L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

227-228 | 2018

Varia

Actes graphiques

Gestes, espaces, postures

Béatrice Fraenkel

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lhomme/32054>

DOI : 10.4000/lhomme.32054

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2018

Pagination : 7-20

ISBN : 978-2-7132-2735-6

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Béatrice Fraenkel, « Actes graphiques », *L'Homme* [En ligne], 227-228 | 2018, mis en ligne le 01 octobre 2020, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/32054> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.32054>

Actes graphiques

Gestes, espaces, postures

Béatrice Fraenkel

LES ENQUÊTES de terrain nous accompagnent longtemps après le temps de la recherche. Au-delà des échanges, des mondes découverts ou simplement aperçus, des sentiments variés nous lient pour toujours aux êtres et aux choses rencontrés. Parfois des questions que nous n'avons su traiter demeurent en arrière-plan de la mémoire : il peut s'agir d'observations secondaires, fortuites, mais aussi de faits importants, qui reviennent mais dont l'analyse nous laisse toujours insatisfaits. La question des actes graphiques est de cet ordre. Trois exemples choisis parmi bien d'autres pour leur pouvoir d'évocation devraient donner une première vue sur cette friche de la recherche.

En 1979, lors d'une enquête sur l'illettrisme, je rencontre Lucien, immigré italien qui, après avoir été directeur d'une petite entreprise, a fait faillite. Il vit dans une caravane en plein bois. Il suit un stage de remise à niveau pour adultes. Il s'est inventé un exercice d'écriture : chaque soir, en rentrant chez lui, il recopie inlassablement, page après page, un vieux dictionnaire médical trouvé dans une décharge. Lucien aime les heures qu'il passe à écrire à sa table, concentré, à transcrire les mots et les notices quasiment incompréhensibles du dictionnaire. Sans trop y croire, il n'exclut pas que cette activité puisse lui apprendre quelques rudiments de médecine.

En 1981, à New York, très intriguée par l'expansion du mouvement des graffitis, j'établis un contact avec le graffeur connu sous le pseudonyme de Phase 2. Il m'initie à la scène du graffiti. À ce moment-là, la réputation d'un graffeur se mesure à la quantité de tags tracés dans le métro. Les plus prolifiques reçoivent de leurs pairs le titre prestigieux de « King of the line ». Nombreux sont ceux qui, comme le célèbre Blade, relèvent le défi : jour et nuit, sur toutes les surfaces possibles, ils tracent à la bombe, d'un geste sûr et rapide, répété des milliers de fois, leur graff.

Quelques années plus tard, en 2002, je découvre à la bibliothèque de l'Arsenal le manuscrit autographe de Rétif de la Bretonne intitulé « Mes Inscriptcions ». Rétif y consigne la liste des énoncés qu'il a graffités entre 1780 et 1787 dans l'île Saint-Louis, principalement sur la pierre des parapets. Étranges inscriptions, à la fois publiques et secrètes, ce sont des dates importantes de sa vie, souvent rédigées en latin et farcies d'abréviations incompréhensibles à d'autres que lui-même¹. Il décrit son empressement à graver « ses dates », l'allégresse qui le saisit lors de ses « tours de l'île », l'émotion qu'il éprouve par les anamnèses provoquées à la vue de ses vieilles inscriptions.

De ces trois exemples, je retiendrai tout d'abord l'énigmatique plaisir graphique qui habite très différemment nos trois situations d'écriture : plaisir de la copie laborieuse d'un scripteur maladroit, retiré du monde, occupé par des signes dont le sens lui demeure obscur ; plaisir de la dissémination compulsive et risquée du graffeur, qui répète obstinément son tag à des milliers d'exemplaires dans l'espace du métro ; plaisir de l'écrivain qui tente une étrange aventure : « Car, désormais, je ne ferai mon histoire que par le journal de ma vie, écrit en abrégé sur la pierre de l'île Saint-Louis » (cf. Rétif de la Bretonne 1889 : 100). Chacun suit sa rythmique et son tempo, mais l'on reconnaît un même excès, un même emportement dans des gestes soudainement intensifiés.

Je retiendrai aussi et surtout l'importance des espaces dans lesquels se meuvent nos scripteurs, car ces activités graphiques ne sont pas dissociables des lieux qui les abritent et qu'elles transforment : la caravane, le métro, l'île Saint-Louis sont aménagés en lieux d'écriture personnelle. Chacun configure à sa façon, par des routines inhabituelles et transgressives, des espaces graphiques. Ce jeu entre espace graphique à proprement parler, sur lequel on écrit, et espace ambiant mérite d'être questionné.

