

# Des traductions poétiques

(pour un  
parler couleur

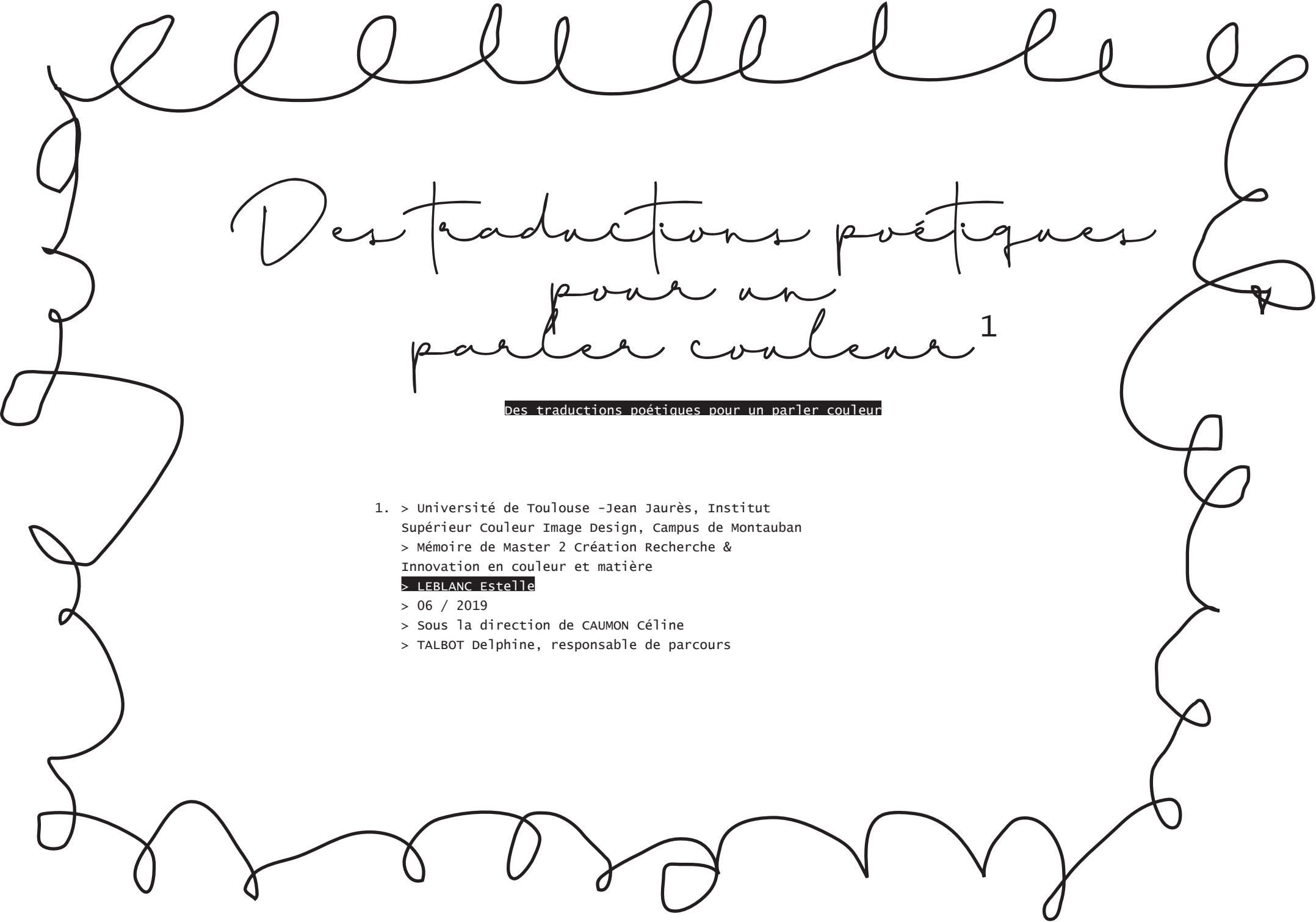
1

1.

Des traductions poétiques pour un parler couleur

- > Université de Toulouse -Jean Jaurès, Institut Supérieur Couleur Image Design, Campus de Montauban
- > Mémoire de Master 2 Création Recherche & Innovation en couleur et matière
- > **LEBLANC Estelle**
- > 06 / 2019
- > Sous la direction de CAUMON Céline
- > TALBOT Delphine, responsable de parcours





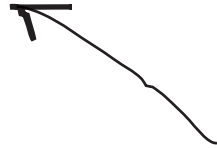
# Des traductions poétiques pour un parler couleur<sup>1</sup>

**Des traductions poétiques pour un parler couleur**

1. > Université de Toulouse -Jean Jaurès, Institut Supérieur Couleur Image Design, Campus de Montauban  
> Mémoire de Master 2 Création Recherche & Innovation en couleur et matière  
> **LEBLANC Estelle**  
> 06 / 2019  
> Sous la direction de CAUMON Céline  
> TALBOT Delphine, responsable de parcours



Pour son aide  
à structurer



**Remerciements à**

CAUMON Céline, CASSIN Sébastien, BERGER Estelle, LEBLANC Cécile,  
DEFRETIN Simon

Pour l'approche  
méthodologique



Pour le mental



Deuxieme  
Soutien mental



Pour son soutien





1/ Les différentes entrées dans une traduction poétique<sup>1</sup>

- a) Traduction
- b) Poétique
- c) Cohabitation image / langage

2/ Un art du bricolage pour une traduction poétique<sup>2</sup>

- a) Articulation entre traduction et imaginaire
- b) Articulation entre langue et parole
- c) Logique du bricolage, syntaxe et combinatoire

3/ Un trait d'union entre couleur et traduction<sup>3</sup>

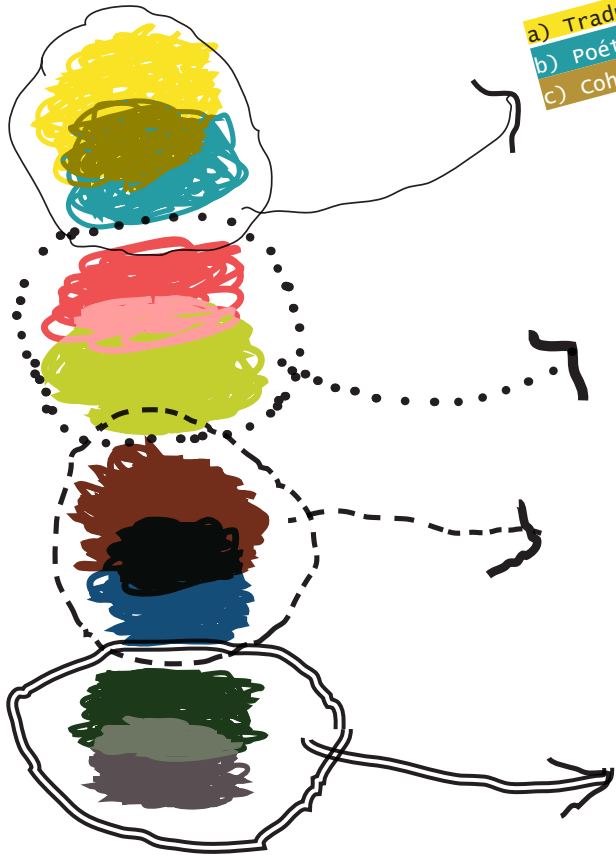
- a) Une valse à trois temps : expressivité-oralité-immédiateté
- b) Le coloris comme logique de bricolage
- c) Couleur + langage = dialecte imageant

4/ Traduction poétique des couleurs<sup>4</sup>

- a) Une esthétique pour un voir couleur
- b) Une poésie au quotidien pour raconter la couleur
- c) L'encyclopédie des ailleurs

# SOMMAIRE

1. les différentes entrées dans une traduction poétique
2. Un art du bricolage pour une traduction poétique
3. Trait d'union entre couleur et traduction
4. Traductions poétiques des couleurs



INTRODUCTION \*

\* **Introduction**



**« Toute partie d'église, tout objet matériel servant au culte est la traduction d'une vérité théologique. Dans l'architecture scripturale, tout est souvenir, tout est écho et reflet, et tout se tient. <sup>1</sup> »**

Dans cet extrait, J-K Huysmans rattache la traduction à l'écriture : une écriture divine de l'écho et du reflet. Car interpréter, recevoir une traduction, n'est-ce pas en réalité réécrire, donner à voir une écriture ? Voilà ce que propose l'architecture d'une église: lire une présence divine qui s'inscrit dans des luminosités de vitraux, des résonances mystérieuses, des détails sculptés dans la pierre. Traduire c'est réécrire, dire de manière silencieuse ce qui fait l'essence d'une chose, et fixer l'écriture originelle comme souvenir, écho ou reflet.

**« L'écriture, c'est la forme solide du langage, son précipité. <sup>2</sup> »**

Robert Bringham propose ici une définition à la fois scientifique et poétique de l'écriture dans ses écrits sur *La forme solide du langage*. On peut comprendre l'écriture dans cette définition, comme le résultat d'opérations sur le langage et donc comme une manière « d'imprimer » ce-dernier. Quelles sont ces opérations ? Et que disent-elles du langage ? C'est là que la traduction joue son rôle: une sorte de médiateur pour révéler, donner de l'éclat au langage. Pour reprendre les propos de J-K Huysmans, la traduction exprime une part de vérité, une vérité transcendante qui divine le langage. Articulation entre l'homme et son environnement, la traduction opère dans le monde pour en proposer des lectures et des écritures.

Dans ses moments les plus transgressifs, elle s'émancipe de la dureté grammaticale linguistique pour suggérer, s'exprimer et parler. La traduction est celle qui génère les écritures, à l'origine d'une transformation et d'un dépassement du langage. Car quand elle s'empare des écarts de langage, elle invente de nouvelles formes, de nouveaux mots et sens. Pour se représenter les liens qu'entretiennent l'écriture et la traduction dans le langage, il faut s'imaginer être un bricoleur-constructeur. Tout d'abord il faut comprendre et s'approprier des règles pour en créer des nouvelles : ériger des bâtiments, les organiser, penser un plan de construction, imaginer des rues et noms de rues pour monter un langage. En bref, s'improviser génie du bâtiment avec un ensemble d'opérations pour construire sa propre syntaxe. Tâche complexe. De l'autre côté, prenez des matériaux –briques, pierres, bois, argile, verre- et composez en fonction des possibilités d'agencement que vous offrent ces matériaux, selon les emboîtements possibles et les harmonies que vous voulez dégager. Tâche plus intuitive. Vous créez des assemblages de lettres, des mots, des cathédrales : une dentelle graphique, tricotée. Coulée écrite, inscrite qui transcrit, transforme et laisse trace. Il s'agit de fabriquer tout un vocabulaire avec le ciment du traducteur. Laissez faire l'interprétation, et de cette magie mystérieuse naîtra sous vos yeux une écriture encrée dans le monde. La règle est partout mais elle passe de contrainte rébarbative, à celle de contrainte comme libération. Il y a un déplacement de la règle, une déconstruction pour une reconstruction à différentes échelles.

Entre ces constructions complexes, à grande échelle et ces constructions intuitives à petite échelle, il existe des liens, passages et interstices étroits qui articulent des espaces. Prenez un quartier, portez-vous à la flânerie. Vous verrez deux rangées de maisons, ces-dernières étant reliées entre elles par une coulée chromatique, coulée tachée de fenêtres, portes et autres détails architecturaux. Entre ces rangées, une percée filiforme : une rue, un nom, des chiffres, des panneaux, des écritures. Parfois à gauche une autre rue, un coude, un cul de sac et pareil à droite. Au bout, de la même façon une arborescence de percées, ralliements de points importants : quartiers, parcs, places, bâtiments-clés. Cette géométrie - organisation interne- constitue la syntaxe, c'est-à-dire ce qui fait le quartier, le construit, et donc fait le langage. Une dialectique entre masse compacte-vision globale et partition architecturale, qui se voit métamorphoser en dialogique par l'interprétation. La masse compacte est dense, c'est une matrice qui retient au sol le fourmillement chromatique volage. Le langage transformé par la traduction correspond à cette masse : il introduit des traits d'union entre des éléments qui paraissent disparates, qui, en réalité lorsqu'ils sont pensés comme éléments de cohabitation et d'articulation, trouvent leur logique, leur propre syntaxe et grammaire. Et ces jeux d'élasticité constituent une « ingénierie » nécessaire pour pouvoir partager, arpenter, visiter ces architectures complexes. Guy Lecerf l'exprime d'ailleurs assez bien dans *Le coloris comme expérience poétique*, à travers l'étude de cas chromatique du quartier toulousain Borderouge :

**« Pour qu'il y ait une invention de lieux et surtout une plus ample poétisation, il faut davantage que des agencements sur les plateaux des couleurs. Il faut que des connexions soient établies entre ces plateaux et ceux des colorations dans le cadre de projets. <sup>3</sup> ».**



1. HUYSMANS Joris-Karl. (1898). *La cathédrale*, Chapitre VI. Repéré à [www.bouquineux.com/pdf/Huysmans-La\\_Cathedrale.pdf](http://www.bouquineux.com/pdf/Huysmans-La_Cathedrale.pdf)

2. BRINGHURST Robert. (2011). *La forme solide du langage*, trad. de l'anglais par CLARKE Jean-Marie et NEVEU Pascal. Éditions Ypsilon, Paris. (p.17).

3. LECERF Guy. (2015). *Le coloris comme expérience poétique*. Éditions L'Harmattan, Paris. (p.24).



# INTRODUCTION

9

Pour qu'un lieu s'exprime –parle visuellement-, il faut donc penser la cohabitation, la corrélation de divers éléments ensemble : penser et réfléchir les rapports qu'ils peuvent entretenir les uns avec les autres dans un souci de cohérence et de logique pour pouvoir ensuite en dégager une lecture visuelle et une compréhension. Guy Lecerf évoque quelques paramètres de corrélation qui font de Borderouge un langage architectural si particulier : l'import-export, la haute et basse culture, l'archétypal et le prototypal. Des oscillations constantes à plusieurs niveaux de sorte que

**« le lieu (Borderouge) n'existe que dans le jeu qu'il soit visuel ou langagier<sup>1</sup> »**

Retour sur la notion de « coulée chromatique » ou « masse dense » dont j'ai pu parler plus haut. Ici, en l'occurrence ce qui « tricote » des liens dans Borderouge -maintient ensemble dans une certaine fluidité- c'est un jeu de couples, de rapports dans un mouvement de va et vient. Ce jeu, c'est la poétique. Elle fait couler les choses les unes sur les autres, avec et entre les autres naturellement, un peu comme le modelé pictural de Paul Cézanne. C'est ce qui fait que Cézanne parvient à peindre les femmes comme des pommes, que l'urbanisme ou l'architecture rencontre la linguistique. Elle est une logique, une logique qui provoque des rencontres, injecte les domaines les uns dans les autres en les démultipliant toujours plus. Elle affine des généralités en les pensant par rapport à d'autres. La poétique ouvre sur des imaginaires dans ces rencontres, notamment avec l'idée d'un penser-coloris : une manière de penser la couleur qui met en scène des phénomènes d'ensemble et des phénomènes particuliers. La poétique traduit des effets d'ensemble.

Deux lettres juxtaposées, touches de peinture graphiques, forment un son, un mot parfois. Vous avez alors déjà la pointe de la montagne Sainte-Victoire qui s'élève. Puis un peu plus loin d'autres lettres, sons et mots qui avec le précédent esquissent déjà une pensée, une idée. La montagne se pose au loin. Enfin à force de jouer à marabout bout de ficelle, un tableau scriptural se dessine. Des textes. Le tableau crée des espaces, des plans, d'où des paragraphes et des agencements de masses graphiques. Et de là, se dégage une ambiance générale, mosaïque vaporeuse, mouvement graphique. Cette sensation de « coulée » est déjà observée dans la poésie concrète, genre littéraire qui s'applique à imaginer des tableaux écrits. Il ne semble pas y avoir de règles et pourtant toute composition parce qu'elle est composition répond à une logique.

**« Les textes semblent promettre une règle plutôt qu'en suivre une<sup>2</sup> »,**

comme le dit assez justement Umberto Eco dans *La production des signes* ; alors que le langage se doit de suivre des règles. Comment peut-on alors articuler l'un et l'autre? Comment un texte peut-il montrer / rendre transparent le fonctionnement du langage ? Faciliter la compréhension de ce-dernier en faisant image comme je le proposais ci-dessus à travers le parallèle avec l'architecture d'une ville. Et comment le langage à travers une méthodologie peut-il proposer des agencements, des dialogues entre les textes ? Pour jouer au linguiste et construire des architectures langagières, il faut des règles : une trame départ. Puis, on peut se déplacer de droite à gauche, de haut en bas, se permettre de poser çà et là une pierre oui mais attention cette pierre ne peut que s'associer avec un matériau composé de la même substance et de même couleur. Il faut mettre en place un protocole : des contraintes de départ qui ensuite offrent une grande liberté dans les associations et les combinaisons, et même nous laisse porter intuitivement par le jeu.

**Les principes de codification, la « relation proportionnelle » entre expression et contenu du graphe permettent une compréhension plus intuitive et poétique de la langue<sup>3</sup>**

Il y a une forme d'oralité et de gestuelle que le langage peut transcrire à travers une grammaire poétique –codification-constituée de signes, de graphismes. Imaginez des lettres, des signes hiéroglyphiques à toucher, à écouter, regarder, parcourir. Faites-vous « une recette » : trois creux sur du papier mélangé avec du rouge donne le E, un trait bien gras et appuyé, associé à du noir, vous obtenez le A, une pincée de jaune et un trait piquant voici le I et ainsi de suite. La recette peut être construite sur la base d'une harmonie, « réglée comme du papier à musique », une partition tactile, spatiale ou colorée. Elle peut aussi prendre la forme d'un jeu : rébus, lettres à barrer, renversement de signes. Et de ces petits protocoles mis en place naît une poésie, à mi-chemin entre langage et langue. Dépasser le langage pour aller vers la langue dans un mouvement d'oscillation perpétuelle. Penser comme le suggère



1. LECERF Guy. (2015). *Le coloris comme expérience poétique*. Ibid. (p.24).

2. ECO Umberto (1999). *La production des Signes*, trad. de l'italien par BOUZAHER Myriem. Éditions Lgf, Paris. (p.70).

3. ECO Umberto (1999). *La production des signes*. Ibid., (p.45).

10

INTRODUCTION

**Charles Nodier dans son ouvrage *Le roi de Bohême*<sup>1</sup>,**

un alphabet idéal, un « grammataire », une langue de convention matérielle et non intellectuelle, mais qui embrasserait sans effort dans son étroite sphère tous les rapports physique de l'homme avec l'homme. Le mouvement oulipien s'est déjà essayé à l'exercice :

**les *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau<sup>2</sup>**

avec des sonnets à permuter, chronopoème, système jianpu avec des équivalences musique et sons vocaliques. Lettre-espace, mot-espace, lettre-mot-espace ou lettre-espace-temps, mots-espace-temps, lettre-mot-espace-temps et autres combinaisons. Il reste un champ peu exploré pourtant : la couleur. Rimbaud l'explore dans son poème *Les voyelles* mais quelle serait l'application concrète de la couleur dans cette oscillation langage-langue ? Que seraient des couleurs écrites ? Comment la couleur peut-elle devenir grammaire ?

Avec une pratique personnelle de la couleur et une approche de traducteur, j'aimerais penser des mécanismes et outils à mettre en place pour élaborer une écriture chromatique langagière. Une poétique combinatoire des couleurs, un outil sensoriel complet, c'est-à-dire une écriture visuelle, tactile et sonore. Il existe déjà des systèmes d'organisation et de pensée de la couleur, c'est le cas du système NCS, Munsell, Goethe qui proposent une forme de rationalisation : code, quantification, gammes et harmonies. Mais la couleur peut-elle s'exprimer au-delà de s'expliquer ? Questionnement, que je souhaiterais traiter en m'appuyant notamment sur les phénomènes de coloris et de traduction avec l'idée d'un fourmillement de la couleur et une poétique de la traduction. Ceci nous amènera à penser la couleur comme configuration : une schématisation qui se donne à voir et à comprendre dans un système d'écriture et de langage-image. Charles Nodier soutient que l'image est complémentaire à la graphie, qu'elle lui confère une oralité et une immédiateté.

**« Les perceptions les plus abstraites de l'homme se revêtirent d'images intelligibles, et l'allégorie fût inventée [...] ; c'est de là que vient l'usage antique de l'emblème, qui est la métaphore du peintre. Dès ce temps-là, comme au temps d'Horace, la peinture et la poésie furent la même chose. L'image dans cette perspective, se définit comme l'équivalent visuel de la parole. »**<sup>3</sup> dit-il.

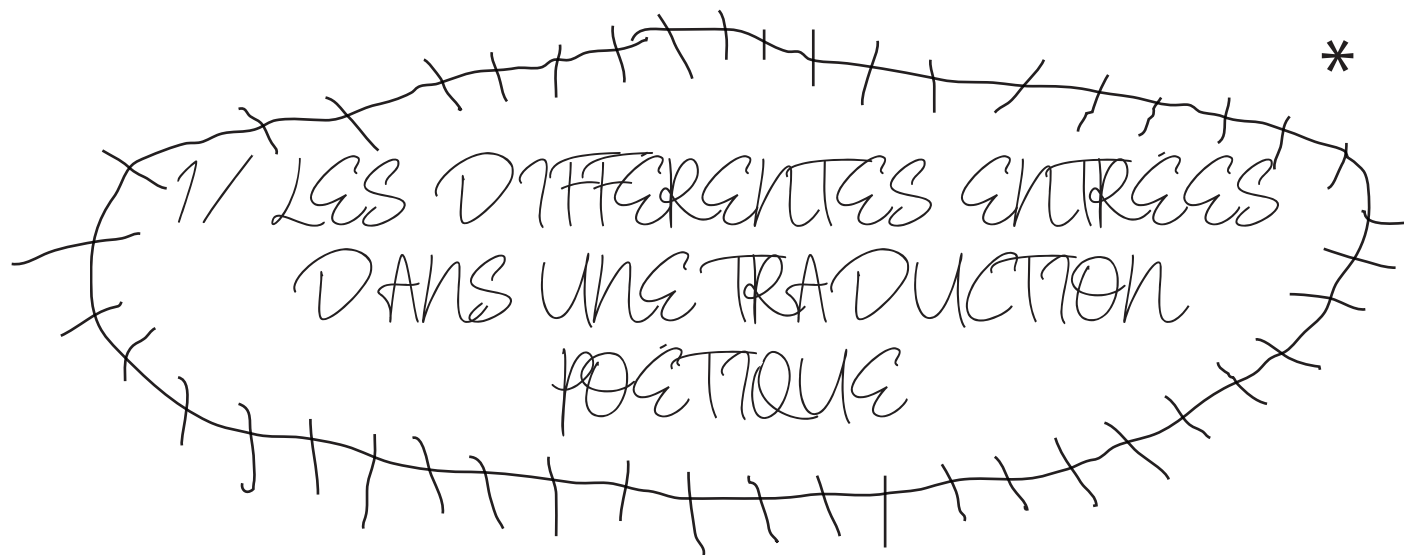
Et en suivant les propos de Nodier, on pourra déplacer la couleur dans le domaine du langage pour donner la voix et le ton : imaginer un parler chromatique qui se schématise, se donne à voir...



1. NODIER Charles. (1830). *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*. Pastiche. Paris, Chez les Libraires qui ne vendent pas de nouveautés. Éditions De-langle frères, Paris.

2. QUENEAU Raymond. (1961). *Cent mille milliards de poèmes*. Éditions Gallimard, Paris.

3. NODIER Charles. (1830). Dans CHRISTIN Anne-Marie, *L'image ou La déraison graphique*. Éditions Flammarion, Paris. (p.237).



1/ LES DIFFÉRENTES ENTRÉES  
DANS UNE TRADUCTION  
POÉTIQUE

\* Les différentes entrées  
dans une traduction  
poétique

Traduction \*

\* Traduction, tous les mots-clés dans cette partie seront surlignés en jaune

## LES DIFFÉRENTES ENTRÉES...

13

En examinant les nombreuses définitions de traduction, on constate que c'est une notion à multiple facettes, d'abord comprise comme **interprétation** de la parole à l'Antiquité puis comme une **opération de transfert** au Moyen-Âge. On remarque aussi une tension dans la définition de l'activité même de traduction, où la **fidélité** vis-à-vis des textes et œuvres d'origine est remise en question. D'un côté, il s'agit davantage de

**« reproduire dans une autre langue différente<sup>1</sup> »** ou encore **« d'énoncer dans une autre langue de ce qui a été énoncé dans une langue (la langue source), en conservant les équivalences sémantiques et stylistiques<sup>2</sup> »** ;

et de l'autre, de transposer un système dans un autre mais aussi d'exprimer, de manifester un phénomène (autre définition proposée par le Cnrtl). La traduction oscille donc entre exercice linguistique de répétition rigoureux dans une autre langue et processus de reformulation attaché à l'**expressivité** et à la **coloration**, à la **texture** d'un texte ou d'une œuvre. Cette conception confronte deux clans : les **sourciers** pour qui la traduction est une **trahison** et qui prône le deuil de l'original, et les **artistes-poètes** pour qui il s'agit d'un travail de **réécriture** qui vise à mettre en valeur la singularité de l'œuvre. Ce fossé se soldé par une approche plus objective attachée à de la linguistique pure, où le **transcodage** s'attache à remplacer un mot par un autre, et une approche dite de **« subjectivation »** pour reprendre les termes de Jean-René Ladmiral, traducteur, philosophe et traductologue.

Pourtant, Le transcodage dans sa définition même, rejoint le phénomène de subjectivation : ce n'est pas seulement

**« une opération consistant à transformer une information fournie dans un code donné en une information équivalente codée différemment.<sup>3</sup> »**

Au-delà de la simple **équivalence** il y a l'idée de **« transplantation »**, et donc de passage de code à un autre. La subjectivation, elle, fait appel à la singularité de l'œuvre et cette singularité se retrouve dans le phénomène de transplantation et de **passage**. Pour conserver cette **singularité**, cela induit un **double deuil** : celui du texte original et des choses qui ne passeront pas. Il faut partir de son vécu pour retrouver celui de l'auteur en assumant sa propre singularité. Un processus de **réappropriation** et d'**adaptation** s'opère et cela passe par une **retranscription**, c'est-à-dire une réécriture avec interprétation pour

**« apporter de l'éclat, comme on en donne avec un usage de la langue qui n'est pas l'usage propre et familier mais qui repose sur des emprunts.<sup>4</sup> »**

Dans ce cas, au lieu de voir une rupture dans les modes de pensée de la traduction, ne peut-on envisager plutôt un **dialogue**, une **passerelle** comme le suggère la définition originale **« traducere »** ? Plus qu'un dialogue, ne peut-on parler de cohabitation ? Un terme qui suggère un équilibre, des **échanges** et des systèmes de **rapport** plus qu'une bipolarité univoque. La trahison des sourciers existe belle et bien, dans la mesure où certains mots restent intraduisibles et nécessitent une réappropriation dans la **langue dite « d'accueil »** pour en réintroduire le sens. Il faut alors se poser la question du message à faire passer : qu'est-ce que je vais « trahir » pour être au plus près de la vérité du sens ? Comme le dit Alain de Lille :



1. Définition de traduction, dictionnaire de la langue française du Larousse en ligne, repérée à <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/traduction/78911>

2. Définition de traduction, dictionnaire de la langue française du Larousse en ligne, repérée à <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/traduction/78911>

3. Définition de transcodage, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, repérée à <https://www.cnrtl.fr/definition/traduction>

4. CASSIN Barbara. (2004). Traduire. *Vocabulaire européen des philosophies* (p.1308). Coédité par le Seuil et Robert, Paris.

**«les mots ne doivent pas être jugés d'après le sens qu'ils donnent mais d'après le sens d'où ils proviennent.<sup>1</sup>».**

Aussi le mot trahir associé à celui de traduire en français, signifie révéler et donc découvrir la réalité, une réalité qui se solde par une libération. C'est une libération du sens et de la manière de produire du sens. Pour Heidegger, la libération passe par une transposition d'une tradition qui permet une compréhension globale du monde. En d'autres mots, les valeurs culturelles contenues dans les langues véhiculent des traditions, teintent les mots d'un sens plus profond, plus intimement lié à des us et coutumes. C'est l'essence même de la langue ou la langue maternelle pour reprendre les mots d'Annah Arendt, philosophe qui exprime cette coloration de la langue dans sa nostalgie de l'allemand :

**« en allemand, je connais un nombre important de poèmes par cœur : les poèmes sont toujours quelque part présents dans le fond de ma mémoire. [...] Je fais des choses en allemand que je ne me serais jamais permise en anglais.<sup>2</sup>».**

On peut comprendre que traduire, c'est déplacer le lecteur et sa langue maternelle qu'on rend étrangère à elle-même afin de la rendre présente à elle-même. (Schleiermacher). La trahison rejoint donc l'idée de vérité et s'approche au plus près de la réalité en proposant des transpositions et des formes d'expressivité de la réalité.

C'est là qu'il faut adopter une posture de subjectivation, pour donner une texture à la langue. La texture prend en compte le sens, le style, la coloration du texte ou de l'œuvre à traduire. C'est toute une pensée qui doit se révéler à travers une lecture à la fois fragmentaire et globale. Nous appellerons cette pensée, pensée « kaléidoscopique » : elle est à la fois riche d'éléments composites et solidement maintenue par une architecture d'ensemble. Ainsi Barbara Cassin dans La nostalgie, Quand donc est-on chez soi ?, montre-t-elle par un travail d'analyse des traductions de mots et une dissection du récit de l'Odyssée d'Homère ; comment est retranscrit le phénomène de nostalgie. Elle s'appuie sur les traditions et les mythes greco-romains, sur la singularité des personnages et le sens des termes pour en révéler des notions telles que l'enracinement, la reconnaissance ou encore l'exil. Les métaphores employées par Homère et les références liées à la culture antique greco-romaine sont des indices disséminés dans le récit pour retranscrire la nostalgie. Les mots imprégnés de sens et harmonieusement manipulés par l'auteur, laissent une trace, une atmosphère générale. Comme un dessin par décalcomanie, il subsiste l'essence même du récit. Cette décalcomanie correspond à un déplacement de sens et à une opération de transfert : le texte rempli de métaphore vient déposer ses mots sur un autre support pour y laisser une trace. Il y a un déplacement du sens sur lequel la métaphore se déploie. Les métaphores colorent les mots et rendent le processus de traduction immédiat. Par le transfert, elles étendent le champ sémantique pour l'amener ailleurs, lui faire passer la barrière de la langue et fixer l'immédiateté de la parole. Car en réalité, traduire c'est faire dire à une langue ce qu'elle tend à faire passer sous silence (Jean-René Ladmiral), c'est être capable de se saisir d'un contenu pour le reformuler, c'est être un photographe qui cadre et choisi ses paramètres de réglage pour être au plus près de la réalité et offrir un point de vue de cette réalité.

Un effort d'interprétation est demandé à celui qui s'approprie la réalité, il doit savoir s'emparer d'un art du langage, qui est le support même de la traduction. Traduire est davantage un art qu'un exercice de langue. On traduit des textes et des œuvres, la traduction est

1. ALAIN DE LILLE (2004). «Translatio»: équivocité et ornement. IV La «translatio» médiévale. Traduire. Dans CASSIN Barbara. *Vocabulaire européen des philosophies*. Ibid. (p.1314)

2. ARENDT Hannah. (2015). *La Langue maternelle*, trad. de l'anglais par AUDRAIN Justine et LOTTO Alice. (pp.34-35). Éditions Eteropia, Paris.

« accessoirement une affaire de langue <sup>1</sup> »

pour reprendre les termes de Jean-René Ladmiral. Le langage constitué d'articulations, de poésie et faisant appel à une gymnastique d'esprit permet de faire un **trait d'union** entre toutes les langues. La langue, elle, est une singularité parmi d'autres dans le monde. Traduire c'est

« réunir l'humanité <sup>2</sup> »

et donc **jouer avec ou déjouer** les règles du langage pour proposer, dans sa forme la plus poétique presque des mots à mots

« qui invitent à la traduction sans connaître la langue <sup>3</sup> ».

En effet, le langage n'est pas seulement lié à la langue, il ouvre une palette infinie sur des moyens de communications, qui sont capables de prendre en compte n'importe quelle singularité si les articulations sont appliquées avec méthode. Un langage est une écriture, une manière de faire qui traduit une pensée complexe. Ainsi, il peut prendre la forme de formules mathématiques, d'une suite de notes musicales, d'une gamme chromatique ou encore d'une image complexe.

Dans le domaine des Arts, les grands mouvements picturaux expriment cette idée d'art du langage : chaque courant détient des clés d'entrée, des **logiques constructives** qui révèlent une traduction parmi d'autres de la réalité. Les impressionnistes par des effets chromatiques et une application de la couleur en vibration donne à voir une écriture des luminosités. Les expressionnistes abstraits tels que Joan Mitchell donne à voir une écriture du mouvement, un voir en mouvement. Joan Mitchell peint ce que peut voir un malvoyant : des couleurs se déplaçant dans le paysage. Une dimension poétique se dégage et ouvre le langage pictural initialement très visuel vers celui de l'haptique. L'image expressive transfère le voyant dans la peau du malvoyant pour comprendre le voir haptique : toucher avec les yeux. De cette réécriture proposée par le langage, découle une compréhension globale : il est possible de communiquer à n'importe quelle singularité complexe tout en s'adressant –par une forme expressive- au plus grand nombre. Le rapport entre singularité et globalité se retrouve d'ailleurs dans la définition d'un terme allemand désignant l'activité de traduire: **verdeutschen**. Traduire, c'est rendre compréhensible pour le peuple et favoriser la médiation des cultures. Il suffit de mettre en place des systèmes de rapport et de valoriser des formes expressives pour créer des passerelles entre les langages. La traduction joue le rôle de passerelle dans la mesure où elle propose une ou des **lectures des écritures originales** : elle offre une interprétation du texte ou de l'œuvre originale. Il existe une proximité entre traduction-écriture-lecture si l'on envisage la traduction sous un angle littéraire et où la métaphore se déploie. L'écriture originale est réécrite pour construire une lecture. On rejoint alors un des sens de la « **translatio** » du Moyen-Âge : le transfert de sens, l'utilisation d'un mot-une écriture- dans un sens particulier –une réécriture-pour produire une **intensification de la signification**-une lecture-. Par un appel de **similarité ou d'analogie** lié à des acquis culturels et contextuels, le lecteur peut comprendre la réécriture. Au XIII<sup>ème</sup> siècle « l'analogia » considère qu'une acceptation est première, et que toutes les autres peuvent s'y ramener selon une relation déterminée. Le traducteur perçoit une ressemblance car il repère une logique ou une grammaire.

Cependant, la réécriture parce qu'elle prend en compte la notion de **déterritorialisation**, c'est-à-dire de déplacement de sens et de contenu, dans un autre territoire séman-



1. LADMIRAL Jean-René (19/03/2014). *Misère et splendeur de La traduction* (3/4). Dans Les chemins de la philosophie, émission radio animée par Adèle van Reeth. France Culture.
2. LADMIRAL Jean-René (19/03/2014). *Misère et splendeur de La traduction* (3/4). Dans Les chemins de la philosophie, émission radio animée par Adèle van Reeth. France Culture.
3. MARKOWICZ André (04/09/2015). *Poésie et traduction*. Dans Poésie et ainsi de suite, émission radio animée par Manou Farine. France Culture.

tique, dépasse la notion de transfert. Elle s'apparente davantage à une transplantation : elle ne reste pas en surface mais imprègne le territoire d'accueil d'une **coloration sémantique**. Au-delà de la similarité et de l'analogie, la traduction est

**« une maturation des mots qui dépassent leur usage<sup>4</sup> »,**

en allemand « nachreife ». Les mots se transforment, **se métamorphosent** pour s'incarner en images et pensées. En grec, les verbes composés en *-méta* indiquent le transport et la transformation et certains termes comme « metaphrazein », « metagraphein » ou encore « metapherein » désignent des opérations littéraires de type poétique en traduction. Ici, le transfert se couple à la métaphore-et non l'analogie- pour créer l'interprétation et produire des lectures.

Cette approche littéraire de la traduction se vérifie assez bien dans certaines cultures. Ainsi, chez les Inuits on trouvera une vingtaine de termes pour appréhender le mot « neige » et lorsque ce lexique propre à la neige est transféré dans la langue française il pousse les limites de la langue à tel point que la traduction française prend des allures de haïku, se poétise et se japonise. Le traducteur s'est emparé des références culturelles inuit pour les réimplanter dans le français où la seule issue possible est la métaphore et la poésie. Voici quelques exemples : « aqilokoq », la neige qui tombe doucement / « salogok », la neige jeune et noire parce que salie / « kavisirdlak », la neige sur laquelle est tombée la pluie avec « kavisiq » qui signifie écailles de poisson en référence à l'aspect dur et cristallin de la surface neigeuse mêlée de pluie et gelée. On imagine assez bien la texture et les couleurs de ces différentes qualités de neige grâce à aux images qu'elles véhiculent dans l'esprit. Les mots impriment des images et offrent une compréhension globale et concrète de l'environnement. Un autre exemple parlant, toujours en Inuit : « iktsuarpok », le moment où on ne peut rien faire d'autre qu'attendre, regarder avec impatience la fenêtre ou la montre, sortir sans cesse pour voir si l'autre personne vient. Ce mot est intraduisible par un simple mot en français, l'équivalence est impossible tant la **précision du sens** est telle. Le mot se traduit ici par une attitude et le français se doit de passer par une description imagée pour l'appréhender.

La traduction comme réécriture offrant une lecture de l'original, peut se comprendre dans le *Petit éloge de la lecture de Pef*, où

**« l'auteur, allongé sur un rocher, ouvre un livre grand format que chaque lecteur possède pour peu qu'il lève la tête. <sup>5</sup> ».**

Pef invite à une lecture poétique du ciel, où il traduit les phénomènes nuageux par une succession de tableaux. Le lecteur peut alors y voir des références et en faisant appel à ses acquis culturels, se projettent immédiatement dans les lignes imageantes de l'auteur.

**« Insuccès total de l'image que le nuage remodèle maintenant en un sein dégradé par une métastase. Puis se fait hugolâtre, trace le profil de Gavroche chantant. Le gamin, assassiné, on le sait, s'efface pour être remplacé par Cervantes dont l'œil bleu regarde, paupière tombante, sa barbe s'effiloche. <sup>6</sup> »**



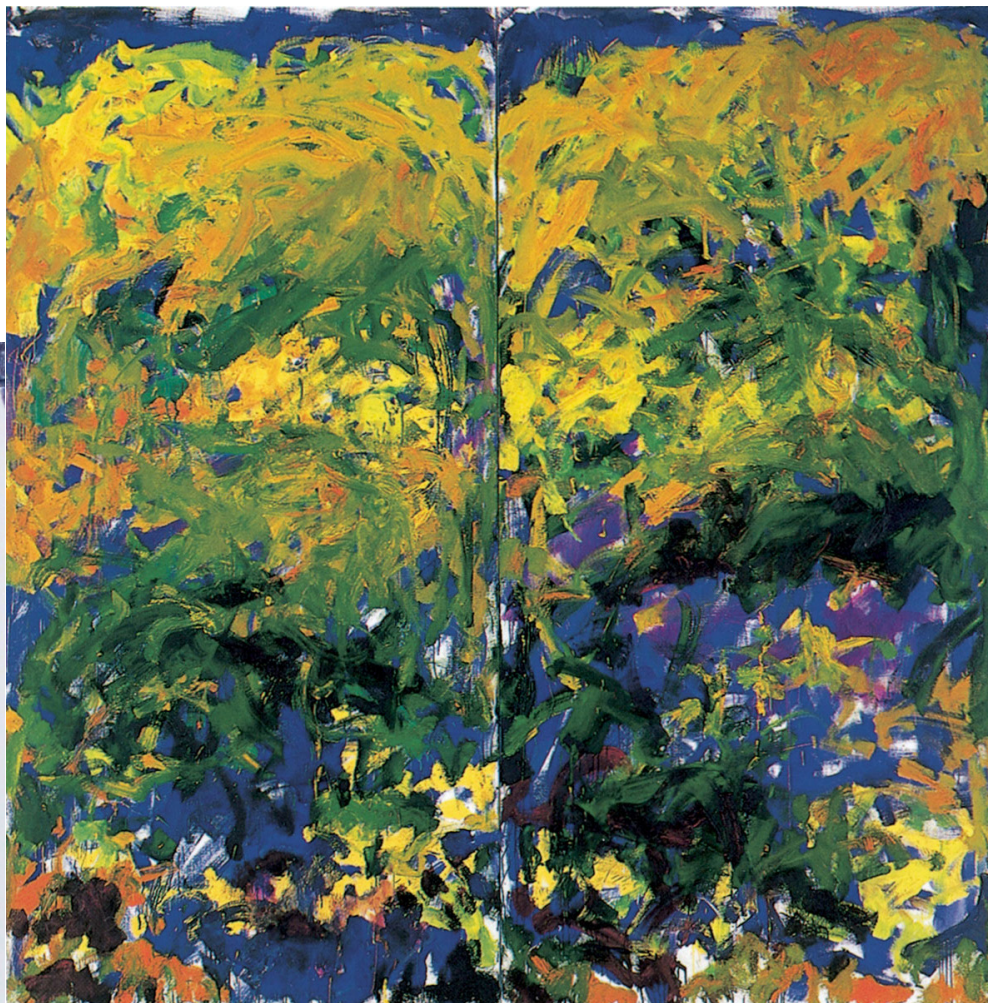
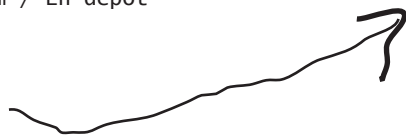
4. BENJAMIN (1972), v La tradition allemande de la traduction: «dolmetschen»/«übersetzen»/«übertragen». Traduire. Dans CASSIN Barbara (2004). *Vocabulaire européen des philosophies*, op.cit.,(p.1318)

5. PEF. (2015). Chapitre 8. *Petit éloge de La Lecture* (p.48). Éditions Gallimard, Paris.

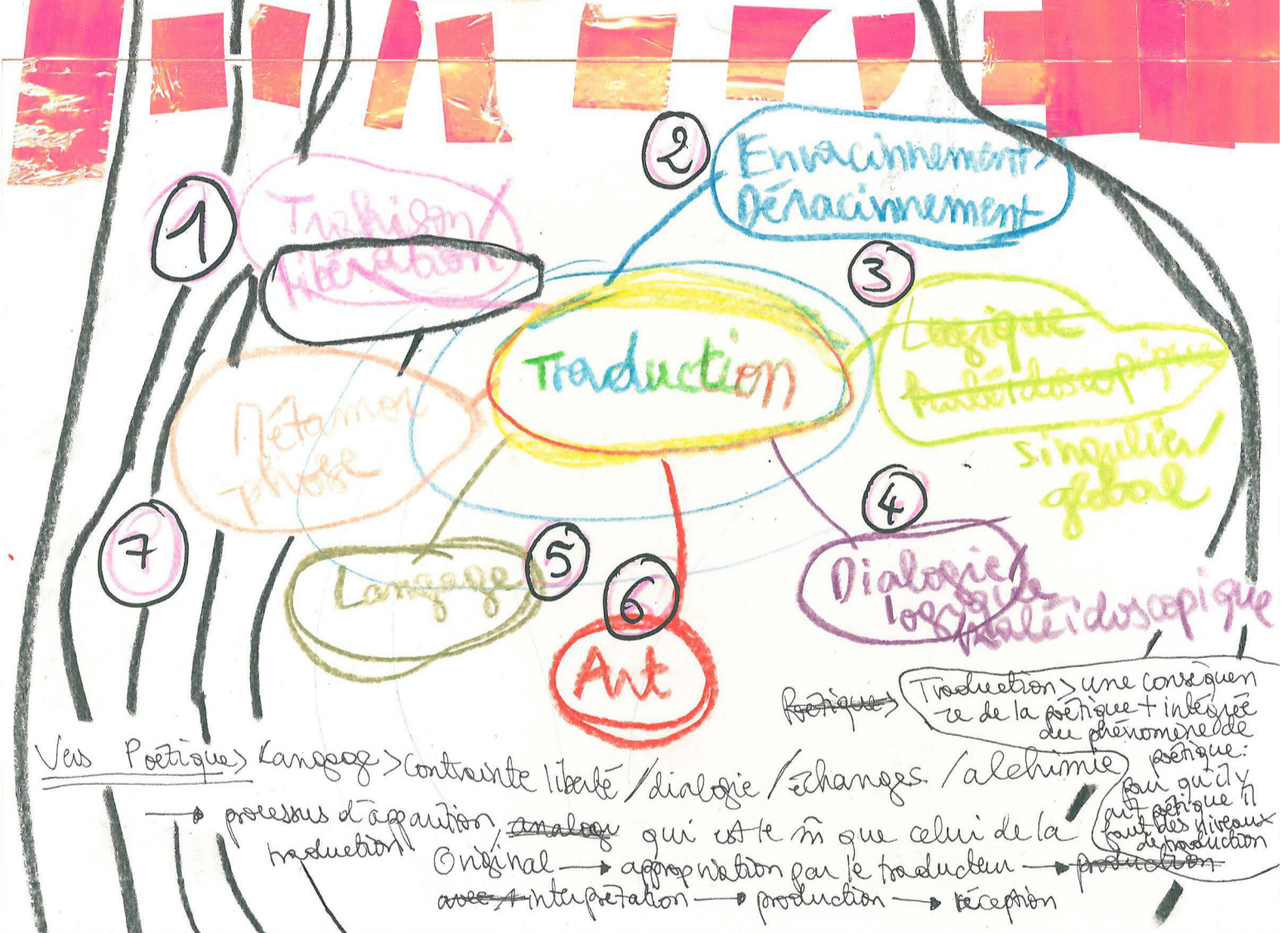
6. PEF. *Petit éloge de La Lecture*. Ibid., (p.48).



MITCHELL Joan / *La Grande vallée n°IX* / 1983  
/ huile sur toile / 260x260cm / En dépôt  
au musée des  
Impressionnistes, Giverny



Traduction chromatique  
et schématique de *La Grande  
vallée n°IX*



Poétique

crée des traductions

Poétique

\*

\* Poétique, tous les mots-clés seront surlignés en bleu turquoise

La poétique vient du grec ancien poien, le « faire » et aussi de poesis, aventure. La poétique est une aventure qui s'expérimente et qui crée des aventures, qui en produit. Bien souvent elle caractérise un genre littéraire en particulier : la poésie. Une œuvre est poétique car elle est empreinte de poésie et c'est dans ce domaine que s'exprime le plus le pouvoir expressif des mots et de langue, qui deviennent alors une force créatrice ouverte à plusieurs interprétations. Si la poésie évoque l'émoi et l'envol de l'esprit en portant les mots vers des ailleurs, elle est bien souvent codifiée et ramenée à une réalité étroite du langage : les vers, les rimes, le rythme. Le poète doit donc pouvoir déjouer ou composer avec ces règles pour accompagner le langage et le lecteur vers d'autres domaines que celui des signes abstraits et contraints. Il y a une sorte de tension entre la contrainte et la liberté, et le poète se doit d'être artiste pour créer des déséquilibres ou des équilibres au sein de cette tension : saisir l'incertain comme un peintre peut le faire ; à travers des combinaisons et articulations, et par là même sortir le langage du carcan conventionnel et des canons.

**« On avait reconnu de très bonne heure, qu'il y avait dans chacun des arts des pratiques à recommander [...] des restrictions favorables au meilleur succès du dessein de l'artiste, et qu'il était de son intérêt de connaître et de respecter. <sup>1</sup> »**

Ici, Paul Valéry nous montre que les contraintes et règles syntaxiques sont davantage à prendre au titre de recommandations, qu'à celui de mot d'ordre qui devrait s'appliquer à n'importe quelle création, et où toute œuvre se vaudrait.

Dans cette première approche étymologique et originelle, nous remarquons que sous le terme générique « poétique » plusieurs rapports et notions s'agencent. Poétique se conjugue avec œuvre, c'est une « manière de faire » liée à l'esprit, qui crée diverses formes singulières (style du poète, manière de peindre d'un artiste...) : la poétique est une création de l'esprit. Elle est le résultat d'un processus alchimique et mystérieux entre l'esprit d'une singularité et la chair du monde (Merleau-Ponty), c'est-à-dire les choses physiques nous entourant. De ce processus naît l'œuvre ou plutôt l'incarnation d'un être au monde proposé par le générateur –l'auteur- de la poétique. On observe un phénomène d'échange et de « transfert » entre l'esprit et le matériel avec des va-et-vient. Pour comprendre ces flux, nous pouvons nous appuyer sur l'analogie entre poétique et économie de Paul Valéry dans sa Première leçon du cours de poétique. Déjà dans l'idée d'analogie se crée un premier niveau de transfert : ce principe emprunté à la littérature implique un déplacement de sens d'un domaine à un autre via une analyse comparative et des systèmes de correspondances préétablis. Ce premier niveau représente la matrice même de la création de l'esprit, et contient toutes les parties protagonistes de l'acte de création. Analysons maintenant les parties de la matrice : dans le domaine de l'économie, nous admettons un parallèle entre le producteur et l'artiste, entre le consommateur et le récepteur de l'œuvre, entre la production et l'œuvre. Le second niveau de transfert se lie à travers le travail du producteur : ce-dernier s'empare librement d'une spécificité matérielle de l'économie –le monde- pour l'interpréter et lui donner forme selon son esprit singulier. Autrement dit une réalité du monde est tirée de l'enchevêtrement de toutes les choses matérielles pour se révéler sous l'acte créateur de l'artiste.

**« L'image poétique, c'est un peu « comme un hiéroglyphe offert au travail de l'interprétation <sup>2</sup> »,**

d'où surgit le visuel sous le visible représenté. Le producteur, magicien du réel révèle une vérité par un processus d'assimilation, et de là le transfert s'opère. La réalité devient une réalité augmentée, qui se révèle au consommateur sous la forme d'une production. L'esprit de l'artiste se superpose à l'acte physique –l'acte de création- pour constituer un « un pour deux » différent du « un » originel (l'esprit). Kenneth White, parle de corps-esprit pour désigner cette métamorphose.

Le troisième niveau de transfert concerne le processus de transformation : le donner forme à l'indéterminé. Le producteur au moyen d'opérations matérielles –raisonnements, mesure- traduit une idée, en économie on parlera de valeur qui, renferme à elle seule tout un monde d'images. La valeur repérée par le producteur, doit faire un effort de synthèse de toutes les images qu'elle contient. L'indétermination s'exprime dans ce flot d'images multiples. L'identification et la tentative de mise en perspective du producteur permettent le transfert de l'indéterminé dans le déterminé : l'œuvre fait synthèse de la multitude. Le quatrième niveau de transfert se lit à travers la réception de la production chez le consommateur : l'accueil. L'œuvre transfère sa réalité augmentée chez le consommateur :



1. VALÉRY PAUL . (1937). «Première leçon du cours de poétique». Dans *Variété V*. (p.4). Éditions Gallimard, Paris

2. JACQUES RANCIÈRE. (2001). *L'inconscient esthétique* (p.76). Éditions Galilée, Paris

« Chez celui-ci, la production de valeur, qui sera, par exemple la **compréhension**, l'intérêt excité, l'effort qu'il dépensera pour une possession plus entière de l'œuvre, donnerait lieu à des observations analogues <sup>1</sup> »

à celles repérées par l'artiste. Nous retrouvons le phénomène analogique dans cette quatrième couche de transfert, où ici le consommateur se retrouve à faire le même travail de correspondance que celui du producteur. Le consommateur via le filtre de l'œuvre comprend le corps-esprit en se mettant dans sa peau. Le producteur se confond alors avec le consommateur :

« il devient producteur de la valeur de l'être imaginaire qui a fait ce qu'il admire <sup>2</sup> ».

C'est là que se dessine le cinquième niveau de transfert, dernière couche qui s'ouvre sur une infinité d'autres couches superposée. La valeur est comprise par le consommateur et s'en trouve de nouveau métamorphosée, dans la mesure où le consommateur se la réapproprie avec un imaginaire propre. Or, il existe une infinité de consommateurs et donc une infinité d'imaginaires et de transfert possible, seule la valeur initiale et comprise en amont reste une constante –un déterminé– à laquelle se rattacher dans toute cette indétermination.

