Consultez en tout
la disposition
ou le Génie du lieu.
C'est lui qui vous dira,
s'il faut élever
ou précipiter les eaux,
se prêter à une cime
audacieuse
qui menace les Cieux,
ou disposer un théâtre
dans la circonférence
d'un vallon;
donner dans le champêtre,
éclaircir un bosquet;
unir les bocages,
varier les ombres,
prolonger
ou couper une allée:

il faut qu'il puisse peindre
à mesure que vous plantez,
dessiner
à mesure que vous travaillez.

1. Image 46 : Forêt.
2. Pays haut : Sur la façade des anciennes aciéries de Villerupt, quatre hauts-fourneaux entretiennent éternellement leurs fumées figées dans l'émail (Nelly Monnier, *Atlas des régions naturelles*).
3. Vallage : De nombreux ruisseaux sillonnent les vallons de cette petite terre rurale du sud de la Champagne, c'est l'Eau et les rêves de Bachelard (Nelly Monnier, *Atlas des régions naturelles*).
4. Dieppe, Pays de Caux (Éric Tabuchi, *Atlas des régions naturelles*).
5. Fanion du camping d'Ermenonville.
6. Panneau routier, *Instruction générale sur la signalisation routière*, ministère des Travaux publics et des Transports, 1946.
7. William Chapman, *Lascaux : Cradle of Man's Art*, 1950.
8. Un selfie devant *Le Monstre* de Xavier Veilhan, Tours.
9. Les architectes de la mission Racine, *Paris Match* n° 799, 1964, au centre Georges Candilis.
10. Jean-Philippe Lenclos et Atelier 3D, mise en couleur du chantier naval Gondolys, Port-Barcarès, 1971.
11. Image 114 : Coucher de Soleil avec oiseaux en vol.
12. Carte postale de Royan.
13. Allibaudières, Champagne crayeuse (Éric Tabuchi, *Atlas des régions naturelles*).
14. William Chapman, *Lascaux : Cradle of Man's Art*, 1950.
15. David Poullard, *L'air de rien*, Fontenay-sous-Bois, 2007.
16. Guy de Rougemont et Sopha, Environnement pour une autoroute, A4, 1977. Photographie de Julien Lelièvre dans le cadre de son inventaire d'art d'autoroute, 2017.
17. Avec le Sporting, jusqu'au bout du monde.
18. Cazères-sur-Garonne, 39e point de capiton.

Couverture. Alexander Pope, « Épitre IV. À Richard, comte de Burlington. Sur le vain et le faux emploi des Richesses », *Œuvres complètes d'Alexander Pope traduites en François*, Vve Duchesne, Paris, 1779. Le dessin de caractères a été réalisé par Lucie Elmaleh et Yasmeen Lefebvre d'après les relevés des inscriptions lapidaires à Ermenonville par Odette Vérat en 1979.

4e de couverture. « L'écran du pare-brise : Un beau film dont on ne se lasse pas », *Revue du Touring-Club de France*, septembre-octobre 1950.

1

2

3

ERMENONVILLE

5

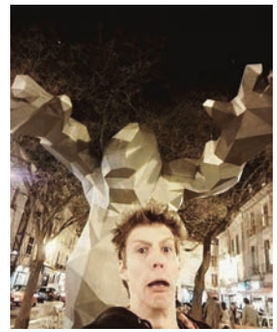
4

BOIS du NORD

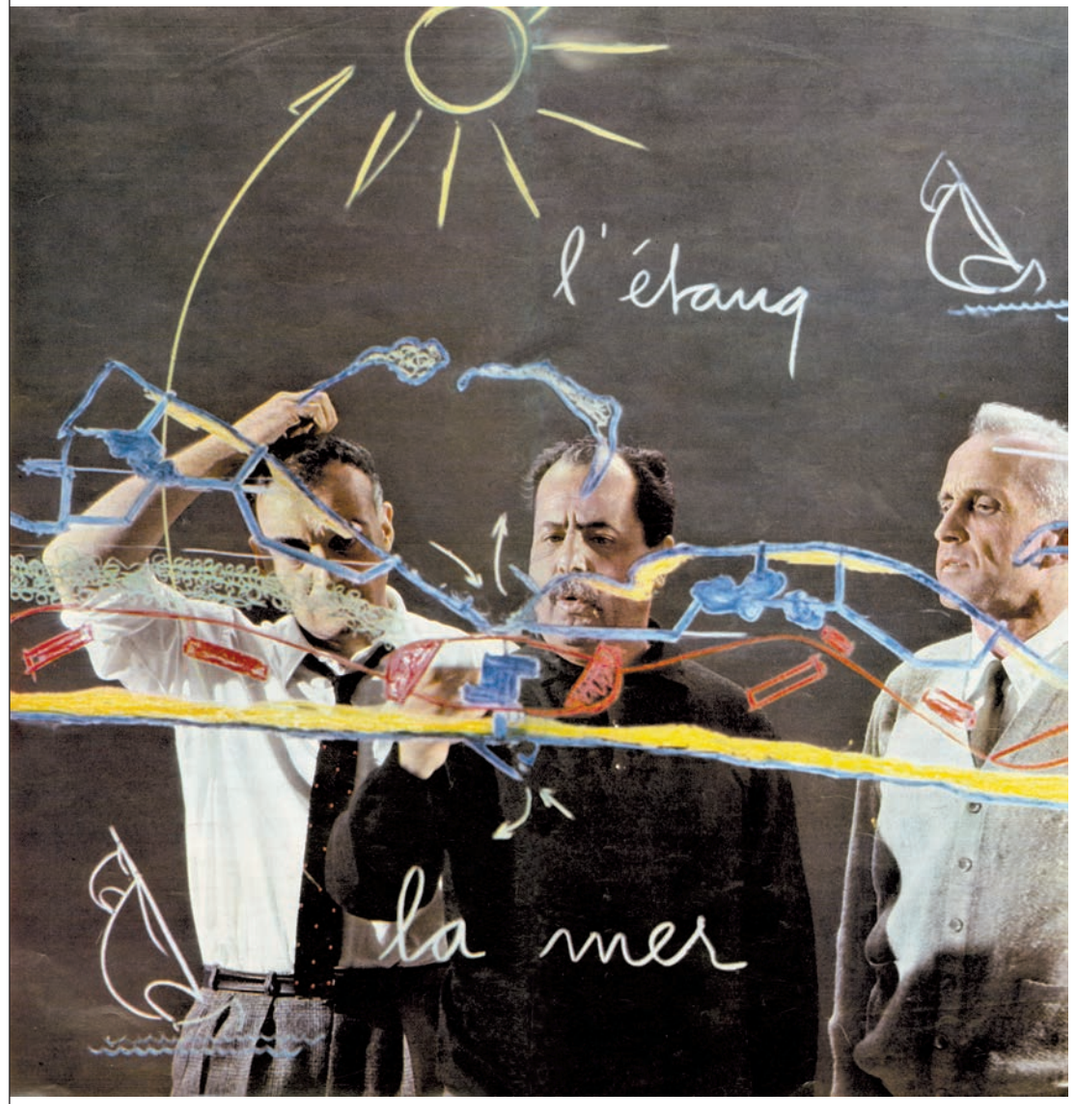
SITES ET MONUMENTS HISTORIQUES
Sentier des Ruines de
LA MADELEINE 3K
Don de .....

6

7

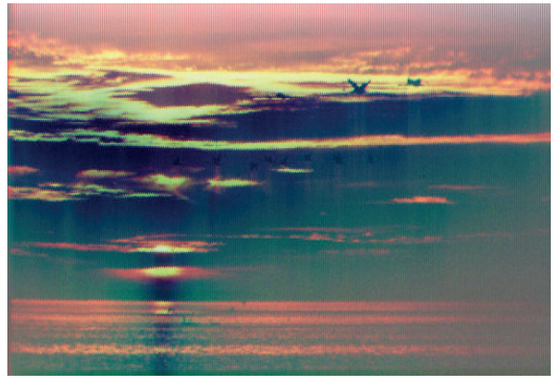


8

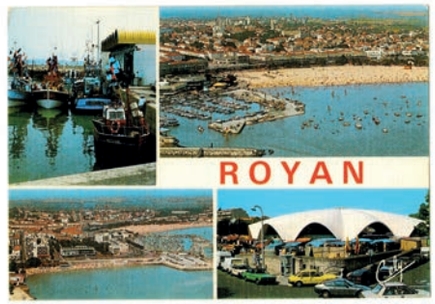


9

10



11



12

13

14

L'AIR
DE RIEN

15

16

AVEC LE SPORTING
JUSQU'AU BOUT DU MONDE
IRI EDUCT

17

Une publication de l'atelier Genius loci, isdaT, Toulouse, 2019

Depuis Là, Ailleurs

isdaT, institut supérieur des arts de Toulouse
5 quai de la Daurade, 31000 Toulouse
www.isdat.fr

L'isdaT reçoit le soutien du ministère de la culture (DGCA/Drac Occitanie), de Toulouse Métropole et de la Ville de Toulouse.

	Lieux visités	*Étudiants et invités*
2013	Royan, Cité Frugès (Pessac), Le Mirail (Toulouse), Centre des livres d'artistes (Saint-Yrieix-la-Perche).	Céline Abadie, Samuel Asensi, Marily Belloy, Marjolaine Bergonnier, Anouk Collignon, Léa Ellinckhuÿsen, Antoine Gervois, Marine Kerneïs, Ninon Lemonnier, Sophie Liados, Clément Marty, Manifa N'Diaye, Caroline Trautmann, Laura Trujillo. Nobouko Nansenet, Valery Didelon, R2, Michel Gary, Didier Mathieu.
	Conditionnel moderne, 178 pages, print-on-demand (http://www.blurb.fr/b/5117277).	
2014	Fiac	Anna Burlet, Laurie David, Manon Raupp, Zelda Pressigout, Manon Roualdes, Marine Kerneis, Marily Belloy, Marie Maganuco, Marie-Lou Layotte, Fanny Bergerot, Hugues Vizet, Liza Maignan, Farah Laoud. Mathis Collins, Patrick Tarres, Michel Gary.
2015	Musée Calbet (Grisolles).	Delphine Cau, Emmanuelle Colombé, Shérine El Sol, Barbara Gabriac, Léa Hémery, Lucie Humbert, Marie-Lou Layotte, Maximilian Tranduc, Zoé Xhignesse. Mathias Schweizer, Yvan Poulain, Marie Delanoë.
	Inventaire général sur la base d'une promesse, 128 pages, isdaT, Toulouse et musée Calbet, Grisolles. Textes de Marie Delanoë, Sébastien Dégeilh, Jérôme Dupeyrat, Olivier Huz, Yvan Poulain. Ouvrage dirigé par Mathias Schweizer.	
2016	Parc Jean-Jacques Rousseau (Ermenonville), La Cuisine (Négrepelisse, Vaïssac).	Camille Aussibal, Margot Criseo, Milena Ducoudray, Juliette Flécheux, Juliette Kersuzan, Marine La Rosa. Corinne Charpentier, Sébastien Morlighem, David Poullard, Mathieu Le-Ny, Yvan Poulain, Jean-Baptiste Sauvage, Olivier Deloignon.
	Ha-ha! Cinq jours à Ermenonville, 240 pages, print-on-demand (http://www.blurb.fr/b/8247794).	
2017	Parc Jean-Jacques Rousseau (Ermenonville), Archives nationales et Bibliothèque du tourisme et des voyages Germaine-Tillion (Paris).	Morgane Alavès, Guillaume Berneau, Barthélémy Cardonne, Lori Marsala, Sirima de Rességuier, Jules Rousselet, Macha Savykine, Louise Turner. Cloé Pitiot, Corinne Charpentier.
	Gris bleu vert. Guide en marge du canal latéral à la Garonne, 148 pages, print-on-demand (http://www.blurb.fr/b/9283837).	
2018	De nombreux caractères ont voyagé à l'époque du plomb, comme celui-ci (Baskervville), arrivé là (Atelier national de recherche typographique, Nancy) depuis le Birmingham du XVIIIe siècle. D'autres (les caractères L1, L2 et L4) nous accompagnent tous les jours vers ailleurs.	Morgane Alavès, Guillaume Berneau, Barthélémy Cardonne, Pauline Duret, Benoît Guimier, Yasmeen Lefebvre, Lori Marsala, Sirima de Rességuier, Macha Savykine, Louise Turner ont participé aux riches discussions qui ont conduit à cette édition. Remerciements : Simon Boudvin, David Poullard, Sereina Rotherberger et David Schatz, Alain Bublex, Éric Tabuchi et Nelly Monnier, Thierry Weyd, Michel Jullien, Laurent Tixador, Mathias Schweizer, Sandrine Lefebvre, Geoffroy Pithon.
	Depuis là, ailleurs est publié dans le cadre de l'atelier de recherche Genius loci à l'institut supérieur des arts de Toulouse, à l'occasion de la biennale Exemplaires, formes et pratiques de l'édition, du 28 au 30 mars 2019, école européenne supérieure d'art de Bretagne, site de Rennes. Directeur de la publication : Jérôme Delormas, directeur de l'isdaT. Direction éditoriale : Sébastien Dégeilh et Olivier Huz. Conception éditoriale et graphique : Benoît Guimier, Yasmeen Lefebvre avec Camille Blandin, Clémentine Campredon, Félix Charrier et Lucie Elmaleh. Imprimé en février 2019 avec le soutien de Reprint, Toulouse. Dépôt légal printemps 2019. ISBN : 978-2-35699-050-1	

PRÉFACE

Sébastien Dégeilh et Olivier Huz

Depuis 2013, nous menons à l'institut supérieur des arts de Toulouse un atelier d'initiation à la recherche que nous avons intitulé Genius loci. Son ambition est d'interroger la notion de génie du lieu depuis le design graphique. Héritière de pratiques religieuses antiques, cette idée, que nous empruntons à de grands principes architecturaux théorisés par Christian Norberg-Schulz au XXe siècle[1], prône une création contextualisée où le créateur entre en négoce avec l'environnement et l'esprit du lieu qui le caractérise.

Cette envie de questionner ce que serait un design graphique « situé » nous a conduit à voyager vers diverses destinations, avec différents groupes d'étudiants. À chaque endroit, nous avons découvert une identité constituée de nombreuses couches entretenant entre elles des liens complexes et qui, pourtant, contribuaient toutes à l'atmosphère particulière que nous rencontrions.

Que ces lieux soient exceptionnels de par leur patrimoine (architectural, naturel ou culturel) ou *a priori* ordinaires parce que populaires ou ruraux, ces cinq années d'explorations ont fait émerger un mouvement transversal aux enjeux posés par chacun : leur mise en tourisme. Cette action, qui consiste à la création d'un lieu touristique, invoque systématiquement un certain esprit des lieux avec lequel il faut composer, quitte à le caricaturer voire l'inventer de toute pièce lorsqu'il semble manquer.

À Royan, la reconstruction suite aux bombardements de la Seconde Guerre mondiale a créé un nouvel esprit à la ville qui aura eu besoin de quelques cinquante années pour participer de son intérêt touristique. À Fiac, un village du Tarn, nous avons tenté d'inventer de nouvelles traditions festives là où une association dédiée à l'art contemporain participe au renouvellement des activités rurales. À Grisolles, c'est la collection d'arts et traditions populaires du musée Calbet que nous avons regardée. On connaît bien le potentiel de folklorisation de ces institutions qui jouent un rôle important dans l'attractivité des petits bourgs en France. Et pour finir, nous nous sommes rendus deux années de suite au parc Jean-Jacques Rousseau à Ermenonville pour y découvrir un patrimoine paysager du XVIIIe siècle. D'abord lieu de pèlerinage pour les lecteurs de Rousseau,

il est devenu un camping au xxe siècle pour être, de nos jours, labellisé centre culturel de rencontre. En somme, la dimension touristique semble être omniprésente dans ces lieux et le design graphique joue un rôle important à cet endroit : qu'il accompagne le touriste sur la route des vacances notamment à travers la signalétique, ou bien qu'il participe de l'invention du paysage par des biais éditoriaux, il est un des éléments qui aide à définir ou à redéfinir le génie du lieu à l'aune de sa mise en tourisme.

À Rennes, à l'occasion de la biennale de l'édition Exemplaires, l'atelier a identifié des ouvrages qui, sans être des outils à destination des touristes, semblent entretenir avec la notion de « mise en tourisme », qui nous intéressera ici, des rapports évidents. Certains documentent un lieu plus ou moins vaste (*Tyndo de Thouars* de Simon Boudvin, *Impressions de France* d'Alain Bubblex) et participent à une certaine forme de patrimonialisation. D'autres trouvent leur existence même dans une forme de tourisme-action (*L'atelier du pic* de Laurent Tixador, la revue *Nice*) où les lieux sont des contextes de production discrets ou pleinement assumés. Et enfin, les deux derniers ouvrages (*Les Combarelles* de Michel Jullien et les poèmes de Thierry Weyd publiés sous le titre *Un village*) recourent à des formes littéraires que nous pourrions qualifier de documentaires pour parler de patrimoines qui apparaissent « comme un domaine où les actions se produisent sous la conjonction de plusieurs motivations souvent contradictoires, [ce qui] explique entre autres la raison pour laquelle certains objets au moins comparables à défaut d'être identiques peuvent être patrimoine *là* et non *ailleurs*, *aujourd'hui* et non *hier*.[2] »

1. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York. 1980. Mardaga, Bruxelles, 1981 pour la version française.
2. Gravari-Barbas Maria, « Patrimonialisation et réaffirmation symbolique du centre-ville du Havre. Rapports entre le jeu des acteurs et la production de l'espace », *Annales de Géographie*, t.113, n° 640, 2004.

AILLEURS

17 On peut écrire le mot. PAYS.

Alain Bublex : *Impressions de France*, Presses universitaires de Caen, Caen, 2013.
320 pages, 210 × 270 mm. ISBN : 978-2-84133-440-7.
Couverture et maquettes : Cédric Lacherez.

21 Un joyaux empoussiéré (Benoît Guimier et Pauline Duret)
39 Annexe à l'aventure

Laurent Tixador : *L'atelier du pic*, Manuella éditions, Paris, 2016.
407 pages, 210 × 300 mm. ISBN : 978-2-917217-67-2.
Édition conçue et maquettée par Laurent Tixador et Mathias Schweizer.

43 Classe-promenade (Louise Turner)

LÀ, AILLEURS

47 Folklore signalétique (Sébastien Dégeilh)

LÀ

71 Un patrimoine inversé (Éric Tabuchi et Nelly Monnier)
77 Vivre dans des images en couleurs

Thierry Weyd : *Un Village. Sites & monuments, us & coutumes*. Volumes 1 et 2,
DFDA Books, Monceaux-en-Bessin, 2018. 24 pages chaque, 105 × 150 mm.
ISBN : 978-2-906976-55-9/978-2-906976-56-6. Maquette : Thierry Weyd.

81 Les mots des Ordinaires (Yasmeen Lefebvre)
89 Faire conservatoire

Simon Boudvin : *Tyndo de Thouars*, Éditions P, Marseille, 2015.
240 pages, 140 × 210 mm. ISBN : 978-2-917768-50-1.
Conception de l'ouvrage : Simon Boudvin et Denis Prisset.

DEPUIS LÀ,

97 L'impermanence du pittoresque (Olivier Huz)

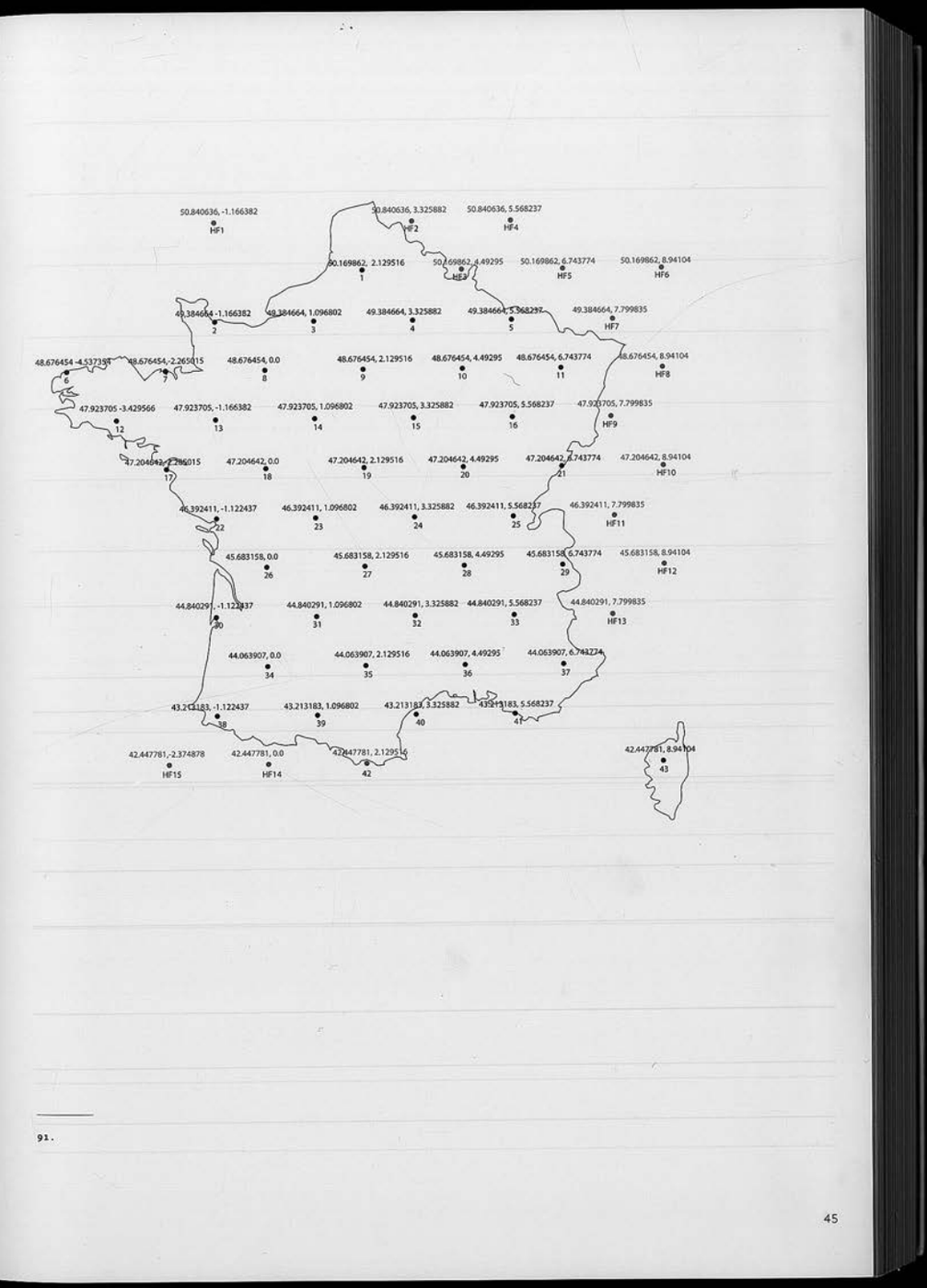
DEPUIS

117 Le plus de choses possible sur place

Nice n° 2 : Abidjan, Côte d'Ivoire, Rollo Press et Klaym, Zurich, 2017.
176 pages, 245 × 325 mm. ISBN : 978-3-906-213-21-7.
Direction artistique et conception : Hammer

121 Behind the Sticks (Guillaume Berneau)
133 Cartes en main (Macha Savykine)
137 L'image et la paroi

Michel Jullien : *Les Combarelles*, L'écarquillé, Paris, 2017.
240 pages, 135 × 195 mm. ISBN : 978-2-9540134-9-7.
Conception graphique et mise en page : Delerue-Roppel.



91.

Bastien Gallet, Impressions de France, extraits.

L'hypothèse qu'il semble […] éprouver : qu'un pays est quelque chose que l'on peut montrer (plutôt en tout cas plus immédiatement que dire), quelque chose qu'un ensemble d'images viendrait peu à peu, fragmentairement, esquisser.

[…] Nous devinons que le pays n'est pas dans ces cartes aussi nombreuses et précises soient-elles, mais nous ne le trouvons pas non plus dans les photographies bien que nous retrouvions ici et là des lieux familiers, paysages, bourgs de villages, châteaux d'eau, zones périurbaines, etc. Nous jurerions avoir traversé cette place, bu une bière dans ce café, acheté une pomme dans cette supérette, vu – combien de fois ? – cette perspective plongeante sur le bocage où ondulent dans d'innombrables nuances de vert sous un ciel incertain collines et vallons. Nous ne reconnaissons bien sûr que des airs de famille, la généralité que produit la fusion-érosion des souvenirs, […] dont l'effet […] est d'effacer les détails et les traits distinctifs, tout ce qui singularise et identifie, pour ne conserver que l'échelle et les contours posés d'un seul grand geste.

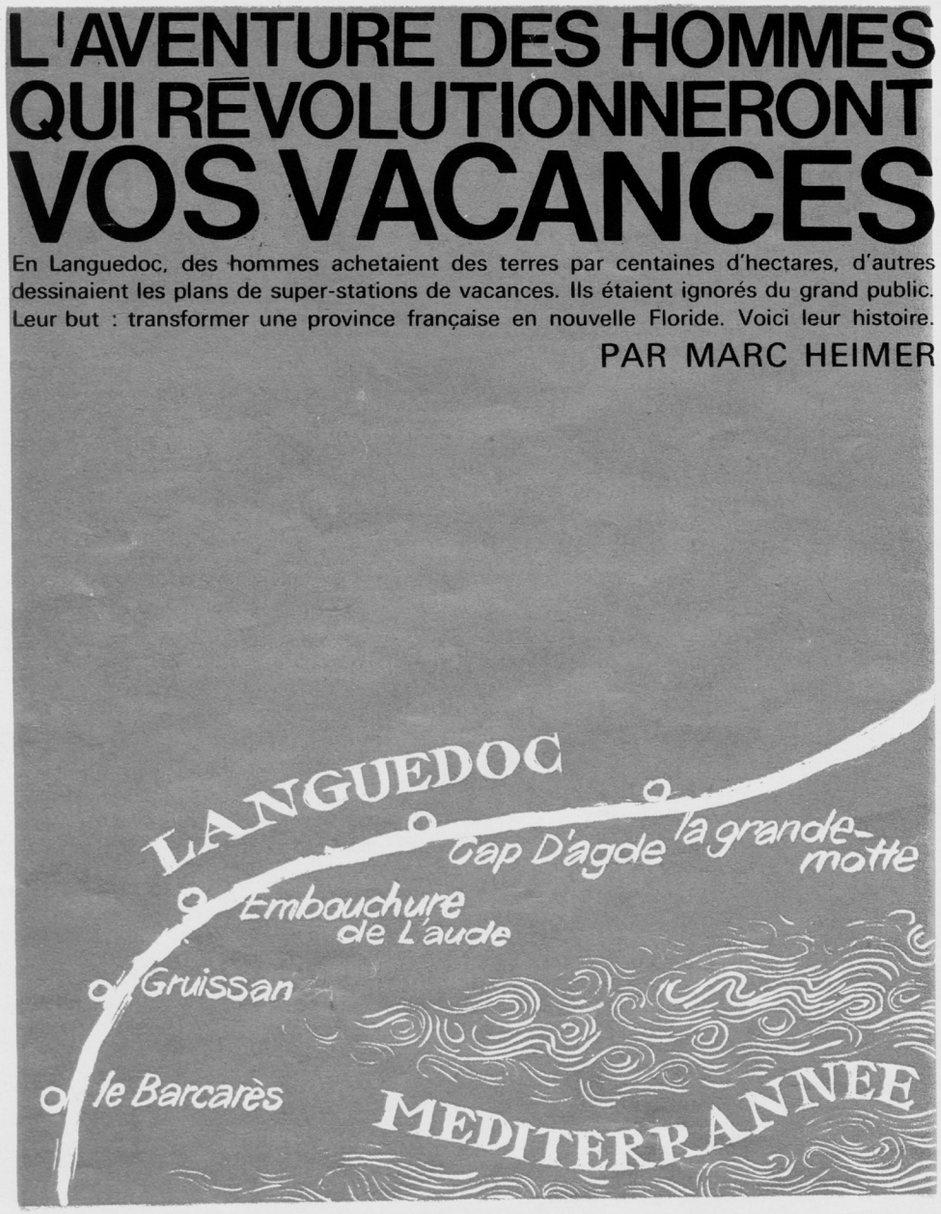
[…] Il faudrait décrire ces images comme on fait l'inventaire d'un lieu. Montrer les coquelicots au bord du champ de luzerne et la banlieue pavillonnaire, les deux séquoias devant la maison de maître et les tilleuls autour de l'église, le clocher au toit d'ardoise et les cylindres des silos à grain. Montrer l'ancien presbytère au bord de la route qui traverse le village et les velux sur ses longues toitures de tuiles, les publicités sur les façades de bâtiment d'aucun temps au premier plan et le muret à l'enduit sale qui longe le trottoir.

Il arrive que la carte fasse le pays. […] Unifier le territoire par sa projection cartographique, subsumer d'un seul regard la diversité disparate des paysages, des cultures et des langues, remembrer-ordonner par le contour savamment tracé des limites le corps immaîtrisable du pays.

Alain Bublex : Impressions de France, Presses universitaires de Caen, 2013.

Ce montage réalisé à partir de la préface au livre d'Alain Bublex, *Impressions de France*, par Bastien Gallet, condense un de nos points de départ : est-il possible de saisir l'esprit d'un lieu ? Sur les 43 « points de capitons » déterminés par Alain Bublex avec la géographe Frédérique Loew-Turbout, le 39e, près de Toulouse, n'avais pas été documenté. Camille Blandin s'y est rendu pour nous.

Pauline Duret et Benoît Guimier



L'AVENTURE DES HOMMES QUI RÉVOLUTIONNERONT VOS VACANCES

En Languedoc, des hommes achetaient des terres par centaines d'hectares, d'autres dessinaient les plans de super-stations de vacances. Ils étaient ignorés du grand public. Leur but : transformer une province française en nouvelle Floride. Voici leur histoire.

PAR MARC HEIMER

« La France s'apprête à sortir de son écrin empoussiéré ce joyau oublié : le littoral languedocien.[1] » À l'été 1964, *Paris Match* présente ainsi le projet de la « mission interministérielle d'Aménagement touristique du littoral du Languedoc-Roussillon » initié un an plus tôt sous l'impulsion du général de Gaulle et qui a façonné le littoral méditerranéen tel que nous le connaissons aujourd'hui. Plus connu sous le nom de « mission Racine » – du nom de son ministre dirigeant, Pierre Racine – elle à pour but de construire de toutes pièces une nouvelle Floride sur les côtes marécageuses et désertiques du Languedoc-Roussillon. Son objectif est d'y développer un tourisme balnéaire révolutionnaire susceptible d'attirer et de fixer les touristes en provenance du nord de l'Europe et de la France, voire du monde entier grâce au futur Concorde.

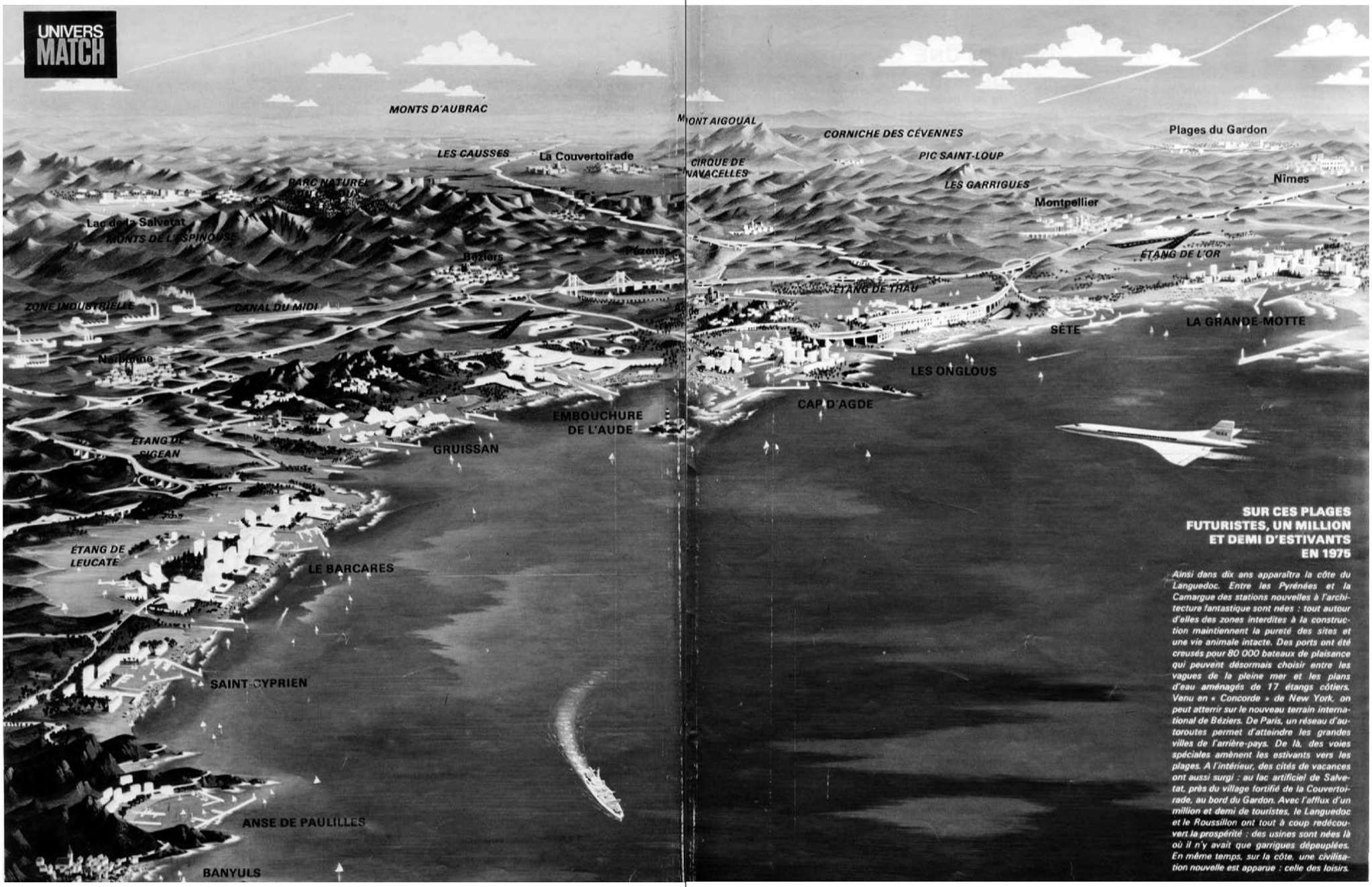
Le projet, soutenu par une importante propagande, reçoit de nombreux échos dans la presse locale et nationale. Ce sont aujourd'hui les outils par lesquels nous pouvons saisir les différents enjeux de ce projet. L'article de Jean Durieu dans *Paris Match* fut probablement la publication la plus révélatrice de la vision et des motivations de l'époque. Les illustrations fantasmées et utopiques de Tanguy de Remur qui l'accompagnent témoignent bien de l'ambition révolutionnaire et de l'envie de créer une société nouvelle fondée sur les loisirs.

De 1963 à 1983, durée de fonctionnement de la mission, sept nouvelles stations balnéaires ont vu le jour en Languedoc-Roussillon. Elles incarnaient un retour de la prospérité dans la région en accompagnant le développement industriel de cette garrigue jusqu'alors dépeuplée.

Dans ce contexte d'après-guerre et de développement de la société de consommation, l'accroissement du pouvoir d'achat des ménages, la baisse du temps de travail et la généralisation de la voiture permet à chacun de se tourner vers les loisirs. Contrairement aux cités balnéaires françaises du XIXe siècle qui s'adressaient aux plus aisés, ces nouvelles stations balnéaires modernes sont conçues pour les classes moyennes.

Paris Match nº 799, 1er aout 1964.

Paris Match n° 799, 1er aout 1964.



