

Pascal
Lena

DSAA — Design Graphique
Mémoire de recherche

L'ineffable

SOMMAIRE /

• Introduction

A/ Qu'est ce que l'ineffable ?

1 - L'Indicible et ineffable

- La négativité de l'indicible et la positivité de l'ineffable
- Le langage espace, limite, frontière
- Espace et temps
- Espace infini et infini espacement
- Excès du réel ?

2 - Le dire et le montrer

- La pensée de Wittgenstein
- Le *montrer* comme issue

3 - Entrevoir la transcendance

- L'analyse de Pierre Hadot
- La transcendance
- L'art — la poésie — comme réponse au silence ?

B/ La poésie est ineffable

1 - La poésie, un langage de ineffable ?

- Médiants par lesquels transmettre l'ineffable
 - > la métaphore
 - > le réel
 - > la perte de repères
 - > l'émerveillement
- La polysémie

2 - Le Haïku

- Le silence signifie t il le vide ?
- Immensité poétique
- Surgissement de la pensée

C/ Les signes du silence

1 - La respiration dans les espaces poétiques ou graphiques

- La respiration par les marges
- La respiration par le blanc
 - > l'articulation du blanc
 - > la plasticité du blanc

2 - Poésie comme miroir du graphisme

- La composition
- Rythmiques, mouvements, formes
- Les signes typographiques
- L'aspect exhaustif

3 - L'ineffable comme élément graphique

- Un graphisme qui prête attention au réel
 - > un graphisme du quotidien
 - > un graphisme du détail
 - > un graphisme modeste : *signoésie*
- Un graphisme qui suspend le temps

• Conclusion

• Notes de bas de pages

• Bibliographie

• Annexes

«L'homme habite en poète»

Hölderlin • extrait du poème «En bleu adorable»

INTRODUCTION /

Nous sommes assurément tous des *usagers du monde* au sens où nous utilisons les choses et usons du monde principalement par l'usage que nous faisons des signes. Pour les animaux sémiotiques singuliers que nous sommes, c'est par l'interprétation et la communication de signes, pour la plupart conventionnels, que nous percevons et agissons dans ce monde. Cependant, chaque sujet entretient un rapport plus ou moins différent aux signes selon sa culture et ses aptitudes à lire les signes qui médiatisent notre rapport à la réalité. En outre, une part importante des signes sensibles échappent à notre spectre sensitif. Cette « perte » n'est pas en soi dramatique, le plus souvent elle ne manque à personne et, pour être un usager du monde, cette perte supposée ne semble pas si importante, pas de quoi s'en alarmer ou, pire, s'en scandaliser. Pourtant, si l'on fait l'hypothèse que nous ne sommes pas seulement des usagers, alors cette part sémiotique passée le plus souvent inaperçue peut acquérir de la valeur. Quelle est cette valeur ? En quoi importe-t-il d'en définir le contenu et la pertinence ? Il est sans doute trop tôt pour répondre à ces questions pourtant décisives, mais qu'on nous accorde pour commencer que cette part sémiotique est vraiment essentielle à notre humanité. Ainsi, pour remédier à cette perte, il faut savoir prendre en compte la différenciation entre *percevoir le monde* et *prêter attention au monde*. La perception, qui certes suppose une part d'activité propre au sujet percevant, reste fondamentalement marqué par la passivité alors que l'attention est principalement une activité faite de vigilance et de curiosité. Si l'on cultive cette disposition, cette ouverture inouïe au monde, alors on prend conscience qu'il existe des signes perçus qui sont d'une nature trop forte pour être immédiatement nommés et compris.

Cette part sémiotique le plus souvent soustraite à la perception ordinaire motivée par un pragmatisme évident, je la nomme, à la suite d'autres avant moi, *l'ineffable*. C'est d'abord un sentiment si intense qu'il en devient inexprimable, une sensation si forte et si inhabituelle qu'elle est presque insoutenable. C'est cette expérience, qui convoque autant les sens que l'esprit, que j'ai choisi d'interroger dans le présent travail. Pourquoi, pour le dire ainsi, donner sa chance à l'ineffable, surtout lorsqu'on ambitionne de communiquer graphiquement avec ses semblables ? Quel intérêt, et même quelle *utilité*, peut-on trouver à ce qui semble ne pouvoir être dit, formulé dans le « langage de la tribu » ? N'est-ce pas paradoxal, voire contradictoire pour une graphiste de vouloir communiquer ce qui a priori est réfractaire à toute communication ? Pour le dire plus brutalement : quels sont les signes du silence ? Que serait un graphisme qui représenterait ce qui échappe autant au visible qu'au dicible ?

C'est pourtant cette gageure que j'essaie de relever dans la suite de ce propos, prenant à contre-pied la tendance dominante qui vise à instrumentaliser toutes les choses et tous les signes. Il s'agit d'un pari graphique sur la valeur humanisante de l'inconnu et du mystère qui ne sont pas forcément éloignés de nous dans le temps et l'espace, mais qui parfois sont ici et maintenant dans l'évidence de la présence et qu'il « suffit » de dévoiler. Comment, dans ces conditions, faire signe du mystère sans le dénaturer ? Que peut le graphisme aujourd'hui lorsqu'il s'aventure en direction de l'inconnu sans renoncer à faire signe ? C'est là tout l'enjeu théorique et plastique de ma démarche, si l'on veut bien admettre qu'un graphiste n'est pas qu'un communicant au service d'impératifs commerciaux, mais qu'il est aussi — et avant tout — un agent ayant à ce titre un rôle *actif* : la graphiste comme « éveilleuse » d'une facette du monde invisible et sensible, la graphiste comme investigatrice d'un monde poétique à venir.

A/ Qu'est ce que l'ineffable ?

1 - L'ineffable et l'indicible

- La négativité de l'indicible et la positivité de l'ineffable

À travers *l'ineffable* et *l'indicible*, il y a quelque chose qui se refuse au langage, et même à la pensée. Il s'agit d'un sentiment qui coupe le souffle, brisant ainsi le flux des mots et des songes, me plongeant dans un lourd silence. Il faut pourtant distinguer ces deux notions que le philosophe et musicologue Vladimir Jankélévitch¹ oppose radicalement.

« C'est la nuit noire de la mort qui est est indicible, parce qu'elle est ténèbre impénétrable et désespérant non-être, et parce qu'un mur infranchissable nous barre de son mystère : est indicible, à cet égard, ce dont il n'y a absolument rien à dire, et qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire : tel est l'insondable mystère de Dieu, tel l'inépuisable mystère d'amour, qui est toute poésie, ressemble à un sortilège hypnotique, l'ineffable, comme un enchantement, et il diffère de l'indicible autant que l'enchantement de l'envoûtement. /.../ Avec les promesses incluses dans l'ineffable c'est l'espérance d'un vaste avenir qui nous est donné. On pénètre sans fin dans ces profondeurs transparentes et dans cette réjouissante plénitude de sens qui, si elle est infiniment intelligible, est de même infiniment équivoque. »²

Vladimir Jankélévitch, fort de ses mots et de son style, différencie la *négativité* de l'indicible et la *positivité* de l'ineffable. Des notions qui au premier abord semblent proches, mais qui recouvrent deux étendues différentes.

Je perçois l'indicible comme une étendue noire, opaque, chaotique, de laquelle rien ne résulte et l'ineffable comme une étendue colorée, transparente, qui tend vers un avenir riche et ambitieux, jamais réellement atteignable.

Partant de cette distinction, je décide d'orienter ma réflexion autour de la notion d'ineffable. Se laisse donc qualifier d'ineffable un sentiment, une émotion, un concept trop vaste — par son caractère fort, beau, agréable — pour être décrit de façon adéquate et suffisante, par des mots ; ou plus encore, pour être pensé.

Il me semble que l'homme, par nature, s'accroche inévitablement à cette positivité rarement ressentie, qu'est l'ineffable. Le placer face à cette notion, c'est le placer face à une inconnue qui l'attire, c'est l'obliger à regarder dans le yeux un animal qu'il n'a pas réussi à dompter, c'est l'inviter à lâcher prise et à s'ouvrir à un nouvel espace, une bouffée d'oxygène pure et régénératrice.

Positive donc, mais impénétrable, la notion d'ineffable découle d'un mystère, que l'homme a tenté d'approcher, par le biais de la littérature, la peinture, la danse et la musique. Que peut-il en être du design ? Est-ce que le design, production conçue et scénarisée autour d'usages, peut approcher l'ineffable ?

- Le langage espace, limite, frontière

Par la distinction que fait Vladimir Jankélévitch de *l'ineffable* et de *l'indicible*, d'autres notions émergent. Si j'en relève quelques-unes concernant le passage de l'ineffable, « *inexprimable, infiniment, interminablement, espérance, vaste avenir, pénètre, profondeurs, plénitude* ». Les références à la profondeur, à l'étendue, au fait de pénétrer une matière, convoquent la notion d'espace. Un espace inconnu que je ne peux attribuer, mais aussi un espace infini dont je ne peux mesurer l'étendue.

Il est ambitieux de vouloir se prêter à la difficile tâche de définir l'espace de l'ineffable, par

essence inqualifiable et incommensurable. Tenter d'aborder ce que serait cet espace soulève des questions. L'espace de l'ineffable peut-il être considéré comme une étendue mesurable ? Quand est-il de ce que je pourrais appeler sa limite, sa frontière ?

« Espace », « limites », frontière ».

Il s'agit de notions que je retrouve donc à travers l'ineffable et qui sont par conséquent, également reconnaissables dans *le langage*. À la nuance près, que le langage les crée et les entretient, mais que l'ineffable les bouleverse entièrement.

Je peux parler de création et d'entretien si je considère que je vis par l'espace, par la limite et par les frontières de mon langage. C'est finalement grâce et par mon langage que je peux me situer, ou pas, dans le monde, dans le réel. Le langage est mon espace connu. Un espace défini et normé dans lequel j'évolue quotidiennement.

Il faut imaginer notre société comme une étendue où, par exemple, l'évolution personnelle s'opère principalement par le biais des mots. Plus mon vocabulaire sera riche, précis ou juste, plus je pourrai manier la parole et grandir. La maîtrise que j'ai du langage me permet d'accéder à un espace plus vaste ou au contraire, me limite me confine. De ce fait, le langage opère tel un outil dans mon articulation au monde. C'est par mes mots et donc le langage que j'existe. Je saute d'un mot à l'autre, créant l'espace et si je n'ai plus de mot, je me retrouve confrontée à la limite du monde et donc du réel. L'ineffable bouleverse cet espace du langage. Il est ce ressenti qui dépasse la limite et la frontière de mon langage. Si je vis et j'existe par mes mots, me retrouver sans est plus que déconcertant. Et en effet, la société forge l'homme à définir ce qu'il voit comme ce qu'il ressent. Elle le conditionne à savoir utiliser le mot juste, à connaître ses émotions et les décrire. Plus il sait manier les mots et le langage, et plus il a de crédibilité aux yeux du monde. Les expressions « *perdre ses mots* » ou encore « *la page blanche* » sont connotées de manière négative. Elles sont synonymes de perte, de confusion, de stress, de panique intérieure. Le sentiment qui grandit face au silence, face au vide est souvent négatif dans cette société, dans ce monde, ce réel. Dans la mesure où je suis par mon langage normé la propre limite de mon monde, perdre mes mots entraîne la perte de mes espaces connus, l'apparition ou la perte de limites et de frontières.

« *Les limites de mon langage signifient les limites de mon monde* »³ selon le philosophe du langage Ludwig Wittgenstein.

Pourtant, quoi de plus beau qu'une page blanche ? Un espace latent et vacant qui, si je l'explore, m'entre-ouvre à une infinité d'autres espaces sensibles.

Cette perte de langage et donc d'un certain espace, n'est pas immuable puisque le langage est une matière vivante, plastique, en constante évolution, changeante, je la malaxe, me l'approprie et la modifie de multiples façons, je l'apprends. Il en va de même pour l'ineffable. Il me semble que la notion appartient aux plus ambitieux ou à l'inverse aux plus fous, qui en acceptant la perte de repères connus, s'ouvrent à l'attraction de l'inconnu.

L'ineffable — son espace infiniment silencieux et ses frontières impalpables — provoque en moi cette perte de langage, de repère. Il me confronte à la limite du monde, mais également à son ouverture. Ce langage, pourtant doté de complexité, d'une richesse abondante et de nombreuses nuances, est démuné et ne parvient pas à combler l'étendue sensible et silencieuse de ce qui a un caractère ineffable. Cette notion m'apparaît telle une irruption, une illumination soudaine et sublime. Je la considère comme un espace silencieux empli d'espoir, un espace généreux, qui s'ouvre ainsi à moi durant le temps d'une respiration et qui s'étiolé aussi rapidement qu'il est naît, impalpable.

Métaphoriquement parlant il me plaît d'imaginer l'ineffable comme un oiseau sauvage,

nichant, volant, planant, dansant dans le langage. Une forme de liberté décomplexée des codes et des normes.

En parallèle aux différentes approches d'espaces situées dans le langage et dans l'ineffable, il convient également de questionner comment l'ineffable s'articule dans, au travers ou hors de la notion de *temps*.

• Espace et temps

La notion d'ineffable évolue par le langage et là où il s'arrête, au travers des notions d'*espace* et de *temps*. Non *dans*, mais bel et bien *au travers*, puisque cette pensée infinie surgit dans un instant précis autant qu'inattendu, s'empare de mon corps et pousse mon esprit au-delà de celui-ci, dépassant les codes normés de l'espace et du temps commun. Gaston Bachelard⁴, émet l'hypothèse selon laquelle le temps n'est pas une durée continue, mais qu'il est formé d'infinis instants qui se succèdent.

Il serait intéressant de s'approprier cette pensée et de l'appliquer à la question qui nous occupe. Par conséquent, au-delà de se produire en un instant, l'ineffable pourrait être perçu comme étant une temporalité à part entière, elle-même constituée d'innombrables instants se succédant. Selon cette hypothèse, l'homme vivrait de manière plus ou moins consciente de ces ineffables instants, qui se juxtaposeraient sans pause. Mais généralement l'ineffable échappe à l'homme, à son temps. Il est pour ainsi dire indépendant de l'homme et de son rapport connu et quotidien au temps. L'ineffable est son propre espace, ayant son propre commencement et sa propre fin, donc sa propre temporalité. Mais qu'en est-il de la temporalité qu'il exerce sur l'homme ?

L'ineffable peut, dans la continuité de la pensée de Gaston Bachelard, être considéré comme une entité à part entière. Il est un sentiment immense entourant et accompagnant l'homme au quotidien : de grands instants, succédant à d'autres plus petits, voir à certains de l'ordre de l'infra, du détail. Ces instants circulent de manière continue et aléatoire autour de l'homme tout au long de sa vie. Des instants ineffables qui volent, planent et dansent autour de ce dernier. Leur véritable intensité ne se délivre à lui que par courte durée. Il les perçoit lorsqu'il respire, admire, aime, ressent des émotions fortes. N'étant que des instants se succédant, l'homme, aspiré par son quotidien, ses habitudes, ne les saisit que rarement dans leur entièreté. Il ressent donc rarement l'ineffable même s'il demeure inconsciemment dans l'attente de quelque chose d'intense, qui s'offre à lui de manière parcellaire lorsqu'il se rend attentif au monde, au réel. Mais « se rendre attentif » est aujourd'hui un état d'esprit interprété comme un effort.

Malgré tout, ces instants l'entourent. Ils peuvent prendre la forme immense de l'*amour*, suite d'instant doux, tendres, passionnels, déchirants. Ils peuvent naître de la *beauté* d'un paysage, ou vivre ponctuellement au travers de la *mort*. Mais il peut aussi s'agir d'instant microscopiques qui peuvent se retrouver dans le crépitement de la mousse d'un café latte, lors de la contemplation d'une aube rosée, dans le silence profond entre deux vibrations de violons « vivaldesques », dans un geste ou une envie.

Ressentir l'ineffable m'extrait de la temporalité commune et connue, agit sur moi comme la montée d'une extase. Du moins, je me sens arrachée à mon flux temporel quotidien, puisque la sensation entière ou partielle de cet instant ineffable, naît comme une surprise en moi, comme une nouveauté. Elle me rend pleinement présente et attentive au monde et à la réalité, m'apporte une sensation d'accélération ou de mise en pause du temps, étant unique, précieuse et rare. L'ineffable, ou du moins l'approche sensible que je me fais de ce souvenir vécu, se crée donc dans mon espace physique et temporel et m'en sors ponctuellement de manière grandiose.

Je me rends compte, que c'est la temporalité et l'espace quotidien, dans lequel l'homme se complaît, qui obstrue ce sentiment pur. La société au rythme accéléré et frénétique, la succession d'images, de mots, de pensées, de demandes et de besoins.

