



Altérer la lisibilité

Dal Molin Manon
Master Graphisme et Édition
Sous la direction de Jeremie Élalouf
Membres de jury : Jeremie Élalouf,
Maître de Conférence & Olivier Subra,
Professionnel Associé

Institut Supérieur Couleur Image Design
Université Toulouse Jean Jaures 2
Année universitaire 2021-2022
Date de la soutenance : 22 juin 2022

Altérer la lisibilité

Dal Molin Manon
Master Graphisme et Édition
Sous la direction de Jérémie Elalouf
Membres de jury : Jérémie Elalouf,
Maître de Conférence & Olivier Subra,
Professionnel Associé

Institut Supérieur Couleur Image Design
Université Toulouse Jean Jaures 2
Année universitaire 2021-2022
Date de la soutenance : 22 juin 2022

ISCID
Institut Supérieur
Couleur Image Design

 UNIVERSITÉ TOULOUSE
Jean Jaurès

RÉSUMÉ

À partir d'un travail photographique expérimentant les limites de la lisibilité d'une typographie, je me suis questionnée sur le rapport entre la plasticité et l'altération de la lisibilité. L'enjeu de cette réflexion est de comprendre pourquoi et comment l'altération de la lisibilité crée différentes formes de plasticité, c'est à dire différentes esthétiques formelles. La première partie vise à expliquer la différence entre lecture et regard grâce à divers articles scientifiques. En effet, lire, c'est décoder le langage écrit, tandis que regarder, c'est prêter une attention particulière à la forme. Nous chercherons à comprendre les mécanismes physiologiques de ces deux actions. La seconde partie constitue une analyse du travail de différents designers dont Herbert Lubalin, Ruslan Khazanov et David Carson, qui jouent avec les limites de la lisibilité dans leurs créations à l'échelle de la lettre, du mot ou du texte dans son entièreté. Nous chercherons à définir comment divers procédés d'altération de la lisibilité créent différentes formes de plasticités.

ABSTRACT

My personal practice led me to examine how writing can constitute a creative source in graphic design. I enjoy distorting the legibility of letters because such deterioration creates different types of plasticity. I wondered why and how distorting legibility creates these different types of plasticity. My motivation is to understand how the designers who inspire me play with letters to create powerful visuals. Firstly, I read various scientific articles to understand the difference between the reading experience and the looking experience. To read means to decode the written language, while looking is paying attention to forms. Secondly, I analyzed the creations of different designers like Herbert Lubalin, Ruslan Khazanov and David Carson, who play with the limits of legibility. Indeed, the diversity of different creative processes leads to a diversity of plasticity types. The different practices allow the different types of plasticities.

Remerciements

Je tiens à remercier chacune des personnes qui m'ont aidée et soutenue dans la réalisation de ce mémoire.

Tout d'abord, je remercie Monsieur Jérémie Elalouf, maître de conférence à l'Insitut Supérieur Couleur Image Design qui m'a accompagnée dans le choix de ce sujet de recherche et dans l'entièreté de mon travail.

Je remercie également Monsieur Olivier Subra pour son aide dans le développement de ma pratique personnelle grâce laquelle cette reflexion a été possible.

Je souhaite également remercier mes proches, plus particulièrement ma mère, mon compagnon et mes amies qui m'ont énormément soutenue dans les moments de doutes.

Enfin, je remercie le personnel de l'imprimerie Espace Repro, pour l'impression de ce travail.

Sommaire

Introduction	11
01 Lire ou regarder	16
a. L'expérience de la lecture	16
À l'échelle de la lettre	20
À l'échelle du mot	22
À l'échelle du texte	24
b. L'enjeu du regard	28
Perception et réaction	29
Donner du sens	30
«Intuition graphique»	34
c. La perception dans le Design graphique	36
Le logo : lire en regardant	36
Du texte à l'image	38

02	Écritures Plastique	44
a.	Lettre-image	46
	Abécédaires	49
b.	Mot-image	54
	Typographies illustratives	54
	L'expérimentation comme source créative de plasticité	59
c.	Texte images	62
	Mise en page et arts plastiques	62
	Conclusion	69
	Bibliographie	70
	Table des illustrations	75



Introduction

La typographie est un élément fondamental du design graphique. La lisibilité est un phénomène qui concerne chaque graphiste, dont le métier consiste à communiquer de manière visuelle. Jost Hochuli dans son ouvrage *Le détail en typographie*¹, définit ce qu'est un «bon caractère typographique» aisément lisible. Selon lui :

«Un bon caractère typographique, intemporel, ne peut guère être défini objectivement. On ne peut qu'attirer l'attention sur quelques qualités particulièrement évidentes. La première de toutes, est sa familiarité; les yeux du lecteur ne doivent pas être «retenus» par des formes inhabituelles. Ensuite, si tous les signes appartenant à un alphabet participent d'un même langage formel, chaque lettre doit cependant se distinguer clairement des autres.»²

¹ Hoshuli, Jost.
Le détail en typographie.
Paris : B42, 2015.

² *Ibid.* p14.

La lisibilité dépend ainsi de la familiarité des formes. Un texte lisible est conventionnellement déchiffrable par ceux qui parle la même langue. C'est grâce à elle que le texte peut exercer sa fonction : communiquer du sens.

L'altération de la lisibilité est parfois un choix de la part des graphistes. Mais dans quel but ? Avant tout nous devons définir la notion d'altération. Altérer signifie changer la forme originale de quelque chose. C'est l'action de déformer. Dans le cadre de la mise en forme du langage écrit, l'action d'altérer vient déformer la forme d'une lettre ou d'une composition de texte. Elle amoindrit la lisibilité. Cela semble à première vue quelque chose de néfaste. Néanmoins, cette action apporte une certaine richesse en ce qui concerne la création. Dans ma pratique personnelle, j'altère la lisibilité des lettres. En utilisant un récipient transparent rempli d'eau, je photographie les effets de l'eau sur une lettre imprimée placée sous celui-ci. Dans un second temps, je retravaille l'esthétique globale de l'image créée. Le processus utilisé dans ma pratique m'a permis d'établir le constat suivant : Altérer la lisibilité crée de la plasticité.

³ Anonyme.
Trésors de la
Langue Française
Informatisé.1994.

La notion de plasticité est par définition liée au regard, à la forme. Elle définit ce qui est plastique, c'est à dire «*qui est apte à donner forme.*»³ Les arts plastiques, englobent une diversité de pratiques artistiques qui ont pour vocation de créer des formes visuelles spécifiques, comme par exemple la sculpture, la peinture, le dessin..

Dans le vaste champs de création qu'est le design graphique, l'action d'altérer la lisibilité englobe toute une possibilité d'interventions diverses. L'enjeu principal de cette recherche sera de comprendre pourquoi et comment l'altération de la lisibilité crée différentes formes de plasticité. Dans un premier temps, c'est en s'appuyant sur des recherches scientifiques et des analyses physiologiques, que nous explorerons l'expérience de la lecture et celle du regard de manière à comprendre la distinction de ces deux actions. Nous évoquerons l'importance de la lisibilité dans l'expérience de la lecture à différentes échelles ainsi que l'enjeu du regard dans la création graphique. Nous questionnerons également la place du mot dans la création d'identités visuelles et d'images de marque. Dans un second temps, c'est grâce à l'analyse du travail de différents designers tels qu'Herbert Lubalin, Ruslan Khazanov et David Carson que nous pourrons répondre à la question : Comment l'altération de la lisibilité crée différentes formes de plasticité ? À l'échelle de la lettre, du mot puis du texte, nous verrons grâce à quels divers procédés les designers jouent avec les limites de la lisibilité et nous en analyserons les enjeux.



111.2. Dal Molin, Manon.01. 2022.



Lire ou regarder

a.L'expérience de la lecture

Gérard Unger, designer graphique, dessinateur de caractères et professeur à l'université explore dans son ouvrage *Pendant la lecture*⁴, l'expérience de la lecture. Il s'intéresse plus particulièrement au début de son analyse à la capacité des lecteurs à reconnaître différentes formes typographiques. Selon lui :

«Les lecteurs possède de façon involontaire de vastes connaissances typographiques. Rares sont ceux qui ont un accès direct à ses connaissances alors qu'ils les utilisent pendant la lecture. Pour une personne qui n'a pas appris à reconnaître et à désigner des caractères typographiques ou des parties de lettres, contrairement aux typographes, ces connaissances restent en quelque sorte sous scellé.»⁵

De ce constat, nous pouvons affirmer que les professionnels de la communication visuelle (graphistes et typographes) ont un accès conscient à la connaissance typographique que n'ont pas les lecteurs communs. Chaque individu, selon le développement de ses connaissances, vit donc une expérience différente de la lecture, chacun étant plus ou moins sensible aux différentes formes de typographie. En général, la plupart des lecteurs ne regardent pas un texte pour sa forme, mais pour son sens. Béatrice Warde, dans son essai *The Crystal Goblet: Sixteen Essays on Typography*⁶, compare l'usage de la typographie à une fenêtre *«Voulons nous voir la fenêtre ou le paysage en arrière plan ?»*⁷ Alejandro Lo Celso, dessinateur de caractères appuie le propos de Béatrice Warde dans l'ouvrage *Lettres de Toulouse, Expérimentations pédagogiques dans le dessin de lettres*. Paris: B42, 2018.⁸ D'après lui *« La typographie se doit d'être invisible afin que le lecteur puisse se concentrer sur le sens des mots. C'est la fonction première d'une police de caractère : transmettre un texte.»⁹* La typographie est ici définie comme un accès au sens. La fonction de l'écriture est en effet la création d'une idée exprimée de manière visuelle.

⁴ Unger, Gérard. *Pendant la lecture*. Paris : B42, 2015.

⁵ Ibid. p12

⁶ Warde, Béatrice. *The Crystal Goblet: Sixteen Essays on Typography*. (sans lieu):The World Publishing Company, 1956.

⁷ Ibid.

⁸ Lo Celso, Alejandro. *Lettres de Toulouse, Expérimentations pédagogiques dans le dessin de lettres*. Paris: B42, 2018.

⁹ Ibid. p35

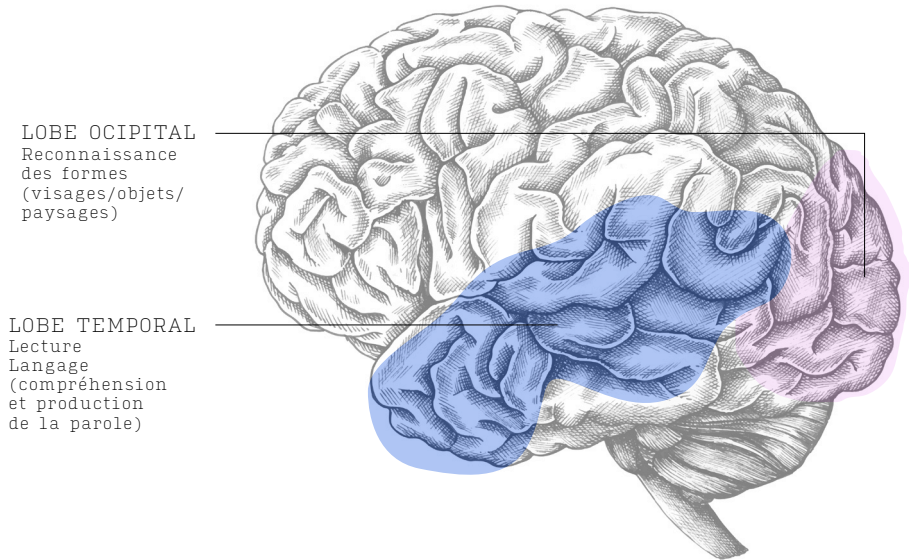
Lorsqu'il lit, le lecteur n'est pas en mesure de prêter une attention particulière à la forme des lettres. Il ne regarde pas, il lit. Regarder et lire simultanément est impossible. En effet, dans le livre *L'art, les mots*¹⁰, Simon Morley démontre que «*la perception d'une image et la lecture font appel à des facultés mentales et des capacités motrices différentes.*»¹¹ La région du cerveau qui distingue les images et l'écriture se divise en deux : il existe une zone qui reconnaît les images (visages, objets, lieux..) et une zone dédiée à la reconnaissance des graphèmes, c'est à dire aux sons retranscrits par une ou plusieurs lettres. Les chercheurs de l'Institut du Cerveau et de la Moelle épinière ont montré grâce à un IRM que la zone de reconnaissance des lettres est liée à la région qui permet «*la compréhension et la production de la parole.*»¹² Celle-ci se situe dans le Lobe Temporal tandis que la zone de reconnaissance des images elle, est liée à la région «*impliquée dans les émotions et les relations sociales.*»¹³ dans le Lobe Frontal.

¹⁰ Morley, Simon. *L'art, les mots.* Traduit de l'ouvrage *Writing on the Wall, Word and Image in Modern Art.* Royaume-Uni : Hazan, 2003.

¹¹ *Ibid.*, p9

¹² Bartolomeo Paolo, Cohen Laurent, Naccache Lionel et Bouhali Florence. *Cerveau, lecture et écriture. L'Institut du Cerveau et de la Moelle épinière [en ligne].* 2014

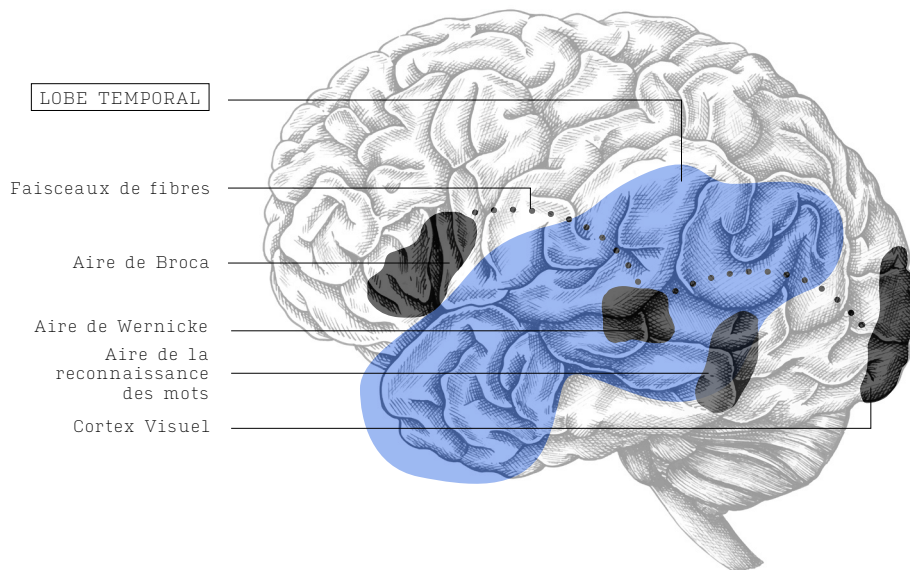
¹³ *Ibid.*



111.3. Dal Molin, Manon. *Les zone impliquées dans le lecture et la reconnaissance des formes.* 2022. D'après D, Charline. «Le cerveau des astronautes.» *Neuroplasticité.* [en ligne].

