

Généralités

Le marquage identitaire dans l'espace urbain

L'espace urbain est un espace public où les écritures¹ littéralement pullulent.

Ces écritures urbaines sont de toutes sortes, de tous formats. Elles s'affichent sur tout type de supports, mobiles et immobiles : pierre, béton, bois (peint, vernis ou non), crépi, carton, papier, bâche, tissu, écran lumineux, asphalte, plastic, émail, métal, céramique, verre, matériaux de synthèse. Elles s'obtiennent selon de multiples procédés et mettent en œuvre de multiples savoir-faire : elles peuvent être gravées, dessinées, peintes, imprimées, sculptées, découpées, collées, bombées, émaillées. Elles utilisent tout type de caractères d'inscription.

Elles regroupent ainsi tous les types de signes graphiques possibles : inscriptions officielles, enseignes commerciales, affichettes de toute nature, promotionnelle ou d'expression privée, éléments de signalétique, panneaux publicitaires, inscriptions vestimentaires, tags, grafs, graffitis.

Sous toutes ces formes, elles véhiculent un nombre quasi illimité de messages adressés à un public large ou restreint, selon le cas.

Toutes ces écritures officielles, commerciales, publicitaires et privées, par ailleurs, semblent coexister dans l'espace public le plus souvent de façon relativement indépendante les unes des autres, même si, bien sûr, des interactions entre ces différents types peuvent survenir, comme, par exemple, dans le cas particulièrement visible des interventions privées sur les écritures publicitaires ou sur les écritures officielles.

Les écritures de différentes époques, enfin, se juxtaposent sans complexe, s'entrecroisent, voire se superposent, au point qu'il est parfois difficile de dater avec précision l'écriture particulière qu'on envisage. La modernité technologique n'arrange du reste rien à cette situation, puisqu'elle permet de restituer facilement un grand nombre de caractères d'inscription et de favoriser notamment le style du "à la manière de". Le goût accru pour une restauration architecturale dans l'esprit de l'époque fait le reste.

La prolifération de ces écritures urbaines donne corps à une jungle graphique dont le moindre paradoxe est que le promeneur urbain, étant sans cesse interpellé, guidé, orienté ou informé, est censé s'y retrouver aisément.

S'il parvient d'ailleurs sans trop d'ambages chaque fois à destination, c'est sans aucun doute parce qu'il s'est habitué à ne percevoir de ces écritures que leur substrat linguistique qui lui délivre l'information dont il a besoin. Il lui arrive en revanche généralement assez peu de prêter une attention circonstanciée, lors de ses multiples trajets, à la variété graphique des produits de ces écritures urbaines, tant ils sont nombreux, divers et en apparence récurrents.

Or, c'est précisément au regard de leur diversité que chaque produit de ces écritures, chaque "écrit" donc, peut être différencié. Un écrit urbain n'existant jamais seul dans l'espace public, l'envisager au sein du système de référence que constitue dès lors l'ensemble des écrits de la ville prise comme contexte global d'appartenance, permet en effet d'affirmer qu'un écrit urbain est toujours lié d'une façon ou d'une autre à tous les autres écrits urbains co-présents. Plus encore, cette relation d'interdépendance, rendue sensible de fait par une telle contextualisation obligée, permet avantageusement de situer les différents écrits urbains les uns par rapport aux autres.

C'est bien en effet parce qu'un écrit urbain est un écrit situé, assigné à résidence et qu'il est en tant que tel présent matériellement dans une relation de plus ou moins grande proximité avec tous les autres écrits urbains, passés, existants ou même, si l'on extrapole, potentiels, futurs, qu'il peut individuellement faire sens, indépendamment, bien sûr, du substrat linguistique qui le suscite et qui est régi, lui, par une pure logique linguistique.

La matérialité graphique qui le caractérise chaque fois dans son unicité respective lui donne en effet une forme identifiable qui peut être appréhendée et éventuellement être reconnue

¹ Par écriture, on entend ici cette forme d'expression particulière qui inscrit des signes graphiques sur un support. Ces signes graphiques ne sont pas obligatoirement de nature linguistique.

par tous. Or, cette forme occupe une place très précise au sein d'un ensemble dont la logique n'est pas linguistique, mais graphique et spatiale.

Cette forme est déterminée en un mot par ce que je suis obligé d'appeler presque par défaut les "arts graphiques". Ces "arts graphiques" recouvrent en fait directement ou indirectement l'épigraphie, la calligraphie, la typographie, mais aussi le tag, le graf, le graffiti.

Par commodité², je parlerai désormais, pour désigner toute cette gestion des écrits urbains par les arts graphiques, d'"épigraphie urbaine". Dans l'"épigraphie urbaine" se subsume l'ensemble des pratiques épigraphiques, calligraphiques, typographiques, celles du tag, du graf, du graffiti.

L'épigraphie urbaine assure donc la gestion graphique et spatiale des écrits urbains. En même temps, elle génère des codes d'appréciation propres, issus à la fois de la tradition et de la pratique professionnelle et de pratiques situationnelles et contextuelles concrètes, dont l'effet subséquent est ici aussi de conditionner largement la réception de ces écrits urbains les uns par rapport aux autres.

Même pris séparément, un écrit urbain n'en renvoie pas moins de fait à cette globalité référentielle qui, certes sous-jacente, reste cependant omniprésente dans la mesure où précisément elle est publique. Aussi est-ce bien à cette globalité référentielle que ne pourront manquer de le confronter, ne serait-ce que comparativement, à la fois ceux qui en ont la maîtrise et ceux qui, bien que n'en ayant a priori aucune connaissance, sont tout aussi capables de voir et, peut-être même, d'identifier ces écrits qui s'offrent publiquement à leurs yeux.

N'est-ce pas en effet de cette relation au Tout-Épigraphique que chaque écrit tire à la fois forme et substance ? N'est-ce pas de même de l'expérience que chaque observateur a à titre individuel de ce Tout-Épigraphique qu'il tire la faculté et donc la possibilité de juger, voire de comprendre l'enjeu graphique d'un écrit urbain ? C'est d'ailleurs sur ce vécu intersubjectif, assimilé de manière plus ou moins consciente et plus ou moins librement, que repose le principe même de la communication graphique urbaine. Ne s'y adresse-t-on pas en effet prioritairement à un public non qualifié et néanmoins capable de discriminer au moins grossièrement des propositions graphiques en tout genre ?

La relation au Tout-Épigraphique est donc donnée d'emblée, dès la confrontation d'un public avec un écrit urbain en situation contextuelle. C'est elle qui, par ailleurs, permet de générer à son tour ces multiples relations, évoquées plus haut, d'interdépendance des écrits urbains.

Plus clairement à coup sûr que le livre, qui est le domaine de prédilection de la typographie et qui peut, quant à lui, se préserver assez facilement d'une promiscuité envahissante dans la mesure où il apparaît le plus souvent isolément, hors de tout contexte en somme, dans un espace plutôt privé, l'espace urbain fait office de révélateur obligé de ces relations d'interdépendance. Tout y étant présent en même temps et en permanence aux yeux de tous, cet espace est, répétons le, un espace public. En tant que tel, il s'offre comme un territoire d'intégration commun rendant non seulement possible mais quasiment obligatoire la confrontation spatiale des différents écrits urbains qui s'y exposent.

Par le biais de cette mise en contiguïté permanente et obligée, il garantit pour ainsi dire leur identification relative et permet donc, à qui sait ou veut voir, d'établir sans trop d'effort des mises en relation (en général d'équivalence ou d'opposition, selon les cas et à des degrés divers) des écrits urbains les uns par rapport aux autres. L'espace urbain, en même temps qu'il la leur assure, exhibe, on peut y insister encore une fois, cette relation d'interdépendance des écrits exposés. Leur visibilité étant à ce point exhibée à tous, ces écrits ne peuvent pour ainsi dire échapper à cette interaction constante entre eux, dont ils deviennent comme les jouets.

L'espace urbain ne joue cependant pas seulement ce rôle, hyperactif, d'un révélateur graphique, générateur de différences ou de similitudes purement formelles, par le biais

² Je suis ici Armando Petrucci qui, dans son livre consacré à l'histoire des inscriptions urbaines, s'emploie à établir une sorte de généalogie depuis les écritures monumentales de l'antiquité romaine jusqu'aux graffitis contestataires immédiatement contemporains. Cf. Armando Petrucci : *Jeux de Lettres. Formes et usages de l'inscription en Italie, 11è- 20è siècles*, trad. de l'italien par Monique Aymard, Paris, 1993, Éditions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

duquel les différents écrits exposés se trouvent, presque par défaut, repositionnés les uns par rapport aux autres.