- Espace infini et infini espacement

Il est intéressant d'observer que j'effleure l'espace et la temporalité de l'ineffable, seulement par le vide silencieux dans lequel il naît. C'est par la perte du langage que je peux me projeter sur l'existant ineffable, à partir de, et par le vide que j'investis. C'est par cette perte de repères normés que grandit un sentiment nouveau et intense, dans un espace semblant à première vue infini puisque je n'en touche jamais le paroxysme. Cette nouvelle facette de l'ineffable du monde qui se présente à moi m'appartient et j'en suis la limite principale, mais également l'ouverture principale.

Je peux à ce stade affirmer qu'un espace sensible et infini existe dans ce silence. L'ineffable a sa propre rythmique, sa propre dynamique, sa propre temporalité. Son espace infini se construit par ce que je nommerai, un *infini espacement*.

Un infini espacement peut être comparable à une respiration nouvelle. Une respiration apaisée tout en étant exaltante. Une respiration légère tout en étant d'une complexité sans fin. Une respiration ou des respirations.

C'est par le biais d'une multitude de respirations nouvelles, d'une multitude de rythmes qui s'entremêlent, que l'espace se forme, il s'ouvre, se donne, infiniment. Je peux parler d'une réelle générosité de l'espace, un don qu'il me fait. C'est dans cet espace précisément que s'engouffre le silence sublime, *le silence mystique*.

Cette approche d'*infini espacement* se retrouve sensiblement dans la pensée kantienne précisément dans sa thèse abordant les *idées esthétiques* lorsqu'il y analyse le processus intellectuel menant à l'œuvre (esthétique = sensation).

Selon le philosophe Emmanuel Kant⁵, dans son ouvrage *Critique de la faculté de juger*, une idée esthétique est une représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée définie (= concept précis) ne puisse lui être adéquate.

Il s'agit donc d'une forme de pensée infinie, une euphorie créatrice d'une dynamique sans fin, qui ne peut être nommée et dont le langage ne saurait en épuiser le contenu.

L'idée esthétique stimule l'imagination pour de nouvelles sensations et de nouvelles représentations, se renouvelant sans cesse d'elle-même, laissant place à un espacement infini, une générosité créatrice sans fin.

Néanmoins, cet infini espacement de la pensée n'est pas donné à n'importe qui, mais seulement à *l'artiste*, au *poète* ou au *génie*. À l'inverse *du scientifique*, qui peut rendre compte des étapes de sa production, *le génie* est en proie à un phénomène vital qui le soulève intérieurement. Il apprend à le maîtriser, mais il lui est quasi impossible d'en sonder la force créatrice initiale.

Ainsi Kant analyse le processus intellectuel, réservé au génie, qui donne lieu à l'œuvre nouvelle, novatrice, sensible, qui naît d'une effervescence de l'imagination.

Et en effet, de l'imagination de l'être sensible, naît *l'euphorie créatrice*, qui selon Kant correspond à la plus haute joie de l'homme et qui s'alimente, se renouvelle d'elle-même.

Cette étendue infinie, miroite parfaitement avec un ressenti ineffable. Il s'agit effectivement de dépasser la limite initialement prononcée, pour se frotter à la stimulation sensible dans un autre monde. Ici, il s'agit de se laisser transporter par l'imagination dans un monde de fantaisies, qui dépasse les normes du réel.

Une idée esthétique, donne tant à penser — et à parler justement — sans que le langage ne puisse en épuiser le contenu, sans que quelconque mot ne puisse en donner une

conclusion. La seule fin envisageable pour une conversation esthétique en serait l'endormissement, tant *le parler* est pauvre.

Pour illustrer cette idée, je pourrais vous demander de me décrire par des mots « *Winter : Allegro non molto* » composé par Antonio Vivaldi. De quelle manière vous sera-t-il possible de venir à bout de la beauté de l'œuvre ? Comment arriveriez-vous à retranscrire la justesse, l'harmonie, l'émotion, de ces violons ? C'est une lutte du *dire* sans fin.

- Excès du réel ?

J'ai jusqu'à présent abordé plus d'une fois la notion de réalité, de réel, sans les définir de manière précise. Le réel signifie « celui qui existe en faits ». Un fait étant une chose bien conforme à sa définition et à ce que je connais. Mais le réel est aussi une chose qui me résiste. Une chose avec quoi je ne peux faire tout ce que je veux et que je ne connais pas forcément. À cela, je me pose une question, est-ce le réel qui dépend de moi et donc qui n'existe pas sans ma présence, ou au contraire, est-ce moi qui dépend du réel et lui, sans aucun mal peut exister sans moi ? M'est-il envisageable de sortir de ce réel ? Et dans le but de laisser place à quoi ?

Je me base une nouvelle fois sur l'analyse faite par Emmanuel Kant, dans son ouvrage *Critique de la raison pure*, qui porte sur les possibilités de la connaissance. Cet écrit développe l'idée que l'homme ne peut connaître les choses qu'en fonction de ce qu'il est et qu'il saisit la réalité à travers le prisme de son *espace* et de son *temps* ainsi que de ses catégories de l'*entendement*. L'entendement signifie la faculté psychique intellectuelle, qui permet de saisir les problèmes, les situations et ainsi savoir créer des concepts.

C'est par sa sensibilité et son entendement que s'articule la réalité autour de lui. Il s'agit d'une réalité existante, où son espace et son temps sont les moyens de l'appréhension du monde, du réel de tout être raisonnable constitué par les facultés précédemment citées. L'homme dépend ainsi d'une réalité, qui elle existe indépendamment de lui, en dehors de lui.

Kant exprime également le fait que s'il y a un monde pour l'homme, c'est parce qu'il y a une matière qui l'entoure et qui est donnée à sa sensibilité.

L'homme ne connaît pas la réalité dans son entièreté telle qu'elle est, il est néanmoins auteur de la mise en forme de cette matière, il la connaît, l'aborde et l'intègre par ses prismes à lui.

Je fais donc partie d'une réalité, qui existe sans moi. Cette réalité me précède, quelques fois me dépasse. Je construis malgré cela des relations avec elle, du moins, je construis avec ce que je perçois par mon espace et mon temps. Et si je m'ouvrais entièrement à elle ?

L'homme est donc l'auteur de la réalité, plus il prend le temps de capter des éléments externes, plus sa réalité sera riche. Cette captation d'éléments externes demande à l'homme des efforts, ce n'est pas comportement inné pour lui. Il doit se montrer alerte à son environnement, écouter, prêter attention aux détails, sentir, ressentir, être ouvert aux différentes sensations, ouvert à la nouveauté. En d'autres mots il doit, de lui-même, trouver l'envie et la force de sortir de ce « moule sociétal » qui a été préconçu pour lui. Ce « moule sociétal » a une emprise sur l'homme, il lui transmet des normes sociales, modèle son comportement tout en freinant son imagination et sa sensibilité.

C'est en ce sens que j'aborde la notion centrale « d'excès du réel ».

Je peux parler d'*excès du réel* ou d'*élan vital*, parce qu'il s'agit de cette idée fondamentale où l'individu ressent par son esprit et son corps une force qu'il ne peut nommer, une force qui le transporte, une force bienfaitrice.

Le *réel* est donc ce moule préconçu, mais entre en action l'*excès du réel* lorsque l'homme parvient à s'en extraire. Il s'agit d'un élan vital qui le porte au-delà des barrières sensorielles dites « normales » et lui en entre-ouvre une infinité d'autres. L'homme ressent alors par cet excès du réel, l'ineffable.

Je voudrais alors amener l'idée que la sensation silencieuse de l'ineffable pourrait être perçue comme un pont, plus solide, plus stable, entre moi et la réalité, entre moi et la réalité inconnue, au-delà.

2 - Le dire et le montrer

• La pensée de Wittgenstein

Pour communiquer mon espace, le monde, donc le réel, je *dis* ce qui m'entoure, ce que je perçois, ce que je vis, ce que je pense. J'use de la parole, donc du langage pour évoluer. Comme énoncé auparavant, ce langage a ses limites et ses frontières. C'est également la thèse que soutient Ludwig Wittgenstein⁶, les mots selon lui ne suffisent pas pour saisir la totalité du monde entourant l'homme.

Le philosophe questionne notre langage à travers une œuvre, autant philosophique que scientifique, parue en 1921, *Le Tractatus logico - philosophicus*. Il poursuit cette réflexion de nombreuses années plus tard dans une nouvelle œuvre parue elle en 1953, *Investigations philosophiques*, qui re-questionne et complète son ouvrage initial.

Dans *Le Tractatus logico - philosophicus* il tente de tracer à l'intérieur du langage les limites de ce qu'un langage, quel qu'il soit, peut exprimer. Il argumente la limite de la signification, ses frontières et la possibilité, ou non, d'en déborder. Il s'agit d'un ouvrage court, mais déconcertant du fait qu'il se présente sous la forme d'une suite d'aphorismes, classés en 7 parties qui tentent de répondre à la question "*Que peut-on exprimer ?*".

Il y a plusieurs termes à définir en amont pour saisir pleinement la pensée de Ludwig Wittgenstein.

> À travers ce *Tractatus* il développe une conception très générale du langage et de son rapport à la réalité. La réalité signifie pour lui, ce dont le langage veut parler, autrement dit *le monde*. Selon lui, ce monde se décompose en ce qu'il nommera *des faits*. Ainsi, une proposition est vraie dans la mesure où elle est *l'image logique* d'un fait. Cette image logique d'un fait est *l'idée classique de correspondance* à un fait. S'en suit une problématique dans le langage puisque pour désigner un fait lui-même, l'homme ne peut que répéter plus ou moins la proposition première. Pour illustrer ceci par un exemple concret : la proposition « j'écris un mémoire abordant la thématique de l'ineffable » est rendue vraie par le fait que j'écris un mémoire abordant la thématique de l'ineffable. Voilà un exemple qui souligne la difficulté d'exprimer le langage dans le rapport du langage au monde. Autrement dit, d'exprimer le langage par le langage.

> Donc, pour résumer, *une proposition est vraie lorsqu'elle correspond à un fait et inversement, elle est fautive lorsqu'elle ne correspond pas à un fait, mais pour laquelle il est possible de concevoir un fait qui la rendrait vraie*. Dans cette mesure, même les propositions fautes ont une dimension factuelle.

> Mais Wittgenstein amène néanmoins l'idée nouvelle ici, qu'une proposition qui ne correspond ni ne peut correspondre à un fait concevable, est *une proposition dénuée de sens*, elle est ni vraie, ni fautive. Cette proposition ne se rattache à aucun fait et donc n'exprime rien.

> Un autre aphorisme énonce « *Ce que le langage peut exprimer ce sont seulement des faits, des faits — des faits, mais non de l'éthique* ». S'ensuit ici la notion de *proposition éthique*. Une proposition éthique prétend attribuer une valeur absolue à une chose (valeur ne se réduisant pas par conséquent à des faits).

> Ainsi d'après les théories du langage de Wittgenstein, l'éthique n'est, en aucun cas, factuelle, il n'y a pas de *faits éthiques* de valeur absolue. Dès lors, je peux affirmer que s'il n'y a pas de faits auxquels une proposition puisse correspondre, c'est qu'il n'y a pas de signification et ainsi la seule manière correcte de parler d'éthique, pour l'auteur, est de se taire et de laisser place au silence.

Je peux donc envisager, que le *réel* est mon *pensable*. Je peux penser le monde qui m'entoure et donc parler de ce que je connais et perçois. Ceci est un fait logique. Néanmoins il me semble tout autant imaginable de parler de ce dont *on* ne peut parler, tout en étant entièrement consciente de ce que je dis. Je pense donc mon non-pensable. Ici, je me place en tant que sujet conscient d'une certaine représentation de l'ineffable, portant mon regard au-delà de la limite initiale imposée par mon langage, mon pensable et donc mon réel. Je m'autorise à sortir de mon langage, de mon pensable et donc aussi de mon réel.

Malgré cette esquivance, Wittgenstein termine son Tractatus sur l'aphorisme suivant : « Ce qui peut être dit peut être dit clairement ; et ce, dont on ne peut parler, il faut le passer sous silence »⁷.

C'est donc face à la proposition éthique que l'homme se confronte à l'espace du non-connaissable ou du non-expressible. *L'espace éthique* du monde, espace que Wittgenstein nommera *le mystique* (« das Mystische ») relève de l'ineffable. L'ineffable est donc l'élément mystique, dont le langage ne peut dessiner que le contour.

« Il y a sans aucun doute un inexpressible. Il se montre ; c'est là le mystique »⁸.

• *Le montrer* comme issue

Comme le pense Ludwig Wittgenstein, le langage ne peut parler de lui-même, il n'existe a priori pas de *méta-langage*. Au même titre, par exemple que la nature ne peut parler d'elle-même, elle se montre, s'insuffle, suscite l'imagination. Elle est une entité à part entière, sublime de détails, jamais mon langage n'épuisera ses détails ni sa grandeur. Il semble alors nécessaire de laisser la place au silence, à l'admiration et concevoir comme alternative au langage, *le montrer*.

Le montrer est défini par le fait de « *faire voir, de mettre devant les yeux* »⁹.

D'après cette définition il est question de placer une chose devant le champ visuel sensible d'autrui. C'est par l'œil que je vois. C'est donc par l'œil que je comprends.

La dextérité d'un œil à chercher, comprendre puis assimiler une information est épatante. C'est principalement par ce biais que je me repère dans le monde, dans le réel.

Mon œil est constamment à l'affût de repères connus, qu'il enregistre par catégories, pour me faire évoluer, de la meilleure manière qui soit, à travers le réel.

Des catégories, autrement dit, des codes visuels issus de notre mode de vie, de pensée et de notre société. Ainsi, il existe une catégorie de codes visuels définissant la sécurité, le fait de se sentir rassuré, ou au contraire d'autres définissant le danger, la perte de repères, l'angoisse. Dans l'inconscient collectif, le silence, ce vide vibrant, fait souvent partie de cette deuxième catégorie. Je pourrais définir cela comme un réflexe visuel, ou un instinct visuel. *Le regard* est pour l'homme le chemin le plus aisé, le plus facile et le plus rapide qui soit pour se repérer.

La société et sa succession frénétique d'images limitent finalement ma véritable sensibilité visuelle, elle va jusqu'à l'amputer de toutes ses potentialités. Elle obstrue et freine mon imagination, au déprimant du vide qui m'est tant nécessaire pour percevoir et afin de penser par moi-même.

L'imagination est perçue aujourd'hui comme un effort ou n'est plus considérée du tout et il est triste de constater que l'homme se complait dans le « moule sociétal » et dans ce qu'il lui offre, lui montre, comme images aseptisées. Ces images aseptisées, images publicitaires à consommer, qui vendent un amour, qui vendent une alimentation, qui vendent un physique, qui vendent une société.

Cette pensée peut encore une fois sembler paradoxale avec le domaine de formation dont je suis issue, mais selon moi, le graphisme peut plus que ça. Oui, selon moi, le graphiste ne donne pas une image gratuitement, *il montre à penser*. Je veux dire par là qu'il donne des éléments visuels qui vont faciliter, pousser à une pensée plus grande, plus intense. Le but du graphisme n'étant pas de « donner tout cuit » à l'utilisateur passif, mais de le stimuler. Ainsi, il est question de développer et d'entrevoir toute la potentialité du montrer, d'effleurer toutes ses nuances sensibles.

Il me semble important de souligner que *le montrer* peut aussi éclore en dehors de mon champ visuel. Il peut effectivement naître dans mon esprit, grandir par mon imagination et cela déclenché par des mots, une odeur, un son, une texture ou un goût. Le montrer prend ainsi forme comme image dans mon intérieur.

La force du montrer, donc la force de l'image est infinie. Étant subjective, puisque personnelle à l'interprétation de chacun, elle se démultiplie sans cesse en formes différentes. Elle peut surtout s'extraire de la temporalité, pouvant être simultanément un souvenir, un fait, ou imagination.

Pour une nouvelle fois faire référence à Gaston Bachelard, « *Les images ne sont pas des concepts. Elles tendent à dépasser leur signification* »¹⁰. Ce qui, selon moi, est tout à fait juste. Une image parle à sa manière, les mots m'apparaissent, mais également les émotions, les sensations.

3 - Entrevoir la transcendance

• L'analyse de Pierre Hadot

Pierre Hadot¹¹ nous donne à lire une belle analyse faite du Tractatus, qui s'intitule *Wittgenstein et les limites du langage*. Il y mène une réflexion engagée à propos du langage, de la limite du langage annoncée par Wittgenstein et d'un possible pas en-dehors de cette limite. Un pas dans l'excès du réel, qu'il trouve dans la potentialité *du montrer*, ce qu'il nomme *la transcendance*.

Partant de sa propre traduction du texte allemand il aborde au fil de son ouvrage la pensée de Wittgenstein, citant dès les premières pages quelques pensées qui l'ont particulièrement marquées :

« *Les limites de mon langage signifient les limites de mon univers (5.6)* »¹²

« *Le sujet n'appartient pas au monde, il est une limite du monde (5.632)* »¹³

« *Il y a sans doute un inexprimable ; il se montre ; c'est cela le mystique (6.522)* »¹⁴

« *Ce n'est pas le comment du monde qui est « mystique », mais c'est le fait qu'il soit (6.44)* »¹⁵

« *Le sentiment du monde comme un tout déterminé, c'est cela le sentiment mystique (6.45)* »¹⁶.