Le langage et la lecture sont rendus possibles par différentes régions du cerveau situées dans l'hémisphère gauche : Le Cortex Visuel, pour tout ce qui concerne la perception et la reconnaissance des lettres, l'aire de Wernicke pour la compréhension des mots et l'aire de Broca pour la production des mots. Ces deux régions communiquent entre elles par des faisceaux de fibres.

Les zones impliquées dans la lecture



111.4. Dal Molin, Manon. *Les zones impliquées dans la lecture.* 2022. D'après Dubuc, Bruno. Broca, Wernicke et les autres aires du langage. *Le cerveau à tous les niveaux.* [en ligne] 2002.

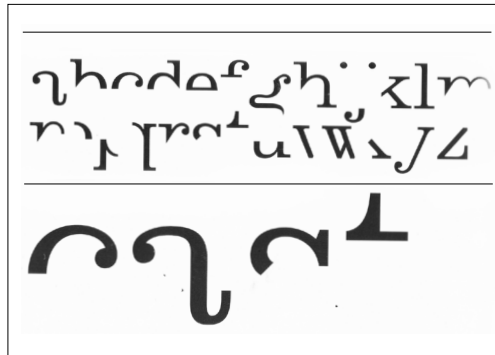
Nous pouvons ainsi constater que les régions impliquées dans la lecture et dans la reconnaissance des visages, des objets ou des lieux sont distinctes. La lecture, bien que liée à la perception au niveau de la reconnaissance des lettres, est une action à part entière. Les troubles du langage écrit comme la dyslexie se manifeste comme une difficulté à :

- Distinguer les lettres lors de la lecture
- Restituer les lettres dans l'ordre lors de l'écrit.

Une personne dyslexique n'a cependant aucune difficulté à reconnaître les visages, les objets et les paysages. En effet, l'origine de ce trouble se trouve dans le dysfonctionnement de l'aire visuelle des mots qui ne s'active pas, tandis que les aires de reconnaissance des objets, des visages et des paysages elles, fonctionnent normalement. Ce type de trouble est un exemple qui nous permet de comprendre plus clairement que le cerveau se découpe en différentes zones et que chacune d'entre elles a sa propre fonction.

Diverses expériences ont permis de comprendre ce qui rend la lecture plus ou moins agréable pour le lecteur. La lisibilité est ce qui rend l'expérience de la lecture possible. Elle se doit d'être gérée à l'échelle de la lettre, du mot, mais aussi du texte.

Ill.5. Baines, Phil. Dans Brody, Neville et Wozencroft, Jon. *FUSE 1-20, From Invention to Antimatter: Twenty years of FUSE* : Taschen, 2012. p26



À l'échelle de la lettre

Les lettres sont les signes qui retranscrivent visuellement des phonèmes, c'est à dire les sons qui constituent les mots. Une fois assemblées elles constituent des digrammes. Par exemple, le «o» et le «n» créent le digramme «on» qui à l'oral comme à l'écrit est un son à part entière. Les lettres construisent le langage écrit. C'est lors de l'apprentissage de la lecture que notre cerveau apprend à reconnaître chacune des lettres. Conventionnellement, nous sommes tous capables de distinguer le d, du b, ou bien le v, du w. Dans l'ouvrage *Pendant la lecture*¹⁴, dont nous parlions précédemment, Gérard Unger cite les propos de Karl Gerstner, exprimés dans son livre *Programme entwerfen*¹⁵. Selon lui, «*La fonction est définie, l'alphabet a été inventé et les formes élémentaires des lettres sont inaltérables.*»¹⁶ Gérard Unger traduit le propos de Gerstner comme le fait que «*l'inaltérabilité est primordiale pour la lisibilité.*»¹⁷ En effet, la lisibilité des lettres dépend de la capacité des lecteurs à les décrypter. Si leur forme venait à être altérée, notre capacité à lire serait directement touchée.

Par exemple, dans l'ouvrage *Fuse 1-20, From Invention to Antimatter = Twenty years of FUSE*¹⁸, de Neville Brody et Jon Wozencroft, nous retrouvons le travail de Phil Baines qui expérimente les limites de la lisibilité des lettres dans son travail «*Can you (and do you want to) Read me ?*»¹⁹ Cette expérience montre que le lecteur doit faire un effort particulier en demandant à sa mémoire de retracer l'entièreté de la lettre. Bien que la lecture reste possible, elle est néanmoins rendue difficile. L'oeil s'attarde davantage sur la lettre, l'expérience de la lecture prend une nouvelle dimension.

¹⁴Unger, Gérard. *Pendant la lecture.* op.cit.

¹⁵ Gerstner, Karl. *Programme entwerfen.* Lars Muller Publishers, 1964. p29

¹⁶ Ibid. p29

¹⁷ Unger, Gérard. *Pendant la lecture.* op.cit. p22

¹⁸ Brody, Neville et Wozencroft, Jon. *Fuse 1-20, From Invention to Antimatter : Twenty years of FUSE.* Taschen, 2012.

¹⁹ Baines, Phil. Dans Brody, Neville et Wozencroft, Jon. *FUSE 1-20 - From Invention to Antimatter: Twenty years of FUSE.* Op.cit, .p26



III.6. Ibid.

À l'échelle du mot

Bien que la forme de la lettre soit primordiale pour la lisibilité, le cerveau est conditionné pour lire chaque mot dans sa globalité et non chaque lettre indépendamment. Dans son ouvrage, Gérard Unger reprend les propos de l'analyse de Keith Rayner et Alexander Pollastek dans leur ouvrage *Psychology of reading* en parlant du «principe de supériorité des mots.²⁰» Les recherches sur la lisibilité ayant démontrées que les lettres sont plus facilement et rapidement reconnues au sein d'un mot qu'une fois isolées.

²⁰ Rayner, Keith et Pollastek, Alexander et Ashby, Jane et Clifton, Charles Jr. *Psychology of reading*. Royaume-Uni : Routledge, 2012.

²¹ Unger, Gérard. *Pendant la lecture*. op.cit.,.

²² Javal, Émile. *Physiologie de la lecture et de l'écriture*, Bibliothèque scientifique internationale : 1905.

Le notaire Maître Leclair en 1843 publie une brochure dans laquelle nous apercevons seulement la partie supérieure des lettres. Bien que cette expérience ait eût pour fonction première de réduire les coûts d'impression, elle pose la question de la lisibilité. Un exemple de page imprimée (ci-contre) est présentée dans l'ouvrage *Pendant la lecture*²¹ de Gérard Unger, dans lequel il cite également l'ophtalmologiste et Médecin Émile Javal, qui a approfondi cette expérience et présente le résultat de ses recherches dans son livre *Physiologie de la lecture et de l'écriture*²². Il démontre que nos yeux ne suivent pas un mouvement linéaire mais au contraire, saute d'un point à l'autre. Cette découverte a montré que l'œil ne s'arrête pas sur chacune des lettres ou même sur chacun des mots, mais opère un sautiellement méthodique rendu possible grâce à la mémoire. Les caractéristiques essentielles à la reconnaissance des lettres se trouvant majoritairement dans la partie supérieure des lettres, un texte reste lisible bien que la partie inférieure des lettres ne soit plus visible.

1 hambourgefons 1	1 hambourgefons 1
2 hambourgefons 2	2 hambourgefons 2
3 hambourgefons 3	3 hambourgefons 3
4 hambourgefons 4	4 hambourgefons 4
5 hambourgefons 5	5 hambourgefons 5
6 hambourgefons 6	6 hambourgefons 6
7 hambourgefons 7	7 hambourgefons 7
8 hambourgefons 8	8 hambourgefons 8
9 hambourgefons 9	9 hambourgefons 9
10 hambourgefons 10	10 hambourgefons 10

III.7. Javal, Émile. *Physiologie de la lecture et de l'écriture*, 1905.

tante sur la côte; puis elle découvrit de loin deux hommes, dont l'un paraissait âgé; l'autre, quoique jeune, ressemblait à Ulysse. Il avait sa douceur et sa fierté, avec sa taille et sa démarche majestueuse. La déesse comprit que c'était Télémaque, fils de ce héros : mais quoique les dieux surnaissent de loin en connaissance tous les hommes, elle ne put découvrir qui était cet homme vénérable dont Télémaque était accompagné. C'est que les dieux supérieurs cachent aux inférieurs tout ce qu'il leur plaît, et Minerve, qui accompagnait Télémaque sous la figure de Mentor ne voulait pas être connue de Calypso.

Cependant Calypso se réjouissait d'un naufrage qui mettait dans son île le fils d'Ulysse, si semblable à son père. Elle s'avance vers lui, et, sans faire semblant de savoir qui il est : D'où vous vient, lui dit-elle, cette témérité d'aborder en mon île? Sachez, jeune étranger, qu'on ne vient point impunément dans mon em-

À l'échelle du texte

La lisibilité dépend également d'un travail précis réalisé au niveau de la composition des phrases. Dans son ouvrage *Le détail en typographie*²³, Jost Hochuli établit les règles qui font qu'un texte est plus ou moins facile et agréable à lire d'après des paramètres d'espacement des mots et des phrases. Il invite le designer graphique et le typographe à comprendre la gestion des espacements, de l'interlignage, de l'interlettrage.. Selon lui : «*La lisibilité d'une ligne dépend autant de sa longueur que de l'espacement des mots et de la manière dont elle est composée.*»²⁴ En effet, l'espace diffère entre les lettres au sein d'un même mot, entre les mots au sein d'une même phrase, mais également entre les phrases. Pour que le lecteur puisse identifier les mots, les espaces doivent être précisément réglés.

²³ Hoshuli, Jost.
Le détail en typographie.
Paris : B42, 2015.

²⁴ *Ibid.* p33

²⁵ Morin, C. Salio,
P. Kretz, F.
Nouvelle étude de la lisibilité typographique.
Communication et Langage, n°54.
Retz, 1970.

L'expérience de C. Morin, P. Sallio et F. Kretz dans l'article de la revue *Communication et langages*²⁵ explore visuellement les effets de divers réglages d'espacement sur différents textes. Nous pouvons constater grâce à l'image ci-contre, tirée de cette revue, que le premier paragraphe reste aisément lisible. Les trois autres nous demande bien plus de concentration et de réflexion, pourtant la typographie utilisée est la même. La distinction des différents mots est plus difficile du fait de la gestion des espaces. Dans les paragraphes 2 et 4, le texte semble être une suite de lettres aléatoires. L'œil est perturbé par la forme globale du texte. Le lecteur a plus de mal à différencier chaque mot, la lecture est plus continue, comme si la prononciation de la phrase était la prononciation d'un seul mot. Elle est également plus lente, donc moins efficace. Dans le troisième paragraphe, les mots sont cette fois très serrés, et les espaces assez larges. Le texte se lit de façon saccadée mot par mot. La lecture est moins fluide. Cette analyse démontre que la lecture peut s'avérer complexe si la lisibilité du texte dans sa globalité est altérée.

Nouvelle étude de la lisibilité typographique

1

Quand ils apparaissent à la télévision ou dans le journal, on les présente tantôt comme des parents indignes, tantôt comme des cas sociaux à faire pleurer Margot. Ce sont les sous-prolétaires, à ne pas confondre avec les marginaux ou les immigrés : deux millions en France et dix millions en Europe, selon le mouvement Aide à toute détresse-Quart monde, qui cumulent les privations d'instruction, de culture, de travail reconnu, de revenus, de logement, de santé, de pouvoir politique et syndical. Deux millions qui ne bénéficient pas, comme les autres Français, du progrès social. Les sous-prolétaires sortent souvent illettrés de l'école (le ministre de l'Éducation reconnaît que 15 % des jeunes Français sortent de l'enseignement élémentaire

MVR

2

L'océan Atlantique n'existait pas il y a 165 millions d'années. Les continents qui le bordent actuellement étaient alors réunis comme les morceaux d'un gigantesque puzzle et formaient une immense étendue continentale. A cette époque, des magmas, montant des profondeurs de la Terre, commencèrent à découper cette masse continentale, repoussant les fragments de part et d'autre de grandes fractures à la vitesse de plusieurs centimètres par an. Ainsi naquit l'Atlantique actuel! Depuis vingt ans, les géophysiciens ont

MFR

3

Il est clair que le cas du renforcement est celui qu'on observe le plus fréquemment dans les faits, puisqu'en somme l'opinion tend d'elle-même à se consolider. C'est d'ailleurs ce qui explique la genèse des stéréotypes populaires, des préjugés collectifs. De très nombreuses expériences ont permis d'établir que les mass-media étaient efficaces en tant que moyens d'agir sur le public surtout quand elles venaient corroborer les opinions déjà existantes. Par exemple, Belson cite le cas du public britannique qui avait, à la télévision, assisté à une série d'émissions destinées à alerter et à réveiller les énergies nationales. Pour obtenir ce résultat, on avait voulu montrer que l'Angleterre était en déclin et que par conséquent il fallait faire un gros effort pour remonter la pente.

MVI

4

Je voudrais dans ces conférences attirer l'attention sur la question suivante : quelle peut être la contribution de l'étude du langage à notre compréhension de la nature humaine? Sous une forme ou sous une autre, cette question se faufile à travers la pensée occidentale moderne. A une époque qui était moins consciente d'elle-même et moins compartimentée que la nôtre, les spécialistes et les amateurs doués, avec une large variété d'intérêts, de points de vue et d'arrière-plans intellectuels, prenaient pour sujet d'étude et

MFI

Figure 1: Extraits de textes en Romain
— matrices variables (MVR) et matrices fixes (MFR) —
ainsi qu'en Italique
— matrices variables (MVI) et matrices fixes (MFI).

La lecture «invisible» : Le Braille

Le système de lecture permet de recevoir une information écrite, c'est à dire par le biais de la vision. Il semblerait logique de croire que pour lire nous regardons forcément les lettres. Nous pourrions alors penser que la lecture se rapproche de ce que l'on nomme une expérience plastique puisque penser sur le regard et la forme. Le Braille ²⁶ est un système de lecture spécifique qui prouve le contraire. Mis en place par Louis Braille, enseignant et musicien, le Braille est un système de lecture rendu possible par des points en relief. L'enjeu est de retranscrire des signes sensoriels permettant aux personnes non-voyantes d'accéder à la lecture en utilisant le sens du toucher. L'espacement, et les lignes créées par ces points s'assimilent indirectement au système de lecture classique. Ce système démontre que la lecture n'est pas seulement liée au regard. Elle est au contraire un procédé aux multiples facultés.

²⁶ Ciconne, Louis.
L'invention du
Braille . *Pour la
science*. [en ligne]
2001.

