

« Ce qui fonde le cinéma, ce n'est pas une imagerie (futuriste ou poétique), mais la capacité, propre au cinéma, de capturer du temps, de faire ressentir son écoulement au sein du plan. »

Andrei Tarkovski

« Je voudrais que tout s'arrête maintenant et que ça reste comme ça pour toujours.
On dit que si on arrive à ralentir sa respiration, le temps se met à ralentir.
C'est les hindous qui disent ça. »

Jaco Van Dormael, *Mr. Nobody* (2009) - Nemo Nobody et Anna

« Le cinéma : démêlement (résultat ?) de toutes les formes de vision, de tous les rythmes et de tous les temps préformés dans les machines actuelles. »

Walter Benjamin

« TRADUIRE le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant. »

Robert Bresson

- Nous y voilà, seulement toi et moi, je peux te poser une question ?
- Oui, dis moi.
- Tu dois être soulagé en ce moment, c'est fini ?
- Pas vraiment, il y a un dernier trajet à parcourir.
- Ne t'en fais pas, nous continuerons d'avancer, mais le présent est maintenant différent.
- Tu as sans doute raison...
- Viens, continuons dans cette direction.
- Oh ! regarde... un vieil arbre
- Ou ça ?

Allant de capteur d'images, capteur de mouvement, mais aussi capteur de temps, le cinéma est l'art temporel qui retranscrit aux spectateurs un instant et donc un temps qui se veut réel aux yeux du public. Avec la peur des spectateurs lors d'un des premiers films des frères Lumières, l'arrivée d'un train en gare, le temps s'est vu modifié. L'aspect du réel et du rêve n'avait plus de frontière. À quoi nous raccrocher alors pour savoir quel temps est vrai ? L'image projetée sur la toile ou en dehors de la salle obscure ?

Le cinéma se différencie de la photographie du fait que celle-ci fige le temps (Roland Barthes, *la chambre claire*), une différence s'effectue entre l'image photographique et cinématographique (Raymond Bellour, *cahier du Bal*). Vecteur d'émotions, le cinéma s'arme de quatre matières pour le composer : la bande-image, la musique, les bruits, les paroles. J'ai choisi ici de me baser sur le visuel et je ferais donc abstraction du son. Outre son rôle majeur dans le cinéma, le temps est univoque dans notre monde, il rythme moindre de nos gestes. L'image que l'on visionne se voit remplacée par la nouvelle. Le présent n'est qu'une brève *ellipse* de l'espace et du temps (Pierre Huyghe, *l'ellipse* (1998), « *Passage du temps* »). Nous souhaitons restreindre nos recherches à une temporalité spécifique, le temps cinématographique et l'acte de lecture. Il va de soi de ne pas aborder et de rentrer dans les détails du temps physique et scientifique.

La littérature permet une approche plus au moins convaincante du temps. Celle-ci se faisant par les mots, ils nous transportent dans une réalité fictive qui nous ramène donc à une question de temporalité. Face à cela, le cinéma, grâce à l'image et la captation, consciemment ou non, maîtrise le temps, le sculpte... Bien évidemment le rythme au cinéma est différent de la littérature. Comment un film comme : *Le Miroir* de Andrei Tarkovski pourrait se voir tendre en littérature ? Indéniablement lent, non sans grandement apprécier l'oeuvre de Tarkovski, le temps semble ici en perpétuelle recherche. Cela du notamment à l'utilisation de l'image, mais aussi du *travelling*. Cette différence qui semble au premier regard insignifiante est pourtant,

un rapport déterminant dans le ressenti de l'oeuvre. Ce temps qui est pourtant matière importante dans le cinéma, est-elle transmissible à d'autres *médiums* ?

Le design graphique et éditorial est toujours usage autre chose que lui-même. Cela permet d'interroger le monde et de pouvoir évoluer dans une bulle de savoir, de transmission et de recherche. Dans la littérature, la narration et les mots jouent un rôle fondamental dans cette quête du temps. Mais l'édition graphique en son pur objet matérielle et visuelle retransmet-elle ce temps ? L'édition graphique peut-elle avoir une influence sur la conception et la narrativité du temps ? La représentation dans l'édition a, me semble-t-il, un rôle important dans la transmission d'émotions pour le lecteur. *Vladimir Jankélévitch* a cerné la nature insaisissable et abstraite (quasi symbolique) du temps : le temps est ce qui est tout en n'étant pas (*L'inversion temporelle du cinéma*, Paul-Emmanuel Odin, 2011). Ne se réduisant pas à une simple personne qui lit des lignes de mots, le lecteur est acteur. Il se construit son univers. Tout comme le cinéma, il vient pour être pris dans une temporalité différente que celle qui connaît. Quand il regarde sa montre lors de la lecture, un écart se creuse, plongé dans une lecture intense, le temps se dilate, de nombreux événements se passent. Cette élasticité subjective du temps réel que le cinéma a pour matière est un atout dans la composition éditoriale graphique. Ici le temps, ne se voit plus que traduit par : le rien, le cinéma étant possible de le faire, est-il possible de sculpter le rien ? L'objet de ces développements aura pour finalité de clarifier une certaine approche du « couple temps- design graphique ».

Comment rendre sensible du temps dans une édition graphique par l'étude cinématographique ?

C'est à cette question que de tentes de répondre ce mémoire, qui en retour, peut lui-même se lire et se penser comme une expérience. Le déroulé du mémoire se composera dans un premier)*temps* par cette notion et perception que nous appelons °*temps*, par le chemin du cinéma, de la littérature et une première approche graphique. Puis dans un deuxième)*temps*, la relation et l'écriture de Jorge Luis Borges face à la continuité linéaire du °*temps*. La technique du montage viendra faire face à une analyse, pour finir par la recherche graphique du °*temps* produit dans le livre *L'éleveur de gorilles* de Roberto Arlt. Pour finir en troisième)*temps* par la condition qu'il puisse apporter un rêve et se •*temps-graphique* tendre vers un nouveau paradigme de la recherche graphique.

Un récit d'une

lecture temporelle

Signes graphique pour la compréhension du mémoire :

- ¬ : *Tu*
- ° : *Temps*
- < : *mort*
- > : *vie*
- : *Temps-graphique*
- « » : *Passé*
- / : *Présent*
- » : *Futur*

Une perception du temps

« Je crois que la motivation principale d'une personne qui va au cinéma est une recherche de temps : du temps perdu, du temps négligé, du temps à retrouver. » (Andrei Tarkovski, *Le temps scellé*, 1986, p.75).

Cette teneur spirituelle qu'Andrei Tarkovski met ici au premier plan sera l'essence même de son oeuvre, une quête, une expérience. Un seuil entre l'ici et l'ailleurs, « l'image de la réalité » chez Tarkovski est une métamorphose de la temporalité d'un regard devenu vision.

Une recherche du °temps, du temps perdu.

Le cinéma est le temps

Le cinéma est devenu une machine, un moyen séduisant de retransmettre des émotions, mais aussi un simulacre du théâtre (Andrei Tarkovski, *Le temps scellé*, 1986, p.74). Nous pouvons penser que le cinéma ne se réduit pas à cette pâle copie de cette quête identitaire : un art entre la musique, la peinture et le théâtre. Le pouvoir du cinéma est l'impression du temps réel sur une pellicule ou une carte mémoire. Le repère du présent n'est plus stable, les limites entre les multiples instants temporels semblent de plus en plus confondues et imperceptibles. Le temps détient un rôle essentiel dans le fonctionnement cinématographique.