SUR CES PLAGES FUTURISTES, UN MILLION ET DEMI D'ESTIVANTS EN 1975

Ainsi dans dix ans apparaîtra la côte du Languedoc. Entre les Pyrénées et la Camargue des stations nouvelles à l'architecture fantastique sont nées : tout autour d'elles des zones interdites à la construction maintiennent la pureté des sites et une vie animale intacte. Des ports ont été creusés pour 80 000 bateaux de plaisance qui peuvent désormais choisir entre les vagues de la pleine mer et les plans d'eau aménagés de 17 étangs côtiers. Venu en « Concorde » de New York, on peut atterrir sur le nouveau terrain international de Béziers. De Paris, un réseau d'autoroutes permet d'atteindre les grandes villes de l'arrière-pays. De là, des voies spéciales amènent les estivants vers les plages. A l'intérieur, des cités de vacances ont aussi surgi : au lac artificiel de Salvetat, près du village fortifié de la Couvertoirade, au bord du Gardon. Avec l'afflux d'un million et demi de touristes, le Languedoc et le Roussillon ont tout à coup redécouvert la prospérité : des usines sont nées là où il n'y avait que garrigues dépeuplées. En même temps, sur la côte, une civilisation nouvelle est apparue : celle des loisirs.

Midi-Libre, 25 octobre 1967.

V'LA LE GÉNÉRAL QUI PASSE...

" M. l'architecte qu'avez-vous imaginé ?"

" MM. les maires tout cela ne vous épouvante pas trop ?"

" Y a-t-il toujours des moustiques ?"

Pendant quinze jours et en raison d'aménagements la circulation sur la R.N. 9 entre Sigean et Perpignan sera déviée par La Nouvelle

Le général de Gaulle vient de s'adresser personnellement au maire de Leucate M. Cazanove (à gauche). On reconnaît, à la gauche du général, MM. Marcellin, Duffoy, Pams.

M. Fremoiles, directeur de la S. E. M. E. A. A., est présenté par M. Racine au général.

M. Duffoy (à gauche), préfet de l'Aude, et son directeur de cabinet, M. Klein, viennent, à sa descente d'hélicoptère, d'accueillir le général sur leur territoire.

(Photos Durand, « Midi Libre »).

Après la conférence technique de M. Racine, le président de la République a eu la joie de serrer les mains des ouvriers qui avaient été autorisés à amener leurs familles jusque sur leur lieu de travail.

Brochure de la Datar pour l'aménagement touristique du littoral du Languedoc-Roussillon, c. 1968.

les grands travaux de structure pris en charge par l'état

Le littoral Languedoc-Roussillon comporte actuellement de vastes régions où proliferent les moustiques. Son réseau routier ne correspond pas aux besoins du tourisme. Il est insuffisamment boisé. Les ports y sont rares. Les étangs littoraux exigent d'importants travaux d'assainissement et de mise en valeur touristique.

De grands travaux régionaux sont donc indispensables pour la desserte des zones d'hébergement. C'est l'importance de ces travaux qui a empêché jusqu'ici l'initiative privée de créer seule sur cette côte des ensembles d'habitation comme elle l'a fait en d'autres points du littoral méditerranéen.

L'Etat prend en charge ces équipements généraux et a établi un programme d'investissements portant sur les dix prochaines années.

Ce programme comporte :

— **En matière routière**, à partir de l'autoroute qui reliera la région à la vallée du Rhône, à Toulouse et à l'Espagne, des voies rapides pour desservir le littoral, l'aménagement d'itinéraires touristiques pour visiter les sites les plus intéressants, des voies de liaison internes aux secteurs urbanisés qui éviteront le bord immédiat de la mer, réservé à la détente;

— **En matière portuaire**, la création ou l'aménagement de plus d'une dizaine de ports de plaisance judicieusement répartis pour développer la grande croisière et la navigation côtière ;

— Le reboisement de vastes surfaces en bordure même du littoral et de quelques massifs très proches;

— L'approvisionnement en eau potable, en quantité suffisante pour répondre au futur développement des zones d'urbanisation prévues;

— L'ouverture aux sports nautiques des principaux étangs existants;

— Enfin une vaste action déjà commencée depuis plus d'un an qui a pour but de combattre efficacement l'insupportable gêne que créent les moustiques. Cette action a été confiée à une entente régionale qui réunit les quatre départements intéressés. Elle comporte une action chimique sur les zones de gîtes et un programme de travaux d'assainissement définitif.

Démoustication : Traitement d'un gîte bien localisé

Pour ce faire, l'État va mener une politique d'aménagement très volontariste car « il fallait évincer de l'opération les spéculateurs professionnels. Pour cela, il n'y avait qu'une solution : que l'État s'occupe lui-même, en accord avec les populations locales, de l'aménagement de la côte et qu'il achète les terres où s'édifieront les futures stations. »

« Ainsi, ce serait la première fois que l'administration deviendrait promoteur d'une révolution immobilière aussi complexe : pour réussir, il allait falloir qu'elle se fasse architecte, urbaniste, agent de publicité.[2] »

La mission Racine est rattachée à la Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale (Datar) également créée en 1963 et qui assure une gestion totale de l'aménagement du territoire et de sa protection environnementale. Les brochures de la Datar apparaissent comme un véritable outil de façonnage de l'opinion publique, mais, sont aussi révélatrices de la multitude d'actions qu'elle a menées pour modeler la côte Languedocienne en vue de sa mise en tourisme.

L'ampleur des travaux entrepris s'étend de la viabilisation des terrains par la démoustication, l'urbanisation, le reboisement et les travaux de terrassement colossaux au développement du réseau routier et portuaire. Un soin particulier est également apporté à la conservation des espaces naturels en les rendant visibles et accessibles.

Si il est aujourd'hui difficile de percevoir à quel point la mission fut un aménagement global à grande échelle, l'architecture des stations témoigne encore de la volonté expérimentale de la mission Racine et de son engouement pour des formes nouvelles.

Une équipe d'architectes est formée pour l'occasion. Chacun d'entre-eux aura en charge la conception d'une station. L'architecte

Revue du Touring-Club de France, mai 1968.

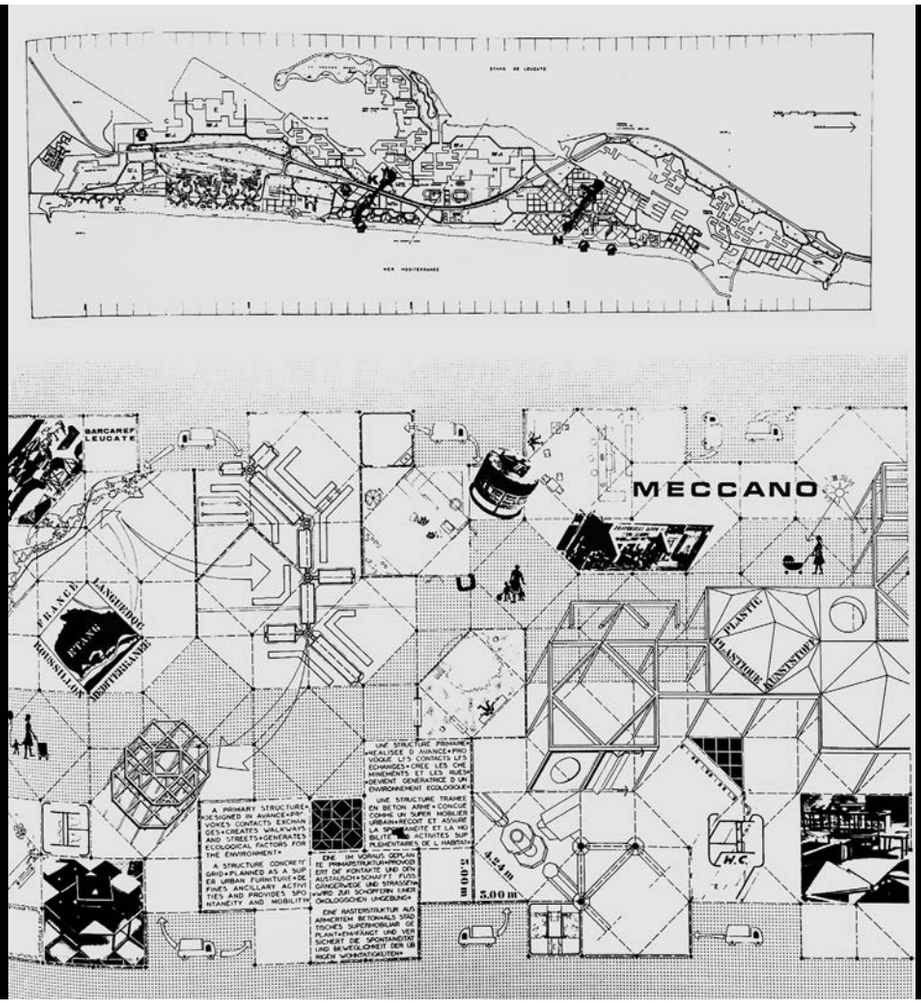
Architecture d'Aujourd'hui, nº 131, avril-mai 1967.

en chef Georges Candilis réalisera l'unité touristique de Leucate-Barcarès ; Jean Le Couteur, le Cap d'Agde ; Raymond Gleize et Édouard Hartané, Gruissan et Jean Balladur sera en charge de la Grande-Motte et de Port-Camargue. Georges Candilis est un architecte et urbaniste d'origine grecque installé en France. Venu rejoindre l'atelier de Le Corbusier en 1945, il est connu pour son travail sur les grands ensembles, sa participation au chantier de la Cité radieuse à Marseille, la réalisation du quartier du Mirail à Toulouse et son idée de « l'habitat du plus grand nombre » qu'il applique ici à un urbanisme pensé pour une vie de loisir.

Le parti pris architectural de la mission se veut fort, en rupture avec les formes du passé, voire même futuriste, tout en prenant en compte les éléments naturels méditerranéens que sont le soleil, la mer, le vent et la végétation. « Un problème nouveau exige une architecture nouvelle. La diversité des sites et des activités exige également une diversité architecturale, pour que s'épanouisse un nouveau milieu humain en harmonie avec les merveilleux éléments offerts par la nature : montagne, vallée, forêt, mer, soleil, neige, eau...[3] »

À travers une série d'articles dans la revue spécialisée *Architecture d'Aujourd'hui* (nº 112, 118 et 131), Candilis pose les bases de son livre *Recherches sur l'architecture des loisirs*. Publié en 1973, il constitue un véritable manifeste dans lequel l'architecte fait de nombreuses fois référence à l'unité de Port-Leucate-Barcarès qui en est la plus large mise en œuvre. « La recherche d'une véritable architecture de masse liée avec les vacances de la mer, qui demande une expression plus jeune, plus neuve et plus juste. C'est la raison de ce livre.[4] »

Georges Candilis, Recherches sur l'architecture des loisirs, éditions Eyrolles, 1973.


MECCANO
BARCARES LEUCATE
PLANCHE
LANGUEDOC
ROUSSILLON
PLANCHE
PLANCHE
PLANCHE

Cartes postales de Port-Leucate.

Supplément à l'Indépendant, 1969.

PORT-LEUCATE : Le parking central. (Photo Dominesin, « L'Indépendant »).

Le 26 juillet, inauguration... de PORT-LEUCATE

L'INAUGURATION du port de plaisance de Leucate, l'un des plus importants et des plus modernes, aura lieu le 26 juillet à 10 h. Sur M. André Bettencourt, ministre d'État signé auprès du Premier ministre, chargé du Plan et de l'Aménagement du territoire.

M. Bettencourt sera accompagné de M. Pierre Baudis, président de la mission interministérielle pour l'aménagement touristique du littoral, des présidents des Chambres de commerce de Narbonne et Perpignan, des présidents des sociétés d'économie mixte de Leucate-Barcarès et de quelques personnalités.

M. Marcel Dufaz, préfet de l'Aude, M. Georges Bonte, sous-préfet de Narbonne, M. Gaillard, directeur de la S.E.M.B.A.L., M. Journo, directeur départemental de l'Équipement, M. Doubrère, inspecteur d'arrondissement des Ponts et Chaussées, M. Cantoro, maire de Leucate, le capitaine de frégate Lemaire, directeur de la mer de l'Inscription maritime de Sète, le capitaine Vidal, commandant la compagnie de gendarmerie de Narbonne, M. Jean-Marie Mudet, adjoint au maire, président de gendarmerie de Chateauneuf, M. Fondevigne, directeur régional des Douanes, M. Chanteur, représentant le préfet, directeur de la Jeunesse et des Sports, Languedoc-Roussillon, M. Magnan, directeur du syndicat Leucate-Barcarès, ont préparé la visite du ministre et les discours qu'ils prononcent.

M. Bettencourt, sur directeur de cabinet, M. Pierre Bouvier, doit, arriver à Port-Leucate en hélicoptère, survolera le complexe touristique et se poursuivra à 10 h. à la Turlugat de Leucate-Plage, où il sera reçu officiellement par les autorités locales. Ils visiteront les bassins de plaisance sur la vedette de la gendarmerie, suivie de nombreuses vedettes, et le ministre coupera ensuite le ruban symbolique. Il prononcera un discours à 11 h. 15 et, à midi, il quittera en voiture, en village de vacances puis au Lido.

Un vin d'honneur sera offert au restaurant « Le Langoro », à l'issue de la cérémonie.

au bord de la méditerranée...
à PORT-LEUCATE
VOTRE VILLA entièrement meublée 60.000 F
PRÊTS : 80 % sur 15 ans
Société d'équipement touristique PIPPI FRÈRES
Sur place « LE LIDO » PORT-LEUCATE. Tél. (16.68) 37.01.16
72, avenue des Champs-Élysées PARIS (8e) - Tél. : 256.29.87
Boîte postale 10 31 - BLAGNAC - Tél. : 85.82.66

Au restaurant... En famille apprécies et exiges LES GRANDS VINS DU ROUSSILLON sélectionnés par LES VIGNERONS CATALANS
17, Avenue Grande-Bretagne — PERPIGNAN
Tél. 34.66.91 TARIFS SUR DEMANDE

Jusqu'en 1969, date de la mise en service de Port-Leucate et de la démission du général de Gaulle, la presse nationale, par ses descriptions ou ses critiques positives, fait l'éloge de la modernité des aménagements. La presse locale s'attache davantage aux différentes visites officielles qui ponctuent le chantier et s'avère plus proche de la réalité du terrain dans ce projet où beaucoup de décisions sont prise à distance. L'urbanisation y apparaît comme étouffante et semble vouloir occulter certaines cultures locales au profit d'une mise en tourisme totale.

Le supplément de *L'indépendant* pour l'inauguration de Port-Leucate mêle propos et images modernes, aux indices d'un folklore catalan de vignerons et pêcheurs.

Jacques Ségéla et Bernard Roux, publicités publiées dans L'Auto nº 9, mai 1972.

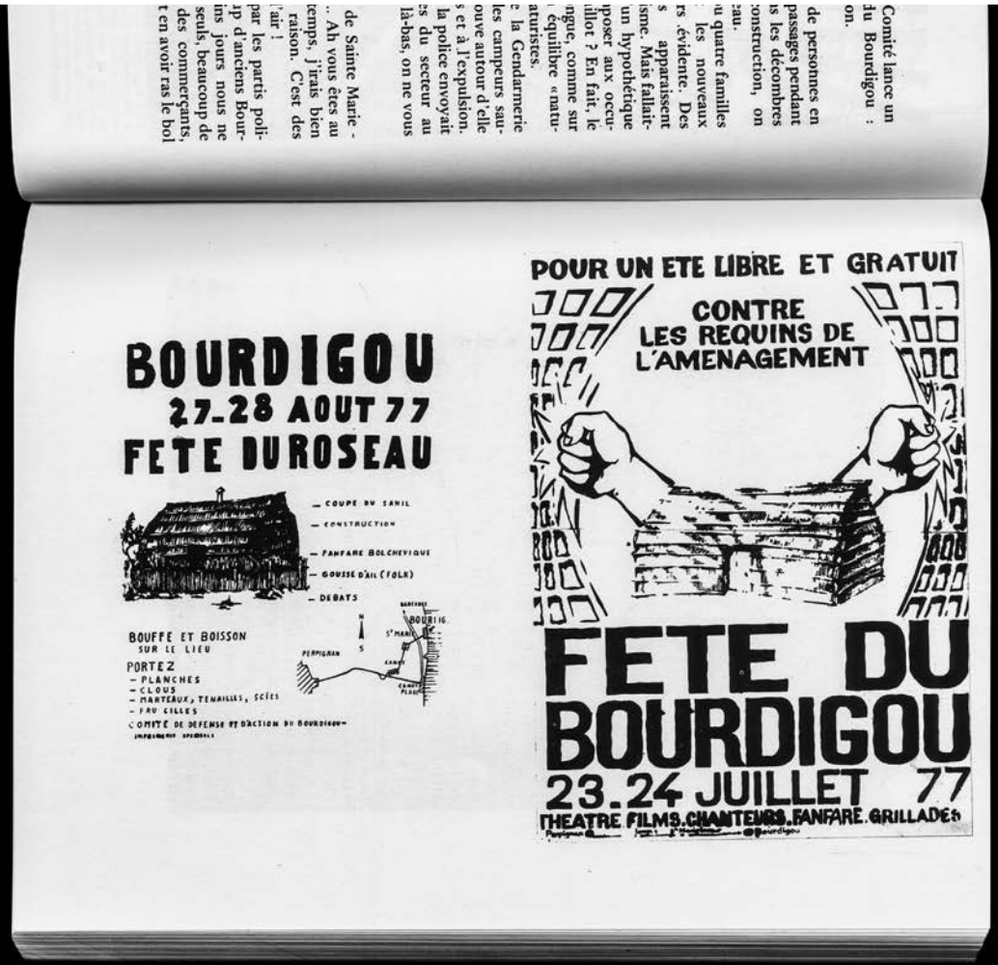
Urbanisme nº 86, 1965.

Les villages de pêcheurs s'étaient pourtant peu à peu transformés en villégiatures estivales des classes populaires de l'arrière-pays.

Jacques Ségéla, 1968.

Comme au Bourdigou où « des centaines de familles populaires, du pays pour la plupart, ont vécu des étés inoubliables dans un grand village qu'ils avaient fait de leurs mains, au bord de l'eau, sans trop se soucier qu'ils n'étaient pas chez eux. Il y a trente ans, ils sont venus profiter de la joie des congés payés nouvellement conquis tout en tenant compte de la maigreur des portefeuilles. En faisant là des cabanons et des paillotes, ils avaient fini par bâtir sans argent et sans architectes, une petite ville fleurie, croulante de vie et d'intelligence, d'imagination et de liberté.[5] » Ces villages et leurs occupants incarnent l'opposition et la résistance à l'aménagement du littoral méditerranéen et profitent déjà de la liberté promise par la campagne publicitaire de Jacques Séguéla de 1968. Alors que de nombreuses publications et cartes postales pointent l'architecture novatrice des lieux,

Bourdigou. Le massacre d'un village populaire, éditions Chiendent, 1979.

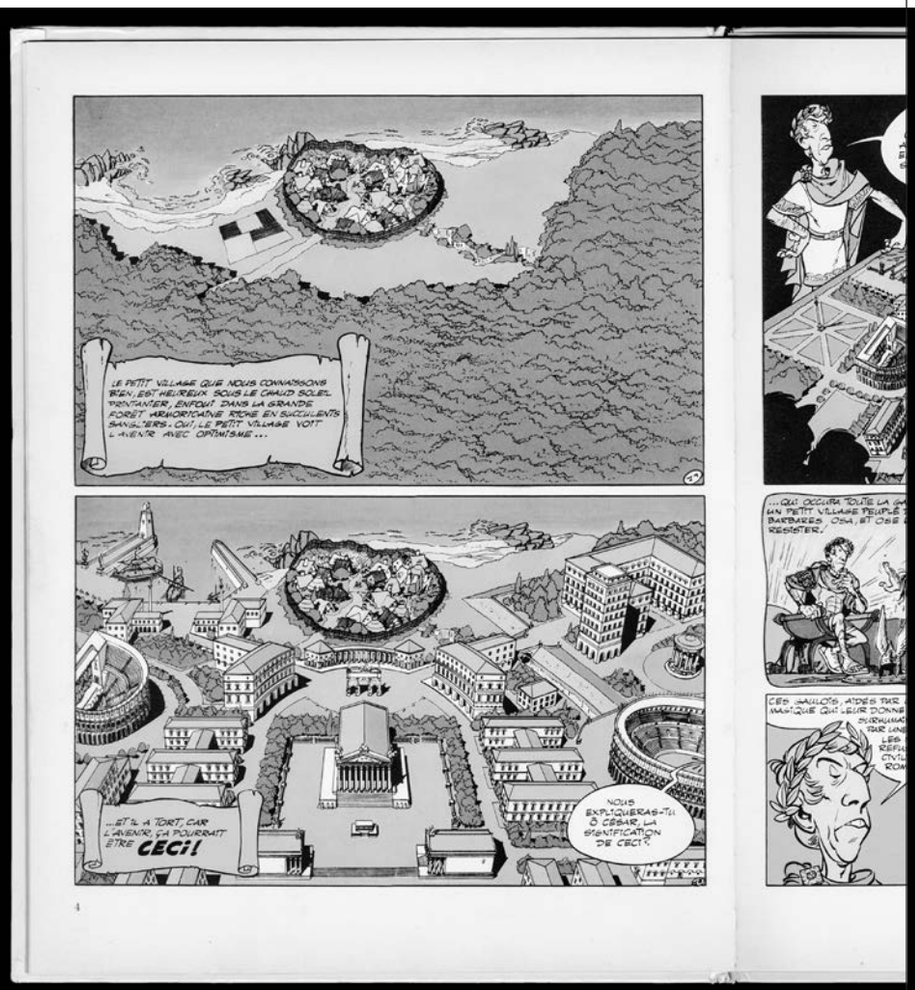


Séguéla choisi d'occulter le béton et de tourner son objectif vers la mer en nous offrant une photographie de plage tunisienne finalement assez similaire à la vision de la liberté des Bourdigueros.

Seulement sept ans après le début de la mission Racine, l'Empereur des Romains lance son projet de station balnéaire colossal sur les côtes armoricaines, le *Domaine des dieux*. Il est fort probable que César et son architecte Anglaigus se soit fortement documentés sur la mission Racine avant de débuter leur projet. Contrairement au village d'irréductibles gaulois, le Bourdigou comme les autres villages de pêcheurs sera rasé, malgrés les différents événements et actions menés ou les vaines tentatives de structuration et de sécurisation des lieux.

Pourtant, sur la côte languedocienne le climat de contestation se durcit lorsque un nouveau gouvernement prend place suite

Astérix le gaulois : Le domaine des dieux, Goscinny et Uderzo, 1971.



la démission du général de Gaulle. Alain Chaladon, nouveau ministre de l'Industrie révèle les effets économiques néfastes de la mission Racine sur la région. Il ouvre ainsi un débat plus vaste concernant l'avenir de ces nouvelles stations balnéaire qui impliquent une activité saisonnière ne profitant pas véritablement à la région comme le ferait l'industrie promise à l'origine du projet.

1. Marc Heimer, « L'aventure des hommes qui révolutionneront vos vacances », Paris Match n° 799, 1er août 1964. 2. *Ibid.* 3. Georges Candilis, *Recherches sur l'architecture des loisirs*, éditions Eyrolles, 1973. 4. *Ibid.* 5. *Bourdigou. Le massacre d'un village populaire*, éditions Chiendent, 1979. 6. Georges Candilis, *op.cit.* 7. Midi-Libre, 25 octobre 1967.

Midi-Libre, 18 Août 1970.

MIDI-LIBRE 18 AOUT 1970

1ère PAGE

L'AMÉNAGEMENT DU LANGUEDOC-ROUSSILLON

• M. BOURSEAU, président national du syndicat de l'Industrie Hôtelière :

« C'est mal conçu et mal réalisé »

• M. MONOD, haut-commissaire à l'aménagement du territoire :

« C'est la grande chance de la France de l'an 2000 »

Peut-être, finalement, faudra-t-il savoir gré à M. Chelandon d'avoir favorisé le destin de la région Languedoc-Roussillon en dénonçant vigoureusement son aménagement exclusivement touristique.

Celui-ci ne paraît pas compromis, puisque le président de la République a confirmé qu'il serait poursuivi. Mais les propos du ministre ont néanmoins suscité des échos qui répondent à ses préoccupations. La guerre du Languedoc n'aura sans doute pas lieu mais la controverse, comme en le lira par ailleurs, n'est pas close et, au moins, peut-on penser qu'elle sera fructueuse.

Dépasser la question c'est en partie la résoudre et c'est à quoi s'est employé M. Jérôme Monod, haut-commissaire à l'Aménagement du territoire.

M. Jérôme Monod, après avoir rappelé que les programmes d'équipements touristiques établis jusqu'en 1973, dans le Languedoc-Roussillon, pour un montant total de 800 millions de francs en dix ans, devront être terminés, vient de préciser qu'il faudra leur adjoindre une « industrialisation poussée » de cette région. « Car, a-t-il ajouté, on ne pourra pas laisser improductives durant huit mois de l'année (en dehors de la saison touristique) les grandes stations du bord de la mer.

PAGE MIDI-REGION

Conscient des difficultés de son entreprise, Georges Candilis écrivait : « Les sites et les régions propices au développement des loisirs de vacances sont en voie de transformation. L'espoir est grand, le danger aussi.[6] » Alors que la station fête son cinquantième anniversaire, espoir et danger sont à nouveau de mise à travers la patrimonialisation du bâti résultant de la mission Racine. Si la mer, la plage et le climat méditerranéen furent hier les arguments de la mise en tourisme de la côte languedocienne, ce patrimoine récent constitue désormais un nouveau joyau à dépoussiérer pour que chacun, à l'instar du général de Gaulle lors de sa visite, puisse déclarer : « C'est joli et grandiose »[7].

Le blog de l'artiste Laurent Tixador égraine « quelques bons moments de bricolage » :

nº 20 Élaboration d'un propulseur préhistorique pour chasser des goélands sur l'île du Frioul ;
nº 52 Fabrication d'un truc en os dans la salle de bain ;
nº 174 Réalisation de petites figurines de moi pendant « la chasse à l'homme » ;
nº 184 Mise à jour du site *www.laurenttixador.com* avec David Michael Clarke ;
nº 185 Fabrication d'une arbalète en os de vache ;
nº 262 Fabrication d'une écumoire en bois de renne au bras Laboureur (dans les îles Kerguelen) ;
nº 383 Installation d'un atelier de mécanique dans les ronces du parc de la Garenne-Lemot à Clisson ;
nº 405 Construction d'un pont sans matériaux ni outillage ;

Pas de côté dans le quotidien ou grand voyage, seul ou accompagné, chacune des actions de Laurent Tixador est le fruit d'une situation inconfortable mise en place dans le but d'entrer en production. Ses performances et ses réalisations *in situ* sont souvent vouées à la disparition et tenues à l'écart de la vue du public. Il nous en ramène alors des souvenirs : petits objets construits en route, vidéos ou maquettes dans des bouteilles fabriquées à son retour constituent son matériau d'exposition.

nº 419 Construction de deux bureaux de design graphique et trois chambres dans un faux plafond de la station astronomique du pic du Midi (Hautes-Pyrénées) en collaboration avec le Parvis à Tarbes ;
nº 420 Réalisation d'un catalogue avec Mathias Schweizer dans un faux plafond du pic du Midi ;

Laurent Tixador : L'atelier du pic, Manuella éditions, 2016.

Ainsi, durant six jours, dans l'atelier construit par Laurent Tixador en haut du pic du Midi avec des rebuts de matériaux de construction traînant dans la station astronomique, Mathias Schweizer et l'artiste vont assembler à la main des images préalablement imprimées pour produire 260 planches de *scrapbooking* au format A4. Celles-ci deviendront la matière principale de la monographie de Laurent Tixador, *L'Atelier du pic,* dont le sous-titre, *Construction d'un atelier de design graphique en vue de réaliser une monographie*, énonce bien que l'ouvrage est, de la même manière que ses autres œuvres, le souvenir d'une action.

nº421 Fabrication d'un canon en bois dans le jardin du musée de la céramique de Sèvres ;
nº424 Demain matin, départ de Nantes à pied pour la biennale de Belleville ;
nº427 Brûlage de six pneus réalisés dans un aggloméré de bois sans colle en face de Short à Nantes ;
nº428 Dix jours et dix nuits à poil en forêt avec pour tout bagage l'iPhone qui me sert a poster des images sur mon blog, une cigarette à vapeur et une paire de lunettes ;
nº429 Construction d'une salle de restaurant dans les bois du domaine de Chamarande ;
nº437 Construction d'une cagna avec les étudiants de l'école des beaux-arts de Toulouse, isdaT, à la maison de l'économie solidaire à Ramonville-Sainte-Agne.

Atelier Genius loci : Selon quelles modalités pourrions-nous venir travailler dans l'Atelier du pic ?

Magali Gentet, directrice du centre d'art Le Parvis : Jusqu'à présent un seul artiste y est allé après Laurent et Mathias pour faire un film sur le pic du Midi. Il m'a dit que l'atelier avait été assez peu entretenu par la régie du pic, contrairement à ce qui avait été promis. Aujourd'hui, je crains qu'il ait été abandonné, sinon pire. C'était un beau projet – bien qu'un peu spartiate ;-) – mais difficile à maintenir sans la volonté du personnel du pic.

Pour résumer, je veux bien me faire votre interlocutrice mais je ne vous promets pas que vous pourrez y séjourner… Vous me dîtes ?

Images extraites du blog de Laurent Tixador, 27 mai-9 juin 2014.

CLASSE-PROMENADE

Louise Turner

Collages en France est le récit d'un voyage. Conçu comme un « scénario-livre », l'ouvrage est réalisé entre 2012 et 2013 par un groupe de recherche composé d'enseignants et d'étudiants de l'école des beaux-arts de Clermont-Ferrand (ESACM). C'est alors qu'ils mènent une réflexion sur le cinéma de Jean-Luc Godard qu'ils décident de partir en voyage : au départ de Clermont-Ferrand, le groupe va sillonner la France jusqu'à Rolle, en Suisse, où réside le réalisateur. Cette excursion est ponctuée d'étapes qui chacune incarnent des éléments emblématiques du cinéma godarien, l'occasion de rencontres avec des personnages proche du cinéaste ou de ses intérêts comme, par exemple, Jean-Pierre Rehm, le directeur du FID (Festival international du documentaire de Marseille), un guide de haute montagne ou encore les étudiants du pôle Image à l'école d'art de Genève. Si ces haltes sont des moments de partage, la traversée, elle, est tout aussi importante : après avoir vu la mer, la ville et la montagne, le groupe de recherche termine son voyage en Suisse afin d'y rencontrer le réalisateur en personne[1].

Le livre *Collages en France* nous raconte ce voyage en convoquant deux registres formels qui se complètent ici. Si le grand format (30 × 39 cm) évoque l'atlas et l'importance du déplacement et de la géographie au sein du projet de recherche, la structure de la page n'est pas sans rappeler les techniques d'écriture propres au cinéma.

Les pages de garde présentent une carte sur laquelle est tracé, à l'aide d'un épais filet noir, le parcours du groupe qui servira de fil conducteur à la narration. Les larges doubles-pages, dès la page de titre passée, sont découpées en sept colonnes qui courent, immuables, tout au long de l'édition. Celles-ci sont nommées de la manière suivante : Temps, Lieux, Histoires, Technique, Visages, Voix et En marge, et accueillent l'ensemble des textes et des images qui, venant habiter ces espaces, s'y cantonnent ou s'étendent sur plusieurs colonnes. Chaque double-page paraît définir sa temporalité propre, un moment de ce scénario. Le récit prenant de l'épaisseur au fur et à mesure du voyage, les documents reproduits apparaissent comme

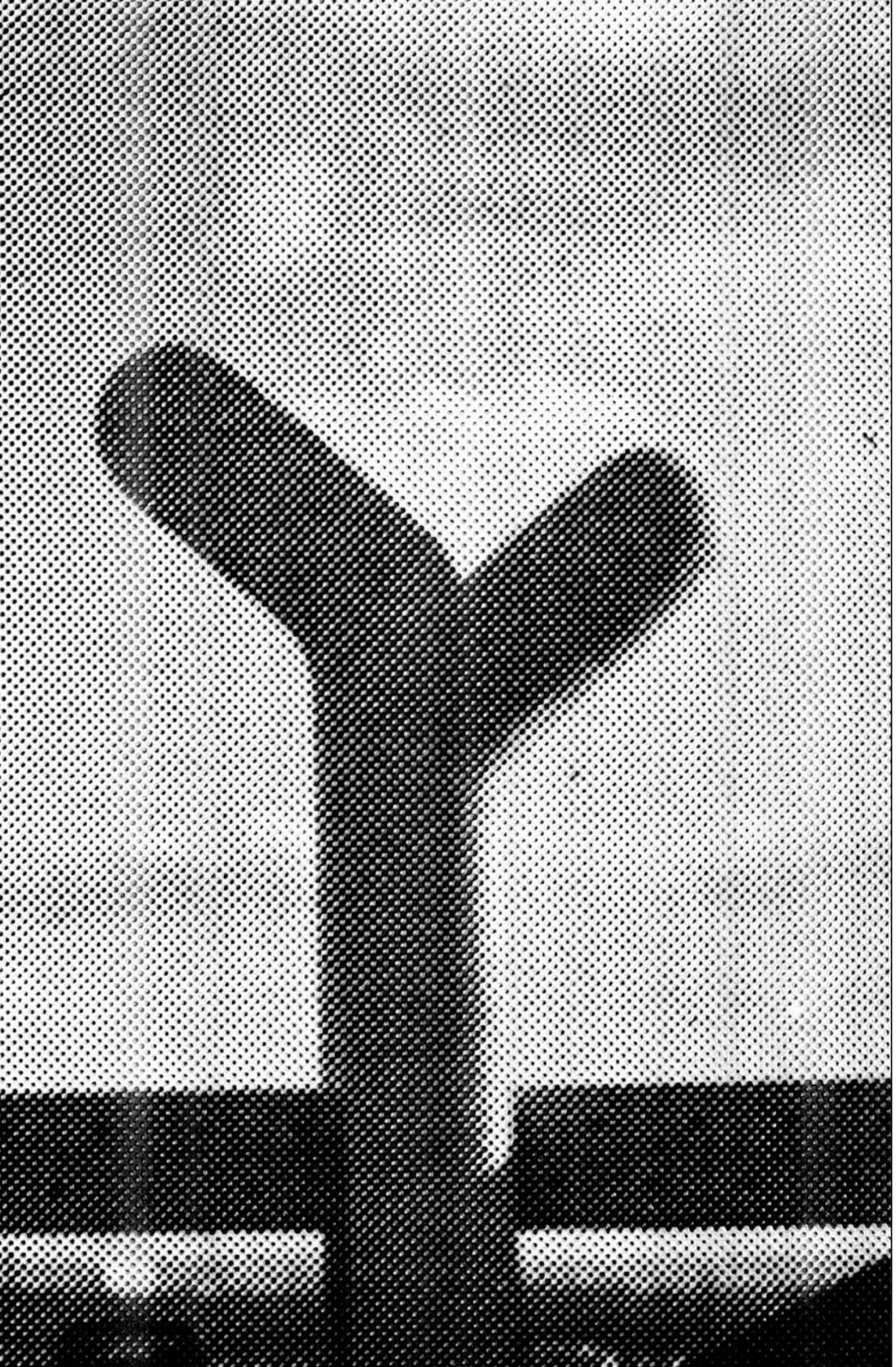
Collages en france, éditions ESACM, 2013.

des idées, un ensemble d'indices assemblés par les étudiants et les enseignants face à l'instant, au décor… Ces documents sont de natures très diverses : des extraits de texte de toutes sortes, les retranscriptions des rencontres faites lors du voyage ainsi que de nombreuses images de différentes sources, des films bien sûr, des livres, de la peinture ou encore des photographies prises lors de ce grand tour. À chaque page tournée, c'est une nouvelle séquence de ce récit, avec ses propres plans, ses dialogues et ses cadrages qui nous est proposée. Elles s'articulent comme des histoires dans l'histoire, la mise en page s'apparente à un montage cinématographique.