Je retiendrai enfin qu'on est saisi par les postures d'écriture si différentes de ces trois personnages. Lucien, considéré comme illettré, absorbé par sa tâche de copie, se tient à sa table comme un scribe patenté ; Blade ou Phase 2, bombe à la main, mènent une attaque graphique des wagons du métro ; Rétif, le grand lettré, creuse la pierre de l'île à l'aide de sa « griffe » en fer.

Que font finalement ces trois personnages ? Quelles sont ces activités d'écriture où prévaut l'acte graphique, où le fait d'écrire semble plus important que ce qui est écrit ? Ces trois situations mettent en scène des scripteurs qui s'affranchissent du cadre habituel de nos expériences d'écriture, de nos conditionnements scolaires et professionnels. Pour autant, ces situations nous les comprenons. Nous pouvons nous imaginer les vivre, nous pouvons même y retrouver l'écho plus ou moins réel de nos propres pratiques.

1. Ainsi : « 5 nov^{bris} 1779, malum » signifie qu'il souffrait d'une maladie ce jour-là ; « Silvia mortua 29aug » indique la date de la mort de Silvia (cf. Rétif de La Bretonne 1889 : XLIV-XLV).

Pour aborder ces actes, nous avons cherché à déplacer notre point de vue, à mettre entre parenthèses leur composante linguistique et à privilégier leur être graphique. Pour ce faire, nous avons dû trouver des appuis loin de nos cadres habituels d'analyse. La tentative s'est avérée fructueuse, nous en proposons un premier bilan.

L'approche génétique et phénoménologique du graphisme: Henri Wallon et son école

Si l'on se penche sur la littérature scientifique concernant les actes graphiques, on découvre toute une série de travaux menés, à partir des années 1920, autour d'Henri Wallon (1879-1962), psychologue de l'enfant. Nous verrons comment ces travaux peu connus en dehors des spécialistes ouvrent de réelles perspectives d'analyse des situations que nous avons évoquées et comment ils nous ont convaincue qu'il était temps d'intégrer, au vaste champ de recherches portant sur l'écriture², l'histoire de son apprentissage.

Proche des mouvements d'éducation nouvelle (Montessori, Decroly, Freinet), fondateur du Laboratoire de psycho-biologie de l'enfant en 1922, Henri Wallon obtient, en 1937, la création de la chaire de « Psychologie et éducation de l'enfance » au Collège de France. En 1948, il fonde la revue *Enfance* avec Hélène Gratiot-Alphandéry : dans son texte de présentation, il affirme l'importance d'une approche interdisciplinaire qui associe psychologie, pédagogie, neuropsychopathologie et sociologie (Wallon 1948)³. Henri Wallon considère que la psychologie opère la jonction entre les sciences humaines et les sciences de la nature.

L'étude génétique privilégiée par Wallon et ses collaborateurs permet de décrire de façon très détaillée les étapes du passage chez l'enfant des premiers tracés où le geste domine à la maîtrise de l'écriture cursive. Il inculque à ses étudiants et disciples des protocoles d'observation longitudinale sur plusieurs années. Ce sont souvent leurs propres enfants qu'observent les chercheurs, qui s'inscrivent dans une démarche phénoménologique⁴. Ces partis-pris théoriques et méthodologiques impliquent de publier les données produites en les assortissant de nombreuses reproductions de graphismes enfantins, surtout des dessins, ce qui est un thème récurrent chez les psychologues (Naville 1950).

2. Ce champ de recherches n'a pas de nom officiel : « Sciences de l'écrit » ?, ou « Science générale de l'écrit » que Jacques Derrida (1967) proposait de nommer « Grammatologie » ?

3. Henri Wallon fut également un homme engagé : antifasciste, il participe aux travaux du Front populaire sur l'éducation, entre dans la Résistance pendant la Seconde Guerre mondiale et soutient l'indépendance de l'Algérie. À la Libération, il est l'auteur avec Paul Langevin du fameux projet global de réforme de l'enseignement et du système éducatif français : le plan Langevin-Wallon (1947).

4. Les liens intellectuels entre Henri Wallon et Maurice Merleau-Ponty sont bien attestés. Ce dernier lui empruntera les notions d'espace virtuel et de schéma corporel (Parmentier 2018).