Test de Stroop

Le test de Stroop, publié pour la première fois en 1935 dans la revue *Journal of Experimental Psychology*²⁷ par John Ridley Stroop est une expérience qui hiérarchise ce que le l'oeil et le cerveau traite. Lors de cet exercice, on remarque que le lecteur n'a aucun mal à lire le mot qui est une couleur, bien que celui-ci soit paradoxalement écrit avec une encre d'une autre couleur. Lorsque l'on demande à quelqu'un de lire, il n'a aucun mal à lire le nom de la couleur. Cependant lorsque l'on demande au même individu de donner la couleur de l'encre avec laquelle est écrite le mot, un temps de réflexion plus long est observé. Ce test à montré que des personnes illettrées et des enfants n'ayant pas encore appris à lire n'ont eux, aucunes difficultés à nommer la couleur de l'encre. Le cerveau à plus de mal à concentrer son effort sur la reconnaissance de la couleur que sur la lecture du mot. Cet exercice démontre que la lecture prend le dessus sur le regard et donc ici, sur la reconnaissance des couleurs.

²⁷ Stroop, John Ridley. Studies of interference in serial verbal reactions. *Journal of Experimental Psychology American Psychological Association*. [en ligne] 1935.

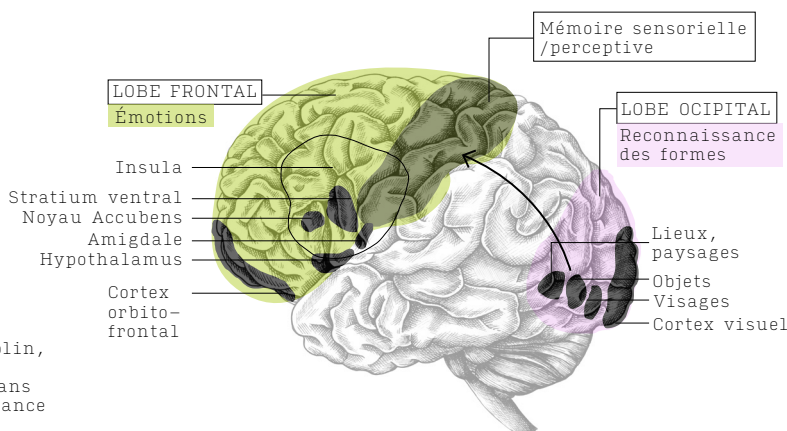


Ill.10. Dal Molin, Manon. Représentation du Test de Stroop. 2022. D'après : Valeur Bernard. Quand le cerveau hésite à nommer les couleurs. Question de couleurs, variations éclairées sur des thèmes chromatiques [en ligne]. 19.03.2020.

b. L'enjeu du regard

Comme nous avons pu le voir précédemment, une partie spécifique du cerveau nous permet de reconnaître les formes. Il s'agit plus précisément de l'hémisphère droit. Mais que ce passe-t-il exactement ? Cette partie du cerveau se divise en trois parties : la zone de reconnaissance des visages, celle des objets et celle des paysages.

Zones impliquées dans la reconnaissance des formes



Ill.11. Dal Molin, Manon. Zones impliquées dans la reconnaissance des formes. 2022. D'après : PIAU, Charlotte. La mémoire. Fédération pour la recherche sur le cerveau, frc.neurodon.org [en ligne].s.d. et Anonyme. Anatomie du cerveau et du système nerveux. Fédération pour la recherche sur le cerveau, frc.neurodon.org [en ligne].s.d.

²⁸ Martinez, Sébastien. La méthode Martinez. [en ligne]. s.d.

À la différence de la zone de reconnaissance des mots, Les formes (visages, objets, paysages..) sont directement envoyées aux zones de la mémoire sensorielle ou perceptive. Sébastien Martinez sur son site internet, présente la mémoire perceptive comme «*la mémoire de l'interprétation et des sensations procurées par nos cinq sens : la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et le goût.*»²⁸ Il nous aide à comprendre comment celle-ci fonctionne. La mémoire perceptive est directement reliée aux régions qui créent les émotions. Les émotions (joie, tristesses, colère, dégoût...) et les émotions sociales (embarras, honte, gratitude, mépris...) sont produites dans le système nerveux et engagent une plus grande quantité de régions. Les structures impliquées dans la création des émotions sont : l'aire de reconnaissance des visages dans l'hémisphère droit (cf schéma ci-dessus), l'Hypothalamus, le Noyau Accubens, l'Amigdale, l'Insula, le Striatum Ventral et le Cortex Orbito-Frontal. Ce sont l'ensemble de ses régions qui traite les informations et les réactions tout en analysant le contexte.

Perception et réaction

Le regard, contrairement à la lecture, implique des réactions liées aux émotions. Ainsi lorsque nous sommes face à un paysage, un visage ou une œuvre d'art, notre perception crée presque immédiatement une réaction émotionnelle. Il se peut que l'on trouve l'image à notre goût, ou le contraire. Comment expliquer ce phénomène ?

²⁹ Zaidel, Dalhia W. *Neuroesthetics is Not Just about Art*. in *Frontiers Human Neuroscience*. 2015

³⁰ *Ibid.*

³¹ Changeux, Pierre. *La beauté dans le cerveau*. Odile Jacob, 2016.

³² Renoult, Julien. *Beauty is in the efficient coding of the beholder*. *The Royal Open Science* [en ligne] 2016.

Selon Dalhia W. Zaidel, chercheuse en neuroscience comportementale explique dans un article paru en février 2015 dans la revue *Frontiers in Human Neuroscience* ²⁹ que «*le cerveau ne produirait pas de réaction esthétique si cela ne servait à aucun but utile pour la survie.*³⁰» Cet avis semble être directement lié au principe d'attraction et de sociabilisation des êtres vivants, assurant la reproduction et ainsi la survie des espèces. Les goûts interviennent suite aux diverses émotions ressenties. En effet, l'esthétique de chaque élément (comme par exemple une œuvre d'art) crée une réaction émotionnelle qui entraîne la naissance de sentiments. Mais que se passe-t-il dans notre cerveau lorsque l'on trouve quelque chose de beau ?

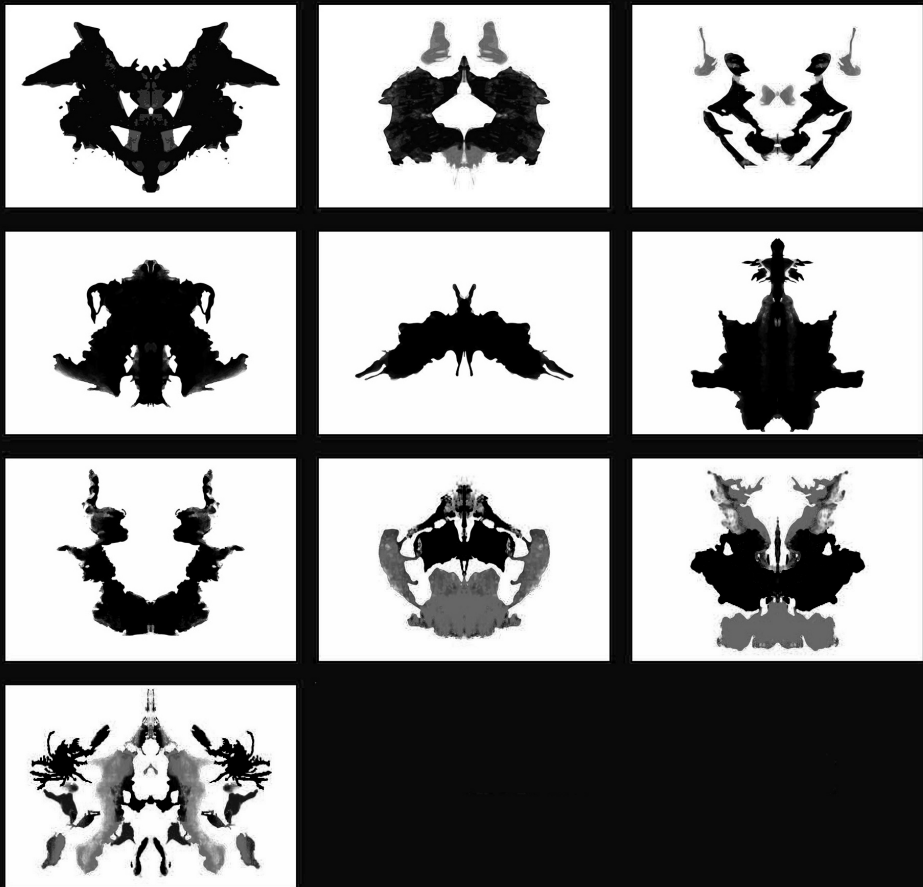
Pierre Changeux, neurobiologiste et auteur de l'ouvrage *La beauté dans le cerveau* ³¹ invité sur le plateau télévisuel de *La Grande Librairie* pour expliquer ses recherches, soutient l'idée que les images extérieures sont analysées dans leur entièreté (forme, couleur, matière..) par différentes zones du cerveau puis reconstituées comme un ensemble. Ce résultat produit un accès à la conscience. Une expérience mise en place à permis de constater que face à un visage harmonieux, c'est à dire sans imperfection et avec des éléments symétriques, et un visage contenant des malformations, les cellules nerveuses réagissent de manière différentes. Les recherches de Julien Renoult, biologiste au CNRS traite la question de la reconnaissance de la beauté par le cerveau dans la revue *The Royal Open Science* ³². Selon lui, les images ne suscitant que peu de neurones à la fois seraient perçues comme quelque chose de beau puisque, aisément et rapidement codé. C'est donc la régularité qui semble constituer la beauté pour notre cerveau. Une étude supplémentaire à permis de détecter une sécrétion de dopamine (l'hormone du plaisir) qui génère une sensation de satisfaction à la vue d'images traitées rapidement par le cerveau. Bien que cette étude nous permette de mieux comprendre le fonctionnement du cerveau face aux images, de nombreux facteurs encore inconnus permettent de définir ce qui est attraitif ou non. Il s'agirait d'éléments propres à chacun comme notre culture, notre passé ou encore nos gènes..

Donner du sens

Le cerveau est capable de mémoriser des milliers de formes qui sont représentatives d'éléments concrets. Mais il arrive aussi que le cerveau se fasse avoir. La paréiodolie caractérise l'action d'associer une forme ambiguë à un élément catégorisé comme étant quelque chose de précis comme un visage ou un animal.. Qui n'a pas déjà associé un nuage à un animal, voir à une sorte de dinosaure ?

La paréiodolie est une pratique utilisée dans le cadre de thérapies psychologiques à travers le célèbre *Test de Rorschach*³³. Mis en place en 1921 par Herman Rorschach, le principe de ce test est de dévoiler ce que différentes personnes voit à travers diverses tâches d'encre, offrant différentes interprétations possibles. Il permet de constater que chaque individu y reconnaît ce qu'il connaît, ce qui lui procure un sentiment particulier, qu'il soit positif ou négatif, souvent lié à ses expériences de vies passées. Ce test est la preuve que le sens d'une forme perçue est subjective. Le cerveau ayant les mêmes capacités de reconnaissances perceptives dans le cadre d'un développement normal, les zones liées aux émotions elles, sont propres à chacun. Ce test démontre la subjectivité des ressentis et explique pourquoi certaines personnes peuvent trouver une œuvre attirante comme d'autres peuvent trouver la même œuvre répulsive. Tout dépend des expériences vécues.

³³ Anonyme. Test de Rorschach. L'internaute [en ligne]. 01/01/2021.



111.12. DAL MOLIN, Manon. *Test de Rorschach*. 2022. D'après : Frothingham, Mia Belle. *Rorschach Inkblot Test: Definition, History & Interpretation*. *SimplyPsychology*. 02/11/2021.

Regard et sensibilité

Si certaines recherches scientifiques ont tenté de définir la beauté, la sensibilité est la propriété principale qui donne à l'homme, un accès à ses ressentis. L'art, contrairement à la science est axée sur le sensible. L'œuvre d'art est un moyen d'expression, elle parle aux émotions, tandis que la science s'adresse à la cohérence, à des faits établis. Bien que les études sur le cerveau nous permettent de comprendre la fonctionnement des transitions d'une images à notre conscience, nos ressentis s'avèrent subjectifs, et dépendants de notre sensibilité. Certains individus sont plus sensibles à la musique que d'autres. Certains préfèrent le rap, d'autre sont plus sensible au Jazz. En art et en design graphique, les préférences dépendent tout autant de notre sensibilité. La contemplation, contrairement à la lecture est une expérience sensible. La représentation esthétique des formes ouvre notre esprit à la création de ressentis et de sentiments propres à chacun.

Dans une dissertation, Philippe Touchet ³⁴, professeur de philosophie d'ECS, cherche à répondre à la question suivante :

«Le plaisir esthétique relève-t-il de la sensibilité ?»

Dans cette recherche, il interprète la pensée de Kant qui est la suivante :

«Pour distinguer si une chose est belle ou non, nous ne rapportons pas au moyen de l'entendement la représentation à l'objet en vue d'une connaissance, mais nous la rapportons par l'imagination (peut être liée à l'entendement) au sujet et au sentiment de plaisir et de peines de celui-ci. Le jugement de goût n'est donc pas un jugement de connaissance ; par conséquent, il n'est pas logique, mais esthétique. Esthétique signifie : ce dont le principe déterminant ne peut être que subjectif. ³⁵»

Selon Philippe Touchet, «Dans le jugement esthétique, le plaisir est donc un certain état, une certaine affection du sujet, et non pas détermination de l'objet.³⁶» Cette idée définit le plaisir ressenti par l'apparence de quelque chose comme un état propre à chacun, qui ne dépend pas du sujet, mais de nos

³⁴ Touchet, Philippe. *Le plaisir esthétique relève-t-il de la sensibilité ?* s.l.n.d.

³⁵ Kant, Critique de la faculté de juger, Paris : Éditions Vrin, 1979.p49

³⁶ Touchet, Philippe. *Le plaisir esthétique relève-t-il de la sensibilité ?* Op.cit.,p5

³⁷ Nietzsche,
Friedrich.
*Ainsi parlait
Zarathoustra*.
S.l. Le Livre de
Poche, 1972.

³⁸ *Ibid.*

propres goûts. Or, nos goûts ne sont pas justifiables. «*Des goûts et des couleurs, il ne faut pas discuter.*³⁷» Cite Friedrich Nietzsche dans son ouvrage *Ainsi parlait Zarathoustra*³⁸. Nos préférences sont encrées en nous sans que nous ayons accès au pourquoi du comment. De ce fait certains préférerons les créations aux couleurs très vives, d'autres aux couleurs sombres. Certains ressentirons du plaisir à la vue d'une œuvres complexe et chaotique tandis que d'autres trouverons une œuvre faites de formes géométriques régulières et organisées plus agréable. Chacun aura ses raisons de ressentir ce qu'il ressent. Qu'une oeuvre soit à notre goût ou non, l'expérience reste la même. En effet, ce qui importe, c'est le fait de vivre une expérience plastique et sensible. Prendre connaissance grâce à notre regard, des formes, des couleurs, des matières qui créent en nous une réaction émotionnelle. L'expérience de la contemplation est complètement différentes de celle de la lecture.