Les relations que cet espace crée si ostensiblement entre eux au sein du Tout-Épigraphique permettent également, en effet, de donner corps à des enjeux plus diversifiés, anthropologiques, sociaux, politiques et culturels, au nom desquels s'engagent censément des luttes de pouvoir attribuant ainsi à tel écrit ou à tel type d'écrits telle place ou tel type de place, et donc tel impact et telle réception et, par conséquent, tel effet de sens.

Ces différents enjeux, qui transparaissent au gré des relations générées par la simple co-présence des différents écrits urbains au sein d'un territoire commun, entraînent de fait une redistribution calculée de ce territoire. Il s'opère à dire vrai un redécoupage constant (on pourrait dire presque de tous les instants) de ce territoire par le biais duquel se constitue hic et nunc un marquage/démarquage à la fois effectif et symbolique des uns par rapport aux autres.

Ainsi, et pour le dire vite, un tag n'est pas une plaque gravée et, dans le même ordre d'idée mais, bien sûr, à un degré différent, un caractère bâton n'est pas un caractère gothique. Or, un tag et une plaque gravée, une bâton et une gothique ne diffèrent pas que sur le plan de la matière, du mode d'inscription, du type ou de la forme. On peut en effet d'ores et déjà supposer sans s'aventurer trop avant que les effets de sens susceptibles d'être générés par leurs formes diverses ne seront pas identiques, du fait précisément de leur positionnement respectif et relatif dans le Tout-Épigraphique. Si ces effets de sens étaient identiques, il faudrait alors hardiment poser la question de l'utilité ainsi que de l'efficacité d'une palette aussi différenciée des supports, des types et des formes d'écrits exposés.

Or, ce n'est visiblement pas l'uniformité qui triomphe dans l'espace urbain occidental contemporain, mais au contraire, il suffit d'ouvrir les yeux, la diversité. S'il en est ainsi, c'est bien que l'on escompte obtenir, il y va ici somme toute de la rentabilité de l'effort déployé, une diversité tout aussi grande dans la prise en considération de ces différents supports, modes d'inscription, types et formes d'écrits urbains. N'est-ce pas en effet précisément la diversité formelle et matérielle de ces écrits exposés qui garantit, pour chacun d'entre eux, la possibilité d'une identification particulière, chaque fois différente, ainsi que la génération d'un effet de sens spécifique et donc reconnaissable a posteriori ? N'est-ce pas d'ailleurs cette possibilité d'identification et d'interprétation saisissante par un observateur, averti ou non, qui, tout en le justifiant, conditionne le choix, par son concepteur, professionnel ou non, d'une quelconque proposition graphique dans l'espace urbain ?

On peut dire ici sans forcer le trait que c'est résolument par contraste³ que s'établit le positionnement de toute proposition graphique au sein du Tout-Épigraphique. Il s'agit en effet dans tous les cas d'une sorte de marquage identitaire qui ancre singulièrement la proposition graphique en question dans un sous-ensemble épigraphique déterminé au sein d'un contexte urbain donné.

Le redécoupage effectif et symbolique du territoire urbain qui s'ensuit et par lequel se redistribuent et se hiérarchisent à la fois les places et les effets de sens, s'effectue selon une procédure relativement simple, bien que double. L'objectif à court, moyen et long terme étant pour le concepteur de frapper l'œil du promeneur urbain pour qu'il suspende un temps sa course et devienne regardeur actif, il s'agit de marquer efficacement le territoire dans lequel il s'installe tout en s'en démarquant conjointement tout aussi efficacement pour pouvoir faire signe sans équivoque. Il s'agit en un mot pour lui de construire une identité à la fois revendicable et reconnaissable sans effort dans son environnement. Seule une telle identité sera susceptible de retenir l'attention, de marquer le regard en quelque sorte, et, ce faisant, de se positionner correctement et durablement dans cette lutte pour la survie, symbolique et effective, qu'est la communication identitaire dans la jungle graphique urbaine,

Pour marquer le territoire urbain selon cette logique simple de revendication et de reconnaissance identitaire, il lui faut assurément recourir à une forme épigraphique capable

³ Il convient de dire plus finement que dans les cas où ce positionnement semble ne pas s'opérer par contraste, ce ne peut être alors que par rapprochement. En réalité, ce rapprochement se fait lui aussi au nom d'une volonté de contraste, mais à un degré second pourrait-on dire. En effet, si le concepteur que je suis choisit telle solution graphique qui se rapproche d'une solution graphique préexistante, c'est toujours en fin de compte pour la démarquer d'autres solutions également envisageables. Que ce choix se fasse consciemment ou non, ne change rien à l'affaire. L'effet reste le même pour l'observateur qui sera susceptible de faire la part des choses.

de se démarquer de ce territoire à son profit et de se détacher ainsi d'une façon marquante et identifiable par tous.

Dans cet usage social effectif et symbolique de la forme épigraphique se mettent en place, presque automatiquement, des procédures à la fois d'exclusion et d'inclusion dont le Tout-Épigraphique règle le fonctionnement. Ces procédures, qui touchent à la fois le concepteur et le regardeur, visent notamment, par le biais de mécanismes de rejet ou d'affiliation identitaires, qui sont plus ou moins conscients et plus ou moins librement consentis, à assigner à chaque forme épigraphique particulière une place précise et visible dans un environnement qui peut être soit immédiat, soit plus lointain. Elles enracinent ainsi cette forme particulière à la fois dans l'espace et dans le temps, dans l'espace local, régional, national ou international, selon le cas, et dans l'histoire plus particulière des usages sociaux des formes épigraphiques constituant le Tout-Épigraphique.

Au regard de cette multiplicité complexe d'espaces-temps divers, qui peuvent être en outre aussi bien actuels qu'historiques, il est sans aucun doute plus aisé de reconnaître d'abord ce que cette forme n'est pas, pour faire ressortir ensuite ses caractéristiques propres, qui puissent être perceptibles sans ambiguïté par tous. Dire ce qu'elle n'est pas, c'est envisager autrement dit l'ensemble des possibles qui auraient très bien pu être réalisés, mais qui sont cependant bien absents, tout en les confrontant activement à la présence du possible réalisé et visible pour ainsi dire par les yeux de chacun.

Cette méthode permet de faire apparaître clairement à tous ce qui est en jeu dans la forme actualisée et de circonscrire notamment plus précisément qu'au préalable son identité, dont l'attribut principal réside ici dans le fait qu'elle se construit d'une part par opposition à ce qu'elle n'est pas et d'autre part dans la reconnaissance de ce à quoi elle peut être associée. L'identité s'établit alors dans une sorte de dialectique, rendue visible par l'abstraction théorique, entre une forme présente et ses alternatives absentes, dont les enjeux divers, graphiques, sociaux, anthropologiques, politiques, culturels, balisent en quelque sorte le territoire urbain. Les différences s'offrent pour ainsi dire au regard social commun, et, exposées ainsi, peuvent être interrogées par tous et peuvent, selon le cas et au vu de ces interrogations émergentes, valider des effets de sens.

Pour être à la hauteur de ces enjeux à la fois généraux et contextuels qui sont au principe du Tout-Épigraphique et pour être en même temps perceptible par la majorité, le plus efficace, dans un environnement donné, est certainement pour le concepteur de viser le plus simple et de recourir ainsi à ce qu'on pourrait appeler une logique du stéréotype et de la stabilité affichée.

Cette logique est mue par un principe de double réalité. Il s'agit en effet de concilier deux réalités qui ne sont pas forcément concomitantes : la réalité, d'une part, de la représentation que se fait d'un usage épigraphique sinon son concepteur, du moins son activateur, et la réalité, d'autre part, de la représentation que cet activateur se fait des usages et des capacités de reconnaissance épigraphique de ses regardeurs potentiels.

La conséquence en est que l'activateur doit s'en remettre au principe du plus grand dénominateur commun et utiliser en l'occurrence des marqueurs identitaires lisibles par la plupart ou tout du moins, pour faire court, par sa cible. Dans la mesure où, dans cette logique identitaire, selon une formule, "le lien l'emporte sur le bien", il doit s'employer à produire des formes épigraphiques repérables sans ambiguïté et identifiables facilement sous l'angle de la reconnaissance et donc de l'appartenance identitaire, des formes donc que l'on est capable de relier sans effort à une pré-histoire consolidée intersubjectivement par une collectivité.