La poétique serait comme une sorte d'architecture à plusieurs étages : à chaque étage sont réparties les pièces, leur distribution et leur fonction sont pensées en fonction du rôle de chaque étage. Puis il y a des puits de lumière, des balcons, des passerelles et autres percées qui offrent une communication avec l'extérieur ; qui ouvrent sur d'autres perspectives ou architectures. La poétique constitue un microcosme : tout un **écosystème** qui relie chaque chose les unes aux autres à travers un système de réseau. Parfois c'est une trame, un nœud ou bien encore un savant tissage qui établit une **communicabilité** entre tous les éléments de l'écosystème. Et dans ce système partagé, il y a une réelle symbiose entre les parties et le tout. L'artiste est un magicien qui crée des liens entre chaque chose et en donne une **lecture** à ceux qui vivent au sein de cette symbiose. Il fait des révélations mystérieuses :

« Parfois ce que nous souhaitons voir paraître à notre pensée [...] nous est comme un objet précieux que nous tiendrions et palperions au travers d'une étoffe qui l'enveloppe et le cache à nos yeux. Il est, et il n'est pas à nous, et le moindre accident le dévoile. <sup>3</sup> ».

Le rôle de l'artiste est de regarder à travers l'étoffe et de la soulever pour révéler les êtres du monde tels qu'ils sont : à la fois doués de complexité et de synthèse. Ce qui ressort de toutes ces métaphores pour comprendre le phénomène de poétique, c'est l'idée de relation et de connexion avec du singulier et du général, des parties et un tout. Nous revenons donc à cette idée de pensée **kaléidoscopique** du monde, où chaque fragment correspond à une réalité de l'image générale que dessine le monde. Kenneth White parle de contact pour désigner les connexions entre ces fragments, les zones de « **contiguité** » :

« On aura l'impression [...] de redécouvrir le monde, de toucher à la materia prima de la vie, d'être en d'être **en contact de la connexion**. <sup>4</sup> ».

C'est là que le déterminé côtoie l'indéterminé, les domaines se croisent et se confondent dans l'harmonie d'une pensée corps-esprit. Le rêve s'invite et le désir de réaliser ce rêve s'incarne dans une œuvre. L'artiste-magicien au moyen de rituels inspirés par la matière du monde saisi le rêve pour en faire une réalité, pour le libérer d'une contrainte.



1. VALÉRY Paul. (1937). «Première leçon du cours de poétique». Dans *Variété V*. (p.4). Éditions Gallimard, Paris

2. VALÉRY Paul. «Première leçon du cours de poétique». Ibid., p.14

3. VALÉRY Paul. «Première leçon du cours de poétique». Ibid., p.13

4. WHITE Kenneth. (1999) *Le chemin des crêtes - Avec Louis Stevenson à travers Les Cévennes*. Dans La géopoétique de Kenneth White, «Renouveler radicalement notre conception du monde». Humanité & biodiversité. Repéré à <http://www.humanite-biodiversite.fr/article/la-geopoetique-de-kenneth-white-renouveler-radicalement-notre-conception-du-monde>

22

## LES DIFFÉRENTES ENTRÉES...

« L'œuvre poétique contient en elle une marge d'inachèvement qui permet au lecteur et à l'auditeur d'y chercher sa propre singularité, jusqu'à ce lieu où se perd le fil d'Ariane, le fil du rêve, l'ombilic du rêve.<sup>1</sup> »

Le rêve est une libération : dans le cas du poète il s'exprime à travers des mots de son, des mots-images qui échappent au sens et qui n'existent que pour eux-mêmes.

« Au moment où le langage, comme parole répandue, devient objet de connaissance, voilà qu'il réapparaît sous une modalité strictement opposée : silencieuse, précautionneuse déposition du mot sur la blancheur du papier, où il ne peut avoir ni sonorité, ni interlocuteur, où il n'a rien d'autre à dire que soi, rien d'autre à faire que scintiller dans l'éclat de être.<sup>2</sup> »

Le rêve permet d'atteindre l'insaisissable et donc de faire cohabiter les contraires : le fini et l'indéterminé, le général et le singulier, la contrainte et la liberté, le rêve et la réalité, la réunion de domaines traditionnellement éloignés aussi tels que la science et la magie ou la science et l'art. On observe que la diversité et le principe de cohabitation résonnent avec la notion générique de poétique, elles sont aussi l'expression de la vivacité du monde biologique.

La poétique fait parler le monde, c'est un langage « fauve » pour reprendre les termes de Kenneth White dans Le chemin des crêtes. Prenons l'exemple du phénomène de perception des couleurs. Tous les êtres humains possèdent le même appareil visuel, à savoir : une cornée, une pupille, un cristallin, un nerf optique qui transmet le message « couleur » du monde extérieur aux cônes et bâtonnets. Les cônes fonctionnent pour la vision de jour et les bâtonnets pour celle de nuit. Dans cette logique, nous devrions tous avoir le même « voir-couleur ». Pourtant, selon les ethnies, la nomination des couleurs et leur perception sera différentes : certaines ethnies sont plus visuelles, d'autres plus auditives ou encore olfactives ce qui marque des différences dans le vocabulaire linguistique de chacune. D'autre part, le milieu dans lequel évoluent ces ethnies impacte sur les conditions de perception des couleurs. C'est le cas des caucasiens qui

« ont une tendance marquée aux dyschromatopsies (forme de daltonisme) du rouge et du vert [...] se caractérisent toutes les deux par des confusions psychologiques et lexicales entre les violets et les bleus et entre les jaunes, les verts et les rouges.<sup>3</sup> »

Notre organisme fini assure donc une vision physique commune des couleurs mais le rapport au monde, c'est-à-dire au contexte et aux traditions de voir le monde offre une grande diversité de « voir-couleur ». Aussi, selon Nickerson et Newhall, la tonalité (les couleurs)

« constitue à elle seule la base de la vision des couleurs, et c'est aussi la dimension la plus saillante au plan visuel.<sup>4</sup> »

La tonalité dans la perception des couleurs assure une fonction générale plus ou moins commune aux êtres humains dans la mesure où elle

« est la dimension perceptuelle de la couleur qui situe les sensations chromatiques dans le spectre et qui fournit une base qualitative à la vision, à côté des variations quantitatives de luminosité et de saturation<sup>5</sup> ».



2. HIEBEL-BARAT Marie-Christine. (2003). *Écritures pour une humanité partagée*. (p.68). Éditions Le Pli, Orléans

2. FOUCAULT Michel. (1966). *Les mots et Les choses*. (p.53). Éditions Gallimard, Paris.

3. BORNSTEIN Marc. (1973). Considération sur l'organisation des tonalités chromatiques. Dans TORNAY Serge. *Voir et nommer Les couleurs* (p.76), Éditions Klincksieck, Nanterre

4. BORNSTEIN Marc. Considération sur l'organisation des tonalités chromatiques. Dans *Voir et nommer Les couleurs*, op. cit., (p.72).

5. BORNSTEIN Marc. Considération sur l'organisation des tonalités chromatiques. Dans *Voir et nommer Les couleurs*. Ibid.(p71)

La diversité quant à elle se transmet avec les paramètres lumière et saturation qui sont en quelque sorte, les modulations de la tonalité. Les couleurs sortent alors du domaine spectral pour toucher aux autres choses du monde et non seulement à la lumière. Il existe bien un rapport biologique entre le général et le singulier, le tout et la partie dans la perception des couleurs. Et dans cette analyse, nous remarquons que la poétique met en contact science et art : l'art de communiquer avec les couleurs est différent selon les ethnies, qui partagent pourtant le même organisme de perception physique.

Maintenant, prenons le domaine de la magie, nous verrons qu'il existe une analogie, voire presque une **équivalence** avec le principe poétique. Dans cette approche, nous nous appuyerons sur les écrits de Marcel Mauss dans *Sociologie et anthropologie*. L'artiste s'incarne en magicien, le récepteur de l'œuvre en croyant et l'œuvre en phénomène magique. La poétique quant à elle, est « mana » : un mot qui véhicule une foule d'idées telles que

**« pouvoir de sorcier, qualité magique d'une chose, chose magique, être magique, avoir du pouvoir magique, être incanté, agir magiquement » (p.101). L'acte créateur se métamorphose en rite, un acte codifié avec un outillage physique (poupées, dessins, bois, herbes...). Il s'apparente à un art, un art d'accommoder les choses en préparant des images (p.46). Ce peut être un acte immatériel aussi : une incantation où l'esprit du magicien rentre en contact avec celui de l'esprit convoqué (mauvais esprit par exemple). Le physique et le non physique cohabitent au moyen d'un langage des dieux, des esprits, de la magie (p.50). Le magicien devient l'interprète des esprits en proposant des **traductions**. La couleur par exemple peut servir de moyen de traduction pour établir la relation physique-non physique : c'est le cas chez les Cherokees qui prennent leur « racine jaune » pour guérir la jaunisse. La couleur est investie d'un certain pouvoir, elle agit comme incantation, comme une sorte de « mot réalisé » (p.70). Et le phénomène magique –l'œuvre- est produit d'une synthèse entre le rite, l'esprit divin et celui du magicien. Il excite le désir du croyant en opérant dans le domaine de l'incertain – les esprits- et en produisant des effets. C'est cette même croyance qui donne la légitimité et l'efficacité au magique : « c'est cette croyance qui permet d'objectiver les idées subjectives, et de généraliser les illusions individuelles. <sup>1</sup> »**

Le croyant participe à la création du magique. Nous retrouvons alors les mêmes parallèles que ceux entre l'économie et la poétique avec une **superposition** entre le producteur et le consommateur. Il y a communion entre esprit et corps, puis tentative de fixer une réalité donnée par cette fusion et enfin une réappropriation par le récepteur de ce corps-esprit.

En ce qui concerne l'articulation entre partie et totalité, elle est inhérente à la magie et protéiforme. Si la magie est universelle, ses pratiques et traditions évoluent selon les ethnies :

**« l'objet des craintes varie selon des groupes sociaux. Celles-ci, produites par l'agitation collective, par une espèce de convention involontaire, se transmettent traditionnellement. Elles sont toujours spéciales à des sociétés données <sup>2</sup> ».**

Aussi, sous le terme mana, évoqué plus haut, il faut comprendre une catégorie fondée sur une pensée collective et composée elle-même de sous-catégories. Les choses sont classées selon leurs propriétés et de manière presque encyclopédique. Les choses sont regroupées par similitudes ou par contraires : les bonnes et les mauvaises choses, la vie et la mort. Ce classement résulte d'une sorte de consensus social et se transmet traditionnellement. En réalité la magie se rapproche des sciences et de l'art, car elle fait appel à un véritable savoir des choses et des pratiques, à l'expérience.

**« Les sorciers ont été les premiers empoisonneurs, les premiers chirurgiens, et on sait que la chirurgie des peuples primitifs est fort développée. On sait aussi que les magiciens ont fait en métallurgie de vraies découvertes. <sup>3</sup> »**

1. MAUSS Marcel. (1950). Esquisse d'une théorie générale de la magie. Analyse et explication de la magie. Dans *Sociologie et anthropologie* (pp.46 à 117). Éditions Puf, Paris

2. MAUSS Marcel. (1950). Dans *Sociologie et anthropologie*, op. cit.,(p.123).

3. MAUSS Marcel. (1950). Esquisse d'une théorie générale de la magie. Les éléments de la magie. Dans *Sociologie et anthropologie*, op.cit., (p.69)

La magie est un art de l'indéterminé qui s'appuie sur des pratiques scientifiques : elle associe les contraires entre eux, elle contamine toutes les notions entre elles. Les magiciens ont des caractéristiques communes, les effets produits offrent à la fois de la diversité et des éléments stables. La logique de contiguité et de similitude constitue le socle commun qui permet d'établir cette règle sacrée, la partie vaut pour le tout. Ainsi,

**« les dents, la salive, la sueur, les ongles, les cheveux représentent intégralement la personne <sup>1</sup> ».**

L'alchimie correspond à cette science de la contiguité : pour comprendre la nature ou la vivacité des choses, il faut analyser à la fois la chose concernée et les parties la composant. Et de la loi de la contiguité attire celle de la contrariété car pour qu'il y ait des correspondances, il faut nécessairement des opposés. La nature se compose d'une infinité de liens de contiguité, si bien qu'elle crée : elle associe et dissocie simultanément tout en fixant cette dissociation. La notion d'appel du contraire présente dans la poétique se retrouve ici dans le magique où de nouveau le rêve –effet magique- du magicien fixe de l'indéterminé, fait cohabiter la contrainte et la libération avec le savoir encyclopédique au service de la révélation, exprime le singulier et le général en rassemblant les croyants autour de diverses pratiques pour concrétiser ce rêve et le faire perdurer.

La poétique ne serait-elle pas une magie du réel ? Ne serait-elle pas une partition de musique où la magie de l'artiste opère, et où se mettent en place des rythmes avec des modulations ? Le monde se compose de modulations, de cycles et de rythmes : chaîne alimentaire, cycle des saisons, multitudes d'espèces animales et végétales organisées selon les paysages, le climat et les conditions de vie. Le langage de la nature ne pourrait-il pas s'appropriser alors avec une lecture poétique ? Kenneth White parle de géopoétique : une poétique écologique.

**« En fait, la géopoétique offre un terrain de rencontre poétique et de stimulation réciproque, non seulement, et c'est de plus en plus nécessaire, entre poésie, pensée et science, mais aussi entre les disciplines les plus diverses, dès qu'elles sont prêtes à sortir de cadres souvent trop restreints et à entrer dans un espace global (cosmologie, cosmopoétique) [...]. Tout un réseau peut se tisser, un réseau d'énergies, de désirs, de compétences, d'intelligences. <sup>2</sup> »**

Cette citation résume assez bien toute la complexité de la notion de poétique. Pour terminer ou plutôt ouvrir une fenêtre sur une autre notion à emboîtements successifs ; nous nous plongerons dans une lecture poétique du paysage. La littérature, la peinture, la musique, la philosophie et même certains modes de vie ethniques se mêlent pour créer un portrait mouvant du paysage. Parler paysage, c'est parler rythme biologique, pôles, topologie, phénomènes atmosphériques et surtout penser « être en communion avec » et donc savoir analyser les signes que la nature nous cache. Sous une forme de texte poétique je vous propose d'entrer dans une lecture personnelle du paysage, de vous laisser happer par les images mentales qui vous traversent.



1. MAUSS Marcel. (1950). Dans *Sociologie et anthropologie*. Ibid.(p.57)

2. WHITE Kenneth. (28/04/1989). *Texte inaugural de l'Institut International de géopoétique*, Paris





Dans un jardin, il y a une saison pour la pousse des plantes. Il y a le printemps et l'été, mais il y a aussi l'automne et l'hiver. Et puis, le printemps et l'été reviennent.<sup>1/</sup> À Beyrouth la fièvre du printemps dure du crépuscule à l'aube.<sup>2/</sup> Tant que les racines n'ont pas été coupées, tout est bien et tout sera bien.<sup>3/</sup> La falaise lente rampe et boîte le long des racines des souvenirs. Chaque saison sert à définir tout un genre d'êtres et de choses. On peut dire que la notion de l'hiver et la notion de l'été sont comme deux pôles autour desquels gravite le système d'idées des Eskimos.<sup>4/</sup> Elle n'est pas, aux différentes saisons de l'année, égale à elle-même. Elle a un moment d'apogée et un moment d'hypogée ;<sup>5/</sup> les oiseaux de terre étant probablement des oiseaux d'hiver et les oiseaux d'eau des oiseaux d'été.<sup>6/</sup> Mais si l'on mêle ensemble deux complémentaires à proportions inégales, elles ne se détruiront que partiellement et on aura un ton rompu qui sera une variété de gris.<sup>7/</sup> Le cri d'un nuage blanc,<sup>8/</sup> les cheveux grisonnants et le crâne chauve comme un champ dévasté par l'hiver.<sup>9/</sup> Et leurs ombres se dessinent au coucher sur la colline de décembre.<sup>10/</sup> Certaines couleurs affinent.<sup>11/</sup> En tant que bleu ou orangé, je voudrais dire que<sup>12/</sup> la cathédrale a pris à la brume bleuie toute la matière bleue que la brume elle-même avait prise au ciel bleu.<sup>13/</sup> Dans cet intérieur hermétiquement clos, c'est elle qui construit et transporte cette habitation d'été, si exactement faite à sa mesure.<sup>14/</sup> Le district de l'établissement a son espace de chasse, de pêche à terre et en mer. Les contes eux-mêmes en mentionnent l'existence.<sup>15/</sup> Et l'océan se dédouble : le bleu de sa surface au bleu des fleurs.<sup>16/</sup> Il y a toujours cet autre langage, les mots s'insinuent dans les dessins :<sup>17/</sup> des voyelles de l'interrogation, des consonnes clandestines, les grammaires de silence, les concordances d'espaces.<sup>18/</sup> Les fleurs s'achèvent dans des motifs figés les jardins artificiels couvrent le sol.<sup>19/</sup> Le soleil est tombé dans l'obscurité totale les étoiles ont pris le dessus le ciel est parsemé de



1. KOSINSKI J. *Bienvenue Mister Chance* dans HIEBEL-BARAT Marie-Christine. (2003). *Écritures pour une humanité partagée*. (p.62). Éditions Le Pli, Orléans

2. ADNAN Etel. (2018). *Parler aux fleurs*. (p.45). Éditions Galerie Lelong & Co., Paris.

3. KOSINSKI J. *Bienvenue Mister Chance* dans HIEBEL-BARAT Marie-Christine. (2003). *Écritures pour une humanité partagée*. Ibid. (p.62).

4. MAUSS Marcel. (1950). Étude de morphologie sociale. Dans *Sociologie et anthropologie* (p.450). Éditions Puf, Paris

5. MAUSS Marcel. (1950). Étude de morphologie sociale. Dans *Sociologie et anthropologie*. Ibid. (p.471)

6. MAUSS Marcel. (1950). Étude de morphologie sociale. Dans *Sociologie et anthropologie*. Ibid. (p.448)

7. VAN GOGH Vincent dans HIEBEL-BARAT Marie-Christine. (2003). *Écritures pour une humanité partagée*. Ibid. (p.58).

8. PEY Serge, Le linge et l'étendoir. Dans AZZOLIN Luana. (2013). #1t. *Recueil bilingue*, trad. du portugais par AZZOUZ KARINA, POSÉ Guillaume, MARQUES Olivier. (p.17). Éditions Tupi or not Tupi, Paris.

9. SAWITZKI Manoela, *Jardin des Tuileries*. Dans AZZOLIN Luana. (2013). #1t. *Recueil bilingue*, Ibid., (p.91).

10. MALLET Claire, *Des bruns, des cigarettes*. Dans AZZOLIN Luana. (2013). #1t. *Recueil bilingue*, Ibid. (p.36).

11. MALLET Claire, *Des bruns, des cigarettes*. Dans AZZOLIN Luana. (2013). #1t. *Recueil bilingue*, Ibid. (p.42).

12. HIEBEL-BARAT Marie-Christine. (2003). *Écritures pour une humanité partagée*. Ibid. (p.58).

13. BACHELARD Gaston. (2013). *Le droit de rêver*. Éditions Puf, Paris.

14. MAUSS Marcel. (1950). Étude de morphologie sociale. Dans *Sociologie et anthropologie*. Ibid. (p.417).

15. MAUSS Marcel. (1950). Étude de morphologie sociale. Dans *Sociologie et anthropologie*. Ibid. (p.444).

16. ADNAN Etel. (2018). *Parler aux fleurs*. Ibid. (p.16).

17. IONESCO Eugène. (2017). *Le blanc et le noir*. Éditions Gallimard, Paris. (p.31).

18. PEY Serge, Le linge et l'étendoir. Dans AZZOLIN Luana. (2013). #1t. *Recueil bilingue*, Ibid., (pp.20-21).

19. ADNAN Etel. (2018). *Parler aux fleurs*. Ibid. (p.22).

milliards de fleurs.<sup>1/</sup> Souvent la nuit les camélias projettent leur blancheur phosphoreuse dans le silence étouffé du jardin.<sup>2/</sup> Les astronomes arabes ont changé les fleurs en noms de constellations.<sup>3/</sup> Il y a par contre les crépuscules :<sup>4/</sup> les bons vergers à l'herbe bleue,<sup>5/</sup> le cuivre est un sol,<sup>6/</sup> un or butiné sur mille fleurs, élaboré comme un miel solaire.<sup>7/</sup> Le noir est un ciel, le noir peut parfois devenir de l'azur.<sup>8/</sup> La forme des fleurs s'intègre facilement dans un cercle : un cercle dans un cercle. Et la flexibilité des tiges.<sup>9/</sup> L'arbre lilas pousse d'un mélange de bleu et de rouge,<sup>10/</sup> sa blancheur a pris un rien de rose sans lequel la couleur blanche ne pourrait avoir conscience de sa blancheur.<sup>11/</sup> L'ère électronique est une rose les roses sont l'électricité sont voix.<sup>12/</sup> Les petits points blancs de son tronc sont le grain de la pierre.<sup>13/</sup> Comme les points de ponctuation d'une phrase secrète ?<sup>14/</sup> Dans les taches noires, on voit le grain de la pierre sur laquelle le crayon a buté.<sup>15/</sup> Le tout n'est pas sombre<sup>16/</sup> car les empreintes étaient des écritures de la nuit.<sup>17/</sup> Rose est rose est noir.<sup>18/</sup> La composition de la société Eskimo a, par elle-même, quelque chose d'imprécis et de flottant et il n'est pas aisé de distinguer de quelles unités définies elle est formée.<sup>19/</sup> Je suis né peuple, j'avais le peuple dans le cœur..., mais sa langue, elle m'était inaccessible. Je n'ai pu le faire parler.<sup>20/</sup> J'ai retrouvé les saisons dans l'ordre, automne, hiver, printemps, été. Une lumière pensive, des ciels immenses, et un silence calme sous les arbres en fleurs.<sup>21</sup>



1. ADNAN Ete1.\_(2018). *Parler aux fleurs*. Ibid. (p.30).
2. ADNAN Ete1.\_(2018). *Parler aux fleurs*. Ibid. (p.34).
3. ADNAN Ete1.\_(2018). *Parler aux fleurs*. Ibid. (p.38).
4. HIEBEL-BARAT Marie-Christine. (2003). *Écritures pour une humanité partagée*. Ibid. (p.68).
5. RIMBAUD Arthur. (1973) *Une saison en enfer, Illumination*. Éditions Gallimard, Paris.
6. BACHELARD Gaston. (2013). *Le droit de rêver*. Ibid.
7. BACHELARD Gaston. (2013). *Le droit de rêver*. Ibid.
8. IONESCO Eugène. (2017). *Le blanc et Le noir*. Éditions Gallimard, Paris. (p.14).
9. ADNAN Ete1.\_(2018). *Parler aux fleurs*. Ibid. (p.9).
10. AMEISEN Jean-Claude (10/12/2011). *Les battements du temps (14) Comme de Longs échos...*, sur la synesthésie. Dans sur les épaules de Darwin, émission radio sur France Inter.
11. BACHELARD Gaston. (2013). *Le droit de rêver*. Ibid.
12. ADNAN Ete1.\_(2018). *Parler aux fleurs*. Ibid. (p.48°).
13. IONESCO Eugène. (2017). *Le blanc et Le noir*. Éditions Gallimard, Paris. (p.67°).
14. PEY Serge, Le linge et l'étendoir. Dans AZZOLIN Luana. (2013). #1t. *Recueil bilingue*, Ibid., (pp.12-13).
15. IONESCO Eugène. (2017). *Le blanc et Le noir*. Éditions Gallimard, Paris. (p.41).
16. IONESCO Eugène. (2017). *Le blanc et Le noir*. Éditions Gallimard, Paris. (p.50).
17. PEY Serge, Le linge et l'étendoir. Dans AZZOLIN Luana. (2013). #1t. *Recueil bilingue*, Ibid., (pp.14-15).
18. VERLAINE Paul, Art Poétique dans HIEBEL-BARAT Marie-Christine. (2003). *Écritures pour une humanité partagée*. Ibid. (p.57).
19. MAUSS Marcel. (1950). Étude de morphologie sociale. Dans *Sociologie et anthropologie*. Ibid. (p.400).
20. MICHELET Jules dans HIEBEL-BARAT Marie-Christine. (2003). *Écritures pour une humanité partagée*. Ibid. (p.79).
21. PONTI Claude dans AZZOLIN Luana. (2013). #1t. *Recueil bilingue*, Ibid., (p.120).





Cohabitation  
im  
langage &  
langage

Produit du poétique par  
des jeux de traduction.

Cohabitation image/langage

\*

- \* Cohabitation image/langage, tous les mots-clés seront surlignés de la couleur obtenue par la superposition des deux précédentes.

30

## LES DIFFÉRENTES ENTRÉES...

Comme nous l'avons expliqué plus haut en tentant de définir la notion de **traduction**, le langage est un Art. Et la traduction traduit des œuvres ou des textes, la langue n'étant qu'une composante matérielle de ce processus. C'est l'usage des mots, ce qu'on en fait et leur agencement savamment pensé qui font que le langage est **Art** et que la traduction peut « toucher » la vérité d'une œuvre ou d'un texte. Dans l'Art, l'image est **métaphore** ou « synonyme de » la réalité, c'est-à-dire que l'on peut comprendre l'**équivalence** –dans synonyme- non plus comme une représentation fermée du sens d'un mot, mais comme un moyen d'offrir

**« des nuances d'acception qui le distinguent plus ou moins d'un mot à signification voisine. <sup>1</sup> »**

Le synonyme est une diffusion de sens, il exprime le **fourmillement** sémantique à l'intérieur d'un mot. Nous rejoignons la **pensée kaléidoscopique** : l'articulation du général et du particulier, du coloris et de la couleur dans la mesure où la traduction s'approprie une coloration de l'original.

Ainsi, il est possible d'une part d'employer des formulations poétiques imagées pour faire comprendre certaines notions, où l'image touche et se touche, s'incarne en une réalité complexe. Prenons l'exemple du tiroir dans La poétique de l'espace de Bachelard : l'auteur-philosophe s'empare de ce mot qui renvoie à un objet physique pour exprimer et mettre en articulation deux modes de pensées différents. Il confronte la pensée bergsienne de la métaphore à celle d'un littéraire-romancier, Henry Bosco :

**« Comme on le sait, la métaphore du tiroir ainsi que quelques autres comme « l'habit de confection » sont utilisées par Bergson pour dire l'insuffisance d'une philosophie du concept. Les concepts sont des tiroirs qui servent à classer les connaissances ; les concepts sont des habits de confection qui désindividualisent des connaissances vécues. À chaque concept son tiroir dans le meuble des catégories. Le concept, le voici pensée morte puisqu'il est, par définition, pensée classée. », [...] Ce n'est pas ici l'intelligence qui est un meuble à tiroirs. C'est le meuble à tiroirs qui est une intelligence. De tous les meubles de Carre-Benoît (Henri BOSCO, Monsieur Carre-Benoît à la campagne, p. 90), un seul l'attendrissait, c'était son classeur de chêne. Toutes les fois qu'il passait devant le meuble massif, il le regardait avec complaisance. Là, du moins, tout restait solide, fidèle. On voyait ce que l'on voyait, on touchait ce que l'on touchait. La largeur n'entraînait pas dans la hauteur, ni, dans le plein, le vide. Rien qui ne fût prévu, calculé, pour l'utile, d'un esprit méticuleux. Et quel merveilleux instrument ! Il tenait lieu de tout : c'était une mémoire et une intelligence. Pas ça de flou ni de fuyant dans ce cube si bien charpenté. Ce qu'on y mettait une fois, cent fois, dix mille fois, on pouvait l'y retrouver en un clin d'œil, si j'ose dire. Quarante-huit tiroirs ! De quoi contenir tout un monde bien classé de connaissances positives. M.Carre-Benoît attachait aux tiroirs une sorte de puissance magique. « Le tiroir, disait-il parfois, est le fondement de l'esprit humain. » <sup>2</sup> »**

Ainsi, par un **jeu de mise en parallèle et de vis-à-vis**, le tiroir est compris comme concept : un penser-classer-organiser qui réunit toutes les nuances ou le coloris d'une notion ; il assure une fonction pédagogique avec son rôle de métaphore et contribue à expliciter la notion même de métaphore. Gaston Bachelard joue sur la plasticité –adaptabilité, malléabilité- du mot tiroir : il déplace le sens qu'il véhicule –usage, propriétés- pour en tirer des images et faire comprendre l'intérêt du principe métaphorique. On assiste à un dédoublement du sens pour aller vers l'abstraction : aspect physique du tiroir, puis avec une mise en parallèle, on évoque des propriétés-qualités ; et enfin dans un troisième temps on touche à l'**abstraction** car la métaphore a fait passer l'image au stade de l'idée.

D'autre part, certaines notions peuvent se comprendre à travers le filtre d'autres termes : ce sont les dérivés, les nuances de cette notion, et ils renferment eux-mêmes une multitude de finesses ou sous-nuances. Ce sont des synonymes, ou pour poursuivre sur la démonstration de Gaston Bachelard, ce sont des tiroirs et l'armoire constitue la notion. **Le synonyme**, comme le souligne d'Alembert, offre d'abord

**« un sens général qui est commun à ces mots ; et ce qui fait ensuite que ces mots ne sont pas toujours synonymes, ce sont des nuances souvent délicates et quelquefois presque imperceptibles, qui**



1. Définition synonyme, dictionnaire Le Littré, repérée à <https://www.littre.org/definition/synonyme>

2. BACHELARD Gaston, (2012), Les presses universitaires de France (Éds). Chapitre III. Le tiroir. Les coffres et les armoires. *La poétique de L'espace*. D'après une édition électronique réalisée par Daniel Boulagnon, repérée à <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf>

**modifient ce sens primitif et général.<sup>1</sup> »**

On pourrait imaginer une pomme de Cézanne pour comprendre ce principe d'**articulation** : avant même de comprendre la forme pomme, pour davantage en saisir « l'être pommesque de la pomme » ; il faut penser le modelé, la juxtaposition des taches de couleurs qui résonnent entre elles. Et là, ce n'est pas une forme que l'on voit met la chair de la pomme que l'on touche. Cézanne montre qu'il n'y a rien à voir mais une substance à toucher. Le mot est la tache qui va résonner avec les autres pour donner du sens et dessiner la notion-racine. La **résonance** se comprend comme un **écho**, c'est-à-dire un

**« phénomène de réflexion d'une onde sur une surface ou sur des inhomogénéités existant dans le milieu de propagation<sup>2</sup> »**

L'écho est une **reformulation** du son d'origine : il part d'un son homogène **se diffuse sur les terrains qu'il rencontre et en ressort transformé**, d'où une hétérogénéité. Il y a un rapport entre le **physique et l'immatériel**, et la transformation est le résultat de cette rencontre. On pourrait écrire ce phénomène sous forme d'une sorte d'équation poétique :

A= son d'origine, B= le milieu que A rencontre, C= l'écho induit par la rencontre. D'où  $A + B = C$ . Cependant, C reste une réponse parmi d'autres, car B est une variable et il existe une infinité de B. Il faudrait donc davantage écrire,  $A + B^{\infty} = C^{\infty}$ .

C'est là que la poétique joue son rôle et brouille les pistes en faisant entrer une dimension presque **magique** dans l'équation scientifique. Il n'y a pas une solution, mais plusieurs et le phénomène d'écho étant non matériel et pourtant perçu à l'ouïe, on pourrait penser qu'il s'agit d'une **opération alchimique**. Ce serait

**« une transformation de la réalité banale en fiction hallucinatoire et ou poétique<sup>3</sup> »,**

qui s'applique à la création poétique et au langage. On notera d'ailleurs que la fiction hallucinatoire qui découle de la résonance, a contribué à l'Art rupestre dans les grottes. Les formes concaves des grottes, l'agrandissement des ombres avec l'éclairage à la flamme et les échos sont des éléments contextuels qui ont contribué à l'élaboration d'un Art de la fresque. Un **langage de formes et de couleurs** s'est dégagé pour produire des compositions et permettre une lecture globale et visuelle.

À travers ces trois cas particuliers, La pomme de Cézanne, l'écho et l'Art rupestre ; une seule et même notion s'exprime –le synonyme- mais sous le kaléidoscope de divers domaines ayant leur propre bagage sémantique. **L'image imprègne les mots**, que ce soit pour la métaphore qui s'accapare les traits physiques, émotionnels, culturels et historiques d'un mot pour en exprimer –via une étude de rapports- un autre ; ou encore le synonyme qui part d'un sens général, pour l'enrichir voire le rendre plus compréhensible. Le mot possède en lui un potentiel imageant. Il n'y a pas de dissociation entre le mot et l'image car **l'image invente des mots et les mots donnent à voir des images**. L'évolution de l'alphabet dans l'histoire confirme ce gommage entre les deux mondes, elle ne fait que montrer le rôle déterminant de l'image dans l'abstraction progressive des signes alphabétiques. L'image et le mot sont intimement liés, ils cohabitent : habitent ensemble, dans une habitation commune.

**« Habiter vient du latin Habitare, fréquentatif de Habere, avoir, à comprendre par « avoir souvent » ou « être souvent<sup>4</sup> »**



1. D'ALEMBERT. Chapitre 13. *Éléments de philosophie*. Dans le dictionnaire Littré concernant la définition synonyme. Repérée à <https://www.littre.org/definition/synonyme>

2. Définition du mot écho, Centre National de Ressources Textuelles et lexicales, repérée à <https://www.cnrtl.fr/definition/écho>

3. Définition du mot alchimie, Centre National de Ressources Textuelles et lexicales, repérée à <https://www.cnrtl.fr/definition/alchimie>

4. Étymologie du mot habiter, dictionnaire Littré, repérée à <https://www.littre.org/definition/habiter>

32

## LES DIFFÉRENTES ENTRÉES...

Dans l'origine du mot **habiter**, il y a le « dans » : habiter dans une maison, être habité d'un sentiment de plénitude ; un « dans » par rapport à quelque chose, qui peut être intérieur ou bien extérieur. Le « souvent » exprime une notion d'habitude et de vécu. **Cohabitation** et son voisin **collaboration** sont bien souvent connotés par leur sens politique. La cohabitation depuis le milieu des années 80, désigne la

**« coexistence d'un chef de l'Etat élu au suffrage universel sur un programme politique et d'un Premier ministre s'appuyant sur une majorité parlementaire élue pour soutenir une politique opposée<sup>1</sup> »**

ce qui induit une forme d'opposition plutôt qu'un habiter ensemble au sein d'un même système institutionnel. La collaboration évoque en France le régime du Maréchal Pétain, qui pendant la Seconde Guerre Mondiale, prêta main forte à l'Allemagne nazie. On assiste à une autre **forme d'opposition** de nouveau, mais d'ordre sémantique : collaborer c'est participer, aider à l'élaboration d'une œuvre commune mais c'est aussi une décision politique de coopération avec l'ennemi. Il est intéressant de noter que ces deux termes, débutant par le même préfixe **-co**, qui signifie avec, contiennent en eux des **confrontations** mais aussi que les connotations politiques et historiques aient pris le pas sur les dénnotations sémantiques. Mais ne peut-on voir dans « l'avoir être » ou « l'être dedans » d'habiter, un trait d'union entre les deux parties du **-co**, du « avec » ? Et pourquoi faudrait-il assujettir le **-co** à une vision binaire de la participation et du travailler ? Ne pourrait-on pas y voir davantage une **réunion** ?

**La connotation et la dénnotation** sont deux composantes essentielles pour véhiculer du sens, elles ne s'opposent pas mais fonctionnent ensemble puisque l'une prend en compte des spécificités sémantiques d'un mot, et que l'autre pose un regard général sur ces spécificités pour en dessiner un champ sémantique. Le langage commence ici : dans les articulations sémantiques d'un même mot **signifiant et signifié**, et se poursuit par une mise en abyme du sens. À la manière des poupées russes, le langage est un jeu d'emboîtements où le sens est capable de se multiplier ou bien de devenir une matrice indissociable : la plus grosse poupée contenant toutes les autres. **Il existe plusieurs niveaux de lecture dans un langage, qui traduisent des niveaux sémantiques.** Nous en identifions cinq, le dernier étant une « nouvelle poupée russe » avec une infinité de poupées à l'intérieur. La première lecture, mentionnée un peu plus haut, est celle du mot et de son champ sémantique. La seconde est celle de l'articulation des mots entre eux, ce sont les juxtapositions de taches colorées de la pomme de Cézanne. À ce stade les mots composent une phrase. À la troisième lecture, il s'agit de comprendre le sens des phrases entre elles : de saisir comment se relie chaque pomme du tableau de Cézanne. Puis, c'est le sens général du texte qui doit être appréhendé, une composition de phrases teintée de mots, eux-mêmes hauts en couleurs (sens particulier). Nous regardons alors l'ensemble du tableau de Cézanne. Et enfin, le dernier niveau prend en compte le style, la coloration générale du texte : ce qui en ressort, la manière de faire de Cézanne, la poétique. Ce dernier niveau offre une infinité de possibilités, dans la mesure où il existe de nombreux auteurs et de natures de texte : un texte poétique ne véhiculera pas les mêmes impressions qu'un texte scientifique et la manière d'aborder les mots sera différente, le lexique et les articulations de phrases aussi.

Le langage c'est une étude des articulations, une écriture qui construit des niveaux de lecture :

**« Lâchez un mot dans l'océan du sens et des ondes concentriques se forment. Définir un seul mot signifie tenter de saisir ces ondes. [...] L'écriture est la forme solide du langage.<sup>2</sup> »**

L'écriture, propose des manières de lire et son point de départ reste la lecture. Il compose et organise en étudiant les images d'une lecture, il la donne à voir et à comprendre.

**« Au début il y eut la lecture. Lire les traces et les signes du temps est une occupation fondamentale des mammifères.<sup>3</sup> »**

Si le langage est apparenté à l'écriture alors il l'est aussi à l'image, car cette dernière construit notre environnement. L'image est une écriture des choses :



1. MASSOT Jean. (1997) *Alternance et cohabitation sous La Ve République*. Dans La documentation française, repérée à <https://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/cohabitation/pourquoi.shtml>

2. BRINGHURST Robert. (2011). *La forme solide du langage*, op. cit., (p.17).

3. BRINGHURST Robert. (2011). *La forme solide du langage*. op. cit., (p.17)



« Dans chaque cas, l'écriture a commencé avec des images lesquelles, comme elles venaient à tenir lieu de mots puis de syllabes, se firent de plus en plus abstraites. <sup>1</sup> »

Avec une abstraction poussée à son extrême, qui se solde par une **dématérialisation** (avènement de l'ère numérique et de l'écriture vectorielle) nous en sommes à oublier l'origine même de l'écriture-et donc du langage- c'est-à-dire sa forme imageante. Certaines civilisations gardent encore cette culture –au sens de pérennité propre à son sol- de l'écriture, où le langage se voit et se comprend. En Chine, l'**idéogramme** se veut comme une « métaphore écrite » de l'image, dans la mesure où le signe est un **dessin codifié** d'une image de la réalité. On peut alors reconnaître les courbures d'un cheval dans la forme écrite idéographique qui signifie cheval. Si cette compréhension et ce parallèle est possible, c'est parce qu'un langage pensé en amont articule image et signes codifiés.

**Ce langage trouve ses origines dans la divination : la lecture et l'interprétation divines des craquelures sur des ossements et carapaces de tortue brûlés <sup>2</sup>.**

Il établit une communication entre l'homme et le divin, il est la voix des dieux. Il exprime une forme d'**oralité** par l'image, oralité qui se transmet dans l'écriture. Le langage n'est pas seulement une écriture des images du réel, c'est donc aussi un véritable **Art de la transmission** : il véhicule du sens d'un univers à un autre, du divin à l'homme, de la lecture à l'écriture ; il traduit des signes et des traces en un autre système pour le rendre compréhensible. C'est un **Art de la traduction** qui se doit d'être méthodique et analytique pour dire ce qui se lit et rendre clair ce qui était amalgamé. Le langage dissèque au moyen d'opérations organisées la matière première.

Reprenons l'exemple du langage Inuit. Dans le cas du mot peur, il existe plusieurs dérivations qui sont toutes formées sur

**une racine à laquelle on ajoute l'infixe –suk- pour indiquer un sentiment, ou –na- pour indiquer une circonstance. De nombreux synonymes de « danger » sont construits sur la racine kappia. D'où la peur du danger: kappiasuk-, ou « quelque chose d'effrayant » : kappiana. Un autre mot, moins répandu, qui signifie « peur » se forme sur la racine irki, qui dénote une source de terreur. Le langage inuktitut, « inuk » personne ou être humain et « titut » « à la manière de <sup>3</sup> » ; offre des gradations de sens, des nuances qui partent toutes d'une racine puis se déclinent et se précisent avec des « petits blocs de sens insérés dans les verbes et dans les noms <sup>4</sup> », les infixes.**

Il y a bien une logique, une combinatoire où la variante qui induit des «sens en écho», introduit des données contextuelles. Une méthode est élaborée pour construire les mots mais une méthode flexible. La science du langage relève davantage du protocole ou du bricolage, plus qu'une formule mathématique à appliquer dans tous les cas. Car si la combinatoire du langage inuktitut fonctionne pour la majorité des mots, il en est autrement pour certains où les racines sont multiples, comme pour le mot neige. On a alors –*mau*- pour désigner la neige molle qui rend la marche difficile, –*apu*- la neige qui tombe depuis peu ; et bien d'autres encore. Cette diversité s'ouvre davantage avec certaines racines qui ne se rapportent même pas à la neige comme par exemple *illuvigassak*, « la neige qui convient à la construction d'une maison » avec –*illu*- pour racine, un infixe pour indiquer que c'est « fait en neige » et un affixe pour dire que c'est un bon matériau. Le bricolage devient une méthode d'assemblage des mots pour leur en faire dire davantage, aller vers la précision. Le langage décrypte alors les données, rassemble les mots qui résonnent ensemble selon des **paramètres et des protocoles**. Par protocole, il faut comprendre au sens médical du terme,

« **compte rendu écrit de toutes les étapes d'opération <sup>5</sup>** » ou encore au sens psychologique, « **Instruction précise et détaillée mentionnant toutes les opérations à effectuer dans un certain ordre ainsi**



1. BRINGHURST Robert. (2011). *La forme solide du langage*. op. cit., (p.17)

2. Selon la Bnf. Dans *L'aventure des écritures, Naissances, Ecriture Chinoise*, repérée à <http://classes.bnf.fr/dossiecr/in-chine.htm>

3. Selon BRODY Hugh. *Inuit, Indiens, chasseurs-cueilleurs Les exilés de L'Eden*, trad. de l'anglais par OVERNOY Sylvie. (p.325). Éditions Rocher, Paris

4. BRODY Hugh. (2003). *Inuit, Indiens, chasseurs-cueilleurs Les exilés de L'Eden*. Ibid. (p.325)

5. Définition de protocole, Centre National de Ressources Textuelles et lexicales, repérée à

**que les principes fondamentaux à respecter pour exécuter une opération, réaliser une expérience. <sup>1</sup> »**

Dans le cas des mots à racines et infixes inuktitut, le protocole consiste à injecter du sens précis dans un sens général à l'aide d'un signe sonore et graphique. Puis il y a un autre protocole, moins scientifique mais plus poétique ; lié à une lecture de l'environnement et qui se rapproche de la définition de l'énonciation de Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien : Arts de faire* :

**« Ces éléments (réaliser, s'approprier s'inscrire dans des relations, se situer dans le temps) font de l'énonciation et secondairement de l'usage, un nœud de circonstances, une nodosité indétachable du contexte dont abstraitement on la distingue. Indissociable de l'instant présent, de circonstances particulières et d'un faire (produire de la langue et modifier la dynamique d'une relation), l'acte de dire est un usage de la langue et une opération sur elle. <sup>2</sup> »**

L'usage poétique de la langue Inuit dit comment se construit l'environnement Inuit, comment est vécu l'interaction avec leur environnement. Ici, le langage se pense donc en deux niveaux : de manière grammaticale et de manière poétique. Les Inuit ont inventé un bricolage du langage au quotidien. Et pour comprendre cette logique du bricolage, nous pouvons nous appuyer sur une citation de Levi-Strauss :

**« Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son enjeu est de toujours s'arranger avec les "moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures <sup>3</sup> ».**

Le langage Inuit bricole avec les instruments du quotidien que sont les matériaux offerts par son environnement : les phénomènes météorologiques, la faune ou la flore. Il tente de s'approprier toutes les diversités en proposant des associations poétiques de termes plus qu'une grammaire fixée.

**« Chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles ; ce sont des opérateurs, mais utilisables en vue d'opérations quelconques au sein d'un type. <sup>4</sup> »**

La partie plus mystérieuse du langage Inuit requiert donc une connaissance particulière du contexte, qui induit des difficultés pour des traductions. Il y a un aspect magique que seul le connaisseur des choses « concrètes et virtuelles » peut comprendre.

On peut donc dire que le langage est un Art mais aussi une science liée au social. Comprendre le langage et le fabriquer, c'est appliquer la philologie : « philo » qui aime et « logie » qui vient de « logos », discours. C'est faire une critique de la littérature avec une étude des mots et des styles. La philologie donne de la texture au langage avec l'étude de l'empreinte textuelle dans l'Histoire et les cultures. Elle

**« vise à saisir, dans leurs manifestations linguistiques, le génie propre d'un peuple ou d'une civilisation et leur évolution culturelle ; elle résulte de l'examen des textes que nous a légués la tradition en question ; elle embrasse non seulement la littérature, mais tout l'écrit. Dans la pratique, la philologie tend à se ramener à l'interprétation textuelle des documents. <sup>5</sup> »**



1. Définition de protocole, Centre National de Ressources Textuelles et lexicales, repérée à <https://www.cnrtl.fr/definition/protocole>

2. DE CERTEAU Michel. (1980). *L'invention du quotidien: Arts de faire*. Dans PROULX Serge. Une lecture de l'œuvre de Michel de Certeau : L'invention du quotidien. *Communication. Information Médias Théories, volume 15 n°2 paradigme de L'activité des usagers* (p.176). Éditions Boréal, Québec

3. LEVI-STRAUSS CLAUDE. (1962). La science du concret. *La pensée sauvage* (p.31). Éditions Plon, Paris.

4. LEVI-STRAUSS CLAUDE. (1962). La science du concret. *La pensée sauvage*. Ibid. (p.31).

5. Définition du mot philologie, Encyclopedia Universalis, repérée à <https://www.universalis.fr/encyclopedie/philologie/>

La philologie fait parler les textes : **logos** c'est aussi **la parole**, le moyen de communiquer au moyen de signe vocaux. C'est **donner une voix aux mots** car un mot c'est peu de paroles : « résumer en un mot », « ne pas pouvoir placer un mot dans la conversation ». Et puis le logos, chez les néo-platoniciens ; c'est l'intermédiaire entre Dieu et le monde et donc c'est comprendre le magique comme peut le faire le langage Inuktitut. Enfin, logos a donné le mot plus contemporain **logo**, le symbole graphique de l'identité d'un produit : l'image globale représentant un univers. Nous en revenons donc à l'image.

**Le langage applique une science du social, qui donne à voir, à toucher –au sens de texture du langage- et à entendre un style, une poétique, une culture et des pratiques linguistiques mais surtout littéraires<sup>1</sup>.**

Pour illustrer et appréhender toute cette complexité et richesse du langage lisez cet extrait du poème *The Chaos* du docteur, enseignant et voyageur néerlandais Gerard Nolst Trenité. Pas besoin de traduction pour comprendre qu'il s'agit de jeux de mots : tenter de lire le poème à voix en prenant en compte toutes les subtilités de prononciation des mots anglais. Ce poème est un défi pour les amateurs de la langue anglaise. Au quatrième vers, les quatre mots corpse, corps, horse et worse contiennent un « o » qui se prononce de quatre façons différentes. Le texte parvient à faire rimer et à donner un sens à... huit cents irrégularités de la langue anglaise, qui sont autant de pièges pour quiconque veut la prononcer alors qu'il n'est natif ni de Londres, ni de Manchester, ni de Liverpool.

### The Chaos

**Dearest creature in creation,  
Study English pronunciation.  
I will teach you in my verse  
Sounds like corpse, corps, horse, and worse.  
I will keep you, Susy, busy,  
Make your head with heat grow dizzy.  
Tear in eye, your dress will tear.  
So shall ! Oh hear my prayer.  
Pray, console your loving poet,  
Make my coat look new, dear, sew it!  
Just compare heart, beard, and heard,  
Dies and diet, lord and word,  
Sword and sward, retain and Britain.  
(Mind the latter, how it's written.)  
Made has not the sound of bade,  
Say-said, pay-paid, laid, but plaid.  
Now I surely will not plague you  
With such words as vague and ague.  
But be careful how you speak:  
Say break and steak, but bleak and streak;**

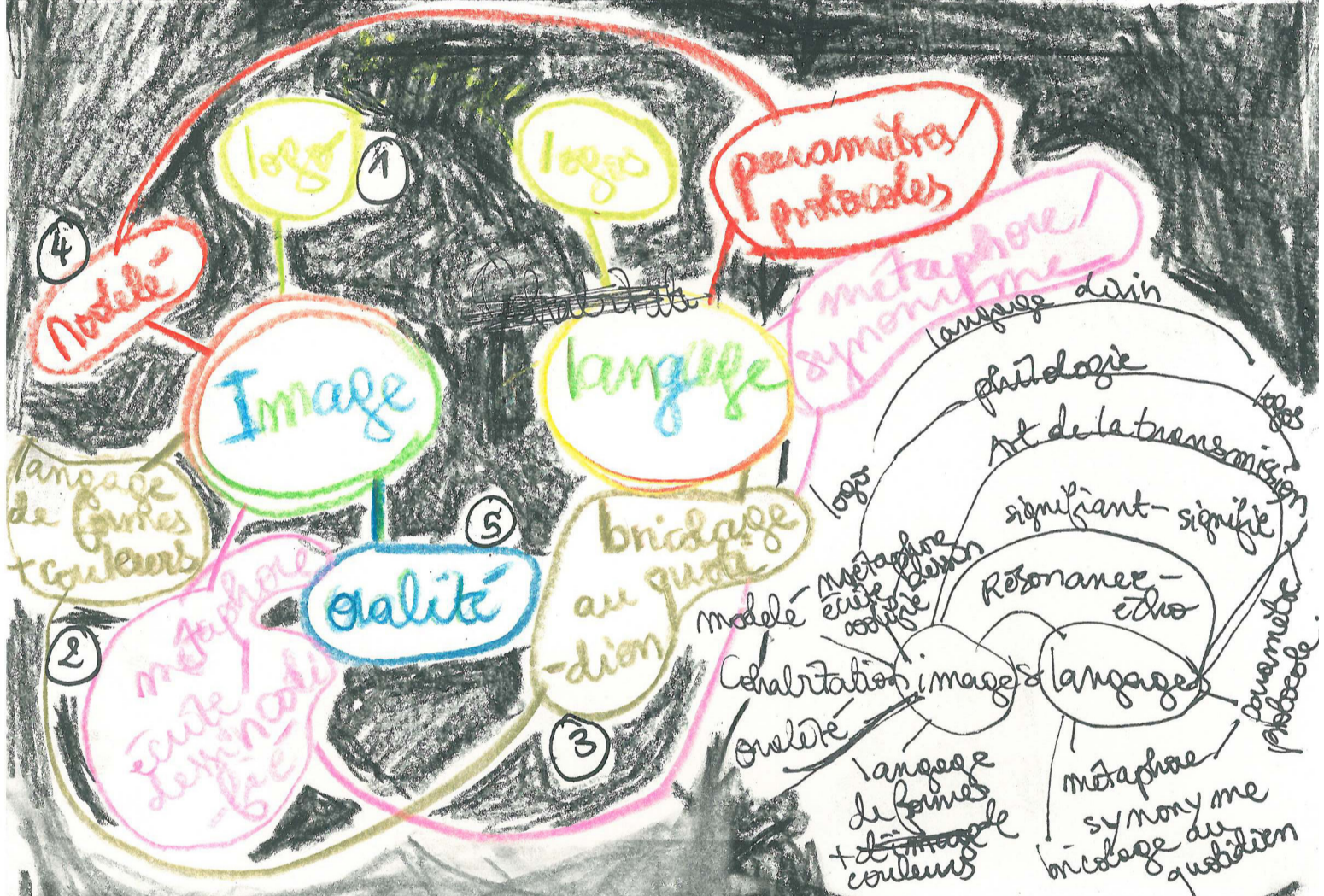
1. Définition de langage, dictionnaire Littré, repérée à <https://www.littre.org/definition/langage>

36

Previous, precious, fuchsia, via; Cloven, oven, how and low,  
Script, receipt, show, poem, and toe.<sup>1</sup>

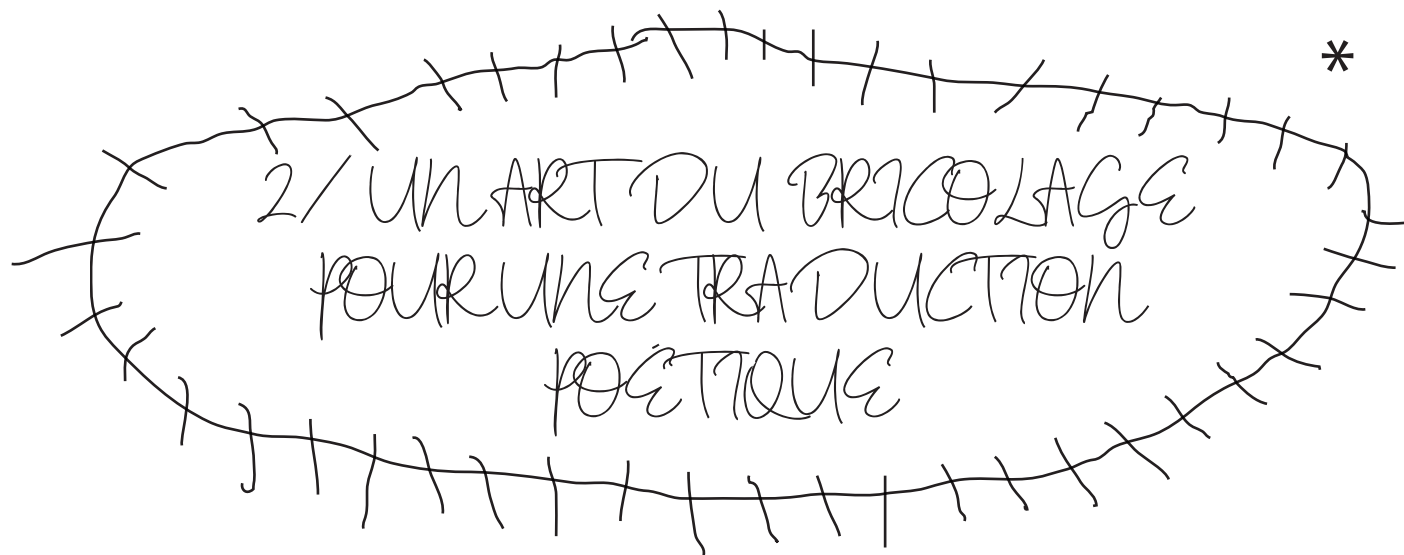


1. Dr. NOLST TRENITÉ Gerald. (1920). Drop Your Foreign Accent. *The Chaos*. Dans Un poème anglais imprononçable, Le Monde blog, repéré à <http://bigbrowser.blog.lemonde.fr/2016/02/26/un-poeme-anglais-imprononcable/>



Le bridage par  
les cohabitations

Traductions  
pratiques

A hand-drawn, irregular oval shape with a jagged, stitched border. The text is written in the center in a cursive, handwritten style. An asterisk is drawn at the top right corner of the oval.