Par mouvement et expérimentation, la captation d'un temps s'est rapprochée de la réalité. Nous sommes, -tu es chargé d'électricité comme le photogramme est littéralement chargé de mouvement. L'arrêt de l'image, ou la suspension de celle-ci dans *Le mistral* de Joris Ivens (1966) se montre contradictoire du mouvement mais aussi de la réalité. Dans un état de conscience, Tarkovski sculpté le temps jusqu'à toucher l'éternité. Une quête de justesse, cette univers qui tend vers un tout en chacun. Le temps se doit d'être linéaire dans notre conscience, notre « moi ». Dans *Premier Contact* (Dennis Villeneuve, 2016) les extraterrestres perçoivent le temps comme un tout. Plusieurs couloirs temporels existent. Le cinéma manipule et essaye de dompter avec le temps, explorer ses possibilités.

« La conception d'un temps unique, emportant sans retour notre âme avec les choses ne peut correspondre qu'à une vue d'ensemble qui résume bien mal la diversité temporelle des phénomènes. Le temps n'est continu que comme possibilité, comme néant... La durée est notre œuvre. [...] S'il y a une pluralité dans les lois de succession, comment ne pas conclure à une pluralité des durées ? on veut communément que le temps soit de prime abord une donnée objective et que le mouvement doive nous donner la plus claire mesure de la durée... ((mais)) le fil du temps est couvert de nœuds. Il s'agit du temps lui-même, de la réalité spirituelle du Temps... qui ne s'écoule pas d'une façon uniforme et qui n'est pas, non plus, un médium homogène à travers lequel nous nous écoulons... [...] Un processus homogène n'est jamais évolutif. Seule une pluralité, peut durer, peut évoluer,

peut devenir. »

La Dialectique de la durée - Gaston Bachelard, 1936

Comme le cite Gaston Bachelard, philosophe français, Il est l'un des représentants de l'école française d'épistémologie historique, le temps n'est pas forcément linéaire. Lors du visionnage d'un film, ou de la lecture, nous devons oublier et casser nos repères au temps continu, une superposition d'un autre temps dans notre temps « réel », c'est le lecteur, spectateur qui influe sur la durée. Philippe Millot pour l'édition Cent Pages, dessine et compose une édition graphique dont le point central est Gilles Deleuze. Nous parlerons principalement de la couverture de ce livre. La couverture complexe et astucieuse permet d'avoir sur le même plan le visage complet du philosophe. Philippe Millot sculpte deux blocs de temps qui rassemblés n'en font qu'un. En dépliant celui-ci, deux couloirs temporels se manifestent. En effet, l'action de dissocier, de déplier peut être comparé à un étirement de notre temps. Il ne devient pas linéaire et brouillon, mais global et net. L'action de la main et surtout du lecteur est importante, il permet d'interagir avec lui, il prend conscience d'une nouvelle voie qui se dessine devant lui, tout comme dans le cinéma de multiples couloirs, de multiples réalités avec plusieurs superposition se constituent à travers un cadrage spécifique ou l'utilisation du travelling.

« Tous les contenus sont bons à condition qu'ils ne consistent pas en interprétations, mais qu'ils concernent l'usage du livre, qu'ils en multiplient l'usage, qu'ils fassent encore une langue à l'intérieur de la langue. »

Gilles Deleuze, Claire Parnet, *dialogues*, Paris, Flammarion, coll. Champs 1996, p. 10-11.

Dans le test du chat de Schrödinger, un chat est mis dans une boîte, une fiole de poison y est intégrée. Le chat peut vivre ou mourir, sans que l'on sache ce qui se passe. Seule notre expérience de pensée est invoquée. Dans le cinéma, le temps est scellé dans une boîte. La technique permet de pouvoir le rediffuser sur une toile blanche. Mais cette temporalité qui avant fut réelle, est-elle encore réelle lors de la projection, n'est-elle pas morte ou bien sachant que le temps est linéaire, une distorsion temporelle se crée-t-elle ? Nous recherchons un temps passé où généralement, un temps faux, une perception d'un °temps « mort pour notre « moi », une perte de ° . Cette sensibilité est différente pour tout le monde, chacun a son propre rythme intérieur. Il peut être un moment éternellement long pour ceux qui ne sont pas intéressés par le film, et inversement pour celui qui se trouve porté par le film. Ce qui permet au cinéma d'exister, c'est une conscience humaine de cette °entité. Dans : *Manhood of Humanity* (Alfred Korzybski), Korzybski avance que la spécificité du genre humain réside dans la perception du temps, contrairement aux mondes animal et végétal. Notre compréhension et perception, mais aussi notre fascination pour le °temps est devenue de plus en plus complexe. Véritable lieu de culte, le cinéma devient matière et joue de celle-ci pour se constituer. Pour Tarkovski, la matière est le véritable temps. Temps de mémoire, mais aussi expérience dans le temps (ibid p.69), le cinéma devient un présent fictif. Il peut capturer n'importe quel fait, saisi dans le temps, de prendre ce qu'il veut dans la vie. (ibid p. 77)

Par cette perception d'une multiplicité de couloirs et d'une perception plus attentionnée °l'essence prend corps, le temps se forme et se construit une identité qui vient connecter l'ensemble du cinématographe, et par la suite nous le verrons : le design graphique .

Corps-temps

Laisse-toi porter au gré du vent, prends le temps de respirer.

→Tu es maintenant en 1947, face à Jean Epstein. Le film est tourné à Belle-Île-en-Mer après la guerre, alors que Jean et sa sœur Marie ont échappé à la déportation. *La Tempestaire* (23 min) est un court-métrage qu'Epstein élabore simplement, il devient un laboratoire de recherches formelles cinématographiques. La tempête, devient dans qui survient pendant le film est le corps du temps qu'Epstein sculpte au moyen du ralenti et de l'accélération dont il dote la mer. L'introduction du film se déroule à travers une durée ralentie qui fixe l'attention grâce à 12 plans concis combinant photogrammes et séquences. Le cinéma est la technique de réversibilité. Par exemple, l'écume sur la plage défilant de la droite vers la gauche du champ est un corps-temps que l'on peut inverser, accélérer. Les nuages défilant à toute allure de la gauche vers la droite du champ sont être ralentis, modifiés à loisir. C'est le sens du véritable événement cinématographique qu'Epstein énonce : si l'on fait varier le temps, un objet devient un événement.

Le cinéma devient le réel (Roberto Rossellini) et donc devient la « nature » par l'objectif (André Bazin).

L'image cinématographique est l'observation de phénomènes dans le temps.

Dans une optique temporelle, le récit photo de Chris Marker, *La Jetée* (1962, 30min), (*Sur la jetée d'Orly, un enfant est frappé par le visage d'une femme qui regarde mourir un homme. Plus tard, après la Troisième Guerre mondiale qui a détruit Paris, les survivants vivent dans les souterrains où des scientifiques expérimentent le voyage dans le °temps*), l'image prend une place importante et le temps devient un simple outil pour lire l'histoire. Il devient une étoffe sensible pour sculpter les blocs temporels et les plans du film.

