel, une distorsion substituant des sites narratifs précis aux repères urbanistiques conventionnels. La carte de Jefferson est un plan (projet de lecture) en plan (espace de projection), mais à déplier hors-texte. C'est là la part indiciaire des \*Clubs\* : contrairement à Jacques Revel, mains nues à son arrivée à Bleston, nous sommes munis d'une carte physique, nous pouvons désormais investiguer, c'est-à-dire lire. Partir sur les pas de Goethe en Italie en s'emparant de la seule carte, laisser derrière le livre c'est-à-dire le vivre. Quant à *Jefferson, Mississippi*, c'est de l'importance des processus dont le sésame cartographique témoigne. Processus de lecture de celle ou celui qui arpente les dénivelés du texte, soudainement face à un présent du livre où toutes les actions coexisteraient sur un même plan. Processus d'écriture de William Faulkner, pour qui chaque ouvrage semblerait confirmer et préciser la géolocalisation de ses histoires, le territoire se dévoilant au fur et à mesure que l'espace blanc de la page perd de sa virginité. Présent de l'écriture : figer le temps et en filigrane rendre compte du processus de création, cette rivière souterraine. La carte, c'est le temps employé : ce \*Club\* serait alors comme une topographie anecdotée de l'œuvre faulknérienne.

2.



<sup>1</sup> Il a créé un monde intégral propre, un système sanguin fonctionnant à travers vingt livres.  
<sup>2</sup> Guide de voyage d'après le nom de l'éditeur éponyme, très en vogue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.





4.

3.



1. Jefferson, Mississippi, Club du meilleur livre, 1956.
2. Arbres généalogiques illustres des familles Sartoris, Compton et Mac Caslin, à déployer par celle ou celui qui lit.
3. Page de faux-titre du volume Jefferson, Mississippi (recadrage).
4. Carte dépliant de la ville de Jefferson, Mississippi et ses environs, placée après la page de titre et le sommaire.

**D'une façon ou d'une autre, presque tous les personnages tiennent à Jefferson.**

As-tu déjà entendu la voix de Gertrude Stein lisant les *Américains d'Amérique*? ...repeating then is in every one, every one then comes sometime to be clearer to some one, sometime there will be then an orderly history of every one who ever was or is or will be living...<sup>3</sup> Je joue le morceau sur le service de *streaming* musical. J'écoute donc je lis. Pages 204, 308, 428 : trois arbres généalogiques (des familles Sartoris, Compton et Mac Caslin) rythment ma lecture du *Jefferson, Mississippi*. La voix lie et délie, les arbres se déploient et se replient, chaque nom se lit, se relit et relie : relais des embranchements tantôt sémantiques (Gertrude), tantôt biographiques (William). Ne ressens-tu pas ces deux forces antagonistes ? D'une part, la force centrifuge qui mène des Dehning vers les Hersland vers les Stein vers les Balgiu vers ta propre famille : vers toutes celles et ceux qui ont existé, existent et existeront. D'autre part, la force centripète qui régit l'univers compact du comté de Yoknapatawpha et son chef-lieu Jefferson, Mississippi, centre de gravitation si irrésistible. Pour dessiner l'histoire et la légende du Sud, il suffirait donc de reconstituer la généalogie des trois familles, auxquelles sont rapportées quantitativement toutes les autres. Ou peut-être serait-ce d'ailleurs le même arbre, seulement vu depuis des sentiers différents ? Dans ce monde dense, les êtres se confondent par dédoublement, comme si le romancier ne pouvait concevoir un personnage qu'accompagné d'un second, qui lui ressemble comme un frère. À Jefferson, la voix liante est faite de pleins et de déliés : perçois-tu encore ces contrastes dans le gris typographique homogène et formel du Bodoni corps 9 ?

<sup>3</sup> ...répéter alors est en chacun de nous, tout le monde devient parfois ainsi plus clair pour quelqu'un, un jour ou l'autre il y aura donc une histoire harmonieuse de tous ceux qui ont existé, existent ou existeront...

