

L'écart en partage

pour un design de l'entre-deux



Vous souvenez-vous de la dernière fois que vous avez parlé arabe ? Probablement ce matin, en vous servant un verre de jus d'*orange* ou en ajoutant du *sucre* dans votre *café*.

Les mots de la langue française sont autant de traces des emprunts entre les civilisations, rappelant que l'histoire de l'Europe présente entre autres de nombreux liens avec celle du monde arabe. Pourtant, dans l'actualité politique française et européenne, la diversité tend à être de plus en plus rejetée. En effet, dans un contexte où la tentation du repli identitaire traduit de profondes inquiétudes, tout ce qui touche au monde arabe souffre d'une image négative.

Le design graphique peut-il devenir un outil d'acceptation de la présence de l'autre dans l'histoire et les identités françaises, afin de réinvestir l'écart entre les cultures ? Le travail du designer serait alors de trouver les modalités de perception mais surtout de lisibilité de la complexité identitaire inhérente à chacun. Comment lire et non seulement voir les formes hybrides ? Quelle est la capacité du design à penser l'hétérogène et l'illisible ?

»

L'écart en partage

pour un design de l'entre-deux

Oranne Et-Tata

En collaboration avec **Marine Rodrigues**

Mémoire de recherche en design graphique

Sous la direction de **Sophie Clément**

et **Anne-Catherine Adam-Céard**

DSAA design global et éco-conception

Pôle supérieur de design de Nouvelle-Aquitaine

Cité Scolaire Raymond Loewy

La Souterraine, mai 2019

AVANT PROPOS

L'été au *bled*. Enfant, ces deux mois étaient pour moi davantage synonymes d'un voyage routinier que de vacances dépayssantes. Je me souviens bien sûr des paysages, de la culture et de la langue très différentes de ce que je connaissais en France. Mais je me souviens aussi avoir été saisie par des similitudes frappantes. Je me souviens des mots français que l'on reconnaît dans l'arabe dialectal, quand on est petit («*tomobil*» ou «*l'chargeur d'yal portable*» en roulant les *r*), et plus tard quand on retrouve un mot espagnol comme *aceitunas* dans un mot arabe comme *zitouna*, l'olive. Si j'ai fait le choix de travailler sur les liens entre l'Europe et le monde arabe, c'est que j'appartiens à ces deux mondes. L'exploration des liens entre ces deux cultures en mobilisant les apports du passé, et plus personnellement l'envie de se jouer des identités que supposent ces appartenances ont motivé cette décision. Mais c'est tout de même avec une curiosité exacerbée par l'actualité politique et médiatique tendue des dernières années que j'ai souhaité raconter cette histoire commune à travers ce travail de recherche.

Avec leurs couches de sens multiples, les mots de notre langue sont autant d'indices qui peuvent parfois expliquer la difficulté d'acceptation de la pluralité des identités, du contact et du mélange des civilisations. C'est avec l'intention d'éclairer certaines notions et d'accompagner la lecture que je propose le glossaire inclus. L'étymologie, la définition et la connotation des mots y seront énoncées afin de les garder en mémoire au cours de la lecture, et seront parfois affinées au fil du texte pour questionner, élargir ou délimiter leur acception afin d'en garder le sens le plus complet. Comme les identités, les mots ont une définition commune, une racine dérivée, enrichie au fil du temps par diverses influences qu'il convient d'explorer. Cet ouvrage peut-être lu en parallèle du mémoire de recherche en design produit de Marine Rodrigues, avec qui nous menons cette recherche, afin d'assurer une lecture transversale des notions abordées.



Introduction

I Le cassoulet comme palimpseste

- 1 Les contours de la négation du mélange et du métissage 18
- 2 La lettre : lieu d'expression des appartenances culturelles 30
- 3 Face à la sémantisation des formes, un nouveau vocabulaire s'invente 61



II Comment traiter un sujet si épineux ?

- 1 Les dommages collatéraux de la représentation 69
- 2 Choisir et peser ses mots 77
- 3 Déclasser, dé-catégoriser 80



III Entrer en action : pistes et méthodes

- 1 Pour un design contextuel 93
- 2 Quelles méthodes pour nuancer son approche ? 100



Remerciements



En guise de conclusion



Bibliographie



Glossaire en couverture

INTRO- DUCTION

Le point de départ de la réflexion était l'objectif naïf de revitaliser la perception du monde arabe en France, qui souffre d'une image négative depuis plusieurs années dans un contexte où la tentation du repli identitaire traduit les inquiétudes soulevées par l'immigration et le terrorisme. J'avais eu l'intuition que cela passerait par la langue ; ouvrant indéniablement l'accès à une histoire et un héritage communs autour de la Méditerranée, avec les nombreux mots arabes que compte la langue française. Si la Méditerranée était autrefois un lieu de rencontre et de partage florissant entre l'Afrique, l'Asie et l'Europe, c'est en barrière symbolique entre *l'Autre* et *nous* qu'elle a été transformée au fil des siècles. **L'histoire du monde arabe présente de nombreux liens avec celle de l'Europe, mais comment rendre visible l'héritage commun que nous avons ?**

Dans cette recherche, j'ai choisi d'orienter mon étude autour de la typographie. L'intérêt éco-responsable et durable d'un tel sujet réside dans la recherche de « formes cosmisées »¹, des formes qui s'inscrivent dans un milieu et font sens par rapport à celui-ci, telles qu'Augustin Berque les décrit. Selon lui, les formes que l'on crée sont à la fois matrice et empreinte de notre milieu, c'est-à-dire qu'elles le structurent et elles l'orientent autant qu'elles y sont soumises. Elles en maintiennent l'équilibre ou, pour reprendre la définition du design d'Alain Findeci, *l'habitabilité*. Alors, créer des typographies multi-scriptes, métisses ou hybrides devient un acte écologique en tant qu'il participe à maintenir l'habitabilité d'un milieu.

¹ • Duhem L., Rabin K., (dir.) : *Design écosocial : convivialités, pratiques situées et nouveaux communs*, 2018. Berque A., « Cosmiser à nouveau les formes ? – Plastie, architecture, mésologie », 298-305. It: éditions.

Cela semble correspondre à l'étymologie du mot écologie : *oikos*, la maison, l'endroit où l'on vit, le milieu naturel, et *logos*, le discours et par dérivation le langage et le dialogue qui suppose l'échange². Une approche écologique du design favoriserait donc l'amélioration des échanges dans un milieu.

Par ailleurs, la typographie est également soumise aux changements économiques et géopolitiques qui peuvent poser de nouvelles problématiques aux designers et aux dessinateurs de caractères comme la demande croissante de caractères multi-scriptes³. Ce sont des familles de caractères qui incluent des alphabets différents, elles sont en quelque sorte bilingues, parfois polyglottes. En effet, en raison du contexte économique mondial, le design est une affaire de plus en plus internationale⁴. La forte expansion économique dans les pays du Golfe notamment, fait naître des besoins de plus en plus spécifiques en matière de communication et de typographie pour les compagnies locales et internationales. Ces nouvelles contraintes liées à un monde globalisé forcent les designers à posséder de plus amples connaissances et compétences. Cependant, en dehors de ces implications qui relèvent surtout d'une économie globale dans laquelle le design reste majoritairement un *business*, la typographie peut aussi être un outil puissant pour la cohésion des différentes cultures. **L'enjeu d'un travail graphique réside alors dans la production d'outils et de supports, d'espaces ou d'usages qui facilitent les échanges interculturels, ainsi que la mise en contexte de ces systèmes de signes, qui reste fondamentale.**

2 • Rey A. (dir.), Tomi M., Hordet T., Tanet C., *Dictionnaire historique de la langue française*, 1992. Le Robert.

3 • Stones J., « La typographie arabe aussi a son printemps ». *Étapes*, n°193, juin 2011, 30-39.

4 • Ibid.

Outre ces considérations économiques, la typographie présente des correspondances avec le concept d'identité par le biais de la classification qui compartimente et catégorise la diversité des polices de caractères selon de grandes familles

Ces gloses s'insèrent comme des outils de lecture transversale entre mon mémoire de recherche celui de Marine Rodrigues, *L'écart en partage, lorsque le design considère l'entre-deux culturel*, 2019, en design produit. Chaque glose vient compléter les notions du chapitre qu'elle ponctue, mais peut être lue selon les préférences des lecteurs : avant, après, ou pendant la lecture dudit chapitre.

ies

iel

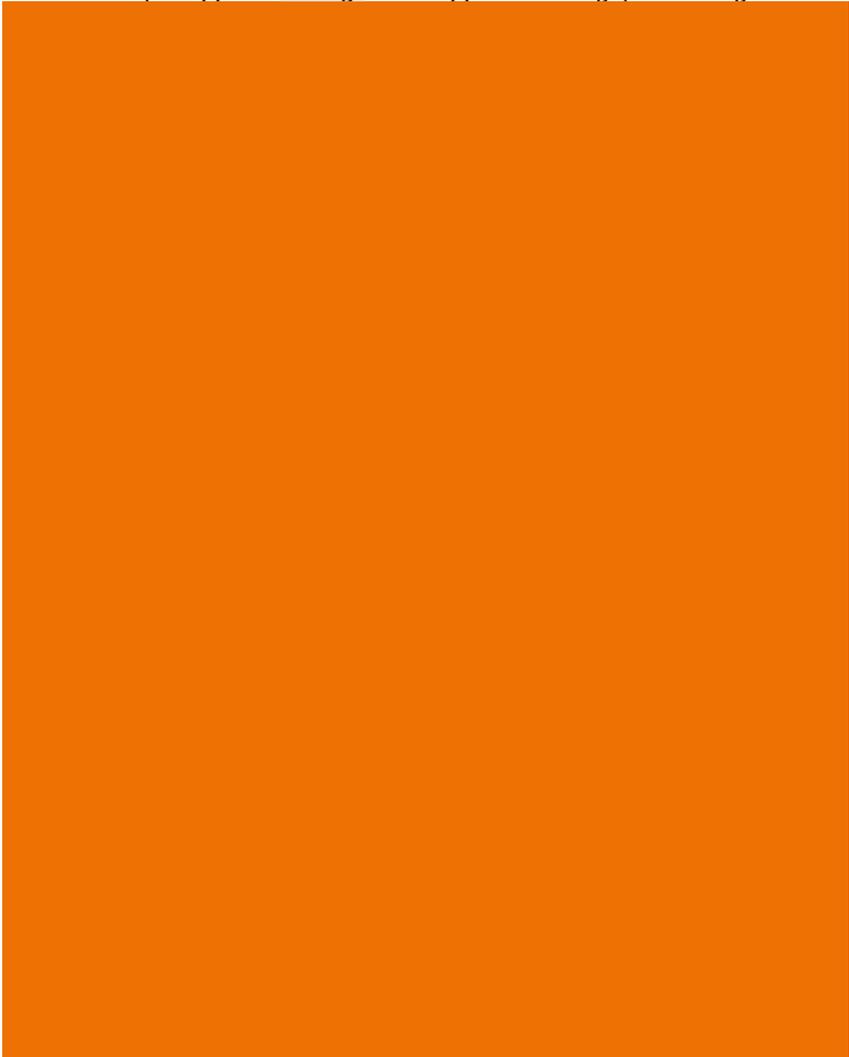
tés

s

nettaît

Autre

Cela semble correspondre à l'étymologie du mot écologie : *oikos*, la maison, l'endroit où l'on vit, le milieu naturel, et *logos*, le discours et par dérivation le langage et le dialogue qui suppose l'échange². Une approche écologique du design



Outre ces considérations économiques, la typographie présente des correspondances avec le concept d'identité par le biais de la classification qui compartimente et catégorise la diversité des polices de caractères selon de grandes familles aux traits similaires. La déconstruction de ces catégories peut néanmoins être accessible par les techniques de production assistées par ordinateur (dessin vectoriel libéré des contraintes matérielles, infinité de possibilités de distorsions et de déformations) qui permettent des explorations formelles que le plomb traditionnel permettait peu, comme l'hybridation et la greffe. La typographie permet donc d'introduire dans le champ du design graphique les questions relatives à la perception de l'Autre et à la conception de l'identité.



LE
CAS-
SOULET
COMIME
PALIMP-
SESTE

Le cassoulet est perçu comme un plat *bien français*. Les origines de ce ragoût de viande et de haricots blancs paraissent lisibles : une spécialité régionale, revendiquée par l'ancienne région du Languedoc mais présente plus largement dans le Sud de la France. Vecteur d'identité, le cassoulet se prépare traditionnellement dans des cassoles en terre cuite typiques et locales dont il tire son nom. Cependant, ses origines sont plus diverses qu'on ne voudrait le croire : le cassoulet viendrait en effet du monde arabe. La recette décrite plus haut a été introduite par Taillevent (1310-1395) maître cuisinier des rois de France dans *le Viandier*, son célèbre livre de cuisine française médiévale. Or, une recette analogue est présente depuis 1226 dans le très raffiné *Traité de cuisine de Bagdad* : le ragoût de fèves blanches et de mouton dont Taillevent semble s'être inspiré. À l'origine, c'était le « plat du pauvre » : un ragoût qui permettait d'arranger des restes. La viande mijotée y faisait office d'aromate et n'était pas présente en abondance comme dans le cassoulet d'aujourd'hui. Au fil du temps, le cassoulet a donc été assaisonné à la sauce française et modifié par l'apparition de nouveaux produits (d'autres viandes et de la charcuterie ou les haricots blancs venus du Nouveau Monde qui ont remplacé les fèves blanches utilisées à l'origine) pour être finalement parfaitement digéré comme un plat local.

Par ses origines et son histoire, cette spécialité rappelle que les cultures sont faites d'influences communes, bien qu'elles soient distinctes. Comme ce plat, les cultures ne peuvent être réduites au produit d'une identité unique, qui dans le cas de la France et de l'Europe n'aurait emprunté qu'aux Gaulois, aux Grecs et aux Romains⁵. Nous sommes issus d'un ragoût de cultures ; un tissu d'identités aux influences diverses.

« AINSI UN PASSÉ PROCHE ET UN PASSÉ PLUS OU MOINS LOINTAIN SE MÊLENT DANS LA MULTIPLICITÉ DU TEMPS PRÉSENT : ALORS QU'UNE HISTOIRE PROCHE COURT VERS NOUS À PAS PRÉCIPITÉ, UNE HISTOIRE LOINTAINE NOUS ACCOMPAGNE À PAS LENT. »

Fernand Braudel, *Grammaire des civilisations*, (1987) 1993, Flammarion, Champs histoire, 33.

⁵ • Pruvost J., *Nos ancêtres les Arabes, ce que notre langue leur doit*, 2017. J.-C. Lattès.

À sa manière, le cassoulet représente un tissage d'influences qui nous concerne tous, mais qu'il est maintenant difficile de percevoir. L'image du tissage n'est pas choisie au hasard. Tisser vient du latin *texere* : « fabriquer un tissu ; tramer, entrelacer ». Il est d'abord utilisé pour tous les matériaux qui s'entrecroisent (texture), et s'applique également aux choses de l'esprit (texte)⁶. **Or, les entrelacs ne sont plus visibles dans le produit fini : le tissu est homogène, unifié par la proximité et la superposition de la multitude de fils.** Ces questions concernent aussi les designers graphiques, constructeurs de signes et d'images pour qui les recherches de l'homogénéité, de l'ordre et de la lisibilité sont des règles familières. Aujourd'hui, le cassoulet est comme une image aplatie. C'est un *jpg* : les différents calques de son historique ont été compressés pour ne laisser voir que la couche supérieure. Mais n'est-il pas préférable de révéler son épaisseur ?

Ce détour culinaire nous fait entrer dans l'actualité sur différents points. À travers le monde, le caractère normatif et standardisant de la mondialisation impose un modèle économique et politique qui uniformise les pratiques et les désirs des individus au nom des lois du libre-échange⁷. Toutefois, par la multitude de contacts qu'elle permet et par la mobilité qu'elle accorde aux individus, la mondialisation crée simultanément un monde mélangé, soutenu par une économie étendue. **Dans un contexte où la concurrence économique est toujours plus forte, ces échanges mondiaux engendrent un flux d'images et de signes dont l'enjeu majeur est la lisibilité immédiate et partagée, impliquant une neutralité culturelle utopique et une *invisibilisation* des spécificités culturelles⁸.**

6 • Rey A., op. cit.

7 • Latouche S., *L'occidentalisation du monde, essai sur la signification, la portée et les limites de l'uniformisation planétaire*, 2005 (1989). Paris, La Découverte.

8 • Ibid.

En Europe, le contexte actuel rend la question urgente. L'avancée des partis d'extrême droite dans les assemblées nationales ou régionales est symptomatique d'un repli identitaire. Pour beaucoup, leurs discours tentent d'établir une filiation, une généalogie qui pose nécessairement l'Autre comme une menace pour l'identité d'un groupe : c'est ici le tissu dont on ne veut pas voir la diversité des fils mêlés qui le composent. L'émergence d'idéologies nationalistes sur la scène politique européenne entre en contradiction avec le double mouvement de mélange et d'uniformisation que provoque un monde globalisé. Ce paradoxe provoque de fait une tension entre perte et recherche de racines. Alors, au croisement des enjeux de la mondialisation et des crises identitaires, quel chemin peut-on envisager pour rendre compte des influences qui ont construit notre culture ?

La question sociopolitique de *l'identité nationale française* s'est cristallisée depuis plusieurs années sur les populations arabes, trop souvent associées à une menace par les médias enclins au nationalisme. Pourtant, c'est oublier les influences de la civilisation arabe sur l'Europe et les nombreux liens qu'elles entretiennent encore ; en témoignent les nombreux mots français empruntés à l'arabe au fil de la longue histoire que nos deux civilisations ont en commun. **En réaction à ces liens ignorés, le designer peut-il donner à voir notre héritage commun, le tissage de nos identités plurielles, faites d'une multiplicité de couches ? Quelle est la capacité du design à penser le mélange, l'hétérogène, le multiple ? Comment restituer les traces du passé en filigrane, à la manière d'un palimpseste ?**

Dans l'ouvrage *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Gérard Genette (critique et théoricien de la littérature) propose une définition du palimpseste.

« UN PALIMPSESTE EST UN PARCHEMIN DONT ON A GRATTÉ LA PREMIÈRE INSCRIPTION POUR EN TRACER UNE AUTRE, QUI NE LA CACHE PAS TOUT À FAIT, EN SORTE QU'ON PEUT Y LIRE, PAR TRANSPARENCE, L'ANCIEN SOUS LE NOUVEAU. ON ENTENDRA DONC, AU FIGURÉ, PAR PALIMPSESTES (PLUS LITTÉRALEMENT : HYPERTEXTES), TOUTES LES ŒUVRES DÉRIVÉES D'UNE ŒUVRE ANTÉRIEURE, PAR TRANSFORMATION OU PAR IMITATION. DE CETTE LITTÉRATURE AU SECOND DEGRÉ, QUI S'ÉCRIT EN LISANT, LA PLACE ET L'ACTION DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE SONT GÉNÉRALEMENT, ET FÂCHEUSEMENT, MÉCONNUES. »

Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, 1982, 1992. Paris, Seuil

Les relations entre les textes, que Genette appelle *l'intertextualité*, font donc de tout texte un palimpseste contenant des couches de récits et d'histoires superposées. La partie visible, la dernière couche d'écriture est l'hypertexte : le texte inspiré ou influencé. Il est toujours lié à l'hypotexte, la partie invisible, la sous-couche d'écriture, le texte inspirant. D'une certaine façon, le cassoulet est aussi un palimpseste parce qu'il contient lui aussi plusieurs couches d'histoires. L'hyper-cassoulet est le plat régional français bien ancré et répandu en Occitanie, la couche lisible. Quant à l'hypo-cassoulet, c'est le plat d'origine arabe, la couche invisible ou illisible car ignorée ou oubliée.