Ces jeux de collages dessinent les contours d'un livre qui, malgré sa structure figée, reste à l'image du cinéma de Jean-Luc Godard : décousu, fait de ruptures et de spontanéité. Et si son cinéma est ici prétexte au voyage, il est intéressant de voir dans cette traversée un acte créatif et pédagogique. Difficile alors de ne pas penser aux « classes-promenades »[2] initiées par Célestin Freinet et qui trouvent une finalité dans la création de publications collectives vouées à être échangées entre écoles. Ces excursions à l'extérieur de la classe permettent d'accéder à des formes de savoirs moins conventionnelles que celles proposées dans les murs des écoles.

1. Voir sur www.esacm.fr/post_keyword/collages-en-france.
2. Ségolène Regnier-Le Mouillour, *Le projet de socialisation de l'enfant dans la pédagogie de Célestin Freinet*, thèse de doctorat en Sciences de l'éducation sous la direction de Michel Soetard, Lyon, Institut des sciences et pratiques en éducation et formation, 2004.

Collages en france, éditions ESACM, 2013.



Sébastien Dégeilh

« Nous avons réellement fabriqué une carte du pays,
à échelle d'un kilomètre au kilomètre !
–Vous en êtes vous beaucoup servi ? Demandai-je.
–Elle n'a jamais été déroulée [...] ; les fermiers ont fait des objections ;
ils ont dit que ça couvrirait tout le pays et que ça cacherait le soleil !
Aussi, nous utilisons le pays lui-même comme sa propre carte,
et je vous assure que ça marche aussi bien...[1] »

Si ce dialogue écrit par Lewis Carrol en 1893 était alors une fable, depuis, la signalisation routière, en marquant le territoire de signes et de toponymes, semble bel et bien l'avoir transformé en une carte à échelle 1:1.

Bien que les nouvelles technologies de géolocalisation annoncent son obsolescence potentielle, la signalisation routière reste un élément discret, banal et pourtant omniprésent de notre quotidien. Elle accompagne nos moindres déplacements, qu'ils soient routinier ou estivaux en nous guidant en territoires inconnus.

Sur la base de cette fonction sympathique, elle peut se faire injonctive, nous inviter, nous mettre en mouvement ou nous arrêter. Comme le formule le géographe Jean-Luc Piveteau, « elle discipline nos pulsions, modifie nos comportements dans le choix de certains itinéraires et contribue surtout au façonnement de nos représentations territoriales.[2] » La signalétique directionnelle, par la toponymie proche ou lointaine qu'elle égraine le long des routes, connecte notre *ici* à un *ailleurs* potentiellement atteignable. Elle nous situe dans un territoire et un imaginaire qui peut s'élargir au delà de notre horizon, tout en nous incluant dans un réseau centralisé. Depuis les bornes romaines aux *plaques de cochers* du XIXe siècle, le jalonnement des routes symbolise notre attachement à un pouvoir central qu'il soit impérial, royal ou jacobin. L'état de la signalétique basque ou corse semble en être la preuve.

Jacques Tissinier, projet de pont-sémaphore autoroutier, A61, Toulouse, Scetauroute, 1976, in Jacques Tissinier 1958-1983, Les cahiers de Gromania n°3, Toulouse, 1983.

Constituant un paysage typographique omniprésent et homogène sur le territoire national, elle participe de son *identité visuelle*. Les origines obscures de ses formes peuvent donner le sentiment qu'elles relèvent d'une tradition populaire, voire de notre folklore national, elles n'apparaissent pourtant qu'au cours du xxe siècle, à travers des initiatives associatives, puis commerciales et institutionelles. Nées de l'artisanat, de l'ingénierie et de la bureaucratie, elles ont su se tenir à l'écart du design.

Par la sélection des toponymes qu'elle porte, la signalétique se fait prescriptrice de nos déplacements. En cela, elle s'avère un atout important de la mise en tourisme, car le premier geste touristique est bien de montrer un objet existant comme relevant d'intérêt, comme valant la peine d'être vu et donc de se déplacer pour le voir. Par conséquent la signalétique participe de l'invention de nouveaux espaces touristiques. De fait, son développement et son évolution apparaissent étroitement liées à l'essor du tourisme.

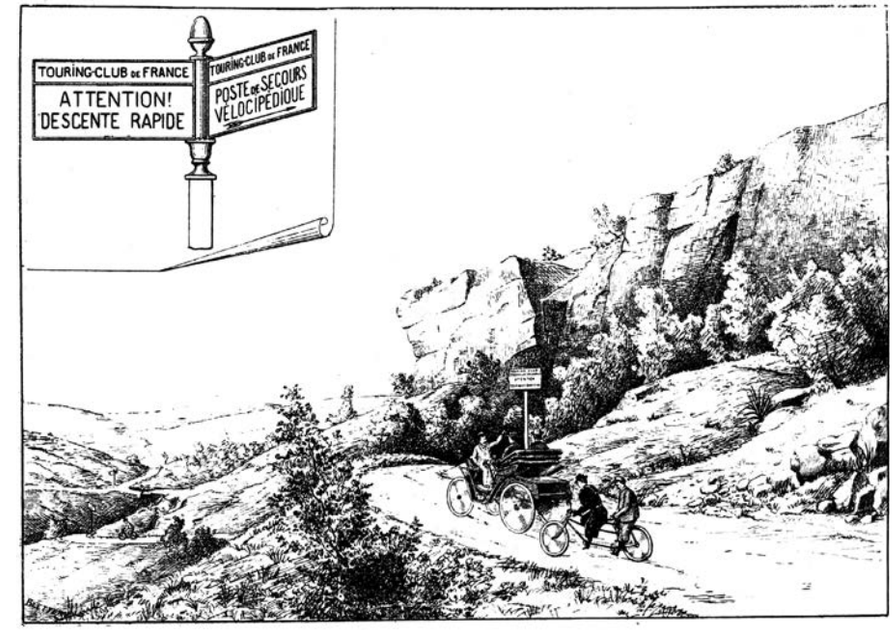
Nous allons voir comment la signalisation routière accompagne les différentes typologies de tourisme émergeant au cours du xxe siècle sur le territoire français. En même temps que s'accélèrent les moyens de transports individuels et que le tourisme de masse fait son apparition, elle semble évoluer d'un pointage pittoresque vers un marquage moderniste toujours dans une relation ambivalente à la notion de patrimoine.

POINTAGE PATRIMONIAL

Le premier acteur majeur du développement du tourisme en France comme de la signalétique est le Touring-Club de France. Fondé en 1890, il est à l'origine une association vélocipédiste bourgeoise d'esprit patriotique et patrimonialisant, qui vise à améliorer et promouvoir l'usage touristique de la bicyclette, puis de l'automobile. Alors que le train a remplacé le coche dans son rôle centralisateur et de liaison rapide entre les centres urbains, ces inventions récentes permettent des déplacements individuels et autonomes hors des villes et des grands axes à la découverte de nouveaux espaces pittoresques. Rapidement, les ambitions du TCF s'élargissent « pour développer le tourisme "sous toutes ses formes". Il étend son action à tous les touristes, quel que soit leur mode de locomotion – à pied, à cheval, en voiture, à bicyclette, en automobile, en yacht, à ski, en traîneau, en chemin de fer et bientôt en aéroplane –, à tout ce qui intéresse le voyageur, qui est de nature à faciliter les voyages et à en développer le goût : publications, transports, hôtels, amélioration des routes, mise en lumière et protection des beautés naturelles et artistiques (sites, forêts, ruines, monuments), propagande sous toutes les formes en faveur du voyage en France, etc.[3] »

À la croisée de l'*amélioration des routes* et de la *mise en lumière* du patrimoine, la signalétique entre dans leurs préoccupations dès 1898.

Elle s'articule avec leur production de guides de voyage et d'inventaires patrimoniaux et avec leurs actions d'aménagement des routes et de sites touristiques.



Revue du Touring-Club de France, août 1899.

En 1901, L'association présente un brevet de panneaux à l'exposition de l'automobile et du cycle et déjà en 1905, elle annonce en avoir posé 15 000 « aux endroits dangereux pour la circulation, sur les trottoirs et les pistes cyclables, à l'origine des chemins et sentiers menant à un site remarquable, à un beau point de vue, à des ruines intéressantes, en un mot à tous les points où une indication, un avertissement peuvent intéresser la sécurité du touriste, éveiller sa curiosité.[4] » Sur la base d'une volonté de pointer et de rendre accessible les « merveilles de la France », elle invente les différents aspects de la signalisation réglementaire et d'orientation d'aujourd'hui.

Initialement, les panneaux signalant les dangers et obstacles liés à la topographie et au partage de la route s'adressent courtoisement aux cyclistes sous forme écrite. Mais, peu à peu, apparaissent et se

Panneaux TCF toutes catégories uniquement textuels. Revue du Touring-Club de France, mars 1905.

stabilisent les signes conventionnels et les formes réglementaires que l'on connaît aujourd'hui. Les quatre premiers sont fixés lors du premier Congrès international de la route organisé en 1908 par les différents clubs automobiles et touristiques nationaux. Si elles sont au fur et à mesure entérinées par l'État, ses formes émanent des associations automobiles qui participent donc pleinement à la définition de notre environnement visuel quotidien. Apparaissent alors dans l'espace public des signes abstraits conventionnels à la même époque où émerge l'abstraction picturale.

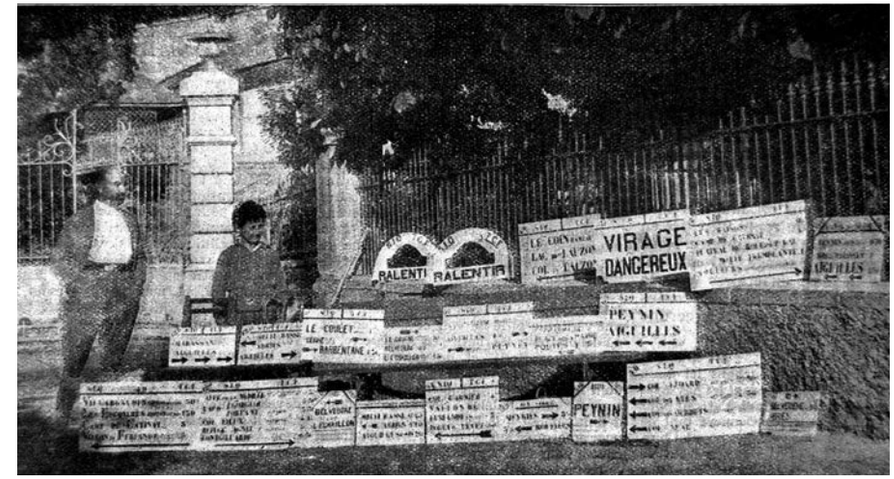
Revue du Touring-Club de France, octobre 1909. Dernière exposition futuriste de tableaux 0.10, galerie Dobychina, Saint-Pétersbourg, 1915-1916.

Parallèlement, la production des panneaux du TCF se centralise, ce qui a pour effet de stabiliser leur forme, leur composition et leurs modèles de lettres et donc de diffuser une forme homogène au niveau du territoire français.

Avec le soutien de l'industrie automobile et de membres proches du pouvoir, le Touring-Club s'avère être un lobbyiste puissant qui aura rapidement un rôle de conseil auprès de l'État et ce, jusqu'à la dissolution de l'association en 1983. Leur outil majeur d'action est leur revue mensuelle. Du point de vue de la signalétique elle leur permet d'établir un réseau de membres à la fois prescripteurs et mécènes qui identifient les points de danger et d'intérêt, et financent la production et la pose des panneaux. Chaque plaque porte la marque de l'association ainsi que le nom du donateur qui a permis son installation et qui semble alors nous parler personnellement pour nous dire où aller et quoi regarder.

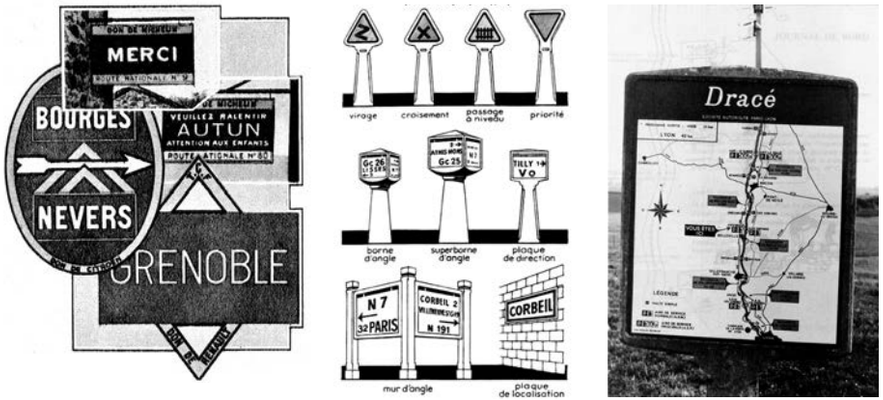
Les entreprises liées à l'essor de l'automobile et du tourisme voient rapidement les enjeux publicitaires de marquer ainsi les bords de routes de leur nom. Après la Première Guerre mondiale, alors même que le TCF lutte contre l'affichage publicitaire le long des routes, le sponsoring remplace largement les souscriptions individuelles.

Dans un souci d'homogénéisation, la revue diffuse des modèles pour que chacun, professionnel ou particulier, puisse produire des panneaux cohérents. Mais certaines marques telles que Renault, Citroën ou Dunlop préfèrent produire leurs propres modèles. Notamment Michelin, profitant des spécificités géologiques de Clermont-Ferrand, va développer et fabriquer à partir de 1928 de robustes panneaux en pierre de lave émaillée et béton.



Revue du Touring-Club de France, mai 1895.

Plus modestes, les premiers panneaux produits par Michelin, dès 1910, sont significatifs de l'ambivalence de cette signalétique sponsorisée. Ces panonceaux en tôle émaillée sont suspendus à l'entrée des agglomérations à qui ils sont offerts. D'un côté, ils indiquent le nom de la ville, le numéro de la route et la mention « Veuillez ralentir, attention aux enfants » ; et de l'autre, disent « Merci » ; tout en signifiant sur chaque face qu'il s'agit d'un don de Michelin. Dans cet étrange objet, il est assez difficile de déterminer qui remercie qui et de quoi. Indiquant sa route à l'automobiliste et le remerciant au passage, l'écriteau semble remplacer l'autochtone qui est renvoyé, au mieux, à un décor, au pire à un danger. Alors que l'extrait de Lewis Caroll cité en introduction exprime bien les réticences que peuvent avoir les « fermiers » à voir une carte à échelle 1:1 se dérouler sur leur territoire, plus généralement, la signalétique de direction et de position permet à un étranger au territoire de le parcourir et de le visiter en limitant les interactions avec ses habitants, ne s'attachant qu'aux éléments pittoresques, patrimoniaux ou folkloriques, créant une relation ambiguë entre les mobiles et ceux qu'ils voudraient immuables. En quelque sorte, ces aménagements viennent se substituer au guide montrant le chemin, pointant les dangers, faisant le lien avec les services locaux et sachant, face au paysage, nommer les villages, les bâtiments et les sommets.



Revue mensuelle du Touring-Club de France, avril 1938. Bornes et panneaux de signalisation Michelin, Guide Michelin, 1934-35. Panneau michelin de l'aire de Dracé, in Carole Dunlop et Julio Cortazar, Les Autonautes de la cosmoroute, Gallimard, Paris, 1983.

C'est d'autant plus vrai pour les tables d'orientation qu'installe le Touring-Club de France à partir de 1902. D'abord outils d'orientation dans un paysage inconnu, elles fixent sa toponymie et donnent à l'étranger une connaissance de la géographie locale. Elles orientent le regard, donnent un point de vue sur ce qui est pittoresque en peignant littéralement le paysage dans une troublante tautologie. Vues comme de véritables œuvres d'art par leurs promoteurs, elles, qui n'étaient qu'un médiateur entre le touriste et le pays, deviennent des destinations touristiques à part entière avec leur propre signalétique. Ces tables deviennent des monuments à voir au même titre que les paysages qu'elles révèlent. Ce retournement permet d'envisager une signalétique sculpturale qui par son esthétique et son installation participerait de l'aménagement de nouveaux espaces touristiques.

En 1921, le TCF lance une nouvelle souscription pour ériger le long des routes 240 bornes commémoratives (119 au final) en granit rose d'Alsace, jalonnant la ligne de front du 18 juillet 1918, à partir de laquelle les Allemands n'ont plus gagné de terrain. Ce monument mémoriel à l'échelle de la carte, digne de Jan Dibbets, accompagne un nouveau type de tourisme, celui des champs de bataille. La signalétique ne pointe alors plus un espace pittoresque ou patrimonial mais le souvenir d'un temps mémorable qu'elle ancre dans sa géographie.

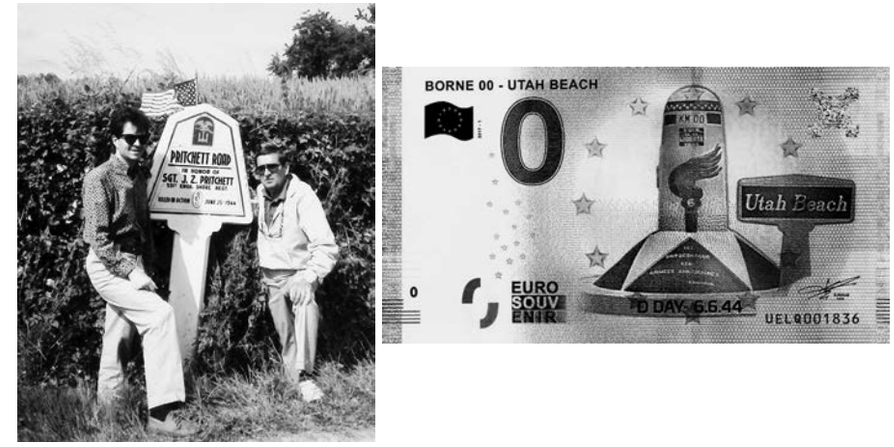
Inspirés de celui-ci, des projets similaires verront le jour après la Seconde Guerre mondiale. Initié par l'imprimeur et colonel Guy de La Vasselais en 1946, la Voie de la liberté jalonne, grâce à des bornes de béton rose, l'avancée de l'armée américaine du général Patton de la Normandie à la Belgique.

Dans les environs d'Utah Beach, un faisceau de routes porte le nom de membres de la First Engineer Special Brigade morts lors du débarquement. En 1958, Michelin en assure le marquage odonymique par des panneaux anglophones aux formes et lettres spécifiques

transformant cette parcelle de territoire en mémorial. L'entreprise va également produire un nouveau modèle de panneau, marqué d'un drapeau tricolore, pour signaler les cimetières militaires des deux conflits sur l'ensemble du territoire.

MARQUAGE IDENTITAIRE

Ces différents projets soulignent l'engagement patriotique qui accompagne la volonté de mettre en place une signalétique à l'échelle nationale dès ses origines. En montrant les modèles de panneaux du Touring-Club lors d'une conférence, le graphiste allemand Johannes Bergerhausen commente : « C'est tellement français ![5] » Ainsi, en s'homogénéisant sur l'ensemble du territoire au cours du xxe siècle, les formes de cette signalétique deviennent identitaires. Suite à une étude comparée des signalétiques autoroutières européennes menée pour le compte des Autoroutes du Sud de la France, en 1985, Jean Widmer écrit : « Chaque pays tient à son code de signalétique comme s'il faisait partie de son patrimoine national.[6] » Pourtant ce sont des formes récentes mêlant volontés royales, associatives, industrielles et administratives et que l'État ne stabilise qu'au sortir de la Seconde Guerre mondiale.



Plaque Michelin Prichett Road, 1958. Borne 00 de la Voie de la liberté et panneau Michelin sur un billet souvenir de Utah Beach, 2017.

En 1946, l'État publie la première *Instruction générale sur la signalisation routière* qui rassemble l'ensemble des directives émanant de différents ministères sur la forme et l'emplacement de la signalétique. En premier lieu, elle met en application une loi interdisant les mentions publicitaires sur l'ensemble de la signalétique routière, ainsi que toute forme de don pour son installation. L'État avec les collectivités deviennent seuls responsables du choix de l'emplacement et de la pose, et imposent une forme fixe aux fabricants qui deviennent spécialisés. Michelin va cependant poursuivre sa production en pierre

de lave émaillée et béton jusqu'en 1971, où la taille de la signalétique autoroutière réglementaire devient trop importante pour cette technique. Par leur solidité et leur longévité, ces panneaux vont durablement marquer le paysage français et participer de l'imaginaire des Trente glorieuses et ses premiers départs massifs en congés payés le long de la Nationale 7.

Avant cela, les panneaux offrent une importante diversité de formes liée aux différents producteurs, où seul l'usage de la couleur bleu et de lettres capitales reste constant dans la signalétique directionnelle. Dès 1835, une circulaire du directeur général des Ponts et chaussées et des Mines mentionne que « les lettres seront écrites en blanc, sur un fond bleu de ciel foncé », ce qui, sous Louis-Philippe, apparaît comme une paraphrase pour ne pas dire bleu roi quand il s'agit de jalonner les routes royales.

La prédominance des lettres bâtons capitales semble, elle, due aux techniques de production des panneaux. Qu'ils soient peints, fondus ou émaillés, ces modèles de lettres dominent l'industrie et l'artisanat depuis la fin du XIXe siècle car la simplicité de leur géométrie permet de les reproduire et de les adapter facilement aux proportions des supports. Ils constituent dès le début du XXe siècle en France, ce que David Poullard appelle « une écriture du quotidien » au même titre que les enseignes de stations de métro parisiennes qui lui ont servi de modèle pour la famille de caractères les Ordinaires.

Panneaux d'orientation de La signalisation officielle, ministères de l'Intérieur et des Travaux public, 1935.

L'occupation allemande vient rompre ce quotidien en imposant les formes signalétiques en vigueur en Allemagne, notamment l'utilisation de minuscules monolinéaires peintes en noir. L'instruction de 1946 annule les choix fait sous l'occupation pour n'en conserver que l'usage de panneaux directionnels en forme de flèche et d'un fond clair entouré d'un fin listel. Ainsi, le bleu réapparaît pour quelques décennies et les capitales vont à nouveau dominer la signalétique de direction et de position et ce, jusqu'à aujourd'hui.

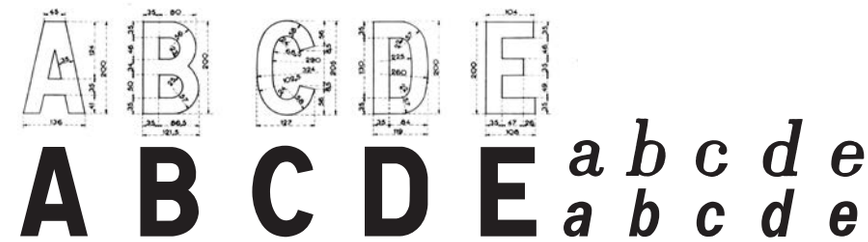
Mais, pour ce qui est des « signaux touristiques ou d'intérêt local », apparaissent de mystérieuses « lettres cursives » dont le dessin d'origine inconnu s'apparente à un Clarendon penché. Le choix de ces lettres cursives dont les formes s'inscrivent dans le XIXe siècle, montre indirectement le refus d'utiliser des minuscules linéales. Cette réaction identitaire, bien qu'explicable au sortir de la guerre, alimentera

une volonté de « renouveau de la graphie latine »[7] qui va traverser le monde de la typographie française à partir de 1950 sous l'impulsion de Maximilien Vox. L'apparition de cette cursive semble en être un indice précurseur.

Dans cet étrange duo d'alphabets, si les capitales bâtons peuvent être vues comme une expression de l'ordinaire et d'un style international à venir, alors, les cursives pointent l'exceptionnel, le patrimoine et le local. Ces lettres cursives seront remplacés en 1982 par des linéales penchées qui en reprennent les proportions.

Panneau de signalétique allemande durant l'Occupation, 1940. Signaux de direction complémentaire et touristiques ou d'intérêt local, Instruction générale sur la signalisation routière, ministère des Travaux publics et des Transports, 1946.

Les caractères réglementaires de signalétique actuels, les L1, L2 et L4, apparaissent comme les héritiers de cette histoire qui explique l'étonnante absence d'un romain et leur savoureuse maladresse. Jean-Baptiste Levée les décrit comme un « épitome tardif d'une pensée moderniste » dont l'esthétique « est immanquablement liée au design administratif. » « Les lettres sont formées selon une rigueur toute inspirée des linéales de la seconde moitié du XXe siècle.[8] » Effectivement, elles n'ont que peu évolué depuis celles géométriquement décrites dans l'instruction de 1946. Cette instruction correspond à une quasi-totale prise en main par l'État de la définition de la signalétique nationale par le choix des formes et une mise à l'écart de la réclame. Dans le cadre du tourisme, il faut noter le cas spécifique de la « signalisation des monuments historiques » qui reste à la charge de l'administration des beaux-arts, aussi bien pour la définition de sa forme et de son positionnement, que pour son financement par le biais de dons. Mais au cours des années 1950, l'essor des autoroutes va faire naître de nouveaux interlocuteurs privés qui vont se faire, eux aussi, prescripteurs d'un nouveau regard touristique par de nouvelles formes signalétiques.



Caractères normaux, Instruction générale sur la signalisation routière, ministère des Travaux publics et des Transports, 1946. Lettres cursives relevées sur les panneaux Michelin. Caractère L1 et L4, Instruction interministérielle sur la signalisation routière, ministère de l'Écologie, du Développement durable et de l'Énergie, 2013.

ART SIGNALÉTIQUE

En 1972, les sociétés d'autoroutes, avec le soutien du ministère de l'Équipement, font appel à Jean Widmer pour créer les premiers panneaux d'*animation touristique et culturelle* qui visent à rompre la monotonie des trajets en autoroute par un regard sur le patrimoine local. Si les 550 pictogrammes produits en sept ans pour aménager 2500 kilomètres d'autoroute sont un monument du design moderne français, ils participent fortement à la folklorisation des territoires traditionnels en synthétisant leur culture par une combinaison de pictogrammes croisés à 130 km/h.

On peut se demander quelle a été l'influence de ce travail pictographique sur le *brand territorial*[9] des années 1980 et sa floraison de logotypes de collectivités territoriales schématisant leur patrimoine naturel, architectural ou culturel.

Jean Widmer et Visuel Design, animation touristique et culturelle des autoroutes du Sud de la France, 1972-1979. Publicité pour le nouvel emblème de la région Nord-Pas-de-Calais, 1983.

En 1974, les panneaux d'animation se généralisent à l'ensemble du réseau routier et sont réglementés par la loi. L'influence du travail de Jean Widmer se limitera à l'usage de la couleur brune et du Frutiger (renommé caractère L5 par l'administration). À partir de là, les pictogrammes sont bien souvent remplacés par des images illustratives voire photographiques qui annulent l'aspect ludique et combinatoire du projet de Jean Widmer.

À l'usage, il a été constaté que cette signalétique n'incitait que peu les automobilistes à prendre la prochaine sortie. Sa fonction devient surtout celle de valoriser l'autoroute comme un « équipement qui facilite la découverte et la reconnaissance des beautés de la France.[10] »

En analysant l'adaptation de cette signalétique par la société Escota en région Provence-Alpes-Côte d'Azur, Jean-Christophe Gay en vient à penser que « la vitesse, élément constitutif de la modernité,

invente donc un espace formé de régions traditionnelles qui se donne à voir des autoroutes.[11] » « Les domaines traversés sont donc réduits à quelques éléments exemplaires de la compréhension contemporaine de l'étendue terrestre qui repose sur deux sentiments : "la curiosité pour les lieux où se cristallise et se réfugie la mémoire"[12] ; l'engouement pour le *haut lieu*, au sens propre et au sens figuré, dont la table d'orientation est à son *point de vue* ce que la signalisation d'animation est à l'autoroute. On peut voir alors cette mise en spectacle du voyage autoroutier comme une sorte de panorama inversé : mobile au lieu de fixe, en contre-plongée au lieu de surplombant, orienté et linéaire au lieu de circulaire, ce qui lui confère en partie cette sélectivité accrue. » « Sous couvert d'une telle reterritorialisation, la signalisation d'animation qui a été retenue en France n'est que d'apparence territoriale ; elle construit un espace éclaté comme un archipel par la valorisation d'éléments ponctuels, de préférence élevés et symbolisant le passé. Ainsi, au-delà de sa portée, cette signalisation choisie et appréciée, révèle une sensibilité paysagère contemporaine, patrimoniale et muséifiante. »

Pourtant, au cours des années 1970, d'autres approches sont explorées pour rompre la monotonie autoroutière. En 1977, la société Autoroute Paris-Est-Lorraine confie au cabinet d'architecture Sopha et à l'artiste Guy de Rougemont la conception d'une animation artistique sur un tronçon d'une trentaine de kilomètres de la A4 entre Sainte-Menehould et Châlons-en-Champagne.

Tétraèdres, cubes, carrés, triangles, cylindres et sphères peints de dégradés de couleurs vives, s'égrainent sur le talus de l'autoroute et accompagnent l'automobiliste en lui offrant « une nouvelle échelle de perception sensorielle et émotionnelle dans le monde utilitaire.[13] »

Discrète et discontinue, cette œuvre occupe l'ennuyeux plutôt que de pointer un patrimoine extraordinaire. En cela elle rompt avec l'art autoroutier tel qu'a pu le documenter Julien Lelièvre et qui bien souvent évoque l'histoire ou le terroir local[14].

Dans son rapport pour le conseil général des Ponts et chaussées, en 2003, Gilbert Smadja analyse que « l'autoroute étant vue comme un vecteur à travers le territoire national et les régions, l'œuvre de l'artiste a, le plus souvent, été envisagée sur ce ruban, comme un signal chargé de témoigner et de révéler à l'automobiliste la présence d'éléments marquants du patrimoine de ces régions.[15] » Dans ce rapport critique, l'œuvre de Rougemont est vue de manière positive par sa discrétion, son autonomie artistique et son aspect paysager, alors que par ailleurs, « bien des œuvres réalisées, même parmi les plus coûteuses, paraissent souvent anecdotiques, parfois un peu grandiloquentes et peuvent être jugées artistiquement discutables. Il ne semble pas que l'on ait réussi vraiment à trouver la place pertinente de l'art dans ces espaces de la route et des autoroutes. »

Ainsi, ces œuvres, comme une part de la signalisation, prennent une fonction d'animation pour amoindrir l'ennui des trajets sur

l'autoroute en pointant le patrimoine qui la borde. Ce qui faisait l'objet du tourisme devient le décor d'un trajet confortable et rapide vers le soleil et les loisirs. À moins de rechercher cet ennui asphalté et de prendre le temps d'habiter chaque aire de repos comme l'ont fait Carole Dunlop et Julio Cortazar dans *Les Autonautes de la cosmoroute*[16], les autoroutes ne sont pas un lieu de villégiature. Elles sont des infrastructures qui accompagnent l'essor d'un tourisme de masse vers de nouvelles destinations qui se développent au cours des années 1960 : les stations touristiques.

Guy de Rougemont et Sopha, environnement pour une autoroute, A4, 1977. Jacques Tissinier, Les chevaliers cathares, aire de repos de Pech-Loubat, A61, ASF, 1980, et Mémorial à la résistance, aire de Maillé, A10, 1977 ; photographies de Julien Lelièvre dans le cadre de son inventaire d'art d'autoroute, 2017.

L'articulation d'un aménagement touristique avec les ressources naturelles thermales, balnéaires ou montagnardes n'est pas nouvelle. Elle est la base du tourisme de villégiature bourgeoise de l'antiquité romaine comme du XIXe siècle. Durant les Trente glorieuses, avec les congés payés acquis en 1936 par le Front populaire, ces pratiques vont se populariser. L'achat du parc d'Ermenonville par le TCF en 1938, et sa transformation en camping après guerre sont significatives de cette évolution du tourisme et de celle des activités de l'association qui va désormais se soucier essentiellement de développer des infrastructures touristiques.

Dans l'ambition d'offrir cette situation au plus grand nombre, l'État va participer de cette massification touristique à travers deux programmes interministériels : le plan Neige de 1964 à 1977 et de 1963 à 1983, la mission Racine dont le nom complet, Mission interministérielle

d'aménagement touristique du littoral du Languedoc-Roussillon, renseigne bien sur ses ambitions. Il s'agit alors, non plus de pointer un patrimoine existant, mais de mettre en tourisme de nouveaux espaces. Ces programmes font émerger de terre des cités touristiques modernes dans des cadres plus ou moins vierges telles que les stations de ski de Flaine, Les Arcs, Tignes, SuperDévoluy ou Avoriaz et les stations balnéaires de Port-Camargue, la Grande-Motte, Le Cap d'Agde, Gruissan, Port-Leucate ou Port-Barcarès. Elles sont des lieux privilégiés d'expérimentation pour l'architecture moderniste avec notamment Charlotte Perriand aux Arcs ou Marcel Breuer à Flaine.

Pour l'aménagement du littoral Languedoc-Roussillon, Georges Candilis est choisi comme architecte en chef, coordonnant les projets des architectes de chaque station balnéaire. Lui-même conçoit l'unité touristique Port-Leucate-Barcarès que nous allons regarder de plus près. Le choix de Candilis, alors en charge de la construction des nouveaux quartiers du Mirail à Toulouse, illustre bien le parallèle qui s'établit en cette période de *babyboom* avec les villes nouvelles et l'on peut constater différents échos formels entre les deux projets.

Comme pour les villes nouvelles où des *plasticiens conseils* sont appelés à « inventer une tradition »[17] comme peut le formuler Fabio Rieti à propos de son travail de mise en couleur de Marne-la-Vallée, artistes et designers sont associés à ces grands aménagements touristiques. Leurs œuvres accompagnent alors l'architecture dans ces nouveaux espaces touristiques conquis sur la nature, pour marquer leurs paysages des formes de la modernité.

En 1969, le lido de Port-Leucate et Port-Barcarès est une bande de terre gagnée sur les eaux entre le lac et la mer, d'où émergent les premières constructions et, déjà le long de la plage du Barcarès, un Musée des sables voit le jour au pied du premier immeuble dessiné par Candilis. Il rassemble, entre les dunes et à ciel ouvert, une quarantaine de sculptures monumentales d'artistes contemporains tels que Yannis Gaïtis, Peter Klasen, les Simonet, Gina Pane ou François Morellet. Le galeriste et photographe John Craven, initiateur du projet, explique qu'« érigé dans cette Catalogne riche de splendeurs médiévales, [cette œuvre] témoin et trace de notre maintenant, élevée, dans le ciel de la mer, par les yeux du XXe siècle. Pour être transmise à ceux de demain. » Jacques Séguéla, alors jeune publicitaire en charge de la promotion de la station, complète : « Une plage exposition où les sculptures envahissaient l'espace communal, tantôt totems solaires érigés sur la plage, tantôt divinités fonctionnelles bordant les trottoirs. Le projet fou allait jusqu'à muer chaque objet public en objet d'art. Du banc à la poubelle en passant par les abris d'autobus.[18] »
Si le but assumé est de constituer un nouveau patrimoine local, voire une mythologie moderne, certaines œuvres peuvent s'apparenter à de l'aménagement, à la frontière entre sculpture, mobilier urbain et signalétique.

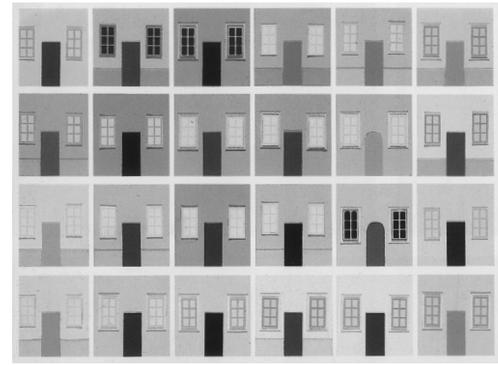
SIGNAL MODERNE

Dans cette même dynamique, Jacques Séguéla fait appel au jeune *coloriste conseil* Jean-Philippe Lenclos pour concevoir une mise en couleur du bâtiment des chantiers navals Gondolys à Port-Barcarès. En réalisant une gigantesque fresque polychrome couvrant entièrement les deux faces du hangar, il va s'inscrire dans la lignée des *super-graphiques* du complexe touristique de Sea Ranch en Californie réalisés par l'architecte Charles W. Moore et la graphiste Barbara Stauffacher.