Ne partageant pas un rythme du mouvement de la caméra, Chris Marker délivre ici, une suite de photos qui sont chargées de °temps. Chaque photo contient en lui un plan, une durée qui aurait pu être remplacée par un travelling de droite à gauche, d'avant en arrière. La photo contient cette recherche, cette fixation. Chaque

corps photographique est doté de celui-ci, même sans mouvement.

En somme, l'image-temps existe véritablement dans son oeuvre (Delleuze). Une ellipse perpétuelle se produit dans son film, l'introduction n'est que du texte, mais l'image cinématographique de l'introduction est inexistante, au lieu de ça, le film se déroule sur un milieu. Il n'y a pas de fin non plus, car l'ellipse temporelle permet de recommencer au début. Par cette disparition de l'introduction et de la fin, le temps est différent, il permet de rentrer directement avec les personnages, le milieu devient un temps qui n'est partagé par rien.

« *Le cinéma est créateur d'une vie surréelle* », Apollinaire, 1909

Cette modification temporelle se retrouve chez Bela Tarr avec *Les Harmonies de Werckmeister* (2000). Lors de la scène de l'hôpital, des habitants d'une ville hongroise y saccagent l'intérieur et les chambres, allant à en venir aux mains sur certaines personnes de l'établissement. Un long plan-séquence de 7min 30sec se voit ainsi magnifier. La sculpture des blocs chez Bela Tarr ne se définit pas par le plan séquence. Pendant cette scène, 3 blocs° se créent : le saccage, l'apparition du vieil homme qui chamboulera les habitants, par la même occasion la caméra ne se retrouve plus en mouvement, de même pour les acteurs. Et la sortie de l'hôpital menée par les Hommes. La recherche du temps touche à son but, elle se fige. Puis les habitants se retirent silencieusement de l'hôpital. L'entrée et la sortie des personnes peuvent être définies comme un « "passé / . présent (l'apparition du vieil homme) pour découler sur un autre couloir temporel un présent / . passé" ». Par cette nouvelle perception du continuum temps qui s'introduit dans le cinéma, c'est le fait de raccorder des morceaux d'espaces qui donnera sa temporalité de la scène, comme le fait Robert Bresson dans le film *Pickpocket* (1959). Le jeu de main des personnages et la chorégraphie sont dotés d'un corps-temps. Les mains accélèrent, ralentissent, refont le mouvement. Elles sont comme la mer du tempestaire.

En prenant conscience du temps, de sa possible sculpture. Il devient intéressant de l'amener vers d'autres champs d'études. Pouvant être manipulée et ayant deux axes de temporalité (lecture et mise en pages), l'édition graphique peut devenir un support pour modeler le temps.

The Informer, une première idée graphique

Par les différents points techniques et la constitution d'une idée du °temps, et l'apport du °temps dans le cinéma, une recherche dans le design **graphique doit s'entrevoir**. Cette étude du livre : *Le mouchard* (*The informer*) de L. O'Flaherty de l'édition club du livre français propose d'évaluer l'influence de la pensée du temps cinématographique sur la réflexion pratique et graphique de l'édition.

Examinons un instant ce processus.

Dans le Dublin des années 20, Gypo Nolan, ancien membre de l'Organisation révolutionnaire, viré pour faute grave, est une âme déchue, mis au ban de la société. Pour des livres, il va commettre l'impardonnable en vendant aux Britanniques son ancien complice et meilleur ami, Frank Mac Phillip.

Le livre utilise une image sur plusieurs pages pour mettre en abîme l'intrigue du livre. Cette image est celle d'un homme des années 30, portant une chemise. Elle est travaillée de manière à avoir une trame bleutée (de la même couleur que la couverture). Le cadrage de l'homme se tient du buste à la hauteur des narines pour rappeler celui des films hitchcockiens.

Une ambiance se dégage au fil des pages tournées, un °temps se crée, le visage de l'homme rentre en mouvement. Elles sont révélatrices d'un espace-temps donné, d'une intrigue qui se met doucement en placem. L'homme est le corps (°) de l'enchaînement qui va suivre. Un point intéressant lors du visionnage des pages se trouve sur la dernière, il est écrit « Mouchard », la figure de l'homme est ici remplacée par une forme abstraite. Lors du passage à l'autre page le temps a modulé le visage. En effet, la durée de cette scène se déroule sur 6 pages, chaque visage est sur la belle page (à droite). L'expression faciale de l'homme change, il nous lit le titre : « The » (3e page), la police de caractère apparaît, elle est de

la famille des didones, avec une graisse assez importante et noire. « In » (4e page), la bouche grimace pour laisser le son « i » sortir. « for » (5e page), le son « o » se lit sur ses lèvres.

Un décalage entre le son qui nous est présumé entendu et l'image se produit. Le temps est ici lent. Puis vient le mot « mer » (6e page) qui ici ne retranscrit plus le personnage, mais comme expliqué précédemment une forme de visage, qui peut être la représentation du mouchard, mort dans la fin du roman :

« Le sang lui jaillit de la bouche. Il étendit les membres en croix et ne bougea plus ». L'aspect temporel que *The informer* transmet dans les premières pages peut ramener à la réalisation du livre en film de John Ford, qui s'est appuyé sur le roman. Dans un rapport de cause à effet, l'ironie de cette mise en page de l'édition graphique est bien le fait que le temps retranscrit est celui du cinéma et non un temps littéraire. Hollywood se retrouve dedans et non l'oeuvre de O'Flaherty. Ce rapport, temps-littérature-cinéma permet de mieux cerner la notion du °temps qui devrait découler dans l'édition graphique.

« Qu'est-ce qui rapproche le cinéma de la littérature ? Avant tout, cette unique liberté dont disposent les artistes dans l'utilisation du matériau que leur fournit la réalité et l'organiser en séquence, selon une logique propre. (ibid, p.72) »

Avec *Stalker*, pique-nique au bord du chemin, Arkadi et Boris Strougatski, délivrent une oeuvre unique et complètement différente de l'aura cinématographique de Tarkovski : *Stalker* (1979).

Des Visiteurs sont venus sur Terre. Ils sont repartis dans le silence. Dans la Zone qu'ils ont occupée pendant des années sans jamais correspondre avec les hommes, ils ont laissé traîner des objets de toutes sortes.

Celui-ci se démarque par 4 blocs temporels, 4 chapitres ou le héros (Redrick Shouhart) est doté d'un âge différent. Le rythme du livre, le mouvement qui se dégage de l'histoire et de la lecture n'est aucunement transmis dans le film de Andreï. La même oeuvre avec deux visions de couloirs temporels différentes.

Tarkovski a respecté la matière du cinéma, la valeur du temps et de recherche propre au cinéma, et non la transmission rythmique de la littérature au profit d'une condition d'un film. Cela reviendrait à mélanger des matières et le cinéma n'est pas un art qui rassemble les autres.

Somme toute, après cette première lecture graphique d'une édition, différentes pistes peuvent être explorées. Étrangers en différents points, le cinéma et le design graphique sont des choix à voir comme des points de départ, des pistes de discussion et de réflexion sur les prolongements potentiels du champ design graphique qui se laissent entrevoir par la notion du temps.