Il peut ainsi reprendre à son compte des stéréotypes qui se sont cristallisés au cours de l'histoire, reculée ou récente, et dans l'espace, lointain ou proche, et qui sont susceptibles en tant que tels d'être activés par un regardeur moyen. L'avantage non négligeable de ces stéréotypes étant qu'ils affichent une stabilité quasiment à toute épreuve, ils seront capables sans trop de résistance de signaler grossièrement, aux yeux de tous ou de ces quelques-uns identifiés à l'instant sous le nom de cible, l'appartenance à une communauté et de générer le lien auquel on aura décidé de se raccrocher.

Ce qui est sûr dans le cas des stéréotypes comme, d'ailleurs, dans le cas de formes épigraphiques ouvertes, c'est que sont en jeu à ce stade deux principes de base qui régissent le Tout-Épigraphique.

Le premier consiste en l'affirmation d'une non-neutralité de la forme épigraphique, qui découle notamment, on l'a vu et il n'est plus besoin d'y insister, de la simple observation de la diversité des formes visibles dans l'espace urbain.

Le second concerne l'avantage substantiel que peut en tirer, si son travail se fait de façon totalement consciente, l'activateur/concepteur d'une forme épigraphique, et dont le regardeur peut, quant à lui, rendre compte à coup sûr dans ses observations attentives : la non-neutralité des formes épigraphiques, au sein du Tout-Épigraphique réglé par une fonction sociale publique de (dé-)marquage identitaire, met en place de fait une forte part d'intentionnalité, une intentionnalisation en quelque sorte, qui s'exprime dans le choix de tel marquage épigraphique plutôt que de tel autre qui eût été également parfaitement envisageable.

On peut donc dire pour faire court que la diversité des formes épigraphiques dans l'espace urbain introduit à la question de leur non-neutralité et que cette non-neutralité des formes, à son tour, permet à chacun d'en référer à la question de leur intentionnalisation qui peut s'instruire dès leur conception et se (re)construire dès leur réception.

Le propos de ce livre est en somme de rendre compte de l'intentionnalisation qui est à l'œuvre dans l'emploi des formes épigraphiques et qui se manifeste aux yeux de tous selon un programme issu tout droit du Tout-Épigraphique.

Si elle ne peut être réglée à coup sûr au stade de l'activateur/concepteur qui, contrairement à ce qu'on pourrait assurément souhaiter, ne maîtrise pas forcément l'ensemble des données du terrain dans lequel il s'inscrit, elle peut l'être dans tous les cas au stade d'un regardeur/récepteur qui a quant à lui tout le loisir de prendre du recul vis-à-vis du système et des procédures d'inscription des formes épigraphiques dans l'espace urbain pour avoir une vue d'ensemble et faire jouer un appareil conceptuel de différences et de similitudes qui valide une palette différenciée d'effets de sens.

Dans la mesure où l'entreprise est vaste et où il ne peut être question ici d'être exhaustif et d'aborder ainsi l'ensemble du Tout-Épigraphique, j'ai choisi, pour un certain nombre de raisons que j'expliquerai dans le chapitre suivant, de me concentrer sur une certaine famille de formes épigraphiques, subsumées dans l'appellation contrôlée expéditive suivante : le "gothique urbain".

Ce sous-ensemble du Tout-Épigraphique semble être suffisamment vaste pour faire surgir un nombre conséquent de problématiques que l'on pourra appliquer tout à loisir, et dans un autre cadre, sur les autres sous-ensembles du Tout-Épigraphique.

Un cas d'espèce Le gothique urbain

JUSTIFICATION Pour interroger les procédures d'intentionnalisation à l'œuvre dans l'emploi des formes épigraphiques dans l'espace urbain, il semble que le gothique soit un sujet d'investigation privilégié.

Pour justifier ce qui pour l'heure n'est qu'une affirmation, il convient de distinguer deux éléments distincts qui répondent en fait à deux questions différentes. Tout d'abord en effet : pourquoi le gothique en général ? Et ensuite : pourquoi le gothique urbain en particulier ?

Pourquoi donc choisir le gothique en général ?

La famille de caractères qu'on appelle génériquement "gothiques" en français est premièrement la plus ancienne famille de caractères de l'histoire de la typographie.

Cette famille, on le sait, a fourni à Gutenberg, au milieu du 15ème siècle, le caractère typographique qui lui servit à composer vers 1455 le premier livre typographié d'envergure, la Bible dite de 42 lignes. Ce caractère doit sa forme particulière aux lettres manuscrites qui avaient cours à l'époque et qui s'étaient lentement et progressivement développées, d'abord dans le Nord de la France, au cours des 11/13ème siècles, à partir de la minuscule carolingienne, pour devenir aux 13/15èmes siècles la forme prédominante en Europe.

Précisément parce que c'est la plus ancienne famille de caractères typographiques, c'est ensuite la famille, cela paraît logique, qui a la plus longue histoire derrière elle, une histoire qui a pour ainsi dire suivi les méandres de l'histoire européenne. On peut donc s'attendre à ce qu'elle ait servi, au fil de cette carrière mouvementée, la cause d'un grand nombre et d'une grande variété d'usages. De fait, les identités auxquelles elle a prêté son concours sont nombreuses et, sans être forcément contradictoires, ne véhiculent pas toujours, loin s'en faut, les mêmes effets de sens. Traversant de nombreuses époques, la famille des gothiques a connu des ancrages idéologiques et esthétiques divers, s'actualisant dans différents champs sémantiques.

Il se trouve enfin que les formes nombreuses du gothique, habillant des usages variés, ont subi un grand nombre de récupérations ou de distorsions idéologiques au cours de leur histoire. Résolument européen à l'origine, il s'est vu, au cours des siècles, endosser des valeurs idéologiques identitaires, voire fortement nationalistes, notamment en Allemagne.

Il semble donc a priori intéressant d'observer ce qui reste à l'heure actuelle de toute cette histoire, et notamment de cette variété stupéfiante de formes et d'usages, et d'étudier plus attentivement de quelle façon se transmet effectivement, d'emploi en emploi, la valeur d'usage de ce type de formes.

Par ailleurs, il apparaît que ce caractère est idéal pour aborder la question de la sémantisation des formes typographiques. Étant devenu en effet aujourd'hui "grossièrement" différent des autres formes existantes, le gothique est également devenu "grossièrement" visible par quiconque, et reconnaissable immédiatement sans efforts et surtout sans connaissance graphique préalable ou poussée. Nul besoin en effet d'être un spécialiste pour identifier un caractère gothique, alors qu'il est nettement plus difficile, par exemple pour un néophyte, de distinguer sans hésitation des caractères romains issus de familles typographiques différentes. On peut assurément suivre ici Walter Plata qui signalait ainsi déjà en 1968 qu'un "lecteur non expérimenté typographiquement parlant ne voit aucune différence entre un garamond ou un palatino, un folio ou un futura, et qu'il n'en voit même guère plus entre un garamond et un folio", alors qu'"il sera davantage capable de remarquer la différence entre un "weiss-antiqua" et un "weiss-rundgotisch"⁴. Si pour le néophyte d'aujourd'hui, deux romains ne se distinguent pas facilement, un gothique sera, quant à lui, toujours susceptible de se singulariser au moment de sa perception.

Le caractère gothique exhibe donc de nos jours à ce point sa différence, une différence qu'on ne peut pas ne pas voir, que celle-ci se trouve comme marquée et qu'elle peut ainsi faire signe pour tous. Partant, cette différence peut être tout d'abord appréhendée, puis interrogée de façon intelligible pour tous, néophytes comme spécialistes. Elle permet dès lors de faire saisir à tous très aisément que quelque chose est en jeu dans l'emploi d'une forme

⁴ Walter Plata : Schätze der Typographie Gebrochene Schriften, Frankfurt am Main, 1968, Polygraph Verlag, p. 8.

typographique, quelque chose qui ressortit d'abord à sa part graphique et non simplement à la part linguistique dont elle est le véhicule.

Le gothique fonctionne en quelque sorte comme un révélateur de cette part graphique, commune en fait à tous les caractères typographiques existants, mais qui s'affiche chez lui plastiquement désormais, c'est sa caractéristique présente, très ostensiblement. Tout lecteur devient par le biais du gothique un observateur privilégié du phénomène plus général selon lequel la part graphique a une existence propre, non linguistique, et est susceptible d'activer à son tour des effets de sens. Le gothique devient ainsi aujourd'hui comme l'exemple-phare de la typographie, capable d'éclairer à lui seul l'ensemble du champ des usages des formes typographiques et de rendre sensible à tous les procédures de sémantisation qui peuvent être à l'œuvre, implicitement ou explicitement, dans l'emploi de ces formes.

Pourquoi choisir ensuite le gothique urbain en particulier ?

