

Spectrographie

Texte d'Olivier Koettlitz dans le cadre de la résidence 2019
«Aperçu avant impression» de Surfaces Studio à l'espace 36

Opera sive communicatio

L'horizon d'attente semble bien dégagé, sur son fond se détache deux instances hiérarchisées. En fait comme en droit, on se dit qu'il y a d'abord l'œuvre puis ensuite seulement sa communication.

Cette bipartition relève du bon sens, croît-on, les choses sont à leur place et attendent sagement leur accueil en forme d'appréciation. L'œuvre et son supplément publicitaire, souhaité ou regretté, s'exposent ainsi au **jugement**. Et s'il en allait tout autrement? Si ce partage des rangs et des plans qui semble si «naturel» n'était qu'un artifice judiciaire qui, comme tout ce qui est artificiel, pouvait être défait et refait selon une autre guise? Rien ne l'interdit, si ce n'est notre propension à suivre allègrement la pente naturelle du confort intellectuel en matière de réception des choses de l'art, comme en tout autre chose d'ailleurs.

Posons maintenant qu'il n'y a plus d'un côté l'œuvre et de l'autre sa communication, toujours peu ou prou dans une position ancillaire, comme à la remorque de ce qui est *vraiment fait*. Posons donc que la communication c'est *aussi et encore l'œuvre*. Ce n'est pas là une stratégie du ressentiment, tout se passant comme si le graphiste prenait sa revanche sur l'artiste en phagocytant l'art par les moyens sournois de la «comm'». La communication n'avale pas l'œuvre comme la baleine engloutit Jonas pour occuper tout l'espace possible, faire alors empire et nous faire prendre

[jugement]

«C'est peut-être là le secret : faire exister, non pas juger. S'il est si dégoûtant de juger, ce n'est pas parce que tout se vaut, mais au contraire parce que tout ce qui vaut ne peut se faire et se distinguer qu'en défiant le jugement. Quel jugement d'expertise, en art, pourrait porter sur l'œuvre à venir? Nous n'avons pas juger les autres existants, mais à sentir s'ils nous conviennent ou disconviennent, c'est-à-dire s'ils nous apportent des forces ou bien nous renvoient aux misères de la guerre, aux pauvretés du rêve, aux rigueurs de l'organisation.»
Gilles Deleuze, «Pour en finir avec le jugement», in *Critique et Clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 168.



le faux pour le vrai, la copie pour l'original, le signe pour la chose ainsi forclose. Le résultat d'une telle opération qui fait qu'on ne peut dissocier en pensée comme en réalité l'œuvre du discours qui la porte et l'emporte vers son « public » donne à considérer tout autre chose. Ni l'inféodation de l'œuvre à des techniques de diffusion, ni la dissolution du produit dans son supplément d'information mais un jeu d'entrelacs ou de contamination réciproque de l'un et de l'autre qui défie le coup d'arrêt porté inévitablement par une procédure judiciaire. Est-ce l'œuvre ou est-ce sa communication ? Ce que nous percevons ici et maintenant renvoie-t-il au travail de **l'artiste ou du graphiste** ? Plus radicalement : est-ce la chose ou ses signes ? L'original ou sa suite de suppléments ? Il faut répondre que ce n'est ni l'une ni l'autre mais l'une *et* l'autre.

La communication, c'est aussi l'œuvre, c'est encore l'œuvre reprise et répétée, élevée à la puissance, feuilletée par les procédés techniques du graphisme qui du coup l'ouvre à elle-même, l'écartant de son autonomie, l'embarque dans un devenir en l'occurrence technique qui l'empêche d'adhérer à sa majesté, altérée qu'elle est par sa communication même. Oserait-on parler d'une « dialectisation » de l'une par l'autre et réciproquement ? Peut-être s'agit-il d'un **dia-logue**, quelque chose passe bien d'un pôle à l'autre et les deux instances ne cessent de passer dans et par l'autre, ce qui donne un étrange jeu de cache-cache entre la chose même et ses avant-courriers sémiotiques. Ce qui s'avère indubitable, c'est qu'en *prenant sur* l'art (un peu comme on dit d'une sauce qu'elle prend) le graphisme désenclave l'œuvre de sa propre autorité, lui interdit toute suffisance, déjoue tout fantasme de pureté — et principalement le rêve impossible et tenace d'un art sans technique, sans compromission avec la glaise du monde comme il est et va.