Jean-Philippe Lenclos et Atelier 3D, mise en couleur du chantier naval Gondolys, Port-Barcarès, 1971.

Il est intéressant de noter que, par ailleurs, il participe d'une patrimonialisation chromatique avec ses recherches autour de *La géographie de la couleur*. Alors qu'il travaille pour les peintures Gaultier, il développe une méthodologie de relevé paysager et architectural pour établir des gammes chromatiques régionales. Par la suite, il travaillera pour des municipalités conscientes « de la nécessité de préserver et de mettre en valeur leur patrimoine architectural », à l'élaboration de ce que l'on appellerait aujourd'hui un plan local d'urbanisme. Lenclos synthétise ainsi leurs objectifs : « améliorer la qualité de vie des habitants, tout en valorisant l'image de la ville, et provoquer un essor culturel et touristique.[19] »

Dans ces deux facettes d'apparence antinomique du travail de Lenclos, la couleur agit donc comme un acteur d'une mise en tourisme des lieux : dans un cas comme un élément de folklore, comme en atteste la préface de Georges Henri Rivière, fondateur du Musée national des arts et traditions populaires, au livre de Lenclos[20] ; dans l'autre comme un marqueur de modernité. Au Barcarès, à la couleur,



Jean-Philippe Lenclos et Atelier 3D, palette pour le secteur sauvegardé de Saint-Germain-en-Laye, 1981.

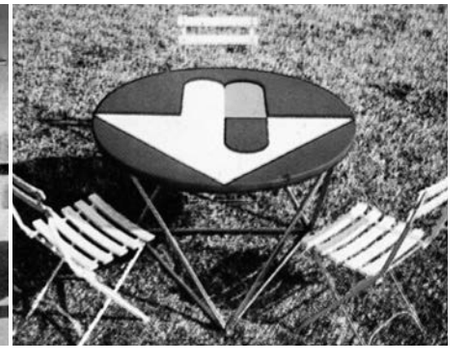
s'ajoute la toponymie. En utilisant sur une face le nom du chantier et sur l'autre celui de la station comme une matière picturale et graphique, il transforme « ce bâtiment à l'architecture tout à fait banale, en un gigantesque signal joyeux et ludique.[21] » Ce *hangar décoré* devient l'enseigne monumentale et le panneau d'entrée de ville de cette station balnéaire encore peu construite.

Particulièrement sensible à cette notion de signal, le peintre, puis sculpteur, Jacques Tissinier va également être impliqué, dès 1968, dans l'aménagement de la station, où il va pouvoir développer son travail de *Tissignalisation*. Il y réalise des peintures murales sur les premiers commerces, des enseignes abstraites, un projet de signalétique ainsi que du mobilier public et privé : les abris-bus de la ville et les meubles de la marina Nautica qui, dès 1972, seront édités par Prisunic. L'ensemble de ce mobilier est produit en tôle émaillée par le fabricant de signalétique routière Neuhaus. Jacques Tissinier parle de sa « peinture urbaine servant d'abris-bus » comme d'un « signal de la rue d'une échelle nouvelle empruntant volontairement la technique et les couleurs primaires de la signalisation routière, le bleu, le rouge, le blanc, le graphisme celui des supports de la motorisation.[22] »

On peut se demander ce qu'il reste de la fonction de signal liée à la motorisation sur une table basse, si ce n'est de marquer son appartenance à une civilisation de la vitesse dans un nouveau type

Cartes postales du Musée de sable à Port-Barcarès.

de *criminel ornement*. Car au-delà des fonctions, il s'agit de dresser des signaux, de montrer que ce territoire de loisirs gagné sur les marécages et les moustiques est marqué par la modernité, d'abord par les bâtiments de Candilis, mais également par les interventions artistiques vues comme des aménagements à part entière. À propos de Jacques Tissinier, Georges Candilis déclare qu'il « construit avec nous l'environnement désiré en partant d'un objet utile, une *tache de couleur*. Il crée en vérité, "une peinture urbaine", matériel de construction, au même titre que le ciment ou la pierre, le soleil, l'ombre et l'espace.[23] »

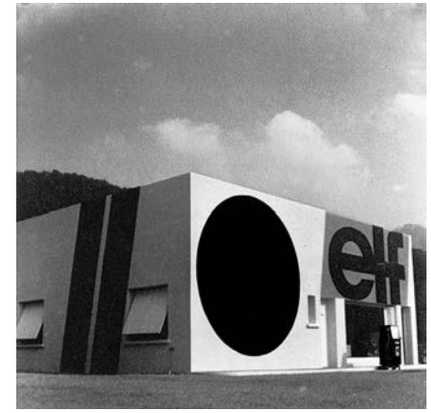


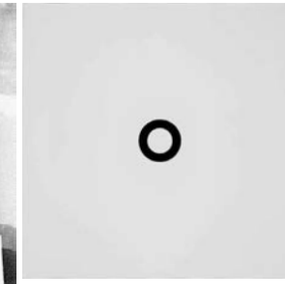
Jacques Tissinier, abris-bus de Port-Leucate, 1969. Jacques Tissinier et mobilier conçu pour Port-Barcarès, 1969, puis édité par Prisunic, 1972.

Lenclos comme Tissinier évoque la notion de signal. Chacun d'eux emprunte au vocabulaire de la signalisation routière, l'un sa grammaire, l'autre ses formes, ses matériaux, ses couleurs, et en tous cas son échelle et sa géométrie qui apparaît alors comme un marqueur de modernité. Dans son texte sur la campagne de lancement de la marque Elf en 1967, Jill Gasparina note que « à la fin des années 1950, il existe […] une sensibilité issue de la diffusion de l'art concret et du constructivisme, qui se traduit dans les arts visuels et appliqués par une prédominance de la géométrie, désormais associée pleinement aux valeurs de modernité, d'universalité et de fonctionnalité.[24] »

Durant cette campagne, dites des *Ronds rouges*, toutes les stations-essence Avia, Caltex, CFPP et Lacq sont transformées en station de la nouvelle marque Elf qui les englobe. Sur chaque station est alors peint un rond rouge monumental associé au logo de la marque. Ainsi, la nuit de son lancement, 1250 stations ont été marquées. « Jean-Marc Chaillet, qui était directeur communication de la marque à l'époque, [explique] que l'idée était de faire un point rouge, comme pour nommer un lieu sur une carte, et dire : "c'est là". […] Il y a quelque chose d'assez essentiel dans ce rond rouge qui doit être vu de loin et unifier les architectures.[25] » On retrouve ici l'idée que le territoire pourrait être sa propre carte à échelle 1:1 et où ses éléments graphiques se retrouveraient eux aussi à l'échelle, dans le réel, comme l'île du « A » de l'Atlantique dans les aventures de Philémon[26].

À travers ces quelques exemples on voit que, dans l'aménagement touristique public ou privé, la notion de signal vient s'ajouter à la fonction signalétique. Dans cette civilisation de la vitesse automobile, la visibilité prime sur l'information directionnelle. À l'inverse des panneaux de signalisation, ces « taches de couleurs » ne sont pas des signes conventionnels mais de simples pointeurs à l'échelle du paysage urbain qui marquent son appartenance à la modernité. Lorsque Jill Gasparina pointe la concomitance temporelle de la campagne des *Ronds rouges* et du début des peintures de cercle de Mosset, celui-ci répond qu'il « devait y avoir à l'époque un climat géométrique. »





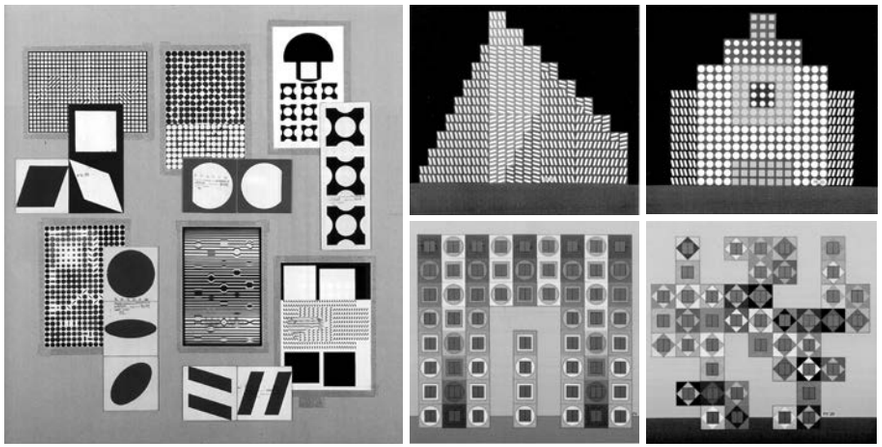
Station Elf à Peyrus, 1979. Olivier Mosset, 1967. Panneau de signalisation : circulation interdite, 1977.

À cette époque en France, Victor Vasarely est l'un des acteurs et des promoteurs majeurs de cette ambiance géométrique et colorée, comme du rapprochement entre art et architecture. Il va lui-même intervenir dans des cadres touristiques, à la gare Montparnasse, au pied des pistes à Flaine, au croisement de la A51 et de la A8, le long de la plage de Canet ou face au casino de Monaco. Ces projets participent de la notion de *Folklore planétaire* que Vasarely développe dès 1959.

Il estime que, « à la civilisation mondiale doit correspondre un langage plastique mondial, simple, beau et acceptable par tous. Mieux : utilisable par tous.[27] » Il établit alors un *Alphabet plastique* abstrait à partir d'*Unités plastiques*, chacune « composée d'un couple de deux éléments géométriques colorés imbriqués l'un dans l'autre qu'il est possible de permuter et de combiner.[28] » Partant de là, il produit des compositions modulaires adaptées à la production industrielle à toutes échelles.

En songeant aux exemples de Elf ou de Renault, dont il redessine le logo en 1972, on pourrait penser que cette « civilisation-culture à l'échelle de la terre » qu'il annonce se concrétise dans le capitalisme mondialisé et que son folklore est le *branding* géométrique issu du style international. Parmi ses aphorismes à la saveur de manifeste, Vasarely note : « Aspirations aux plaisirs sensoriels : édifices publics

décorés, usines polychromes, mises en scène grandiose de la propagande, expositions, foires, aéroports, signalisations routières, ordonnances urbanistiques, qui sont autant d'occasions de vivre dans les formes-couleurs.[29] » Ainsi, comme la propagande, la signalisation routière apparaît comme un des médiums de ce *Folklore planétaire* qu'il rejoue.



Victor Vasarely, brevet de l'Unité plastique, FR-15 et 20, FV-31 et 29, 1960-1975.

Victor Vasarely, promeunoir de Canet-en-Rousillon, 1979 et logo de Renault, 1972. Route prioritaire, 1970.

En 1979, en marge de la mission Racine, Vasarely réalise l'aménagement du promenoir de la plage de Canet par un calepinage modulaire au sol et une série de « signaux ». Le vocabulaire formel s'inscrit presque dans une caricature des marquages et panneaux routiers déplacés sur cette promenade piétonne face à la mer.

Tout comme Tissinier, il utilise les matériaux et les formes de la signalisation en les vidant de leur fonction. On peut se demander si, comme pour les sociétés traditionnelles, l'établissement d'un folklore mondial n'ouvre pas la porte à un folklorisation des formes du modernisme. Souvent portée par un mouvement légitime de conservation

d'un patrimoine culturel sur le point de disparaître, la folklorisation est régulièrement pointée comme un travers ambigu de sa mise en tourisme qui fige les formes en les caricaturant pour les rendre accessibles au plus grand nombre et en les reproduisant hors de leur fonction première.

Ce déplacement des formes de la signalisation d'origine administrative, dans le champ de l'art et du design, leur offre une certaine légitimation tout en les patrimonialisant. Ce mouvement se poursuit aujourd'hui, dans le champ du dessin de caractères typographiques à travers les différents *revivals* numériques de lettrages de signalétique comme les Ordinaires de David Poullard ou le Plaak de Damien Gautier. La fonderie Production Type travaille actuellement avec Julien Lelièvre et Emmanuel Besse sur le Signal qui s'inspire des caractères L1, L2, L3 de signalisation. Cette remédiation crée un conservatoire de formes qui prolonge leurs usages indépendamment de leur fonction première. Elle offre une alternative à l'archivage muséal, à l'heure où le projet d'animation autoroutière de Jean Widmer entre dans les collections du Cnap et le mobilier de Tissinier dans celles du Musée des arts décoratif. Ce mouvement de muséification d'objets du design moderne, associé à la notion de folklore, pose la question de la possible existence d'un musée des arts et traditions populaires contemporain.

Alors que les traces de la campagne publicitaire d'Elf tendent à disparaître, l'intérêt qu'y portent les artistes Olivier Mosset et Jean-Baptiste Sauvage, en partie nourri de leur pratique d'*abstraction trouvée*, pourrait participer de cette dynamique. En octobre 2016, Jean-Baptiste Sauvage repeint un rond rouge sur l'ancienne station-essence

Olivier Mosset et Jean-Baptiste Sauvage, Rond Rouge, Peyrus, 2017.

de Peyrus. En transformant ce marquage en œuvre d'art, il y a indirectement un rôle de conservation alors même que les PLU actuels, qui s'appuient bien souvent sur les travaux de Lenclos, interdisent ce genre de marquage publicitaire. Il y a également une réactivation d'un geste pictural, comme on reproduit un motif traditionnel ou une danse folklorique.

Olivier Mosset et Jean-Baptiste Sauvage, Olt, Espace d'Art Concret de Mouans-Sartoux, 2017.

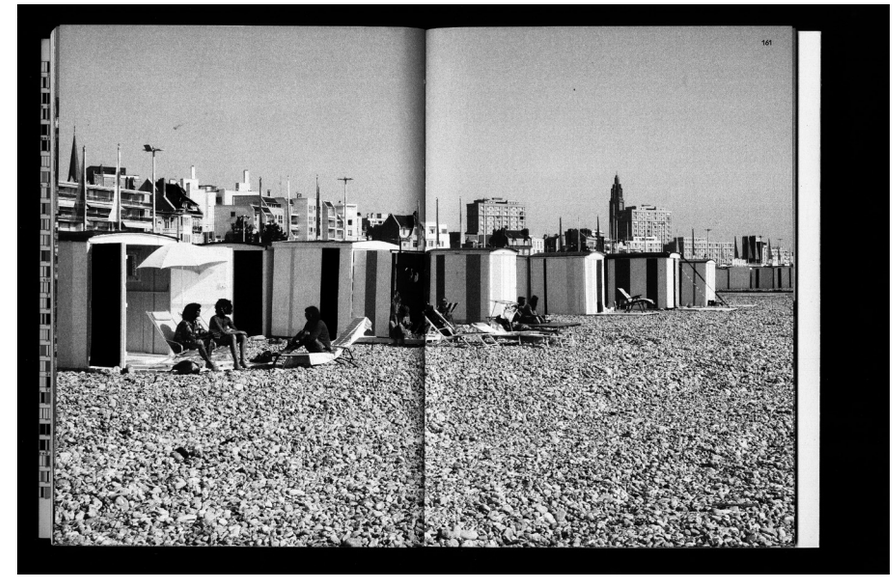
Par la suite, l'exposition « Olt » en 2017 à l'Espace d'Art concret de Mouans-Sartoux, rassemble une archive et une documentation de la campagne des *Ronds rouges*, ainsi qu'une sélection d'œuvres de Mosset et Sauvage pouvant y faire écho. Les diverses facettes de ce projet (documentation, réactivation, actualisation, conservation) offrent un parallèle intéressant avec la démarche de Georges Henri Rivière qui avait la volonté d'effectuer une synthèse entre les différents courants folkloristes oscillant entre ethnographie et traditionalisme.

Sans aller jusqu'à dire que l'appropriationnisme et le *reenactment* constituent un folklore contemporain qui ferait des centres d'art des éco-musées, on peut noter le rôle que peut aujourd'hui jouer l'art dans le développement de nouvelles formes de pointage patrimonial.

Un exemple pourrait être l'intervention de Felice Varini sur les remparts de Carcassonne, à l'été 2018. Plutôt que de pointer le patrimoine, elle le marque pour orienter notre regard vers lui tout en l'incluant dans le présent. Cette œuvre de Varini a incontestablement une portée signalétique et touristique. Visible de l'autoroute (juste en face du panneau de Jean Widmer), elle nous invite à nous déplacer jusqu'aux portes de la cité médiévale pour profiter de l'anamorphose et donc à y pénétrer. Ainsi, les signaux géométriques, qui furent des marqueurs de modernité, deviennent des marqueurs du patrimoine.

L'usage du signal à grande échelle, qu'il soit publicitaire ou touristique, achève le retournement du panorama décrit par

Jean-Christophe Gay à propos de la signalétique d'animation touristique et culturelle. Il ne s'agit plus de pointer pour orienter le regard vers un objet, mais de le marquer pour appeler l'attention. Le contraste entre la posture patrimonialisante de Viollet-le-Duc et celle de Varini alimente la polémique locale et cependant il permet d'attirer de nouveaux regards sur ce patrimoine ancien. Si cette réactivation est salvatrice pour les vieilles pierres, elle est un outil privilégié pour les patrimoines récents en cours de définition et de mise en valeur.



Karel Martens, Couleurs sur la plage, édition non-standard, 2017.

Maria Ravari-Barbas étudie le cas particulier du Havre qui malgré ses divers classement (ville d'art et d'histoire, patrimoine architectural du XXe siècle, patrimoine mondial de l'Unesco) peine à faire de l'architecture moderne de sa reconstruction un attrait touristique : « La communication touristique est ainsi obligée de vaciller entre les discours prônant les mérites de l'architecture urbaine et minérale de Perret et ceux plus consensuels de la mer et de la balnéarité.[30] »

C'est dans cette dynamique qu'en 2017, pour fêter son 500e anniversaire, la ville du Havre a fait appel au designer graphique hollandais Karel Martens pour intervenir sur les 700 cabines alignées sur la plage[31]. Celles-ci, bien que d'un format standardisé établi dans les années 1950, appartiennent à des particuliers havrais et apparaissent comme les vestiges de pratiques balnéaires locales d'avant-guerre. Marginales aux temps glorieux de l'industrie portuaire, ces activités aquatiques tendent à être revalorisées d'un point de vue touristique à partir des années 1990. Pour unir cet alignement de cubes blancs modulaires, Karel Martens déploie lui aussi un alphabet abstrait, coloré et géométrique fait de bandes de couleurs et de largeurs différentes.

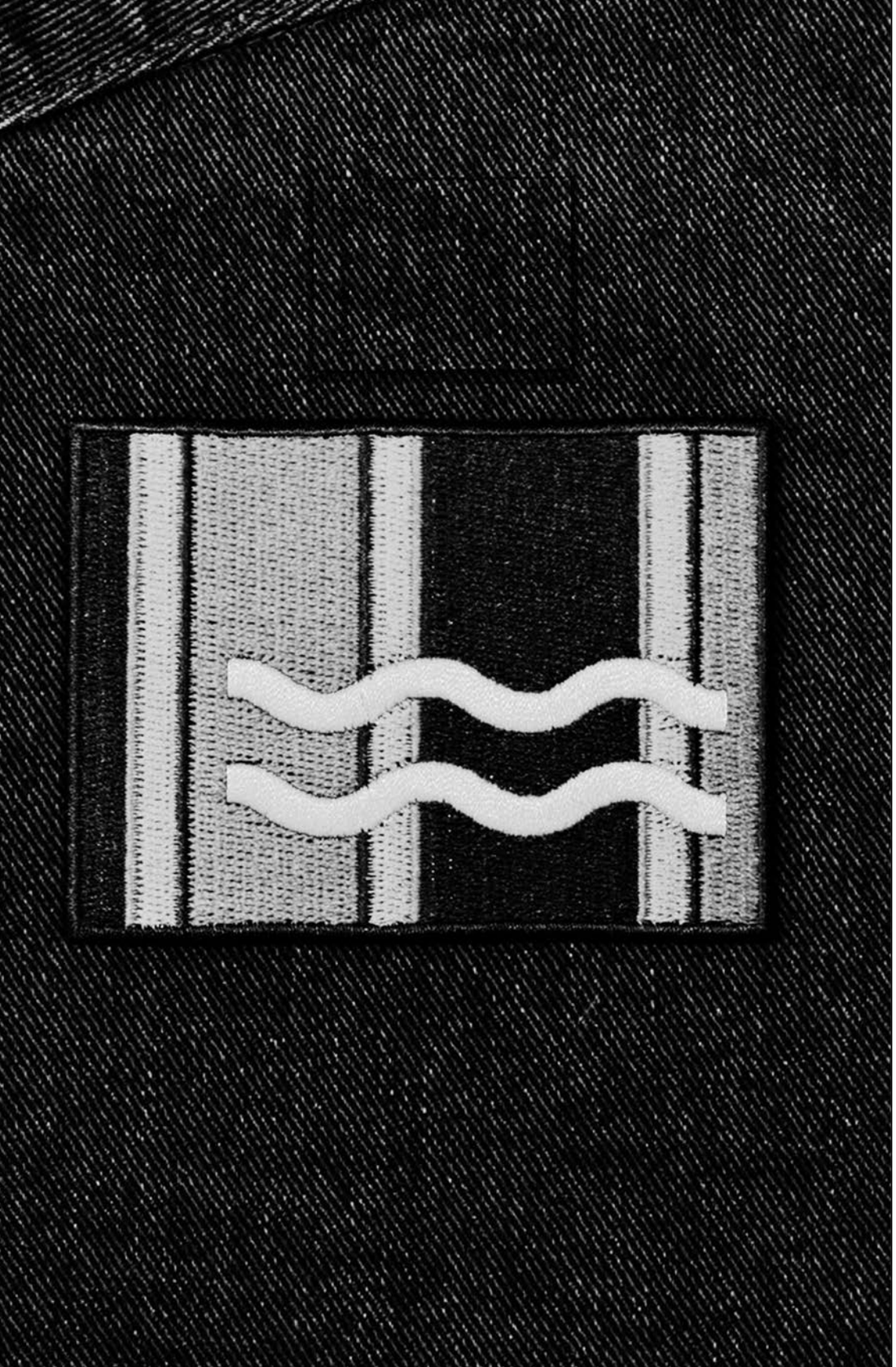
Ce signal heureux et moderne permet de rattacher symboliquement cet espace balnéaire lié aux loisirs d'une population locale à l'architecture de la reconstruction qui constitue aujourd'hui le patrimoine culturel et la visibilité internationale de la ville. En contrepartie, l'austérité du béton d'Auguste Perret se trouve connectée à une modernité plus colorée et associée à un tourisme populaire. Ce type de stratégie, dont Bilbao et Nantes sont souvent les exemples phares, permet l'émergence d'un tourisme culturel urbain par la mise en valeur d'un patrimoine récent, souvent industriel, en l'adossant à des actions et équipements culturels d'envergure. Ici, le graphisme prend le relais de l'architecture dans la redéfinition complexe d'un génie du lieu et tente d'opérer une réconciliation entre deux modèles touristiques en présence.

Des aspirations pittoresques et patrimoniales du Touring-Club de France aux régénérations culturelles post-industrielles d'aujourd'hui, en passant par le souvenir guerrier ou l'héliotropisme autoroutier de masse, on a vu que chaque typologie de tourisme engendre une signalisation spécifique qui marque le territoire de son identité, jusqu'à en devenir un élément même de patrimoine, voire à son tour de tourisme.

Pour boucler la boucle, se pose aujourd'hui la question des formes signalétiques qui sauront accompagner la remise en tourisme des stations des Trente glorieuses qui entrent peu à peu au patrimoine architectural du xxe siècle, dans l'étrange situation d'un tourisme qui se regarde lui-même comme un folklore moderne.

Photographie d'archive ajoutée au journal Facebook de l'Office de tourisme de Port-Leucate le 15 juin 2018.

1. Lewis Carroll, *Sylvie & Bruno Concluded*, Macmillan and Co., Londres, 1893.
2. Jean-Luc Piveteau, « La signalisation routière de direction : une nouvelle donne dans notre relation au territoire », in *Espace géographique* tome 32, Belin, Paris, 2003.
3. Revue du Touring-Club de France, octobre 1913.
4. Revue du Touring-Club de France, mars 1905.
5. Johannes Bergerhausen, *Au secours ! Écrire le danger dans l'espace public*, conférence lors des Rencontres du 3e Type, « Écrire avec des images », Atelier national de recherche typographique, Nancy, 2018.
6. Jean Widmer, *Jean Widmer*, Maison de l'image et du son et les éditions Demi-Cercle, Villeurbanne, 1991.
7. Maximilien Vox, « Pour une Graphie latine », in *Caractères* n° 1, 1950.
8. Jean-Baptiste Levé, « À propos du caractère Signal », in *Art d'autoroute*, rapport de recherche, Julien Lelièvre, Cnap, 2017.
9. Ruedi Baur et Sébastien Thiérey, *Face au brand territorial*, Lars Müller Publisher, Baden, 2013.
10. Responsable de la société Escota cité par Jean-Christophe Gay, « La mise en décor d'un paysage : la signalisation autoroutière d'animation de la société Escota en Provence-Alpes-Côte d'Azur », in *Espace géographique* tome 23, n° 2, Belin, Paris, 1994.
11. Jean-Christophe Gay, *ibid.*
12. Pierre Nora et al., *Les lieux de mémoire*, La République, Gallimard, Paris, 1986.
13. Guy de Rougemont cité par le *Républicain Lorrain*, 14 septembre 1977.
14. Julien Lelièvre, *Art d'autoroute*, recensement des œuvres d'art présentes sur le réseau autoroutier français, 2009-2017.
15. Gilbert Smadja, *Art et espace, le point sur une démarche urbaine*, rapport d'aménagement du ministère de l'Équipement, des Transports, du Logement, du Tourisme et de la Mer, 2003.
16. Carole Dunlop et Julio Cortazar, *Les Autonautes de la cosmoroute*, Gallimard, Paris, 1983.
17. Sabine Fachard, *L'art et la ville, intervention des artistes dans les villes nouvelles*, secrétariat général des Villes nouvelles, Paris, 1977.
18. *Jacques Tissinier 1958-1983,* Les cahiers de Gromania n° 3, Toulouse, 1983.
19. Jean-Philippe et Dominique Lenclos, *Les couleurs de la France, Géographie de la couleur,* préfacé par Georges Henri Rivière, Le moniteur, Paris, 1991.
20. *Ibid.*
21. Jean-Philippe Lenclos cité dans *Jean-Philippe Lenclos : designer-coloriste*, thèse de doctorat de Cloé Fontaine, Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne U.F.R 03 Art et Archéologie, 2006.
22. *Jacques Tissinier 1958-1983*, *op. cit.*
23. *Ibid.*
24. Jill Gasparina, « Homage to the Circle », in *Olt*, Espace de l'Art concret et Catalogue Général, 2017.
25. Propos rapportés par Jean-Baptiste Sauvage, in Jill Gasparina, « Mieux que la signature, entretien avec Olivier Mosset, Jean-Baptiste Sauvage et Fabienne Grasser-Fulchéri », in *Olt*, *op. cit.*
26. Fred, *Philémon et le naufragé du « A »*, Dargaud, Paris, 1972.
27. Victor Vasarely, *Notes pour un manifeste*, 1955.
28. Victor Vasarely, *Plasticien*, Robert Laffont, Paris, 1979.
29. Victor Vasarely, *Plasti-cité : l'œuvre plastique dans votre vie quotidienne*, Casterman, Paris, 1970.
30. Maria Ravari-Barbas, « Patrimonialisation et réaffirmation symbolique du centre-ville du Havre. Rapports entre le jeu des acteurs et la production de l'espace », in *Annales de Géographie* tome 113, n° 640, 2004.
31. Karel Martens, *Couleurs sur la plage*, ville du Havre dans le cadre de la manifestation Un été au Havre et par l'intermédiaire d'Émilie Boyer et Pierre-Yves Cachard, 2017.



Entretien par email avec Éric Tabuchi et Nelly Monnier, décembre 2018.

L'*Atlas des régions naturelles* s'attache à décrire photographiquement les quelques 450 « pays » qui composent le territoire français et dont les frontières ne sont pas administratives mais géologiques, historiques, linguistiques ou culturelles. Ces limites, si elles sont parfois incertaines, n'en dessinent pas moins des entités aux particularismes que l'*ARN* tente de documenter, classer et archiver sur le site qui lui sera bientôt dédié. Il y sera également possible de suivre l'avancement du chantier. Parallèlement au travail photographique mené par Éric Tabuchi, Nelly Monnier à entreprit la réalisation de blasons pour ces régions naturelles.

*L'*ARN *entretient-il un rapport quelconque avec le tourisme ?*
Éric Tabuchi : Oui, mais d'une façon qui serait celle d'une sorte d'anti-tourisme et ce, à double titre, puisque l'*Atlas des régions naturelles* s'intéresse à la fois à des objets négligés, à des non-monuments mais aussi à ces territoires délaissés qui constituent une proportion importante de notre pays. Dans cet ordre inversé des choses, disons que 80% de ce que nous documentons relève d'un vif intérêt pour ce qui est inintéressant ou considéré comme tel. Cependant l'*ARN* n'est pas un guide systématique de l'anti-pittoresque. Il y a dans l'archivage que nous réalisons de chaque région le souci de trouver dans le patrimoine vernaculaire la grange, la ferme ou le four à brique, ces chefs-d'œuvre de la petite architecture ou de la pop architecture, ces choses qui relient notre pratique du paysage à celle d'un tourisme plus traditionnel.

À la différence d'Alain Bublex lorsqu'il réalise Impressions de France*, ce n'est pas un hasard programmé qui guide vos photographies. Dès lors, dans vos choix, diriez-vous que vous tendez vers une identité propre à chaque région naturelle ou vers la révélation d'une certaine uniformité du territoire français de nos jours ?*

Pays niçois : Longeant le front de mer, les couleurs désuètes des stores bannes dessinent des vagues dans les balcons des immeubles balnéaires.

Éric Tabuchi : Il y a tout de même une part importante qui est laissée au hasard ou du moins à ce qui s'offre à nous. La règle première que nous nous efforçons de suivre est de nous abstraire autant que possible des préjugés qui, dans un sens ou dans un autre, façonnent nos perceptions des lieux que nous traversons car, on a beau s'en défendre, nos regards sont imprégnés d'avis préconçus. J'ignore quelles sont exactement les puissances politiques, culturelles ou financières qui façonnent le goût des peuples et définissent ce qui appartient dans le langage commun au beau et au laid mais cette mécanique influe évidemment sur la perception que nous avons d'un environnement. Une des ambitions de l'*ARN* est bien sûr de décrire les nuances, surtout quand elles semblent très ténues, qui distinguent un espace géologique, culturel ou historique d'un autre, indépendamment des préjugés. Il y a dans ce travail l'obsession de la différence, de la singularité, de ce qui distingue. De fait, ce que nous constatons ce sont bien deux mouvements qui souvent cohabitent. Si l'un tend bien vers une uniformisation, il est frappant de constater que l'autre tendance est la persistance très forte des particularismes et peut-être est-ce cela qui crée la beauté et la complexité du paysage contemporain.

Valentigny, Champagne crayeuse.

*Avez-vous le sentiment que votre travail pourrait participer d'une mise en tourisme ? Nous entendons par là que l'*ARN *contribuerait à une patrimonialisation d'un ordinaire du territoire français ?*

Éric Tabuchi : C'est une question compliquée parce qu'elle interroge des sentiments contradictoires. Le tourisme, à bien des égards, est une malédiction, un fléau qui détruit tout sur son passage et bien des endroits en France en offrent l'illustration. Mais par ailleurs, voyager,

découvrir le monde est une aspiration noble et bien légitime. Dès lors, où se situer ? Une chose de certaine est que nous avons choisi de chercher ce qui est loin dans le proche plutôt que ce qui est proche dans le loin. Alors oui, il y a peut-être quelque chose comme l'envie de faire de l'anti-patrimoine un patrimoine inversé qui rétablirait une sorte de justice en réhabilitant des zones délaissées. Il y a ce désir en observant l'ordinaire – qui n'a d'ordinaire que le fait d'être situé à proximité, c'est à dire du non-exotique – de le découvrir bien plus curieux et riche qu'il peut sembler de prime abord.

Fère-Champenoise, Champagne crayeuse.

Le choix d'explorer la France à travers ses régions naturelles plutôt que ses frontières administratives joue-t-il un rôle dans cette patrimonialisation, voire dans une approche désuète, peut-être, de l'image du territoire ?

Éric Tabuchi : Évidemment il y a dans cette approche quelque chose qui peut sembler désuet. D'une certaine façon c'est comme si nous explorions un grenier à la recherche de quelque trésor oublié. Cependant, et nous somme très clairs à ce propos, le choix des régions naturelles, au-delà de son aspect nostalgique, tient davantage dans l'échelle qu'il propose. À l'usage, la trame des régions naturelles qui subdivise la France en 500 entités territoriales se révèle un excellent outil pour décrire toutes les nuances de paysage, d'architecture, toutes les combinaisons qui résultent de leurs différents dosages. L'*ARN*, s'il documente en effet le passé – avant qu'il ne disparaisse (c'est une des vocations de la photographie) – s'intéresse aussi aux zones commerciales, à l'architecture contemporaine, aux entrepôts de stockage, aux nouvelles formes commerciales, aux mutations en cours

et c'est peut-être justement la juxtaposition de ces différentes strates qui fait l'intérêt de ce travail. Le paysage français résulte d'une multitude de combinaisons dont nous tentons, avec un équilibrage de rigueur et de fantaisie, de restituer toute l'étendue des teintes.

*Comment envisagez-vous l'*Atlas des régions naturelles *en regard d'une mission photographique comme celle de la Datar, lancée en 1984 ?*

Éric Tabuchi : Contrairement à la Datar, nous documentons l'ensemble du territoire selon une trame (celle des 500 régions naturelles) très fine et nous traitons chacune des régions sur un principe d'égalité puisque nous garderons à terme 50 photos par région avec quelques exceptions pour les très grandes régions que nous divisons en deux pour que la répartition soit égale. Par ailleurs, le fait de couvrir seuls la totalité du territoire donnera à l'ensemble une unité qui manquait peut-être à *Paysages photographies.* De même, le fait d'agir avec de très petits moyens et surtout sans commanditaire, tout ça donne à notre entreprise un aspect de tribulations qui forcément nous distingue de la commande passée par la Datar à un grand nombre de photographes.