Études de l'acte graphique de Liliane Lurçat (1974)

10

Les travaux qui nous intéressent particulièrement sont ceux de Liliane Lurçat, élève de Wallon⁵, dont elle fut la collaboratrice jusqu'à la mort de ce dernier et avec lequel elle co-signa ses premières publications⁶. On y trouve les grands thèmes du maître : l'étude des dessins de l'enfant et une théorie de l'espace graphique « imprégné d'éléments posturaux », c'est-à-dire tout un questionnement sur la notion d'espace, en particulier d'espace postural, « celui de nos gestes », qui fait partie de notre corps et contribue à organiser notre schéma corporel.

L'originalité de Liliane Lurçat est d'avoir accordé une place prépondérante à l'apprentissage de l'écriture en y associant le dessin tout en tenant à distance les facteurs linguistiques. Elle propose, en effet, de partir de la notion large d'« activité graphique », qui inclut dessin et écriture dont elle postule une origine commune. Elle montre comment l'enfant passe du stade primitif, où seul le geste compte (balayages horizontaux, verticaux, gribouillis), à la production de formes (arabesques, formes géométriques, objets géométrisés, etc.), où le mouvement du tracé est suivi puis guidé par l'œil. Cette association main/œil ouvre la voie vers la répétition des formes et donc vers le stade majeur que constitue l'écriture, puisqu'écrire c'est imiter des modèles (les lettres notamment) et répéter les mêmes gestes jusqu'à les automatiser. Le dessin suit la même trajectoire : contrôlées par la vue, la copie d'un modèle et sa répétition deviennent possibles.

Mais images et signes n'ont pas les mêmes destinées : savoir écrire suppose l'automatisation des tracés, de sorte que l'acte est effectué comme s'il était inconscient (on ne se représente pas le détail des mouvements à réaliser). Le mouvement devient autonome, une économie des gestes s'organise qui s'accomplit avec la maîtrise de la cursive. Or le dessin ne suit pas cette évolution, dans la mesure où il est peu automatisé. Une autre différence réside dans l'usage de l'espace graphique : l'écriture impose une direction, les éléments s'ajoutant les uns aux autres sur une ligne continue, alors que le dessinateur reste libre de ses mouvements sur la feuille.

Les définitions de l'espace graphique proposées par Liliane Lurçat donnent aussi à réfléchir : « L'espace graphique est le plan dans lequel se déroule l'activité graphique. Il peut être horizontal et se confond avec le plan de la table ou du sol ; il peut être vertical, le plan du mur, du tableau ; oblique, le plan d'un pupitre » (1974 : 15). Elle met en avant la notion de plan et non

5. Sous la direction d'Henri Wallon, Liliane Lurçat soutient une thèse de psychologie de l'enfant intitulée *Le Graphisme à l'école maternelle*.

6. Un recueil rassemble les derniers travaux qu'ils avaient menés ensemble et qui avaient déjà été publiés entre 1957 et 1962 dans différentes revues, cf. Henri Wallon & Liliane Lurçat (1987).

celle de support⁷, en précisant à chaque fois son orientation dans l'espace. L'acte graphique est donc envisagé comme un mouvement situé à la fois dans un espace graphique et dans un espace « environnant » ou « ambiant », pour reprendre la terminologie de Wallon. Ailleurs, elle décrit aussi la notion d'espace graphique comme un support, « un espace fonctionnel, systématiquement orienté ; il a des limites, qui n'ont pas seulement une valeur négative, mais qui peuvent avoir une influence décisive sur son aménagement et son utilisation » (Wallon & Lurçat 1987 : 71). Enfin, l'espace graphique « n'est pas homogène : il est imprégné d'éléments posturaux : droite, gauche, haut et bas ; il n'a que deux dimensions et doit pour représenter la troisième, recourir à des artifices spéciaux » (*Ibid.*). Ce qui signifie que c'est le corps qui configure l'espace graphique. Le passage d'un plan vertical (mur, tableau noir) à un plan horizontal est pour l'auteure, suivant en cela Wallon, « l'opération la plus primitive » (*Ibid.* : 72).

Ces analyses apportent-elles de nouveaux éléments utiles à l'interprétation des actes graphiques dont nous sommes partis ?

De nouvelles leçons d'écriture ?