Ainsi, comme lecteur, je me retrouve dans l'immédiateté du sujet.

Il y a bien un langage, mais ce dernier comporte des limites dès lors qu'il veut parler de lui-même « *Ce qui s'exprime dans le langage, nous ne pouvons pas l'exprimer par le langage (4.121)* »¹⁷. Pierre Hadot identifie rapidement la question majeure que s'est posée Wittgenstein : *jusqu'à quelle limite le langage peut-il avoir un sens ?* Et effectivement, le

langage cesse de *dire* lorsqu'il cherche à se représenter lui-même comme langage. Ce langage est lié à notre monde d'une manière ambiguë. Il coïncide avec le monde et pourtant, il s'épuise à en dire la totalité : je ne peux détacher mon langage du monde. Et c'est un fait, je ne peux exprimer « mon » réel autrement que sur le modèle de « mon » langage.

Pierre Hadot poursuit en identifiant ce qui correspond à ce que Wittgenstein nomme le *langage incorrect*.

C'est en effet un point des plus intéressants, puisque ce langage incorrect, ce langage de non-sens révèle finalement le *montrer*. C'est par la construction de propositions qui n'ont pas de sens qu'il est envisageable de dépasser ce *dire* et *viser* ce qu'il a d'insurmontable dans le langage. C'est par son inexactitude que le langage *montre* ce qu'il ne peut exprimer. Il faut donc se détacher de ce qu'il *dit*, regarder vers ce qu'il *visé*. C'est bien par la distinction de la limite du langage que je peux imaginer dépasser l'exprimable.

Dépasser l'exprimable, c'est entrer dans ce que Wittgenstein appelle « la sphère propre au mystique » et ce que je nommerai, de mon côté, l'ineffable. C'est par leur incorrection, que les propositions cherchent à montrer l'inexprimable. Ainsi, Pierre Hadot porte notre regard sur un point essentiel. Il écrit : « *c'est au sein même de l'opposition à toute forme de transcendance et d'ineffable, que naît la possibilité d'affirmer : il y a un ineffable ; je peux viser quelque chose qui transcende les limites de mon monde* »¹⁸.

C'est donc bien à la thèse, *je ne peux seulement penser et non dire la forme éthique*, que je me heurte puisque je ne peux la penser elle-même, ou alors il faudrait que je sorte du langage et du monde. Par conséquent, c'est par cette thèse précise que je découvre dans le même moment que *le penser* ne se réduit pas au *dire*, je peux le *viser*, il se *montre* à moi. Dans ces conditions, Pierre Hadot estime que : « *loin de m'interdire la notion d'ineffable, le langage me l'ouvre* »¹⁹.

Forte de ces considérations, je peux maintenant m'arrêter sur l'idée selon moi centrale dans le propos de Pierre Hadot sur Wittgenstein que « *je suis obligé d'accepter d'employer un langage inexact logiquement, un langage qui ne représente rien, mais qui évoque. Je retrouve la valeur incantatoire du langage ; j'entrevois que la forme la plus fondamentale du langage pourrait être la poésie, qui fait naître un monde devant moi. C'est dans ce langage poétique, c'est dans cette fonction indicative ou évocative du langage, que j'ai le droit d'affirmer : il y a vraiment un ineffable ; il se montre ; c'est cela le mystique (6.522)* »²⁰.

Ainsi, c'est par le langage poétique que je peux prétendre accéder à l'ineffable. La poésie, au-delà d'évoquer les faits, donc de les faire apparaître comme images à l'homme, tend vers une forme incantatoire. Il y a au sein même de la poésie une forme mystique qui s'anime par le langage, par les mots employés. La poésie sait faire naître un monde devant moi. Le langage poétique dépasse donc « mon » visible et me fait pénétrer dans ce que Pierre Hadot nomme *la transcendance*.

• La transcendance

Pour aborder cette notion énigmatique de transcendance, je vais m'appuyer sur la notion du *sentiment océanique*, initiée par Romain Rolland²¹ dans une lettre adressée à Sigmund Freud. Je choisis cette référence parce que c'est la première fois à ma connaissance qu'un nom est donné à ce sentiment immense et déstabilisant dont l'ampleur dépasse le champ intouchable du religieux de l'époque.

Le sentiment océanique prend forme là où ceux qui l'ont vécu et ressenti éprouvent la grande difficulté d'en parler. Un exemple parlant serait d'essayer de décrire et faire comprendre le monde à un enfant qui ne serait encore naïf.

Il s'agit d'une expérience qui doit être vécue pour être comprise — ou pas d'ailleurs, nul mot ne pouvant approcher de façon juste ce sentiment indescriptible. Freud dans sa réponse à Rolland y reste totalement hermétique « *Dans quels mondes étranges évoluez-vous ! Je suis fermé à la mystique tout autant qu'à la musique* »²². Ce sentiment océanique ou de transcendance m'est donc incompréhensible si je n'en fais pas l'expérience directe.

Il n'est pas de l'ordre du hasard si Pierre Hadot étudiait les pensées de Wittgenstein. En effet, il a ressenti cette sensation fulgurante du sentiment océanique ; pensant ne pas pouvoir partager ce sentiment, il ressent tout de même le besoin d'écrire à ce sujet : « *A cette époque, je ne savais comment formuler ce que je ressentais, mais j'éprouvais le besoin de l'écrire... C'est depuis ce temps-là, parce que je n'osais dire à personne ce que j'avais éprouvé, que j'ai toujours ressenti qu'il y a des choses indicibles. Ce que j'aurais dit n'aurait été que banalité. Et je remarquais aussi que, lorsque les prêtres parlaient de Dieu ou de la mort, réalités écrasantes ou terrifiantes, ils débitaient des phrases toutes faites, qui me paraissaient conventionnelles et artificielles ; Ce qu'il y avait de plus essentiel pour nous ne pouvait s'exprimer* »²³.

Comme je l'ai abordé dans la partie précédente, face à la platitude évidente et à l'incomplétude du langage face à ce sentiment immense, il est important de savoir distinguer le dire et le montrer, Pierre Hadot écrit aussi « *Il y a tout un domaine où, par son inexactitude même, le langage montre ce qu'il ne peut exprimer. Ce qui compte alors, ce n'est pas ce qu'il nous dit, c'est ce qu'il nous permet de viser* »²⁴.

La transcendance naît donc là où peut se former l'image, et c'est dans ce creux du monde, qu'est l'art. Elle n'est ni plus ni moins que la connaissance fulgurante et brève d'être Un avec le Tout. Les frontières du langage s'effacent, et par conséquent les frontières entre le Moi et le Monde également.

• L'art — la poésie — comme réponse au silence ?

Il est dorénavant clair que je peux voir l'ineffable à défaut de le dire, le décrire.

Il me faut pour cela user de différents langages que celui de la parole ou du logos, pour accéder à cette transcendance. L'art peut être considéré comme langage sensible et viser la transcendance, pour celui qui le pratique, comme pour celui qui l'admire. Il s'agit ici d'ouvrir de nouveaux plans vibratoires, plus sensibles, plus profonds.

Selon moi, l'exemple de l'art de la danse est parlant en terme d'accès à la transcendance, sans même utiliser un mot.

Dans l'action de la danse, l'œil du spectateur est captivé par les mouvements, les flux invisibles qui émanent de ce corps vibrant. Il admire la figure dansante qui s'offre à lui comme une expérience sensible. Chacun des gestes du danseur, jaillissent d'un excès du réel, indescriptible et insaisissable, délivrant ainsi ces vibrations transcendantales, qui offrent à leurs tour l'expérience sensible et tactile au spectateur.

Parce que effectivement, cette expérience est tactile et non seulement visuelle ou sonore, elle est corporelle. La danse unie à la musique, est également perçue par l'oreille du spectateur, s'emparant ainsi pleinement de ce dernier. À ce sujet, je peux citer Charles Beauquier²⁵ lorsqu'il écrit que « *le son en lui-même, en tant que mouvement vibratoire de l'air, au simple point de vue dynamique n'agit pas seulement sur l'oreille, il agit aussi sur le corps tout entier* »²⁶. C'est la vibration, immédiate et vivante de cet art, son *actio* comme acte de présence au monde, qui transmet l'ineffable. La notion d'*actio* signifie également qu'une fois ressenti, le sentiment s'efface de manière instantanée ; intraduisible dès lors.

C'est donc un art de l'instant. Je le ressens, mais dès lors qu'il se produit, il est souvenir intraduisible, je ne peux face à cette sensation tenir un discours sensé, relatant les gestes du danseur. Mais durant cet instant, il s'offre à moi, enfin, j'éprouve par le corps cet ineffable tant convoité.

La poésie, au de-là des mots qui disent, est aussi une parole en actio selon Mallarmé « ... *peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions et toutes les paroles s'effacer devant la sensation* »²⁷.

*« Quand nous éprouvons de l'amour ou de la haine, quand nous nous sentons joyeux ou tristes, est-ce bien notre sentiment lui-même qui arrive à notre conscience avec les mille nuances fugitives et les mille résonances profondes qui en font quelque chose d'absolument nôtre? Nous serions alors tous romanciers, tous poètes, tous musiciens »*²⁸.

Je peux dire, sur la base de ce passage, que Bergson laisse ouverte la possibilité d'une expression mystique au-delà du langage, et cela peut être amené par l'expression artistique. Bergson était bien conscient de la limite du langage, qui a pour fonction de figer par les mots la réalité mouvante, de nommer les choses qui pourront être des objets d'action.

Forte de ses acquisitions théoriques, moi graphiste, je veux tenter de montrer ce mystique, cet ineffable. Donner une forme, faire signe(s) de cette Chose, ces infinis instants qui m'entourent, me dépassent. Je souhaite avant cela me pencher sur le domaine de l'art et sa capacité à retranscrire l'ineffable. Comment l'art poétique, cet objet d'action, peut-il avoir à faire avec l'ineffable ?

B/ La poésie est ineffable

1 - La poésie, un langage de ineffable ?

Pour répondre à la question, « la poésie est-elle un langage ineffable ? », je vais dans un premier temps prendre appui sur le livre « *La poésie, le ciel, Petite méditation lyrique* », écrit par Alain Duault²⁹. Il s'agit d'une réflexion sur la poésie, sa beauté, sa rareté et le sublime silence qu'elle implique.

Comme le dit l'auteur, cette « *petite méditation lyrique est comme une torche qui tente de regarder le silence* ». À défaut d'user du terme « torche », quels sont donc les médiums par lesquels la poésie me rend accessible au sentiment d'ineffable ?

• Médiums par lesquels transmettre l'ineffable

> la métaphore

Alain Duault, poète lui-même, écrit « *Je regarde le silence* (page 33) ». C'est bien par mes yeux que je vois l'insaisissable silence. C'est par les mots, qui portent le sentiment sublime, que je le comprends. « *Je ne sais pas où loge la beauté sinon peut-être au cœur des mots dont on construit ces paysages* »³⁰. Et effectivement, il le précise par la suite, tout est question du paysage dans lequel évolue le sujet. Il précise donc « *les hommes ayant grandi entre bitume et béton, ne connaissent plus ces chemins, ces saisons, cette lenteur du temps qui roule sur les pentes, ce mouvement des couleurs sur le ciel quand on y passe des jours* ». Je comprends donc ici qu'il s'agit d'une affaire de temps pour comprendre comment regarder ce silence, cet ineffable. Ces chemins, une marche par le corps ; ces saisons, un cycle régulier de la nature ; ces mouvements du ciel, l'admiration sans fin que j'y trouve. Je dois apprendre à prendre le temps, apprendre à regarder et à écouter les signes m'entourant.

Ce qui fait la force de la poésie, sa force qui est de retranscrire ce silence, est qu'elle passe par ces expériences, « *la mort, la rage, la lecture, la contemplation, la marche, la rencontre, le soir et le matin, le silence des mots, l'importance d'un brin d'herbe, l'élan de l'animal, son souffle, le désir, la peau, les couleurs ...* ».

Elle est une expérience de la vie, elle a appris à laisser place au temps, à écouter le monde originel et naturel, tout en faisant abstraction du monde que l'homme a construit aujourd'hui, « *ce que nous avons fait du monde a fini par nous retirer du monde* ».

Alain Duault dénonce « *le bitume et le béton* », la construction d'une société de consommation et de profit, frénétique, hystérique et aveugle. Mais montre comment la poésie résiste à cette asphyxie étant un des derniers gestes de singularité active, permettant à « *la beauté de retrouver cette fissure du ciel* »³¹.

Ainsi, la poésie peut être perçue comme un souffle nouveau, elle nous insuffle un sentiment de vie et trouve beauté dans tout état de choses malgré tout. Je considère la poésie comme une expérience de vie qui peut également percevoir le bon entre « bitume et béton ».

C'est donc par la construction de ce paysage nouveau, mais aussi de moments, d'instant, que la poésie aspire à transmettre, à montrer, l'ineffable. Cette construction du paysage peut être, il me semble, assimilée à la construction d'images, ce que permet la métaphore.

La métaphore consiste dans le fait d'être capable d'imaginer et de s'ouvrir à de nouveaux horizons cognitifs, cela en captant les images, les analogies placées dans les mots.

L'étymologie du mot métaphore, du grec *metaferrein*, signifie « transporter au-delà », dépasser. Donc, *meta* correspond au fait d'accéder à autre chose par rapport à ce qui nous est donné. Je retrouve donc ici les notions de visible et invisible, et il me semble évident que de ne vivre que par le visible serait une expérience incomplète. La métaphore m'offre cet invisible soufflé par les mots.

> le réel

Si la poésie m'offre une part du monde invisible, je peux me demander s'il s'inscrit dans le réel. À cette question Alain Duault, donne selon moi une belle hypothèse, qui nous montre une nouvelle fois que la poésie est un langage transmettant l'ineffable, par des questionnements du réel et du mystique. Il dit « *le domaine de la poésie est ainsi, à la fois le réel, l'in vraisemblable et le magique* ». Pour figurer cette pensée, il compare la poésie à un œil : « *Peut-on concevoir quelque chose de plus étonnant que le fonctionnement de l'œil, ce petit morceau de corps qui nous permet d'appréhender le monde, de nous orienter, de reconnaître un visage, de découvrir la beauté et de nous faire prendre à l'illusion ?* »³². C'est par l'œil, que je vois le monde et le réel. La poésie être considérée en quelque sorte comme un œil, un prisme mystique offrant la beauté, le silence et par lequel j'accède à l'ineffable du monde.

> la perte de repère

Le silence poétique m'apparaît de manière évidente, et paradoxale, par la perte de repères. Et c'est la perte de repères qui m'autorise à m'aventurer dans un nouveau monde et c'est ce qu'Alain Duault nomme « *le nœud rythmique* »³³.

Il l'explique de la manière suivante « *c'est là où s'aperçoit un vertige fait à la fois de connaissance, c'est-à-dire d'appréhension dans sa plus absolue exactitude (geste, couleur, sentiment, paysage, musique...), et de perte provisoire de repère, une syncope de maîtrise, cette tellure du sens où parvient la lumière qui vient d'ailleurs* ».

Je trouve que le terme *vertige* est très bien choisi par l'auteur. Le sentiment ineffable me prend au corps, par le corps ; mes pieds sont bien là, accrochés au monde, mais du réel s'entre-ouvre une immensité à laquelle je ne suis pas préparée, une surprise qui me foudroie.

> l'émerveillement

De ce sentiment de surprise éprouvée, découle la notion d'émerveillement.

La poésie a une emprise sur moi, sur mon corps, cette emprise me transcende.

Il s'agit d'une emprise d'émerveillement et d'admiration pure.

Par la poésie je me rapproche grandement du sentiment d'ineffable, mais le saisir m'est impossible, je dois me contenter de l'admirer. « *La poésie est comme le ciel (...) on ne peut pas isoler un morceau de ciel (...)* »³⁴.

Certes, sans mot, je reste néanmoins active par cet émerveillement ressenti, Alain Duault poursuit habilement « *La poésie est comme le ciel, immense et changeante. Comme le ciel elle peut apparaître bleue, transparente, vaste interrogation sans fin ouverte sur un rien qui n'est pas rien, ouverte sur une transcendance* »³⁵.

Cette image, de la poésie comme le ciel, résonne en moi très clairement. Je pense pouvoir affirmer qu'aucune personne ne peut demeurer insensible à la vastitude du ciel changeant, unique, immense. Qu'il soit grondant ou calme, l'instant est sublimation et de ce fait nous rend présent au monde, au-delà même de sa réellement compréhension.