«L'intuition graphique»

David Carson est un designer graphique américain dont la pratique intrigue par l'altération volontaire de la lisibilité dans ses créations. Dans son article *Typographie et rhétorique du lisible : Les créations de David Carson* issu du numéro 137 de *Communications et Langages*³⁹, Christian Vandendorpe analyse le travail du designer américain qu'il définit de la manière suivante : «*La première impression que suscitent ces pages est que l'on se trouve devant une série de tableaux colorés ou de marques erratiques plutôt que devant du texte.*»⁴⁰

³⁹ Vandendorpe, Christian. *Typographie et rhétorique du lisible : Les créations de David Carson*. Communications et Langages. N°137 Armand Collin, 2003.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Carson, David et Blackweel, Lewis. *The end of print.s.l.* Laurence King Publishing, 1995.

⁴² «*Don't confuse legibility with communication. Just because something is legible doesn't mean it communicates and, more importantly, doesn't mean it communicates the right thing.*» [Traduction libre] Carson, David et Blackweel, Lewis. *The end of print.s.l.* Laurence King Publishing, 1995.

⁴³ Unger, Gérard. *Pendant la lecture*. Op.cit., p41

Le travail de David Carson suscite une confusion à l'égard du lecteur. Bien qu'il s'agisse de texte, le cerveau se retrouve face à l'envie non pas de lire, mais de contempler. David Carson invite le lecteur à faire attention à la formes des lettres, des mots, de la mise en forme du texte. La plupart des lecteurs habitués à des textes lisibles et clairs, se confrontent ici à une plasticité inédite dans le procédé de lecture habituel.

Dans l'ouvrage *The end of print*⁴¹ qu'il réalise avec Lewis Blackwell, David Carson déclare :

*«Ne confondez pas la lisibilité avec la communication. Ce n'est pas parce que quelque chose est lisible qu'il communique et, plus important encore, qu'il communique la bonne chose.»*⁴²

Gérard Unger interprète la pensée de David Carson comme l'envie de «*donner libre cour à un graphisme émotionnel, très singulier et non conventionnel.*»⁴³ Si Gérard Unger emploie le terme émotionnel, c'est parce qu'il rassemble image et sensation. Un graphisme non conventionnel s'éloigne des règles de lisibilité. Finalement, la lisibilité rend la communication possible mais ne la rend pas forcément exacte. C'est à dire que l'univers visuel (la typographie, la mise en page, la couleur...) choisi pour communiquer peut être clair et lisible mais l'effet ressenti par le lecteur ne sera pas forcément celui escompté. Face à la création de David Carson, lire est-il nécessaire ? Le forme du texte ne parle-t-elle pas déjà pour lui ? L'intuition ressentie face à la mise en forme des éléments est l'enjeu principal de son travail.

“

intuition doesn't look
at things as they
are: that is prison,
that is anathema to the intuitive.
He looks, oh, so ever so shortly
at things as they are
and moves off into an
unconscious process, at the end
of which he has seen something
nobody else would have seen”

C. g. Jung.

(the Houston Films. Interview n.2)

Intuition by Brian Cronin, 15

III.13. «L'intuition ne regarde pas les choses telles qu'elles sont : c'est la prison, c'est l'anathème de l'intuitif. Il regarde, oh, si peu de temps aux choses comme elles sont et se déplace dans un processus inconscient, à la fin duquel il a vu quelque chose que personne d'autre n'aurait vu.» [Traduction libre] Carson, David. David Carson, 2ndSight : Grafik Design After the end of Print. Universe Publishing, 1997.

c. La perception dans le Design graphique

Le logo : lire en regardant

L'écriture est un véritable outil en design graphique. Le choix de sa forme, la façon dont les mots sont construits.. modeler les lettres et les mots constitut le métier de designer graphique. En design graphique, la forme d'un mot a tout autant d'importance que son sens. Le graphiste modèle l'aspect du mot par le choix de sa typographie. Dans la création d'un logo, la forme du mot est représentative de son sens. Le designer graphique joue avec la lecture et le regard.

Lorsque l'on parle de logotype et d'identité visuelle qui sont bien souvent constitués d'écriture, on parle «d'images de marque». La création d'un logo consiste à définir des valeurs et les représenter visuellement. Il peut s'agir d'un pictogramme et d'une typographie ou seulement d'une typographie choisie ou créée. Un logo doit être lisible mais aussi visible. En effet, le logo comme le nom de la marque permet à celle-ci d'être immédiatement reconnue. L'aspect visuel de l'écriture est donc aussi primordial que son nom et donc que son sens. Dans l'ouvrage *Lettres de Toulouse, expérimentations pédagogiques dans le dessin de lettres*⁴⁴, Alejandro Lo Celso cite «*Vous ne pouvez pas concevoir un travail pertinent de conception graphique indépendamment des polices de caractères employées.*»⁴⁵ Dans cette phrase, il évoque l'enjeu de la typographie dans le design graphique et dévoile le potentiel de communication induit dans le choix des formes de lettres.

Sur les logos présentés en exemple ci-contre, nous pouvons observer que la formes des lettres est très diversifiée. À première vue, nous lisons le texte pour comprendre le nom de la marque, ce dont il s'agit. Dans un second temps notre mémoire retient globalement la forme des lettres et les couleurs utilisées. Lorsque nous voyons le logo à plusieurs reprise, nous ne lisons plus, nous reconnaissons directement la forme globale. C'est la fonction même du logo, être reconnu par son image et se démarquer de la concurrence par une image forte et aisément identifiable. Il arrive alors que l'on ne lise plus mais que l'on regarde le texte qui forme le logo. Selon la forme des lettres, les logos sont selon moi tout autant lus que regardés.

⁴⁴ Lo Celso, Alejandro; Berlaen, Frederik; Huot-Marchand, Thomas ; Hunziker, Hans-Jürg et Chastanet, François. *Lettres de Toulouse, Expérimentations pédagogiques dans le dessin de lettres*. Op.cit.

⁴⁵ Ibid.p35



® **nutella**



YVES SAINT LAURENT

111.14. DAL MOLIN, Manon. *Lecture et logos*. 2022. D'après Davidson, Carolyn : Logo Nike. Sterling Brands : Logo Burger King. Carmelo Cremonesi et Gian Rossetti : Logo Nutella. Cassandre : logo Yves Saint Laurent.

Du texte à l'image

L'écriture était à l'origine ce qui constituait généralement la base du logo, le nom de la marque étant sa vitrine principale. Une évolution particulièrement intéressante est à constater en ce qui concerne certains logos. De grandes marques et entreprises ont fait évoluer leur logo avec les années et les tendances.

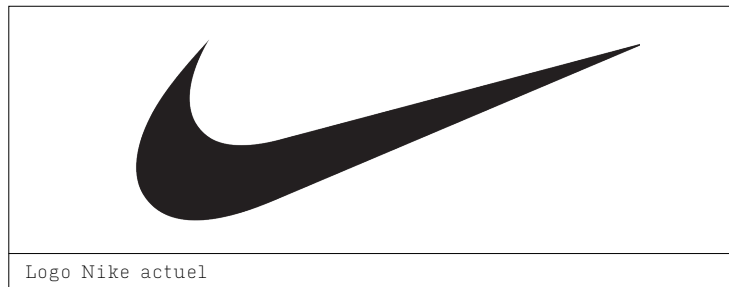
Certaines marques sont tellement connues et reconnues aux yeux de la population que le texte n'est plus utile à leur reconnaissance. Par exemple le logo Nike est principalement reconnu par son symbole plus connu sous le terme «Swoosh». En 1978 le logo était constitué du mot et du symbole tandis qu'aujourd'hui seul le symbole est utile à la reconnaissance de la marque. Dans un époque où la tendance minimaliste domine, ce n'est pas le symbole qui est effacé mais le texte car la lecture n'est plus nécessaire. Le signe visuel permet à lui seul de représenter la marque, la définir et la démarquer de la concurrence. Le regard est dans ce cadre tout aussi efficace que la lecture car il agit sur une population habituée à catégoriser les marques par leur image. Les logos semblent presque être devenu des signes graphiques, des lettres à part entière.

Il existe aujourd'hui des jeux, des quiz qui ont pour but de tester notre mémoire sur les logos. En montrant seulement des parties de logos, le joueur doit reconnaître de quelle marque il s'agit. Des jeux qui montrent les proportions que les logos ont pris sur la société actuelle.



Logo Nike en 1978

111.15. Davidson, Carolyn : Logo Nike. [en ligne] 1978.



Logo Nike actuel

111.16. Anonyme : Évolution du logo Nike. [en ligne] 1985.



111.17. Anonyme. Nike Dri-FIT, Haut de training pour Homme. Nike [en ligne].(s.d)



111.18. Anonyme. Nike Sportswear Club, Haut en molleton pour Homme. Nike [en ligne].(s.d)

Souvent, celui qui se trouve face à une création de design graphique est pris dans une ambivalence entre l'acte de regarder et de lire.

⁴⁶ Apeloig, Philippe. *Afrique Contemporaine*. 2011.

La couverture de la revue *Afrique Contemporaine* ⁴⁶ réalisée par Philippe Apeloig en est un excellent exemple. La première chose que le lecteur voit, c'est une quantité de motifs. Dans un second temps, les lettres restant suffisamment lisibles, le lecteur est tenté de lire par automatisme. Le fait d'utiliser ces formes pour créer le titre de la revue invite le lecteur à regarder autant qu'à lire ce qu'il voit. L'expérience devient alors beaucoup plus plastique qu'une expérience de lecture classique.



111.19. Apeloig, Philippe. Couverture de la revue : *Afrique Contemporaine*. [en ligne] 2011.



19

Écritures plastiques

L'écriture peut se modeler à travers différentes pratiques : les outils numériques (logiciels, publication assistée par ordinateur...) ou à la main (avec de la peinture, des crayons gras etc..). Il existe une grande diversité de typographies numériques. La main elle, offre une diversité de variations de matières, de formes et de mouvements résultant des outils utilisés. L'écriture prend alors une forme plastique.

L'adjectif «plastique», qui se rattache au terme d'art, désigne les pratiques artistiques visant à donner une forme esthétique à une idée, c'est à dire le dessin, la peinture, la sculpture, la photographie.. Catherine Malabou dans son ouvrage *Plasticité*¹ définit la plasticité de la manière suivante :

«Elle [la plasticité] est donatrice et réceptrice de forme. De la vient qu'elle désigne la souplesse et la flexibilité, mais aussi l'inconstance et l'instabilité ; le talent de se créer une nouvelle apparence, mais aussi le génie de s'en défaire; la capacité de se régénérer, mais aussi la fureur de s'auto-détruire. Bref, la plasticité est la capacité métamorphique par excellence.»²

¹ Malabou, Catherine. *Plasticité*. Paris: Leo Scheer, 2000.

² Ibid. p29

Dans cette citation, Catherine Malabou définit la plasticité comme quelque chose qui prend forme, et peut se déformer par l'action de modeler. La plasticité définit tout type de création dont le résultat émet une ou plusieurs quelconques formes ou matières. Elle induit dans la création d'image, une multitude de résultats visuels divers. Des graphistes comme Benoît Bonnemaïson-Fitte, plus connu sous le nom de Bonnefrite se présente comme «graphiste-plasticien», c'est à dire un designer graphique qui répond à une commande précise à l'aide d'une pratique très liée à celle des arts plastiques.

PRONMADE(S)

EN HAUTE GARONNE
CENTRE NATIONAL
DES ARTS DE LA RUE

13^{ÈME} SAISON
DES ARTS PUBLICS

MAI - DÉCEMBRE 2012

BONJOUR!

TEL. 05 61 79 95 50

WWW.PRONMADES.ORG

a. Lettre-image

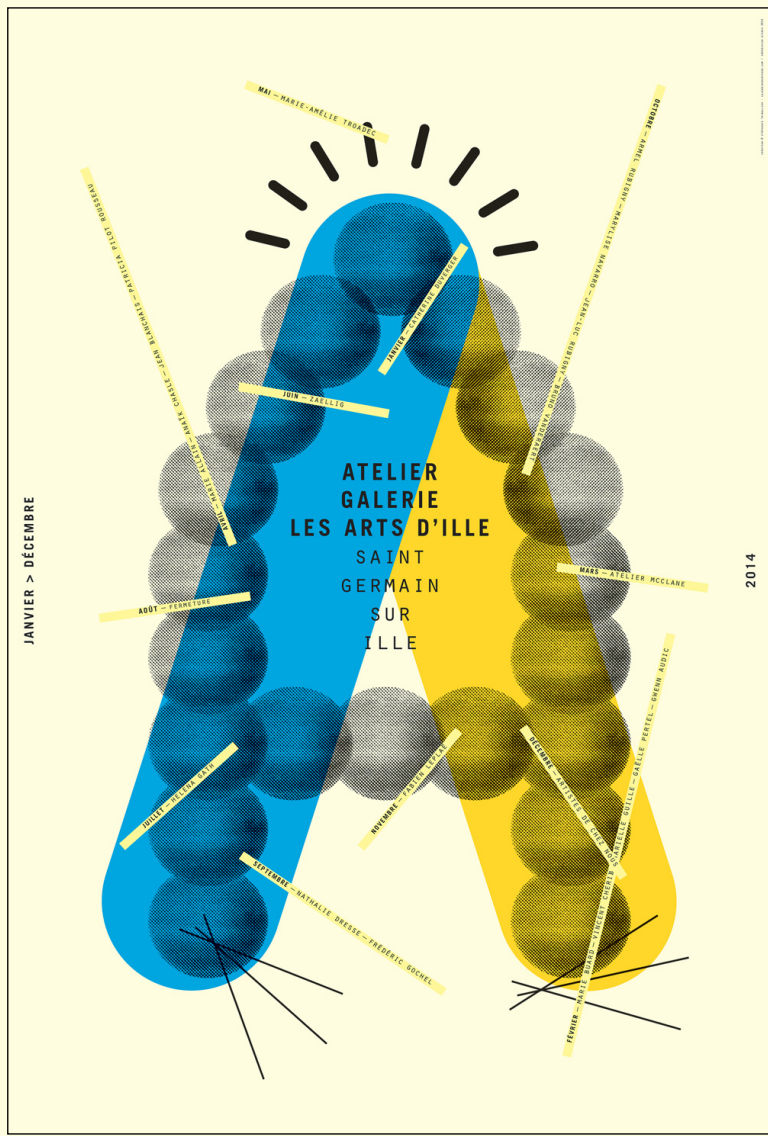
Dans le cadre d'une création, la forme originale de la lettre est très exploitée. Pour comprendre comment l'altération de la lisibilité crée de la plasticité, nous nous appuyons dans un premier temps sur une affiche réalisée pour la communication d'un «Atelier-Galerie» intitulée *Les Arts d'Ille* et réalisée par Le Jardin Graphique.