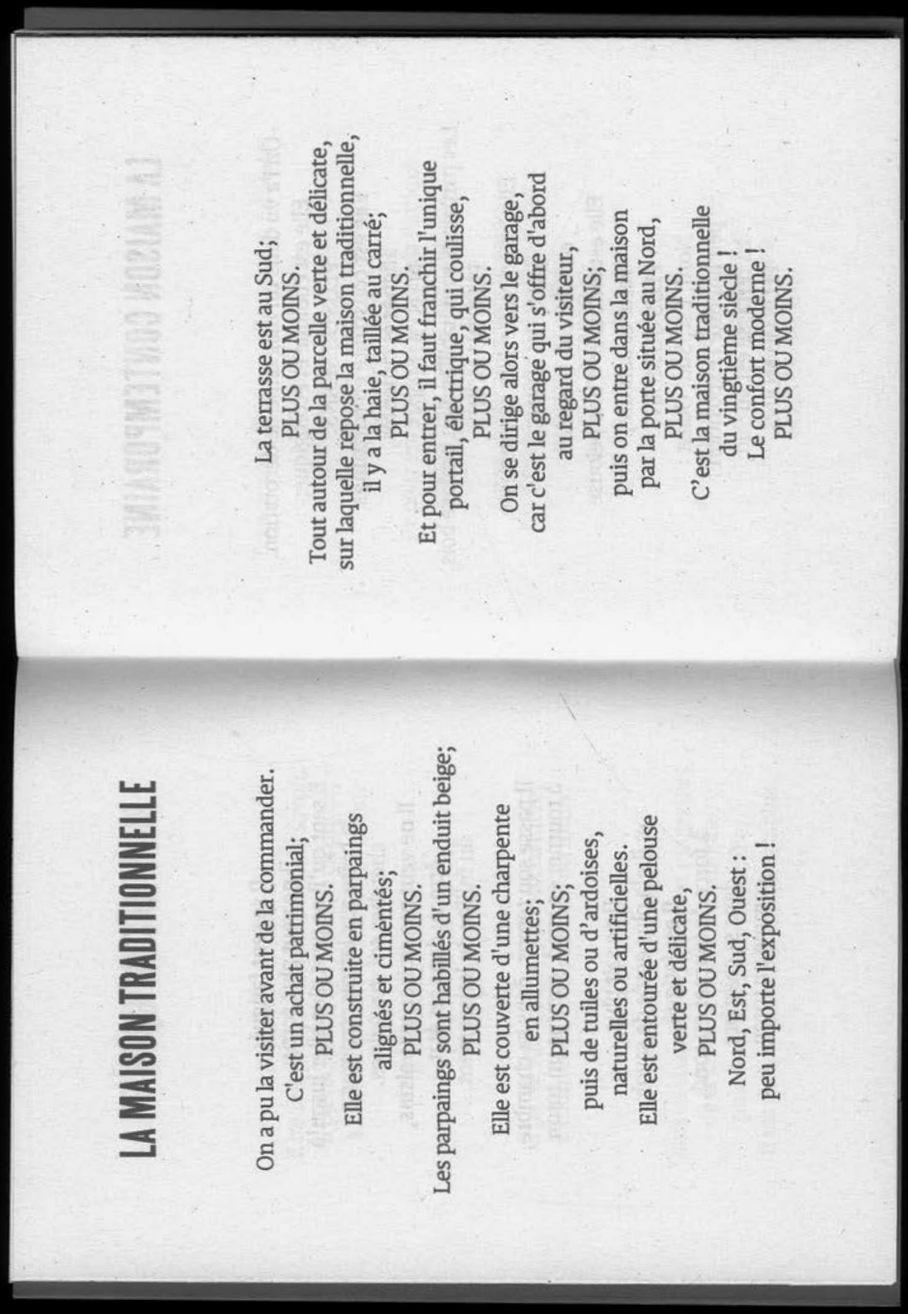
À terme, l'*ARN* ce sera un ensemble de 25 000 photographies accessibles – et c'est l'autre différence majeure – sur un site internet. La visite, ou plutôt l'exploration du site, se fera *via* un moteur de recherche combinant interface géographique et thématique, sytème qui permettra d'effectuer des recherches précises aussi bien que de naviguer au gré des associations de termes contenus dans les menus. Nous en profitons pour lancer un appel auprès de la communauté des programmeurs sachant que, vous l'aurez compris, nos moyens sont limités, pour la réalisation de ce site.

Nous aimerions aussi évoquer les écussons. Si il est amusant de les comparer à un mélange d'héraldique et de brand territorial *comme peut le définir Ruedi Baur, ils nous rappellent aussi ces autocollants qui trouvaient leur place à l'arrière des caravanes. Au carrefour de ces trois types d'imagerie (historique, institutionnel et touristique), le duo écusson et « poème » que vous produisez est-il une synthèse réinventée de chaque région naturelle documentée ?*

Nelly Monnier : Oui, tout à fait. Chaque écusson et le court texte qui en donne une lecture reprend un élément suffisamment important dans une région pour qu'il puisse en devenir une sorte d'emblème populaire. De même que dans le corpus photographique de chaque région, cette collection d'écussons n'aborde que rarement le grand patrimoine local mais se donne plutôt pour défi de restituer en un motif le plus succinct possible les particularités d'un territoire. Ce motif conjugue toutes sortes de pistes, dans un style bien souvent lié à l'époque la plus prospère de chaque région, celle qui nous

a elle-même laissé des signes. Cela peut commencer par un élément graphique existant (le logo agricole des silos de Brenne, par exemple), un motif architectural (les colombages du pays de Hanau ou les tuiles vernissées du Dijonnais), une industrie locale importante (les hauts fourneaux du Pays-Haut), une géologie (les premières montagnes du Bugey), un échantillon de couleurs dominantes (le nuancier d'un col des Pyrénées au début de l'hiver), le souvenir d'un tourisme florissant (les années 1970 à la Bourboule). Le texte qui les accompagne qui a parfois des allures de devise, reprend le même principe : décrire en un minimum de mots ce qui caractérise visuellement une région tout en utilisant des termes clés – coopérative agricole, graphie ancienne, wateringue, zones d'activités, cascades pétrifiantes, nouvel hygiénisme – évocateurs, voire même exotiques. Un exotisme modeste et sans voyage (beaucoup de gens commandent ces écussons sur internet, sans avoir forcément de lien affectif avec la région concernée) mais qui serait uniquement fantasmé, à partir de quelques détails.

Sainte-Margueritte-sur-Mer, Pays de Caux.



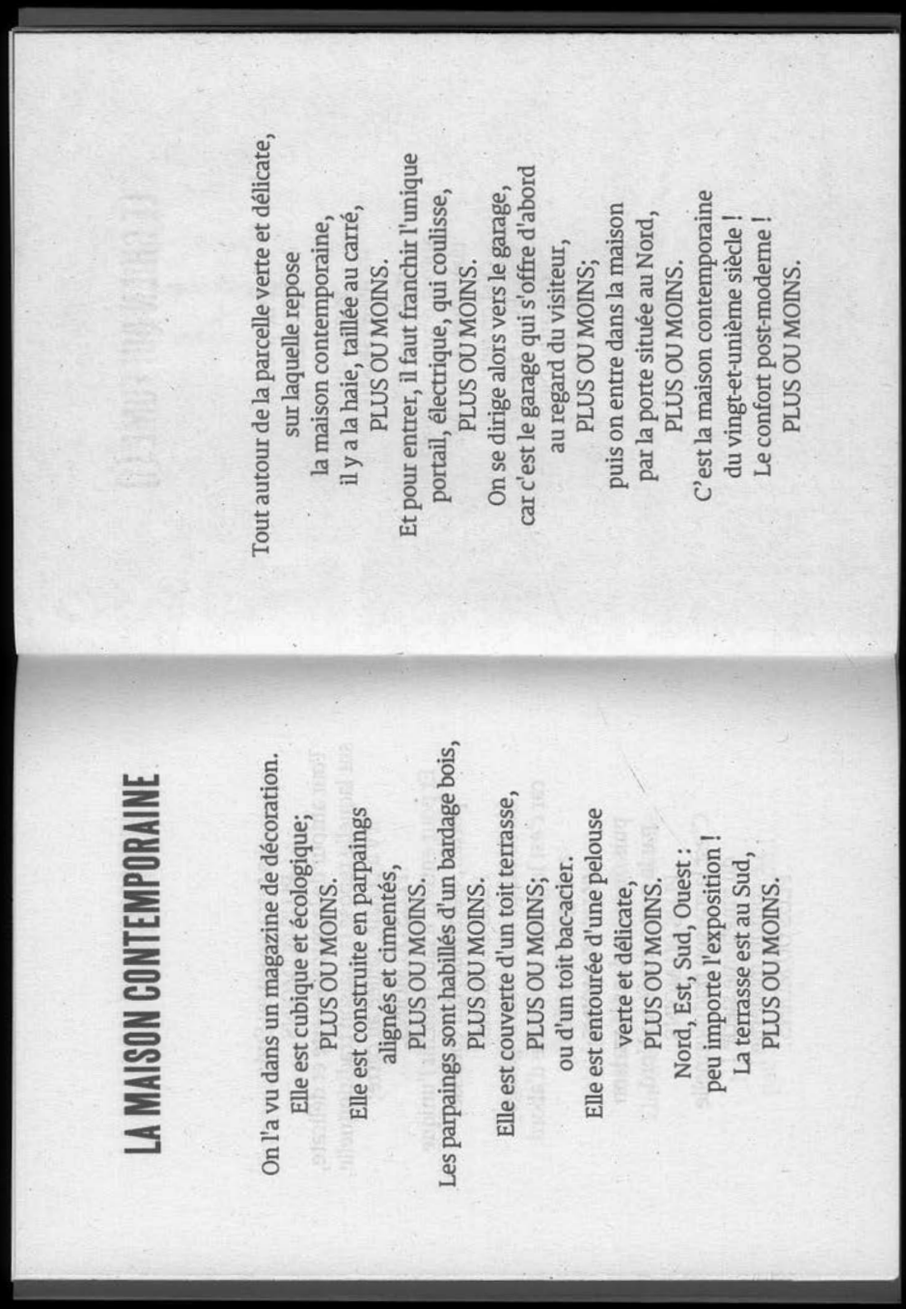
LA MAISON TRADITIONNELLE

On a pu la visiter avant de la commander.
C'est un achat patrimonial;
PLUS OU MOINS.
Elle est construite en parpaings
alignés et cimentés;
PLUS OU MOINS.
Les parpaings sont habillés d'un enduit beige;
PLUS OU MOINS.
Elle est couverte d'une charpente
en allumettes;
PLUS OU MOINS;
puis de tuiles ou d'ardoises,
naturelles ou artificielles.
Elle est entourée d'une pelouse
verte et délicate,
PLUS OU MOINS.
Nord, Est, Sud, Ouest :
peu importe l'exposition !

La terrasse est au Sud;
PLUS OU MOINS.
Tout autour de la parcelle verte et délicate,
sur laquelle repose la maison traditionnelle,
il y a la haie, taillée au carré;
PLUS OU MOINS.
Et pour entrer, il faut franchir l'unique
portail, électrique, qui coulisse,
PLUS OU MOINS.
On se dirige alors vers le garage,
car c'est le garage qui s'offre d'abord
au regard du visiteur,
PLUS OU MOINS;
puis on entre dans la maison
par la porte située au Nord,
PLUS OU MOINS.
C'est la maison traditionnelle
du vingtième siècle !
Le confort moderne !
PLUS OU MOINS.

LE BUNKER ABÎMÉ

Thierry Weyd : Un village tome 1, DFDA Books, 2018.



LA MAISON CONTEMPORAINE

On l'a vu dans un magazine de décoration.
Elle est cubique et écologique;
PLUS OU MOINS.
Elle est construite en parpaings
alignés et cimentés,
PLUS OU MOINS.
Les parpaings sont habillés d'un bardage bois,
PLUS OU MOINS.
Elle est couverte d'un toit terrasse,
PLUS OU MOINS;
ou d'un toit bac-acier.
Elle est entourée d'une pelouse
verte et délicate,
PLUS OU MOINS.
Nord, Est, Sud, Ouest :
peu importe l'exposition !
La terrasse est au Sud,
PLUS OU MOINS.

Tout autour de la parcelle verte et délicate,
sur laquelle repose
la maison contemporaine,
il y a la haie, taillée au carré,
PLUS OU MOINS.
Et pour entrer, il faut franchir l'unique
portail, électrique, qui coulisse,
PLUS OU MOINS.
On se dirige alors vers le garage,
car c'est le garage qui s'offre d'abord
au regard du visiteur,
PLUS OU MOINS;
puis on entre dans la maison
par la porte située au Nord,
PLUS OU MOINS.
C'est la maison contemporaine
du vingt-et-unième siècle !
Le confort post-moderne !
PLUS OU MOINS.

LES MAGAZINES DE DÉCORATION

Quels beaux magazines!
Quels beaux magazines!
Quelles belles images!
Quelles belles images!
Quels beaux objets!

Il y a quelque chose de merveilleux dedans,
..... c'est beau!
Il y a un papier glacé qui brille dedans,
..... c'est beau!
Il y a des objets tout en couleurs dedans,
..... c'est beau!
.....C'est joli! C'est beau! Ça donne envie!

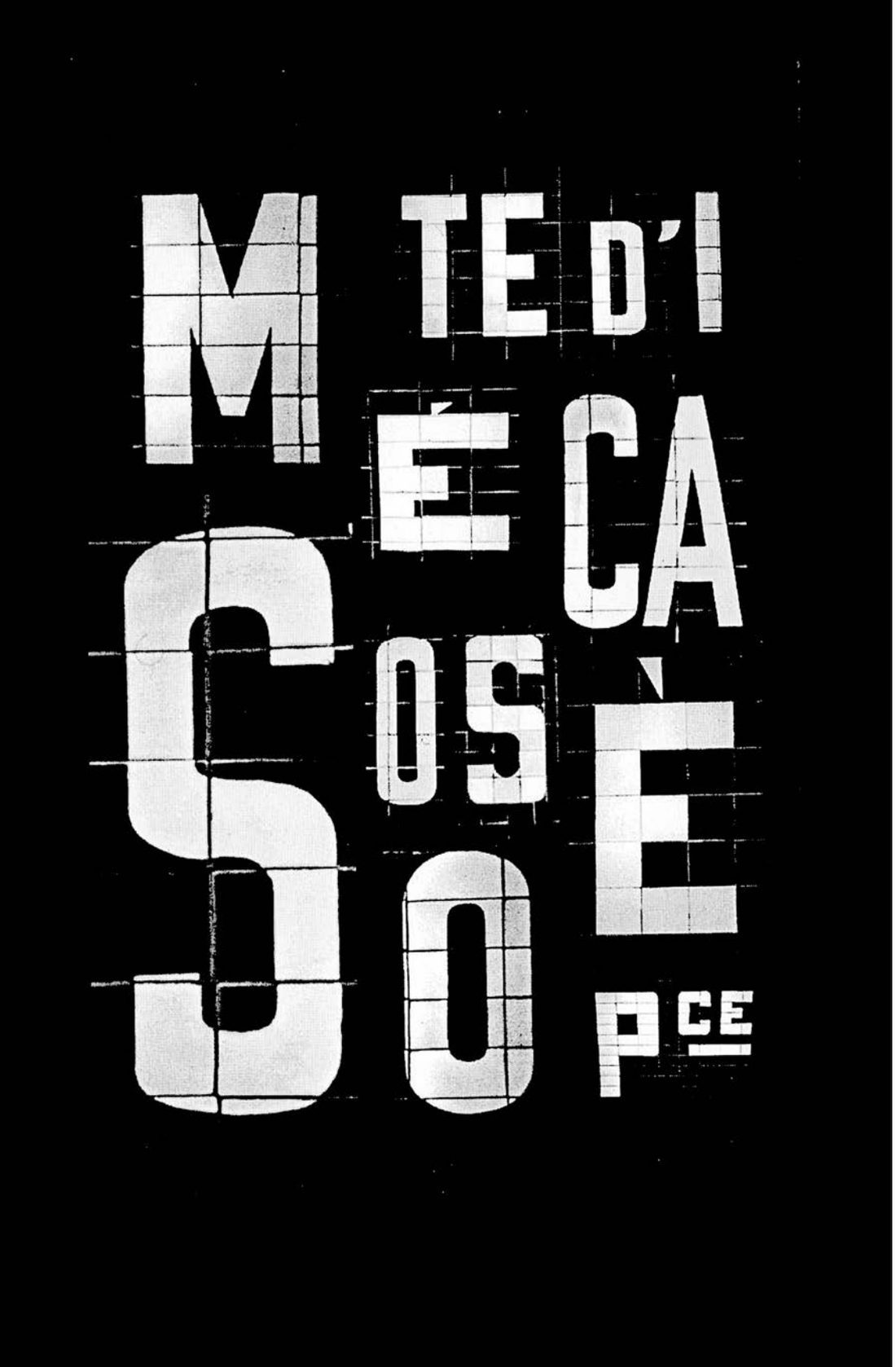
Quels beaux magazines!
Quels beaux magazines!
Quelles belles images!
Quelles belles images!
Quels beau salon!

Les bûches qui se consument dans la cheminée,
..... c'est beau!
La table en vieux bois avec la carafe
..... en céramique dessus, c'est beau!
Le paysage à travers les baies vitrées,
..... c'est beau!
.....C'est joli! C'est beau! Ça donne envie!

Quels beaux magazines!
Quels beaux magazines!
Quelles belles images!
Quelles belles images!
Quel beau jardin!

J'aimerais parcourir cette image de jardin,
..... tellement c'est beau!
J'aimerais vivre dans ces images en couleurs,
..... tellement c'est beau!
J'aimerais rencontrer cette jolie femme imprimée,
..... tellement c'est beau!
Qu'est-ce que c'est joli! Qu'est-ce que c'est beau!
..... Qu'est-ce que ça donne envie!

Thierry Weyd: Un village tome 1, DFDA Books, 2018.



Yasmeen Lefebvre

« Partout dans nos vies quotidiennes, autour de nous, à chaque instant, existent et s'offrent à nos regards une multitude de signes graphiques, d'écriture en tout genre, lettres, mots et phrases du monde urbain. Ces signes, essentiellement scripturaux, organisent notre spatialité, dirigent nos parcours ou rythment notre déambulation. »

C'est avec ces mots, en 1998, que David Poullard ouvre le mémoire qu'il écrit à l'Atelier national de recherche typographique (ANRT), *La Métro : une typographie ordinaire*. Le graphiste et typographe s'intéresse à ces signes graphiques foisonnants, *victimes de l'indifférence*[1], ces formes côtoyées au quotidien ne suscitant pas l'émerveillement du passant qu'il réserve à d'autres plus exotiques ou hors du commun.

David Poullard se consacre alors à l'étude de ces écritures ordinaires et à leur revalorisation. Pendant plusieurs années, il va chercher, dans le champ du design graphique, à fouiller ces choses qui nous sont proches et nous proposer, comme une invitation ouverte, de nous emparer *du banal, du quotidien, de l'ordinaire*. Ce désir de réappropriation est, entre autres, motivé par l'idée qu'expose Georges Perec dans l'*Infra-Ordinaire* : « Fonder notre propre anthropologie, non plus celle de l'exotique, comme si seul le lointain et l'exceptionnel méritait d'être étudié, mais l'endotique, celle de tous les jours, de l'ordinaire, de nos vies mélangées ; [...] Questionner l'évident, interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine. »

LES MOTS

Fort d'une curiosité pour la langue française, David Poullard se prend donc d'affection pour les mots ordinaires. Depuis le début des années 2000, en compagnie de Florence Inoué puis de Guillaume Rannou, il fouille *nos habitudes langagières*, en étudie les répétitions.

Il développe un projet autour d'un matériau oral qu'il transpose à l'écrit, ces expressions familières appelées, en linguistique, « locutions figées ». Ces fragments de parole quotidienne font l'objet d'un

La Métro : une typographie ordinaire, 1998, extrait du mémoire de David Poullard.

recensement exhaustif : un corpus d'environ 500 locutions est ainsi constitué. En résulte diverses productions graphiques allant de l'imprimé (tracts, affiches, livres) à l'intervention dans l'espace urbain, qui sont autant de dispositifs de relecture de ces automatismes de notre langue.

Usuel de locutions ordinaires, éditions Le Monte-en-l'air, 2014.

Du coup, à moins que, faute de quoi, quelque part, ceci dit… Les locutions choisies se limitent habituellement à un contexte précis et n'ont de sens que par la combinaison des mots. David Poullard se propose, pour ainsi dire, de les *dé-figer*. Il individualise les mots et leur sens, réfléchi à leur polysémie, leur trouve des significations insoupçonnées. La résurgence de certaines locutions, parfois désuètes, renouvelle notre capacité d'étonnement. Par cette étude graphique, David Poullard appelle chacun à s'interroger sur ces évidences, sur ce qui apparemment va de soi. Ainsi, il écrit et met en page l'*Usuel de locutions ordinaires*, publié en 2014 aux éditions Le Monte-en-l'air. Il y propose une sélection de locutions reproduites au sein des pages prédécoupées et convie le lecteur à s'en saisir.

La mise en scène de ces locutions ordinaires dans des expositions ou des espaces urbains lui permet également de travailler à une échelle plus importante. Il choisit d'inscrire la locution *l'air de rien* sur un bâtiment destiné à la destruction, à l'occasion du festival Graphisme dans la rue à Fontenay-sous-Bois en 2007. C'est sur la proposition de Philippe Chat que David Poullard investit ce lieu sans qualité. Par sa grande échelle, la locution prend des airs de publicité peinte pour le bâtiment même, une maison comme on en croise partout dans le paysage français. David Poullard invite le passant

à « re-regarder », à s'attarder sur ce lieu précis que plus personne ne voyaient. Par cette action, le graphiste donne un statut nouveau mais éphémère à cette maison, qui passe de l'ordinaire à l'extraordinaire. Le projet célèbre l'« exceptionnelle ordinarité » de cet édifice, qui aurait disparu dans l'indifférence, *l'air de rien*.

De manière différente, le graphiste intervient également, en 2013, sur les quatre faces d'une maison en pierre meulière, service culturel de la ville de Fontenay-sous-Bois, un lieu de transition situé entre des barres d'immeubles et le vieux Fontenay. Il couvre les murs de locutions sur des plaques émaillées qui évoquent les plaques que nous voyons quotidiennement dans nos rues. Pour l'heure, ce projet est encore en place. Les enfants, sur le chemin de l'école, se sont rapidement appropriés les expressions, animés par leur rapport joyeux à la langue. La question du rire est, ainsi, une dimension pleinement assumée par David Poullard qui permet notamment de s'emparer plus facilement de la forme de patrimoine qu'est le langage.

Interventions à Fontenay-sous-Bois, 2007 et 2013.

LES VERBES

Ces *tentatives d'étirement du français figé*, David Poullard les expérimente également dans son *Précis de conjugaisons ordinaires*. Le graphiste y étudie les tables de conjugaisons et propose 190 verbes « nouveaux », dérivés d'expressions françaises courantes. L'ouvrage analyse et extrait du langage quotidien des locutions (par exemple « voyons voir »), les passe à l'infinitif (« voir voir ») puis les conjugue (« je vois voir, tu vois voir, il voit voir… »): *vous obtenez ainsi une table de conjugaison inédite, qui fera apparaître de nouveaux sens, de nouvelles sonorités, de nouvelles poésies*. Chaque exercice apporte une dimension humoristique au violent souvenir de la conjugaison apprise à tous les modes et tous les temps.

En parallèle, David Poullard conçoit la série des *Très précis de conjugaisons ordinaires.* Ces numéros thématiques fouillent des sujets du quotidien: *Le Travail, La Chanson populaire, Le Temps, L'Argent, La Gastronomie, La Migration*… Ce travail continue de paraître depuis 2013 aux éditions Le Monte-en-l'air, en vue d'explorer les possibles autres motifs de la vie courante.

Comme pour les locutions ordinaires, ces expériences passent parfois du livre à l'espace public. David Poullard conçoit ainsi une série d'affiches, imprimées et collées à Paris ou Marseille dans le cadre de la lutte pour le droit des migrants. Il utilise des tables extraites de *La Migration*, où les termes « zone d'attente » et « bienvenue » deviennent « zoner d'attente » et « bienvenir »; où le mot « étranger », une fois conjugué soulève, dans un double sens inattendu, la question de l'étrange. Chaque exercice de conjugaison est l'occasion pour David Poullard et Guillaume Rannou de ramener une part d'absurde qui offre à la lecture, *ceci dit, bien du plaisir*.

LES LETTRES

Devenait alors évidente la rencontre entre un matériau langagier ordinaire et un vocabulaire typographique ordinaire.

Pour écrire ces mots ordinaires, David Poullard utilise une famille de caractères unique, qui lui est propre, dont le dessin est issue du même champ d'investigation et d'interrogation et s'impose comme le *timbre de la voix* du graphiste.

Son exploration de l'ordinaire débute en effet par les noms de stations du métro parisien (*ces lettres dans lesquelles on circule*). David Poullard développe un goût pour ces écritures alors qu'il observe sur les parois ces lettres en carrelage qui, à la suite des travaux de réhabilitation, disparaissent. Le regard qu'il leur porte est le premier déclencheur d'un attrait pour ces grandes majuscules, *qui ne paient pas de mine, mais dont la franchise est plaisante*, leurs différentes proportions et dimensions, la variation de leur chasse et de leur épaisseur.

Poussé par un désir d'en comprendre et d'en réinterpréter la richesse, David Poullard mène un travail exhaustif de sauvegarde

11

PORT DE CALER

INDICATIF

PRÉSENT
Je port de Cale
Tu port de Cales
Il, elle, on, ça port de Cale
Nous port de Calons
Vous port de Calez
Ils, elles port de Calent

PASSÉ SIMPLE
Je port de Calai
Tu port de Calas
Il, elle, on, ça port de Cala
Nous port de Calâmes
Vous port de Calâtes
Ils, elles port de Calèrent

PASSÉ COMPOSÉ
J'ai port de Calé
Tu as port de Calé
Il, elle, on, ça a port de Calé
Nous avons port de Calé
Vous avez port de Calé
Ils, elles ont port de Calé

PASSÉ ANTÉRIEUR
J'eus port de Calé
Tu eus port de Calé
Il, elle, on, ça eut port de Calé
Nous eûmes port de Calé
Vous eûtes port de Calé
Ils, elles eurent port de Calé

IMPARFAIT
Je port de Calais
Tu port de Calais
Il, elle, on, ça port de Calait
Nous port de Calions
Vous port de Caliez
Ils, elles port de Calaient

FUTUR SIMPLE
Je port de Calerai
Tu port de Caleras
Il, elle, on, ça port de Calera
Nous port de Calerons
Vous port de Calerez
Ils, elles port de Caleront

PLUS-QUE-PARFAIT
J'avais port de Calé
Tu avais port de Calé
Il, elle, on, ça avait port de Calé
Nous avions port de Calé
Vous aviez port de Calé
Ils, elles avaient port de Calé

FUTUR ANTÉRIEUR
J'aurai port de Calé
Tu auras port de Calé
Il, elle, on, ça aura port de Calé
Nous aurons port de Calé
Vous aurez port de Calé
Ils, elles auront port de Calé

CONDITIONNEL

PRÉSENT
Je port de Calerais
Tu port de Calerais
Il, elle, on, ça port de Calerait
Nous port de Calerions
Vous port de Caleriez
Ils, elles port de Caleraient

PASSÉ 1re FORME
J'aurais port de Calé
Tu aurais port de Calé
Il, elle, on, ça aurait port de Calé
Nous aurions port de Calé
Vous auriez port de Calé
Ils, elles auraient port de Calé

PASSÉ 2e FORME
J'eusse port de Calé
Tu eusses port de Calé
Il, elle, on, ça eût port de Calé
Nous eussions port de Calé
Vous eussiez port de Calé
Ils, elles eussent port de Calé

SUBJONCTIF

PRÉSENT
Que je port de Cale
Que tu port de Cales
Qu'il, qu'elle, qu'on, que ça port de Cale
Que nous port de Calions
Que vous port de Caliez
Qu'ils, qu'elles port de Calent

IMPARFAIT
Que je port de Calasse
Que tu port de Calasses
Qu'il, qu'elle, qu'on, que ça port de Calât
Que nous port de Calassions
Que vous port de Calassiez
Qu'ils, qu'elles port de Calassent

PASSÉ
Que j'aie port de Calé
Que tu aies port de Calé
Qu'il, qu'elle, qu'on, que ça ait port de Calé
Que nous ayons port de Calé
Que vous ayez port de Calé
Qu'ils, qu'elles aient port de Calé

PLUS-QUE-PARFAIT
Que j'eusse port de Calé
Que tu eusses port de Calé
Qu'il, qu'elle, qu'on, que ça eût port de Calé
Que nous eussions port de Calé
Que vous eussiez port de Calé
Qu'ils, qu'elles eussent port de Calé

INFINITIF

PRÉSENT
Port de Caler

PASSÉ
Avoir port de Calé

PARTICIPE

PRÉSENT
Port de Calant

PASSÉ
Port de Calé

IMPÉRATIF

PRÉSENT
Port de Cale!
Port de Calons!
Port de Calez!

PASSÉ
Aie port de Calé!
Ayons port de Calé!
Ayez port de Calé!

Rem. 1 : d'après son site internet, 10 371 657 voyageurs ont transité par le port de Calais dans l'année 2013, pour des traversées vers l'Angleterre ou des escales de croisières vers la Norvège, la mer Baltique, etc.

Rem. 2 : par temps clair, on aperçoit de Calais les falaises de Douvres en Angleterre.

Très précis de conjugaisons ordinaires : La Migration, Le Monte-en-l'air, 2014.

à travers des recherches historiques, des enquêtes sur le terrain et un relevé photographique. Il développe, pendant un an, un corpus très complet de formes, extraites des murs de 160 stations de la ville.

Dès 1999, il redessine ces lettres, pour aboutir à la création d'une famille de caractères, les *Ordinaires*. Le résultat de ses recherches le pousse

à davantage s'emparer du type de lettres linéales dites « bâtons » (ou « lettres simples » ou « lettres noires »), qui sont, dès la fin du XIXe siècle, omniprésentes dans l'espace urbain publicitaire et les transports en commun. Par essence, ces lettres sont rattachées à une matérialité qui a une influence directe sur la forme : condensées ou très larges, elles s'adaptent à l'espace restreint du cartouche attribué ; leur aspect sommaire est quant à lui lié à la rigidité des carreaux de faïence. Pour David Poullard, il s'agit donc de *restituer aussi fidèlement que possible l'esprit global de ces lettrages*, qui sont l'expression d'un territoire unique.

LES MOTS DE L'ORDINAIRE NE SONT PAS DÉNUÉS D'INTÉRÊT. LE RESTE, OÙ EST-IL ? CE QUI SE PASSE CHAQUE JOUR, LE QUOTIDIEN, L'ÉVIDENT, LE COMMUN, LE BANAL ?

Les Ordinaires.

Empreinte d'un *pouvoir symbolique*, toute forme se nourrit d'un contexte culturel et d'une histoire. Selon son impression, la qualité de ces lettres résident non seulement dans leur simplicité esthétique mais également dans leur capacité à évoquer un imaginaire collectif, réminiscence des couloirs carrelés du métro parisien. La récupération de ce vocabulaire vise à nous rappeler l'omniprésence de certaines formes qui sont des *référents esthétiques inconsciemment partagés*. Elles constituent en effet un *patrimoine typographique commun*, que l'on *voit* sans véritablement *regarder*.

Le travail de David Poullard pose bien sûr la question de la sauvegarde de ces écritures au fur et à mesure de leur disparition lors des travaux de rénovation. Les dessiner semble être pour lui une solution pour les conserver, bien que la *saveur*, liée à une matérialité particulière, soit impossible à reproduire. Là est toute la difficulté de cet exercice qui invente en quelque sorte un patrimoine au sens où il « propose une autre lecture, traduisant l'irruption d'un autre système socio-économique porteur de nouvelles valeurs [qui] la fait connaître à [ses] contemporains.[2] » Ces formes disparues continuent toutefois d'exister grâce à leur réinvestissement dans ses projets personnels autour de l'ordinaire, continuant à véhiculer ce pourquoi elles existaient. Au travers de cette « patrimonialisation », David Poullard ne parvient-il pas en réalité à faire voyager une partie du *genius loci* de la station de métro parisienne vers d'autres lieux.

LES LIEUX

C'est en 2001, dans le cadre du centenaire du métro parisien et à la demande de la RATP, que David Poullard dessine, en collaboration

avec Julien Gineste, *La Métropolitaine*. Restauration typographique des lettrages d'Hector Guimard pour les édicules de style art nouveau (également appelés « cornichons »), ce caractère s'inscrit dans une commande de rénovation du patrimoine architectural de la ville de Paris. Ainsi, la restauration de cet alphabet, bien que réalisée par David Poullard, diffère largement de ses *Ordinaires* dans le sens où le caractère n'est destiné qu'aux supports pour lesquels il a été créé. Effectivement, l'ambition de cette commande est de valoriser ces formes identitaires connues pour leur caractère expressif et extraordinaire, et qui sont, de fait, déjà un patrimoine. La RATP affiche une volonté d'adhérer à des attentes touristiques et nourrit ainsi un imaginaire du Paris « typique », le fantasme d'un « ordinaire » parisien désuet (qui est, aux yeux du touriste, un exotisme).

Un déplacement d'autant plus étrange s'opère lorsque ces fameux « cornichons » sont offerts à des pays étrangers : des États-Unis à la Russie, en passant par le Canada, le Mexique et le Portugal, par ce déplacement, c'est l'image de Paris qui s'exporte. Objets « ordinaires » emblématiques d'un esprit du lieu français, ces édicules uniques perdent même une partie de leur raison d'être lorsqu'ils se retrouvent, comme à Washington, au sein d'un parc de sculpture, sans métro à signaler.

L'exemple des édicules Guimard intégrés à la machine touristique nous permet d'observer les jeux d'influences qui s'opèrent entre l'endotisme et l'exotisme, cette « paradoxale consécration touristique de lieux ordinaires, en tant qu'ordinaires, alors que traditionnellement l'invention touristique consiste à présenter des lieux jusque-là considérés ordinaires comme extraordinaires.[3] »

Édicules Guimard à Washington et Montréal.

1. Beaucoup des expressions ainsi signalées sont extraites des ouvrages de David Poullard ou de la conférence qu'il a donné à l'isdaT, le 18 janvier 2017.
2. *La mise en tourisme de lieux ordinaires et la déprise d'enclaves touristiques : quelle implication de la société civile ?*, État de l'art, PUCA, Université de la Sorbonne, Aurélie Condevaux, Francesca Cominelli, Géraldine Djament-Tran, Édith Fagnoni, Maria Gravari-Barbas, Sébastien Jacquot, 2016.
3. *Ibid.*

50 Aujourd'hui c'est le 30 Avril
nous avons le cafard
rentron[s] des vacances de Paques
vive le 20 S B et G B
51 VIVE LES VACANCES !
52 Marsollier L'as des as des Cons
dit Boubouse Albert
[---] pour celui
qui le lira ?
Marcel dit le tolier la
terreur des litres
53 mon tout commence par un B
et fini<t> par un F
il n'y a qu'un M à mettre
et qu'un C à changer
Cherchez si vous n'êtes pas des ânes
Si vous ne la trouvez <pas>
venez chercher la réponse
chez M De Grassian
J cite Hittorf
Paris X Z
16 Mars 1919
par [---] L [---]
54 À LA POINTE DE LA MODE
À LA POINTE DE LA MODE
55 ☆

Entretien téléphonique avec Simon Boudvin, décembre 2018.

Nous aimerions en savoir plus sur le livre Tyndo de Thouars *que vous avez édité aux éditions P et, peut-être pour commencer, dans quel contexte il naît ?*

Simon Boudvin : Le projet s'inscrit dans le cadre du 1% artistique du programme de réhabilitation de l'hôtel Tyndo à Thouars. En général, je réponds à ces concours avec un projet en plusieurs volets plutôt qu'avec une seule sculpture, pour qu'il puisse y avoir également des à-côtés. Ici, en parallèle de l'édition, il y a eu la création du mobilier extérieur en ardoise, un arbre a été planté et j'ai placé un grand tirage photographique dans le hall d'entrée.

En visitant le chantier du site, j'ai vu tous ces graffitis qui étaient en cours d'effacement. J'ai alors proposé d'inclure dans l'enveloppe du projet leur archivage avant qu'ils ne disparaissent sous les travaux. J'ai lancé ce chantier avant les phases de sélections et j'ai ainsi pu présenter une prémaquette de l'édition au moment du concours. C'était une première esquisse et je voyais bien la difficulté de faire un livre sur les graffitis après celui de Brassaï ou *Le Tunnel* de Jean-Luc Moulène. C'est au salon Offprint que j'ai découvert les éditions P et Denis Prisset leur fondateur. Je l'ai approché avec ce projet en poche et un budget, ce qui était confortable. Entièrement produit, on pouvait donc se permettre d'en faire un livre invendable.

Le relevé des graffitis est-il exhaustif ?

Non, j'avais bien plus de photos que ce qui est dans l'édition. La sélection s'est faite au moment de la rédaction du texte : on a commencé par tout retranscrire et, ensuite, on a imprimé et découpé toutes ces phrases. On a composé le texte comme ça, avec nos petits bouts de papier. Une fois qu'il a eu une forme assez équilibrée, on a éliminé le reste. C'est donc le texte qui a donné la séquence d'images.

On a choisi d'utiliser les conventions de transcription épigraphique des archéologues – employées pour retranscrire des pierres gravées ou des manuscrits – pour retranscrire ces fragments de textes qui nous ont servi de matière première à ce poème.

Simon Boudvin : Tyndo de Thouars, Éditions P, 2015.