Le temps qui passe

« Étrange comme le temps passe à Rapture, Bill, tu ne trouves pas ? Toutes ces années ici... Sophie qui grandit sans voir le soleil, la guerre... et nous voilà déjà en 1959. C'est fou... On dirait que le temps s'écoule à la fois vite et lentement ici... »

Bioshock-Rapture, John Shirley, Elaine à Bill, p.473

Une infinité d'écriture

Le temps n'a pas de vitesse, c'est la personne qui l'aborde qui donne la vitesse. Dans la littérature, l'écrivain Jorge Louis Borges se voit préoccupé par les problèmes de temps. L'espace se voit redéfini, il le considère comme « un incident dans le °temps », allant à l'encontre d'une conception mathématique ou le temps est une coordonnée de l'espace. Le temps n'est pas une mesure définie, Bergson considèrerait la durée, qui se retrouve ici, le temps : la non-juxtaposition du passé et du présent se mesure à l'aube de notre conscience. Elle a donc un caractère variable et subjectif sur différentes personnes.

Borges fait part d'un travail attentionné sur l'intégration du lecteur dans un monde. Il devient « *Borges* », et J.L.Borges devient lui-même, dans un monde réel avec son personnage fictionnel. Avec cette teneur du temps, Borges intègre dans ses nouvelles, par exemple dans « *Sentirse en Muerte* », le vécu et le ressenti du temps sont indépendants de toute réalité extérieure. La notion de l'infini, tel un livre de sable, se reconstitue comme un sablier. Nous développerons un point : l'infinité du temps.

Dans la nouvelle « L'immortel » (*Aleph*, 1949, p.7), le Romain Marcus Rufus est devenu immortel après avoir bu de l'eau dans le désert. La question de la « mortalité » devient le point central de la lecture. Le temps se dilate au point de ne plus exister. En effet, la lettre laissée par Marcus repose sur les conditions humaines et la stabilité de son destin n'a plus d'importance. Le rapprochement à la conscience humaine, invite à revoir notre perception de la « vie » et « mort ». Le « temps » devient simplement tromperie. La rencontre de son alter ego dans les couloirs du temps devient l'une des lignes directrice et labyrinthique de J.L.Borges. Dans « *le miracle d'un secret* », Jaromir Hladik (personnage borgésien), qui se trouve dans une nouvelle de l'écrivain (*Fictions*, 1944, p.149), imagine que le nombre des expériences possibles de l'homme n'est pas infini et qu'il suffit d'une seule rengaine pour démontrer que le temps est tromperie. Le temps est un déroulement ininterrompu du passé dans le présent qui empiète sur l'avenir.

En s'interrogeant sur la matière cinématographique dont la production des savoirs acquis et de cette nouvelle conception du design graphique — lecture et édition graphique — un livre s'offre à nous, un savoureux mélange cinéphile, littéraire et enfin graphique : La maison des feuilles de Mark Z. Danielewski (2000). L'une des pièces maîtresses de la culture underground littéraire, la maison des feuilles est une mine d'or de temporalité.

L'histoire se résume difficilement. Un manuscrit écrit par un vieil aveugle, Zampano, retrouvé mort dans un appartement. Un jeune junky et tatoueur de profession, découvre ce manuscrit qui bouleversera sa vie et réveillera des douleurs enfouies. Enfin et surtout l'histoire contenue dans ce manuscrit, un livre dans le livre, ou plutôt un film dans le livre, puisqu'il s'agit de la retranscription et de l'analyse d'un documentaire : « The Navidson Record » (film fictif).

La première remarque à faire est la mise en page, fouillis, pleine de vie. Un rythme graphique se déroule sous nos yeux. Deux vies se superposent. La réalité devient floue. Certaines pages sont blanches avec seul un mot pour la remplir. C'est l'action de nos yeux qui s'en voit les acteurs du livre. La maison des feuilles est une expérience unique, la recherche des expériences esquissée par l'édition graphique permet une très bonne matérialisation du temps qui se voit définir comme une boule que l'on modèle à sa guise. La lecture elle-même bénéficie d'un rapport étroit avec la durée de la lecture, de l'histoire. Elle se croise avec l'édition, chacun réponds à la demande de l'autre. Chacun est au service de l'autre. Le design graphique s'offre à l'édition, à la littérature puis au cinéma pour réorienter le regard du spectateur par le biais d'un rapport aux outils, par l'apprentissage d'une connaissance du temps et son efficacité symbolique. A la croisée d'une recherche le design graphique se voit de nouveau acteur dans le livre : *Oeuvre croisée* de William Burroughs et Brion Gysin (1992).

Le projet des deux auteurs est un croisement et l'interpénétration de conceptions littéraires et graphique.

Ils désiraient se fondre en une seule personnalité, en un seul continuum temps. Découpage, pliage, montage, saturation, permettent aux textes de s'évader du temps traditionnel de la lecture.

Ces artefacts apportés par le design graphique font qu'il devient une nécessité d'être.

Par delà de cette approche littéraire, au confluent des médiums — Littéraire et cinématographique — s'ouvrent vers un rapport au design graphique, d'écritures transdisciplinaires. Étudiée sous ce point de vue, le design graphique joue un rôle particulier : conserver des formes, des fois immatérielles, des états, des notions pour être pratiqué et apporter un tout.

Le rythme d'une vie

« Car il existe un vent ou l'esprit d'un vent
dans chaque livre qui renvoie l'écho de la vie
jusqu'ici, un grand vent qui emplit les conduits
auriculaires jusqu'à ce que nous croyions entendre un vent
réel
entraîner notre esprit. »

William Carlos Williams, José Corti Editions, 1946 (publication originale)

Un ton et un rythme résolument monotone. Jim Jarmusch, nous offre avec *Paterson* (2016), un film à la limite de l'ennui. Mais qui se veut indéniablement plus poétique et profond. Paterson, c'est : 7 jours de la vie d'un homme qui porte le même nom que la ville, Paterson. Ville proche de New-York. Le temps est retranscrit ici par une lenteur des plans. Combinant ainsi avec la vie du personnage. Un rythme, celui de la vie quotidienne est marqué par l'apparition d'une typographie, indiquant les jours de la semaine. Ce premier rapport temporel renvoie à une lecture du °..., dites « humaine », linéaire. La matérialisation de celui-ci défile cependant est une surimpression de plans, dans l'habitacle du bus. C'est notre quotidien et la manière dont on peut en *sortir* qui est filmé, capturé, figé. Cet échappatoire, c'est la poétisation de l'impossible, d'une bulle : une boîte d'allumettes, des mots, du temps. Le ton mélancolique ressort, en effet, à la fin du film, nous revenons au début de la semaine. Le même plan est opéré, un sentiment de retour en arrière d'un film infiniment long, un film de *sable* se dégage. D'une oeuvre qui peut durer le long d'une >vie.