De la même façon que les textes littéraires, l'histoire possède aussi de multiples couches. Très nombreux, les mots français empruntés à l'arabe — souvent par le biais de l'espagnol — sont autant de signes de l'influence de la civilisation arabe sur la nôtre. Ils racontent notre histoire commune.

• La vogue de l'Orient est abordée à travers la littérature (récits de voyage, traduction des *Mille et une nuits*, *Lettres persanes* de Montesquieu). Mais les influences plus anciennes du monde arabe sur l'Europe sont oubliées, tant au niveau scientifique que littéraire. On sait pourtant que certaines fables de Jean de La Fontaine s'inspirent directement de textes arabes : *Kalila wa Dimna*. Ils sont eux-mêmes inspirés de contes venus d'Inde : *Pañchatantra*, un hypotexte sous l'hypotexte. Voir « Ce que La Fontaine doit aux Arabes », *les rendez-vous de l'histoire du monde arabe* #4, mai 2018, Institut du Monde Arabe, Paris.

Pourtant, de ces nombreux contacts nous ne retenons que quelques dates clefs, posant souvent l'autre comme un ennemi de la nation : on pense symboliquement Charles Martel qui repousse les Arabes à Poitiers en 732. Dans l'imaginaire collectif français, cette date devenue mythique représente la victoire de la civilisation chrétienne et occidentale sur l'islam, et fait également émerger dès le Moyen-Âge la vision de la France comme une nation inaliénable⁹.

L'héritage gréco-romain est enseigné à l'école en histoire et en français, puis en philosophie et en littérature, mais l'héritage arabe n'est que peu mentionné⁹, y compris dans des domaines où on l'attendrait comme en mathématiques. L'apprentissage de cette langue à l'école soulève même de vifs débats. S'il y a bien une littérature au second degré, un mille-feuilles d'histoires, peut-on penser un design graphique au second degré, qui mette en relation les couches supérieures et inférieures de ces histoires partagées, l'hypertexte et l'hypotexte, le cassoulet et la cuisine des califes, les identités françaises – plus largement européennes – et arabes ? **Peut-on donner une lisibilité aux différentes couches de nos identités et faisant référence aux nombreux emprunts qui la composent ? En d'autres termes, y a-t-il un hyper-design ? Peut-on envisager un hypo-design ?**

Les raisons qui m'ont poussée à mener cette étude prennent source en réaction à deux dynamiques : la mondialisation et son mécanisme uniformisant d'une part, et la récente montée des discours nationalistes en Europe d'autre part.

⁹ • Pisani E., in : « Les cahiers de l'islam » sur *Histoire de l'Islam et des musulmans en France, du Moyen-Âge à nos jours*, 2006. Arkoun M. (dir.). Albin Michel. www.lescahiersdelislam.fr/Histoire-de-l-Islam-et-des-musulmans-en-France-du-Moyen-Age-a-nos-jours_a433.html

1 Les contours de la négation du mélange et du métissage

En Europe, les politiques nationales poursuivent l'idéal d'une nation homogène, au niveau culturel et religieux. Or, les partis qui les représentent font maintenant partie du paysage politique européen, comme en témoignent leur présence grandissante.

« PRESQUE TOUS LES PARTIS NATIONAUX-CONSERVATEURS OU POPULISTES DE DROITE QUI ONT REMPORTÉ DES SUCCÈS ÉLECTORAUX NATIONAUX OU LOCAUX EN EUROPE – LE « PARTI POUR LA LIBERTÉ » AUX PAYS-BAS (2012 : 10,1%), LE « FRONT NATIONAL » EN FRANCE, (2017 : 34 % AU SECOND TOUR DE LA PRÉSIDENTIELLE), LE « FPÖ » EN AUTRICHE (2013 : 20,5%), « FIDESZ » EN HONGRIE (2014 : 44,9 %, AU POUVOIR), « UKIP » EN GRANDE-BRETAGNE (2015 : 12,6%), LES « DÉMOCRATES DE SUÈDE » (2015 : 12,9%), LES « VRAIS FINLANDAIS » EN FINLANDE (2015 : 17,7 %, PARTICIPENT AU GOUVERNEMENT), LE « PARTI POPULAIRE DANOIS » AU DANEMARK (2015 : 21,2 %, PARTICIPE AU GOUVERNEMENT), L'UNION DÉMOCRATIQUE DU CENTRE EN SUISSE (2015 : 29,4 %, PARTICIPE AU GOUVERNEMENT) ET LE « PIS – DROIT ET JUSTICE » EN POLOGNE (2015 : 37,6 %, AU POUVOIR) – DÉFENDENT LA VISION D'UNE NATION OU D'UN PEUPLE HOMOGENE PAR SA CULTURE ET PAR SA RELIGION. »

Carolin Emcke, *Contre la haine, plaider pour l'impur*, 2017. Paris, Seuil, traduit par Élisabeth Amerein-Fussler, 121-122.

Dans son ouvrage manifeste, *Contre la haine, plaider pour l'impur*, Carolin Emcke (philosophe et ancienne reporter de guerre) interroge les conditions de la haine de l'Autre dans nos sociétés. Selon elle, l'effacement des différences et la perpétuation d'un désir d'homogénéité

en sont les premières causes. Dans ces crises identitaires, les nationalismes sont l'expression d'une recherche de pureté.

Mais qu'est-ce que la pureté exactement ? *Pur* vient

Une vision erronée de la notion de culture s'est également développée. Il apparaît alors que la possibilité d'établir des échanges culturels est mise à mal par notre propre définition de cette dernière, ce qui pourrait partiellement expliquer pourquoi le conflit persiste. C'est ce que le philosophe Maurizio Bettini s'emploie à décortiquer dans *Contre les racines*¹. Il y dénonce les rapports d'autorité mis en place par l'emploi de certaines notions notamment dans les discours nationalistes. Ces notions servant à décrire les phénomènes identitaires, nous conditionnent à penser l'identité d'une certaine façon servant cette idéologie. Un exemple est celui des métaphores utilisées telles que celles des « racines ». La métaphore arboricole exprime en effet que l'individu est ce qu'il est parce qu'il a grandi à partir des racines de sa tradition culturelle, ce qui induit une certaine fatalité face à cette culture. En ayant recours à ce genre de discours, l'individu intériorise donc l'idée que nous descendrions d'une lignée traditionnelle enracinée dans un territoire, et qui n'aurait connu soi-disant aucun mélange avec les traditions des autres cultures ce qui mène à la création d'une identité fantasmée.

1 Les contours de la négation du mélange et du métissage

Il s'établit un rapport conflictuel qui véhicule dans les cas les plus poussés une haine de l'autre qui serait un envahisseur désireux de dénaturer nos traditions en imposant les siennes et qui nie complètement la nature multiple des cultures que nous évoquions précédemment.

Ainsi, la relation entre les cultures maghrébines et française est mise à mal par le contexte qui conditionne les échanges interculturels et notre rapport à l'altérité autant à l'échelle du groupe qu'à celle de l'individu. Quelle est alors la place du design et de l'objet dans ce contexte ? Les objets qui nous entourent, étant à la fois influencés par les systèmes de production et de distribution des idées et des artefacts, et par la place centrale qu'ils occupent au cœur des conflits interculturels, ne sont-ils pas alors le reflet de ce rapport complexe ?

en sont les premières causes. Dans ces crises identitaires, les nationalismes sont l'expression d'une recherche de pureté.

Mais qu'est-ce que la pureté exactement ? *Pur* vient du latin *purus* : « sans tâche, sans souillure » puis « net, sans mélange, exempt de toute autre chose. » C'est d'abord un terme essentiellement religieux qui sous-entend morale irréprochable. **Est considéré comme pur ce qui est complet, sans mélange, ce qui n'est altéré par aucun élément étranger.** Aujourd'hui, il a valeur d'état fondamental, comme quelque chose de « non-modifié ». Par extension, est qualifié de pur ce qui est sans fioriture¹⁰. Quelque chose de pur a donc un aspect uniforme et propre, simple et minimaliste, lisse. L'adjectif a une connotation morale très souvent associée à la couleur blanche¹¹. Dans l'actualité française, particulièrement autour de l'immigration, nous pouvons effectivement observer un désir de retrouver une certaine pureté originelle de la culture, une société homogène donc raisonnablement mélangée, qui serait préexistante et désirable. Certaines presses aux discours nationalistes par exemple parlent de l'Autre comme d'une menace, un danger pour l'identité, presque une épidémie. Par l'emploi récurrent du vocabulaire de l'invasion, on devine l'idée sous-jacente mais néanmoins fictive d'une origine, de nations non mélangées, homogènes. On trouve une autre expression de cette recherche de pureté dans les discours xénophobes qui sont souvent construits en France autour de l'idée d'assimilation des étrangers. Ce thème récurrent de l'intégration est parfois vu comme un écho du vieil objectif colonial *d'assimilation des indigènes*¹².

¹⁰ • Rey A., op. cit.

¹¹ • Pastoureau M., Simonnet D., *Le petit livre des couleurs*, 2005. Paris, Seuil.

¹² • Blanchard P., Bancel N., *De l'indigène à l'immigré*, 1998. Gallimard.

Qu'ils appartiennent à l'histoire ou à l'actualité, des débats sur les droits du sol et du sang apparaissent fréquemment¹³, comme un indice du modèle selon lequel un étranger doit parfaitement s'intégrer à la société française, quoi qu'il lui en coûte.

La couverture du *Figaro Magazine*^{FIG.1} est un bon exemple d'un message construit et orienté (ici vers les personnes de confession musulmane). C'est une typologie d'image qui participe à enflammer un débat émergent¹⁴. L'image met en scène deux bustes sculptés : l'un d'une Marianne aisément reconnaissable, et l'autre d'une femme anonyme vêtue d'un voile que l'on devine islamique. Les deux figures occupent le centre de la composition, sans toutefois disposer d'un blanc tournant confortable. Le cadre de la couverture paraît trop restreint pour accueillir les deux figures. La Marianne est au premier plan, bien en lumière, mais elle paraît menacée, comme poussée hors du champ par le second buste en arrière-plan. Cette image parle de la cohabitation comme d'une compétition ou d'un combat où la rivalité est le témoin de la peur d'un remplacement, d'une perte culturelle ou identitaire. La scène est encadrée par deux blocs de textes : le nom de l'hebdomadaire qui s'insère entre les deux têtes et prend la forme d'une barrière ou d'une frontière ; et l'accroche qui se veut une question mais qui n'en est pas une au regard de ce que transmet la composition de l'image. Un sondage est évoqué en petit corps, comme pour créditer le propos. L'islam est ici présenté comme une entité religieuse unique (comme s'il n'existait qu'une seule manière de pratiquer une religion) et menaçante pour la République entière, allégoriquement représentée par la Marianne. Les deux figures sont alors présentées comme profondément incompatibles et le mélange semble impossible.

¹³ • Ibid.

¹⁴ • Blanchard P., Bancel N., op. cit.



FIG.1 • «Immigration ou invasion ?»

Couverture du *Figaro Magazine*, 21 septembre 1991. DR.
Musée de l'histoire de l'immigration,
Palais de la Porte Dorée, Paris

Par ailleurs, parler sur un même support d'immigration et de religion relève de l'amalgame, de la stigmatisation et participe à répandre l'idée que l'immigration, celle qui effraie et qui est perçue comme une menace, ne concerne que les populations musulmanes. La couverture du *Figaro Magazine* est donc l'un des supports de diffusion du repli identitaire évoqué précédemment : elle participe à la désinformation, c'est une image de propagande car le journal joue sur la peur de ses lecteurs. **C'est ce constat qui m'a permis de circonscrire ma recherche autour du métissage culturel entre la France et les pays arabes, autant pour la proximité historique que pour les réactions de rejet• suscitées par la seule idée d'une cohabitation possible.**

• En plus de cette analyse formelle qui ne peut suffire à étayer mes propos, plusieurs études démontrent que l'islam est une cible dans les médias français, ou bien que les discriminations religieuses à l'emploi sont bien réelles. Voir les études de Marie-Anne Valfort à ce sujet (économiste et chercheuse, spécialiste des questions de discrimination).

Pour tenter de comprendre à quoi ce rejet du mélange est lié, on peut une fois encore revenir aux mots. Mélanger vient du latin *miscere* : mélanger mais aussi *troubler, bouleverser*. Dans sa forme pronominale, il signifie *se joindre à, s'accoupler*. Mélanger, c'est confondre plusieurs choses en un tout. Un mélange est donc un ensemble constitué d'éléments divers mêlés. Bien qu'un mélange puisse être homogène ou hétérogène, le mot porte toujours la connotation négative de son second sens : *confondre, mettre en désordre*. En relation avec la définition précédente, quelque chose de mélangé est donc fondamentalement impur. De la même manière, pour rejoindre la question de l'identité nationale, une société hétérogène serait obligatoirement disparate et désordonnée.

Ces définitions peuvent aussi faire écho au domaine du design. La recherche de la pureté avec les règles d'harmonie ou de non-mélange typographique, d'homogénéité d'une collection d'éditions ou d'objets constituent des règles familières aux designers. Si la discipline a participé à répandre un modèle d'homogénéité avec ses règles, son histoire, ce qu'elle inclut ou ce qu'elle exclut, les designers ne devraient-ils pas prendre le chemin inverse ? Pour un designer, cette analyse ouvre la question des formes données aux mélange.

Sur la couverture du *Figaro Magazine*, la cohabitation est présentée comme un rapport de force aboutissant à une perte : la menace d'une disparition, d'un remplacement culturel et identitaire est explicitement formulée. En représentant ainsi la cohabitation et le mélange avec l'Autre, cette couverture les pense comme une contamination, comme la corruption de quelque chose de préexistant. Par conséquent, elle est une figure du repli identitaire et culturel.

Repli, pli, dépli : figures et alternatives

Très imagée, l'expression *repli identitaire* est d'autant plus intéressante. Cette figure du pli et du repli me paraît déjà fournir des éléments d'alternative pour trouver et donner d'autres formes au mélange. Elle fournit par ailleurs une image adéquate des cultures, car un pli ne peut s'effectuer que sur une matière souple, comme le sont les cultures qui évoluent et s'adaptent dans un mouvement lent mais perpétuel ; ainsi qu'une image adéquate de la notion de palimpseste, car plier permet de démultiplier, d'opposer et de superposer une même matière. **À quoi pourraient alors ressembler des figures du pli ou du dépli culturel et identitaire ?**

—

Le repli se caractérise par de multiples épaisseurs d'une même matière rabattue, opposée à elle-même. Replier, c'est plier à nouveau une matière dépliée : une manière de restreindre le champ de vision, de masquer les anciens plis sous de nouveaux. La couverture du *Figaro Magazine* précédemment analysée est une forme du repli culturel **FIG.1**.

—

Le pli, c'est la double épaisseur d'une matière rabattue sur elle-même. On intègre un élément étranger, on l'assimile, on le réinterprète, mais il est dissimulé, parfois visible en arrière-plan, à l'intérieur du pli ou derrière le rabat de la matière. Le célèbre tissu *Liberty* **FIG.2** est une figure de ce que pourrait être un pli culturel. Arthur Lasenby Liberty (1843-1917) puise directement ses motifs dans des miniatures indiennes **FIG.3** et perses dont les ornements ont séduit les érudits marqués par les *Arts & Crafts* à la fin de l'époque victorienne.



FIG. 2 • Liberty Fabrics, *Tiger Lily Brighton Swin*
© Liberty & Co



FIG. 2 • Liberty Fabrics, *Emilia's Bloom*
© Liberty & Co



FIG. 1 • Portrait d'un officier assis sur une terrasse, Delhi, attribué à Ghulam 'Ali Khan ; vers 1820

Gouache rehaussée d'or et d'argent (P) sur papier. 245×195 mm © Fondation Custodia
Tiré de : *Couleurs de l'Inde, nouvelles acquisitions de la collection Frits Lugt, 2002*,
Exposition-dossier IV, 29.

C'est littéralement un *produit colonial*, encore fabriqué aujourd'hui. Ces tissus aux motifs floraux caractéristiques sont introduits en Grande-Bretagne dans le magasin d'A. L. Liberty, où il propose des objets d'art asiatiques et des tissus d'ameublement issus des colonies britanniques. La grande boutique londonienne – devenue aujourd'hui Liberty – est toujours à la même adresse depuis 1875. Dans des miniatures de différentes époques, on peut reconnaître l'origine du tissu aux motifs emblématiques. Le principal emprunt est le rapport d'échelle des ornements indiens comme l'espacement homogène des éléments d'un motif complexe et la répétition d'aspect foisonnante et maîtrisée qui en résulte, mais aussi l'utilisation de figures végétales en dimension réduite. Ces deux paramètres semblent déjà fournir les éléments d'une recette déclinable que l'on retrouve dans de nombreux tissus proposés par Liberty.

Selon moi, les motifs des tissus Liberty sont donc une forme de pli culturel, qui relève déjà du palimpseste. Ils font référence aux emprunts et aux influences culturelles qui ont une origine politique : la domination de l'empire colonial britannique sur l'Inde (1757-1947). Il en résulte des influences culturelles très visibles dans l'architecture et l'ornementation, comme deux tendances esthétiques pliées ensembles.

- À ce sujet, voir *Brighton Pavilion* (Angleterre) et le style architectural anglo-indien

Déplier, c'est défaire ce qui est plié, c'est ouvrir, étendre une chose pliée. Ce sont ces formes du *dépli* culturel qu'il faut définir et que je vise à travers cette recherche et plus globalement dans ma pratique du design. **Déplier les formes afin de joindre deux cultures déjà liées permettrait de déconstruire les clichés et les figures restreintes du mélange** comme celles de la couverture du *Figaro Magazine*. Cela pourrait aussi permettre de construire formellement des ponts entre les cultures et de rendre les identités plus poreuses aux influences. Les formes identitaires ou culturelles dépliées sont plus rares, et il m'a été difficile d'en trouver une qui illustrerait clairement mon propos.

L'œuvre *Dansons*^{FIG.4} de la vidéaste Zoulikha Bouabdellah correspond à ces formes dépliées que je tente de définir. Cette œuvre présente un plan serré sur les hanches de l'artiste. Après s'être parée de trois ceintures aux couleurs du drapeau français, elle accompagne la *Marseillaise* d'une danse du ventre. Cette œuvre parle d'une version dépliée de l'identité nationale française, c'est-à-dire dont les influences se dévoilent sur un même plan, avec beaucoup d'humour et une touche de provocation. L'artiste exprime ici son appartenance à plusieurs identités, notamment françaises et algériennes. Toutes les œuvres de cette artiste s'attachent à questionner et à déplier les identités, ainsi qu'à tisser des liens entre les cultures. Certaines d'entre elles ont poussé Z. Bouabdellah au cœur de vives polémiques¹³, rappelant que **le débat peut être ouvert par les formes. Mais comment ces formes pliées et dépliées peuvent-elles être introduites dans le champ du design graphique ?** La typographie peut permettre d'amener subtilement ces questions dans les espaces quotidiens.