Faire du graphisme, c'est ouvrir l'espace. Erreur de catégorie (*category mistake*, comme disent les philosophes du langage) ? Usurpation de territoire ? Douteuse confusion des genres ? Pur effet de parole ? De quoi s'agit-il au juste ?

Que le graphiste n'est pas un architecte, qu'il a pourtant affaire à l'espace au sens plein du terme, c'est-à-dire pas seulement à la surface du monde mais encore à **son espacement dans toutes les directions, y compris celles du temps et de l'imaginaire**. Ouvrir l'espace — et dans cette ancienne maison de jésuites voilà qui est d'emblée tout un chantier, moins au sens de l'architecture qui soutient, fonde et

[l'artiste ou du graphiste]

Leur cas s'aggrave, le paradoxe se redouble, la provocation semble imminente quand ils confessent et même revendiquent être (et pas *n'être*), au sens plein et fort de ce verbe (être, c'est être actif, l'être et l'action ne faisant qu'un), « graphistes et pas artistes. »

[dia-logue]

« — » artifice graphique pour faire signe vers la parole qui a lieu entre les locuteurs, parole qui passe à travers et prend parfois des chemins de traverse et renverse les idées reçues.

[son espacement dans toutes les directions, y compris celles du temps et de l'imaginaire]

Bien que producteurs de signes, c'est-à-dire de choses qui n'existent presque pas, nos graphistes se rappellent et nous rappellent à la terre, aux corps et aux techniques sans la priorité desquelles il n'est tout simplement pas de vie possible sur cet espace-temps qu'est la Terre. Quand, pour faire très et trop vite, l'artiste rêve de multiples façons à la transcendance, le graphiste se collette, dans un improbable mélange de circonspection et de ferveur, à l'immanence de l'ici et maintenant.



dresse le toit pour qu'habitent les hommes sur cette Terre qu'au sens d'un chirurgien ou d'un archéologue qui écartent la peau des hommes ou du monde pour y remuer des strates, en faire surgir tout un réseau de traces, de faces, de signes et de sens offert à notre sagacité comme à notre sensibilité. Loin d'être de simples surfaces vierges de dépôts, des supports inertes en mal de signes, ces strates contribuent «à former des matières, à emprisonner des intensités ou à fixer des singularités dans des systèmes de résonance et de redondance», c'est dire leur potentiel sémiotique et poétique pouvant aller jusqu'à mettre en circulation et en «résonance» des ectoplasmes en souffrance, pourvu que quelque technique leur donne l'occasion (ou le prétexte?) de se réveiller.

Plutôt que de fonder et dresser, plutôt donc qu'une entreprise d'édification qu'on laissera aux architectes, c'est d'un travail de sonde qu'il s'agit. Et de la sonde au sonar, la conséquence est bonne qui par la médiation d'une technique, d'un appareil ou d'une machine donne sa chance aux signes d'entrer en résonance. En un sens, on ne quitte pas la surface, mais plutôt que de s'y étaler en s'y installant, en y prenant ses aises et son assise, on va au contraire s'y enfoncer pour activer d'autres surfaces que la technique d'impression va à la fois révéler et transformer quelque peu – opération qui, du reste, retrouve l'un des sens les plus anciens du mot *graphein* qui veut dire «faire des entailles», et donc entamer une surface, lui octroyer la possibilité d'une profondeur. Un drôle de microcosme se dessine sous les auspices de la confiance accordée à la machine. Ce monde imparfait, impur, altéré de parts en parts par la «poétique de la macule», n'est pas sphérique, autarcique et plein (de lui-même) comme le serait l'Être-à-qui-rien-ne-manque, il prend bien plutôt l'allure d'une toile dont l'épaisseur (**la consistance**) est suffisante pour que tout le jeu des percolations, des dépôts, des reports et des restes strie des couches à peine perceptibles mais pourtant bien réelles qui sont comme les échos envoyés par d'autres surfaces, d'autres étagements du lieu venus se précipiter, au sens quasi chimique de ce verbe, sur la première couche visible et lui conférer sa profondeur. Profondeur, on le voit, qui évite la compacité et l'homogénéité dont le pendant affectif est la sensation d'étouffement. Cette profondeur est celle de la surface ou de la surface comme réserve de profondeurs elles-mêmes faites de plans dont la superposition produit précisément l'effet réel de profondeur.