« La situation idéale pour un travail cinématographique,...après avoir filmé systématiquement,... toute la vie d'un homme. » (ibid, p77)

En 1967, un film a contribué à l'émergence de ce que l'on appellera plus tard le Nouvel Hollywood. En concordance avec son ère, *Le Lauréat* de Mike Nichols, suscita un extraordinaire engouement auprès de la jeunesse, qui partage les mêmes préoccupations que le héros (Benjamin) de cette satire sociale. Le Lauréat est l'oeuvre qui représente le mieux l'Amérique de la fin des années 1960. Un vent de fraîcheur au gré de *Simon and Garfunkel*.

Le film suit un étudiant de 21 ans, Benjamin Braddock (Dustin Hoffman), de retour chez ses parents après avoir reçu son diplôme. La scène d'ouverture est un travelling d'une durée de 1 minutes 20 sec, à l'aéroport de Los Angeles. Il se laisse glisser sur le tapis roulant, comme sa valise. La scène joue sur une observation, un temps en apparence réel. L'espace et le cadrage se voient dotés d'une certaine construction graphique, avec la police de caractère à droite et Benjamin Braddock à gauche. Cette mise en scène sera l'un des points forts du Lauréat, subtile et plein d'humour. Le rythme de vie de Benjamin est lent, il reproduit toujours les mêmes événements, une routine s'installe. La force de la séquence que nous allons développer est son aspect à montrer un défilement de vie, de °temps d'habitudes. La séquence de la *piscine*. Dustin Hoffman se voit lassé de son été, bronzant à la piscine de chez lui, il sort du rectangle d'eau pour se diriger vers sa chambre. Au moment d'y rentrer, l'illusion nous fait croire qu'il y est, mais c'est pour s'apercevoir qu'il se trouve avec Madame Robinson (femme plus âgée que lui, avec qui il entretient une relation). Cette séquence se trouve chargée de temps, chaque plan est encrée dans un temps et un lieu. Les plans se succèdent, une boucle et un continuum temps se créent, un *corps-temps*. Les actions sont toujours les mêmes. L'enchaînement grâce au *montage* permet de pouvoir moduler des blocs de temps, de les assembler pour ensuite retranscrire un rythme, une émotion.

« Aucun art, avant le cinéma, n'était apparu comme le résultat d'une invention technologique. (ibid, p.97) »

Le cinéma est-il vraiment né avec le montage ? Avec celui-ci, une standardisation de l'industrie du cinéma s'est opérée. Conquérir le public par la dynamique. Le montage est devenu l'outil qui permet une distorsion spatio-temporelle. Il est le lien, le connecteur entre deux plans, deux images. Il permet de recréer au cours

d'un laps de °temps, une journée, une semaine, un an, une décennie. Il donne un nouveau sens à la narration. A contrario, Eisenstein lie le montage et la mise en scène à une oeuvre théâtrale. Une perte de l'aura cinématographique se fait, en effet, cherchant un mélange des genres et se rapprochant trop prêt de l'art théâtral, Eisenstein perd d'un point de vue théorique d'être une oeuvre cinématographique (*ibid*, p.80).

« Un film tel qu'Octobre (et plus encore Que Viva Mexico) le montage est avant tout le fin mot de la mise en scène. »

Jean-Luc Godard, Montage, mon beau souci, cahier du cinéma n°65, décembre 1956

La durée est une succession d'état de conscience variable, chaque état conserve quelque chose qui le précède et apporte à l'état qui le suit. La mise en scène permet d'exprimer la durée d'un plan, d'une idée, mais c'est au montage de le réaliser. Parler de mise en scène revient à parler de montage pour Godard.

La notion de temporalité est complètement revisitée au profit d'un rythme nouveau, *DU* rythme...

La scène d'introduction d'*A bout de souffle* de Jean-Luc Godard (16 mars 1960) est une démonstration de l'utilisation de blocs de temps, de pellicules qui bout à bout donnent le mouvement. Dans la relecture des films au montage prédominant et devenant même le corps du film, tels que les films de Godard, l'aspect « mortifère » peut être employé. La vie et la mort des plans, le présent et le passé.

En effet, la force du cinéma est de fixer le temps, avec la matérialité réelle des objets, ceux-ci sont pris du temps. Même immobile du temps réside en eux. Le montage n'est au final que du rythme.

Il exprime le flux du temps à l'intérieur du plan, le design graphique est-il donc ce rythme qu'il apporte à l'édition graphique ?

« Le rythme d'un film ne réside donc pas dans la succession métrique de petits morceaux collés bout à bout, mais dans la pression du temps qui s'écoule à l'intérieur même des plans. Ma conviction profonde est que l'élément fondateur du cinéma est le rythme, et non le montage comme on a tendance à le croire » (ibid, p.141) »

L'image cinématographique est créée pendant la réalisation. Le montage lui, ne définit pas le temps, car l'écoulement du °temps est déjà dans le plan. Godard voyait le montage comme un battement de coeur et la mise en scène d'un regard. L'un et l'autre aimantés ; l'un prévoit le temps (montage), l'autre l'espace (mise en scène). Le collage de deux plans n'est pas simplement d'assembler bout à bout des éléments, mais de garder le temps des séquences dans un sens logique et naturel, et non un assemblage hasardeux.

Cela est contraire au cinéma...

Nous pouvons voir le cinéma comme une constitution imagée et organique d'un corps. Les images cinématographiques sont les poumons qui animent le film, grâce au °temps. Le montage articule celui-ci grâce aux rythmes inclus dans les plans et donne la vie. En somme, le cinéma revient à rêver du temps.

« Il voulait rêver d'un homme : il voulait le rêver avec une intégrité minutieuse et l'imposer à la réalité...un instant...avec soulagement, avec humiliation, avec terreur, il comprit que lui aussi était une apparence qu'un autre était en train de rêver. »

Jorge Luis Borges, Fictions, 1944, les ruines circulaires, p.53

La recherche en design graphique peut ainsi suivre. Il s'agit d'étudier les différentes formes qui s'offrent à nous. Le montage est l'une de ses formes, nous pouvons nous interroger sur son caractère performatif, à l'efficacité dans une édition.

Roberto Arlt devient l'objet graphique de Philippe Millot. *L'éleveur de gorilles* des éditions cent pages paru en 2012 est une recherche temporelle graphique dans la composition, dans le rythme. L'ouverture du livre se fait sur une photo, une rue de nuit à Buenos Aires prise par le photographe Horacio Coppola, qui réalise l'ensemble des photographies parues dans l'ouvrage de Millot. Passant d'une photo (P.1) à une typographie calligraphique (p.2) rappelant l'esprit oriental, tel que : *Le Cheik blanc* de Federico Fellini (1952). Un saut dans le temps s'effectue à la seconde où je tourne la page pour arriver à la troisième. En effet, les mêmes informations s'y retrouvent (Nom de l'auteur, titre du livre...), mais une différence me saute aux yeux : la conception graphique change, la typographie est maintenant linéale et la date 2011 fait son apparition, analogue à la transition de *2001 : l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (1968). La traduction : l'éleveur de gorilles est aussi effectué entre la page 2 et 3. L'enchaînement du livre à la page 4 à 5, y est fort intéressante.

Deux photographies sur la page de droite sont placées, page 4 : une jambe d'homme et une porte ouverte s'enchaînant sur le buste d'un homme. Le montage et l'enchaînement peuvent être rapportés à la rapidité et l'assemblage de Godard. La manipulation du lecteur influe sur le °temps du livre, il est *acteur*, c'est lui qui décide du temps, il n'est plus soumis à lui.