¹³ • Jardonnet E., « Face aux sujets sensibles, des lieux d'exposition pratiquent l'autocensure », 2015, *Le Monde*.



FIG. 4 • Zoulikha Bouabdellah, *Dansons*, 2003

Vidéo, 5' 55", Centre Pompidou, Paris.
Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle. Inv. AM 2005-169, DR.
Exposition *Al Musiq, voix et musiques du monde arabe*, Philharmonie de Paris, 6 avril - 19 août 2018.

Merci à Zoulikha Bouabdellah pour les visuels

2 La lettre et l'expression des appartenances culturelles

Dans certains endroits du monde, la signalisation routière ménage plusieurs réalités linguistiques. Chacune de ces réalités représente un élément de l'identité tissée d'un territoire : une couche de l'histoire du pays qui est encore lisible en filigrane, comme un fil de chaîne apparent. La cohabitation de signes peut alors être une résurgence de l'identité sous-jacente multiple ou hétérogène d'un territoire officiellement bilingue ou frontalier, ou une conséquence de la mondialisation dans les zones qui accueillent d'importants flux économiques^{16.5}. De fait, on trouve dans de nombreux pays une signalisation bilingue en anglais ou bien une transcription latine. C'est le cas du Maroc par exemple, où peuvent figurer jusqu'à trois alphabets sur les panneaux routiers : l'arabe, le tefnagh[•] et le français. L'arabe standard correspond à l'échelle nationale. C'est la langue officielle du pays : la langue administrative, la langue parlée à la télévision, la langue du Coran. Cependant, l'arabe classique « n'est la langue maternelle de personne¹⁶ » : l'arabe parlé est composé d'une multitude de dialectes. Ainsi, on ne parle pas le même arabe dans le Nord que dans le Sud du Maroc, de même qu'en Égypte ou dans les pays du Golfe. Le tamazight est la deuxième langue officielle du royaume depuis 2011, mentionné dans la Constitution de la même année comme « langue officielle de l'État » et « patrimoine commun à tous les Marocains ».

• Le tefnagh est le système d'écriture berbère pour écrire le tamazight, une langue berbère dont on dénombre une quarantaine de variantes.

¹⁶ • « Arabe langue vivante 1 », entretien avec Victor Lalo réalisé par Valentin Chémery. In : *Vacarme*, n°82, janvier 2018, 49-55.

• Les zones franches sont des aires géographiques qui favorisent les investissements et le développement de l'activité économique par des avantages fiscaux et des réglementations plus souples que dans le reste du pays où elles se trouvent.

Plus utilisé dans certaines régions du Maroc, il témoigne de la diversité culturelle inhérente au pays, et fait référence à une culture aujourd'hui minoritaire mais toujours présente et reconnue : l'échelle locale. Le français, parlé par 30 % de la population marocaine et enseigné à l'école, est considéré comme une langue de culture du pays. Sa présence presque systématique sur la signalisation marocaine témoigne de l'échelle globale, puisqu'il est lu par tous les utilisateurs de l'alphabet latin. Il est présent pour des raisons économiques, car le tourisme est l'une des principales sources de revenus du Maroc et que 750 entreprises françaises¹⁷ y sont établies dans les zones franches[•]. Mais la présence du français s'explique aussi par des raisons diplomatiques¹⁸ : l'histoire de la colonisation explique sa présence dans tout le Maghreb, en plus des relations politiques bilatérales qui perdurent.

En se penchant sur le panneau de la province de Tiznit^{16.5} ci-après, on remarque que les trois alphabets cohabitent dans le cadre vert, lui-même cerné par un léger contour blanc qui le rapporte aux armoiries de la province. Les trois inscriptions occupent la même place vis-à-vis de l'écusson et la composition centrée des trois lignes ne favorise pas un sens de lecture sur un autre, bien que la circulation de l'œil nous emmène successivement de l'arabe (se lisant de droite à gauche) au Tefnagh et au Latin (se lisant tous deux de gauche à droite). On retrouve ce rythme ternaire dans les armoiries de la province de Tiznit : la couronne, blason et le rameau qui soutient le ruban. Ce cycle parle d'une cohabitation à égalité : elle ne suppose pas de subordination d'un alphabet sur l'autre.

¹⁷ • Ministère français des affaires étrangères, chiffres publiés par Marie Simon (*le Figaro*)

¹⁸ • *France diplomatie, relations bilatérales*. Consulté le 6 juin 2018, www.diplomatie.gouv.fr/fr/dossiers-pays/maroc/relations-bilaterales/



FIG. 3 • Signalisation multi-scripte au Maroc, Province de Tiznit
2013 © Lucyin, Wikimedia Commons



FIG. 6 • Galfra Italie, Ladislav Mandel, 1985
Specimen de page d'annuaire
(de haut en bas : échelle 1:1, 2:1), DR.

Nordica, Ladislav Mandel, 1985
Specimen de page d'annuaire
(de haut en bas : échelle 1:1, 2:1), DR.



FIG. 7 • Redouan Chetuan, Awa!, 2013
© Redouan Chetuan, ANRT.

Le vert du cartouche qui enveloppe les trois lignes de texte se rapproche du vert de l'étoile du drapeau marocain. Bien qu'aucune source religieuse ne permette d'affirmer cette symbolique avec certitude, la présence très récurrente de ce vert dans les drapeaux des pays de la ligue arabe en fait un symbole plutôt reconnu de l'islam. Ici ce vert est l'arrière-plan symbolique de la cohabitation de ces trois alphabets. Cependant, il ne faut pas oublier que la signalisation routière répond à des codes de couleurs qui peuvent différer selon les pays : il faut donc être prudent lors de telles analyses.

Au niveau typographique, l'équilibre semble moins présent. L'œil d'un designer graphique ne peut s'empêcher de déceler un conflit de graisse entre les trois alphabets, même en considérant les écarts que peuvent créer différentes traditions typographiques sur les pleins et les déliés. Face à cette légère sensation de déséquilibre, ma réaction spontanée en tant que designer graphique serait d'harmoniser les proportions des lettres entre les trois langues : réduire la graisse de la ligne en arabe, augmenter celle du tiffinagh, harmoniser les fûts et peut-être utiliser un style calligraphique plus lisible¹⁹ comme le Nesk, le *style des copistes* qui est plus régulier et ne demande pas d'initiation de la part des lecteurs, contrairement aux autres styles calligraphiques. Le Nesk (qui signifie *copier* en arabe) est le style utilisé dans les imprimés comme les journaux et livres, et dans les écoles pour apprendre à lire et à écrire²⁰. **Toutefois, je me dois de m'interroger, doit-on lisser, ou bien est-il préférable de conserver les spécificités graphiques des différents alphabets ? Trois langues, trois alphabets, trois traditions de lecture et d'écriture peuvent-**

19 • Massoudy H. et I., *L'ABCdaire de la calligraphie arabe*, 2002. Paris, Flammarion, 82-83.

20 • Ibid.

elles tenir en une seule police de caractères ? En effet, comme lors d'une traduction, il semble normal que l'aspect des caractères ne soit pas transcrit avec le souci d'une précision mathématique parfaite, mais avec celui d'une adhérence à un arrière-plan culturel.

• Ladislav Mandel (1921-2006), dessinateur de caractères français et hongrois.

Dans ses recherches, Ladislav Mandel s'est intéressé aux liens entre la lisibilité d'un caractère et la sédimentation culturelle de chacun. Selon L. Mandel, le processus de lecture est lié à l'environnement socioculturel du lecteur, dans lequel il puise « un immense répertoire d'éléments visuels signifiants, un ensemble d'images mentales qui lui servent de référence²¹ ». Dans un article de 1978,²² il explique son processus de travail sur la *Galfra*,^{Fig. 6} une police de caractères spécialement dessinée pour les annuaires téléphoniques. Selon les précédents principes de lisibilité, les caractères diffèrent en fonction des pays auxquels ils sont destinés. Les différences sont parfois très visibles comme entre la *Galfra* pour l'Italie et la *Nordica* pour les pays scandinaves.

De nos jours, d'autres dessinateurs de caractère s'attachent également à proposer des solutions géographiquement et culturellement spécifiques, qui répondent parfaitement au précédent exemple de signalétique^{Fig. 5}. Conçu spécialement pour la signalétique au Maroc, le caractère *Awal*^{Fig. 7} de Redouan Chetuan se propose de fluidifier la cohabitation des trois langues parlées au Maroc. *L'Awal* doit donc concilier les traditions épigraphiques, calligraphiques et typographiques du tiffinagh, de l'arabe et du latin.

21 • Ladislav M., « L'écriture typographique : expression d'une identité culturelle ». In : *Communication et langages*, n°68, 1986, 88.

22 • Ladislav M., « Un caractère pour annuaires téléphoniques ». In : *Communication et langages*, n°39, 1978, 51-61.

L'enjeu est de les harmoniser sans les uniformiser, tout en gardant à l'esprit que ce caractère est destiné à la signalétique et doit donc allier régularité du gris (l'aspect général d'un texte) et autorité²³ : hiérarchie et rigueur, lisibilité et institutionnalisme. Malgré ces contraintes, R. Chetuan a su préserver les singularités de chaque alphabet tout en évitant les conflits visuels. Dans cette typographie multi-scripte, ce n'est pas l'arabe ou le latin qui dominant, mais le tifinagh, l'écriture berbère qui a été la première dessinée.

L'aspect rigoureux du tifinagh a été tempéré par un fin contraste des pleins et des déliés, rejoignant ainsi la sensibilité de l'écriture manuscrite. La tradition épigraphique dont il est issu se retrouve néanmoins dans les terminaisons légèrement évasées des lettres, à la manière des incisions de l'outil dans la pierre. Dans les compositions proposées par R. Chetuan, le jeu d'alignement des mots les uns par rapport aux autres crée un sentiment d'interaction. Plutôt que d'énoncer les toponymes de façon *objective*, alignés les uns sous les autres comme dans l'actuelle signalisation marocaine^{24, 25}, les liens entre ces trois langues sont renforcés.

²³ • Atelier National de Recherche Typographique.
<https://anrt-nancy.fr/fr/projets/lawal-un-pays-trois-systemes-decritures/>

Que se passerait-il si l'on intégrait notre héritage arabe dans un caractère typographique latin ? Une telle volonté pourrait s'expliquer par de nombreuses raisons. En France, l'arabe est la deuxième langue la plus parlée avec environ quatre millions de locuteurs²⁴, soit autant que le nombre de locuteurs de langues régionales recensées en France, toutes confondues²⁵. En outre, la langue arabe et la langue française possèdent de nombreux liens, avec environ quatre cents mots arabes présents dans le français²⁶. C'est avec les conquêtes arabes puis l'empire Romain que les premiers mots arabes arrivent dans notre langue. À la Renaissance, les termes culinaires arrivent avec les denrées qui ont abreuvé l'Europe méditerranéenne : le *sorbet*, l'*orange*, et même l'*artichaut* dont la douceur a donné naissance à l'expression « avoir un cœur d'artichaut », lui ajoutant une couche de sens alors que le français emprunte peu de vocabulaire romantique à l'arabe. Les sciences, particulièrement l'astronomie et les mathématiques, ont aussi forgé notre vocabulaire avec l'*algèbre*, les *algorithmes*, les *chiffres* et le *zéro* ; l'*astrolabe* et des noms propres comme *Aldébaran*. Le *café*, le *sucre*, l'*alcool*, la *limonade*, l'*aubergine* et l'*abricot* ont quant à eux irrigué notre vocabulaire quotidien.

²⁴ • Héran François, « Une approche quantitative de l'intégration linguistique en France. » In: *Hommes et Migrations*, n°1252 : Langues de France, Novembre-décembre 2004. . 10-24.

²⁵ • *Redéfinir une politique publique en faveur des langues régionales et de la pluralité linguistique interne*, juillet 2013. Rapport présenté à la ministre de la Culture et de la Communication par le Comité consultatif pour la promotion des langues régionales et de la pluralité linguistique interne. Ministère de la Culture et de la Communication, Délégation générale à la langue française et aux langues de France.

²⁶ • Guemriche S., *Dictionnaire des mots français d'origine arabe*, 2007. Paris, édition Points. Certains spécialistes (cf. Laffite R., Pruvost J.) en dénombrent jusqu'à huit cents.

Il ne nous reste en réalité que peu de termes issus des Gaulois, que l'on aime pourtant voir comme nos *bons vieux* ancêtres : la *bruyère* et la *suiie*. Pourquoi seuls ces mots pour le moins ruraux n'ont-ils pas été supplantés par l'arrivée des mots par la Méditerranée ? Jean Pruvost (lexicographe français) en fournit un exemple évident dans son livre *Nos ancêtres les Arabes, ce que notre langue leur doit*²⁷ : la *ruche* et le *miel*. Le mot *miel* qui possède une racine latine (*mel*) a été adopté par les Gaulois, contrairement au mot *ruche* (*rusca*). C'est le commerce apporté par l'Empire Romain qui les poussa à adopter l'appellation des conquérants : le miel avait besoin d'une désignation pour être acheté et vendu, à l'inverse de la ruche qui n'intéressait pas les marchands. Il en est ainsi pour les denrées nouvelles qui arrivaient du monde arabe et dont le luxe et le raffinement ont fasciné l'Europe jusqu'à la Renaissance : étoffes de *mousseline*, épices et senteurs du *jasmin* et du *musc*. Tous ces mots ont été intégrés – souvent par l'espagnol et l'italien – puis digérés par la langue française, ils constituent donc son hypo-texte, comme une trace encore visible des liens entre deux civilisations connexes. **Alors, pourquoi ne trouve-t-on pas plus d'expressions de cette histoire commune qui reste invisible ?** Rendre visible cet héritage commun pourrait permettre de matérialiser les influences entre les langues et les cultures, et de leur donner une place pour exister. Cela pourrait aussi permettre à des individus aux *identités* et aux cultures différentes de partager des signes communs.

27 • Pruvost J., op. cit., 13-14

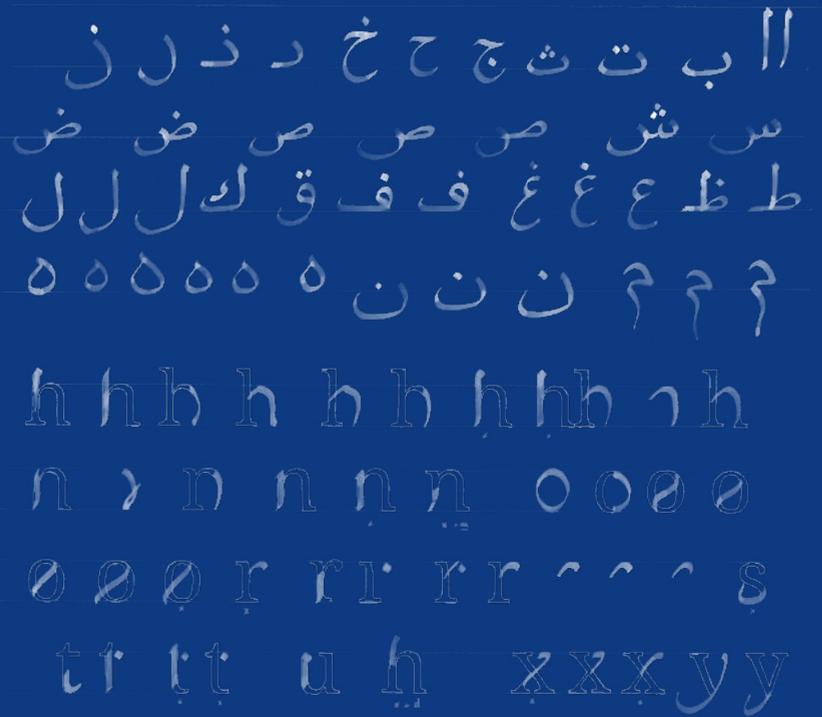
Les lettres des signalisations étudiées en amont sont issues d'alphabets différents dans les formes, dans les langues, les cultures et les pays qu'ils concernent, mais aussi différentes dans les contraintes typographiques comme le sens de lecture ou la structure des lettres. **Alors, dessiner un caractère typographique qui permet la cohabitation de ces trois alphabets de façon harmonieuse et cohérente est une façon de lever des frontières à l'échelle du designer.**

Le fait que ces panneaux témoignent des couches de l'histoire du pays à travers les langues ne relève pas du *palimpseste*, car l'histoire procède toujours par sédimentation. C'est lorsque l'on considère le partage visuel de ces signes avec d'autres identités que l'on s'en approche : en d'autres termes, c'est faire ressortir des singularités issues d'influences plus ou moins anciennes qui relève du *palimpseste*. *L'Awal* par exemple fait figure de *palimpseste* parce qu'elle part du tiffinagh et raconte ainsi les influences des langues et des cultures arabes et berbères. En effet, le texte est écrit trois fois, pour trois cibles et pour trois réalités qui *cohabitent* mais qui se font écho les unes aux autres dans les formes. **Ce panneau ^{fig. 6} traite finalement du contexte qui amène les usagers d'un lieu ou d'une langue à projeter leurs identités de façon commune dans un même espace : qu'il soit graphique ou géographique.**

Hybrider, greffer

Recherches autour de l'hybridation et de la greffe par ajout de tracés au calame sur des caractères imprimés. Altérations calligraphiques à partir du Noto serif (latin) et de tracés inspirés du style de calligraphie arabe Neskh.

Janvier 2019
© Oranne Et-Tata



Interpoler

Essais d'interpolation ou morphing
Février 2019
© Oranne Et-Tata

Ces essais d'interpolation entre le caractère initial et le caractère enrichi explorent la question de l'entre-deux et de la transition. L'objectif était de donner une forme à toutes les inter-catégories, ces espaces intermédiaires entre deux types de caractères.

L'accident et l'irrégularité doivent être acceptés : le contour de certaines formes devient parfois très incertain.



Al-cassoul

Février 2019
© Oranne Et-Tata

Dans l'exploration qui suit, j'ai voulu appliquer cette notion de palimpseste, montrer une intertextualité entre deux cultures par la lettre. Il n'y a pas de correspondance alphabétique ou phonétique entre les tracés, simplement des explorations autour du trait, des pleins et des déliés et de la position du calame.