2/ UN ART DU BRICOLAGE  
POUR UNE TRADUCTION  
POÉTIQUE \*

\* Un art du bricolage  
pour une traduction  
poétique

# Articulation entre traduction et imaginaires

\*

\* Articulation entre traduction et imaginaires, tous les mots-clés seront surlignés en couleur corail

Dans l'imagination il y a l'image, et l'image vient du latin *imāginem* qui est en rapport avec *imitari*, imiter sans pouvoir remonter à un radical commun. En grec, il existe de nombreux termes pour désigner le mot image : des termes dont l'étymologie reste mystérieuse, d'autres qui se rapportent aux supports matériels ou aux techniques de fabrication, d'autres sur la fonction de l'image comme *agalma* qui avant d'être une statue divine a été un trésor, une parure. Dans tous les cas la question de la **représentation** se pose et deux termes, **eidolon et eikon** en rendent compte. Pour l'un, il s'agit d'une copie du modèle, et pour l'autre, une réunion de l'image et de son modèle. Ainsi

**« Hermès, en grec, désigne aussi bien le dieu que les têtes ou les bustes phalliques qui le figurent, la korè est tantôt une jeune fille, tantôt une statue » et « la statue humaine, andrias, n'est jamais qu'un homme (aner) en miniature ; le français « mannequin », dérivé d'un mot flamand qui signifie « petit homme », offre un parallèle parfait avec le grec.<sup>1</sup> »**

L'*eidolon* correspondrait à l'image par similitude qui se réplique et s'applique à d'autres domaines : la copie ; tandis que l'*eikon* se rapporte davantage à transcrire l'essence du réel à travers l'image. Ce rapport binaire à l'image s'est longtemps imposé, entraînant des querelles au sein des représentations religieuses : entre **les idolâtres et les iconoclastes**, c'est-à-dire entre ceux qui défendaient que Dieu n'existe que par son image et ceux qui défendaient l'image comme représentation inventive et divine de Dieu.

*Eidolon* implique un recul avec le réel, c'est ce qui ne se révèle pas tel qu'il est mais **selon des ressemblances**. Dans les poèmes homériques, le terme se substitue à *eidola* qui représente une catégorie : le rêve, le **simulacre** ou l'âme des morts. **La réalité est mise à l'écart**, ce qui est montré est faux ou n'en retranscrit que la surface.

**« Les âmes des morts ne donnent aux vivants qu'une illusion de présence. Les simulacres et les rêves ne sont, le plus souvent, que des pièges: s'ils revêtent d'ordinaire l'apparence d'un proche ou d'un ami, c'est pour mieux gagner la confiance de celui à qui ils s'adressent.<sup>2</sup> »**

*Eidolon* rejoint alors la notion de **translatio** du Moyen-Âge, où la réalité est transférée mais en surface : une décalcomanie de sens et de signe, pâle copie d'une réalité plus complexe. **L'image eidolon est une traduction du réel qui trahit**, et elle doit se montrer ainsi pour ne pas davantage tromper. En terme de langage, l'*eidolon* correspond à l'équivocité du mot à mot. C'est la traduction linguistique pure des **sourciers**, où il s'agit davantage d'un exercice artificiel dans le langage qu'une expression. Toutefois, dans artificiel et transfert -comme nous avons pu le voir avec la traduction- il subsiste la **trace** : l'essence qui s'échappe, une trace que l'Art tente de fixer au moyen **d'une transplantation ou d'une médiation**. Artificiel se comprend comme

**« qui se fait par art, opposé à naturel.<sup>3</sup> »**

et nous avons exploré avec la poétique que l'Art révèle la réalité sous l'action magique de la production. La trace artificielle se dépose donc comme un être au monde dans un vaste champ sémantique (la réalité). Il manque dans *eidolon* le processus de création qui permet à l'être au monde de se fixer dans le champ sémantique et *eikon* est ce qui complète *eidolon*.

**Eikon, c'est la création et l'invention**, c'est ce qui fixe la trace et la présente comme **imprégnation** -non plus comme représentation-, c'est rendre sacrée et animé ce qui ne l'était pas. L'*eikon* grecque augmente la réalité en grandissant les choses, en rendant exceptionnel les des qualités qui sont apparentées aux dieux. L'*eikon* fait écho à la **métaphore, celle qui « imagine » la réalité**, la fabrique avec une dimension presque **sublime**. Aller au-delà des limites,



1. SAÏD Suzanne. (1987) Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. *Communication. Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône*. Dans *Persée*, repéré à [https://www.persee.fr/doc/crai\\_0065-0536\\_1987\\_num\\_131\\_2\\_14494](https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1987_num_131_2_14494)
2. SAÏD Suzanne. (1987) Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. *Communication. Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône*. Dans *Persée*, repéré à [https://www.persee.fr/doc/crai\\_0065-0536\\_1987\\_num\\_131\\_2\\_14494](https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1987_num_131_2_14494)
3. Définition du mot artificiel, dictionnaire le Littré. Repérée à <https://www.littre.org/definition/artificiel>



**hors de – sub qui marque le déplacement vers le haut et de limis, « oblique, de travers », ou bien, au contraire, de limen, limite, seuil. Sub ne désigne pas seulement en latin un rapport d'infériorité, de voisinage ou de soumission : il marque un déplacement vers le haut-<sup>1</sup>**

pour être au plus près de ce qui est vrai. La langue française garde encore quelques traces d'eikon grecque en elle, notamment par rapport aux mythes. Le mot narcissique désignant un amour de soi excessif renvoie au mythe de Narcisse, qui tombé amoureux de son reflet dans l'eau se laissa dépérir de désespoir, ne pouvant aimer et embrasser cette image intouchable :

**« Admirant tous les détails qui le rendent admirable, sans le savoir, il se désire et, en louant, il se loue lui-même ; quand il sollicite, il est sollicité [...] Je crois pouvoir le toucher : un très mince filet d'eau sépare les amants. Qui que tu sois, viens ici ! Pourquoi me décevoir, enfant sans pareil ? Où t'en vas-tu quand je t'appelle ? Certes, ce ne sont ni ma beauté ni mon âge que tu fuis, moi que même des nymphes ont aimé !<sup>2</sup> »**

De sa mort, naquit une fleur, la narcississe. Aujourd'hui, il subsiste la métaphore dans le mot narcissique et un objet physique, une fleur. **L'écho et le miroir** sont des notions qui se répercutent aussi dans le mythe. Au moyen de personnages fictifs et de phénomènes naturels, elles expriment une tension entre eidolon et eikon : Echo –nymph qui a la particularité de répéter seulement les derniers mots des phrases- éperdument amoureuse de Narcisse se voit rejeter par ce-dernier et cet acte ré-sonne sur la suite de l'histoire. Abattue par le chagrin la nymphe se réfugie dans une grotte, son corps se transforme en pierre, seule la voix subsiste, pâle copie –eidolon- d'une parole prononcée. L'eikon, c'est l'incarnation de l'écho, l'expression de deux réalités parallèles : la représentation et le phénomène physique de l'écho. Un autre niveau de résonance s'ouvre quand Narcisse découvre son reflet dans l'eau : l'amour du simulacre, de soi-même, qui, sous la tension d'un amour impossible, conduit à la mort mais aussi à une naissance. La fleur est eikon de cette confrontation entre mort et naissance mais aussi entre l'amour physique –celui de la nymphe- et l'amour spirituel –celui de Narcisse pour lui-même-. On peut comprendre l'amour physique comme eikon et l'amour spirituel comme eidolon avec ici eidolon associé à quelque chose d'intouchable. L'image de Narcisse se ridant sur l'eau constitue une image-même de ces **phénomènes de résonance qui entrent en contact**. Les actes, comme des miroirs, renvoies à des réalités et des formes, qui pourtant semblaient immatérielles. Dans l'eikon, il y a donc de l'eidolon et de l'eikon, et **l'eikon qui englobe ces deux contraires, compose la force créative de l'imagination.**

Il n'existe pas de confrontation entre ces deux modes de représentations mais **des rapports et des proportions** comme peut le proposer eikon en **donnant corps à de l'immatériel**. La dimension poétique présente dans l'imagination joue ce rôle de dialogue des contraires et crée naturellement des rapports, il n'existe que des traductions. **L'imagination articule similarité et transcription**, icône et idole, spécificités culturelles et acquis généraux. En terme de langage, elle se lie au graphe, à l'écriture, car elle

**« montre qu'il existe une proportionnalité entre expression et contenu<sup>3</sup> », « ce qui compte, ce n'est pas la correspondance entre image et objet mais entre image et contenu<sup>4</sup> ». Elle résulte d'une convention ou d'une codification qui exprime ces proportions.**

Imagination, du grec phaino, est

**« ce qui se montre, par soi, à partir de soi<sup>5</sup> »**



1. Définition de sublime, dictionnaire le Robert (2003). Repérée à [http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages\\_HTML/SUBLIME.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/SUBLIME.HTM)

2. OVIDE, (2006). *Les métamorphoses, Livre III*. Légendes thébaines (3) : Narcisse et Écho. Dans Traditions et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles. Repéré à <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met03/M03-339-510.html>

3. ECO Umberto (1999). *La production des signes*, op. cit., (p.45).

4. ECO Umberto (1999). *La production des signes*, op. cit., (p.45).

5. Selon le dictionnaire Robert (2003). Repéré à [http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages\\_HTML/EIDOLON.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/EIDOLON.HTM)

42

**terme générique qui contient phasma, phantasma et phantasia : apparaître. Phaino c'est aussi phos, la lumière et il se forme sur le radical sanscrit (langue cambodgienne) bha, doué « d'ambivalence sémantique », car signifiant à la fois « éclairer, briller » (phainoi, phami), et « expliquer, parler » (phèmi). On pourrait alors comprendre phaino comme « mettre en lumière, éclairer ». Il rejoint l'étymologie du mot image avec emphasis, qui dérive comme phantasma de phainesthai « briller, se montrer, paraître »<sup>1</sup>.**

De nouveau, et au sein même de l'étude du langage, on observe cette **cohabitation entre eidolon et eikon**, où ce qui paraît est mis en lumière, présente une réalité. Avec une « mise en lumière », l'image dépasse le débat de la représentation pour l'amener vers l'invention. En latin et selon les traductions de Cicéron, phaino se décompose en imago désignant le portrait ou l'image mentale qui peut servir de procédé technique, imitor, faire un portrait, ressembler, reproduire ; et imaginus, être en proie à des hallucinations. Selon un rapport analogique, on comprend que imago correspond à eikon puisque l'image se montre et exprime une réalité, tandis que imitor évoque eidolon, l'image simulacre qui se répète. Imaginus constitue la part créative et éclairante de l'imagination avec une dimension malade, associée à la folie plus qu'à un acte de lucidité sur la réalité. On identifie clairement ici la séparation des deux modes de représentation et la difficulté à nommer la part éclairante dans l'imagination. Le grec Ancien nous informe davantage sur la lumière de l'imagination, notamment en créant des passerelles avec d'autres termes tels que **phénoménologie**, où phainomenon est le participe moyen de phainô, « ce qui se montre, par soi, à partir de soi », et logos, « dire ». La phénoménologie, fait parler le paraître en le mettant en lumière, et non le reproduire. L'imagination est donc intimement liée à l'étude des phénomènes, elle n'est pas hallucinatoire mais ancrée dans le concret. À partir de l'époque impériale, le latin appréhende l'imagination avec les termes cogitatio ou fingere,

**« qui désignent l'aptitude de l'esprit à concevoir des combinaisons que ne fournit pas la réalité. »<sup>2</sup>**

Ici, la sémantique latine rejoint les propos d'Umberto Eco sur le graphe, la proportionnalité et la nécessité d'une codification. Il y a bien un apport inventif et créatif de l'imagination dans la réalité, et les règles fixent la matière créative pour l'injecter dans la réalité et la faire comprendre à celle qui la reçoit.

D'après cette approche étymologique, on remarque clairement que le mot imagination est né d'un terrain sémantique riche, qu'il s'est **déployé à la manière d'un rhizome pour ensuite se resserrer en un tronc commun**. Sous le XVIIIème siècle, la notion se synthétise, l'accent est mis sur sa faculté à **générer** des images mentales et celle de faire des combinaisons nouvelles. Le sublime, s'exprime à travers une mise en perspective des émotions, la démesure de la nature. **L'imagination se dédouble avec l'inconscient**, qui permet l'accumulation d'expériences, et le conscient, qui permet d'agencer les éléments pour former du nouveau. Au XXème siècle Lalande synthétisera l'imagination en deux composantes :

**« Il distingue l'imagination reproductrice alimentée par la mémoire, de l'imagination créatrice, qui consiste en une combinaison originale et en une construction d'images, et a fini par désigner la capacité inventive en général. »<sup>3</sup>**

**L'imagination est un langage imageant**, c'est une grammaire qui s'est emparée des images du monde pour le faire parler. Elle est poétique : à la fois plurielle et générale, créatrice, elle fabrique des **points de contact entre les contraires** et elle révèle des réalités en croisant les images entre elles mais aussi en croisant le corps et l'esprit. Si l'imagination invente, c'est parce qu'elle bricole, fabrique : c'est **une manufacture à images** qui produit en petite série des réalités. Chaque réalité est un petit tableau qu'il faut décoder afin d'en découvrir le sens.

**« Un trait n'est pas une simple ligne. Il est l'incarnation même du Souffle. Par ses pleins et ses déliés, par les infinies inflexions qu'il implique, il est à la fois volume et teinte, forme et mouvement.**



1. Analyse étymologique selon le dictionnaire Robert (2003), repéré à [http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages\\_HTML/PHANTASIA.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/PHANTASIA.HTM)

2. Selon ARMISEN Mireille (1979). Dans *La notion d'imagination chez Les anciens I : Les philosophes*. Persée. Repéré à [https://www.persee.fr/doc/pal-1a\\_0031-0387\\_1979\\_num\\_26\\_3\\_1107](https://www.persee.fr/doc/pal-1a_0031-0387_1979_num_26_3_1107)

3. ARMISEN Mireille. (1979). Pallas. Revue d'études antiques. *La notion d'imagination chez Les anciens I : Les philosophes*. Dans Persée, repéré à [https://www.persee.fr/doc/palla\\_0031-0387\\_1979\\_num\\_26\\_3\\_1107](https://www.persee.fr/doc/palla_0031-0387_1979_num_26_3_1107)

Mieux encore, le calligraphe exige qu'il soit os et muscles, chair et sang. D'ailleurs, il use volontiers des images de la nature pour décrire **l'expression des traits de base** : nuage étalé pour un trait horizontal, taillé à la hache pour un trait vertical, pierre chutant d'une crête pour un trait oblique, crâne de squelette pour une courbure sans bavure, chanvre éparpillé pour un trait qui s'éteint progressivement, fagot emmêlé pour un mouvement nerveux, clou arraché pour un point marqué, queue de serpent pour une main qui s'envole... Ainsi, le calligraphe ressuscite toute la puissance imaginaire des signes, il établit un trait d'union entre l'esprit humain et le monde charnel. Tout en laissant s'exprimer les pulsions et les aspirations qui l'habitent, il participe à la création en fixant les lignes, les formes et les mouvements essentiels de l'Univers vivant, en leur conférant un sens. »

Dans cet extrait évoquant la pratique de la calligraphie, l'auteur insiste sur le geste, l'acte de tracer qui crée du sens et du signe, et de cette rencontre naît des images. Images incarnées de l'esprit du calligraphe. L'imagination quant à elle tisse naturellement les liens entre les images en proposant des corrélations et des dialogues entre les tracés organisés. L'écriture chinoise puise son origine dans la gestuelle et l'imagination. Nous avons vu que son développement est lié aux lectures divines sur les ossements brûlés et carapaces de tortue, il y a donc bien un rôle primordial de l'imagination, dans la mesure où elle sert à interpréter des images et à les traduire sous une forme « humaine ». L'imagination s'empare des puissances mystérieuses de l'univers pour leur donner un sens et les rationaliser sous forme de rapport. Elle métaphorise les images de l'univers pour permettre de communiquer entre l'échelle humaine et l'échelle cosmique. Le niveau eidolon de l'image gagne en vérité en s'amplifiant avec l'eikon, et l'amplification vient avec l'imagination qui fait émerger les images. Il n'existe pas une représentation mais seulement des rythmes, des représentations différenciées où se transfèrent des énergies sémantiques et sémiotiques ; de la même manière que l'énergie physique en sciences,

$$E=mc^2.$$

La représentation est le produit de plusieurs éléments en rapport. La représentation est vecteur d'invention via l'imagination, cette-dernière étant la clé de voûte d'une vaste architecture coordonnée. En linguistique, ce système de rapport est d'autant plus remarquable puisqu'il permet de générer un langage et de faire coïncider sens et signe. Les mots naissent du riche engrais de l'imagination, qui elle-même substrat, se compose d'histoire et de culture.

Après l'évocation des origines du narcisse, intéressons nous à la **pensée sauvage** afin de rester dans une logique paysagère et une lecture poétique du paysage. Chaque pays européen possède son propre mot pour désigner cette petite fleur : stiefmutterchen en allemand, syrotka en polonais ou encore bratky en Ukraine ; et pourtant chacun d'entre eux tirent leur origine de l'imagination véhiculée par la fleur, d'une histoire poétique croisant plantes et affaire de famille. La trichromie avec les couleurs contrastées, les traits graphiques et l'agencement des organes de la fleur sont autant d'éléments qui poussent à l'imaginaire. Ainsi, en allemand on a

« **pensée : Stiefmutterchen : petite marâtre [...] le somptueux pétale éperonné figure la marâtre (épouse en secondes noces du père), les deux pétales adjacents, aussi très colorés, représentent ses enfants, et les pétales supérieurs (dont les couleurs sont plus effacées), les enfants du premier lit.**<sup>1</sup> ». Puis en polonais : « **Le pétale inférieur, qui est le plus remarquable, repose de chaque côté sur un sépale : c'est la marâtre, assise dans un fauteuil. Les deux pétales adjacents, encore richement colorés, reposent chacun sur un sépale, et ils représentent les enfants du deuxième lit, chacun pourvu d'un siège. Les deux pétales supérieurs, dont la couleur est plus terne, s'appuient latéralement sur l'éperon du calice qui pointe au milieu : ce sont les pauvres enfants du premier lit, qui doivent se contenter d'un siège pour deux. [...]. Le bon Dieu s'apitoie sur le sort des belles-filles délaissées ; il punit la méchante marâtre, qui se trouvait en haut quand la fleur était à l'endroit, sera désormais en bas, et une grosse bosse lui pousse sur le dos ; ses filles reçoivent une barbe en punition de leur orgueil, et celle-ci les rend ridicules aux yeux de tous les enfants qui les verront ; tandis que les belles-filles méprisées sont maintenant placées plus haut qu'elles.**<sup>2</sup> » Et enfin en ukrainien : « **Un jour, à l'insu des parents, un frère épousa sa sœur (sans savoir qu'elle était sa sœur). Quand tous deux connurent leur crime involontaire, ils en eurent un tel chagrin que Dieu en eut pitié et les transforma en cette fleur.**<sup>3</sup> »



1. LEVI-STRAUSS Claude. (1962). Appendice. *La pensée sauvage*, op. cit. (p.323).
2. LEVI-STRAUSS Claude. (1962). Appendice. *La pensée sauvage*, op. cit. (pp.323-324).
3. LEVI-STRAUSS Claude. (1962). Appendice. *La pensée sauvage*, op. cit. (p.325).

44

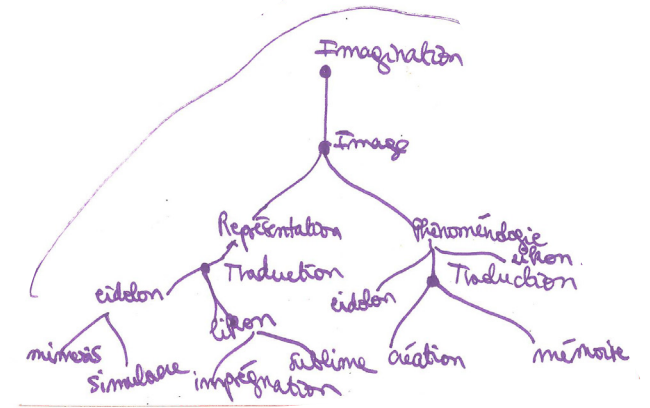
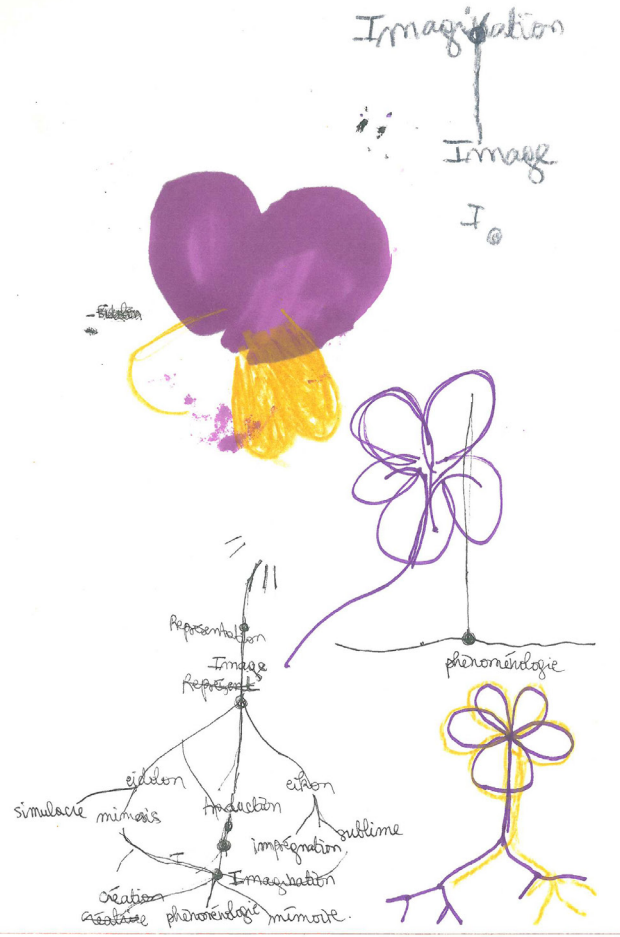
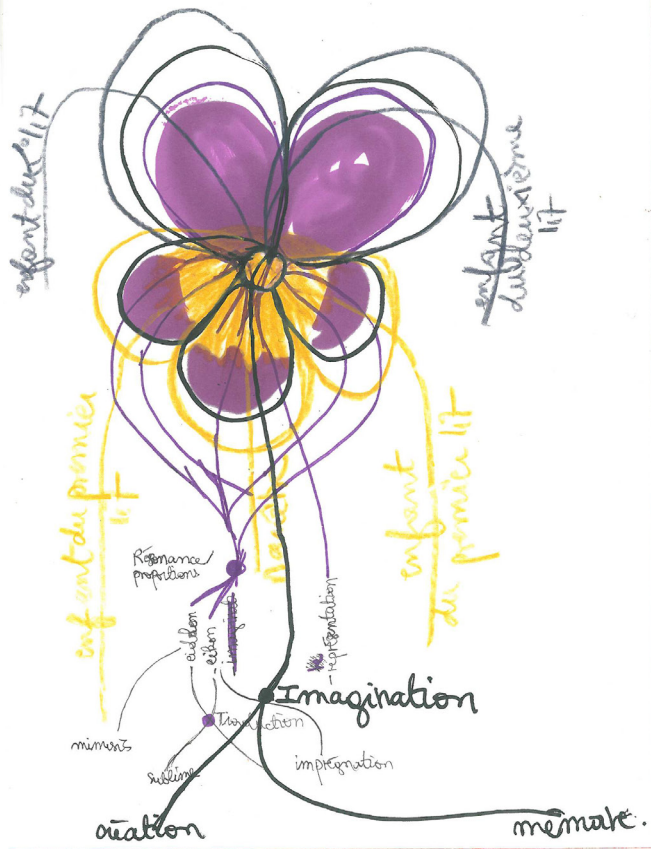
Cette dernière version fait écho aux mythes grecs, notamment à celui de Narcisse mais aussi à Œdipe, à l'union entre Héra et Zeus, qui sont à la fois issus de la même fratrie et époux. L'imagination collective s'est appropriée un objet de la nature pour inventer sur le plan langagier, et l'eïdolon **image mimesis de la nature- s'incarne en eikon**. Les rapports de couleur : agencement des formes colorées, quantité et qualité, graphisme ; font parler la pensée, qui devient plus qu'une simple fleur. La pensée est à la fois une espèce végétale avec ses organes spécifiques, une histoire poétique, une affaire culturelle, religieuse, et un concept. Strauss invente le concept de **pensée sauvage, qui superpose ethnologie, botanique et zoologie** :

**« Loin de voir en elle un parent pauvre de la pensée "domestiquée", la pensée sauvage m'apparaît comme un être naturel. La nature engendre la pensée comme les autres formes de la vie : animale, végétale et minérale. <sup>1</sup> »**

Il en écrit un livre, qu'il décide de clore avec le chapitre *Appendice*, dédié à la fleur et à son histoire. Cet appendice donne un corps à la pensée sauvage : une fleur, création de l'esprit qui engendre une mentalisation. En comprenant le sens du mot pensée et son histoire, je mentalise une image et par là même, je la mémorise. **L'imagination sait raconter et la mémoire aime les histoires.** Ces-dernières prennent en compte une logique : elles se déploient en parcours mentaux ou en un fil conducteur, fil d'Ariane à suivre pour découvrir l'idée-clé associée. Cicéron, grand orateur romain, retenait ses discours en imaginant pour chaque partie une pièce de sa maison. L'ensemble s'articulait avec un sens de circulation. Avec ce **procédé mnémotechnique** —appelé loci- inspiré d'un poète grec -Simonide de Céos- il pouvait retenir de longs discours. L'imagination met en mouvement la mémoire, et met en place un **Art de la mémoire** en même temps qu'un **Art de narrer** : une sorte de gymnastique entre le fictif et le réel avec des rapports analogiques que l'esprit fabrique. Nous identifions bien les deux composantes dégagées par Lalande dans la notion imagination : mentalisation et invention ; avec l'introduction d'un troisième terme qui fusionne les deux précédents, et qui permet de renverser les rapports **« un Art de »**. La mémoire peut devenir lieu d'invention et l'invention peut devenir lieu de mémoire, tout est affaire de l'Art de. Pour davantage appréhender l'articulation image-imagination, je vous propose de voyager dans une imagination de la pensée sauvage de Strauss...



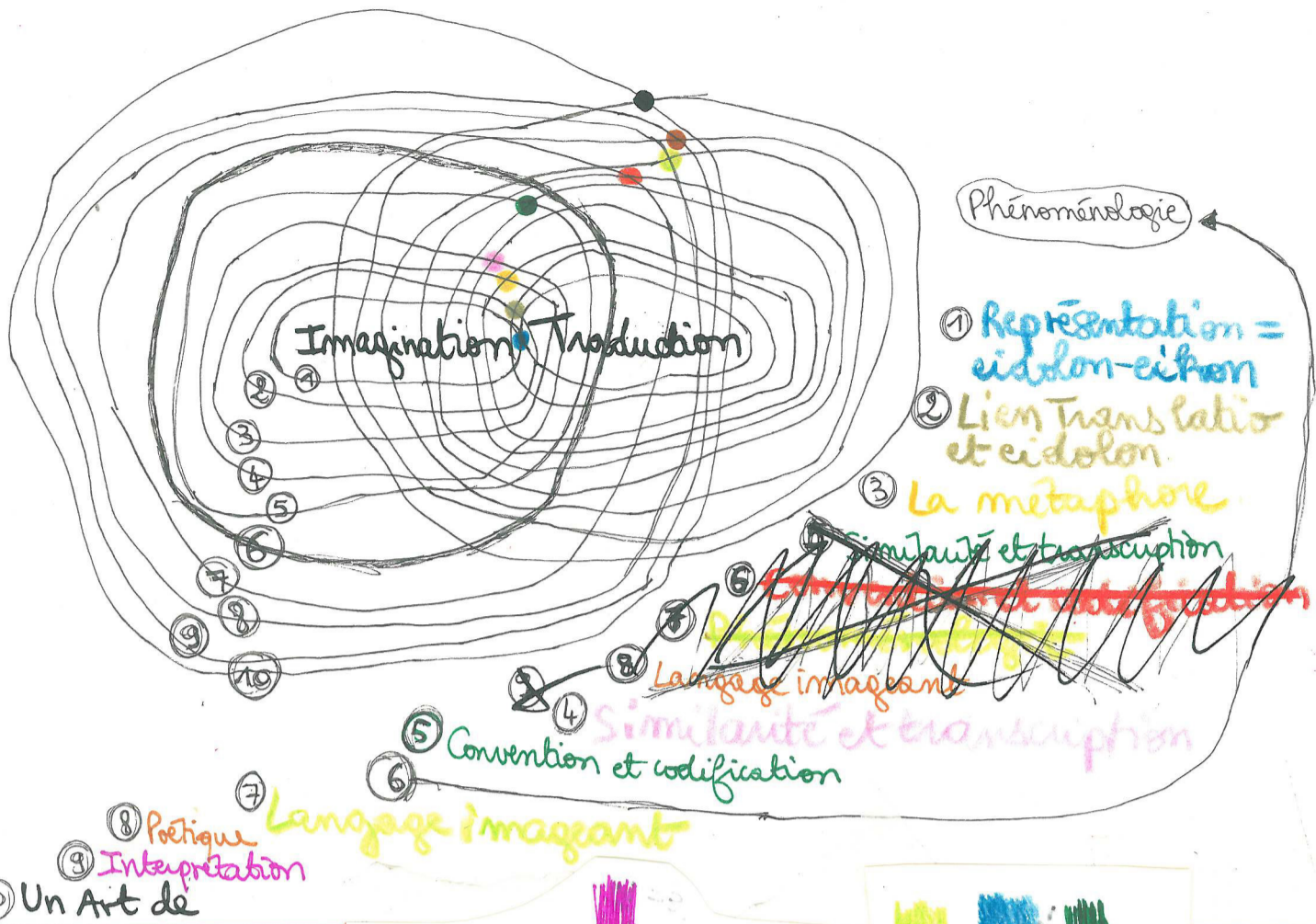
1. LEVI-STRAUSS Claude. (2019). Dans 1962 - «La pensée sauvage n'est pas fille du hasard». Le Monde. Repéré à [https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2009/11/04/1962-la-pensee-sauvage-n-est-pas-fille-du-hasard\\_1262641\\_3382.html](https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2009/11/04/1962-la-pensee-sauvage-n-est-pas-fille-du-hasard_1262641_3382.html)





- Marâtre
- Enfants du premier lit
- Enfants du second lit
- Imagination
- Image
- Représentation
- Phénoménologie
- Traduction
- Eidolon > mimesis / simulacre
- Eikon > imprégnation / sublime
- Création
- Mémoire





Archéologie de l'imaginaire

Représentation / eidolon / eikon

① Représentation / eidolon / eikon

② Lien Translatio et eidolon

③ La métaphore

④ Similitude et transcription

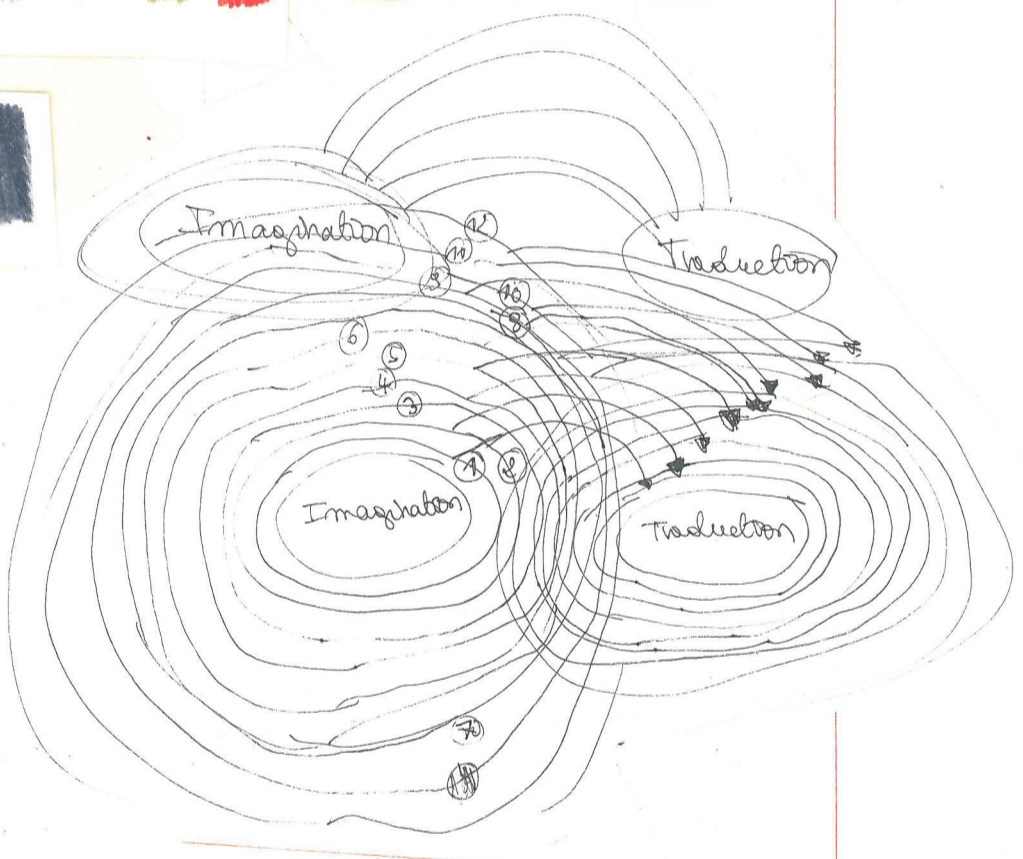
⑤ Langage imageant

⑥ Convention et codification

⑦ Poétique

⑧ Interprétation

⑨ Un Art de



③+⑦ > notions propres à l'imaginaire

⑩ Imagination = art de transmettre, faire passer

L'Imagination propose des organisations

Le tissage, la toile, un art du bridage subtil

Bridage

Les langages imageants tirés des représentations appellent au bridage → plus liens & tissent grâce à un art de "L'Imagination donne la parole au voir et ouvre sur des traductions."

Articulation entre langue et parole

\*

\* Articulation entre langue et parole,  
tous les mots-clés  
seront surlignés en  
vert anis.



## UN ART DU BRICOLAGE . . .

49

La langue, à la différence de la parole et même du langage, est dans sa définition première un organe. C'est un organe commun aux hommes et aux animaux, qui peut s'appliquer dans des écarts de langages imaginaires, à d'autres domaines : langue de chat, langue de châtaigner –champignon comestible-, langue de vache –sorte d'enclume-. Elle se différencie cependant selon les espèces car elle ne résonne pas et ne travaille pas de la même manière dans la bouche de chacune de ces espèces. La langue peut donc se saisir en tant qu'objet –organe responsable du goût et de la parole- mais aussi en tant que culture chez les Hommes, elle résulte d'une équation différenciée en fonction de chaque culture, et induit des règles de construction, qui permettent des transpositions. De ce fait, des étrangers peuvent communiquer dans un autre pays en transposant leur langue : déplacer leur communiquer-parler d'origine dans celui d'accueil. L'aspect civilisée de la langue, permet de mettre en place des notions et des termes totémiques, c'est-à-dire à des choses qui en tant que catégorisation reconnue dans le monde, se disent plus ou moins universelles. C'est un organe qui sert à communiquer à l'intérieur même d'une espèce, elle tisse un lien avec le monde extérieur aussi, dans la mesure où elle sert à se faire comprendre par tous les autres de l'espèce et cherche à s'emparer des éléments de son environnement. Si elle peut se transposer, c'est parce qu'elle répond à des logiques de constructions, de mots, de sons et de syntaxes : elle se dompte, pour faire écho à la pensée sauvage de Lévi-Strauss.

Dans cette première approche de la langue, nous pouvons déjà identifier des rapports conflictuels qui cohabitent, l'attraction des contraires si caractéristique d'une poétique : il y a le physique et le non physique –la langue organe, la langue pour communiquer-, le singulier et le général –la langue d'une espèce pour communiquer avec les autres de l'espèce-, à l'intérieur de cette catégorie, le sauvage et le civilisé, le construit et le déconstruit –logique constructive et particularismes linguistiques- qui mènent à la traditionnelle distinction entre langue et parole, où se rajoute le langage. Les linguistes se sont assez vite réappropriés les définitions de la langue pour en tirer des distinctions plus que des systèmes de rapports. Saussure par exemple :

**« Elle [la langue] est un objet bien défini dans l'ensemble hétéroclite des faits de langage. [...] Elle est la partie sociale du langage, extérieure à l'individu, qui à lui seul ne peut ni la créer ni la modifier ; elle n'existe qu'en vertu d'une sorte de contrat passé entre les membres de la communauté. D'autre part, l'individu a besoin d'un apprentissage pour en connaître le jeu ; l'enfant ne se l'assimile que peu à peu. Elle est si bien une chose distincte qu'un homme privé de l'usage de la parole conserve la langue, pourvu qu'il comprenne les signes vocaux qu'il entend. <sup>1</sup> »**, « La langue, distincte de la parole, est un objet qu'on peut étudier séparément. [...] Non seulement la science de la langue peut se passer des autres éléments du langage, mais elle n'est possible que si ces autres éléments n'y sont pas mêlés. <sup>2</sup> ».

La distinction du trio se solde par une étude séparée de chaque notion, où la parole se subordonne à la langue et où le langage rime avec hétéroclite. Pourtant, on remarque que dans les phénomènes de traductions, il en est autrement. En allemand Sprache signifie langue et Rede langage et parole mais la distinction dépend de la traduction et peut se comprendre comme une association. Heidegger tente d'ailleurs de manière dérivée de saisir les subtilités de rapport entre les trois notions, notamment avec les modes être-au-monde (In-der-Welt-sein) et être-avec (Mitsein), qui sont les

**« conditions originaires pour que s'enracine un « langage » comme « emploi de la langue pour l'expression des pensées et des sentiments ».** <sup>3</sup> »

Dans la langue, comme on a pu le voir ci-dessus, il y a du général et du singulier, elle contribue à communiquer au sein d'une espèce –Mitsein- mais elle permet aussi d'appréhender le monde et donc de « communiquer » avec celui-ci –In-der-Welt-sein-. Et pour établir un lien, une analogie entre les sons produits par la langue et l'image tirée du monde, il faut une logique ou plutôt un principe magique. Des bricolages faits de bribes de sons, de signes écrits et d'images organisées vont fabriquer la langue « civilisée ». Le langage rejoint la langue dans l'idée de faire communiquer de l'hétéroclite pour obtenir de l'homogène. La pensée collective de la langue se met en place à partir de l'observation d'éléments singuliers et un processus de réappropriation.



1. DE SAUSSURE Ferdinand. (1975). *Cours de Linguistique générale*. Dans Ferdinand de Saussure, Langage-langue-parole. Académie de Grenoble. Repéré à <http://www.ac-grenoble.fr/Philosophie/logphil/textes/textesm/saussu3m.htm>

2. DE SAUSSURE Ferdinand. (1975). *Cours de Linguistique générale*. Dans Ferdinand de Saussure, Langage-langue-parole. Académie de Grenoble. Repéré à <http://www.ac-grenoble.fr/Philosophie/logphil/textes/textesm/saussu3m.htm>

3. Selon HEIDEGGER Martin, dans CASSIN Barbara (2004). Langue, langage, parole. *Vocabulaire européen des philosophies*, op.cit,(p.680).

50

## Articulation entre langue et parole

La langue construit à partir du chaos et pour exprimer ce chaos elle parle et s'imprègne d'une **coloration sonore et géographique**, d'où les accents et les dialectes. **La parole est donc la voix de la langue, sa traduction sonore poétique**: elle exprime une musicalité faite de discours et de silences, une temporalité (époque), des niveaux sociaux (argots, jargons), un **ancrage territorial** (expressions, accents) ; et **elle se poétise davantage dans la littérature et dans le métissage**. La langue ne peut se comprendre si elle ne peut s'exprimer : étudiée comme objet séparée elle perd son essence pour n'en garder que la logique abstraite. Que serait une langue sans sa coloration ? Selon les définitions du Littré, la langue est une

**« manière de parler, abstraction faite de l'idiome dont on se sert. Personne n'a mieux parlé que lui la langue du sentiment, la langue de l'amour. <sup>1</sup> », c'est aussi des « moyens d'expression de l'artiste. La langue des couleurs, des sons <sup>2</sup> » ou un « système de signes appropriés à une notation. L'algèbre est une langue bien faite. <sup>3</sup> ».**

Dans la langue, il y a l'**expression**, la parole est nécessaire à la langue et vice versa car l'une exprime l'autre, et l'une permet à l'autre de se fixer et de se généraliser.

**« les signes de la langue sont pour ainsi dire tangibles ; l'écriture peut les fixer dans des images conventionnelles, tandis qu'il serait impossible de photographier dans tous leurs détails les actes de la parole.(...) C'est cette possibilité de fixer les choses relatives à la langue qui fait qu'un dictionnaire et une grammaire peuvent en être une représentation fidèle. <sup>4</sup> »**

En anglais, en 1280, le terme **language** emprunté au vieux français **signifiait parler puis a évolué vers « langue nationale »**, la parole prend en compte les **idiomes** dans la langue, c'est-à-dire

**« les particularités propres à une nation et ses modes d'élocution. <sup>5</sup> »**

Étudier une langue revient donc à étudier toutes ses nuances, prenons l'exemple du français, riche d'une variété culturelle et régionale : il faut composer avec la langue commune et conventionnelle, les patois qui témoignent d'une tradition historique ou sociale, les accents différenciés selon les régions, les registres de langage pour une approche sociale et puis les expressions ou mots « inventés » qui s'introduisent dans le quotidien (taquet, gavé, bader, noundidiou, barjo qui initialement était jobard).

Il faut noter que si la langue se parle, elle peut cependant emprunter d'autres moyens que le canal de la voix. C'est le cas de la langue des signes, où l'organe physique producteur de son se substitue aux mains, instruments producteur de signes visuels. **Les particularités sonores si repérables dans la parole sont alors traduites et transplantées dans la gestuelle** et la culture d'accueil de la langue des signes. Ce qui reste intact, c'est la pensée :

**« la parole est une sorte de tableau dont la pensée est originale. <sup>6</sup> »**

On comprend alors l'association entre parole et langage, l'une et l'autre donne forme à quelque chose de déconstruit et ce par le biais du penseur. Le penseur se sert alors de son corps pour produire des signes et



1. Définition de la langue dans le dictionnaire Littré, repéré à <https://www.littre.org/definition/langue>.

2. Définition de la langue dans le dictionnaire Littré, repéré à <https://www.littre.org/definition/langue>.

3. Définition de la langue dans le dictionnaire Littré, repéré à <https://www.littre.org/definition/langue>.

4. DE SAUSSURE Ferdinand. (1975). *Cours de Linguistique générale*. Dans Ferdinand de Saussure, *Langage-langue-parole*. Académie de Grenoble. Repéré à <http://www.ac-grenoble.fr/Philosophie/logphil/textes/textesm/saussu3m.htm>

5. Selon CASSIN Barbara dans *Langue, langage, parole. Vocabulaire européen des philosophies*, op.cit., (p.676).

6. AUROUX Sylvain (1973). *Langue, langage, parole*. Dans CASSIN Barbara. *Vocabulaire européen des philosophies*, op.cit., (p.1314).

## UN ART DU BRICOLAGE...

51

du sens : ses mains pour le langage des signes et sa voix pour le bien-entendant.

**« Nous parlons, ou pensons, non seulement en mots ou en signes, mais en mots ou en signes se référant l'un à l'autre d'une manière particulière...<sup>1</sup> »**

Les traductions de signes et de sens sont ce qui donne de la texture à langue, ils ouvrent la langue sur d'autres perspectives, par exemple sur différents modes de compréhension. Les personnes bilingues ou polyglottes utiliseront chacune d'entre elles selon des conditions particulières ou des « manières de parler », c'est le cas de certains sourds-muets :

**« Deborah H., une femme bien-entendante signeuse native (elle était issue de parents sourds) [...] retrouvait l'usage des Signes et « pensait en Signes » chaque fois qu'elle devait résoudre un problème complexe. Le langage a une fonction à la fois intellectuelle et sociale [...] la fonction sociale est liée à la parole ; mais la fonction intellectuelle paraît encore s'appuyer sur les Signes. [...] « Le matériel inconscient » se manifestait par l'intermédiaire d'une communication motrice plutôt que verbale.<sup>2</sup> »**

Pour Deborah H., la langue des signes et la gestuelle associée lui permettent de simplifier et de « parler complexité », car les signes plus qu'ils ne parlent disent d'eux-mêmes les choses ; tandis que l'expression orale contribue à un « parler simple » et courant. On observe ces mêmes phénomènes d'usage différencié chez Hannah Arendt avec la langue maternelle, l'allemand, qui pour elle est une langue d'expression (poésie, émotions) ; et les autres langues qui sont des langues d'emprunts, d'exil. L'auteur grec Vassilis Alexakis, raconte dans Les mots étrangers comment son intérêt soudain pour l'apprentissage du sango, une langue africaine va faire émerger des souvenirs liés à son père. Les langues expriment donc des usages : complexité, souvenirs, poésie, quotidien ; et le langage fabrique des grammaires pour usage particulier où il donne la parole à des expressions. On revient à une forme d'écosystème entre notions, un système de flux et d'échanges entre des notions « mère » ou « totémique » englobant des sous-catégories. À l'échelle microscopique on observe d'autres flux entre des contraires. Rien n'est fixé, si ce n'est le schéma écosystémique et les va-et-vient entre les contraires, tout est réseau et emboîtement. La langue, notion-mère englobe le langage et la parole, autrement dit la langue est un paysage dont le langage compose et organise chaque élément, éléments qui prennent la parole de manière chromatique, spatiale ou encore graphique. Le langage se fait interprète entre pensée et environnement, il est une respiration, une liaison et la parole est le soulèvement de poitrine qui accompagne la respiration, le lié sonore de la liaison.

La langue peut se comprendre aussi comme une écriture, une notation usuelle. Elle écrit les choses au moyen de signes et les inscrit durablement dans un mode de compréhension. Par le biais du graphisme, elle prend la parole sans avoir à passer par la voix : l'image graphique équivaut à la parole.

**« L'écriture [...] c'est un système de représentation suffisant à saisir dans ses filets une partie d'une langue. [...] Nous nous exprimons par gestes vers l'écriture.<sup>3</sup> »**

La langue est une écriture évolutive, la langue vivante prend en compte un passé et les inventions langagières de l'époque actuelle par un jeu d'élasticité. L'écriture elle-même accompagne cette évolution avec le principe de notation et sa logique dynamique de réappropriation de contenu. Le Talmud, recueil religieux juif est un bel exemple de l'évolution de la langue religieuse : dans les marges et même autour des textes originaux des notes ou autres écrits et images se greffent et s'agencent dans l'espace de la page. Cet assemblage d'écrits est fabriqué à partir de rajouts étalés dans le temps et ou de rectifications du texte originel. Ce bricolage savant exprime une sorte d'emboîtement et de démultiplication de la pensée, un tableau de la parole divine qui serait une alternative pour représenter le divin (les représentations de dieu étant interdites dans la religion judaïque). La pensée s'exprime presque immédiatement par l'écriture, elle devient plus évidente que lorsqu'elle est verbalisée. Elle dit les choses en leur donnant la parole sans forcément faire appel à des connaissances préétablies au contraire de la grammaire, de la syntaxe et de la phonétique. Certes, l'image écrite a ses limites dans ce qu'elle dit car elle ne donne à voir qu'une image avec ses parties et donc

1. SACKS Oliver (1989). Première partie. *Des yeux pour entendre-Voyage au pays des sourds*, trad. de l'anglais par CLER Christian.

Éditions du Seuil, Paris. (p.51)

2. SACKS Oliver (1989). Première partie. *Des yeux pour entendre-Voyage au pays des sourds*. Ibid. (p.74)

3. BRINGHURST Robert. (2011). *La forme solide du Langage*, op.cit., (p.17).

52

un reflet de la pensée. Pour aller dans les profondeurs de la pensée, il faut un rattachement aux mots,

**une « grammaire générale » qui met en place des principes immuables et généraux de la parole<sup>1</sup>.**

**Le langage endosse alors le rôle de mécanicien** : avec ses techniques de bricolage établies selon l'appareil à disposition –ici deux pièces détachées, grammaire et immédiateté- il construit par magie une machine à dire avec les mots du monde. Il propose du **sur-mesure au sein de la langue. Le langage est une rencontre, celle entre la logique de la langue et l'immédiateté de la parole, et même plus, c'est cet espace de transition qui permet de passer de l'une à l'autre.**

Le langage révèle la dimension « parole » de la langue, il montre qu'il n'existe pas une voix mais des voix exprimant des langues, **il révèle la fonction narrative**. Il montre que la langue sait raconter le monde, qu'elle l'appréhende plus qu'elle ne s'expose de manière indifférente :

**« Ce que je veux dire, c'est que la lame tranchante du couteau bien affûté doit couper le lecteur, que le mot feu doit enflammer la page, que l'eau doit l'inonder à travers une phonétique aquatique de mots comme rivière, ruisseau, rigole, grenouille, ou encore la répétition allitérante de la labiale b [...] qui constitueront le courant textuel du sens de phrases devenues liquides. <sup>2</sup> »**

Cette citation enflammée de François Laplantine, résume assez bien le rôle du langage, le déplacement poétique de l'image dans la langue et l'aspect narratif qui en résulte.