**Tous les chemins de l'œuvre en partent ou y ramènent.**

C'est à Tarbes et à Pau que l'on retrouve le visage du Comte de Lautréamont. Il nous aura fallu l'aide d'un hématologue, Jacques Lefrère, penché avec minutie sur les années lycéennes du renégat à la figure fuligineuse. Or, qui de mieux pour une enquête littéraire qu'un spécialiste du sang ? L'écriture ne serait-elle pas, comme nous l'avons vu, une affaire de circulation des vitalités (narrativement et intertextuellement), de l'aménagement du flux d'idées et d'émotions — ce bloodstream, évoqué par Faulkner ? Écoutons Lautréamont lui-même, donnant vie à ses protagonistes-pantins des *Chants de Maldoror* : La vitalité se répandra magnifiquement dans le torrent de leur appareil circulatoire, et vous verrez comme vous serez étonné de rencontrer, là où d'abord vous n'aviez cru voir que des entités vagues appartenant au domaine de la spéculation pure, d'une part, l'organisme corporel avec ses ramifications de nerfs et ses membranes muqueuses, de l'autre le principe spirituel qui préside aux fonctions physiologiques de la chair. Publier c'est alors une histoire d'incarnations et de vascularités — géographiques, généalogiques, graphiques. Aussi, si l'on affectionne et collectionne les livres \*Clubs\*, c'est précisément pour la richesse et la densité du travail de vascularisation des textes : vascularisés par des documents biographiques, par des appareils critiques et analytiques, par des indices narratifs et graphiques, par des extensions et renvois vers de nouvelles œuvres. Éditer, irriguer ! La littérature, organique, vivante, s'étend et prolifère. Quant aux *Chants*, pensons à la merveilleuse édition chorégraphiée par Pierre Fauchaux pour le Club français du livre : chaque capitale dressée comme une mante religieuse en position spectrale. Une didone belle comme l'ombre d'un ptérygote sur une nappe de cellulose !

Alexandru Balgiu,  
bibliomane, enseignant et flâneur



1.

Pourquoi ne pas faire un alphabet imaginaire... fantastique, imprévisible, en lettres de toutes tailles, formes, matières, couleurs ; jetées joyeusement en l'air...

Bruno Munari (Milano 1907-1998), *Alfabeto Lucini*, 1987.

Depuis quelques années déjà, Éloïsa Pérez questionne le rôle du design graphique dans la transmission des savoirs. Son diplôme de fin d'études à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs de Paris (ENSAD) faisait le constat de la pauvreté graphique des manuels scolaires, en livrant l'analyse lucide de la cacophonie visuelle qui y règne. Se saisissant du contenu intégral d'un manuel d'Histoire-Géographie pour des classes de collège, elle proposait une alternative de support à la fois imprimé et numérique, avec une mise en page franche et radicale, diamétralement opposée à ce qui se fait d'ordinaire dans ce secteur. Les matériaux textuels et iconographiques étaient orchestrés dans des contrastes très marqués, aménageant une expérience pédagogique renouvelée, du texte à l'image, et du papier à l'écran.

2.



1. *Prélettres*, installation, Pau, Le Bel Ordinaire, juillet 2017 © Éloïsa Pérez / Le Bel Ordinaire

2. *Le graphisme du livre scolaire*, livre, 278 pages, janvier 2013 © Éloïsa Pérez / Ensad. Relevé des couleurs et encadrements graphiques utilisés dans l'ouvrage *Histoire Géographie 5<sup>e</sup>*, Hatier, 352 pages, juin 2011.

3. « Learning Forms », atelier de reconnaissance des formes à partir des *Prélettres*, petite section de maternelle, école Pierre et Marie Curie, Saint-Max, octobre 2014 © Éloïsa Pérez / Anrt



3.

En 2013, elle fait partie de la première promotion de l'Atelier national de recherche typographique (ANRT), qui rouvre alors ses portes à Nancy. Souhaitant interroger l'impact du graphisme et de la typographie dans l'acquisition du signe, elle s'attaque à un sujet plus sensible encore, celui de l'apprentissage de l'écriture en maternelle. Dès les premiers mois de sa recherche, Éloïsa accompagne des classes et anime chaque semaine des ateliers dans des écoles nancéiennes, pour découvrir les pratiques des enseignants et tester auprès des enfants les supports didactiques qu'elle imagine à partir de ces observations.