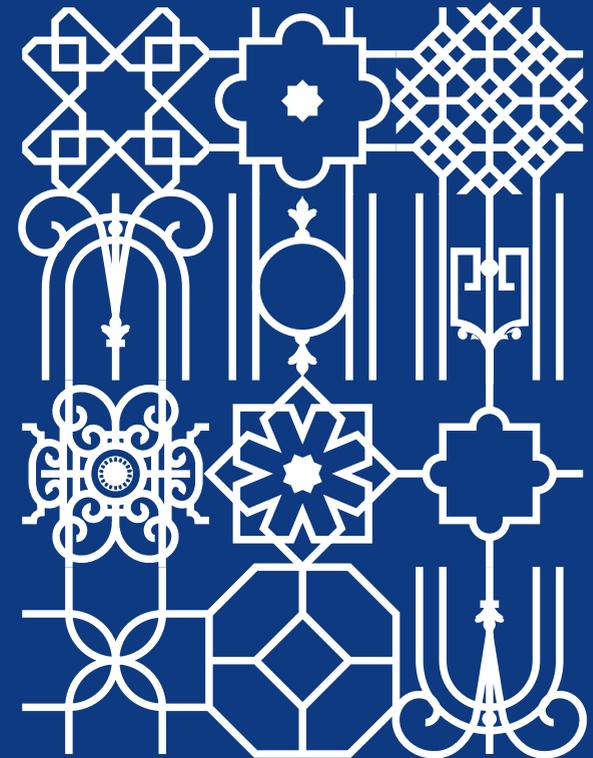
Cette exploration typographique peut paraître assez anecdotique en l'état et j'y trouve déjà beaucoup d'éléments à ajuster. Toutefois, ces tests d'hybridation et d'assemblage me permettent de mieux cerner la cohabitation des différentes graphies et sont une base exploratoire qui a initié la piste de la création d'une famille de caractère multi-scripte latin-arabe.

méditerranée
zéphyr
cassøulet
jasmin

Croiser

Février 2019
© Oranne Et-Tata

Tentatives de ligatures entre des motifs d'inspiration arabe (zelliges, ornements architecturaux, enluminures) et française (ferronnerie d'art, enluminure). Ces motifs sont traités comme de la typographie : ils sont assignés à une lettre, et la chasse et l'interlignage permettent d'obtenir un tissage aux influences multiples. La jonction devient alors invisible. Ces motifs pourraient vivre comme les *dingbats*, les ornements d'un caractère hybride comme le précédent.



-	'	5
E	6	7
i	j	c

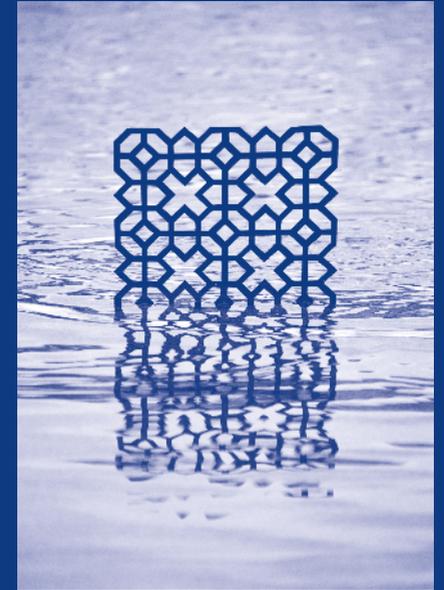
Répertoire de formes

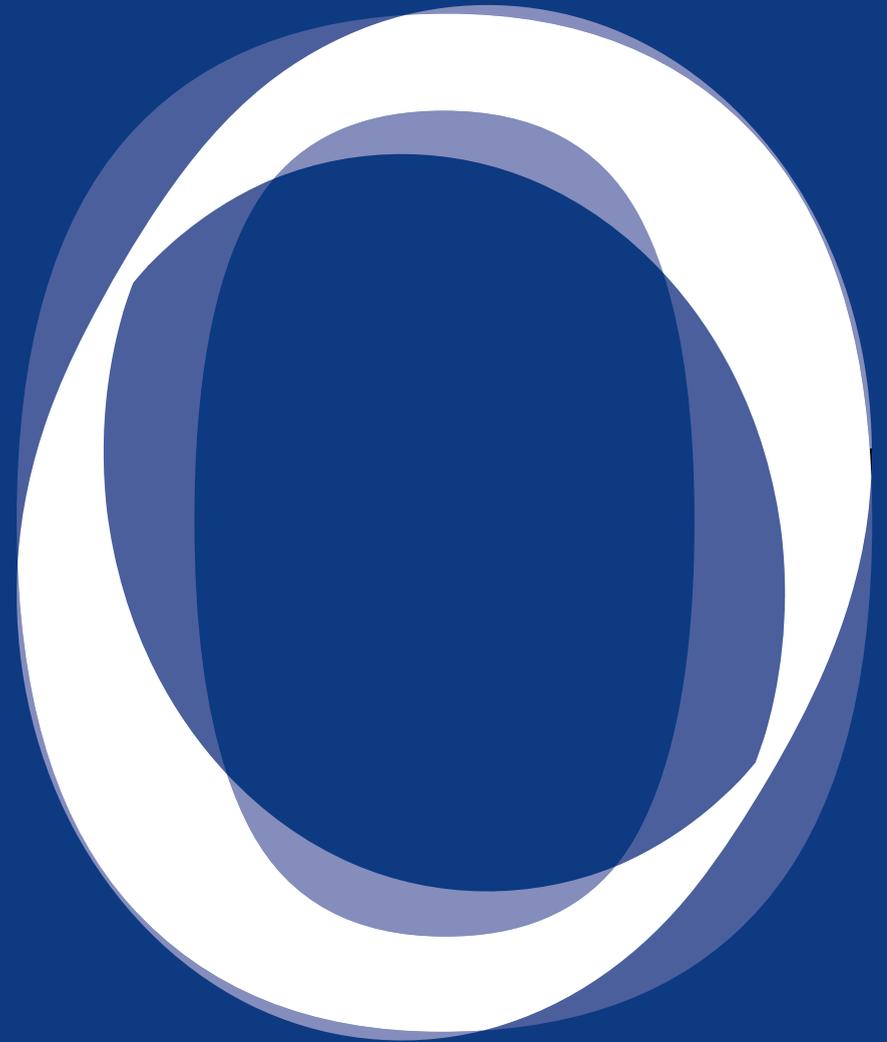
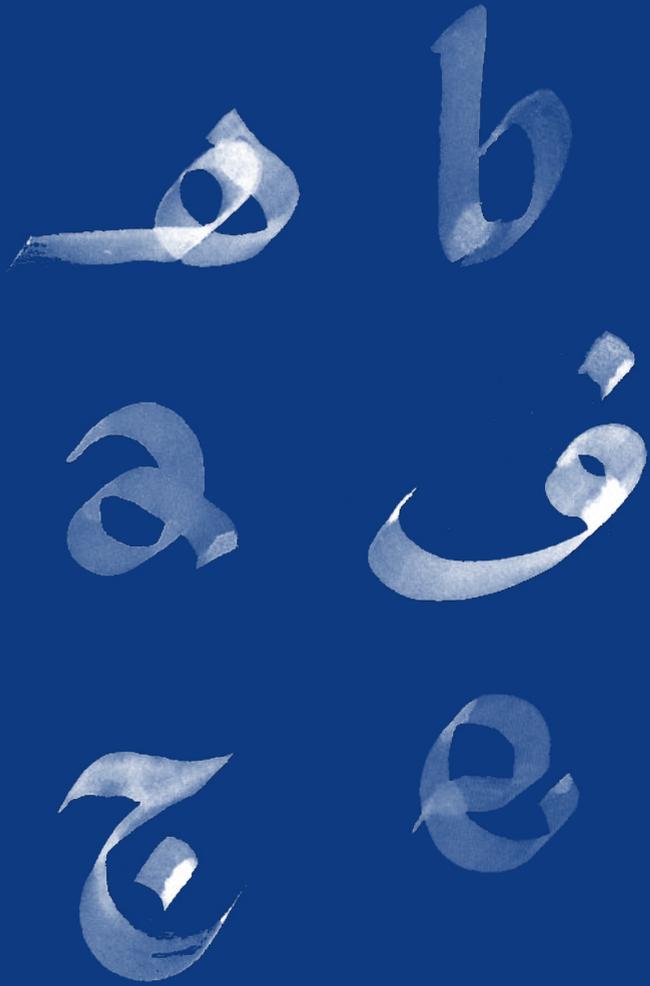
Juin-Août 2018
© Oranne Et-Tata

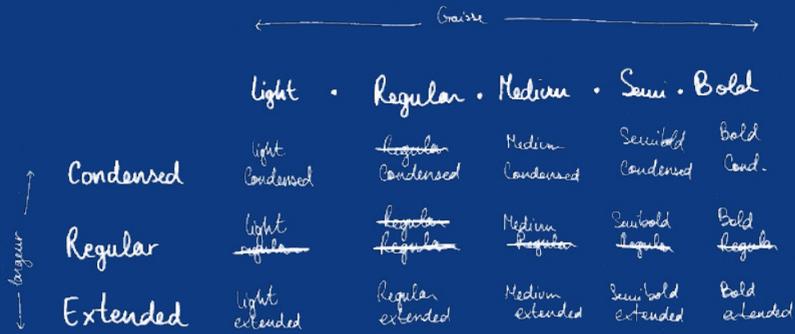


Signes en reflet

Août 2018
© Oranne Et-Tata







Calame

Février 2019
© Oranne Et-Tata

Ce caractère s'inspire de la calligraphie arabe qui se trace à l'aide d'un roseau taillé appelé calame. À la différence de la calligraphie latine, l'angle de la pointe et la tenue de l'outil provoquent une alternance des pleins et des déliés qui appuie les lignes horizontales. Les glyphes latins sont aussi tracés de droite à gauche, selon le sens de lecture et le ductus de l'alphabet arabe. Il en résulte un début de fonte multi-scripte dont les glyphes latins croisent les appartenances tout en restant familiers.



Toutefois, même au niveau typographique, il faut rester prudent. En effet, l'écriture peut parfois être porteuse de questions identitaires.

« UN ALPHABET PEUT SE TRANSFORMER EN SYMBOLE DE L'IDENTITÉ D'UN PEUPLE ET MOBILISER À SON TOUR EN LUI DES SENTIMENTS COLLECTIFS, ÊTRE L'OBJET D'UN ATTACHEMENT, PORTEUR « D'IMPLICATIONS CULTURELLES PROVOQUANT DES SENTIMENTS D'IDENTIFICATION AUSSI FORTS QUE CELLES DE LA LANGUE ELLE-MÊME. » »

Ksenija Djordjevic, «Un aspect particulier de la planification linguistique : la sélection d'un système d'écriture», 2004. In: *Mots. Les langages du politique*, n° 74 : Mots. Langue(s) et nationalisme(s), 59-71, citant Siguan M., 1996, *L'Europe des langues*, Sprimont, Mardaga.

L'histoire regorge d'exemples qui donnent un tel pouvoir à la lettre. Au début du XX^e siècle, juste avant le Bauhaus, l'époque était habitée par le sentiment que l'alphabet latin était le plus lisible et abouti, le plus universel et même le plus démocratique²⁸. De cette façon, l'alphabet cyrillique est remis en question en Russie, où il représente l'ancien régime tsariste et la fermeture identitaire après la révolution de 1917. Pour les penseurs marxistes comme Nicolas Marr (1865-1934), il ne peut rester en usage car il est en contradiction avec l'idéal socialiste²⁹. En Turquie et au Vietnam en revanche, la romanisation des langues est toujours en usage. L'alphabet latin remplace l'alphabet arabe utilisé pour écrire le turc ottoman depuis 1928.

28 • Gautier C., « Écriture universalisée vs. écriture universelle, quelques enjeux politiques des pasigraphies ». Conférence du 19 février 2018 lors des *Rencontres du 3^e Type* sur le thème « écrire avec des images », Atelier national de recherche typographique, ENSAD Nancy, consultée en août 2018.

29 • Idib.

Atatürk • entreprend cette *révolution des signes*³⁰ pour unifier l'Empire et solidariser une population hétérogène, pour affirmer une identité nationale en supprimant les anciennes expressions arabes et persanes de la langue turque³¹. Cela a eu pour conséquence de favoriser l'alphabetisation de la population, mais aussi de rendre les archives ottomanes antérieures à cette réforme difficiles à comprendre pour une majorité de la population³². Dans le cas du Vietnam, l'alphabet latin est officiellement adopté en 1918, à l'initiative de l'Empire colonial français qui poursuit également un objectif d'unification des langues des *indigènes*. Bien que l'Indochine française n'existe plus, l'alphabet latin est adopté par l'administration vietnamienne en 1954³³. Pour ces deux cas, l'alphabet latin est enrichi de diacritiques pour transcrire la prononciation ou les tons.

• Mustafa Kemal Atatürk (1881-1938), premier président de la république de Turquie fondée après la chute de l'Empire Ottoman.

ư ã ă • ö ğ ş

Caractères accentués présents dans les alphabets latinisés (ou romanisés) comme ici le vietnamien et le turc.

Composé en *Noto serif* : un des rares caractères disponibles dans de nombreux systèmes d'écritures.

30 • Kuyaş A., « Turcs et Arabes, une histoire mouvementée ». In : *Qantara*, n°78, 2011, 44-45.

31 • Ibid.

32 • fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9volution_des_signes

33 • fr.wikipedia.org/wiki/Ch%E1%BB%AF_qu%E1%BB%91c_nq%E1%BB%AF

La typographie, après l'alphabet en lui-même, peut aussi être un marqueur d'exclusion. En Allemagne par exemple, l'utilisation de caractères gothiques (que nous Français, sommes les derniers à appeler ainsi) par le national-socialisme a participé à l'affirmation de l'identité aryenne. Ce choix n'est pas arbitraire : il s'inscrit véritablement dans une stratégie de construction et d'orientation des messages.

En Allemagne en effet, l'usage du gothique est une tradition calligraphique et typographique qui traverse les siècles plus durablement que dans le reste de l'Europe³⁴. Le régime nazi s'est emparé des caractères gothiques comme un symbole de l'affirmation de la généalogie aryenne dont les Allemands seraient les descendants. Cette association identitaire avec le gothique prend source dès Luther pour qui le gothique permet au peuple « de parler bien allemand », jusqu'au III^e Reich où il « clame partout la supériorité de la germanité »³⁵. Ce caractère a donc un passé chargé qui, bien qu'antérieur au nazisme, en fait une forme propice à la récupération³⁶. Philippe Buschinger qui explore cette question dans *Le gothique urbain : une crise d'identité(s)* parle d'un processus de « sémantisation d'une forme graphique »³⁷ qui a d'ailleurs également œuvré pour la diffusion des caractères romains : au siècle des Lumières, la clarté et l'harmonie visuelle des lettres romaines correspondaient à l'ambition universaliste du mouvement, poussant progressivement les pays européens à les adopter alors que l'Allemagne conserve le gothique.

• Martin Luther (1483-1546), théologien dont les idées auront une grande influence sur la Réforme protestante.

³⁴ • Lupton E., *Comprendre la typographie, un guide théorique et pratique pour les graphistes, les auteurs, les éditeurs et les étudiants*, 2007 (2004). Paris, Pyramyd.

³⁵ • Buschinger P., *Le gothique urbain : une crise d'identité(s)*, 2013, Cadrat éditions, 76-77.

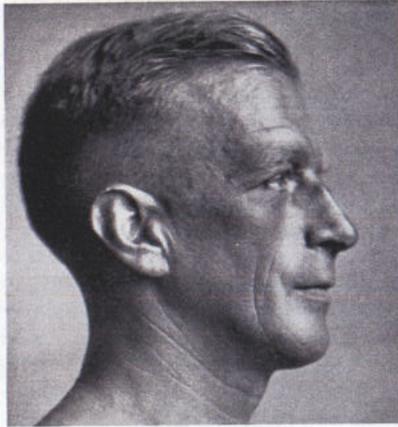
³⁶ • Ibid.

³⁷ • Ibid.

On trouve des exemples de cette propagande typographique qui affirment que les visages allemands sont construits comme le gothique, et les autres, imparfaits et impurs, comme le romain. Le visuel suivant ^{Fig. 8} illustre en partie ce sentiment d'appartenance lié à l'écriture dont parle K. Djordjevic. La double page est construite sur un axe de symétrie qui affirme les oppositions. Les deux profils se font face, et chacun semble être le miroir inversé de l'autre : l'un est représenté brun, avec une moustache, des pattes et le menton abaissé ; et l'autre blond, imberbe, les tempes dégagées et le menton relevé. Ils sont présentés comme des types opposés, l'un étant montré comme inférieur à l'autre. La peur du mélange, plus précisément du remplacement est explicitée dans la façon dont les visages se superposent lorsque l'on ferme les pages. Peut-être que ce sont les formes incertaines, entre ces deux types, que craignent les auteurs de cette double page.

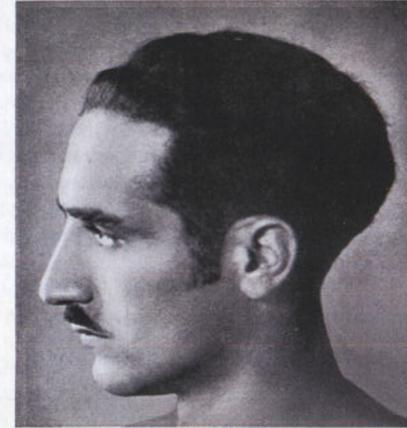
Par ailleurs, l'étymologie et la définition du mot identité apportent des éléments de réponse quant à la volonté systématique de penser une identité comme un élément pur et homogène. Le mot est issu du latin *identitas* : « qualité de ce qui est le même », dérivé de *idem* : « le même. » L'identité désigne le fait d'être un individu donné et d'être reconnu comme tel : c'est le caractère fondamental de quelque chose ou quelqu'un. Le terme représente aussi l'ensemble de données exactes permettant d'individualiser quelqu'un. Très proche dans sa racine, la définition du mot identique atteste d'une ambiguïté : sont identiques des objets ou des êtres très semblables, tout en restant distincts³⁸. Dans son sens commun, l'identité est donc à la fois ce qui est singulier et ce qui est semblable voire identique.

³⁸ • Rey A., op. cit.



Aus dem Bau des Kopfes
und der Gestalt der deutschen Buchstaben spricht das gleiche Formgesetz

Man spricht heute viel von Bodenständigkeit und Rasse



Auch in der lateinischen Schrift entsprechen sich die runden vollen Formen der
Buchstaben und die weichen, gerundeten Linien des Gesichts ihres Schöpfers

und verleugnet beides einzig und allein in der Schrift

Gustav Kupschdt

FIG. 8 • «Illustration non-paginée d'une double page non-léguendée»

In : *Die Deutsche Schrift*, Neue Folge, Heft 1, Juli 1937, Berlin, Bund für Deutsche Schrift, DR.
(*L'écriture allemande*, nouvelle édition, numéro 1, Juillet 1937, Berlin, association pour l'écriture
allemande). Tiré de : Buschinger P., op. cit., 133

L'identité est donc synonyme de singularité et d'individualité mais aussi d'unité et de ressemblance. N'est ce pas contradictoire ?

Cela peut-il expliquer la tentation de concevoir une identité par opposition à une autre ? Par conséquent, cette définition mériterait d'être étoffée, car l'identité se constitue aussi par rapport à l'altérité, par rapport à ce qui est justement dissemblable. Ainsi dans le précédent exemple, l'affirmation de l'identité allemande passe par l'opposition à celle d'un autre auquel on associe des figures, des formes comme le caractère romain dans la typographie.

3 Face à la sémantisation des formes, un nouveau vocabulaire s'invente

Marquées par la première guerre mondiale, les figures du Bauhaus (1919-1933) rêvent d'un art qui s'affranchit de toute subjectivité autant que d'une Europe débarrassée des nationalismes. C'est pourquoi ils sont en quête de formes élémentaire pensées comme universelles³⁹ : d'un vocabulaire formel hors du temps qui évite le repli identitaire, qui affiche une lisibilité internationale pour une communication partagée par tous, et qui dépasse l'idée de parenté, de généalogie et d'identité.