Posons un premier constat : le changement de point de vue que nous souhaitons accomplir est en bonne voie. L'enfant que Liliane Lurçat a choisi comme sujet d'études, sa propre fille Hélène, est très différente de ceux qui peuplent la maigre imagerie des sciences humaines et sociales. Le garçon assis à sa table que Michel Foucault nous présente dans *Surveiller et Punir* subit un dressage maniaque⁸. À l'âge classique, l'apprentissage de l'écriture contribue, selon ce philosophe, à créer des « corps dociles » au même titre que la formation militaire ou le règlement des ateliers. Quant à la « Leçon d'écriture » décrite par Claude Lévi-Strauss⁹, autre référence fameuse si souvent commentée, critiquée, scrutée, elle met en scène un protocole que n'auraient pas renié Henri Wallon et Liliane Lurçat : la distribution par l'ethnologue de feuilles et de crayons aux Nambikwara afin qu'ils produisent des actes graphiques. On sait que, là encore, le jeu d'imitation de l'écriture de l'ethnologue par les Indiens sera interprété par Lévi-Strauss sur un mode dramatique : les Nambikwara sont maintenant en contact avec l'écriture, c'est le début de la fin de leur civilisation.

7. Contrairement à l'analyse qu'en a fait l'historien Jean Hébrard dans un article fondateur qui a inspiré de nombreux travaux (1983). Pour lui, l'espace graphique était avant tout celui de la page du livre ou du cahier, préconstruit par les normes choisies par les éditeurs et les programmes d'enseignement.

8. Cf. le chapitre « Les corps dociles », in Michel Foucault (1975 : 137-171).

9. Cf. le chapitre XXVIII de *Tristes Tropiques* (Lévi-Strauss 1955 : 333-346), ainsi que le bilan proposé par Pierre Délégue des nombreux commentaires de ce chapitre (2017 : 13-19).

Ces approches catastrophistes de l'écriture comme technique de dressage ou comme stratégie d'asservissement des peuples ont peut-être fait obstacle à l'intérêt des anthropologues pour les travaux sur l'apprentissage de l'écriture et favorisé l'appauvrissement de notre culture scientifique commune. De leur côté, les psychologues s'appuient sur l'observation de nouvelles figures d'apprentis scripteurs, de très jeunes enfants qui, comme nous l'avons dit, sont souvent les leurs : parmi les plus connus, citons Simone, fille de Georges-Henri Luquet, pionnier dans l'étude des dessins enfantins (1913), Claude, fils du psychologue Maxime Prudhommeau, qu'il a filmé dès 1947, ou encore Hélène, fille de Liliane Lurçat, âgée d'un an et demi quand l'analyse de ses tracés débute en mars 1961, et que nous suivons jusqu'à sa quatrième année, au moment où elle commence à écrire des lettres. Cette méthode d'observation a le grand mérite de nous donner une description minutieuse des activités graphiques d'Hélène et de dégager les différentes phases du processus d'apprentissage de l'écriture : l'évolution des capacités motrices de l'enfant d'abord, c'est-à-dire de ses aptitudes gestuelles, puis de ses capacités à percevoir et à contrôler ce qu'il fait et, enfin, de ses capacités à différencier écriture et dessin dès que le langage accompagne l'activité graphique.

Pour pouvoir utiliser les travaux de Liliane Lurçat, notre propre méthode a été, dans un premier temps, de reprendre les trois situations d'écriture que nous avons exposées et de les « traduire » pour qu'elles fassent sens dans l'atelier de la psychologue de l'enfant. Pour cela, la part linguistique a été minimisée au profit de l'acte graphique principal de chacune de ces situations, que nous qualifierons le plus simplement possible à l'aide de descripteurs compatibles avec les termes de Lurçat. Ainsi, la scène de la caravane est une scène de copie : Lucien retranscrit à la main, sur un cahier, un texte imprimé quasi incompréhensible. Les actes des graffeurs sont des scènes de répétition et d'imitation de leur propre tag, c'est-à-dire d'un graffiti illisible correspondant à leur pseudonyme. Enfin, de l'activité plus complexe de Rétif de La Bretonne nous retiendrons ici son usage de l'espace de l'île, qui mêle déambulation et écriture.