Mais il nous faut rectifier notre comparaison qui faisait du graphiste un chirurgien ou un archéologue. En toute rigueur, à dire les choses ainsi, on fait la part trop belle à l'intention ainsi qu'à la signification voire au sens. La singularité de la démarche graphique n'est pas ici guidée ou conditionnée par une visée a priori qui rechercherait à toute force, comme le fait légitimement le chirurgien, l'efficacité ou, comme le fait non moins à bon escient l'archéologue, le sens des gestes, des mœurs

«à former des matières, à emprisonner des intensités ou à fixer des singularités dans des systèmes de résonance et de redondance»]

Gilles Deleuze, Félix Guattari,
Mille Plateaux, Paris, Les
Éditions de Minuit, 1980, p. 54.

[la consistance]

Ce faisant, si sur un plan disons «théorique» ou «conceptuel» on peut bien soutenir que l'œuvre se différencie d'elle-même, évite de faire masse et du même mouvement s'espace, cette générosité à l'œuvre ne trouve au départ d'autre explication que dans la donne irréductible de la technique, ce qui nous conduit à parler de façon non métaphorique mais littérale et mécanique d'une *générosité de la machine*. On remarquera que cet espacement de l'œuvre s'effectue aussi bien en sa surface qu'en ses profondeurs, ce qui, du point de vue de l'œuvre (mais, on l'a compris, c'est là juste une manière de dire car, pour l'expérience, les deux sont désormais indissociables) fait que la chose est disséminée par ses signes et, du point de vue de la communication, que le travail graphique, loin de se réduire à une production d'images, devient une véritable chose dans l'espace — d'où lui vient sa consistance.



et généralement des signes et des pratiques de nos lointains ancêtres. Ce n'est pas à proprement parler que nos graphistes soient sans idées derrière la tête ou sans idées tout court ; il ne versent pas (ce qui pourrait d'ailleurs être intéressant, ce qu'il faudrait pour le moins tester) dans un idiotisme graphique ou un graphisme idiot, au sens étymologique bien sûr du mot « idiot ». Même s'il y a bien de fait une idiotie de leur production au sens où chaque pièce est **absolument singulière et échappe à l'itération**, cette idiotie n'est pas totalement exempte d'un horizon d'attente, d'une pointe d'anticipation, d'un ensemble de préjugés au sens très précis ici d'un ensemble de connaissances théoriques et pratiques qui tiennent à l'exercice de leur métier et qui, par voie de conséquence, font de ces praticiens du graphisme tout autre chose que des amateurs ou de candides explorateurs particulièrement imprudents.

Toutefois, cette prévenance, au moins pour ce projet en tout cas, reste cantonnée dans les limites qu'on vient de rappeler, car passé ce seuil de compétence, on ne peut pas dire qu'il cherchent (bien qu'ils trouvent) quelque chose de suffisamment défini qu'on puisse, avant le déclenchement des processus techniques, en tracer les contours. Dans cette perspective, leur travail doit être davantage enregistré à l'expérience qu'à une franche expérimentation circonstanciée. Ce pourquoi, c'est moins à l'archéologue en quête de sens qu'il faut d'abord comparer l'intervention sur le site de l'espace 36 qu'au géologue dont le travail suppose une attention prioritaire à tout ce qui a trait aux constituants de la terre avant de s'attarder sur l'action des hommes sur cette même terre ; paradoxalement, contre toute attente, nos graphistes seraient avant tout géologues dans la stricte mesure où le goût du sensible précéderait le souci du sens, l'intérêt pour les choses et le lieu l'emporterait – dans un premier temps – sur la diffusion des signes, le géographique préempterait le sémantique.