Dessinée par Herbert Bayer vers 1925, *l'Universal* est souvent considérée comme la mère des typographies modernes. Elle se compose de formes élémentaires et géométriques, que les modernes voient comme neutres en tant qu'elles n'appartiennent à aucune culture. Selon son étymologie, *l'Universal* est une typographie utopique⁴⁰, une typographie qui se veut sans lieu, sans contexte et sans histoire. Elle est à l'opposé des typographies inscrites dans le temps et l'espace – comme les *frakturs* – qui peuvent simultanément devenir un marqueur d'identité comme un facteur d'exclusion. Avec ce nom transparent, *l'Universal* a donc pour volonté de se détacher des appartenances idéologies, politiques et géographiques dont la lettre peut se faire l'indice.

³⁹ • Gautier C., op. cit.

⁴⁰ • Ibid.

Fortement influencés par le mouvement du Bauhaus, les typographes suisses poursuivent les mêmes objectifs après la seconde guerre mondiale. L'émblématique *Helvetica* de Max Miedinger naît de ces intentions en 1957. Pendant longtemps, elle fut associée à une certaine neutralité : presque invisible tant on la rencontre partout ⁴¹. *L'Helvetica* est souvent considérée comme neutre parce qu'elle a été dessinée dans cet objectif, mais son usage a dépassé cette limite. Aujourd'hui, elle est facilement associée aux grandes marques qui en ont usé et en usent encore ⁴². Paula Scher a même boycotté la fonte suisse car elle l'associait à la guerre du Vietnam alors sponsorisée par de grandes marques toutes logotypées en *Helvetica* ⁴³.

Toutefois, l'associer sans détour au lobbying capitaliste serait une erreur. Si *l'Helvetica* doit correspondre à une idéologie, elle serait plutôt socialiste ⁴⁴, parce qu'elle est aujourd'hui accessible à tous. Bien qu'elle ait été instrumentalisée pour servir différents objectifs, on peut voir *l'Helvetica* comme l'expression de la recherche d'un terrain d'entente, d'une volonté d'effacer le passé pour repartir sur des bases qui ne s'imposent pas devant le message, qui ne le dirigent pas, et qui n'inscrivent pas ce message dans une géographie ou une temporalité plus qu'une autre. **Elle soutient une esthétique qui n'a plus pour objectif premier la reconnaissance d'une appartenance, qu'elle soit nationale et identitaire comme idéologique.** Elle propose une *sémantisation* des formes pacifiques par la transparence. *L'Helvetica* serait donc une forme capable d'effacement qui sait aussi bien mettre

⁴¹ • Müller L., *Helvetica, homage to a typeface*, 2002. Lars Müller Publishers

⁴² • Hustwit G., *Helvetica*, 2007, 80 min.

⁴³ • Ibid.

⁴⁴ • Müller L., op. cit.

en valeur la fève blanche que le haricot blanc, sans trop changer le goût du cassoulet. En d'autres termes, elle pourrait raconter un cassoulet sans appartenances culturelles ou identitaires spécifiques. *L'Helvetica* abolit les frontières en proposant une même lisibilité pour tous. C'est la typographie du monde, de la même façon qu'Erasmus et les humanistes se voyaient *citoyens du monde*. Toutefois, c'est une forme qui ne pense pas le tissage d'influences, elle ne pense pas les différences et les singularités, ni leur rencontre, elle les efface.

L'ambiguïté qui plane sur toute interprétation culturelle d'une forme rend l'entreprise de design délicate. Pour se prévenir de tout discours réducteur, il faut se questionner sur la posture à adopter en tant que citoyen comme en tant que designer.



FIG. 9 • Herbert Bayer, *Universal*, vers 1925, DR



FIG. 10 • Logotypes en Helvetica, DR

Tiré de : Hustwit G., op. cit.

COM-
MENT

TRAITIER

UN SU-

NET SI

ÉPI-

NEUX ?

|||

Le terrain qui entoure ce sujet de recherche peut être paralysant pour un designer. Il est difficile de projeter des contextes où le designer graphique peut agir efficacement sans provoquer de frustrations ni de ressentiments. Le rôle du designer est complexe lorsqu'il s'agit de traiter des sujets sensibles comme celui-ci. Quelques précautions sont nécessaires pour ne pas tomber dans le piège de la polémique ou de la caricature. Le designer doit affronter quatre facteurs problématiques : les dommages collatéraux de la représentation, choisir ses mots avec précaution, revoir fondamentalement certaines notions, et dé-catégoriser tout ce qu'il étudie ou produit.

1 Les dommages collatéraux de la représentation

Un autre facteur paralysant lorsqu'on traite de mélanges culturels et de design graphique, d'images, est le risque de construire l'altérité de façon réductrice. Au cours de cette recherche, il m'a fallu garder à l'esprit tout le passé en matière de représentation de l'Autre, de l'orientalisme à l'imagerie coloniale. Lorsqu'on se tourne vers l'histoire, on constate que la France (et plus largement l'Europe) a su asseoir sa domination politique, depuis les premiers explorateurs jusqu'à l'Algérie française. Cette orientation est bien visible dans les représentations construites par les pays colonisateurs. L'orientalisme est un mouvement artistique apparu dès le XVII^e siècle avec la parution d'une

multitude de romans et de récits de voyages⁴⁵. Mais c'est au XIX^e siècle que cet intérêt pour l'Orient gagne tous les domaines, peinture, littérature, et même anthropologie, devenant presque une discipline à part entière : celle de l'étude d'un Autre exotique⁴⁶. Souvent décrit comme le développement d'un goût pour l'exotisme de la part des sociétés européennes⁴⁷, l'orientalisme s'inscrit néanmoins dans la politique d'expansion et de domination qui domine ces temps coloniaux⁴⁸. Vues sous cet angle, les productions orientalistes forment un corpus de documents de tous types qui a permis à l'Occident de se (re)présenter comme supérieur, civilisé, cultivé. C'est la thèse qu'avance Edward W. Said dans son essai critique : *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*. Pour légitimer son emprise, l'Occident aurait eu besoin de cette figure d'un Autre réduit, qui n'a d'ailleurs jamais la parole dans les productions qui le représentent.

• Il est difficile de résumer les qualités très diverses d'Edward Wadie Said (1935-2003), nous retiendrons qu'il était théoricien et critique littéraire palestino-américain.

« LES REPRÉSENTATIONS SONT MISES EN PLACE POUR ÊTRE UTILISÉES DANS L'ÉCONOMIE DOMESTIQUE D'UNE SOCIÉTÉ IMPÉRIALE. »

Edouard W. Said / Seloua Luste Boulbina, *Dans l'ombre de l'Occident, et autres propos* (1985) / *Les Arabes peuvent-ils parler* (2011), 2011. BlackJack éditions, « Pile ou Face », 12.

Dans cette perspective, nous comprenons que dans un contexte historique où les colonies étaient au cœur de l'actualité française et européenne, les productions orientalistes appartenaient à une stratégie politique

⁴⁵ • Montesquieu, *Lettres persanes*, (1721) 2006. Larousse, *Petits classiques*.

⁴⁶ • Said E. W. / Luste Boulbina S., *Dans l'ombre de l'Occident, et autres propos* (1985) / *Les Arabes peuvent-ils parler* (2011), 2011. BlackJack éditions, *Pile ou Face*.

⁴⁷ • Ibid.

⁴⁸ • Ibid., 11-13

hégémonique (représenter l'Autre comme foncièrement différent, exotique mais inférieur) autant qu'à un contexte sociétal inévitable et à une fascination artistique. La représentation est alors un acte violent par le processus de *décontextualisation*, de *miniaturisation* et de contrôle qu'elle impose au sujet représenté⁴⁹. Ce que E. Said souligne, c'est le lien actif entre la domination et les représentations. Elles représentent une forme « d'autorité répressive »⁵⁰ dans la mesure où elles ne permettent pas l'intervention des sujets de la représentation. Bien qu'il s'intéresse surtout aux représentations des cultures politiquement dominantes, et que dans son domaine, le terme *représentation* soit plutôt littéraire et informationnel, les représentations formelles semblent suivre cette tendance.

La représentation de l'Autre est donc politique : de l'orientalisme jusqu'à la façon des images de traiter la question de l'immigration. Pascal Blanchard et Nicolas Bancel le démontrent dans leur essai au titre évocateur : *De l'indigène à l'immigré*. Les deux chercheurs retracent la façon dont la figure de l'indigène a peu à peu été remplacée par celle de l'immigré, témoignant d'une persistance des mêmes schémas mentaux⁵¹ que ceux de la période coloniale. Images à l'appui, ils décrivent comment cette figure réduite de l'Autre s'est imposée jusque dans nos représentations. Cela remonte aux mythes fondateurs avec la malédiction de Cham⁵², jusqu'à l'Antiquité où les valeurs occidentales se construisent autour du miroir négatif de l'autre.

⁴⁹ • Said E. W., op. cit., 11-12.

⁵⁰ • Ibid., 13-14.

⁵¹ • Blanchard P., Bancel N., op. Cit.

⁵² • Römer T., *La diversité des cultures et des langues, milieux bibliques*, cours du Collège de France, 28 février 2013.

Vient ensuite l'orientalisme qui « fixe les traits de l'Autre en son absence, »⁵³ suivi de l'époque coloniale qui voit surgir des zoos humains et des figures aussi emblématiques que controversées comme *Y'a bon Banania*. **L'histoire culturelle de l'Europe est finalement un substrat propice au développement scientifique du concept de *race* au XIX^e siècle**⁵⁴. Dans les manuels scolaires et la presse, les *racés* et les *tribus* décrites en ces termes abstraits appellent l'image d'un passé archaïque et chaotique. C'est dans ce contexte que s'ancrent les stéréotypes physiques et psychologiques des *indigènes*, par la diffusion de représentations de l'Autre dont la caricature exacerbe l'altérité. **Massivement diffusés, ces visuels participent à propager la notion de hiérarchie des races dans l'opinion publique et à démocratiser des clichés** qui persisteront même après la fin de l'époque coloniale⁵⁵. Les cartes postales de Salomon Assus^{56, 11} illustrent bien ce phénomène de violence des représentations dont parle E. Said, éclairant en partie notre rejet de l'Autre. Cette représentation est bien violente dans la mesure où elle donne à voir une étendue assez restreinte de ce que S. Assus appelle les *types algériens*. En premier lieu, la composition est tout à fait déshumanisante pour les personnages représentés. Ils sont alignés sur un même plan, comme un rang bien ordonné dont ils ne semblent pas pouvoir sortir. Les légendes inscrites sous chaque personnage les rejettent au rang d'objets d'exposition, véritables curiosités muséales, explicitant ainsi un rapport d'observateur supérieur sur lesdits *indigènes*. De plus, ces légendes ne mentionnent pas de prénoms, ce qui attesterait d'une certaine humanité, mais des qualificatifs plus génériques tels que « nègre », « mauresque (costume de ville) » ou « Caïd (chef arabe) ».

53 • Vauday, P., 2006, *La décolonisation du tableau, art politique au XIX^e siècle*, Delacroix, Gauguin, Monet. Paris, Seuil.

54 • Blanchard P., Bancel N., op. cit.

55 • Ibid.

Outre le fait de représenter l'autre comme une curiosité, le style choisi par le dessinateur exacerbe le comique de l'image, orienté vers une certaine moquerie. En effet, la caricature est un mode de représentation qui exacerbe les spécificités, très souvent dans un but satirique et peu valorisant. Or, ce sont les ressemblances que la caricature souligne ici. Dans chaque personnage en effet, les mêmes traits généraux sont systématiquement répétés comme le nez dit *sémite* ou les quantités de voiles et étoffes dont les personnages sont parés. Peut-être est-ce pour montrer que ces types sont bien issus de la même catégorie ? Ou bien pour souligner les différences avec ce que pourraient être les types français ? Rappelons qu'un type est une image, un modèle : l'ensemble des traits généraux caractérisant un genre. Du reste, nommer et décrire ainsi des *types algériens* en esquissant de grandes constantes participe plutôt à forger des stéréotypes qu'à véritablement définir des types.

Mais en tant que designer graphique, l'un des enjeux de mon travail est bien de faire apparaître l'autre, de donner à voir le métissage et les influences. Par conséquent je n'échapperai pas aux problèmes que pose la représentation. **En effet, si nos représentations sont structurantes au point de perpétuer un rapport de domination, alors il revient aux designers graphiques d'être prudents. Les images et représentations ne sont-elles que des espaces étanches ? Ne serait-il pas préférable qu'elles permettent des passages d'une culture à une autre, et qu'elles s'attachent à établir des points de contact plutôt que des catégories hermétiques ?**

Types Algériens

(1^{re} Série)



FIG. 11 Salomon Assus, *Les types algériens*, 1906

Cartes postales. Tiré de : Blanchard P, Bancel N, op. cit. © Achac-Deroo
Merci à l'Achac pour les visuels

2 Choisir et peser ses mots

Il est difficile de les choisir pour ce sujet, selon que l'on parle de la langue arabe, de la culture arabe ou de la religion musulmane, car nous avons vu comme les termes génériques peuvent être réducteurs. **De même que parler d'*Orient* et d'*Occident* est une abstraction, désigner des populations si *diverses* de la sorte est catégorisant, selon les critères que l'on assigne à ce qui est *arabe*.**

Qu'est-ce qui est *arabe* et qui peut être défini comme *arabe* ? Est *arabe* ce qui est lié à la langue arabe ? Ce qui est lié à la zone géographique comprise entre le Maghreb et la péninsule arabique⁵⁶, et qui correspond peu ou prou à l'actuelle ligue arabe[•] ? Ce qui est lié à l'islam, diffusé durant les VII^e et VIII^e siècles, qui a incontestablement joué un rôle dans l'unification et l'expansion de la civilisation arabe, mais qui ne peut malgré tout s'y réduire ?

- Observatrice à l'ONU, cette organisation fondée en 1945 compte aujourd'hui 29 États-membres.

En outre, les mouvements et les migrations qui ont façonné les populations nationales brouillent encore les pistes. Dans la mesure où il y a des musulmans français, allemands ou indonésiens, où il y a des *arabes* non-musulmans, où il y a des populations dites *arabes* vivant en France, et où il y a plusieurs générations issues de l'immigration que l'on relie pourtant toujours à une « culture d'origine », alors le terme arabe ne devient-il pas simplement racial ? C'est en incluant ces paramètres d'une façon non-exhaustive et non-restrictive que j'utilise fréquemment les expressions *monde arabe* et *culture arabe*

dans ce texte, en tant qu'entité civilisationnelle et non en tant qu'abstraction réductrice. À regret, certaines expressions génériques que je n'ai pas su dé-catégoriser demeurent dans un souci d'intelligibilité, pour éviter la périphrase comme lorsque je parle de liens entre les *cultures arabes* et *françaises* ou de relation *France-Maghreb*. Ces expressions sont difficiles à contourner mais néanmoins incorrectes : j'ai conscience que rapprocher de la sorte un pays à une région du monde est tout à fait hors échelle. D'une certaine manière, cela participe à réduire en une catégorie unique correspondant au qualificatif *arabe* des pays aux histoires et aux cultures différentes sur de simples critères de ressemblances.

L'identité culturelle : une notion aux contours flous

En plus des mots, les notions et concepts qu'ils forment sont aussi à revoir. J'ai d'abord cru que ma recherche portait sur l'identité culturelle et nationale, pour la rendre plus perméable aux influences et plus à même de les accepter. Or, l'identité culturelle est une notion qui devient plus floue à mesure que l'on cherche à la définir. **En effet, nous avons vu que l'identité est quelque chose de fixe, de permanent, bien qu'il soit possible de la penser de façon plus dynamique et ouverte grâce à la figure du palimpseste.** La culture quant à elle désigne l'étendue des facultés intellectuelles humaines relatives à une civilisation, qui permettent de développer le sens critique, le goût, le jugement. En somme, c'est l'ensemble des formes acquises de comportements dans les sociétés humaines. L'origine latine du mot *culture* était liée à la notion de *colere*⁵⁷ :

⁵⁷ • Rey A., op. cit.

le verbe *colere* signifie à la fois habiter, cultiver (suffixe *-cole* de agricole) et vénérer (culte).

Si les cultures sont des solutions trouvées pour répondre

Selon François Jullien et comme il l'énonce dans *Il n'y a pas d'identité culturelle*⁵⁹, il serait justement nécessaire de générer des rencontres car c'est par ce biais que nous pourrions créer du commun qui est lui-même un espace de partage. Et la condition de la création de cet espace de partage serait d'opérer un déplacement conceptuel pour sortir de la vision de cultures homogènes en leur sein mais qui se caractérisent par leurs différences lorsqu'elles se confrontent aux autres. Selon cette vision, toutes les cultures seraient donc en opposition les unes avec les autres, plus particulièrement quand on parle des cultures occidentales et orientales qui se seraient formées en opposition l'une envers l'autre. Jullien propose ainsi d'abolir l'emploi de certaines notions conditionnant notre perception. Par exemple, nous devrions selon lui remplacer le concept de « différence » par celui d'« écart ».

Cela permettrait aux cultures d'arrêter de se définir en contre. En effet, l'écart n'oppose pas comme le fait la différence, il induit une distance entre les cultures mais qui n'est pas séparatrice, au contraire elle fait le lien et permet de créer une tension, une interdépendance. On ne s'arrête plus à la distinction des éléments divergents comme on le ferait en observant nos différences, mais on observe ce qui se passe entre, on compare, un jeu de regard se met en place et on peut distinguer toutes les nuances qui s'instaurent entre les cultures. Un contact, un commun est alors envisageable.

it
Jullien⁵⁹
lire
rte.
ne
ture
e, alors
ns la
identité
euse

dans ce texte, en tant qu'entité civilisationnelle et non en tant qu'abstraction réductrice. À regret, certaines expressions génériques que je n'ai pas su dé-catégoriser demeurent dans un souci d'intelligibilité, pour éviter la périphrase comme

De même, il faudrait dépasser le terme d'« identité » pour utiliser celui des « ressources culturelles ». Le premier terme nous enferme dans un concept figé, alors que le deuxième implique une certaine multiplicité. Notre culture serait faite d'une multitude de ressources non figées qui pourraient être exploitées ou mises de côté selon les besoins de la société à une période donnée. De plus, parler de ressources questionne la notion de la possession. Les ressources s'échangent, s'exploitent, passent de main en main. Elles ne sont plus gardées jalousement, protégées à tout prix, elles se partagent ce qui déconstruit la hiérarchie de valeurs établie par la comparaison en contre. Il ne s'agit plus ici de garder jalousement des savoir-faire, de revendiquer les symboles communautaires qui nous positionnent en contre vis-à-vis des autres, mais au contraire de partager, d'observer l'autre et de créer du commun. **Ainsi, nous pourrions mettre en place un design de l'écart qui lierait les cultures en puisant dans cet entre-deux qui se crée.** Il se placerait ici en tant que médiateur qui participerait à l'émergence d'un nouvel espace commun issu de la rencontre des cultures.

le verbe *colere* signifie à la fois habiter, cultiver (suffixe *-cole* de agricole) et vénérer (culte).