La langue se met à parler « eau », elle dit la fluidité lumineuse frémissante fuyante fluorescente fantaisiste du liquide se laissant lire à l'ombre de l'arbre luisant dans l'eau lucide. Quel calme sous le clapoti bleu électrique des éclairs de lumière aveuglants. Les crapauds croassent tranquillement, sortes de sirènes amphibiennes qui s'accroissent lorsque l'astre pâle décroisse. La lune blanche se penche lentement sur l'eau sombre sinuant entre silence et sonorité déposant le limon, souvenir de flots vifs enflammés sous un ciel d'encre. Ça et là, des fleurs abandonnées et emportées, lueurs phosphorescentes illuminant de leur astre la masse ondoyante verdoyante noyant les restes (ou traces) d'une chaleur naissante à la suite d'un long engourdissement de la faune et de la flore. Un parfum suave mélange d'acacia et de lila se faufile, musique langoureuse impalpable enivrant l'air environnant virevoltant valsant soulevant feuilles et vert fouilli confusion de mauve, de bleu, de teintes fauves couleurs sauvages filant sous les yeux. Le paysage vibre bourdonne dans un bruissement incessant, bruits sourds, crissement, branches qui craque et croustille sous le crépuscule. Hululement de chouette, hurlement de loup, miaulement du vent dans le vaste océan du ciel, là où se lit le langage des lumières, langue silencieuse de l'univers. La voie lactée parle la langue des étoiles, signes traçant les mots du temps. Et toute cette masse fluide circule s'échange des choses vivantes, des couleurs, des murmures, des caresses sonores, formant un dessin divin devin d'un avenir vert.

La langue se délie, sort de son confort pour flirter avec la parole, **elle communique avec elle en s'emparant d'un langage sonore** : allitérations, métaphores, coulée de mots produites par la ponctuation, l'énumération. La langue c'est savoir parler, c'est à la fois une science et une expérience du monde. Le langage donne le style ou le ton à la langue et la parole dit les mots. La langue est une écriture, une logique, une oralité, et **par oralité il faut comprendre qu'elle « donne voix à »**, pas seulement par l'intermédiaire de sons, ce peut être des gestes, des postures qui interprètent des signes. Dans l'interprétation, il y a l'idée de traduction si une langue ne peut être traduite alors elle suppose l'absence de langage et par là-même de structure. Le propre de la langue est de communiquer et chaque communicant doit pouvoir interpréter ce que la langue dit pour comprendre. Les abeilles par exemple, qui ne peuvent parler, disent les choses en dansant : selon le schéma de la danse elle signale un champ de fleurs à proximité, ou bien elles cherchent à intimider les prédateurs avec des mouvements de ola en danse collective (c'est le cas des abeilles géantes d'Asie du sud Est). C'est cette part interprétative qui contribue à l'évolution et la plasticité des langues. Le principe est proche du téléphone arabe : il y a une phrase et un sens d'origine qu'un interlocuteur détient, le message passe d'oreille à oreille à d'autres interlocuteurs, de bouche en bouche, et à chaque nouveau passeur, le message se modifie, acquiert un sens nouveau pour finir sur un message devenue une interprétation collective. Les abeilles géantes témoignent de ce caractère évolutif : elles ont adapté et développé la danse dissuasive de ola

1. AUROUX Sylvain (1973). Langue, langage, parole. Dans CASSIN Barbara. *Vocabulaire européen des philosophies*, op.cit., (p.676).

2. LAPLANTINE François. (2009). Chapitre V, Écrire: le travail du langage comme acte de résistance au différentialisme et à l'indifférence. Son, images et langages. (p.76). Éditions Beauchesne, Paris.

en réaction aux attaques des frelons asiatiques. L'évolution et l'adaptabilité sont des composantes nécessaires à la langue.

Barbara Cassin exprime assez bien cette idée de « souplesse rigoureuse » :

**« L'Académie ne change pas les mots, elle accompagne et norme l'évolution de la langue. Et la langue n'a pas cessé d'évoluer. <sup>1</sup> ».**

**La langue narre sa propre origine dans ses mots et sa logique constructive.** Barbara Cassin met en valeur ce pouvoir narratif des mots avec l'étude de leur origine, leur inscription dans les textes littéraires et dans l'histoire, sorte de métissage entre étymologie et philologie. Elle dissèque par exemple le mot amnistie, où elle introduit un rapport avec l'amnésie et la mémoire. Elle rappelle que la première amnistie a eu lieu à Athènes, que l'amnésie était nécessaire pour aider à oublier et éviter les maux. L'amnésie a contribué à la reconstruction de la Grèce. Aujourd'hui pourtant l'amnistie prend le sens de devoir de mémoire : ce n'est plus l'oubli qui est à reconstruire mais le passé, et cette reconstruction se fait avec des mots et des entrecroisements de mots. Le mot est un instrument que l'on utilise quotidiennement, au service d'une norme ou pour déjouer une norme. L'amnistie actuellement sert la norme et à vouloir reconstruire le passé et elle en oublie sa propre origine en Grèce. Le mot oscille constamment entre ses racines et un déracinement, de ce processus se crée parfois un **nouvel enracinement** : des jeunes pousses, des nouveaux mots. La langue latine tient ses origines dans ce déracinement régénérateur, à travers le mythe d'Enée, chassé par les Grecs de Troie en flammes. N'ayant plus de terre Enée et son peuple sont condamnés à l'exil, et sont forcés de re-fonder par métissage. Le peuple d'Enée se voit repoussé et rejeté en Thrace puis en Crète par des dieux en colère, c'est en revenant en Italie, son pays d'origine, qu'il trouve enfin une terre à habiter. Il s'installe dans le Latium, là où naîtra un peu plus tard Rome. Junon, reine des dieux finit par laisser Enée en paix sous la condition d'abandonner sa langue maternelle, et de là naquit le latin : l'enracinement par le déracinement de la langue grecque.

**« On passe du grec comme logos, langue-langage-raison universel, tel que le pensent ces Grecs que Momigliano qualifie [...] de « fièrement monolingues », au latin comme langue seconde, langue de ces Romains qui ne peuvent pas ne pas savoir qu'il y en a au moins deux, de langues - du logos aux langues et à la traduction. <sup>2</sup> »**

Une langue qui ne peut être traduite suppose l'absence de langage et d'adaptabilité, et par là l'absence de structure qui contribue à la transmission et à la communication. Cette chose qui ne pourrait se fixer comme extérieure au monde, est charabia soit parce qu'elle est non-sens, soit parce qu'elle trop spécialisée et donc peu accessible. La langue Grecque parce qu'elle est construite avec le langage des dieux, permet des traductions. L'étymologie, l'Illiade et l'Odyssée sont les supports de communication entre les hommes et les dieux : Enée a créé dans la langue latine une part de divin, qui dépasse la langue grecque. Le latin est une sorte de langue herculéenne mi-homme mi-dieu, elle invente des équivalents à la langue grecque en déplaçant la culture, notamment pour chaque dieu grec : Zeus devient Jupiter, Héra devint Junon, Aphrodite, Vénus... Aujourd'hui, on considère le latin comme une **langue morte car elle n'est plus employée oralement –la langue n'est plus sans la parole écrite ou verbale- mais son langage lui reste vivant** car les textes mythologies en sont des traces ainsi que l'étymologie. Il suffit d'évoquer Œdipe, Narcisse, Hercule, Aphrodite ou encore Jupiter et bien d'autres pour noter la présence de ces traces : le complexe d'Œdipe, narcissisme/le narcissisme, force herculéenne, aphrodisiaque/hermaphrodite, ne pas être sorti de la cuisse de Jupiter. En astronomie, il nous reste encore la nomination des planètes et des constellations. La langue ne disparaît pas, elle laisse des bribes de sens et de signes dans les mots mais aussi les choses : le caducée du dieu messager Hermès, est un élément graphique que le monde médical s'est emparé pour se distinguer des autres corps de métier. En réalité, la langue est cette chose qui a la capacité de fixer des signes et de leurs donner un sens pour un usage, et l'interaction avec l'usage peut provoquer une transformation de la langue, d'où une régénération et une évolution incessante des langues.



1. CASSIN Barbara (06/11/2018), sur la dimension performative du langage. Dans *Des mots, pour quoi faire ?*, La grande table. Émission radio animée par Olivia Gesbert. France Culture.

2. CASSIN Barbara (2013). *Énée: de la nostalgie à l'exil. La nostalgie-Quand donc est-on chez soi ?*. Éditions Autrement, Paris.



*Logique du bricolage, syntaxe &  
combinatoire*

\*

- \* Logique du bricolage, syntaxe & combinatoire, tous les mots-clés seront surlignés de la couleur obtenue par la superposition des deux précédentes.

56

Plusieurs fois, j'ai évoqué le **mot** bricolage dans les jeux de rapport entre les notions, car le **jeu** est inhérent au bricolage. Jeux d'oscillation, de contraires, jeux de mots, jeu du téléphone arabe... Le jeu est une intervention, une **opération** qui bien souvent prend en compte des règles, c'est aussi une activité spontanée, libre, désintéressée et qui procure du plaisir. Dans le domaine du théâtre, le jeu correspond à la **manière** d'interpréter un personnage et un texte : il est une traduction et implique un **Art de jouer**. On constate au sein de ce terme une composante technique, et **même** scientifique mais aussi une composante plus frivole. De nouveau **les contraires s'attirent**. L'opération bien souvent associée au corps **médical**, induit un **savoir-faire**, une dextérité à **manipuler** des outils en vue de produire un effet bénéfique sur le patient, voire un soulagement. Pourtant, le jeu est désintéressé et spontané, il n'a que pour finalité le plaisir. Et pour obtenir ce plaisir, il se doit d'adopter des règles qui seront pratiquées par des joueurs –que l'on appellera des singularités ou des manières de faire singulière-, l'activité du **« jouer des règles »** procure alors une sensation et réunit les singularités en un collectif autour de cette sensation. Le désintéressement produit un effet bénéfique grâce aux manières de faire, et se rapproche ainsi de l'opération technique en faisant appel à des règles de jeu précise et un Art de faire. Si le **désintéressement** et le plaisir sont le point de départ et la finalité du jeu, bien souvent d'autres aspects entrent en jeu, sous-effets dissimulés sous **la frivolité et le superficiel**. On parle alors de **jeu stratégique**, une manière de faire qui sait se jouer de et jouer avec pour obtenir un effet plus précis que le plaisir. Les romains ont su se jouer de en adoptant une **tactique**, dans un but politique. Les jeux romains en effet, avaient pour but de rassembler le peuple, de le calmer ou encore d'attirer ses faveurs dans un but politique. Sous le règne de l'empereur Commode en 180, les jeux de gladiateur en amphithéâtre devenaient stratégiques, le but étant de redescendre la fureur du peuple accablé par la peste et la famine. C'était aussi un **moyen** pour Rome de **montrer** sa puissance et sa générosité. **Les jeux sont des instruments qui manipulent pour le pire ou le meilleur**, sous une apparence faussement superficielle ils agissent en profondeur dans un ou plusieurs domaines. Nous pouvons évoquer également le Serment du jeu de Paume en France, gymnase où sont nés les principes fondateur de la République et la Constitution. **Le jeu possède un pouvoir pondérateur et symbolique et ce, à plusieurs niveaux** : jeux physiques, jeux de mots, jeux de langage, jeux d'acteur. **Molière** en avait particulièrement bien saisi l'intérêt, comment pouvait-il critiquer le pouvoir tout en restant dans la juste limite et attirer la foule ? Le jeu des acteurs et le comique permettaient de manipuler –dans le sens de se jouer de- subtilement le pouvoir, Molière réussit d'ailleurs à obtenir le soutien du roi Louis XVI.

**« J'éprouve que, pour gagner les hommes, il n'est point de meilleure voie que de se parer à leurs yeux de leurs inclinations, que de donner dans leurs maximes, encenser leurs défauts, et applaudir à ce qu'ils font. On n'a que faire d'avoir peur de trop charger la complaisance ; et la manière dont on les joue a beau être visible, les plus fins toujours sont de grandes dupes du côté de la flatterie, et il n'y a rien de si impertinent et de si ridicule qu'on ne fasse avaler, lorsqu'on l'assaisonne en louanges. <sup>1</sup> »**

Chez les grecs, **les jeux sont davantage des démonstrations de performances**, l'idée est de montrer comme Art les **« manières de faire singulières »**, autrement dit des athlètes qui poussent leurs capacités physiques au-delà de leurs limites.

**« Chez les anciens ou chez les modernes, les jeux de prix, jeux ou exercices qui, exigeant certaines qualités corporelles, ont un prix pour récompense du vainqueur. La lutte, la course, le tir à l'arbalète ou au fusil, etc. sont des jeux de prix. <sup>2</sup> »**

Ici, le jeu se joue de la **manipulation**, il n'est plus manipulé par une entité supérieure contrairement aux romains. Les grecs ont inventé le spectacle poétique où sports, arts et sacré se côtoie dans une forme de célébration. Les Grecs ont su s'emparer des règles de jeu pour en faire un Art de jouer. Pour Molière le jeu déjoue le pouvoir et pour les grecs, le jeu déjoue la règle. Peut-être que la réelle finalité du jeu est de déjouer et que ce sont les règles bricolées par les joueurs avec des tours de passe-passe, une dextérité dans des **mouvements**, une stratégie élaborée pour une partie d'échec ou une tactique **militaire** ; qui créent le jeu plus que les règles. Voici quelques citations de Molière qui se **moque** de la grammaire avec pour instrument le langage et les jeux de mots :

**« -Veux-tu toute ta vie offenser la grammaire ?**

1. MOLIÈRE .(1668). *L'avare*, Acte I scène I dans Le Monde. Repéré à [https://dicocitations.lemonde.fr/citation\\_auteur\\_ajout/64335.php](https://dicocitations.lemonde.fr/citation_auteur_ajout/64335.php)

2. Définition de jeu, dictionnaire le Littré. Repérée à <https://www.littre.org/definition/jeu>



-Qui parle d'offenser grand-père ni grand-mère ?<sup>1</sup> »,  
« Quoi ? Quand je dis : Nicole apportez-moi mes pantoufles et me donnez mon bonnet de nuit, c'est de la prose ?<sup>2</sup> »

Il y a quelque chose de paradoxal dans le jeu : il rassemble règle et liberté, il réunit en créant un événement mais départage aussi pour désigner un gagnant. Et le jeu du bricolage fait écho à cette logique paradoxale, il construit et déconstruit selon la règle de l'analogie. La contrainte pousse à l'analogie, une fois que la contrainte est assimilée, il suffit de l'appliquer, tout le reste du travail est libre. Le bricolage rejoint la pensée poétique qui articule général et singulier : la contrainte, règle singulière s'applique de manière générale sur un ensemble de choses qui apparaissaient comme des « bribes », afin de créer une vue d'ensemble.

« Cette logique opère un peu à la façon du kaléidoscope : instrument qui contient aussi des bribes et des morceaux, au moyen desquels se réalisent des arrangements structuraux. Les fragments sont issus d'un procès de cassure et de destruction, en lui-même contingent, mais sous réserve que ses produits offrent entre eux certaines homologues : de taille, de vivacité de coloris, de transparence.<sup>3</sup> »

Le bricolage est un kaléidoscope : un jeu de reflets, lumières et couleurs où l'objet même de kaléidoscope se transforme pour devenir une prothèse de la réalité, une sorte de fenêtre sur un ailleurs. Le kaléidoscope se transforme en vitrail coloré, dont l'enveloppe constitue la cathédrale. Le bricolage crée une réalité toute neuve par des agencements de bribes, en tentant des équivalences improbables, avec désinvolture voire insolence. C'est le cas des contrepètries, qui avec des jeux d'interversion de lettres ou de syllabes, créent des phrases à double sens :

La comédie nous enseigne à détester nos ridicules (Molière), ce qui donne La comédie nous enseigne à dérider nos testicules<sup>4</sup>.

Dans cette idée de jeu et de double caché qui ne demande qu'à être révélé, il y a une logique du miroir : une réalité déformée ou augmentée de l'autre côté du miroir. Le bricolage correspond au miroir-médiateur entre une réalité et d'autres réalités, Lewis Carroll a su narrer ce processus de transformation de la réalité à travers *Alice au Pays des merveilles*. Le monde des adultes très conventionné s'oppose au monde des enfants sans limites –de l'autre côté du miroir- et Alice fait le lien entre eux. La petite fille qui tente de rester rationnelle et de montrer les bonnes manières dans le monde sans limite, se retrouve désarmée face aux personnages et aux situations incongrues, voire irrationnels. Les logiques ne sont pas les mêmes et Alice doit réapprendre la grammaire de cet autre monde afin de s'adapter : lorsque la chenille lui conseille de prendre l'un des côtés d'un champignon pour adapter sa taille, Alice doit laisser sa raison mathématique de côté, pour imaginer ce que serait un côté de champignon et ce qu'elle doit faire avec pour modifier sa taille. Alice évolue dans ce nouveau monde en découvrant et apprenant par son expérience. Le champignon est l'instrument qui permet d'adapter la taille d'Alice aux circonstances. La logique du bricolage se retrouve alors dans chaque objet dont Alice se sert pour évoluer dans son environnement : ce sont des instruments qui par leurs usage mesuré et maîtrisé assurent des articulations entre le petit et le grand, le monde rationnel et le monde imaginaire –l'autre côté du miroir-, entre la conformité et la non-conformité.

Il y a donc nécessité d'apprendre une grammaire dans le bricolage mais aussi et surtout de savoir l'adapter selon les circonstances. Les articulations sont des constructions bricolées : des systèmes de signes qui créent du signifiant. Il existe un parallèle entre syntaxe et articulation, dans la mesure où toutes les deux ont pour objectif de relier les choses entre elles et de les faire communiquer au moyen d'une grammaire préétablie. Et pour le bricolage, il s'agit d'une syntaxe empirique, basée sur des rapports et des analogies. La syntaxe empirique schématise une connaissance du monde par le vécu : Alice sait que dans le monde



1. MOLIÈRE (1672). Acte II scène 6. *Les femmes savantes*. Dans Citation du jour. Ouest France. Repéré à <https://citations.ouest-france.fr/citation-moliere/veux-vie-offenser-grammaire-23425.html>

2. MOLIÈRE (1670). Acte II scène 4. *Le bourgeois gentilhomme*. Dans La parafe. Repéré à <https://www.laparafe.fr/2014/09/le-bourgeois-gentilhomme-de-moliere-extrait/>

3. LEVI-STRAUSS Claude. (1962). Chapitre II, La logique des classifications totémiques. *La pensée sauvage*, op. cit. (p.51).

4. Contrepèterie, dans Décalons les sons. Repérée à [https://www.contrepets.net/contrepeteries\\_themes.php?Thm=Li](https://www.contrepets.net/contrepeteries_themes.php?Thm=Li)

imaginaire, certains produits comestibles –gâteau **mangez**-moi, bouteille mangez-moi, champignon-font grandir parce qu'elle les a testé, elle doit faire appel à sa raison pour se servir de ce savoir et c'est ainsi qu'elle doit trouver le juste équilibre dans le chapitre 1 pour sortir par la petite porte qui ouvre sur le monde imaginaire. La syntaxe du bricolage découle d'un usage propre et à la fois normée d'éléments opposés pour produire du sens :

**« ils forment [les écarts], dès qu'ils existent, un système utilisable à la manière d'une grille qu'on applique pour le déchiffrer... », « Le principe logique est de toujours pouvoir opposer des termes. <sup>1</sup> »**

La logique –syntaxe- du bricolage c'est la **perruque** évoquée par **Michel** de Certeau dans *L'invention du quotidien*, *l'Arts de faire* : le détournement des **matériaux** et du temps de travail dans une entreprise pour fabriquer des objets, faire de la perruque. Le travailleur bricole des objets qu'il a imaginés dans des circonstances particulières avec des objets donnés et sur un temps « réglé » dit de travail. Il introduit dans le travail une dimension sauvage (transgressive) et poétique (qui emmène vers un ou des ailleurs) qui n'existait pas encore et que seule l'action du travailleur pouvait révéler. De là naît **un art au travail, un art en train de se faire**, et qui se fait dans le quotidien du travail, car en réalité qu'est-ce que le bricolage sinon, **une science au quotidien : un système d'assemblage astucieux** que le jardinier a inventé pour planter ses graines sans se courber le dos, des chiffons issues d'une première vie de taie d'oreiller, qu'une **ménagère** a ressuscitée, le bouton sur l'œil d'un ourson en peluche éborgnée qu'une **maman** a opéré pour un regard neuf. Dans le documentaire

### **Éloge de la perruque de Jean Riant<sup>2</sup>,**

un ouvrier montre ses bricolages dans le cadre de ses heures de travail en **mécano-soudure**. Toute la journée cet ouvrier assemble des pièces de tulerie pour former la carcasse d'un tracteur, il y a un temps alloué à la tâche mais selon la rapidité et la facilité d'exécution de ces tâches, il se peut que ce temps soit fait de temps-morts. L'imagination et l'ennui alors opèrent sur les temps-morts, en se servant des savoir-faire et des habitudes : l'ouvrier fait parler les matériaux, rebus, pièces HS (hors-service) et les transforme en **mobiles**, sculptures de traits **métalliques** et d'air. Il fabrique un mobile, puis le perfectionne en observant les défauts de l'autre pour devenir un expert de l'assemblage. Il sélectionne alors les rebus les plus appropriés pour former le mécanisme imaginé, un mouvement d'oscillation plus ample : le dupont,

**« un équilibriste fou celui-ci<sup>3</sup> ».**

L'ouvrier-bricoleur se **monte** une collection de pièces créée à un **moment** donné, puis à la manière d'un scientifique-poète, **il imagine des usages** inspirés des propriétés **mécaniques** ou formelles des pièces collectées :

**« les cercles acérés que l'on peut voir donc étaient un tube découpé à la scie à métaux, un bout de chute pour un assemblage de fabrication à l'entreprise [...] un autre système d'équilibrage c'est-à-dire en prenant trois branches et non pas deux et en mettant sur le contrepoids deux autres systèmes d'équilibre. », « je me suis posé la question ? <sup>4</sup> ».**

On en revient à la grammaire et à la syntaxe : comment à partir d'un ensemble de signes de grammaire –pièces HS-, construire **une syntaxe significative –un système d'équilibre-** ? La grammaire s'impose comme un ensemble de choses qui sont réglementées par un système, dans ce cas elle peut être comprise aussi comme l'entreprise qui réglemente l'activité de l'ouvrier-bricoleur, et ce dernier se joue des règles en utilisant



1. LEVI-STRAUSS Claude. (1962). Chapitre III, Les systèmes de transformations. *La pensée sauvage*, op. cit. (p.95).

2. RIAN Jean. *Éloge de La perruque*. [vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.dailymotion.com/video/xpo7ak>

3. Selon Claude, ouvrier en mécano-soudure. Dans RIAN Jean. *Éloge de La perruque*. [vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.dailymotion.com/video/xpo7ak>

4. Selon Claude, ouvrier en mécano-soudure. Dans RIAN Jean. *Éloge de La perruque*. [vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.dailymotion.com/video/xpo7ak>

## Logique du bricolage, syntaxe & combinatoire

59

des pièces rebus qui, dans le code du travail ne sont plus considérées comme propriété de l'entreprise. L'ouvrier-bricoleur adopte une **pratique sauvage dans un cadre légale car il sait utiliser les codes de la grammaire pour s'en jouer et les poétiser.**

« Le côté captivation qu'ça **m'** donnait, c'était bon, de concevoir, de réaliser quelque chose qui partait ailleurs [...] il y avait un côté découverte qui intervenait [...] de découvrir par cette **méthode**.<sup>1</sup> ».

En découvrant et en apprenant, il adopte sa propre **grammaire avec des récurrences**, des pièces qui reviennent comme élément de construction, par exemple les chutes d'œilletons de direction en tant que contreponds. La récurrence permet de rendre le système compréhensible, de faire articuler les autres pièces entre elles, mais elle peut être modifiée si elle devient trop complexe et perd sa lisibilité. Un exemple très simple est celui du langage : dans l'énumération écrite des nombres de 20 à 30 nous comprendrons clairement la composition de ceux-ci, 20 et 1 pour 21, 20 et 2 pour 22... mais après 29 il faut passer à une autre dizaine et il devient compliqué de décomposer de nouveau en chiffre, ce qui donnerait 20 et 1 et 0, 2010 qui signifie autre chose que trente, il faut alors une autre logique qui deviendra récurrente à chaque dizaine. **La récurrence fonctionne par résonance**, elle en entraîne bien souvent d'autres car elle possède des limites, et pour être au-delà des limites, sublimis, sublime, il faut inventer une poétique des résonances. En bricolant, les choses résonnent entre elles pour aller ailleurs, aller vers **une nature sublime**. Quittons notre ouvrier-bricoleur et entrons dans le **langage, jeu de bricolage au quotidien**. Blanc d'albâtre, blanc poudré, rose, fauve, sépia, ivoire, glauque, rubis, **mauve**, pourpre, bleu **marine** et bien d'autres encore sont autant de termes bricolés dans le langage, qui articulent images que renvoient la nature et humanité, héritage culturel et usages actuels. Le blanc d'albâtre, le rose, fauve, sépia, ivoire, glauque, rubis et pourpre sont des couleurs tirées d'espèces naturelles végétales et animales ou de **minéraux**. Le bleu marine renvoie à l'uniforme porté par les **matelots** au XVIIIème siècle, le mauve renvoie à la reine d'Angleterre Victoria qui projeta la couleur dans le monde de la **mode** au XIXème siècle, le rose poudré le fait des aristocrates français sous l'Ancien Régime. On connaît l'instabilité des couleurs, la difficulté à les nommer et les saisir, les spécificités et les images renvoyées par la nature et la culture permettent de les projeter dans un **imaginaire commun** et donc de les fixer dans une **moindre mesure**. Les mots-couleurs qui véhiculent des images concrètes de la nature sont plus compréhensibles que des mots abstraits tels que violet, jaune, rouge, vert, bleu, noir, blanc. On remarque que les couleurs de base, sortes d'**hyperonymes** en disent **moins** sur ce qu'elles expriment que celles qui sont **qualifiées ou dérivées**. Cependant, il faut connaître le **milieu** naturel et culturel dans lequel se trouvent ces couleurs singulières pour en appréhender les subtilités, le langage bricole alors des hyperonymes pour se faire comprendre par les étrangers à l'environnement singulier. A l'intérieur des hyperonymes, **les couleurs résonnent avec leur environnement**, par analogie –avec la nature, la culture– et par récurrence –les terminaisons tels que –*é*, –*âtre*, –*issement*...précisent des phénomènes chromatiques–. Les hommes bricolent dans et avec la nature pour communiquer entre eux au sein d'une civilisation, et plus généralement au sein de leur espèce. Les mots-images transportent la nature dans le langage humain, construisent les civilisations de manière arbitraire et singulière. Les hommes ont choisi d'isoler certaines spécificités remarquables dans leur environnement pour tisser la toile de leur langage. Chaque humanité, a son propre langage, et il prend en compte dans ses formes les plus primitives, un véritable **bricolage entre expression de la nature et expression de l'homme** : chez les Osage, tribu amérindienne,

« chaque clan possède un « symbole de vie » - totem ou divinité-dont il adopte le nom : puma, ours noir, aigle royal, jeune cerf, etc. Les clans se définissent ainsi, les uns par rapport aux autres, au moyen d'un écart différentiel. [...] Chaque animal est ainsi décomposé en parties, selon une loi de correspondance (**museau** = bec, etc.) et les parties équivalentes sont regroupées entre elles, puis toutes ensemble, en fonction du même caractère pertinent...<sup>2</sup> », « l'animal apparaît comme un outil conceptuel aux **multiples** possibilités, pour détotaliser et pour retotaliser n'importe quel domaine... [...] A proprement parler, ce n'est donc jamais l'aigle qu'invoquent les Osage. Car selon les circonstances et selon les moments, il s'agit d'aigles des différentes espèces...<sup>3</sup> »

Le bricolage chez les Osage s'opère par une superposition de l'organisation humaine à celle de la nature. L'espèce et ses spécificités constituent la syntaxe qui organise l'articulation homme/nature.

Les logiques de bricolage sont nombreuses et protéiformes, chez les Osage il s'agit d'un système de classement pour une organisation sociale, basée sur une analogie avec la nature ; chez les Inuits, il s'agit de bricoler le quotidien avec le matériau neige et donc de penser chaque chose en fonction de l'usage d'un type de neige, etc. ; elles ont cependant toutes un point commun, elles inventent et transforment des règles



1. Selon Claude, ouvrier en mécano-soudure. Dans Riant Jean. *Éloge de La Perruque*. [vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.dailymotion.com/video/xpo7ak>
2. LEVI-STRAUSS Claude. (1962). Chapitre V, Catégories, éléments, espèces, nombres. *La pensée sauvage*, op. cit. (pp.177-178).
3. LEVI-STRAUSS Claude. (1962). Chapitre V, Catégories, éléments, espèces, nombres. *La pensée sauvage*, op. cit. (pp.179-180).



pour amener vers un ailleurs et produire du sens. Je terminerai donc sur l'Art de détourner les règles ou plutôt de jouer dans les règles avec le mouvement oulipien.

« OULIPO ? Qu'est ceci ? Qu'est cela ? Qu'est-ce que OU ? Qu'est-ce que LI ? Qu'est-ce que PO ?

OU c'est OUVROIR, un atelier. Pour fabriquer quoi ? De la LI.

LI c'est la littérature, ce qu'on lit et ce qu'on rature. Quelle sorte de LI ? La LIPO.

PO signifie potentiel. De la littérature en quantité illimitée, potentiellement productible jusqu'à la fin des temps, en quantités énormes, infinies pour toutes fins pratiques.

QUI ? Autrement dit qui est responsable de cette entreprise insensée ? Raymond Queneau, dit RQ, un des pères fondateurs, et François Le Lionnais, dit FLL, co-père et compère fondateur, et premier président du groupe, son Fraisident-Pondateur.

Que font les OULIPIENS, les membres de l'OULIPO (Calvino, Perec, Marcel Duchamp, et autres, mathématiciens et littérateurs, littérateurs-mathématiciens, et mathématiciens-littérateurs) ? Ils travaillent.

Certes, mais à QUOI ? A faire avancer la LIPO.

Certes, mais COMMENT ?

En inventant des contraintes. Des contraintes nouvelles et anciennes, difficiles et moins difficiles et trop difficiles. La Littérature Oulipienne est une LITTÉRATURE SOUS CONTRAINTES.

Et un AUTEUR oulipien, c'est quoi ? C'est « un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir ».

Un labyrinthe de quoi ? De mots, de sons, de phrases, de paragraphes, de chapitres, de livres, de bibliothèques, de prose, de poésie, et tout ça...

Comment en savoir plus ? En lisant. <sup>1</sup> »

Le mouvement oulipien joue avec les constructions du langage, il créé à partir de protocoles des nouvelles manières de parler, il libère la langue de sa grammaire en prenant celle-ci par la racine. Le bricolage est un jeu mais aussi une libération, qui ouvre la sémantique sur des perspectives autres. Je vous propose maintenant dans une deuxième lecture de cette partie dédiée au bricolage, de participer à un jeu de langage inspiré du mouvement Oulipo. Vous comprendrez alors le plaisir que peut procurer l'acte de bricoler et le potentiel imaginaire qu'il peut véhiculer.

Voici la deuxième lecture :

Maintenant mangez mes morceaux métalliques mécaniques, mobiles multiples modernes, minéraux moins mauve mais marine. Mon monde médiateur miroir médical moque Molière, moindre ménagère militaire.

Michel monte mathématique, métaux. Marcel mesure mécano-soudure, museau maîtrisé. Mot : meilleure manière, manipulation, membres mathématiciens, mouvements, moyen, meilleur « montrer », milieu merveilles.

M' modifie moi et me, devenant maximes du moment comme maman et matelots.

Essayez d'en deviner la contrainte...

Solution = deuxième lecture inspirée du tauto gramme : jeu d'écriture, texte dont tous les mots commencent par la même lettre. Ici, il s'agit de tous les mots commençant par la lettre « m ». Pour ce qui est des mots « rebelles » qui ne parviennent pas à trouver leur place dans la seconde lecture, je propose un autre niveau d'écriture où la règle s'assouplit avec l'introduction de mots-béguille.



1. BÉNABOU Marcel & ROUBAUD Jacques, Qu'est-ce que l'Oulipo ? Repéré à <https://www.ouliipo.net/fr/oulipiens/o>

~~Not~~ - ~~manière~~ - ~~même~~  
~~médical~~ - ~~mais~~ - ~~me~~  
~~pile~~ - ~~moyen~~ - ~~monteur~~ -  
~~meilleur~~ - ~~folie~~ - ~~maxime~~  
~~moderne~~ - ~~manipulation~~  
~~mouvements~~ - ~~militaire~~  
~~moque~~ - ~~me~~ - ~~mes~~ - ~~me~~  
~~mon~~ - ~~morceaux~~ - ~~moteur~~  
~~médiateur~~ - ~~meubles~~  
~~monde~~ - ~~mathématique~~ -  
~~modifier~~ - ~~maîtrise~~ - ~~mangez~~  
~~Nichel~~ - ~~matériaux~~ - ~~ménage~~  
~~je~~ - ~~maman~~ - ~~mécano~~ - ~~studier~~  
~~modèles~~ - ~~métalliques~~ -

Maximus?  
~~Noi?~~ ~~Amend?~~  
~~Ne?~~  
 Notifier?  
~~Naman?~~  
~~Ar?~~  
 Nabelots?

N modifier Noi et  
 Ne devenant maxi  
 mes du moment  
 comme maman et  
 matelots.

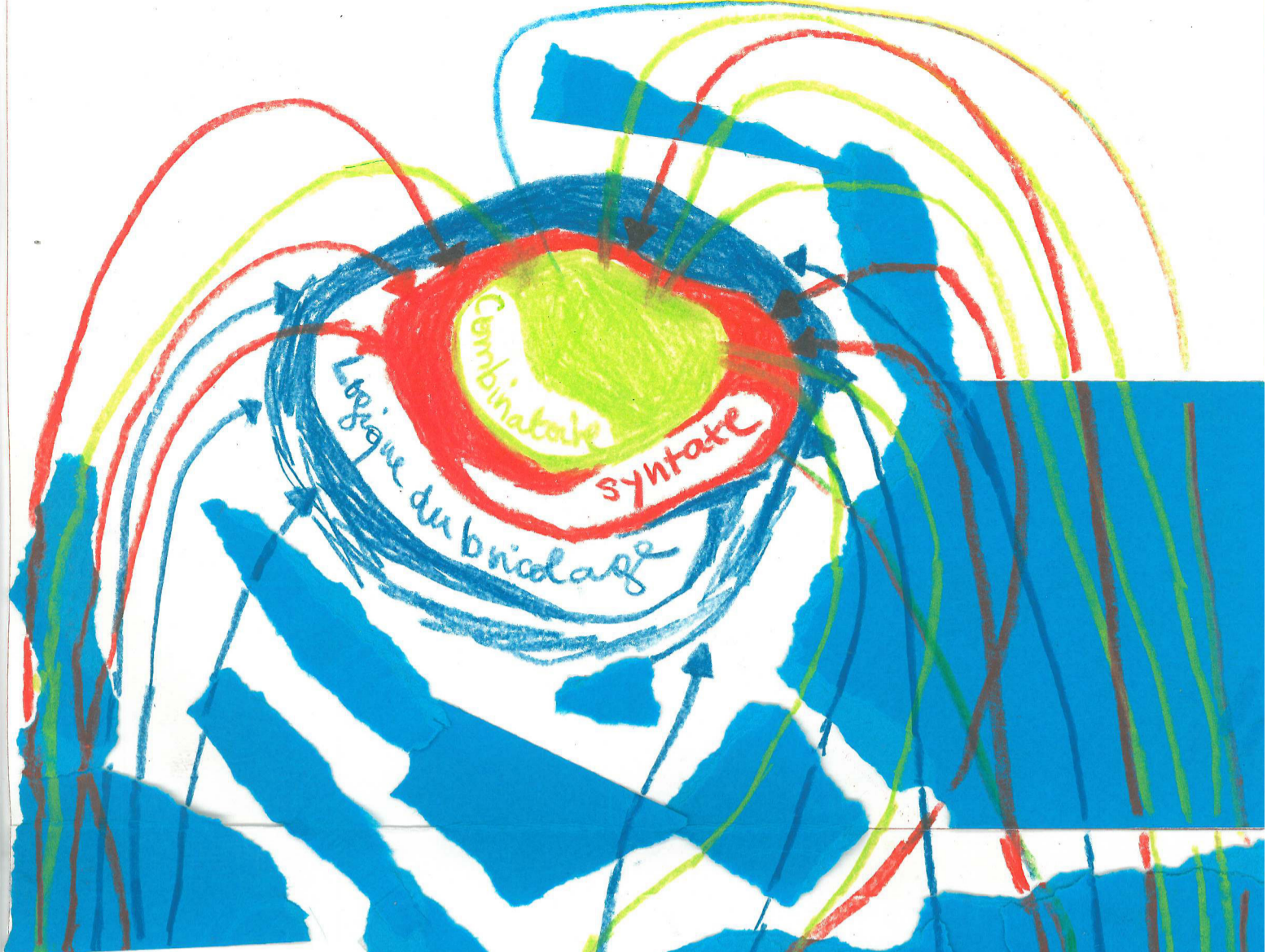
monte ~~moment~~ ~~matami~~  
~~que~~ - ~~metaux~~ - ~~m~~ ~~methe~~  
~~il~~ - ~~minéraux~~ - ~~maux~~ ~~mate~~  
~~lots~~ - ~~maure~~ - ~~mode~~ - ~~maître~~  
~~mesure~~ - ~~moins~~ - ~~milleu~~  
~~muscu~~ - ~~multples~~ - ~~Naval~~  
~~membres~~ - ~~mathématiciens~~  
~~maintenant~~

maintenant  
 mangez mes  
 morceaux  
 métalliques  
 mécaniques  
 moteurs multiples  
 modernes mine  
 raux moins  
 maure mais  
 maure Non  
 monde média  
 teur miroir  
 médical moque  
 folie moine  
 machete militaire  
 nichel monte mathématique  
 métaux mode même méthode  
 Naval mesure mécano studier  
 muscu maîtrise Not: meilleurs  
 manière manipulation membres

mathématiciens  
 mouvements  
 moyen meilleur  
 montre milieu  
 meubles.

O 61  
 m

Schéma de construction  
 du petit jeu de lecture



3/ TRAIT D'UNION ENTRE  
COULEUR  
ET TRADUCTION \*

\* Trait d'union entre couleur  
et traduction

\*  
Une valse à trois temps :  
expressivité-oraité-immédiateté

\* Une valse à trois temps:expressivi-  
té-oraité-immédiateté,tous les mots-  
clés seront surlignés en brun



## TRAIT D'UNION...

65

Couleur en latin se dit color, mot rattaché au groupe de celare : « cacher déceler ». La couleur est **superficielle**, elle recouvre les choses d'une apparence séduisante, et en cela trompe le regardeur. Pendant longtemps et particulièrement dans l'histoire de l'Art, elle a été sujette à de grands débats, entre Titien Raphael, entre Rubens et Poussin, entre Ingres et Delacroix. Faut-il privilégier la clarté du dessin ou le caractère mouvant et diffus de la couleur ? La méfiance prend ses origines dans la teinturerie, où il est difficile d'obtenir et de faire tenir les couleurs. On constate une **instabilité** de la couleur, tant dans sa fabrication que dans sa manière de la traiter et de la penser : Aristote a pendant longtemps laissé penser que toutes les couleurs provenaient du mélange entre le noir et le blanc, Newton a rationalisé la couleur comme lumière, et enfin Goethe a introduit une **dimension psychologique** dans les usages et les pratiques de la couleur. Il y a un usage arbitraire des couleurs et **des penser-classer très codifiés** c'est le cas des atlas Munsell et NCS. La couleur trompe alors en proposant une lecture qui n'est pas figée. Un rouge vif recouvrant un objet, s'use avec le temps, il devient plus sombre avec la baisse de luminosité, il cache la vraie matière en enrobant, et puis il sera « perçu » différemment selon les cultures. Une couleur ne reste jamais telle quelle est, elle évolue avec son environnement, elle est plurielle. **La couleur rejoint la traduction sur l'idée de trahison** : elle trompe la réalité, en proposant non pas une mais plusieurs lectures des choses en la **fardant**. Elle ne permet pas l'équivalence et la vérité, c'est une sensation à fugace, à saisir dans son **immédiateté**.

Mais la vérité, n'est-ce pas justement de proposer des lectures différentes du monde et non pas une vérité qui ne se vérifie que pour un système ? Car la poétique, le bricolage et les traductions décrivent les choses en les décomposant en plusieurs réalités. Est-ce que le fard se comprend seulement comme masque et tromperie ? Dans son sens premier, le fard est une

**« composition colorée qu'on applique sur différentes parties du visage pour en rehausser l'éclat. <sup>1</sup> »**

puis dans un second temps, un déguisement, une feinte. La première définition ne contredit pas la seconde, elles se complètent : **le fard révèle le visage par une technique qui trompe et maquille la réalité**. Il met en avant des traits, qui, sans couleurs disparaissent dans le teint. Le fard met en valeur les singularités du visage à travers une pratique particulière de la couleur, il sculpte dans le visage. Il dit plus la réalité qu'il ne la dissimule, seulement, il se joue d'une technique de maquillage pour obtenir cette réalité augmentée. On en revient à la traduction : **le fard est un Art, un Art de rehausser** le visage qui induit une technique et donc une manière de faire à adapter. Le trait de khôl rehausse un regard, la poudre de riz, unifie et blanchit le teint, le rouge sur les joues raffraîchit l'ensemble et le rouge à lèvres relève et révèle une bouche graphique, point d'accroche du visage. Le fard exprime, et souligne les expressions, et comme l'indique ses origines étymologiques, il teint les surfaces, il ne les recouvre pas :

**« Diez, trouvant que le lat. tincta, teinte, est traduit en vieil haut allemand par gi-farwit, gifarit, de farwan, teindre, tire de là le mot fard. <sup>2</sup> »**

Teindre, c'est imprégner avec de la matière colorante une autre matière, c'est se fondre dans. Le teint du visage d'ailleurs, chose naturelle et singulière de la peau, - et non artificiel - ; correspond à la fois à la

**« coloration, la nuance et l'éclat du visage <sup>3</sup> » et à la « couleur donnée à une étoffe par la teinture <sup>4</sup> »**

**Les contraires cohabitent**, artificiel s'articule à naturel, le réel au déguisement, et le superficiel au profond. La couleur-fard révèle avec des effets de surface, l'être, la profondeur des choses avec leur expressivité.

**« La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle ; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme ; idole, elle doit se dorner pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier les cœurs et frapper les esprits. Il importe fort peu que la ruse et l'artifice soient connus de tous, si le succès en est certain et l'effet toujours irrésistible. C'est dans ces considérations que l'artiste philosophe trouvera facilement la légitimation de toutes les pratiques employées dans tous les temps par les femmes pour consolider et diviniser, pour ainsi dire, leur fragile beauté. [...] Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive ; ce cadre noir**



1. Définition de fard, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Repérée à <https://www.cnrtl.fr/definition/fard>

2. Définition de fard, dictionnaire Le Littré. Repérée à <https://www.littre.org/definition/fard>

3. Définition de teint, dictionnaire Le Larousse. Repérée à <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/teint/77008?q=teint#76106>

4. Définition de teint, dictionnaire Le Larousse. Repérée à <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/teint/77008?q=teint#76106>

66

## Une valse à trois temps : expressivité-oralité-immédiateté

rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini ; le rouge, qui enflamme la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse. <sup>1</sup> »

Baudelaire prône le maquillage comme magie, qui divinise la nature, sorte de seconde peau de la femme, qui la rend si lumineuse et éclatante. La couleur-fard fonctionne comme l'or, elle lance des éclats vifs mystérieux sous des effets d'ombre et de lumière. La couleur retrouve son sens étymologique grec où, *chrōma*, dérivé de *krhos*, signifie *peau*, surface du corps humain, qui a donné plus tard en sciences chrome, métal blanc brillant. La couleur forme une pellicule, *une seconde peau plus « éclatante et brillante »*, d'où l'expression piquer un fard : manifestation d'une rougeur sous l'effet d'une émotion. C'est une science de l'émotion qui a pour but de créer des effets, par exemple elle invente l'incarnat, mix entre incarnation, carnation et couleur : une incarnation de la couleur en carnation. L'incarnat naît au XVI<sup>ème</sup> siècle, époque-fard du baroque, représentée par la peinture de Rubens, magicien transformant la matière colorante en chairs rosées, vermeils et diaphanes. L'incarnat, exprime une époque, elle renvoie à une fleur -au trèfle incarnat- et à une manière de colorer,

« une couleur vive située entre la couleur de cerise et la couleur de rose. <sup>2</sup> ».

C'est un effet qui exprime une multiplicité, qui précise et localise la couleur. *La couleur parle, se fixe et se localise entre des tonalités pour se faire comprendre.* C'est une interprétation qui dépend de conditions, culturelles, géographiques, émotionnelles et physiques.

« La couleur n'est pas limitée à la seule sensation visuelle et elle éveille nos autres sens. Couleur vue, elle est aussi sentie, ressentie par la totalité de l'être, et les mots pour la dire sont autant de témoignages de sensations particulières, d'un vécu lié à une société, à une culture. *Ces mots sont les témoins des passages d'un sens à l'autre, des glissements de l'esprit au corps et du corps à l'esprit, de la couleur-mouvement, de la couleur émotions et plaisirs.* <sup>3</sup> »

*La couleur se localise par les mots*, avec une tentative de synthétiser un ensemble, pour une reconnaissance et renvoyer à tout un univers. On parle de couleur locale, celle qui raconte l'histoire d'un peuple, des traditions, celles qui induit une typicité et qui valorise l'espèce. *La couleur locale prend en compte une écriture* de l'environnement et l'oralise en se donnant à voir comme un fil conducteur, une cohérence. Ainsi, Toulouse s'appelle la ville rose, Le jaune indien désigne une teinte particulière tirée des teintures textiles en Inde, les images d'Épinal renvoient aux couleurs-pochoirs et à aux techniques d'impression, la peinture primitive de Gauguin, inspirée des populations polynésiennes, donne à voir une nature typiquement bariolée et sauvage, qui donnera naissance à la couleur fauve et au fauvisme.

« Le séjour martiniquais de Gauguin, méconnu, ne durera que cinq mois. C'est ici que l'artiste travaille sa palette de peintre de l'exotisme. Ici qu'il ébauche dans des toiles majeures cette explosion de couleurs comme dans *La Cueillette aux Mangos* ou *Bord de mer*. Ces couleurs s'imposeront définitivement lors de son autre voyage dans les Marquises. [...] Gauguin va donc découvrir cette nature martiniquaise exceptionnelle, des couleurs jaunes, les flamboyants, nous avons les traditionnelles : les anthuriums, les balisiers, les heliconias. Par exemple la présence de flamboyants, ça met tout de suite des couleurs qui sont des couleurs chaudes. Mais ce qui caractérise beaucoup le Nord Caraïbe, ce ne sont pas les fleurs, c'est la lumière [...] la lumière du matin... <sup>4</sup> »

*La couleur renseigne, elle verbalise la nature* qui dans une construction globale, crée la confusion. Le coloris, ensemble de couleurs organisées formant un tout, dessinent les choses, invente une manière de les



1. BAUDELAIRE Charles. (1885). *Éloge du maquillage, Le peintre de la vie moderne*, tome III. Éditions Calmann Lévy, Paris (pp.99-104).

2. Définition incarnat, Centre National de Ressources Textuelles et lexicales, repérée à <https://www.cnrtl.fr/definition/incarnat>

3. AZZOUZ Karima. (2014). *Esthétique et poétique de la coloration dans l'architecture traditionnelle et contemporaine dans les villes du sud tunisien*. Thèse, Université Toulouse 2 Le Mirail. Repéré à [https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00944011/file/Azzouz\\_Karima.pdf](https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00944011/file/Azzouz_Karima.pdf)

4. DAVID Marie. (2018). *Les couleurs martiniquaises de Gauguin-Invitation au voyage*. Dans Culture et pop, Arte. Repéré à <https://www.arte.tv/fr/videos/081011-001-A/les-couleurs-martiniquaises-de-gauguin/>

## TRAIT D'UNION...

67

dire avec la modulation. La couleur locale donne à voir une tonalité, elle dessine une mélodie typique, et typer le coloris

**« c'est même accepter la perte d'identité, la fusion [...], typer c'est agir, c'est taper, frapper [...], que reste-t-il de frappant lors d'expériences chromatiques ?<sup>1</sup> »**

Ce qui frappe c'est le langage de la couleur dans l'environnement, c'est ce qui fait communiquer et réunir n'importe qui autour de ce langage. Le coloris fait parler une langue : un système constitué d'une pluralité culturelle, faite d'une coloration, d'une imprégnation de l'environnement ; et dans chaque coloration il existe des couleurs définies, couleurs archétypales. Nous en revenons à l'éloge du maquillage de Baudelaire : l'Art de farder, de teindre en profondeur, frappe, il oralise la féminité d'une femme, dépasse la nature humaine pour la transformer.

**« La femme est sans doute une lumière, un regard, une invitation au bonheur, une parole quelquefois ; mais elle est surtout une harmonie générale, non-seulement dans son allure et le mouvement de ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe, et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité ; dans le métal et le minéral qui serpentent autour de ses bras et de son cou, qui ajoutent leurs étincelles au feu de ses regards, ou qui jasant doucement à ses oreilles. Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume ?<sup>2</sup> »**

L'oralité c'est le frappant qui dépose la couleur sur la rétine. Le regardeur garde une trace de cette expérience, une persistance rétinienne, souvenir d'un effet. Même si le système de vision, engrange tout un mécanisme de fonctionnement entre les yeux et le cerveau, le phénomène de perception de la couleur paraît immédiat ; et l'homme lui-même engrange des mécanismes pour véhiculer cette immédiateté. L'homme nomme et verbalise la couleur, au moyen de bricolages, il invente un lexique propre qui s'accompagne d'adjectifs, de noms empruntés dits de référence ou encore de dérivés, c'est-à-dire de terminaisons.

**Il existe une sorte de physiomorphisme de l'homme et d'anthropomorphisme du milieu dans l'interprétation de la couleur<sup>3</sup>.**

Autrement dit, il y a une naturalisation de l'homme – *physio*, nature et morphe, forme- ; et une humanisation de la nature – *anthropos*, être humain en grec. Ce phénomène opère simultanément, immédiatement. La couleur s'appréhende immédiatement, car elle se ressent comme telle avec le phénomène de vision, mais aussi parce qu'elle est une matière et qu'elle informe.

**« Le passage de Paul Gauguin aux Antilles le pousse à tester d'autres techniques de colorisation. C'est sur le marché de Saint-Pierre que Paul Gauguin vient chercher des tonalités nouvelles, des pigments naturels. On dit que Gauguin peignait souvent avec des épices, [...] par exemple le colombo, le curry, le curcuma, etc... qui sont des teintures ; donc il venait chercher des couleurs puisque c'est ça qu'il aimait en Martinique.<sup>4</sup> »**

Les épices, sont de la couleur pure et une matière colorante : elles existent immédiatement dans la peinture mais nécessite une opération de l'homme – liant pour pigment, technique de teinture-pour se transformer en matière colorante. La couleur est immédiate et en devenir parce qu'elle oscille constamment entre physiomorphisme et anthropomorphisme. D'ailleurs, le devenir de la couleur s'oralise dans la langue avec des terminaisons : l'orangé est une couleur qui s'est orangifiée, le verdoyant, un vert constamment en train d'onduler et d'ondoyer, le bleuissement, une couleur en train de bleuir. La couleur présente donc une immédiateté dérivée de phénomènes non immédiats : mouvement, usure, changement de luminosité. Elle informe selon des caractéristiques chromatiques et de texture sur des propriétés de telle manière que l'on puisse



1. LECERF Guy. (2015). *Le coloris comme expérience poétique*, op. cit., (p.27).

2. BAUDELAIRE Charles. (1885). *Éloge du maquillage, Le peintre de la vie moderne*, tome III. Ibid. (pp.96-99).

3. LEVI-STRAUSS Claude. (1962). *Le temps retrouvé. La pensée sauvage*. Ibid. (p.265).

4. DAVID Marie. (2018). *Les couleurs martiniquaises de Gauguin-Invitation au voyage*. Dans Culture et pop, Arte. Repéré à <https://www.arte.tv/fr/videos/081011-001-A/les-couleurs-martiniquaises-de-gauguin/>

68

## Une valse à trois temps : expressivité-oralité-immédiateté

distinguer le crépuscule de l'aurore, une pièce en fer protégée de l'humidité et une autre rongée par la rouille, ou encore une abeille d'une guêpe dont les rayures sont bien plus contrastées et lisses.