Cette dimension expérimentale est une caractéristique essentielle de son activité : les productions sont conçues pour être éprouvées en situation de transmission, partagées avec les enseignants et les petites mains de scripteurs âgés de 3 à 6 ans. En école d'art, l'adjectif « expérimental » est souvent employé pour désigner une production sans but précis, une tentative dégagee de toute contrainte : un geste gratuit, en somme. Dans le champ de la recherche, c'est tout l'inverse : il s'agit d'un protocole précis, mis en place pour vérifier une hypothèse préalable. C'est assurément dans cette direction que s'inscrivent les travaux d'Éloïsa Pérez, dans une dynamique permanente qui associe recherche, observation, expérimentation, création et documentation.

Elle aborde méthodiquement chaque étape qui structure le processus d'apprentissage du signe chez les plus jeunes, ainsi que les outils sollicités, en se focalisant sur le développement moteur du geste graphique indispensable au tracé de toute forme. De l'inraisemblable variété des modèles d'écriture, souvent médiocres, elle retient le modèle fondamental de la capitale, le premier à être enseigné : elle le décompose en modules essentiels, formes élémentaires qui par combinaison permettent de former toutes les lettres. Ces *Prélettres* – nommées en clin d'œil aux *Prélivres* de Bruno Munari, livres sensibles sans texte ni image, pour apprivoiser l'objet – décrivent un dispositif qui objective l'apprentissage de l'écriture. Il prend corps dans différents supports, à colorer, tracer, assembler, manipuler, desquels toute consigne est absente, afin d'encourager une entrée auto-

nome et décomplexée dans l'appréhension des formes. En plastique de couleurs vives et bois, les *Prélettres* s'assemblent, s'emboîtent, guident le tracé : à échelle de la main et du corps, tantôt puzzles, tantôt normoglyphes, elles introduisent une dimension kinésique et ludique, héritière des méthodes de Maria Montessori. Aux objets sensibles s'ajoute une application pour iPad, un support complémentaire qui ouvre des scénarios d'apprentissage novateurs, qu'Éloïsa développe à l'ANRT en collaboration avec des étudiants ingénieurs du Master Sciences de la Cognition et Applications (SCA) de l'Université de Lorraine. Une interface simplifiée, évidente, guide sans mots ni symboles l'enfant dans la découverte de l'alphabet et favorise un entraînement personnalisé en accord avec les besoins des élèves au moment de leur acquisition du geste écrit.



2.



En mettant en jeu la manipulation, la déconstruction, l'assemblage, la reconnaissance et la lecture, les *Prélettres* créent un rapport sensoriel aux signes. À chaque fois, l'élève est amené à dépasser la feuille bureautique et le cahier normalisé, cadres formels omniprésents dans l'univers scolaire. Parallèlement aux phases d'observation et d'expérimentation, Éloïsa Pérez conçoit des cahiers à partir des productions collectées pendant les ateliers conduits dans les classes. Ainsi, ils sont faits par les enfants plutôt que pour les enfants, composés de leurs témoignages et leurs questions sur des thèmes liés à l'univers du design graphique, tels que le livre et l'écriture. Par exemple, à la question Qu'est-ce qu'un livre?, un enfant de 6 ans répond : Un livre c'est du carton plié deux fois, un machin qui tourne ses pages, un rectangle où on écrit et on s'ennuie.

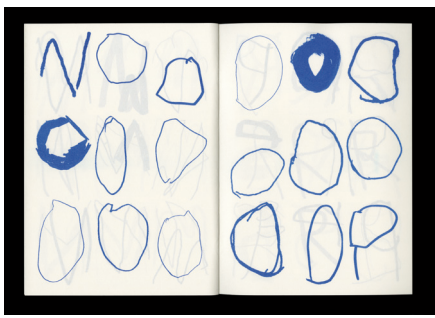
Le travail d'Éloïsa Pérez a pris une nouvelle dimension lors de sa résidence de recherche et création au Bel Ordinaire du 12 juin au 7 juillet 2017, en abordant l'espace physique de la salle de classe. Après les signes en deux puis trois dimensions, le papier et l'écran, c'est le lieu même de l'apprentissage qui est repensé. Dans cette recherche, il devient un décor à géométrie variable : un paysage graphique ponctué de larges plans colorés et de grands modules en bois à manipuler. Un mobilier spécifique, déjouant les habitudes et standards de l'école, place les corps dans une relation aux formes qui ouvre de nouvelles attitudes d'apprentissage. À la manière des œuvres de Guy de Cointet, ces éléments s'apparentent à des sculptures minimales faites pour être activées, performées. Ainsi, pris dans un acte pédagogique revisité par le jeu, enseignants et enfants deviennent les acteurs d'une scène dont ils découvrent les qualités et les contours lors d'un temps d'appropriation des formes.<sup>1</sup>