«Le « A », comme symbole, se décline à chaque saison en fonction des artistes programmés. De la sérigraphie à la photo en passant par la sculpture ou le tricot, le « A » fait écho aux pratiques, disciplines, matériaux utilisés.³»

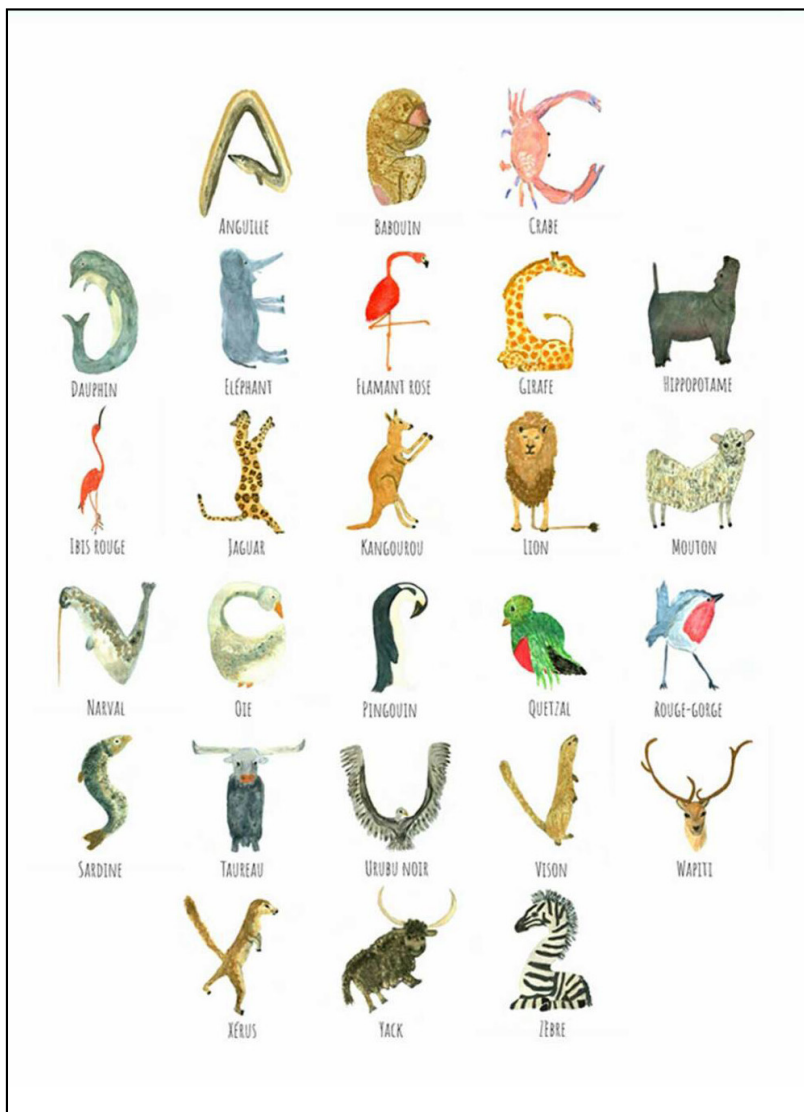
³ TRIBALLIER, stéphanie. *Les Arts d'Ille* [en ligne].s.d.

La lettre est ici utilisée comme un support sur lequel chaque pratique artistique peut s'exprimer. La «A» sert de structure à l'affiche, car les formes bien que très diversifiées s'entremêlent pour le reconstituer. La lettre est dynamique, elle vit pour elle-même. Sa lisibilité est altérée par le processus créatif mis en place. Elle reste cependant lisible, de manière à conserver son sens, l'initiale de ce que représente l'évènement : un Atelier.

Les différentes formes de plasticité sont induites par l'accumulation des formes, de couleurs et de textures diverses. L'œil est attiré par les différentes formes ainsi que par les différentes matières. C'est seulement dans un second temps que l'œil reconstruit la forme globale, lui permettant de reconnaître la lettre subtilement représentée. L'expérience plastique est rendue possible par la construction visuelle spécifique de cette lettre.



111.22. TRIBALLIER, stéphanie. Les Arts d'Ille. [en ligne]. 2014.



111.23. Little Bourricot. *Le zooli abécédaire*. [en ligne]. s.d.

Abécédaires

«Les lettres servent à faire des mots ? Sans doute, mais aussi autre chose. Quoi ? Des abécédaires. L'alphabet est un système autonome, ici pourvu de prédicats suffisants qui en garantissent l'individualité : alphabets «grotesques, diaboliques, comiques, nouveaux, enchantés», etc. Bref, c'est un objet que sa fonction, son lieu technique n'épuisent pas : c'est une chaîne signifiante, un syntagme hors du sens, mais non hors du signe.⁴»

⁴ BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. s.l : Édition du Seuil, 1982. p96

⁵ *Ibid.*

⁶ Little Bourricot. *Le zooli abécédaire*. [en ligne]. s.d.

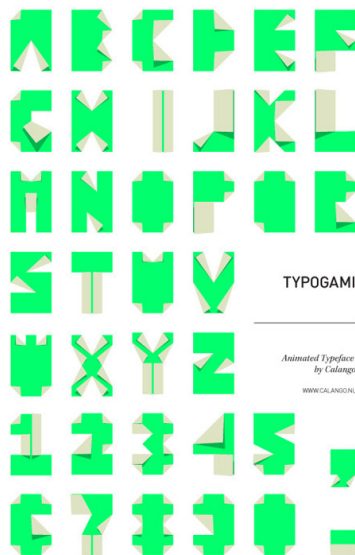
Dans cette citation issue de l'ouvrage *L'obvie et l'obus*⁵, Roland Barthes établit la fonction principale de la lettre qui est de constituer des mots. Cependant là n'est pas sa seule utilité. Selon lui, la création d'abécédaire (support imprimé représentant les 26 lettres de l'alphabet selon une esthétique choisie) permet à la lettre d'exister non pas pour son sens mais pour sa forme. Travailler la lettre seule permet de la détacher des significations qu'elle propose au sein des mots.

L'abécédaire est un support principalement utilisé dans l'apprentissage de l'écriture et de la lecture pour les enfants. Faire de la lettre une image est un principe qui permet aux enfants d'apprendre et de mémoriser les différentes lettres de manière ludique. L'idée est d'associer chaque lettre à un objet ou à un animal selon les thèmes proposés. Dans l'exemple proposé ci-contre *Le Zooli abécédaire*⁶ de Little Bourricot, l'initiale est représentée par l'animal lui même, ce qui permet aux enfants de comprendre à quel son la lettre s'associe. La lisibilité est primordiale, l'apprentissage de la lettre étant l'objet même de la création. Faire de la lettre une image altère cependant sa lisibilité, sa forme étant contrainte de suivre les codes physiques des animaux permettant de les constituer. L'enjeu principal restant l'apprentissage, l'esprit ludique des lettres prend le dessus sur la précision de leurs formes. Ce type de matérialisation des lettres est un processus principalement utilisé pour une cible jeune, dans les livres, sur des paquets de gâteaux ou encore dans la mode. L'enjeu est d'attirer le regard des enfants grâce à des choses qu'ils aiment.

L'abécédaire est un support également très utilisé dans les écoles d'art, dans le but de favoriser la créativité et l'imaginaire chez les jeunes étudiants des sections de design graphique. J'ai moi même eu l'occasion de réaliser cet exercice lors de mon année de mise à niveau en art appliqué, en proposant un abécédaire grâce au pliage d'un jean représenté ci-contre. L'écriture et plus particulièrement la lettre est proposée aux étudiants comme outils de création. Dans cet exercice, l'enjeu est d'expérimenter, de chercher à explorer de nouvelles possibilités de création en variant les processus créatif. La forme de la lettre devient comme un récipient dans lequel chacun peut créer sa propre recette.



111.24. Dal Molin, Manon *Jean Type*. 2016.



111.25. Calango : Krielaars, Jeroen. *Typogamy*. [en ligne] s.d.



111.26. Khattar, Dollcee. *The toilet paper font*. [en ligne] 2012.



111.27. Looman, Jonathan (Lowman) *FingerType*. [en ligne] s.d.



111.28. DAL MOLIN, Manon. *Métamorphoses*. 2022.

Dans le cadre de ce master, en parallèle de cette réflexion, j'ai réalisé un projet professionnel et personnel basé sur l'expérimentation d'un processus d'altération de la forme des lettres. L'enjeu est de créer un abécédaire à travers lequel les lettres créent diverses esthétiques. Sur la base d'une lettre imprimée ayant pour forme une typographie choisie, j'utilise un récipient transparent rempli d'eau que je place au dessus de celle-ci. Lors de la prise photographique de la lettre, l'eau, par le phénomène de réfraction, altère sa forme. Ce procédé vise à mettre en place différentes formes de plasticité que l'on peut caractériser : éléments de fluidité, de cristallisation, de flexibilité, zones floues... L'action de modeler à partir de divers opérateurs formels (c'est à dire la position, les dimensions ou encore l'orientation) selon des variables d'intensité me permet de diversifier les formes de plasticité. Altérer la forme permet de proposer une plasticité inédite. La vitesse exercée sur l'eau permet par exemple d'avoir des déformations plus ou moins amples. Le mouvement de l'eau crée selon la seconde de prise de vue des zones plus ou moins floues, des fuites graphiques. Le cadrage fait également varier le résultat. Ces formes de plasticité produisent des sensations visuelles. Par exemple, la déformation peut créer du mouvement, la lettre n'est plus statique mais mouvante. Le phénomène de réfraction donne à la lettre «A» un aspect ambivalent avec une matière semblable à de la roche, mais une forme qui s'écoule. La plasticité peut être considérée comme un mode d'expression. En effet dans mes expérimentations, les effets de liquides, de coulures produisent des effets visuels. La matériologie induite par le processus de mise en forme permet à la lettre de devenir une image, une expression visuelle.

Roland Barthes dans son ouvrage *L'obvie et l'obtus*⁷ propose une utilisation particulière de la lettre en présentant le travail de Massin.

⁷ BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*. Op.cit.

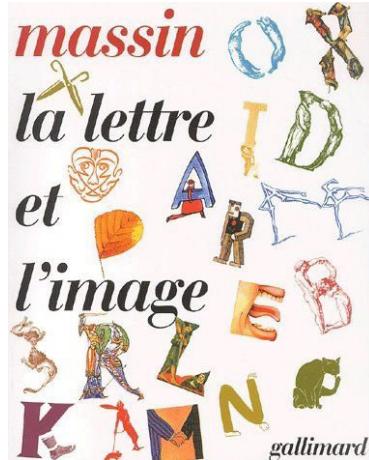
⁸ Ibid. p97.

⁹ Massin. *La lettre et l'image*. Paris: Gallimard, 1993.

«Qui commence ? l'homme ou la lettre? Massin entre dans la métaphore par la lettre : il faut bien, hélas, donner un «sujet» à nos livres, mais on pourrait aussi y entrer par l'autre bout, et faire de la lettre un espèce d'homme, d'objet, de végétal.⁸»

Dans cette citation, Roland Barthes présente la lettre comme un élément visuel qui permet la création de sujets dans un écrit, mais également comme étant elle-même un potentiel sujet. Cette idée est présente dans le livre de Massin, *La lettre et l'image*⁹ dans lequel il présente diverses matérialisations de la lettre. À travers la multitude de propositions, la lettre existe pour l'image qu'elle représente. Elle se suffit à elle-même.

Elle n'a pas besoin de sens pour exister, elle crée du sens par son esthétique. Parfois réalisée avec des matériaux, des objets, des animaux voir des parties du corps, la lettre semble être la forme la plus matérialisée en terme de création graphique.



111.29. Massin. *La lettre et l'image*. Paris : Gallimard, 2003.

b. Mot-image

Typographies illustratives

Le mot, contrairement à la lettre, produit par lui même un sens concret. Il s'agit d'un rassemblement de phonèmes rendant possible le langage oral comme écrit. Dans le domaine de la création graphique, le mot peut être vecteur de diverses mises en forme visuelles. Le graphiste Herbert Lubalin¹⁰ à été un des premiers à utiliser la forme des lettres d'un mot pour refléter son sens par l'illustration. Dans Le logo Families ci-dessous, les deux «i» et le «l» représentent les éléments qui constituent une famille standard, soit un couple avec un enfant. Dans Mother, Le «o» et l'esperluette «&» forment l'enfant grandissant dans le ventre du mot mère. Le logo est lu grâce aux lettres mais également regarder par l'illustration qui est révélée par la typographie. Ce procédé crée de la plasticité.

¹⁰ Manaranche, Augustin. «Herb Lubalin» *INDEX GRAFIK*. [en ligne] 09/012/2013



111.30. Lubalin, Herbert. Logo Families.s.d [en ligne]

MOTHER

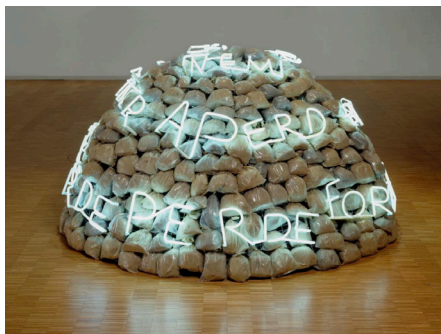
111.31. Lubalin, Herbert. Logo Mother&child.s.d [en ligne]

Selon le processus créatif, la manière dont un mot est écrit crée une image singulière. Dans l'ouvrage *L'art, les mots*¹¹, Simon Morley explore les différentes manières possibles d'écrire. Il présente ainsi plusieurs œuvres dont celle de Mario Merz intitulé *Igloo Di Giap* expliquant que «*Si les lettres au néon véhiculent des informations au même titre que celles tracées au pochoir, elles sollicitent davantage nos sens.*»¹² Simon Morley développe l'idée qu'utiliser l'écriture comme outil créatif permet de créer de la plasticité. Que ce soit par les effets de néon comme par des effets de texture, l'enjeu de ce type d'écriture est de créer des images, de signifier par l'esthétique et non par le sens propre du mot. Ce processus crée des sensations.

¹¹ Morley, Simon.
L'art, les mots.
Op.cit.

¹² Ibid. p 155.

¹³ Spanier, Ariane.
Fukt Magazine. [en ligne].s.d.