Pourquoi avoir fait le choix d'utiliser les conventions épigraphiques ? Était-ce dans une approche scientifique ou poétique ?
Les deux. Si vous faites l'exercice de retranscrire des graffitis et que vous avez du mal à le faire parce que certaines lettres ne sont pas lisibles, que vous n'êtes pas sûr de ce que vous observez, vous allez soit spéculer, tricher, interpréter, soit laisser des blancs. C'est là que j'ai découvert que des conventions existaient et que ses codifications typographiques pouvaient donner une forme assez chouette à tout ce texte, le transformer en une sorte de poésie un peu concrète.

Vous signez la conception du livre à deux.
C'est plutôt Denis qui s'est chargé de la mise en page. Enfin, on se retrouvait et on faisait ça simplement tous les deux. C'est ensemble qu'on a imaginé prendre plus de distance avec les photos pour intégrer également des graffitis plus contemporains. La couverture était une proposition de Denis que j'ai trouvé très bien. Il avait isolé ce graffiti qui est fortement érotique. C'est une sorte de vulve, de forme tracée par les anciennes écolières – l'hôtel a été une école de jeunes filles pendant longtemps. Et sur la quatrième, il y a un T qui est l'initiale de Louis Tyndo qui s'est fait construire cet hôtel particulier. Il y a donc le premier graffiti officiel, très masculin, du constructeur, et sur l'autre face, un graffiti féminin, le plus subversif trouvé sur le site.

Quelles relations entretient le livre avec les autres œuvres produites à Thouars ?
Il n'y a pas vraiment d'articulation, les différentes œuvres n'ont pas vraiment de lien entre elles. Dans le cadre de la commande, et afin que le livre ne se retrouve pas uniquement dans quelques librairies spécialisées, nous avions convenu d'offrir une centaine d'exemplaires à la mairie, qu'ils puissent en avoir à disposition. Le reste a été utilisé pour la diffusion. Au moment de l'inauguration du bâtiment, ils ont pu offrir des livres aux différents partenaires du projet. Le bâtiment est le nouveau conservatoire de musiques et de danses de Thouars, ils ont pu aussi donner des livres aux étudiants.

Le relevé complet n'a pas d'existence in situ *?*
Non, autre que dans le livre, non. Mais l'édition est présente dans le centre de documentation et, à l'accueil du conservatoire, je pense qu'ils en vendent aussi.

Est-ce compliqué de proposer une édition dans un tel contexte de commande publique ?
Le dispositif du 1% artistique s'ouvre de plus en plus à des propositions plus légères, voire immatérielles. Cyril Dietrich a invité, par exemple, dans un collège en Seine-Saint-Denis, 25 artistes à contribuer à une œuvre évolutive sur cinq ans (*Perspectives*, 2012). C'était

un projet très généreux pour tous les artistes qui sont intervenus dans cette programmation et pour les collégiens également. Mais alors que le département de la Seine-Saint-Denis tente d'innover, au contraire, le ministère de la Culture m'a bloqué sur un projet où je proposais de faire un film. Quelqu'un du ministère a sorti les textes, son Stabilo, et a montré comment le projet ne répondait pas à tel article de je ne sais quel règlement, que cela devait être quelque chose de pérenne, lié au bâtiment. Parfois aussi, c'est l'identité visuelle ou la signalétique qui devient l'objet de la commande, ce qui n'est pas bon ; il devrait y avoir un budget pour du graphisme et un budget pour une intervention artistique. Mais ça montre que les frontières d'interventions sont plus perméables qu'avant.

Est-ce que vous aviez déjà une pratique éditoriale avant ce projet ?
C'est assez nouveau, mais cela tend à devenir récurrent, voire systématique. C'est venu petit à petit et c'est maintenant le support que je privilégie pour la photo et l'écriture. Par exemple, pour une récente exposition aux Capucins, le centre d'art contemporain d'Embrun, dans les Hautes-Alpes, j'ai passé la totalité du budget de production dans la publication d'un livre sur le col de l'Échelle, réalisé à nouveau avec les éditions P.

Le col de l'Échelle : édition et vue d'exposition, 2018.

Dans l'exposition, il y avait des échelles exposées, empruntées à des habitants de la commune puis rendues à la fin de l'exposition, ainsi qu'une grande plateforme où des exemplaires du livre étaient posés. Le col de l'Échelle porte ce nom car une échelle était installée à cet endroit pour faciliter le passage de la frontière entre l'Italie et la France, là où la marche est la plus difficile. Il est devenu un passage difficile pour les migrants et un lieu de tension pour les politiques. La trame du livre reprend le sens de la marche, de Bardonnecchia à Embrun et dresse un inventaire des différentes échelles croisées sur le parcours. Il décrit, en passant, le col de l'Échelle et le lieu-dit du Mauvais Pas. C'est Thomas Giraud qui signe le texte. Le livre traite de tout cela. Il était distribué gratuitement aux visiteurs pendant la durée de l'exposition et il est maintenant en vente dans quelques librairies.

Est-ce que, selon vous, le projet de Thouars participe d'une certaine mise en tourisme du lieu ?

Ça, je ne sais pas. En tous cas, j'essaie à chaque fois d'avoir une démarche proche des territoires où j'interviens. Je ne suis pas vraiment un artiste d'atelier, je travaille dehors. J'essaie d'avoir cette attention là et je sais que ça touche toujours les habitants lorsqu'on s'attarde à s'intéresser à leur territoire. Mais c'est une offre touristique très limitée quand même.

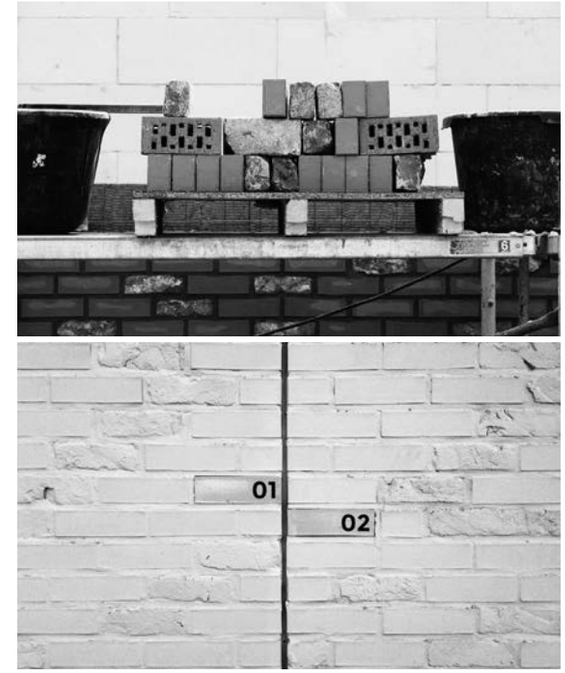
D'autant que la majorité des graffitis ont disparu…

Oui, pour la plupart ils ont disparu alors que je pense que pour les anciennes élèves de Thouars, cela devait être amusant de rechercher les prénoms des copines dans certains vieux graffitis.

D'une certaine façon, la publication s'adresse plus aux habitants de Thouars qu'à un visiteur qui viendrait voir ce qui n'existe plus ?

Oui. Mais dans le même temps, parcourir le bâtiment avec le livre dans les mains peut être assez étonnant. Le projet éditorial a même suffisamment interrogé les commanditaires pour qu'ils conservent quelques graffitis dans le hall, sur un pilier qui a été laissé brut, marqué de plein de signes – surtout des initiales. Votre question me fait penser à un autre livre sur lequel je travaille en ce moment et qui doit sortir en janvier chez MER Paper Kunsthalle à Gand et Accattone à Bruxelles. C'est un projet réalisé en collaboration avec le studio d'architecture bruxellois V+ qui m'ont intégré dans leur équipe dès le concours, non pas pour faire une œuvre visuelle mais pour réfléchir à la conception même d'un bâtiment, le musée du Folklore de Mouscron – ce genre de musée où l'on trouve les outils du sabotier et quelques peintures des notables du coin. Je leur ai proposé de construire le musée, en tous cas les façades extérieures, avec des briques récupérées de la démolition de différents sites historiques de la ville. Depuis 2012, et pendant le chantier de trois ans, j'ai épluché

les permis de démolir délivrés par le service d'urbanisme de la ville, puis j'allais photographier les sites et je négociais avec les entreprises de démolition pour qu'elles vident les gravats sur un terrain en Flandre. On a racheté les briques pour faire le musée avec. On a récupéré 30 000 briques de différents bâtiments : une ferme, un ancien cinéma, une usine, une maison bourgeoise, une maison ouvrière, un couvent… On a ensuite réparti les briques autour du bâtiment, sous la forme de séquences et l'on a de temps en temps une brique-cartel émaillée en blanc, avec un chiffre noir que l'on peut retrouver dans l'édition qu'on est en train de produire. Cette dernière donne à voir les bâtiments qui ont fourni les matériaux pour construire le musée. L'idée, c'était que les briques qui font les murs du bâtiment aient le même statut que les objets du musée. On a ensuite tout repeint en blanc. Donc, les briques, on ne les voit plus. Par conséquent, ce qui permet de voir le projet, c'est le livre. Ou bien l'imagination des habitants de Mouscron qui ont connu l'ancienne usine Flamme ou la ferme du père Renard, etc.



Musée du Folklore de Mouscron, photographie de chantier et détail des façades, 2012-2018.

Le livre est-il une documentation des bâtiments démolis ou du bâtiment nouveau ?

Il se trouve, en fait, que l'on réalise deux livres. Un petit livret intitulé *Sources* sera vendu deux euros à l'entrée du musée, il permet de faire le tour du bâtiment. Il présente systématiquement une notice descriptive des bâtiments qui ont fourni les briques, une ancienne carte

postale et quelques photos que j'ai prises. Je ne voulais pas diffuser ce livre là en librairie parce que, sans le bâtiment sous les yeux, il n'a pas d'intérêt. Le deuxième ouvrage, sur lequel on est en train de travailler, est une sorte de longue description du musée, salle par salle, illustrée de photos qui ne montrent pas le musée mais ces bâtiments démolis. Il y a un décalage texte-image qui est intéressant et qui donne plus d'autonomie au livre. On comprend le subterfuge quand on lit la description des façades du musée qui donne les clés de lecture de l'ensemble du livre.

Le livre de Thouars semble avoir motivé la conservation de quelques graffitis. Pensez-vous qu'il a participé d'une certaine manière à leur patrimonialisation ?

Je ne sais pas si le livre seul a créé cela, mais il a aidé à ce que tout le monde porte un regard sur eux. Les ouvriers s'amusaient à les décrypter, chacun devait en parler ou s'en amuser, moi y compris. Je pense en effet que quand un artiste pointe un détail, et quand il y a des gens un petit peu attentifs en face, cela peut modifier les projets.

Dans ces œuvres, vous proposez de montrer des choses qui vont disparaître. Il est difficile de ne pas penser aux musées des arts et traditions populaires, à la démarche de Georges Henri Rivière.

Je ne sais pas. C'est assez naturel pour moi. J'ai été étudiant de Giuseppe Penone – j'ai peut-être un travail qui est bien différent maintenant – et son enseignement était de ne pas imposer de forme à la matière mais de toujours aller chercher des énergies dans les matériaux, dans les situations. Pour lui, ce sont des énergies naturelles, universelles, etc. C'est cet enseignement là que j'ai gardé de lui et j'essaie, dans les situations que je rencontre, de révéler des dynamiques existantes, de faire ce qui, quelque part, est intelligent de faire à cet endroit, même si c'est pour mettre parfois mes velléités d'auteur de côté, et ce toujours avec un esprit matérialiste, peut-être smithsonien. C'est-à-dire de ne pas faire des sculptures des problèmes de forme mais des problèmes de matériaux, de provenance des matériaux. Ce qui implique souvent un intérêt pour leur histoire.

Peut-on parler d'un travail de relevé ?

C'est le mot que j'utilise oui. Si vous allez visiter mon site, vous verrez, j'essaie de nommer les travaux. Les titres sont un peu bêtes : ce sont les formats et, entre parenthèses, les lieux ou les territoires où ils ont été faits, où la matière a été prélevée… En réalité, quand je vais travailler quelque part, je ne sais pas encore si je vais en tirer des photographies ou si je vais y prélever des matériaux, si je vais décrire ou si je vais redessiner les choses. Il y a ces différentes possibilités mais, en effet, le point de départ c'est toujours un relevé sur un site en particulier.

Peut-on dire qu'il y a quelque chose d'ordre politique, ou discrètement politique, derrière ces relevés et ces pointages que vous effectuez ?

Oui, complètement. J'essaie de le faire un peu finement, mais il y a toujours une motivation politique derrière. Pour le col de l'Échelle, l'idée était assez simple : les gens qui sont plutôt accueillants dans la région et qui faisaient des maraudes les nuits d'hiver pour sauver quelques Guinéens qui se gelaient les pieds en haut du col constituent aussi le public du centre d'art, et je voulais m'adresser à eux en images.

J'ai donc fait ces recherches sur le col de l'Échelle et cela prenait tout son sens au moment où on cherchait à rendre ce passage plus difficile d'une autre manière et pour une autre raison. Vous remarquerez d'ailleurs qu'il n'y a pas de titre sur la couverture. Les Capucins est un centre d'art municipal en régie directe et la Maire, plutôt crispée sur les questions d'immigration, était totalement opposée au projet et on a dû jouer de finesse. Ce qui a été bénéfique car le projet est devenu moins univoque : ce n'est pas un tract militant et, dès lors, le livre est beaucoup plus ouvert, beaucoup plus sentimental aussi. En tous cas, les oppositions que nous avons senties prouvent bien que l'on est sur un terrain très politique alors que le livre ne reproduit que des photos d'échelles.

Des migrants débutent l'ascension du col de l'Échelle entre l'Italie et la France, 13 janvier 2018.

C'est tout naturellement, s'intéressant au génie du lieu, que nous sommes allés voir ailleurs ce qu'il en était et, à travers nos explorations, une évidence allait s'imposer, celle de l'invention. Non pas que ce génie n'existait pas et qu'il fallait l'inventer de toute pièce, mais plutôt qu'en le consultant en tout[1], il y avait l'invention d'une situation propre à chaque occasion, à chaque moment et dans chaque lieu – c'est le propre de la négociation à l'œuvre avec cet esprit.

Ainsi, depuis 2013, avec l'atelier Genius loci, il me semble que nous aurions pu utiliser cette notion à chaque endroit, et que les multiples nuances du terme éclaireraient en partie les relations que nous avions entretenues avec ces différents génies des lieux. À Royan, la reconstruction de la ville suite à la Seconde Guerre mondiale a réinventé son esprit et, par là même, son patrimoine futur. À Fiac, dans le Tarn, nous avons tenté d'inventer de nouvelles traditions festives dont les artefacts nous ont amenés à réinventer, l'année suivante, la collection d'un musée d'arts et traditions populaires. Pour finir, la visite du parc Jean-Jacques Rousseau à Ermenonville et la découverte des restes du camping, installé là par le Touring-Club de France, nous permirent de découvrir l'invention d'un paysage par le marquis de Girardin au XVIIIe siècle et celle entreprise par cette association dédiée au développement du tourisme de 1890 à 1983. Partout où nous allions, nous observions des gestes de l'ordre de l'invention qui donnaient lieu à une mise en mouvement quelquefois profonde du *genius loci* supposé.

NAISSANCE D'UNE INVENTION

Je suis donc allé voir, simplement, ce qu'un dictionnaire me raconte au sujet de l'invention, et les différentes acceptions du mot étonnent par le spectre qu'elle recouvrent. On invente dès lors qu'on réalise le premier quelque chose de nouveau, par la seule force de son imagination bien sûr, par son génie. N'étant pas le premier, nous n'inventons pas la poudre. On invente sa vie comme on invente une excuse.
Et puis, ça ne s'invente pas, puisque par définition le faux n'est pas de ce monde, c'est bien réaliser quelque chose de nouveau que d'inventer

Des visiteurs de tous âges se pressent à l'entrée de la grotte de Lascaux, 1940.

un mensonge. Dernière signification, celle qui va m'occuper d'abord : inventer, c'est aussi faire exister quelqu'un ou quelque chose aux yeux du monde. Inventer, c'est ainsi révéler ce qui est déjà-là.

Lorsque Lascaux apparut à quatre enfants en septembre 1940, ils devinrent ce jour-là les inventeurs de la grotte : dans le domaine archéologique, on invente un site par sa découverte. Qu'est ce-que cet événement déclenche ? Révélant au monde son entrée, les enfants inventent la caverne en même temps qu'une situation nouvelle à Montignac, en Dordogne. La découverte suivie de la venue de Henri Breuil attire les habitants du bourg (3500 à l'époque) et de la région à venir voir ça.

Durant l'Occupation, dans une France coupée en deux, les visiteurs déjà nombreux restent pour la très grande majorité locaux. Mais les peintures sont si fabuleuses que des travaux sont mis en œuvre, dès la Libération, par le propriétaire de la colline et sous le contrôle de la Direction des beaux-arts, pour une inauguration publique en 1948. L'exploitation durera jusqu'en 1963 lorsque André Malraux décide de la fermer au public pour sa sauvegarde. C'est par la suite que seront fabriqués les répliques *Lascaux 2* (1983), *Lascaux révélé*, ou *Lascaux 3* (une version itinérante, 2012) et enfin *Lascaux 4* qui ouvrira ses portes en 2016, ces sites ayant tous été successivement les plus visités de Dordogne.

Dès lors que la grotte a été inventée, les travaux pour sa mise en tourisme entrepris modifient profondément le paysage : aménagement de l'entrée, pavillon d'accueil du public, aire de repos, on connaît bien les abords immédiats des sites touristiques et les animations qui les font lorsqu'ils se trouvent sur la route des vacances. Des signes, également, font leur apparition là où, précédemment, il n'y avait rien : sur place, la signalétique guide le visiteur et l'accompagne dans sa visite, aux alentours, cette nouvelle destination modifie la signalisation routière à mesure qu'on s'en rapproche et prend le relai de l'exploitant. Ces changements sont si importants que la cartographie même s'adapte aux nouveaux besoins du touriste qui, ne cherchant plus à visiter l'ancien domaine noble de Lascaux mais une grotte, ne doit pas être dérouter de quelques centaines de mètres. L'emplacement du mot « Lascaux » sur la carte a donc été déplacé de quelques millimètres en 1975 pour correspondre à l'emplacement de la grotte et non plus à celui de l'ancienne seigneurie. La carte, on le sait, n'est pas le territoire, elle est ici un outil pour guider le voyageur vers l'actuel site touristique et non plus le précédent, qui sera tombé dans le déclin à la faveur d'un nouveau du même nom[2].

Et c'est aussi, bien sûr, le village de Montignac qui se modifie à grande vitesse, les commerces changent de nom ou se créent pour vendre de la gastronomie et des souvenirs, si bien qu'en 1964, lors d'un reportage de la RTF suite à l'annonce de la fermeture

de Lascaux, c'est l'activité économique qui est donnée première perdante aux yeux du maire. En une quinzaine d'année, la grotte semble être devenue la source unique de revenus de Montignac, les peintures n'attendaient que leur invention pour devenir l'évident génie du lieu, pour devenir le décor des assiettes exposées dans les vitrines.

Fermeture imminente de Lascaux à la télévision française, 14 février 1964, RTF.

Nous pouvons voir Lascaux comme une forme condensée de la mise en tourisme : découverte d'un site, mise en tourisme, mise en péril par une trop grande affluence, fermeture et mise en place de solutions alternatives, relance du tourisme (ou remise en tourisme pourrait-on dire). Je n'évoquerai pas ici les formes et les enjeux des différentes reconstitutions de la grotte, mais son invention et sa médiatisation a été une telle renégociation de l'esprit montignacois qu'après sa fermeture au public, et bien que seuls des hommes d'état aient pu encore, accompagnés de leur ministre de la Culture et quelques invités de marque, profiter du site touristique original devenu alors invisible, Lascaux reste malgré tout la raison d'être principale du tourisme à Montignac.

De là, les images peintes par des hommes du Magdalénien ancien allaient également en produire de nouvelles qui porteraient leur existence ailleurs. Dès 1942, Roger Verdier venait à Lascaux filmer *La Nuit des temps* (le film sortira en 1944). On y suit les jeunes inventeurs depuis leur salle de classe jusqu'à l'entrée de la grotte et on assiste à son invention après un cours d'histoire qui se termine mal :

la punition (« Je ne connais rien à l'histoire de l'homme des cavernes ») annonçant la découverte à venir. C'est ensuite une visite filmée des souterrains qui constitue la majeure partie de la narration. Un deuxième film tourné en 1950, *Lascaux : Cradle of Man's Art* de William Chapman, nous présente la grotte, en couleur cette fois-ci, et en anglais. Chapman filme aussi quelques enfants, mais ici, on ne les suit pas plus loin que l'entrée. On les voit s'approcher d'une cavité, disparaître dans le noir alors qu'un figurant, adulte lui, fait son apparition à la suite immédiate du fondu, comme si c'était lui qui découvrait les ornementations, dans une mise en scène tout en clairs obscurs acrobatiques.

Roger Verdier, La Nuit des temps, 1942.

Qu'un film sorte avant l'ouverture officielle de la grotte au public et l'autre plus tard ne change guère l'accent mis sur ce moment de la vision et le sentiment de sidération qu'elle procure. C'est que ce moment de l'apparition fascine. Non pas que les visiteurs qui auront eu la chance jusqu'en 1963 de visiter Lascaux n'auront pas ressenti ce que l'on peut encore expérimenter à Pech-Merle et dans bien d'autres grottes encore ouvertes au public. Mais c'est qu'assurément cet instant du regard saisit. Georges Bataille viendra chercher ce moment en vain lorsqu'il visitera lui aussi le site pour écrire *Lascaux ou la naissance de l'art* (Skira, 1955). En effet, la vision révélée, sortant les peintures de l'invisibilité où elles avaient sombré 18 000 ans plus tôt, est en somme du même type que celle vécue par Bernadette Soubirous à Lourdes, celui d'une apparition inventant un site touristique. L'apparition est l'événement qui transforme la nature du lieu dans laquelle elle se fait et dès lors qu'elle est l'objet d'une publicité ; elle en fait une destination – un lieu où le touriste se rend – tout en en changeant sa destinée – prédéterminée par sa nature propre. Comme cette apparition n'aura plus lieu, le visiteur vient voir et espère profiter de cette nouvelle situation dont il aura eu connaissance avant son voyage : raconté, expliqué, le lieu est mis en scène par différents moyens pour le touriste-visiteur. Comme l'explique Daniel Fabre : « Les enfants voient, les adultes traduisent, transposent et domestiquent la vision dans le champ du savoir et de l'institution.[3] »

André Malraux visite Lascaux en 1963, Nicolas Sarkozy en 2010.

LA FABRIQUE D'UNE INVENTION

Wikipédia nous rappelle que : « Pour qu'il y ait tourisme, quatre paramètres essentiels doivent être réunis : 1. le goût de l'exotisme, de la découverte d'autres cultures ; 2. de l'argent disponible pour des activités non-essentielles ; 3. du temps libre ; 4. des infrastructures et moyens de communication sécurisants et facilitant le voyage et le séjour. »

Les moyens du design graphique pour le tourisme (ou tout du moins, les manifestations matérielles qui relèvent du graphisme), nous l'avons vu avec Lascaux, sont multiples et se déploient à plusieurs endroits autour d'un lieu touristique. D'abord sur place, comme partie intégrante des infrastructures, la signalétique médiatise l'expérience du lieu, guide le visiteur, l'informe et l'accompagne dans l'expérience architecturale de son accueil. Plus loin, des moyens de communication facilitent le voyage – c'est la signalétique routière et touristique, la cartographie. Puis, toute sorte de médias, films et livres, reportages et articles, ainsi que divers supports imprimés informent le touriste à venir. Les dépliants trois volets qui remplissent les racks dédiés dans les offices de tourisme sont un bon exemple de ces publicités. Ils sont de nos jours l'activité éditoriale principale de nombreux sites touristiques, conçus pour voyager depuis les lieux dont ils font la promotion vers les nombreuses occasions de les découvrir. (Il serait une hypothèse de lire tout cette production sous le prisme du paratexte selon Gérard Genette, et dans une autre mesure, de la manière dont Michel Gauthier a pu appliquer cet outil d'analyse aux œuvres d'art.) Ces objets traduisent, transposent et domestiquent – pour reprendre les mots de Daniel Fabre – un site touristique et participent de son invention en le révélant. En effet, pour qu'une chose soit inventée, il faut la rendre publique. Si les enfants avaient gardé la grotte secrète, il ne l'auraient pas inventée, leur parole en déclencha d'autres qui trouvèrent ensuite leur voie pour, à leur tour, inventer.

Au sein de ce jeu complexe fait de récits qui se complètent et s'écrivent de manières très différentes, tant dans leur adresse que dans leur fonction, les lieux mis en tourisme vivent un renouvellement de leur génie : il y a leur invention et les inventions que celle-ci déclenche. Ici, il semblerait que les moyens graphiques jouent un rôle non négligeable et de tout ceux-là, j'aimerais me concentrer sur le domaine éditorial qui, éloigné de toute fonction *pratique* sur place, entretient un rapport distendu au territoire. En somme, à la lumière d'un livre comme *Lascaux ou la naissance de l'art*, je me demande si l'édition peut être le lieu même de l'invention plutôt qu'un de ses simples acteurs, son sujet n'étant plus un déjà-là mais un presque-là qu'elle façonnerait ?

À la sortie de la Seconde Guerre mondiale, Royan en Charente-Maritime est une ville détruite à plus de 80%. Comme Le Havre, Toulon ou Saint-Malo, elle a fait l'objet d'investissements majeurs pour sa reconstruction dont la mise en œuvre a été confiée à Louis Simon et Claude Ferret, architectes et urbanistes. Si les premiers bâtiments construits s'inscrivent dans une modernité néoclassique typique des années 1930, alors teintée de régionalisme saintongeais, ils conviennent tout à fait aux habitants désireux de retrouver leur ville disparue et idéalisée. Mais la sortie du numéro 13-14 de l'*Architecture d'Aujourd'hui* en 1947 va bouleverser cela et imposer en dix ans un style « moderne » typique de Royan. Ce numéro consacré à la nouvelle architecture brésilienne marque les 80 architectes qui travaillent là et transforme radicalement l'image de la ville. Il y a deux choses marquantes dans ce basculement des références[4] si on le regarde uniquement par le prisme de son origine éditoriale.

Tout d'abord, ce sont les formes de cette architecture qui interrogent. Oscar Niemeyer disait lui-même comment il manquait au Brésil une architecture typiquement tropicale, tout en pointant l'Europe, et notamment la France, comme une source d'inspiration : Corbusier étaient leur maître. Ainsi, ce qui semblait alors d'une grande modernité (Claude Ferret a bien signifié leur intention de « faire du moderne » dans *La Nouvelle république* du 27 mars 1957), emprunté à un ailleurs lointain pour redéfinir l'aspect de toute une ville française trouve en fait ses origines là. C'est un aller-retour France-Brésil qui a donné ses couleurs à Royan, une modernité corbuséenne qui revient chez elle teintée d'un exotisme certain, qu'un regard brésilien a su réinventer.

Et puis, agissant comme un révélateur, la publication du numéro spécial Brésil de *Architecture d'Aujourd'hui* bouleversait ainsi les architectes et, de là, l'apparence de la ville. On peut comparer les photographies reproduites dans *AA* et des vues de Royan : les effets de mimétisme sont troublants, donnant l'impression que les bâtiments sont des reconstitutions des images publiées. La tropicalisation de Royan s'est d'abord déployée dans les bâtiments publics (marché,

centre administratif, poste) avant de gagner l'architecture domestique. Au-delà d'un effet de mode – relatif dans le sens où la revue n'a pas influencé d'autres constructions ailleurs en France –, cette intuition de Simon et Ferret a éloigné Royan d'un quelconque pastiche nostalgique et, à travers l'idée d'une architecture balnéaire remise à jour, a inventé un nouveau génie pour la ville. C'est ici le récit d'un génie brésilien au sein d'une revue qui a permis aux architectes de la reconstruction de Royan d'être à leur tour les inventeurs d'une architecture moderne tropicale à la française. Les années 1980 et 1990 n'ont pas été tendres avec ces bâtiments qui sont la source, depuis une dizaine d'années, d'un renouvellement touristique de la ville, la redécouverte de l'héritage architectural des années 1950 est devenue la *marque* de Royan.

Photographies issues de Architecture d'Aujourd'hui nº 13-14 (gauche) et cartes postales de Royan (droite).

Le parc Jean-Jacques Rousseau à Ermenonville, où nous nous sommes rendus, trouve lui aussi, d'une certaine façon, son génie initial dans une publication, ici d'ordre littéraire : « Le parc d'Ermenonville réalise ce que Rousseau avait rêvé : le jardin de l'Éysée à Clarens qu'il décrit, durant l'été 1756, dans *La Nouvelle Héloïse*. Les hommes

de ce temps, peu ou prou, furent singulièrement influencés par ce livre qui décrit si bien le “retour à la Nature” et aux sentiments et qui met à la mode ce qui n’était encore que le goût de certains esprit “éclairés”.[5] »

Créé de toute pièce par le marquis René Louis de Girardin dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, le parc d’Ermenonville a accueilli Rousseau en avril 1778, il y meurt le 2 juillet et est inhumé sur l’île des Peupliers qui se trouve sur l’étang du parc.

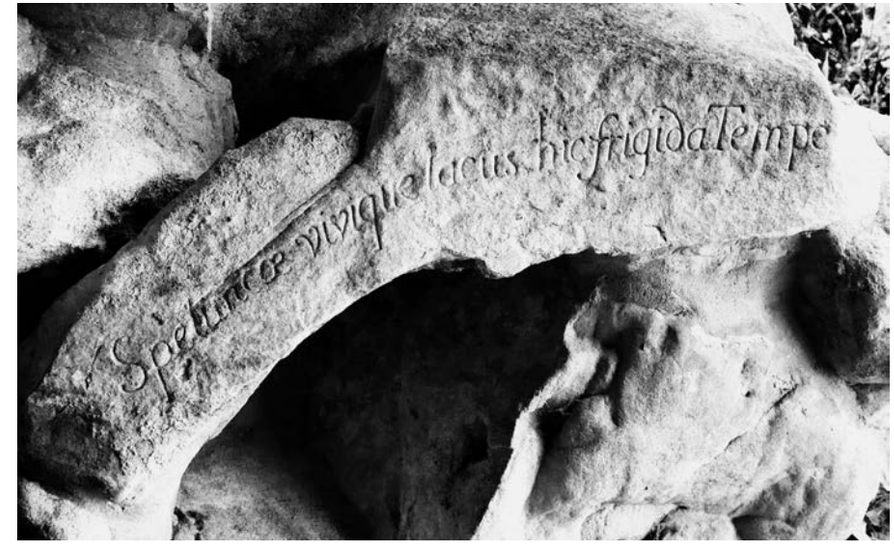
Ce que Girardin réalise à Ermenonville et qu’il expose dans son traité de composition des paysages[6], ce sont des « tableaux sur le terrain », une suite de décors pour les êtres composés de vues pittoresques et de fabriques architecturales. Pour façonner cette « nature », le marquis s’est entouré de nombreux jardiniers qui ont travaillé plus de dix ans à sa réalisation. Intégrés à ces tableaux qui se découvrent au fil de la promenade, une série de textes et poésies compilés par Girardin sont disposés dans le parc, gravés dans la pierre, ils sont des « devises, enseignes ou épigrammes qui légendent le parc d’Ermenonville.[7] » Si ces gravures partagent avec la signalétique certains points communs (elles accompagnent la promenade et dirigent le regard comme la pensée), leur apparition n’est pas postérieure à la création du parc, elles font partie de l’invention. Elles ne sont pas réalisées autrement qu’avec le lieu où elles se trouvent et à ce titre entretiennent un rapport inextricable avec lui. L’alphabet des inscriptions lapidaires ne donne pas un caractère au lieu, il en est le caractère même, au même titre que l’île des Peupliers ou le temple de la philosophie. Si les inscriptions dans le parc font partie de ce qui est inventé, c’est parce que ce qui est ainsi « légendé » a été dessiné pour et avec sa légende, peut-être par sa légende.

En 1938, le Touring-Club de France (TCF), une association fondée en 1890 par un groupe de vélocipédistes et dont le but est le développement du tourisme sous toutes ses formes, achète le domaine d’Ermenonville. Présentée comme une action en faveur de la sauvegarde de ce patrimoine, cette acquisition peut à bien des égards être la rencontre de gestes similaires qu’il est intéressant de rapprocher.

C’est d’abord sur la place des hommes dans cette *nature* que le TCF et le marquis s’accordent. Le TCF a cherché très vite à exploiter le parc dont l’entretien est coûteux. Un camping est alors installé dans une partie du domaine jusque dans les années 1990. Si l’activité de camping et sa promotion est ancienne au sein de l’association, celui d’Ermenonville a la particularité de s’inscrire dans un lieu fabriqué de toute pièce, où la nature est le résultat d’un dessin. Le parc agit alors tout à fait comme l’avait prévu Girardin, il est une suite de tableaux dans lequel s’installe le campeur et qui compile en un endroit pratique différentes *natures*, proposant une fusion inédite des notions de peinture et de patrimoine avec cette pratique touristique. Les publicités de 1968 pour le camping d’énoncer par exemple : « Si vous aimez vous

détendre dans un lieu où l’homme et la nature semblent avoir fait un pacte, allez chez feu le marquis de Girardin et dîtes-le à vos amis. »

Ensuite, si l’on veut bien regarder les inscriptions lapidaires du parc à la lumière de l’effort de balisage du territoire porté par le Touring-Club de France dès ses début, les textes de Girardin légendent la promenade, dirigent le regard et scandent le parcours construit et dirigé par lui, tout comme les panneaux et les tables d’orientation installés par le TCF en France. Ces dernières sont aussi souvent accompagnées de bancs – un mobilier très présent à Ermenonville – qui orientent la vue en prenant en charge le corps entier. Et comme Girardin, le TCF n’écrit d’ailleurs pas tout à fait les textes qu’il installe dans le paysage puisque les lieux ont déjà leur nom. Leur rôle, au paysagiste comme à l’association, tient plus de l’éditeur au sens où ils compilent des possibles qui disent au voyageur-visiteur quelque chose des vues-tableaux qu’ils proposent-construisent.



Gravure dans la grotte des Naïades, parc Jean-Jacques Rousseau.

Enfin, c’est par le biais de l’édition que le marquis, comme le TCF, ont défendu leur vision du paysage rural. Dans le dernier chapitre de son manuel publié avant la fin du chantier, Girardin décrit l’organisation du village paysan à des fins politiques – il est plutôt animé par la volonté de réduire les écarts entre les riches et les pauvres – et en propose un modèle esthétique. C’est à travers la publication d’une revue mensuelle que le TCF, nous allons le voir, a été le moteur d’une invention complète du paysage, le concevant également dans sa dimension pittoresque. Que l’on considère le paysage selon l’image qu’il est possible d'en faire ou comme une image que l’on fabrique, comment la revue du Touring-Club de France a-t-elle pu être le lieu de l’invention du paysage ?

D'abord à destination des sociétaires, *La revue du Touring-Club de France* est l'organe d'information de l'association et diffuse annuaires des antennes locales, informations légales et techniques, elle est publiée de 1890 à 1983, année de la liquidation de l'association, sans discontinuer. On y trouve tout autant des articles sur toutes les opérations de l'association en faveur de la signalétique, des routes et pistes cyclables, du tourisme fluvial, toute sorte d'actions pour le développement du tourisme qui sont gérées par des commissions *ad hoc*. Le plus gros de la revue est ensuite constitué de reportages sur les régions à visiter, invitant le lecteur à s'y rendre. En cela, le TCF aura été un acteur important de la mise en tourisme de la France car ils auront installé les infrastructures pour accueillir et guider le voyageur tout en éditant la revue et nombre de guides à sa destination.

Revue du Touring-Club de France, avril et décembre 1938.

Le Touring-Club de France a aussi utilisé sa revue pour mettre en mouvement les différents acteurs du tourisme à travers toute une série de concours qui étaient annoncés dans ses colonnes. D'une part ces concours étaient à destination des constructeurs de matériel (éclairage pour vélos, freins pour motos, montage de tentes), d'autre part à destination des hôteliers et restaurateurs (installations sanitaires, confort des chambres et qualité de la gastronomie). Les résultats annoncés agissaient alors comme un label de qualité dont les gagnants pouvaient se réclamer et dont ils bénéficiaient à travers la revue et les nombreux annuaires et guides publiés par l'association.