Il faudrait alors écrire un « portrait du graphiste en géologue » attentif aux tissus des surfaces, soucieux du caractère des sous-sols qui tous à leur manière constituent le subjectile feuilleté de l'œuvre *et* de sa communication. Pour être plus précis encore, et ne pas verser dans l'autre extrême qui tendrait à gommer toute velléité de sens (signification) anthropologique pour ne considérer que le sens (direction) physique ou plastique de l'espace, il faut pointer la *tension*, qui est ici celle même de l'acte graphique, entre archéologie et géologie, quoique dans les deux cas il s'agit toujours d'une affaire de signe(s).

[absolument singulière et échappe à l'itération]

En vérité, ce tremblé dans l'œuvre, cette déhiscence qui la travaille, au sens technique mais aussi, de loin en loin, au sens de ce qu'on a pu appeler le « travail du rêve » ou de l'inconscient, cette mise sans dessus-dessous du produit s'explique d'abord par de bien pragmatiques raisons. C'est en effet pour des motifs fort prosaïques, autrement-dit par des causes toutes instrumentales, que le graphe prend et mord sur l'opus.

Enquête graphique

Il reste qu'à dire « archéologue », « géologue » ou « chirurgien » on tire – malgré soi, par la force immanente des mots et de leurs strates de signification – la démarche graphique du côté intimidant de la science et c'est le *logos* qui, prenant le pas sur le *graphein*, nous interdit d'en mesurer l'originalité.

Qu'on le veuille ou non, toute l'histoire accumulée dans le lieu de la lettre, tout ce capital temporel ramassé dans la graphie des termes qu'on vient de rappeler, tout cela affecte d'un coefficient de forte rationalité et de sérieux académique une pratique qui n'en demande pas tant et qui, pour être mieux approchée, mieux regardée, gagnerait à se voir justement comparée à celle de l'enquêteur. Comme ce dernier le graphiste a affaire aux signes et notamment à cette espèce de signe qu'on appelle des indices qui indiquent la présence en creux de la chose comme les empreintes de pas ou de traces quelconques indiquent dans la neige ou le sable le passage du prochain ou de la proie. La figure de l'enquêteur, surtout si on songe au portrait commun qu'on en donne volontiers aujourd'hui et qui le situe à égale distance du scientifique et du chasseur matois, donne une assez bonne image de l'activité à laquelle nos graphistes se sont adonnés à l'espace 36.

Entre les exigences d'une rationalité pratique, faite de ces couches accumulées de l'expérience qu'on appelle l'habitude et son appareillage adéquat d'un côté (ou dans une main) et de l'autre un sens averti du mystère comme de l'énigme et donc une propension à laisser se déployer les vertus de l'imagination, le graphiste ici a bien dû s'adonner à la pratique mi-savante mi-bricolée de l'enquêteur. Sans doute est-ce à ce stade des interventions sur le lieu que l'esprit de fantaisie couplé, comme un drôle de Janus, à la recherche de la vérité a donné sa pleine mesure. Disons-le franchement : le graphiste a marché, amusé, dans les pas de l'expert. Un expert en mal d'expertise assurément, mais jouant parfaitement son rôle sur cette scène où bien des choses furent possibles quand d'autres s'inscrivirent forcément dans l'espace réel du lieu. Étrange enquête qui ne poursuit pas de coupable, qui se pose délibérément en marge de toute démarche juridique, policière et finalement morale pour se contenter et se concentrer sur les signes-traces tous déjà donnés à la perception sans pour autant en livrer une interprétation. Tout se passe comme si l'opération graphique avait dans ce cas précis consisté à expérimenter le degré zéro de l'enquête qui se résumerait au pur plaisir de repérer, de collecter plus