L'avantage non négligeable du gothique urbain par rapport au gothique livresque comme terrain d'investigation tient à dire vrai à l'actualité. Aujourd'hui encore, le caractère gothique s'expose sans complexe identifiable a priori, il suffit d'ouvrir les yeux, dans l'espace urbain. Dans le livre, son emploi semble s'être plutôt raréfié, jusqu'à devenir inexistant.

Une réserve doit être cependant faite sur cette question : l'actualité de l'espace urbain correspond plus exactement à l'actualité d'un espace que l'on pourrait qualifier de feuilleté. S'y déploie en effet, selon un feuilletage temporel qui les dissémine, un ensemble de formes épigraphiques qui ne se sont assurément pas installées en un jour et qui ne peuvent par conséquent être perçues comme synchrones que dans l'espace immédiat de leur réception. La synchronicité que permet l'espace de la réception, de "ma" réception, est la réponse d'actualité que je peux faire ici et maintenant à la diachronicité réelle de leur constitution progressive, une diachronicité qui est de fait difficilement objectivable et dont on ne peut rendre compte avec assurance. Ne pouvant dater avec efficacité une forme épigraphique pour de multiples raisons (difficulté physique d'approche, difficulté d'identification du caractère utilisé, état plus ou moins correct du support et de la forme épigraphique, spécificité constitutive du support urbain comme palimpseste, difficulté d'appréhender l'initiateur réel, responsable du choix de la forme épigraphique et de sa facture, possibilités technologiques accrues de fabriquer des formes "à la manière de" qui brouillent les pistes), je dois me contenter d'établir le fait de sa seule présence, à l'heure d'aujourd'hui, dans l'espace urbain. Plus précisément, j'établis le fait de sa simple co-présence avec d'autres formes épigraphiques qui partagent avec elle cette faculté d'être là, devant moi, au même moment. Dans ces conditions, repérer un gothique urbain aboutit souvent non pas à juger de l'actualité effective de son emploi, mais simplement à établir l'actualité de sa présence au moment de "ma" réception sans pouvoir préciser avec certitude la date réelle de cet emploi.

Cette réserve concernant l'actualité étant spécifiée, l'épigraphie urbaine présente un autre avantage par rapport au livre. Beaucoup plus systématiquement que le livre, l'épigraphie urbaine est impliquée en effet dans ce que je peux appeler l'exhibition de la part graphique. Autant dans le livre, la couverture et la page de titre mises à part, il semble que la part graphique doive idéalement disparaître ou, plus pragmatiquement, se faire discrète au profit exclusif de ce qu'elle est censée servir, en l'occurrence le dispositif linguistique plus ou moins conséquent qu'elle transcrit, autant dans l'épigraphie urbaine la part graphique, cela fait partie de son programme intrinsèque, s'exhibe clairement dans le dispositif linguistique relativement réduit qu'elle transcrit. Autrement dit et dit à l'extrême, autant dans un cas, on doit pouvoir lire sans voir, autant dans l'autre, on doit pouvoir voir sans lire.

Cette exhibition de la part graphique, qui est une spécificité générique de l'épigraphie urbaine, celle du voir sans lire, et qui intervient expressément, on l'a vu, dans sa fonction sociale publique de (dé)marquage identitaire au sein de l'espace urbain, rend par conséquent ce champ particulièrement intéressant pour rendre compte de l'objet plus général de ce livre, qui est l'établissement des procédures de sémantisation par lesquelles, répétons le, un certain type de caractères génère potentiellement un certain type d'effets de sens.

Si le gothique, autrement dit, promettait d'être fécond du fait de sa différence plastique affichée, le gothique urbain profite, quant à lui, de cette spécificité générique de l'épigraphie urbaine qu'est l'exhibition de sa part graphique.

Le gothique urbain se justifie pour une troisième raison qui tient, elle aussi, à la nature et aux caractéristiques propres du champ d'investigation dans lequel il opère.

Ce champ étant l'espace public, qui est par nature un espace ouvert, ce qui caractérise en effet le gothique urbain, c'est pour ainsi dire son accessibilité constitutionnelle à tout public, sa disponibilité permanente : dans la mesure où il s'offre à tous, il est aussi visible par tous. Chaque regardeur peut donc apprécier par lui-même ce qu'il en est de l'usage effectif de ce caractère, sans préjuger de ce qu'il aurait dû ou pu être, tout comme il peut également en témoigner tranquillement pour lui-même, sans avoir à céder à un quelconque jugement de valeur qui pourrait rétrospectivement obérer ses facultés perceptives. Le regardeur public peut par conséquent n'obéir à aucune norme établie ni à aucune codification préalable. Il peut véritablement s'adonner aux joies de ce que j'appellerais l'incompétence démocratique en faisant jouer ses simples facultés perceptives. Il ne fait par là, et ce presque malgré lui, que se conformer à une des caractéristiques actuelles du champ qui est assurément, c'est là une évolution notable, de ne plus être une affaire de spécialistes, contrairement au livre, encore une fois, qui le reste pour une large part.

L'espace urbain se présente ainsi comme le lieu de tous les possibles, ouvert à toutes les éventualités. Étant à la fois l'affaire et le domaine de tous, il est en même temps le terrain d'expression de tous. Il s'y joue ainsi au quotidien une sorte de dialectique incessante entre deux dispositions elle-mêmes ambivalentes. Pris entre la réalité, d'une part, de la compétence ou de l'incompétence des producteurs de signes et celle, d'autre part, de l'incompréhension ou de la compréhension de leurs récepteurs, l'espace urbain s'apparente, dans tous les cas et de plus en plus, à un espace qui n'est pas réglé par des codes rigidifiés, à un espace ouvert au fortuit, à l'imprévu et même, par voie de conséquence, à l'imprévisible. De plus en plus souvent déserté dans son ensemble par les designers professionnels pour des raisons diverses (disparition de savoir-faire liée à la disparition effective d'un métier comme celui du peintre en lettres, concurrence impitoyable des nouvelles technologies rendant apparemment accessible à tous la pratique d'un graphisme de base, rationalité économique appliquée à la gestion des coûts de représentation), il est le règne du vernaculaire et de la débrouille sans complexe que caractérise une même absence de formatage. S'y présente littéralement le tout-venant de la communication graphique, et ce tout-venant va véritablement dans tous les sens.

La diversité prévisible et la richesse potentielle en découlant, souvent désarmante, fait de ce terrain un terrain propice pour étudier les procédures d'intentionnalisation dans l'utilisation du gothique urbain. La naïveté ou l'ignorance, imputables à certains graphistes amateurs ou à certains de leurs commanditaires qui s'expriment d'une certaine façon pour leur propre compte dans l'espace urbain et qui rendent ainsi, dans le meilleur des cas, une forme épigraphique, quelle qu'elle soit d'ailleurs, pragmatiquement perméable à une intention plus ou moins consciente (la leur en général), fonctionnent comme un moteur de la surprise. Cette surprise, souvent générée par une sorte d'ingénuité décomplexée et non contrôlée, peut à son tour servir de tremplin à l'innovation et, parallèlement en tout cas, à l'interrogation, et permettre ainsi une profondeur d'investigation que ne révélerait pas nécessairement une pratique exclusivement professionnelle.

L'avantage du vernaculaire étant à proprement parler le hors-norme, dans la mesure où rien n'y est forcément ou entièrement régulé et où tout y semble véritablement possible, on peut, avançant une thèse, en tirer conjointement une leçon plus générale concernant l'état d'esprit dans lequel envisager sereinement non seulement un pareil corpus, mais également tout type d'écrit. Cette thèse est fort simple et peut se résumer comme suit : il convient de ne préjuger de rien si l'on souhaite appréhender correctement un écrit, a fortiori en l'occurrence ici une forme épigraphique. Le "cela ne se fait pas" n'a guère de sens. On peut se demander en passant si ce jugement d'un type péremptoire en a jamais eu. Il semble en tout cas que l'on soit dans l'espace urbain plutôt dans le règne du "cela se fait, sans aucun doute : la preuve !" C'est d'ailleurs cette décontraction affichée, et donc perceptible, caractérisant tant d'inscriptions vernaculaires vis-à-vis de la sphère épigraphique qui justifie à elle seule une enquête effective sur le terrain.

Car si l'on s'attend en effet à l'avance à ce qu'on va trouver, si l'on prévoit autrement dit des modèles à suivre, dont la seule vertu serait de devoir être suivis à la lettre, qu'est-il besoin encore de chercher sur le terrain des formes qui puissent dès lors encore surprendre ? Si, en

revanche, l'on n'escompte rien de particulier, une forme qui aurait été surprenante dans son emploi selon le précédent point de vue, ne l'est, certes, plus du tout à présent, mais elle n'en suscite pas moins immédiatement une réflexion d'ordre plus général, savoureuse et aboutissant à une question cruciale : quel est donc le vecteur des formes épigraphiques ? Comment, dit autrement, la valeur d'usage d'un caractère se transmet-elle d'emploi en emploi ?