Lucien copieur et copiste : un retour à l'écriture

Lucien connaît ses lettres, mais sa graphie est tremblante, irrégulière et sa gestion de l'espace graphique difficile. Pendant de nombreuses années, il a délégué à sa femme tous les travaux d'écriture. L'exercice qu'il s'est inventé répond à son apprentissage inachevé comme s'il reprenait là où il s'était arrêté. Par rapport au schéma de l'apprentissage que donne Liliane Lurçat, Lucien n'a pas franchi l'étape cruciale de l'« automatisation » qui

suppose que les gestes nécessaires au tracé des lettres – ce que les paléographes appellent le « ductus »¹⁰ – soient complètement mémorisés. Certes, l'œil continue de contrôler l'acte graphique, mais c'est surtout pour gérer les alignements dans l'espace de la feuille. L'automatisation correspond au passage à la cursive, écriture rapide qui entraîne une schématisation des lettres liées les unes aux autres. Quand ce processus arrive à son terme, le scripteur n'a plus conscience de ses gestes. Pour atteindre ce stade, la copie est bienvenue, voire nécessaire, car elle décharge le scripteur du contrôle sémantique et orthographique – le texte est déjà là. La copie est un véritable entraînement kinesthésique que Lucien a décidé de pratiquer tous les jours.

Le choix du dictionnaire médical peut s'interpréter à bien des niveaux. Comme objet dans l'action, il remplit son rôle (texte déjà là) tout en introduisant une dissonance dans les habitudes scolaires. Copier un tel ouvrage est exclu des méthodes pédagogiques. Ici se joue un sous-programme propre à Lucien : maintenir son autonomie et introduire dans son espace personnel un livre de savoir.

Mais l'exercice gestuel n'est pas tout. En s'astreignant régulièrement à cette copie, Lucien travaille aussi sa posture. Autre élément central de l'analyse de l'acte graphique, la posture conditionne le mouvement, car elle assure l'équilibre mouvant d'un corps engagé dans l'activité d'écriture. La position assise donne la stabilité mais, à chaque mouvement, l'équilibre doit être assuré par les deux points d'appui pris par les bras : celui du bras passif sur la table et celui, mobile, du bras qui écrit. L'équilibre tient le mouvement sous sa dépendance précisait Henri Wallon, car il lui fournit le point d'appui nécessaire à la précision et à la souplesse du mouvement (Lurçat 1974 : 40). Une fois encore, la description de Liliane Lurçat est précieuse : elle donne accès aux subtils réglages corporels qui sont en jeu dans l'activité graphique de Lucien. Les heures passées à copier sont une manière d'entrer dans l'immobilité mouvementée du scribe.

Enfin, le travail régulier de copie modifie l'espace déjà compté de la caravane, il définit un lieu de travail spécifique. L'aménagement d'un endroit transforme ce que George Herbert Mead a appelé « la région manipulatoire » qui se trouve au cœur de la réalité¹¹. Cette région comprend les objets proches de soi, que nous touchons, que nous utilisons, qui forment notre décor. Table et chaise interviennent dans le nouvel espace postural du copiste, le dictionnaire et le cahier configurent son espace graphique dans

10. « Ductus : ordre de succession dans lequel le scribe a exécuté les traits et sens dans lequel il a fait chacun d'eux » (cf. Jean Mallon dans le film *Ductus*, réalisé en 1976 par Jean Venard [produit par les Films verts, 21 mn, 35mm]).

11. Cité et commenté par Alfred Schütz dans « Sur les réalités multiples » en 1945 (in Schütz 1987 : 121).

lequel se projette son corps en mouvement. Ainsi décrit, l'acte graphique effectué par Lucien révèle ses enjeux spatio-moteurs, souligne les peines et les plaisirs souvent négligés d'un retour à l'écriture.

Phase 2: entre écriture et dessin

L'importance de Phase 2 dans l'histoire du graffiti ne m'est apparue qu'après notre rencontre (Castelman 1982). Jusqu'au début des années 1970, dans un contexte que nous avons déjà évoqué, la loi du nombre prévalait sur le style: accumuler des tags rapidement tracés était la règle, même si déjà quelques rares graffeurs avaient commencé à peindre des inscriptions de grande taille ornées de couleurs vives. Phase 2 fut apparemment le premier à développer des *masterpieces* en inventant de nombreux styles. Le mouvement était lancé: tags et *masterpieces* devinrent les deux types majeurs des graffitis du métro de New York.

Fresques sur Broadway Street, New York, 2011

Les développements actuels de l'art urbain portent à leur point culminant la différenciation entre tags et *masterpieces* (cl. Béatrice Fraenkel)

Or, considérée du point de vue des actes graphiques qu'elle distingue, cette opposition tags/*masterpieces* gagne à être pensée en relation avec la différenciation écriture/dessin analysée par Liliane Lurçat comme un moment déterminant de l'apprentissage. Les adolescents engagés dans le mouvement graffiti savent écrire, mais leur activité remet en cause la séparation écriture/dessin. Les *masterpieces* prennent appui sur les lettres pour créer des images.