Mais c'est à l'aide d'un autre type de concours que le TCF a utilisé la revue pour agir plus directement sur le paysage lui-même. Après avoir œuvré pour que le voyageur trouve des hôtels décents et des restaurants lui offrant une gastronomie authentique, une série d'articles déclenche deux concours qui lui assurerons également un paysage à la hauteur de ses attentes.

Dans le numéro d'octobre 1909, l'article intitulé « Le ménage est mal fait ! » exprime une vive critique quant à la bonne tenue des gares, jugées sales et peu accueillantes. L'auteur, Abel Ballif, directeur du Touring-Club de France, s'interroge alors : « Pourquoi ne pas décerner une récompense d'ordre spécial au chef qui aura la coquetterie de sa gare. » Dès le numéro suivant, en novembre 1909, l'association lance un appel aux chefs de gare sous le titre « La gare fleurie », et s'adressent aux compagnies de chemins de fer, les incitant à embellir leur locaux. Pour cela le texte n'hésite pas à décrire ce à quoi une gare fleurie doit ressembler : « Des arbres l'entouraient qui lui faisaient un nid de branches et de feuillage. Entre des haies vives, vers les aiguilles, un potager étalait sur la terre brune les verdures aimables des légumes. Les barrières rébarbatives n'étaient plus que des cadres propices où grimpaient les volubilis, les pois de senteur, les capucines, les haricots d'Espagne. Tout près des bâtiments de la gare, à droite, à gauche, la douceur d'une étroite pelouse, la gaieté d'une corbeille où chantaient les roses, les dahlias, les œillets, les pivoines, les fleurs simples qui suffisent au plaisir des yeux. » Ainsi, la gare où s'arrête l'explorateur, voire qu'il traverse uniquement, est bien « la gare française, coquette, propre, parée, jolie, et à laquelle les arbres, les verdures et les fleurs donneraient le caractère propre au pays. »

À la même période, ce sont deux autres articles qui préparent un nouveau concours. En novembre 1908, « La propreté des villages » est l'occasion pour le TCF de s'attaquer, *via* la question de la salubrité et de la sécurité, aux bourgs et aux villages. Citant une proposition du conseil général de Seine-et-Marne de décerner des diplômes aux communes se distinguant pour leur propreté, c'est encore Abel Ballif qui suggère que l'association s'associe à de telles entreprises, allant même jusqu'à écrire : « Un membre de la Commission sera désigné par l'Assemblée départementale. Nous demandons que ce choix se porte sur le délégué départemental du Touring-Club. » En décembre 1909, dans « La propreté des cités », Ballif évoque cette fois-ci avec intérêt une initiative privée venant de Mulhouse qui vise à récompenser par de l'argent des villages qui ferait un effort de propreté. Sans équivoque, il conclut : « Tout le monde y trouvera son compte : l'habitant du village qui prendrait le goût de la propreté privée en acquérant celui de la propreté publique ; le village qui trouverait des profits immédiats à être plus avenant ; et le touriste, qui s'attarderait avec joie, s'ils étaient accueillants et nets, en des bourgs qu'il traverse aujourd'hui en hâte parce qu'ils sont repoussants de malpropreté. » Ce n'est que dix ans plus tard que sera annoncé le concours du Village coquet, d'abord de manière discrète en février 1919, puis dans un long article en décembre de la même année. Ce sont tous les aspects du villages, routes, bâtiments publics et habitations qui seront évalués, le jury « s'arrêtera, tout en le regrettant, au seuil des habitations particulières. »

À la suite de cela, de très nombreux articles seront publiés. Outre les résultats des jurys annuels, montants des primes distribuées à l'appui, ils seront l'occasion maintes fois répétées de vanter les mérites d'une telle initiative. Ils seront aussi le lieu d'une définition des attentes du TCF qui dresse précisément l'image des tableaux dans lequel on veut plonger le voyageur : « Le Village coquet : titre charmant, évocateur de bucoliques images : on l'imagine doucement assis dans la verdure de ses grands arbres et parmi les fleurs de ses jardinets avec ses jolies maisons aux façades claires égayées par la note vive des volets aux couleurs tranchées, enguirlandées de roses ou de glycines, festonnées par le velours des pampres ou les fruits jaunissants d'un plantureux

Espelette, village coquet, carte postale, n.d.

Tournage de l'émission Le village préféré des Français, 2017.

poirier, avec ses rues propres et avenantes, avec sa vieille église qui entoure un rustique cimetière ombragé par les ifs ou les sombres cyprès, avec son monument aux morts pieusement entouré de corbeilles fleuries, ses fontaines aux eaux jaillissantes et pures, sa mairie et son école toutes gracieuses dans le cachet de leur architecture locale et leur parure de feuillages et de plates bandes.[8] »
Cette description précise correspond malheureusement tout à fait à ce qui semble être l'image encore vivace de ce village pittoresque promue dès 1959 par le Concours des villes et villages fleuris avec lequel nous sommes plus familiers, ou encore par l'association des Plus beaux villages de France créée en 1982. Elle n'est pas non plus éloignée de celle que l'on peut faire des villages sélectionnés par l'équipe de Stéphane Bern pour l'émission *Le village préféré des français*.
Et pour cause, la plupart sont issus du label Plus beaux villages de France. C'est l'image d'un village pittoresque mais toujours identique que ces biais éditoriaux tentent de mettre en place, trouvant dans les conseils de décoration publiés sur le blog de Airbnb un étrange écho : enfin, le seuil de l'habitation particulière est franchi, le tourisme semble être une inévitable invention uniforme du territoire. Génie du lieu à la mesure du sociétaire, ces campagnes rêvées n'ont de pittoresques que leur rapport à la peinture, précisément : alors que la planéité du tableau est brisée à mesure que le sociétaire-touriste voyage pour y pénétrer, elles sont des images dont les couleurs, inventoriées par Jean-Philippe Lenclos dans son livre *Couleurs de la France*[9] et préfigurant celles que définissent les plan locaux d'urbanisme, figent un génie du lieu avec lequel on ne négocie plus.

INNOCENCE SUPPOSÉE DU REGARD

Qu'il s'agisse de tout inventer ou plus simplement de mettre à jour quelque chose, il semble donc qu'un ensemble de récits soit à l'œuvre. À Royan, la chronique d'un style architectural tropical a été le lieu de la découverte et avec le Touring-Club de France, le récit pastoral porté par la revue est l'outil de l'invention. Qu'ils surgissent après cette dernière ou qu'ils en constituent le moteur, ces récits forment une culture partagée que je propose d'assimiler au génie du lieu qu'ils tendent à définir. Ces histoires ont des narrateurs qui, nous l'avons vu dans les exemples parcourus jusque là, sont de natures bien différentes, souvent plusieurs et poursuivent des buts aux raisons quelquefois opposées. Qu'inventent ces récits et quelles relations entretiennent-ils avec le territoire qu'ils semblent chérir ?

Il arrive par exemple que les pratiques vernaculaires, au sens que leur donne Ivan Illich, soient si éphémères voire invisibles qu'il faille les documenter pour qu'elles aient la chance de peut-être participer à la définition d'un certain génie local. Jasper Morrison nous offre un exemple d'une telle pratique dans deux livres dont les titres

se répondent : *The Good Life* et *The Hard Life*. Le premier consiste en un ensemble de photographies qui documentent des « gestes de design » accompagnées de courts textes. Ici, le lieu exact n'est pas si important, il n'est pas clairement indiqué voire absent ; le sujet de cette documentation, ce sont bien des objets choisis dans la suite de ses réflexions sur la super normalité du design et qui sont tout à fait des objets vernaculaires, soient des « valeurs qui étaient domestique, faites à la maison, tirées des communs et qu'une personne pouvait protéger et défendre alors qu'il ne les avait ni achetées, ni vendues sur le marché. » Dans le deuxième ouvrage, si cette fascination de Morrison pour les formes simples et fonctionnelles est encore le point de départ du projet éditorial, la collection provient là d'un lieu unique (le Musée national d'ethnologie de Bélem) et se compose d'objets du Portugal rural du xxe siècle.

Cette collection d'objets usuels étaient pour sa grande part invisible et Morrison, les découvrant, décide de les sortir des réserves par la publication à défaut de l'exposition. Il pointe là des pratiques que l'histoire avait enfouie suite à la dictature de Salazar, l'ethnographie portugaise ayant souffert de la construction, par le régime, de l'image d'un Portugal comme pays-village rural et passéiste, incapable d'avoir une relation simple à ces collections constituées sous le régime autoritaire. Il fallait un regard extérieur au lieu pour créer un nouveau récit à ces objets qui s'affranchisse de leur histoire.

Jasper Morrison, The Hard Life, 2017. Chopping bowls : The surprise is that such a clever idea didn't spread further. À droite, Jasper Morrison, Chopping Bowl, 2017.

D'ailleurs, lorsque les narrateurs de cette invention sont les acteurs même du récit qu'ils portent, il est possible qu'ils inventent *contre* le territoire, ou tout du moins qu'ils inventent tant que le territoire s'en trouve déformé, trahit. Monique et Michel Pinçon-Charlot décrivent dans *Les ghettos du Gotha*[10], au chapitre « Remodeler le paysage », comment « Les grandes familles de la noblesse et de la bourgeoisie ancienne inscrivent leur existence dans des espaces variés, mais toujours protégés. » Ces grandes fortunes s'arrangent avec la réalité lorsqu'elles dessinent les contours des parc naturels, ne respectant pas, par exemple, les régions naturelles décrites par Éric Tabuchi. Plutôt, lorsqu'elles négocient avec le génie du lieu, elles dominent l'échange et, par leurs actions, elles n'hésitent pas à modifier la topologie du paysage où bon leur semble et à invoquer des récits

historiques instrumentalisés pour ses propres intérêts : « L'une des forces de la grande bourgeoisie est d'incarner l'intérêt général, parce qu'elle contrôle les espaces les plus précieux, parce qu'elle possède les demeures, les œuvres et les ancêtres qui ont fait la richesse symbolique de la France. »

Heureusement, et à l'inverse, c'est en éditant un faux numéro de *Calais Mag*, la revue municipale de la ville de Calais, que Malte Martin et Michaël Mouyal avec l'association PEROU (Pôle d'exploration des ressources urbaines) inventent un mensonge *pour* ce territoire compliqué. Sans revenir sur l'histoire récente de Calais et de la jungle, cette édition reprend la maquette à laquelle les calaisiens sont habitués pour inverser complètement le discours politique local et national. L'édition débute avec « L'édito que la maire de Calais n'a pas écrit » (en l'occurrence Natacha Bouchart), et continue avec un texte intitulé « Pour Calais, construire avec les migrants. Ce que n'ont pas dit François Hollande, Xavier Bertrand et Natacha Bouchart à l'occasion de la rencontre qui n'a pas eu lieu avec les Calaisiens dans le grand salon d'honneur de l'Hôtel de Ville de Calais ». De nombreuses paroles d'habitants et le programme municipal alternatif (bien réels, ceux-là, mais ne trouvant sûrement que peu de relai dans l'autre *Calais Mag*) démontrent que l'accueil des migrants n'est pas si mal vécu par la population locale, et qu'il peut même être une source bienvenue de renouvellement et d'énergie. Paradoxalement, c'est en reprenant fidèlement une image locale, celle de la revue municipale, que ce projet tente d'en redéfinir l'identité. Preuve s'il en est qu'un récit inventé de toute pièce peut agir pour un lieu spécifique, en faveur du surgissement d'un nouveau *genius loci* dont il serait temps de prendre soin.

LES GARDIENS DE LA GROTTE

« J'avoue être incapable de m'intéresser à la beauté d'un lieu, s'il n'y a pas des gens dedans (je n'aime pas les musées vides) ; et réciproquement, pour découvrir l'intérêt d'un visage, d'une silhouette, d'un vêtement, pour en savourer la rencontre, j'ai besoin que le lieu de cette découverte ait, lui aussi, son intérêt et sa saveur.[11] »

Car en effet, comme l'indique avec ces mots Roland Barthes à propos du Palace, célèbre boîte de nuit parisienne, ou encore comme le pointe le projet de Calais, que faire des gens qui habitent ces lieux dont on cherche à caractériser l'atmosphère particulière ? Je n'ai pas évoqué plus haut la critiquable fête de l'Alpe féconde organisée par le Touring-Club de France chaque année et dont le but était de récompenser les femmes de guides alpins ayant au moins sept enfants nés et habitant dans une commune située à au moins mille mètres d'altitude. Grâce à la dotation d'un livret de Caisse d'épargne doté d'une belle somme, l'association s'enorgueillissait de lutter contre

la désertion des montagnes. Mais puisque son but était aussi le développement du tourisme, il est difficile de ne pas voir là une folklorisation de ces habitants, devenant des fossiles vivants que le touriste espère admirer dans leur décor – nous ne sommes pas loin, encore une fois, de gestes observés à Ermenonville où le paysan invité dans le parc devient un des personnages du parcours scénarisé, et où l'ermite dans sa cabane-fabrique n'est qu'un acteur rémunéré pour le plaisir du promeneur.

À partir du XVIIIe siècle, avec la naissance des nations qui doivent trouver une nouvelle cohérence, le génie du lieu s'est déplacé du « pays » au génie supposé des gens qui l'occupent (c'est l'esprit du temps ou de l'époque qui se transforme en un génie national ou de la nation, et qui selon les conceptions philosophiques du terme va s'incarner par le sang, la langue ou encore le sol de naissance ou de résidence). Et pourtant, des génies du lieu, il y en a partout (il serait d'ailleurs juste d'envisager également comment ils commercent entre eux selon la taille du « pays » considéré, ce « pays » qui, selon d'où on parle, peut tenir du paysage comme de l'administration). Pas plus géniaux les uns que les autres, il semble nécessaire de célébrer ces génies de tous les lieux en tout, et ainsi inventer avec eux quelque chose, des situations nouvelles.

Cette frontière floue que nous suivons, j'ai tenté de le démontrer à travers plusieurs exemples, entre ce qui relèverait d'un côté d'un esprit ancré dans l'histoire (ou des histoires) et de son invention pure et simple de l'autre, est jalonnée de mythes et d'anecdotes qui sont pour la plupart le fruit de narrateurs qui semblent échapper au territoire même qu'ils décrivent. Le livre *Enquête sur le/notre dehors (Valence-le-Haut) <2007–…> à la date du 24 avril 2012* de Alejandra Riera tente, dans le cadre de l'action des Nouveaux commanditaires, de déjouer, au mieux, cette absence des habitants de ces lieux de l'histoire qu'ils portent, au pire, leur instrumentalisation. À l'initiative des habitants d'un quartier de la périphérie de Valence, l'ouvrage propose une « image de pensée collective » que l'artiste a fabriqué avec eux, lors d'entretiens. Ici, le récit qui invente le quartier de Fontbarlettes est porté tant par ceux qui le font que par ce regard extérieur déjà croisé, qui tisse entre ces voix et la sienne une image recomposée.

En cela, j'aime à penser que le protocole des Nouveaux commanditaires aide à cette invention. Mis en place par François Hers avec la Fondation de France, « le protocole des Nouveaux commanditaires définit les rôles et les responsabilités d'acteurs qui mènent ensemble une action dont la finalité est la création d'œuvres d'art et de leurs contextes.[12] » Pourtant libérées, *a priori*, de cette dimension, les œuvres acquièrent parfois une valeur touristique (les nombreux projets autour des lavoirs en Bourgogne, le *Carré rouge* de Gloria Friedmann) qui permettent d'envisager une manière plus juste de mise en tourisme. La volonté vient de commanditaires qui ne sont

Réinventons Calais !
L'édito que n'a pas écrit Natacha Bouchart,
Maire de Calais, vice-présidente du Conseil
régional, présidente du Cap Calaisis

Chères Calaisiennes, chers Calaisiens,

Vous entendrez, je le sais, toute la gravité de la lettre que je vous écris aujourd'hui. Élue de la République, je ne pouvais rester sourde un jour de plus à sa nécessité, retenir les mots difficiles que ladite « crise des migrants » me commandait de vous adresser enfin. La préfète du Pas-de-Calais a engagé la destruction de la « Jungle » de Calais. Je vous l'annonce : il s'agit là, pour nous tous, d'une erreur colossale.

Avouons qu'avant d'envisager de « nettoyer » la Jungle, nous l'avons créée avec la ferme ambition de « nettoyer » la ville. Nous voulions détacher les migrants de Calais, couper le lien visible, charnel tout autant, parfois conflictuel mais bien réel, existant entre « eux » et « nous ». Nous commettions une première immense erreur : nombre d'entre vous voient le temps des squats en centre-ville comme un moment beaucoup plus paisible qu'aujourd'hui. Images, fantasmes et peur de l'inconnu ont en effet remplacé ces rapports, difficiles mais humains, qui s'étaient constitués dans la ville. Pire : cette politique, cette casse à vrai dire, a nourri des forces haineuses, minoritaires je le sais, mais ô combien bruyantes et spectaculaires. Il y a un an donc, nous avons dépossédé Calais de ses migrants et détaché ces derniers de notre ville, de celles et ceux qui, parmi vous, discrètement souvent, en œuvrant à un accueil digne, donnaient en actes une image formidable de notre commune.

Dans la Jungle, les bénévoles du monde entier ont pris le relai des associations locales prises à contrepied par cet éloignement forcé. Les mois ont passé, la mobilisation n'a cessé de s'amplifier, vigoureuse, magnifique à vrai dire, reconnaissons-le enfin. Nous y voici : la Jungle n'est plus un problème local, elle est devenue l'un des centres du monde. Les Chinois envoient du matériel, on croirait voir venir tous les Anglais et tous les Belges apporter leur aide, des volontaires de la France entière, d'Espagne, d'Italie donnent un coup de main, un weekend, quelques jours, parfois des semaines. Calais est devenue, par le geste même qui voulait rendre les migrants invisibles, le symbole éclatant du ralliement des bonnes volontés, le nom majuscule que porte l'hospitalité faite aux exilés. Ce n'est pas contre nous que ce mouvement a pu naître, c'est à la fois malgré nous et grâce à nous.

Si nous rasons la Jungle, c'est bien cette extraordinaire ville mondialisée, généreuse et active, qui sera rasée. Imaginez tous ces reportages, sur toutes les chaînes télé: « Calais chassant la solidarité » va faire le tour du monde. Il était déjà aveuglant qu'en striant les alentours de barbelés, en arrachant des forêts, en inondant des landes, en sécurisant tous les accès, c'est Calais que nous défigurions.

5

L'autre magazine d'informations de la ville de Calais, Pôle d'exploration des ressources urbaines et Agrafmobile, 2016.

ni des institutions, ni des promoteurs, et dont l'envie de faire art est à l'origine du projet. « Ce qui n'exclut pas, à la fin, la responsabilité du politique, sauf qu'au lieu de prendre l'initiative lui-même, l'élu vient jouer un rôle qui normalement est son rôle fondamental : arbitrer.[13] »

Malgré tout, le protocole n'est pas un endroit de conception participative. Entre les commanditaires et l'artiste, le médiateur est la personne qui va aider à définir un cahier des charges et proposer l'artiste approprié. Dans ce cadre, l'œuvre de Xavier Veilhan, *Le Monstre*, à Tours, est un cas d'invention assez exemplaire même s'il n'est pas d'ordre éditorial (ce qui m'intéresse ici).

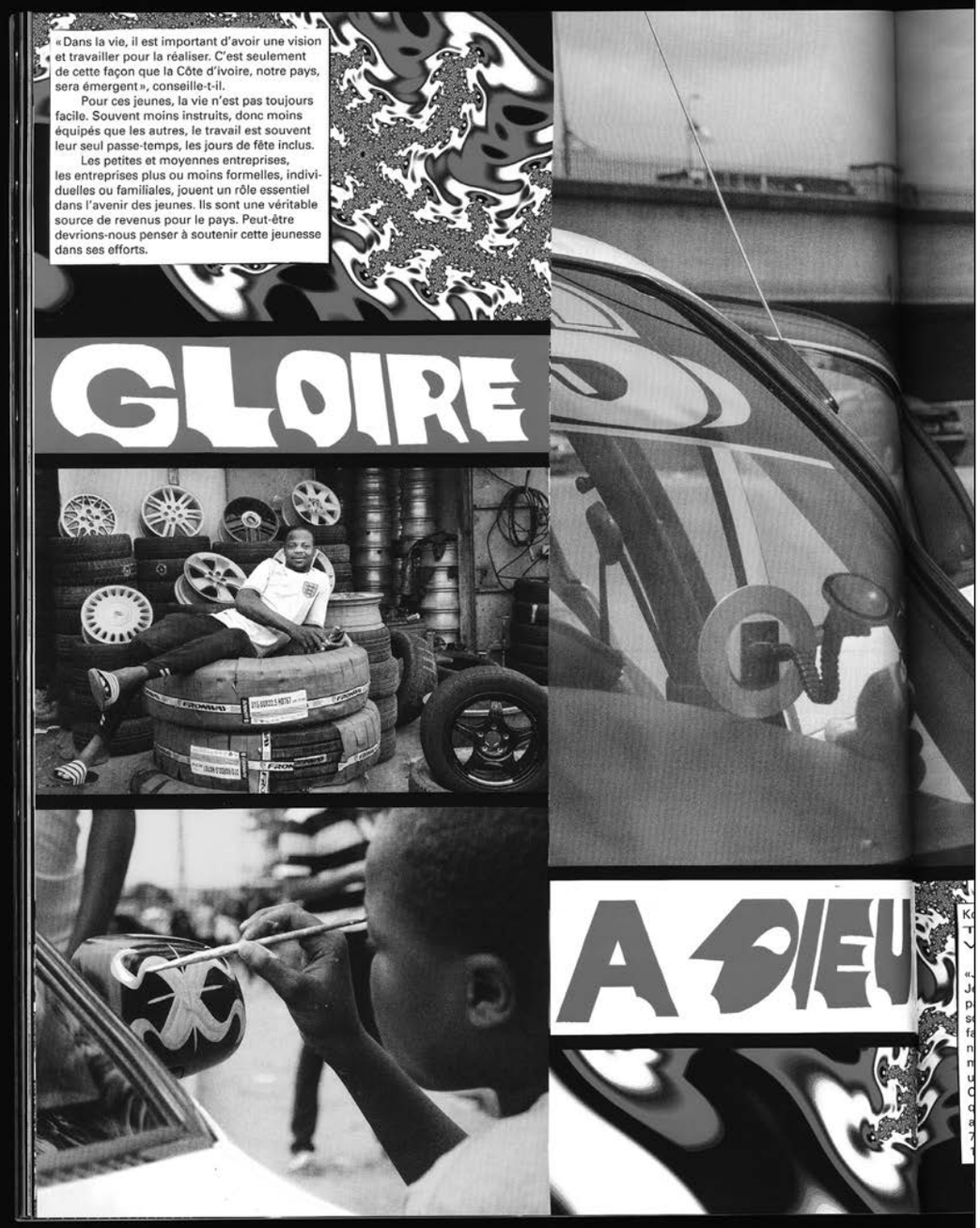
Trophées du festival Viva Il Cinema, 2017. Non au Mac Do place du Monstre à Tours, 2015.

Si nous avons tous croisé un rond-point décoré au titre du 1% artistique et qui tirait sa forme du territoire (une bouteille de vin à l'entrée d'un village de la vallée de la Loire par exemple), *Le Monstre* de Veilhan n'entretient qu'un rapport diffus à la tradition séculaire ou à l'image de la ville. Né de la volonté de quelques commerçants inquiets de la place autour de laquelle ils travaillent, l'œuvre qui fait suite au travail de médiation d'Anastassia Makridou-Bretonneau n'est ni trop effrayante, ni trop amicale, elle n'est que la vague image d'un moyen-âge fantasmé et de ses mythes. Sur la place du Grand-Marché, ce monstre a su créer un esprit là où il en manquait un peu, un esprit ouvert qui peut accueillir des pratiques et des usages différents. Veilhan explique à propos de ce monstre : « J'ai l'impression de le trouver cet objet, comme un chercheur, comme un inventeur disons. Je recoupe des choses, je fais un travail qu'on peut transmettre, qu'on peut enseigner, et j'ai une disponibilité pour que cet objet arrive.[14] » Son apparition dans le paysage de la ville a donc inventé une situation dont les habitants ont pu se saisir à travers des moments festifs, et à su créer des images nouvelles (affiches institutionnelles, brochures associatives ou encore biscuits à l'effigie du monstre) qui à leur tour inventent à cette place un esprit qu'il fallait bien inventer un jour. Comme s'il avait toujours été là, on l'a vu, un génie du lieu négocie en permanence son existence et sa réinvention au fur et à mesure qu'on invente sa vie, en créant ce que Xavier Douroux nomme des milieux : « Le milieu est un vecteur. L'articulation des milieux

fonctionne comme un champ vectoriel où se révèlent des capacités à faire ou à prendre position. Je viens du milieu artistique et je me suis retrouvé en milieu rural, comme d'autres médiateurs ont pu l'être en milieu hospitalier. Mais ce que l'action Nouveaux commanditaires m'a enseigné, c'est la nécessité de percevoir ces milieux d'abord dans leur dimension physique, au travers de cette répartition singulière, subtile, entre éléments naturels et éléments constitués. […] Puis de penser que la mise en relation de deux ou plusieurs milieux en produit un autre que l'on doit cette fois saisir, compte tenu de son caractère provisoire ou tout du moins en construction, dans sa dimension psychologique.[15] »

Si j'ai, plus tôt, assimilé le génie du lieu à ces récits qui forment la culture partagée d'un territoire qu'ils tendent à définir, je propose à ce stade, ne confondant pas les gens qui l'habitent et le génie avec lequel ils négocient, une extension : le génie du lieu c'est ce milieu tout entier avec lequel nous devons inventer.

1. Alexander Pope, « Épitre IV. À Richard, comte de Burlington. Sur le vain et le faux emploi des Richesses », *Œuvres complètes d'Alexander Pope traduites en François*, Vve Duchesne, Paris, 1779.
2. « Lascaux avant Lascaux : de l'origine d'un domaine noble à « l'invention » d'un site préhistorique majeur », Xavier Pagazani, Florian Grollimund, Line Becker et Vincent Marabout, sur *Patrimoine et inventaire d'Aquitaine* (inventaire.aquitaine.fr).
3. Daniel Fabre, *Bataille à Lascaux : Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*, L'Échoppe, 2014.
4. Gilles Ragot, « L'invention du balnéaire "cinquante" à Royan », *In Situ*, en ligne, 2012.
5. Gérard Blanchard, « Ermenonville, les lieux du texte d'un jardin », in *Communication et langages* n°50, 1981, Retz, Paris.
6. René-Louis de Gérardin, *De la composition des paysages : ou Des moyens d'embellir la nature autour des habitations*, Paris, 1777.
7. Gérard Blanchard, « Ermenonville, les lieux du texte d'un jardin », *ibid*.
8. Edmond Chaix, « Le concours du Village Coquet. Pyrénées 1923 », *Revue du Touring-Club de France*, novembre 1923.
9. Jean-Philippe et Dominique Lenclos, *Les couleurs de la France, Géographie de la couleur,* préfacé par Georges Henri Rivière, Le moniteur, Paris, 1991.
10. Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, *Les Ghettos du Gotha. Comment la bourgeoisie défend ses espaces*, Seuil, Paris, 2007.
11. Roland Barthes, « Au Palace ce soir… », in *Vogue-Hommes* n010, mai 1978. Je remercie Jean-Marie Courant de m'avoir fait découvrir ce texte.
12. *L'art sans le capitalisme*, Les presses du réel, Dijon, 2011.
13. Xavier Veilhan, *Le Monstre*, Les presses du réel, Dijon, 2016, p.22.
14. *Les Nouveaux commanditaires de Tours*, film réalisé par François Hers et Jérôme Poggi.
15. Xavier Douroux in *L'art sans le capitalisme*, François Hers et Xavier Douroux, Les presses du réel, Dijon, 2011.



Entretien par email avec le studio Hammer (Sereina Rothenberger et David Schatz), décembre 2018.

Après un numéro pilote réalisé en 2016 à Pemba au Mozambique, le deuxième numéro du magazine *Nice* rassemble des contributions de jeunes artistes d'Abidjan, en Côte d'Ivoire. Les articles, réflexions sur les différentes formes de culture urbaine, musique, médias et modes de la ville ont été construits à Abidjan, pendant l'été 2017, lors d'un workshop avec la photographe Flurina Rothenberger et le studio de design graphique zurichois Hammer. Présenté comme une construction collective, *Nice* est une plateforme de partage pour penser les questions de sexualité et de genre, d'économie locale et de stigmates sociaux en Afrique.

> *Si nous avons bien compris le projet de la revue* Nice, *vous en commencez la conception sur place, en collaboration avec les contributeurs lors d'un workshop, puis vous réalisez le numéro de retour à Zurich.*

C'est plus ou moins correct. Le magazine *Nice* n'est qu'un contenant pour des idées et des histoires qui existent déjà en partie. Par exemple, le jeune Ivoirien Cédric Koumé, publié dans le dernier numéro sur la Côte d'Ivoire collectionnait déjà des impressions photographiques argentiques détériorées et le magazine lui a fourni une forme de support pour continuer à développer cette partie de son travail et la transmettre à un public plus large. Dans d'autres cas, nous nous sommes réunis sur place, avec les étudiants et l'équipe de rédaction, pour développer une histoire en partant de rien.

Pendant notre séjour, les participants dessinent déjà les maquettes pour la plupart des contributions. Par exemple, Joseph Kouadio avait déjà terminé la maquette complète de son roman-photo à Abidjan. Dans le même temps, Gédéon Pooda avait collecté les déchets de personnes sans domicile fixe, à partir desquels il a construit le lettrage pour le gros titre de son article.

De retour à Zurich, nous récupérons les textes qui n'ont pas pu être terminé à temps, les images à préparer pour l'impression et le prépresse, nous finissons de caler les paragraphes de texte et prêtons

Nice nº 2, Rollo Press et Klaym, 2017.

attention aux détails tels qu'une belle marge fluide et inégale, etc. Pour faire court : nous tentons de terminer le plus de choses possible, ensemble, sur place.

> *Il nous semble, graphiquement, que le résultat, suivant qu'on le regarde depuis Abidjan ou Zurich, oscille entre un graphisme amateur teinté d'un certain exotisme et un graphisme contemporain suisse défiant le* good design *historique. D'une certaine manière, ne pensez-vous pas inventer à travers* Nice *un style graphique « local » à un endroit où une scène graphique à proprement parler n'existe pas encore ?*

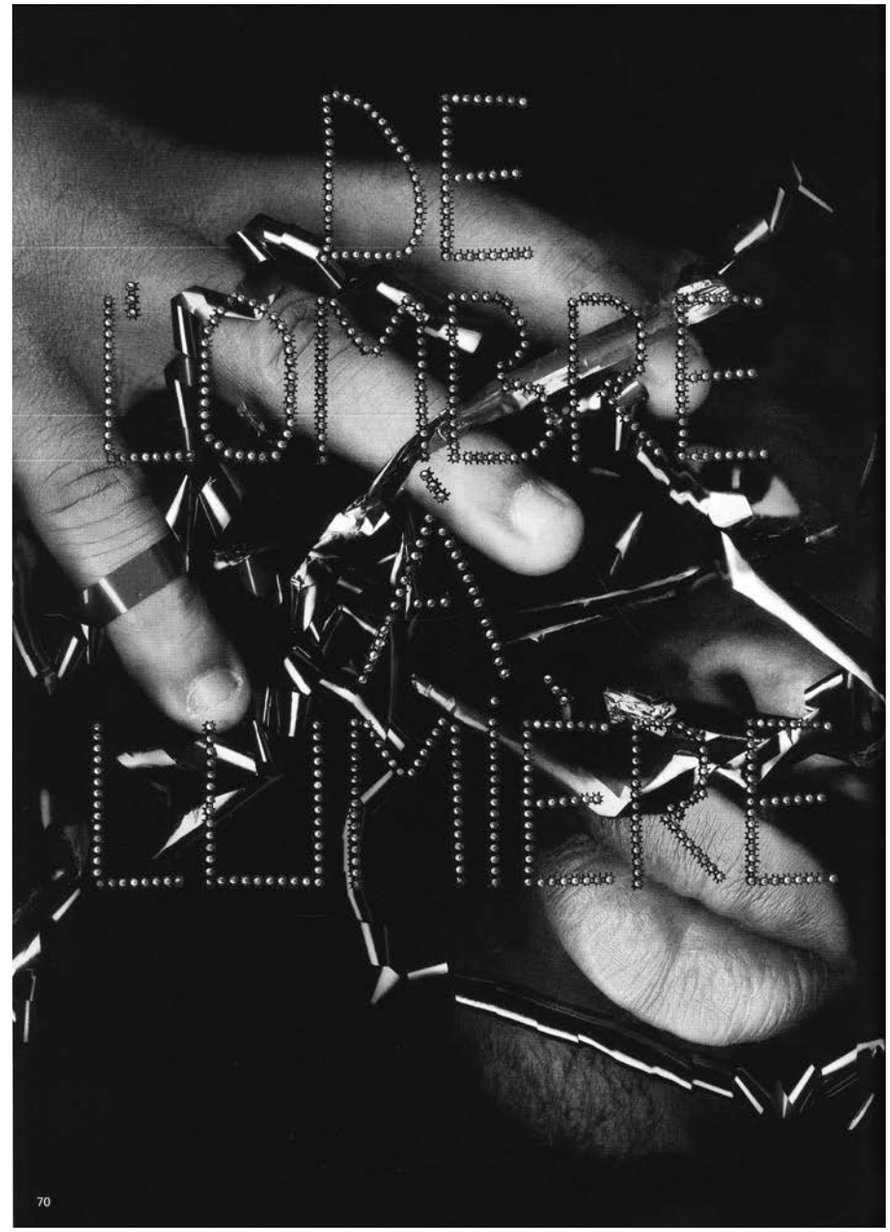
Tout dépend de ce que vous entendez par « scène graphique ». Il y a plusieurs scènes créatives dans les villes africaines. Un des objectifs du magazine était exactement cela : montrer le travail de ces acteurs à un public plus international. Il leur manque probablement un support plus institutionnel, avec des salons du livre, des concours et des fonds publics qui sont d'usage en Europe occidentale. Contrairement à l'Europe, l'Afrique de l'Ouest n'a pas développé une grande tradition éditoriale, c'est pourquoi la publication de ces jeunes artistes dans un vrai magazine imprimé leur ouvre des portes dans le monde local des affaires en leur apportant une sorte de validation physique.

Il y a aussi notre motivation personnelle en tant que designers graphiques : le design graphique moderniste domine encore le paysage urbain suisse. Mais la Suisse a changé de manière radicale ces dernières années. En 2013, plus de la moitié des 13-34 ans étaient issus de l'immigration, et pourtant nous sommes toujours entourés par un design qui échoue à refléter cette réalité. Beaucoup de choses ressemblent aux années 1950, avec des hommes qui fument le cigare et travaillent dans des fabriques de turbines. Il arrive un moment où vous vous lassez d'être soumis aux mêmes schémas quotidiennement, c'est pourquoi éditer un magazine avec des artistes visuels d'un autre continent, avec d'autres réalités et une autre culture visuelle nous est apparu comme un privilège.