Si les cultures sont des solutions trouvées pour répondre à un environnement⁵⁸, elles sont alors nécessairement mouvantes : elles s'adaptent à celui-ci. Pour François Jullien⁵⁹ (philosophe et sinologue), une culture figée – c'est-à-dire une culture qui n'évoluerait plus – est une culture morte. Dans cette mesure, défendre des valeurs figées pour une culture en mouvement est un non-sens. Or, si une culture n'est pas figée mais qu'une identité est supposée l'être, alors ces deux termes sont-ils bien compatibles ? Réunis dans la notion d'identité culturelle, ont-ils encore un sens ? L'identité culturelle paraît alors être une notion floue et dangereuse car propice à la catégorisation.

⁵⁸ • S. Latouche, op. cit., 69.

⁵⁹ • Jullien F., *Il n'y a pas d'identité culturelle*, 2016. l'Herne.

3 Déclasser, dé-catégoriser

La catégorisation est un problème majeur pour penser les mots et les concepts, mais aussi pour penser les formes. En typographie, cette hypothèse est bien visible dans les classifications des caractères. Les classifications qui apparaissent au XX^e siècle sont une expression du besoin d'ordre qui se faisait sentir dans les fonderies européennes, alors que de grandes firmes telles que Monotype inondaient le marché de nouveaux caractères⁶⁰. Trois classifications successives au cours du XX^e siècle seront comparées ici : la classification Thibaudeau^{FIG.12}, la classification *Vox-ATypI*^{FIG.13}, et le *Codex 1980*^{FIG.14}.

Pour les deux premiers exemples qui font partie des élémentaires du design graphique, je ne m'attarderai pas sur une présentation générale les concernant. Moins emblématique mais néanmoins intéressant, le *Codex 1980* proposé par Jean Alessandrini conteste⁶¹ et révisé les deux systèmes précédents.

Dans la classification de Francis Thibaudeau de 1921, les caractères sont triés en quatre grandes familles selon la forme de leurs empattements. Leur dénomination et leurs sous-catégories font en revanche état de critères historiques et stylistiques. Dans le *Codex 1980*, J. Alessandrini oppose plusieurs réactions à F. Thibaudeau. Selon lui, les noms *Antique*, *Elzévir* et *Égyptienne* sont inappropriés et sans

60 • Ponot R, « Classification typographique ». In: *Communication et langages*, n°81, 1989, 40-54

61 • Alessandrini J. « Une nouvelle classification typographique : le *Codex 1980* ». In: *Communication et langages*, n°43, 1979, 35-56.

fondement historique suffisant⁶². En outre, il reproche à F. Thibaudeau de faire preuve d'un certain nationalisme en réduisant tous les caractères à empattements effilés à la seule filiation française de la famille Didot. J. Alessandrini objecte sensiblement les mêmes arguments à la classification de Maximilien Vox, qu'il trouve excessivement simplifiée. Créée en 1952 et adoptée par l'Association typographique internationale dix ans après, la classification *Vox-ATypI* constituait pourtant déjà une précision de la classification précédente.

Pour un designer graphique, la classification de Maximilien Vox fait partie des bases sur lesquelles on revient peu. Or, l'analysant plus précisément, on peut mesurer combien cette classification est aussi politique : comme la représentation, la catégorisation relève également d'un processus d'autorité et témoigne d'une vision du monde centrée sur l'Europe. Une observation en particulier me permet d'avancer ces propos : dans la classification *Vox-ATypI*, tous les caractères *Non-Latins* cohabitent en une seule catégorie. Comme si le cyrillique ou l'arabe n'avaient pas leurs spécificités typographiques. Il semble d'abord surprenant de trouver le cyrillique dans cette catégorie. Que le russe ne soit pas une langue latine est recevable, pourtant, il m'a naïvement semblé que le cyrillique présentait les mêmes caractéristiques typographiques que les caractères latins, et pouvait répondre aux critères établis par M. Vox. Pourquoi alors les exclure dans cette catégorie générique que sont les *Non-Latines* ? Pour étayer cette hypothèse, il est nécessaire de rappeler le contexte historique en Europe lorsque Vox propose son travail aux *Rencontres de Lure*. En cette période d'après-guerre, l'Europe est scindée en deux, le rideau de fer sépare deux blocs géographiques et idéologiques, l'Est et l'Ouest.

62 • Ibid.

Les enjeux politiques de l'absence de l'Autre dans une représentation ou une classification apparaissent bien ici à l'échelle du design graphique. C'est ce constat qui m'a poussée à m'attarder sur la classification typographique.

Dans une classification diamétralement différente des précédentes, le *Codex 1980*⁶³, Jean Alessandrini propose un système moins hermétique. Afin de ne pas trop allonger le propos, nous verrons point par point les aspects de son travail à l'aune des questions qui nous intéressent.

Les catégories du *Codex 1980* sont plus poreuses : un caractère peut ainsi correspondre à plusieurs cases, selon ses caractéristiques. Elles sont aussi à mon sens plus limpides pour un néophyte qui peut deviner assez instinctivement à quoi elles correspondent. Ainsi, les noms choisis pour certaines catégories relèvent parfois du palimpseste : les *Fractures* deviennent les *Germanes* car J. Alessandrini les associe explicitement à l'Allemagne. Il fait référence au passé et à tout ce qui, dans l'histoire, l'oblige à « admettre l'arrière-plan culturel persistant qui les a sans doute pour longtemps frappées de “germanité”⁶³ ».

—

Elles sont aussi plus nombreuses et laissent plus de place pour les singularités, par exemple, pour ne pas se résoudre à réduire en une seule catégorie des « individualités aussi différentes que l'Anglaise⁶⁴ et le *Mistral*⁶⁴ » de Roger Excoffon⁶⁴. Toutefois, bien que les catégories soient plus souples, le rapport à l'altérité dans cette classification reste réducteur. Les *Non-Latines* deviennent les *Aliennes*, témoignant

63 • Alessandrini J., op. cit., 43

64 • Ibid., 42.

également d'un certain auto-centrisme. Ce qui est toutefois intéressant, c'est que dans le *Codex 1980*, une catégorie de caractères fantaisie est isolée : les *Exo-types*. Ce sont toutes les typographies latines mais dont l'aspect est influencé par une graphie étrangère, comme *le Priam* de J. Alessandrini lui-même.

Le *Codex 1980* prend en compte la mutation et l'hybridation d'un même caractère en plusieurs catégories. Ainsi, on trouve les *Hybrides* et les *Transfuges* dans le travail de J. Alessandrini, qui donnent une place à des caractères qui étaient alors inclassables. Les *Hybrides* sont les typographies dans lesquelles on peut observer des traits propres à des familles différentes⁶⁵. Proches des *Hybrides*, les *Transfuges* sont les caractères qui changent tellement d'aspect selon leurs variantes de graisse qu'il serait déraisonnable de la classer dans une catégorie unique. En outre, deux des catégories proposées par J. Alessandrini sont susceptibles de correspondre à toutes les catégories recensées : les *Stenciliennes* et les *Diagones* (dont les noms sont transparents) faisant ainsi preuve d'une grande flexibilité.

- Il s'agit bien de mener une réflexion en faveur de l'acceptation des influences, et non de suggérer d'institutionnaliser les différences, ce dont il faut se prévenir. Voir Taylor C., *Multiculturalisme : différence et démocratie*, 1993.

Selon ces deux derniers principes, un même caractère peut faire partie de différentes familles. C'est en ce sens que je vois un travail de dé-catégorisation dans le *Codex 1980*, bien que son ambition soit bien de trier et de classer. Pour un designer graphique, cela participe à autoriser le mélange dans les productions typographiques, et à donner une place plus spécifique aux familles de caractères étendues – les *super-familles* – aux singularités, aux fontes métisses et aux polices de caractères hybrides. **En les incluant, cette classification élargit le champ de la typographie, de la même manière que j'aspire à élargir le champ des appartenances culturelles dans ma recherche.**

65 • Ibid., 47.



FIG. 15 • Roger Excoffon, *Diane*, Spécimen, 1956-1959

Trois jeux de M capitales, de haut en bas et de gauche à droite :
février 1956, juin 1956, avril 1959
DR., www.roger-excoffon.com



FIG. 16 • Roger Excoffon, *Mistral*, 1953

Variations de la lettre u, selon les accents Bigrammes spécifiques
du Mistral : ll, st, qu. DR., www.roger-excoffon.com

Cela peut paraître anecdotique de pouvoir ou non classer un caractère, car en soi rien n'a empêché toutes sortes de typographies d'exister avant cette classification. Pour ma part, je vois cela comme une forme d'acceptation qui passe nécessairement⁶⁶ par là : **nommer, définir, classer ou déclasser pour faire exister ou non**. C'est un débat fondamental même s'il peut paraître sans impact, comme l'usage ou non de capitales sur certains noms ou comme l'écriture inclusive. **C'est peut-être ici que les problématiques socio-culturelles soulevées jusqu'ici et le design graphique peuvent se rencontrer.**

On pourrait voir dans le travail de classement de Jean Alessandrini une critique de la classification même, qui est nécessairement incomplète. En effet, classer est une étape nécessaire pour apprendre à voir, à reconnaître des similitudes ou des différences entre toutes choses ou personnes. Cependant, **une classification ne va pas sans des catégories qui deviennent alors perméables et solidement figées**, supposant de fait que tout ce qui existe peut (ou doit) y correspondre. C'est probablement d'ici que vient la valeur qualitative, presque morale de l'acte de ranger, classer, hiérarchiser. Or, il subsiste toujours des figures qui ne s'y conforment pas, des *inclassables*, même avec une classification plus ouverte. **Les types et catégories sont en effet des éléments clés pour renforcer ou déjouer**

⁶⁶ • « Les termes utilisés pour désigner les personnes constituent également de puissants outils d'exclusion ou de stigmatisation. Le débat politico-linguistique portant sur les dénominations adéquates est un problème éthique central pour tous ceux qui travaillent sur les problèmes de l'exclusion, qu'ils soient chercheurs ou activistes politiques. Les catégories supposées "évidentes", comme "noir/blanc", ne font que répéter les assignations et divisions racistes que l'on veut précisément critiquer. » (Emcke C., op. cit., 12)

la réduction opérée par les images. On le comprend aisément en comparant les *types algériens* ^{fig.11} de S. Assus et le *Codex 1980* ^{fig.14} de J. Alessandrini. Ils présentent à leur manière deux formes de catégorisation : l'une est plus hermétique et l'autre plus flexible. Nous avons vu que les catégories établies dans les *types algériens* ne permettent aucune mobilité et aboutissent à une homogénéisation abusive. Les *Exo-types* du *Codex 1980* sont alors des transcriptions stéréotypées de l'Autre, à l'image des cartes postales de S. Assus. **Alors, on pourrait s'amuser à proposer des dé-classifications typographiques. Elles pourraient s'organiser, comme le font nos identités, sur des axes de variables parcourant les hyper- et les hypo-couches des influences et de l'histoire qui nous constitue.**

Créer des formes typographiques qui ont valeur de palimpsestes culturels est un travail porteur car il permet la dé-catégorisation, le mélange et la cohabitation au sein d'un même support ou d'un même signe. Cependant, pour entrer dans une approche plus globale, il convient de revenir sur la portée d'une telle production.

Pour pouvoir soutenir que le *Codex 1980* est plus souple et inclusif en ce qui concerne le mélange et les influences, j'ai tenté de classer mes explorations typographiques dans les trois classifications. Ces caractères hybrides trouvent plus facilement leur place dans la classification souple de Jean Alessandrini.

	Visuel	F. THIBAudeau (1921)	M. VOX (1952)	J. ALESSANDRINI (1979)
Al-Cassoul	Noto Serif	Égyptienne Anglaise	Mécane	Emparecte à congés
	ou	Elzévir	Humane moderne	Hybride/ Emparecte à congés x Clavienne
	Altérations calligraphiques	x	Non-Latine / formes étrangères	Exotype (arabique) / Alienne
	Fusion des deux	x	Fantaisie	Hybride/ Exotype (arabique) x Emparecte à congés
ou			Hybride/ Alienne x Gestuelle calligraphique	
Calame	e	x	Scripte	Hybride/ Alienne x Gestuelle calligraphique

ENTRER

EN

ACTION,

|||

PISTES

ET MÉ-

THODES

 our atteindre mes objectifs de revitalisation de la perception du monde arabe en Europe, de révélation de nos influences culturelles oubliées, la typographie n'est pas le seul outil à considérer. En effet, pour que vive une production aussi spécifique au design graphique, il faut s'interroger sur la diffusion et l'usage de telles formes. Proposer une déclassification typographique serait sans doute un geste fort, mais il serait avant tout tourné vers les designers typographes.

1 Pour un design contextuel

Ruedi Baur accorde une attention particulière aux usages en pratiquant un design contextuel⁶⁷, notamment dans son travail avec André Baldinger et Éric Jourdan entre 2000 et 2004 sur l'identité et la signalétique de la Cité Internationale Universitaire de Paris. La Cité Internationale est un immense campus ouvert au public proposant des logements à des étudiants, chercheurs et artistes. Ce lieu réunit plus d'une centaine de nationalités parmi ses usagers résidant dans les quarante maisons — représentant chacune un pays — aux styles architecturaux éclectiques⁶⁸. Sa grande capacité d'accueil et les divers événements proposés en font véritablement un lieu de mixité internationale.

⁶⁷ • Philizot V., « Formes du design et construction subjective du monde social », *Figures de l'art*, n°25, « Philosophie du design », Novembre 2013. Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour (PUPPA)

⁶⁸ • www.irb-paris.eu

Plutôt qu'une identité fixe, Ruedi Baur propose un système aux multiples variables pensées pour être appropriées par les usagers. Il pense l'identité comme étant multiple et interchangeable à travers ce qu'il appelle des *typogrammes* ^{FIG.17} : des compositions qui se déclinent à l'infini, incluant différents caractères particuliers au sein d'un cartouche coloré. Cet aplat en arrière-plan fait partie des invariants : toujours présent mais aux contours changeants, il marque cet espace hors du commun dans lequel la mixité s'incarne. Les gammes de couleurs utilisées varient également d'un *typogramme* à l'autre, comme une myriade de déclinaisons qui s'offrent aux usagers. Toutes les variantes instaurées (le choix de couleurs, la découpe de cartouche et l'ajout de caractères particuliers) garantissent qu'aucun des typogrammes générés ne seront identiques. **En somme, c'est la définition d'un espace aux frontières symboliques mouvantes qui est proposée dans cette identité.**

Une identité de caractère(s)

L'identité s'articule autour d'une typographie : la *Cité Inter* ^{FIG.19}, d'André Baldinger (concepteur visuel, typographe et dessinateur de caractères). C'est une version dérivée du *Newut* ^{FIG.18}, caractère du même auteur créé vers 1993. La création du *Newut* part du constat que les textes en allemand, en raison de l'utilisation fréquente des capitales, présentent un gris typographique irrégulier par rapport aux autres langues utilisant l'alphabet latin. A. Baldinger s'intéresse donc aux alphabets universels modernes qui convoquent souvent des alphabets unicases • qui abolissent la distinction entre capitale et bas-de-casse, comme le faisait l'onciale. Cet outil graphique au service de plusieurs langues s'inscrit donc dans la tradition de l'universalisme des modernes ^{FIG.9}.

• Unicase ou unicaméral. Entre autres, les alphabets arabe et coréen sont unicaméraux, tandis que le latin moderne et le cyrillique sont bicaméraux.

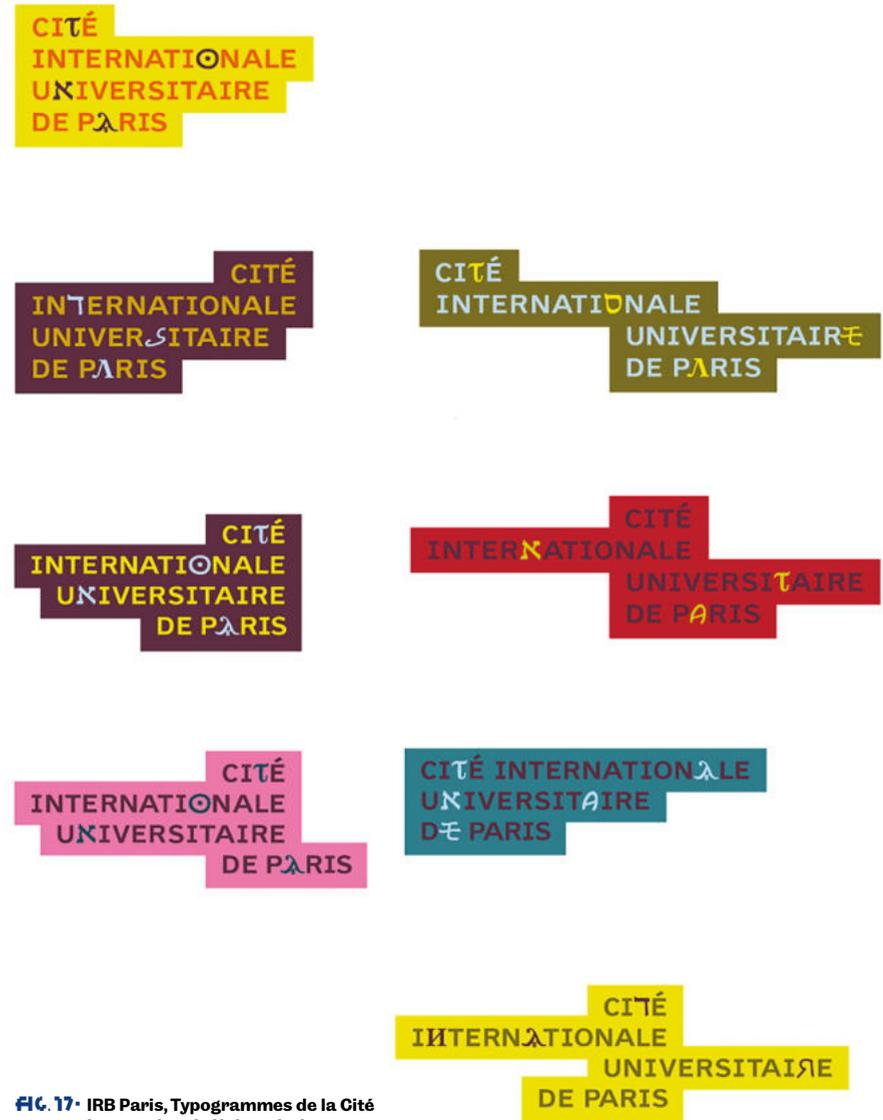


FIG. 17 • IRB Paris, Typogrammes de la Cité Internationale Universitaire de Paris, 2002-2004

© IRB Paris

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii
 Jj Kk Ll Mm Nn Oo Pp Qq
 Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz
 Áá Ââ Àà Ää Ãã Åå
 Çç Éé Êê Èè Ëë Íí Îî Ïï
 Ññ Óó Ôô Òò Öö Õõ
 Úú Ûû Ùù Üü Ÿÿ

FIG. 18 • Baldinger A., *Newut Plain*, v. 1993
 © ABtype, André Baldinger.

citξ inter
 αλΑτλ ab ʒ ʒ ʒ cde ξξ ττ
 f ƒ ƒ g ٢ ٢ hi ١ ١ j ٣ ٣ k Ƶ Ƶ
 l m 𐌆 𐌆 𐌆 n 𐌆 𐌆 o 𐌆 𐌆
 p 𐌆 𐌆 q r s 𐌆 𐌆 t 𐌆 𐌆 u v
 w 𐌆 𐌆 x 𐌆 𐌆 y 𐌆 𐌆 z

FIG. 19 • Baldinger A. et Baur R., *Cité Inter*, 2002-2004
 © IRB Paris et ABtype.