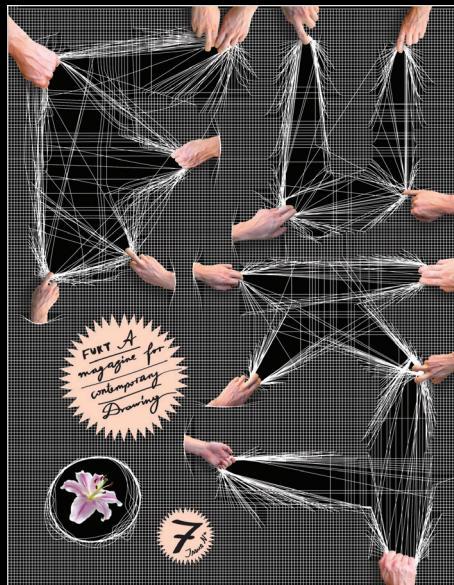


111.32. Merz Igloo Di Giap, Mario.
Igloo di Giap.
Sculpture.1968.
Dans :
Morley, Simon.
L'art, les mots.
Traduit de
l'ouvrage *Writing on the Wall, Word and Image in Modern Art.*
Royaume-Uni :
Hazan, 2003.

Les diverses couvertures du magazine *Fukt Magazine*¹³, sont un exemple d'écritures plastiques. La graphiste Ariane Spanier joue avec les lettres, repoussant quelque peu les limites de leur lisibilité, l'intérêt étant avant tout, d'exploiter le thème du magazine spécialisé dans le dessin contemporain. La graphiste développe l'esthétique de cette couverture grâce au nom lui-même. Le mot crée l'image. Le processus d'écriture est dans ce cadre un processus de création visuelle, au même titre que la création d'une illustration ou d'une peinture. La composition du mot varie selon chaque numéro, les matériaux utilisés pour créer chacune des lettres également. Ici, c'est chaque processus créatif comme le papier découpé, ou les fils tendus qui crée une plasticité spécifique. Ce sont donc les matériaux et la technique utilisée pour créer les lettres qui créent chaque forme plastique.



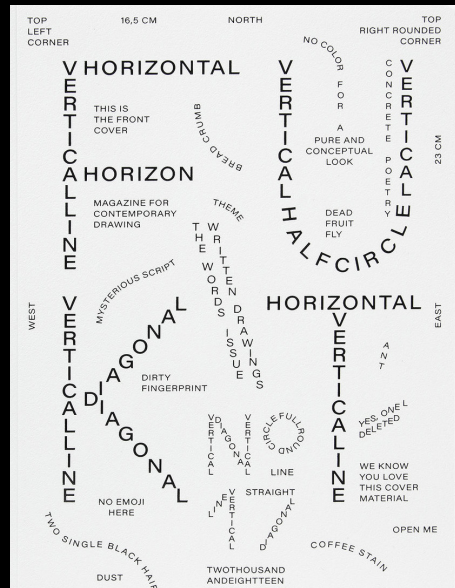
111.33. Spanier, Ariane. Couverture : Fukt Magazine n°12. [en ligne] 2013



111.34. Spanier, Ariane. Couverture : Fukt Magazine n°7. [en ligne] 2008



111.35. Spanier, Ariane. Couverture : Fukt Magazine.[en ligne] 2009



111.36. Spanier, Ariane. Couverture : Fukt Magazine n°17.[en ligne] s.d.

111.37. Khazanov,
Ruslan. *Liquid type*
in motion. [en
ligne] 2011.



L'expérimentation comme source créative de plasticité

Ruslan Khazanov est un artiste-visuel, c'est à dire un artiste pratiquant différents processus créatifs à des fins de créations visuelles. De la même façon qu'Ariane Spanier, il utilise les lettres et les mots comme des formes à expérimenter. Les matériaux qu'il utilise dans ses créations sont très malléables. Dans *Liquid Type in motion* ci-contre, il joue avec des éléments liquides qu'il fixe grâce à la photographie et dont il filme l'évolution. La lisibilité des mots est ici temporaire. Cette temporalité s'inscrit dans l'esthétique des lettres qui sont dynamiques et semblent même une fois fixe s'évaporer dans un rapide mouvement. On retrouve également cette notion de temporalité dans *Flame Type* ou cette fois c'est une flamme qui forme les lettres et qui est figée par le processus photographique. L'artiste modèle les lettres avec de l'eau et du feu comme on pourrait le faire avec de l'argile. Cependant l'eau et le feu sont des éléments instables. Cette instabilité crée au sein de l'image des lettres dont la forme reste incontrôlable. C'est à dire que ces éléments permettent la mise en forme de lettres mais ces formes restent temporaires. L'expérimentation de matériaux complexes permet la création de nouvelles esthétiques en ce qui concerne l'écriture. Les mots, par delà leur sens, vivent, se forment et se déforment le temps d'un instant, laissant place à une plasticité singulière.



111.38. Khazanov, Ruslan. *Flame Type*. [en ligne] 2016.

La typographie est un champ d'expérimentation vaste. Une plasticité spécifique semble être devenue le but à atteindre, plus que la lisibilité, pourtant primordiale dans la mise en forme de mots. L'expérimentation, c'est à dire la mise en place d'expériences et de processus créatifs divers, est le point de départ de toute possibilité d'émergence de différentes esthétiques inédites. Alexandra Aïn, dans sa thèse *La typographie à l'ère postmoderne*¹⁴ évoque ce mode de création expérimental, exercé par une multitude de designers graphiques. Selon elle :

¹⁴ Aïn, Alexandra. *La typographie à l'ère postmoderne*. Thèse. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2018.

¹⁵ *Ibid.* p.231-232.

¹⁶ Anonyme. Evgeny Tkhorzhevsky expérimente la typo en mouvement. *Étape*. [en ligne] 2013.

«Les expérimentations actuelles testent en particulier les médiums, les matériaux et répondent à des questionnements improbables (De quoi aurait l'air un alphabet entièrement réalisé en pâte à crêpe ? Alphabet pancakes de Chef Cooke, en miel ? Honey Type de Alberto Martinez et Franc Navarro, [...] Dans ces cas-là, c'est la matière qui semble primer plus que la lettre elle-même. C'est le résultat visuel qui intéresse. »¹⁵

Si l'on reprend les propos d'Alexandra Aïn, les expérimentations de ce type font de l'expérience de la lecture une expérience avant tout plastique. Les effets visuels de matière allant jusqu'à dominer la lisibilité. Pousser les limites des possibilités créatives dans le champs de l'écriture permet d'innover en terme de résultat visuel, c'est à dire en terme de plasticité.

Evgeny Tkorehevsky fait parti de ses artistes qui usent de l'expérimentation pour tenter de construire de nouvelles formes visuelles. C'est en utilisant une photocopieuse que l'artiste altère la lisibilité. Dans sa série d'affiches *Expériment*¹⁶, les lettres sont déformées par son processus créatif, et créent un mouvement aléatoire. Le résultat de ce procédé crée une écriture biscornue, étrange et en mouvement. Elle semble fondre, glisser comme une substance dégoulinante. L'expérimentation de ce type de procédé permet la création d'effets visuels imprévus et innatendus. Qui aurait cru qu'un photocopieur serait l'outil idéal pour transformer une typographie et substance aux allures liquides ?

THE QUICK BROWN FOX JUMPS OVER THE LAZY DOG

111.39. Chef Cooke.
Alphabet Pancakes.
[en ligne] 2014.



111.40. Martinez,
Alberto et Navarro,
Franc. Honey
Typography. [en
ligne] s.d.



111.41. Tkhorhevsky, Evgeny. Experiment. [en ligne] s.d.

b. Texte-image

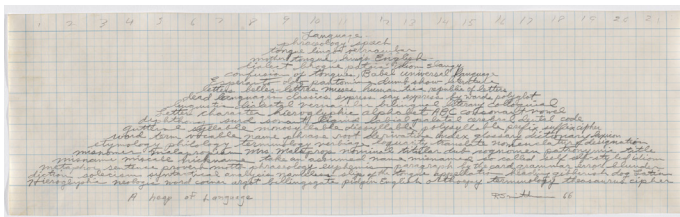
Mise en page et Arts plastiques

Le texte est par définition une suite de mot. Le sens des mots produit dans un texte, un contexte global qui crée une information complète. Il peut s'agir d'une seule phrase comme d'un paragraphe. La phrase est souvent utilisé dans le cadre de la création d'affiches ou de couvertures d'ouvrages.

Robert Smithson, travaille dans sa réalisation *A heap of language*¹⁷, la plasticité des mots. Cette œuvre est le résultat de sa pensée. Il utilise l'écriture, le mot comme matériau concret. Cette réalisation est une expérience plastique dans laquelle le lecteur est invité à regarder le texte avant de le lire, à regarder le mot comme forme plastique à part entière et non comme signe linguistique donnant un sens. Modeler la forme du texte, c'est donner une nouvelle signification à celui-ci. Robert Smithson, dans l'ouvrage de Simon Morley, développe son processus créatif de la manière suivante :

«Je considérais l'écriture plus comme une sorte de matériau à assembler que comme un genre de projecteur analytique /.../ Je construisais mes articles de la même manière que je construisais une oeuvre.»¹⁸

La forme du texte a selon lui autant d'importance que le sens de celui-ci, la forme étant d'autant plus donatrice de sens. D'après Simon Morely, Robert Smithson *«attirait l'attention sur les contradictions inhérentes au mot tant comme signifiant que comme signifié, c'est à dire tant du point de vue de son sens que de sa forme matérielle.»¹⁹* L'écriture peut alors facilement être en contradiction avec elle-même, selon la forme qu'elle prend. Selon lui *«Il suffit de regarder n'importe quel mot assez longtemps pour le voir s'ouvrir et se transformer en une série de failles, en un terrain de particules dont chacune renferme son propre vide.»²⁰* À travers cette suggestion, l'artiste invite le lecteur à voir le mot comme forme à part entière et non comme signe conventionnellement existant pour donner du sens comme élément physique, représentatif du langage.



111.42. Smithson, Robert. *A Heap of Language*. [en ligne] 1966.

¹⁷ Smithson, Robert. *A heap of language*. Dans : Morley, Simon *L'art, les mots*. Hazan, 2003. Op.cit., p160.

¹⁸ Smithson, Robert. Dans : Morley, Simon *L'art, les mots*. Hazan, 2003. Op.cit., p158.

¹⁹ Smithson, Robert. *A Sedimentation of the Mind : Earths projects*. Artforum, septembre 1968 cité d'après N. Holt dans *The writings of Smithson : Essay with illustrations*. 1979, New York. p158.

²⁰ Morley, Simon *L'art, les mots*. Hazan, 2003. Op.cit., p158.

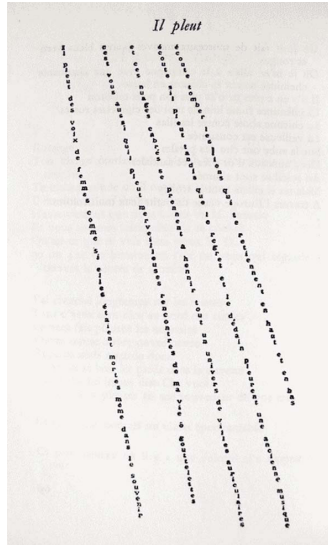
²⁰ Smithson, Robert. Dans : Morley, Simon *L'art, les mots*. Hazan, 2003. Op.cit., p158.

Si un texte se lit dans les normes de gauche à droite et de haut en bas, jouer avec une toute autre composition de texte, c'est encore une fois amener une plasticité en jouant avec l'écriture et sa lisibilité. Le calligramme en est un excellent exemple. Il s'agit d'un «*poème dont la disposition des vers forme un dessin.*»²¹ Ce dessin image le poème lui-même, mais dans quel but ?

²¹ Anonyme. *Le Robert*. [en ligne] 2021

²² Apollinaire. *Il pleut*. Dans : Morley, Simon. *L'art, les mots*. Hazan, 2003. Op.cit., p 54.

²³ Morley, Simon. *L'art, les mots*. Hazan, 2003. Op.cit., p 54.



Ill.43. Apollinaire. *Il pleut*. [en ligne] 1916.

Les calligrammes d'Apollinaire dont *Il Pleut*²² sont de loin les plus connus. La représentation de la pluie par ses longues phrases verticales illustre les trombes d'eau. Ici les lettres remplacent ce qui aurait été des lignes de peintures ou de feutres dans une illustration. L'expérience de ce poème est multiple. Le lecteur prêter attention à la forme globale du texte dans un premier temps, puis s'approche de manière à lire les différents vers du poème. Le sens de lecture habituel étant renversé, la lisibilité est altérée. C'est justement ce renversement qui crée la représentation figurative de la pluie. C'est donc l'altération de la lisibilité qui crée la forme. C'est grâce à ses premiers essais de textes-images que les graphistes ont pu par la suite expérimenter diverses mise en pages de textes. Dans son livre *L'art, les mots*, Simon Morley présente le travail d'Apollinaire comme «*l'idée qu'une nouvelle unité entre les arts plastiques et les arts textuels était en train d'émerger, s'appuyant sur le principe de l'image idéographique non discursive et concrète.*»²³ L'écriture n'est plus seulement l'art de signifier par les mots, elle devient une pratique qui vise à donner forme. Son but n'est plus seulement d'être lue, sa forme intrigue et intéresse. L'écriture devient ainsi une pratique issue des arts plastiques au même titre que le dessin.

Le travail de David Carson s'apparente à celui d'Apollinaire, par l'action de faire du texte une œuvre d'art. C'est en détachant chaque lettre que David Carson fait de ses mises en page des réalisations dynamiques dont la forme prend inévitablement le dessus sur le fond. Le lecteur est invité à observer l'entièreté de la page avant de tenter de décrypter le texte. Les mots se chevauchent, la hiérarchie des informations est confuse.

Comme nous l'avons vu dans la première partie, l'intuition joue un rôle prépondérant dans le travail de David Carson. Cette intuition se rapporte aux arts plastiques pour sa sensibilité et son rapport à l'interprétation subjective par le biais de processus d'expressions plastiques. Il propose à chaque lecteur, une expérience subjective, car comme il l'avance dans son ouvrage *David Carson, 2ndSight : Grafik Design After the End Of Print* : «*L'intuition est un processus inconscient personnel.*²⁴» Sa façon de mettre en page ses textes intrigue l'œil du lecteur et différents ressentis peuvent en ressortir. Certains pourront penser que la mise en page est baclée ou brouillon et ne prendrons même pas la peine d'en comprendre le sens. D'autres seront intrigués par sa singularité et curieux de comprendre l'intérêt de cette façon de composer le texte. En modélant la forme globale de la mise en page, David Carson mêlent l'art appliqué et l'art plastique en plaçant l'intuition au dessus de la méthodologie. Son travail de maquettiste se mêle au travail du plasticien. Cette approche crée une forme de plasticité spéciale : un écrit désorganisé par une lisibilité peu commode qui laisse place à une esthétique puissante et spécifique.

²⁴ Carson, David.
David Carson,
2ndSight :
Grafik Design
After the end of
Print. Universe
Publishing, 1997.