Au-delà de naître dans la vastitude du ciel impalpable, la poésie est chose du réel. Elle est image de la vie, de l'existence, des choses les plus simples. Je m'émerveille de la poésie, puisque je m'émerveille avant tout de l'existence, de la manière dont je rencontre le monde. Voilà l'idée de fond : la poésie me fait rencontrer le monde, me lie au réel. Je me retrouve présente, face à la complexité du réel, à sa résistance et à son mystère. Parce que oui, je pense qu'en société, je viens à oublier ce réel constamment transformé en banal. Pourtant, ce réel, qui arrive à me surprendre, est emprunt de nouveauté perpétuelle, de singularité et d'altérité.

La poésie n'est donc pas objet de connaissance, mais connaissance à part entière, c'est un domaine qui sait parler de lui-même (cf : A/ 2/ 1/), et ainsi qui s'ouvre prudemment, mais librement au sentiment ineffable. La poésie a donc cette force, elle est telle une enveloppe protectrice du monde frénétique, mais à sa manière elle fait tout de même effraction dans le monde, dans le réel. Je ne peux pas me soustraire à la poésie, elle vient en moi, m'enveloppe, créant une sorte de fusion entre elle, moi et le monde. Ainsi, elle me porte et me transporte. À travers la poésie, je puise des forces, elle stimule ma pensée sans pour autant l'organiser. De cette manière je peux par la poésie aller au-delà des mots.

• La polysémie

La poésie est un art polysémique.

Il est question de polysémie lorsque il est possible pour le lecteur de dégager d'un texte, d'un mot, plusieurs significations, plusieurs sens, ou encore lorsqu'il lui est possible d'associer plusieurs images à une chose. Ce qui est intéressant dans cette situation, c'est le rôle actif qui est attribué au lecteur. C'est de ses expériences, sa culture, ses références, ses émotions qu'émergent une constructions de sens. Ce sentiment est donc de manière évidente subjectif, propre à chaque personne, mais malgré sa diversité et sa complexité, il est bien réel.

Pour illustrer mon propos, je pourrais comparer le mot à un galet. Le mot frôlant à peine l'étendue calme et immense de l'eau, ricochant ainsi jusqu'à l'infini, ou jusqu'à sombrer dans l'oubli, eaux profondes et sombres. Chaque ricochet du galet, du mot, sur l'eau crée de nouveaux anneaux s'élargissant de plus en plus jusqu'à disparaître.

Je compare ce phénomène naturel du galet sur l'eau, à l'expérience de la polysémie.

Et effectivement, dans une poésie, un simple mot, un son, une rime, une analogie, une métaphore, un rythme, peut déclencher en moi une succession d'émotions bien plus fortes que le détail initiant ce mouvement, ce flux de pensées.

La polysémie est donc vectrice de flux, de mouvements, elle initie le dynamisme poétique et le dynamise intérieur.

Je vais prendre un extrait du poème intitulé *L'Éternité* d'Arthur Rimbaud.

« *Elle est retrouvée.*

Quoi ? – L'Éternité.

C'est la mer allée

Avec le soleil. »

Ces quelques vers sont porteurs de sens multiples, chaque mot a une résonance qui se démultiplie, à l'image de l'effleurement d'un galet sur l'eau, dans mon intérieur.

Je perçois l'image d'éternité, par les termes de ciel, de mer, de soleil. Ils reflètent dans l'inconscient collectif cet infini. La mer et le ciel, il s'agit de deux espaces vastes, semblant sans fin et suscitant l'idée de permanence également. Par permanence, j'entends ce cycle naturel et éternel du jour et de la nuit. Par cette image, de mer allée au soleil, je peux facilement me représenter ce grandiose spectacle, la sensation de plénitude et l'expérience poétique de ce paysage. Mais ces vers sont également porteurs de couleurs, de légèreté, de calme et d'union en moi.

L'expérience de la poésie et donc de cette polysémie, est extraordinaire du fait qu'elle convoque chez le lecteur son intime, par ses souvenirs, ses émotions, de ce fait elle n'est pas la même pour tous. C'est une expérience qui s'entremêle à mon moi profond dans l'instant présent.

2 - Le Haïku

Le Haïku est une branche bien particulière de la poésie. D'origine japonaise, il voit le jour au XVII^e siècle. En occident, il s'écrit, principalement sur trois lignes, trois vers, selon le rythme court / long / court, au total, il est composé de 17 syllabes. Il importe de remarquer que les Haïku sont composés d'un *mot de saison*, un *kigo*. Il s'agit d'un mot directement relié à l'ordre naturel du monde. Cela oblige ainsi le poète à être attentif à ce monde qui l'entoure et relie également le poème à la réalité. Pour illustrer cela d'un exemple concret, le mot de saison pour le printemps pourrait être « naissance », « bourgeon », « chaleur timide ».

• Le silence signifie t il le vide ?

Le silence a un signe dans le Haïku. Ce signe nommé un *kireji*, est représenté en français par un tiret (— / ~). « Kireji » vient du verbe « kiru » qui signifie « couper ». Ce tiret marque ainsi une coupure dans le temps, mais également dans l'espace du Haïku. Il marque un silence pendant la lecture, soulignant la tension entre une ligne et le reste du poème, entre deux mots, entre deux images ou deux sens différents. Le silence a donc un espace visible qui lui est consacré. Mais de ce tiret en découle bien plus que ce que l'œil peut s'imaginer.

Ce *kireji* est donc un silence, qui sépare, tout en reliant deux éléments. Il marque une pause, incitant à l'immobilité, mais en invitant tout autant à lire l'événement nouveau qui survient au lecteur. Le silence a donc une visibilité, un signe aussi important que les mots composant le Haïku.

Par sa forme sobre et humble, le Haïku se crée dans l'instant. Il est souvent comparé à une poésie fulgurante et immédiate. Il est ainsi la capture de cet instant présent dans ce qu'il a de plus singulier et éphémère. Il est à la fois fort de sa simplicité et fragile de sa pudeur. Miroir de *l'ici* et *du maintenant*, il est, selon moi, de l'ordre de la prouesse, que d'être capable de dire de façon directe quelque chose qui est autant dans la simplicité, que dans la profondeur. Animé de ces 3 lignes d'une grande humilité, il ne faut pas omettre les blancs, les espaces et les silences, entourant le poème. Il me semble clair, que ce qui donne la réelle profondeur au Haïku, est ce silence.

Les mots ont bien évidemment leur importance dans un Haïku, mais comme je l'ai dit précédemment, il faut accorder la même importance au silence, à l'entre-mots, et donc cet espace du silence, l'espace du non-dit. Cet espace du non-dit s'ouvre à moi et c'est ce qui fait la puissance du poème, il m'invite à méditer sur la parole, mais également sur le silence. Pour l'exprimer autrement, c'est dans un espace fini, articulé seulement autour de ces trois vers sobres, que j'entre-ouvre un espace infini.

Ces espaces, cette ouverture à infini, invite le lecteur au mouvement. Le Haïku est un art vivant, qui a pour matières premières la vie et de l'ordre naturel des choses. Il naît en pointillé dans les mots et dans les silences le composant, évolue avec sobriété, dans un univers aux premiers abords minimalistes, mais dont le but est d'inviter des espaces plus grands, des espaces blancs, des espaces de silences et d'abondances.

Le Haïku est une poésie qui s'offre aux différents sens du lecteur.

Par ce silence riche, il nous donne à palper l'impalpable, à entendre le vide, à goûter le blanc. Le poème m'extrait de mes habitudes littéraires, m'exposant à cette sobriété. Une sobriété qui n'est pas simple, elle est de l'ordre du détail, d'une fissure dans le monde.

Ce silence environnant, qui découle du Haïku, peut donc dans un premier temps m'apparaître comme un vide étourdissant, voir effrayant puisqu'il prétend à l'infini. Mais dans un second temps, il prend tout l'espace de ma sphère et de ma perception sensible. Le silence invite à prendre part, à ce qui s'apparente à être, dans la culture japonaise, le cycle de la vie. Il m'invite donc à prêter attention au monde, au réel, à m'y rendre présente et à le comprendre.

Je voudrais, dans l'élan de cette culture japonaise, aborder le travail remarquable de la peintre Uemura Shōen. Une peintre à l'univers raffiné et surtout codifié des Bijinga, autrement dit des « peinture de belles femmes ». Les Bijinga sont des prostituées dévouées aux arts, à la nature, attentives au cycle des saisons. Dans ses tableaux, tout comme dans le Haïku, Uemura porte une importance capitale à l'utilisation du vide, elle le manie de manière sublime. Le vide comme silence, comme intervalle entre les motifs, les choses, donnant ainsi forme à l'ensemble. Un vide rempli de promesses et de suggestion. Un vide dans lequel je peux sentir la douceur du printemps, ou la violence d'une tempête de neige. Un vide offrant l'immensité.³⁶

• Immensité poétique

Si je formule la notion d'*immensité poétique*, c'est aussi pour me rapprocher de la notion de *rêverie*, qui me semble être un aspect primordial de la poésie, et plus encore du Haïku, qui résulte de l'instant, d'une admiration, d'une contemplation.

Cette immensité poétique, cette rêverie, ont à voir avec *l'excès du réel*. Je peux effectivement par la rêverie prétendre à sortir du monde, par la fissure que provoque le Haïku, me retrouver face à un nouveau monde portant le signe de l'infini.

Cette immensité du rêveur est, si je l'accepte, facile à acquérir puisqu'elle se trouve en moi, dans mon intérieur. Elle se trouve aussi en dehors de moi, dans le monde, le réel. Le Haïku naît dans les détails immenses de mon quotidien. C'est donc par la contemplation, mon imagination et mes souvenirs, que se crée cette grande résonance onirique, appelant à la rêverie. Gaston Bachelard nomme cela *l'espace de l'ailleurs*, dans son ouvrage « La poétique de l'espace ». Cet espace de l'ailleurs, j'y accède par l'immobilité : « *dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille* »³⁷.

Et il me semble que l'ouverture au monde par la poésie, et bien plus encore par le Haïku, apporte à l'homme cette tranquillité d'esprit, de corps, qui dès lors s'ouvre à ce nouveau monde, l'immensité. Pour illustrer ce propos, il donne un exemple qui résonne avec l'esprit du Haïku. Il commente ainsi l'immensité de la Forêt : « *cette immensité naît d'un corps d'impressions qui ne relèvent pas vraiment des renseignements du géographe. Il n'est pas besoin d'être longtemps dans les bois pour connaître l'impression toujours plus anxieuse qu'on s'enfonce dans un monde sans limite. Bientôt l'on ne sait où l'on va, on se sait plus où l'on est. (...) En disant que la Forêt profonde s'appelle aussi la Terre Tranquille, à cause de son silence prodigieux (...), Guéguen nous appelle à une tranquillité transcendante, à un silence transcendant* ».

Dans cette Forêt comme dans la rêverie, l'espace s'étend sans limite, révélant une puissance d'immensité pour celui qui la vit.

Un auteur célèbre, initiateur de cette poésie humble et courte du Haïku est Bashō.

« Lune éclatante —

Je tourne autour de l'étang

Toute la nuit »

Ce Haïku par ses trois vers invite à l'éternité. Je ressens l'immensité de la nuit, la lumière froide de la lune, les reflets argentés sur l'étang, ces pas circulaires infinis. Je goûte à ce calme. Ces fragrances invitent à sentir et écouter la lune. Je développe une forme d'imaginaire immense, et je fais de cette rencontre une découverte dans mon propre monde intérieur. Cette infinité poétique, étant intérieure à l'être, est un moyen donc de regarder au plus profond, au plus secret de moi-même. Le Haïku, créant une fissure au monde, a cette force de refléter en moi les images de l'éternité.

- Surgissement de la pensée

Il faut dans un premier temps savoir différencier la poésie du savoir, de la science— ou dit d'une manière plus générale, l'art du savoir. C'est le philosophe Heidegger qui apporta cette pensée que dans la Grèce antique, le logos a triomphé de la poésie, et que de ce fait, en Occident l'homme est devenu un scientifique, logique, rationaliste, autrement dit un homme qui catégorise, pense et analyse les choses et oublie de les ressentir. Pour retrouver ce ressenti vrai des choses, dans leur complexité profonde, il faut redevenir poète, mystique, métaphysicien.

C'est cette pensée que développe Christian Bobin lorsqu'il écrit dans son livre consacré à Pierre Soulage « *Je cherche le surgissement d'une présence, l'excès du réel, qui ruinera toutes les définitions* ». Christian Bobin est à la recherche d'une expérience sensorielle forte, supérieure à l'écoulement du temps, échappant à l'espace.

Une expérience dépourvue d'étiquette et de normes, une expérience réelle, prise avec l'instant et la réalité, donc ineffable. Il est à la recherche d'une percée de lumière dans le noir. Cette percée de lumière représentant cet éclat soudain et particulier, qui se miroite avec l'émotion esthétique, l'extase mystique ou la contemplation métaphysique.

Ces termes « surgissement », « éclat », « soudain », « intense » ou encore « lumière », font réellement écho pour moi à ce que peut provoquer le Haïku. La fissure temporelle et spatiale qu'il provoque, sa résonance et telle une pulsion de vie, reflet de l'instant présent naturel et immuable de l'existant.

Christian Bobin a compris ce qu'est la poésie, et par la même occasion ce qu'est le monde. Il distingue très clairement poétique et technique. Selon lui la technique, donc l'avancée technologique, éloigne l'homme de l'essentiel et fait grandir « *la lèpre d'irréel qui envahit silencieusement le monde* »³⁸. Habiter le monde poétiquement, c'est le contempler et de cette manière en prendre soin. Il s'agit de rompre avec ce qui semble être avidité, attente ou projet. Si je laisse place à la contemplation le réel n'a plus peur d'arriver à moi, parce que ces instants contemplatifs, sont pour le monde un véritable répit. « Poétiquement », ou je pourrais également dire « humainement ». Christian Bobin utilise un exemple pour illustrer une attitude poétique, que je trouve très parlante : « *il y a des gens qui amènent la destruction et d'autres qui veulent rétablir, soigner, restaurer. Pendant la Seconde Guerre Mondiale, il y a un homme qui ne se soucie pas explicitement de la guerre, c'est Matisse. Il entre dans une période de grande simplicité de la peinture et des couleurs, il rejoint la source enfantine de la peinture. Je crois que cet homme-là, par son travail, parce qu'un des effets de la peinture est de nous prendre le cœur et de le laver, a récité contre le monde enténébré aussi bien que ceux qui prenaient les armes* ». Matisse a choisi à sa manière par l'art, la poésie des formes, à la recherche de ce surgissement du réel, d'habiter un monde qui courrait à sa perte.

Cette chose, le *surgissement du réel*, éclate au contact de la nature, de la vérité, de la beauté, de la douceur, de la lenteur. Il s'agit d'une chose qui a seulement reculé face à l'homme et sa soif de conquête, qui devient un peu plus dur à saisir, mais qui est toujours vivante.

L'ineffable ; inlassable jeu du visible et de l'invisible, impalpable émotion, ascension du *moi intérieur* lorsque dans l'instant, je l'effleure. Je tente, de part ma réflexion, à lentement apprivoiser cette notion.

Par l'étude de cas faite sur la poésie et sur le Haïku, il m'apparaît clairement que l'ineffable est atteignable.

C'est le langage de l'art qui rend possible ce cheminement vers l'émotion absolue. Ce langage est pourvu, de mots, de ressentis, de beauté, d'explosions, de surprises, mais également de silences, de blancs, de vides denses, de calme. Il s'agit d'un éventail infini, propre à chacun. Lorsque je l'effleure, il me rend présente au monde. Il est question d'entre-ouvrir — même d'oser ouvrir pleinement — une nouvelle porte sensible. Une fissure pure et sincère de l'instant.

L'ineffable, ce n'est ni plus ni moins, le fait d'être présent au monde, au réel, présent à l'instant, à la nature, à ce qui m'entoure. L'ineffable, c'est l'écoute, c'est être attentif, c'est le fait de prendre mon temps.

L'ineffable se retrouve dans les mots, mais également dans l'entre-mot, dans ce vide immensément riche, ce blanc pur, cet espace émancipateur, ce silence qui me porte.

Aussi, si moi graphiste, j'applique cette « méthode » à mon art, m'est-il possible de représenter cet ineffable ? Même de le communiquer ? De le rendre signe ? De quelle manière prend-il place sur la page ? Comment, en tant que graphiste soumise aux contingences du commanditaire et des usages et enjeux de communication, puis-je tenter de m'approcher de l'ineffable ?

C/Les signes du silence

Cet ineffable, qui accompagne et grandit dans ma réflexion, aussi impalpable qu'il soit, existe. Après avoir analysé comment il naît dans et entre les mots, et par les mouvements de l'art, je vais étudier par mon œil de graphiste ses représentations.

De quelle manière se manifeste-t-il visuellement ? Peut-il agir comme signe, entre les signes ? Quel espace occupe-t-il ? Se retrouve-t-il entremêlé seulement à certaines pratiques, certains aspects du design graphique ? Joue-t-il de manière indépendante dans l'espace du spectateur ou intervient-il seulement si le créateur l'a décidé ?