ou moins méthodiquement les traces, mieux les strates de traces afin d'en reprendre la donne, via la machine, dans une relance poétique et non comptable des jeux du signe. Le graphiste est en quête de signes, au fond il ne cherche que cela, qui fait tout l'objet de son enquête ; rechercher, c'est-à-dire ici exhumer ou, par chance, par accident, laisser sourdre tout un pan de l'histoire dans le seul but d'en poursuivre un peu différemment la trame par l'**artifice du protocole** et la collaboration des appareils de reproduction qui, on l'a compris, répètent avec une différence parfois minimale mais toujours suffisante le même pour libérer de l'autre, macule l'identique, de fait déjà altéré, pour distiller de la différence. Entre la rationalité historique et l'impérieuse raison scientifique, nos graphistes jouent à la police scientifique pour une fin toute somptuaire : la célébration de l'anniversaire par la distribution à la fois mécanique et aléatoire, autrement-dit par la redistribution techniquement produite des couches d'espace travaillées par le temps. Le graphiste se fait alors le dispensateur, presque innocent, des cartes du temps.

[artifice du protocole]
Ce fantôme d'une technicité absolument opératoire, qui serait vraiment notre partenaire ou, mieux, notre compagnon ou compagne devant se cantonner à rester pure rêverie, on empruntera la voie délicate du protocole et non la voie plus royale, mais sans grande surprise en théorie, du programme. Ce qui distingue les deux et confère à la première les vertus (au moins possible) d'une authentique capacité à créer, c'est justement que si le protocole établit bien des règles, donne une marche à suivre et donc oriente la production, il ne va pas jusqu'à l'écrire d'avance comme le fait le pro—gramme.

Archives fantômes

Immergé dans un lieu très chargé en mémoires, mémoire forcément plurielle qui brasse des nappes d'espace-temps hétérogènes au moins tenues et retenues (rappelées et arrêtées) par la puissance diaphane des mots.

En l'occurrence le nom du lieu, le nom qui contribue à **faire exister le lieu**, notre graphiste est plongé dans un bain de signes de toutes sortes (des indices aux icônes, en passant par des symboles, et toute une panoplie de traces plus ou moins imposantes), il trempe pour ainsi dire dans un monde très vite labyrinthique d'archives — au moins tout le temps que dure cette résidence, le graphiste a affaire à un monde-archives, son biotope sémiotique est celui des archives : milieu d'archives.

[faire exister le lieu]
Le temps fait son affaire mais, pour nous s'entend, jamais tout seul. Le compagnon, mieux : le frère du temps c'est, bien sûr, comme tout le monde le sait, l'espace. Et s'il s'agit d'un anniversaire qui est forcément — « par essence » comme disent ou disaient les philosophes — l'anniversaire des 20 ans, alors l'Espace dans son indétermination et sa majesté, avec majuscule, devient le lieu, espace qualifié. Dit encore autrement, avec une pointe de rigueur en sus, l'espace se temporalise. Tramé de temps l'espace se fait *espacement*, espace-pour-nous les animaux sémiotiques autant que cérémoniels.

Un résident non familier de ce genre de quasi-chose risquerait à terme la folie, car ce n'est pas sans risque qu'on habite pour un temps dans un lieu aussi saturé des feuillets compressés du temps. Il n'en faudrait pas autant pour souffrir ce que le docteur Freud a nommé dans un célèbre essai « L'inquiétante étrangeté » et que l'allemand *Das Unheimliche* dit mieux en ce qu'il renvoie à la difficulté d'habiter un tel espace dans lequel le familier, l'habitable, donc le reconnaissable est lézardé par le retour d'un quelconque refoulé. On a beau être un habitué des signes et de leurs



caprices, on a beau en avoir fait son métier, on conviendra néanmoins qu'il est pour le moins troublant de résider dans un mille-feuilles de fantômes.