Cet instinct de jeu, que Paul Rand<sup>2</sup> considérait comme essentiel à la pratique du design, est ici manifeste. Il va de pair avec un solide ancrage théorique, Éloïsa Pérez ayant entre-temps validé un master recherche et démarré une thèse à l'École des hautes études en sciences de l'information et de la communication (CELSA, Université Paris-Sorbonne), en partenariat avec l'ANRT. L'équilibre entre théorie et pratique, observation et création, exploration formelle et implication sociale, Éloïsa Pérez l'invente au quotidien, glissant d'un support à l'autre, en lettres de toutes tailles, formes, matières, couleurs ; jetées joyeusement en l'air... , comme le disait Munari. Lequel déclarait aussi : *ce n'est pas la recherche qui devrait être utile, mais ses résultats. En d'autres termes, laissez-moi jouer, alors nous verrons.* Soyons sûrs que les travaux d'Éloïsa Pérez nous en feront voir encore beaucoup, de toutes les couleurs.

<sup>1</sup> Cinq classes de maternelle des établissements scolaires de la ville de Billère ont pu tester ce dispositif spatial. Le protocole proposé par Éloïsa Pérez au moment de sa résidence prévoyait une immersion à l'aveugle de chaque classe, pendant un atelier de deux heures, de façon à observer les modalités d'appropriation développées *in situ* par les enseignants, d'ordinaire habitués à travailler dans un espace qui leur est familier et dont ils assurent le contrôle.

<sup>2</sup> I believe that if, in the statement of a problem, undue emphasis is placed on freedom and self expression, the result is apt to be an indifferent student and a meaningless solution. Conversely, a problem with defined limits, implied or stated disciplines which are, in turn, conducive to the instinct of play, will most likely yield an interested student and, very often, a meaningful and novel solution. Paul Rand, « Design and the Play Instinct », in, *Education of Vision*, 1965. Je suis sûr que si, lors de l'énoncé d'un problème, un accent excessif est mis sur la liberté et l'expression de soi, le résultat risque d'être un élève indifférent et une solution vide de sens. Inversement, un problème aux limites définies, des règles stipulées ou implicites qui, pour leur part, induisent l'instinct du jeu, vont plus probablement conduire à un élève intéressé et, très souvent, à une solution novatrice et pleine de sens.

Thomas Huot-Marchand, typographe, directeur de l'Atelier national de recherche typographique, Nancy



3.



4.



5.

6.



1.  
*Prélettres*, dispositif typographique  
 d'apprentissage de l'écriture. Puzzle  
 en plastique pour manipulation et  
 reconnaissance des formes, juin  
 2014 © Éloïsa Pérez / ANRT  
 2 et 3.  
*Par des enfants*, cahier 3, 36 pages,  
 2017 © Éloïsa Pérez / Learning forms  
 4 à 6.  
*Prélettres*, installation, Pau,  
 Le Bel Ordinaire, juillet 2017  
 © Éloïsa Pérez / Le Bel Ordinaire



le Bel  
Ordinaire

DU MERCREDI AU SAMEDI  
DE 15H A 19H  
belordinaire.agglo.pau.fr  
05 59 72 23 85

le Bel  
Ordinaire

le Bel  
Ordinaire

# Le BO c'est aussi :

## 1 Une bibli qui prête ses livres

Bibliothèque d'art contemporain et de design graphique, vous pouvez désormais y emprunter monographies, nouveautés et livres jeunesse avec une carte du réseau des médiathèques. L'art contemporain ne va plus rien vous cacher !