1 - La respiration dans les espaces poétiques ou graphiques

Par mon analyse poétique, l'ineffable est donc perçu comme une étendue silencieuse, qui demande l'écoute de soi et du monde. Cela peut se matérialiser sous la forme d'une respiration. Dans la poésie et spécifiquement dans le Haïku, l'ineffable naît dans la rythmique du mot, dans l'allitération de son, mais surtout dans l'entre-mot. Dans le silence, le suggéré, le donné à imaginer. Il naît dans la respiration. À la lecture comme à la vue d'un Haïku, j'entrevois l'ineffable dans l'intervalle des marges silencieuses qui accompagnent le texte, au-delà de ce que les mots suggèrent. Je les perçois comme des espaces de liberté et de silences qui invitent la pensée et l'imagination à s'allonger, puis à s'envoler. Ici la temporalité change, une nouvelle respiration naît, un monde s'entre-ouvre. Il s'agit d'un espace offert au lecteur, qu'il est libre de saisir.

• La respiration par les marges

Paul Éluard³⁹, dans son ouvrage « *Donner à voir* » écrit « *Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré. Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé. Leur principale qualité est non pas, je le répète, d'invoquer, mais d'inspirer* ». La marge dans sa définition commune est l'« *espace laissé de part et d'autre d'un texte imprimé* ». Elle a une force expressive effective, que beaucoup sous-estiment. Elle fait naître et maintient l'équilibre d'un texte, elle articule la respiration page par page. Cet espace harmonieusement disposé de part et d'autre, guide l'œil du lecteur. Il s'agit donc dans un premier temps d'un repère visuel, technique, d'un code, nécessaire à la mise en page d'un poème, vital à son architecture.

Cette marge blanche, en bordure de texte peut également servir d'échappatoire au lecteur. Il y a le texte qui *dit*, et je voudrais supposer qu'il y a la marge qui *montre*. Elle montre parce qu'elle est l'espace de liberté, qui précède le texte, espace où le lecteur est libre d'imaginer et de se projeter. Cette marge blanche le graphiste, créateur d'images, doit apprendre à la manier pour arriver à l'équilibre visuel souhaité.

Jean-Luc Godard, s'est lui aussi approprié l'espace de la marge comme un espace de liberté, puisqu'il est pour lui destiné aux notes. Et plus spécifiquement aux notes de ce qu'il ne sait pas, espace d'éclosion et de profusion de l'imagination.

J'ai écrit *marge blanche*, il me semblait effectivement important de faire un focus sur la marge qui est un blanc particulier, avant d'entamer ma réflexion autour du blanc, espace de respiration.

• La respiration par le blanc

Le blanc dans l'imaginaire commun reflète le calme. Lorsque qu'il agit dans les pages d'un recueil de poèmes, je peux percevoir l'étendue infinie, l'horizon lumineux. Synonyme de paisibilité, du blanc découle une respiration nouvelle, apaisante. Par le blanc, le lecteur respire. Le poète contemporain Lorand Gaspar⁴⁰, par la présence abondante de blancs dans ses poésies, réussi a briser la linéarité des vers, de manière à permettre au lecteur

de comprendre et prendre l'espace de la page qui lui est donné et de cette manière à investir son propre espace mental.

> l'articulation du blanc

L'analyse graphique de la poésie, me fait comprendre la richesse et la variété insoupçonnée des usages du blanc. Il joue un rôle essentiel dans « nouvelle poésie » qui consiste dans l'envie des poètes d'élever la pensée des lecteurs au-delà des mots. Cette « nouvelle poésie » est ce que par exemple Pierre Garnier, poète lui-même, nomme « le spatialisme ». Il s'agit d'une poésie visuelle et phonique, Pierre Garnier dit « *J'ai débarrassé la poésie des phrases, des mots, des articulations. Je l'ai agrandie jusqu'au souffle. [...] à partir de ce souffle peuvent naître un autre corps, un autre esprit, une autre langue, une autre pensée* ». Bien avant lui, d'autres auteurs et poètes sont eux aussi sortis des codes littéraires pour proposer à leur manière une nouvelle vision de la poésie, du monde et de l'espace. Pour n'en citer que quelques-uns, Mallarmé avec « *Un coup de dés* », Apollinaire avec les « *Calligrammes* » ou encore Jérôme Peignot avec « *Typoésie* », créations sur lesquelles je reviendrai par la suite.

« Ce que cherche ma parole sans cesse interrompue, sans cesse insuffisante, inadéquate, hors d'haleine, n'est pas la pertinence d'une démonstration, d'une loi, mais la dénudation d'une lueur imprenable, transfixiante, d'une fluidité tour à tour bénéfique et ravageante. Une respiration »⁴¹.

Lorand Gaspar s'est joué de la page standard en poésie, il manipule l'ombre et la lumière, le rapport entre l'encre noire et la page blanche. Sa poésie révèle toute son étendue, toute son existence à l'intérieur d'elle-même, à l'intérieur de la page, et cela, par son blanc. Je peux alors parler de métapoétique (qui porte sur la poésie, dans la poésie même) pour commenter l'œuvre de ce poète. Comment le blanc articule-t-il cette métapoésie ? Par quels procédés dépasse-t-il les limites de lecture initialement imposées par un texte poétique standard ?

Je peux constater un élargissement visuel par l'utilisation de la double page blanche, comme page-paysage. Par ce fond blanc naît, dans l'imaginaire du lecteur, une étendue de paysages lumineux.

*taire les noms avec assez de joie
pour que les lignes de force
se montrent dans les blancs.*

Ces vers brefs sont situés en haut de la belle page (page droite), laissant libre court aux différentes fluctuations du blanc. Ils forment un horizon silencieux par les vers qui marquent cette ligne invisible, ces vers qui comme le dit le poète sont des « *lignes de force* » qui « *se montrent dans le blanc* ».

Par la valorisation graphique du blanc, l'espace de la double page perd son rôle de simple support de l'encre. Il s'agit maintenant d'un intermédiaire entre moi, mes perceptions du texte et le monde. Tous les blancs résonnent donc entre ces pages, il faut écouter ces silences lumineux, qui me montrent le monde.

(fig. — 1)

Voilà un autre poème présent dans *Sol Absolu*. Lorand Gaspar s'est, pour ce recueil, inspiré du désert de Judée. Ce sont les blancs poétiques de la page qui tentent de communiquer l'expérience ineffable d'une vaste étendue. Ces blancs espacent les mots, les lettres, ils ressortent de cette manière comme une nouvelle ponctuation, un signifiant

à part entière. C'est ce que nommera Henri Morier⁴² le « blanchissement ». Ce blanchissement sait rivaliser avec les signes de ponctuation, soit parce qu'il les remplace, soit parce qu'au contraire, il les renforce.

Ces blancs ne restent, en tout cas jamais, inactifs. Au sein d'un poème, ils peuvent interrompre, suspendre, fragmenter, opposer, rapprocher, inviter, créer du mouvement, donner à voir les lettres, les mots, les vers, les sensations. Ils émergent du fond de la page, et comme une brèche, entre-ouvrent au lecteur une nouvelle étendue. Ils articulent la circulation de la respiration et également du regard. Ils permettent une résonance des mots, mais avant tout laissent place à l'ineffable.

L'articulation du blanc permet donc de démultiplier les sensations du lecteur / spectateur. C'est ce que j'ai pu observer dans le livre réalisé par le studio graphique b • v-h⁴³.

Ce livre intitulé *Suspension* crée, comme son titre l'indique, par l'utilisation du blanc une réelle disposition dans l'espace de la double-page et de ce qui la compose. Les blancs montent par le bas et les éléments textuels ou images se retrouvent en haut voir en hors-champs des pages. Cette mise-en-page défie la gravité et donne la sensation d'envol au contenu de l'objet éditorial.

> la plasticité du blanc

Les blancs naissent dans la page. Ils évoluent par, dans et entre les mots. C'est par les blancs que le lecteur laisse son imagination opérer. C'est donc les blancs qui rendent l'expérience sensible de la page complète. Il est intéressant de valoriser la plasticité, donc la variation des tons chauds ou froids de ces blancs. Le nuancier de blancs est vaste. Pour n'en citer que quelques-uns, je peux retrouver l'Albâtre, le Blanc d'Argent, l'Azur Brume, le Blanc Cassé, le Céruse, le Crème, l'Écru, le Blanc d'Espagne, l'Ivoire, le Blanc de Lait, le Blanc Lunaire, le Blanc de Meudon, le Neige, le Blanc de Plomb, le Blanc de Saturne, le Blanc de Troyes, le Blanc de Zinc... Autant de noms qui révèlent sa véritable richesse insoupçonnée.

Ces blancs sont perçus par l'intermédiaire de la page et donc du papier.

Chaque expérience de lecture est rendue unique par le choix de papier qui offre une surface, un espace, tangible et sensible au lecteur. L'étendue des papiers existants est immense et ainsi chaque échantillon renforce le propos et la singularité de l'objet éditorial graphique. L'expérience sensorielle du papier est délicate.

Elle est premièrement visuelle par la couleur, les jeux d'exposition qui révèlent des aspects mats ou brillants de la couverture et de la page, des opacités ou transparences qui s'entre-mêlent, ou des jeux de lumière et de reflets. L'expérience est deuxièmement tactile et intime par l'effleurement du grain dévoilé par un papier poreux ou caché par un papier lisse. Mais aussi par le rapport que j'entretiens avec l'objet. Cela par sa reliure rigide ou souple, par l'épaisseur du papier et l'ergonomie du format qui rend l'ouverture et la prise en main de l'édition aisée ou difficile, le défilement des pages fluide ou saccadé, la pression de mes doigts sur le format différente à chaque fois et plus habile à chaque lecture.

« Ce qui arrêtait ces dames, c'était le spectacle prodigieux de la grande exposition de blanc. (...) Ensuite, les galeries s'enfonçaient, dans une blancheur éclatante, une échappée boréale, toute une contrée de neige, déroulant l'infini des steppes tendues d'hermine, l'entassement des glaciers allumés sous le soleil. On retrouvait le blanc des vitrines du dehors, mais avivé, colossal, brûlant d'un bout à l'autre de l'énorme vaisseau, avec la flambée blanche d'un incendie en plein feu. Rien que du blanc, tous les articles blancs de chaque rayon, une débauche de blanc, un astre blanc dont le rayonnement fixe aveuglait d'abord, sans qu'on pût distinguer les détails, au milieu de cette blancheur unique. (...) blancs des toiles et des calicots, les roches blanches des draps de lit, des

serviettes, des mouchoirs; (...) constructions blanches en boutons de nacre, un grand décor bâti avec des chaussettes blanches, toute une salle recouverte de molleton blanc, éclairée au loin d'un coup de lumière. (...) Les comptoirs disparaissaient sous le blanc des soies et des rubans, des gants et de fichus. Autour des colonnettes de fer, s'élevaient des bouillonnés de mousseline blanche, noués de place en place par des foulards blancs. Les escaliers étaient garnis de draperies blanches, (...) cette montée du blanc prenait des ailes, se pressait et se perdait, comme une envolée de cygnes. Puis, le blanc retombait des voûtes, une tombée de duvet, une nappe neigeuse en larges flocons: des couvertures blanches, des couvre-pieds blancs, (...) essaims de papillons blancs, au bourdonnement immobile; des dentelles frissonnaient de toutes parts, flottaient comme des fils de la Vierge par un ciel d'été, emplissaient l'air de leur haleine blanche. (...) On aurait dit un grand lit blanc, dont l'énormité virginale attendait (...) »⁴⁴.

Dans cet extrait de l'ouvrage d'Émile Zola, j'ai retrouvé par la richesse de sa description, la complexité plastique des blancs. Ils circulent dans un espace, comme ils circulent dans l'espace de la page. La succession des nuances de matières, de textures rend ce moment subjuguant et infini. Cette respiration que permet le blanc, participe de manière évidente à l'expression de l'ineffable.

2 - Poésie comme miroir du graphisme

La respiration par les blancs est commune à la poésie et au graphisme. Je vais tenter maintenant de révéler d'autres similitudes rendant la poésie miroir du design graphique de part sa composition, ses rythmiques, ses mouvements et formes et son aspect exhaustif.

• La composition

La composition de la page fut réellement considérée par Mallarmé⁴⁵ dans son ouvrage « *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* », parut en 1897 (fig. — 2).

C'est par la rupture et donc la libération du vers, que naît une liberté qui permet de renouveler la composition du poème, mais aussi du texte dans la page. Opération poétique s'il en est, qui articule, dispose et disperse la parole de manière inattendue au sein de l'espace de la page. Cette libération du vers et donc de la ligne de texte produit son déploiement, son extension sous forme d'énigme, de jeu comportant plusieurs entrées de lecture.

L'espace de composition de la lettre, du mot, du vers est mobile et libre, tout comme l'espace de composition de l'entre-lettre, de l'entre-mot et de l'entre-vers. Le poète compose l'encre avec et par le blanc.

En 1918 Guillaume Apollinaire⁴⁶ publia les « *Calligrammes* » (fig. — 3).

Tout comme Mallarmé, il tente de créer une écriture poétique nouvelle en jouant avec la composition de l'espace de la page. Un calligramme est un poème dont les vers sont disposés de manière à former un dessin en lien avec le thème du poème. C'est donc par le jeu de l'espace et du mot que le poète montre ce qu'il écrit. Il convoque par le dessin formé de mots, l'imagination de son lecteur créant de cette manière une multitude de sollicitations à la fois liées au contenu, mais également liées au sens des mots et au rythme visuel.

Il me semble essentiel d'aborder le livre « *Espace d'espace* » écrit par George Perec⁴⁷, malgré le fait qu'il n'appartient pas au domaine de la poésie. Il s'agit d'une promenade littéraire expérimentant l'espace du monde, et l'espace de la page. L'auteur n'identifie pas l'espace comme vide, mais comme espace de « *ce qu'il y a autour, ou dedans* ». Il s'agit pour le lecteur d'un journal de bord, pour appréhender l'espace, de savoir l'habiter, de se

l'approprier, de l'envisager comme superficie à parcourir.

George Perec commence donc sa réflexion, par l'analyse de l'espace de la page, ce fragment d'espace, qui lui appartient.

« *L'espace d'une feuille de papier (modèle réglementaire international, en usage dans les Administrations, en vente dans toutes les papeteries) mesure 623,7 cm²»⁴⁸. Il poursuit « *Lettre à lettre, un texte se forme, s'affirme, s'affermit, se fixe, se fige :**

(fig. — 4)

Avant, il n'y avait rien, ou presque rien ; après, il n'y a pas grand-chose, quelques signes, mais qui suffisent pour qu'il y ait un haut et un bas, un commencement et une fin, une droite et une gauche, un recto et un verso. »

Sur cette étendue blanche, l'encre, le signe noircit la feuille, s'empare de l'espace donné et le fixe. Déployer l'espace de la page signifie l'investir ; si je trace, l'espace devient manifeste. Cette dimension graphique de l'écriture, de la trace sur l'espace blanc de la page est la manière dont je peux l'habiter.

C'est par la composition graphique de lettres, de mots, de formes, de signes, de blancs que se crée mon espace. Et c'est par le biais de cet espace composé, que découle des rythmiques, des mouvements ainsi que des formes.

• Rythmiques, mouvements, formes

La poésie est constituée de règles liées à l'élaboration d'une cadence de lecture, d'allitérations suggérant un rythme sonore. Le graphisme par la composition et la distribution des glyphes et de l'espace produit également des rythmiques diversifiées qui invitent au mouvement. Chaque trait, chaque forme, chaque blanc est expression. La poésie *figure*, tout comme le graphisme. Ils figurent au sens où ils représentent une chose, sous une forme qui évoque le monde invisible.

La poésie et le graphisme impulsent un rythme, une tonalité, spécifique à leur domaine d'application. Des vers, comme des formes graphiques, découle une multiplicité de sens, constamment en mouvement, où chaque plein, chaque silence trouve sa place.

La poésie, comme le graphisme, offre au spectateur un espace. Un espace de liberté, d'imagination, de contemplation, de compréhension. Il s'agit d'un don de l'espace, donc d'un espacement dynamique. Cet espacement est soufflé par une certaine rythmique, un certain mouvement émanant de la poésie ou du graphisme.

De cette syntaxe poétique ou visuelle, découle donc un mouvement, une vitesse. Par vitesse, j'entends donc *accélération, ralentissement et lenteur*.

Je souhaite m'attarder sur cette notion de lenteur qui me semble en poésie ainsi que dans ma création graphique primordiale, puisque la lenteur insuffle l'ineffable. Savoir prendre le temps permet d'être attentif au monde, permet de le ressentir.

Milan Kundera⁴⁹ soulignait le fait qu'il existe « *un lien secret entre la lenteur et la mémoire, entre la vitesse et l'oubli* ». Se détacher de la rythmique frénétique de la société et ainsi se donner un temps d'imagination, à l'ineffable, dans la création ou dans la contemplation.