Dans le jeu vidéo : *Linger in Shadows* (Plastic, 2008, PS3), le joueur, peut rembobiner le °temps, avancer le °temps, le stopper pour pouvoir lire le « film vidéoludique » d'une autre manière.

Le lecteur, devient-il *joueur* temporel grâce à l'édition graphique ?

Après ce passage photographique, nous arrivons dans l'introduction textuelle du livre, pour ensuite nous confronter à une nouvelle photo (page 8) d'un homme cherchant ou lisant quelque chose sur une carte. Le temps ici est linéaire, et rythmique sur l'écoulement de ces 8 pages, 8 blocs de temps. Le sommaire du livre se dévoile, les chapitres puis la pagination y sont placés. Tournant la page, les titres y sont dévoilés. Attendez... revenons en arrière.

Une page avec les chapitres, puis une autre avec les noms de ceux-ci. Millot ayant apporté du °temps dans chaque page, ses blocs de temps deviennent jeu de mémorisation. De retour en arrière, d'inversion temporelle, de contretemps. Un point qui sera développé plus tard.

Dans la manière de composer la typographie, un travail a été d'appuyer sur le rythme et la continuité de la lecture. Lorsque que la typographie est articulée d'une certaine manière avec l'écriture du temps, un regard neuf et nourri d'exploration se créer. La police de caractère est la Arlt, du même nom que son écrivain, dessiné par Alejandro Lo Celso en 2008. Celle-ci s'est vu redessiner par Philippe Millot qui a accentué par exemple la panse du b qui devient plus abrupte. La lecture s'en voit donc touchée.

Elle est plus sa cca dée.

Elle est plus l e n t e.

L'utilisation à outrance du crochet anglais] est un révélateur sur les multiples couloirs temporels utilisés. Son utilisation permet de savoir si le texte appartient ou non à l'auteur, Millot l'utilise régulièrement]. Dans la nouvelle : *L'éleveur de gorilles*, nous ne pouvons plus faire la distinction entre l'auteur (Roberto Arlt) et le narrateur de l'histoire. Deux personnages d'une réalité différente se confondent. Le temps est alors uniforme. Une *croisée* entre Arlt et le narrateur se produit constamment, réalité-fiction, deux blocs de temps s'entrechoquent, un rythme est alors établi et le lecteur devient inconsciemment *acteur* dans la mesure où sa lecture se voit encore ralentie par le] crochet. L'histoire devient un rêve de l'auteur bloqué dans le °temps, jouant entre deux identités et deux réalités.

Une nouvelle organisation du métier de designer se voit enfanter. Inventer une nouvelle manière de faire du design graphique, de concevoir une lisibilité des savoirs comme enjeux pour l'édition graphique. Constituées un paysage dialoguant avec le designer qui se voit transformateur, par le biais d'un façonnage du temps. En retour, la pratique de la lecture permet de redonner au signe graphique toute son importance.

La temporalité d'un rêve

« J'en avais assez d'être là, à me retourner dans tous les sens, en évitant du mieux que je pouvais les tessons de bouteille et les gouttes d'eau qui tombaient du toit, et en pensant à la faculté qu'a le temps de se comprimer ou de se dilater, une année pouvait filer en un clin d'oeil et une seule nuit ne jamais vouloir finir. »

Paolo Gognetti, *Le garçon sauvage*, édition 10/18, p.97

Vers un nouveau paradigme du temps-graphique

« Je vois dans le temps, une notion non pas de durée, mais de séquence, des images mis bout à bout avec un interstice entre qui donne le temps... »

Thomas Couderc - Helmo, interview lors du vernissage : *Bachibouzouk, Le bel ordinaire*, Pau, 2017

Le cinéma moderne produit des œuvres qui vivent avec une frénésie rythmique, une sorte d'extase de la vitesse. Les cinéastes semblent jouer avec le temps. En le morcelant et en jonglant avec un montage de plus en plus saccadé. Face à lui, un cinéma du silence et du sabi, « d'une rouille naturelle, du charme naturel, de l'empreinte du temps... (*ibid*, p.70) ». Représenté essentiellement par les cinéastes asiatiques. Un continent cinématographique qui offre une nouvelle perspective temporelle, des sensations différentes liées aux temps, guidée par des signes culturellement différents et un autre langage. Yasujiro Ozu est souvent cité pour les différentes particularités spécifiques présentes dans son écriture. N'ayant aucune présence humaine, Ozu exprime, selon Yvette Biro, le passage du temps à travers la contemplation et le « vide ». Cette notion du vide devient l'un des points essentiels dans la constitution du *•temps-graphique*. Lors de l'empreinte du temps dans une édition graphique, la constitution de celui-ci se voit décomposer en plusieurs aspects. Ce vide qui s'exprime dans le cinéma est en effet, le temps qui est perçu par le spectateur. D'usage et de retranscription, le vide devient le rien dans la mise en page : il est le *°temps*. Sachant cela, il est question de sculpture temporelle. D'images, de textes, de lettres. En séquencant le livre, cette temporalité devient par la suite un objet *•vivant*. Cet *°outil* graphique représente : *le passé, le présent et le futur*, elle regroupe les séquences d'une vie. Faire une édition, c'est *tenir* du temps dans ses mains. La *•vie* et la *•mort* de la matière qui sont intégrées dans le contenu du livre. Dans un film, le temps de vie est le temps de regard, l'instant où l'image se fige pendant une micro seconde à l'écran. Elle se voit remplacée, elle se voit mourir pour laisser place à une nouvelle image (*Reymond Bellour, Cahier du Bal*). Dans l'édition, la lettre et le mot se voient pendant l'action *•vivante*, ils meurent instantanément au balayage de nos yeux.

Dans une certaine mesure, l'oeil est-il producteur du temps, de séquence ? Dans les années 1970, nourries d'*Eadweard Muybridge*, *Robert Varlez* produit des dessins en noir et blanc qui sont regroupés dans une édition : *Séquences*. Ses dessins sont fortement influencés et nourris de *°temps* et la décomposition du mouvement humain. Dans le chapitre *Fragments*, un homme se voit en action : il court, il se retourne, il enjambe. À ce moment précis, c'est la lecture, le balayage de l'oeil qui *active* le temps. Balayer de droite à gauche rapidement, s'arrêter sur un dessin en particulier, prendre une pause, continuer. L'oeil produit et perçoit le rythme. Plus tard dans le chapitre, ce corps mouvant, au fil des actions, se sépare de lui même : une partie blanche et une autre noire. Deux couloirs temporels naissent. Intégrant cela en rapport de mouvement, entre chaque dessin, un blanc, un vide, un rien s'installe.

N'est-ce pas cela le temps ? L'interstice entre deux images entre deux lettres ? Car l'objet que nous voyons, que ce soit l'image ou la lettre celle-ci est fixe. C'est bien le blanc, l'espace qui rythme, qui donne le tempo. Au moment, où j'écris ses lignes, j'use de la touche espace. Je créais des blancs pour une bonne lecture. Mais jusqu'où cela peut être lisible ? La recherche de la typographie et du temps se fait par la typographie en accompagnant des projets et des démarches pour repenser la nature de l'édition graphique.