Appliquée au gothique urbain, cette question se précise immédiatement : comment peut-on, par exemple, justifier que ces valeurs d'"ancien" ou de "nazi allemand" auxquelles on semble croire bon d'associer grossièrement, vite fait devrait-on dire et à des titres divers, l'utilisation de ce caractère, ne soient pas le fait de raccourcis ou d'a priori saisissants ? Ces associations ont-elles un fondement de réalité ? Ou ce caractère est-il simplement l'enjeu de récupérations abusives ? Qu'est-ce qui fonde le rapport de l'utilisation du gothique urbain et de l'attribution d'une quelconque valeur ? Peut-on donc établir une liste de catégories d'utilisations possibles ainsi qu'une généalogie plausible de ses usages ? En clair : est-il possible de déterminer à coup sûr, de façon presque unilatérale, la valeur d'usage du gothique urbain ? Répondre à ces questions est le propos de ce livre.

DEFINITION Avant de poursuivre, il convient de préciser rapidement ce qu'on entend ici par gothique urbain. Il n'est point besoin, cette fois, d'insister sur ce que signifie "urbain". On entendra simplement par là, bien sûr, le terrain global d'appartenance, choisi au préalable, la ville, dans laquelle, pour les raisons évoquées plus haut, se repèrent aisément, selon tous ses types envisageables et sur tous les types de support possibles, les différentes formes, historiques et actuelles, du gothique. Il est utile en revanche de préciser plus avant ce qu'on entend par "gothique". À dire vrai, j'ai choisi de conserver cette appellation commune pour des questions de commodité, parce qu'elle est immédiatement compréhensible et identifiable en français par beaucoup, même si le terme "gothique" n'a pas été à l'origine en lui-même heureux, ni ensuite toujours foncièrement positif. Outre qu'il désigne à la fois un style d'architecture et un type d'écriture, qui, certes, ont historiquement plus ou moins partie liée - par proximité spatio-temporelle ainsi que par analogie formelle, on infère souvent rétrospectivement le second du premier, alors qu'on trouve des exemples du second qui sont antérieurs à tous les cas de figure du premier - il présente en effet l'inconvénient majeur de véhiculer certaine incongruité et certaine lourdeur historiques.

Même si étymologiquement le mot peut l'évoquer, le gothique n'a ainsi historiquement rien à voir avec les Goths, Ostrogoths et Wisigoths, disparus respectivement aux 6ème et 8ème siècles, puisqu'il qualifie un style ayant eu cours en Europe dans les derniers siècles du Moyen-Âge (du 12ème au 16ème siècles). Ayant conservé la valeur étymologique d'origine "gothique = relatif aux Goths", devenue par extrapolation "gothique = barbare, mal dégrossi", il a ensuite servi assez rapidement, aux 17ème et 18ème siècles, à définir péjorativement la période artistique comprise entre l'Antiquité et la Renaissance que l'on croyait alors, à tort assurément, marquée par les Goths. Il se voit dès lors entaché d'un mépris qui semble ne plus devoir le quitter, jusqu'à sa redécouverte et sa revalorisation, qui vont de pair avec celles du Moyen-Âge en général, en Angleterre, en Allemagne, puis en France, à partir de la fin du 18ème et durant tout le 19ème siècle, dans le cadre notamment du Romantisme qui l'instrumentalise véritablement pour se positionner avec vigueur face au Classicisme et au Siècle des Lumières. Aujourd'hui, d'ailleurs, cette polarisation est encore d'actualité avec, d'un côté, ceux qui dénie au gothique tout intérêt esthétique et le rejettent fermement, et, de l'autre, ceux qui lui sont comme attachés et le défendent vaillamment.

Compte tenu de toutes ces données et pour éviter toute discrimination ou toute valorisation semblablement abusives, mon propos n'étant pas de prendre position pour l'une ou l'autre conviction, il eût été sans aucun doute préférable de recourir à un autre terme qui, certes plus technique, correspond davantage à l'objet historique et plastique considéré. J'aurais pu, par exemple, recourir à la traduction d'une de ses désignations allemandes qui est "gebrochene schriften" et que l'on peut traduire par "caractères brisés". Cela aurait eu au moins le mérite de qualifier de façon neutre ce type de caractères en mettant en avant simplement sa spécificité formelle majeure, qui est la brisure systématique des courbes et son aspect général anguleux. J'aurais pu, dans le même ordre d'idée, tenter de traduire, quoique cela paraisse difficile, la forme anglosaxonne "Blackletter", technique également, et qui se

contente pareillement de souligner une spécificité formelle de ce caractère, différente de la précédente, qui est sa forte prégnance visuelle, en l'occurrence "noire", sur son support d'inscription. Même si j'ai un temps envisagé ces appellations alternatives, j'ai préféré garder cependant le terme français de "gothique" qui a au moins le mérite d'être usuel sans être trop technique. L'essentiel n'est-il pas, du reste, de saisir ce que ce terme recouvre exactement ?

Sans qu'il puisse être question ici d'entrer très avant dans les détails, on peut tout de même dire que le terme "gothique" présente l'avantage heuristique de regrouper en son sein une diversité de formes typographiques. Historiquement, ces formes se spécifient, en simplifiant considérablement et sans tenir compte donc des ajustements locaux, régionaux ou même nationaux qui seraient immanquablement à faire, selon quatre catégories principales, qui comportent chacune une grande variété d'exemplaires : il s'agit des catégories appelées "textura", "rotunda", "schwabacher" et "fraktur". Les trois premières appartiennent, si l'on en croit Jan Tschichold⁵, au style gothique proprement dit, alors que la quatrième est un pur produit de la Renaissance Allemande. Par ailleurs, alors que les deux premières s'élaborent respectivement dans le Nord et dans le Sud de l'Europe et sont une adaptation de caractères manuscrits à la typographie, les deux dernières sont nées et se sont développées à la fin du 15ème et au début du 16ème siècle en Allemagne et correspondent à une production typographique dès l'origine.

Toutes ces formes ont connu des fortunes diverses. La textura, très étroite et anguleuse, comme dressée à la verticale, est utilisée dans le Nord de l'Europe essentiellement pour des textes bibliques et liturgiques en latin, mais elle se voit, au cours du 16ème siècle, ravalée au rang de simple caractère de titrage. La rotunda, plus ronde, utilisée dans le Sud de l'Europe notamment pour des livres de théologie, de droit et de scolastique en latin, est également délaissée à la fin du 15ème et au début du 16ème siècles. D'extraction bourgeoise et proche des écritures dites "bâtardes" apparues à partir du 13ème siècle dans toute l'Europe, plus cursive donc et aux rondeurs plus larges que la rotunda dont elle est proche cependant, la schwabacher est immédiatement populaire, servant à transcrire des textes de toute nature en langue allemande, mais elle est rapidement concurrencée, puis relayée par la fraktur qui, d'extraction noble à l'origine, puisque dessinée pour l'empereur Maximilien Ier, est caractérisée par un retour à une forme étroite et brisée de ses bas-de-casse ainsi que par une forte stylisation à tendance ornementale (cf. les spécifiques "elefantenrüssel" – littéralement "trompes d'éléphant" - de ses capitales). Cette dernière forme du gothique, qui a quasiment supplanté toutes les autres vers la fin du 16ème siècle, connaît, elle, une continuité d'utilisation pour tout type d'usages jusqu'à la première moitié du 20ème siècle, au point de devenir assez vite en Allemagne le terme générique par lequel on désigne l'ensemble de la famille des gothiques.

Progressivement abandonnées dans toute l'Europe, même dans le Nord où, comme en Hollande ou en Scandinavie, elles ont perduré quelque peu, toutes ces formes finissent cependant par connaître une sorte de revival à la fin du 19ème et au début du 20ème siècles, essentiellement en Allemagne où se joue ce qu'on doit appeler véritablement un effet de contexte. L'Allemagne est effectivement le territoire qui a perpétué le plus longtemps la tradition du gothique, alors que partout ailleurs s'est imposé, plus ou moins rapidement, selon les cas, et définitivement, le romain.