Quant aux tags, souvent illisibles, ils portent la cursivité à un tel niveau de stylisation que la forme des lettres est difficile à identifier, produisant une sorte d'énigme graphique. Du point de vue du contenu, la référence à une signification, à un « message » qui, pour la psychologue, est le propre de l'écriture, n'existe plus, puisque ce sont des noms propres qui sont inscrits. Et du côté des *masterpieces*, la visée figurative attribuée aux dessins est elle aussi compromise, étant donné que ce sont des lettres qui sont figurées.

On peut voir le mouvement Graffiti, au moins à ses débuts, comme une tentative de ne pas séparer dessin et écriture, de se maintenir sur une ligne étroite où l'écriture devient image et où le dessin s'épure dans un tracé cursif.

L'engagement des graffeurs s'exprime par un effort intense de répétition. Là encore, la lecture de Liliane Lurçat apporte quelques indications. Les signes tagués à des milliers d'exemplaires célèbrent la puissance de l'automatisation. Le plaisir de s'imiter soi-même, de pousser à l'excès l'habileté manuelle, d'éprouver l'instrument d'écriture, bombes ou marqueurs, comme un prolongement de son corps.

La transformation de l'espace métropolitain en espace graphique est sans doute l'aspect le plus saisissant de l'activité d'un Phase 2 ou d'un Blade, car ce choix exige de nombreux ajustements des savoir-faire acquis. Plans inclinés, surfaces sans limites précises, mais aussi danger qui pèse autour des rails et des câbles aériens : ces conditions extrêmes, à l'inverse des espaces graphiques neutralisés de l'école, supposent de remettre en jeu l'espace postural dans son entier. Ce défi est aussi ce qui fascine les spectateurs-voyageurs du métro. Tracy 168 se souvient de sa stupéfaction devant le placement d'un tag dans un endroit inhabituel « qui ne pouvait pas être atteint par des humains normaux. C'était comme si il avait volé » (Castelman 1982 : 53, ma traduction).

Rétif de la Bretonne : ouvrir l'espace graphique

Lettre, écrivain et prote à l'Imprimerie nationale, Rétif de La Bretonne (1734-1804) est un polygraphe¹² doublé d'un graffitomane. À treize ans, il note déjà sa vie qu'il ne cessera de documenter et d'archiver. Son autobiographie, *Monsieur Nicolas*, témoigne d'une véritable emprise de l'écriture chez Rétif. Sa campagne d'écriture dans l'île Saint-Louis commence en 1779, alors qu'il est malade¹³ :

12. Rétif de La Bretonne a publié quelque trois cents ouvrages touchant à de nombreux genres (roman, poésie, théâtre, traités, projets de réforme, pamphlets, etc.).

13. Pour une étude plus complète des graffitis de Rétif, je me permets de renvoyer à Béatrice Fraenkel (2007).

« [C]ette première inscription est à la dixième pierre, à gauche du Pont-rouge en y entrant par l'Île. Je la fis dans cette idée : verrai-je cette marque l'année prochaine ? Il me semble que si je la revivais, j'éprouverais un sentiment de plaisir, et le plaisir est si rare, vers l'automne de la vie, qu'il est bien permis d'en rechercher les occasions » (1889 : 3)¹⁴.

En 1785, il commence le relevé de ses graffitis et interrompt ses activités graphiques. Une lecture attentive de « Mes Inscriptions » montre qu'elles correspondent à peu près à sa passion pour Sara dont il consigne les péripéties : « § 41 16 mart. *Sara indignata*. (Sara indignée.) » (*Ibid.* : 20) ; « § 161 16 mart. *Absens Sara*. (Sara absente.) » (*Ibid.* : 57).

La transformation de l'île Saint-Louis en espace graphique soulève de multiples difficultés. La première est sans doute de s'orienter dans cet espace d'écriture immense. Rétif cherche des repères fiables pour localiser ses inscriptions : « j'écrivis à la hâte, sur la pierre du premier anquet, en sortant par le Pont-rouge à droite... » (*Ibid.* : 10), ou encore « Cette date est à la pointe orientale et à la pointe occidentale de l'île ». Sa logique descriptive est cinématique, il se place du point de vue d'un homme en mouvement qui connaît bien l'île.