En l'érigeant en un élément central de l'identité de la Cité Internationale, Ruedi Baur et son équipe affirment son aspect international et multiculturel tout en le décloisonnant par l'ajout de caractères particuliers. A. Baldinger intègre à

D'autres principes tels que l'hybridation et le mélange semblent [...] aller vers la création d'une nouvelle expression issue de la rencontre des cultures. Celles-ci semblent capables de jouer le rôle de liant en permettant la création d'un objet, non plus fait de parties d'un autre élément accolé, mais d'une fusion entre deux éléments. Ils permettraient de sortir de l'opposition qui résulte du collage pour réellement jouer sur l'idée de transformation. Cependant, si on s'intéresse à la racine de ces mots, on se rend compte qu'ils ont une connotation négative. Hybride emprunte au latin *ibrida* qui signifie « bâtard, de sang-mêlé ». [...] Pourtant c'est au terme d'hybridation que Paul Rasse¹ fait appel lorsqu'il décrit le résultat fertile des échanges entre cultures. Il apparaît en effet que là où le collage vient mettre les cultures côte à côte, le mélange et l'hybridation les fusionnent, effacent les limites entre elles et font donc disparaître la question de l'opposition. Une nouvelle expression naît alors de la rencontre qui sera elle-même une expression à part entière.

Nous pouvons en revanche questionner ici le statut des formes créées par ces procédés. En effet, certains projets de design issus de l'hybridation posent la question de leur compréhension. Les designers de Droog Design ont créé la série de bols *Re-inventing rituals* en 2002 dans le but d'exprimer la place la culture chinoise aux Pays-Bas. Cette série de 3 bols reprend alors les codes de la vaisselle occidentale pour l'adapter à certaines coutumes asiatiques.

1 • Rasse P., Rasse P., « La diversité des cultures en question », Présentation générale, in: *La diversité culturelle, Les Essentiels d'Hermès*, 2013.

Les propos de V. Philizot (docteur en arts visuels, designer graphique et enseignant) m'invitent à reconsidérer mon approche en tant que designer. L'évolution des formes par l'usage offre une certaine alternative, comme un curseur de mobilité entre les identités. Chez Ruedi Baur et son équipe, ce curseur est induit grâce à des outils génératifs comme *Letteror Mixer*, qui parsème automatiquement un texte de caractères particuliers. Chaque maison est alors en mesure de composer son identité et d'en multiplier les combinaisons, en incluant elle-même une part de familiarité ou d'étrangeté dans celle-ci. **C'est un véritable kit qui est donné aux usagers, comme une matière première à modeler qui les rend acteurs de l'identité du lieu.**

Des orientations vers le macro-projet

Jusqu'alors, j'ai cherché à concevoir une typographie dans laquelle chaque lettre est un couple latin-arabe, en vue de rendre visibles les influences croisées. Même si le projet de dessiner une police de caractères à la fois mixte et multi-scripte m'a beaucoup apporté, je poursuivrai ultérieurement la voie purement typographique du *Calame*^{EXP.1} qui pourrait faire l'objet d'un travail de recherche à part entière.

Mes explorations typographiques parlent de mixité culturelle et identitaire, d'influences déjà présentes que l'on met en évidence par l'association de deux formes dans un même signe. Dans leur arrière-plan politique, elles revendiquent la présence et l'importance des influences arabes dans la culture française. Pour servir mes objectifs, il faut que ces expérimentations sortent du laboratoire de design afin de rencontrer un public qui les fera vivre dans un contexte, sur des supports et des énoncés. Je souhaite faire

de ces lettres des outils pratiques, concrets, manipulables et didactiques, pour découvrir des couches d'identité, et non seulement un outil manifeste et symbolique qui se restreindrait au domaine du design graphique.

Ce que je tire du précédent exemple analysé^{FIG.17}, c'est que le dessin de caractères ne doit pas être une finalité en soi dans ce projet, mais un moyen : un outil pratique par le choix qu'elle autorise. En effet, ce n'est pas seulement au designer de décider quelles influences doivent être visibles, mais aux usagers de l'éprouver, de le découvrir et de le questionner. En somme, si je dois dessiner une police de caractères, celle-ci ne sera pas une multi-scripte, ni une *Exo-type* ou une *fantaisie*. **Concevoir un caractère multi-scripte est une manière d'aborder la complexité linguistique et la cohabitation d'un point de vue technique, comme une solution organisationnelle. Or, je veux que mes lettres parlent de complexité identitaire, et soient un outil d'échange et de découverte.** Elles doivent être ouvertes à tous, et non seulement aux locuteurs arabes et-ou français, afin d'aider à révéler une part de l'identité de chacun, qu'elle soit ou non connue et acceptée, avec l'objectif de rappeler que nos identités sont multiples en jouant avec les couches d'influences et les traces qui subsistent.

Cependant, un outil a besoin d'un contexte pour se déployer. Il faut trouver, provoquer ou créer des situations dans lesquelles utiliser et médiatiser de telles productions.

2 Quelles méthodes pour nuancer son approche ?

Ma stratégie de travail s'étend sur deux plans : personnel et collectif. Sur le plan personnel, j'ai fait en sorte d'entrer dans mon sujet de recherche avec un maximum de clefs, justement parce qu'il est difficile à prendre en main. Cela m'a demandé une imprégnation théorique – avec une documentation naturellement conséquente pour effectuer un maximum de contre-points – mais aussi pratique, en matière de typographie et de calligraphie : il faut dire que je n'avais que peu de bagages en la matière. Afin de projeter cette recherche dans la réalité, j'ai choisi de l'orienter sur un plan plus collectif. À l'heure actuelle, cela prend différentes directions.

—

Une association avec Marine Rodrigues, designer produit de la même promotion. Nos recherches qui étaient connexes depuis le départ ont fini par se rejoindre pour donner une dimension plus globale à notre travail.

—

Une rencontre avec le Secours Catholique de la Souterraine qui apporte chaque semaine son soutien à de nombreux expatriés que nous avons pu rencontrer, et avec qui nous souhaitons directement travailler en nous enrichissant de témoignages, en proposant et en récoltant de la matière à travailler à l'occasion de rencontres.

—

Une rencontre avec Christophe Ruby, directeur du groupe scolaire Tristan l'Hermitte à la Souterraine, afin d'expérimenter des outils de discussion autour des influences culturelles auprès des enfants de cours moyen.

—

Avec l'avancée de la recherche, certains points conceptuels sont également à nuancer. Jusqu'ici, notre étude était concentrée sur des notions comme le mélange et l'hybridation, comme si dans nos productions nous cherchions à lui extraire ses connotations négatives. Or, ces tentatives n'ayant pas abouti, il faut revenir sur certaines suppositions.

En cherchant à exporter des formes hybrides, en tendant vers des figures de mélanges hétérogènes, nous avons pu mesurer les limites de ces termes qui ne proposent pas d'enrichissement. Ce propos trouve son illustration dans la police Al-Cassoul ^{EXP. 1} qui ne semble pas dépasser pas la connotation négative de l'hybridation. En effet, le rapport binaire que suppose l'association de deux éléments calligraphiques menace cette exploration d'être un *Exo-type*, un montage arbitraire et catégorisant et arbitraire, par copier-coller. **Il semble alors nécessaire de sortir de cette dualité en incluant d'autres cultures à notre travail.** **Après tout, sur le même schéma que les emprunts et les échanges de l'Europe et du monde arabe, toutes les cultures entretiennent des liens avec d'autres à la manière du palimpseste : c'est un concept déclinable.**

De la même manière, dans les expérimentations antérieures menées avec Marine Rodrigues^{EXP.4} autour du mélange non-binaire, il semble que nous ayons touché la limite de la disparition ou la dilution, toutes ces variables que suppose le terme mélange, même hétérogène. Il faudrait ajuster et médiatiser ces formes afin de créer du sens et de la valeur et de ne pas tomber dans l'espace foutoir décrit par Augustin Berque⁶⁹, et qui sera la valeur didactique des outils que nous concevrons.

Cependant, on peut aussi y voir une figure asymétrique de nos identités croisées, qui peuvent sembler incohérentes et désordonnées tant elles sont multiples, mais qui ne révèlent pas moins les influences diverses qui peuvent converger dans chaque individu. Cela permet de rappeler qu'il nous faut accepter l'inclassable, bien qu'il se définisse justement par rapport à des catégories établies dans le même temps, qui sont paradoxalement nécessaires à la lisibilité de l'environnement qui nous entoure. Or nous l'avons vu, le classement a toujours une valeur morale. **Quelle est donc la place pour un visible qui déjoue les catégories déjà posées ?**

Je vois le palimpseste comme la forme d'une complexité acceptée, d'une hétérogénéité lisible : avec les couches supérieures, l'hyper-identité, l'enveloppe ; et l'hypo-identité, les couches inférieures qui sont toujours présentes, comme des traces du passé. Cette trace agit au niveau collectif, avec les traces d'une culture visibles dans une autre ; et au niveau individuel, la trace d'un individu dans un autre.

⁶⁹ • Duhem L., Rabin K., (dir.) : *Design écosocial : convivialités, pratiques situées et nouveaux communs*, 2018. Berque A., « Cosmiser à nouveau les formes ? – Plastie, architecture, mésologie », 298-305. It: éditions.

Objets et signes multi-culturels

Générer de nouveaux signes et de nouvelles typologies d'objets issus des deux cultures. Questionner plastiquement l'hétérogénéité afin d'articuler des éléments culturels sans entrer dans l'opposition constante.

Croisement par collage numérique d'objets et de signes issus des deux cultures.
Décembre 2018
© Marine Rodrigues,
Oranne Et-Tata



MISHKAHLADEUSE

n.f du français *balladeuse* de l'arabe *mishkah*



BOUILLHALIB

n.m du français *bouilloire* de l'arabe *halib*



LWATEUIL

n.m du français *fauteuil* de l'arabe *lwati*



GAFHINAT

n.m du français *café* de l'arabe *tahinat*



CHELLAVABO

n.m du français *lavabo* de l'arabe *chellal*



QAHUTIÈRE

n.m du français *cafetière* de l'arabe *qahua*



HAMZANITÉ

n.f du français *trinité* de l'arabe *hamza*



FLÛJAJ

n.m du français *flûte* de l'arabe *zuja*



SHAYIÈRE

n.f du français *théière* de l'arabe *shay*

EN

GUIDE
DE
CONCLUSION

Il est difficile de prononcer une conclusion sur les questions identitaires soulevées et les formes qui leur correspondent le mieux. En revanche, nous avons pu définir en partie quelle approche le designer peut adopter pour aborder ces questions. Le rôle du design graphique repose sur sa capacité à créer des supports et des outils qui maintiennent l'équilibre dans un milieu. Cependant, la responsabilité du designer réside avant tout dans la posture qu'il adopte, et non simplement les formes qu'il a jugées pertinentes, afin qu'elles puissent servir de liant dans l'espace social où elles s'inscrivent. Designer des identités, les construire et les déconstruire, et chercher à transmettre une certaine honnêteté envers les influences culturelles passées ou présentes (en d'autre terme pratiquer l'hyper- et l'hypo-design) semble être une attitude adéquate. La figure du palimpseste permet de penser ces identités de façon plus ouverte et plus dynamique.

Toutefois, le risque d'un glissement contre-productif du sens du projet est toujours présent. En voulant travailler sur ce tissage d'influences entre l'Europe et le monde arabe, entre la France et le Maghreb, ne risque-t-on pas justement de stigmatiser d'autant plus les parties concernées en tombant dans le ciblage identitaire, comme si l'on sélectionnait les fils à tisser entre eux, en en laissant obligatoirement d'autres de côté ? L'enjeu est donc d'éviter que le projet ne dévie sur un propos qui attise le débat plutôt qu'il ne l'apaise, ou fixe des catégories qui ne permettent pas de mobilité. Nous ne voulons donc pas nommer *l'arabe* et le *français*, mais nommer le rapport à l'autre en général. Il devient donc nécessaire d'élargir notre propos pour le rendre plus universel en incluant d'autres cultures. Cela permettra aussi de sortir de la dualité, de la comparaison et de l'affrontement provoqués presque inévitablement par cette approche binaire qui était jusqu'ici la nôtre.

REMER- CIE- MENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mes codirecteurs, **Sophie Clément** et **Anne-Catherine Adam-Céard**, qui m'ont accompagné dans cette recherche sinueuse. J'adresse également mes remerciements à **Élisabeth Charvet** et **Tiphonie Barragué** pour m'avoir suivie et épaulée au commencement du projet.

Je remercie toute l'équipe pédagogique du DSAA pour leurs apports et leur bienveillance ; **Julien Borie**, **Ann Pham Ngoc Cuong**, **Laurence Pache**, **Catherine Pradeau**, **Lucille Thierry**, **Christophe Recoules** et **Sandrine Sirmain**, pour ceux que je n'ai pas déjà cités.

Merci également,

à **Marine Rodrigues** avec qui la collaboration fut enrichissante et fructueuse ;

à tous mes camarades pour leur présence, leur soutien et leur bonne humeur ;

à mes colocataires, amis et bien plus, **Josselin Le Moal** et **Stephanie Rayet** ;

à tous ceux qui ont lu et relu ce mémoire, ainsi qu'aux personnes rencontrées qui ont participé de près ou de loin à la conduite de cette recherche.



Ouvrages lus

Serge Latouche

*L'occidentalisation du monde,
essai sur la signification, la portée et
les limites de l'uniformisation planétaire*

(1989) 2005
Paris, La Découverte
ISBN : 2-7071-4591-2

—

Rodolphe Christin

*L'usure du monde,
critique de la déraison touristique*

2014
L'échappée
ISBN : 978-291583-6-6

—

**Edward W. Saïd /Seloua
Luste Boulbina**

*Dans l'ombre de l'Occident,
et autres propos (1985) / Les Arabes
peuvent-ils parler (2011)*

2011
BlackJack éditions,
Collection Pile ou Face.
ISBN : 978-2-91806-321-6

—

Jean Pruvost

*Nos ancêtres les Arabes,
ce que notre langue leur doit*

2017
Éditions Jean-Claude Lattès.
ISBN : 978-2-7096-5941-3

—

Hassan et Isabelle Massoudy

L'ABCdaire de la calligraphie arabe

2002
Paris, Flammarion.
ISBN : 2-08-010669-4

—

Bernard Lewis

Les Arabes dans l'histoire

2011
Paris, Flammarion,
Collection Champs Histoire
ISBN : 978-2081265646

—

Pascal Blanchard et Nicolas Bancel

De l'indigène à l'immigré

1998
Paris, Gallimard,
ISBN : 2-07-053429-4

—

**Michel Pastoureau
et Dominique Simonnet**

Le petit livre des couleurs

2005
Paris, éditions du Seuil
ISBN : 978-2-7578-0310-0

—



Ouvrages consultés

Collectif

(Alice Twemlow, André Baldinger, Catherine de Smet, Christopher Burke, Gerard Unger, Olivier Lugon, Philippe Millot, Rémi Jimenes, Teal Triggs)

Design Graphique, les formes de l'histoire

2017

Paris, B42

ISBN : 978-2-91-785590-4

—

Carolin Emcke

Contre la haine, plaidoyer pour l'impur

2017

Paris, éditions du Seuil, traduit par Élisabeth Amerein-Fussler

ISBN : 978-2-02-136533-7

—

Ellen Lupton

Comprendre la typographie, un guide théorique et pratique pour les graphistes, les auteurs, les éditeurs et les étudiants

2007 (2004)

Paris, Pyramyd NTCV.

ISBN : 978-2-35017-059-6

—

Ludovic Duhem, Kenneth Rabin, (dir.)
Augustin Berque

Design écosocial : convivialités, pratiques situées et nouveaux communs.

« Cosmiser à nouveau les formes ? –

Plastie, architecture, mésologie »

298-305

2018

It: éditions.

ISBN : 978-2-917053-31-7

—

Emmanuel Alloa (éd)

Penser l'image

Chap. II : perspectives historiques

—

Gérard Genette

Palimpsestes, la littérature au second degré,

1992 (1982)

Paris, éditions du Seuil

—

Fernand Braudel

Grammaire des civilisations,

(1963) 2008

Flammarion, *Champs Histoire*

ISBN : 978-2-03-585918-1

—

Philippe Buschinger

Le gothique urbain : une crise d'identité(s)

2013

Cadrat éditions

ISBN : 2-9700258-7-6

—

Michel Wlassikoff

Histoire du graphisme en France

2005

Musée des Arts Décoratifs,

Dominique Carré éditeur

ISBN : 978-2-901422-64-8

—

Michael Harkins

Pratique de la typographie

2012

Pyramyd NTCV

ISBN : 978-2-35017-265-1

—

Patrick Vauday

La décolonisation du tableau, art politique au XIX^e siècle – Delacroix, Gauguin, Monet.

2006

Paris, éditions du Seuil.

EAN : 9782020896177

—

Montesquieu

Lettres persannes

(1721) 2006

Édition présentée, anotée et

commentée par Géraud V., Agrégée de lettres modernes, professeur

à l'université de Lyon-III Jean-Moulin.

Éditions Larousse, *Petits classiques.*

ISBN : 978-2-03-585918-1

—

Articles et revues

Valentin Chémery

« Arabe, langue vivante 1 »

Janvier 2018

Entretien avec Victor Lalo réalisé par Valentin Chémery.

In : *Vacarme*, n°82, « Luites de classe – écoles, lieu de conflit »

49-55.

ISSN : 1253-2479

—

Jean Alessandrini

« Une nouvelle classification typographique : le Codex 1980 »

1979

In : *Communication et langages*, n°43

35-56.

—

Vivent Philizot

« Formes du design et construction subjective du monde social »

2013.

In : *Figures de l'art*, n°25,

« Philosophie du design », Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour (PUPPA)

—

Emmanuel Pisani

« Histoire de l'islam et des musulmans en France du Moyen-Âge à nos jours »

www.lescahiersdelislam.fr/Histoire-de-l-Islam-et-des-musulmans-en-France-du-Moyen-Age-a-nos-jours-a433.html

PARU LE 01.09.2013

CONSULTÉ LE 17.12.2018

À propos de *Histoire de l'islam et des musulmans en France du Moyen-Âge à nos jours*

Mohammed Arkoun (dir.), 2006
Albin Michel

—

John Stones

« La typographie arabe aussi a son printemps »

juin 2011

In : *Étapes*, n°193, 30-39.

—

Ahmed Kuyaş

« Turcs et Arabes, une histoire mouvementée »

2011

In : *Qantara*, n°78, 44-45

—

Ladislav Mandel

« L'écriture typographique : expression d'une identité culturelle »

1986

In : *Communication et langages*, n°68

—

Filmographie

Mahmoud Hussein, Philippe Calderon (réal.)