L'Allemagne suscite, on l'a déjà dit, la création des deux dernières catégories, la schwabacher et la fraktur. Elle instrumentalise même ces nouvelles formes pour véhiculer la religion émergente alors, le protestantisme allemand, et ce à la fois contre la religion catholique romaine, dont sont comme imprégnées la textura et la rotunda, qui, lui ayant donné sa consistance graphique pendant des siècles, sont pour ainsi dire les caractères de l'Occident chrétien sans distinction de frontières territoriales, et contre l'humanisme qui s'exprime par prédilection, quant à lui, en caractères romains. Ces nouvelles formes deviennent par conséquent le vecteur graphique non seulement de la nouvelle foi, mais également, plus généralement, de la langue allemande qui obtient droit de cité grâce à la traduction de la Bible par Luther, en 1534, publiée dans ces caractères.

⁵ Jan Tschichold : Meisterbuch der Schrift, Ravensburg, 1952, Otto Maier Verlag, p.24.

L'instrumentalisation revendiquée du gothique en Allemagne a pour conséquence de produire dans ce pays une différenciation graphique claire, opérative en fait jusqu'au 20ème siècle, entre deux formes typographiques évoluant parallèlement, le gothique (en l'occurrence essentiellement schwabacher et fraktur) et le romain, qui se voient dès lors investies comme de deux missions différentes, celles de véhiculer respectivement, d'un côté, la langue allemande et, de l'autre, les langues étrangères ainsi que le latin. Dans le contexte politique de l'époque, qui est celui du morcellement territorial et du particularisme et donc celui, il faut bien le dire, de l'inexistence flagrante d'un état-nation allemand, la projection fantasmatique d'un idéal politique d'émancipation, à laquelle on se raccroche en désespoir de cause, s'exprime en Allemagne, comme à la dérobée, conjointement dans la langue, allemande, et son véhicule, le gothique (schwabacher et fraktur). Ce n'est là, on le verra, que le début de la longue histoire du particularisme scriptural allemand, érigé en valeur nationale à la fois d'opposition et de résistance au nom d'une sorte de droit du peuple allemand à ce qui ne fut longtemps pour lui qu'une fiction : la libre détermination au sein d'un état-nation. Ce particularisme se traduit dans les faits, on l'a dit, par la présence conjointe des deux types de caractères, gothique et romain, et par leur valorisation différente en fonction des domaines d'application et des langues transcrites. Christina Killius explicite de manière convaincante ce phénomène dans son étude consacrée à "la querelle du romain et du gothique autour de 1800". À propos de cette question des deux types de caractères typographiques en concurrence et de l'instrumentalisation du gothique, dans l'Allemagne du 17ème siècle, à des fins politiques (il s'agit ici essentiellement de la fraktur), elle parle ainsi de la volonté, de la part de l'Allemagne de cette époque, de se démarquer très fortement des autres pays européens en promouvant "un caractère bien à elle, utilisé exclusivement en Allemagne, et qui puisse devenir l'expression du désir d'unité nationale"⁶.

Profitant ensuite, dans la deuxième moitié du 19ème siècle, d'un changement d'importance eu égard à cette émancipation politique, l'Allemagne, durant le deuxième empire allemand, repart donc presque naturellement à la source de ces caractères avec lesquels elle a fini, au cours des siècles, par s'identifier d'une façon presque volontariste pour se démarquer d'une façon ou d'une autre de l'occupant, qu'il soit d'ordre religieux, linguistique ou politique, et qui ont contribué à forger son identité culturelle. Elle peut pour ainsi dire leur donner un ancrage politique propre, et obtenir enfin pour cette identité, qui n'était jusqu'à présent que graphique et linguistique, une réalité sociopolitique unitaire et stable. Cela peut expliquer notamment le retour, sur la scène typographique allemande, des formes historiques que sont la textura et la rotunda pour un grand nombre d'usages durant cette période, et ce jusqu'à la première moitié du vingtième siècle, où l'on peut recenser une véritable profusion de caractères gothiques de toutes les familles, sous forme soit de reprises historiques, soit de créations originales. Il suffit de consulter la liste impressionnante établie par Peter Bain⁷, dans le catalogue de son exposition consacrée aux caractères gothiques et à leurs rapports avec une identité nationale, et qui recense l'ensemble des caractères gothiques produits par les fonderies allemandes entre 1900 et 1950, pour se convaincre de ce que signifie concrètement l'effet de contexte, évoqué plus haut, propre à l'Allemagne et par lequel des formes typographiques sont instrumentalisées à des fins de politique culturelle ou de politique tout court, nationalistes en l'occurrence, et pour constater, dans tous les cas, cette idiosyncrasie de l'Allemagne qui est la permanence, jusqu'au moins la première partie du 20ème siècle, de ce caractère que l'on s'est même empressé d'appeler, dans certains milieux, traditionnalistes et nationalistes, "le caractère allemand".

Le nationalsocialisme ayant instrumentalisé à son tour ces formes à des fins nationalistes, dans la continuité de ses prédécesseurs conservateurs, avec tout de même, il faut le dire, davantage de systématisme encore, tout du moins dans un premier temps, jusqu'en 1941, je reviendrai plus tard en détail sur cette question, leur carrière est en tout cas brutalement interrompue en Allemagne à la fin de la deuxième guerre mondiale. Elles semblent en effet irrémédiablement associées à leurs derniers utilisateurs systématiques, les nationalsocialistes, tant pour les graphistes allemands de l'après-guerre que pour la plupart

⁶ Christina Killius : Die Antiqua-Fraktur Debatte um 1800, Wiesbaden, 1999, Harrassowitz Verlag, p.114.

⁷ Cf. Peter Bain : A Checklist of German Blackletter Types 1900-1950, in : Blackletter : Type and National Identity, ed.by P.Bain and P.Shaw, New York, 1998, Princeton Architectural Press, pp.68-70.

des récepteurs de tous les pays. Dans la mesure où cette association "gothique = nazi" reste tenace, aujourd'hui encore, elles se retrouvent ainsi entachées d'un mépris comparable en un certain sens à celui qui entourait déjà en son temps le terme de "gothique", assimilé par extrapolation, rappelons-le, à "barbare". Sans vouloir être cynique, ce qui n'a du reste pas lieu d'être eu égard au contexte, on pourrait dire qu'ici la réalité a en quelque sorte rattrapé la fiction et que, dans tous les cas de figure, la boucle est comme bouclée.

ENJEUX Curieusement, près de soixante plus tard, l'usage des caractères gothiques se perpétue dans l'espace urbain. Il a tendance, si j'en crois mes observations depuis quelques années, à proliférer, toutes proportions gardées bien sûr. Non le gothique n'est pas mort, quoiqu'en pensent et disent certains. Non seulement il a survécu dans l'espace urbain, mais il s'y porte même relativement bien. Il prête ainsi ses formes à un grand nombre d'utilisations, s'actualisant, on va le voir, dans des domaines variés et charriant des ancrages idéologiques et esthétiques divers. Il s'agira donc de faire saillir et d'interroger la fantasmagorie qui est au principe de ces utilisations, et on espère, à terme, dévoiler ce que l'on pourrait appeler l'imaginaire épigraphique du gothique urbain.

Cela permettra conjointement de remettre en question ce que d'aucuns, dans le milieu typographique, revendiquent comme étant la loi d'adéquation entre logique linguistique et logique graphique. Selon cette loi tacitement appliquée, visiblement, par ce milieu, il y aurait en quelque sorte une utilisation des formes graphiques qui serait appropriée à certaines formes linguistiques spécifiques et non à d'autres. Il y aurait donc un "habillage typographique"⁸ qui correspondrait presque naturellement (culturellement serait dans tous les cas plus adéquat) au contenu transcrit, et la vertu du travail typographique consisterait dans ces conditions à accéder à une sorte d'"harmonie entre un contenu intellectuel et une forme matérielle", harmonie qui serait à chaque fois le garant objectif de la qualité du savoir-faire mis en œuvre. Suivie à la lettre et poussée à l'extrême, cette loi d'adéquation, qui repose donc sur la promotion d'une unité presque inaltérable entre forme et contenu et dont l'apprentissage se fait souvent dans les écoles spécialisées au travers d'exercices systématiques, conduit certaines personnes du métier à être pour le moins péremptoires quand elles affirment, je prends un exemple symptomatique parmi d'autres, que ce serait un "contresens typographique" de transcrire un mot comme "moto" en gothique⁹, sans autre justification que le bon sens commun et sans égard aucun pour une quelconque contextualisation qui pourrait justifier par exemple une pareille transcription. Or ce qui se profile derrière ce genre d'affirmations autoritaires correspond véritablement à une censure qui interdirait en l'occurrence ce qui ne se ferait pas. Cette censure aurait pour conséquence, par ailleurs, si cette attitude se généralisait, un réductionnisme dont l'effet sensible serait, d'une part, un appauvrissement des possibilités d'expérimentation et, d'autre part, une reduplication programmée de solutions graphiques devenues classiques qui, bien que confirmant à l'infini une tradition du même coup sans cesse ragaillardie, finiraient cependant, à la longue, par tourner à vide. L'avantage du terrain vernaculaire est précisément qu'il échappe à cette tradition garantie et en même temps véhiculée par le professionnalisme et qu'il se soustrait de fait à cette dictature de l'unité forme/contenu dont l'allusion à d'éventuels contresens typographiques permet de mesurer le caractère durablement coercitif.