I never knew
 the rules
 it was
 other people
 who said
 you're breaking
 them."

he never knew I was breaking the rules. It was other people who said, "You're breaking them."

Here with pages to play with and no authority to stop him, Carson experimented with new ways of displaying the magazine's copy and photography. More concerned with the message that could be communicated to Ray Gun's audience through visual impact rather than the written content of material, Carson's designs for the alternative music magazine were very expressive in nature. Carson reimagined how the magazine's articles and photography could be presented by slicing headlines, overlapping columns of text to the point of illegibility, and collaging images into unrecognizable works of art.

The grunge-look of the magazine not only communicated the unique voice of Carson, but also spearheaded the messy and gritty look becoming popular among graphic designers at this time. With new computer capabilities and the support from audiences for new and different-looking work, the 1990s provided the perfect setting for Carson's personal style to shine.

END OF PRINT: BIBLE OF MUSIC +

RAYGUN,

ALICE IN

CHAINS

NICK CAVE

PRIMAL

SCREAM

MILES DOGS

TINDERS T

CKS | 6

ADRIAN

B FLEW

David Carson, Alice in Chains cover for Ray Gun, June 1994

3

111.44. Carson, David. David Carson, 2ndSight : Grafik Design After the end of Print. Universe Publishing, 1997.

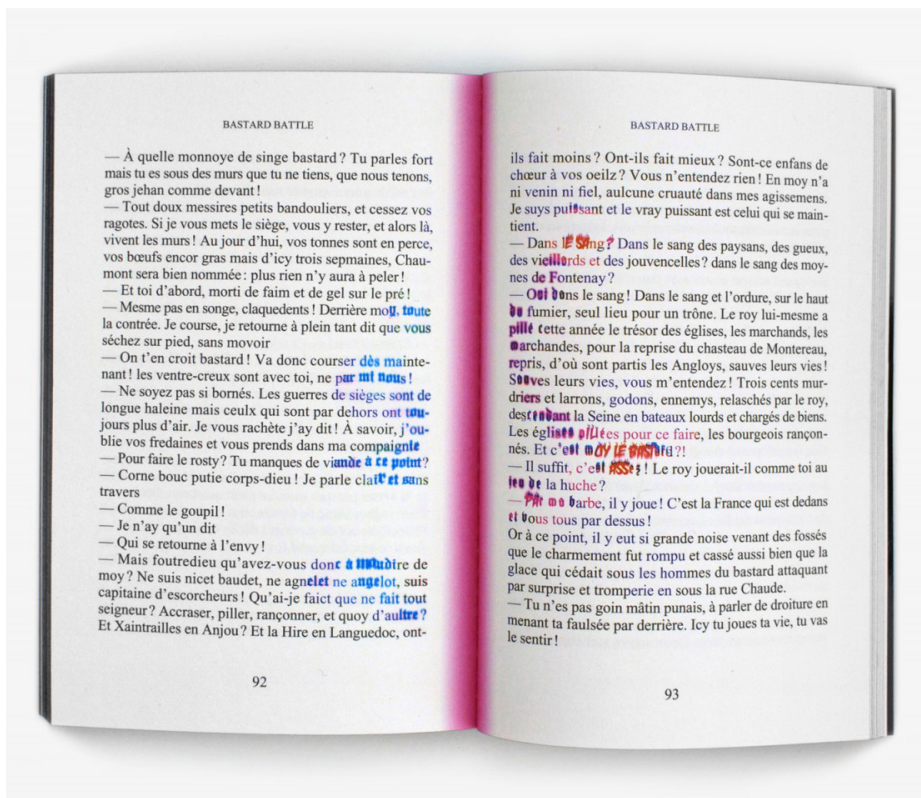
Faire du texte une forme d'image semble donc être au cœur des préoccupations des designers graphiques d'aujourd'hui. Fanette Mellier est une graphiste française qui contribue par un projet particulier, à cette engouement du rapport entre texte et image. Dans le projet *Bastard Battle*²⁵, elle propose une mise en page simple. C'est au cœur du texte que la graphiste opère. Le texte se métamorphose au rythme de chaque phrase. Il semble se rebeller de sa structure classique. Le regard est immédiatement intéressé par ces mots qui se transforment. Fanette Mellier éclaire le lecteur sur cette mise en forme particulière dans la présentation de son projet, sur son site internet :

«Ce texte, écrit dans le cadre de ma résidence à Chaumont, est imprégné de références historiques et culturelles : manuscrits du moyen-âge, kung-fu, mangas, etc. Afin d'éviter la redondance, je me suis concentrée sur la dimension onirique de l'écriture, son énergie hallucinante. J'ai travaillé chaque double page dans l'idée que le texte était « incarné », en intervenant sur la matière typographique, à partir du centre des doubles pages... Le noir du texte formé par la surimpression de trois tons directs (rose, jaune, bleu), subit des mutations qui suivent le rythme du récit, et vont crescendo. Pour cela, j'ai modifié chacune des trois couches colorées et introduit des variations typographiques, plastiques et colorées, liées au sens du récit. Il en résulte la curieuse impression d'une énergie partant du cœur du livre, se propageant au rythme du récit et venant lutter avec la structure classique de l'ouvrage. Les interventions ne sont pas systématiques : fluides, diffuses ou violentes, elles semblent émerger du texte lui-même.»²⁶

²⁵ Mellier, Fanette et Bastide, Raphaël. *Frac Méca. Fanette Mellier* [en ligne]. 2015 [Consulté le 20/04/23]. Disponible sur : <https://fanettemellier.com/project/bastard-battle/>

²⁶ Ibid.

Nous pouvons constater que des notions comme «énergie hallucinante» ou encore «mutation» sont les aspects visuels représentés par ces parties de phrases colorées. La lisibilité du texte original est altérée de manière à évoquer ses notions au sein même de la typographie. Les phrases se métamorphosent alors en formes plastiques. L'altération de la lisibilité est au cœur de la transformation du texte qui passe d'un langage écrit classique à une forme de plasticité visuelle expressive.



111.45. Mellier, Fanette. Bastard Battle. 12 × 16 cm, 112 pages. [en ligne] 2008.



111.46. Ibid.

Conclusion

L'altération de la lisibilité crée de la plasticité car nous avons pu constater grâce à des recherches scientifiques et des analyses physiologiques que l'expérience de la lecture et celle du regard ne font pas appel aux mêmes régions de notre cerveau. Lire est rendu possible par les zones qui traitent le langage et la parole tandis que regarder fait appel aux zones de reconnaissances des formes (visages, objets..) et à notre mémoire perceptive, zones directement liées à nos émotions. Altérer la lisibilité, c'est à dire l'amoindrir, c'est inviter le lecteur non pas à lire directement mais à prendre conscience de la forme spécifique que prend l'écriture avant même de prendre connaissance du sens des mots.

Nous avons également pu présenter différentes formes de plasticité produites par le processus d'altération de la lisibilité, à l'échelle de la lettre avec la création d'abécédaire. À l'échelle du mot avec la création de logo, de titres d'affiches et d'ouvrage et enfin à l'échelle du texte avec divers travaux d'édition.

L'action d'amoindrir la lisibilité peut avoir différents enjeux : la pédagogie, la visibilité, la production de sens ou l'expérimentation. C'est finalement la diversité des processus d'altération qui crée la naissance de différentes formes de plasticité. Chaque résultat visuel étant inévitablement dépendant du procédé créatif mis en place.

BIBLIOGRAPHIE

A

Aïn, Alexandra. *La typographie à l'ère postmoderne*. Thèse. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2018. p231-232. [Consulté le 26/05/2022]. Disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02002050/document>

Anonyme. Anatomie du cerveau et du système nerveux. *Fédération pour la recherche sur le cerveau, frc neurodon.org* [en ligne]. s.d. [Consulté le 20/03/2022]. Disponible sur : <https://www.frcneurodon.org/comprendre-le-cerveau/a-la-decouverte-du-cerveau/anatomie-du-cerveau-et-du-systeme-nerveux/>

Anonyme. CNRS. Centre national de ressources textuelles et lexicales [en ligne]. 2005 [Consulté le 20/03/22]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/refraction>

Anonyme. Dyslexie et dysorthographe. *Fédération française des dys* [en ligne]. s.d. [Consulté le 20/03/22]. Disponible sur : <https://www.ffdys.com/troubles-dys/dyslexie-et-dysorthographie>

Anonyme. Evgeny Tkhorzhevsky expérimente la typo en mouvement. *Étape*. [en ligne] 2013. [Consulté le 26/03/22]. Disponible sur : <https://etapes.com/evgeny-tkhorzhevsky-experimente-la-typo-en-mouvement/>

Anonyme. La perception. *Kartable* [en ligne]. (sans date) [Consulté le 17/04/2022]. Disponible sur : <https://www.kartable.fr/ressources/philosophie/cours/la-perception/11635>

Anonyme. Le fonctionnement de la mémoire. *Observatoire B2V des mémoires* [en ligne]. s.d. [Consulté le 21/03/22]. Disponible sur : <https://www.observatoireb2vdesmemoires.fr/le-fonctionnement-de-la-memoire>

Anonyme. *Le Robert*. [en ligne] 2021

Anonyme. Les Arts d'Ille. *Le Jardin Graphique* [en ligne]. s.d. [Consulté le 10/05/22]. Disponible sur : https://www.lejardingraphique.com/graphisme-web-video_extrait_graphique_39_Les%20arts%20d'ille.htm

Anonyme. Test de Rorschach. *L'internaute* [en ligne]. 01/01/2021 [Consulté le 26/03/2022]. Disponible sur : <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/test-de-rorschach/>

Anonyme. *Trésors de la Langue Française Informatisé*. 1994 [Consulté le 26/03/2022]. Disponible sur : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?3i;s=1002716865;r=2;nat=;sol=9;>

Apeloig, Philippe. *Afrique Contemporaine*. [en ligne] 2011. [Consulté le 16/05/2022]. Disponible sur : <https://apeloig.com/project/afrique-contemporaine/>

Apollinaire. *Il pleut*. Dans : Morley, Simon. *L'art, les mots*. Hazan, 2003. Op.cit., p 54.

B

Baines, Phil. Dans Brody, Neville et Wozencroft, Jon. *FUSE 1-20 - From Invention to Antimatter: Twenty years of FUSE*. p26

BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus. Essais critique III*. s.l : *Édition du Seuil*, 1982.

BARTOLOMEO Paolo, COHEN Laurent, NACCACHE Lionel. *Cerveau, lecture et écriture*. Institut du cerveau [en ligne]. 13 novembre 2014 [Consulté le 20/03/22]. Disponible sur : <https://institutducerveau-icm.org/fr/actualite/cerveau-lecture-et-ecriture/>

B. Estelle. Une aire cérébrale spécifique pour reconnaître les graphèmes. *NeuroPlasticité* [en ligne]. 19/11/2019 [Consulté le 20/03/22]. Disponible sur : <https://www.neuroplasticite.com/aire-cerebrale-graphemes/>

Brody, Neville et Wozencroft, Jon. *FUSE 1-20 - From Invention to Antimatter: Twenty years of FUSE* : s.l. Taschen, 2012.

Busnel, François ; Ferry, Luc et Lenoir, Frédéric. «Le cerveau : la petite fabrique du beau.» *La Grande Librairie* [en ligne]. France télévision. s.d. [Consulté le 20/04/23]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=ltmGXUPNKdo>

C

Carson, David. *David Carson, 2ndSight : Grafik Design After the end of Print*. s.l Universe Publishing, 1997.

Carson, David et Blackweel, Lewis. *The end of print*. s.l. Laurence King Publishing , 1995.

Ciconne, Louis. *L'invention du Braille. Pour la science*. [en ligne] 2001. [Consulté le 26/04/2022] Disponible sur : <https://www.pourlascience.fr/sd/histoire-sciences/1-invention-du-braille-4507.php>

Changeux, Pierre. *La beauté dans le cerveau*. Odile Jacob, 2016.

D

D, Charline. *Le cerveau des astronautes*. *Neuroplasticité* [en ligne]. 23/02/2017 [Consulté le 21/03/2022]. Disponible sur : <https://www.neuroplasticite.com/neuroplasticite-cerveau-astronautes/>

Dubuc, Bruno. Broca, Wernicke et les autres aires du langage. *Le cerveau à tous les niveaux*. [en ligne] 2002. [Consulté le 24/03/2022]. Disponible sur : https://lecerveau.mcgill.ca/flash/a/a_10/a_10_cr/a_10_cr_lan/a_10_cr_lan.html

G

Gerstner, Karl. *Programme entwerfen*. Lars Muller Publishers, 1964.p29

H

Hoshuli, Jost. *Le détail en typographie*. Paris : B42, 2015.

J

Javal, Émile. *Physiologie de la lecture et de l'écriture*, Bibliothèque scientifique internationale : 1905.

K

Kant, Critique de la faculté de juger, Paris : Éditions Vrin, 1979.p49

L

Little Bourricot. *Le zooli abécédaire*. [en ligne]. s.d.30x40cm [en ligne]. [Consulté le 02/05/2022]. Disponible sur : <https://www.littlebourricot.fr/produit/le-zooli-abecedaire-3/>
Lo Celso, Alejandro; Berlaen, Frederik; Huot-Marchand, Thomas ; Hunziker, Hans-Jürg et Chastanet, François. *Lettres de Toulouse, Expérimentations pédagogiques dans le dessin de lettres*. Paris : B42, 2018.

Loumé, Lise. La beauté universelle existe-t-elle ? *Sciences et Avenir* [en ligne]. 27/08/21 [Consulté le 20/04/2022]. Disponible sur : https://www.sciencesetavenir.fr/sante/cerveau-et-psy/la-beaute-universelle-existe-t-elle_104396

M

Malabou, Catherine. *Plasticité*. Paris : Leo Scheer, 2000.

Manaranche, Augustin. Herbert Lubalin *INDEX GRAFIK*. [en ligne]. 09/12/2013 [Consulté le 20/05/2022]. Disponible sur : <http://indexgrafik.fr/herbert-lubalin/>

Martinez, Sébastien. *La méthode Martinez*. [en ligne].s.d. Disponible sur : <https://www.sebastien-martinez.com/differents-types-de-memoire/la-memoire-perceptive/>

Massin. *La lettre et l'image*. Gallimard, 1993.

Morley, Simon. *L'art, les mots*. Traduit de l'ouvrage

Writing on the Wall, Word and Image in Modern Art.
Royaume-Uni : Hazan, 2003.

Mellier, Fanette et Bastide, Raphaël. *Bastard Battle*.
Fanette Mellier [en ligne]. 2015 [Consulté le 28/05/2022].
Disponible sur : <https://fanettemellier.com/project/bastard-battle/>

Morin, C. ; Sallio, P. et Kretz, F. Nouvelle étude de
lisibilité typographique. *Communication et langages*, n°54.
Persée [en ligne]. 1982 [Consulté le 23/03/2022]. Disponible
sur : https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1982_num_54_1_1523

N

Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. S.l. Le
Livre de Poche, 1972.