« La couleur, c'est une substance qui sert à distinguer<sup>1</sup> »

Cela peut paraître paradoxal de penser que la couleur organise et fixe les choses en proposant des formes, étant donné qu'elle se présente comme insaisissable. Comment parvient-elle à concilier informel et forme ? L'homme construit des tactiques : puisque la couleur parle mais ne parvient pas à discipliner sa parole, il faut trouver des logiques.

L'homme joue le rôle de médiateur, de magicien qui se saisit de la couleur. Il tente d'isoler ce qui frappe, et en comparant les choses entre elles, selon des paramètres, il en tire des possibles conclusions. L'immédiateté n'est pas innée, elle est potentielle car elle ne demande qu'à ce que le regardeur, l'artiste, le poète ou le scientifique, la dévoile. Penser l'oralité de la couleur, c'est penser comme un linguiste- traducteur :

« la traduction comme recherche d'un effet de sens aussi proche que possible de celui du texte original dans son propre univers.<sup>2</sup> »

Traduire, c'est exprimer une réalité de la couleur en utilisant des codes pensés pour et par la couleur. Le principe de codification le plus naturel et immédiat reste celui de l'analogie et du contraire : l'immédiateté de ce système de pensée se calque sur l'organisation de la nature. En effet, la nature détache chacune de ses parties en procédant par des différences, des écarts et des similitudes. Si l'on peut distinguer parfaitement le rouge du vert, c'est parce que biologiquement, l'homme s'est spécialisé pour maîtriser son environnement. Il saura alors distinguer les choses toxiques et dangereuses-rouges- de celles comestibles -vert-. Mais la nature trompe, certaines substances vertes sont très toxiques comme l'arsenic, le vert de gris, les moisissures... Il ne tient qu'à lui, dans une logique d'observation ; d'identifier, d'observer comme un zoologiste son environnement pour le comprendre. Et la meilleure façon de maîtriser le milieu reste l'usage, qui dans une logique de tradition et de transmission rend le savoir du milieu immédiat.

« C'est ainsi que les negrito Pinatubo connaissent et distinguent les mœurs de 15 espèces de chauves-souris. Il n'en est pas moins vrai que leur classification des chauves-souris, comme celle des poissons et des plantes, repose principalement sur les ressemblances et les différences. », (propos d'un biologiste au sujet d'une population de pygmée des Philippines, la pensée sauvage, p.15). « Toutes les activités de Hanunoo ou presque exigent une intime familiarité avec la flore locale et une connaissance précise des classifications botaniques. Contrairement à l'opinion selon laquelle les sociétés vivant en économie de subsistance n'utiliseraient qu'une petite fraction de la flore locale, celle-ci est mise à contribution dans la proportion de 93%.<sup>3</sup> »

On comprendra alors pourquoi le langage chromatique chez certains peuples est si précis et véhicule une compréhension immédiate de leur environnement. L'interaction de l'homme et de la nature mène à l'invention, à une compréhension immédiate de l'environnement- parce que transmise par tradition dans une culture donnée- et une pensée écologique.

L'exploitation des ocres en Provence illustre parfaitement cette logique de symbiose entre l'homme et son milieu. Les ocres du Roussillon, c'est à la fois une matière, une histoire et un nom de couleur : elles sont composées de 90 % de silice, de 10 % d'argile, de goethite ; elles décrivent une architecture du paysage-falaises, témoignant d'un passé géologique- ; et des variations de teintes allant du jaune pâle au rouge vif en passant par de multiples orangés, qui résultent des écarts de teneur en goethite, un oxyde de fer responsable de la chromaticité. L'homme a étudié ces propriétés, en a tiré des usages : il a imaginé des badigeons et des enduits à base de pigments naturels et de chaux, qui font écho à la nature -tintent et teignent dans le milieu- et qui offrent une bonne résistance aux agents atmosphériques, avec une facilité d'application. L'homme donne alors tout son sens à la couleur : il imagine une peau colorée pour protéger les habitations et habiller avec harmonie dans le paysage. La couleur se transforme en un fard à maison, maquillage protecteur et solide qui se fixe dans un environnement hostile et sublime.



1. ACHARD Pierre. (1978). Dans TORNAY Serge, Promenade linguistique entre le proverbe et le plan du métro. *Voir et nommer Les couleurs*. Éditions Labertho Nanterre, Nanterre (p.141).

2. ACHARD Pierre. (1978). Dans TORNAY Serge, Visions des couleurs et bilan sensoriel. *Voir et nommer Les couleurs*. Ibid. (p.117).

3. CONKLIN Harold.C. (1958). Dans LEVI-STRAUSS Claude, La science du concret. *La pensée sauvage*. Ibid. (p.14).

## TRAIT D'UNION . . .

69

Revenons à l'immédiateté, oralité qui s'exprime par tradition. Cette immédiateté traditionnelle, est d'autant plus vraie qu'elle ne permet pas, dans certains cas, une méconnaissance du milieu. Et c'est pourquoi, il y a des multitudes de couleurs chez certains peuples, et chez d'autres, leurs nombres est relativement réduit : un peuple africain vivant dans le désert, où les conditions de vie sont rudes avec des paysages très minérales, aura une palette chromatique peut-être plus réduite, qu'un milieu où les fleurs, les animaux et les épices abondent. Il y a même des couleurs qui n'existent pas aux yeux de l'un alors que dans l'autre milieu on ne peut concevoir l'absence de ces couleurs, parce qu'elles sont vitales. L'organisation du champ chromatique au Cambodge exprime cette idée de singularité du milieu, où le langage et la langue se superposent sur des usages culturels et traditionnels :

**« La moindre nuance semble pouvoir être désignée par un terme précis, souvent métaphorique, parfois spécialisé pour certaines catégories d'objets. <sup>1</sup> »**

La langue, le khmère, utilise plusieurs dizaines de termes de couleur, au-delà se dessinent d'autres ramifications, et

**« de ces appellatifs de couleurs se dégage, à l'usage, un sous-ensemble d'une demi-douzaine de termes environ. <sup>2</sup> » Les « dénominations de couleur forment une classe ouverte où se côtoient créations personnelles ou de circonstances, néologismes ou emprunts dont le statut lexical, est variable. <sup>3</sup> ».**

La dénomination chromatique chez les cambodgiens se comprend comme un organisme vivant qui s'alimente avec les éléments du milieu et du quotidien. Leur système d'organisation du champ de la couleur se construit sur une classification en huit groupes : khmau, « très foncé » traduit par noir, prapheh, « cendre » traduit par gris, lion traduit généralement par jaune, kraham traduit par rouge, svay terme métaphorique signifiant « mangue » traduit par violet, khiev traduit par bleu, et paitan terme métaphorique signifiant « feuille de bananier », traduit généralement par vert. La langue khmer peine à nommer de manière générique une couleur particulier, mais se nourrit plutôt de l'observation de l'environnement pour regrouper des couleurs, certaines d'entre elles d'ailleurs se substituent à des éléments de la nature (svay et paitan). Il est intéressant de constater que cette organisation est également influencée par les savoir-faire liés à la teinture et au tissage, qu'elle s'enracine à plusieurs niveaux dans la culture :

**« chacun des sept jours de la semaine est affecté d'une couleur en fonction de celle de la planète du jour, selon la cosmologie indienne <sup>4</sup> »**

Elle se retrouve jusque dans les mythes et la religion, où chaque divinité est définie par une couleur. La culture nourrit la langue et forme un langage poétique, où la nature et les pratiques s'expriment immédiatement. Les domaines svay et paitan par le phénomène de néologisme et de métaphore précisent la couleur, pour la transformer en couleur locale : ils s'appuient sur les propriétés de la nature. Dans cette précision, aucune teinte n'est visée, car paitan qui renvoie au violet, intègre aussi des rouges et des orangés –couleurs naturelles de la mangue-, dans svay, les verts feuillus cohabitent avec des bleutés. Plus qu'une couleur, les cambodgiens tentent de nommer des coloris, des manières de colorer de la nature, et l'on peut très bien se projeter mentalement les **modulations : effet de couleurs qui forme un tout.** Avec la colonisation, le français comble le trou des bruns en apportant dans la langue et dans la culture le chocolat. Car ce domaine chromatique reste méconnu dans les usages, voire absent. Le siamois, quant à lui, a contribué à conceptualiser le domaine des bleus. Et chaque culture qui a établi un point de contact avec celle du Cambodge, a participé à l'alimentation de langue locale :

**« Le jeu des influences culturelles aurait progressivement dédoublé cette grille initiale à l'aide d'emprunts ou de métaphores indigènes**



1. NÉPOTE JACQUES (1958). Dans TORNAY Serge, L'organisation du champ de la couleur en cambodgien-Le couleurs en khmer. *Voir et nommer Les couleurs*. Ibid. (p.83).

2. NÉPOTE Jacques. (1978). Dans TORNAY Serge. *Voir et nommer Les couleurs*, op. cit., (p.83).

3. NÉPOTE Jacques. (1978). Dans TORNAY Serge. *Voir et nommer Les couleurs*, op. cit., (p.83).

4. NÉPOTE Jacques. (1978). Dans TORNAY Serge. *Voir et nommer Les couleurs*, op. cit., (p.87).

70

## Une valse à trois temps : expressivité-oralité-immédiateté

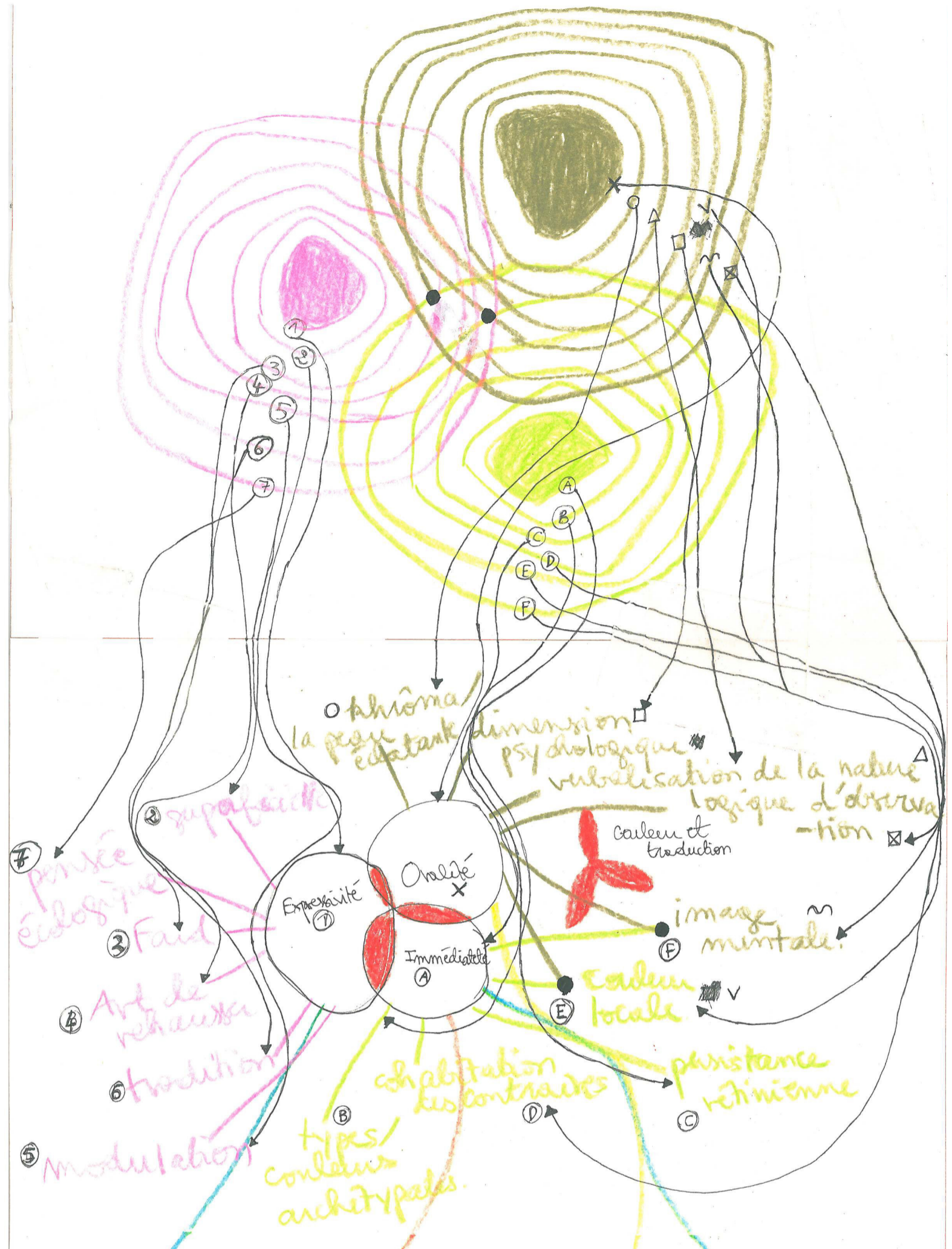
ou de glissement et d'élargissement du champ de certaines nuances.<sup>1</sup>»

L'immédiateté de la couleur opère dans le mimétisme de la nature, la métaphorisation appelle l'image et l'image le souvenir d'une expérience vécue. La couleur oralise des phénomènes culturels dans la langue, et de cette manière construit des logiques, bricole la langue. Elle traduit une image mentale, un souvenir qui se transforme en image.

L'expressivité, l'oralité et l'immédiateté, c'est un mouvement incessant et fluide, une danse entêtante où chaque pas est un message codé, une sorte de morse qui indique, qu'il s'agit d'une valse. L'expressivité parce qu'elle dit qu'il existe des manières de faire, traduit l'oralité –pas de côté- ; l'oralité parce qu'elle est circonstancielle et simultanée, est immédiate-pas de côté- l'immédiateté parce qu'elle engendre une oralité des choses mais demande l'intervention de l'homme pour une compréhension, est traduction ou interprétation : une manière de faire –pas de côté pour réunir et fermer un tour-. La danse se poursuit et à chaque temps, les pas résonnent en morse pour rappeler que ce sont les mouvements d'une valse.



1. NÉPOTE Jacques. (1978). Dans TORNAY Serge. *Voir et nommer Les couleurs*, op. cit., (p.95).



*Le colois comme logique  
de bricolage*

\*

\*

Une valse à trois temps:expressivi-  
té-oralité-immédiateté,tous les mots-  
clés seront surlignés en bleu pétrole



## TRAIT D'UNION...

73

Le coloris comme nous avons pu le voir un peu plus tôt, a cette capacité à **modeler avec la couleur, à exprimer une diversité chromatique au moyen d'un effet visuel globale.** Il prend en compte une poétique de la traduction, où la magie de l'homme opère: la couleur traduite fait tomber les cloisons, elle réunit les contraires, efface les frontières entre les langues, les arts et les sciences, et parvient même à dépasser les traditions pour devenir invention. Le coloris, c'est un **inachèvement.**

**« le résultat des interférences entre les couleurs et les colorations, où la couleur dans un jeu visuel langagier prend ses distances, perd sa singularité.<sup>1</sup> »**

Dans cette citation, couleurs, colorations, jeu visuel langagier, singularité ; forment un bouquet sémantique polychrome, qui donne le parfum de la réflexion à venir entre bricolage et coloris. Dans un jeu de « poupée russe », nous tenterons alors de comprendre comment la logique du bricolage s'emboîte dans celle de la couleur, et plus précisément du coloris.

Guy Lecerf décompose l'étude de la couleur en trois composantes : couleur, coloration, coloris ; qui communiquent par plans. La couleur s'inscrit dans une forme de **spécialisation et de spécialisation**, où dans une idée de géométrie donnée il faut y voir comme un jeu théâtral de la multiplicité. Autrement dit la couleur se classifie dans un champ donné selon ses attributs de singularité. Ainsi, l'étude par la couleur se comprend alors comme étude d'une singularité et de toutes celles qui en sont des nuances. En peinture, on pourrait parler des jaunes de Vermeer, des incarnats de Rubens ou encore des rouges Delacroix. **C'est partir d'une abstraction et l'humaniser,** la concrétiser en donnant à voir une multiplicité. De ce fait, le jaune devient une multitude d'ombres et de lumières sur les étoffes peintes de Vermeer, incarnat devient rouge de rose de blanc rosé rougie dans les corps en mouvements de Rubens ; et rouge se transforme en velours et autres riches étoffes chatoyantes ondoyantes. **Le nuancier, constitue le langage de la couleur, c'est ce qui définit et fait parler la langue chromatique.** La coloration quant à elle, prend en compte une matière, une surface : la couleur imprègne ce avec quoi elle est mise en contact. **La coloration est l'équivalent de l'accent dans les langues, elle exprime une localité,** une nature, une origine qui est dénaturée. Dans la coloration, la couleur a cette particularité d'articuler, et de confondre matière brut et matière colorante. Le propre de la coloration est la teinture : donner le ton à un ton de base, le faire sonner en majeur ou en mineur. C'est penser la couleur non plus comme rouge, bleu, jaune, blanc ; mais comme garance, indigo, curcuma, coton. **La coloration communique avec un procédé en vue d'un effet couleur.** Elle a comme point de départ d'étude non pas une abstraction mais une matière, elle opère dans le concret. Enfin, **le coloris, c'est le bricolage dans la couleur par la couleur et la coloration** : elle est le résultat expressif de l'une et de l'autre, de l'une ou de l'autre, ou encore de l'une moins l'autre ou de l'une plus l'autre. Le coloris ne définit pas une chose mais un ensemble d'articulations, une organisation superposée à un penser couleur. Cette pensée, **fait dialoguer les choses entre elles par des écarts, des différences et des similitudes.** Voici la première poupée russe, la plus grande, celle qui englobe toutes les autres.

La poupée est une configuration : une lecture, un plateau couleur qui est celui du coloris. Qui dit configuration, dit construction, grille et armature. Le coloris se construit selon une « grille souple », règles pensées par celui qui crée, et qui dit que la forme « poupée » sera l'élément de référence et de stabilité, tandis que le paramètre échelle sera celui de la variabilité et de la souplesse. La grille est protéiforme, elle varie d'une pensée à une autre : chez Cézanne, c'est un modelé avec une juxtaposition de taches de couleurs, chez Matisse, ce sont des papiers découpés.

**« Ce côté coupant du dessin de Matisse s'établit aussi de ce que de lui-même il se coupe de la peinture (de la couleur). L'agressivité de la couleur [...] doit faire l'expérience de cette coupure (MA : adjectif possessif féminin-TISSE : entrelace), qui n'est pas séparation [...] mais négation de la négation [...], inscription de la castration (« Qui veut se donner à la peinture, doit commencer par se faire couper la langue »...**

**« Dessiner avec des ciseaux, découper à vif dans la couleur... »)...<sup>2</sup> »**

Dans les peintures accompagnant les poèmes Parler aux fleurs d'Etel Adnan, c'est une structure circulaire qui se donne à voir : les châssis ronds contraignent la touche picturale, invitant à penser le « système fleur » comme un cercle.



1. MOLLARD-DESFOUR Annie. (2018). Préface dans LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique*. Éditions L'Harmattan, Paris.(p.6)

2. PLEynet Marcelin. (1977). *Système de La peinture*. Éditions du Seuil, Paris.(p.97)

74

**« La forme des fleurs s'intègre facilement dans un cercle : un cercle dans un cercle. Et la flexibilité des tiges. Ainsi la forme du châssis peut-elle influencer le choix du sujet. « Je me voyais pas peindre de carrés dans cette forme, dit-elle...<sup>1</sup> »**

Il existe donc plusieurs manières de construire, plus ou moins libres. Et la construction du coloris relève du même ordre que celui du bricolage car **pour obtenir une liberté et une variabilité la contrainte est nécessaire.** Si la montagne Sainte-victoire se montre comme telle, c'est en raison d'un dessin et d'un dessein bien précis de la couleur : les gris ponctués par des bleutés, des orangés et des rosés dessinent des effets de luminosité, tandis que la coloration de base –le gris- la masse rocheuse. Et la touche presque rectangulaire fabrique des zones de concavités et de protubérances rocheuses. Matisse invente un langage pictural **en combinant répertoire de formes et couleurs vives. La couleur parle par interjections chromatiques** : signes chargés de sens nageant dans l'océan de la toile. Etel Adnan quant à elle, explique parfaitement que la contrainte formelle l'a conduite à imaginer la peinture, comme un petit miroir qui reflète un monde de rondeur et de circularité. La couleur circule et clignote comme pour transmettre un message codé.

Il existe donc une réelle **grammaire chromatique** comme il en existe une pour le bricolage. Dans le coloris l'ensemble interagit avec la partie et pour cela des astuces, des techniques et autres truchements ingénieux sont inventés par l'artiste/coloriste. La poétique constitue la condition initiale : elle impose des articulations, des modes de pensée sauvages hors normes qui se jouent de la norme. La langue, reste l'exemple le plus évident pour illustrer la complexité du multiple : en France on admet par convention qu'il existe onze termes pour définir les grandes catégories de couleurs, à savoir le noir, blanc, rouge, jaune, vert, bleu, brun, gris, violet, orange, rose. Mais autour de ces grandes familles, gravitent des électrons libres tels que le beige, les couleurs tirées de matières avec alezan, baie, rubis, émeraude, indigo, pourpre, etc... La couleur ne peut s'appréhender que par ses termes génériques conventionnels, elle réduirait bien trop son champ d'action et d'expression dans l'environnement sauvage. Car, ce qui est générique est production abstraite de l'homme, tandis que ce qui est coloration, dit le concret de la couleur, l'un avec l'autre construisent **un écosystème des couleurs : un coloris**, poétique qui offre à voir une palette vivante et changeante. Et **pour dompter ce changeant, l'homme** bricole : si la nature parvient à inventer le changeant de la couleur par la matière, ne pourrait-on pas imaginer une manière de naturaliser notre perception générique des couleurs ? Et là, l'homme invente des petits graphes chargés d'une immensité de sens : les terminaisons en –é, –âtre, –yant, –issant, –ir. Mais ce n'est pas tout, il met en place également un parler couleur, il apprend à comprendre et analyser la couleur ; et de la pensée analytique il sépare la teinte, de la luminosité et de la saturation. Il s'agit du fameux système TSL qui nous donnera les rouges vifs, bleus pâles, verts profonds, roses moyens... Le fil se déroule, et maintenant qu'on comprend et saisi davantage la nature sauvage de la couleur, l'homme bricole des gammes, des harmonies selon d'autres contraintes encore. **La poétique des couleurs dessine elle-même un coloris des grammaires** : les terminaisons dans la langue expriment le mouvement, le système TSL exprime un besoin de traduire et de faire comprendre la couleur, les gammes/harmonies expriment des usages et des pratiques.

De nouveau nous percevons la configuration poupée russe, où les choses s'emboîtent les unes dans les autres avec toujours l'idée qu'il s'agit **d'une unité composée d'une multiplicité.** Si toutes les poupées sont extraites les unes des autres, elles forment une vue d'ensemble avec des rapports d'échelle. Et l'extraction des poupées induit une **manipulation** : pour que l'objet poupée russe existe, il faut qu'il y ait un joueur qui expérimente le jeu d'emboîtement. Nous ouvrons alors la réflexion sur une nouvelle poupée après avoir retirée celle de la **configuration/grammaire.** Ici, il s'agit d'aborder et d'articuler la question de la couleur et de l'opération, c'est-à-dire « du savoir-faire, d'une dextérité à manipuler des outils en vue de produire un effet bénéfique sur le patient, voire un soulagement» cf 2/. c)

Logique du bricolage, syntaxe & combinatoire. La couleur se manipule tout comme il existe une manipulation, et même

**« une instrumentalisation des mots, pour le meilleur ou le pire<sup>2</sup> »**

Si pour expliquer cet aspect dans le bricolage nous nous sommes appuyés par analogie sur la médecine et jeux sportifs, ici, nous nous appuyerons sur la musique. Car la couleur est bien souvent pensée de manière analogique à la musique : Paul Klee, Messiaen, Rimbaud, Kandinsky, Matisse et bien d'autres encore voyaient dans la couleur une forme de musicalité de par sa grammaire.



1. ADNAN Etel. (2018). *Parler aux fleurs*. Éditions Galerie Lelong & Co., Paris.(p.9)

2. CASSIN Barbara (06/11/2018), sur la dimension performative du langage. Dans *Des mots, pour quoi faire ?*, La grande table. Émission radio animée par Olivia Gesbert. France Culture.

## TRAIT D'UNION...

75

L'instrument, c'est un

**« objet fabriqué en vue d'une utilisation particulière pour faire ou créer quelque chose, pour exécuter ou favoriser une opération (dans une technique, un art, une science).<sup>1</sup> »**

c'est un objet intermédiaire qui fabrique des poétiques. L'usage d'un instrument exprime une transversalité des domaines : la médecine côtoie la musique, qui côtoie la teinture ou encore la perruque (cf II. c) ; et il existe une infinité de combinaisons. La couleur côtoie les mathématiques, qui côtoient la peinture ; le cinéma côtoie la physique, qui côtoie le travelling,.... Dans le cas d'un instrument de musique, il s'agit de jouer une mélodie en adoptant une gestuelle précise : mouvements de levier sur le trombone, articulations des doigts glissant sur le piano, va et vient de l'archer frottant les cordes d'un violon. De ces mouvements et interactions, un filet sonore sort du corps manipulé, on assiste à une véritable magie : le geste opéré sur un objet traduit un son. La couleur fonctionne de la même manière, de telle façon que Kandinsky par exemple, invente tout un langage pour faire résonner les couleurs entre elles et inventer des compositions.

**« La couleur est la touche. L'œil est le marteau. L'âme est le piano aux cordes nombreuses. L'artiste est la main qui, par l'usage convenable de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibration.<sup>2</sup> »**

Ainsi, se met en place une grammaire où

**« le bleu évoque le froid, l'infini, l'immensité, le divin ; le jaune la chaleur, la violence, avec un mouvement concentrique qui rapproche. Du mélange de ces deux couleurs, il obtient le vert, à qui il attribue le calme, l'immobilité. Et par opposition vient le rouge, qui appelle à la colère, au mouvement. C'est une couleur très forte. Ayant introduit le rouge, il l'ajoute à chaque couleur du premier couple et obtient alors le violet (qui devient « un rouge refroidit par le bleu ») et l'orange (qui forme un intermédiaire pour nous rapprocher du rouge). Le blanc est introduit comme « modificateur de couleur » et le noir est « un néant sans possible ». Des deux naît le gris. Quand il évoque le gris, on reconnaît facilement les usages des peintres jouant avec les gris pour modifier la valeur de leur couleur.<sup>3</sup> »**

Et dans cette **logique de mouvement, de rapprochement et d'éloignement**, la couleur s'émancipe du mimésis de la nature pour fabriquer sa propre nature. La forme se rajoute au mouvement pour dessiner une partition musicale :

**« Il y a en effet chez Kandinsky le **postulat harmonique** d'une correspondance entre l'ordre des couleurs et celui des formes (lignes, angles et formes primaires simples : cercle, carré, triangle).<sup>4</sup> »**

Ici, la manipulation par une musicalité sert à libérer la couleur, c'est une manipulation bénéfique pour l'art pictural au moyen de l'instrument « harmonie ».

**« Si la résonance harmonieuse correspond complètement au but pictural donné, cette résonance harmonieuse doit être considérée comme l'équivalent d'une composition. Elle est devenue la composition même.<sup>5</sup> »**

Kandinsky met en place un savoir-faire couleur lié à la musique, une manière de faire qui prend ses sources directement dans la peinture. C'est lorsqu'il entend pour la première fois Lohengrin de Wagner à l'opéra de



1. Définition du terme instrument, Centre National de Ressources Textuelles et lexicales, repérée à <https://www.cnrtl.fr/definition/instrument>.

2. KANDINSKY Vassily. (1989). *Du spirituel dans l'art*, trad. de l'allemand par VOLBOUT Pierre. Éditions Denoël, Paris. (p. 112).

3. ÉLIZE. *Lire Kandinsky*, dans PIGMENTHROPIE. Repéré à <http://www.pigmentropie.fr/2015/05/lire-kandinsky/>

4. SERS Philippe. (1995). *Kandinsky-Philosophie de l'abstraction*, Éditions Albert Skira, Genève.(p.92).

5. KANDINSKY Wassily. (1991). *Point et ligne sur plan*, trad. de l'allemand par Suzanne et Jean Leppien. Éditions de Philippe Sers, Gallimard, Paris. (p.41).

76

Moscou, que Kandinsky décide de se consacrer à la peinture :

**« la musique appela en lui des images qu'il a toujours eu envie de peindre. Commence à germer en lui l'idée de «nécessité intérieure»: la raison d'être de l'art n'est pas d'imiter la nature, mais elle naît par la volonté de l'artiste d'exprimer son monde intérieur sans être influencé par les formes extérieures.<sup>1</sup> »**

L'image véhiculée par une **association mentale** entre couleur et musique pousse à bricoler, et à inventer des manipulations. Chez le compositeur Olivier Messiaen, le processus est inverse, le deuxième mouvement de son Quatuor pour la fin du temps lui évoque :

**« des cascades douces d'accords bleu, mauve, or et vert et violet-rouge, bleu-orange, le tout dominé par des gris d'acier. [...] Si le violon jouait, j'étais soudain rempli de rouge et de feu. [...] Le hautbois, un vert clair me traversait, si frais, qu'il me semblait percevoir le souffle de la nuit.<sup>2</sup> »**

Et, de la musique à la couleur, on passe à la poésie. Messiaen, à travers son ressenti de coloris, multitude de tonalités soudée par une coloration de gris ; parle le langage de la poésie. **Une prose à caractère poétique, qui transfigure la couleur, la musique et le langage.** Dans le domaine littéraire de la poésie, nous pouvons évoquer la manipulation des voyelles et des couleurs par Arthur Rimbaud, où sonorité rime avec couleur imageante. A, E, I, O, U, sont des petits tableaux monochromes, ou sorte de camaïeux. On passe de la musique à la couleur, à la poésie pour revenir dans la couleur comme art pictural. Dans chaque cas, c'est la diversité des couleurs, l'effet global et l'articulation entre elles qui poussent à la manipulation, que ce soit par une grammaire avec une équivalence couleur et forme, un ressenti chromatique, ou encore par une sonorité. **Le coloris motive l'instrumentalisation.** Les grands mouvements artistiques picturaux, sont nés d'ailleurs d'une évolution des pratiques du coloris et du dessin. A chaque mouvement correspond une manipulation particulière des couleurs, ce peut être par rapport à leur agencement, leur quantité, leur impact émotionnel. Chaque entre-deux se solde par une **mimesis d'un style**, qui au fur et à mesure s'adapte avec la manière de faire de l'artiste, avec l'apport d'autres sources d'inspiration et l'évolution du contexte socio-économique, politique et culturel. En bref, les manières de penser le coloris inventent une histoire des Arts, elles se réfèrent à des conditions plurielles. Matisse évoque cette logique en montrant que la peinture est faite d'**emprunts** :

**« Ainsi après cette période-là, tout ce groupe de peintres est parti à l'opposé : Courbet faisait de la peinture noire et les impressionnistes tout d'abord ses imitateurs, se sont servis des couleurs de l'arc-en-ciel.<sup>3</sup> », « Le jeune peintre qui ne peut pas se dégager de l'influence de la génération qui le précède va vers l'enlisement. Pour se préserver de l'envoûtement de l'œuvre de ses aînés immédiats, qu'il estime, il peut chercher de nouvelles sources d'inspiration dans les productions des civilisations diverses...<sup>4</sup> »**

La révolution de chaque mouvement artistique consiste donc à trouver un moyen de déconstruire ce qui existe déjà pour reconstruire : c'est un jeu de bricolage où l'instrument couleur opère.

Les contraires et les analogies sont des paramètres sur lesquels l'artiste opère pour inventer un style, traduire « un voir » de la peinture et du monde. Chez Rembrandt, le coloris s'exprime par des jeux de clair-obscur, il peint des ombres et des éclats où les ocres et les noirs forment une lecture dynamique. Chez Poussin, la couleur dessine et impose une lecture claire. On constate bien que sous le même siècle, deux styles émergent et que l'un puise dans l'autre, l'un exprime le contraire de l'autre. Et le jeu du bricolage fait écho à cette logique paradoxale, il construit et déconstruit selon la règle de l'analogie. Dans l'instrument couleur il y a une mise en relation des contraires, un aspect sauvage lorsque l'artiste tente de sortir de la norme du style. Revenons à nos poupées russes, nous avons mis en évidence que la manipulation des poupées induisait



4. Selon MOYEN Claude. (24/11/2011). *Kandinsky, La musique des couleurs*. Mudam Akademie. Repéré à [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hqUrtREfkEwJ:www.mudam.lu/fileadmin/media/download/wort%40mudam\\_akademie\\_2/Akademie%252011\\_24\\_NOV.W\\_Z\\_18\\_\\_20111124.pdf+&cd=1&hl=fr&ct=cLnk&gl=fr](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hqUrtREfkEwJ:www.mudam.lu/fileadmin/media/download/wort%40mudam_akademie_2/Akademie%252011_24_NOV.W_Z_18__20111124.pdf+&cd=1&hl=fr&ct=cLnk&gl=fr)

2. AMEISEN Jean-Claude (10/12/2011). *Les battements du temps (14) Comme de Longs échos...*, sur la synesthésie. Dans Sur les épaules de Darwin, émission radio sur France Inter.

3. PLEynet Marcelin. (1977). *Système de La peinture*, op.cit.(p.37)

4. PLEynet Marcelin. (1977). *Système de La peinture*, op.cit.(p.37)

## TRAIT D'UNION...

77

une logique, une règle à comprendre: l'emboîtement et le désemboîtement. Et parce qu'on a vu un peu plus tôt que le jeu s'appuyait sur des mises en relation et sur des règles (règles de jeu, grammaire), il va de soi de considérer que le principe de la poupée russe est un jeu. Par analogie, le coloris est un jeu de couleurs et de coloration: le but du jeu consiste à mettre en application des règles de communication entre plusieurs couleurs, en prenant en compte le contexte dans lequel sont tirées ces couleurs. C'est un jeu visuel langagier dans lequel il faut élaborer une stratégie pour détourner les règles de langage tout en restant dedans, comme l'ouvrier qui fait de la perruque sur son lieu de travail. L'artiste, lui, braconne les règles de peinture d'un style en opérant avec une poésie de la couleur, c'est-à-dire avec le coloris. Car dans le coloris, il faut comprendre une articulation entre emprunt et mimesis: il tente d'imiter la nature, un maître peintre, une esthétique, en empruntant; mais la mimesis est transgressée par la singularité du peintre, qui va donner à voir sa retranscription d'une coloration et de couleurs. La poésie s'occupe d'organiser, comme un kaléidoscope, les couleurs entre elles pour former un tout.

Ainsi, dans la couleur locale, le coloris se traduit par le pittoresque, les éclats qui frappent et marquent à l'esprit par un effet d'ensemble. Le jeu consiste à déterminer ce sous-ensemble dans le champ de la couleur locale, qu'est-ce qui fait singularité, quels en sont les signes?

**« On qualifiera de pittoresques les motifs empruntés à la nature quand l'objet qui sert de point d'appui matériel à la couleur est malaisément reconnaissable. Le spectacle d'un marché animé, aux couleurs variées, constitue un exemple frappant [du] pittoresque [qui] ne naît pas de la diversité même des tons, mais de leur entremêlement, et du fait qu'on a peine à les rapporter à des objets, sans toutefois que la signification matérielle de la couleur puisse être mise en doute. <sup>1</sup> »**

Le coloris c'est un assemblage, un entremêlement de couleurs dont le but recherché est de rassembler pour obtenir un effet général:

**« dans le coloris pictural, la couleur particulière semble insérée dans un fond commun comme le nénuphar dans l'étang. [...] Chez Rembrandt, la couleur jaillit de-ci de-là d'une mystérieuse profondeur. <sup>2</sup> »**

C'est donner à lire un langage couleur, traduire et transcrire des rencontres poétiques entre la nature et l'homme, comme les couleurs de la Martinique et Gauguin, entre la musique et la peinture, entre les mots et la couleur. Elle rejoint le bricolage dans cette optique de faire communiquer des « bribes » pour créer une vue d'ensemble. Le style, la norme, la grammaire conditionnent ce bricolage-braconnage: Kandinsky en a fait un art, un Art abstrait. Cy Twombly pousse le principe plus loin en imaginant le coloris-rature: un autre niveau d'abstraction, où la poésie établit des connections entre graphisme, couleur, dessin pour des paysages écrits flottants. Le coloris s'exprime dans une diversité d'écriture de la couleur, invitant à penser la pensée autrement. Ne pourrait-on dire que le coloris forme ici une écriture poétique? Et que son langage est celui du gribouilli, de la rature et de la tache, petits signes graphiques imprégnés d'une pensée en ébullition, d'une libération prolifère d'émotions. Nous nous rapprochons du schéma, le coloris-schéma, au plus proche de la pensée et du langage. Il y a une expression de la poésie du coloris avec une traduction écrite de la pensée:

**« Il paraît que TW est un « anticoloriste ». Mais qu'est-ce que la couleur? Une jouissance. Cette jouissance est dans TW. Pour le comprendre, il faut se rappeler que la couleur est aussi une idée (une idée sensuelle) [...] TW ne peint pas la couleur; tout au plus dirait-on qu'il colorie; mais ce coloriage est rare, interrompu, et toujours à vif, comme si l'on essayait le crayon. Ce peu de couleur donne à lire, non un effet (encore moins une vraisemblance), mais un geste, le plaisir d'un geste. <sup>3</sup> ».**



1. WÖLFFLIN Heinrich. (1984). Sur le thème de la description d'une scène de marché «pittoresque», *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, trad. Claire et Marcel Raymond, Brionne. Éditions Gérard Monfort, Paris. (p.59).

2. WÖLFFLIN Heinrich. (1984). *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Ibid. (p.58).

3. BARTHES Roland. (1976). Préface *Non multa sed multum*. Dans *Cy Twombly. Catalogue raisonné des oeuvres sur papier*, Par Yvon Lambert, volume VI (1973-1976). Édi-



Le coloris se donne à lire et à comprendre avec une adéquation de la forme et du fond. En ce qui concerne notre fameuse poupée russe, nous en arrivons à l'essence même : après avoir vu qu'elle se constitue et se développe dans un jeu d'emboîtements avec une infinité de singularités, de manières de faire et de créer des coloris ; nous en sommes à sa schématisation. Le bricolage synthétise à partir d'une pensée sauvage, il schématise donc cette pensée. La schématisation rassemble dans un effet visuel immédiat, elle éclaire et décortique les bricolages opérés entre chaque élément. Ainsi, pour le système poupée russe, elle traduit simultanément la forme poupée, la logique d'emboîtement, le geste de manipulation, les changements d'échelle, l'unique et le multiple. Ce qui fait communiquer, ce sont les entremêlements, les articulations : la poétique du bricolage.

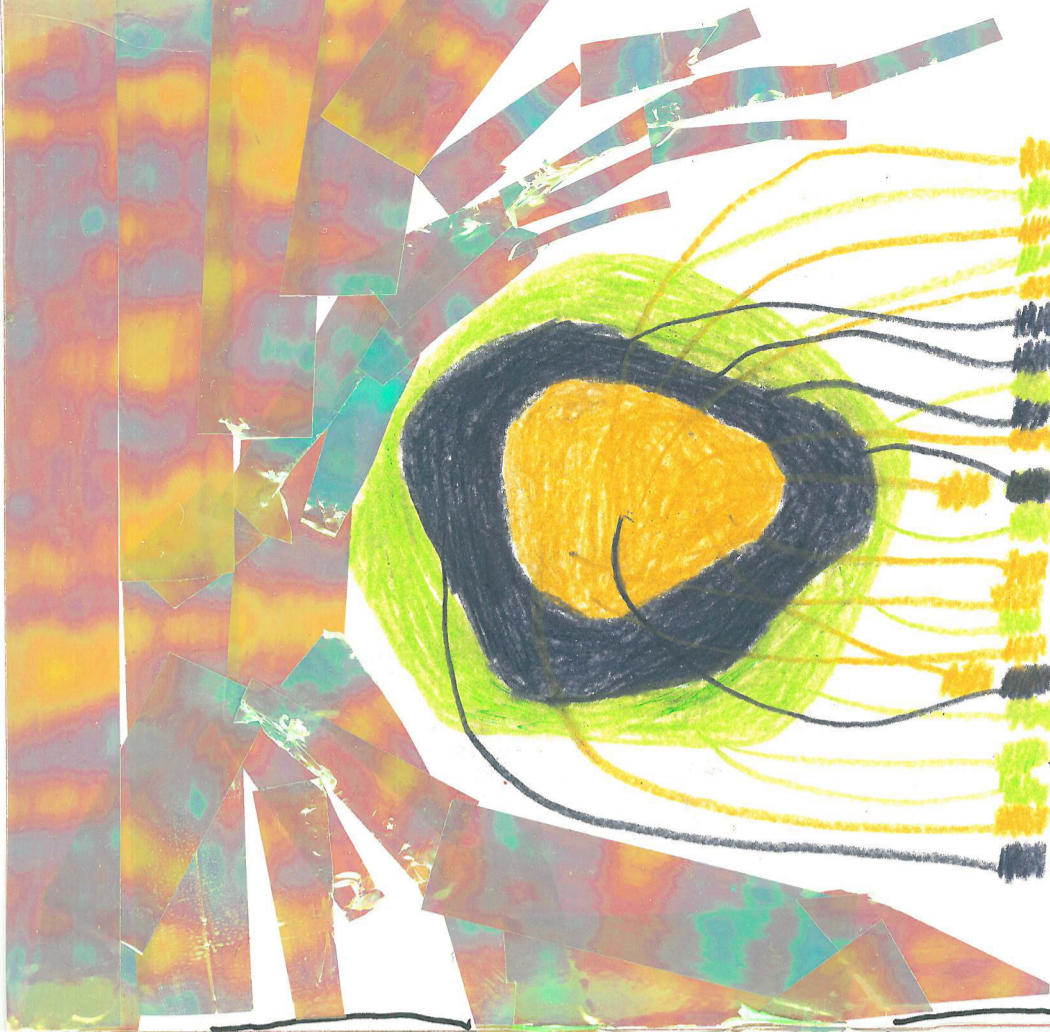
**« La pensée se déploie toujours en une figure <sup>1</sup> »**

**« La réalité y est modélisée, réélaborée, anticipée, et surtout miniaturisée. <sup>2</sup> »**

---

tions Multhipla. Milan. Repéré à [http://etyen.be/sites/default/files/professeur/r.barthes\\_cytwombly.pdf](http://etyen.be/sites/default/files/professeur/r.barthes_cytwombly.pdf)

1. GOETHE Johann Wolfgang. (1810). *Traité des couleurs* dans MARCHAND-ZANARTU Nicole & CARAËS Marie-Haude. *Images de pensée*. Éditions RMN, Paris. (p.120).
2. GOETHE Johann Wolfgang. (1810). *Traité des couleurs* dans MARCHAND-ZANARTU Nicole & CARAËS Marie-Haude. *Images de pensée*. Ibid. (p.120).



- \* Spatialisation & spécialisation
- \* Couleurs = bricolage - bricolage
- \* nuancier
- \* Jeu visuel langage
- \* Transfiguration de la couleur
- \* Localité
- \* Concret
- \* Poétique de la couleur
- \* Itinéraire
- \* Écarts - différences - similitudes
- \* Singularités
- \* Couleurs - schéma = poétique de la poésie
- \* Répertoire
- \* Grammaire
- \* Inachèvement
- \* Abstraction
- \* Manipulation
- \* Modèle > diversité chromatique
- \* Association mentale
- \* Configuration
- \* Harmonie / somme / logique de mouvement
- \* Rituel

\* Couleurs schéma =  
Poétique de la  
Artiste  
\* Poétique du bricolage

\* Couleurs = bricolage -  
bricolage

\* Couleurs = transfiguration de la couleur  
Jeu visuel de couleurs  
\* = jeu visuel langage  
\* Processus chromatique >  
modèle



\* Inachèvement

\* Spécialisation et  
spécialisation

\* Nuancier

\* Localité = coloration

\* Texture = coloration

\* Concret =

\* Couleurs = bricolage

\* Couleurs = # - simili-  
tudes

\* Couleurs =  
manipulation

\* Couleurs >  
répertoire

\* Couleurs =  
grammaire

\* Couleurs =  
abstraction

\* Couleurs =  
Équilibre  
de couleurs

\* Couleurs = liberté  
(contrainte)

\* Couleurs =  
manipulation ->  
coloration

\* Couleurs = configura-  
tion

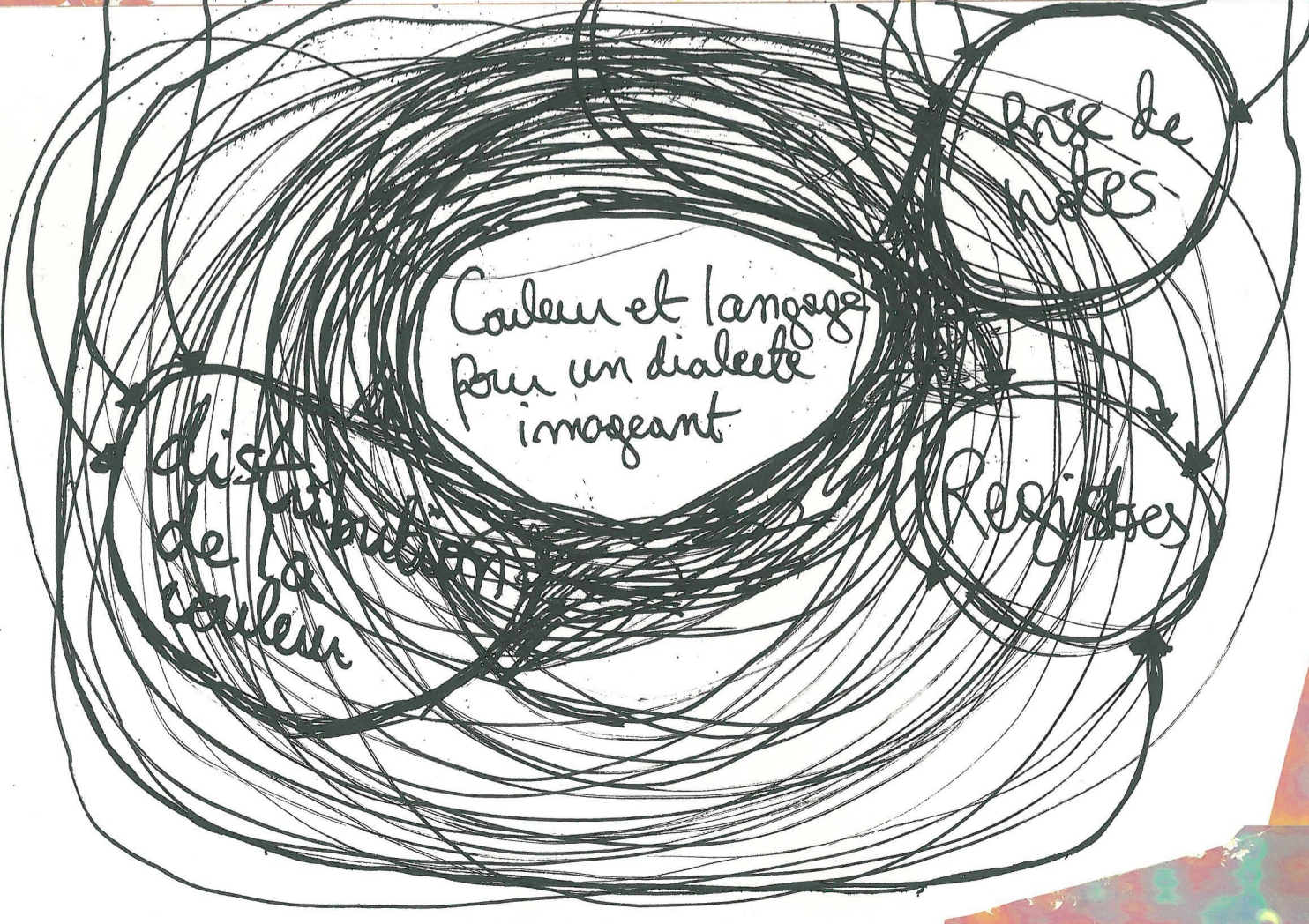
\* Couleurs = harmonie /  
somme / logique du  
mot

\* Couleurs = association mentale

\* Couleurs = poétique de la couleur

\* coloration = xiphirologie

base de  
notes



Couleur et langage  
pour un dialecte  
imposant

diss.  
de la  
couleur

Registres

Couleur + langage = un dialecte  
imageant \*

- \* Couleur + langage = un dialecte imageant, tous les mots-clés seront surlignés de la couleur obtenue par la superposition des deux précédentes.



## TRAIT D'UNION...

81

Nous avons vu que le coloris se servait de la pratique du bricolage pour braconner les usages de la couleur, en faire une poésie. Il détourne les règles dans un jeu stratégique d'articulations de contraires, entre l'environnement qui « farde » la réalité et l'homme qui la dévoile. Plus qu'il ne définit les choses il traduit une expressivité des choses, un effet d'ensemble composé d'une myriade d'éléments disparates. Il n'isole pas la couleur mais la met en relation, pour faire parler le signe qu'elle transmet, donner du sens avec son système de réseaux. Et n'est-ce pas là, le même objectif du langage ?

« Le langage, c'est la capacité à utiliser des signes vocaux pour communiquer <sup>1</sup> », « le langage est en effet une des facultés naturelles, et le signe en est que l'instrument par lequel est produit le langage. <sup>2</sup> », c'est aussi des « différences accidentelles expliquant la variété des langues <sup>3</sup> », « le langage a toujours indiqué énormément de choses avec peu de mots <sup>4</sup> »

Admettons que les signes vocaux soit les signes visuels (couleurs) et que le langage soit le coloris, nous obtenons : le coloris, c'est la capacité à utiliser des signes visuels pour communiquer. Une hypothèse qui se vérifie assez bien avec la prise de note par exemple ou des codes chromatiques. Si le coloris indique « un voir » chez Matisse, Gauguin, Messiaen, Kandinsky et autres artistes ; il informe également sur des usages, c'est le cas de la détermination des champs chromatiques chez les cambodgiens. D'après le schéma présenté ci-dessous on comprend bien que dans l'approche très indéterminée et transculturelle des couleurs de la culture cambodgienne, il existe une schématisation du coloris. Les couleurs se localisent et s'organisent dans une relation étroite entre dessin et prise de note afin de retranscrire cet effet coloris et couleurs pittoresques du Cambodge. De là découle une logique articulatoire : un langage chromatique qui fait parler des conventions dans une forme vivante, à l'image du coloris.



Nous pouvons nous appuyer également sur l'étude des mises en relation des couleurs par Chevreul pour appuyer cette idée d'architecture du coloris. Chevreul, célèbre chimiste français, reprend l'idée de phénoménologie des couleurs de Goethe dans son Traité des couleurs, et d'après une étude plus élargie des complémentaires (que celle de Newton), il établit la loi des contrastes simultanés.

- 
1. CASSIN Barbara. (2004). Langue, langage, parole. *Vocabulaire européen des philosophies*. Ibid.(p.681).
  2. HÉRODOTE. (entre 526 et 525 av. J.-C). Dans CASSIN Barbara, Langue, langage, parole. *Vocabulaire européen des philosophies*. Ibid.(p.681).
  3. Aristote. Dans CASSIN Barbara, Langue, langage, parole. *Vocabulaire européen des philosophies*. Ibid.(p.681).
  4. CASSIN Barbara (06/11/2018), sur la dimension performative du langage. Dans *Des mots, pour quoi faire ?*, La grande table. Émission radio animée par Olivia Gesbert. France Culture.

82

« Mettre une valeur sur la toile, ce n'est pas seulement teindre de cette couleur tout ce qu'a touché le pinceau, c'est encore colorer de la complémentaire l'espace environnant <sup>1</sup> ».