Savoir prêter attention aux rythmes, aux mouvements, aux formes qui se créent et émergent. C'est une démarche que je peux retrouver dans « *Typoésie* » de Jérôme Peignot⁵⁰, qui fait l'état de lieux de la poésie visuelle (fig. — 5). Il s'agit d'une poésie complète où le spectateur découvre des compositions tant littéraires que plastiques, dont la forme et le fond sont rigoureusement indissociables. Ces compositions jouent à leur manière avec l'espace, insinuant ainsi des accélérations, des ralentissements, voir des pauses aux connotations ineffables.

• Les signes typographiques

Les signes typographiques, les lettres sont le fruit d'une lente maturation. Au cours du temps, ils ont évolué au gré des différentes techniques d'écritures et de fabrications, influencés par les différents courants artistiques. Les différents signes typographiques jouent un rôle primordial dans notre vie de tous les jours, ils doivent se plier à diverses exigences, remplir différentes fonctions. En effet selon le contexte dans lequel le signe se trouve, sa résonance visuelle ne sera pas la même. Par exemple, si je lis un texte de labeur, les caractères typographiques seront soumis à la lisibilité et au confort de lecture, alors que si je regarde une affiche, ils devront impacter, choquer, accrocher mon regard, provoquer. Au-delà de la lisibilité ou de l'impact provoqué, le signe typographique est depuis quelques années une véritable scène artistique audacieuse. Des créations typographiques découle une intention, une envie, un besoin, un univers à part entière.

Le signe typographique, la lettre, ce caractère noir, ne peut exister sans le blanc qui l'entoure, c'est même par ce blanc qu'il prend forme. C'est l'idée que souligne Massimo Vignelli⁵¹, dans le reportage HELVETICA. En réalité, en matière de typographie, il n'y a que du blanc, pas de noir. Ce qui fonde les signes typographiques est l'espace entre les caractères noirs. Il prend l'exemple de la musique pour enrichir son propos, selon lui, ce qui crée la musique ce ne sont pas les notes, mais ce sont les espaces entre les notes. Il en est de même pour la poésie où ce ne sont pas les mots, mais les espaces entre les mots qui participent à l'expressivité. Ce silence qui suscite l'imagination du lecteur. Et comme je l'ai dit plus tôt, effectivement, les blancs typographiques en poésie sont l'équivalent visuel du silence. Ils participent à la construction du sens et à la production d'effets de style.

L'approche de Massimo Vignelli face aux caractères typographiques, est que ces derniers ne doivent rien exprimer. Une typographie doit être lisible, d'une grande clarté et efficace. Il se pose la question si le texte, au profit de l'émotion je pense, doit être parlant ou au contraire se faire oublier ? Pour le citer « *Je peux tout dire en Helvetica. Si je veux dire un je t'aime passionné, je choisirais simplement Helvetica Typeface Bold, en revanche, si je le souhaite plus distancé, il s'écrira en Helvetica Typeface Light* » (fig. — 6). Il accorde ainsi finalement peu d'importance à la lettre en soit, mais effectivement beaucoup au blanc l'entourant.

C'est ce que la graphiste Catherine Zask⁵², nomme *l'espace latent*.

Catherine Zask donne une grande importance aux signes typographiques, à leur aspect expressif, désarticulé. Dans son projet intitulé *Alfabetempo*, elle explore par décompositions les lettres et met en évidence les blancs provoqués par la composition de la typographie (fig. — 7). De cette manière, naît l'espace entre les mots, révélant ce qu'elle nomme donc l'espace latent. Le mot *latent* signifie « *qui reste caché, ne se manifeste pas* ». Et en effet, le lecteur ne prête pas attention au blanc entre les lettres et les mots, qui lui semble inerte : entre-lettres, entre-mots, entre-lignes, entre-colonnes, entre-temps, intervalles. La graphiste, par le noircissement de ces espaces latents, souligne ces espaces et les fait vivre en dehors du contexte qui les a révélé. Elle fait signe du vide, le considère comme un détail central.

Par la création de ce système, Catherine Zask opère une approche quasi-musicale de la lettre, elle restitue le rythme et la tonalité aux mots. Son graphisme contribue à révéler ce qui lie les mots et tient les phrases. Il permet de mettre en évidence et d'entre-ouvrir cet espace blanc et silencieux de liberté à d'autres attributions, lui donnant une autonomie formelle.

Entre Massimo Vignelli et Catherine Zask, l'approche typographique est radicalement opposée, l'un étant dans l'épuration et la maîtrise, l'autre dans l'expressivité sans frein. Pourtant leur approche au blanc silencieux, blanc de respiration, blanc poétique leur est vital. Pour approcher au plus près la poésie par la typographie, je peux faire référence aux poèmes visuels composés de lettres, de ponctuations et de chiffres. Je pense aux réalisations de Jérôme Peignot, qui par leurs compositions amènent notre imagination bien plus loin que l'auraient fait des simples mots. Si je prends par exemple « *Le vol des accolades* » (1992), il suggère par la composition de ces accolades, leur disposition et leur taille, l'envol d'oiseaux dans l'immensité du ciel, immensité traduite par le blanc omniprésent sur l'ensemble de la page (*fig. — 8*).

- L'aspect exhaustif

La poésie, tout comme le graphisme sont des domaines ayant la faculté de dire beaucoup avec peu. Ils savent *montrer* pour *dire*. Le poète, tout comme le graphiste sont des inventeurs de formes nouvelles, et ces formes s'expriment dans l'imagination du lecteur ou du spectateur comme des *images exhaustives*. Ces images épuisent par ce qu'elles montrent le contenu du sujet.

L'aspect polysémique de la poésie, comme je l'ai abordé, se retrouve également dans le graphisme. Un signe découle sur une infinité d'autres signes. Les sens se rapprochent, s'entre-mêlent, se détachent. Cette exhaustivité agit comme un flux, en mouvement constant dans l'imaginaire du spectateur.

Dire beaucoup avec peu, ou autrement dit pour reprendre la formule emblématique de Mies van der Rohe, « *Less is more* ». L'intention du « *Less is more* » naît dans le mouvement artistique des Arts & Crafts et se consolide grandement avec le Constructivisme et le Minimalisme. Il se caractérise par la recherche du nouveau social et esthétique. Dans un monde de plus en plus *bruyant*, cette formule engage le silence. Et en effet, la simplicité, l'épuration de formes ne signifie pas la pauvreté de l'objet. Il s'opère une recherche d'espace libre autour de ce dernier. L'objet révèle l'espace. Espace minimaliste, épuration maximale. La monochromie, la monomatérialité, la porosité du support font naître d'autres sensations. L'immensité s'offre à la vue du spectateur et surtout à son imagination.

Je pense à l'artiste japonaise Fujiko Nakaya⁵³. En particulier à son installation « *Conversation avec le vent* », qui dispose dans des lieux une brume (*fig. — 9*). Cette brume enveloppe ainsi l'environnement, s'étale dans le paysage de manière à l'altérer, à perturber l'expérience du quotidien des personnes. Il s'agit là d'une parenthèse à la vie, à la temporalité, c'est un moment de poésie, de grâce absolue et d'émerveillement pour le spectateur redécouvrant d'une nouvelle manière ce qui l'entoure. Ce brouillard se disperse de manière éphémère dans un silence, suivant les mouvements esclaves du vent, de l'humidité ou l'évaporation due au soleil. C'est une manière de rendre visible l'invisible.

L'expérience graphique de la page blanche, pourrait selon moi faire découler des émotions semblables. Comme graphiste, je refuse d'être dans une démarche artistique où chaque espace blanc est prétexte au remplissage afin de délivrer à tout prix l'information. Je veux offrir à mon spectateur cet espace exhaustif qui le rend présent au monde. Cet espace blanc et silencieux. Un espace ineffable où son imagination éclora.

3 - L'ineffable comme élément graphique

Ma réflexion autour de la notion d'ineffable s'engage peu à peu vers les signes et me permet d'entre-voir des règles de création, des procédés graphiques. Si en tant que graphiste, je fais le choix de prêter attention au monde, au réel, je dois défendre un graphisme qui en fait de même. Je peux ainsi me demander, quel rôle joue le graphiste qui sait prêter attention à ce qui l'entoure ? Quelles sont les formes de graphismes qui *prêtent attention* ? Le réel, a-t-il des signes ?

• Un graphisme qui prête attention au réel

> un graphisme du quotidien

Mon quotidien est mon réel, il s'agit du monde dans et par lequel j'évolue. Il s'agit donc d'un monde que je côtoie tous les jours, de ce fait que je peux oublier, ou qui peut me sembler parfois banal, délaissé de tout extraordinaire. Le rôle du graphiste est de mettre en lumière ce sur quoi, je ne m'attarde plus par habitude ou lassitude. Son rôle est d'investir le réel et de révéler ce quotidien.

Le studio de graphisme Helmo⁵⁴ s'est attardé sur une facette du quotidien japonais par la conception du livre *Manhuro*, en 2020 (*fig. — 10*). Il s'agit d'un inventaire de captures de plaques d'égout japonaises faites par l'auteur du livre Thomas Coudrec lors d'un voyage. Cette thématique originale met en évidence l'histoire de ces plaques au Japon. Ces plaques déclinent donc de nombreux récits territoriaux, des mascottes, des légendes locales, ou mettent en lumière une faune, une flore et des monuments remarquables. L'usager de la ville est invité à décrocher son regard de la ligne d'arrivée fixée et à contempler et comprendre ce qui l'entoure. Le graphisme du quotidien est l'observation et la valorisation du monde, ainsi que son appropriation sous un certain angle sensoriel. Dans l'exemple, HELMO opte pour une réalisation éditoriale épurée, simple de lecture et de compréhension. Ce livre offre un accès direct au réel, il montre une partie du monde, telle qu'elle est, sans artifice.

J'ai abordé moi-même la notion de quotidien dans certaines de mes expérimentations graphiques et plastiques, par la photographie. Il est très intéressant d'observer la simplicité de la capture l'image, de l'instant, d'un certain ineffable, et cela, sur des *sujets du quotidien* (*fig. — 11*). Par ces photographies je mets en relief un quotidien, c'est-à-dire des objets, des parcelles, des espaces « normaux », que je ne voyais peut-être plus, afin de tenter d'y opérer une sublimation. Je trouve intéressant dans ces expérimentations de travailler le noir et le blanc, de jouer du nuancier des gris pour apporter un grain, une porosité, une matière, une vibration à l'image. Je trouve également intéressant de jouer avec des plans rapprochés, des zooms, pour pouvoir travailler le hors champ et ainsi créer une perte de repère pour le spectateur, alimenter une part de mystère et une focalisation entière sur le sujet. Le quotidien est transformé, valorisé simplement.

Le graphiste doit avoir conscience de ce quotidien, dont émane une infinité de couleurs, de formes et de textures. Le réel existe de manière intense et sincère, à partir de sujets modestes peut se dégager une véritable poésie sensorielle. Son rôle est d'apprendre au spectateur à observer, contempler, et peut être s'ouvrir à des sensations immensément fortes.

> un graphisme du détail

Le graphiste investit, enquête, observe et retranscrit le réel. Il donne au spectateur des indices et des pistes sur ce quotidien. Il lui offre visuellement et sensitivement une infinité de détails, afin d'appréhender le monde de manière nouvelle, plus globale, de manière poétique. Il s'agit de voir le monde dans ses infimes détails, avoir conscience de l'amplitude de l'existant.

Fanette Mellier⁵⁵ a cette approche subtile du réel. Elle nous offre une retranscription plastique des détails du monde qu'elle observe. « *Dans la Lune* » et « *Au Soleil* » sont des éditions qui explorent chromatiquement les cycles naturels de la lune et du soleil, dans l'espace du livre (fig. – 12). La lumière sensible qui émane de ces deux astres, se diffuse dans un rythme régulier, page par page, donnant à voir une large palette de blancs et de couleurs, par des procédés de surimpressions. Les papiers choisis pour leur brillance et leur porosité amplifient grandement ces jeux de textures, de lumières et de nuances quasi-invisibles. Dans ces deux éditions, la graphiste offre au lecteur une profusion de détails, qui émanent d'un spectacle qui l'entoure pourtant au quotidien.

Fanette Mellier est très attentive à la matérialité du support print, à la prise en main et à l'expérience qui en découle pour le lecteur. L'édition *Bastard Battle* est un autre exemple sensible dans les détails colorimétriques qui s'y immiscent par touches, rythmés par le texte. Ces détails prennent vie dans la rainure du livre et dans la typographie sous la forme de couleurs en tons directs, très intenses (fig. – 13).

J'ai expérimenté ces investigations et ces observations ténues du réel, tenté de relever des fragments de mon quotidien, et je me suis questionnée sur la manière dont je pouvais les retranscrire graphiquement. J'ai pour cela travaillé plastiquement une de mes photographies. Mon but était d'entrer dans le micro de la photographie, de différencier les multiples nuances de gris qu'opère subtilement la lumière. Ainsi de distinguer les couches et de les traiter en aplats intenses, assemblés ou séparés, sur un nouvel espace vaste. Chaque nuance existe dès lors indépendamment, dans toute sa complexité chromatique et j'ai pu révéler des grains, des textures, qui n'étaient pas mis à l'avant avant ces traitements.

> un graphisme modeste : *signoésie*

J'ai abordé le *quotidien* et le *détail* dans le graphisme. Ces deux termes renvoient mon questionnement à la notion de *modeste*. Mais existe-t-il un graphisme que je peux qualifier de modeste ? Un graphisme à la forme ténue, discrète et sensible, qui se trouverait à l'orée d'un monde frénétique, dont les valeurs reposeraient sur l'expérience complète et sincère du réel ? Un graphisme modeste à l'image de ce qu'est le Haïku en poésie ?

Modeste vient du latin *modestus* qui signifie *calme, mesuré, simple, sans faste* et donc sans superficialité. Il est question de lisibilité, d'épuration. Ce sont les éléments graphiques par leur simplicité et leur pudeur qui happent le spectateur. Je pense qu'un graphisme modeste peut incarner différentes formes et différents rendus, mais il n'offre selon moi pas toute son étendue visuelle. Il opère une sorte de retenue visuelle ou sensible, cela dans le but de stimuler l'imagination de son spectateur et de lui laisser un espace de liberté et d'interprétation personnelle. Cette démarche fait sensiblement écho à la démarche poétique que j'ai pu analyser plus tôt, mais s'agit-il dans ce cas d'un graphisme poétique ? La réponse est non. Je ne fais pas de graphisme poétique, mais j'engage ici une nouvelle forme de graphisme dont la démarche, l'impulsion est poétique. Ce que je pourrais entre-voir comme du métagraphisme, un graphisme modeste englobant toute la part invisible, mais sensible du réel. J'applique donc une démarche poétique à un graphisme, et cela, dans le but de créer un nouveau spectre artistique sensible. Cette démarche vers un signe nouveau, un signe issu d'un esprit poétique, je l'intitule la *signoésie*. Ce néologisme, issu de *signe* et de *poésie*, observe donc la réalité dans ses détails, joue de la sensibilité de l'espace, de son ouverture, et de l'amplitude d'un silence, de liberté, qui porte le sujet à l'admiration, à la contemplation. La signoésie amène donc le spectateur à une forme de temporalité nouvelle, suspendue, peut-être sous la forme d'un temps mort ?

- Un graphisme qui suspend le temps

Certains graphistes sont susceptibles de se trouver dans cette démarche signoétique, d'un graphisme modeste, créant par leurs visuels une forme de suspension de la temporalité. C'est le cas du studio Les Graphiquants⁵⁶, notamment dans leur projet *Metrobus*, et de la création de l'affiche « *Floating* » destinée à habiller les espaces d'affichages vacants, non vendus, vierges de communication (fig. — 14). Cette affiche représente un papier de couleur plié, déplié, sans message, ni échelle. Un espace de silence, où seule la lumière se pose et joue entre les renforcements, et les surélévations du papier. Elle crée ainsi de nombreuses nuances subtiles de la couleur. La temporalité des espaces de transports en commun habituellement sur-accélérée, se voit ralentie, même stoppée du fait qu'aucun signe graphique l'alimente. Matériellement parlant cette communication visuelle marque un réel temps mort dans le paysage urbain.

Je peux retrouver cette démarche dans un autre projet du même studio, intitulé « *Stephane Kélian* », qui est la campagne pour la saison Automne-Hiver 2015 de la marque. Le studio crée un concept graphique à partir de formes géométriques volumiques blanches. Les formes sont disposées, superposées, cachées, révélées et par des jeux de lumière, d'ombre, et du hors-champ naît un nouveau paysage. Ce paysage épuré, équilibré et blanc marque une pause dans l'esprit du spectateur, un répit, un espace, un intervalle.