Les ponts, les quais, les parapets, les escaliers et surtout les « pointes de l'Île » sont les lieux d'élection du graffitomane. Son espace graphique est en fait celui des bords de l'île, des parapets qui l'encadrent. Presque rien n'est dit des formes tracées, ni des surfaces d'inscription qualifiées sobrement de « pierres ». Trois instruments d'écriture sont mentionnés, une clé, une sorte de crochet (« au moyen des fers qui me servent à graver sur l'Île, il m'est quelquefois arrivé de grimper dans ce jardin après qu'il était fermé » [*Ibid.* : xxxv, note 2]) et du charbon. La répartition des inscriptions dans l'espace graphique indique que certaines pierres deviennent des supports réguliers sur lesquels Rétif accumule ses dates.

Le couplage entre espace graphique et espace déambulatoire est la caractéristique principale de l'activité graphique de l'écrivain. C'est en faisant le tour de l'île qu'il écrit et, surtout, qu'il vient simplement regarder ses inscriptions ou les lire. Exposées aux intempéries, à la malveillance des « polissons » de l'île qui les effacent, ses écritures demandent une véritable maintenance. Il vient les « rafraîchir », les « renouveler », les « voir » et les « revoir ».

Le cas de Rétif entre difficilement dans le cadre théorique proposé par Liliane Lurçat et Henri Wallon, tant il brouille les distinctions établies entre espace graphique, espace environnant, espace postural. Cependant, si l'on inverse le schéma d'analyse et qu'au lieu de partir de l'espace graphique

14. Toutes les informations et citations concernant les graffitis de Rétif sont extraites de son relevé manuscrit publié par Paul Cottin (cf. Rétif de la Bretonne 1889).

entendu comme une portion de l'espace environnant, nous partons de l'espace déambulatoire, soit le tour de l'île, on trouve matière à réflexion.

La lecture intégrale de « Mes Inscriptions » laisse l'impression curieuse que ce qui occupe Rétif avant tout ce n'est pas d'écrire dans l'île, mais d'en faire le tour. Les deux activités sont certes entremêlées, mais lorsqu'il cesse d'écrire, il continue ses déambulations régulières. Les notes ne manquent pas à ce sujet : « J'ai été sur mon île ce matin à 9 heures », « le soir à 7 heures sur mon île », « Au retour, mon île entière », « sur mon île entière », etc. Activité vitale, le tour s'impose tous les jours, comme si une étrange dépendance y contraignait Rétif.

On peut faire l'hypothèse que l'île appartient au paradigme des architectures du soi, au même titre que le cloître ou le jardin monastique¹⁵. Là se construit une « intériorité externe », un « soi » appuyé sur diverses ressources mémorielles, cognitives, imaginaires. Rétif a disposé sur son parcours des inscriptions qu'il anime de sa course comme l'ombre d'un cadran solaire. Pour exceptionnelle que soit cette architecture mêlant espace bâti, écrit, « imprégné d'éléments posturaux », comme le note Henri Wallon, on peut considérer que l'espace de la caravane et peut-être aussi celui du métro deviennent à leur manière des sortes d'architecture du soi quand l'activité graphique s'y déploie. Espace solitaire, silencieux du copiste, espace dangereux, semé d'épreuves du graffeur, espace ouvert, parsemé de marques du graphomane, c'est finalement l'expérience émotionnelle attachée à ces espaces (Kaufmann 1999 [1967]) graphiques qu'il faudrait aborder.

Les recherches d'Henri Wallon et Liliane Lurçat nous sont précieuses. Elles favorisent les déplacements nécessaires à l'analyse des actes graphiques, notamment parce qu'ils restreignent leur approche à l'analyse des gestes, des postures et des espaces. L'automatisation précoce de nos gestes a effacé le souvenir des étapes parcourues et rend difficile la prise de conscience de ce que nous faisons en écrivant. Ces travaux nous invitent à renouveler notre programme d'observation des situations d'écriture, mais aussi à entreprendre des expériences sur nos propres activités graphiques, à faire venir à la conscience nos schémas corporels. Ils ouvrent également une autre perspective dans l'appréhension des supports comme espaces de projection de nos gestes et non pas seulement comme supports d'inscription. Ils posent aussi l'épineuse question du repérage théorique des différents espaces qui forment notre milieu sans toutefois y répondre complètement. Les limites

15. Cf. en particulier Christiania Whitehead (1998).

d'une telle approche sont le revers de ses avantages. Les interactions des enfants, entre eux et avec les adultes, lors de l'apprentissage, sont peu étudiées. Il en va de même des dimensions émotives de l'activité graphique sur laquelle si peu de travaux existent.