## 2 Des copains qui donnent des coups de main

Vous aimez venir au BO, vous êtes curieux de son fonctionnement, vous avez un peu de temps et aimeriez vous impliquer ? Soyez les bienvenus parmi les copains du BO !

**Contact :** Claire Oyallon  
c.oyallon@agglo-pau.fr  
06 77 12 55 08

## 3 Des rendez-vous en parallèle des expositions

Conférence, table-ronde, rencontre avec un artiste, performance, projection... autant de rendez-vous qui croisent les disciplines et viennent résonner avec la programmation des expositions. Pour en être informé, il suffit de s'inscrire à notre newsletter sur [belordinaire.agglo-pau.fr](http://belordinaire.agglo-pau.fr)

## 4 Des visites et des ateliers de pratiques artistiques

Visiter une exposition au BO, ce sont plusieurs configurations possibles. En individuel, en groupe, en famille, chacun peut choisir sa façon de découvrir l'art contemporain. Pour approfondir la découverte de chaque exposition, des visites guidées ouvertes à tous et menées par un médiateur sont régulièrement proposées et des documents sont systématiquement mis à la disposition du public.

Des visites accompagnées spécifiques sont mises en place pour :

- les groupes constitués d'au moins 10 personnes sur réservation
- les familles tous les premiers samedi du mois
- les groupes encadrés (scolaires, périscolaires, adultes) par des enseignants et des animateurs
- les enseignants désireux de préparer une visite avec leurs élèves

Prolongement participatif de la visite, l'atelier de pratique artistique donne quant à lui l'occasion d'expérimenter un principe de création, en groupe réduit encadré par un intervenant professionnel.

**Contact :** Claire Lambert  
cl.lambert@agglo-pau.fr  
06 84 77 46 53

## 5 Des résidences de création

Pour remplir sa mission de soutien à la création artistique, le BO est doté d'équipements adaptés pour accueillir en résidence des artistes dans des conditions de travail optimisées. Chaque artiste accueilli bénéficie d'un temps de travail choisi et d'outils pour expérimenter, réaliser ou finaliser son projet.

1 000 m<sup>2</sup> d'espaces de création sont mis à la disposition des résidents dont un atelier comportant des machines-outils mutualisées, un atelier de peinture, un atelier de sérigraphie et cinq ateliers de création autonomes de 50 m<sup>2</sup> chacun. En annexe des espaces de travail, l'artiste bénéficie d'un hébergement dans lequel il dispose d'une chambre avec bureau, de l'accès à internet et d'une cuisine partagée.

Par ailleurs, en complément des moyens matériels, le BO met également à disposition des artistes des ressources humaines pour une aide technique en matière de réalisation ou un travail d'accompagnement de projet.

Les espaces de création sont accessibles toute l'année et sans limitation d'horaires pour les 5 ateliers individuels ; en présence de l'équipe du BO et sous réserve de validation des capacités à utiliser les machines-outils pour les ateliers de construction, de peinture et de sérigraphie.

Les ateliers individuels sont faits pour permettre la réalisation d'un projet artistique dans un cadre professionnel. Leur mise à disposition est décidée suite à des appels à projets. Pour les recevoir, inscrivez-vous à notre newsletter sur [belordinaire.agglo-pau.fr](http://belordinaire.agglo-pau.fr)

Pour la saison 17-18, le BO accueille en résidence production – diffusion : Agathe Boulanger, Benedetto Bufalino, Christophe Clottes, Julien Crépieux, Clara Denidet, Helmo et Bonnefrite, Béranger Laymond, Ivana Adaime Makac, Catherine Melin ; en résidence de recherche : Compagnie Fearless Rabbit, Maud Guerche, Patricia Mandelli Rahde, Cédric Pierre ; en résidence coup de pouce : les Associés, Collectif 100 pression, Fabrice Croux, Cat Fenwick, Anne-Charlotte Finel, Clémentine Fort, Eva Gerson, Marie Grimal, Clémentine Guichard, Ivana Adaime Makac, Sandrine Morgante.