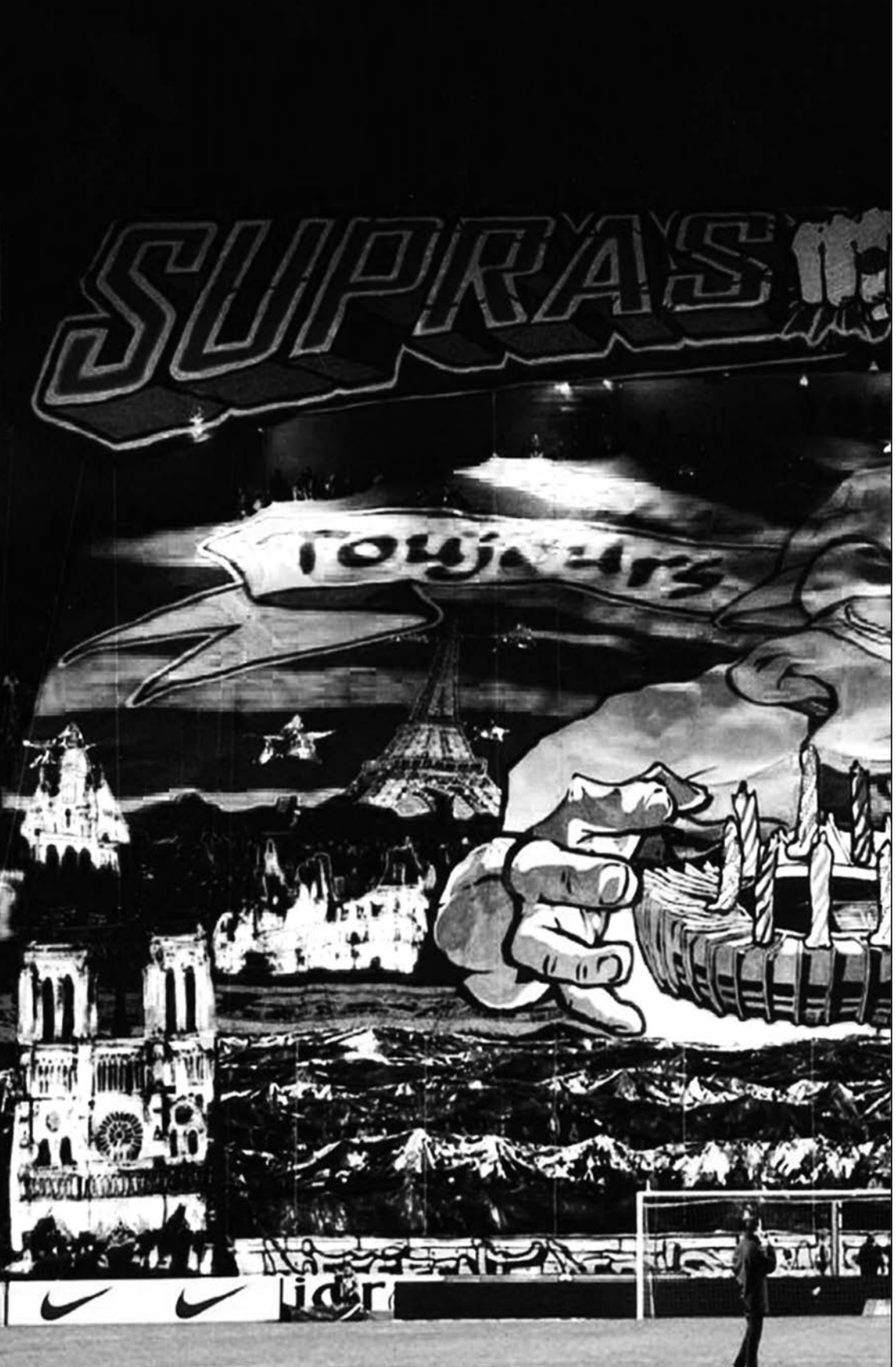
Il est important de comprendre que l'objectif du magazine n'est pas de toucher une audience cible limitée dans un endroit particulier. Nous le voyons comme un projet réellement collaboratif et mutuel. En tant que designers graphiques d'origine européenne, nous amenons esthétiquement tout autant que n'importe lequel des contributeurs. C'est le résultat de ce mélange qui fait la beauté de ce projet. Ce mélange esthétique représente à nos yeux notre dialogue et notre désir à tous de surmonter nos préjugés ou, au minimum, de les rendre visible.

Nous refusons de manière générale d'accepter une définition subjective du *good design*. On pourrait croire que les différences entre ce que l'on appelle le *good design* en Suisse ou par exemple en Côte d'Ivoire sont évidentes. Mais ces comparaisons ne tiennent pas ou

ne font pas sens si on pense à « la Suisse et les États-Unis » ou « la France et le Liban ». Le bon design, pour nous, se définit plus par la qualité de la recherche de contenus et leur interprétation visuelle.



Gédéon Pooda, De l'ombre à la lumière, Nice nº 2.



Les supporteurs ultras, régulièrement objets d'études sociologiques, souffrent d'une mauvaise réputation auprès du grand public. Les médias s'attachant plus particulièrement aux débordements qu'ils peuvent occasionner n'aident pas les ultras à se détacher de leur mauvaise image. Pourtant, aujourd'hui en France, les débordements liés à ce type de supportérisme sont rares. Une fois que l'on s'intéresse à ce phénomène, on comprend que, bien qu'ils soient excessifs, les ultras ne peuvent pas être réduits au stéréotype qui voudrait qu'ils ne soient que des supporteurs violents, voire racistes. Le mouvement ultras est avant tout l'histoire d'une jeunesse citadine qui trouve dans les gradins un espace de liberté et d'expression.

Si le stade est l'espace privilégié des productions graphiques des groupes ultras, il est possible d'y déceler une identité visuelle commune en France, et plus largement en Europe, qui semble être le résultat d'une histoire qu'il faut regarder au-delà des tribunes. Pour analyser ce phénomène, nous nous appuierons ici sur une sélection de *stickers* issus d'une large diversité de groupes ultras français. Leur faible coût de production et leur relative précarité dans l'espace public permettent aux associations de les renouveler fréquemment.

On devine que les symboles, images et lettrages ne sont pas utilisés par les ultras sans raison et c'est hors du football qu'il faudra chercher, football dont on ne parlera d'ailleurs pratiquement pas ici. L'identité visuelle ultras s'est construite sur une accumulation de formes, symboles et typographies, récupérés et transformés depuis la genèse du mouvement, dans l'Italie des années 1960, jusqu'à aujourd'hui. « Ces symboles font partie intégrante du mouvement ultras. C'est à ça qu'on nous identifie. On n'a rien inventé mais, puisqu'ils sont utilisés par tous, il faut sans cesse rechercher de nouvelles façons de les combiner pour éviter cette sensation de déjà-vu », me disait l'un d'entre eux.

Tifo des ultras parisiens Supras Auteuil lors du match Paris-Bordeaux, 18 novembre 2006.

LA COCARDE MODS

Le symbole de la cocarde tricolore apparaît pendant la Première Guerre mondiale. Surtout présentes dans l'aéronautique, les cocardes sont peintes sur le fuselage des engins et permettent notamment de distinguer rapidement l'origine d'un avion, de la même manière qu'un drapeau. La cocarde de la Royal Air Force reprend le bleu, le blanc et le rouge de l'Union Jack. Dans les années 1960, elle est adoptée par les mods, une sous-culture juvénile, active et urbaine qui fera de cette forme l'un des symboles de son identité visuelle. Par la suite, les ultras se l'approprieront eux aussi, de la même façon qu'ils s'empareront plus tard d'autres images issues de différentes sous-cultures juvéniles d'après-guerre. Il n'est pas rare de voir les ultras modifier les symboles qu'ils adoptent. On peut donc retrouver des cocardes dont les couleurs « traditionnelles » ont été remplacées par celles d'un groupe, d'un club ou, pour certaines, du mouvement rastafari.

LAMBRETTA

L'utilisation de lettrages inspirés du logo de la marque italienne de scooter Lambretta est là aussi une inspiration venue des mods. En Angleterre, la fin des années 1950 est marquée par ce qui est souvent décrit comme étant une crise de la culture populaire, aussi bien en matière de musique que de cinéma ou encore de littérature. Cependant, les jeunes britanniques de cette époque vont tenter d'apporter à la culture un nouveau souffle. C'est le cas des jeunes mods qui s'intéressent à des musiques d'autres horizons, ils sortent le soir et le week-end pour écouter des musiciens de cool jazz et de modern jazz (dont est tirée l'abréviation mods de *modernist*). Les mods sont obsédés par l'image qu'ils renvoient. Ils tiennent à être bien habillés, ils vont régulièrement chez le coiffeur, portent des chaussures et des costumes de créateurs italiens, et comme les Italiens aussi, ils se déplacent en scooters. Le design des scooters italiens correspond à l'image que les mods veulent donner d'eux-mêmes : beaux et citadins.

RUDE BOYS

La sous-culture des mods est la première à naître au contact des populations jamaïquaines immigrées au Royaume-Uni (la Jamaïque était un territoire britannique jusqu'en 1962, année de son indépendance). Au lycée, au travail ou pendant leur temps libre, ces jeunes anglais rencontrent des jeunes immigrés antillais et découvrent les musiques soul de ces derniers dont ils raffolent. À la fin des années 1960 émergent différentes scènes mods dont certaines adoptent un style différent ; ils ont les cheveux courts, des jeans à bretelles mais continuent d'écouter les musiques ska, rocksteady et reggae importées par les bandes de jeunes immigrés appelées rude boys. À la fin des années 1970, la récession économique et sociale anglaise, le fort taux de chômage, les répressions policières plus fréquentes et une montée de l'extrême droite fracturent les liens entre certains skinheads et rudes boys en Angleterre. Mais des jeunes prolétaires ne se laissent pas convaincre par la haine entre les communautés et le populisme. Ces jeunes vont ajouter des éléments de musiques récentes au ska jamaïcain, devenu *vintage*, telles que des guitares punk et les effets des musiques new wave. C'est la deuxième vague ska, le damier noir et blanc représente l'unité entre les blancs et les noirs.

UNION JACK

L'Union Jack est le drapeau du Royaume-Uni. Il combine la croix de Saint-Georges, la croix de Saint-André, ainsi que la croix de Saint-Patrick des drapeaux anglais, écossais et irlandais. Il est utilisé par les supporteurs ultras pour rappeler leurs inspirations britanniques.

Depuis les années 1970 et aujourd'hui encore, les supporteurs anglais disposent le long des tribunes des drapeaux blancs, ornés de la croix de Saint-Georges rouge. Ils inscrivent sur ces drapeaux le nom de leur ville, de leur club ou de leur quartier, parfois accompagné d'un slogan. En 1991, la dissolution du groupe italien Brigate Giallobu, pousse les ultras d'Hellas Verona à abandonner leurs grandes banderoles traditionnelles pour de plus petits étendards (Sébastien Louis, *Ultras, les autres protagonistes du football*, Marie et Martin, Paris, 2017). Ils vont s'inspirer de leurs homologues anglais en décorant la tribune avec des drapeaux dont les couleurs rouge et blanc sont modifiées au profit des couleurs de leur club. Cette nouvelle mode à l'anglaise va rapidement se propager, en Italie d'abord, où les ultras vont mêler leur modèle de supportérisme à celui des Anglais. Ils adoptent l'accrochage des petits étendards et le style vestimentaire *casual* des Anglais, tout en gardant les codes élémentaires des ultras, comme l'utilisation d'immenses drapeaux et les animations visuelles étendues sur toute une tribune.

ULTRAS LIBERI OU BRONX

L'Ultras Liberi est le nom donné à la numérisation d'un caractère inspiré d'un lettrage italien distribué gratuitement sur internet par son designer anonyme. En raison de sa grande popularité et de son utilisation fréquente par les ultras dans toute l'Europe, il est devenu le caractère le plus représentatif du mouvement bien que son origine n'est pas à trouver chez les ultras. Il est en fait couramment utilisé sur les murs en Italie, pour tracer des graffitis politiques d'extrême gauche ou d'extrême droite.

Un deuxième lettrage fréquemment utilisé a été popularisé par des groupes marqués à gauche. Pione, un graffeur parisien, m'a expliqué comment ces formes, apparues au milieu des années 1980 au sein de la culture hip-hop et graff véhiculaient la culture gang de New York comme le suggère le nom des groupes type « Bronx » ou « Ghetto ».

POUR UN FOOTBALL POPULAIRE

Parmi les revendications principales du mouvement ultras, on trouve la lutte contre ce qu'ils appellent le football moderne. Ils utilisent régulièrement l'image d'un ballon de football des années 1960, qu'ils appellent le « ballon populaire », pour illustrer cette revendication. Pour les ultras, le football populaire, c'est l'image du football des premiers groupes italiens, l'image de ces jeunes citadins qui trouvaient dans le stade un espace de liberté. Aujourd'hui, cette image est un peu utopique, le football s'est en effet très largement professionnalisé et les clubs sont devenus des entreprises d'envergure. Cette modernisation engendre de nouvelles règles qui brident leur mouvement. Le prix des places augmente, les stades se modernisent et sont accompagnés de mesures de sécurité plus strictes qui contraignent leurs efforts. Dans certains stades, la simple utilisation de drapeaux ou de banderoles est limitée.

ANTI-VILLE

L'attachement et la fierté des ultras pour une ville et sa culture créent inévitablement des rivalités. Le plus souvent, les plus fortes sont celles entre villes géographiquement proches dont les différends « historiques » sont récupérés lors des affrontements sportifs, entre les villes de Lyon et Saint-Étienne par exemple. Lorsqu'elles se retrouvent pour un match, les équipes, comme les ultras, perpétuent cette « tradition », les matchs, aussi engagés sur la pelouse qu'en tribune, sont appelés « derbys ». Certaines rivalités ne sont pas géographiques mais politiques, ou sportives. Lors des matchs qui opposent deux clubs rivaux, l'enjeu de la victoire se mesure à la vigueur et à la vulgarité des chants entonnés par les ultras. Cette violence des propos, souvent exagérée et assumée par les ultras, permet aussi de provoquer le reste du public et les joueurs adverses.

SUPPORTE L'ÉQUIPE DE TA VILLE

Pour un ultra, un bon supporteur est avant tout quelqu'un qui soutient l'équipe de sa ville. Les ultras ne supportent pas un club pour ses résultats sportifs actuels ou passés, mais simplement parce qu'il représente une ville, leur ville. « Supporte l'équipe de ta ville » est un slogan qui témoigne de la fierté du groupe envers sa ville. L'équipe de football n'est pas seulement perçue comme un club de sport, elle représente la ville.

LA CITÉ

Les couleurs des équipes sont souvent issues des armoiries municipales et les logos des clubs reprennent fréquemment des éléments représentatifs de la ville ou de son blason. Les ultras n'échappent pas à ces stratégies qui s'approprient les lieux et symboles de leur cité. Cela peut être les monuments, comme la Basilique Notre-Dame-de-la-Garde pour les Marseillais ou les mines de charbon de Lens. Cela passe aussi par l'utilisation de lettrages spécifiques. Par exemple, les ultras bretons utilisent souvent des caractères de style celtique.

BLASONS

La ville occupe une place importante dans l'identité d'un groupe et, à l'inverse, un groupe peut être le porte-parole de l'identité de sa ville. Il met en lumière la culture et les traditions locales et cela ne se remarque pas seulement dans les régions où l'identité est forte. Ce campanilisme s'explique notamment par les origines italiennes du mouvement ultras. En effet, l'unité de l'Italie étant récente, la péninsule, anciennement constituée de différents royaumes, connaît aujourd'hui encore une grande diversité culturelle. Les racines historiques et culturelles issues de ces anciens territoires sont, dès l'émergence du mouvement, affirmées par les pionniers ultras italiens.

Pour souligner leur fierté d'appartenir à leur cité, les jeunes ultras redécouvrent l'histoire locale, réutilisent le patois ou la langue régionale ainsi que les symboles historiques. Les blasons sont les témoins de cet attachement, ils sont utilisés pour manifester leur origine. Pour rendre hommage à leur histoire. On peut observer une croissance de l'attachement à la culture locale dans les villes où les ultras sont conséquents. À Nice par exemple, est diffusé avant chaque match au stade, l'hymne *Nissa la Bella*, un hymne en langue niçoise à la gloire de l'ancien comté de Nice repris en chœurs par des milliers de spectateurs.

Macha Savykine

À l'initiative du projet de cartographie de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes, l'association À la criée, laboratoire d'invention sociale, est basée à Nantes et développe des outils et des projets alternatifs dans la région Loire-Atlantique. La zone à défendre de plus de 1600 hectares, située entre Nantes et Saint-Nazaire, est habitée par des zadistes depuis plus de dix ans, empêchant ainsi le projet d'aéroport Grand-Ouest de se mettre en place. Initié en 1963, relancé en 2000 et abandonné en 2018, le projet était destiné à desservir les régions Bretagne et Pays-de-la-Loire en répondant à la saturation prévisible de l'aéroport international de Nantes-Atlantique par le transfert de ses activités commerciales sur un nouvel aéroport au nord-ouest de Nantes.

En contact avec certains des occupants, l'association collecte, début 2016, diverses cartes réalisées par un Nantais, Marc Vayer, qui se rendait souvent à la ZAD pour faire des prélèvements, discutait avec des zadistes et complétait ses cartes avec des données trouvées sur le web. Certaines montrent les singularités géologiques de la zone, d'autres les lieux investis par les zadistes, les fermes autogérées, les maraîchages, les territoires occupés par les paysans en lutte, d'autres encore situent les interventions policières sur la ZAD, etc.

L'association décide alors de les confier à l'illustrateur Quentin Faucompré qui propose de collaborer avec les graphistes de Formes Vives pour en faire un projet éditorial collectif (mise en forme, dessins, mise en couleurs, suivi d'impression…). Pour compléter les informations déjà disponibles, les graphistes consultent d'autres cartes en téléchargement libre réalisées et mises en ligne par des zadistes. Ils visitent également la ZAD avec les Naturalistes en lutte, association impliquée dans la protection de la zone qui leur présentent les caractéristiques géologiques et biologiques du terrain, la faune et la flore à sauvegarder. Il ne s'agit alors pas pour les graphistes de créer un outil scientifique, de baliser le territoire avec précision ou de cadrer des lieux de propriété, mais plutôt de cartographier ce lieu libre et plein de vie, de sensibiliser aux richesses de l'écosystème de la ZAD.

Carte de la Zone à défendre de Notre-Dame-des-Landes, À la criée, 2016.

N'ayant jamais subit de remembrement agricole, le bocage de la zone est très développé et le maillage dense des haies favorise le développement de la faune et de la flore de la région. Zone marécageuse, ce territoire aux sols argileux est le bassin versant permettant le ruissellement des eaux vers l'océan.

Réalisée dans l'urgence en dix jours, la première carte sort en février 2016. Elle est diffusée massivement lors d'une manifestation à Nantes contre le projet d'aéroport, distribuée de la main à la main, à prix coûtant de un euro. Elle crée alors un espace de dialogue autour de la ZAD et de sa représentation.

Peu de temps après cette première édition, les graphistes décident de réactualiser la carte. Ils dessinent les lieux émergents, ajoutent les récents affrontements avec la police, corrigent certaines légendes, etc. Progressivement la carte se densifie, de nouvelles informations viennent la compléter. Au total cinq cartes seront publiées, chacune montrant l'évolution du territoire entre 2016 et 2018. La dernière carte de mai 2018 réunit toutes les anciennes versions et inclut le dernier événement marquant, l'abandon du projet d'aéroport : « chaque fois qu'on ressentait le besoin de refaire une carte, on en faisait une » explique Geoffrey Python de Formes Vives. En effet, réactualiser et rééditer la carte met en évidence les mutations de la zone. Le mélange de nombreuses données cartographiques informe sur ces changements, montre que l'occupation de Notre-Dame-des-Landes s'effectue à différents niveaux.

Lieu multiple, la ZAD est indisciplinable à une cartographie unique : elle se régénère sans cesse, comme une mauvaise herbe, dont on aurait oublié quelques racines en l'arrachant. Lorsqu'un lieu est détruit par la police, les zadistes le réhabilitent ou le reconstruisent à côté, comme si rien ne s'était passé. Depuis l'abandon du projet d'aéroport, les médias nous assurent de « la fin de la ZAD », mais ces affirmations ne prennent pas en compte l'évolution organique du territoire et cherchent à fixer une situation, une image, un instant T. Ancrer l'histoire de ce lieu dans une chronologie linéaire définie permet aux médias dominants de présenter la ZAD comme une insurrection passagère. Mais Notre-Dame-des-Landes est avant tout un lieu habité par des communautés en recherche de modes de vie alternatifs et qui n'ont pas l'intention de partir.

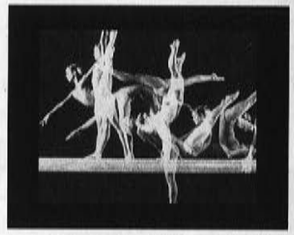
En cela, la réédition de la carte offre, avec poésie, une image évolutive du lieu et témoigne par des processus de création collectifs et alternatifs, démarche proche de celle mise en place par les zadistes durant ces quelques années. L'esthétique non-conformiste de Formes Vives se plaît alors à mettre la ZAD en couleur plutôt qu'en *black bloc*, en opposition à la vision hors-la-loi massivement diffusée.

Ni outil de communication, ni plan touristique, la carte avait besoin de systèmes de distribution alternatifs pour exister pleinement. Diffusées de la main à la main, pendant les temps de lutte, à prix

libre, mais aussi déposées dans quelques librairies, les cartes s'insèrent ainsi dans un réseau politisé qui saura se faire l'écho du projet et l'accompagner. Si l'on souhaite se procurer une carte via internet, À la criée propose de commander les cartes par lot de quinze. À l'acheteur ensuite de redistribuer les cartes au sein de ses réseaux, de sensibiliser son entourage à cette question à l'aide d'une image nouvelle de ce lieu. La carte de la Zone à défendre de Notre-dame-des-Landes offre une vision possible qui ne se prétend pas unique ou officielle. Les graphistes prennent ici le rôle de conteurs, s'emparent de l'outil cartographique et illustrent leur version de l'histoire en plusieurs épisodes.

Marche des bâtons, 8 octobre 2016, ZAD de Notre-Dame-des-Landes.

Michel Jullien, Les Combarelles, extrait.



Voyager Golden Record, image 71, Cathy Rigby à la poutre.

Rennes, bisons, chevaux, bouquetins, ours, grotte des Trois-Frères, relevé d'Henri Breuil.

Les Combarelles

148

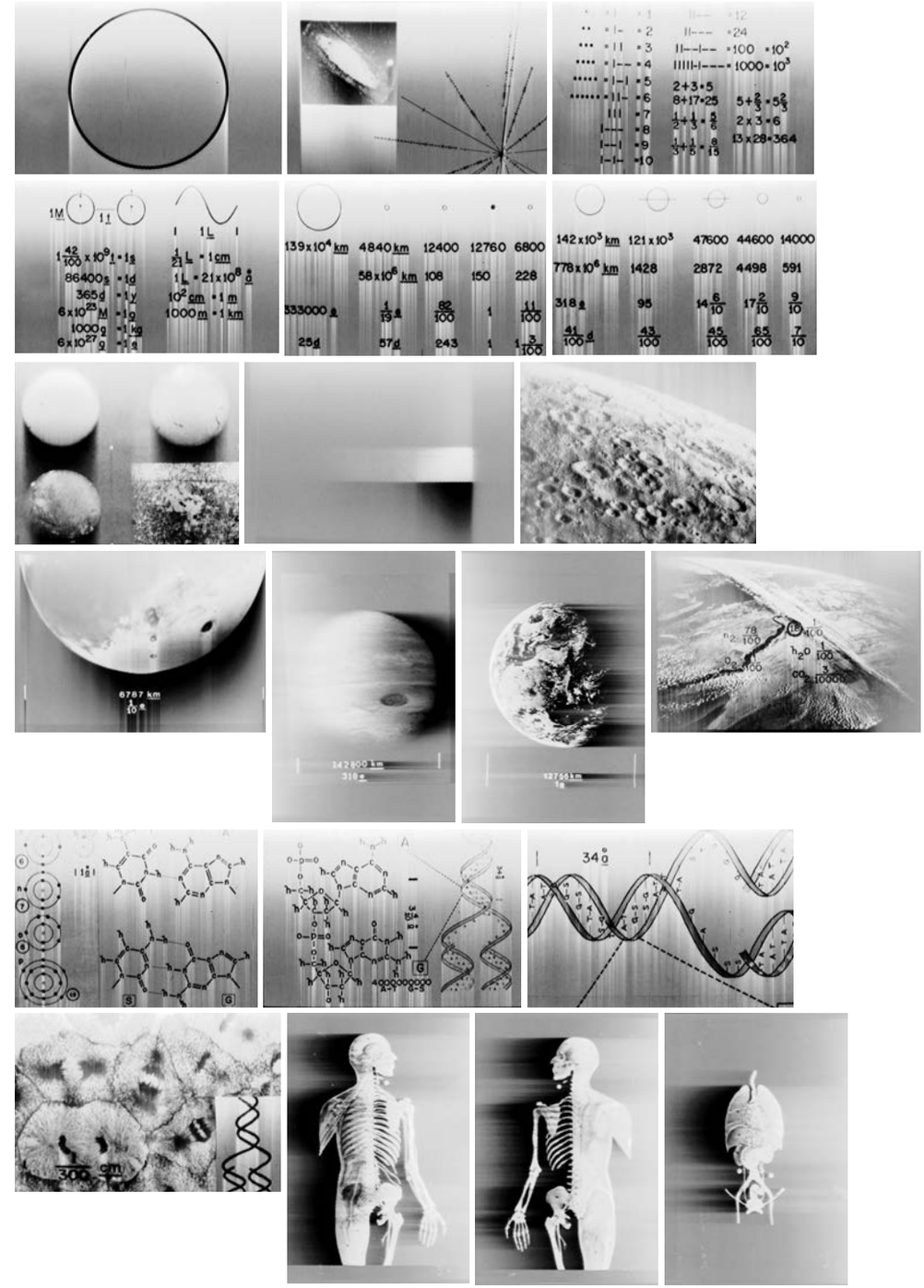
Location. On usait d'un non-sens il y a peu, générique, et je crois qu'on en use toujours volontiers, « les grottes préhistoriques ». Avec leur âge géologique, désignées bien avant que n'éclose le premier œuf de dinosaure, les Combarelles et autres cavernes des Eyzies s'enracinent dans l'Oligocène, trente millions d'années au compteur, diablement débrouillardes, seules, autonomes avant que leurs murs usés des millénaires ne fussent rafraîchis d'un coup de jeune, lardés de zigouigouis et de couleurs par des visiteurs du Paléolithique supérieur. Si bien que ces lieux façonnés de longtemps étaient déjà très largement préhistoriques à ces gens. Le temps des Combarelles coiffe de beaucoup nos origines, tellement que cette formule de « grottes préhistoriques » équivaut à réduire la vie d'un cheval à la seconde où il cligne pour un taon posé sur ses cils. Supposons qu'on découvre demain une cavité voisine des Combarelles, contemporaine de formation mais vierge, qu'aucun homme du passé n'aurait parcourue. Alors on dirait d'elle une « grotte » et non plus une « grotte préhistorique ». Le passage de l'homme change tout, renverse les acceptions, définit les espaces, les durées, n'eut-il laissé qu'une infime inscription quelque part. Si l'eau était capable d'inscrire la mémoire, il y aurait des mers préhistoriques, des lacs, des flaques préhistoriques et d'autres pas. Pour les grottes brièvement investies par des peintres anciens, il faudrait recourir non plus à une ellipse mais à une phrase complète, par exemple : « Les grottes telles qu'elles furent fréquentées et décorées par l'*Homo sapiens* entre moins 35000 et moins 10000 ans. » C'est bien trop long, alors va pour les « grottes préhistoriques » quoique l'expression les desserve. Elle brouille l'échelle du temps, elle ramène confusément les grottes et leurs décorateurs à une même genèse, comme s'ils étaient de mèche de toute éternité, elle confond le geste géologique à celui de l'homme, l'aléa et le progrès, le hasard brut et la nécessité cognitive et, partant, elle ne fait que renforcer l'incompréhensible rapport entre l'image et la paroi.

Michel Jullien : Les Combarelles, L'écarquillé, 2017.

DEPUIS

Les 116 images suivantes, dont une sélection est reproduite dans le livre de Michel Jullien, *Les Combarelles*, ont été envoyées par la Nasa dans l'espace. Gravées sur un disque, surnommé *Golden Record*, accompagnées de sons et de musique, les voici décodées quarante ans plus tard par Ron Barry depuis le signal audio dans lequel elles avaient été encodées.

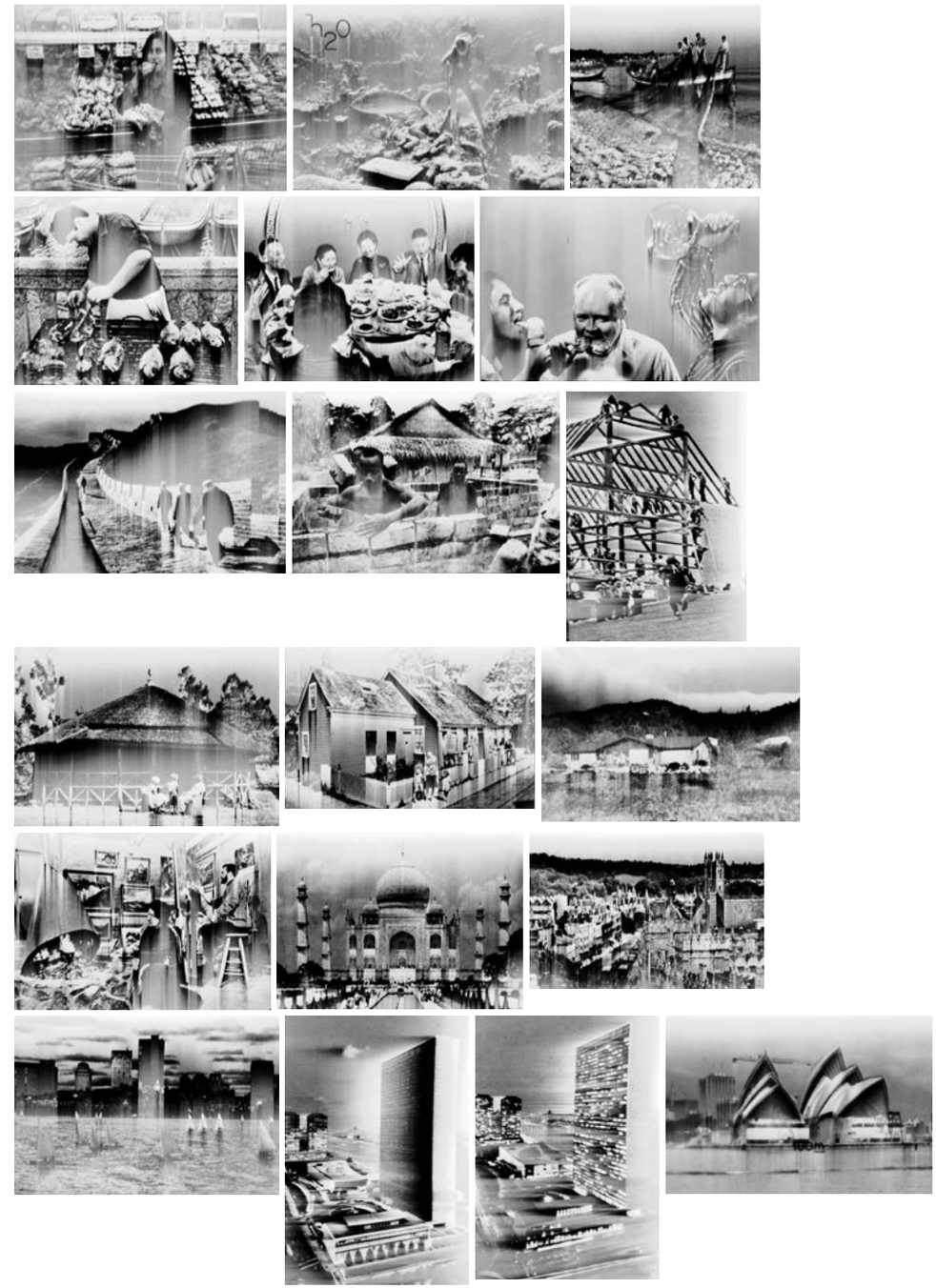
1. Un cercle de calibration
2. Carte de localisation du Système solaire
3. Définitions arithmétiques élémentaires
4. Unités physiques
5. Paramètres du Système solaire (Soleil et planètes rocheuses)
6. Paramètres du Système solaire (planètes gazeuses)
7. Le Soleil
8. Le spectre des couleurs
9. La planète Mercure
10. La planète Mars
11. La planète Jupiter
12. La planète Terre
13. Égypte, Mer Rouge et Nil
14. Définitions de chimie
15. Structure ADN
16. Structure ADN, gros plan
17. Cellules et division cellulaire
18-25 Anatomie humaine-1 à 8
26. Organes sexuels humains
27. Illustration des gamètes mâle et femelle
28. Conception, spermatozoïde et ovule
29. Ovule fertilisé et première division cellulaire
30. Fœtus humain (illustration)
31. Fœtus humain (photo)
32. Humains mâle et femelle portant en elle un bébé
33. Naissance clinique d'un bébé humain
34. Allaitement au sein
35. Un père malaisien portant son enfant sur son épaule
36. Un groupe d'enfants d'ethnies variées
37. Illustration d'une famille de trois générations et âges
38. Portrait de famille comptant plusieurs générations
39. Illustration de la dérive des continents sur Terre
40. Structure de la Terre
41. Île Heron, Grande barrière de corail, Australie
42. Côte maritime
43. Snake River et Grand Teton, États-Unis
44. Dunes de sable
45. Monument Valley, États-Unis
46. Forêt
47. Feuille
48. Une femme balayant des feuilles mortes
49. Séquoia enneigé
50. Arbre et fleur
51. Insecte et fleur
52. Illustration de l'évolution des vertébrés sur Terre
53. Coquillage
54. Dauphins
55. Banc de poissons et plongeur
56. Crapaud dans une main
57. Humain mesurant un crocodile
58. Aigle
59. Point d'eau africain avec zèbres, gazelles et gnous
60. Jane Goodall filmant des chimpanzés
61. Illustration de bushmans à la chasse au gibier
62. Image de bushmans à la chasse au gibier
63. Homme guatémaltèque
64. Danseuse de Bali
65. Jeunes filles andines
66. Artisan thaïlandais
67. Éléphant
68. Vieil homme avec bonnet, lunettes rondes, barbe et cigarette
69. Vieil homme marchant dans les fleurs avec son chien
70. Alpiniste au sommet d'un pic
71. Gymnaste sur poutre
72. Coureurs du 200 m des Jeux olympiques de Munich 1972 (Valeriy Borzov au premier plan)
73. Salle de classe
74. Enfants autour d'un globe terrestre
75. Moisson du coton
76. Cueilleur de raisin
77. Femme mangeant des raisins dans un supermarché d'alimentation
78. Plongeur et poisson
79. Bateau de pêche et filet
80. Cuisson de poisson sur grill
81. Dîner familial chinois
82. Photo composite illustrant le lécher, le croquer et le boire
83. Muraille de Chine
84. Construction de maison en Afrique
85. Construction de bâtiment par des Amish
86. Habitation africaine
87. Maison de Nouvelle-Angleterre
88. Maison du Nouveau Mexique
89. Intérieur de maison avec foyer et artiste peintre
90. Taj Mahal
91. Villa historique anglaise d'Oxford
92. Vue de Boston
93. Bâtiment des Nations Unies (jour)
94. Bâtiment des Nations Unies (nuit)
95. Opéra de Sydney
96. Artisan utilisant une perceuse fixe
97. Intérieur d'une usine
98. Musée
99. Rayons X de la main
100. Femme regardant au microscope
101. Circulation de rue au Pakistan
102. Embouteillage automobile en Inde
103. Autoroute avec voitures
104. Pont du Golden Gate
105. Train passager
106. Avion au décollage
107. Aéroport
108. Expédition antarctique
109. Radiotélescope de Westerbook
110. Radiotélescope d'Arecibo
111. Page du livre De mundi systemate d'Isaac Newton
112. Astronaute flottant dans l'espace
113. Lancement de fusée
114. Coucher de Soleil avec oiseaux en vol
115. Quatuor à cordes
116. Violon avec partition



1 s
43200 s
3456000 s
5184000 s
5 cm
160 cm
20 y
22982400 s
266 d
30 y
54½ kg
12 y
38½ kg
8 cy
42½ kg
4 y
22½ kg
12756 km

2 cm
1 g
14 m

120 cm


h2o

96-116