Pour lui, penser la couleur, c'est la penser en interaction dans son écosystème, c'est la penser comme coloris. Il est intéressant de remarquer que Chevreul schématise par la logique du coloris, pour un comprendre des couleurs. La mise en relation des couleurs entre elles pour fabriquer un ensemble constitue la matrice de toute son analyse. De cette manière, le coloris s'exprime par combinaisons, il en ressort une série de règles, qui elles-mêmes mises en application donne naissance à des coloris. Par exemple, avec la règle de pureté, Van Gogh invente un coloris propre aux effets de réverbérations dans *Nuit étoilée sur le Rhône*. La règle de pureté consiste à mettre du blanc ou du gris à côté d'une couleur pour la rendre plus pure. Mettre du blanc à côté d'une couleur, c'est en rehausser le ton, c'est comme si on ôtait à la couleur la lumière blanche qui en affaiblit l'intensité ; et mettre du gris à côté d'une couleur, c'est la rendre plus brillante, c'est en même temps teinter ce gris de la complémentaire de la couleur qui lui est juxtaposée. D'une science de la vision des couleurs, il en découle des pratiques –coloris, manières de faire– comme d'une science sociale des mots il en découle des langages. Van Gogh dit :

« Ces variations de couleurs font surgir devant mes yeux la mosaïque des humains qui se présente, elle aussi, riche de sa diversité et de ses différences, de ses contrastes et de ses complémentarités, infinie diversité des visages et variations infinies des nuances des peuples de la terre. <sup>2</sup> »

En suivant la pensée de l'artiste, ne pouvons-nous pas imaginer alors que le coloris est une science sociale de la vision ? Une poétique entre couleur, langage et science. Donc : le coloris, c'est la capacité à utiliser des signes visuels (couleurs) pour communiquer ; c'est une des facultés naturelles, et le signe –la couleur– en est que l'instrument par lequel est produit le coloris ; ce sont des différences accidentelles expliquant la variété des systèmes dans l'appréhension de la couleur. C'est dans un principe de syllogisme, que l'on peut dire que le coloris est un langage.

Couleur + langage = coloris

« La vraie peinture nouvelle commencera quand on comprendra que la couleur a une vie propre, que les infinies combinaisons de la couleur ont leur poésie et leur langage poétique plus expressifs que par les moyens anciens. C'est un langage mystérieux en rapport avec des vibrations, la vie même de la couleur. Dans ce domaine il y a des possibilités à l'infini. <sup>3</sup> » Sonia Delaunay, artiste, décoratrice, créatrice de mode.

Le coloris correspond à un effet articulant couleur et coloration, mais c'est également un mode de pensée qui crée des langages. Et ce mode de pensée se base sur des combinaisons, des variations de paramètres tels que la teinte, la luminosité et la saturation ; et une mise en forme, une imagination des couleurs. L'imagination, c'est-à-dire le faire image des couleurs invente des systèmes et schémas de pensée. Une infinité de manières de pensée, qui se veulent imageantes. Car si l'on reprend le syllogisme langage-coloris, le langage c'est la texture de la langue donc le coloris c'est la texture dans la communication des couleurs, et par là, c'est une matière qui se touche et se voit, qui renvoie à des images. La texture appelle à la nature, au concret, l'image renvoie à l'homme, qui comprend la nature par images. Et la nature parle par géopoétique, terrain de rencontre entre poétique, pensée et sciences mais aussi entre les disciplines les plus diverses. Donc le coloris c'est un processus de naturalisation de l'homme, qui a besoin de lui, de son physiomorphisme, pour être compris. Il s'apparente à la biologie, à l'étude des écosystèmes, où le mode de pensée se superpose à celui du rhizome : ramification d'espèces, classifications, lexiques.

« Nous découpons la nature selon les tracés que notre langue a dessinés sur elle. Nous ne découvrons pas les catégories et les types que nous isolons à partir du monde des phénomènes parce qu'elles se trouveraient sous le nez de tout observateur ; au contraire, le monde se présente à nous sous la forme d'un flux



1. BLANC Charles. (1876). *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture*. Éditions, Librairie Renouard, Paris. (p.598).

2. HIEBEL-BARAT Marie-Christine. (2003). *Écritures pour une humanité partagée*, op.cit. (p.68).

3. DELAUNAY Sonia (11/07/2017). Dans *Sonia Delaunay – Compositions, Couleurs, Idées*, Index Grafik. Repéré à <http://indexgrafik.fr/sonia-delaunay-compositions-couleurs-idees/>

**kaléidoscopique d'impressions qui doit être organisé par nos esprits — c'est-à-dire en grande partie par nos systèmes linguistiques mentaux.<sup>1</sup> »**

Des propos de deux linguistes américains, Edward Sapir et Benjamin Lee Whorf, qui défendent une adéquation entre langue et forme de la pensée, en s'appuyant sur une théorie du relativisme, non loin de celle d'Einstein.

$$E=mc^2$$

Formule qui exprime une interaction entre masse, mouvement, lumière et énergie. Le coloris s'apparente au langage qui s'apparente aux sciences, grâce à un relativisme poétique :

**« Il n'y a pas d'espace absolu et nous ne concevons que des mouvements relatifs. (...) Il n'y a pas de temps absolu (...) Nous n'avons pas l'intuition directe (...) de la simultanéité de deux événements qui se produisent sur deux théâtres différents. (...) A cause de la relativité et de la passivité de l'espace (...) l'état des corps et leurs distances mutuelles (...) ne dépendent nullement de la position absolue initiale du système. C'est ce que je pourrai appeler, pour abrégé le langage, la loi de relativité.<sup>2</sup> »**

Détour par la physique et retour dans le langage et la biologie, l'étude des espèces qui rassemble sous des hyperonymes/mots-totem l'univers naturel et social hétéroclite. **L'espèce est**

**« une collection d'individus ; mais par rapport à une autre espèce, c'est un système de définition. Ce n'est pas tout : chacun de ces individus, dont la collection théoriquement illimitée forme l'espèce, est indéfinissable en extension, puisqu'il constitue un organisme, lequel est un système de fonctions. », « la diversité des espèces [...] est l'expression sensible d'un codage objectif.<sup>3</sup> »**

La classification quant à elle, correspond à

**« une opération intellectuelle par laquelle nous imaginons avoir rassemblé certaines choses en un groupe.<sup>4</sup> »**

En réinjectant ces définitions dans le domaine de la couleur, on peut comprendre que **l'espèce se traduit par la coloration, dont la couleur-totem (couleur phare) se décline sous différentes nuances ou degrés (individus). La classification et le codage objectif responsable de la diversité des espèces ne forment qu'un : le coloris, celui qui exprime que tel environnement correspond à tel système de pensée de la couleur.** Lenneberg linguiste et neurologue confirme ce parallèle avec la biologie concernant la classification :

**Il « invoquait pour la description des catégories de couleur une conception non classique : non pas la formation d'ensembles de couleurs aux frontières nettes, mais de catégories chevauchantes et des exemplaires plus au moins typiques. Il étendait même [...] la notion de degrés de typicalité aux concepts en général : « la meilleure caractérisation des concepts, écrivait-il est d'en faire des zones de typicalité croissante et décroissante sur un continuum de stimulation. »<sup>5</sup>. »**



1. SAPIR-WHORF. (1956). Principe de relativité dans *De L'hypothèse de Sapir-Whorf au prototype : sources et genèse de La théorie d'Eleanor Rosch*. Par FORTIS Jean-Michel. Corela Cognition, représentation, langage. Vol.8 n°2. Repéré à <http://journals.openedition.org/corela/1243>
2. POINCARÉ Henri. (1917). Chapitre VI La mécanique classique, *La science et L'hypothèse*. Éditions Flammarion, Paris.(p.111).
3. LEVI-STRAUSS Claude. (1962). Chapitre V, Catégories, éléments, espèces, nombres. *La pensée sauvage*, op. cit. (pp.165-166).
4. CARROLL Lewis. (1992). *Logique sans peine*.Éditions Hermann, trad. et présentation de GATTEGNO J. et Coumet E. .Paris. (p.54).
5. SAPIR-WHORF. (1956). Principe de relativité dans *De L'hypothèse de Sapir-Whorf au prototype : sources et genèse de La théorie d'Eleanor Rosch*. Par FORTIS Jean-Michel. Corela Cognition, représentation, langage. Vol.8 n°2. Repéré à <http://journals.openedition.org/corela/1243>

Dans la classification, Lenneberg pense les couleurs comme des catégories, des catégories gommées, qui s'organisent par « zones de typicalité », c'est-à-dire par des localités.

Nous retournons maintenant dans le langage pour comprendre ces termes **typicalité/localité**. Ils se traduisent par des manières de parler et d'utiliser la langue dans une civilisation : c'est ce qui retranscrit à la fois **des traditions et des braconnages de la langue** : entre-deux langues, métissage culturel, jargon du quotidien qui se greffe à la langue. La typicalité, par une traduction poétique des couleurs, se transforme en palette de couleurs, en une expression de **territorialisation qui communique avec une déterritorialisation**.

**« C'est dans son espace que l'artiste mêle les couleurs naturelles et les couleurs artificielles pour créer les couleurs locales, expression désignant précisément la dimension territoriale de l'espace pictural.<sup>1</sup> »**

Nous pouvons illustrer –car l'image aide davantage à la compréhension que les mots- la typicalité et la localité en s'appuyant sur l'analyse de Jacques Le Querrec dans *Voir et Nommer les Couleurs*, avec le cas du bilinguisme et des spécificités culturelles dans la dénomination des couleurs chez les Bretons du Trégor. Il y a un rapport, un « chevauchement » pour reprendre les termes de Lenneberg entre le français commun et le dialecte propre au Trégor. Le passage de l'un à l'autre s'opère avec une sorte de complémentarité et de transcription nécessaire : les six termes de couleurs employés dans la langue traditionnelle sont les termes fondamentaux du vocabulaire breton des couleurs, et on observe un changement du système de dénomination des couleurs au moment où les objets manufacturés ont remplacé les production artisanales, ce qui fait que la dénomination des teintures artificielles de la laine ont permis de rassembler le dialecte breton et le français autour d'un même mot. On comprend que le dialecte breton fabrique des racines pour les dénominations des couleurs dans une logique de tradition, mais qu'il se déracine aussi en évoluant avec son contexte –évolution technologique- ; pour s'enraciner dans un territoire. Il y a bien un rapport entre la territorialisation et la déterritorialisation, sorte de respiration vitale pour exprimer l'usage des couleurs.

**Le dialecte renvoie à une spécificité des couleurs**, qui renvoient à d'autres spécificités dans un rapport de classification d'espèces.

**« Toute analyse de type linguistique achoppe dans le domaine de la couleur si on n'a pas au préalable défini précisément le « dialecte » auquel elle s'applique.<sup>2</sup> »**

Et cela se vérifie dans le travail de notation chromatique de Jean-Philippe Lenclous :

**« sa méthode relève d'une «géographie des couleurs ». Dans la mesure où celle-ci s'éloigne au plus vite du site, par contretypages successifs, pour classer les couleurs repérées dans les rangs d'une industrie soucieuse de s'imposer dans de nouveaux territoires, nous devrions davantage parler d'une « géopolitique » des couleurs.<sup>3</sup> ».**

**La spécificité chromatique territoriale relevée par des contretypages**, inspirent J-P Lenclous une compréhension du langage couleur, qui débouchent sur une stratégie marketing. La coloration du territoire construit une palette chromatique, lorsqu'elle est mise en rapport avec les enjeux de l'industrie. Et par une poétique des couleurs –une pensée du coloris-, une articulation entre local et général, il se crée une géopolitique des couleurs. Pour saisir la couleur dans son langage et sa langue, il faut la comprendre sous la logique de coloris, transcription de spécificités qui s'appréhende à partir d'autres spécificités. Collection d'individus par



1. LECERF Guy. (2000). *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire, N°42, 2000. Les couleurs de l'échange du Maroc à l'Orient. Les sensibilités dans L'espace euro-méditerranéen*. Éditions Albert Skira, Genève.(p.108).

2. LACROIX Jean-Claude. (1978). Dans TORNAY Serge, Notes sur l'emploi des termes de couleur en français. *Voir et nommer Les couleurs*, op. cit., (p.181).

3. LECERF Guy. (2000). *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire, N°42, 2000. Les couleurs de l'échange du Maroc à l'Orient. Les sensibilités dans L'espace euro-méditerranéen*, op.cit., (p.108).

## TRAIT D'UNION...

85

rapport à une autre collection d'individus.

**« Quand une couleur vive éclate dans la grisaille, l'attention de l'observateur est éveillée : il se passe quelque chose d'important, de vital. Quoi ? Inutile, au départ, de le préciser.<sup>1</sup> »**

La vitalité de la couleur, sa capacité à s'exprimer par le coloris invite à une compréhension par spécificités : par contrastes et rapports de proportionnalité. Sa manifestation la plus évidente reste dans les domaines de la biologie et de la zoologie, aussi bien dans les dérives du langage que dans les sciences appliquées. Les proverbes décrivent des diagnostics cliniques à travers un coloris symptomatique, où la couleur en tant qu'indice décode les métabolismes du corps, ce qui fait que l'indigestion rend jaune, les yeux clairs sont signe de santé, la langue noirâtre signifie maladie infectieuse, les lèvres bleues ou violettes, la mort à côté. Ce diagnostic renvoie aux humeurs, en médecine du XVII<sup>ème</sup> siècle :

**« des liquides variés qui coulent, ou sont supposés couler, dans le corps humain, ou qui apparaissent à l'extérieur de celui-ci dans les processus physiologiques, dans les plaies ou dans les maladies ; mais ce sont aussi les sucs des plantes, le jus des fruits et de la viande : cette notion si riche et si floue permet de construire une représentation unifiée du monde et des rapports entre macrocosme et microcosme. Ces liquides sont variés par leur couleur, par leur consistance, par leur odeur et aussi par leur goût.<sup>2</sup> »**

Elles se définissent par le sang, la bile jaune, la bile noire et le phlegme qui donnent les expressions rire jaune-un rire amer, acide qui donne la nausée-, broyer du noir -une amertume mélancolique-, rouge de honte -manifestation d'une effusion sanguine- ou encore blanc comme un cachet d'aspirine -un calme lymphatique trop proche de la mort-.

**« Dans le proverbe, la couleur n'est là que pour être interprétée, pour renvoyer à une signification.<sup>3</sup> »**

cela est vrai aussi pour les expressions. D'un point de vue scientifique, la couleur joue un rôle descriptif, elle bricole des configurations chromatiques avec ses spécificités. Dans l'ornithologie, la description permet une reconnaissance des espèces d'oiseaux, par exemple, la fauvette à tête noire, qui comme son nom l'indique, se reconnaît par ses tonalités de noir et de fauve. Mais ces spécificités varient encore au sein de l'espèce, les couleurs qui veulent identifier, en réalité renvoient encore à un sous-ensemble de l'espèce avec le mâle, la femelle et la forme juvénile. Des jeux de combinaison et de nuances définissent chacune des composantes de l'espèce, tels que le gris cendré, le noir luisant, le brun roux ou encore le brunâtre ; auxquels s'ajoute une localisation différente sur chaque animal. C'est une forme de dialecte dans le dialecte, qui peut encore plus se singulariser si l'on prend en compte les dialectes dans la langue : la fauvette à tête noire, se traduira alors par un autre mot dans d'un patois régionale à un autre. Et pour pousser plus loin encore cette logique d'emboîtement de la spécificité, nous pouvons introduire la notion des registres de langage avec l'argot par exemple. Mais la description chromatique dans l'ornithologie et plus généralement dans les sciences n'a pas pour but de disperser davantage la couleur, elle prend la partie pour le tout, et en entrant dans le tout elle décortique les membres d'une espèce et leur anatomie physique. La description donne à voir, à toucher, à appréhender une science, par des configurations ou une schématisation des choses à plusieurs niveaux. Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage* dit que

**« le domaine de la botanique scientifique ne se présente pas isolé de celui scientifique ne se présente pas isolé de celui de la botanique populaire, telle que la pratiquent le jardinier et la ménagère ; et il n'est pas davantage isolé des catégories du philosophe et du logicien. Situé à mi-chemin entre les deux autres, il permet de passer de l'un à l'autre, et de conceptualiser chaque niveau à l'aide d'un code emprunté à un autre niveau.<sup>4</sup> »**

Donc si la description de la couleur ne disperse pas les singularités, elles en proposent cependant une lecture par niveaux : elle les distribue sous la forme d'une configuration.

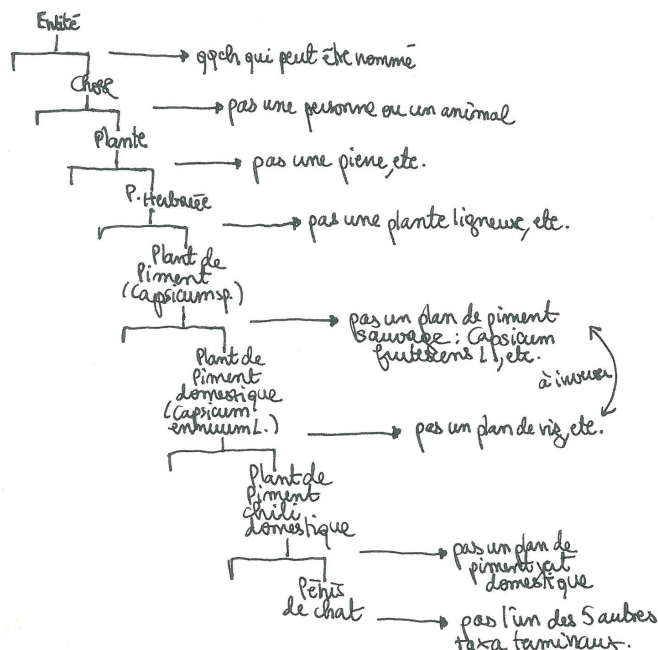


1. TORNAY Serge. (1978). Réception de la couleur et symbolisme. *Voir et nommer Les couleurs*, op. cit., (p.620).

2. JOUANNA JACQUES & LECLANT Jean. (2004). *La médecine grecque antique (colloque d'octobre 2003), Les humeurs : une question de goût*. Éditions Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris.(pp.53-52).

3. TORNAY Serge. (1978). Réception de la couleur et symbolisme. *Voir et nommer Les couleurs*, op. cit., (p.163).

4. ACHARD Pierre. (1978). Dans TORNAY Serge, Promenade linguistique entre le proverbe et le plan du métro. *Voir et nommer Les couleurs*, op. cit., (p.168).



Ici, Levi-Strauss fixe à travers une schématisation des spécificités relative à une espèce, c'est-à-dire des mises en relation ou communications au sein d'une espèce. Dans le langage il existe des équivalents à la schématisation, ce sont les termes figurés qui, comme leurs noms l'indiquent, mettent en relation mots et figures à travers la **figure de style** : métonymie, métaphore ou encore hyperbole. On peut évoquer saphir, menthe, guimauve et bien d'autres encore...et par là le locuteur s'attend à ce que la couleur véhiculée revêt par mimétisme tous les aspects véhiculés par les mots. Pour ce qui est du saphir celui qui se figure le dialecte « saphir » peut alors imaginer des jeux de profondeurs de bleus, des scintillements et des miroitements d'eaux calmes dans un crépuscule finissant. Pour la menthe, un trou de verdure sombre parfumé d'une odeur d'humus dans la forêt encore humide de la rosée du matin : un bleu verdoyant de fraîcheur. Et pour la guimauve des douceurs poudrées de sucre mêlant roses et blancs de chairs en péché de gourmandise. Lèvres rouges sur nuage blanc. Voilà tout ce que peut évoquer la **couleur figurative** : une **poétique du typage**, un **contretypage poétique** d'une réalité en 3D en une abstraction. C'est relier de l'abstrait à un spécifiant pour en faire une présence à l'esprit, incarner en une figure mentale des schèmes. Car un schème c'est :

« un type, un principe ou une catégorie conçus dans l'abstrait, dont relève quelque chose; principe général d'organisation.<sup>1</sup> »

Le coloris est un schéma qui distribue des schèmes entre eux, il décrit, illustre, transcrit, transforme, transgresse, braconne des types. Dans une formule qui prend en compte la relativité et la distribution, on peut écrire alors :



1. Définition de schème, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, repérée à <https://www.cnrtl.fr/definition/schème>

## TRAIT D'UNION...

87

$$Y = (X (E + \text{spécificité}))^n$$

Avec Y= coloris, X= coloration et E= couleurs

Qui peut s'écrire sous la forme d'un syllogisme aussi :

1. Les colorations fabriquent un coloris
2. Les couleurs sont des colorations
3. Les couleurs fabriquent un coloris

Ou encore sous la forme d'une traduction plastique, à travers la pratique de l'Art du zellig par exemple :

**« À l'École des arts et métiers traditionnels de Tétouan, le maître artisan, Ali El Bekkouri, m'explique la façon dont il pratique l'art du zellig. Il me présente la suite des opérations comme étant une suite articulée de modèles essentiellement techniques. Tout commence par la terre découpée autour d'un gabarit. La boîte des gabarits est le lieu le plus secret. Elle est enfermée à clé dans une armoire. Il s'agit là d'un modèle tangible, le pattern que l'on manipule. Ce fragment cuit puis émaillé devient l'une des pièces d'un motif plus global dont l'organisation géométrique et la stratégie combinatoire font l'objet de longs apprentissages. », « Il existe une autre façon d'ancrer la couleur dans un territoire : l'écorcher. Techniquement, le carreau de terre cuite est émaillé pour lui attribuer différentes couleurs. L'écorcher consiste à lui enlever, par la frappe d'un outil, une partie de l'émail afin de faire paraître la terre cuite sous-jacente et réaliser ainsi des figures de la couleur de l'émail. Mkachar nous fait comprendre que la couleur est une sorte d'écorce, une peau continue dont nous prélevons une partie pour figurer.<sup>1</sup> »**

En reprenant le code couleur et avec des systèmes d'équivalence, on obtient :

Gabarits, émail, terre cuite= couleur, élément abstrait isolé

Zellig, écorcher= techniques de coloration dans le domaine de la céramique

Figures de la couleur, motif plus global= coloris, ce qui donne à voir un ensemble et un système structuré

Le pattern que l'on manipule / enlever, par la frappe d'un outil= manipulation de la couleur pour figurer

La figuration, schématisation ou figure de style sont autant de termes qui induisent une manipulation de la couleur, et c'est seulement dans cette condition que la formule suivante est possible :

**couleur + langage = dialecte imageant**

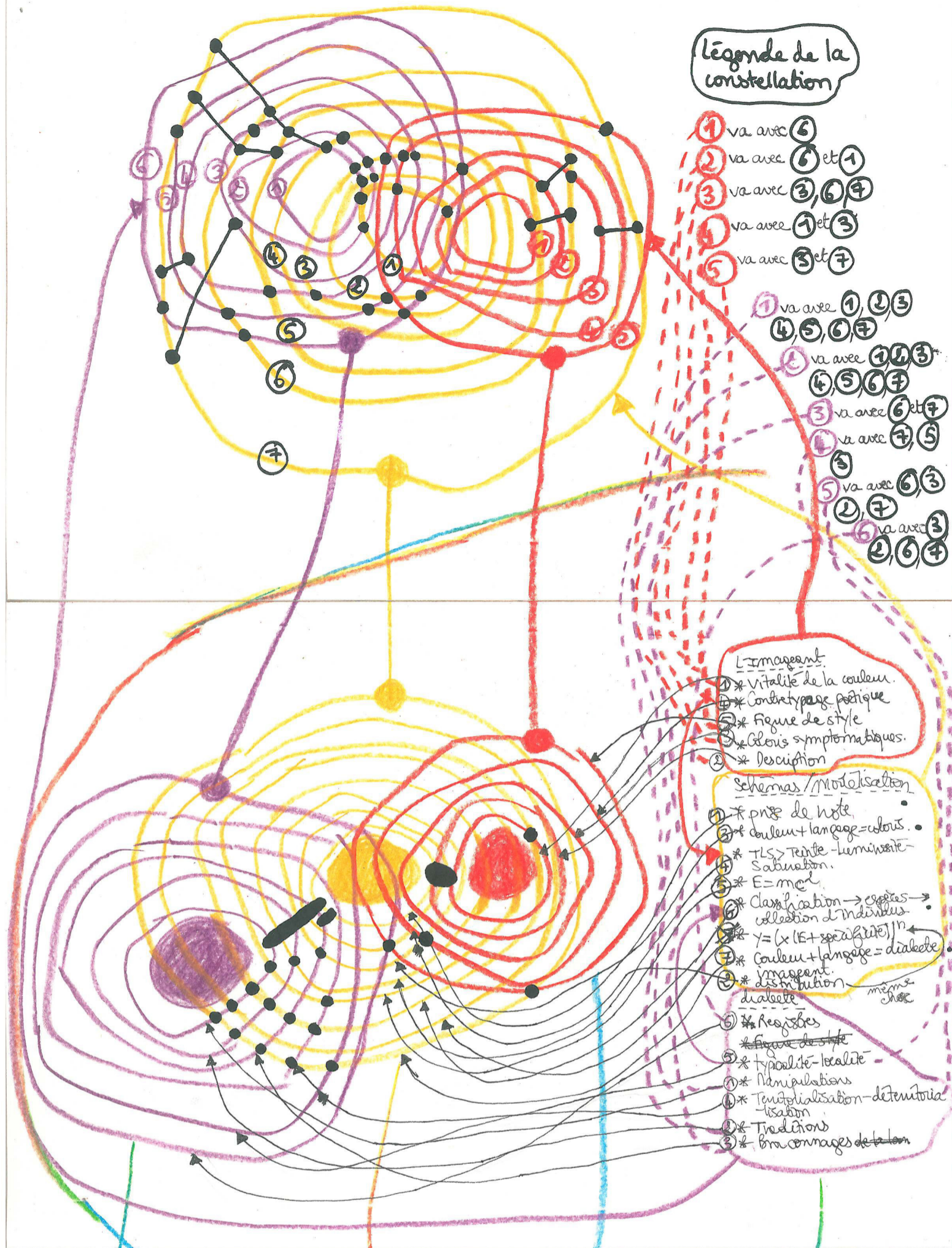
**Ce qui importe ce sont les manipulations de la couleur** et non pas sa capacité à coder, qui n'est que l'un des effets en résultant. Ce qui compte ce sont les bricolages opérés à travers une poétique du coloris, c'est l'usage du pouvoir imageant des couleurs. Les couleurs transmettent des savoirs et des savoir-faire –dialectes- dans un environnement donné. Elles s'organisent autour de leurs spécificités dans une relativité de l'environnement. Le coloris a cette double capacité d'à la fois traduire et transcrire les couleurs : il est à la fois un effet, une manière de faire comme nous avons pu le constater à travers l'exemple picturale ; mais également un système de pensée qui invente des codes comme peut le faire le langage. Et la poétique constitue à chaque fois et à tous les niveaux **le solide du coloris.**



1. LECERF Guy. (2000). *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire, N°42, 2000. Les couleurs de L'échange du Maroc à L'Orient. Les sensibilités dans L'espace euro-méditerranéen*, op.cit., (pp.113-114).

**Légende de la constellation**

- ① va avec ⑥
- ② va avec ⑥ et ①
- ③ va avec ③, ⑥, ⑦
- ④ va avec ① et ③
- ⑤ va avec ③ et ⑦
- ① va avec ①, ②, ③, ④, ⑤, ⑥, ⑦
- ② va avec ①, ②, ③, ④, ⑤, ⑥, ⑦
- ③ va avec ⑥ et ⑦
- ④ va avec ⑦, ⑤
- ⑤ va avec ⑥, ③
- ⑥ va avec ③, ②, ⑦
- ⑦ va avec ③, ②, ⑥, ④

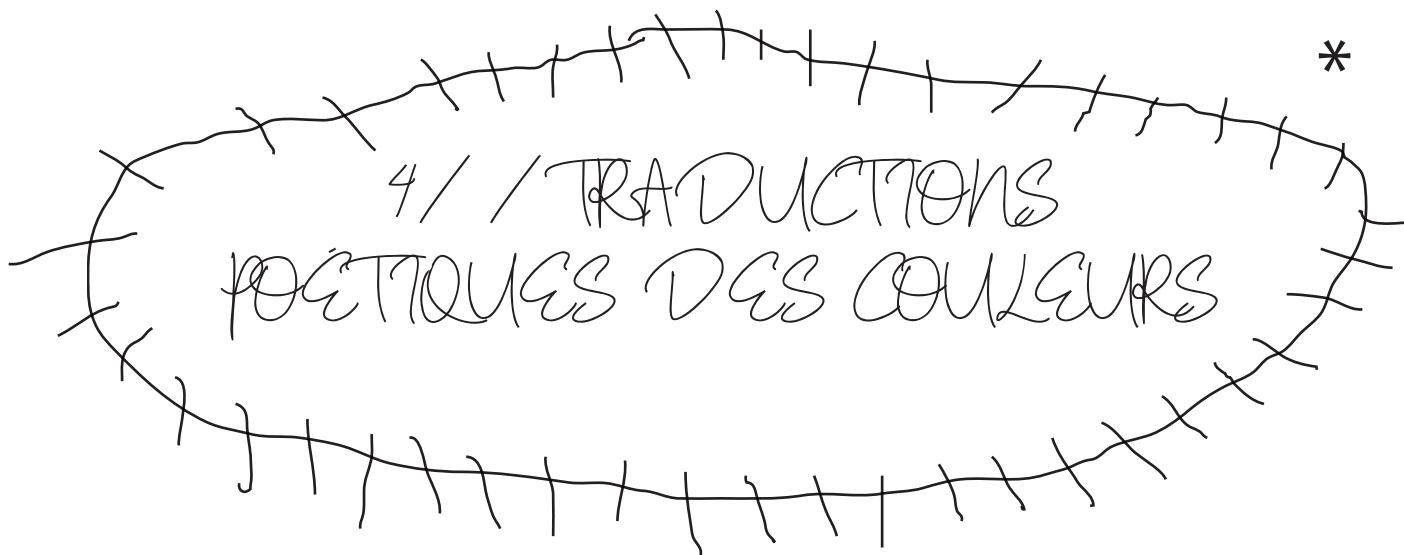


- L'imagéant**
- ① \* Vitalité de la couleur.
  - ② \* Contraste poétique
  - ③ \* Figure de style
  - ④ \* Couleurs symptomatiques.
  - ⑤ \* Description
- Schemas / Modélisation**
- ① \* prise de note
  - ② \* couleur + langage = couleurs.
  - ③ \* TIS > Texte - Luminosité - Saturation.
  - ④ \* E = mc<sup>2</sup>
  - ⑤ \* Classification → cartes → collection d'individus
  - ⑥ \*  $y = (x + \text{spécificité})^n$
  - ⑦ \* Couleur + langage = dialecte
  - ⑧ \* imagéant distribution
  - ⑨ \* dialecte
  - ⑩ \* Registres
  - ⑪ \* figure de style
  - ⑫ \* typologie-localité
  - ⑬ \* Manipulations
  - ⑭ \* Temporalisation-détermina-tisation
  - ⑮ \* Traditions
  - ⑯ \* Bronnages de la ton

**Couleur + langage = un dialecte imagéant**







\* Traductions poétiques  
des couleurs

Une esthétique pour un voir couleur

\*

\* Une esthétique pour un voir couleur,  
tous les mots-clés seront surlignés  
en vert foncé.

## TRADUCTIONS POÉTIQUES...

99

Dans cette quatrième et dernière partie je vous propose de vous plonger dans des univers poétiques différents, où la couleur s'ouvre et se combine à d'autres univers. Des **coloris transdisciplinaires** se donnent à lire, offrant des traductions sensibles du monde : matière, lumière, inscription de l'homme dans le monde avec l'écriture, schématisation des organisations du monde. Nous nous demanderons alors comment **le noir constitue l'origine même de toutes les couleurs**, et comment depuis la nuit des temps présente-t-il dans sa **multiplicité des schématisations du monde**. Mais nous verrons aussi comment les modes de lecture et de traduction interviennent dans notre manière d'appréhender le quotidien : ne peut-on imaginer un dialogue entre une revue féminine et un poème de Victor Hugo comme s'amuse à le faire Pef dans son Petit éloge de la lecture? Comment attiser l'imagination gourmande et décrocher un sourire au lecteur lorsqu'on lui évoque un repas fait de noir et un Vlan ? Et comment la musique au même titre que la poésie dépasse-t-elle le langage pour le sublimer et le faire résonner à nos oreilles ? Enfin, nous verrons qu'il existe un outil qui permet de relier et d'entrecroiser tous ces petits bouts de poésie et de bonheur qui rehaussent de couleurs flamboyantes et d'éclats notre monde : l'encyclopédie des ailleurs. Une chimère qui propose des coloris du monde.

Tout d'abord, **l'esthétique** : qu'est-ce qu'une esthétique ? Ce mot nous vient du grec et se traduit initialement par « sentir »,

**« il a été créé par l'Allemand Baumgarten, disciple de Wolf, qui nomma ainsi cette science parce qu'il considéra l'idée du beau comme une perception confuse ou un sentiment. <sup>1</sup> »**

L'esthétique est ce qui se sent et qui peine à se fixer et à se nommer, il se présente comme une expérience. **C'est une science de l'expérience**. L'esthétique a la capacité de réunir non seulement science et sensation, mais il peut réunir aussi l'Art et l'industrie autour de cette même notion de beauté, alors que l'un se revendique comme unique, et l'autre reproductible à l'identique. Elle met en évidence des qualités, qui **dans un ensemble, définissent une sensation de beau**. En Art il s'agit davantage de parler d'une pratique, qui a la capacité de magnifier telle ou telle dimension du réel : un traitement de la matière picturale, de la matière filmique, de l'argile et autres substances à former ; pour établir une stratégie qui frappe. La beauté sera ce qui fascine et révèle. Dans l'industrie, il s'agit d'une

**« recherche sur les formes, la matière, les couleurs, etc., pour rendre toutes productions industrielles le plus attrayantes possible. <sup>2</sup> »**

L'industriel s'empare de ce qu'il considère comme de la matière à faire du beau pour séduire et susciter le désir chez le consommateur. L'esthétique correspond donc à une recherche commune du beau dans des « manières de traiter ». On a bien une logique de la traduction et d'une poétique qui articulent les interactions entre différents paramètres pour obtenir un effet général (le beau). La couleur parce qu'elle séduit – **maquillage, feux d'artifice, mise en valeur du plumage coloré des oiseaux mâles lors des parades nuptiales...**, et qu'elle fait appel à notre sens le plus direct, la vue, se trouve plus directement concernée par cette **politique du beau**. Par politique, il faut comprendre ce qui est organisé par une société donnée, car le beau malheureusement se codifie assez bien au regard des différentes sociétés en répondant à des canons : forme parfaite, style adéquat, construction respectant les normes, couleurs imposées... Nous pouvons évoquer par exemple, à la Renaissance un engouement pour la mesure, avec une nature soumise aux proportions, à la construction des perspectives. **L'Art est une fabrique de contrefaçon**, il parvient à détourner ces codes, en puisant son inspiration dans des ailleurs, sous forme d'une poétique et en proposant des « voir autrement » du monde. L'Art libère la couleur de son carcan de séductrice pour la transformer en un être autonome, non dépendant des sociétés ; mais plutôt comme un mode d'expression d'une multiplicité vivace. La couleur devient la texture du monde, **traduction d'écosystèmes à travers des coloris organisés**. Et pour comprendre cette capacité esthétique de la couleur – capacité à frapper, fasciner – il faut la donner à voir selon des pratiques dans l'Art. Le noir sera notre couleur-support pour illustrer et analyser les usages esthétiques de la couleur dans l'Art.

Pourquoi le noir ? Parce que c'est là que commence et continue l'univers, c'est aussi là où les hommes préhistoriques ont manifesté la première intention artistique, au fond des grottes sombres, c'est la terre, le début et la fin de la vie. Le noir, c'est aussi Germinal, la suie des mines, la misère et le progrès : une matière et une œuvre sociale. Le noir écrit et inscrit par brûlure, avec l'encre de l'encrier ; il imprègne le papier avec une matière colorante.

**« Pline nous apprend que de son temps on fabriquait l'encre avec du charbon provenant de bois résineux, pulvérisé dans un mortier et délayé avec de la gomme. [...] À partir du quinzième siècle, on a substitué au charbon, pour la préparation de l'encre, la noix de galle et le sulfate de fer (couperose verte). On obtient ainsi un tannogallate de protoxyde de fer qui, au contact de l'oxygène de l'air,**



1. Définition du terme esthétique, dictionnaire Le Littré. Repérée à <https://www.littre.org/definition/esthétique>

2. Définition du terme esthétique, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, repérée à <https://www.cnrtl.fr/definition/esthétique>

92

devient un tannogallate de peroxyde de fer. « Il faut, dit Thénard, que l'encre soit une teinture et non pas seulement une couleur, c'est-à-dire qu'elle pénètre les fibres du papier et s'y fixe en s'y combinant, comme la teinture avec les fibres d'une étoffe, sans que, comme une couleur, elle puisse s'en détacher par le lavage. »<sup>1</sup> . »

Il existe donc des noirs dans l'histoire, et cette multitude résulte des différents processus de coloration. Enfin, le noir absorbe toutes les couleurs. Selon le procédé de synthèse soustractive, le noir correspond à l'addition des trois couleurs primaires :

**« La synthèse soustractive des couleurs exploite la faculté des pigments ou des colorants d'absorber la lumière dans un certain domaine de longueurs d'onde : les pigments ou les colorants soustraient donc ces dernières à la lumière blanche en se réfléchissant sur le support (feuille de papier par exemple), comme le feraient des filtres colorés. »<sup>2</sup> »**

De ce principe naît l'impression en quadrichromie CMJN : le mélange du cyan, du magenta et du jaune permettent d'obtenir toutes les autres couleurs complémentaires et secondaires. Le noir se rajoute au trio, car si il est possible de l'obtenir par addition du cyan, du magenta et du jaune, il est néanmoins difficile d'obtenir un noir « pur ». Le mélange des couleurs primaires se rapprochent davantage des gris. Le noir se rapproche donc de son rivale, le blanc, qui lui aussi pose le problème de la pureté : le plus blanc que blanc, et dont Coluche se moque avec la lessive Homo :

**« le nouvel Homo il lave encore plus blanc [...] parce que le blanc je sais ce que c'est comme couleur. Moins blanc je me doute ça doit être gris clair. Mais plus blanc que blanc, qu'est-ce que c'est comme couleur ? »<sup>3</sup> »**

Le noir vient du blanc puisqu'il a besoin des colorants composant la lumière blanche pour se créer. Et puis si les étoiles sont aussi visibles la nuit, c'est parce qu'avec le principe de contraste simultané, le noir rend le blanc plus blanc et éclatant. Le noir est donc la couleur des origines, celle qui comprend toutes les autres couleurs, schématise les modes de compréhension du monde et invente des couleurs à l'écriture.

Après un bref éloge du noir comme couleur-coloris –expression d'une multiplicité et d'une poétique - et origine de toute couleur, introduisons-là dans des esthétiques. Dans le domaine pictural, le maître incontesté du noir reste Pierre Soulages. Il décortique, anime, fait dialoguer le noir, en le transformant tantôt comme graphisme, émergence d'une colorisation, sculpture, matière, lumière. Il se fait magicien qui avec une pratique d'animiste, donne vie aux noirs. C'est pourquoi, on verra dans l'ensemble de ses œuvres un polymorphisme du noir. Cela commence dans les années 50 avec une forme d'expressionnisme, où le noir construit des espaces de clair-obscur, en cohabitation avec des blancs, des bruns et parfois des éclats de rouges et de bleu. Soulages dessine avec du brou de noix, les pinceaux larges qu'il utilise inscrivent une spatialité dans la toile. C'est un retour à la fois aux origines du noir, de l'encre-teinture comme écriture mais aussi une rupture avec l'Art académique qu'on a pu lui enseigner.

**« Soulages propose dans ses peintures de l'année 1953 une forme originale de clair-obscur en faisant émerger la lumière par des contrastes de plus en plus prononcés. »<sup>4</sup> »**

L'écriture par contraste fût le point de départ de tout un univers :



1. Définition du mot encre selon BUISSON Ferdinand [édition de 1911], dans l'édition électronique de l'Institut Français de l'Éducation (ifé). Repéré à <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=2651>
2. Selon Futura Sciences, La synthèse soustractive des couleurs - La couleur dans tous ses éclats. Repéré à <https://www.futura-sciences.com/sciences/dossiers/physique-couleur-tous-eclats-1396/page/6/>
3. COLUCHE. (1979). Sketch, Les Lessives-La publicité
4. SOULAGES Pierre. (20/06/2018). Dans *Pierre Soulages, Le « maître du noir et de La Lumière »*, Le Monde Arts. Repéré à [https://www.lemonde.fr/arts/portfolio/2018/06/20/pierre-soulages-le-maitre-du-noir-et-de-la-lumiere\\_5318215\\_1655012.html](https://www.lemonde.fr/arts/portfolio/2018/06/20/pierre-soulages-le-maitre-du-noir-et-de-la-lumiere_5318215_1655012.html)

**« Enfant on m’offrait des couleurs, et je préférerais tremper mon pinceau dans l’encrier. [...] Le noir, je dirai plutôt la lumière [...] je devais avoir quatre ou cinq ans, j’étais en train de tracer de grandes lignes noires sur du papier blanc et quelqu’un m’a demandé ce que j’étais en train de faire, et j’ai répondu « de la neige ». [...] Le noir n’était pas là pour sa qualité de noir mais aussi pour ses pouvoirs de noir, c’est-à-dire que par contraste il rendait probablement, le papier qui est gris, le blanc qui n’est pas vraiment blanc ; ça le rendrait probablement plus blanc comme la neige.<sup>1</sup> »**

Et puis, il y a eu le noir qui colore en se mélangant à d’autres teintes : il réhausse la luminosité et l’intensité des couleurs leurs conférant une profondeur qu’elles n’auraient pas seules sur une toile. La tâche se combine alors à l’écriture, le noir découpe dedans ou sculpte. Visuellement les toiles se rapprochent des mouvements d’étoffes jouant avec la lumière : velours absorbant, satiné de la soie, coton délavé. Le noir anime la couleur et projette le spectateur dans un espace profond fait de puits sans fond et de crevasses. Enfin, Soulages invente l’outre-noir, avec une peinture qu’il qualifie de mono-pigmentaire et non pas de monochrome. Son travail bascule alors du côté de la sculpture avec des toiles de grandes dimensions suspendues par des câbles. La matière noire se révèle comme une substance à réfléchir la lumière, les outils utilisés pour appliquer la peinture changent aussi : comme Gerhard Richter, l’artiste se met à travailler en raclant la peinture avec une spatule, en la brossant pour creuser et sculpter dans le noir. Et Soulages explique alors :

**« Ce qui est intéressant dans mes tableaux, c’est de voir de la lumière qui vient de la plus grande absence de lumière, qui est par définition la couleur noire. [...] Je me suis aperçu que je ne travaillais plus avec le noir, je travaillais avec la lumière réfléchi par les états de surface du noir.<sup>2</sup> »**

Non seulement la lumière sculpte la couleur, mais elle crée également différentes qualités de noirs : certains paraîtront davantage gris ou plus blanc que noir. Les jeux de lumière et les grandes dimensions des toiles invitent le spectateur à adopter une posture active dans sa manière de regarder : il se déplace dans l’espace pour appréhender toute la matérialité du noir. Soulages invente un entre-deux, ou plutôt un entre-trois, un art à mi-chemin entre l’écriture, la peinture et la sculpture ; et de cette poétique des arts, il en découle un coloris du noir. Il y a le noir écrit, le noir colorant et l’outre-noir, à l’intérieur il existe d’autres noirs : des brous de noix, des noirs bleuté, des noirs velours, des noirs asphalte... La lumière mais aussi la dimension sont les paramètres articulatoires qui transforment le noir en une multiplicité, elles le révèlent comme être au monde, elles le construisent et déconstruisent.

**« Mais qu’est-ce que c’est une multiplicité de noirs ? Ce sont des différences de lumière. [...] C’est parce que c’est une matière que ça devient des couleurs différentes. [...] La dimension, c’est une question de qualité, ce n’est pas qu’une question de quantité comme on pourrait le croire. [...] Ça a été parfaitement exprimé par Gauguin. Gauguin a été le premier à dire : « 1 kilo de vert est plus vert que 100g du même vert.<sup>3</sup> »**

Soulages avec cette pensée du noir sculpté par la lumière, en arrive à réaliser des vitraux pour l’abbatiale de Conques, où il procède par transfert d’une pratique picturale dans une pratique architecturale. Il s’empare du site en analysant la répartition lumineuse dans l’espace, en identifiant une palette colorée variée dans l’architecture ; et en déduit un dispositif où la lumière et le matériau de diffusion de la lumière viennent sculpter dans la pénombre de l’abbatiale. Le verre du vitrail devient alors la pièce-clé pour établir le point de connexion entre lumière et obscurité, intérieur et extérieur ; de la même façon que la matière picturale et les outils de traitement associés conditionnent les jeux de lumière.

**« Je me suis mis à rechercher une lumière qui convienne. [...] Mon but a été de donner à voir cette architecture [...] alors je voulais un verre qui soit translucide certes, mais opaque au regard. Et puis une translucidité [...] qui soit une modulation de la lumière, [...] je recherchais un verre pour que les fenêtres aient l’air émettrice d’une clarté, elles continuent les murs.<sup>4</sup> »**

dit Soulages. Et de l’écriture, à la peinture, à la sculpture, Soulages passe à l’architecture. À chaque niveau il se passe une réinterprétation avec d’autres outils, d’autres paramètres, ce sont des traductions poétiques



1. ADLER Laure (28/03/2011). *Pierre Soulages* : «Depuis Les origines de La peinture, il y a du noir». Dans Hors-champs, émission radio sur France Culture
2. ADLER Laure (28/03/2011). *Pierre Soulages* : «Depuis Les origines de La peinture, il y a du noir». Dans Hors-champs, émission radio sur France Culture
3. ADLER Laure (28/03/2011). *Pierre Soulages* : «Depuis Les origines de La peinture, il y a du noir». Dans Hors-champs, émission radio sur France Culture
4. ADLER Laure (28/03/2011). *Pierre Soulages* : «Depuis Les origines de La peinture, il y a du noir». Dans Hors-champs, émission radio sur France Culture

94

## Une esthétique pour un voir couleur

qui composent avec différentes contraintes. Le noir de Soulages est perçu dans toute sa plasticité, c'est-à-dire sa malléabilité à travers une pensée coloris qui pousse les frontières des différents champs artistiques. On pourrait alors se demander ce que serait le noir filmé par Soulages ou encore le noir mis en musique...

Soulages travaille le noir avec la matière, l'espace et la lumière mais il existe d'autres manières d'esthétiser le noir, de le rendre frappant, et les dessins d'Eugène Ionesco en sont un exemple. Déjà il est intéressant de découvrir le travail artistique d'un homme de littérature, qu'est-ce qu'une pratique artistique en littérature ? C'est ouvrir le langage sur une pensée image, qui ne parle pas autant que le théâtre, qui serait toujours unique et immédiate :

**« Avec leurs lectures et leurs relectures, les metteurs en scène changent tout... Tout est préméditation, idéologie... Si je ne pouvais faire que du dessin qui n'est relu que par ceux qui le regardent, qui ne bouge pas, et qui est presque du silence. On devrait faire des mises en scène qui soient les mêmes qu'à la création comme on pourrait le fait pour les Nô japonais...<sup>1</sup> »**

En tant qu'homme de littérature, Ionesco donne à voir aussi sa pensée théâtrale, où le noir et le blanc communiquent sans cesse dans des mouvements de formes géométriques. Sortes de mobiles articulés par des archétypes, les dessins d'Eugène Ionesco exprime une articulation des contraires et un langage qui tourne en dérision des figures terrifiantes ou tragiques. Ionesco se moque du manège du monde, en exprimant une absurdité, une naïveté dans des rapports colorés et des formes déformées : triangles mous, cercles découpés, flèches et stries fabriquent des gris-gris mystiques à la fois terrifiants et ridicules.

**« Dès ma première pièce de théâtre, je me suis pris à vouloir écrire la tragédie du langage : ce fut comique. Je suis un auteur comique. Un dessinateur naïvement comique. » (Ibid. p.46) « Et je pense, je pense, je voudrais ne penser que dessin. Il y a toujours cet autre langage, mon langage, les mots qui m'envahissent, les mots s'insinuent dans les dessins, qui, souvent peuvent être réduits à des mots.<sup>2</sup> »**

Maintenant il s'agit de comprendre comment le noir est perçu par Ionesco. Ce-dernier pense le noir comme élément de composition, qui structure dans son instabilité : parfois, c'est un noir qui pénètre dans le blanc, il est brutale, parfois il se fait hésitant, parfois il se fait matière lumineuse, il ne communique pas de la même manière selon les couleurs avec lesquelles il cohabite. Le noir se traduit par des noirs, à travers un graphisme de la couleur :

**« Si je mets sur une page noire, au milieu, un cercle ou un dessin bleu, le bleu est comme englouti par la marée noire. Il s'y enfonce vraiment, il est rongé, malade, tué. L'orange résiste mieux. Si je fais une tête noire, il me faut faire des yeux rouges, un rouge méchant, foncé, il va avec le noir, mais à quel prix, il le soutient, il est son esclave.<sup>3</sup> », « Pour que l'orange puisse résister à l'attaque massive du noir encore, je dois lui donner beaucoup plus de place sur la feuille, peut-être dois-je l'appuyer par le vert. Et puis cette fois, le blanc est quand même neutralisé, il est tout de même dans le champ d'action du noir, il lui laisse le terrain libre.<sup>4</sup> »**

Ionesco établit une psychologie du noir, où avec des noirs il imagine des situations et des personnages, qui sont eux-mêmes le reflet de sa « pensée noire » du monde, un monde déchiré par les guerres, la mort, le mal. Le blanc résiste au noir, exprime une dualité, une circularité dans le dessin des noirs :

**« Blanc et noir. Pendus blancs et pendus noirs. Bien obligé de ne pas l'admettre. Mais surtout équilibre du blanc et du noir, équilibre dans l'antagonisme. Les figures, prétextes de formes. Est-ce vrai ?<sup>5</sup> »**



1. IONESCO Eugène. (2017). *Le blanc et Le noir*. Éditions Gallimard, Paris.(p.56).
2. IONESCO Eugène. (2017). *Le blanc et Le noir*, op. cit., (p.31).
3. IONESCO Eugène. (2017). *Le blanc et Le noir*, op. cit., (p.12).
4. IONESCO Eugène. (2017). *Le blanc et Le noir*, op. cit., (p.15).
5. IONESCO Eugène. (2017). *Le blanc et Le noir*, op. cit., (p.64).

Ionesco poétise des idées politiques sur le monde, il dédramatise des tensions, non seulement par des jeux d'équilibre, mais aussi par des jeux de décalages : têtes effrayantes neutralisées dans des arbres solides, dont les branches ridicules sont toutes habillées de feuilles, manèges à figures grotesques, formes semi-abstraites. Le noir-archétype, qui se manifeste par les formes géométriques et un dessin naïf fait parler un langage proche du graffiti, de la notation, sorte d'extériorisation d'un mal être que les mots ne peuvent aussi bien définir que le graphisme. Alors, quand Ionesco entend que

**« Le Président d'une République a reçu [...] un Chef d'Etat étranger. »** Et que **« À la question posée par le Président : « Pourquoi vos alliés et vous, voulez-vous renverser le régime sociale et économique de l'Afghanistan, si les Afghans ne le veulent pas ? Ils se sentent bien comme ils sont. » [...] Le Chef d'Etat idiot a répondu : « Ah non il faut faire la Révolution. »<sup>1</sup> »**;

le dessin s'impose comme une résistance, une protestation contre l'absurdité d'une politique. Les noirs avec le blanc ou contre le blanc traduit une politique du noir : un noir qui absorbe le regard, enferme le blanc dans un espace sans limite. Cette vision de la forme fermée est contrebalancée par les mouvements dans le noir ou autour du noir : il existe une lueur, des éclats de luminosité, et une circularité autour du noir enfermant :

**« Le tout n'est pas sombre, beaucoup d'espaces libres dans cette composition, qui tourne sur elle-même, dont les figures ne sont que des éléments sans expression. Un manège, avec des riens, si on évite toute interprétation, en effet, ce n'est rien, sauf que cela a l'air de tourner, de tourner.<sup>2</sup> »**

Comme chez Pierre Soulages, il existe une multitude de noirs, et les dessins d'Eugène Ionesco prennent davantage de force dans un regard qui balaye l'ensemble de ses productions graphiques. Car, lui aussi il propose une compréhension du noir et de son implication dans l'environnement selon différents paramètres tels que l'implication d'autres couleurs, le rôle du support –le papier blanc pour composer avec le noir et illuminer le noir dessiné d'éclats de lumière-, l'organisation et/ou la construction par le noir, le propos c'est-à-dire ce que je veux dire en employant le noir de telle ou telle manière. Chez Pierre Soulages, la lumière sculpte le noir, tandis que chez Ionesco, le blanc lumineux est sculpté par le noir graphique, écriture primitive proche de celle des premiers dessins rupestres dans les grottes sombres. Le blanc ne surgirait-il pas finalement avec le noir ? Le noir que l'on considère comme néant, sans limite pourrait se saisir en introduisant de la lumière, et le blanc prendrait davantage de sens, de pureté dans le noir. On comprend qu'ici à travers des esthétiques différentes, le noir n'est pas perçu comme une entité abstraite et isolé de son environnement. Les esthétiques sont des moyens de traduction qui extrapolent notre perception du noir dans la société. Ainsi, d'une esthétique expressionniste et abstraite, qui défend la matérialité de la peinture, on passe à une esthétique du graffiti qui prend une dimension politique. Il y a le noir originel, celui qui a toujours existé et qui se définit par une multiplicité, puis il y a des interprétations. Ionesco dit :

**« Pour dessiner, peindre, photographier, il faut savoir, pouvoir voir, apercevoir : derrière la réalité donnée à tous [...] il y a une seconde réalité... Plus on avance dans les réalités successives, plus on est réaliste. [...] Il y a plusieurs degrés de la vérité, ou plusieurs profondeurs. Je dirais plusieurs hauteurs. Mais le réalisme n'est pas la réalité ! Il est une école, un style, une manière.<sup>3</sup> »**

De nouveau, le coloris s'impose comme traduction poétique du monde : il donne à voir des noirs qui écrivent des réalités. Plus il y a de noirs, plus le monde se réalise.