Certes il s'agit de professionnels et non de jeunes gens égarés un soir d'hiver qui échouent dans une vieille demeure de jésuites. Ce sont eux qui produisent les impressions sans se laisser impressionner par « l'existant ». Et la mission graphique consiste, à partir d'une prise en charge de l'archéologie et de la géologie du lieu, de produire l'œuvre et sa communication ; se charger du lieu (en prendre la responsabilité et en endurer la gravité, le poids, peut-être aussi s'enivrer de sa spécificité) pour s'en décharger en partie en déléguant le devenir œuvre du lieu aux tribulations occasionnées par la machine. Ce faisant l'espace est relevé, réanimé par la technique, les signes donnent une seconde vie à la chose et le terme d'ectoplasme reprend son sens étymologique et littéral puisque les formes connaissent une seconde vie au dehors de leur support initial. Au reste on peut aussi le dire dans le langage de l'**hantologie** : les signes font revenir les disparus, la sémiotique devient l'antichambre de la spectrologie. Faire du graphisme, c'est faire tourner les signes afin que reviennent les morts pour le plus grand bonheur des vivants.

Les fantômes se bousculent alors aux portillons des pièces exposées, on dirait qu'ils ne demandent qu'à sortir du cadre pour occuper tout l'espace comme une eau débordant de son lit. Ils ne peuvent cependant pas tous être là, même virtuellement car, impératif technologique oblige, le procédé et le protocole ont contraint le nombre des strates possibles à une quantité limitée. C'est la **machine qui commande** et donc qui cadre ; elle est à la fois celle qui libère, elle désenclave, désengorge la cohorte des signes et des revenants mais elle est aussi par là même ce qui permet d'éviter le chaos, le retour anarchique des spectres, fusse de façon mécanique, comme peut l'être parfois la matière quand elle refuse l'esprit, bornée à sa façon dans le seul automatisme.

[hantologie]

Pour salutaire rappel, le grand Newton *himself* s'est le plus sérieusement du monde intéressé aux fantômes. Sir Isaac ne parlait certes pas, comme nous après Jacques Derrida, d'« hantologie », il reste que la science en ce temps-là ne pouvait se confondre éhontément avec le scientisme.

[machine qui commande]

L'idéal du graphiste qui postule la « priorité à la technique » et assume un franc et non négociable « oui aux appareils », voudrait qu'à la limite la machine intuitionne et décide à sa place. Ce que d'une certaine manière elle fait quand on laisse sa part (maudite ?) aux aléas, aux hiatus, aux jeux, bref à toutes les modalités de l'*accident* à l'œuvre dans un procédé technique. Notons en passant que cette confiance en la technique fait de nos graphistes des Modernes, comme tels inspirés par le paradigme photographique au sens où c'est avec la photographie, cette écriture de la modernité, que l'idée de confier le « geste » à l'appareil prend tout son sens et sa valeur de possibilité effective.



Cette édition – composée avec la famille de caractères typographiques Suisse (Condensed, Int'l et Works) de la fonderie Swiss Typefaces, imprimée en sérigraphie par Léopard Graphique à Brumath sur papier dos bleu 120 g/m² en une série limitée à 42 exemplaires – a été dessinée par Surfaces Studio (Nicolas Millot et Jane Secret, assistés de Justine Herbel et Sophie Leduc) dans le cadre de leur année 2019 de résidence à l'espace 36 – association d'art contemporain située à Saint-Omer au 36, rue Gambetta – à l'occasion des 20 ans du renouvellement du projet associatif.

Invitation à l'issue de laquelle ils ont produit une affiche (118,5 × 175 cm) composée de strates-mémoires du lieu – matrice de cette édition, d'une série d'images grand format et de l'ensemble des documents de communication – avec l'intuition que l'œuvre et sa communication ne sont que la même extension d'un tout.

Une **exposition autour de cette résidence** s'est tenue du 25 janvier au 7 mars 2020.

Les textes sont écrits par Olivier Koettlitz et sont issus d'un échange entre le philosophe et les graphistes le 16 août 2019.

Il existe sept variations de cette édition, chacune tirée à six exemplaires.

Cet exemplaire est le numéro / 6 de la version / G.

[espace 36]

Nous remercions vivement
Benoît Warzée, Ségolène
Gabriel, Marina Van Compernot
pour leur invitation, leur écoute
et leur confiance.

**[exposition autour
de cette résidence]**

L'espace 36 est soutenu par
le ministère de la Culture,
la région Hauts-de-France,
le département du Pas-
de-Calais, la Communauté
d'Agglomération du Pays
de Saint-Omer et la ville
de Saint-Omer.