Lorsque le monde parlait arabe

2001

Betacam

52'

—

Haifaa al-Mansour

Wadjda

2012

Highlook Communications Group, Razor Film, Rotana Studios

92'

—

Delphine Minoui, Bruno Joucla

Daraya, la bibliothèque sous les bombes

2018

Brotherfilms

63'

—

Gary Hustwit

Helvetica

2007

Gary Hustwit, Swiss Dots, Veer

80'

—

Webographie

Relations bilatérales

www.diplomatie.gouv.fr/fr/dossiers-pays/maroc/la-france-et-le-maroc/

CONSULTÉ LE 06.07.2018

—

Marie Simon

Le Figaro

www.h24info.ma/economie/chiffres-a-connaître-relation-france-maroc/

PUBLIÉ LE 15.06.2017

CONSULTÉ LE 07.07.2018

—

Eric Jardonnet

pour *Le Monde*

« Face aux sujets sensibles, des lieux d'exposition pratiquent l'autocensure »,

www.lemonde.fr/arts/article/2015/03/03/face-aux-sujets-sensibles-des-lieux-d-exposition-pratiquent-l-autocensure_4586739_1655012.html

PARU LE 03.03.2015

CONSULTÉ LE 21.02.2019

—

Ruedi Baur

www.irb-paris.eu

CONSULTÉ LE 25.11.2018

—

André Baldinger

www.andrebaldinger.com/hp.php?item.1

CONSULTÉ LE 25.11.2018

—

Confrérie du cassoulet

www.confrerieducassoulet.com/

CONSULTÉ LE 07.12.2018

—

Wikipédia

fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9volution_des_signes

fr.wikipedia.org/wiki/Ch%E1%BB%AF_qu%E1%BB%91c_nq%E1%BB%AF

CONSULTÉ LE 07.12.2018

—

Expositions

Musée de l'histoire de l'immigration

Palais de la Porte dorée

Paris

AVRIL 2018

—

Institut du Monde Arabe

Collection permanente

Le pinceau Ivre, carte blanche à Lassaâd Metoui

Pour un musée en Palestine

Paris

AVRIL 2018

—

Musée du Louvre

Département des Arts de l'Islam

Paris

AVRIL 2018

—

Philharmonie de Paris

Cité de la musique

Al Musiqâ, voix et musiques du monde arabe

Paris

6 AVRIL - 19 AOÛT 2018

—

Dictionnaires

Alain Rey (dir.), Marianne Tomi, Tristan Hordé, Chantal Tanet

Dictionnaire historique de la langue française

2012 (2006, 1998, 1992)

Paris, Dictionnaires Le Robert.

ISBN : 978-2-32100-067-9

—

Jacqueline Picoche

Dictionnaire d'étymologie du français

2015 (1992)

Paris, Dictionnaires Le Robert.

ISBN : 978-2-32100-672-5

—

Conférences

Thomas Römer

La diversité des cultures et des langues, milieux bibliques

28 février 2013
Collège de France
72'

CONSULTÉ LE 12.05.2018

—

Charles Gautier

Écriture universalisée VS. écriture universelle, quelques enjeux politiques des pasigraphies

19 février 2018
Rencontres du 3^e Type, « écrire avec des images », Atelier National de Recherche Typographique, ENSAD Nancy
29'

CONSULTÉ LE 09.08.2018

—

Émissions radio

Marie Richeux pour *France Culture*

Barbara Cassin : la langue est un lieu de l'identité temporaire

ÉMISSION DU 12.06.2018
ÉCOUTÉE LE 21.07.2018

www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/barbara-cassin?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm_source=Facebook#Echobox=1528978038

—

Anne Fauquembergue pour *France Culture*

Roland Laffite : plus de 500 mots couramment utilisés en français portent la marque de l'arabe

ÉMISSION DU 17.12.2017
ÉCOUTÉE LE 28.01.2018

www.franceculture.fr/sciences-du-langage/plus-de-500-mots-couramment-utilises-en-francais-portent-la-marque-de-l-arabe

—

Florian Delorme pour *France Culture*

Pacte de Marrakech : vers un droit universel à l'immigration ?

ÉMISSION DU 11.12.2018
ÉCOUTÉE LE 12.12.2018

www.franceculture.fr/emissions/cultures-monde/droits-de-l-homme-actualites-dune-utopie-24-pacte-mondial-pour-les-migrations-vers-un-droit-universel#xtor=EPR-2

—

Elsa Mourgues pour *France Culture*

Le racisme anti-Blancs existe-t-il ?

ÉMISSION DU 10.10.2018
ÉCOUTÉE LE 18.01.2019

[www.franceculture.fr/societe/le-racisme-anti-blancs-existe-t-il#xtor=EPR-2/\[LaLettre10102018\]](http://www.franceculture.fr/societe/le-racisme-anti-blancs-existe-t-il#xtor=EPR-2/[LaLettre10102018])

—

Olivia Gesbert pour *France Culture*

Carolin Emcke, l'intellectuelle qui réveille l'Allemagne

ÉMISSION DU 27.09.2017
ÉCOUTÉE LE 19.08.2018

www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/carolin-emcke-lintellectuelle-qui-reveille-lallemagne

—

Alain Kruger pour *France Culture*

Mots de français sur le bout de la langue arabe

ÉMISSION DU 21.05.2017
ÉCOUTÉE LE 28.01.2018

www.franceculture.fr/emissions/ne-parle-pas-la-bouche-pleine/mots-de-francais-sur-le-bout-de-la-langue-arabe?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm_source=Facebook#link_time=1525862028

—

Colophon

Conception graphique	Oranne Et-Tata en collaboration avec Marine Rodrigues
Impression	Atelier Graphique, Limoges
Papier	Feuillet Arctic Paper, <i>Amber Graphic</i> , 100g Couverture Arjowiggins, <i>Rives Sensation</i> Gloss Tactile, Natural White, 270g (IPNS)
Typographie	MARIANNE Benoit Bodhuin www.bb-bureau.fr Grotesque A is for apple www.aisforapple.fr Andralis BauerTypes www.bauertypes.com

Mémoire édité en douze exemplaires dans le cadre du DSAA Design global et éco-conception, spécialité Design Graphique, Pôle supérieur de design de Nouvelle-Aquitaine, Raymond Loewy

Mai 2019, La Souterraine

Le copyright de chaque image du corpus appartient aux entreprises ou auteurs respectivement cités. Malgré les recherches déployées pour identifier les ayants droit des travaux reproduits, l'étudiant-rédacteur s'excuse pour les oublis éventuels et se tient à la disposition des personnes dont involontairement il n'aurait pas cité le nom. S'il subsiste des erreurs ou des omissions, elles seront corrigées lors d'une prochaine édition.



Ce glossaire condensé est conçu pour accompagner la lecture. Les mots y sont définis selon leur étymologie, leur dénotation et leur connotation.



Archétype*

Du latin *archetypum*, du grec *arkhetupon* : **type primitif**. De *arkhé*, *arkhaios* : **ancien** (↳ archéo-).

Type primitif idéal, original qui sert de modèle (≠ prototype). **par ext.** Modèle approchant la perfection.

psycho. Symbole primitif et universel de l'inconscient collectif.

Modèle • Matrice • Origine • Idéal
*Voir aussi *type* et *stéréotype*

Assembler

Du latin *assimilare*, dérivé de *ad* (↳ à) et de *simul*, **ensemble** (↳ simultané). Issu comme *similis* et *simplex* de la racine indo-européenne *sem-* : **un, unique**. On la retrouve en grec dans *homo-*.

v. Mettre ensemble, réunir.

subst. Ensemble d'éléments réunis pour former un tout cohérent. Ramassis informe.

Réunion • Cohérence
Incohérence

Authentique

Du latin *authenticus* : **original** et **bien attribué**. Grec *authentikos* : **dont le pouvoir est inattaquable**. Dérivé de *authentēs* : **auteur responsable**, d'où *authentia* : **autorité**. De *autos* : **soi-même** (↳ auto-) et de *-hentēs* : **qui réalise, achève**.

Se dit de choses véridiques, indiscutables. Sincère, naturel, non-affecté

Naturel • Incontestable • Figé
Pureté • Vérité

Cohabitation (habiter)

Du latin *cum* : **avec** et *habitare* : **avoir souvent, demeurer**, de *habere* : **avoir**. Étymologie complexe.

Rester, vivre dans un lieu, occuper une demeure.

fig. Dévotion (ex: la paix qui habite l'âme)

co- ~ Fait d'habiter ensemble.

Lieu • Constance • Tolérance
Compromis

Coller*

Du grec *kolla* (latin *colla*) : **gomme, colle** ; rapproché de termes indo-européens (russe : *klej*, *colle*) desquels découle le verbe.

Assembler avec de la colle, d'où appliquer, mettre contre. Opération informatique.

fig. Adhérence réussie : s'ajuster, convenir.

péj. s'infliger qqch. de pénible. Rester fixé sur.

Grossier / visible • Parfait / ajusté
*Voir aussi *copier*

Convergence

Du latin *convergens* : **dirigé vers un point unique**. De *convergere* ; **se réunir en venant de plusieurs points**. De *cum*, avec (↳ co) et *vergere* ; **incliner, aller vers, être sur son déclin**.

abstrait Rencontre de causes, d'opinions etc. (≠ divergence).

concret Fait de se diriger vers un point unique

Réunion • Direction • Départ

Coutume

Du latin *consuetudo* : **habitude, genre/manière d'agir** propre à un peuple.

n. Manière d'agir habituelle fixée par l'usage.

Manière d'agir à laquelle une collectivité se conforme, et qui est transmise de génération en génération.

Rite • Tradition • Habitude •
Transmission

Dialogue

Du latin *dialogus* : **entretien philosophique à la manière de Platon**. Emprunt au grec *dialogos* : **entretien, discussion** ; d'abord employé par les philosophes, dérivé de *dialegein* : **discuter** (↳ dialecte).

Entretien entre deux ou plusieurs personnes

Échange verbal (**théâtre**)

XX^e discussion, négociation

Échange • Discussion • Langue

Divers / diversité

adj. Du latin *diversus* : **qui va dans des directions opposées**. Ancien fr. : cruel, mauvais, sauvage.

subst. Du latin *diversitas* : **divergence, contradiction** et **variété**, ≠. Notion de méchanceté et bizarrerie jusqu'à la fin du M-Â.

adj. Différent, changeant, inconstant.

subst. Variété, différence, pluralité

Opposition, divergence

Hétérogénéité • Mélange

Échange

Dérivé de **changer**, du latin *cambiare*, **échanger, troquer**.

Vocabulaire commercial. Mot ayant évincé "muer" du latin *mutare*, **changer, modifier, échanger**.

v. Céder quelque chose moyennant contrepartie.

subst. Transfert réciproque.

exp. Parler, discuter.

Double-sens • Équité • Bénéfice

Homogène

Du grec *homogenês* : **de même sorte, de même race**. De *homo-* : semblable et de *-genos* : race, genre (↳ genre, gènes).

Formé d'éléments de même nature.

XVIII^e Par extension cohésion, harmonie, unité.

Harmonie • Unité • Ressemblance

Hybride / hybridation

Emprunté au latin classique *ibrida* : **bâtard, de sangs mêlés**, et spécialement **produit du sanglier et de la truie**. Devenu *hybrida* par rapprochement avec le grec *hubris* : **excès**.

Provenant de deux espèces différentes.

Fait d'éléments composites, anormalement réunis.

Mélange • Anormalité • Multiple / Divers • Composition

Hétérogène

Du grec *heterogenês* : **d'un autre genre, d'une autre espèce**. De *hetero-* et de *-genos* (**cf. homogène**).

Composé d'éléments de nature différente (mélange, groupe).

Dissemblable

Mélangé • Divers • Dissemblance • Relief • Contraste • Incohérence

Identique / Identité

n. Du latin *identitcus* : **semblable** et *identitas* : **qualité de ce qui est le même**. De *idem* : **même**.

Se dit d'objets ou d'êtres très semblables, tout en restant distincts.

subst. Fait d'être un individu donné et d'être reconnu pour tel. Caractère fondamental de qqun. Données permettant de l'individualiser.

Individu • Singularité • Unité
Ressemblance • Permanence

Impur

Du latin *impurus* : **corrompu, non pur**. (*In-Purus*). Le mot est apparu avec le sens concret de **sale** puis a glissé vers la religion.

Altéré par des substances étrangères. Souillé, pollué.

Impie.

Sale • Mauvais / Moral • Noir / Sombre • Corrompu

Laïc-que / Laïcité

Du latin *laicus* : **commun, du peuple ; non clerc, illettré et vulgaire, parlée** (se dit d'une langue).

adj. Qui n'est pas ecclésiastique, qui appartient au monde profane, à la vie civile indépendante de toute croyance religieuse.

n. Concept^o politique et sociale organisé selon ce principe.

Civil • Athée • Populaire (**peuple**)
Politique • Polémique

Multiple / Multitude

Du latin *multiplex* ; qui a **bcp. de plis**. Formé de *multi* et de *plex* : élément multiplicatif (▷ duplex), de la racine *plek, plier* (▷ complexe)
Du latin *multitudo* : **péj. la foule**, de *multus* ; **nombreux, abondant**.

Composé d'éléments ≠, complexes ; qui se présente sous des formes variées.

Divers • Nombreux • Complexe

Occident

Du latin *occidens*, désigne l'Ouest, l'endroit où le soleil se couche. Participe présent de *occidere* composé de *ob* (▷ objet) et *cadere* (▷ choir), qui signifie **se coucher** si l'on parle d'un astre.

Direction

Zone géographique correspondant à l'endroit où le soleil se couche, par opposition à l'Orient.

Pluralité / Pluriel-le

Emprunté au latin *pluralis* ; **composé de plusieurs**. Dérivé de *plus, pluris* (▷ plus).

adj. + n. Pluriel-le : indique la pluralité des objets en grammaire.

subst. Fait d'éléments multiples, non perçu immédiatement.

Fait de n'être pas unique.

Multiple • Divers • Hétérogène

Symbole

Du latin *symbolus*: signe de reconnaissance, pièce justificative d'identité.

n. Fait naturel ou objet ou objet qui évoque, par sa forme ou sa nature, une association d'idées avec quelque chose d'abstrait ou d'absent.

Figure évoquant une divinité, une abstraction, un pays, etc.

Emblème • signal • signe de ralliement

Unique

Du latin *unicus* : **seul, unique**, dérivé de *unus* (▷ un).

Qui répond seul à sa désignation et forme une unité.

Qui n'est pas accompagné par d'autres du même genre (choses ou personnes).

valeur qualitative

Ce qui est ≠ des autres, qui étonne beaucoup.

Différent • Hétérogène • Singulier

Mélanger / Mêler

Du latin *miscere* : **mélanger, troubler, bouleverser**. Forme pronominale : **se mélanger, se joindre à, s'accoupler**. Racine indo-européenne.

v. Mélanger plusieurs choses et les confondre en un tout. Mettre en désordre, confondre.

subst. Ensemble constitué d'éléments divers mêlés.

exp. s'occuper de qqch.

Désordre • Disparité • Effacement Homo-/hétérogénéité

Ordre* / Désordre

Du latin *ordo*. Désigne l'**ordre des fils dans la trame, puis rang, alignement, et succession chronologique, bon arrangement des éléments d'un tout**.

Hierarchie (~religieux, militaire). Catégorie de faits ou d'idées.

Relation intelligible de succession selon une règle. Manière d'arranger les choses.

Cohérence • Norme

Pratique

Emprunté au latin *practice*: la **vie active** (≠ contemplation), emprunt au grec *pratikê* féminin substantif de *pratikos*: habitué, propre à agir, efficace, dérivé de l'ad. verbal en *-tos* de *prassein*: **accomplir, faire, achever**.

n. S'oppose à la théorie par l'application de règles et principes.

Manière concrète d'**exercer une activité**.

Faire • Action

Tisser / Tissus / Tissage

Du latin *texere* : **fabriquer un tissu; tramer, entrelacer**. Utilisé au début pour tous matériaux qui s'entrecroisent (▷ texture), s'applique à l'esprit (▷ texte).

v. Fabriquer un tissu. **péj.** Construire, élaborer (**exp.** ~ de mensonges).

subst. Étoffe obtenue par entrelacement de fils.

Ensemble des éléments d'une structure homogène.

Lien • Mélange • Croisement

Universel-le

Emprunt au latin *universalis* : **relatif au tout, général**, dérivé de *universus* (▷ univers). Uni-, de *unus* : **un**.

Principe, vérité générale.

Se dit de ce qui s'applique à la totalité des objets choses ou personnes.

Qui concerne la totalité des humains.

Général • Total / intégral Uniformité • Homogénéité • Vérité

Métis-se / Métissage

Du bas latin *mixticius* : **né-e d'une race mélangée** (dérivé de *mixtus*).

1^e sens Fait à moitié d'une chose, moitié d'une autre (toile, fer).

Croisement de races.

Influence mutuelle de cultures en contact.

Mélange • Cultures (L.s. Senghor) Animaux (1300) puis Humains (1500)

Naturel-le

Du latin *naturalis* : **de naissance ; qui appartient à la nature et inné, conforme aux lois de la nature**. Dérivé de *natura* (▷ nature).

Qui se produit selon l'ordre de la nature, sans intervention humaine.

Qui n'a pas subi d'altération. Inné, natif ≠ acquis, cultivé.

exp. Conforme à la raison.

Pure • Cohérent • Authentique Spontané

Orient

Du latin *oriens* qui désigne l'**Est**, et les **pays du levant**. Participe présent de *oriri* : **s'élancer hors de, puis naître, tirer son origine de, ou se lever** pour un astre. Souche indo-européenne rapprochée du grec *ornunai* : **se lever**.

Direction

Zone géographique correspondant à l'endroit où le soleil se lève, par opposition à l'Occident.

Pur

Du latin *purus* : **sans tâche, souillure**; puis **net, sans mélange, exempt de**. Essentiellement religieux du grec *katharos* (▷ **catharsis, catholique**). Racine indo-européenne.

Sans souillure morale.

Qui n'est altéré par aucun élément étranger ; complet, sans mélange.

adj. État fondamental.

Sans fioriture

Uniforme • Simple • Propre • Blanc

Tradition

Emprunté au latin *traditio* dérivé du supin de tradere de *trans* (▷ trans-) et *dare* donner (▷ date) : **faire passer à un autre**, action de **remettre**

n. Met l'accent sur la **transmission non matérielle** (▷ coutumes, doctrines religieuses, récits vrais ou faux).

Ensemble des manières de faire et d'agir qui constitue un héritage du passé.

Héritage • Transmission

Usage

Dérivé du latin *usus* par suffixation en *-age* ou un dérivé de *us*: emploi, droit d'usage, pratique, expérience (▷ user)

n. Se servir de quelque chose.

Habitude particulière dans un groupe.

Pratique • Expérience • Emploi • Fonction

Palimpseste

«Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau. On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement : hypertextes), toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation.»

Couches • Transparence • Traces

Rituel

Emprunté au latin *ritualis*: propre au rite.

adj. Qualifie ce qui concerne les rites religieux.

Qui est fait selon l'usage, la coutume.

n. Ensemble des prescriptions à observer au cours des cérémonies de culte.

Principe, règle que l'on suit

Règle • Précis • Exact • Répétition

Type / Stéréotype

Du latin *stereos* (▷ stère) et *typus* : **solide, statue, modèle**. Du grec *typos* : **empreinte que laisse la frappe d'une matrice**. Racine indo-européenne. ((*steu-*): **mvt, choc** : *typos*, de *tuptein* : **frapper** (▷ contusion, stupeur).

Représentation figée réduisant les singularités. Constantes subsistant aux variations individuelles.

Traits généraux caractérisant un genre. **gl.** Figure, image; contour, ébauche.

Systématique • Modèle • Cliché