Nous terminons l'exploration du noir en poussant un peu plus loin l'esthétique de Ionesco inspirée où politique et poétique se côtoient ; avec le noir, couleur de la peau. Ainsi, avec ce cheminement et cette logique de mise en rapport, nous appliquons la poétique du coloris qui met en évidence des traductions. Nous nous appuyons ici sur une émission de France Culture, Être et savoir, *Comment parler de la couleur de peau aux enfants ?* ; qui propose une articulation entre deux expositions autour de la figure noire dans le domaine artistique : *Le modèle noir de Géricault à Matisse actuellement au musée d'Orsay* et *Black Dolls* exposition qui a eu lieu à Maison rouge en 2018. Non seulement ces deux expositions offrent des regards esthétiques différents sur la figure noire, mais elles ont aussi la particularité de dialoguer avec un travail de réinterprétation de lycéens et de collégiens de la région parisienne. Pour l'une, il s'agit d'une articulation avec une exposition intitulée *Le modèle noir d'Achille à Zinèbe* avec les élèves de l'académie de Créteil et de Paris ; pour



1. IONESCO Eugène. (2017). *Le blanc et Le noir*, op. cit., (p.30).

2. IONESCO Eugène. (2017). *Le blanc et Le noir*, op. cit., (p.50).

3. IONESCO Eugène. (2017). *Le blanc et Le noir*, op. cit., (p.29).

96

## Une esthétique pour un voir couleur

l'autre, l'élaboration d'un livre avec Cloé Korman et les élèves de Bobigny, Dans la peau d'une poupée noire, qui regroupe les biographies imaginaires des poupées de l'exposition *Black Dolls*. Dans un jeu d'échos et de réinterprétations, le noir couleur de peau se décortique à la manière d'un kaléidoscope : en une histoire dans l'Histoire de France, en « manières de voir » dans l'histoire de l'Art, en des regards contemporains que des enfants concernés par la diversité et le métissage tentent d'exprimer. Traditionnellement, l'école se pense comme indifférente à la couleur de peau, on dit « color blind » en anglais, et indifférente à la question des origines ignorant la singularisation. Et pourtant, selon les établissements scolaires et les filières, on trouve davantage d'enfants noirs, d'origine immigrée plus ou moins lointaine ou plutôt des enfants blancs. La diversité est bafouée alors qu'une mixité et un métissage s'expriment.

L'Art ici joue son rôle de passeur, qui donne la parole à des enfants et des adolescents. Il attire un nouveau public avec des expositions ancrées sur des problématiques taboues : la question de l'histoire des noirs et de l'histoire de la race. Il a pour mission de donner la voix à n'importe quel public, et donc d'établir un contact avec lui :

**« Je pense qu'on envoie un signal avec cette exposition [...] un musée nationale il appartient à tout le monde quel que soit votre origine, quel que soit votre background culturel, votre background sociale [...] Le partage de ce patrimoine... c'est aussi ça qui amène de la cohésion dans la société. <sup>1</sup> »**

explique la directrice du Musée d'Orsay, Laurence des Cars, à propos de l'exposition Le modèle noir de Géricault à Matisse. L'exposition à Orsay raconte l'Histoire en France d'une autre manière :

**« c'est une histoire de l'Art qu'on a exposé là... Manet, Bazille, Chassériau etc... et en même temps on montre à quel point ils ont eu une perméabilité à l'histoire mondiale. [...] Manet voyageait au Brésil à 18 ans, on voit l'origine haïtienne de Chassériau... il n'est pas nécessaire de réduire à l'espace du lieu pour en faire un chef-d'œuvre. Un chef d'œuvre se nourrit aussi de tous ces croisements, ces rencontres, tous ces noirs qui arrivent dans les studios des artistes du XIXème siècle montrent à quel point ils participent aussi de cette grande histoire de l'Art français du XIXème siècle. <sup>2</sup> »**

Anne Lafont, directrice d'étude à l'EHESS. Ainsi, chez Manet, la figure noire est invisible, elle « se fond avec le décor » dans *Olympia*, elle est presque traitée de la même manière que le chat noir au dos rond et aux yeux luisants : une bête sauvage. Et pourtant ce modèle qui s'appellerait Laure a son importance, elle aurait pris la pose à plusieurs reprises pour Manet et d'autres peintres. Chez Géricault la couleur de peau noire participe à la composition du charnier du *Radeau de la méduse* : blancs et noirs sont traités de la même manière. L'artiste s'inspire d'un modèle, Joseph d'origine haïtienne, qui est immortalisé, torse nu et drapeau à la main. Ce tableau raconte le naufrage d'une frégate lors d'une expédition coloniale en 1816, c'est le symbole d'une résistance à l'esclavagisme de la part de Géricault, et le signe des prémisses de l'abolitionnisme. Et à chaque artiste, les noirs sont différents : personnages colorés en symbiose avec leur environnement pour Gauguin, miss Lala au premier plan dans une peinture et voltigeant dans un décor orange vif pour Degas, bustes sculptés en bronze et marbre pour des effets de brillance de la peau et un contraste avec le blanc qui donnent une image très stéréotypée des noirs par Herbert Ward etc. L'exposition *Le modèle noir de Géricault à Matisse* remet le modèle dans la lumière, mais raconte aussi comment d'autres ont pu subir les foudres d'une société encore clivante. Les enfants et adolescents de Créteil et de Paris se sont réappropriés ces œuvres d'histoire, en ont donné une traduction plus contemporaine, à travers le selfie, les portraits de youtubeuses ou une réinterprétation de certains tableaux.

**« Les moyens de représentation de la peau sont tellement multiples et divers dans ces deux expositions, qu'elles donnent aussi par le faire une expérience aux élèves... la peau noire c'est beaucoup de choses, beaucoup de couleurs donc ça réouvre des possibles dans la vie, c'est pas une manière de représenter la peau noire. <sup>3</sup> »**



1. DES CARS Laurence dans *Comment parler de couleur de peau aux enfants?*. Dans Être et savoir, émission radio sur France Culture, animée par TOURRET Louise (26/05/2019).
2. LAFONT Anne dans *Comment parler de couleur de peau aux enfants?*. Dans Être et savoir, émission radio sur France Culture, animée par TOURRET Louise (26/05/2019).
3. LAFONT Anne dans *Comment parler de couleur de peau aux enfants?*. Dans Être et savoir, émission radio sur France Culture, animée par TOURRET Louise (26/05/2019).



## TRADUCTIONS POÉTIQUES . . .

97

dit Anne Lafont. Il y a une actualisation du passé avec ce travail d'élèves, une véritable articulation entre un passé historique et l'histoire d'aujourd'hui à construire autour de cette question des noirs.

Il faut penser **une outre-visibilité**, c'est-à-dire comme le propose Soulages à travers **l'outre-noir**, aller au-delà de ce qui se donne à voir tout de suite. Car l'excès de visibilité crée une forme d'aveuglement, un color blind : dès le XVIIIème siècle,

**« on serait lorsqu'on est une jeune femme ou un jeune homme noir conditionné à quelque chose dont on aurait moins la maîtrise que lorsqu'on est blanc, comme si le blanc était moins une couleur que le noir<sup>1</sup> »**

L'outre-visibilité des noirs c'est

**« quelque chose qui n'est pas raccort à une forme de neutralité qui donne un avenir possible pour chacun et chacune<sup>2</sup> . »**

L'exposition *Black Dolls* montre ce qui ne se voyait pas jusqu'alors : les représentations de poupées noires dans un contexte d'esclavagisme. Ce sont des objets qui ont été fabriqués entre 1840 et 1940 par des femmes américaines noires restées anonymes et qui communiquent avec une série de portraits photo de femmes ou enfants noirs en présence de poupées blanches ou noires. Les élèves de Bobigny ont pu voir à travers ces poupées américaines hybrides culturellement comme une projection de leur propre créolisation et singularité. Ils ont su parler de cette diversité, notamment en employant **un langage lié au métissage** avec des mots tels que afrofrançais ou afroeuropéen. Les enfants blancs aussi se retrouvent dans cette diversité :

**« déjà au collège il y a beaucoup de noirs et beaucoup de blancs donc c'est assez mélangé », « Il y a une histoire touchante, qui nous touche, sur nous<sup>3</sup> . »**

déclare Ryan, jeune garçon blanc du collège Timbaud à Bobigny. Dans la peau d'une poupée noire, est un livre qui parle d'identification, qui fait parler des poupées en tissu que l'on avait ignorées, à qui l'on avait retiré la parole. Et blancs, noirs, métisses parlent avec leur propre regard sur les choses.

L'Art est un passeur qui donne la parole à n'importe quelle singularité, mais il joue un rôle de transmission aussi. Il invite à se demander qui sont nos modèles communs aujourd'hui, si l'on peut connaître l'autre et se reconnaître en lui surtout si il ou elle est différent de nous, comment rendre visibles ceux ou celles qu'on ne voyait pas. L'Art se veut social, politique, historique et pas seulement esthétique. Le noir, c'est une poétique du coloris au sein du domaine chromatique, et **une poétique du transculturel** dans divers domaines : **un métalangage** qui pousse la traduction au bord de ses limites. En proposant d'extrapoler la réalité à travers une esthétique, il exprime des réalités : une multitude de noirs qui modèlent le monde, du noir archétype ou originaire, au noir politique, au noir culturel et social. **La poétique travaille la couleur par strates**, et l'ensemble forme un coloris ancré dans le concret.



1. LAFONT Anne dans *Comment parler de couleur de peau aux enfants?*. Dans Être et savoir, émission radio sur France Culture, animée par TOURRET Louise (26/05/2019) .

2. LAFONT Anne dans *Comment parler de couleur de peau aux enfants?*. Dans Être et savoir, émission radio sur France Culture, animée par TOURRET Louise (26/05/2019) .

3. Selon un Ryan, collégien à Bobigny dans *Comment parler de couleur de peau aux enfants?*. Dans Être et savoir, émission radio sur France Culture, animée par TOURRET Louise (26/05/2019) .

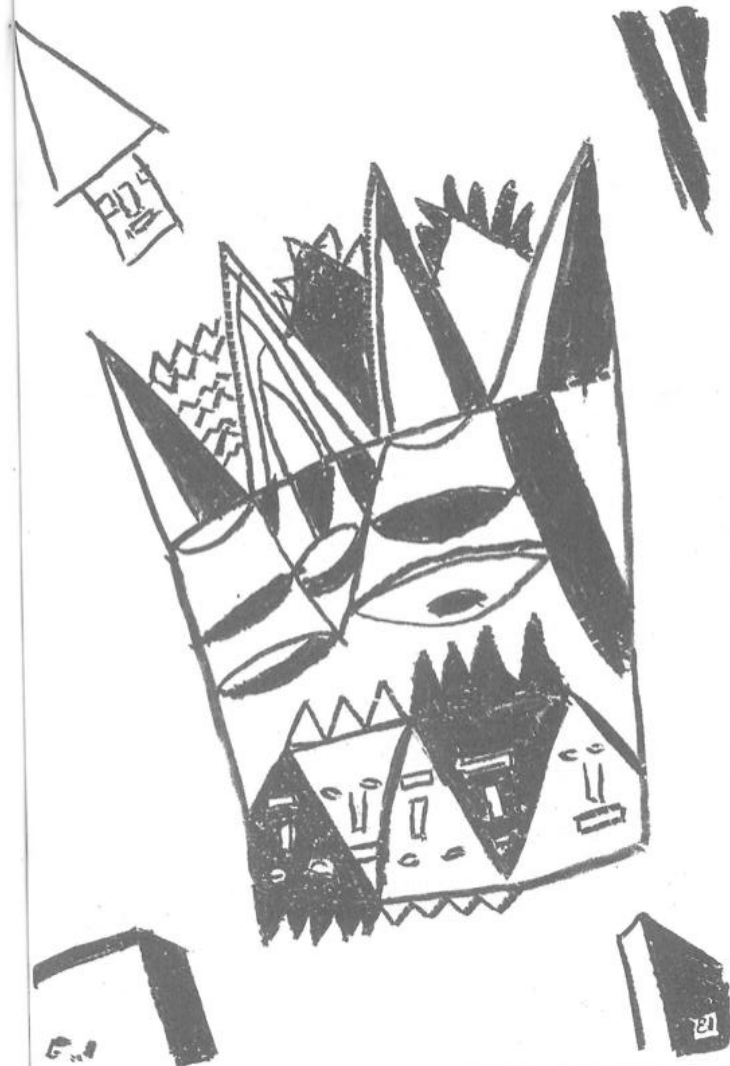


SOULAGES Pierre / *Peinture* / 2013 / acrylique sur toile / 74 x 165 cm / galerie Karstel Greve

∞  
On va voir dans quelques jours la reprise de «Le roi se meurt» à l'Odéon. Avec leurs lectures et leurs relectures, les metteurs en scène changent tout, souvent défigurent les véritables intentions de l'écrivain. Ils le savent. Ce ne sont pas de vraies lectures. Tout est préméditation, idéologie. Et puis, cela parle trop, le théâtre. Si je ne pouvais faire que du dessin qui n'est relu que par ceux qui le regardent, qui ne bouge pas, et qui est presque du silence. On devrait faire des mises en scène qui soient les mêmes qu'à la création comme on le fait pour les Nô japonais qui n'ont pas bougé depuis des siècles. Mais Vermeer ne change pas. Mes mauvais dessins ne changeront pas non plus. Les nouveaux relecteurs ne seront que des regardants, aucun metteur en scène ne leur imposera sa déformation. Parler du théâtre m'agace, dans cette sérénité.

9. Essai d'une composition décorative, mi-abstraite, mi-figurative. Deux têtes noires renversées, trois autres à l'endroit. Couronne au sommet de la composition aux formes géométriques incertaines.

56





GÉRICHAULT Théodore / *Le radeau de La Méduse* / 1819 / huile sur toile / 491 x 716 cm / galerie Karstel / Département des peintures du musée du Louvre



BLACK DOLLS



Une poésie au quotidien pour raconter la  
couleur

\*

\* Une poésie au quotidien pour raconter  
la couleur, tous les mots-clés seront  
surlignés en gris brun.

Nous avons exploré à travers le cas du noir les articulations entre esthétique et couleur, montré comment l'esthétique dépassée par la poétique ouvre sur une diversité des possibles noirs. L'esthétique c'est une manière d'outre-voir, elle doit à travers son filtre déformant ouvrir sur une réalité, exprimer ce qui paraît inexprimable. Et pour ce faire, elle propose des lectures, en l'occurrence des lectures singulières. Elle pose cependant un problème : elle traduit des réalités qui sont censées s'adresser à n'importe qui et pourtant ces traductions ne sont pas toujours directement accessibles car nous sommes inégaux en terme de culture, de connaissances artistiques mais aussi de goût. Comment faire communiquer une esthétique ? Comment la transmettre et créer des niveaux de compréhensions dans les traductions ? Les dernières réflexions sur les noirs transculturels à partir d'un métissage d'expositions artistiques, ouvrent sur des possibilités de réponses. La communication peut commencer à l'école dans une démarche pédagogique, où l'on demande une réappropriation d'une œuvre avec un protocole en amont, ou encore par une mise en articulation avec des questions actuelles, qu'est-ce que la diversité, qu'est-ce qu'être métisse aujourd'hui ? En bref, en reliant l'esthétique à du vécu, à des enjeux ancrés dans le quotidien. Il faut donc bricoler dans le quotidien pour inventer un autre niveau de traduction, mi-chemin entre esthétique et choses du quotidien. L'esthétique a son propre langage avec un lexique approprié, le quotidien se compose d'un fouillis de choses que l'on nomme sans vraiment en connaître le sens, que l'on vit sans en comprendre la mécanique. Le quotidien demande à se lire non pas exclusivement par la routine mais aussi par une vivacité. Et c'est en introduisant un peu de poésie, que l'on donne à comprendre une esthétique.

La poésie dans le quotidien, c'est se remettre dans la peau d'un enfant pour transformer les passages piéton en passerelles surplombant des brèches, des lacs infestés de crocodiles, une mare de lave en fusion. C'est s'amuser à fabriquer un volcan avec de la purée, ou dessiner un ciel de chou-fleur surplombant une forêt de brocolis et des champs de maïs. Les couleurs et les formes se lisent autrement, dans un regard neuf, et c'est dans ce nouveau regard qu'il est possible d'agir par rapport à une réalité. Les accessoires de cuisine U4HK des 5.5 designers en introduisant le jeu et la poésie dans l'acte de manger par exemple promeuvent de nouveaux comportements et visent à lutter contre l'obésité infantile au Mexique.

**« Par exemple, partage Nicolas Lautier, Directeur de Creation chez Ogilvy & Mather Paris, nous avons inventé avec 5•5 une assiette que l'on a appelé 'Story Plate'. Elle comprend quatre paysages en 3D que l'on peut intervertir en fonction des légumes que l'on sert à son enfant. Croyez-moi, des morceaux de nuage dans le ciel, ça a l'air bien meilleur pour un enfant que des morceaux de chou-fleur... Prenez aussi le « Juice Wrestler », un presseagrumes dont le manche reprend la forme du bras et du gant de Tinieblas, le champion de Lucha Libre le plus connu au Mexique. Un bras de fer avec Tinieblas tous les matins, c'est une façon formidable de faire boire des jus de fruits à base de fruits frais aux enfants, dans la joie et la bonne humeur.<sup>1</sup> »**

La poésie dans les repas quotidiens, permet de sortir des pratiques usuelles, redécouvrir avec inventivité et imagination les Arts de la table et les saveurs. Les couleurs et les textures sont une source d'inspiration pour bricoler, surtout si elles sont exploitées pour leur capacité à créer des symboles ou des archétypes. Dans le projet U4HK, le fond d'assiette vert sera utilisé pour fabriquer des paysages de prairie, le fond bleu plutôt pour des ciels et l'eau, le noir pour des paysages intergalactiques ou volcaniques, mais le symbolisme peut se dépasser par l'imagination, les enfants peuvent s'inventer d'autres histoires.

Plongeons-nous dans les repas dits monochromes, des repas imaginés qui dessinent des territorialités, des situations et qui nous sortent de la cuisine ordinaire. Peut-être que ces lectures de la cuisine donneront davantage d'appétit que le gratin de légumes oublié ce midi dans le four. Nous verrons alors d'un œil neuf le noir associé au d'ordinaire au carbonisé, comme le suggère Huysmans dans *À rebours* :

**« Des Esseintes avait organisé un repas de deuil. Dans la salle à manger tendue de noir, ouverte sur le jardin de sa maison subitement transformé, montrant ses allées poudrées de charbon, son petit bassin maintenant bordé d'une margelle de basalte et rempli d'encre et ses massifs tout disposés de cyprès et de pins, le dîner avait été apporté sur une nappe noire, garnie de corbeilles, de violettes et de scabieuses, [...] Tandis qu'un orchestre dissimulé jouait des marches funèbres, les convives avaient été servis par des négresses nues, avec des mules et des bas en toile d'argent, semée de larmes. On avait mangé dans des assiettes bordées de noir, des soupes à la tortue, des pains de seigle russe, des olives mûres de Turquie, du caviar, des poutargues de mulets, des boudins fumés de Francfort, des gibiers aux sauces couleur de jus de réglisse et de cirage, des coulis de truffes, des crèmes ambrées au chocolat, des poudings, des brugnons, des raisinés, des mûres et des guignes ; bu, dans des verres sombres, les vins de la Limagne et du Roussillon, des Tenedos, des Val de Penas et des Porto ; savouré après le café et le brou de noix, des kwas, des porters, des stout.<sup>2</sup> »**

1. LAUTIER Nicolas. (2015). UKH4. Repéré à <https://www.5-5.paris/fr/projets/u4hk-u4hk-2015-49>

2. HUYSMANS Joris-Karl. (1884). Dans PASTOUREAU Michel. (2010). La vie quotidienne. *Les couleurs de nos souvenirs*. Éditions du Seuil, Paris.(p.82).

104

## Une poésie au quotidien pour raconter la couleur

Il y a des noirs somptueux, des noirs qui donnent de l'appétit, nuances de bruns, de gris, violacés ; et puis il y a les différences de texture avec des éclats, des brillances, des matières poudreuses, épaisses. Tout concorde à **une célébration du noir**, ce n'est pas tellement un noir monochrome, mais un coloris de noirs, **un noir circonstanciel**. C'est déplacer l'image que l'on se fait du noir dans une rêverie de noirs. Avez-vous déjà oublié votre gratin brûlé ? Cet extrait de *À rebours*, ne vous donne-t-il pas envie de cuisiner et de manger du noir ? Maintenant penchons-nous sur les jaunes de Georges Perec, mix gourmand entre terroir et exotisme:

**« gougères à la bourguignonne, quenelles de brochet hollandaise, salmis de caille au safran, salade de maïs, sorbets de citron et de goyave accompagnés de xérès, de Château-Chalon, de Châteaux-Carbonneux et de punch glacé au Sauternes.<sup>1</sup> »**,

et puis rajoutons des nuances de rose avec un

**« aspic de jambon aux Vertus, kouloubiak de saumon sauce aurore, canard sauvage aux pêches de vigne, champagne rosé, etc.<sup>2</sup> »**.

Les repas quotidiens pourraient devenir de véritables challenges : sous la contrainte de la couleur **manger devient un acte esthétique qui pimente la routine**. La littérature ouvre sur un imaginaire, sorte d'échappatoire dans le quotidien, qui en offre une lecture poétique : elle invite au voyage, à un ailleurs, à appréhender une culture du culinaire. Et c'est ainsi que Francis Picabia introduit *Cuisine utopique*, cinquième volume de la *Grande Encyclopédie* « Miam-Miam » avec un éloge à **la cuisine sauvage**, en écho à *La pensée sauvage* de Lévi-Strauss :

**« Il faut être nomade, traverser les idées comme on traverse les pays et les villes, manger des perruches et des oiseaux-mouches, avaler des ouistitis vivants, sucer le sang des girafes, se nourrir de pieds de panthères ! Il faut coucher avec des mouettes, danser avec un boa, faire l'amour avec des héliotropes et se laver les pieds dans le vermillon !<sup>3</sup> »**

Dans *Cuisine utopique*, il s'agit de dessiner un inventaire des cuisines imaginaires, décroquer la cuisine pour en faire des légendes, des mythes, une histoire, un tableau etc. Et la poésie s'introduit dans le quotidien, tissant des toiles de rêve et de désir :

**« Au dessert, vous servirez sans apprêts un  
FRUIT DEFENDU  
à côté d'un  
POT AUX ROSES  
Empli de pétales confits. Du ginseng ou du gingembre vous feront une précieuse  
MANDRAGORE  
A L'HUILE ROSAT ET AU VIN  
Sou un mât de cognac au sommet duquel vous aurez placé votre mousse au chocolat garnie de larges palets ronds, la  
MICKEY MOUSSE  
ENTIMBALE A DECROCHER  
Mais il sera moins périlleux de dresser un**



1. PEREC Georges. (1978). Dans PASTOUREAU Michel. (2010). La vie quotidienne. *Les couleurs de nos souvenirs*. Ibid. (p.81).

2. PEREC Georges. (1978). *La vie mode d'emploi*. Éditions Hachette, Paris. (p.409).

3. PICABIA Francis. (1921). Dans COUSSONNEAU Philippe & DURAND-BOGUET Jean-Claude. UNIVERSITÉ NOMADE. *Vol.5 de La Grande Encyclopédie «Miam-Miam» qui traite pour cette fois, de La CUISINE UTOPIQUE*. Éditions A Tempera, Paris.(p.5).



**ALI BABA AU SESAME**  
**Ou de fourrer à la corne de gazelle, pour qu'il la montre, un**  
**ESCARGOT-BERLINGOT**  
**Comme boisson, un cocktail de coca-cola et d'alcool dry condimenté d'herbes hachées adaptera le nectar yankee aux vieilles légendes de notre terroir, en un succulent**  
**SANG DE COCADRILLE**  
**A LA PEAU DE BASILIC<sup>1</sup> »**

Ce sont les images véhiculées par l'imaginaire qui nous évadent du quotidien, tout en nous proposant de mieux y vivre, de le penser comme une aventure. Avoir les pieds sur terre et la tête dans les étoiles. La poésie, c'est savoir s'approprier des règles, détourner les mots ou maux du quotidiens pour en tirer des plaisirs, y voir dans le moindre objet réel comme une ouverture vers d'autres réalités. Et la lecture, forme plus augmentée de la traduction, offre des possibilités d'échappatoires. La lecture, correspond à la dimension interprétative de la traduction, au regard et à la posture de celui qui vit dans son environnement. Elle permet de s'accorder à la musique du monde, au ton de base dont parle Kenneth White dans le texte inaugural de l'institut international de géopoétique. Introduire de la poésie dans le quotidien consiste à donner le ton en s'accordant au ton de base. Comme Alain Bashung, on pourrait dire qu'il s'agit de partir d'une image très concrète du monde pour l'exposer comme une rêverie : un idéal, une matière à penser, à résonner avec son environnement. Chez Bashung La musique joue un film, et des images apparaissent, chacun peut s'imaginer les voir défiler devant ses yeux. Des images concrètes constituent le point de départ du film :

**« Il avait besoin d'une vision des choses pour pouvoir avancer vers ce rêve. Ca pouvait être n'importe quoi, ça pouvait être une matière : du satin, un velours noir. Il y a une image qui le hante, quelque chose qui donne le ton.<sup>2</sup> »**

confie Chloé Mons, épouse et veuve de l'artiste. La lecture invite à l'observation et à la contemplation du monde pour déboucher alors sur une poésie, de l'inommable, un balbutiement, un autre langage qui transcende les mots. Et il existe une organisation pour ce langage, il faut agencer les images, et si les images sont tirées des mots il faut trouver des arrangements, provoquer des chocs. Il faut trouver comment amener le rêve. Chez Bashung, c'est cérébral, tout se déroule à partir d'un mot ou deux ou en sélectionnant des choses dans un texte : dans *Nos âmes à l'abris*, Bashung a entouré deux mots du texte proposé par le compositeur Doriand et tout a été repensé et reformulé à partir de ces mots « âmes à l'abris ». Les mots viennent puis Bashung trouve une logique mathématique pour en dégager des images, et de là se déploie un film avec des scénettes :

**« il faut que je trouve un p'tit rêve à raconter, il faut que je trouve une image » Alain Bashung, « Il partait d'un tableau presque, pour se projeter, se mettre en scène un peu comme un comédien.<sup>3</sup> »**

Doriand, chanteur-compositeur. Bashung était un matheux-comédien-magicien-rêveur : tout le processus de transformation des choses concrètes s'opérait dans sa tête. Tout partait du concret puis s'en délivrait par un processus magique dont seul il pouvait en expliquer la synthèse. Et pourtant dans cet acte de mentalisation et d'assimilation qui passait par de longues journées remplies de silences et de cigarettes fumées, les textes se créaient sans aucune prétention. Aucun codes littéraires ou références culturelles pointues à acquérir, juste des images à saisir dans une adéquation entre texte et arrangement musicaux. *La mariée aux roseaux*, par exemple est une chanson qui exprime à la fois une réalité, celle du mariage, mais dans la manière d'être chantée, elle met en évidence une sorte d'éloignement avec la réalité, elle donne à voir un rêve lointain dans lequel le chanteur regarde passivement ce qu'il se passe pour laisser les choses se faire. La musique décrit une ambiance, habille la mariée de douceur, en nuisette, sous des sons calmes et purs de guitare. Et quand on demande à sa femme, Chloé Mons, d'où vient cette manière de penser la musique, la réponse se fait mystique, comme si la magie opérait :



1. COUSSONNEAU Philippe & DURAND-BOGUET Jean-Claude. *CUISINE UTOPIQUE*, op. cit., (pp.14-15).

2. MONS Chloé. (23/05/2019). Dans *Faisons un rêve... (4/4)*. Alain Bashung, *Monsieur Rêve*. Dans Les chemins de la philosophie, émission radio sur France Culture animée par VAN REETH Adèle.

3. DORIAND. (23/05/2019). Dans *Faisons un rêve... (4/4)*. Alain Bashung, *Monsieur Rêve*. Dans Les chemins de la philosophie, émission radio sur France Culture animée par VAN REETH Adèle.

« on est des sagittaires donc à la fois terriens et des centaures donc à la fois la tête perchée dans les étoiles. <sup>1</sup> »

Et la partie terrienne, s'inspire de choses qui parlent à n'importe qui, à une culture populaire, dans laquelle on peut se reconnaître :

« il y a un pouvoir qu'on sous-estime des textes des chansons populaires [...] il a (Bashung) une image très culturelle, mais aussi il est rentrée dans le cœur des gens... je vois des gens de toutes catégories sociales qui aiment Bashung parce que c'est quelqu'un qui leurs ressemble ou ils le ressentent déjà. <sup>2</sup> », explique Doriand.

La matière concrète du réel ne provient pas que de belles images, elle peut aussi dans des moments plus durs, liés à l'ennui ou à la frustration devenir moteur dans la création. C'est là que la poésie entre en jeu, pour transformer ces moments en moments de libération, de bonheur. La jeunesse passée à la campagne, a contribué à développer un esprit rêveur chez Bashung : il a su se développer une vie rêvée et active à partir de l'ennui et de l'isolement de la vie rurale. Voilà comment il parvient sous le prisme de son imaginaire à rendre les choses magiques. Pef de la même manière trouve matière dans l'ennui pour bricoler des rêveries, il crée des jeux de voyage dans le train, des jeux qui poétisent les revues populaires lorsque Victor Hugo s'invite dans les tendances de maquillage :

**« Dans les terres, de nuits baignées,  
En gommant vos petits défauts,  
Je contemple, ému, les haillons  
Gagner en éclat en adoptant la bonne gestuelle.  
D'un vieillard qui jette à poignées  
Côté make-up les couleurs font leur show :  
La moisson future aux sillons.  
Bleu Klein, rose orangé, smoky brillant.  
Sa haute silhouette noire  
On passe en mode flashy. <sup>3</sup>  
Domine les profonds labours. »**

Ici, il s'agit d'un travail de découpage et de collage entre le poème *Saison des semilles* de Victor Hugo et l'éditorial d'une revue féminine. L'un est tiré d'un recueil enfoui au fond d'un sac de voyage, et la revue féminine est trouvée abandonnée sur un siège inoccupé. De cette rencontre improbable, Pef en imagine un dialogue cocasse et décalé qui permet d'oublier l'atmosphère dépersonnalisée du train, de faire parler en silence des lignes de texte. Il existe un langage silencieux, où seule la lecture permet la communication : elle a le pouvoir de transformer le sérieux en dérision, perçoit le beau dans le laid, des possibilités d'action dans des situations ennuyeuses. La lecture inventorie des poésies dans le quotidien, pour Bashung c'est une image issue d'un arrangement de mots, pour Pef, un métissage de littérature, etc... La lecture répond à une logique du coloris, en collectionnant des petites poésies au quotidien : elle recolore le monde d'une palette haute en couleurs, une palette augmentée. Car, comme j'ai pu le dire un peu plus haut, elle constitue à la fois la part la plus « déformante » de la traduction, mais également la plus vraie, la plus proche de l'original. Et pour terminer ce voyage extraordinaire dans le quotidien, évoquons la chanson de Nougaro *Armstrong*



1. MONS Chloé. (23/05/2019). Dans *Faisons un rêve... (4/4)*. Alain Bashung, *Monsieur Rêve*. Dans Les chemins de la philosophie, émission radio sur France Culture animée par VAN REETH Adèle.

2. DORIAND. (23/05/2019). Dans *Faisons un rêve... (4/4)*. Alain Bashung, *Monsieur Rêve*. Dans Les chemins de la philosophie, émission radio sur France Culture animée par VAN REETH Adèle.

3. PEF. *Petit éloge de La Lecture*, op. cit., (p.74).

et *Paint it black* des Rolling Stones. Deux chansons du noir, inspirées par deux réalités concrètes du monde : le blues avec des notes de jazz –clin d’œil à Louis Armstrong- et un jeu de noir et blanc dans Armstrong ; le noir couleur emblématique du rock dans *Paint it black*. Nougaro dans son texte propose de jouer avec des rapports de positif/négatif, il crée une confusion entre deux couleurs qui sont censées être par convention, opposées. On a alors du blanc dans du noir, du noir qui devient blanc, du noir qui exprime un état d’esprit, et puis il y a une troisième couleur, le rouge qui aveugle et éclabousse ces jeux de rapport. Les couleurs parlent, elles racontent une histoire, une histoire de distinction injuste et absurde, un peu comme Eugène Ionesco avec ses têtes monstrueuses flottant par miracle dans un espace blanc immaculé. À tout moment le blanc se transforme en noir et vis-versa.

**« Armstrong, je ne suis pas noir  
Je suis blanc de peau**

...

**Armstrong, tu te fends la poire  
On voit toutes tes dents  
Moi, je broie plutôt du noir  
Du noir en dedans**

...

**Qu'on l'écrive blanc sur noir  
Ou bien noir sur blanc  
On voit surtout du rouge, du rouge  
Sang, sang, sans trêve ni repos<sup>1</sup> »**

Les Rolling Stones quant à eux, explorent à travers leur chanson un noir dépressif, celui qui tourne le dos à la vie, une mort qui repeint le monde entièrement en noir. Le personnage du texte, celui qui chante, se replie sur son noir intérieur, son « voir noir ». C’est un coup de blues dans le rock. Et c’est lorsque le noir passe le seuil de la porte rouge, que la dépression trouve son issue dans le suicide. Dans ce noir absorbant, la musique appuie les paroles avec une mélodie entêtante à la cithare. Quand s’arrêtera donc cette spirale musicale, mélodie entêtante sans fin ?

Il existe un inventaire du noir, une collection de noirs dont chaque nuance raconte une histoire à un moment donné : racisme, dépression, rock, blues marqué par une époque de guerre, noir et blanc des films des années 1920 à 1930 (premier film en couleur en 1930)... Et ces lectures qui fabriquent un inventaire de couleurs, créent un imaginaire collectif : des images qui dans nos têtes présentent des réalités, expriment ou ont exprimé à un moment donné une réalité empruntée au quotidien.



1. NOUGARO Claude. (1965). *Armstrong*, extraite de l’album *Bidonville*.

L'encyclopédie des ailleurs

\*

\* L'encyclopédie des ailleurs, tous les mots-clés seront surlignés de la couleur obtenue par la superposition des deux précédentes.

## TRADUCTIONS POÉTIQUES...

109

Cette dernière partie sera consacrée à une exploration des possibilités de traductions poétiques pour fabriquer et rêver des parler-couleur. Elle constitue une sorte d'aboutissement de toute cette réflexion, où on a pu voir que le poétique et l'imagination s'introduisait dans toutes les traductions quand celle-ci s'emparait du langage. Nous avons vu que la lecture dans la traduction permettait d'atteindre un certain niveau de réalité, au plus près de l'essence des choses et d'une vérité. Et ce principe se vérifie directement dans les mots, plus exactement le langage. Car si lecture il y a, il faut une compréhension en amont, il faut appréhender et synthétiser des signes propres à un langage. Le langage se prend alors d'animisme, se transforme sous l'action d'une lecture pour devenir une sorte de métalangage, c'est-à-dire un langage qui est en train de se transformer. De la magie s'opère.

**« La compréhension n'est possible que dans le langage. D'une autre manière, c'est la définition du « social » chez Gadamer. Le langage est le fondement du « social ». Sans langage, on ne peut pas parler de la sociabilité. Personne ne peut comprendre l'autre en tant que « chose en soi ». Le langage est la condition « phénoménale » de l'être social. Le langage est la condition de la société. Et Wittgenstein dit que « les limites de mon langage sont les limites de mon univers. » Comme si le langage prévient le monde.<sup>1</sup> »**

Ce qui est magique, c'est l'action de transformer le langage du monde, de le « prévenir » comme le suggère Wittgenstein en sachant le discipliner par la pensée. La lecture part du langage social et le désocialise pour en faire comprendre les mécanismes, et donner à voir ce qu'est la sociabilité.

C'est pourquoi, certains penseurs ou plutôt hommes de langage tels que Ionesco, Heidegger, Bashung, Perec, Lewis Carroll et bien d'autres encore sont difficilement accessibles. Ce sont des « matheux », des Einstein des mots qui poussent le langage au bord de ses limites, voir en dehors. Ils sont obsédés par des mécanismes de langage et des logiques, ils savent se servir de ces formules pour en tirer des découvertes lumineuses. Ces hommes réactualisent le monde, lui rend sa vivacité et valorisent sa pensée sauvage. C'est une humanité minoritaire qui sublime le langage dans une majorité humaine.

**« Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle d'une minorité dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation.<sup>2</sup> »**

Et dans ce langage qui échappe, il faut accepter de ne pas pouvoir tout comprendre mais juste apprécier ce qui se présente. Il n'y a rien d'autres à comprendre que ce qui se montre, il faut accepter ce langage qui balbutie, qui met en scène une complexité. Prenons l'exemple de Bobby Lapointe, chanteur qui inventait des petites histoires drôles pour enfants. Les sonorités, les jeux de mots enfantins et bruitages de bouche s'invitent dans le langage pour créer un rythme et accompagner la cadence de la musique, à tel point que cela devient difficilement prononçable ou compréhensible. Dans *Ta Katie t'a quitté*, les consonnes explosives et sons gutturaux résonnent aux oreilles, cela devient comme un exercice technique de diction.

**« Tic-tac tic-tac  
Ta Katie t'a quitté  
Tic-tac tic-tac  
Ta Katie t'a quitté  
Tic-tac tic-tac  
T'es cocu, qu'attends-tu?  
Cuite-toi, t'es cocu  
T'as qu'à, t'as qu'à t' cuiter**

1. DELLALOĞLU Besim F. (2009). *Le modernisme de La théologie du langage de Walter Benjamin*. Dans Synergies Turquie n° 2, repéré à <https://gerflint.fr/Base/Turquie2/besim.pdf>

2. DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix. (1975). *Kafka: Pour une littérature mineure*. Éditions de Minuit, Paris.(p.29).

**Et quitter ton quartier  
Ta Katie t'a quitté  
Ta tactique était toc  
Ta tactique était toc<sup>1</sup> »**

C'est dans ces formes en marge du langage, dans ces interstices, que les langues peuvent se régénérer et s'enrichir. On parle alors d'avant-garde, quand une minorité s'extirpe de la majorité pour faire émerger quelque chose. Le métalangage est une émergence, un devenir des langues.

**« Une littérature majeure ou établie suit un vecteur qui va du contenu à l'expression : un contenu étant donné, dans une forme donnée, trouver, découvrir ou voir la forme d'expression qui lui convient. Ce qui se conçoit bien s'énonce... Mais une littérature mineure ou révolutionnaire commence par énoncer, et ne voit et ne conçoit qu'après. L'expression doit briser les formes, marquer les ruptures et les embranchements nouveaux. Un forme étant brisée, reconstruire le contenu qui sera nécessairement en rupture avec l'ordre des choses. Entraîner, devancer la matière.<sup>2</sup> »**

Le métalangage se crée par rupture des formes identifiées, ce qui explique dans l'histoire de l'Art la cohabitation de styles totalement différents à une même époque. L'émergence naît d'une résistance : une résistance au langage, à l'ordre établi. La meilleure manière de saisir cette tension reste dans la schématisation ou le brouillon, où la pensée s'exprime et déplace l'écriture vers l'image. Les couleurs organisent, offrent une lecture nouvelle du texte. Les gribouillis et les ratures disent l'hésitation, les flèches indiquent des transferts, ce qui est souligné et surligné, les idées-clés et ce qui est barré, les mots rejetés. Les petits dessins dans le coin ou en bas de la page, complètent le texte ou expriment l'état d'esprit du penseur à ce moment-là. L'ensemble paraît chaotique mais il existe bien une logique, et cette masse vivante graphique reflète le génie de la pensée à l'œuvre, un génie déplacée dans le domaine du langage culturel (social). L'écrivain français Claude Simon par exemple, s'est fabriqué un schéma articulants couleurs et détails romanesques pour le montage de son manuscrit *La Route des Flandres*. Il organise le retour périodique des personnages et des motifs, en attribuant des couleurs. Les cercles concentriques colorés distribuent selon le principe de courbe topographique, les personnages, qui sont alors articulés à des événements ou « motif » du roman. Le langage du roman se lit comme un plan de carte, une carte imaginaire inventée par l'écrivain. Un autre exemple de schéma de pensée : les prises de note de Walter Benjamin pour une étude sur Baudelaire. On voit une forme de miniaturisation de l'écriture et du schéma, où s'exprime un travail méthodique et méticuleux dans l'organisation des idées et des couleurs. Le format et le choix du papier contraignent la forme participant à effet visuel global de répertoire, de liste. La couleur fourmille, elle fait parler une pensée sagace et les écritures fixent ce clignotement dans une lecture horizontale. À travers cette manière de prendre des notes, on comprend la manière de penser et de travailler de Walter Benjamin qui aimait amasser manuscrits, tapuscrits, cartes postales, carnets de notes, tickets, photographies, coupures de presse, registres, fichiers, répertoires... Il développe même un amour des carnets et de la reliure :

**« Je traîne le carnet bleu partout avec moi et ne parle que de lui. Ce n'est pas seulement moi, mais aussi d'autres gens qui rayonnent de plaisir à le voir. J'ai découvert qu'il possède des couleurs de certaines porcelaines chinoises bien belles, leur vernis bleu sur le cuivre, blanc sur le papier et vert sur le fil. D'autres l'ont comparé à des chaussures du Turkestan. Je suis sûr qu'il n'y a rien dans tout Paris d'aussi beau dans le genre, bien que, entièrement extérieur à l'espace et au temps, ce soit également tout à fait moderne et parisien.<sup>3</sup> »**

On comprend alors comment Walter Benjamin a pu enrichir les travaux sur la traduction et le langage, quant on voit que son travail lui-même n'est que découpages, agencements de citations et partitions chromatiques qui chantent une mélodie riche de modulations.

**« Walter Benjamin était sensible à la disposition graphique de ses écrits, créant par la diversité des formes et leur structure un monde où l'écrit parlerait à l'œil comme une image du texte.<sup>4</sup> »**



1. LAPOINTE Boby. (1994). *Ta Katie t'a quitté*, extraite de l'album *En public*.

2. DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix. (1975). *Kafka: Pour une Littérature mineure*, op. cit., (pp.51-52).

3. BENJAMIN Walter (1927). Dans *Walter Benjamin. Archives*. Le Divan Fumoir Bohémien. Repéré à <http://florizel.canalblog.com/archives/2011/10/23/22368095.html>

4. MARCHAND-ZANARTU Nicole & CARAËS Marie-Haude. (2011). *Images de pensée*, op. cit., (pp.82-83).

## TRADUCTIONS POÉTIQUES...



En poussant un peu plus loin encore les schémas de pensée, on peut évoquer les travaux de Cy Twombly, qui ne sont pas présentés comme une étape intermédiaire ou une étude pour une œuvre, mais bien comme quelque chose d'abouti. C'est la pensée à l'état pure, le langage lui-même fait œuvre avec l'idée du brouillon, du schéma et de la prise de note. Finalement, le langage n'est-il pas le plus vrai dans sa forme inaboutie, non fixée ? Il réussit à réunir le processus de création et le résultat de ce processus dans une seule et même forme. Le langage de Cy Twombly ressemble à celui de la nature : craquelures ou brûlures sur du bois, empreintes graphiques laissées par le piétinement d'oiseaux, paysage brumeux un matin d'été, griffures d'animaux sauvages sur papier. Il y a un langage brut, sauvage qui nous saute aux yeux, on pourrait presque imaginer par moment qu'un peintre a « appliqué sa palette » par transfert sur le papier. La trace, l'empreinte et le graffiti créent un langage, témoignent d'une présence physique : quelque chose a eu lieu, quelque chose ou quelqu'un est passé par là. Il y a un répertoire graphique, un agencement de couleurs et de signes qui construisent tel ou tel univers, qui joue le même rôle que les soulignements et les mots entourés dans les schémas de pensée évoqués ci-dessus. Roland Barthes, déclare :

**« Je comprends que l'art de Twombly est une incessante victoire sur la bêtise des traits : faire un trait intelligent, c'est là l'ultime différence du peintre [...] : aucun trait ne semble doué d'une direction intentionnelle, et cependant tout l'ensemble est mystérieusement dirigé<sup>1</sup>. »**

Le but est de traduire un phénomène, une réalité en faisant concorder plusieurs éléments ensemble, pour retranscrire une sensation. Chez Twombly, ce sont des coloris empreints de références, qui racontent des histoires. La mythologie grecque se donne à voir dans des mises en scène.

Revenons au répertoire, qu'est-ce qu'un répertoire en réalité, et en quoi est-il essentiel dans la schématisation ? Quel rôle joue-t-il dans le langage et la traduction ? Un répertoire c'est :

**« un inventaire méthodique (énumération, liste, table, etc.) où les informations sont classées dans un ordre qui permet de les retrouver facilement<sup>2</sup>. »**

Un inventaire en linguistique est une

**« liste des unités constitutives d'une même classe paradigmatique, c'est-à-dire des unités susceptibles d'apparaître en un même point de la chaîne<sup>3</sup>. »**

Autrement dit, l'inventaire est une opération par laquelle se constitue un répertoire car il fait appel à une méthode de travail qui peut-être celui de l'énumération ou de la liste. Il s'agit d'une manière de classer, de regrouper et donc de donner une vue d'ensemble pour aider à la compréhension d'un système de pensée. La démarche s'apparente à celle du scientifique qui regroupe par similitudes ou différences des espèces, et en dresse une sorte de cartographie sous des hyperonymes. En linguistique, l'inventaire s'apparente au lexique. Le point commun reste la classification de choses par un mode opératoire, et l'objet tiré de ce travail –le répertoire– est protéiforme, car comme nous l'avons vu un peu plus haut il existe diverses manières d'inventorier, de fabriquer des coloris. Chez Walter Benjamin il s'agit de listes qui jouent entre partition et notation de la couleur, chez Claude Simon la couleur prend des allures de courbes topographiques pour évoquer une récurrence, chez Cy Twombly la couleur dessine et profile des typologies de tableaux. À partir d'un éventail chromatique défini par le penseur, un répertoire se crée. On pourrait parler de répertoire-coloris qui s'inscrit dans une démarche de naturaliste, c'est-à-dire de scientifique qui étudie la nature et l'imité. Car les schémas de pensée expriment cette vivacité d'esprit, cet aspect sauvage que l'on peut retrouver dans la nature. Tout communique dans un ensemble imbriqué et cohérent, comme un langage visuel. Le répertoire constitue une logique de traduction, c'est dégager à partir d'un regard, d'une lecture, des éléments constitutifs pour une réinterprétation. Il donne à voir le langage de la traduction, comment cette-dernière opère à partir d'un « corpus », et comment elle s'en détache en articulant des éléments entre eux (couleurs et écriture par exemple.) Une compréhension découle de cette clarté de présentation de la traduction: les notions et modes de fonctionnement deviennent visibles, ce qui amène alors à un phénomène de reconnaissance puis à une connaissance. Le répertoire établit un protocole –celui de l'inventaire– pour montrer des reconnaissances.



1. BARTHES Roland (04/02/2017). Dans *Cy Twombly (1928-2011), L'art est un poème*. Une vie, une oeuvre. Émission radio animée par OMÉLIANENKO Irène. France Culture.

2. Définition de répertoire, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, repérée à <https://www.cnrtl.fr/definition/repertoire>

3. Définition du terme inventaire, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, repérée à <https://www.cnrtl.fr/definition/inventaire>

Sous ce principe, il est alors possible de dresser un plus grand répertoire : une **encyclopédie** qui dans l'acte d'inventorier, dresse un tableau de l'ensemble des connaissances de plusieurs domaines.

**« Les progrès de la science ouvrent un univers sans bornes et font douter que nos catégories grammaticales reflètent les catégories de l'être (si cela a un sens). La sphère du savoir éclate à l'infini ; l'encyclopédie n'est plus que le miroir de nos conquêtes sur un monde en soi inconnu ; elle devient le **catalogue** de nos acquisitions, que la seule commodité recommande de classer par ordre alphabétique. Et tel est bien le nouvel esprit encyclopédique dont le monument érigé par d'Alembert et Diderot inaugure les grandes réalisations<sup>1</sup>. »**

L'encyclopédie a l'ambition de dresser le plus grand répertoire de répertoires en étant au plus proche de l'être, avec l'emploi de lexiques appropriés. Cependant, dans la volonté de rassembler des savoirs, elle en oublie de créer des porosités, si bien que chacun d'entre se trouve réduit à un volume défini sous un nom. Les **schémas de pensée** et plus généralement la **schématisation**, parce qu'ils mettent en évidence des passerelles entre des domaines, parce qu'ils bricolent un langage qui fait coïncider forme et fond ; prolongent et dépassent le système de pensée de l'encyclopédie. Ce sont **des réseaux de communication flexibles**, capables de s'adapter aux métissages des domaines. Il existe un site internet,

### Visual Complexity<sup>2</sup>,

qui recense de nombreux schémas dit de database, un langage régit par des articulations au sein d'une base de données. Et chacun d'entre eux, parce qu'ils mettent en relation des paramètres différents selon un protocole ou une étude en amont, renseignent et apportent des connaissances. Ces schémas ont d'ailleurs un rôle scientifique, ils contribuent à l'élaboration de programmes en vue d'applications. Ce sont des **modélisations en vue d'une programmation**. L'image très esthétique, inspirée par une logique (cartographie, cellule, constellation...) se sert de son pouvoir d'évocation pour véhiculer des informations. **La schématisation génère un savoir en action**, un savoir qui fait appel à l'image et qui dans cette logique rend compte d'une vivacité à comprendre et à verbaliser. Au lieu de penser le savoir comme quelque chose de passif, la schématisation invite à un saisissement de ce qui se présente pour fabriquer du savoir, relier connaissance et reconnaissance. Elle modélise quelque chose de théorique, et dans **modéliser** il faut comprendre modeler, donner forme à, peindre touche par touche un ordre établi. La couleur est ce qui sépare, met en contact, distribue dans une sorte de clignotement visuel ou un galbé chromatique. Elle se combine à des tracés et des signes pour parler et s'organiser dans sa vivacité sauvage.