Nivard, Sylvain. *L'écriture braille. Association Valentin
Haüy, avec les aveugles et les mal-voyants*. s.d. [Consulté
le 06/04/2022]. Disponible sur : <https://www.avh.asso.fr/fr/tout-savoir-sur-le-braille/lecriture-braille>

P

PIAU, Charlotte. *La mémoire. Fédération pour la recherche
sur le cerveau, frc neurodon.org* [en ligne]. s.d. [Consulté
le 20/03/2022]. Disponible sur : <https://www.frcneurodon.org/comprendre-le-cerveau/a-la-decouverte-du-cerveau/la-memoire/>

Q

Quaggio, Sophie. *Comment lit notre cerveau humain
? Bien écrire au travail, Orthographe et écriture en
contexte professionnel* [en ligne]. 01/05/2016 [Consulté
le 10/04/2022]. Disponible sur : <https://bien-ecrire.fr/comment-lit-notre-cerveau/>

R

Rabiot, Mathias. *La paréidolie ou l'art de voir des
visages partout ! Graphéine* [en ligne]. 2015 [Consulté le
20/04/2022]. Disponible sur : <https://www.grapheine.com/divers/la-pareidolie-voir-des-visages-partout>

Rayner, Keith et Polllastek, Alexander et Ashby, Jane et
Clifton, Charles Jr. *Psychology of reading*. Royaume-Uni :
Routledge, 2012.

Renoult, Julien ; Bovet, Jeanne et Raymond, Michel. *Beauty
is in the efficient coding of the beholder. The Royal
Open Science* [en ligne]. 2016 [Consulté le 21/04/2022].
Disponible sur : <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rsos.160027>

S

Smithson, Robert. *A Heap of Language*. [en ligne] 1966. [Consulté le 28/05/2022] Disponible sur : <https://www.moma.org/collection/works/149054>

Smithson, Robert. A Sedimentation of the Mind : Earths projects. *Artforum*, septembre 1968 cité d'après N. Holt dans *The writings of Smithson : Essay with illustrations*. 1979, New York. p158.

Spanier, Ariane. *Fukt Magazine*. [en ligne]. s.l.n.d. [Consulté le 23/05/2022]. Disponible sur : <https://www.fuktmagazine.com>

Stroop, John Ridley. Studies of interference in serial verbal reactions. *Journal of Experimental Psychology American Psychological Association*. [en ligne] 1935. [Consulté le 28/04/2022] Disponible sur : [https://sante.lefigaro.fr/actualite/2013/04/15/20370-limagerie-cerveau-devoile-secrets-dyslexie](https://psycnet.apa.org/search/display?id=68b2a726-5a8c-f14b-7a57-fff0057ade0&recordId=1&tab=PA&page=1&display=25&sort=PublicationYearMSSort%20desc,AuthorSort%20asc&sr=1Szapiro-Manoukian, Nathalie. L'imagerie du cerveau dévoile les secrets de la dyslexie. <i>Le Figaro.fr</i> [en ligne]. 15/04/2013 [Consulté le 12/04/2022]. Disponible sur : <a href=)

T

Touchet, Phillipe. *Le plaisir esthétique relève-t-il de la sensibilité ?* s.l.n.d. [en ligne]. 15/04/2013 [Consulté le 15/04/2022]. Disponible sur : https://philosophie.ac-versailles.fr/IMG/pdf/le_plaisir_esthetique_releve-t-il_de_la_sensibilite.pdf

TRIBALLIER, stéphanie. *Les Arts d'Ille* [en ligne]. s.d. [Consulté le 22/05/2022] Disponible sur : https://www.lejardingraphique.com/graphisme-web-video_extraite_graphique__39_Les%20arts%20d'ille.htm

U

Unger, Gérard. *Pendant la lecture*. Paris : B42, 2015.

V

Valeur Bernard. Quand le cerveau hésite à nommer les couleurs. *Question de couleurs, variations éclairées sur des thèmes chromatiques* [en ligne]. 19.03.2020 [Consulté le 06/04/2022]. Disponible sur : <https://scilogs.fr/questions-de-couleurs/quand-le-cerveau-hesite-a-nommer-les-couleurs/>

Vanderdorpe, Christian. Typographie et rhétorique du lisible : Les créations de David Carson. *Communications et Langages*. N°137 Armand Collin, 2003.

W

Warde, Béatrice. *The Crystal Goblet: Sixteen Essays on Typography*.s.l.The World Publishing Company, 1956.

Z

Zaidel,Dahlia W. Neuroesthetics is Not Just about Art. *National Library of Medicine, National Center of Biotechnology Information* [en ligne].17/02/2015 [Consulté le 25/04/22]. Disponible sur: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4330786/>

TABLE DES ILLUSTRATIONS

111.1. Dal Molin, Manon. *Consumer*. 2022.

111.2. Dal Molin, Manon. *01*. 2022.

111.3. Dal Molin, Manon. *Les zone impliquées dans le lecture et la reconnaissance des formes*. 2022. D'après D, Charline. «Le cerveau des astronautes.» *Neuroplasticité*. [en ligne]. 23/02/2017[Consulté le 20/03/2022]. Disponible sur : <https://www.neuroplasticite.com/neuroplasticite-cerveau-astronautes/>

111.4. Dal Molin, Manon. *Les zones impliquées dans la lecture*. 2022. D'après Dubuc, Bruno. Broca, Wernicke et les autres aires du langage. *Le cerveau à tous les niveaux*. [en ligne] 2002.

111.5. Brody, Neville et Wozencroft, Jon. *FUSE 1-20 - From Invention to Antimatter: Twenty years of FUSE* : Taschen, 2012.

111.6. *Ibid.*

111.7. Javal, Émile. *Physiologie de la lecture et de l'écriture*, 1905.

111.8. Maître Leclair, 1843. Dans : Gérard Unger. *Pendant la lecture*. Paris : B42, 2015.

111.9. Morin C., Sallio P. et Kretz F. *Nouvelle étude de lisibilité typographique*. Dans : *Communication et langages*, n°54. Retz, 1970.

111.10. Dal Molin, Manon. *Représentation du Test de Stroop*. 2022. D'après : Valeur Bernard. *Quand le cerveau hésite à nommer les couleurs. Question de couleurs, variations éclairées sur des thèmes chromatiques* [en ligne]. 19.03.2020.[Consulté le 20/03/2022]. Disponible sur : <https://scilogs.fr/questions-de-couleurs/quand-le-cerveau-hesite-a-nommer-les-couleurs/>

111.11. Dal Molin, Manon. *Zones impliquées dans la reconnaissance des formes*. 2022. D'après : PIAU, Charlotte. *La mémoire. Fédération pour la recherche sur le cerveau, frc neurodon.org* [en ligne]. s.d. [Consulté le 20/03/2022]. Disponible sur : <https://www.frcneurodon.org/comprendre-le-cerveau/a-la-decouverte-du-cerveau/la-memoire/> et Anonyme. *Anatomie du cerveau et du système nerveux. Fédération pour la recherche sur le cerveau, frc neurodon.org* [en ligne]. s.d. [Consulté le 20/03/2022]. Disponible sur : <https://www.frcneurodon.org/comprendre-le-cerveau/a-la-decouverte-du-cerveau/anatomie-du-cerveau-et-du-systeme-nerveux/>

111.12. DAL MOLIN, Manon. *Test de Rorschach*. 2022. D'après : Frothingham, Mia Belle. *Rorschach Inkblot Test: Definition, History & Interpretation. SimplyPsychology*. 02/11/2021.[Consulté le 20/03/2022]. Disponible sur : <https://www.simplypsychology.org/what-is-the-rorschach-inkblot-test.html>

- 111.13.** Carson, David. David Carson, 2ndSight : Grafik Design After the end of Print. Universe Publishing, 1997.
- 111.14.** DAL MOLIN, Manon. *Lecture et logos*. 2022. D'après Davidson, Carolyn : Logo Nike. Sterling Brands : Logo Burger King. Carmelo Cremonesi et Gian Rossetti : Logo Nutella. Cassandre : logo Yves Saint Laurent.
- 111.15.** Anonyme.Success Story : l'histoire du logo Nike. *Graphiste.com.le blog*. [en ligne]. 2019 [Consulté le 20/04/23]. Disponible sur : <https://graphiste.com/blog/histoire-logo-nike>
- 111.16.** Anonyme.Success Story : l'histoire du logo Nike. *Graphiste.com.le blog*. [en ligne]. 2019 [Consulté le 20/04/23]. Disponible sur : <https://graphiste.com/blog/histoire-logo-nike>
- 111.17.** Anonyme.Nike Dri-FIT,Haut de training pour Homme. Nike [en ligne].s.d.[Consulté le 02/05/2022]. Disponible sur : <https://www.nike.com/fr/t/haut-de-training-dri-fit-pour-qdBJ5L/CZ7395-010>
- 111.18.** Anonyme.Nike Sportswear Club,Haut en molleton pour Homme. Nike [en ligne].s.d.[Consulté le 02/05/2022]. Disponible sur : <https://www.nike.com/fr/t/haut-en-molleton-sportswear-club-pour-d90JJd/BV2666-010>
- 111.19.** Apeloig,Philippe. Couverture de la revue : *Afrique Contemporaine*. 2011.[Consulté le 02/04/2022]. Disponible sur : <https://apeloig.com/project/afrique-contemporaine/>
- 111.20.** Dal Molin, Manon. *02*. 2022.
- 111.21.** BONNEMAISON-FITTE, Benoît.Promenades. 2012.[en ligne]. [Consulté le 02/05/2022]. Disponible sur : <http://bonnefrites.free.fr/index.php/posts/tag/pronomade+%28s%29> (consulté le 22/05/2022)
- 111.22.** TRIBALLIER, stéphanie. *Les Arts d'Ille (2014-2016-2017-2018)*. [en ligne]. [Consulté le 02/05/2022]. Disponible sur : https://www.lejardingraphique.com/graphisme-web-video_extraite_graphique__39_Les%20arts%20d'ille.htm (consulté le 22/05/2022)
- 111.23.** Little Bourricot.*Le zooli abécédaire*. [en ligne]. s.d.30x40cm [en ligne]. [Consulté le 02/05/2022]. Disponible sur : <https://www.littlebourricot.fr/produit/le-zooli-abecedaire-3/>
- 111.24.** Dal Molin, Manon *Jean Type*. 2016.
- 111.25.** Calango : Krielaars, Jeroen. *Typogamy*. [en ligne]. 2012 [en ligne]. [Consulté le 02/05/2022]. Disponible sur : <https://etapes.com/typogami-un-nouveau-caractere-de-calango/>
- 111.26.** Khattar, Dollcee. The toilet paper font.[en ligne] 2012.[Consulté le 02/04/2022]. Disponible sur : <https://www.behance.net/gallery/3730597/The-Toilet-Paper-Font>
- 111.27.** Looman, Jonathan (Lowman) *FingerType*. [en ligne] s.d.[Consulté le 02/04/2022]. Disponible sur : <https://www.bewaremag.com/graphisme-lowman/>
- 111.28.** DAL MOLIN,Manon. *Métamorphoses*. 2022.

- 111.29.** Massin. *La lettre et l'image*. Paris : Gallimard, 2003.
- 111.30.** Lubalin, Herbert. *Logo Families*. [en ligne] s.d.[Consulté le 28/04/22]. Disponible sur : <http://indexgrafik.fr/herbert-lubalin/>
- 111.31.** Lubalin, Herbert. *Logo Mother&child*. [en ligne] s.d.[Consulté le 28/04/28]. Disponible sur : <http://indexgrafik.fr/herbert-lubalin/>
- 111.32.** Merz Igloo Di Giap, Mario. *Igloo di Giap*. Sculpture.1968. Dans : Morley, Simon. *L'art, les mots*. Traduit de l'ouvrage *Writing on the Wall, Word and Image in Modern Art*. Royaume-Uni : Hazan, 2003.
- 111.33.** Spanier, Ariane. Couverture : *Fukt Magazine n°12*. [en ligne] 2013 [Consulté le 10/04/22]. Disponible sur : <https://www.fuktmagazine.com/#/fukt-12/>
- 111.34.** Spanier, Ariane. Couverture : *Fukt Magazine n°7*. [en ligne] 2008 [Consulté le 10/04/22]. Disponible sur : <https://www.fuktmagazine.com/#/fukt-7/>
- 111.35.** Spanier, Ariane. Couverture : *Fukt Magazine*. [en ligne] 2009 [Consulté le 10/04/22]. Disponible sur : <https://www.fuktmagazine.com/#/fukt-7-5/>
- 111.36.** Spanier, Ariane. Couverture : *Fukt Magazine n°17*. [en ligne] s.d.[Consulté le 10/04/22]. Disponible sur : <https://www.fuktmagazine.com/#/fukt-17/>
- 111.37.** Khazanov, Ruslan. *Liquid type in motion*. [en ligne] 2011.[Consulté le 28/05/2022] Disponible sur : <https://www.behance.net/gallery/2036945/Liquid-type-in-motion>
- 111.38.** Khazanov, Ruslan. *Flame Type*. [en ligne] 2016. [Consulté le 28/05/2022] Disponible sur : <https://www.behance.net/gallery/35007519/Flame-Type>
- 111.39.** Chef Cooke. *Alphabet Pancakes*. [en ligne] 2014.[Consulté le 28/05/2022] Disponible sur : <http://www.chefcooke.com/alphabet-pancakes>
- 111.40.** Martinez, Alberto et Navarro, Franc. *Honey Typography*. [en ligne] s.d. [Consulté le 28/05/2022] Disponible sur : <https://www.feeldesain.com/honey-typography-alberto-martinez-and-franc-navarro.html>
- 111.41.** Tkhorehevsky, Evgeny. *Experiment*. [en ligne] 2013. [Consulté le 28/05/2022] Disponible sur : <https://etapes.com/evgeny-tkhorzhevsky-experimente-la-typo-en-mouvement/>
- 111.42.** Smithson, Robert. *A Heap of Language*. [en ligne] 1966. [Consulté le 28/05/2022] Disponible sur : <https://www.moma.org/collection/works/149054>
- 111.43.** Apollinaire. *Il pleut*. [en ligne] 1916. [Consulté le 29/05/2022] Disponible sur : <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=17>
- 111.44.** Carson, David. *David Carson, 2ndSight : Grafik Design After the end of Print*. Universe Publishing, 1997.

Ill.45. Mellier, Fanette. Bastard Battle. 12×16cm, 112 pages. [en ligne] 2008.[Consulté le 28/04/23].Disponible sur : <https://fanettemellier.com/project/bastard-battle/>

Ill.46. *Ibid.*