Définie plus haut comme étant le terrain du tout-venant de la communication graphique, dont le propre doit être l'accroche et, pourquoi non, la surprise, qu'elle soit immédiate ou reconnue a posteriori seulement par un récepteur attentif, l'épigraphie urbaine pose donc d'emblée la question de la validité d'un héritage transmis par la tradition. Dans la mesure où elle émancipe en effet ses formes de types d'usage qui seraient justifiables a priori, ces formes, devenues en quelque sorte quasi autonomes, ne peuvent plus être raccrochées aussi confortablement qu'on pourrait le souhaiter à une tradition précise, elles se retrouvent même souvent à évoluer en dehors de toute tradition. La tradition, on peut le dire sans ambages, correspond en l'occurrence simplement à une série reconnue d'usages similaires successifs, perceptibles sans ambiguïté et susceptibles dès lors de faire autorité.

⁸ Cf. Julius Rodenberg : *In der Schmiede der Schrift*, Berlin, 1940, Buchmeister-Verlag, p.18.

⁹ Cf. Raymond Gid : *Typographies*, Paris, 1998, Imprimerie Nationale Éditions, p.31.

La conséquence de cet ancrage hors tradition en est que les formes d'un même type, ici en l'occurrence celles du gothique urbain, peuvent traverser ce qu'on peut appeler une véritable crise d'identité. N'étant en effet pas gérées par un préalable identifiable une fois pour toutes, qui, faisant signe de manière univoque, fonctionnerait comme un instrument de fédération à distance, elles semblent abandonnées à elles-mêmes. Elles ne sont pas génératrices d'une identité particulière, reconnaissable entre toutes. Bien au contraire, partant visiblement dans toutes les directions, elles renvoient à une multitude de sous-groupes variés qui paraissent à la fois très indépendants les uns des autres et très cloisonnés. Qu'y a-t-il de commun en effet entre une boucherie islamique, une station de métro, un pressing, une imprimerie, un magasin d'épices en provenance d'Israël, une marque de vêtements paramilitaires, un fast-food, des pompes funèbres, un groupe de musique électronique, un nom de journal, des éléments de signalétique urbaine, une sandwicherie et une église catholique ou luthérienne ? Rien sinon évidemment que leurs identités sont toutes transcrites en gothique. L'origine géographique différente des divers exemples cités ne semble pas pour l'instant discriminante, quoiqu'on puisse en penser par ailleurs, dans la mesure où la contextualisation locale et l'effet de milieu comme référence intrinsèque doivent assurément jouer un rôle qu'il sera loisible de définir en son temps.

L'épigraphe urbaine contemporaine ne va pas dans le sens d'une stabilisation de la valeur-signe de ses formes graphiques. La prolifération des modèles, des références possibles et des sens activables ainsi que parallèlement la multiplication prévisible de leurs usages effectifs créent dans l'espace urbain une trame signifiante plurielle et éclatée dont l'effet immédiat est la parcellisation, le morcellement du territoire graphique et symbolique et, du même coup, la relativisation réciproque des identités et des convictions qui les sous-tendent. Le gothique urbain étant comme toutes les autres formes de l'épigraphe urbaine une forme graphique disponible, prête à l'emploi, il n'échappe pas à la règle. Il se retrouve ainsi défini par deux dispositions générales contradictoires : la première, due à la nature même du champ dans lequel il s'insère, se caractérise par une grande mutabilité, et la seconde, qui est au contraire le fait de sa nature propre, est définie par sa propension à une forte consolidation. D'un côté, la multiplicité de ses usages, par laquelle il est livré à une contextualisation obligée, sans cesse renouvelée, en proie de surcroît à l'éphémère, semble en faire un signe ouvert, susceptible d'habiller toutes les identités possibles et échappant de fait à toute stabilisation de sa valeur-signe. De l'autre côté, la fragmentation du champ, rendue éclatante par les stratégies diversifiées de marquage identitaire, ainsi que la différence plastique, grossièrement visible, du gothique contribuent, tout en l'exhibant, à le marginaliser : le gothique, c'est ce qui n'est pas le romain, et dans la mesure où d'un point de vue purement statistique le gothique est très loin d'avoir la même présence que le romain (même s'il est employé dans tous les pays, il reste en effet largement minoritaire, même dans les pays de langue allemande), il se retrouve marqué et comme investi, dès lors, par une intentionnalisation accrue. Choisir le gothique, c'est en effet choisir une forme qui se distingue ostensiblement des autres, c'est faire le choix de la marginalité et, possiblement, par voie de conséquence, de l'exclusion. Car ce choix, comme tous les choix, non seulement exclut, c'est une évidence, toutes les autres formes, mais il peut en tirer cette fois pour son compte un avantage particulier, lié intrinsèquement à sa marginalisation, en transmutant par exemple l'exclusion en exclusivisme. De marginal et minoritaire qu'il est, le gothique urbain peut ainsi devenir exclusif et, partant, identitaire, et se transformer en une sorte de signe fermé, replié sur lui-même, qui, se démarquant distinctement de son environnement graphique, marque profondément son ancrage propre au sein de l'espace urbain dans le sens d'une culture démonstrative de la différence, susceptible, il s'agira de l'explicitier, de s'actualiser à son tour de diverses façons. On peut ainsi envisager que dans la distribution des places au sein de l'espace urbain, profitant de sa position marginale en même temps que de cette exhibition de sa différence, le gothique se voit attribuer une place de choix, la place exclusive tout comme la place de l'exclusive. Unique et résolument à part, le gothique pourrait ainsi valider des valeurs d'exclusion, positives comme négatives, par lesquelles il parviendrait peut-être finalement à stabiliser assez correctement sa valeur-signe.

L'enjeu ultime de ce livre sera de préciser s'il est possible, au vu de la multiplicité des usages constatés, d'aboutir effectivement à une stabilisation de la valeur-signe du gothique urbain. Il faudra pour ce faire identifier d'abord la portion de territoire urbain qu'il accapare. Au-delà

de l'interaction obligée qui se produit entre la multiplication des choix et des usages possibles au sein de l'espace urbain et la recherche ainsi que la consolidation d'une identité propre, interaction dont on pourrait penser qu'elle se ferait a priori au profit d'une relativisation réciproque de ses diverses identités potentielles, il faudra considérer ensuite par quel biais ce caractère particulier lutte contre l'éphémère, le transitoire, le relatif et comment, ayant chevillé pour ainsi dire son marquage à un certain type de terrain identitaire et donc à un certain type de communauté, il parvient à fédérer un ensemble conséquent de sous-groupes dans chacun desquels, c'est là leur caractéristique commune, on s'identifie comme entre soi. La relation qui se construit progressivement entre la marginalité incluse dans ses diverses identités et la stabilité croissante de sa valeur-signe fait que le gothique urbain est capable de mettre en place une dynamique double, génératrice à la fois d'identification et d'exclusion. Du statut générique de signe intégrateur, garanti de fait par son champ d'insertion, et de générateur culturel d'une composition identitaire plurielle, il passe assez nettement au statut particulier de signe exclusif et d'exclusion, opérant pour ainsi dire presque contre sa nature même de signe, puisque loin de renvoyer à autre chose que lui-même, il pratique finalement l'auto-référence : renvoyant en quelque sorte exclusivement à lui-même dans la mesure où il ne cesse de renforcer sa position en favorisant le repli communautaire, il promeut une situation somme toute relativement paradoxale qui est au bout du compte de n'être compris que par ceux qui le comprennent. Loin de se prêter à un type de compréhension d'ordre général qui référerait à l'universel, il a tendance aujourd'hui à se replier plutôt sur lui-même en référant toujours au particulier, voire au sectaire. Si l'on pense notamment à sa facture qui, produisant comme une texture sombre à forte prégnance, génère aujourd'hui l'illisibilité, et au parti qu'il est possible d'en tirer, une concentration par exemple d'ordre tribal, il semble se complaire même dans une stratégie d'enfermement pouvant déboucher à plus ou moins court terme sur une pure négativité. Pour le dire d'un trait le gothique urbain semble très à l'aise quand il dit non ou quand il permet de dire non.