CONCLUSION /

Le développement qu'on vient de lire pourrait se conclure avec cette proposition lapidaire : je me suis découverte comme une graphiste « éveilleuse ». « Éveilleuse » de qui ou de quoi ? D'une facette du monde invisible et sensible qui fait de moi une graphiste investigatrice et aventurière d'un monde poétique qui existe en dépit de sa discrétion et de sa ténuité. Durant mes recherches, j'ai pris conscience qu'en me questionnant sur l'ineffable, je questionnais avant tout le réel dans lequel nous vivons. Un réel où nous évoluons et surtout avec lequel nous interagissons de manière *passive* ou *active*. Il m'est doucement apparu, et de manière de plus en plus claire, qu'une immense part poétique, aux premiers abords imperceptible, émanait de ce réel, et même plus, s'offrait généreusement à moi. Pour tenter de percevoir cette facette du monde qui est aussi la face cachée du monde, je me dois d'*appréhender poétiquement le monde*. Cette tâche ne va pas sans méthode, elle réclame même une sorte de protocole que je peux présenter comme suit :

- je dois prêter attention au monde et au réel dans lequel j'évolue
- je dois considérer le quotidien et ses infinis détails
- je dois prendre le temps et savoir admirer ce qui m'entoure
- je dois visualiser ce qui semble vide comme un espace de liberté et d'imagination

L'ineffable naît dans les interstices du monde et évolue sous de multiples formes, a priori impalpables. De cette *appréhension poétique du monde* découle une nouvelle vision, ce que je pourrais appeler une *métavision*. Il s'agit de s'extraire d'une vision d'usager *stricto sensu* du monde et de s'immiscer activement dans le micro, dans l'intervalle du quotidien, de percevoir les infimes et multiples détails que le réel offre accompagnés de leurs vastes étendues silencieuses. C'est dans cette optique que je fais l'hypothèse d'un passage obligé du graphisme au métagraphisme, ce que je nomme la *signoésie*. C'est par cette nouvelle approche du visible et du sensible qu'il devient possible de considérer « l'usager » autrement, c'est-à-dire de faire de lui un sujet davantage engagé dans une relation poétique au monde ; l'activisme frénétique qui menace le comportement de l'usager se transformant en activité, la précipitation en attention, la consommation et l'usage en contemplation et aperception. La notion d'*effort* y est donc centrale, car on ne se défait pas comme ça d'habitudes depuis longtemps acquises. Le sujet doit apprendre à faire l'effort de *voir*, d'*apercevoir* et de *déceler* ce que le réel a à lui offrir, sans évidemment renoncer (ce qui serait absurde) à ses capacités d'usager du monde. Mon rôle de graphiste est de lui *montrer à penser* et non de *penser pour lui*. Je lui donne un espace d'imagination et de sensations qu'il est libre d'investir à sa manière, selon son style.

NOTES DE BAS DE PAGE /

1 : Vladimir Jankélévitch est un philosophe et musicologue français, il est né en 1903 et mort en 1985.

2 : Vladimir Jankélévitch • La musique et l'ineffable, Éditions du Seuil, 1983, page 86-87.

3 : Ludwig Wittgenstein • Le Tractatus Logico philosophicus, 5.6.

4 : Gaston Bachelard est un philosophe français des sciences, de la poésie, de l'éducation et du temps, il est né en 1884 et mort 1962.

5 : Emmanuel Kant est un philosophe allemand, fondateur du criticisme et de la doctrine dite «idéalisme transcendantal», il est né en 1724 et mort en 1804.

6 : Ludwig Wittgenstein est un philosophe et mathématicien autrichien, qui apporta des contributions décisives en logique, dans la théorie des fondements des mathématiques et en philosophie du langage. Il est né en 1889 et mort en 1951.

7 : Ludwig Wittgenstein • Tractatus logico-philosophicus, Éditions Gallimard, 1993, 7.

8 : Ludwig Wittgenstein • Tractatus logico-philosophicus, Éditions Gallimard, 1993s, 6.522.

9 : Définition issue des Éditions Le Robert.

10 : Gaston Bachelard • La poétique de l'espace, Éditions Quadrige, 1957.

11 : Pierre Hadot est un philosophe, historien et philologue français, il est né en 1922 et mort en 2010.

12 — 16 : Pierre Hadot • Wittgenstein et les limites du langage, Librairie Philosophique J. Vrin, 2014.

17 : Ludwig Wittgenstein • Tractatus logico-philosophicus, Éditions Gallimard, 1993.

18 : Pierre Hadot • Wittgenstein et les limites du langage, Librairie Philosophique J. Vrin, 2014, page 45.

19 : Ibid.

20 : Pierre Hadot • Wittgenstein et les limites du langage, Librairie Philosophique J. Vrin, 2014, page 46.

21 : Romain Rolland est un écrivain français, lauréat du prix Nobel de littérature de 1915, il est né en 1866 et mort en 1915.

22 : Extrait de la lettre de Sigmund Freud adressée en réponse à Romain Rolland, le 20 juillet 1929.

- 23** : Pierre Hadot • La philosophie comme manière de vivre, Éditions Albin Michel, 2001.
- 24** : Pierre Hadot • Wittgenstein et les limites du langage, Librairie Philosophique J. Vrin, 2014.
- 25** : Charles Beauquier est un homme politique et historien français, il est né en 1833 et mort en 1916.
- 26** : Charles Beauquier • Philosophie de la musique, Éditions Hachette, 2016.
- 27** : Stéphane Mallarmé • Correspondance I, Gallimard, 1958, p 137.
- 28** : Henri Bergson • Le Rire, III, 1.
- 29** : Alain Duault est un écrivain, poète, animateur de radio et de télévision français spécialisé dans la musique classique et l'opéra, il est né en 1949.
- 30** : Alain Duault • La poésie, le ciel-Petite méditationlyrique, Éditions Gallimard, 2020, page 33.
- 31** : Alain Duault • La poésie, le ciel-Petite méditationlyrique, Éditions Gallimard, 2020, page 46.
- 32** : Alain Duault • La poésie, le ciel-Petite méditationlyrique, Éditions Gallimard, 2020, page 40.
- 33** : Alain Duault • La poésie, le ciel-Petite méditationlyrique, Éditions Gallimard, 2020, page 41.
- 34** : Alain Duault • La poésie, le ciel-Petite méditationlyrique, Éditions Gallimard, 2020, page 39.
- 35** : Alain Duault • La poésie, le ciel-Petite méditationlyrique, Éditions Gallimard, 2020, page 51.
- 36** : Analyse inspirée de Margaux Brugvin.
- 37** : Gaston Bachelard • La poétique de l'espace, Éditions Quadrige, 1957, page 261.
- 38** : Christian Bobin • Le Plâtrier Siffleur, Éditions Poesis, 2018, page 7.
- 39** : Paul Éluard est un poète français, il est né en 1895 et mort en 1952.
- 40** : Lorand Gaspar est un poète, médecin, historien, photographe et traducteur français d'origine hongroise, il est né 1925 et mort en 2019.
- 41** : Lorand Gaspar • Sol Absolu, page 78.
- 42** : Henri Morier est un professeur d'histoire de la langue française, fondateur du Centre de Poétique, il est né en 1910 et mort en 2004.

43 : Baldinger • vu-huu est un atelier graphique Suisse Allemand fondé en 2008.

44 : Émile Zola • Au bonheur des Dames, 1883.

45 : Stéphane Mallarmé est un poète français, enseignant, traducteur et critique d'art, il est né en 1842 et mort en 1898.

46 : Guillaume Apollinaire est un poète et écrivain français, il est né en 1880 et mort en 1918.

47 : George Perec est un écrivain et verbicruciste français, il est né en 1936 et mort en 1982.

48 : George Perec • Espèces d'espaces, Éditions Galilée, 2000, page 22.

49 : Milan Kundera est un écrivain tchèque, il est né en 1929.

50 : Jérôme Peignot est un romancier, poète, spécialiste de la typographie et pamphlétaire français, il est né en 1926.

51 : Massimo Vignelli est un designer italien, il est né en 1931 et mort en 2014.

52 : Catherine Zask est une graphiste, typographe et artiste française, elle est née en 1961.

53 : Fujiko Nakaya est une artiste japonaise, elle est née en 1933.

54 : Helmo est un studio graphique fondé en 2007. Son processus de création graphique et ses savoirs-faire de la fabrication des objets visuels sont mobilisés pour produire des images ou des dispositifs tenant d'abord compte de leur contexte d'usage : où ces images sont diffusées, à quel public elles sont destinées?

55 : Fanette Mellier est une graphiste française.

56 : Les Graphiquants est studio graphique fondé en 2008, les créations s'accordent sur l'élaboration de signes abstraits, poétiques, typographiques, sensibles, toujours porteurs de sens.

BIBLIOGRAPHIE /

• Ouvrage

Première partie

- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Éditions du Seuil, 1983
WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Éditions Gallimard, 1993
YOUNES, Rola, *Introduction à Wittgenstein*, Édition La Découverte, 2016
HADOT, Pierre, *Wittgenstein et les limites du langage*, Librairie Philosophique J. Vrin, 2014
BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Éditions Quadrige, 1927, Chapitre premier
MOULIN, Olivier, *Bergson de A à Z*, Éditions Que sais-je, 2020
BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Éditions Quadrige, 1957
FERRY, Jean-Marc, *Qu'est ce que le réel*, Éditions le bord de l'eau, 2019

Deuxième partie

- DUAULT, Alain, *La poésie, le ciel - Petite méditation lyrique*, Éditions Gallimard, 2020
POMMIER, Gérard, *La poésie brûle*, Éditions Galilée, 2020
BOBIN, Christian, *Le plâtrier siffleur*, Édition Poesis, 2018
JACCOTTET, Philippe, *De la poésie*, Éditions Arléa, 2020
FOCILLION, Henri, *Vie des formes*, Éditions Quadrige, 2019
CHENG, François, *Vide et plein - Le langage pictural chinois*, Éditions du Seuil, 1991
COMPAGNON, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Édition Pups, 2018

Troisième partie

- ÉLUARD, Paul, *Donner à voir*, Éditions Gallimard, 1939, chapitre 8 et 9
PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Éditions Galilée, 2000
PEIGNOT, Jérôme, « De la typoésie »
MALLARMÉ, « Un coup de dé n'abolira jamais le hasard »

• En ligne

Première partie (consulté en septembre 2020)

- Cairn, Juin 2019, Franck de Montleau, « *L'indicible et l'ineffable* »
(<https://doi.org/10.3917/infle.013.0059>)

- Revue polaire, Août 2008, Stéphane Partiot, « *La notion de temps chez Gaston Bachelard* »
(<http://www.editions-polaire.com/revue-polaire/spip.php?article208>)

- Cairn, Juillet 2013, Mo Weimin, « *Entre continuité et discontinuité du temps, l'espace de la traduction* »
(<https://doi.org/10.3917/rdes.078.0101>)

- Cairn, Mars 2014, Victor Béguin, « *Ineffable et indicible chez Damascius* »
(<https://doi.org/10.3917/leph.134.0553>)

Cafés-Philo, Essai de restitution du café-philo de Chevilly-Larue, Octobre 2003, « *Peut-on s'exprimer par le silence ?* »
(<https://cafes-philos.org/2011/02/peut-on-s'exprimer-par-le-silence/>)

Philo-Cité, Novembre 2017, publié par Nicolas, « *C'est dans les mots que nous pensons* »
(<http://philosite.blogspot.com/2017/11/cest-dans-les-mots-que-nous-pensons.html>)

Cairn, Novembre 2016, Morgane Cariou, « *Le topos de l'ineffable dans les catalogues poétiques* »
(<https://doi.org/10.3917/phil.882.0027>)

Overblog, Novembre 2010, Jefka, « *Wittgenstein, ou le silence pour taire ce qui ne peut pas être dit* »
(<http://philosophie-initiation-cours.over-blog.com/article-wittgenstein-ou-le-silence-pour-taire-ce-qui-ne-peut-pas-etre-dit-60394012.html>)

Essais, Mai 2012, Jacques Darriulat, « *Note sur Wittgenstein* »
(<http://www.jdarriulat.net/Essais/wittgenstein.html>)

Philophilo, Décembre 2006, Philippe Jovi, « *Dire et montrer : le « mysticisme » de Wittgenstein* »
(<https://phiphilo.blogspot.com/2011/11/le-mysticisme-de-wittgenstein.html>)

Cairn, Octobre 2008, Aldo Giorgio Gargani, « *Le paradigme esthétique dans l'analyse philosophique de Wittgenstein* »
(<https://doi.org/10.3917/rdes.039.0056>)

Wittgenstein
(<http://sos.philosophie.free.fr/wittgens.php>)

Persée, Luce Fontaine-De Vinscher, « *Wittgenstein. Le langage à la racine de la question philosophique* »
(https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1985_num_83_60_6381)

Cairn, Janvier 2008, Liliane Abensour, « *L'attraction vers l'illimité : sensation océanique, psychose et temporalité* »
(<https://doi.org/10.3917/rfp.714.1061>)

Deuxième partie (consulté en octobre 2020)

Poezibao, l'actualité éditoriale de la poésie, octobre 2007, Florence Trocmé
(<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2007/10/notes-sur-la--2.html>)

Érudit, Avril 2018, Seiji Marukawa, « *Deux haïkus de Bashô (étude comparative de quelques traductions françaises)* »
(<https://id.erudit.org/iderudit/1050520ar>)

AF, Jean Antonini, Danièle Duteil et Philippe Bréham, « *Qu'est ce que le Haïku ?* »
(<https://www.association-francophone-de-haiku.com/definition-du-haiku/>)

Troisième partie (consulté en décembre 2020)

Le Bal, 2012, « *Que peut une image* »

(<https://www.le-bal.fr/2015/10/que-peut-une-image>)

Catherine Zask, site portfolio

(https://www.catherinezask.com/whoszask/?page_id=1832)

OpenEdition, 2012, Mariano D'Ambrosio, « Marges du texte entre lecture et écriture »

(<https://doi.org/10.4000/trans.545>)

La Licorne, juillet 2005, Gérard Dessons, « Noir et blanc - La scène graphique de l'écriture »

(<https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=336>)

B•v-h, site portfolio

(<http://www.baldingervuhuu.com>)

Helmo, site portfolio

(<https://helmo.fr>)

Fannette Mellier, site portfolio

(<http://fanettemellier.com>)

Graphiquants, « Metrobus Floating »

(<http://les-graphiquants.fr/projets.html#!/metrobus-floating>)

• Article papier

Première partie

Thèse de doctorat, Université de Fribourg en Suisse, Avril 2009, Samuel Heinzen, « *Initiation aporétique à l'ineffable dans le Traité des premiers principes de Damascius* »

Thèse, Université de Bourgogne, Avril 2016, Bastien Grossen, « *L'indicible à travers les oeuvres de quelques compositeurs espagnols contemporains* »

CNRS, 1998, M. Bitbol, « *Le réel-en-soi, l'inconnaissable, et l'ineffable* »

Deuxième partie

2006, George Popa, « *La force de la métaphore* »

• Podcast

Première partie

Les chemins de la philosophie, Mai 2012, « *Kant et la Critique de la faculté de juger 3/4 : Les Idées esthétiques* »

Deuxième partie

Charles Pépin, Une philosophie pratique, « *Sommes-nous tous capables d'émerveillement?* »

ANNEXES /

Fig. 1 Lorand Gaspar • Sol Absolu

SILENCE

PIERRE PIERRE

encore une

PIERRE

sable

illimité

RIEN

Fig. 2 Mallarmé • Un coup de dé

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL
autrement qu'actualisation après d'ignote

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL
soudain que né et fin, quand apparut
quelque chose
par quelque profusion répandue en travail