**Tous les premiers samedi du mois, nous vous proposons :**  
- à 15h : une visite des espaces habituellement non accessibles au public.  
- de 15h à 19h : l'accès en visite libre aux ateliers de création.

## 6 Des espaces mutualisés

Il vous manque de l'espace pour réaliser un projet ? Vous cherchez des solutions d'accueil pour les artistes que vous programmez ? Vous ne savez pas où organiser vos formations ? Envie d'inviter vos clients, collaborateurs ou partenaires dans un lieu atypique ? N'hésitez pas à nous contacter, il est possible que le BO puisse vous apporter une solution ! Comment ? En vous proposant d'accéder aux différents espaces mutualisés.

### L'espace d'accueil des salles d'expositions

Vaste et lumineux, l'espace d'accueil des salles d'exposition du BO peut devenir le vôtre, le temps d'une soirée ou d'une journée, pour lancer une invitation dans un lieu atypique. Au-delà de l'accès à l'espace, nous pouvons vous proposer la mise à disposition de matériel technique et/ou une visite de l'exposition du moment et des espaces de création.

Tarifs : de 400 € à 750 €, nous contacter.

### Les salles de réunion

Deux salles de réunion adjacentes : une pouvant accueillir 12 personnes et l'autre 20 personnes. Les salles sont équipées de tables, chaises et vidéo-projecteur.

Tarifs : petite réunion :  
la demi-journée : 60 €,  
la journée : 120 €, la soirée : 80 €  
grande réunion :  
la demi-journée : 80 €,  
la journée : 150 € - la soirée : 100 €

Accès gratuit pour les associations artistiques et culturelles de la Communauté d'agglomération Pau Béarn Pyrénées soutenues par l'une de ses communes membres ou par la CAPBP elle-même.

### Les ateliers de création

5 ateliers de 50 m<sup>2</sup>, indépendants et sommairement équipés (point d'eau, étagères, plan de travail, chauffage, wifi, accès sanitaires), leur mise à disposition peut aller de 1 à 52 semaines.

Tarifs : 100 € la première semaine,  
90 € la seconde, 80 € la troisième,  
70 € les suivantes.

### L'atelier de sérigraphie

Mise à disposition sans accompagnement technique ; accès au matériel technique, électricité, wifi, eau et chauffage.

Tarifs : 60 € les 2 premiers jours,  
15 € les suivants.

### Les hébergements

Pour accueillir les artistes que vous invitez, vous pouvez accéder à tout ou partie des 5 chambres de l'hébergement du BO. Chaque chambre est autonome, avec lavabo et douche, les toilettes sont partagées. Nous fournissons le linge de lit, le reste est à votre charge, ainsi qu'un nettoyage minimum avant l'état des lieux de sortie.

Tarif : 15 € par chambre et par nuit,  
avec un minimum de 2 nuits.

**Contact :** Claire Oyallon  
c.oyallon@agglo-pau.fr  
06 77 12 55 08

agenda  
déc. 2017  
juin 2018

design graphique

**Bachibouzouk**

carte blanche à  
Helmo et Bonnefrite  
6 déc. au 17 fév.  
Petite galerie

art contemporain

**Bruissements  
du dehors**

Catherine Melin  
17 janv. au 24 mars  
Grande galerie

art contemporain

**Corps minéral**

Christophe Clottes  
5 fév. au 30 mars  
Cité des Pyrénées, Pau  
Coproducton avec la  
Maison de la Montagne

art contemporain

**Manières de faire,  
manières d'agir**

Commissariat :  
Sabine Forero Mendoza  
et Pascale Peyraga  
7 mars au 28 avril  
Petite galerie

design graphique

**Volumes**

Commissariat :  
Maison des éditions  
25 avril au 30 juin  
Grande galerie



art contemporain

**Jusqu'à preuve du  
contraire, nous ne  
trouverons rien**

Agathe Boulanger et  
Clara Denidet  
16 mai au 30 juin  
Petite galerie et Usine  
des tramways, Pau



**B** le Bel Ordinaire  
allée Montesquieu  
64140 Billère  
05 59 72 25 85  
belordinaire.agglo-pau.fr

  BUS P7 et P8  
ouvert du mer. au sam.  
de 15h à 19h, entrée libre