*École des hautes études en sciences sociales
Centre Maurice Halbwachs, Paris
beafrankel@gmail.com*

MOTS CLÉS/KEYWORDS: écriture/*writing* – dessin/*drawing* – graphie/*graphic* – graffiti – graphisme enfantin/*childhood graphism* – Lurçat, Liliane – Wallon, Henri – Rétif de la Bretonne, Nicolas-Edme.

RÉFÉRENCES CITÉES

Castelman, Craig

1982 *Getting Up. Subway Graffiti in New York*. Cambridge, MIT Press.

Déléage, Pierre

2017 *Lettres mortes. Essai d'anthropologie inversée*. Paris, Fayard (« Histoire de la pensée »).

Derrida, Jacques

1967 *De la grammatologie*. Paris, Minuit.

Foucault, Michel

1975 « Les corps dociles », in *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*. Paris, Gallimard (« Bibliothèque des histoires »): 137-171.

Fraenkel, Béatrice

2007 « Écrire dans l'île: Rétif de la Bretonne, graffitomane parisien (1734-1803) », in Alfred Messerli & Roger Chartier, eds, *Scripta volant, verba manent. Schriftkulturen in Europa zwischen 1500 und 1900 / Les cultures de l'écrit en Europe entre 1500 et 1900 [Actes de colloques]*. Basel, Schwabe: 373-388.

2007 « Actes d'écriture: quand écrire c'est faire », *Langage et société*, 121-122: 101-112. En ligne: <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2007-3-page-101.htm>

Hébrard, Jean

1983 « L'évolution de l'espace graphique d'un manuel scolaire: le "Despautère" de 1512 à 1759 », *Langue française* 59: 68-87. En ligne: https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1983_num_59_1_5166

Kaufmann, Pierre

1999 [1967] *L'Expérience émotionnelle de l'espace*. Paris, Vrin (« Problèmes et controverses »).

Lévi-Strauss, Claude

1955 *Tristes Tropiques*. Paris, Plon (« Terre humaine » 3).

Luquet, Georges-Henri

1913 *Les Dessins d'un enfant. Thèse pour le doctorat, présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Lille*. Paris, F. Alcan (« Bibliothèque de philosophie contemporaine »).

Lurçat, Liliane

1974 *Études de l'acte graphique*.

Paris-La Haye, Mouton / Paris, EPHÉ
(« Connaissance et langage » 1).

Naville, Pierre

1950 « Éléments d'une bibliographie critique relative au graphisme enfantin jusqu'en 1949 », *Enfance* 3 (1) : 310-403.

En ligne : https://www.persee.fr/doc/enfan_0013-7545_1950_num_3_1_2194

Parmentier, Marc

2018 « Espace, mouvement et corps virtuels chez Merleau-Ponty », *Methodos. Savoirs et texte* 18.

En ligne : <https://journals.openedition.org/methodos/5014#quotation>

Rétif de La Bretonne, Nicolas-Edme

1889 *Mes inscriptions. Journal intime de Restif de La Bretonne (1780-1787)*.

Facsimilé publié d'après le manuscrit autographe de la bibliothèque de l'Arsenal. Préf. et éd. par Paul Cottin. Paris, Plon, Nourrit et C^{ie} (« Bibliothèque elzévirienne » 76).

En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9754473d.texteImage>

Schütz, Alfred

1987 *Le Chercheur et le quotidien*.

Phénoménologie des sciences sociales.

Trad. de l'anglais par Anne Noschis-Gilliéron. Postface et choix de textes de Kaj Noschis et Denys de Caprona. Paris, Klincksieck (« Sociétés »).

Wallon, Henri

1948 « Préface », *Enfance* 1 (1) : 5-7.

En ligne : https://www.persee.fr/doc/enfan_0013-7545_1948_num_1_1_1293

Wallon, Henri & Liliane Lurçat

1987 *Dessin, espace et schéma corporel chez l'enfant*. Paris, Esf (« Science de l'éducation »).

Whitehead, Christiania

1998 « Making a Cloister of the Soul in Medieval Religious Treatises », *Medium Ævum* 67 (1) : 1-29.