SE CHIFFRÂT-IL
évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

RIEN

de la mémorable crise
ou se fit
l'événement

LE HASARD

Châtié
la phrase
rythmique suspendu du sinitaire

l'ensemble
aux trames originelles

negatives d'où surgissent ses délices jusqu'à une cise
filtrée

par la neutralité idéologique du gouffre

Fig. 3 Apollinaire • Calligrammes

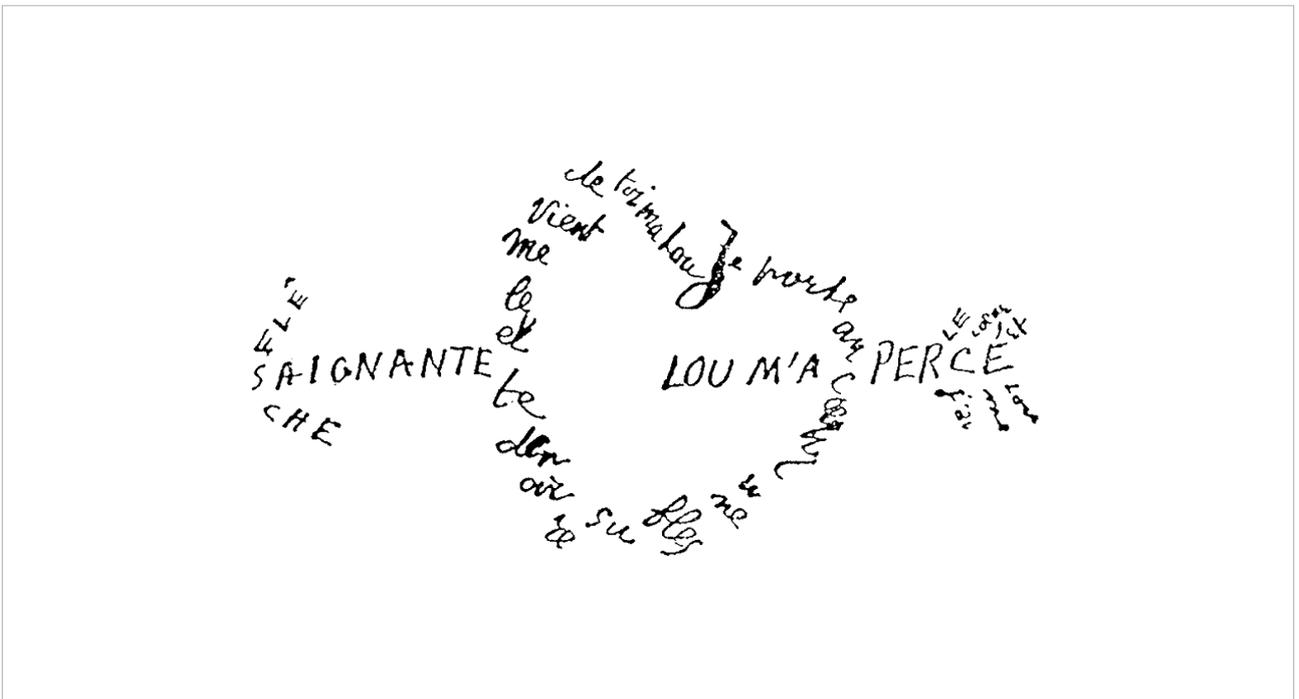


Fig. 4 Perec • Espèces d'espaces

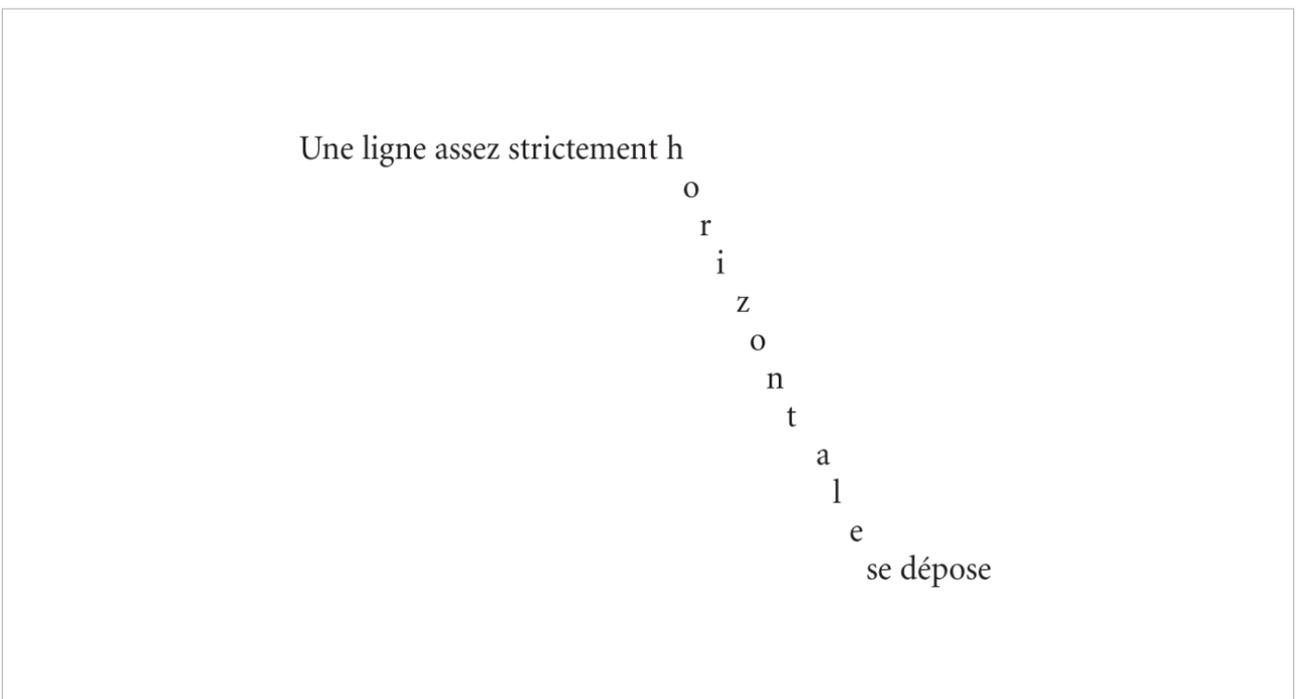


Fig. 5 Jérôme Peignot • Typoésie

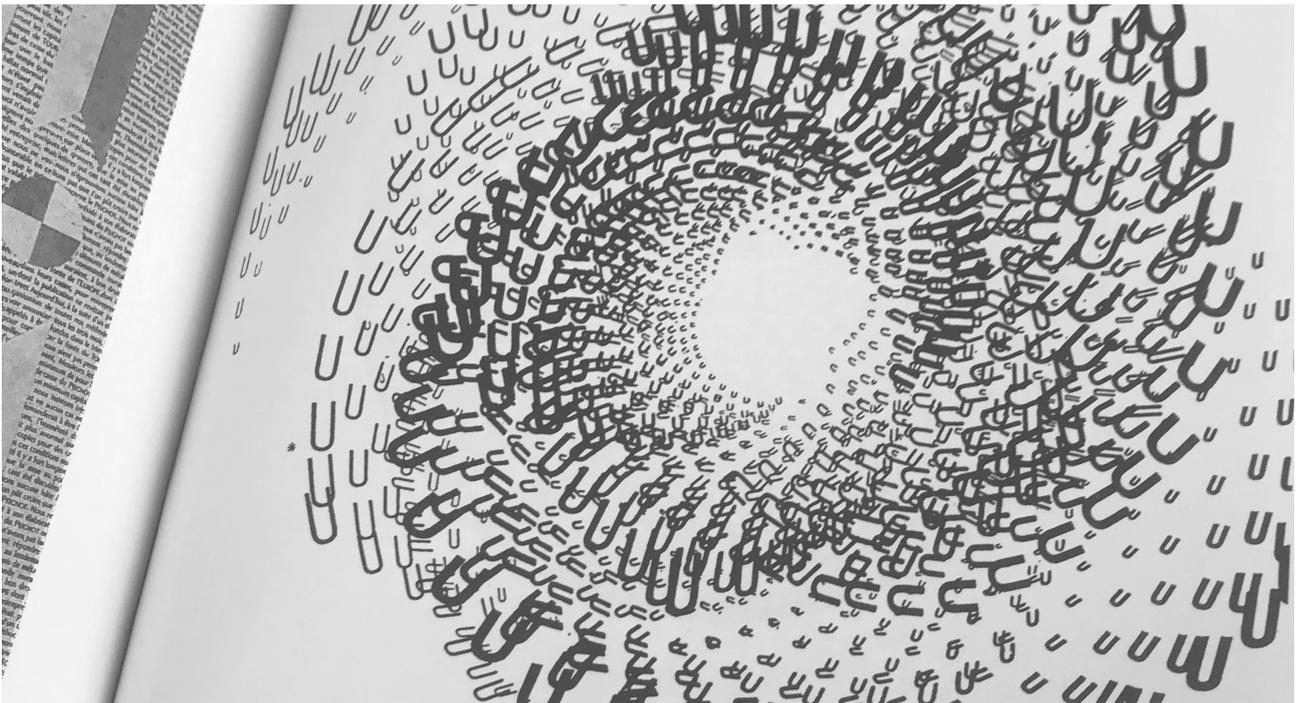


Fig.6 Massimo Vignelli • Je t'aime en bold, je t'aime en light



Fig. 7 Catherine Zask • Alfabetempo



Fig. 8 Jérôme Peignot • Vol des accolades

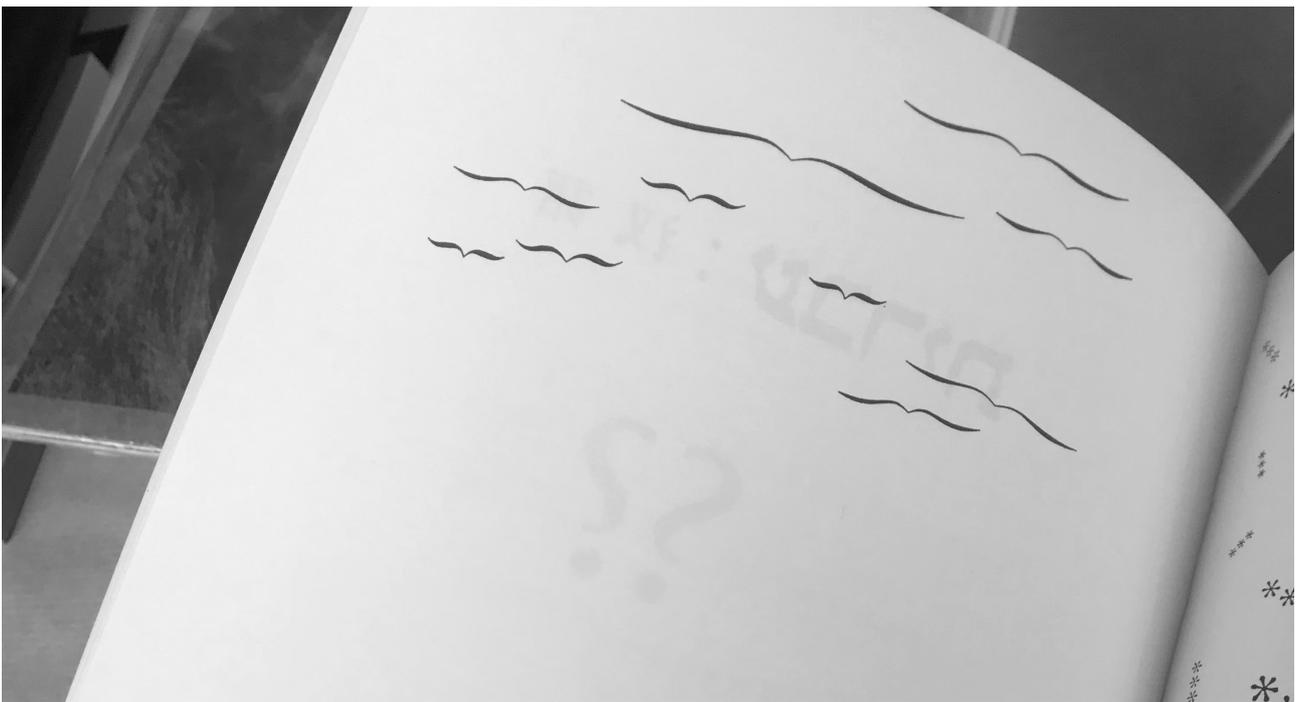


Fig. 9 Fujiko Nakaya • Conversation avec le vent



Fig. 10 Helmo • Manhuro



Fig. 11 Série de photographie que j'ai réalisé • Sujets du quotidien —
Refllet d'ampoule

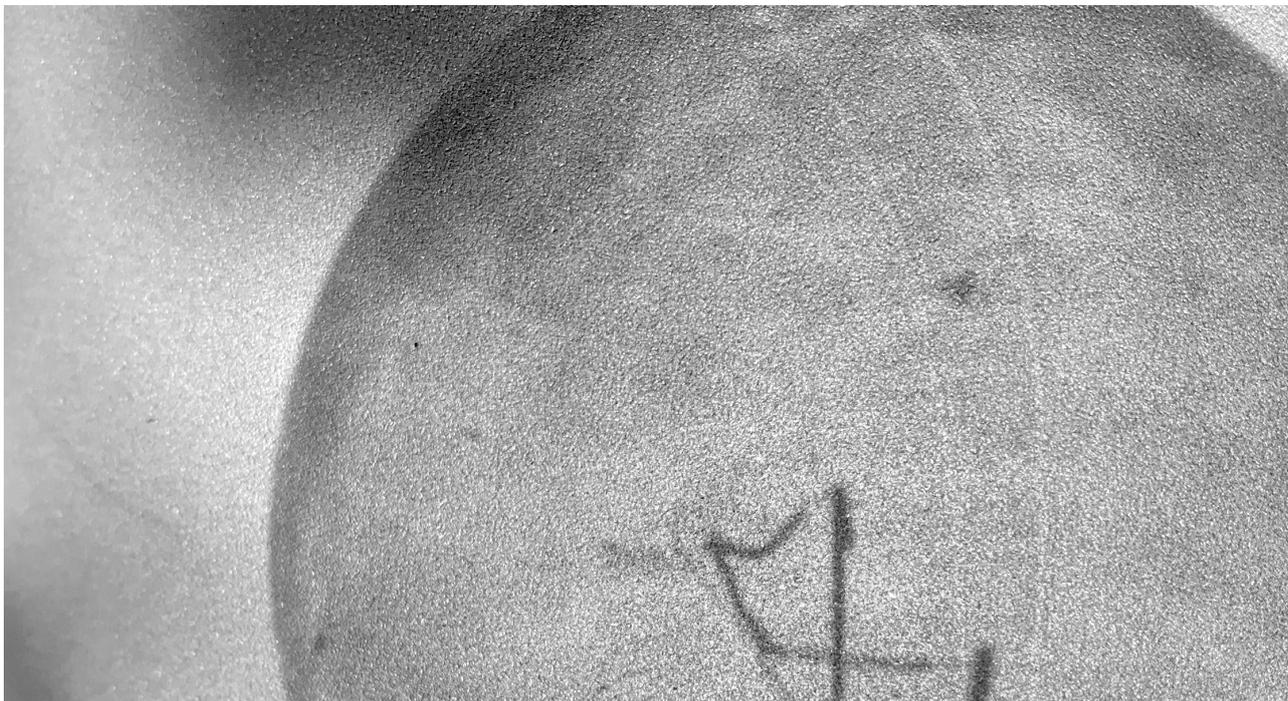


Fig. 12 Fanette Mellier • Dans la Lune



Fig. 13 Fanette Mellier • Bastard Battle

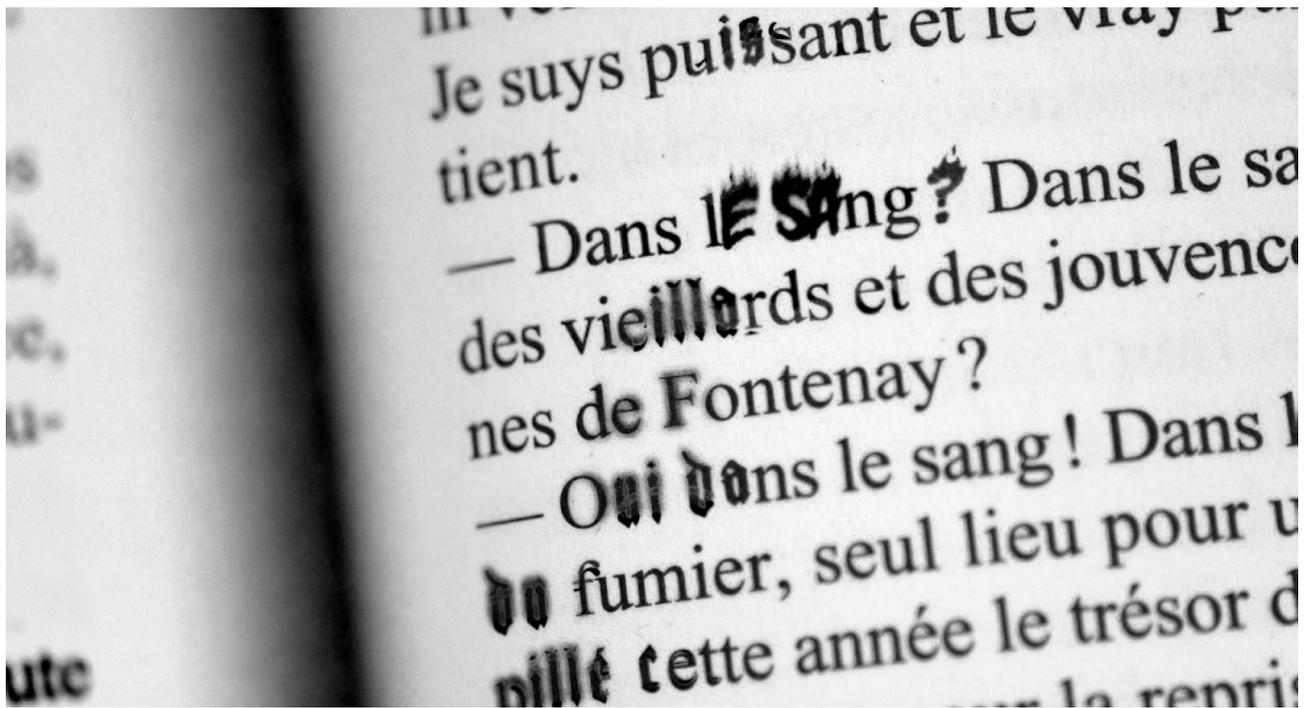


Fig.14 Les Graphiquants • Metrobus — Floating