PRECISION METHODOLOGIQUE Avant de rendre compte de la façon dont le gothique urbain dit non et surtout de ce à quoi il dit non, je me dois de préciser rapidement certaines choses concernant la méthode que j'ai choisi de suivre. Tout d'abord, dans la mesure où il s'agissait d'un caractère transfrontalier à l'origine, j'ai mené mon enquête sur un terrain transfrontalier. M'étant concentré sur plusieurs capitales et villes d'Europe Occidentale, j'ai pu vérifier l'actualité de cette transfrontalité. Cette actualité confirme que l'usage du gothique n'est aujourd'hui pas exclusivement germanique. Il est en somme resté fidèle à ce qu'il était à l'origine, un caractère résolument européen, même s'il est vrai que c'est dans les pays de langue allemande (Allemagne, Autriche, Suisse) qu'il est le plus représenté, ce qu'explique sans aucun doute l'idiosyncrasie germanique en matière de typographie dont j'ai fait état tout à l'heure. Il est bien sûr utilisé également outre-Atlantique, ce dont je ne témoignerai pas ici. Mon but n'est pas de faire un état des lieux de l'usage de ce caractère à l'échelle du monde occidental, quand bien même cela aurait permis pour sûr de donner une image de l'uniformisation qui caractérise la communication graphique urbaine contemporaine. Une enquête restreinte à quelques capitales et villes de l'Europe Occidentale suffit amplement à servir mon propos, qui est en l'occurrence d'établir comment fonctionnent les procédures de sémantisation des usages effectifs du gothique urbain. Il s'agit de dire ce que dit le gothique quand il s'expose dans l'espace urbain. S'il dit quelque chose, c'est dans tous les cas de figure qu'il doit auparavant avoir été identifié. Dans la mesure où cette identification ne peut avoir lieu qu'au cours de la réception qu'en fait effectivement un spectateur urbain, c'est ce spectateur qui, étant le sujet particulier de l'identification, est susceptible à chaque fois de mettre en branle une dynamique interprétative au cours de laquelle il établira, s'il en a les moyens, ce que peut vouloir dire le gothique. Or cette réception a lieu de façon relativement personnelle et est entièrement conditionnée par le savoir et l'expérience préalable de chacun. La réception que je peux proposer ici n'échappe pas à cette règle. Tout ce que je peux souhaiter, c'est au mieux atteindre à un niveau de réception et de réflexion intersubjectif qui puisse ensuite être également envisagé et relayé par la plupart. Pour que cela soit effectivement possible, il me faut donc adopter le point de vue d'un récepteur moyen, c'est-à-dire d'un récepteur qui ne

soit pas initié et moins encore inféodé à quelque sous-groupe particulier auquel le gothique pourrait s'adresser par prédilection. Procéder ainsi me préserverait de l'impasse qui serait en quelque sorte de ne parler qu'à ceux qui savent déjà. Parler comme si je ne savais pas déjà, ce qui est sans doute, de toute façon, un leurre, me permet quand même d'espérer à la fois parler à tous et au nom de tous. Postuler comme base de réflexion ce récepteur moyen, sorte de juste milieu entre le spécialiste et le naïf ignorant, c'est d'ailleurs se conformer d'une certaine manière à une caractéristique majeure du champ qui est dans la plupart des cas que l'on s'y adresse véritablement à tous comme, pourquoi pas, à autant de publics potentiels. Et dans les cas où l'on semble visiblement ne s'adresser qu'à un sous-groupe, on le fait de telle façon que d'une part ces autres auxquels on ne s'adresse pas forcément ne se sentent pas directement interpellés et que d'autre part ceux que l'on vise précisément puissent saisir rapidement et sans effort majeur qu'ils sont bien ciblés comme étant les destinataires effectifs de la communication en jeu. C'est donc, on le constatera de nombreuses fois tout au cours du livre, surtout "à la louche" que cela se passe. La cible est le plus souvent grossière et donc grossièrement appréhendée. On ne fait pas dans le détail, comme on dit. Ce détail, s'il lui était donné même quelque consistance, ne pourrait du reste être perçu, il ne pourrait en effet qu'échapper à un regard grossier, non affiné. La conséquence en est plus concrètement qu'il ne semble pas discriminant de distinguer, dans ce champ caractérisé par l'incompétence démocratique, entre les différents types de gothique utilisés effectivement, tels qu'ils ont été spécifiés plus haut. L'important semble être en effet plutôt l'appartenance à une famille générale qui, elle, est bien définie, le gothique, et qui est perçue, on l'a dit, par l'œil même inattentif. Un repérage global et grossier sera donc suffisant et primera sur l'identification précise et pointue de la nature des formes utilisées.

Ce livre tente donc de proposer une réception qui puisse être recevable sans qu'il faille pour cela être un spécialiste, mais qui néanmoins n'est pas nécessairement effectuée par le non-spécialiste. Cela revient assurément à endosser une attitude un peu bancale. On aurait pu tout aussi bien, pour éviter ce désagrément, se satisfaire d'une autre méthode qui aurait consisté par exemple à donner la priorité cette fois au concepteur ou tout du moins au donneur d'ordre, à la personne rencontrée sur le terrain. Or une étude d'un pareil type, ethnométhodologique en quelque sorte, se révèle rapidement insatisfaisante également. Outre qu'il est difficile de retrouver la trace du concepteur ou du professionnel de la vente qui a fait la proposition de solution graphique, l'expérience qui consiste à interviewer les personnes du terrain, à commencer par le donneur d'ordre, qui peut être le propriétaire ou le gérant d'un magasin, atteint rapidement ses limites. Les réponses sont généralement laconiques et font état le plus souvent d'un étonnement conséquent et d'une absolue non-réflexion sur les questions abordées. Je ne suis pas sûr que cela avance beaucoup dans ce contexte que d'essayer, mimant l'attitude du scientifique impassible, satisfait de toutes les situations, de se consoler en affirmant qu'une non-réponse est également une réponse. Il me semble qu'un tel manque patent de compétences eu égard à la problématique n'apporte vraiment rien d'intéressant et qu'on peut dorénavant être sans scrupule et faire résolument l'impasse. Cela montre simplement que l'épigraphie urbaine est un terrain comme un autre dont la particularité est d'être plus ou moins définitivement délaissé par les professionnels et les spécialistes. On peut dès lors se demander si tenter une approche digne de celle d'un spécialiste ne constitue pas en la circonstance un réel contresens. Après ce que j'ai pu dire plus haut à propos des "contresens typographiques", je ne m'autoriserai pas cette fois à fournir une réponse en la matière et préfère, m'abstenant donc, devoir me contenter, comme je l'ai explicité, de donner la priorité au récepteur et en l'occurrence à un récepteur théorique qui se doit d'être un non-spécialiste éclairé si tant est qu'on veuille que sa réception puisse être recevable et relayable par la plupart.

Pour mener à bien cette approche, je proposerai dans un premier temps un rapide tour d'horizon photographique sans commentaire, réalisé dans différentes villes européennes et qui permettra à chacun de se faire une idée de la question en se confrontant en silence à la réalité restituée du terrain. Il est entendu qu'un choix tout à fait subjectif a été fait ici, qui tente simplement de rendre compte le plus possible de la diversité des occurrences rencontrées. Je laisse ici deux questions volontairement ouvertes : celles de savoir de quoi il faut se contenter d'une part et de ce qui est suffisant d'autre part pour que quelque chose

puisse faire sens. Le rendu étant photographique, il est tributaire évidemment des contraintes liées au médium, qui vont des risques liés à la situation de la prise de vue aux ratages induits par le geste photographique. Puis, dérogeant déjà au postulat méthodologique que je viens d'esquisser, j'aborderai dans une sorte d'exkursus historique la projection fantasmatique à laquelle le troisième Reich s'est adonné en instrumentalisant diversement le caractère gothique en général. Cela devrait permettre de montrer de façon exemplaire que les processus de sémantisation qui s'effectuent se font toujours en fait indépendamment du caractère investi et que celui-ci se retrouve dès lors à chaque fois littéralement colonisé ou vampirisé, puisqu'on peut lui faire endosser toute signification et son contraire. Enfin, au travers d'une série d'exemples choisis qui provoqueront davantage d'interrogations que de réponses, je présenterai diverses procédures d'identification et de sémantisation du gothique urbain actuel avant de conclure sur l'imperturbabilité foncière de ce caractère face à toutes ces colonisations passées, présentes et futures.

Philippe Buschinger

Ces deux textes sont les deux premiers chapitres du livre *Le gothique urbain, Une crise d'identité(s)*, paru aux éditions Cadrat, Genève, 2013