Dans l'Encyclopédie il n'y a pas de schéma de pensée mais plutôt des images et des inventaires au sein de chaque répertoire: quelques **planches de biologie**, objets mis à plat et pratiques dessinées. Ce sont des collections épinglées et projetées sur du papier, bien plus évidentes sur ce qu'elles montrent que les paragraphes de textes explicatifs. Les planches illustrées jouent le même rôle que ces cabinets de curiosité que l'on pouvait trouver au XIXe siècle : « des abrégés de la nature ». Elles ont une **dimension spectacle** –aspect visuel qui attire l'attention- dont elles se servent pour une compréhension à la fois globale et à la fois plus fine. Les planches de

### Chimères Génétiques de Julie Lannes<sup>3</sup>

s'emparent de ce phénomène « spectacle » pour évoquer avec humour la manipulation génétique. On voit par exemple une sorte d'arbuste à têtes de poisson, un croisement entre un flétan et un fraiseur, pour obtenir avec le gène « antigel » du flétan des fraises résistantes au froid. Et tous les **codes** –nom latin, dessin précis, couleurs, légende explicative- de la planche biologique sont là pour accompagner ce **spectacle imaginaire**. Peut-être faut-il alors envisager une sorte de compromis dans l'Encyclopédie ? Une articulation entre **collection d'objets** –planches de biologie- et schématisation pour bricoler des passerelles entre les différents domaines. La schématisation met en scène dans un effet global un phénomène, c'est une synthèse ; et dans cette condensation de l'information, certaines choses disparaissent. La collection d'objet peut alors intervenir comme « un complément d'information », un sous-registre qui accompagne la schématisation. Il se forme une **logique du panorama**, un paysage-spectacle qui met en scène des systèmes de



1. L'ENCYCLOPÉDIE DE DIDEROT (1751-1772), selon Universalis. Repéré à [https://www.universalis.fr/encyclopedie/encyclopedie-de-diderot/#i\\_0](https://www.universalis.fr/encyclopedie/encyclopedie-de-diderot/#i_0)
2. VISUAL COMPLEXITY. Site de data design. Repéré à <http://www.visualcomplexity.com/vc/>
3. LANNES Julies. (2011). *Chimères génétiques*. Éditions Atelier du Poisson Soluble, Puy-en-Velay.



compréhension et de métissages. On pourra imaginer un savoir qui se transmettrait par registre, qui s'organiserait par strate de compréhension : une sorte de poupée russe, où chaque poupée affine davantage une pensée, une notion. L'encyclopédie ne peut se prétendre de détenir tous les savoirs, elle se place plutôt comme un registre de tout un métalangage. Il y a une méta-encyclopédie à penser, et l'ensemble avec les sous-ensembles de cet objet invente un panorama du savoir. Panorama :

**« terme créé vers 1789, à partir du gr. π α ν - «tout» et ο ρ α μ α «ce que l'on voit, vue, spectacle», par le peintre R. Barker pour désigner le type de tableau qu'il mit au point en 1787<sup>1</sup>. »**

Avec l'ajout du suffixe -rama, n'importe quel domaine devient spectacle, attire directement l'attention : le biorama, est un panorama de la vie (biologie), le graphorama, un panorama de la graphie, le lexicorama, un panorama du lexique, etc. Dans l'une des définitions du Cnrtl, il est même indiqué que la signification de -rama se superpose à celle du répertoire :

**« L'idée de ce qui est perceptible visuellement tend à disparaître et -rama n'en vient plus qu'à exprimer l'idée de « collection, ensemble, inventaire ». Comme le signale Étienne de Dupré 1972 : , Rama (...) doit désigner pour nos contemporains quelque chose comme: « vue générale sur », autrement dit: « panorama ». Le chansonnierama n'est rien d'autre qu'« un panorama de la chanson », le musicorama « un panorama de la musique. »<sup>2</sup> ».**

Finalement, tout registre, représente une forme de panorama, un « ensemble de » qui appelle à un éveil visuel. Pour illustrer la logique du -rama, nous pouvons nous appuyer sur le

***Colorama, imagier des nuances de couleurs*<sup>3</sup>**

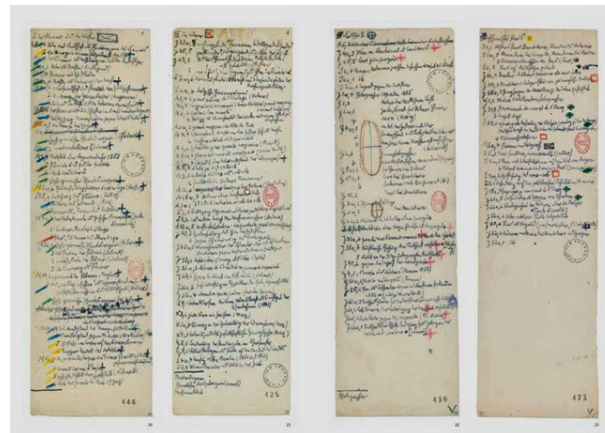
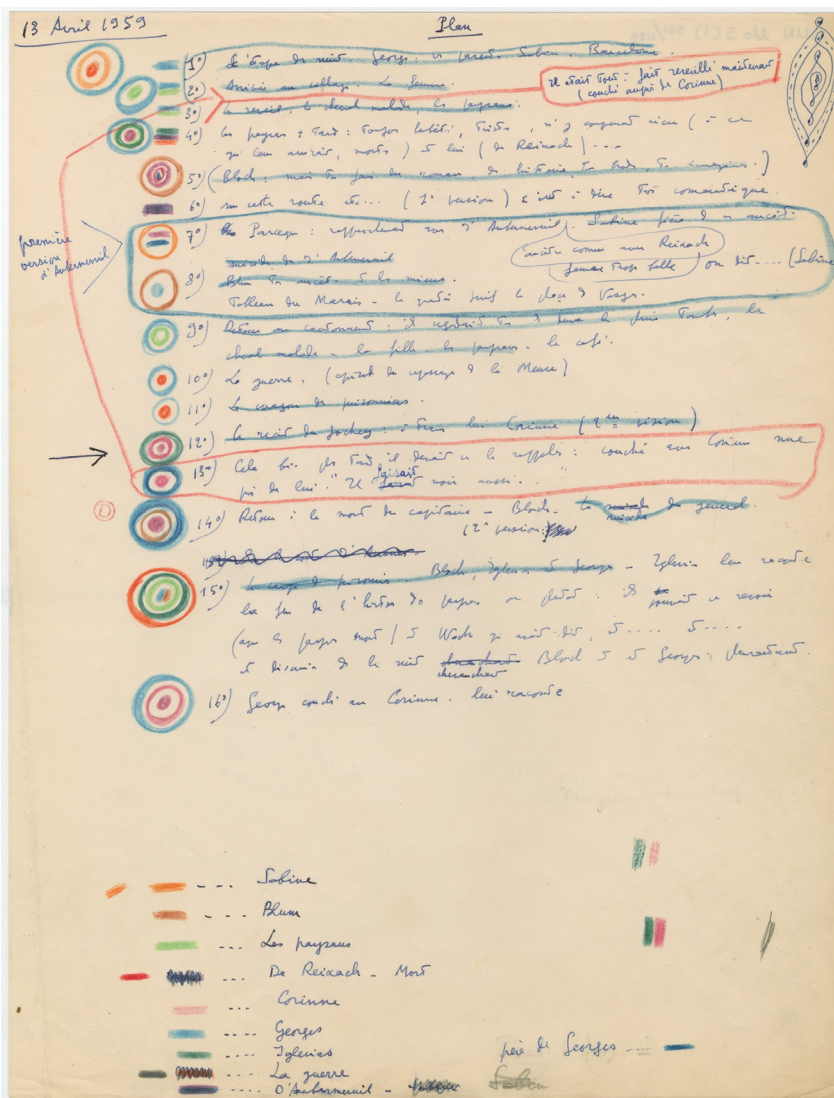
de chez Gallimard. Dedans, l'auteur-illustrateur propose une exploration des images de couleurs, il en explique à travers des doubles pages de dessins et d'aplats, des usages, des pratiques et des cultures. Les codes de la planche de biologie ne sont pas loin, il faudrait accompagner l'ensemble d'une cartographie ou d'une schématisation, pour comprendre le choix de cet inventaire chromatique. La couleur parle : elle se traduit et se transmet par un rapport à l'image, et en se référant à une légende. Les mots ne font que préciser la couleur pour lui apporter une dimension « coloris ». C'est dans le coloris et le panorama, que les choses s'épanouissent, expriment leur être plus directement. La traduction dans sa forme mouvante, astucieuse et transgressive -poétique- passe au-delà des mots pour poser des images sur les choses. Elle propose un diaporama augmentée du réel : elle projette des images accompagnées de commentaires. Pour en revenir à la couleur, la traduction s'inspire de la logique poétique du coloris pour faire communiquer les choses entre elles. Et du coloris qui peut se comprendre aussi par registre, lexique, espèce, écosystème, biodiversité ; naît un panorama. Le parler couleur est un métalangage (langage influencé par une poésie) qui ouvre sur des panoramas possibles.



1. Définition de panorama, Centre National de Ressources Textuelles et lexicales, repérée à <https://www.cnrtl.fr/definition/panorama>
2. -RAMA élément formant, dans Centre National de Ressources Textuelles et lexicales, repérée à <https://www.cnrtl.fr/definition/-rama>
3. CRUSCHIFORM. (2017). *Colorama-Imagier des nuances de couleurs*. Éditions Gallimard, Paris.

774

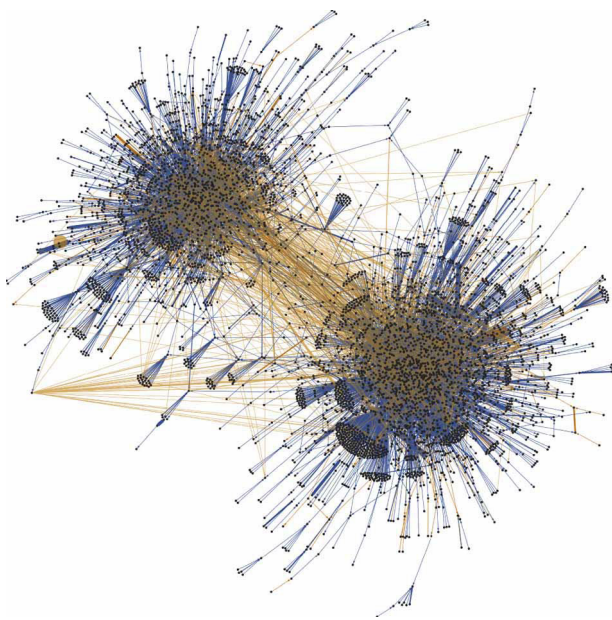
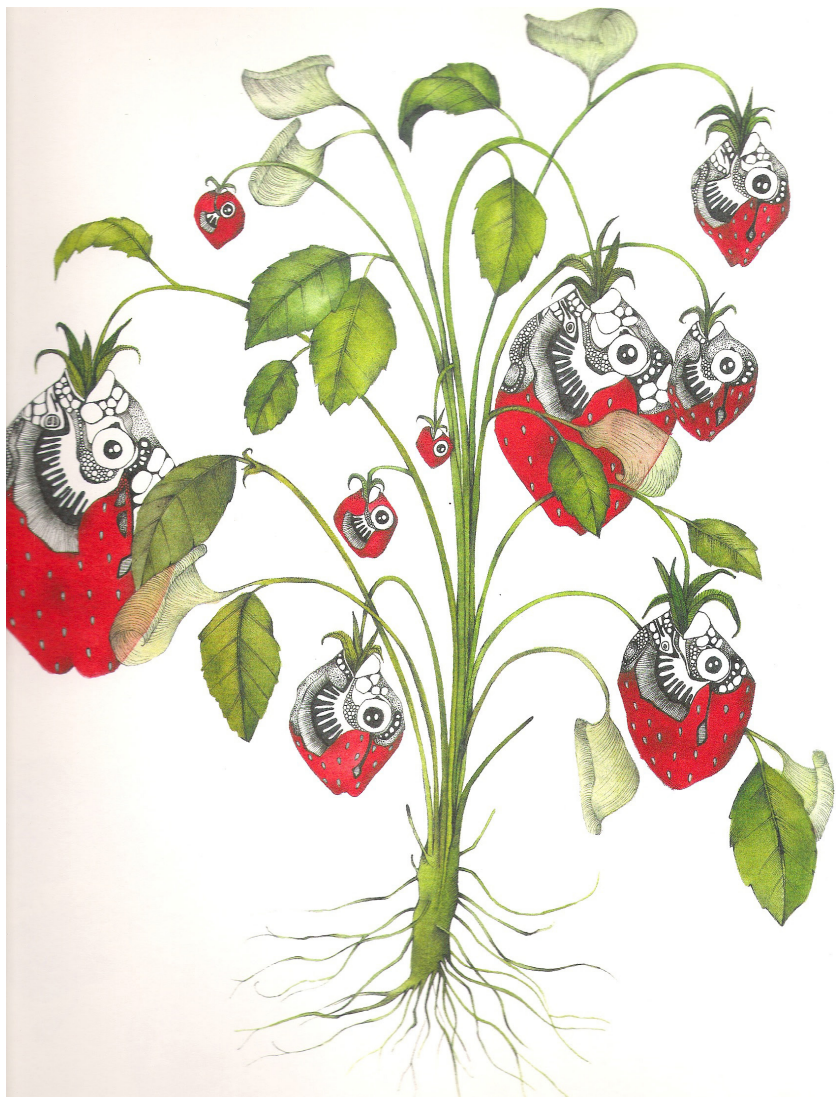
1. SIMON Claude / 1959 / Plan de montage pour *La Route des Flandres* / crayons de couleur et stylo sur papier / Bibliothèque Jacques Doucet



2. BENJAMIN Walter / (1928-1940) / Signets de couleur pour les transferts *Passages, études sur Baudelaire* / crayons de couleur et encre sur papier / Académie des arts de Berlin, archives Walter Benjamin

3. TWOMBLY Cy / 2008 : *Untitled (Bacchus)* / acrylique sur toile / 317,5 x 480 cm / Tate





1. S LANNES Julies / (2011) / *Chimères génétiques* / Éditions Atelier du Poisson Soluble / Puy-en-Velay.

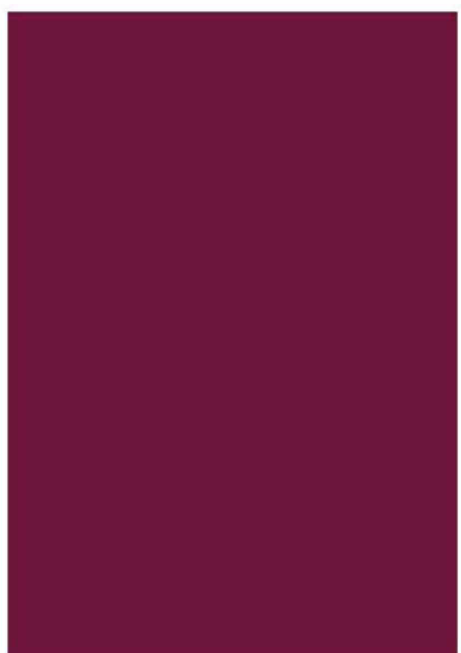
2. Visual Complexity, auteur inconnu / 2010 / Indiana University Center for Complex Networks and Systems Research

3. CRUSCHIFORM / (2017) / *Colorama-Imagier des nuances de couleurs* / Éditions Gallimard / Paris.



### PURPUR

In der Antike zählten mit Purpur gefärbte Textilien zu den Luxusprodukten der mediterranen Welt. Das begehrte, kostbare Pigment wurde aus dem Sekret von Purpurschnecken gewonnen. Zur Herstellung eines Gramms reinen Purpurs sind ungefähr 10.000 Schnecken erforderlich. Die lebenden Tiere wurden erst in Salz eingelegt und anschließend durch Kochen in Urin eingedickt.



Vers un noir-encyclopédique  
Le noir politique / le noir social  
Le noir comme Art et  
une science / schema  
Le noir  
de  
Le noir

- ↳ Le noir-lumière / le noir-états  
↳ Le noir géographique / zones  
↳ Le noir transculturel  
↳ Le noir cuisine  
↳ Le noir chante

Nous

Création

Projet

Soupe de  
tertre

Clous de  
noirs et noirs clous

bagnoles

chocolat

Métalanges  
du noir  
tristes  
superpiles



# CONCLUSION . . . \*

... ou :, ouverts sur des méta-langages, langages inspirés du principe de coloris. C'est en empruntant des schématisations de la couleur qu'il est possible d'inventer des intermédiaires entre les divers domaines, voire inventer des domaines "intersticiels". Car chacun de ces domaines constitue une petite parcelle d'un plus vaste champ. Ce sont des constellations dans un univers. Et le créateur/artiste se fait interprète du ciel: il se sert de sa science des couleurs et de la poésie pour établir une vaste cartographie de cet ensemble. L'artiste coloriste tisse des liens, il bricole des partitions chromatiques qui traduisent des organisations du monde: harmonies colorées, classifications botaniques, spatialités et modes de pensée. La couleur se manipule pour libérer les choses les unes des autres, et les révéler. Je défends donc l'idée d'une couleur encyclopédique, une couleur schématique qui s'exprime sous une forme singulière. La singularité mène à la découverte, à l'innovation. L'artiste-coloriste se doit de savoir faire parler sa singularité à travers la couleur pour imaginer des savoirs, des configurations dans le monde.

**« Car il y a la règle et il y a l'exception. Il y a la culture qui est la règle et il y a l'exception qui est l'art. Tous disent la règle, ordinateur, T-shirt, télévision, personne ne dit l'exception, cela ne se dit pas. Cela s'écrit, Flaubert, Dostoïevski, cela se compose, Gershwin, Mozart, cela se peint, Cézanne, Vermeer, cela s'enregistre, Antonioni, Vigo <sup>1</sup> »**



1. GODARD Jean-Luc, dans LAPLANTINE François. Ibid., (p.6).

\* **Introduction**

# BIBLIOGRAPHIE \*

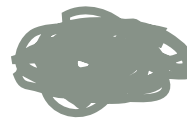
## \* Bibliographie



sites internet & articles en ligne



livres



émissions radio / vidéo



références audio

## BIBLIOGRAPHIE

**ADLER Laure** (28/03/2011). *Pierre Soulages : «Depuis Les origines de La peinture, il y a du noir»*. Dans Hors-champs, émission radio sur France Culture

**ADNAN Etef**. (2018). *Parler aux fleurs*. Éditions Galerie Lelong & Co., Paris.

**AMEISEN Jean-Claude** (10/12/2011). *Les battements du temps (14) Comme de Longs échos...*, sur la synesthésie. Dans Sur les épaules de Darwin, émission radio sur France Inter.

**ARENDETT Hannah**. (2015). *La Langue maternelle*, trad. de l'anglais par AUDRAIN Justine et LOTTO Alice. (pp.34-35). Éditions Eteropia, Paris.

**ARMISEN Mireille** (1979). Dans *La notion d'imagination chez Les anciens I : Les philosophes*. Persée. Repéré à [https://www.persee.fr/doc/palla\\_0031-0387\\_1979\\_num\\_26\\_3\\_1107](https://www.persee.fr/doc/palla_0031-0387_1979_num_26_3_1107)

**AZZOLIN Luana**. (2013). *#1t. Recueil bilingue*, trad. du portugais par AZZOUZ KARINA, POSÉ Guillaume, MARQUES Olivier. Éditions Tupi or not Tupi, Paris.

**AZZOUZ Karima**. (2014). *Esthétique et poétique de la coloration dans l'architecture traditionnelle et contemporaine dans les villes du sud tunisien*. Thèse, Université Toulouse 2 Le Mirail. Repéré à [https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00944011/file/Azzouz\\_Karima.pdf](https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00944011/file/Azzouz_Karima.pdf)

**BACHELARD Gaston**, (2012), Les presses universitaires de France (Éds). Chapitre III. Le tiroir. Les coffres et les armoires. *La poétique de l'espace*. D'après une édition électronique réalisée par Daniel Boulagnon, repérée à <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf>

**BAUDELAIRE Charles**. (1885). *Éloge du maquillage, Le peintre de la vie moderne*, tome III. Éditions Calmann Lévy, Paris.

**BARTHES Roland**. (1976). Préface Non multa sed multum. Dans *Cy Twombly*. Catalogue raisonné des oeuvres sur papier, Par Yvon Lambert, volume VI (1973-1976). Éditions Multhipla. Milan. Repéré à [http://etyen.be/sites/default/files/professeur/r.barthes\\_cytwombly.pdf](http://etyen.be/sites/default/files/professeur/r.barthes_cytwombly.pdf)

**BARTHES Roland** (04/02/2017). Dans *Cy Twombly (1928-2011), L'art est un poème*. Une vie, une oeuvre. Émission radio animée par OMÉLIANENKO Irène. France Culture.

**BENJAMIN Walter** (1927). Dans *Walter Benjamin*. Archives. Le Divan Fumoir Bohémien. Repéré à <http://florizel.canalblog.com/archives/2011/10/23/22368095.html>

**BLANC Charles**. (1876). *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture*. Éditions, Librairie Renouard, Paris.

**La Bnf**. Dans *L'aventure des écritures, Naissances, Écriture Chinoise*, repérée à <http://classes.bnf.fr/dossiecr/in-chine.htm>

**BRINGHURST Robert**. (2011). *La forme solide du langage*, trad. de l'anglais par CLARKE Jean-Marie et NEVEU Pascal. Éditions Ypsilon, Paris. (p.17).

**BRODY Hugh**. *Inuit, Indiens, chasseurs-cueilleurs Les exilés de l'Eden Les exilés de l'Eden*, trad. de l'anglais par OVERNOY Sylvie. Éditions Rocher, Paris

CARROLL Lewis. (1992). *Logique sans peine*. trad. et présentation de GATTEGNO J. et Coumet E.. Éditions Hermann, Paris

CASSIN Barbara. (2004). Traduire. *Vocabulaire européen des philosophies*. Coédité par le Seuil et Robert, Paris.

CASSIN Barbara (2013). Énée: de la nostalgie à l'exil. *La nostalgie-Quand donc est-on chez soi ?*.Éditions Autrement, Paris.

CASSIN Barbara (06/11/2018), sur la dimension performative du langage. Dans *Des mots, pour quoi faire ?*, La grande table. Émission radio animée par Olivia Gersbert. France Culture.

CHENG François. (2014). *Et Le souffle devient signe-Portrait d'une âme à L'encre de Chine*. (pp. 18-19). Éditions L'Iconoclaste, Paris

Centre National de Ressources Textuelles et lexicales (CNRTL). Repéré à [www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr)

Claude, ouvrier en mécano-soudure. Dans RIAN Jean. *Éloge de La perruque*. [vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.dailymotion.com/video/xpo7ak>

COLUCHE. (1979). Sketch, *Les Lessives-La publicité*

Contrepèterie, dans *Décalons les sons*. Repérée à [https://www.contrepets.net/contrepeteries\\_themes.php?Thm=Li](https://www.contrepets.net/contrepeteries_themes.php?Thm=Li)

CRUSCHIFORM. (2017). *Colorama-Imagier des nuances de couleurs*. Éditions Gallimard, Paris.

DAVID Marie. (2018). *Les couleurs martiniquaises de Gauguin-Invitation au voyage*. Dans Culture et pop, Arte. Repéré à <https://www.arte.tv/fr/videos/081011-001-A/les-couleurs-martiniquaises-de-gauguin/>

DE CERTEAU Michel. (1980). *L'invention du quotidien: Arts de faire*. Dans PROULX Serge. Une lecture de l'œuvre de Michel de Certeau : L'invention du quotidien. *Communication. Information Médias Théories, volume 15 n°2 paradigme de L'activité des usagers* (p.176). Éditions Boréal, Québec

Définition du mot encre selon BUISSON Ferdinand [édition de 1911], dans l'édition électronique de l'Institut Français de l'Éducation (ifé). Repéré à <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=2651>

DELAUNAY Sonia (11/07/2017). Dans *Sonia DeLaunay - Compositions, Couleurs, Idées*, Index Grafik. Repéré à <http://indexgrafik.fr/sonia-de-launay-compositions-couleurs-idees/>

DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix. (1975). *Kafka: Pour une littérature mineure*. Éditions de Minuit, Paris.

DELLALOĞLU Besim F. (2009). *Le modernisme de La théologie du langage de Walter Benjamin*. Dans Synergies Turquie n° 2, repéré à <https://gerflint.fr/Base/Turquie2/besim.pdf>



## BIBLIOGRAPHIE

DE SAUSSURE Ferdinand. (1975). *Cours de linguistique générale*. Dans Ferdinand de Saussure, Langage-langue-parole. Académie de Grenoble. Repéré à <http://www.ac-grenoble.fr/Philosophie/Logphil/textes/textesm/saussu3m.htm>

Dictionnaire le Larousse en ligne. Repéré à <https://www.larousse.fr/>

Dictionnaire le Littré en ligne. Repéré à <https://www.littre.org/>

Dictionnaire le Robert en ligne. Repéré à <https://www.lerobert.com/>

Dr. NOLST TRENITÉ Gerald. (1920). Drop Your Foreign Accent. *The Chaos*. Dans Un poème anglais imprononçable, Le Monde blog, repéré à <http://bigbrowser.blog.lemonde.fr/2016/02/26/un-poeme-anglais-imprononcable/>

ECO Umberto (1999). *La production des signes*, trad. de l'italien par BOUZAHER Myriem. Éditions Lgf, Paris.

ÉLIZE. *Lire Kandinsky*, dans PIGMENTHROPIE. Repéré à <http://www.pigmentropie.fr/2015/05/lire-kandinsky/>

Encyclopédie Universalis en ligne. Repérée à <https://www.universalis.fr/>

FOUCAULT Michel. (1966). *Les mots et Les choses*. (p.53). Éditions Gallimard, Paris.

Futura Sciences, repéré à <https://www.futura-sciences.com/>

HIEBEL-BARAT Marie-Christine. (2003). *Écritures pour une humanité partagée*. Éditions Le Pli, Orléans

HUYSMANS Joris-Karl. (1898). *La cathédrale*, Chapitre VI. Repéré à [www.bouquineux.com/pdf/Huysmans-La\\_Cathedrale.pdf](http://www.bouquineux.com/pdf/Huysmans-La_Cathedrale.pdf)

JOUANNA JACQUES & LECLANT Jean. (2004). *La médecine grecque antique (colloque d'octobre 2003), Les humeurs : une question de goût*. Éditions Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris.

KANDINSKY Vassily. (1971). *Du spirituel dans L'art*, trad. de l'allemand par VOLBOUT Pierre. Éditions Denoël, Paris. (p. 112).

KANDINSKY Wassily. (1991). *Point et ligne sur plan*, trad. de l'allemand par LEPIEN Suzanne et Jean. Éditions de Philippe Sers, Gallimard, Paris.

LADMIRAL Jean-René (19/03/2014). *Misère et splendeur de La traduction (3/4)*. Dans Les chemins de la philosophie, émission radio animée par Adèle Van Reeth. France Culture.

LANNES Julies. (2011). *Chimères génétiques*. Éditions Atelier du Poisson Soluble, Puy-en-Velay.

LAPLANTINE François. (2009). Chapitre V, Écrire: le travail du langage comme acte de résistance au différentialisme et à l'indifférence. Son, images et langages. (p.76). Éditions Beauchesne, Paris.

LAPOINTE Bobby. (1994). *Ta Katie t'a quitté*, extraite de l'album *En public*.

LAUTIER Nicolas. (2015). UKH4. Repéré à <https://www.5-5.paris/fr/projets/u4hk-u4hk-2015-49>

LECERF Guy. (2015). *Le coloris comme expérience poétique*. Éditions L'Harmattan, Paris.

LECERF Guy. (2000). *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire, N°42, 2000. Les couleurs de L'échange du Maroc à L'Orient. Les sensibilités dans L'espace euro-méditerranéen*. Éditions Albert Skira, Genève.

LEVI-STRAUSS CLAUDE. (1962). La science du concret. *La pensée sauvage* (p.31). Éditions Plon, Paris.

MARCHAND-ZANARTU Nicole & CARAËS Marie-Haude. (2011). *Images de pensée*. Éditions RMN, Paris.

MARKOWICZ André (04/09/2015). *Poésie et traduction*. Dans Poésie et ainsi de suite, émission radio animée par Manou Farine. France Culture.

MASSOT Jean. (1997) *Alternance et cohabitation sous La Ve République*. Dans La documentation française, repérée à <https://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/cohabitation/pourquoi.shtml>

MAUSS Marcel. (1950). Esquisse d'une théorie générale de la magie. Analyse et explication de la magie. Dans *Sociologie et anthropologie*. Éditions Puf, Paris

MOLIÈRE (1668). *L'Avare*. Dans Citation du jour. Ouest France. Repéré à <https://citations.ouest-france.fr/citation-moliere/eprouve-gagner-hommes-point-meilleure-124540.html>

MOLIÈRE .(1668). *L'avare*, Acte I Scène I dans Le Monde. Repéré à [https://dicocitations.lemonde.fr/citation\\_auteur\\_ajout/64335.php](https://dicocitations.lemonde.fr/citation_auteur_ajout/64335.php)

MOLIÈRE (1672). Acte II scène 6. *Les femmes savantes*. Dans Citation du jour. Ouest France. Repéré à <https://citations.ouest-france.fr/citation-moliere/veux-vie-offenser-grammaire-23425.html>

MOLIÈRE (1670). Acte II scène 4. *Le bourgeois gentilhomme*. Dans La parafe. Repéré à <https://www.laparafe.fr/2014/09/le-bourgeois-gentilhomme-de-moliere-extrait/>

MOLLARD-DESFOUR Annie. (2018). Préface dans Écrire: le travail du langage comme acte de résistance au différentialisme et à l'indifférence. Son, images et langages. Éditions Beauchesne, Paris.

MOLLARD-DESFOUR Annie. (2018). Préface dans LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique*. Éditions L'Harmattan, Paris.

MOYEN Claude. (24/11/2011). *Kandinsky, La musique des couleurs*. Mudam Akademie. Repéré à <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hqUrtREfkEwJ:www.mudam.>

[Lu/fileadmin/media/download/wort%40mudam\\_akademie\\_2/Akademie%252011\\_24\\_NOV.W\\_Z\\_18\\_\\_20111124.pdf+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=fr](http://fileadmin/media/download/wort%40mudam_akademie_2/Akademie%252011_24_NOV.W_Z_18__20111124.pdf+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=fr)

**NODIER Charles.** (1830). Dans CHRISTIN Anne-Marie, *L'image ou La déraison graphique*. Éditions Flammarion, Paris.

**NOUGARO Claude.** (1965). *Armstrong*, extraite de l'album *Bidonville*.

**OVIDE,** (2006). *Les métamorphoses, Livre III. Légendes thébaines (3) : Narcisse et Écho*. Dans Traditions et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles. Repéré à <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met03/M03-339-510.html>

**PASTOUREAU Michel.** (2015). *Les couleurs de nos souvenirs*. Éditions Points, Paris.

**PEREC Georges.** (1978). *La vie mode d'emploi*. Éditions Hachette, Paris. (p.409).

**PLEYNET Marcelin.** (1977). *Système de La peinture*. Éditions du Seuil, Paris.

**POINCARÉ Henri.** (1917). Chapitre VI La mécanique classique, *La science et L'hypothèse*. Éditions Flammarion, Paris.

**QUENEAU Raymond.** (1961). *Cent mille milliards de poèmes*. Éditions Gallimard, Paris.

**SACKS Oliver** (1989). Première partie. *Des yeux pour entendre-Voyage au pays des sourds*, trad. de l'anglais par CLER Christian. Éditions du Seuil, Paris.

**SÄÏD Suzanne.** (1987) Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. *Communication. Deux noms de L'image en grec ancien : idole et icône*. Dans Persée, repéré à [https://www.persee.fr/doc/crai\\_0065-0536\\_1987\\_num\\_131\\_2\\_14494](https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1987_num_131_2_14494)

**SAPIR-WHORF.** (1956). Principe de relativité dans *De L'hypothèse de Sapir-Whorf au prototype : sources et genèse de La théorie d'Eleanor Rosch*. Par FORTIS Jean-Michel. Corela Cognition, représentation, langage. vol.8 n°2. Repéré à <http://journals.openedition.org/corela/1243>

**SERS Philippe.** (1995). *Kandinsky-Philosophie de L'abstraction*, Éditions Albert Skira, Genève.

**SOULAGES Pierre.** (20/06/2018). Dans *Pierre Soulages, Le « maître du noir et de La lumière »*, Le Monde Arts. Repéré à [https://www.lemonde.fr/arts/portfolio/2018/06/20/pierre-soulages-le-maitre-du-noir-et-de-la-lumiere\\_5318215\\_1655012.html](https://www.lemonde.fr/arts/portfolio/2018/06/20/pierre-soulages-le-maitre-du-noir-et-de-la-lumiere_5318215_1655012.html)

**THE ROLLING STONES.** (1966). *Paint It Black*.

**TORNAY Serge.** (1978). *Voir et nommer Les couleurs*. Éditions Labertho Nanterre, Nanterre.

**TOURRET Louise** (26/05/2019). *Comment parler de couleur de peau aux enfants?*. Dans Être et savoir, émission radio sur France Culture.

**UNIVERSITÉ NOMADE.** (1989). Vol.5 de *La Grande Encyclopédie «Miam-Miam» qui traite pour cette fois, de La CUISINE UTOPIQUE*. Éditions A Tempera, Paris.

## BIBLIOGRAPHIE

VALÉRY Paul. (1937). «Première leçon du cours de poétique». Dans *Variété V*. Éditions Gallimard, Paris

VAN REETH Adèle (23/05/2019). *Faisons un rêve... (4/4)*. Alain Bashung, *Monsieur Rêve*. Dans Les chemins de la philosophie, émission radio sur France Culture.

VISUAL COMPLEXITY. Site de data design. Repéré à <http://www.visualcomplexity.com/vc/>

WHITE Kenneth. (1999) *Le chemin des crêtes - Avec Louis Stevenson à travers Les Cévennes*. Dans La géopoétique de Kenneth White, «Renouveler radicalement notre conception du monde». Humanité & biodiversité. Repéré à <http://www.humanite-biodiversite.fr/article/la-geopoetique-de-kenneth-white-renouveler-radicalement-notre-conception-du-monde>

WHITE Kenneth. (28/04/1989). *Texte inaugural de l'Institut International de géopoétique*, Paris.

WÖLFFLIN Heinrich. (1984). *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, trad. RAYMOND Claire et Marcel, Brionne. Éditions Gérard Monfort, Paris.

GLOSSAIRE \*

\*

Glossaire

A

**Alchimie**

une transformation de la réalité banale en fiction hallucinatoire et ou poétique

**Animisme**

attribuer une âme aux choses. Donner vie à. Le vaudou fabrique des gris-gris et autres objets qui ont cette capacité à donner vie.

**Anthropomorphisme/physiomorphisme**

notions empruntées à Levi-Strauss. Décrivent des phénomènes de transfert qui s'opèrent de l'homme à la nature et de la nature à l'homme.

**Archétype**

forme originelle, type identifié comme comme modèle.

B

**Bricoler**

transgresser les règles, jouer, imaginer

C

**Cohabitation**

coexistence d'un chef de l'Etat élu au suffrage universel sur un programme politique et d'un Premier ministre s'appuyant sur une majorité parlementaire élue pour soutenir une politique opposée

**Classification**

une opération intellectuelle par laquelle nous imaginons avoir rassemblé certaines choses en un groupe.

**Coloration**

opération de mise en couleur, processus de teinture.



## **Coloris**

mode de pensée qui rejoint celui de la pensée kaléidoscopique, et effet «couleur» dans un ensemble donné.

## **Connotation/dénotation**

comprendre le langage dans ses usages, spécificités / comprendre le langage dans sa structure, dans un ensemble.

## **Contraire/analogie**

l'un dépend de l'autre, et se pense l'un par rapport à l'autre dans une logique de contiguïté. Les choses se détachent par différences et donc se regroupent par similitude.

## **Couleur**

en latin se dit color, mot rattaché au groupe de celare, « cacher déceler »...une seconde peau plus « éclatante et brillante », La couleur, c'est une substance qui sert à distinguer. Se pense comme individualité.

## **Couleur locale**

décrit les spécificités d'un environnement, des signes distinctifs dans un ensemble.

D

## **Dialecte**

Le dialecte renvoie à une spécificité des couleurs, qui renvoient à d'autres spécificités dans un rapport de classification d'espèces. Toute analyse de type linguistique achoppe dans le domaine de la couleur si on n'a pas au préalable défini précisément le « dialecte » auquel elle s'applique. Le dialecte implique une typicité et une localité.

E

## **Écho**

phénomène de réflexion d'une onde sur une surface ou sur des inhomogénéités existant dans le milieu de propagation.

## **Écosystème**

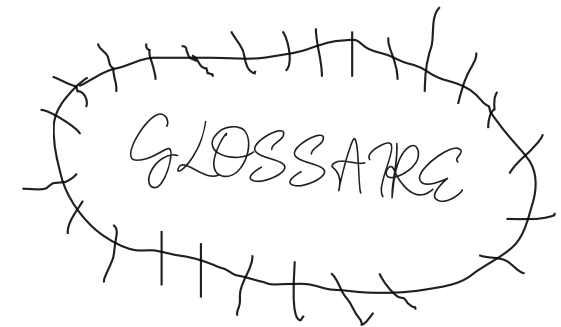
ensemble vivant en symbiose, vivacité, organisation d'un monde vivant. Notion reliée à celle de la pensée kaléidoscopique

## **Eidolon/eikon**

la représentation fidèle, pure copie de l'original / la représentation « imagée », plus éloignée de la réalité première.

## **Enracinement/déracinement**

transfert de la notion de territorialisation et de déterritorialisation chez Barbara Cassin avec une composante linguistique.



## **Espèce**

collection d'individus ; mais par rapport à une autre espèce, c'est un système de définition. Ce n'est pas tout : chacun de ces individus, dont la collection théoriquement illimitée forme l'espèce, est indéfinissable en extension, puisqu'il constitue un organisme, lequel est un système de fonctions, la diversité des espèces est l'expression sensible d'un codage objectif.

## **Esthétique**

terme créé par l'Allemand Baumgarten, disciple de Wolf, qui nomma ainsi cette science parce qu'il considéra l'idée du beau comme une perception confuse ou un sentiment. Recherche sur les formes, la matière, les couleurs, etc., pour rendre toutes productions industrielles le plus attrayantes possible.

F

## **Fard**

Diez, trouvant que le latin tinctoria, teinture, est traduit en vieil haut allemand par gi-farwit, gifarit, de farwjan, teindre, tire de là le mot fard.

G

## **Géopoétique**

un terrain de rencontre poétique et de stimulation réciproque, non seulement, et c'est de plus en plus nécessaire, entre poésie, pensée et science, mais aussi entre les disciplines les plus diverses, dès qu'elles sont prêtes à sortir de cadres souvent trop restreints et à entrer dans un espace global (cosmologie, cosmopoétique).

H

## **Habiter**

vient du latin habitare, fréquentatif de habere, avoir, à comprendre par « avoir souvent » ou « être souvent ».

## **Hyperonyme/notion totémique**

désigne sous une même catégorie tout un ensemble de choses, d'espèces.





7

### **Imageant**

qui fabrique des images.

### **Imagination**

langage bricolé à partir d'images du monde et d'interprétations.

### **Interpréter**

donner un autre niveau de lecture d'un texte, d'une oeuvre.

### **Inventaire**

liste des unités constitutives d'une même classe paradigmatique, c'est-à-dire des unités susceptibles d'apparaître en un même point de la chaîne.



J

### **Jeu**

chez les anciens ou chez les modernes, les jeux de prix, jeux ou exercices qui, exigeant certaines qualités corporelles, ont un prix pour récompense du vainqueur. La lutte, la course, le tir à l'arbalète ou au fusil, etc. sont des jeux de prix.

L

### **Langage**

langage emprunté au vieux français signifiait parler puis a évolué vers « langue nationale », la parole prend en compte les idiomes dans la langue, c'est-à-dire « les particularités propres à une nation et ses modes d'élocution. Le langage exprime une communicabilité. » Le langage, c'est la capacité à utiliser des signes vocaux pour communiquer. Le langage est en effet une des facultés naturelles, et le signe en est que l'instrument par lequel est produit le langage. C'est aussi des différences accidentelles expliquant la variété des langues, le langage a toujours indiqué énormément de choses avec peu de mots. Il applique une science du social, qui donne à voir, à toucher –au sens de texture du langage- et à entendre un style, une poésie, une culture et des pratiques linguistiques mais surtout littéraires.

### **Langue**

organe qui structure le langage et qui permet de communiquer entre espèces.

## **Logique**

règle, grammaire à appliquer en vue d'un effet

m

## **Manipulation**

se servir de quelque chose comme instrument en vue d'un effet

## **-Méta**

le trans-port et la trans-formation et certains termes comme « metaphrazein », « metagraphein » ou encore « metapherein » désignent des opérations littéraires de type poétique en traduction.

## **Méta-langage**

un langage qui se dépasse, un «outre-langage»

## **Métaphore**

évoquer, parler par l'image, Faire surgir des images dans le langage

## **Modélisation**

créer des figures, donner forme à, penser un langage qui se donne à comprendre.

## **Modulations**

effet de couleur, couleur en mouvement dans un ensemble chromatique.

o

## **Opération**

bien souvent associée au corps médical, induit un savoir-faire, une dextérité à manipuler des outils en vue de produire un effet bénéfique sur le patient, voire un soulagement.

## **Outre-visibilité**

aller au-delà de ce qui se donne à voir au premier abord. Adopter un regard neuf pour mieux voir.

p



## **Panorama**

terme créé vers 1789, à partir du gr. π α ν - «tout» et ο ῥ α μ α «ce que l'on voit, vue, spectacle», par le peintre R. Barker pour désigner le type de tableau qu'il mit au point en 1787.

## **Parole**

synonyme de langage, elle s'inscrit dedans. Elle donne une voix à la communication.

## **Pensée écologique**

synonyme de pensée sauvage, avec une dimension «humanisée». L'homme par le sauvage, met en place une pensée écologique.

## **Pensée kaléidoscopique**

emprunté à Levi-Strauss, manière de pensée qui articule des bribes disparates pour former un tout, une vue d'ensemble.

## **Pensée sauvage**

empruntée à Levi-Strauss. C'est une pensée qui sort du carcan des conventions, qui explore les frontières et s'autorise des métissages.

## **Persistance rétinienne**

image fantôme, trace d'une image ou d'une source lumineuse sur la rétine.

## **Phénoménologie**

qui désigne l'aptitude de l'esprit à concevoir des combinaisons que ne fournit pas la réalité. Étude du concret en observant et analysant des phénomènes, c'est-à-dire en identifiant des signes, des formes, des événements, etc.

## **Philologie**

« philo » qui aime et « logie » qui vient de « logos », discours. C'est faire une critique de la littérature avec une étude des mots et des styles. La philologie donne de la texture au langage avec l'étude de l'empreinte textuelle dans l'Histoire et les cultures

## **Poétique**

vient du grec ancien ποιη, le « faire » et aussi de ποισις, aventure.

## **Protocole**

compte rendu écrit de toutes les étapes d'opération ou encore au sens psychologique, «Instruction précise et détaillée mentionnant toutes les opérations à effectuer dans un certain ordre ainsi que les principes fondamentaux à respecter pour exécuter une opération, réaliser une expérience».

R

## **-Rama**

l'idée de ce qui est perceptible visuellement tend à disparaître et -rama n'en vient plus qu'à exprimer l'idée de « collection, ensemble, inventaire ». Comme le signale Étienne de Dupré 1972: «Rama (...) doit dési-



gner pour nos contemporains quelque chose comme: « vue générale sur », autrement dit: « panorama ». Le chansonnierama n'est rien d'autre qu'« un panorama de la chanson », le musicorama « un panorama de la musique

### **Répertoire**

un inventaire méthodique (énumération, liste, table, etc.) où les informations sont classées dans un ordre qui permet de les retrouver facilement.

S

### **Schématisation**

synonyme de modéliser avec une composante imageante

### **Schème**

un type, un principe ou une catégorie conçus dans l'abstrait, dont relève quelque chose; principe général d'organisation.

### **Signifiant/signifié**

qui contient le sens / ce qui véhicule le sens

### **Sublime**

hors de – sub qui marque le déplacement vers le haut et de limis, « oblique, de travers », ou bien, au contraire, de limen, limite, seuil. Sub ne désigne pas seulement en latin un rapport d'infériorité, de voisinage ou de soumission : il marque un déplacement vers le haut-

### **Synonyme**

offre des nuances d'acception qui le distinguent plus ou moins d'un mot à signification voisine.

T

### **Teint**

coloration, la nuance et l'éclat du visage. La couleur donnée à une étoffe par la teinture.

### **Territorialisation/déterritorialisation**

concept créé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe* en 1972 qui décrit tout processus de décontextualisation d'un ensemble de relations qui permet leur actualisation dans d'autres contextes.

### **Traduction**

reproduire dans une autre langue différente ou encore énoncer dans une autre langue de ce qui a été énoncé dans une langue (la langue source), en conservant les équivalences sémantiques et stylistiques. Une opération consistant à transformer une information fournie dans un code donné en une information équivalente codée différemment. Opération de transfert, translatio / dialogue, passerelle avec traducere.

**Transcodage**

une opération consistant à transformer une information fournie dans un code donné en une information équivalente codée différemment

**Transcrire**

déplacer quelque chose en la donnant à voir avec une nouvelle «écriture».

**Transplanter**

passer d'un corps à un autre.



If we evoke some colours such as BIC yellow, colour anise, English green or even sapphire blue, immediate images arise. These images are made in our storage factory, the memory, where overlap memories layers, lived experiences and signs of culture. In the mind, this chromatic imaginary builds a language locus meaning cerebral place, and by that way it allows to weave a communication way more or less common with others. With a collective imaginary based on colour, language overtakes word barrier, sense joins sign to draw a picture with several reading backgrounds. Word is rich of sense, metaphors and translations, it names and contextualizes but alone doesn't give enough indications. Word is basic material of language, then there is a matrix made up of rules, erudite and complex combinations consequence of this a global understanding to reveal an idea, a condition or an atmosphere. Imagine a language where rules become a game, a chromatic game where word dresses in colours, and mixed with other word, we can see a chromatic range and colors (colors = "coloris"; a modulation of colours and not colours or shades). This way, the global understanding is more fluid: word applies brushstroke by brushstroke schematize colours and pictures tale shape. It's easier to get some ideas with this kind of language: an alchemy operates between colour, word and pattern to create a global picture, a landscape.

Coloured speak want to be transparent on combination rules and expressive for an immediate effect. With a poetic of colours, or in other words an expressiveness of colour, that language becomes clear. It dyes with orality near to word (word = parole), it relaxes language (language = langue) with an easy vocabulary and grammar as a result of cohabitations. Here complexity joins immediacy, experience and abstraction, singularity and global. What I want to suggest, is a postulate, a way of thinking, a new language (langage) which joins the idea of Rousseau in his *Discours sur l'origine d'une inégalité* and his *Essai sur l'origine des langues*:

**"Rousseau dreamed of a primordial original human language (language = langage) which all would have an authentic and natural noun; he dreamed of a so tangible language, so focused on the individual, that it would capture the essence [...]; so spontaneous that it would directly explain every emotion. [...] A such language (language = langage) would be [...] a immediate way of communication nearly magical.<sup>1</sup>"** (quote of, of Oliver Sacks)

Of course, it will be necessary to take into account specificities of each culture, to suggest translations and transpositions to imagine a flexible and moving language (langage), like languages (langues) in different countries. Translation helps to transplant, to reinterpret singularities the most complex by seizing language (langage). And in further shapes from language (langage), she finds a way to express a state of mind, a way of thinking. She shows exchanges by an operation of transfer, she shows a vivacity which understands in a whole effect. Expressivity and come and go (va-et-vient) between colours and words permit to understand this plasticity that we can see in different cultures. It will be necessary suggest a range of languages (langage): a prescriptive system with several kinds of patterns and original patterns. And at each understanding level of patterns, translation would play his role of an intermediary which weaves links with a poetic reasoning. Research by colour like Annie Mollard-Desfour suggests in her *Dictionnaire des mots et expressions de couleurs au XXe et XXIe siècle*, would be a beginning: suggest a language (langage) focused on a chromatic cutting, with colours-ideas, understand their uses and symbolisms in different current cultures. After that, it will be necessary to evoke shades, under-shades for each culture, the moving aspect of language (langage) with a colour's sociology and poetic. That is where schematization will play her role of combinatory or grammar, immersing us in one or many language (langage) systems: a place lived by colours and words and each of them leads to a room (idea), an atmosphere (feeling) or even bridges (gaps of language (langage)). Language (langage) would therefore be more understood as an imaginary space with specific coloration to each culture, suggesting chromatic and poetic readings.



1. SACKS oliver (1989). First Part. *Seeing voices : a journey into the world of the deaf*. Edition du Seuil, Paris. (p.48).

Si nous évoquons certaines couleurs telles que le jaune BIC, l'anis, le vert anglais ou encore le bleu saphir, des images immédiates nous viennent à l'esprit. Ce sont des images fabriquées dans notre usine de stockage : la mémoire, là où se superposent des strates de souvenirs, des expériences vécues et les marques d'une culture. Dans l'esprit, cet imaginaire chromatique se construit un locus du langage au sens de « lieu cérébral », et permet ainsi de tisser un moyen de communication plus ou moins commun avec les autres. En faisant appel à un imaginaire collectif basé sur la couleur, le langage dépasse la barrière des mots, le sens rejoint le signe pour dessiner un tableau avec différents plans de lecture. Le mot est riche de sens, de métaphores et de traduction, il nomme et contextualise mais à lui seul ne donne pas assez d'informations. Le mot est la matière première du langage, ensuite il y a la matrice composée de règles, de combinaisons savantes et complexes puis s'en suit une compréhension globale pour révéler une idée, une situation ou une ambiance. Imaginez un langage où les règles deviennent un jeu, un jeu chromatique où le mot se colore, et associé à d'autres mots, il se modèle une palette chromatique, un coloris. Ainsi, la compréhension globale est plus fluide : le mot appliqué touche par touche schématise des couleurs, des images prennent forme. Il est plus aisé de faire passer certains concepts ou propos avec ce type de langage : une alchimie s'opère entre la couleur, le mot et le schéma pour en tirer une image globale, une vue d'ensemble.

Le parler couleur se veut donc transparent sur ses règles de combinaison, et expressif pour un effet immédiat. C'est avec une poésie des couleurs ou autrement dit, une expressivité de la couleur que le langage devient une évidence. Il se colore d'une oralité, proche de la parole, assouplie la langue avec un vocabulaire et une grammaire simple, faite de cohabitations. Ici, la complexité rejoint l'immédiateté, l'expérience, l'abstraction et le singulier, le général. Ce que je propose, c'est un postulat un système de pensée et de langage qui rejoint l'idée de Rousseau dans son *Discours sur l'origine d'une inégalité* et son *Essai* sur l'origine des langues :

**« Rousseau rêvait d'un langage humain primordial et originel dans lequel tout aurait un nom naturel et véridique ; d'un langage si concret, si axé sur le particulier, qu'il saisisse l'essence [...] ; si spontané qu'il énoncerait directement toute émotion [...]. Un tel langage serait [...] un moyen de communication immédiat, presque magique.<sup>1</sup> »**

Bien entendu il faudra prendre en compte les spécificités de chaque culture, proposer des traductions et des transpositions pour imaginer un langage adaptable et mouvant, à l'image de ce que peuvent être les langues dans les différents pays. La traduction se charge de transplanter, de réinterpréter les singularités les plus complexes en s'emparant du langage. Et dans les formes les plus éloignées du langage, elle trouve une manière d'exprimer un état d'esprit, une manière de penser. Elle établit par une opération de transfert des échanges, donne à voir une vivacité qui s'appréhende dans un effet d'ensemble. L'expressivité et les va-et-vient entre couleurs et mots permettent d'appréhender cette plasticité qui peut y avoir au sein des différentes cultures. Il faudra alors proposer une palette de langages: un système prescriptif avec plusieurs schémas possibles et des schémas originels. Et à chaque niveau de compréhension des schémas, la traduction jouera son rôle de passeuse, d'intermédiaire qui tisse des liens avec une logique poétique. La recherche par couleur comme le propose Annie Mollard-Desfour dans son *Dictionnaire des mots et expressions de couleurs au XXe et XXIe siècle* pourra être un point de départ : proposer un langage basé sur une découpe chromatique, avec des couleurs-concepts, comprendre leurs usages et symboliques dans les différentes cultures actuelles. Puis, il faudra évoquer les nuances, les sous-nuances, propres à chaque culture, le caractère mouvant du langage avec une entrée sociologique et poétique de la couleur. C'est là que la schématisation jouera son rôle de combinatoire ou de grammaire nous immergeant dans un ou des systèmes de langage : un lieu habité de couleurs et de mots, chacun d'entre eux ouvrant sur une pièce (concept), une ambiance (ressenti) ou encore des passerelles (écarts de langage). Le langage sera donc davantage compris comme un espace imaginaire, avec une coloration spécifique à chaque culture, proposant des lectures chromatiques et poétiques.

---

1. SACKS Oliver (1989). Première partie. *Des yeux pour entendre-Voyage au pays des sourds*. Éditions du Seuil, Paris. (p.48).