*Dans une édition l'étirement des lettres, des blancs donnent-elles un aperçu du tempo ?
Est-ce un faux raccord ?*

Pendant la même année (1970), un autre artiste lance sa séquence, une narration séquentielle : *Duane Michals*. Porté par les surréalistes, Duane photographie et met en abysse une temporalité équivoque. La notion de séquence qui a été évoquée lors de la lecture de cette partie prend son importance. Le graphisme peut se distinguer pour la création d'affiche de : série ou séquence. La qualité de la séquence est de mettre en lumière, un temps qui nous semble évident sans le dessiner. Lors de ses créations, Michals utilise souvent une lecture linéaire, ses photos sont séparées d'un blanc qui permet de prendre un certain temps d'analyse de la photo et d'une temporalité. Et par l'action de l'oeil : un contre temps.

Un « passé /. présent /. futur » dans ce cas /. présent /. passé »

Ce que désignait encore, aux débuts de nos recherches, un temps cinématographique s'est désormais transformé en un outil protéique pour la création du design graphique. Ce terme permet de nous amener vers une nouvelle voie. D'étudier de nombreuses formes éclectique et visuelle, pour faire acte d'une sensibilité de l'édition graphique portée par le spectateur.

Tendre une histoire graphique

« Sov. Pour toi, il n'y a qu'un temps, une déclinaison des durées qui vaut pour tous les êtres... la durée est dépendante de ta vitesse interne. Chaque être vivant a sa propre vitesse... La vitesse interne provient, pas exclusivement mais en partie de la respiration... dont le vent plonge et circule à l'intérieur de ton corps. »

Alain Damasio, La horde du contrevent, Folio SF, p.517,

Dans le livre d'Alain Damasio, *La horde du contrevent*, un groupe formé depuis l'enfance essaye d'atteindre l'Extrême-Amont, face à un vent qui leurs fait face de plein fouet. Outre une histoire fort de son scénario, la puissance qui peut être lue dans le livre et aussi en partie de son aspect graphique. Il utilise des expérimentations pour influencer le temps. Ici, le temps est en grande partie transmis par la vitesse. Vitesse-mouvement, vitesse-temps, mais aussi vent-vitesse. Dans la conception des premières pages, le vent à influencer les lettres les a balayés pour en changer la lecture. Cela devient irréversible, il n'y a pas d'échange entre les lettres, tout comme au cinéma ou le design graphique. L'image se meurt, aucun passage des images cinématographique ne se fait. Mais nous pouvons jouer avec le °temps, le temps qu'il soit cinématographique, mais aussi comme artefact graphique et technique, rapporter ici dans le livre de Damasio : mettre la pagination (p.700) au début et aller vers la page 0 donc aller du présent au passé. Instaurer un contretemps.

« Remettre le passé au présent. Magie du présent. »

Robert Bresson, Notes sur le cinématographe, Folio, p.58

Cette inversion temporelle se retrouve dans de nombreux films : *Le Tempestaire*, Jean Epstein, mais aussi *Farhenheit 451* (1966) de François Truffaut. L'inversion est là pour dynamiser la perception, de la fluidifier. Elle est là, pourtant dissimulée par la narration et par l'ensemble du film dans lequel rien ne la légitime ce contretemps. Ou bien comme *Ubik* (Philippe K. Dick), le °temps n'est autre qu'une conscience incessamment inversée. Mais cela reste une discordance, quelque chose qui entame, qui rompt le sens irréversible du temps dont le récit ou le film classique serait le lieu. Tout au long de son histoire : *A Ghost Story* (David

Lowery, 2017) nous amène à une balade s'inscrivant dans les différents contextes et applications vus précédemment.

Après la mort de son mari, le personnage féminin part de la maison où ils ont vécu, mais se réveillant à la morgue, l'homme se voit devenu revenant attendant et errant dans cette maison où il est revenu.

Par le biais d'un scénario simple et long, la temporalité des plans est prise à sa juste valeur.

Le regard ici, et surtout du spectateur joue un rôle important dans la captation du temps. Un temps perdu. Les gros plans permettent une accélération du temps extérieur au fantôme : passer de la maison bâtie à sa destruction en un plan séquence se rapprochant de l'esprit. Un plan particulièrement redoutable (1h12min) interpelle. Lors du visionnage du film, le temps c'est vu la représentation linéaire de la pensée du fantôme, même par le fait de l'accélération dissimulée en fond, il se voit toujours construit de l'avant : du futur ». Mais à partir de 1h12, l'être spirituel se voit à l'époque du western.

Un retour en arrière, un contre temps narratif se dévoile le spectateur et l'acteur se voit entre une attente et une récupération. Le regard du spectateur se cachant par le travelling, le temps devient une pause l'image se fige dans notre mémoire et donc par la suite dans notre passé. Lors de la traversée de l'actrice Maggie Cheung (*In the Mood for Love*, 2000), Wong Kar Wai fixe dans un couloir de l'appartement, un rapport et une manière de bâtir de mémoire. Le travelling flou amène dans une recherche du passé, du temps, la pause. Un moment de pause, le cinéma est un moment de pause, une apparition de la spatio temporalité.

Je reviens à *A Ghost Story*, outre sa teneur du temps, son cadrage aussi fait face à un questionnement intéressant. Rappelant une image polaroid celui-ci se voit à la limite de la photographie influencée par la lenteur du plan cinématographique. La métamorphose, « Devenir » (Gilles Deleuze), c'est le vent qui va l'intégrer.

Le cinéma séduit par son dynamisme nouveau, à partager une expérience, cela correspond dans un sens au *miroir du rythme de la vie contemporaine*, à son manque perpétuel de temps. Ce moment de temps, de contre temps, de regard, d'image, de pause, le livre éditorial s'en nourrit. Le moment de pause peut être défini par l'instant d'inactivité sur une page.

¬tu le stop, ¬tu attends,
tu veux savoir la suite et par la manipulation de tourner la page, ¬récupères le °temps.
Tu tends une histoire.

Le design graphisme et l'apport du temps dans l'édition est un « devenir », il n'équivaut pas à un réel devenir. Mais une tension vers un autre état, qui n'est pas une transition, mais en soi une modalité d'existence. Le design graphisme et l'apport du temps dans l'édition est un « devenir », il n'équivaut pas à un réel devenir. Mais une tension vers un autre état, qui n'est pas une transition, mais en soi une modalité d'existence. (*Benjamin Thomas, L'attrait du vent, Yellow Now, 2016*)

Une telle recherche n'est pas étrangère à toute ambition. Ce découpage de la recherche en cinéma et littérature offre un point de vue, il nous permet de franchir les frontières poreuses qui a était problématisé. Le design graphique va s'interroger sur une dernière représentation temporelle.

Philippe Millot, Le temps-pestaire ?

À l'égard de Pierre Faucheux qui sait vu la *nouvelle vague* du livre-club. Son écartalage, vu le jour en 1964, interrogeant des rapports d'espace grâce au collage conçu en découpant plusieurs fois des cartes postales identiques. Faucheux reconduit les innombrables expérimentations avant-gardistes. Le travail poursuivi par Pierre Faucheux avec les clubs du livre français se présente avant tout comme une refonte de la matérialité du livre. Magnifiant l'espace et reprenant une dilatation par la cinétique de la page tournée et du générique de cinéma, Faucheux se nourrit donc d'en partie du cinéma. Dans le court-métrage (10min) de Danièle

Huillet et Jean-Marie Straub, *toute révolution est un coup de dés*, l'hommage à Stéphane Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » permet ici de prendre et de donner une voix à la typographie. Lorsqu'elle est articulée à la pratique, la typographie fait l'objet de recherches qui l'inscrivent dans différents contextes et applications. Elle apparaît comme un profond remaniement du temps éditorial, le temps se développe vers un inversement des médiums : Livre typographique – Cinéma. L'écart et les choix de circulation entre les deux médiums deviennent de plus en plus minces.

Continuant dans la lignée des éditions cent pages, Philippe Millot constitue un travail structurel pour le livre : *Anton Tchekhov, l'amour est une région bien intéressante*, mettant en page un écrit qui prend vie par sa forme et repense la nature du livre comme un objet dynamique. Lors de l'ouverture de l'édition se traverse par l'image d'une cuillère au verso (dos tourné) pour ensuite s'attarder — page suivante — sur un début de paysage sur la belle page, et puis sur l'autre quatre lettres : v b r j. ceux-ci sont anormalement espacés à la manière de Massin et *sa cantatrice chauve* (1964). Sur la page 4 et 5, le paysage se dévoile sous nos yeux. Reprenant la page 3-4-5, le paysage se décompose lentement, mais se délecte d'un travelling minutieux. Par la suite, une décomposition du titre, de l'auteur et de l'éditeur s'étire sur 13 pages.

Un long va-et-vient s'enchaîne, pour pouvoir lire et comprendre l'intégralité des mots : un *contretemps* s'effectue. Ce procédé est opéré dernièrement dans la nouvelle signature de Millot : *Le Design graphique, les formes de l'histoire* (B42, 2017), pour chaque titre la police de caractères s'élargit sur deux pages recto verso. Nous voilà ensuite au développement de la lecture des notes de Anton. La lecture du livre se fait particulièrement lentement, déterminée par un rythme. En effet, Philippe Millot a composé le texte et la macro-typographie de manière à créer plusieurs paragraphes basés sur un rythme qui devient au fur et à mesure des vers. Une poésie du texte s'en dégage, un temps de la lecture s'installe. Un univers se met en place : le voyage de Tchekhov. À la fin de l'édition, l'image de la cuillère est sur le dos.

Faire une édition, c'est *tenir* du temps dans ses mains... À l'instant où la cuillère peut être lue à l'envers puis à l'endroit, le texte et la composition qui se présente dans toute l'édition deviennent un bloc temporel. Une manipulation s'opère, le lecteur-acteur prend possession du temps. Dans une certaine manière, Philippe Millot réorganise le voyage de Anton Tchekhov, le sculpte, le ralentit, l'accélère grâce au design graphique, tout comme le tempestaire de Jean Epstein, qui contrôle le temps météorologique par le biais d'une boule de cristal manipulée par ses mains.

De toute évidence, le dispositif du temps transmis dans une édition graphique, d'une page, du cinéma, de la photographie, de la littérature, se sont profondément informés par le design graphique. Cette recherche nous a amenés sur un vaste terrain qui nous a permis d'acquérir une certaine sensibilité. Prenant forme d'une archéologie des techniques, des médiums, elle peut interroger sur les dispositifs mis en place, et les possibilités offertes par le design graphique et la typographie. L'exercice qui a parcouru cette lecture dans notre esprit s'est vu augmenter les possibilités du champ graphique. Ne se rattachant pas à une simple lecture, la recherche du temps dans le récit s'est vu être une expérience, une brèche dans une approche de l'écriture et du signe.

*Un art dépourvu de toute spiritualité
porte en lui sa porte tragédie.
Le simple constat sur l'absence
de spiritualité dessine temps
exige déjà de l'artiste
une évidente qualité spirituelle.
Car l'artiste véritable est toujours
au service de l'immortalité.
Il essaie d'immortaliser le monde
et l'homme qui habite*

Andrei Tarkovski, *Lumière instantanée*, éditions Philippe Rey, 2004

‘ ; 7 °°°

J’ai fait un rêve cette nuit,
j’ai rêvé d’écrire à cette entité que
l’on nomme totalité
et non-continuité Pour
se réveiller par une

leçon de ténèbres (Werner Herzog, 1995)

Après ce réveil, qui... comment...dire, fut un peu brutale, j’ai tourné ma tête pour regarder l’heure.
De mon étonnement, j’ai cru comprendre cette obscurité si parfaite qui englobé ma chambre. Une panne
d’électricité était survenue. Pourtant à la remise de celle-ci, mon réveil était toujours d’une noirceur
éclatante.

J’essaye de me souvenir, mais c’est du *temps perdu* (Andrei Tarkovsky), il est encore trop tôt, je retourne
m’endormir. Sur un sursaut, je me souviens maintenant, ou peut-être que partiellement d’une tension qu’il y
a eu. Mais quelle tension... pourtant je n’étais pas énervé, du moins je ne le pense pas. J’ai surtout cette
nausée qui me berce, qui m’enveloppe, je ne sais pas depuis combien de temps j’ai dormi. Faudrait que je
pense à m’acheter un réveil un de ces quatre. Maintenant c’est trop tard pour me recoucher, je me retourne,
je sors du lit, j’enjambe ce bordel.

- Merde ! La commode ! Vive le bleu de demain.

Enfin, je tiens mon livre. Soudain, je ne compris pas sur le coup, mais plus vite en tournant les pages, il y
avait un problème. Il n’y avait marqué qu’une phrase... qu’une putain de phrase ! Je recommence donc à
feuilleter le livre, soudain les lettres coulent et suivent ma main, elles s’entrechoquent, elles forment un tout.
J’arrête donc de tourner les pages, par cette action, la phrase est nette :

« Le temps n’est pas monochrome, il ne l’est que dans la tête plane des hommes ».

(Alain Damsio, *La horde du Contrevent*, 2012, p.270)

Une lumière forte, un coup d’électricité, un battement de coeur non gérés par la respiration, j’arbore un beau
sourire de compréhension.

Reprenant mon souffle, d’une traite, l’engloutissant pour reprendre conscience et oublier cette longue
traversée de mon subconscient. J’observe le réveil avec une ferveur à ne pas pouvoir assumer une nouvelle
réalité rêveuse. 4H59, en une belle police de caractère rouge, du moins basique. Par moment,
d’endormissement et de réalité, j’entrevois des questions sans réponse. Me sentant plonger, je passe le
capte de la première phase de sommeil, un stade lent et profond qui me laisse entrevoir des bruits, des voix,
dans une obscurité totale. De la simple question, celles-ci se transforment en voix, une voix floue,
méconnaissable, mais pourtant audible. D’un sursaut, elle me parvient assez claire pour pouvoir y répondre :

- Tu t’appelles *temps*, seule ta respiration te permet de te contrôler, tu as compris ?
- Tu veux dire quoi par là, j’pige pas ?
- Tu as mis combien de temps pour lire le mémoire ? Quel a été ton rythme ?
-?..... °

J’ai compris que je m’écrivais à moi-même.